

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת  
Public Art and Early Media Archive

אירועי אמנות תל-חי 80

קטלוג

קטלוג עברית ואנגלית  
מקור החומרים: המרכז לאמנות דיגיטלית בחולון

Tel-Hai Art events 80

Catalog

Hebrew and English Catalog

Material source: The Israeli Center for Digital Art, Holon

המכון לנוכחות ציבורית  
המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון  
למידע נוסף צרו קשר דרך [archive@digitalartlab.org.il](mailto:archive@digitalartlab.org.il)

The Institute for Public Presence  
The Israeli Center for Digital Art, Holon  
For further information please contact us at [archive@digitalartlab.org.il](mailto:archive@digitalartlab.org.il)





תל חי 80

הרכיון ארנות אינורית ומדיה תוקימו

מפוש אמנות בת זמנו

תוקימו תוקימו  
תוקימו תוקימו  
תוקימו תוקימו



Public Art and Early Media Archive

סגל מפגש תל-חי:

אילנה באומן, מרכזת

ישראל רוזנס, אירגון

טולי באומן

מייכאל כהן

דוד פיין

דניאל פראלטה

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



מכון לטובת הציבור  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للجمهور والتواصل



Public Art and Early Media Archive

אוצר: אמנון ברזל.

הטכסטים כולל ציטוטים מתוך רשימות בקטלוגים של מוזאון ישראל, מוזאון תל-אביב, חיפה ועין-חרוד. מוזאון ויטני לאמנות אמריקאית בניו-יורק, האוזן לנגה בקרפלד, הבינאלה של ונציה, הגלריה לאמנות של אוניברסיטת אמהרסט במסצ'וסטס, מוזאון פילדלפיה לאמנות, כתב-העת "מושג".  
הקטלוג מבוסס, בחלקו, על חומר שנבחר והוגש על ידי האמנים עצמם.

תרגומים: תרצה פוזנר, מרים רביב, פאולה הרצוג.

סדר ועימוד: אלקטרו סדר.

הודפס בדפוס א.א.

# תל חי 80

ארכיון אמנות ציורית וחדו"מ

## מפגש אמנות בת זמננו

בית למחקר ופרסום  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للتحקר والפרסום



Public Art and Early Media Archive

3-6 בספטמבר 1980

מועצה אזורית הגליל העליון/מכללת תל חי



## חברי הועד הצבורי:

אברהם ברושי, יו"ר  
סוזי אבן  
אורי בן-נשר  
פרופ' חיים בן-שחר  
אברהם ברום  
מרטין וייל  
דב זכין  
ירי סביר  
פרופ' מיכאל סלע  
נחום פסה  
ח"כ דניאל רוזוליו  
יעקב רכטר  
מרק שפס

מפגש "תל-חי 80" התאפשר על ידי עזרתם של  
חברי קבוצי הגליל העליון, אנשי מכללת תל-חי  
והמכון לאמנויות ועובדי המועצה האזורית  
הגליל העליון.

תודות על הסיוע לקיום המפגש:

לגב' אביבה נג'ר  
למועצה הבריתית בישראל  
למרכז התרבות של ארה"ב בישראל על הספקת  
סרטי הוידאו והקרנתם.  
למחלקת הליזור בקריה למחקר גרעיני-נגב  
על הבאת והפעלת ליזור אדי הנחשת.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



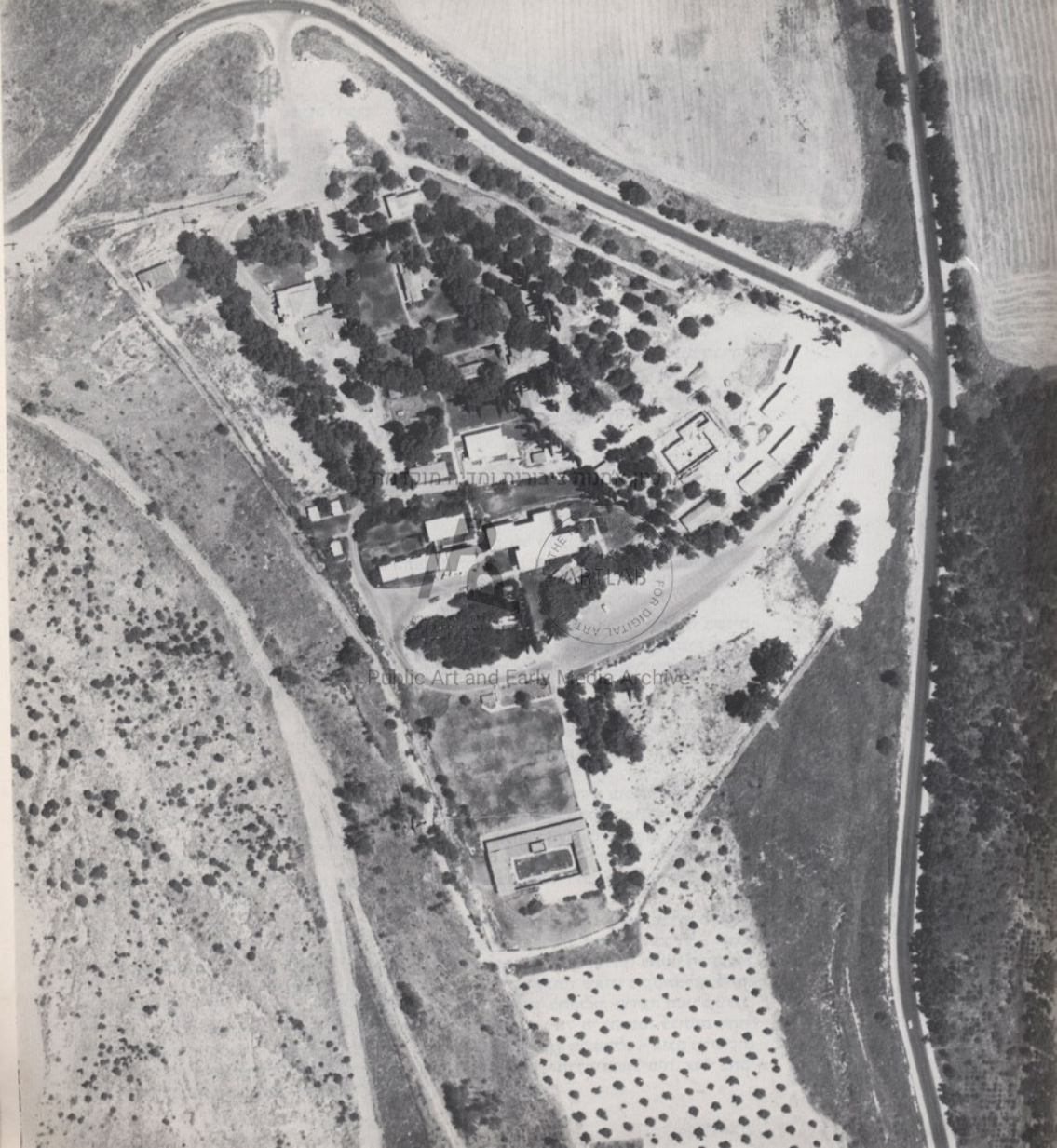
Public Art and Early Media Archive

המועצה-האזורית הגליל-העליון מברכת את באי מפגש האמנות "תל-חי 80". תל-חי הינו מוקד  
להתרחשויות מכריעות בתולדות התיישבותנו בחלק ארץ זה וסמל לעמידה חלוצית בהגנה  
ובהתיישבות.

היום, בצד שמירת המורשת באתרים ההיסטוריים: חצר תל-חי, בית-השומר וקברות השומרים -  
רוחשת כאן פעילות של יצירה תרבותית, ומכללת תל-חי היא מוקד חשוב לרכישת דעת והשכלה  
לרבים מבני הגליל וחלקי הארץ האחרים. המכון לאמנויות שלצד המכללה, המרכז בתוכו כאלף  
תלמידים, תורם רבות לטיפוח התרבות והיצירה האמנותית.

חבר המורים המסור, הוא היסוד ליוזמת מפגש תל-חי.  
האמנויות הפלסטיות - עולם ומלואו של סגנונות וזרמים מהם חדשניים ובלתי מובנים לרבים  
ומרתקים לאחרים, המעוררים ויכוחים וביקורת מצד אחד - והתלהבות והוזהות מצד שני -  
מלווים מפגש זה עוד לפני תחילתו וודאי ימשיך להעסיק רבים עד סיומו.  
אך היסוד האיתן הוא היצירה האמנותית. היצירה בהתרחשותה המסקרנת ומעוררת. אנו מברכים  
את חברינו האמנים ואת האמנים מהארץ והאורחים מחו"ל, אשר ייצרו יחד בנוכחות שוחרי  
אמנות ותלמידים מן הגליל ומרחבי הארץ, את עבודותיהם המגוונות, החדשניות.

אברהם ברושי  
ראש המועצה האזורית הגליל העליון



Public Art and Early Media Archive



משתתפים בסימפוזיון בנושא "אמנות וחברה":

שרה ברייטברג מרטין וייל אוולין וייס גדעון עפרת ג'רמאנו צ'לאנט  
ג'נקארלו פוליטי הלנה קונטובה אוסולדו רומברג פייר רסטאני מנפרד שנקבורגר

מפגש תלמי לאמנות בתזמנו מהווה נסיון, לאישגתי, לממש את מושגי הקשר בין אמנות וחברה טבע, על ידי חברה אידאליסטית שיויונית בתוכו של המרחב בה מתקיימת חברה זו. בעצם יוזמת הפעלתו, נוגע המפגש בהבטים יסודיים של יחסי אמן - קהילת אמנים, וזיקתם של אלה לסביבה האנושית, שהיא הסביבה המארכת. הסביבה הפיזית, איננה עוד זירת חומרי גלם, אלא הופכת לנושא.

תהליכי העבודה, תוך חשיפת האמן למשמעויות הדומיננטיות של הנוף, למיתוסים של המקום, לאמנים המהווים בארוע זה קבוצה מוגדרת, ולמחלוקות הקיבוציות, מנמיכים את רעיון היות האמן עובד בעלת תודעה, מעורב, קרוב, זאת, משום שזיקתו של ציבור רחב - לטבע, ברורה יותר מעניינו בטכסי האמנות המוזאליים.

עובדת הצורך בקיום ארוע המושלב יצירה בטבע עם חומרים של טבע, מיצגים וארועים הנעים עד למוסיקה סביבתית, עשויה להיות סוג של תפנית המסתמנת בסטרוקטורה של האמנות. אף אם צורך זה הוגדר אצל אנשי המכון, לאמנויות במכללה, תוך דחף חברתי-חינוכי וללא מוטיבציה התוקפת את מסגרות ההתרחשות האמנותיות, ואולי דווקא בשל כך.

פניית האמן אל הטבע עצמו, לא כמודל אלא כנושא, כחומר וכתחום מחייה, הודגשה בשנים האחרונות במפגשי אמנות בינלאומיים, נראה שמוגמה זו המנתקת את היצירה מהקשרי החפץ המוזאלי מחד, ומן האשליית מאידך, תואמת את מושגיהם של אמנים ישראלים העוסקים בטבע, ותוך משמעות חברתית מודגשת.

ההתייחסות אל סלע בזלתי, אל חפירה באדמה חומה, לעץ - במקום קיומם הטבעי, יש לה שורשים בשאלות של קיום זהות. יש לה הקשרים חריפים למיתולוגיות אישיות וקיבוציות. הרחק מן המוצר האמנותי כמוצר כלכלי, האמנות בטבע, ובמפגש תלמי מותקנות כארבעים עבודות בתחום זה, היא ביטוי חברתי מובהק, מקומי.

העובדה האחרת, המקדימו: את קיומו של המפגש לאמנות בתזמנו, היא עובדת ארגונו בממד הציבורי. ההתייחסות לנגיעה בנוף, חריפה ומעוררת, שלא כתצוגה בחללי המוגדרים של מוסד אמנותי. עובדה זו, החוזרת במרבית המפגשים בעלי תוכן דומה, הופכת להפתקה, דרכה חודרת האמנות החדשה לתודעתה של החברה. על אף שהיצירה בטבע עם חומרים של טבע מותנית ברגישותו של האמן לצורות מצויות בנוף, עולים חששותיו של ציבור רחב, מפני התרחשותה של האמנות בתחומים חדשים, בנופי המציאות הממשית.

מהלכים אלה, ושיתופו של ציבור רחב בהתגבשות המפגש, עושים אותו לנושא חברתי-פוליטי: באזור תלמי תאגר אינפורמציה העשויה בשפה של אמנות ובחומרי המקום. תכניה - יבצע מהתייחסות לסיטואציות מיידיות. עמדות ההתגוננות והתצפית של מוכה אולמן, בוסתן הרימונים של דב הלר, הכבשים של קדישמן, הן עדויות למצבים ממשיים, עדויות שאינן נזקקות לאשליה: הנוף הוא הסדנא, מאגר החומר וחלל התצוגה. האמן עשוי לפעול כחלקאי, כרועה וכארכאולוג. רישום הלייזר של קרוון, המסמן את הנתיב ההסטורי כפר גלעדי - תל חי והדפסי צלומים מתוך חדשות עיתונימי על הפגות האזור, שיוצר טולי באומן על שכבת המגן של מקלט - אינם מרחיקים את עדותם ממקום היווצרותם. הם מעידים על המקום ומשמעותו החברתית-פוליטית, אולי בהק' בלה לייזום מפגש אמנות בתוכו של הנוף על ידי אנשי המקום עצמו.

עידו אברבאיה  
מיכה אולמן  
אברהם אופק  
עזרא אוריון  
דב אורינר  
יהושע אלירז  
בתיא ארואטי  
שאול (טולי) באומן  
עדינה בר-און  
צבי גולדשטיין

קדיין גיון

מויכאל גיטלין

משה גרשוני

דב הלר

צבי הקר

אלישע וולוצקי

בועז ועדיה

יעקב חפץ

נחום טבת

חזקאל ירדני

פנחס כהן גן

עופר ללוש

דליה מאירי

שרלוט מורמן

מוטי מזרחי

יגאל מירון

יוסי מר-חיים

יהושע נוישטיין

ניקולאס פופ

דוד פיין

ג'ודי פינטו

ריצ'רד פליישר

דניאל פראלטה

מנשה קדישמן

שלמה קורן

אלן קפרו

דני קרוון

אברם רפאל

שולי שדה-גושן

הא שולט

בוקי שורץ

סרג' שפיצר

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



בית תוכנות דיגיטליות  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מכון תוכנות דיגיטליות



Public Art and Early Media Archive

# עדו אברבאיה

נולד ב' 1937, גר בתל אביב.

לפני שנים, הראתה לי אחת הספרניות בספריה המרכזית למוסיקה בתל אביב חוברת שיצאה לאור בפראג ב' 1931. הבלאדה האמורה היתה כתובה בגרמנית מחורזת ופאתטית, ונערכה לדקלום (לא לזמרה) בליווי פסנתר. לאחר חקירה ודרישה קצרה התיישר, כי המלחין וולטר כהן חי בינינו ומוכר כאן כמוסיקאי וכמבקר יהודה כהן. יהודה כהן מספר על תקופת חיבורי הבלאדה: באותם ימים פעל בפראג תיאטרון חובבים בשפה הגרמנית, שחקניו היו רובם ככולם יהודים.

אחד המחזות שהועלו, היה המחזה המאוד ציני בשם "פלסטינה", מאת גיאורג מאנהיימר. המחזה מתאר את לבטי הבחירה של גבר צעיר שהגיע ארצה, בין אשתו שנשארה בנכר ובין חלוצה צעירה ובאה. אל הבטים נפתרים, כאשר האשה מגיעה ארצה, אך בסופו של דבר עוזבת את בעלה וחוזרת לאירופה, וכך מפנה את הדרך לחלוצה. הבלאדה על טרומפלדור אינה נוגעת ישירות לעלילת המחזה, אלא הוכנסה לשם על גגו של ליצור תפקיד נוסף לשחקנית "כוכבת" מנת ליצור חידוש. ידועים לנו מקרים אינספורים כגון זה אינו חידוש. ידועים לנו מקרים אינספורים כשמוצרט הוסיף אריות לאופרות שלו על פי דרישות הזמרים. קרוב לוודאי, שהחזיתם הפאתטיים יעלו כיום חיוך מסוים על שפתנו; אך ראוי שנזכור, כי לא מעט מ"חרוזי טרומפלדור" שנוצרו בארץ באותה תקופה ולאחריה, לא היו שונים מהם בהרבה.

ולאחריה, לא היו שונים מהם בהרבה. הצירוף של דקלום עם ליווי אינסטרומנטלי (בד"כ פסנתר, לעתים אפילו תזמורת) הוא המאפיין לצורה המוסיקלית הקרויה

מלודרמה. המלודרמה החדשה נוצרה במאה ה' 18 ע"י ז'אן ז'אק רוסו. במאה ה' 19 היה מקובל דקלום בלאדות בליווי מוסיקלי. שזכה לתחייה מחודשת בסוף המאה, ועד למלחמת העולם הראשונה. יצירתו של יהודה כהן, ההולכת בדרך המסורתית היא דוגמה מאוחרת למדי לסוג זה, אבל בוודאי לא היתה בודדת ולא האחרונה. טרם נעשה המחקר, שיגלה לנו את החווים הגלויים והסמויים, המוליכים מן המלודרמה בדגם המרכזי אירופי אל ה"מסכת" הארצ ישראלית, שהחזיקה אצלנו מעמד שנים רבות וארוכות. מעקב כזה ראוי שיעשה, שכן המסכת האמנותית היא תרומה העיקרית והאותנטית ביותר של ארץ ישראל העובדת לתחום המולטימדיה.

הבלאדה על הלויטננט טרומפלדור  
מאת יהודה - וולטר כהן  
מלים מאת גיאורג מאנהיימר  
נוסח עברי: חנה לירון

התדעו מיהו טרומפלדור,  
שאיבד את ורועו כפורט ארתור,  
טרומפלדור איבד את ורועו בקרב,  
על כך מינתו הנאר לקצין.  
חיללים, עמוד דמוס הצג שק!  
הנה עומדים הם בשורה  
ושרים את שיר הגיבור  
שירת גיבורי יהודה...

התדעו מיהו טרומפלדור...  
גדוד נהג הפרדות של ציון  
בגאלפול חנה  
ואל ארץ הקודש מכנו כנש.  
מרמנות רעשו  
ירמנות התעופפו  
דם הכתים את חוף הים  
גם הגלים נעצבו בדם  
תותחנים עמדו בשורה  
פגזים התנפצו על ראשיהם  
אך גיבורי טרומפלדור עומדים איתן  
גיבורי יהודה...

התדעו מיהו טרומפלדור...  
מלך אנגליה הכריז קבלעם  
יעלו היהודים ויירשו את ארצם!  
קולנט פאטוטו, אסוף הגדוד  
הקרוי "קלעי המלך"  
אך כל צעיר בויטש אפל יודע  
אלה גדודיו של טרומפלדור,  
גיבורי יהודה...

התדעו מיהו טרומפלדור...  
מחזיקים מתיים מוטלים בשורה,  
כדם חוזר,  
תמהו השירה,  
שירת גיבורי יהודה...  
גנינה בספנתר: יוסף פלס.

התדעו מיהו טרומפלדור...  
מחזיקים מתיים מוטלים בשורה,  
כדם חוזר,  
תמהו השירה,  
שירת גיבורי יהודה...  
גנינה בספנתר: יוסף פלס.

התדעו מיהו טרומפלדור...  
מחזיקים מתיים מוטלים בשורה,  
כדם חוזר,  
תמהו השירה,  
שירת גיבורי יהודה...  
גנינה בספנתר: יוסף פלס.

התדעו מיהו טרומפלדור...  
מחזיקים מתיים מוטלים בשורה,  
כדם חוזר,  
תמהו השירה,  
שירת גיבורי יהודה...  
גנינה בספנתר: יוסף פלס.

התדעו מיהו טרומפלדור...  
מחזיקים מתיים מוטלים בשורה,  
כדם חוזר,  
תמהו השירה,  
שירת גיבורי יהודה...  
גנינה בספנתר: יוסף פלס.

התדעו מיהו טרומפלדור...  
מחזיקים מתיים מוטלים בשורה,  
כדם חוזר,  
תמהו השירה,  
שירת גיבורי יהודה...  
גנינה בספנתר: יוסף פלס.



## IDO ABRAYAYA

Born 1937. Lives in Tel-Aviv.

Several years ago, one of the librarians in the Tel-Aviv Central Music Library showed me a brochure published in Prague in 1931. It contained the above ballad, written in a pathetic rhymed German and prepared for recitation (not singing) with piano accompaniment. After a brief investigation, it was found that its composer, Walter Cohen, was living in our midst — the musician and critic Yehuda Cohen.

Yehuda Cohen gave us the background of the composition of this ballad. In those days there was in Prague an amateur theatre in German, most of whose actors were Jews. One of the plays they performed was the very Zionist piece called *Palestine*, by Georg Mannheimer. It depicts the problems of a young man, recently arrived in the Land of Israel, who must choose between the wife he left abroad and a young attractive pioneer maiden. The problem is resolved when the wife comes, but she subsequently leaves her husband and goes back, thus leaving the road clear for the pioneer.

The ballad of Trumpeldor has no direct association with the plot but was inserted to provide another role for a "star" actress — not a novelty; we are familiar with countless instances of Mozart's having added arias to his operas to comply with actor's requests. The pathetic verses would probably be amusing to us, but it should be noted that quite a few of the "Trumpeldor verses" written in the country in those days were hardly different.

The combination of recitation and instrumental accompaniment (generally piano, at times even an orchestra) is characteristic of the music form called **melodrama**.

Yehuda Cohen's work, created in the traditional style followed, for example, by Richard Strauss, is quite a late specimen of this category, but it certainly was neither the last nor the only one. No study has as yet been made which would reveal to us the open and hidden threads extending from the melodrama of the Central European model to the Israeli (Palestinian) version, which was popular and held away amongst us for many long years. This study is worth making, for this artistic format is the most important and authentic contribution of labor Israel to the field of multimedia.

Ido Abravaya



LA. 8m. 2001. Prag 311.



מתחילת העשור האחרון עסק מיכה אולמן בחקירה אינטנסיבית של מושג הטבע. תחילה, ברישום מפורט מן הטבע, כדי לגלות בו מערכת ויזואלית של צמיחה, של סדר והפרעתו, של צל וקפלי קרקע. מאוחר יותר, הוא פנה מעמידה מול הטבע - אל העבודה בחומר הטבע עצמו, לחפירות, למיון אדמה. ומכאן, בהתפתחות הדרגתית לעבר מה שהסתבר, בשלהי שנות השבעים, כתכלית: בניית מבני התגוננות, תעלות חפירה, תלייגון. בעבודות אלה נוצר מפגש בין שני אפיקי פעילות: האדמה, כחומר וכדימוי אמנותי מחד, ומבני האדמה כמימוש צורני של לקחים לגבי מצבו של הפרט בחברה, מאידך.

האדם המתחפר, תוך צורך דחוף בהתגוננות, עולה מיידית כנושא תוך התבוננות בעבודותיו. מחפורות אלה, העשויות מאדמה ומחוקות במלט, ראיות למוטו מתוך חזיון: "אלה פחדים המתחפרים להסתתר לפני שיצודו אותך. המוקלטים ושוחות ההגנה החפורות, מקרינות תחושה פוליטית חריפה שאינה מאפיינת מקום גאוגרפי מוגדר. זו תחושה קיומית של פחד טראומטי, של יצר קיום מול כוחות דכאויים. אלה פחדים המתחפרים בגופו של אדם, המתחפר בתוכו של הטבע. אולי כפראפורה מבוהלת להגדרתו של קליי: האדם הוא פרט של טבע בתוכו של הטבע. האמון בטבע וההימלטות אל חמימות האדמה, כאל חמימות האם, מהווה כעין מיפלט ממידרף הלחצים וכוחות העל הפוליטיים, הבטחוניים, החברתיים. מבני ההתבצרות של אולמן עשויים מתבניות המוכרות היטב בסביבתו ובביוגרפיה האישית שלו ושל בני דורו. זה דור שגדל וסביבו חפירות הגנה צבאיות ומוקלים, דור שידע מלחמות ופחדים בתוכן של שוחות אישיות. כשהוא שותל את פסלי האדמה שלו באדמתו, אין הם ורים למערכות ההתגוננות הפונקציונאליות, ואין הם ורים לחפירות המגלות תרבות קדומה, שהזמן כיסה אותה ברבדי אדמה, כאילו כדי להגן עליה מפני מצוקות הזמן החדיש.

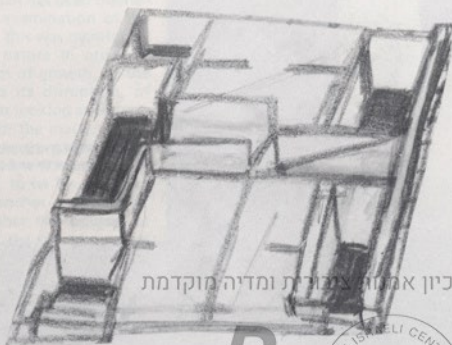
הבטוי האינטרסנט של אולמן, בעל האסתאטר קה הנוזרית, על אף שיהיה להיות מוגדר כמיני מלי, בקלסיפיקציה של הפיסול, נושא מסר חזק אמנותי, כשהוקטור שלו פונה מן העיצוב האמנותי אל תגובה על מצבים חברתיים ופוליטיים. אף שהוא משמש בתחביר של אמנות האדמה, הרי עבודותיו החומריות מסכות לתת צורה לתחושות שאין להן צורה, אלא המסתברות מתוך נסיון התחושות המתרגמות מחפורת להסתתרות, מוקלל-לחידות. אמור אולמן: "ההמתנה לאסון - מחדדת את ההכרה לגבי האסון".

"אשמורת שלישית", שוחות, אדמה ובטון, הבינאלה של ונציה 1980.  
"The third watch", trenches, earth and concrete, Venice Biennale, 1980.

מושבת שוחות קבוצה של שוחות מעין מושבת שחולת בצלע ההר. העבודה ממוקמת באמצע המידרון הפונה למעל לחצר תלחי, ותהווה תצפית לכיוון ועמק החולה. היחסים בין השוחה האישית לבין השוחות - יכתיבו את צורת המיבנה ואת שטחיהם בין הטכניון בחיפה. החמרים הם אדמה חפורה, אבנים ומים (בין)

אולמן יוצר סביבה של הקשבה, של המתנה, כטכס פולחן המתווך בין האדם ופחדיו לבין הטבע. ואמנם, עניינו במושג הפולחן הודגם בעבודה שביצע בישראל ב־1972, ושהוצגה כדוקומנטציה בבינאלה של סארפאולו. זו עבודת לכפר הערבי השכן מסר. ברית הנשענת על מסורת ברית הדמים של המזרח. שילוב זה בין חפירות ופולחן, נוגעת לשאלות קיומיות וחברתיות ממשיות בסביבתו. כפי שעבודה אחת שביצע בשנה זו, מבני התגוננות בכניסה למוזאון ישראל - נוגעת למושגים של כירסום תרבותי.





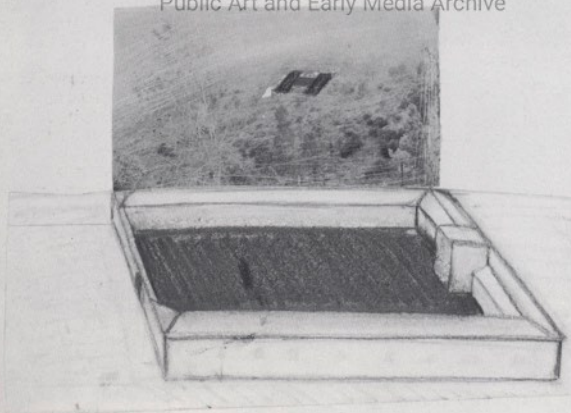
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

מכון לתיעוד היסטורי  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מכון לתיעוד היסטורי



Public Art and Early Media Archive



1980  
תל חי

"אשמורת שלישית". שוחות, אדמה ובטון, הביינאלה של ונציה 1980.  
"The third watch", trenches, earth and concrete, Venice Biennale, 1980.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



Public Art and Early Media Archive

# MICHA ULLMAN

Born 1940. Lives in Ramat Hasharon.

During the last decade Ullman has been intensively preoccupied with the examination of the concept of Nature. At first, this was manifested by elaborate drawings of nature in order to discover in it a visual system of growth, of the establishment of order and its disruption, of shades and earth folds. From looking at Nature, he later turned to work with the matter of nature itself: He dug out the earth, sorted it out, and then gradually developed what turned out, at the end of the seventies, to be his goal: the construction of shelters, trenches and mounds. These works brought together two courses of activity. On the one hand, the use of earth as a material and artistic metaphor, and on the other, the use of earth structures as a figurative expression of the lessons one learns about the human condition in society.

Looking at Ullman's works, one immediately thinks of Man digging himself in, out of an urgent need for self-protection. Such entrenchments, made of earth and reinforced by concrete, are fit for the motto derived from Beckett's works: Be sure to take shelter before you are hunted. The shelters and defense-pits convey an acute political sensation that is not typical of any specific geographical region. It is rather an existential sensation of traumatic fear, the assertion of the instinct of survival when confronted with oppressive powers. These are the fears that are buried inside the body of the individual who buries himself within Nature. To use a frightened paraphrase of Klee's definition, man is perhaps an element of Nature within Nature. The confidence that Man places in Nature and his escape into the warmth of the earth, as to a warm mother, constitute a kind of refuge from the harassing pressures and the political and social super-powers.

Ullman's fortifications are made of models that are very well known in his environment, to himself as well as to his generation living in his native country or anywhere else. His is a generation that grew up surrounded by military entrenchments and shelters, a generation which is well acquainted with wars and fears that dwell inside personal pits. The earth-sculptures he plants in his environment assimilate quite well with the functional defense-systems and are no aliens to the excavations that reveal an ancient civilization which Time had covered with layers of earth, as if to protect it from the hardships of the modern age.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



מכון תרבות ישראלי  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للثقافة العامة

Public Art and Early Media Archive

Ullman creates an environment charged with attentiveness and anticipation, which resembles a ritual that acts as an intermediary between frightened Man and Nature. And indeed, his preoccupation with the ritual was manifested in the work he made in Israel, in 1972, which was displayed as a documentation in the Sao Paulo Biennale. In that project Ullman realized "exchange of land" between an Arab village, Messer, and the nearly Israeli kibbutz Metzger, to symbolize an "earth covenant" based on the traditional "blood covenant" of the East. This combination of trenches and ritual is as closely related to the current existential and social problems of his nation, as the mounds he has recently erected in another work — displayed at the entrance of the Israel Museum — are related to concepts of cultural deterioration.

## Settlement of trenches

A group of personal trenches, a kind of earth settlement planted in the side of the mountain. The work is located at midpoint of the slope facing the east, opposite the court-yard of Tel Hai, forming a look-out point in the direction of the courtyard and the Huleh Valley. The planning and construction process is done together with a group of students from the Technion. The relation between the person in the pit and the group will determine the shape of the structure and the construction methods. The materials are dug-up earth, stones and water (mud).

Micha Ullman



אברהם אלג'ם אופק

נולד ב־1935 בבולגריה, גר בירושלים.

בפסוקים רבים במקרא נוקט הכתוב לשון ציורית המציגה לעינינו סימול בעל אופי "וירואולי" מובהק. לעיתים מתקדם סימול זה בחפציה של תופעות מעוצבים היטב. במשנה ובמיוחד באגדה, ישנם פסוקים שבהם הסמל הציורי הנו הציר העליון סובב הסיפור והמעשה. חקר האופי של החוקים המיוחדים, על פיהם עוצבו הדברים, הוא בעל ענין ייחודי, וזה יעשה הזרת הכלים של האמנות הוירואולית.

אברהם אלג'ם אופק

אֲנִי אֶמְנֹת צִיּוֹרִית וְתִדְיָה מִקִּדְמָה



Public Art and Early Media Archive

# AVRAHAM ALAGEM OFEK

Born 1935 in Bulgaria. Lives in Jerusalem.

In many passages of the Bible, the scripture employs a picturesque language which conjures up, in the mind's eye, a symbolism which is eminently visual. Sometimes, this symbolism may be focused on clearly designed objects and events. In the Mishnah, and particularly in the Aggadah, there are passages wherein the very axis of the story or legend is an artistic symbol. Understanding the character of the special laws whereby something may be designed is of unique interest, as this is to be done utilising the tools of the visual arts.

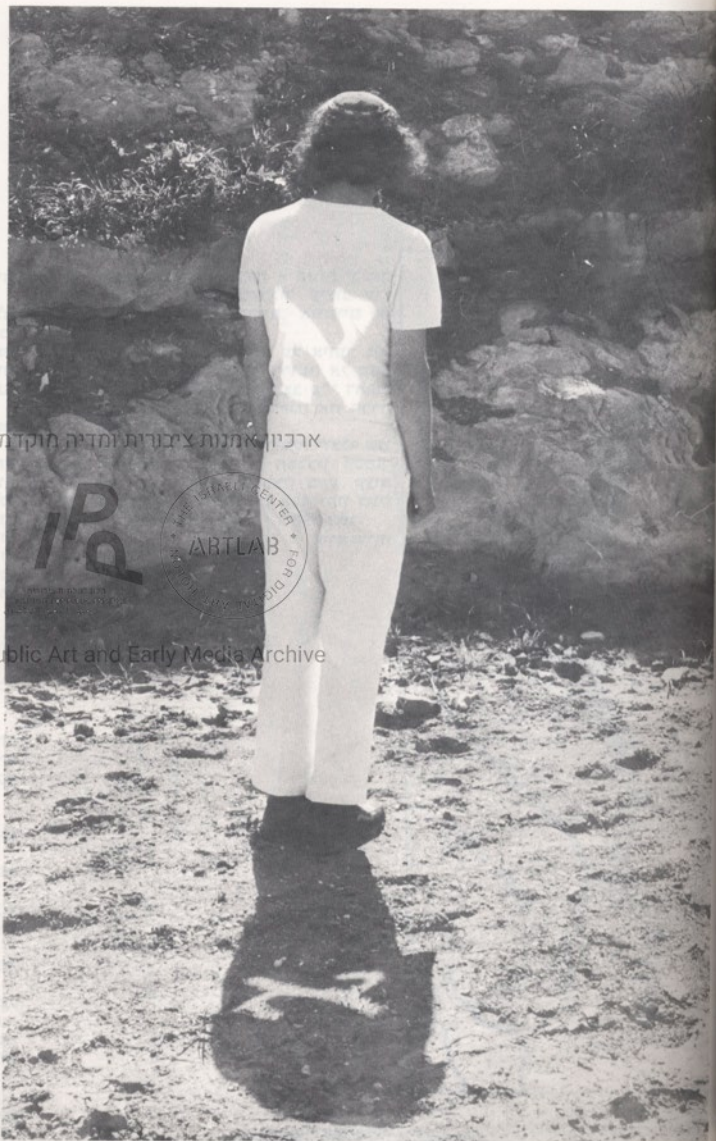
Avraham Alagem Ofek.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה חזקה

Public Art and Early Media Archive



"אות אור", במדבר יהודה מראה, אור שמש, 1979.  
"Light signs" mirror, sun light, Judea desert, 1979.



פיסול טקטוני: השבר הסורי-אפריקני

זהו אחד התואים הפיסוליים העוים המעצבים כיום את קרום כוכב הלכת ארץ. הוא מבקע מסות סלעים בעובי עשרות קילור מטרים לאורך תואי בקעות ואגמים שאורכו כ־6000 ק"מ: צפון סוריה - בקעת הלבנון - עמק החולה - ים המלח - הערבה - מפרץ אילת - הים האדום - ימת רודולף - אגם ויקטוריה - אגם טנגניקה - אגם ניאסה.

באזורנו קשורה היווצרותו בתווזות חצי האי ערב והמדבר הסורי צפונה על פני הגדה המערבית, חצי האי סיני וחוף סודן, שזו ביחס להם דרומה. לאורך קו תווזות זה נתחוללו סדרות שברים וגרבינים שבהם התשקעו חבלי ארץ אלפי מטרים לעומק הקרומ המרוסק ואחרים הורמו. דחפי עיצוב טקטוניים אלה החלו כנראה בסוף הטורון, לפני כ־90 מיליון שנה, גברו שוב בסוף הדאוקן, לפני כ־35 מיליון, גברו שוב בפליוקן לפני כ־5 מיליון שנה ופועלים שוב כחריפות במיליון השנים האחרונות, וגם ברעגים אלה. פני נוף מבוקע זה, מעוצבים ע"י טקטוניקה - מים - זמן אינסופי.

גילו של אגם הכנרת הוא כ־20 אלף שנה. בעשרות אלפי השנים האחרונות התפתחה שכבה דקיקה של נוכחות אדם לאורך הבקע הזה. אתרים פרה-היסטוריים - יריחו - לבוא חמת - שבא - גמלא - תעלת סואץ - תל חי - גשר דמיה - לאורך קו השקע ארעו, בעיקר במליוני השנים האחרונות, פעילויות וולקניות - שפכי לבה ש: גרו לתוכו התקררו, התמצקו והפכו בזלת. מבולת זו בנויה חצר תל חי.

ותווזות הגדה המזרחית צפונה נמשכת כיום בשטור של 10-5 מילימטרים בשנה. נוף הוא תנועה. מצוק ההעתקים המערבי של הבקע מתנשא כאן, כ־600 מטרים מעל תל חי - שכבות שונות של גיר קשה הנחשפות ע"י הבלויה מדרדרות מדי פעם סלעים, בלמיד האבוס הענק.

מצפון לכאן קימטו תווזות ולחצים אלה את רכסי הלבנון מול הלבנון והחרמון. משגר אותן להזהר בעיצוב הטקטוני של ההימליית וברכסי מדבריות כוכבי לכת רחוקים. הייתי מנסה להגיע לעובדות פיסול הכוללות שני מרכיבים: אישיות פיסולית ויטאלית - חומריות מפורשת - מסות - טקטורות - קנה מידה - מתחים.

וכן שיגור למניפת אסוציאציות - דמיון - תהליכי הכרה. הרוק במרחב ובזמן מעבר למחולל הפיס.

תפיסת הטקטוניקה - אירויה - תווזת יבשות כפיסול, מאבחנת פיסול כתהליך עיצוב ע"י כוחות זומן - ויהיו פלנטריים, אנושיים או אחרים.

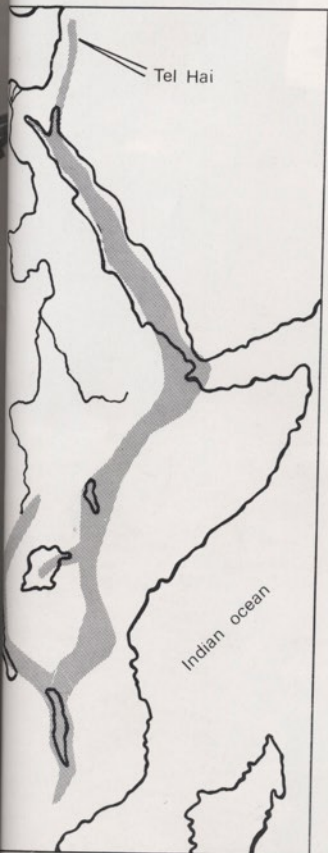
העבודה "מול הבקע" מבוססת על איתור גיא דמיו משפר צר ההולך ונפתח דרומה אל קטע מנוף הבקע. תחתית גיא זה תעוצב ע"י דחפור כבד לכעין מוביל דרומפלי המפנה את הכרת ההולך בתוכו דרומה אל הנוף.

על גב הסוללה התחתונה, הדרומית יוצבו שני סלעים מקומיים שיגדלו את המדרון הסמוך שיוצבו כשרווח צר ביניהם, כעין בקע. קצות הבקע הזה יעובדו ביד. סלעים אלה יהיו כעין מוקד. אורך קטע הגיא שיעובד - כ־250 מטר.

עזרא אוריון

בית המחסן הציבורי  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מזג המחסן הציבורי

Public Art and Early Media Archive





## EZRA ORION

Born 1934. Lives in Sde Boker, Negev, Israel.

### Tectonic sculpture — The syrian-african rift.

The Syrian-African Rift is one of the most powerful contours shaping the crust of the planet Earth. It covers rocky masses dozens of kilometers thick and follows a route that traverses 6000 kilometers of valleys and lakes, from Northern Syria through the Vale of Lebanon, the Hula Valley, the Dead Sea, the Arava Plain, the Gulf of Eilat, the Red Sea, Lake Rudolf, Lake Victoria, Lake Tanganyika — ending at Lake Nyassa.

The formation of the Rift in our own region is related to the shifts of the Arab Peninsula and the Syrian Desert over the West Bank northward and the south-bound movement of the Sinai Peninsula and the Coast of Sudan. The shifts have generated a series of fissures and depressions where whole regions were sunk thousands of meters into the crumbled crust, while others were lifted, these tectonic pulses are believed to have begun some 90 million years ago, towards the end of the Turonian era. The throbbings started again in the late Eocene, about 35 million years ago and a fresh wave occurred 5 million years ago, during the Pliocene. The pulses have again been highly active in the past million years, up to these very minutes.

The surface of this fractured landscape is shaped by tectonics, water and the infinite. The age of the Tiberias lake is about 20,000 years. During the past tens of thousands of years, a scanty layer of human presence has emerged along the Rift, and it is dotted with pre-historic sites such as Jericho, Neve Hamat, Sheba, Gamla, the Suez Canal, Tel-Hai, the Damia Bridge.

Over the past millions of years there has been, along the Rift, hectic volcanic activity tossing floors of lava into the cleft where, after cooling off, they solidified into basalt. The Tel-Hai Courtyard was built of this basalt rock. Today the eastern bank is moving northwards at a rate of 5 to 10 millimeters a year.

Landscape is movement.

The western cliff rises some 600 meters above Tel-Hai. Various layers of hard limestone exposed by erosion send rocks tumbling down the flanks of this giant. To the north, these creeps and pressures have crumpled into shape the Lebanon ranges facing the Lebanon and Mount Hermon.

You are prompted to reflect upon the tectonic formation of the Himalayas and the desert ridges of distant planets.

I aspire to a sculpture consisting of two elements: A vital "sculptural" personality — explicit materiality — masses — textures — scale — tensions; and a launching pad to far associations — imagination — a process of consciousness, far away in space and time, beyond the physical generator.

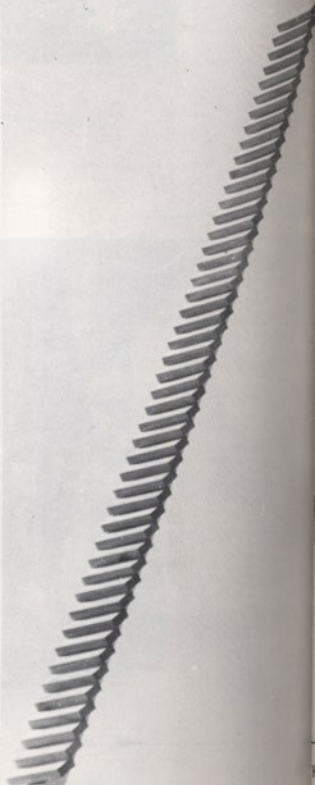
The conception of tectonics — erosion — continental shift as a work of sculpture, diagnoses sculpture as a process of shaping by power/time cosmic, human or others.

The work "Towards the Rift" is based on locating a tunnel shaped valley, opening southwards to reveal a segment of the Rift landscape. Its bottom will be fashioned by a bulldozer into a two-level carrier drawing strollers' attention to the south-lying landscape.

Two local rocks will be pulled off the adjacent slope and placed side by side with only a narrow, crack-like space between them. The ends of this crack will be carved by hand, and the rocks will constitute the focus of the project. The wadi section to be handled is about 250 meters long.

Ezra Orion

"מעלות"  
"Staircase"





מפעילות "מוזאון המוזאונים": כלוב השלום  
 הסעודה האחרונה.  
 of "The museum of museums": The Cage  
 the drill, the last supper.

## דב אור-נר

חבר קבוץ חצור.



הפרוייקט שלי בתל-חי הוא חלק של תהליך כולל  
 במישור הארצי והבינלאומי, במסגרת "מוזאון  
 המוזאונים" שחלק מפעולותיו קשור בנושא  
 הפוליטי-חברתי.  
 המקום: תל-חי.

מטרה:

1. לשתף מספר אנשים גדול ככל האפשר בתהליך  
 יצירת מבנה שמטרתו לשמר ביטוי של מגמות  
 שונות הקשורות בבעיות גבול ובטחון.

2. יצירת מבנה המושלש הסביבתי.  
 עבר - תל-חי

הווה - קרית שמונה  
 עתיד - הקידוח.

תהליך

- שיחות עם אנשי קרית שמונה על המצב  
 הפוליטי-רגשי הקשור לארץ ולסביבה.

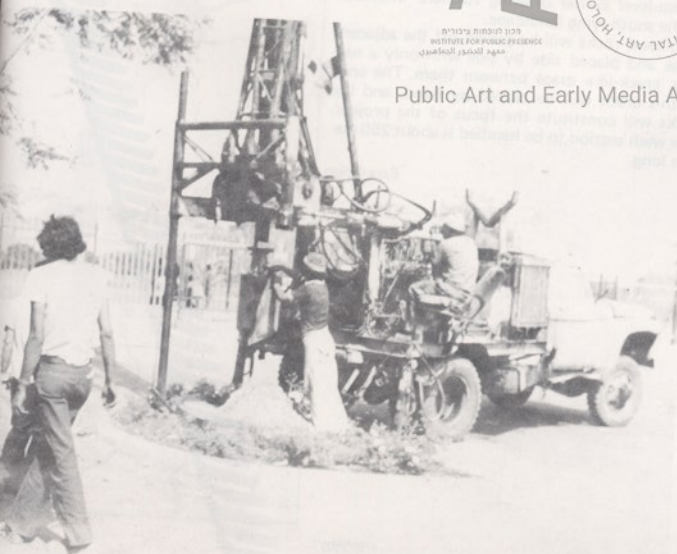
- שיחות עם ערבים מהסביבה ומעבר לגבול.  
 - צילום והקלטת השיחות.

- חפירת קידוח בעומק של 10 מטר.  
 - גביית חומרי דוקומנטרי, הכולל כתובים והקלטות

- שיחות, בתוך הקידוח.  
 - סגירת הקידוח על ידי מבנה מבטון שעליו  
 יצוינו פרטי האירוע.

Public Art and Early Media Archive

מכון למחקר ופיתוח  
 INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
 معهد للدراسات والبحوث



מוזאון המוזאונים

דב אור-נר

קבוץ חצור 60 970

ישראל

מוזאון המוזאונים הוא דגם תאורטי מעשי של  
 מוזאון המבוסס על השקפות שונות. הוא מנסה  
 להרחיב את תחומי פעולותיו עד הגבול האפשרי.  
 תחומי פעולותיו של מוזאון המוזאונים  
 א. לשמר ולהציג מוזאונים לאמנות כיוון  
 שהעלמותם בצורתם הנוכחית ודאית.  
 ב. לשמר ולהציג את הסביבה האנושית ולהבליט  
 דרך הזכרון הקולקטיבי דברים ומאורעות דרכם  
 מתפתחת הסביבה.  
 ג. לשמר ולהציג ולמקד בחברה את ההשלכות  
 הפוליטיות הנובעות מקיומנו המיוחד בארץ.

## DOV OR-NER

Member of Kibbutz Hatzor.

My project is part of a comprehensive national and international process within the "Museum of Museums", which in some of its activities, is involved with political and social issues.

**The location** — Tel Hai.

**The Aim** — 1. To have as many people as possible participate in the creation of a structure destined to preserve the expression of various trends connected with security and frontier problems.

2. To set up an audio-sculpture-like structure completing the environmental triangle.

**Past** — Tel Hai.

**Present** — Kiryat Shemona.

**Future** — The drill.

### Process

— Talks with inhabitants of Kiryat Shemona about the political-emotional situation, within the context of country and region.

— Talks with Arabs from the neighbourhood and from across the border.

— Taping and tape-recording the conversations.

— Digging a 10-meter deep drill.

— Hiding documentary material such as texts and recorded conversations inside the hole.

— Confiscating Arab-Jewish blood donated by volunteers and hiding it in the hole.

— Cementing up the hole by a structure on which details of the event will be inscribed.

The Museum of museums Dov Or-Ner  
Kibbutz Hatzor 60-970  
Israel

The museum of museums is both a theoretical and a practical model of a museum based on a synthesis of differing views. It attempts to expand its fields of activity as far as possible. Fields of Activity of the museum of museums

A. To preserve and present art museums, since their disappearance in their present form is a certainty.

B. To preserve and present the human environment and by means of the collective memory to emphasize objects and events affecting the development of the environment.

C. To preserve, present, and focus social attention on the political implications of our special existence in Israel.



## בתיא ארואטי

נולדה ב־1948, גרה בתל אביב.

שפת ה"פופ" בתחילת שנות השמונים ואין קלסיקה, במשמעות של תרבות שהצטברה במאגר הזכרון האנושי. היא שפת־אם מדוברת אצל דור האמנים שנסיונם החל בעשור האחרון. עבודותיה של בתיא ארואטי כוללות "אובייקטים רכים" עשויים בדי סטון בצבעוניות "פובית" מבחיקה ומתועשת, שמאפיינים אותם קווי אור נאון ותחושה ארוטית חריפה. הרישום באור נאון צבעוני נזון מנופי המציאות הצרכנית־טכנולוגית אך אין הוא מפנה אותנו חזרה אליהם, אל יוצר תמונת־מצב של גרויים ויוזאליים שאינם מתארים אלא מזרימים שורת צופנים חדשים: בד הסטון נושא משמעויות של מגע גוף, משום האסוציאציה בינו לבין תחושת מגע טקטילי ישיר עם גוף אשה. המעבר מ"ציור רך" לעצמים, מתבטא בעבודותיה של ארואטי באליפסות נאון עטופות בפרווה ובאהלי חלוצים עשויי בד סאטין ורוד.

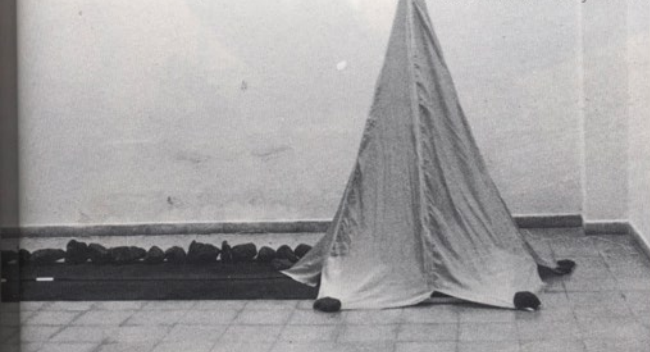
הטיפול של בתיא ארואטי ב"הסטוריה מקומית" מהווה קיטוב לעבודותיה הארוטיות־אורבניות. ההסטוריה המקומית שלה הופכת מיתוסים לאומיים, שההתייחסות אליהם נושאת כפל־משמעויות של נוסטליה, רגשי אשמה וספקנות־לדימויים עשויים בסאטין, נאון, אספלט, אבני בולת, וקרח הנמס מתחת לכתובות־קעקע של סיסמאות באור נאון. שלרוב חמרים מקומיים וחמרים של טבע, עם מוצרים טכנולוגיים המנוכרים להם, מעמדת מציאות עם זכרונות הסטוריים, והופך הסטוריה לחלום מתוק. אהלי חלוצים ורודים בנאון וסאטין (על קע אותם נופים ששימשו יורה להתרחשויות הסטוריות). נראים כנסיון לסכסואליזציה של מיתוסים. התוכן הבלתי מסופר, אלא המלוקט על ידי הצופה מסמלים מוכרים ומאווירה תאטרלית, תחושת הזמן החולף הנמדד על ידי המסת גוש קרח, והסביבות הנאון־סטניות יוצרים כעין מיצג של אור וצבע, של חושניות וגעגועים.

Public Art and Early Media Archive

ביתן לתבונת ירכורים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للتفكير العام



הסטוריה מקומית, סטין ונאון ורוד, בולת ואספלט, מוזאון עין חרוד, 1980.





# BATIA AROWETTI

Born 1948. Lives in Tel-Aviv.

"Local history", satin and pink neon, basalt and asphalt, 1980, Ein-Harod Museum.

At the beginning of the 80's "Pop" language is already considered classical, in the sense of a culture accumulated in the reservoir of human memory. It is a living native-language, spoken by those artists that started their activity during the last decade. Batia Arowetti's works include "soft objects" made with glowing industrialized "phobic" colourful satin fabrics, characterized by neon lights and a strong erotic feeling. Though the drawing with coloured neon lights is inspired by the landscapes of technological consumer reality, it does not bring us back to them, but rather creates a scene of visual stimuli that discharge, rather than describe, a series of new codes: Since satin is associated with the feeling of direct tactile contact with a female body, it invokes implications of physical contact. The change from soft paintings to objects is manifested in Arowetti's works through neon ellipses covered with fur and through pioneers' tents in pink satin.

Batia Arowetti's treatment of "local history" polarizes her urban erotic works. Her local history turns national myths – the relation to which is ambiguous and charged with nostalgia, guilty conscience and scepticism – into images made in satin, neon, asphalt, basalt stones and ice that melts beneath tattoos of slogans in neon lights. The combination of local and natural materials with alien technological products, sets off reality against historical reminiscences, and turns history into a sweet dream. The pioneers' tents in pink neon and satin (on the background of those that were the scene of historical events) look like an attempt to sexualize myths. The untold contents, which the spectator nevertheless gathers from the familiar symbols and the theatrical atmosphere, the sense of the passage of time measured by the melting ice block, and the neon-satin environments – all these create a sort of performance of light and colour, sensuality and cravings.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקד



מכון הנוכחות  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز الوجود



Public Art and Early Media Archive



## יהושע אלירז

נולד ב'1941, גר בירושלים.

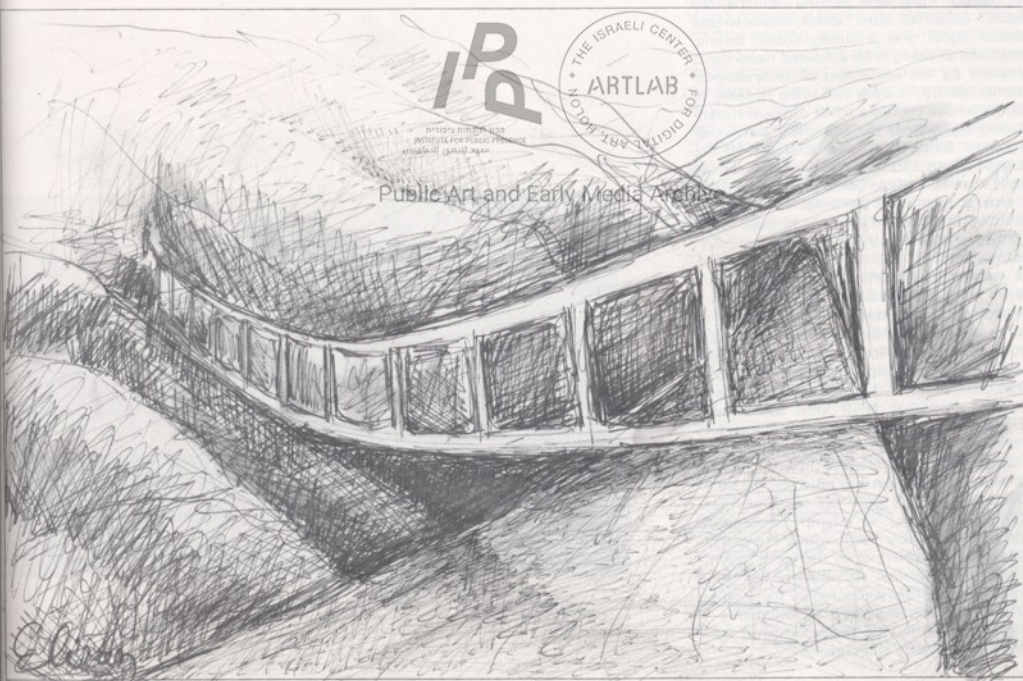
יהושע אלירז יוצר אובייקטים פיסוליים ועבודות סביבתיות תוך שימוש בלעדי בבדי כותנה לבנים, אטומים או שקופים. הסביבות המונוכרומיות שצר בשנת 1979 ערוכות בהתאם לתכונות החומריות, הוירואליות והטקטיליות של הבד, שאינן ניתנות להמרה.

הגוטניקה הרכה של אלירז היא תוצאת חשיבה מרחבית ואסתטית הנמשכת בעבודתו מאז תחילת שנות השבעים. קדמו לשלב זה ציורים גדולי מידות, שבהדרגה נעלמו מהם מרכיבים מבניים וצבעוניים, כדי ליצור אשליית חלל רחב. כיום, ניתן לראותם כמיתווים לעבודות שהוא מימש כעשר שנים מאוחר יותר.

א.א.

"קשירת מורדות", פרויקט לתלחי 80.  
"Slope binding", Tel-Hai Project, 1980.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



... צורות פיסוליות גמישות משתמשות תכופות בדגם רשתי, בצורות חזרות בגדלים משתנים, לפי חוק או יחס מסוים (פרוגרסיה); על כן דומות יצירותיו מבחינה חזותית לעבודותיהם של אמנים מינימליסטים כמו ג'ד ולוויט. בדומה לאמנים אלה מגלה אלירז מעורבות בסביבה אדריכלית מסוימת, ויוצר בתהליכי עשייה שאינם בולטים לעין, ובמשטחים המדגישים את ההיבטים המעשיים של הביצוע. ועם זאת, כפי שצוין המבקר לורנס אלווי, מערכת היא אנושית כנתן של צבע והצד האישי אינו מתבטל עליוני שימוש בטכניקה נקייה ומסודרת. בעוד שאמן מינימליסטי נוקט לעתים קרובות בתחבולות

אלה כדי להדגים מושגים ורעיונות, מגיע א לשימוש בתבניות סימטריות, סדרתיות, בת איפוק וריסון מצמצם שיסודו אישי במהותו הדבר גם לגבי עובדותיו של משה קופפרמן השימוש בדגם רשתי אינו שולל את האת הסובייקטיבי של הציור. נוסף על כך, אף עמוף בדרך כלל משטחים מדויקים, הרי הגומלין עם החומר חשיבותם העיקרית ב עומדת. אצל אלירז עיצוב סביבתי, שיתוף ה או שילוב האפקטים של התופעה הטבעית תוצר של העדפה אישית ולא הצהרה א

לוגית.

טפנו



# YEHOSHUA ELIRAZ

Born 1941. Lives in Jerusalem. Israel.

Yehoshua Eliraz makes sculptural forms and environmental works, using only opaque or transparent white cotton cloths. The monochromous environments he created in 1979, are arranged according to the material, visual and tactile qualities of the cloth which are unchangeable with any other material. Eliraz's "Soft Gothic" results from the special and aesthetic thinking that characterizes his work ever since the beginning of 1970's. Prior to this stage, his work had consisted of large-sized paintings, from which structural and colourful elements had gradually disappeared to form the illusion of a broad and transparent space.

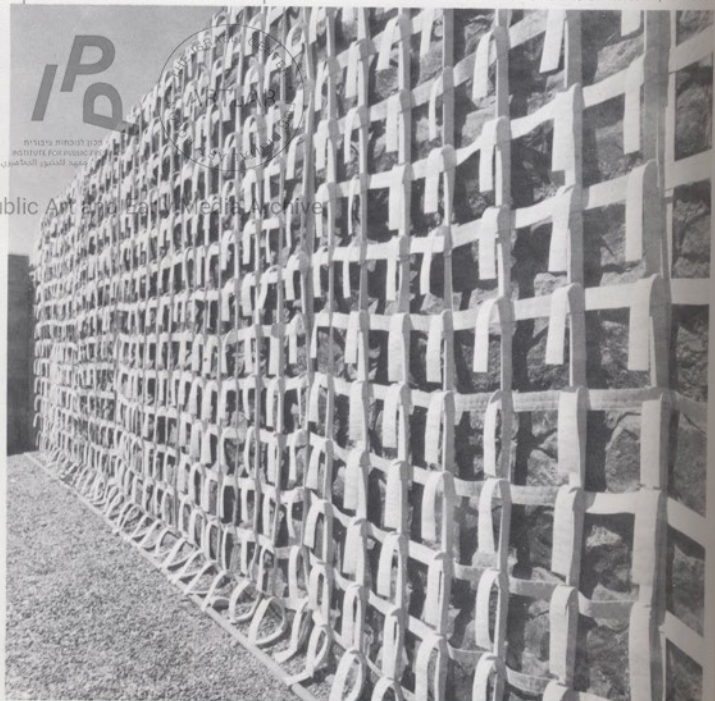
A.B.

... flexible sculptural forms often make use of grids and progressions and, therefore, bear a visual similarity to works by Minimal artists such as Judd or LeWitt. Eliraz also shares with these artists an involvement with specific architectural environments and an unobtrusive execution and surface which stress the practical aspects of construction. Nevertheless, as the critic Lawrence Alloway has observed, a system is as human as a splash of paint and the personal is not expunged by using a neat technique. Whereas the Minimal artist often uses these devices to illustrate concepts and ideals, Eliraz arrived at the use of symmetrical, serial schemes through a reductive process of control and restraint the basis of which was essentially personal. In addition, though he usually prefers precise surfaces, interaction with the material remains of major importance. With Eliraz, the shaping of an environment, spectator participation or the incorporation of the effects of natural phenomena are the product of private predilection rather than an ideological statement.

Stephanie Rachum

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

מהמחנה במוזיאון ישראל, ירושלים.  
From the exhibition at the Israel Museum, Jerusalem.



## שאל (טולי) באומן

נולד ב־1933 בארגנטינה, משנת 1955 בישראל  
חבר קיבוץ עמיר.

הדפס הרשת מבוצע על אבנים המהוות שכבת  
מגן למקלט חפור בעומק האדמה. אבנים שלוקטו  
מן הסביבה מהוות תזכורת מאיימת למשמעות  
הקיום באזור.

תוכנו של ההדפס עשוי מצילומי קטעי עתונות  
יומית המדווחים על הפגזות ותקריות אלימות  
באזור בו חפור המקלט. דיווחים שמשמעותם  
לגבי תושבי האזור, והאמן בתוכו, זכרונות של  
סכנת קיום פיזי והתגוננות במקלט זה, או  
בזוים לו, בסביבתו.

זו אמנות פוליטית אי־סיטו (in situ) שאינה  
מרחיקה את עדותה.

המיבנה המסיבי של שכבת המגן הבולטת  
– מהווה את המרכיב "הפיסולי" של ההדפס  
בטבע – הנשען על שיטות פוטוכימיות חדישות  
מחד, ועל עובדות הנוגעות להתרחשויות במקום  
עצמו.

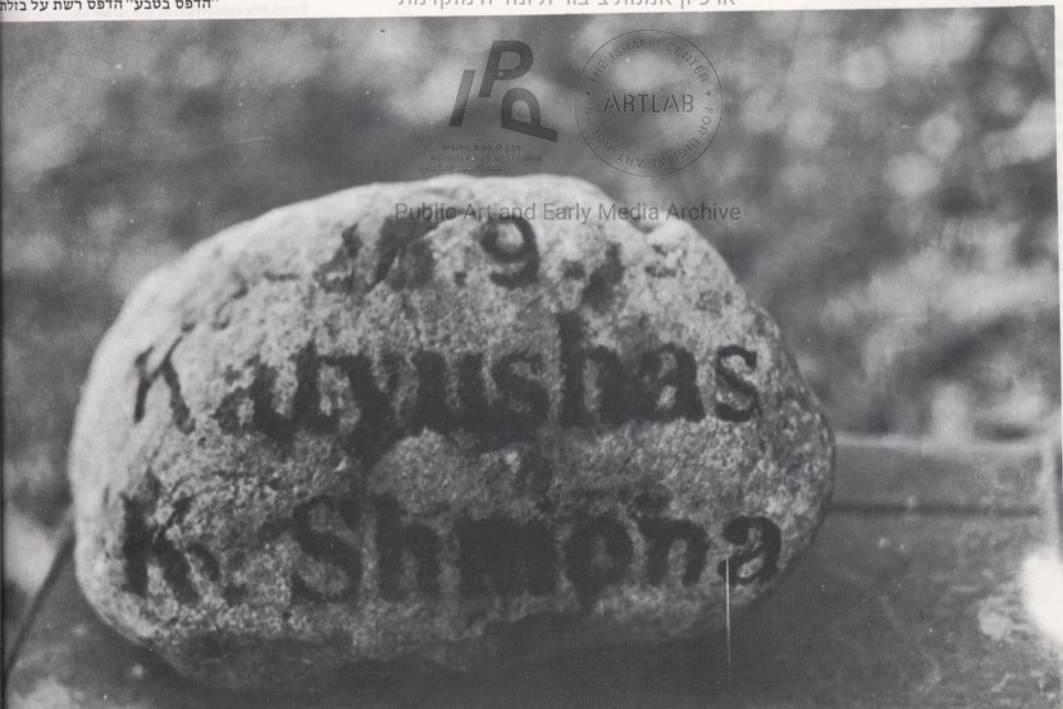
א.ב.

עם התרופפות החיץ בין "מקצועות" האמנות –  
נמצאו להדפס האמנותי, ובעיקר להדפס הרשת,  
תחומי ביטוי החורגים ממיקומו "הטבעי" על  
פני ריבוע הנייר, ואף מעבר לשימושיו הרבי  
גזוניים בממד הטכנולוגי.

עבודותיו הנוכחיות של טולי באומן, שהגיע  
לפיתוח מרתק של שיטות הדפס רשת צילומי –  
כוללות הגדרה של "הדפס בטבע". הגדרה זו  
נמצאת בקצהו הסקרנות המוביל מיצירת  
דימויים של נוף באמצעות ההדפס, לעבר הנגיעה  
בממשות הנוף, שאשלייתו עולה ממאות  
ההדפסים שיוצר בעבר, ההדפס בטבע, על פני  
אבני בולת כהות ואבני גיר בהירות, על שטח של  
מטרים מספר, שיוצר טולי באומן בתל־חי – יש  
בו ביטוי למהויות מרוחקות, לכאורה, כטכניקת  
הדפס ומידע חברתי־פוליטי.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

"הדפס בטבע" הדפס רשת על בולת





## SHAUL (TULLY) BAUMAN

Born 1933 in Argentina. Lives in Israel since 1955.  
Member of kibbutz Amir.

As the strict classification of the various "branches" of art is becoming looser, artistic prints, especially silk-screen, have found modes of expression that go beyond their "natural premises" — namely, the sheet of paper, and even beyond their diverse uses for technological purposes.

The current work of Tuli Bauman, who has evolved fascinating photo silk-screen techniques, includes a definition of "prints in nature". The definition is located at the extremity of the curiosity line leading from the creation of landscape images by means of print, up to the actual contact with a tangible landscape whose illusion emerges from hundreds of prints produced by him in the past. Printing in nature — on dark basalt and bright lime-stone, over a surface of

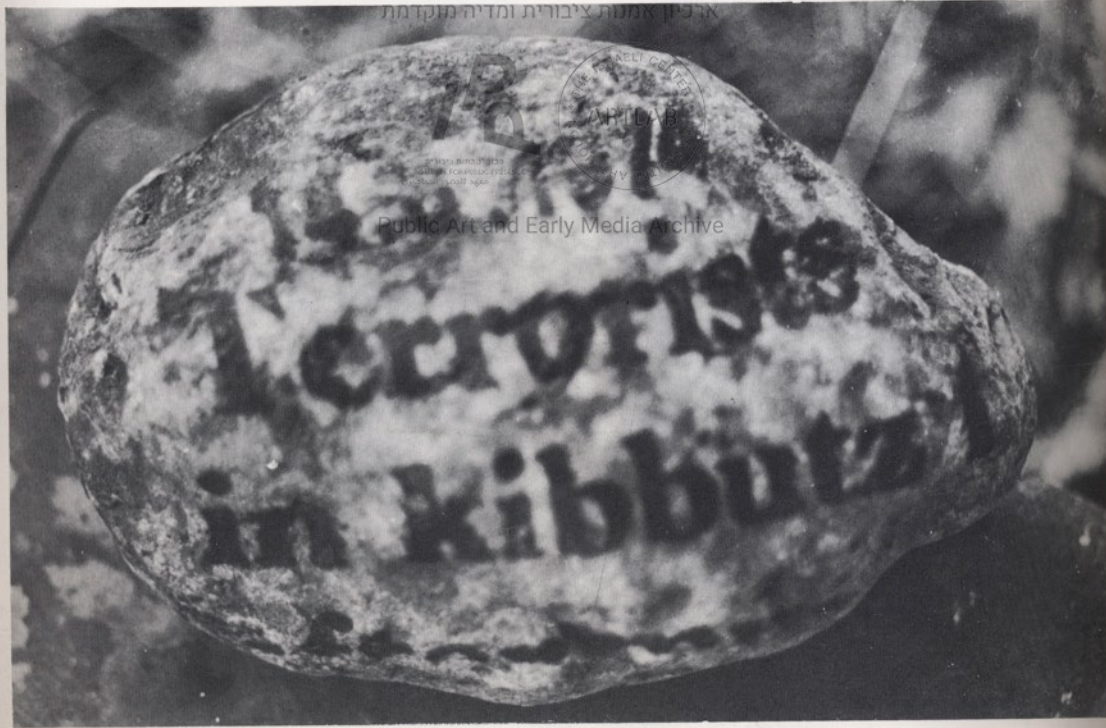
several square meters — this is what Bauman has created in Tel-Hai, to express ostensibly remote subjects such as printing methods and social political information.

The silk-screen is produced on stones that form a protective layer for an underground shelter. The stones have all been gathered from the surrounding neighbourhood and present an ominous reminder of the meaning of life in this region. The print consists of cuttings from the daily press reporting shelling and violent clashes in the vicinity of the shelter. For the inhabitants of the area, including the artist, such reports evoke the threats to their existence and the refuge sought in this or other, nearby, shelters.

The solid structure of the basalt layer constitutes the "sculptured" element of these outdoor prints which rest equally on modern, photochemical techniques and on facts covering events that are taking place on this very site.

A. B.

"Print in nature" Silkscreen print on basalt, 1980.



Public Art and Early Media Archive

# עדינה בר-און

נולדה ב'1951, גרה ברמת השרון.

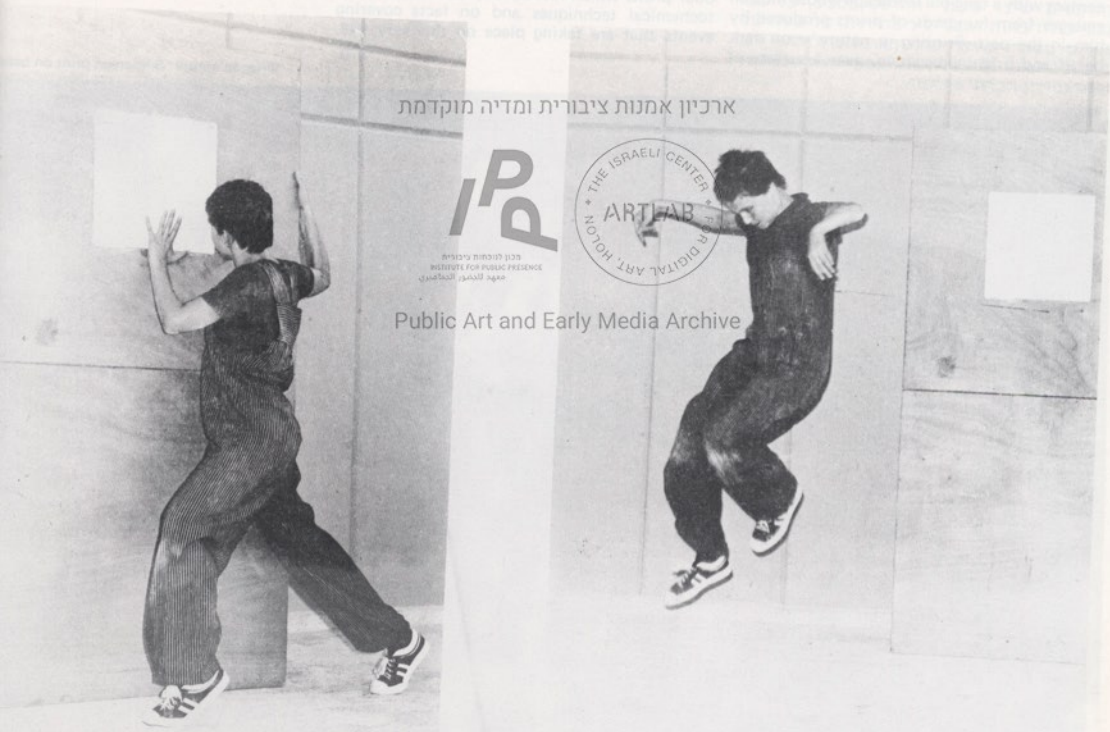
"ההופעה היא ליניארית. מה יכול לסמל קו? כיוון בחלל, מיכלול המורכב מקטעים, מפרקי זמן, כאשר לכל קטע, לכל פרק-זמן ערך עצמאי וערך ביחס לכלל, כבתיזמור. יש בה סימנים: החיוך כצליל או כתו. זהו אלמנט מינימליסטי, כלומר שכיח, ברור מאליו, מוכר. השאלה היא מתי אני מחייכת, מה קרה לפני החיוך ומה יקרה אחרי, מהי משמעותו של החיוך במערכת כללים של היגיון צורני לא פחות מאשר סיפורי. וכך החיוך הוא לגלגני, ודוני, סקסי, רומאנטי..."

ומשולב במה שאני עושה, וקשור במי שעומד מולי, במי שאני מחייכת אליו וכו'. ממשותה של ההופעה, חד-פעמיותה, נובעים מצירוף זה של אלמנט ספציפי עם אלמנטים ספציפיים אחרים. "החלטות שלי מול החלטות של הקהל. כאשר אני מסתרת מאחורי קיר, זוהי החלטה שלי. אם אתם הולכים בעיקבותי, משחקת, במידה מסוימת מופיעה. מתנועת, משחקת, מבצעת את השיפוטיות ומביימת את עצמי, חושפת את עצמי כבכל אמנות המוסריים שלי, חושפת את עצמי כבכל אמנות.

כל יתר ההחלטות הן שלכם, ואתם קובעים במידה רבה את אשר אעשה".

עדינה

"הליכה על קו דק". מיצג



## ADINA BAR-ON

Born 1951. Lives in Ramat-Hasharon, Israel.

The performance is linear. What can a line symbolize? A direction in space, a whole made up of fragments, of fractions in time, with each fragment, each moment, having both its own intrinsic value and a value in relation to the whole, as in an orchestra. There are signs: the smile as a tune, or a note. This is a minimalistic element: it is frequent, obvious, familiar. The question is: when do I smile, what happened before, what will happen afterwards, what is

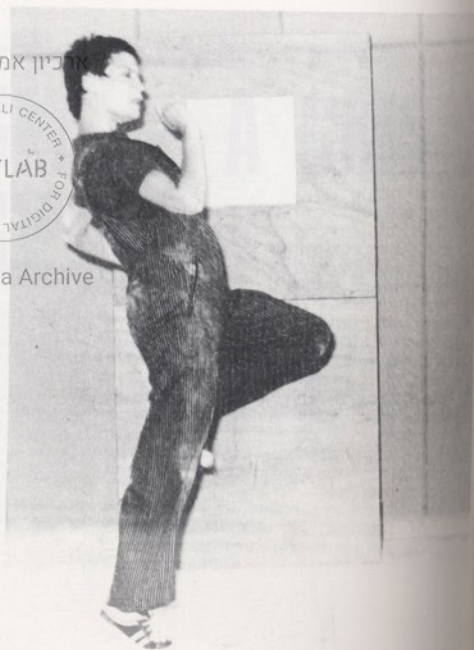
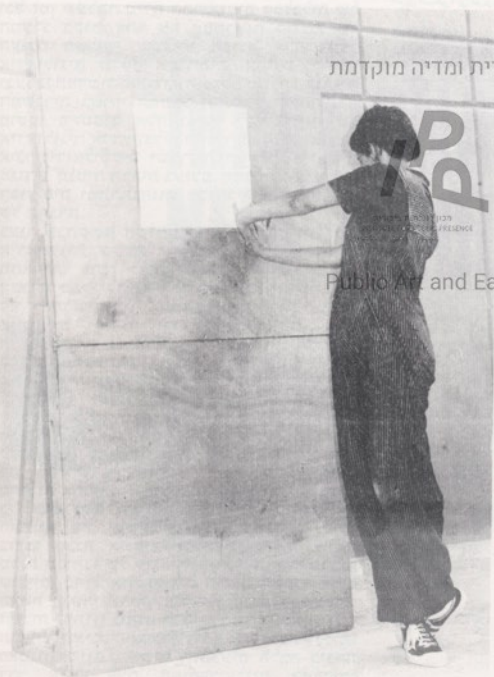
the significance of the smile within a set, of rules pertaining to a formal as much as a narrative logic. Thus, the smile may be mocking, malicious, sexy, romantic — and always interwoven with what I do and related to the person I am facing, smiling at, etc. The reality of my performance, its uniqueness, stem from this combination, of a specific element with other specific element. It is my decision. If you follow me — the decision is yours. I appear,

move, act; to a certain extent I write and direct my own performance, make my necessary moral judgements, expose myself like any artist. All other decisions are yours and what I do is very much up to you.

"Walking on a thin line" performance, 1979

אדינה בר-און: אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

Public Art and Early Media Archive





נולד ב־1947, גר בירושלים.

سالم السليبي تكنولوجيا حديثة في الدول

للوح التالي يشير الى الاسئلة والردود كمعزج ممكن لتطور الفن في الدول المتطورة

٢- بأي قدر باستغاغة الفنانين في الدول المتطورة استحداث القيم المحلية في آن واحد مع مراحل التطور الحديث ؟

٣- هل ممكن تحديد التأثيرات التربوية على الفنون المحلية المتطورة والى اى حد؟

איראציונליזם - אידאולוגיה חדשה של המשבר

בעוד שבתקופת הקדם משבר היווה הציוניזם אידאולוגיה שלטת והצליח להכיל כגורמים מחמיתים, פועל כיום המשבר הכלכלי בנטייה שולש מבלי להשאיר ארטריטטיבה אידאולוגית. לזו האידאולוגיה, המאבק מנהלת שכתובת אמנותית שונת בצייוניזם בשם הא"י ראציוליסם אינו רק מוטעה אלא גם ראצייוני. למרות הטענות שהאידאולוגיה מוהה אידאולוגיה ארטריטטיבית, מייצר הוא כיום ערך אידאולוגי חזיק כלפי המשבר, בדיוק כפי שהאידאולוגיה איננה ערך דומה כלפי החברה הטכנולוגית. אף על פי כן, ניתן להבין שבחברה טכנולוגית פאראקסלנס כמו זו האמריקאית, בה ממוש האידאולוגיה עמוק יותר מאשר בחברות אחרות, לא מוצו בשנות הששים והשבעים כל אפשרויות העימות בין שתי נטיות אלה. העימות בין האידאולוגיה הציוניסטית טומן בחובו סכנת אינטרנצייונליזציה חדשה – את סכנת התחביר של קונפליקט זה על אזורי תרבות שונים, בהן האידאולוגיה הציוניסטית אינה שלטת ואשר לגביהן אידאולוגיה זו לכשעצמה חזיקה בפתרון בעיית הבטיס.

תופעת האינטראקציות בין-תרבותיות של הרציונליזם באמנות שנות הששים והשבעים הלכה כיכר דרך ארוכה עם האימפריאליזם התרבותי האמריקאי, ולקחים מתופעה זו עשויים למנוע הישנותן של תכתיבים תרבותיים חדשים על אמנות אזורי העולם.

צבי גולדשטיין, 1980

IPQ

מכון לנוכחות ביבורית  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
معهد للتجسس الجماهيري



Public Art and Early Media Archi

ZVI GOLDSTEIN

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

1977 (de)

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

# IRRATIONALISM — A CRISIS NEW IDEOLOGY

Public Art and Early Media Archive

ZVI GOLDSTEIN JANUARY 1980

● As long as the economic curve in western societies pointed to a constant growth in production, export and demand, and as long as the western rate of economic expansion went step-by-step with the utilization potential of the third world, these societies succeeded in building an optimistic ruling ideology, based on faith in progress and in the value of science and technology. However, the energy crisis, the crises of monetary markets, and the rocketing inflation destroyed these myths and brought about the formation of an IRRATIONALIST ideology, and of an individualistic and conservative art, reinforced by the growth of a worldwide come-back to religion, withdrawal from political activity, and by the IRRATIONALIST economic behavior of society.

● Inasmuch as the pre-crisis period saw RATIONALISM as the ruling ideology which succeeded in incorporating a protest antithesis, the economic crisis of today acts as a ruling factor, without leaving an alternative ideology to IRRATIONALISM. The struggle of various art media against RATIONALISM, in the name of IRRATIONALISM, is not only economic, but also reactionary. In spite of the claims that IRRATIONALISM is an alternative ideology, it represents today an ideological positive value against the crisis, just as the RATIONALISM represented a similar value as against the technological society. Nevertheless, it is understandable that in the technological society "par excellence", such as the American, in which RATIONALISM is more inherent than in other societies, the possibility of a confrontation between these two tendencies was not exhausted in the sixties and seventies. The conflict between RATIONALISM and IRRATIONALISM bears the danger of a new internationalization — the danger this conflict would be imposed on marginal cultural regions where the RATIONALISTIC ideology does not rule and wherein this ideology for its own sake is positive, inasmuch as it solves basic problems.

● The phenomenon of the internationalization of RATIONALISM in art in the sixties and seventies went a long way towards the cultural American imperialism; the moral lesson to be learnt from this phenomenon may prevent a second occurrence of new cultural dictates on the art of marginal regions.



# CAMP - DAVID

an implication with regard to art in the Middle East (Several hypotheses)

24/10/1978 OCTOBER 1978

Restoration of the Framework Agreement between Israel and Egypt will necessitate not only political and economic cooperation, but social and cultural cooperation as well. While the P.A. American will be strengthened by the policy of restoring such cooperation may be a Middle Eastern Marshall Plan - the social and cultural ties will be in the hands of Israel and Egypt.

It will be found that art is an small factor in strengthening the peace process and it will be represented on the political level as a change of attitudes between museums and other public bodies and in the private sector galleries, publishers, collectors and sponsors etc. Including art in this process will strengthen the ties of the government to art and it will act to improve the subject of liberation of lands from their works of art and in public freedom and human dignity. In Israel as well, the efforts of the government to art will be exploited through a more liberal manner, nevertheless with the aim of supporting it to the national interest and using it as an instrument for breaking down the "psychological barriers" between the people. In the peace process, "nationalism" (it will not be included) in order to procure the desired among the governments involved, one will find art which is opposed in the ruling ideologies in each of the countries. Thus the peace process will bring about a diminishing of cultural democracy in Israel, while in Egypt, because of the Islamic process, relative freedom of expression will be retained, but very strongly supervised.

The penetration of Western art into the Arab, together with economic, technical, and religious, will endanger, in particular, the deep-rooted Egyptian art. This penetration is already endangering the national image because of non-selective penetration of Western cultural values. Despite the modernization which is favorable with respect to Egyptian neighboring culture on the other hand will encourage the search for a Middle Eastern identity through the discovery of "primitive" aspects will preserve a clear party identity.

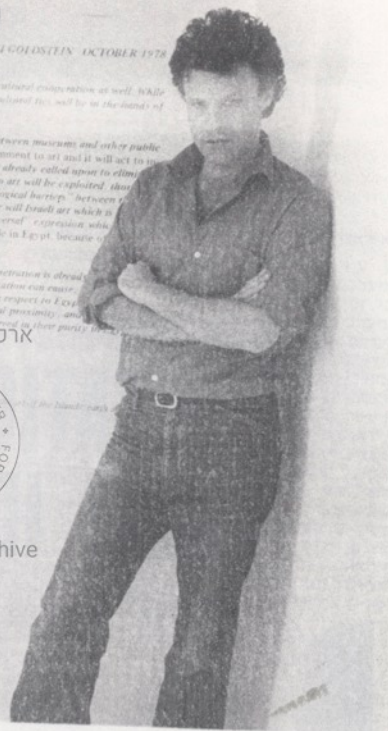
ארכיון אמנות וציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

מכון תרבות וציבור  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز التواجد العام



Public Art and Early Media Archive





## ZVI GOLDSTEIN

Born 1947. Lives in Jerusalem.

### Irrationalism — a crisis new ideology

As long as the economic curve in western societies pointed to a constant growth in production, export and demand, and as long as the western rate of economic expansion went step-by-step with the utilization potential of the third world, these societies succeeded in building an optimistic ruling ideology, based on faith in progress and in the value of science and technology. However, the energy crisis, the crises of monetary markets, and the rocketing inflation destroyed these myths and brought about the formation of an **Irrational** ideology, and of an individualistic and conservative art, reinforced by the growth of a worldwide come-back to religion, withdrawal from political activity, and by the **Irrational** economic behavior of society. Inasmuch as the pre-crisis period saw **Rationalism** as the ruling ideology which succeeded in incorporating a protest antithesis, the economic crisis of today acts as a ruling factor, without leaving an alternative ideology to **Irrationalism**. The struggle of various art media against **Rationalism**, in the name of **Irrationalism**, is not only erroneous, but also reactionary. In spite of the claims that **Irrationalism** is an alternative ideology, it represents today an ideological positive value against the crisis, just as the **Rationalism** represented a similar value as against the technological society. Nevertheless, it is understandable that in the technological society "par excellence", such as the American, in which **Rationalism** is more inherent than in other societies, the possibility of a confrontation between these two tendencies was not exhausted in the sixties and seventies. The conflict between **Rationalism** and **Irrationalism** bears the danger of a new internationalization—the danger this conflict would be imposed on marginal cultural regions where the **Rationalistic** ideology does not rule and wherein this ideology for its own sake is positive, inasmuch as it solves basic problems.

The phenomenon of the internationalization of **Rationalism** in art in the sixties and seventies went a long way towards the cultural American imperialism; the moral lesson to be learnt from this phenomenon may prevent a second occurrence of new cultural dictates on the art of marginal regions.



מכון תרבות ויזמות  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מנהל התרבות





# קריין גיזן

נולד ב-1939 בהולנד, גר בנורדוויק, הולנד.

glie kwast  
bij het grutten  
van vis -

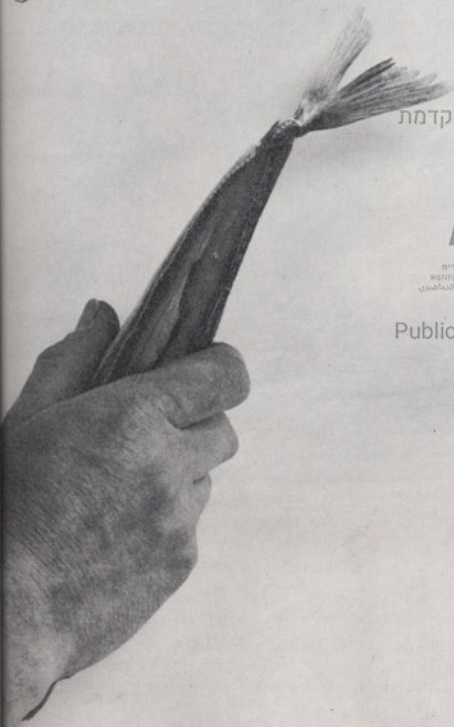
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

בית לתמונות וציורים  
Institute for Public Residence  
בית לתמונות וציורים



Public Art and Early Media Archive

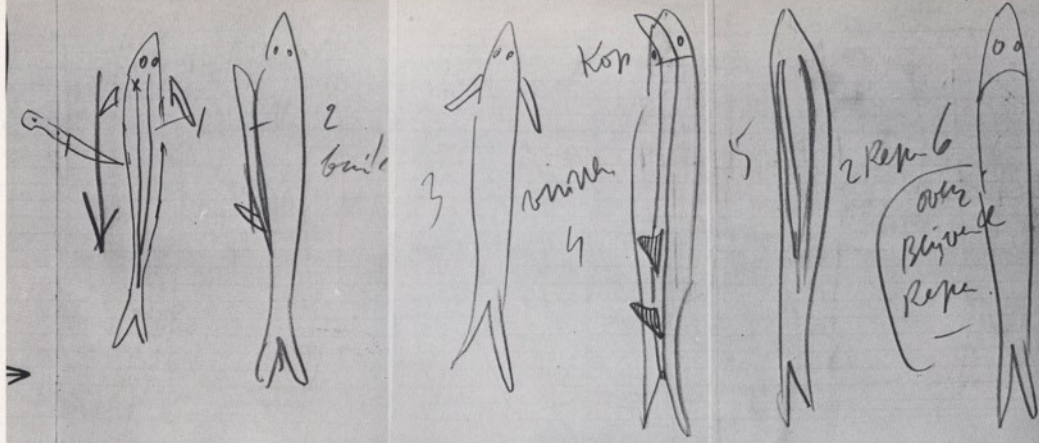


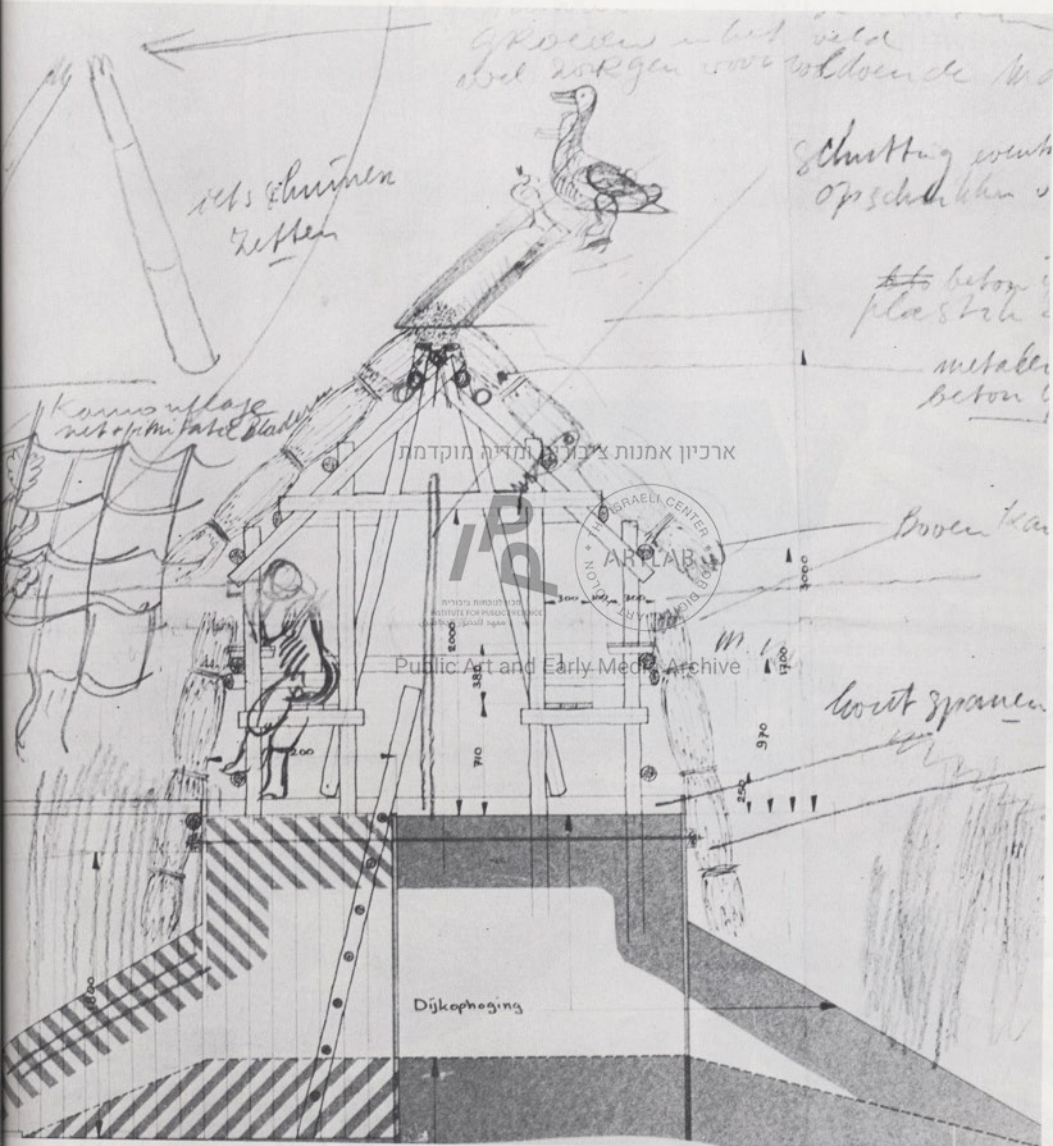
נולדתי על חוף הים ותעשיית הדייג מוכרת לי, איפוא, היטב מאז שחר ילדותי. משנת 1956 הצטרפתי למספר מסעות בספינות דיג ותעודתי את מנהגייהם והרגליהם של הדייגים, את אורח חייהם, שפתם, מזונם ותרופותיהם - בעזרת צילומים ורשומים. כמריכן אספתי כלים ואביזרים שונים. ב'1976 הצגתי בגמינסה מוואון שבהאג את אופן הכנתם של סמי מרפא שונים, כגון תמציות המופקות מדגים, וכן שיטות שונות של טיפול בדגים: גרימה, ייבוש, המלחה ועישון. ומה שבתערוכות קודמות שימש כתוספת, הפך בוונציה למנה עיקרית: דגים מעושנים. את הדגים צדו דייגים איטלקים ואילו סככת הייבוש נבנתה מחומרים המצויים בוונציה ובסביבתה.

קריין גיזן

דרום פליבולנד, הולנד, 1979.  
בניית מתקן לצפייה בציפורים ומקום מפגש, בשיתוף עם הרשות הציבורית. הפרוייקט התבסס על תכנית משנת 1976.  
החומרים נמצאו באזור: קש מגובב לערימות, כיסוי פלסטיק, קני סוף מהרדרבורק - שמונת טבע בגודל של כ-1200 דונם, מלאה בקני אגמו, בצמחיה של אדמת ביצות ובצפורי מים.

הביינאלה בוונציה, 1978  
לכידת דגים, הקמת סככה, ויבוש דגים בסככה בעזרת הכלים המתאימים.







# KRIJN GIEZEN

Born 1939 in Holland. Lives in Noordwijk, Holland.



Born on the coast, I have been familiar with the fishing-industry from childhood. From 1956 onwards I made various trips with fishing boats and I have recorded the customs and habits of fisherfolk, their doings, language, recipes and medicaments by means of photographs and drawings and collected their tools and attributes. In the Gemeente Museum in The Hague in 1976 I showed the making of medicaments, such as extracts obtained from various kinds of fish, and the methods of preparing fish: filleting, drying, salting and smoking. What has previously been presented at all my exhibitions as a side dish, has now in Venice become the main course: smoked fish. The fish was caught by Italian fishermen and the smoking shed is built of material from in and around Venice.



south-flevoland 1979

construction of a birdwetchingpost and meeting-place in cooperation with the IJsselmeerpolder Service based on a plan from 1976. materials found in the area: piled up straw blocks, plastic covering, reed situation: harder-broek a 300 acres nature reserve with reed and marshland vegetation, waterfowl.

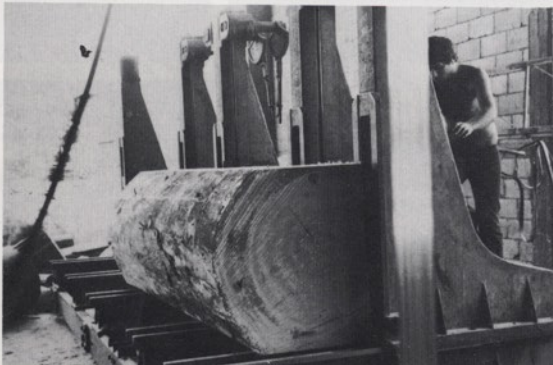
venice biennale 1978

the catching of fish, the building of a hut and the smoking of fish in that hut with the necessary tools.



# מיכאל גיטלין

נולד ב'1943, מתגורר בירושלים ובניי-יורק.



מבקרים שונים עמדו על ההקשר הכפול שבו מצויות עבודותיו של גיטלין, על קושי מסוים להגדיר את מקומן בין הרישום לבין הפיסול. אמת, משמעות פועלת הגרזן או המשורר על פני לוח העץ אינה שונה כל־עיקר מזו שהקו המסומן בעפרון מעניק לגליון הנייר, והשינוי בחומר די בו כדי להסביר את השינוי באמצעים. אולם, מאידך גיסא, הפעולה כופה על הצורות שנותקו מהצורה הבסיסית הנתונה דרכי ארגון והתייחסות הדדית בתוך חלל ממש (קיר, או קיר ורצפה), שהוא חללו של הפסל. שני ההקשרים קיימים איפוא בעת ובעונה אחת.

רישום ופסל, תוצר מוגמר החושף בריזומנית את ההנחה הבסיסית ואת הפעולה: העבודה המוגזת לעינינו במלוא הפשטות, לעולם אינה מגלמת משמעות אחת ויחידה. האקשן פיינטינג והמינימאליזם מהדהדים בה; היא מאחדת את הטיפול שניתן ברישום לחומר (קיפול וקריעה) עם תפיסות־חלל מושגיות (קרל אנדרה) ותחושתיות (ריצ'רד לונג). אך מעבר לאלה, מעבר להגדרות ולנוסחאות, היא מעמידה שאלות באשר למשמעות החפץ ביחס לחלל: החפץ והחלל מגדירים זה את זה. בשל תלותם ההדדית המוחלטת הם נתפסים על ידנו כמרכיביה המוחשיים של סיטואציה, שבנסיבות אחרות היתה נתפסת כסיטואציה מופשטת.

יונה פישר

# MICHAEL GITLIN

Born 1943. Resides in Jerusalem and New York.

Various critics have commented on the dual nature of Gitlin's work, on the difficulty of placing it between drawing and sculpture. Indeed, the meaning of the action of the axe or the saw on the wood is in principle no different from that which a line in pencil gives to the paper, and the difference in the material used is sufficient to explain the difference in the tools. However, the way each wood piece is made also dictates the placement and mutual relationship between the severed components in the actual space (wall, or wall and floor) which is the space occupied by the sculpture.

Drawing and sculpture — a finished product that simultaneously contains a basic premise and the process of its realisation. The work, which is presented to us in all its simplicity, is many-faceted in its meaning. It recalls Action Painting and Minimalism, and it combines the treatment of material in drawing (folding and tearing) with conceptual attitudes in regard to space (Carl Andre) and perception (Richard Long). But over and above all this, beyond definitions and formulas, the work poses questions concerning the meaning of an object in relation to space: the object and the space define each other. Because of their absolute mutual dependence they are perceived by us the concrete components of a situation which in other circumstances would have been seen as abstract.

Yona Fisher



פרויקט "לא.ש.", תלחי 80, מודל  
For" A.S. "Tel Hai 80.





אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

"בדם לב", צלחות לבנות עם צבע אדום, מוזיאון תל אביב, 1980.  
"With the blood of my heart", Tel Aviv Museum, 1980.

Public Art and Early Media Art

משה גרשוני יוצר סביבה הנקלטת כתיאטרון של צורות, בו העצמים משרתים חוויה המתפתחת בהדרגה לעבר תחושה חריפה הנובעת מאסוציאציות אישיות וממשעויות חברתיות ותרבותיות.

גרשוני שהיה מן האמנים הישראלים הצעירים שפעלו בתחומי האמנות המושגית בסוף שנות הששים, יוצר בדרך העשויה להזכיר את 'האמנות הענייה' ותוך שימוש מתמיד במלים ובעצמים מצויים, שוליים ויומיומיים, וכדבריו: תוך ראש מסוים, היוצר מרחק מן העשייה היומיומית השגרתית. במאבקיו כנגד כפיית תרבותית ופוליטית הוא מבקש להשרות אגירה של היסוס, של ערפל, כביטוי להמנעות מפסיית צורות מוחלטות וסגורות.

המהלך של גרשוני, תחילתו בשאלות לגבי מחול האמנות, ותוצאתו - בשאלות לגבי מבנה החברה ומחול הכוחות השולטים בה. כבר בתערוכתו במוזיאון ישראל, בשנת 1969, החלו להראות עבודותיו - שאלותיו בדבר חומרי האמנות, התמונה שומן על נייר, צבעית שוליו גליון לכן בצבע שחור שנשא כותרת: הנניר לכן מבחון אך שחור מבפנים, או קו גרפי על דף "השואל" באם הוא מצויר בפרופיל או חזית, אלה הקדימו צילומים מוגדלים של פה, לשון, אצבעות רגליים. העבודות - שאלות נעו מן המוצר האמנותי אל הברת הגוף, ולשאלת מצבו של האמן כבעל מקצוע בחברה (בסדרת פגישות מתועדות עם מוזיקר ההסתדרות, פרויקט בו השתתף גם מיכה אולמן). תפישתו של גרשוני את האמן כ"איש שוליים" המציב שאלות מטרידות, ופעילותו כמורה וכאוצר המעורב בבקורת מתמדת - מלוות בעבודות עניות "שאין יודעות שהן מוצרי אמנות", צילומים מתוקנים, במלים ובסיסמאות. תערוכתו בגלריה תל אביבית - נראית כחדר חקירות המאיים על חרות הפרט. טראומת המלחמה משתלטת על עבודותיו בהדגשת צבע אדום וסמיק. המלים "אני חיל", "פחד מנות", נרשמות באדום על מאית, אבנים ותצלומים.

בנבירה אל המיתוסים האישיים - נוגע גרשוני במיתוסים לאומיים בנושאי הגירה והתיישבות, ושתיילת תרבות מערבית במוזר. דמות אביו, אינטלקטואל ממוזר אירופה ההופך לפרדסן בארצו החדשה, מהווה נקודת מוצא לשאלה על הקשר בין תרבות מקומית שורשית לתרבות

מהגרת. עבודות אלה, כגון תצלומי ענק של יאשה הורנשטיין המנוצח על מאהלר, - נושאות את הכותרת "בחזרה ללבנטיניות אמיתית". עבודותיו של משה גרשוני, השואלות על מהויות תרבותיות וחברתיות, מנעלות תחושות רגשיות חריפות ומנסות להתייבב, כדבריו, "על הגבול שבין הנשגב למגוחך".

MOSHE GERSHUNI

1939, Lodz to Palestine, Israel

"אטימה אדומה"

תאטרון הביינאלה של ונציה, 1980

"Red Sealing Theater", Venice Biennale, 1980

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

מכון תוכנית פיתוח  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מכון לתכנון הציבורי

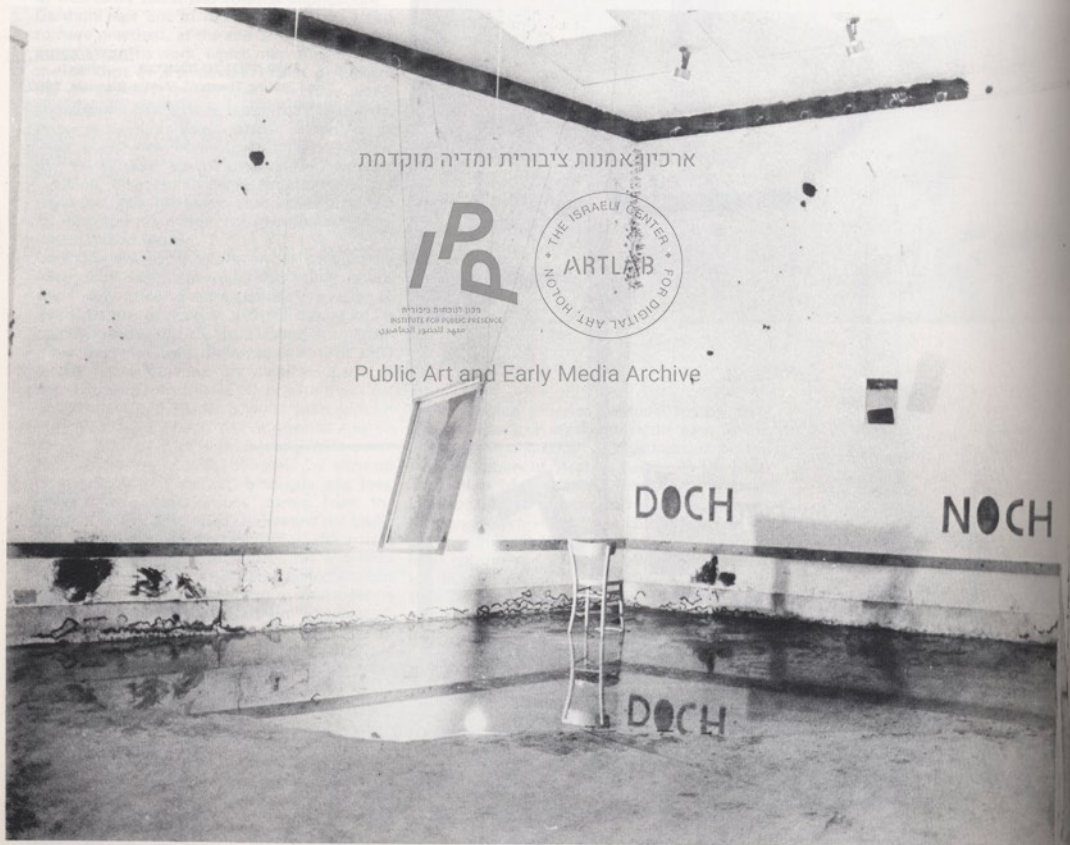


Public Art and Early Media Archive

DOCH

NOCH

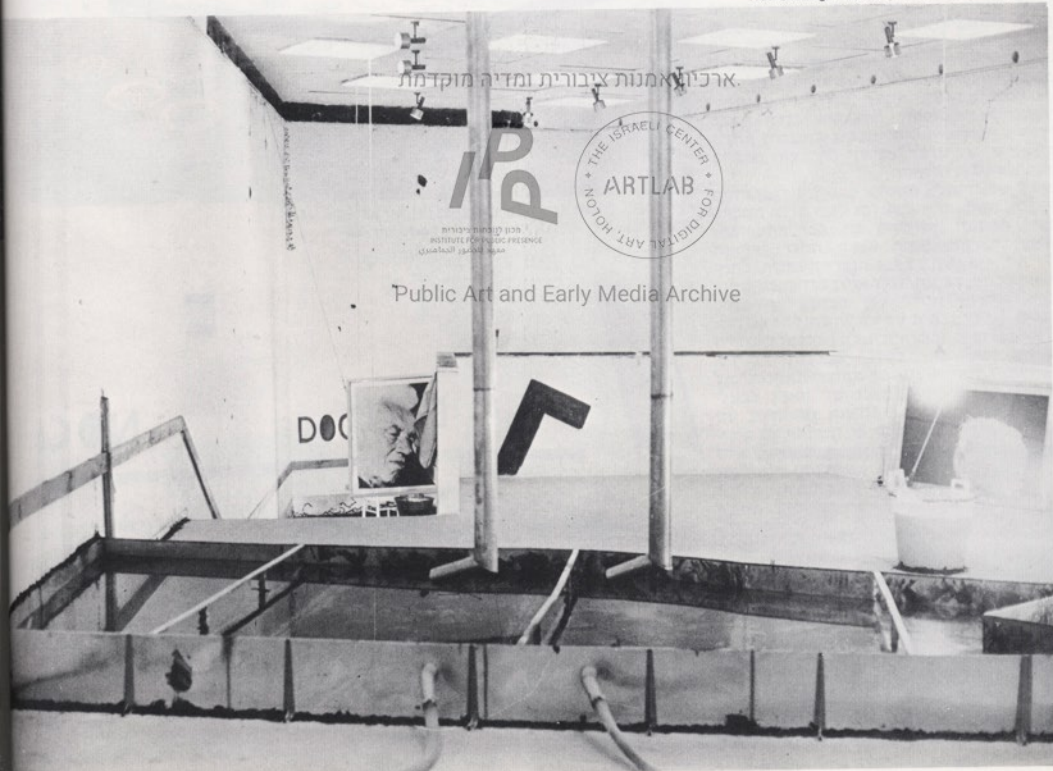
DOCH



"שלום חייל, צ  
soldier, Goodbye soldier, Hello soldier",

מועדון גרשני  
מועדון גרשני

"אטימה אדומה"  
הביאנלה של ונציה 1980.  
תאטרון  
"Red Sealing Theater", Venice Biennale, 1980.



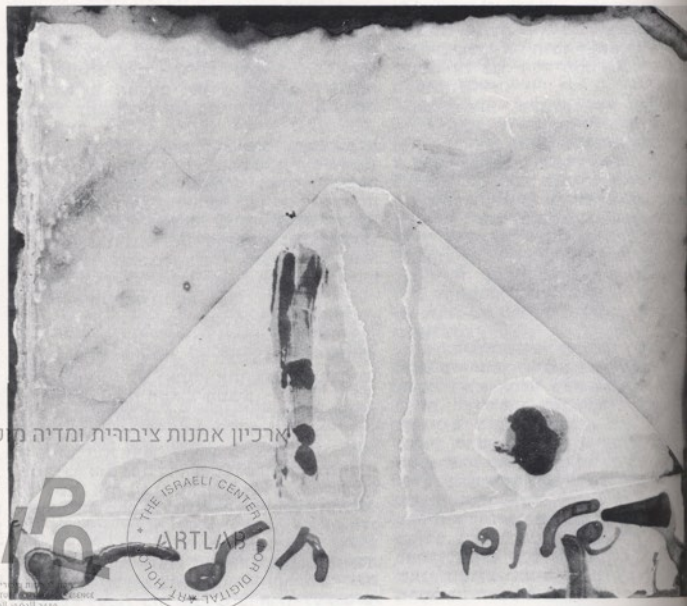


## MOSHE GERSHUNI

Born 1936. Lives in Raanana, Israel.

The environment Moshe Gershuni creates is perceived as a theatre of forms whose objects serve to produce an experience that gradually becomes an acute sensation, generated by personal associations as well as by social and cultural implications. Gershuni was one of Israel's first young artists to have practised, at the end of the sixties, conceptual art. His work, which may bring to mind the concept of *arte povera*, makes permanent use of ordinary, insignificant everyday words and objects. This is done somewhat desperately, since, as he himself says, despair allows one to keep a distance from social activity routine. By his struggle against cultural and political coercion, he seeks to create an atmosphere of vagueness and hesitancy that would manifest his wish to refrain from constraining any absolute or closed forms.

Gershuni started this process of thought by asking questions concerning the nature of art, and finally came to ask questions in relation to the structure of society and the nature of its dominating powers. His works/questions regarding art-materials were displayed as early as 1969 in the Israel Museum: oil stains on paper, a white paper painted at its edges with black colour and entitled "Paper is white from without but black from within", or a graphite line on paper "asking" if it is drawn in profile or en face. These works were followed by close-up photographs of a mouth, a tongue and toes. Gershuni's works/questions started from the product of art, proceeded to examine the body, and then turned to the problem of the artist's professional position in society (in a project that constituted a series of documented sessions held with the Union secretary, in which Micha Ullman also took part). Gershuni's perception of the artist as an outsider who poses perturbing questions, and his practice as teacher and citizen who never ceases to criticize the authorities, are accompanied with works "they know that are artistic products", with corrected photographs, with words and slogans. The installation of one of his exhibitions in a Tel-Aviv gallery resembled an investigation-room jeopardizing individual freedom. The use of thick red colour emphasized the traumatic experience of war that prevails in his works. "I'm a soldier!", "Mortal fear" — such were the words written in red on mirrors, stones and photographs.



### Public Art and Early Media Archive

While probing his own personal myths, Gershuni touches on national myths such as the issues of immigration and settlement or the transplantation of Western culture in the East. The image of his father — an East European intellectual who became in his new homeland a citrus-grower — gives rise to the question regarding the connection between deep-rooted local culture and emigrant one. Works such as the huge photographs, showing Yascha Hornstein conducting a Mahler symphony, are entitled "Back to real Levantinism".

By putting to the question issues of culture and society, Moshe Gershuni's works engender intense feelings and acute sensations and they try, as he says, to establish themselves "on the border between the sublime and the ridiculous".

**ברכה בצורת דוגמא:**

מה זאת בצורת? אנחנו קונים 1000 מ' קו 6 צול, 12 מ'. זה קו ואנחנו משקים. אמרתי להם: רבותי זו טכניקה. אתם יכולים לקנות 4000 מ' ונניח שיהי לכם מים. זוהי טכניקה. למה אני נתפס לזה? אמרתי לעצמי בערך כך: מה יש לקבוץ לעשות כאשר יש לו מים בהישג יד? כאשר הוא יושב על מקור מים? ... לי יש גרף כזה, בערך מאוקטובר יש לי ציפיות. חי חי חי בציפיות. יש תעסוקה ל-3 חדשים. ואז פתאום או שהגרף שלי נשבר, או שאני מאושר - שנת ברכה. כל שנה יש לי עיסוק. נושא הבצורת הוא הבעיה, לא הפתרון הטכני. איך זה משפיע על הנפש, מה קורה אצל הבן-אדם בתוכו? זו תקופה שכל אחד חי אותה אחרת, לא במובן של איך נעשה פחות או יותר כותנה, אם כי אני לא מזלזל בזה, אני מדבר על המרכיב הנפשי דווקא. ...אני נכנס לתקופת כוונות, זה לא סתם ציפיות. הייתי נורא רוצה שאיזה פסיכולוג יעשה תצפית כמה פעולות תרבותיות חברתיות קורות בתקופה לקראת. כמה אחרי שאתה יודע שאין, שנכנסת לבצורת. אל המעבר הזה מברכה לבצורת נכנסת התרגלות. ... לי יש עיסוק של 4 חדשים. עיסוק אולי כל כך כלכלי, יש לי ציפיות. זהו עיסוק כמעט ראשוני. קשה להסביר. בנינו מאגר, 3 שנים היה יבש. אז אין איזה חוסר אמונה? איוו מיסטיקה?

...הייתי עושה תסריט, על המעבר הפרוע. קמה משפחה והולכת לנגב. אין קבוץ נירים, אין קיבוצים אין כלום. יש רק חלום. והיו אנשים כאלה שחלמו. בנו מאגר והשקיעו בו את כל חסכוניהם. שנה אחר שנה המאגר לא מתמלא. כמו בסרטי המערב הפרוע רואים את הסוף: העגלה עם החבית המתנדנדת והמשפחה עוזבת את האזור.

...אנחנו אנשים שבאים מתרבות של גשם. אם לא אנחנו אז אבותינו. זאת אמרת שלא היינו אנשי מדבריות, ואנחנו בונים לעצמנו כאן מיני-סביבה אנחנו חרגים פה מהסביבה. עץ דקל ואשל זה בסדר, אך יש פה משהוא שמגדל ערבת נחל. זה צומח כי אתה נתן לו מים. זאת אומרת שאנחנו פה הלכנו ואנסנו, עשינו מיני-סביבה שלא שייכת כל כך למקום. משהוא אומר שמשטחים של לס פחות יפים מרשא?

...אם משהוא היה שואל אותי הגדרה של חיים מהי? יש ימים בשדות נירים, בשדות בכלל שהירוק של הצמיחה, זה בעצם בשבילי החיים. הייתי מביא אותו ואומר: אתה רוצה הגדרה של חיים בלי מילים? תסתכל בסביבה. תראה מה עושה הגשם בצפון. הראשון - שמחה, אך גשם, גשם, 3 חדשים, אדם, מסתגר בתוך קונכייה, הוא הופך להיות מו' נפש. אני חושב שכל דבר טוב במידה. אנחנו יושבים במקום בכף. יש גשם, אין גשם, מה היה קורה פה אם היו יורדים 800 מ"מ כל שנה. מה היה עושה החקלאי? אני כל הזמן מצפה. יש לי אכזבות, אך זה חלק מהחיים, למי שיש את זה, אז הוא זכה. ...בן אדם היה אומר "אני חי במקום 20 שנה. 16 שנים של אכזבות 4 של התרוממות רוח, לא יכול לעמוד בזה. אני עוזב. הולך למקום של גשם. אולי זה חלק מהמשחק 'שרוצים לשחק' אנחנו נדבקים למשחק הזה. טוב לנו

לשחק את זה. טוב לנו לצפות ולהתאכזב ולהתאכזב לטובה. התברכנו, אני מן שבילנו בצורת היא דבר חיובי. היינו לוקחים ממני את הדבר הזה היה לי זה שהיום זה כבר חלק ממני, אולי הייתי תעסוקה אחרת.

...אני מאמין שהנושא הוא מהחיובי קיבוץ. בשביל אדם שיש לו שורשים מהמשחק. אני מאמין שבצפיות לגשם 3 חדשי צפיות זה בשבילי נהדר. תמיד לצד הפולחני. אבל שוב, אני לא אש מזה תחושות. זה לא 13 בטוטר, זה דבר מזה אדם שרץ פעם בשבוע. אתה בא מתלך הדרך יורד גשם, אתה מתקרב דרומה, מתבהר. אתה רואה ציבור שלם הנוסע. אם הייתה עקומה של מצב רוח הייתן הוא יורד יורד יורד. לא מגיע ל-5 כי אין יורד. כל הדרך אבק. זה עושה מש שיער שיבה.

...זה סיפור שכרגע מעסיק אותי מתוך ברגע שזה הופך לפולחן, יש לי גם עבודת בשבילי. לא הייתי מציג שנבנה טוטו הגשם, אולי אנו "מתורבתים" מדי, מאמינים בדברים כאלה. מה עושים כשאין להם את זה? אני מוכן למצ' מסקה. יש כאלה, שכאשר לי יש צפיות עורך. עורך הופך למטרד. אצלם יש צפיות אם זה הופך אצלי לחומר אז יש לי סמלים למים וברכה. אני מחפש חומר מקורב לדברים שאני חושב, יש עוד כמותי אנחנו אנשי גשם. גשם זה פולחן שאני משוגע. אתה לא יכול לנתק א מהסביבה הטבעית שלך. איך אדם, אדם זה מרכיב, מנתק עצמו פתאום ממרכיביו

לאמר לאחים שם  
לכו בעקבותי



## DOV HELLER

Born 1947. Member of kibbutz Nirim, Israel.

What is drought? We buy 1000 meters of 6 inch pipe, every 12 meters is a pipeline, and we irrigate. I said to them: that's Technology. You can buy 4000 meters and let's suppose you'll have enough water, that's Technology.

...Why do I emphasize this? I asked myself: What can the Kibbutz do if it has water available? If it's sitting on a water source?

...I've got this graph you see, starting in October. I develop expectations. All the time I live by expectations. I have an occupation for the next 3 months and then suddenly, either my graph breaks or I am happy — a year of plenty. Every year I have this occupation. Our problem is the whole subject of drought, not its technical solutions. How it affects us personally, what happens to us inside? It's a period of time that each one lives differently. Not drought in the sense of how to grow more or less cotton, although I don't deny its importance, but I'm talking about the emotional part of it.

...I enter a period of tension, it's not just expectations. I'd very much like some psychologist to investigate how many cultural and social activities take place in the anticipation period, how many in the period after, when you already know that there is no rain, when the drought is a fact. We're already used to this transition, from plenty to drought. I have a 4 months occupation. Maybe not such an economic one — I've got expectations. It's almost a primary occupation. It's hard to explain. We built a reservoir — it was dry for 3 years. Doesn't that cause some sort of lack of faith? Some sort of mysticism? What would happen if the reservoir filled up, and we couldn't take the water out? We'd like to store the water in order to take it out later. Every year, after every little shower the disappointment isn't only financial, it's a thing that belongs to you, to your soul. It's like you'd expect something from your kid and were let down.

...I'll write a script. Like a story of the Wild West. A family goes to settle in the Negev. No Kibbutz Nirim, no kibbutzim, nothing. There's only a dream. And there were people like that, who dreamed. Built a reservoir and put into it all their savings. Year after year the reservoir stays empty. Like in the West, you see the end: the back of the wagon with the water bar-

rel swinging from behind, with the family leaving the place.

... We came from a culture of rain, if not us then our fathers. I mean we weren't desert people and we are building ourselves here a micro-environment. We are outsiders in this area.

A palm tree or a tamarisk, that's all right, but someone's growing a — water-willow? It grows, because it gets plenty of water. I mean, we went and raped this place and made a micro-environment that doesn't belong here. Who said that areas of clay soil are less beautiful than a lawn?

... What is the feeling of home? Let's suppose a group arrives from Alaska. Hashomer-Hatzair — Alaska. You say, the green makes you feel good. What do they say? In place of the big lawn near the dining-room they'd like to see an ice-rink. It can be done technically. Maybe it'd make them feel at home?

... If some one asked me to define — there are days in the fields of Nirim, in the fields generally, when the green is growing, that is life for me. I'd bring him there, and tell him — you want to define life without words? Look around you.

Tell it when to fall. People open up, as if by some major force. Look what rain does up north — the first causes joy, but when it keeps raining for 3 months, people shut themselves up as in a shell and become bitter. I think every thing is good in the right quantity. We're situated in a fantastic place. Rain or no rain. What would happen here if it rained 800mm every year. What would the farmers do? I'm expecting all the time. I get disappointed at times, but that's part of life. If you've got that, you're lucky.

... There's a continuity to this whole story. It fascinates me. I feel that a year of plenty means not only 400mm. of rain, not only 300kg of grain, it's a kind of elation, it's a good year not only economically, but it's a good year for me personally, I feel good.

... A man would say, I live in this place 20 years. 16 of disappointments and 4 of elation. I can't stand it, I'm leaving, going to where there's rain. Maybe that's part of the game, we get caught up in it. We like this game. We like to expect, get disappointed, to expect and be pleasantly surprised. We're blessed, I believe, for us drought is a good thing. If it was taken away from me today I'd miss it, maybe it's already part of me, maybe I'd look for another occupation.

... I believe it's one of the most positive aspects in the life of the kibbutz. For someone who's got roots it's part of the game. I believe that in the expectation of rain there's ceremony. 3 months of expectation is fantastic in my opinion. I always liked the ceremonial part of life. But again, I'm not a man of economics, only

of feelings. It's not like guessing all the winners in the football pool, it goes on and on, someone who sprints once a week. You dream down from Tel-Aviv, the whole way it rains, you continue south, and it starts clearing. You see a van full of people and if you digraph their mood, you'd see how it goes down. Doesn't touch zero for we got used to it, it goes down. The whole way it's dust. It's something to you — gray hair maybe.

... That's the part of the whole picture that occupies me now. The moment it turns into a ceremony, I've got Gods for it. I don't suppose we build a totem for rain, maybe we're a bit "cultured" and don't believe in those things. What do people, who haven't a thing like this do? I can sell them something.

... I conclude that there are people, who, I've got expectations, have too many. Too many expectations become a bother, and then they expect the opposite. With me when it turns into a matter, I've got all kinds of symbols for water. I'm looking for resonance, something similar to the things I'm thinking. Are there others who think like me? We're rain people. Rain is ceremony. Say I'm mad. You can't be loose from your natural environment. How do a man, a farmer, cut himself off from rain?

Dov Heller, Nirim

## TEL-HAI 80 PROJECT

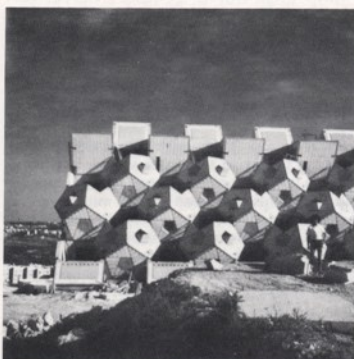
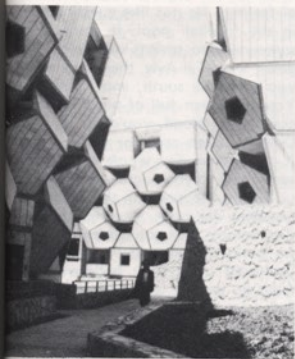
Building a terrace and preparing a piece of land on which will be planted a pomegranates grove (subsequent care by the students of Tel-Hai College); the motto is: "Tell Our Brethren There to Follow Me". Quotes from this poem are to appear on posters that will be planted all along the road from Nirim to Tel-Hai.

Dov Heller — Nirim

הקטע תלח"י  
בנת טיטוס והכנת שטח לנטיעת בוסתן עצי  
רימון (טיפול המשך בעזרת תלמידי מדרשת  
תלח"י): "תחת הטיטוס"  
לאדם לאדם עם לבו בעקבותי.  
קטע השיר יודפס בפלקטים אשר יושלחו  
לצורך הדרך מנירים ועד תלח"י.  
דב הלר, נירים

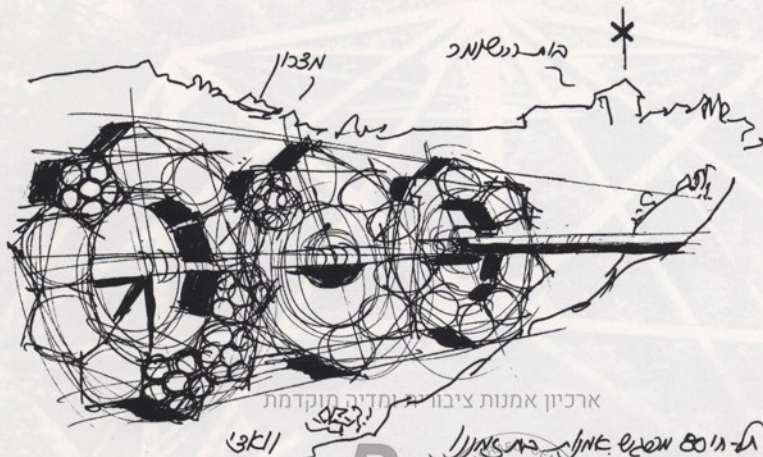


נולד 1931, גר ברמת גן.



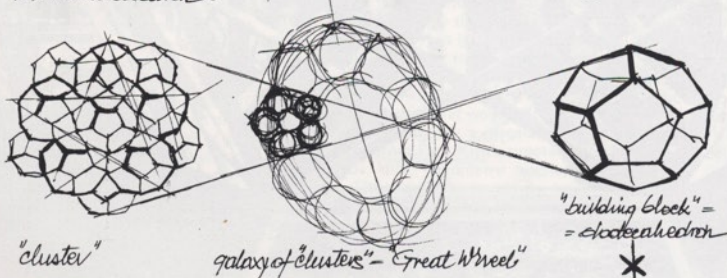
לעין' - ועד לתיכנון אוטופי של עיר פוליהדרית בתוכם של מרחבי הטבע, כביטוי לאפשרויותיה

משקפים את התפיסה המדעית של מבנה החומר,  
כפי שהם משמשים כבואה למורשת העיטורים  
המתמטית, המאפיינת את התרבות לה אני שייך,  
את תרבות המזרח התיכון.



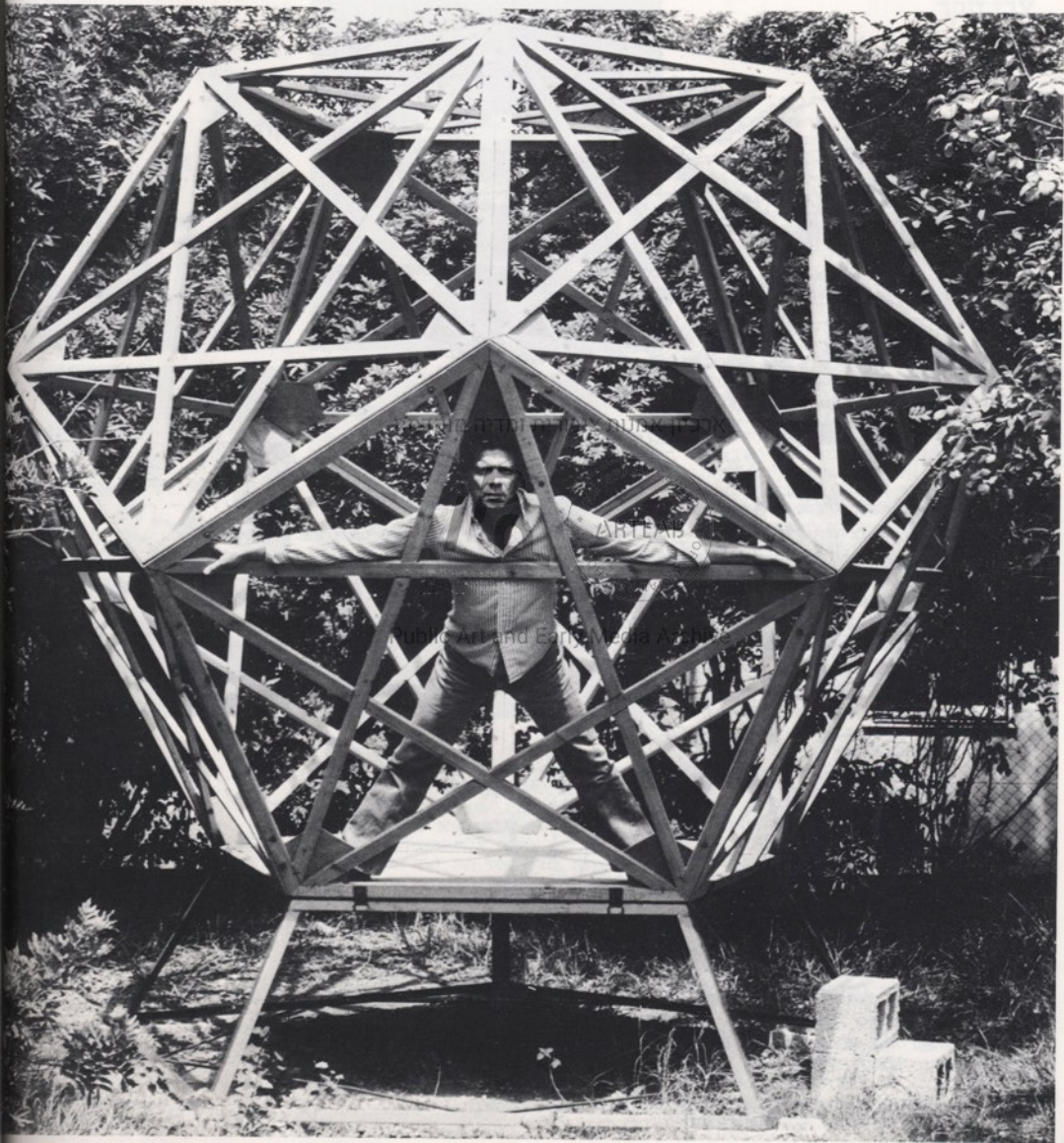
The "Great Wheel" housing project. An idea I have developed for the Tel-Hai Contemporary Art Meeting, which will take place in Upper Galilee in ~~1980~~ September 1980. The design consists of three large wheel like structures build into the slope of the hill, in such a way as to become a part of the landscape. Because of the oblique position of the wheels, it would be possible to provide open terraces <sup>for</sup> most of the apartments.

Geometrically, the wheel structure is composed of a galaxy of 10 "clusters". Each "cluster" comprises 12 dodecahedra packed around centrally positioned 10 dodecahedron.



In Tel-Hai 80, I am intend to present the dodecahedron structure only. It represents the smallest element of the project, a kind of a building block. It will be situated diagonally on the axis of Beit Hashomer (בית השומר).







## ZVI HECKER

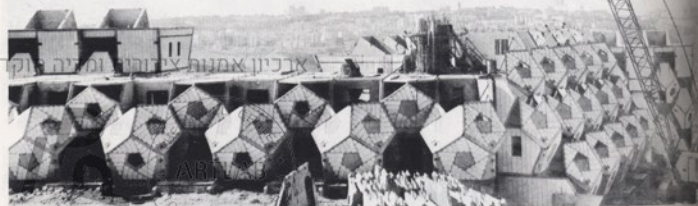
Born 1931. Lives in Ramat-Gan, Israel.

The basic assumption underlying Zvi Hecker's system of thought, planning and work, postulates that the formation and structure of every organic and inorganic element of nature inevitably have a formal pattern of their own. Hence, the mere existence of a thing implies the existence of a pattern that defines its form.

The geometry of a crystal is the result dictated by a code inherent to a definite chemical composition that has its own atomic structure, like the minerals of the magma — which breaks from beneath the earth's crust and is then cooled — that are formed into crystals by the pattern of this very magma.

When we accept the uncontradictable fact that nature is the only model that we know, then the pattern inherent to all natural structures and forms will provide us with the only one possible starting-point from which to derive a subjectively artistic and architectural pattern.

It is with this perception in mind that Hecker designs a geometrical "genetic code", choosing the polyhedron as its basic unit. By the use of a whole range of polyhedral solids, from the most basic to the most complex ones (Platonic solids, Kepler-Poinsot stellated solids and Archimedean polyhedral), and compounding or transforming this structural system, Hecker creates a parallelogram to linguistic communication. Through the realization of his well-defined mode of thinking in respect to the formation of spatial packings of every possible size of polyhedral units, Hecker makes polyhedral architecture, polyhedral structure and polyhedral sculpture, by projecting his artistic subjectivity on the objectivity of scientific observation. The sides of the polyhedral packings which delimit an inner space, are encircled (tangentially or congruently) by polyhedral sides, and combine to molecular chains surrounded by space. It is thus that Hecker forms an equation, one part of which consists of a sophisticated constructivist serial sculpture, and the other of architecture. And it is in this very point that sculpture and architecture become one and the same thing. To use Hecker's words: "My sculptures are metaphorical extensions reflecting the principle



מכון תכנון ופיתוח  
מכון תכנון ופיתוח  
מכון תכנון ופיתוח

ירושלים, "ירושלים"  
Ramat housing project, Jerusalem

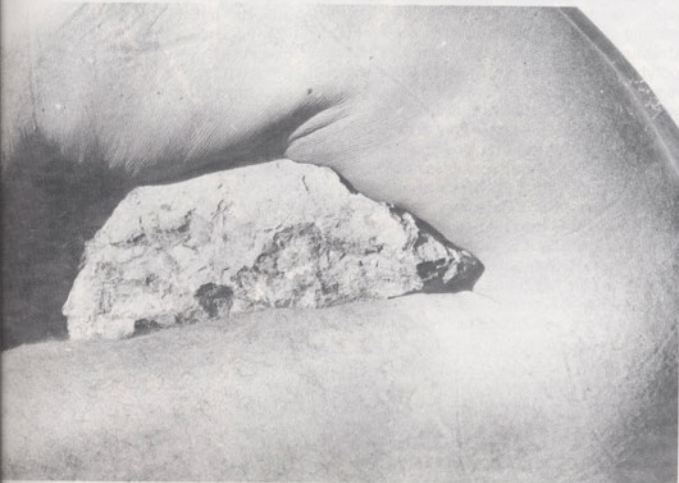
intuition-energy, aiming to make the structure of matter meet with social order, aesthetics with the geometrization of nature, and art-making with the formulation of functional structures, is the energy that produced Hecker's polyhedral language. His is a stereometric, visual language, based upon scientific investigation, whose syntax already incorporates the principles of the human message. The arrangement of spaces and structures that would serve the social unit, urban community, a megalopolis. Moreover, starting from Paul Klee's proclamation at the Bauhaus, that "Geometry teaches one to see beyond the surface, to get to know the forces supporting the form, the prehistory of the visible", Hecker gets to plan a Utopian polyhedral city in the midst of nature, as a manifestation of the possibilities and concepts of contemporary and future technological society.

Hecker's abstract plastic thinking, based upon geometrical principles, enables him to examine the existence of his envisaged forms by drawing landscapes, in which these forms are included, suspended as bridges or dug inside of a mountain. Being familiar with the structure of natural matters, Hecker brings back to nature their concised form in a macroscopic-scale illusio-

Within this dialogue, conducted between polyhedral structures and visible nature, there is a dialogue between Hecker and his local culture, Islamic and Jewish, supported by geometrical design and mathematical mysticism, or as he himself says: "I consider that the geometrical structures of my polyhedral sculptures are much reflections of scientific insight into the structure of matter as they are images invoked by the mathematical and ornamental heritage characterizing the Middle Eastern culture, to which I belong".



Public Art and Early Media Archive



אלישע וולוצקי

- |                 |                  |
|-----------------|------------------|
| הר"אבן          | אבן בכליות       |
| מכון אבני       | אבן במרה         |
| אבן פינה        | אבן בשיניים      |
| ראש של אבן      | אבן על הלב       |
| לב של אבן       | אבן נגף          |
| אבני הכותל      | אבא אבן          |
| אבן קדושה       | משפ. אבן         |
| להשתין על אבן   | אבן יהודה        |
| בית אבן         | אבן דרך          |
| הדפס אבן        | פריצת דרך        |
| אבן למצית       | מאובן            |
| אבן מלאכותית    | החאבן            |
| אבן פגומה       | זרק בו אבן       |
| אבן חול         | אבן יקרה         |
| אבן שיש         | אבן חצי יקרה     |
| אבן יפה         | אבן סתם          |
| אבן מחורבנת     | אובניים          |
| אבן גדולה       | אבן קלע          |
| אבן קטנה        | אבן רכב          |
| המון אבנים      | אבן ריחיים       |
| איך כאן אבן     | אבן כתר          |
| אבן על אבן      | אבן ברקת         |
| שם על אבן       | אבן נובית        |
| שפוך חלב על אבן | אבן משחות        |
| אכל אבנים       | אבן חול          |
| אכל חצץ         | אבן ממותח        |
| האכיל אותו חצץ  | סתת אבן          |
| דרך על אבן      | אבן צור          |
| שמוק כמו אבן    | ספסל אבן         |
| אבן חומה        | אבנים בכלוב      |
| אבן שחורה       | אבן קשורה        |
| אבן כרכור       | אבן שבורה        |
| אבן כותרת       | שבר אבן          |
| עמוד אבן        | אבן סדוקה        |
| מחצבת אבן       | נפלה לי אבן מהלב |
| מגרסת אבן       | גומה באבן        |
| הוביל אבנים     | גומת אבן         |
| אבן שפה         | מצאתי אבן        |
| אבן עמיל        | אבן חלמיש        |
| תקופת האבן      | אבן דולומית      |
| אבן ירושלמית    | קיר אבן          |
| אבן גלילית      | אבן טובה         |
| אבן מקומית      | עובד באבן        |
| אבן מהנגב       | מפסל באבן        |
| אבני ארצנו      | פסלי אבן         |
| אבן מהר סיני    | אבן כותרת        |
| אבן ראשה        | אבן פמחת         |
| אבן במים        | אבן פז           |
| אבן מיים        | אבן תלטיש        |
| אבן שמן         | אבן בזלת         |
| אבן חיים        | אבן גיר          |
| אבני ריחיים     | אבן גרניט        |
| אבן על קברו     | אבן בוחן         |
| גדר אבנים       | אבן בקומקום      |



# ELISHA VOLOTZKY

Born 1938. Member of Kibbutz Ramat David.

Kidney stone  
Gall stone  
Family stone  
Milestone  
Harden into stone  
stoned him  
Precious stone  
semi-precious stone  
just a stone  
millstone  
whelstone  
sand-stone  
chiselled stone  
stone-cutter  
stone-bench  
stones in cage  
tied stone  
broken stone  
stone fragment  
split stone  
A stone off my chest  
hole in stone  
Dolomite stone  
stone wall  
good stone  
work in stone  
Touchstone  
stone deposit  
Heart of stone  
Wailing Wall stone  
holy stone  
piss on a stone  
artificial stone

sandstone  
stone in water  
waterstone  
oil stone  
life stone  
millstone  
tombstone  
sculpt in stone  
stone statues  
key-stone  
limestone  
pretty stone  
lousy stone  
large stone  
small stone  
plenty of stone  
no stone here  
pour milk on stone  
eat stones  
wallstone  
black stone  
capital stones  
stone pillar  
stone quarry  
stone carrying  
Stone Age  
Jerusalem stone  
Galilee stone  
local stone  
Negev stone  
homeland stone  
Sinai stone  
corner-stone

אוסף אמנות ציבורית ומדיום קדמת



מכון לתעודת אמנות ציבורית  
והמדיום המוקדמני  
תחנת המחקר והמחקר



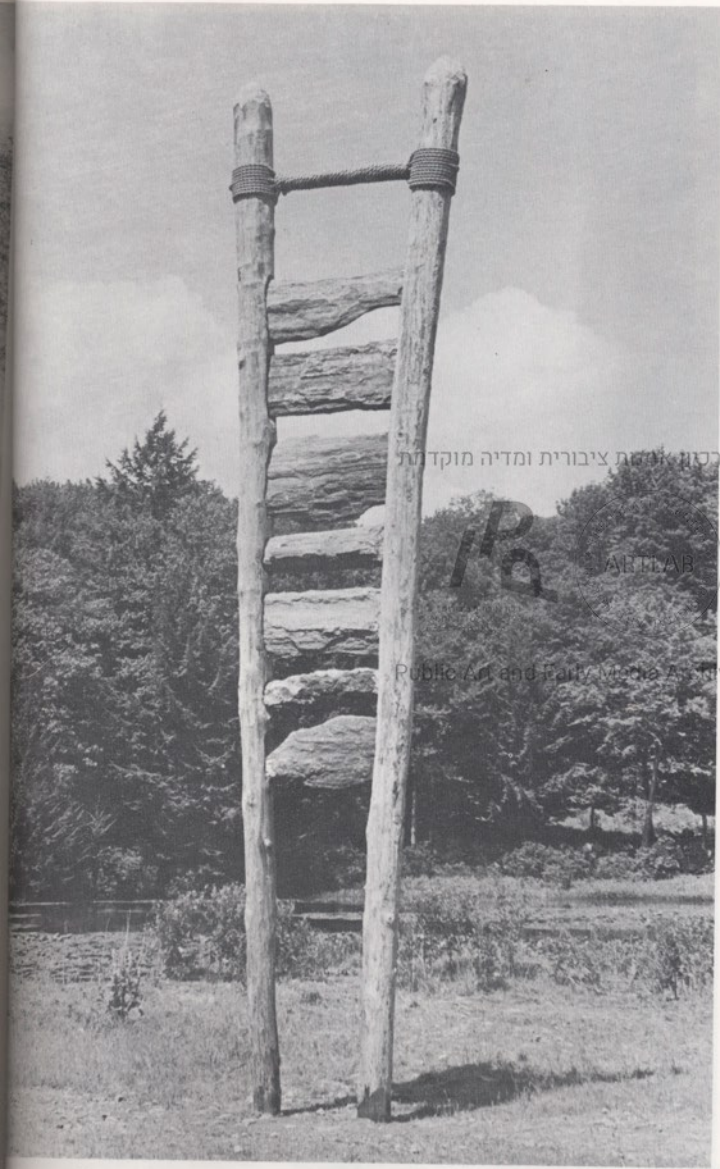
Public Art and Early Media Archive





## בועז ועדיה

נולד ב' 1951 בישראל, מתגורר בניו יורק ובישראל.



עוצמתם של חומרים טבעיים ויחסו של האדם לעוצמה זו קובעים את תוכן פסליו של ועדיה. זהו פיסול החוגג חוויות ראשוניות: פסליו הם "ללא כותרת", אין בהם בשורות מילוליות בעלות כוונות נסתרות והם אינם מתימרים לשאת דור משמעות אינטלקטואלית. הם כובשים אותנו במישור של מודעות בסיסית. זהו פיסול ישיר החוגג את המגע עם חומרי גלם בסיסיים ואת הכח האצור בהם.

לחות אבן מסותתים גס, שעונים על מוטות מעץ ארוזים, פרווה וחבלים עשויים עיסה אחת, רצועות עור המופתות את החושים ומעוררות זכרונות של טלע גלמי, עצים, חיות פרא, האדמה עצמה - כל אלה הם החומרים המשמשים את האמן. מעוצבים בידי ועדיה, הם מעלים את החוויות המוקדמות ביותר של המין האנושי - אביורי טכס, כלים ומכנים פשוטים ובסיסיים ביותר. ביצירתו הנוכחית של ועדיה, מדהימה המידיות והבלתי־אמצעיות שבה מקרינים האוב־יקטים שלו תחושת מעורבות עם הכוחות הקדומים; הצופה אינו חייב לבוא בסדר פולחן כישופים פריט על מנת להבין את היצירה.

ג'ולה קידל

התייחסותי לטבע היא אישית מאוד. חומרים טבעיים (אבן, עץ, עור וכיו"ב) ניהנו בתכונות מיוחדות ומרתקות, וחומרים מודרניים, כגון פלסטיק, אינן יכולים לשמש להם תחליף. גדלתי כשאהבת הטבע בלבי (במשק ישראל) ונאז ומתמיד הרגשתי חלק בלתי נפרד ממנו. דבר זה מלא תפקיד נכבד יותר בהתפתחותי האסתטית מאשר החינוך האקדמאי שזכיתי לו. אף על פי שאינני מסוגל ואינני רוצה להתעלם מהחינוך זה, בחרתי באמנות פרימיטיבית, על העצמה הגלומה בה, כבסיס לעבודתי.

אני משתמש בכוחות הטבע מתוך אותה גישה שעשה זאת האדם הקדמון. אני חש שלרבים מהחומרים הטבעיים נשמה משלהם המתגלגלת ביצירות העשויות מהם ומחזקת אותן. כאשר אני עובד על פסל, הכח האצור בחומרים בהם אני משתמש הוא הוא המכוון את מלאכת היצירה. נוכחותה של כל קומפוזיציה נובעת ממרכיביה האורגאניים. כוחות טבעיים אלה הם היוצרים את הצורה ואת האיוון.

בועז ועדיה

# BOAZ VAADIA

Born 1951 in Israel. Resides in New York and Israel.

The power of natural materials and the relation of human beings to that power determine the content of Boaz Vaadia's sculpture. This is sculpture which celebrates primary experiences. Untitled, offering no verbal suggestion of hidden meanings of pretensions to intellectual ambiguities, this is sculpture which engages us on the level of elemental awareness. It is utterly straightforward in its celebration of contact with primary raw materials and the powers manifest in those materials.

Rough-hewn stone slabs yoked to supporting cedar poles, fur and rope meshed together, leather thongs that lure the senses and awake memories of raw rock, trees, wild creatures, the earth itself, are the materials of these works. Shaped by Vaadia, they evoke, too, the earliest expressions of human beings – ceremonial objects, tools, and rudimentary structures. Particularly striking about Vaadia's current work is the directness with which these pieces communicate a sense of involvement with primal forces without demanding initiation into a private magical ritual for complete understanding.

Julia Keydel

בית למוסדות בינלאומיים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للمؤسسات العالمية

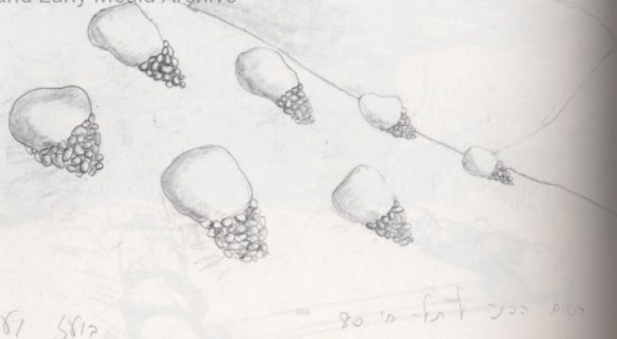


## Public Art and Early Media Archive

I relate to nature in a personal way. Natural materials (rocks, wood, leather, etc) have properties which are unique and fascinating and cannot be replaced by modern materials like plastics.

Growing up with a deep love for nature (on a farm in Israel) and feeling always a part of it has played a larger role in my aesthetic development than any academic education I had. Although I cannot and do not want to avoid my academic education I have chosen to use Primitive Art, with its power, as the foundation for my art.

I am using those powers with the same attitude that Primitive Man had. I feel that many natural materials have their own animus or spirit which transmits itself and intensifies the works out of which they are made. When I make a piece, the power inherent in the materials I use really directs the work's creation. The presence of each composition comes from its organic components and it is these natural forces which create the form and balance.



"ללא כותרת", תלים מאבני מדרכות, התקנה על שטח  
של 30' x 50". ניו יורק.

"Untitled", Piles of cobblestone/Installation  
on are 50' x 30', New York.

"לא כותרת" 77A, 1977, אבן עץ חבל, פליסדס  
פארק, ניו יורק. (ימין)

"Untitled 77A", stone wood rope, Palisades Interstate  
Park, N.Y. (right)

Boaz Vaadia

PHYSICAL PRESENCE IN THE SURROUNDING.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



מכון לטובות ביבורית  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
معهد للتصور الجماهيري



Public Art and Early Media Archive

שביל  
תל-חי/במרחב זה נערכת הפעילות שלי הכוללת  
נסיונות אישיים ובדיקת היחסים שביני ובין  
הסביבה.



# YAACOV HEFETZ

Born 1946. Member of kibbutz Eylon

The relationship between the body and the environment is a central theme in the work of Yaacov Hefetz. The artist's work is characterized by a strong sense of the body's presence in the environment, and a focus on the relationship between the body and the environment. Hefetz's work is a testament to the power of the body to create meaning in the world.

המוקדמת

מוסד תרבות  
מוסד תרבות  
מוסד תרבות

Public Art



## Pathway

In these surroundings I perform my activity which consists of personal experience and an examination of the relationship between me and the environment.



cm 178

YAACOV HEFETZ

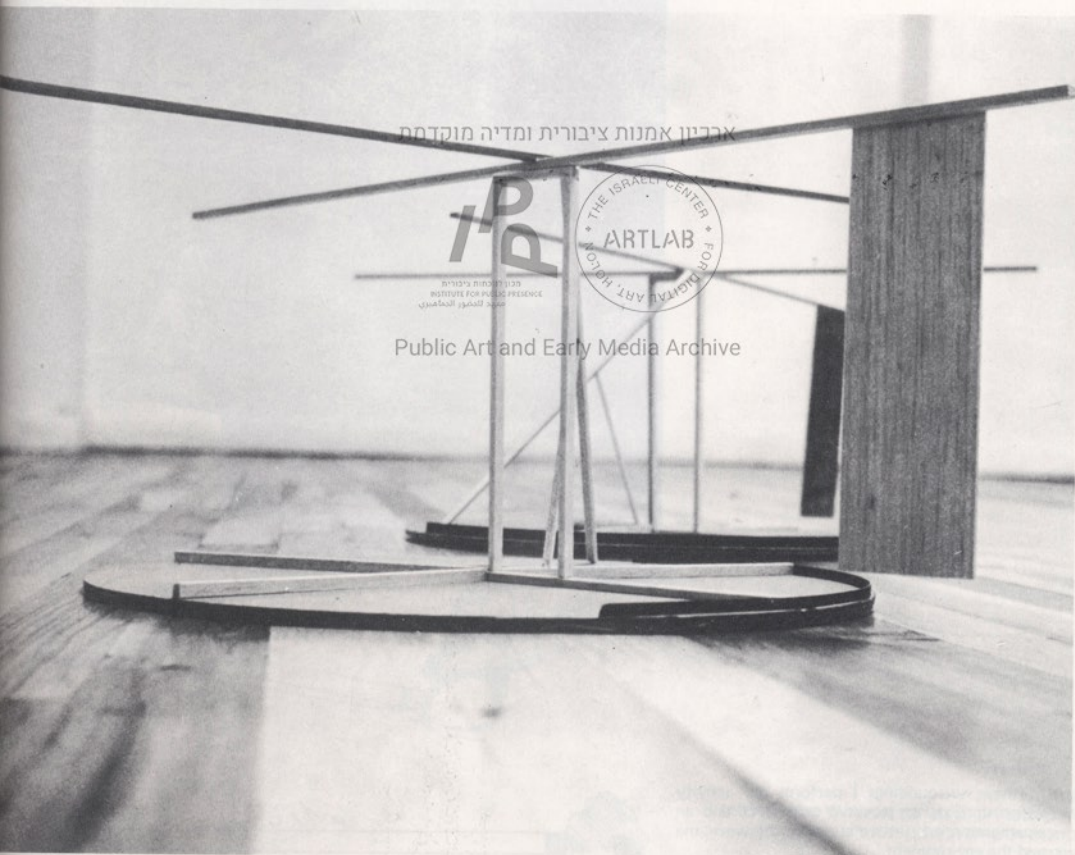
He 202

## נחום טבת

נולד ב'1946, גר בפתח תקוה.

שדה - חלל כזירת אירוע, שבו פסלים מופיעים פעמיים, עבודה מתפצלת לשתיים; שניים מתחברים לאחד:  
פסל - "מעתיק" - פסל  
פסל - "מצטט" - פסל  
פסל - "משתקף" - בפסל.  
פסל שאינו מתחיל כרישום או כתוכנית על נייר ואינו תוצאת "שיטה" כלשהי.  
פסל שלמרות "שקיפותו" אינו נתפש מנקודת מבט אחת.  
פסל בשביל לפצל ראיה.

נחום טבת



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

מכון תחומים ביטוריים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز التواجد العام

THE ISRAELI CENTER  
FOR  
ARTLAB  
FOR  
DIGITAL ART, HISTORY

Public Art and Early Media Archive

## NAHUM TEVET

Born 1946. Lives in Petach-Tikva, Israel.

The requirement to enter the work of Teyet, physically as well as psychologically forces the viewer to take time to think, to compare the similarities, the changing perspectives, front, back, and inside. It is not possible to appreciate work like this at a single view, and this is the way Teyet has managed to extend not just the structural but also the philosophical direction of this work into another dimension. The viewer must experience the work kinesthetically, over time: each person becomes its interpreter and, more importantly its measure.

A field — space as the site of the act, in which sculptures appear twice; the work splits in two; two combine into one;

A sculpture — "copies" — a sculpture

A sculpture – “quotes” – a sculpture

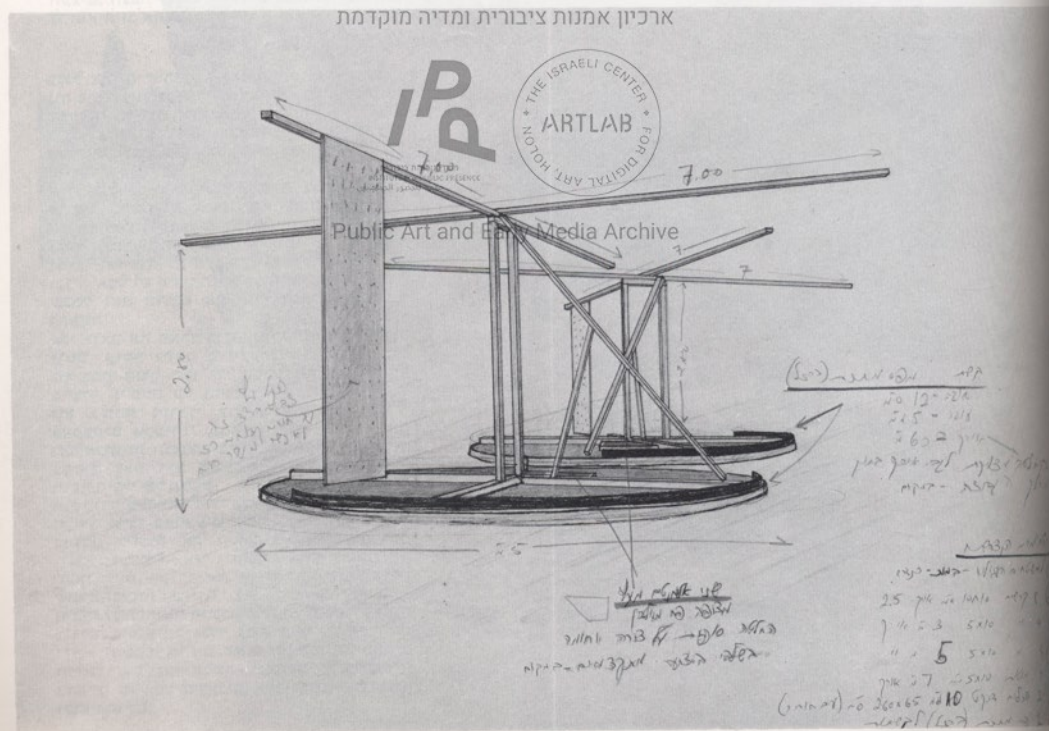
A sculpture — "is reflected" — in a sculpture

- A sculpture which does not start out as a sketch or a plan on paper, and is not the outgrowth of any "method" whatsoever.

— A sculpture which, despite its 'transparency', is not grasped from one viewpoint.

- A sculpture to split the viewing.

Nahum Tevet







פאנל 1958 תמונת ציבורית ומדיה מוקדמת

...לאדם יש חלק חיובי בבריאה בכל עת שהוא מקים בניין על האדמה תחת השמש. אם בכלל יש לו בכורה, כי אז זו מבוססת על כך שגם הוא, האדם, הוא עתיד הנוף לא פחות מהסלעים, העצים, הצפורים או הדבורים שבאותו טבע אשר לו הוא חייב את קיומו.

בגלל בעיות אורבניות וטכנולוגיות, הפך חכנו נוף פתוח בערים הגדולות, להיות בעיה ראשונה במעלה בחינו. כתושב ירושלים, מתחילים לגדור עיני שנויים אכזריים ממש בעינינו שנחשבו ונחשבים עד היום אופניים לעיר מיוחדת במינה זו.

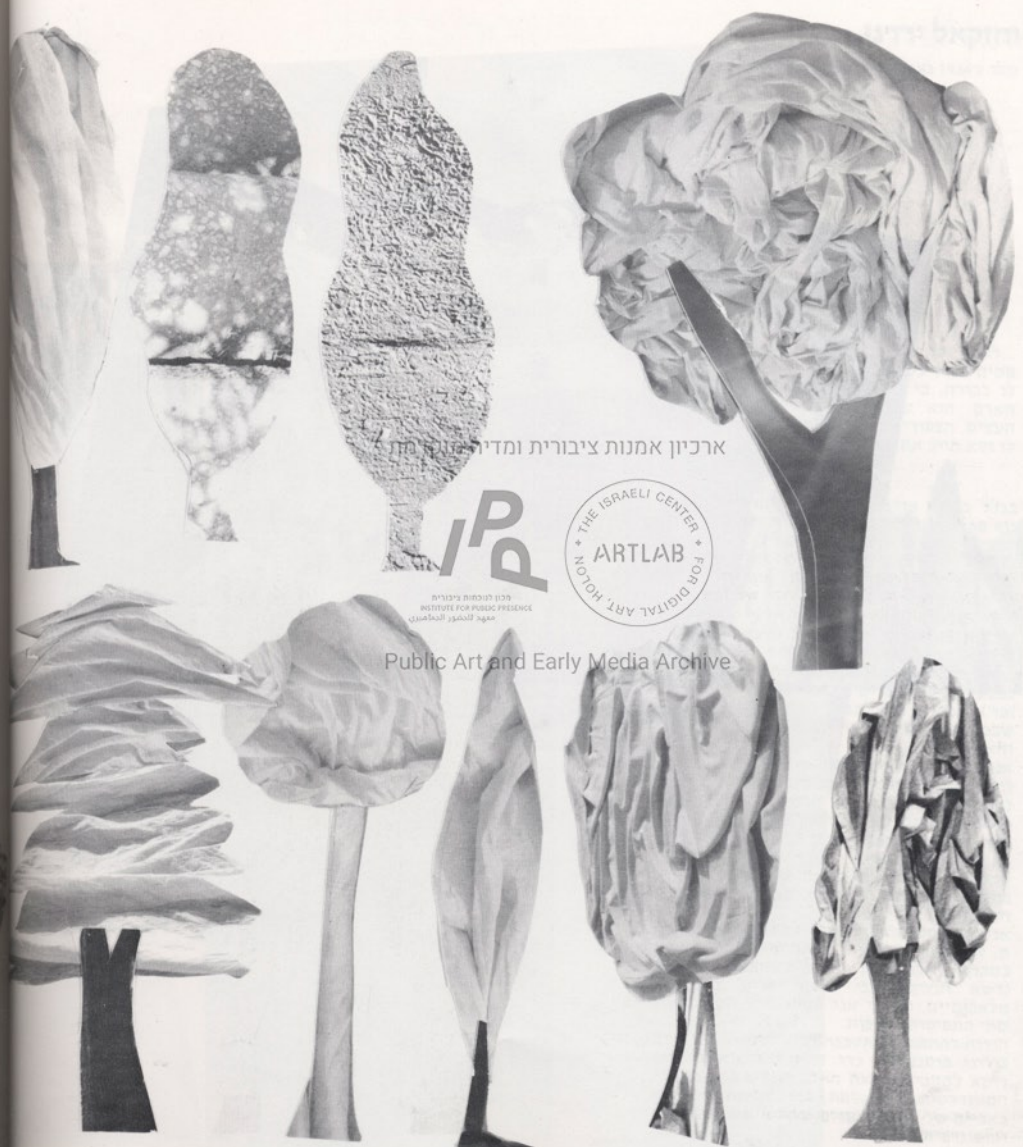
אילו אלמנטים צריכים להיות מודגשים בגן הנמצא בירושלים, ובמה הוא שונה מגן עברי הנמצא בבארשבע למשל? היות ואנחנו חיים בתוך הנוף אנחנו משנים אותו באופן מנעם (חרשות, כבישים, גשרים, סכרים, מחצבות וכו'), אבל יש ביכולתנו לשנות את הנוף, בצורה שבכל זאת תדגיש את אופי המקום, הסביבה והאזור.

אני רואה את האדם בונה, מוסיף מחדש, משנה, נוטע, עוקר ויוצר באמצעים טבעיים כביכול נוף בתוך הנוף. חקוי של הטבע. אך האם עירער מישור איפעם על התפיסה המקובלת, שתכנון נוף בשטח אורבני צריך לשימוש מלאכותי באמצעים טבעיים? המתכנן אינו מתמודד עם המלאכותיות המונחת ביסוד בתפיסה התכנונית. במקום זאת הוא משתמש באמצעים טבעיים ויוצר חיקוי של הטבע.

אני מודה מלכתחילה כי כדי להתמודד עם עובדה זו, אני עובד באמצעים מלאכותיים בתוך הטבע. במקום לחקות את הטבע באמצעים טבעיים (דשא ועצים) אני מחקה אותו באמצעים מלאכותיים. רק כך אני מביא לידי השלמה בין שתי התפיסות השונות.

הודות להתפתחות הטכנולוגית העצומה, יש היום בירדני פוטנציאל, כדי לתת אופי לאזור ולא דוקא להטבע בו את חותם התפיסה האסתטית הסטנדרטית, המתעלמת ומוחקת את ההבדלים באפיים של אזורים שונים, אקלימיים, גאוגרפיים וטופוגרפיים.





ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

מכון תוכניות ציבוריות  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מזרח לתוכנית הציבורית



Public Art and Early Media Archive



## YEHESEKIEL YARDENI

Born 1934 in Argentina. Lives since 1952 in Jerusalem.

"Man plays an important part in creation whenever he erects a building on earth, under the sun. If he enjoys any seniority at all, it stems from the fact that man too, represents the future of landscape, no less than rocks, trees, birds, or bees, in this nature to which he owes his existence".

Frank LLOYD Wright.

Urban and technological problems have turned landscaping in large cities into a major issue in our lives. As a citizen of Jerusalem I witness a cruel transformation of values that have always been regarded as characteristic of this unique city.

What elements ought to be emphasized in a Jerusalem garden and how does it differ from a garden in, say, Beer-Sheva? Since we live within our landscape, we inevitably keep altering it (parks, roads, bridges, dams, quarries, etc.). Nevertheless, it is in our power to modify it in a way that would still enhance the special quality of the site, the environmental and the whole region.

I observe men construct, rebuild, add, change, plant, uproot, and, by so-called natural means, create a landscape within a landscape. An imitation of nature. Has anyone ever challenged the common belief that urban landscaping must make artificial use of natural means? The planner is not trying to question the artificiality underlying this approach. Instead, he wields natural means to produce a counterfeit of nature.

In order to defy this percept, I confess at once that I work in nature, with artificial media. Instead of reproducing nature with natural elements (lawns, trees) I emulate it by using artificial means. That is the only way in which I can reconcile the two opposing concepts.

The giant technological progress of recent years has provided us with facilities that enable us to endow a place with character rather than stamp it with the imprint of a standard aesthetic approach that ignores and erases the differences between various climatic, geographical and topographical region.

Y. Yardeni.

אמנות ציבורית ומדיה מוקד

IPQ

בית הנוכח ירושלים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للثقافة العامة



Public Art and Early Media Archive



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



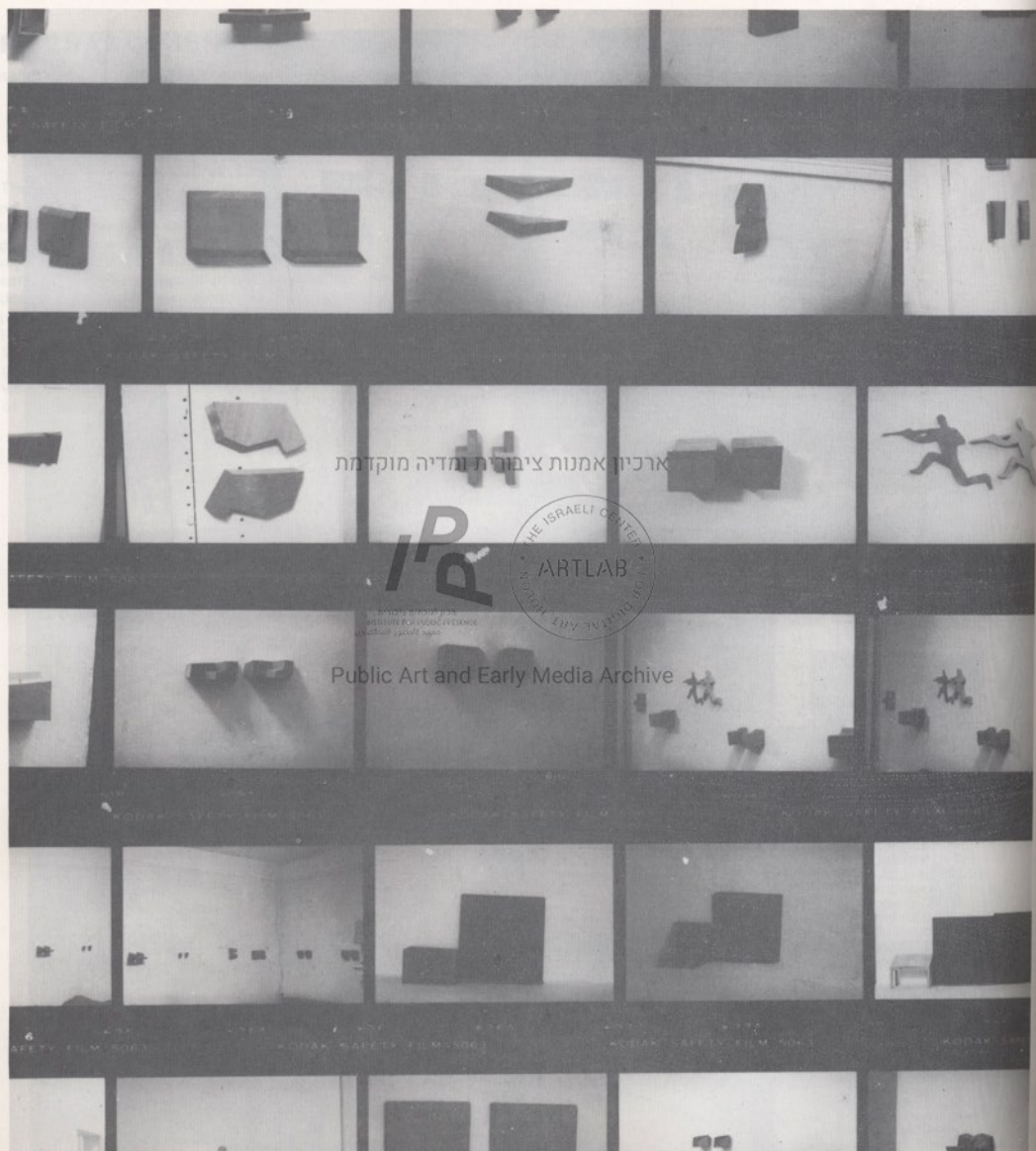
Public Art and Early Media Art

ההנחה האוקלידית בדבר תפיסה גאומטרית של המרחב - הוכחה כבלתי מספקת. בעקבות תפיסת המרחב הבלתיאוקלידית ובעקבות הסקס חדישים על המרחב (ראה דיאגרמה) הגענו לבניית הגופים הלאאוקלידיים. אינני מטפל בצורות משוכללות המתבססות על תאוריה של קווים מקבילים.

אני עושה קונקרטיזציה של מצבי אירודאות. אירודאות זו מטילה ספק בגאומטריה האוקלידית, ומכאן: בערכים של התרבות שהיא מייצגת, שהם ערכים אמפיריים של חקירת המציאות.

פנחס כהן גן

הגאומטריה של החלל האופיינית לכל יקום מצטיינת במשטח וזהותכונות המשטחים מוגדרות באמצעות האקסיומות של אקלידס והתיאורמות המקבילות להן. בדבר זווית המשולש ובדבר היקפו ושטחו של המעגל. החלל השטוח של אונברס קריטי מיוצג על ידי מישור ואילו החלל הפיתולי של עולם סגור תואם את משטח הכדור. כמה מתכונותיו של החלל, בעל העיקולים השליליים בתוך יקום פתוח, ניתנים להדגמה על משטח דמויאוכף, אך ההשוואה איננה מושלמת שכן לאוכף יש מרכז. הדרך הטובה ביותר לייצג יקום פתוח היא בעזרת משטח אינסופי הקרוי פסידיר ספירה. אין כל דרך לבנות משטח כזה בתוך חלל תלת-ממדי.



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IP



Public Art and Early Media Archive



1 → 1A

ILFORD

2 → 2A  
FP4

3 → 3A  
SAFETY

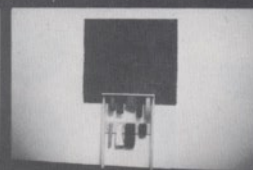


6 → 6A

7 → 7A

8 → 8A  
ILFORD FP4

9 → 9A  
SAFETY



12 → 12A

13 → 13A

14 → 14A  
ILFORD FP4

15 → 15A  
SAFETY

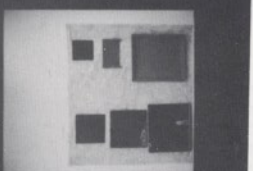
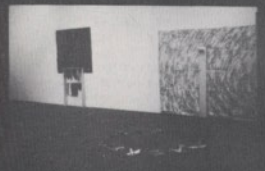


18 → 18A

19 → 19A

20 → 20A  
ILFORD FP4

21 → 21A  
SAFETY

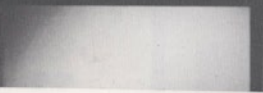
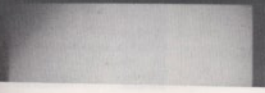


24 → 24A

25 → 25A

26 → 26A  
ILFORD FP4

27 → 27A  
SAFETY



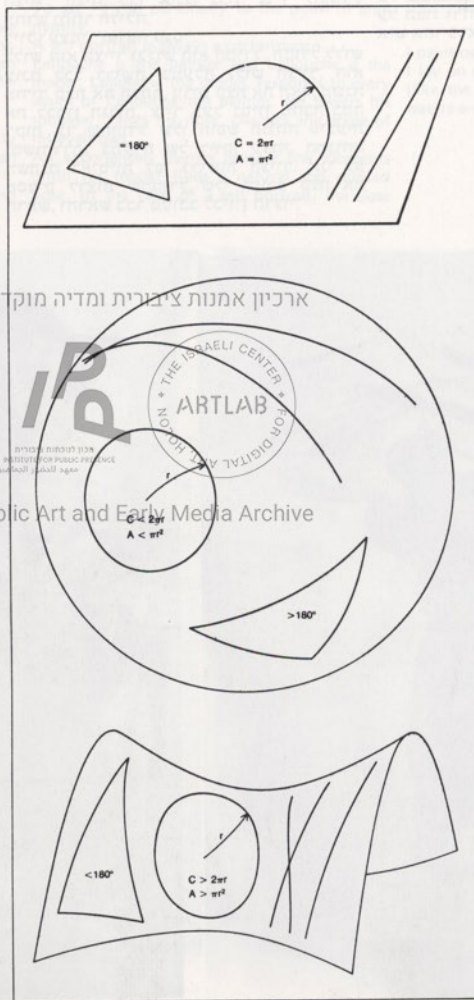
ארכיון אמנות ציבורית: מדיה מוקדמת

Public Art and Early Media Archive

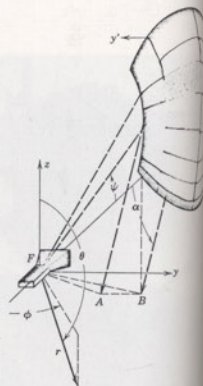
Born 1942 in Morocco. Since 1949 lives in Jerusalem.

I do concretization of states of uncertainty. This uncertainty casts doubt on the Euclidian geometry, and hence in the values of the culture which it represents, these being empirical values of the investigation of reality.

Pinchas Cohen Gan



ההיסק בציור 1979 (ימין)  
"Propositional paintings", 1979



**GEOMETRY OF SPACE** characterizes each model universe has an analogous surface. The properties of these surfaces are defined by the Euclidean axioms and theorems on parallelism on the included angle of a triangle, on the circumference and area of a circle. The flat space of a critical universe is represented by a plane, and a positively curved space of a closed universe corresponds to the surface of a sphere. Some of the properties of a negatively curved space of an open universe can be demonstrated on a saddle-shaped surface, but the saddle is an imperfect analogue because it has a center. The best representation of an open universe is an infinite surface called a pseudosphere, which can be constructed in a three-dimensional space.

## עופר ללוש

נולד ב' 1947 בטוניס, גר בתל אביב.

על דיוקן עצמי

לומר "אני",  
נכון יותר לומר "אני אומר": אינני יכול לצייר  
את עצמי אחרת מאשר מצייר את עצמי. אני לא  
מצייר את ללוש, אני מצייר את ללוש כשהוא  
מצייר את עצמו. זה שונה.  
לדבר על עצמי.  
אין דבר שיותר משעשע את הזולת מאשר לשמוע  
מישהו שמדבר על עצמו. כל אחד מוכן לשמוע  
רק על עצמו. מסקנה: אם אני רוצה לדבר על  
עצמי ולעניין את הקהל, אני צריך להתחפש  
למראה. רק מראה יכולה לדבר על עצמה ולעניין  
את הזולת.

מראה מזויפת תלויה על הקיר. אני מציג לצופה  
מראה, כשהוא מסתכל בתוכה הוא מוצא מישהו  
אחר במקום את עצמו.  
מן תערוכה מוקדשת למונטן (Montaigne).  
להגיד "אני" בצורה כה אישית עד כדי עילוס שם.  
אני מצייר את עצמי, התוצאה (הציור) מעשרה  
אותי, משנה אותי. המודל משתנה כתוצאה מן  
הציור. הציור כבר איננו נכון. צריך להתחיל  
מחדש וחוזר חלילה.  
דיוקן עצמי "פרפורמנס".  
ללוש הוא הצייר וללוש הוא המודל. המודל ללוש  
עונה לכל דרישה שמעלה ללוש הצייר. הוא  
מוריד קצת את הכתף, מרים קצת את האף, משנה  
את לכסון הגבות. צייר בעל נסיון מחכה כמה  
דקות עד שהמודל שלו תופש תנוחה טיבעית  
ומשוחזרת. במקרה של דיוקן עצמי, התנוחה  
משתנה באיטיות לפי דרישות הצייר. אני לא  
מספיק לרצות שהמודל שלי יסובב קצת את  
הראש, והראש כבר מסובב לכיוון הרצוי.

אני מחפש את הרישום על הנייר. אני מחפש  
התנוחה בתוך המראה. אני בונה את הנייר  
כמו שאני בונה את המראה. הצורה שאני  
את עצמי לתוך המסגרת של המראה היא  
יוצרת וקובעת בדיוק כמו הרישום שאני  
על הנייר.  
אני מצייר את עצמי על המראה, על ההשתקפות  
שלי במראה. להניח סימן מסכם (כמו צבע)  
על תפוז ורוד ותכלת, שיתפקד גם כאשר  
איש אחר בראי הממולכד.

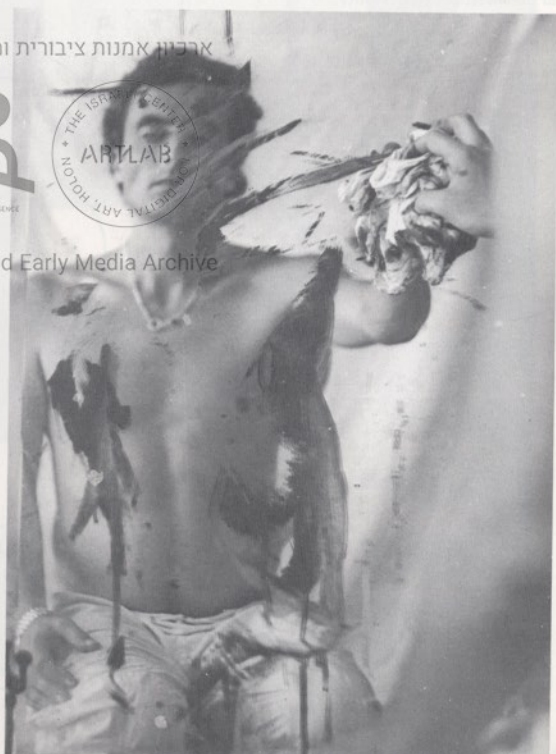
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IP

המכון הלאומי  
למחקר אמנותי  
National Center for Public Art Research

THE ISRAELI CENTER  
FOR  
ARTLAB  
JERUSALEM

Public Art and Early Media Archive





## OFER LELLOUCHE

Born 1947 in Tunisia. Lives in Tel-Aviv.

### ON SELF PORTRAIT

To say "I"

Or more accurately to say "I say": Impossible to paint myself other than when actually painting myself. I do not paint Lellouche, I paint Lellouche painting himself: here lies the difference.

To talk about myself.

Nothing is more boring than hear somebody talking about himself. Each of us is more than willing to hear about ourselves.

Conclusion: If I want to talk about myself and

interest the public. I must disguise myself as a mirror. The mirror alone can talk about itself and interest the other.

Self portrait: A false mirror hanging on the wall, I present the spectator with a mirror, when he looks in it, he finds somebody else in his place.

To say "I" so personally to the point of anonymity.

A self portrait is always a performance.

Lellouche is the painter and Lellouche is the model. Lellouche the model, responds to every whim of Lellouche the painter. He lowers his shoulder, raises his nose, changes the angle of his eyebrows.

An experienced painter waits a few moments untill his model finds a natural and relaxed pose. In the case of a self portrait, the pose

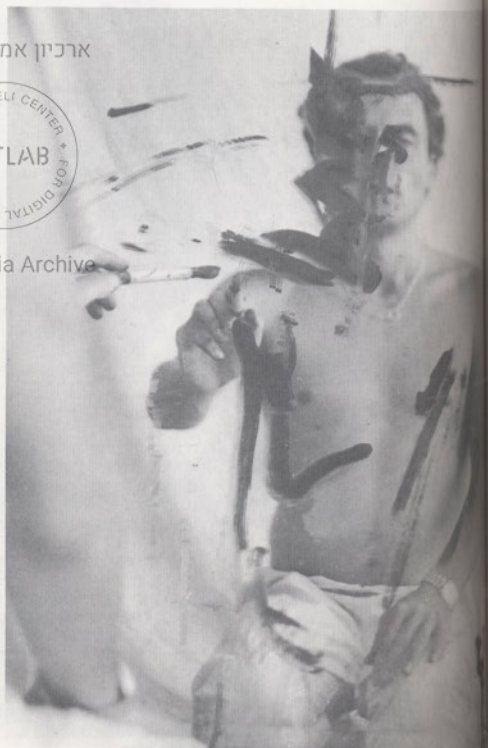
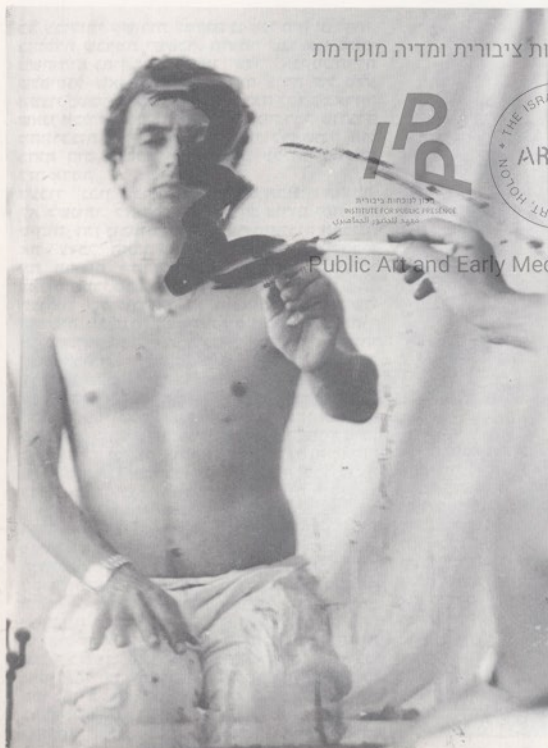
changes gently according to the painter. Before I even wish my model to turn it is already turned in the right direction. I search for the pose in the mirror.

I construct on paper exactly as I construct the mirror.

The way I enter the mirror is in itself art, as decisive as the lines I draw on paper.

I paint over my reflection in the mirror. I lay on my face in the mirror a conclusion (like the orange paint on the orange) and waters are disturbed.

Ofer Lellouche



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IP  
מכון תרבות וידיה  
INSTITUTE FOR PUBLIC RELATIONS  
مركز للثقافة والتواصل

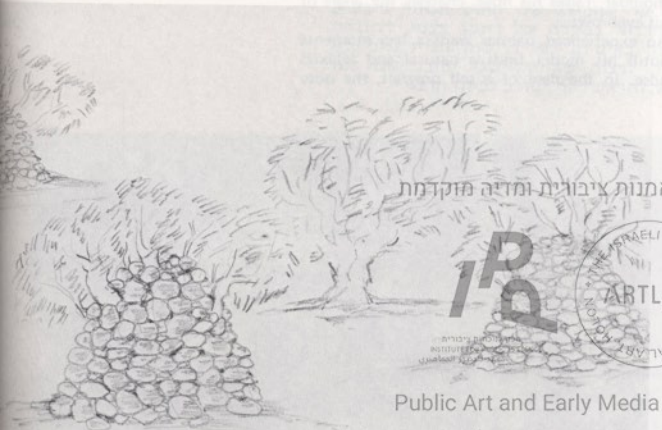
THE ISRAELI CENTER  
ARTLAB  
FOR DIGITAL ART, HOLON

Public Art and Early Media Archive

# דליה מאירי

נולדה ב־1950, בישראל גרה במושב מולדת.

"הצעה"  
Tel-Hai, meeting.



Public Art and Early Media

אני מרסנת את עצמי לעשות את הדברים בצורה הפשוטה ביותר. כאובייקטים של "אמנות עניה". יתכן שפסלים שלי המוצגים בשדה, נראים כשריד של כלים קדומים, שימוש עבר את תושבי המקום. כעין שרידים של התרבות הארץ-ישראלית הקדומה. העבודות שלי עוסקות באתרופולוגיה, באתר זכרון שתכננתי ליד פורד שבגליל, ניסיתי להבין את הדורות שהיו כאן בעבר, שבנו את המדרגות בסלע, את הטרסות. ניסיתי להמשיך את עיצוב הנוף שלהם. לא לכפות את הפיסול על הסיבה, אינני עושה פולקלור, ולא תפאורה. אני משתמשת בבזלת, בעור, בקש. גם באדני רכבת ישנים. זאת, מושם שאני משתמשת בחומר שיש לו עבר, שצבר כבר הסטוריה משלו.

דליה מאירי

כל עבודותי קשורות למקום בו אני חיה ונולדתי, במוולדת שברמת ישראלי. החומר שבו אני משתמשת הוא נתון בתוך הטבע "שלי". אני משתמשת שלפסול שאני עושה - תהיה צורה של סלע המצוי בטבע. עיסוק באדמה, נראה לי רק באדמה שאני מכירה מסביבת מולדתי, אדמה רכה שנוצרה מהתרכבות של בזלת. כשראיתי לראשונה חול בחוף הים, חשבתי שמערימים עלי כשקוראים לה אדמה.

לעבוד "נכון", פרושו לעבוד עם תכונות החומר, לא לשנותו, לא לכפות עליו. יש צורות יסוד שסיתות, והן נובעות מתרבות פרימיטיבית המבנינה את "צרכי" האבן. לעבוד עם אדמה - זה להכיר את תכונות ההתייבשות והתפיחות של האבן, לאנוס חמרי טבע, אלא להניח להם להתנהג. הצורות של עבודתי הן תוצאות זכרונות של חוששות, זכרונות מצמיחה עם החומר. לא מתוך מניפסטים רעיוניים, לעבוד עם חומר שאותו אני מכירה מילדות. תוך הפעלת המערכת הרגשית שלי.

אני עובדת מתוך האופי הפנימי של הסלע (ואולי מתוך האופי שלי). אני לא מנסה לתקן אבן כדי שתאיים למושג של פסל. אני עושה כעין סימן באבן, אולי פוצעת אותו. ואז אני מרגישה פציעה זו (ניסור, נכירה בבזלת) על גופי. כמו לגעת בבשר החי, כמו הפעלת אגרסיביות על דבר שמבחינתי כבר איננו דומם. הבזלת יש בה הומוגניות - ואני פוצעת אותה.

פני סלעי הבזלת שאני עובדת בהם, דומים לפני הנוף. אצלי יש חריצים קטנים, נבירות, חללים קטנים, ובנוף יש קניונים וסדקים הותכים את הרמה המישורית. ובין חריצי הסלעים - טמבורית קטנה בתפרחת ירוקה. הפיסול שלי שייך לטבע, למיתולוגיות אישיות וגם באופן מודגש לארכאולוגיה. שאינני משתמשת בה כמודל. אני מכירה היטב את התרבות הפרימיטיבית, או האדומה, שהשתמשה באבן לבניית גתות, בתי בד, אבני ריחים. הצורות האלה, הפשוטות והשימושיות, חסרות כל קישור, הצטברו בי והשפיעו עלי.

DALIA MEIRI

Born 1955 in Israel. Lives in Montreal, Canada

"NOT NEARBY EDITION"  
Installation, Jerusalem

מורדיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

בית ספר לביטויים  
מכון לפרויקטים  
מכון לביטויים  
מכון לביטויים

THE ISRAELI CENTER  
ARTLAB  
DIGITAL ART HOLON

Public Art & Early Media Arch





דליה מאורי

גלריה במועדון תרבותי, תל אביב

"אתר הנצחה במולדת"  
Memorial, Moledet.



## DALIA MEIRI

Born 1950 in Israel. Lives in Moledet, Israel.

Everything I do is tied up with where I live, where I was born — Moledet, in Ramat Yissachar. The material I use exists in “my” nature. I try to shape my sculpture as a rock in nature. I can work in earth only if it belongs to the familiar soil of Moledet — tender soil, produced through the softening of basalt. The first time I saw sand, on a beach, I thought they were fooling me, those who called it soil.

Working “correctly” means working with the material’s properties, not changing or forcing it. There are some basic stone-cutting techniques stemming from a primitive culture that understands the “needs” of a stone. Working with earth implies learning its qualities of drying up or swelling. You must never coerce natural materials, just let them be themselves.

The shapes of my sculptures are engendered by memories — of sensations. Memories of growing up with the matter. They are not born of any ideological conons. I work with material with which I have been familiar since childhood, and in doing so, I set my entire emotional system into motion.

I am driven by the rock’s inner character (and possibly by my own). I am not trying to modify a stone so that it would modify the concept of a sculpture. I mark the stone, wound it, perhaps, and then I feel this injury (cutting, poking around in the rock) in my own body. It is like touching raw flesh, like handling with aggressiveness something that, to me, is no longer still-life. The basalt-rock is homogeneous and I bruise it.

The surface of the basalt-rock that I work on resembles the landscape. It is laced with nooks and crannies and small gaps, while the landscape has fissures and canyons cutting through the plateau. And tucked away in the depth of the rock are tiny flowers in green bloom.



My sculpture relates to nature, to personal myths, and, quite noticeably, to archeology, which, however, I do not use as a model. I am familiar with the ancient, primitive civilization which had used stone to produce wine-presses, oil-presses, mill-stones. These forms—plain, useful, unadorned — have accumulated inside me and influenced my work. I restrain myself and try to do everything as simply as I can, to produce “poor art” objects. It is possible that sculptures of mine, erected in the field, will look like remnants of early tools that served the ancient inhabitants of the area, relics of the old civilization of the Land of Israel.

Dalia Meiri



# שרלוט מורמן

גרה בניו יורק.



"רקוויאם גואדלקני", סרט וידאו של מורמן  
"Gadlani Requiem" videotape by Moorman



שרלוט מורמן, נגנית צ'לו, אמנית וידאו ומלחינה, מבצעת פיסול חי, קונצרטים, ארועים, אמנות הגוף, מוסיקת פעולה, אמנות וידאו ואמנות בטכניקות מעורבות, בכל מקום אפשרי החל באלומי קונצרטים ועד לכפת השמיים ומתחת לפני המים. תוכניותיה קוראות תגר על כל הסיווגים המסורתיים; הגם שהן מצטיינות בכל התכונות המאפיינות קונצרט או תיאטרון מקובלים, הן מהוות אמנות ייחודית ויוצאת דופן. המלחין המנוח הנודע אדגר וראזה, כנה אותה "זאן דארק של המוסיקה החדשה" – זאת על שום פעילותה החלוצית בביצוע יצירות נושל ג'ון קייג', ג'וזף בויס, ארל בראון, ג'וזפה קיארי, טאקהשה קוסוגי, ג'ים מקוויליאמס, יוקו אונו, נאם ג'ון פייק, קרלהיינץ שטקהאוזן, ואחרים. בשנת 1963 יסדה שרלוט מורמן את פסטיבל האונגארד של ניויורק, שהוקדש כולו ליצירות חדשניות ומיקד את תשומת הלב ב־1500 אמנים שיצירותיהם הוצגו בפסטיבל, כך נשלפה מולטימדיה מתוך עליות גג פרטיות ונחשפה בפני הציבור הרחב. מאז 1964 משתפת שרלוט פעולה עם המלחין/פסנתרן/אמן הוידאו נאם ג'ון פייק, ביצירתו והגשתו של יצירות אמנות.

בביצועים שלה, חוללה שרלוט מורמן הפיכה בתחום נגינת כלי המיתר. בהגשה המפורסמת שלה, של יצירתו של ג'ון קייג' "26.1.1499 לנגן מיתרים" היא מנגנת, בנוסף לצ'לו, במשוריקות, משמעה סילילי קול (הפגלטה של האנייה "המלכה מרי", גלי האוקינוס) תקליטי ג'אז ורוקנרול. שוברת זכויות, מפעילה נפץ, צוחת, מנגנת על נאם ג'ון פייק כעל צ'לו חי, מבשלת, מטלפת לאישים חשופים, וכבוד היא מסיימת את היצירה, מוקרן סרט המראת אותה את ג'ון קייג' בראשית היצירה. בהפניגה שלו "אורגניל" מורה שטקהאוזן למבצעים לצאת ולנהוג בחופשיות מוחלטת בקטעים מסוימים של היצירה. היה זה משעמם מעשיים גרידא – האולם היה מלא וגדוש ולא נותרו מקומות ישיבה – ששרלוט מורמן השתרעה על גבי הרצפה כשהיא אווזת בצ'לו מעליה ופורטת עליו. כמו כן, במגמה מנוגדת לכשיות, הורה לה הבמאי אלן קפרו להעטף בתלבושת ערב מבד מלמלה בלבד,

כשהיא תלתית מן המעקה, מהדגנרת ומנגנת באך. באחד הערבים בהם בוצעה אלטור פתאומי, גילחה שרלוט את זקנו של המשורר אלן גינזברג באחת הכניסות שלה. ב"נשיקה שמיימית" של ג'ים מקוויליאמס, ניתנת לשרלוט מורמן הזדמנות להשתחרר מכובד גופה, להתנסות בסביבה נטולת משקל ולנגן בצ'לו כשהיא קשורה לבלונים ממולאים בהליום ומרחפת באויר.

את יצירתו של מקוויליאמס "הצ'לו המעופף" מבצעת שרלוט מורמן על טרפז המורכב משתי כדורות (האחת עבור שרלוט והשנייה עבור הצ'לו שלה) ומותקן בגובה של כ־13 מטרים מעל פני הקרקע. "המוסיקה איננה חותרת אל הצליל בלבד", אומר טאקהשה קוסוגי "ראשית, אל החשוב על הצליל. חייב להיות חופשי. ביצירתו של קוסוגי "מוסיקה קאמורית", נעים מורמן והצ'לו שלה בתוך חדר כחול כשמובעד לתלונותיו הרבים מבצבץ מדי פעם חלק גוף – רוע, עין, רגל או חלק מן הצ'לו. ב"מוסיקה כלית" היא מנגנת בצ'לו וקופאת כאשר קוסוגי חותך את הצ'לו שלה ושורף אותו. ב"עבודת חיתוך" של יוקו אונו,

מומן הקהל לגזור את שמלתה של שרלוט מוח ביצירתו של נאם ג'ון פייק, "אריאציות על שם מואט סן סאנס", לובשת מורמן בגד ערב צלופ, ומנגנת את "הברבור" עד כדי מה הקטע. לאחר מכן היא מפסיקה, מזנקת אל מרכז מים, שבה ועולה ממנו כשהיא נוש ומסיימת את היצירה. הפילוסופיה שפייק מבין ביצירה זו היא: "המין ועולם הרוח אינם נמנעים" (חיות טלויזיה כפסל חי" (שרלוט מורמן). דוגמא נוספת לנסיגותיו של פייק להן לטכנולוגיה ולאקטרוניקה מימד אנושי, זה ריזה המשמשת כחזירה – חפץ כה אינה מדיגים את השימוש האנושי בטכנולוגיה. הוא מעורר בצופה מחשבות כלות אלא להן הוא מגרר את הדמיון בכיוון של חיפוש אנושי חושים, אנושיים ועתידי דמיון ניצול הטכנולוגיה שלנו. ביצירה זו צלילי הצ'לו, עולה וירור, ומשנה בכל פעם את החוויה הטלויזיונית.



CHARLOTTE MOORMAN

London, England 1941

Charlotte Moorman is a young woman with dark, wavy hair, looking directly at the camera with a serious expression. She is holding a double bass, which is the central focus of the image. The instrument is dark and has a prominent scroll at the top. Two small, square, black-and-white portrait photographs are attached to the body of the double bass, one on each side. The background is a plain, light color.

אדיון אמנות וזרית ומדיה מוקדמת

IP  
The Institute for  
Public Art and Early  
Media Archive

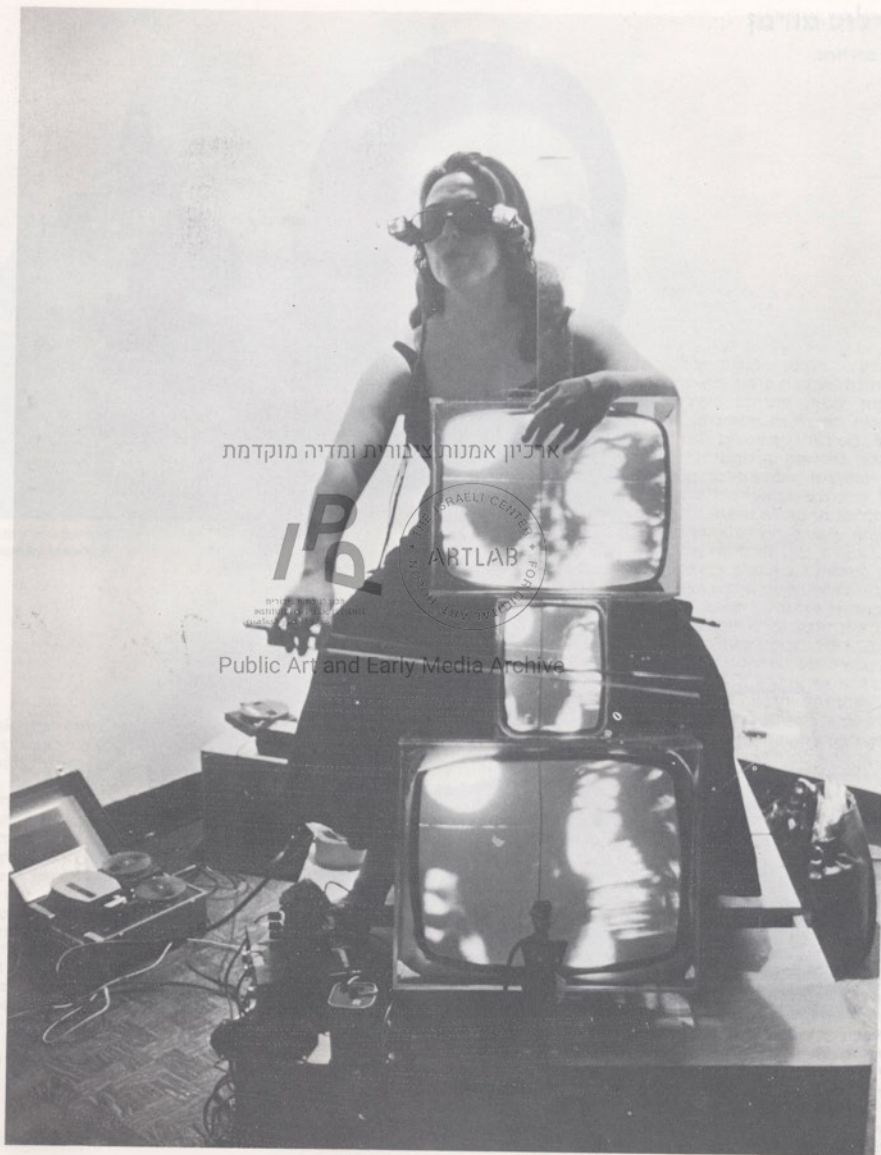
THE INSTITUTE FOR  
PUBLIC ART AND  
EARLY MEDIA  
ARCHIVE

Public Art and Early Media Archive

שרלוט מורמן ב"חויית טלוויזיה לפסל חי" של מורמן/פייק.  
Charlotte Moorman in "T.V. Bra for Living Sculpture"  
by Moorman/Paik.

ארכיון אמנות מורית ומדיה מוקדמת

Public Art and Early Media Archive



# CHARLOTTE MOORMAN

Lives in New York.

Charlotte Moorman, cellist, video artist and composer, performs living sculptures, concerts, happenings, body art, action music, mixed media, video art in concert halls, museums, and even up in the sky and under water. Her programs defy all traditional classification; they have all the characteristics of the formal concert and theater, yet, her work is unique and a separate art form. Charlotte Moorman was called the "Jeanne d'Arc of New Music" by the late, distinguished composer Edgard Varese for her pioneer work in performing new works by John Cage, Joseph Beuys, Earle Brown, Giuseppe Chiari, Takehisa Kosugi, Jim McWilliams, Yoko Ono, Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen, and others. In 1963, Charlotte Moorman founded the Annual Avant Garde Festival of New York devoted entirely to the works of the avant garde, which focused international attention on more than 1,500 artists whose works she has presented. Thus, Mixed Media shifted from private lofts to the general public in her Festivals. Since 1964, Charlotte Moorman and Nam June Paik, Korean composer-pianist-video artist, have collaborated in performances and art works.

Through her interpretations, Ms. Moorman has revolutionized string playing beyond description. In her famous realization of John Cage's "26'1.1499 FOR A STRING PLAYER," she plays, in addition to the cello, whistles, tapes (Queen Mary departure, ocean waves, etc.) records of jazz and rock and roll, breaks glass, plays a bomb, screams, hits Mr. Paik, plays Mr. Paik as a Human Cello, cooks, telephones dignitaries, etc., etc., and while she is ending the piece, a film of herself and John Cage is being shown of the beginning of the piece. Stockhausen, in his happening "ORIGINALE" instructs the performers to come out and be themselves at specific points in the score. It was a practical case of a sold-out house with no place to sit that made Ms. Moorman lie on her back on the floor plucking her cello, which itself lay horizontally above her. Also, to de-emphasize her femininity, the director, Allan Kaprow, instructed her to wear only a sheer gauze formal (it had the opposite effect) while

she hung from the balcony in a swing playing Bach. One night in this piece on a spontaneous improvisational idea, she shaved the beard off poet Allen Ginsberg during one of her entrances. In "SKY KISS" by Jim McWilliams, Ms. Moorman is relieved of normal weight and has an opportunity to experience a weightless environment while playing the cello mid-air, suspended from helium-filled balloons.

His "FLYING CELLO" is performed on a trapeze rigging consisting of two swings (one for Ms. Moorman and one for her cello) 40 feet in the air. "Music does not aim at sound itself," says Takehisa Kosugi, "but is in a complex conception. First, forget about sounds. Sound must be free." In his "CHAMBER MUSIC" Moorman and her cello move inside a blue chamber exposing an arm, eye, leg, or part of her cello through its many zipper windows. In "INSTRUMENTAL MUSIC" she plays her cello and freezes while Kosugi cuts and burns her shadow. In "CUT PIECE" by Yoko Ono, the audience is invited to cut Ms. Moorman's gown.

In Nam June Paik's "VARIATIONS ON A THEME BY ST. SAENS" she wears a cellophane formal and plays "THE SWAN" to the halfway point, stops, dives into a tank of water, and returns dripping wet to finish. Mr. Paik's philosophy in this composition is that sex and the spiritual world do not mix.

Mr. Paik's "... TV BRA FOR LIVING SCULPTURE (Charlotte Moorman) is also one sharp example to humanize electronics... and technology. By using TV as bra... the most intimate belonging of human being, we demonstrate the human use of technology, and also, stimulate viewers and their fantasy to look for the new, imaginative and humanistic ways of using our technology". In this piece, the sound of her cello changes, modulates, regenerates the picture of her TV BRA.

מוֹרְמָן לַצִּלּוּרִיּוּת וְסֵרִי וִידֵאוֹ, פֶּסֶל שׁוֹר מִדְּרֹמִן  
(מִיָּד)

Charlotte Moorman: Concerto for T.V. Cello and Videotapes, Sculpture by Moorman/Paik. Ingle



"ריפוי", וידאו 3/4" 1980



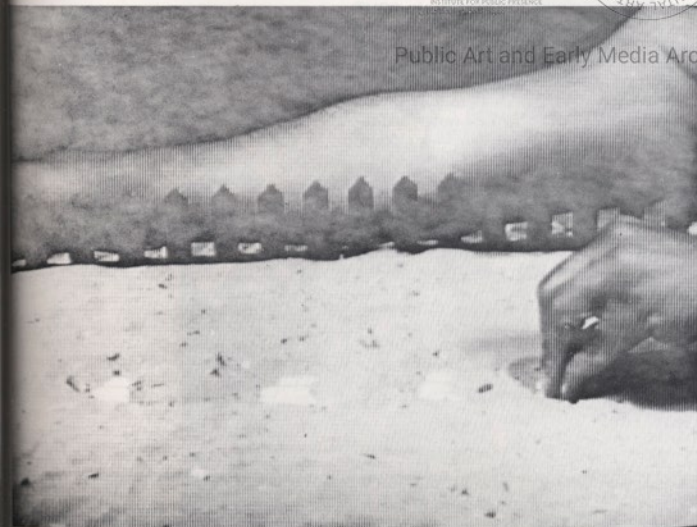
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

PR



לכל תוכנית ציבורית  
Public Art and Early Media Archive

Public Art and Early Media Archive



ריפוי, סרט וידאו 3/4", צבע, 1980.

הסרט עשוי מ"רצף של קטעים". זרימת הסרט קוטעת אפשרות של "סיום". צבע-תנועה שברי רעיונות.

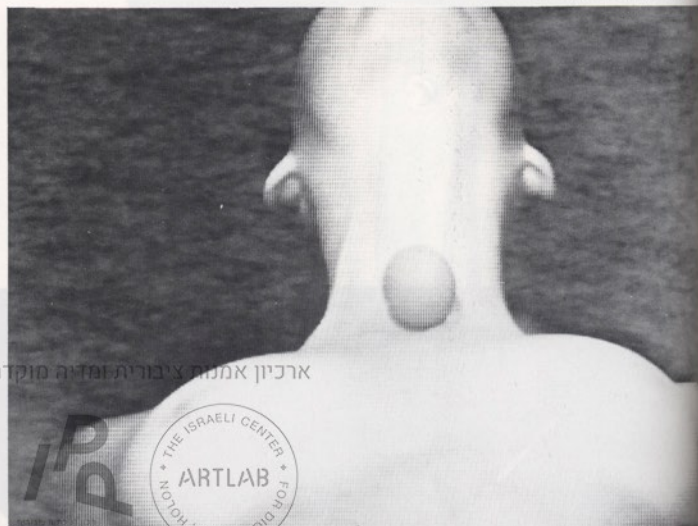
אני משתמש בגוף ובעצמים ממשיים, מוכרים וצבעוניים, כי לצורה קונקרטית יש קירבה רבה יותר לצופה מאשר לצורות מופשטות. אני מספק מפתח לראייה קונקרטית. הוידאו מהווה אמצעי מספק לתכלית יצירת רצף וקטיעתו, לבלימה של רצף צפוי.

הוידאו "ריפוי" הוא תוצאה של כאב פיזי, ואולי אין כאב פיזי אלא רוחני. הוא מהווה נסיון לפתרון רומנטי, פתרון המתבטא בצעקה. כתוצאה מעיסוק בגוף, הגעתי לנסיונות של ריפוי מעשי, על ידי קולות ואאורה. עבודות המוקדמות היו סטטיות, בניגוד לסרט הנוכחי. כל זאת, כתגובה לתחושות פיזיות ולמצבים נפשיים.

# MOTTI MIZRACHI

Born 1946. Lives in Tel-Aviv, Israel.

"Healing", videotape 3/4, 1980



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

Public Art and Early Media Archive

Healing, Video 3/4, color, 1980.

The film is made of a "sequence of obstructions". The flow of the film obstructs the possibility of a "story". Color-Motion-Fragments of ideas.

I use the body, as well as concrete familiar colorful objects, since a concrete form is closer to the viewer than abstract forms. I provide a key to concrete vision. The Video is a sufficient media for creating a sequence and its obstruction, for restraining an expected sequence.

The "healing" video is a result of physical pain. Maybe there is no physical pain, only spiritual. It is an attempt to create a romantic outlet, expressed by a cry. As a result of dealing with the body, I had experiences of practical healing, by means of voices and "aura". My early works were static, different from the present one. All this, as a reaction to physical and emotional situations.

M. Mizrachi



## יגאל מירון

נולד ב־1940, חבר קיבוץ איילת השחר.

מושגים כמתח, לחץ, גרביטציה – נשענים אצל יגאל מירון על דימויים מתמצתים מן הטבע, ובריוח מהמקונסטרואטיביות הגאומטרית. הצעותיו לפרויקטים נושאות תחושה של תוצאה שנבעה מהתבוננות במרכיבינוף התלויים על בלימה, במצבי מתח של קפיאה לפני שינויים דרמטיים. אבן על פי הבאר, או לחיצה של גוש בין שני גופים הסוגרים עליו – מקרינים חרדה של שינויים טקטוניים, של זמניות והמתנה.

"לחץ", עץ ומתכת.  
"Pressure", wood, metal. (left)

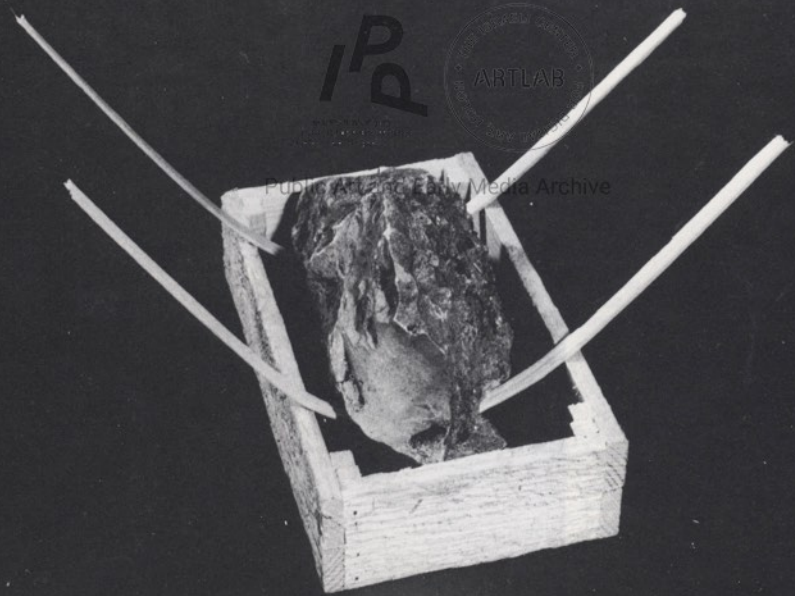
הצעה למפגש תל חי  
Proposal for Tel-Hai, 1980.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

ARTLAB

Public Art and Early Media Archive





# YIGAL MERON

Born 1940. Member of kibbutz Ayelet-Hashahar,  
Upper Galilee.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

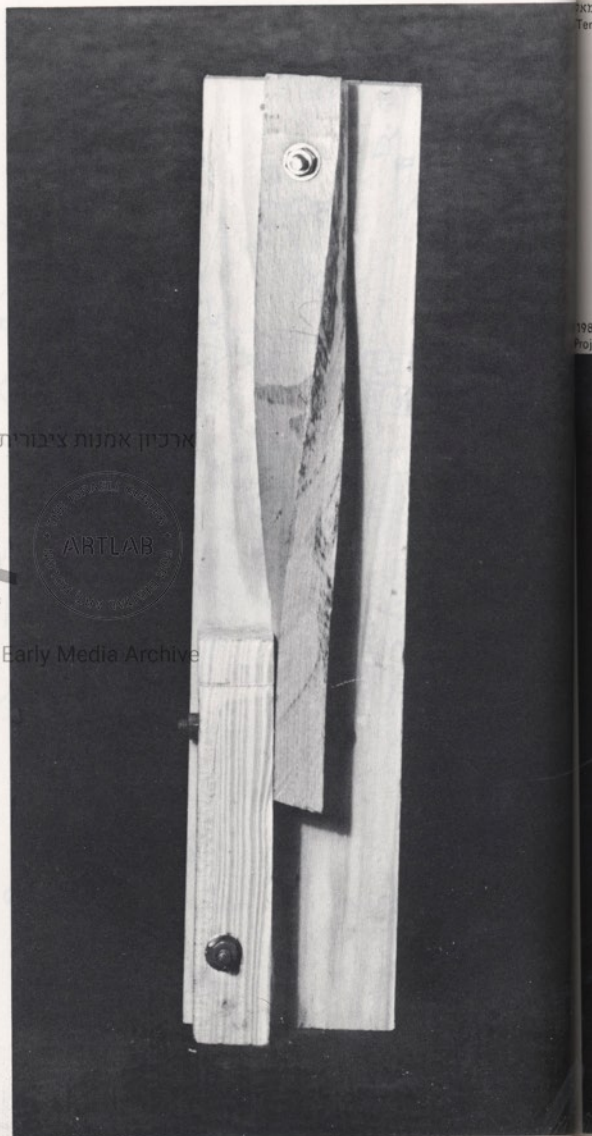
IPQ

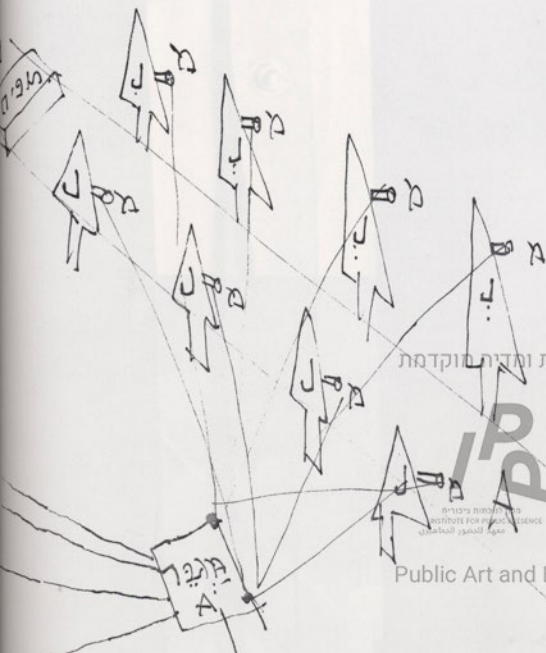
בית לזיכרון ופרויקטים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز الذاكرة العامة

Public Art and Early Media Archive

Concepts such as tension, pressure, gravity — in Ygal Meron's works — are the result of essential images from nature, far from the geometrical constructivism.

His projects give the feeling of a consequence resulting from contemplation of landscape components, in state of frozen tension, just before of dramatical changes. A stone on the edge well, or pressing a bulk by two bodies closing on it — reflects the anxiety of tectonic changes, of temporary situations held at bay.





ארכיון אמנות ציבורית ומדינת מוקדמת



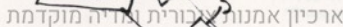
Public Art and Early Media Archives

ק - כמקול  
 ל - נאן  
 ר - איקולפול

"מוזיקה על העצים", ל-12 נגני נשיפה  
 טכנאי צליל, כוללת שני סוגי מוזיקה שונים  
 בתכלית. המוזיקה האחת A, המנוגנת על ידי  
 נגנים היושבים על שדרת ברושים A, היא  
 מובילית. דהיינו, מישתנה בכל הופעה ונשמעת  
 שונה בהתאם למרחק הצופה מהנגנים. על אף  
 שהמוזיקה כתובה, חפשיים הנגנים לחזור על  
 פראזות מסויימים מספר פעמים עד שנשמעת  
 תשובה מהעצים האחרים.  
 המוזיקה מן הסוג השני B היא סטבילית, קבועה.  
 זו סוויט-מחול בחמישה חלקים המנוגנת על  
 הבמה B, כשהמוזיקה A מהווה לה מעין רקע.  
 היושבים על הבמה B, שומעים את מוזיקה A  
 באמצעות רמקולים המעבירים אותה מהשדרה  
 A על ידי מיקרופונים. סידור דומה מאפשר  
 להעביר את הצירוף של A ו-B לתוך החדר C,  
 שבו נשמעת הגרסה "הנכונה" של היצירה.  
 תפקיד המנצח בכמה B - לקבוע את סדר החלקים  
 ואת תזמונם על פי הצלילים של מוזיקה A.  
 הצלחת היצירה תלויה באפשרות לנגן במשך  
 שעותיים תוך ישיבה על ענפי העצים, ובאיוון  
 הנכון של העברת מוזיקה A לכמה B. וכן בהעברת  
 מוזיקה A ו-B, ברזומנית, לחדר C. אך גם  
 הגרסאות "החלקיות" שישמעו ברחבי תלחי -  
 הם חלק בלתי נפרד מן היצירה.

Born 1940 in Jerusalem. Lives in Tel-Aviv.

Born 1940 in Jerusalem. Lives in Tel-Aviv.



מכון למחקר ציבורי  
INSTITUTE FOR PUBLIC RESEARCH  
معهد للبحوث العامة

"Music B" is a dance-suite in 5 parts, played on stage B, which is located on a parallel row of trees B. Music B uses music A as a kind of distant background, played by loudspeakers which are located over the whole area. The conductor is "cueing" the players on stage B according to the transmission of music A. Both "musics" are sent (by microphones and amplification) to room C where the "ideal" version of "Trees Music" is mixed, taped and being listened to. But the "cut" version, one can hears when moving from one room to another, are integral parts of the piece. The success of the piece depends on the willingness of the players to play while sitting on trees, and the right "balance" done by the sound technicians (from room A to stage B, and from B to room C).

Yossi Mar-Haim

שירי חן - אגודת נשים  
2 מנגנים ו-12 שירים.  
"TREES MUSIC"  
12 WIND PLAYERS  
2 AMPLIFIERS  
TAPE RECORDER

TEL HAN 180



## יהושע נוישטיין

נולד ב־1940 בדנציג, פולין, עלה לארץ ב־1964, מתגורר בירושלים ובניו יורק.

שם היצירה: שלוש ואריאציות על חימצון/מידע.

כעשרים אלומות ניר שיונחו בשדה עשב קצוף במרחק של שלושה מטרים זו מזו. כמות האלומות חייבת לכסות את השדה כולו. אלומות הניר יושקו מדי בקר כדי לזרז את השפעתה של השמש. כעבור שבוע או עשרה ימים של עמידה בשדה יילקחו אלומות ניר אחת ואלומת חציר אחת ויונחו במקום סגור כשהן רחוקות מכל משב רוח. השתים יוצתו.

"חבילות חציר", החומר:  
the material: paper.

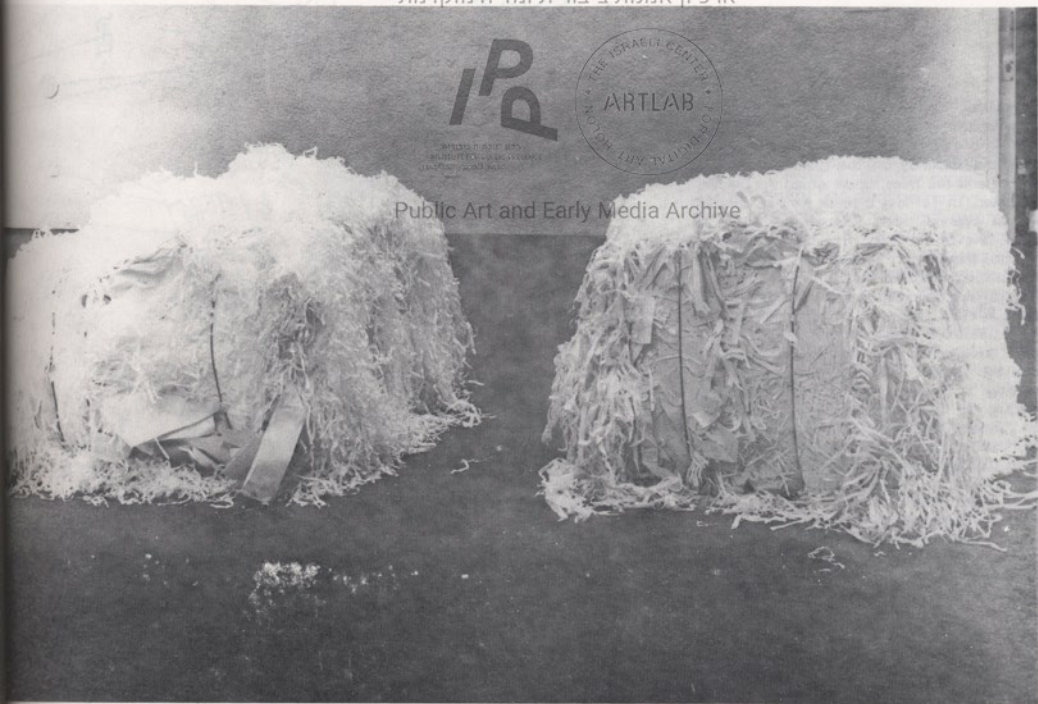
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IP

בית חציר  
מחזורי  
החומר



Public Art and Early Media Archive



## JOSHUA NEUSTEIN

Born 1940 in Danzig, Poland. Immigrated to Israel in 1964. Resides in Jerusalem and New York.

Title: Three Variations on Oxidation/Information.

Action: Circa twenty bales of Paper to be placed on a mowed field of grass at three meters intervals. The amount of bales should be sufficient to cover the whole field. The bales of paper may be watered each morning to speed up effect of sun. After a week or ten days of standing in the field one bale of paper and one bale of hay is to be placed in a closed space away from wind currents and put to flame.

"שלש וריאציות על מידע/חיסרון" לתלחי 1980.

"Three variations on Information/Oxidation" for Tel-Hai, 1980.

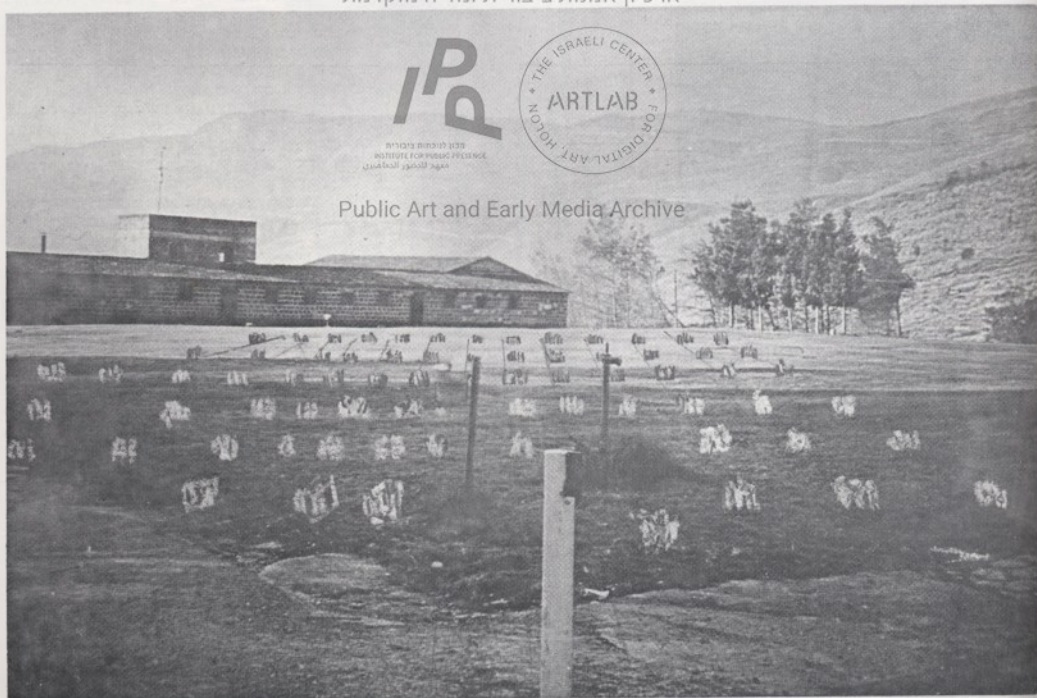
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

מכון לזיכרון ופרויקט  
INSTITUTE FOR MEMORY AND PROJECT  
مركز للذاكرة والمشاريع



Public Art and Early Media Archive



## ניקולאס פופ

נולד 1949 באוסטרליה, גר באלטון, המפשייר, אנגליה.



"קו לכנה ארוך", אביב 1979  
"line", birch wood, 1979.

אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IP

מכון לתוכנית ביטורים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز لدراسات في الحضور العام

THE ISRAELI ART  
ARTLAB  
\* THE ISRAELI ART  
\* THE ISRAELI ART

Public Art and Early Media Art

פסליו של ניקולאס פופ מצטיינים במייר הפשטות שניתן לגייס מבלי שתאבד החוויה הפואטית המבצעת אותם. יצירתו הבולטת בבינאלה בונציה, 1980, "שורת עצי, לגש ארוכה", מדיגמה היטב פשטות אופינית זו. מספר רב של מוטות ומקלות מוצבים יחד במערך כלשהוא. אין שם לדבר. מקומם יכירם זה בצד זה וביחד הם מהווים צורה וצללית. ואולם, על אף היותם משפחה אחת של מקלות, הם אינם זהים כל אחד מהם עומד בפני עצמו ומבטא אידיאה חטובה, לדעתי, בכל שאיפה אמנותית ראוייה לשמה: ההתאחדות עם השונות, כפי שניסח זאת הרקליטוס, או, בגירסתו המודרנית של הולדרלין, "האחדות המגוונת בתוך עצמה". קרבה, תוך שמירה על הזהות האישית בתוך המשפחה, כל אחד מהאלמנטים נבדל – במובן הפיזי, האסתטי והפסיכולוגי.

פופ אומר על פסליו שהם "עושים שימוש בחלל" ומוסיף: "הדרך שבה אני משתמש בחלל היא על ידי הפעלת החומרים". החומר בו בחר הוא המאפשר לתהליך זה להתרחש באורח משיבי רצון. שוב עולה במחנה הירקליטוס, שהדגיש את פעולת הגומלין הכעניינית בין נייגודים כתנאי למעשה האמנות. פופ זקוק לחומר בו ניתן לטפל בצורה אינטימית. חומר עמיד אך גם מנחה ומדריך. חומר המציג בפני האמן דרישות פיזיות,

ועתים קצונות למדי. את שמו כאמן בעל ייחוד קנה לו פופ באמצע שנות השבעים באמצעות פסלים מגולפים ומחומרים שהטינו בעוצמה דרמטית בלתי רגילה. קשת המוחזקת במקומה הרופה בעזרת חבל; עמודים שנוצרו כתוצאה מהערמתם של גושים ללא החיבור או היישור שהיו עשויים להבטיח את יציבותם. במדה ותוך כדי עבודה העמוד מתחיל ליטות על צידו, מוסיפים לו עזרי תמיכה שונים, גישה זו מעידה על אירצון "השפיע" על החומר ועל נטיה להניח לו לקבוע בעצמו את גורלו. במקרה אחר נוטל פופ קורה מעץ אלון ומנסר אותה עד שנותר מוט דקיק בלבד והוא המקשר בין הגוש התחתון והעליון. או שהוא מגלף קורה גבוהה ודקה בצורה כזו שנוצרת מעין סדרה גוש'חוליה גוש'חוליה, כמו

חוט שדרה. אופיו הסיבי של העץ מועיד אותו לטיפול מסוג זה. אולם כיום היה פופ ודאי טוען שהיסוד הדרמטי, התצוגה האתלטית – דווקא מסיחים את הדעת מן העיקר.

ייקל עלינו להבין נקודה זו אם נזכר בדבקותו של פופ באמונה שהפיסול הוא אמנות חללית. עמודים חודרים אל החלל ולא דווקא תופסים בו מקום. הקשתות אמנם מופתחות ודושיח בעיקר עם זה שמתחתן, אולם זוהי תופעה חריגה ומוגבלת. פופ נוכח לדעת שכאשר הוסיף תמיכות לעמודים המוערמים שלו, היה זה החלל שזרם בין הקווים המשופעים – כלומר בין הערימה לבין כסיסה – שהפך לחלק החיוני ביותר של היצירה בהציגו מערך שלם של פעולות גומלין בין חומר וחלל. מאידך, המתח הדרמטי האצור בפסלים אלה, התמוטטותם הפוטנציאלית המרמזת גם על נפילה מגדולתם הפיסולית – פועלים נגד המודעות לחלל וממקדים את תשומת הלב במצבה של היצירה גופה.

נורברט לינטון

"קו לגש ארוך", אביב 1980, עץ  
"line", larch wood, 1980. (left)



ארטיון אמנות איבורית וזכיה מוסדמת



Public Art and Early Media Archive

ארכיון אמנות ציבורית ומדית מוקדמת

Public Art and Early Media Archive

## NICHOLAS POPE

Born 1949 in Australia. Lives in Alton, Hampshire, England.

The sculpture of Nicholas Pope is as simple as he can make it without losing the poetic experience which informs it. The largest piece in the exhibition at the Venice Biennale, 1980, *Long Larch Line*, shows well of what this characteristic simplicity consists. A large number of sticks or posts stand together in some sort of order or arrangement. There is no name for it: they belong together, and together form an allover shape on the floor and in the silhouette of the whole, but though they belong together, a family of sticks, they are not identical but stand independently, reflecting an ideal inherent, I believe, in all worthy creative aspiration — the ideal of unity with diversity, as Heraclitus formulated it, or, in Hoelderlin's more modern version, 'oneness diversified within itself'. Kin, yet individuality within kinship. Each element is discrete, physically, aesthetically, psychologically.

He speaks of his sculpture as 'using space' and adds: 'the way I use space is by affecting the material'. The material he chooses is that which permits this process to happen satisfyingly. Heraclitus comes to mind again, with his stress on the quasi-sexual interaction of opposites as a condition for art. Pope needs a material that he can work intimately, that resists as well as guides, makes physical demands on the sculptor, possibly quite extreme ones.

He became known in the mid seventies as a sculptor of special interest through carved and built-up sculptures whose character was dominated by an unusual dramatic force.

One is an arch, held in precarious position by a tied rope; others are columns made by placing block upon block without the jointing or levelling that would bring stability; if the column begins to lean as it is made, props are added. This suggests a reluctance to 'affect' the material very positively, a preference for allowing it to determine its own fate. Or Pope would take a beam of oak and cut it back until only the slenderest of rods connects a block at the foot to a block at the top, or carve a taller, slenderer piece until it suggests a sequence of block, link, block, link, etc., like a spinal column. The fibrous nature of the wood invites this kind of usage, but Pope today would say that the dramatic element, the element of athletic display, is a distraction.



בית לטובת הציבור  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מרכז לטובת הציבור

Public Art and Early Media Archive

מדבר, אבן מדברית. 1980. אבן מדברית.  
"Wilderness Block", wilderness stone, 1980.

We understand his point if we return to his insistence on sculpture as an art of space. Columns penetrate rather than engage space. Arches enter into a more positive dialogue with space, especially with the space beneath them, but this is limited and specific. Pope noticed that when he added props to his stacked columns it was the space that flowed between these slanting lines, the stack and its base or floor, that became the most vital part of the piece, a multiple interaction of matter and space. Whereas the dramatic tensions in these sculptures — their potential collapse, implying also a fall from sculpturehood, from grace — work against space-consciousness and focus attention on the work's predicament.

Norbert Linton

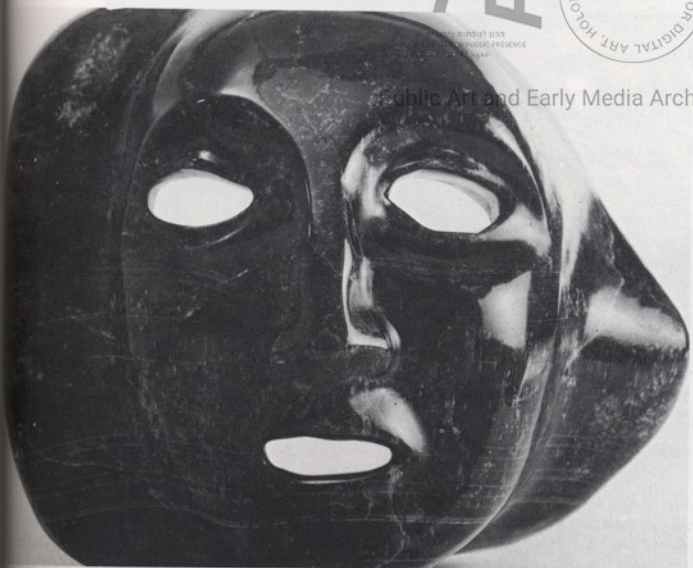


## דוד פיין

נולד ב'1928 ביוחנסבורג, משנת 1948 חבר קבוץ מעיין ברון



ארכיון אתנות ציבורית ומדיה מוקדמת



The sculpture of Nicholas Pissarro is an example of the Impressionist style. It is a dark, textured mask with large, white, almond-shaped eye openings. The mask has a rough, almost carved appearance with some lighter, possibly metallic or reflective, areas on the left side.

מושגי המתח שבין מוצר של טבע למוצר של תרבות, מצויים בתשתית גישתו של דוד פיין לעשיית פיסול.

ראשי הבולת נראים כממצאים ארכאולוגיים, ושילובם בין סלעים בשדה, עשוי לגרום להם להראות כאבני בולת נקבוביים שעברו בליה טבעית.

זאת, וגם כעין זריעת ממצאים ארכאולוגיים לעתיד, בדמות ממצאי העבר.

גם כאן פועל פיין בכפל משמעויות: השלווה העמוקה בה נתונים ראשי הבולת שלו, עומדים בקוטב המנוגד לתחושת האימה והקפאת הלה, העולים מהתבוננות בשדה כהה, המהווה את המקור לחומר הגלם לפסליו. ניתן למצוא בהם רמזיה למבע שקפא מתחת זורם של לבה, לאטון מדומיין ובלתי צפוי. יש בפני הנשים השלוות טראגיות הנובעת מן האבן הנקבובית, מהתפוררות צפורה, מצפייה לזיקנה.

במקביל לכך, עשויים הראשים או המסכות באבן הטראוורטין, שפסי חום ולבן עוברים בזרימה על פניה – תחושה קטיפתית מפויסת. אך גם כאן, הניגוד שבין המרכיבים – עולה מיד: שלווה הפנים מול זרימה קווית מודגשת, שאינה מרפה מתחושת הקצביות וההשתנות המתמדת של מרכיבי הטבע.

## DAVID FINE

Born 1928 in Johannesburg. Lives in Israel since 1948.  
Member of kibbutz Ma'ayan Barich, Upper Galilee,  
Israel.  
Member of kibbutz Hazor, Israel.

"ראש, בזלת"  
"Head", basalt

המוזיאון תל אביב

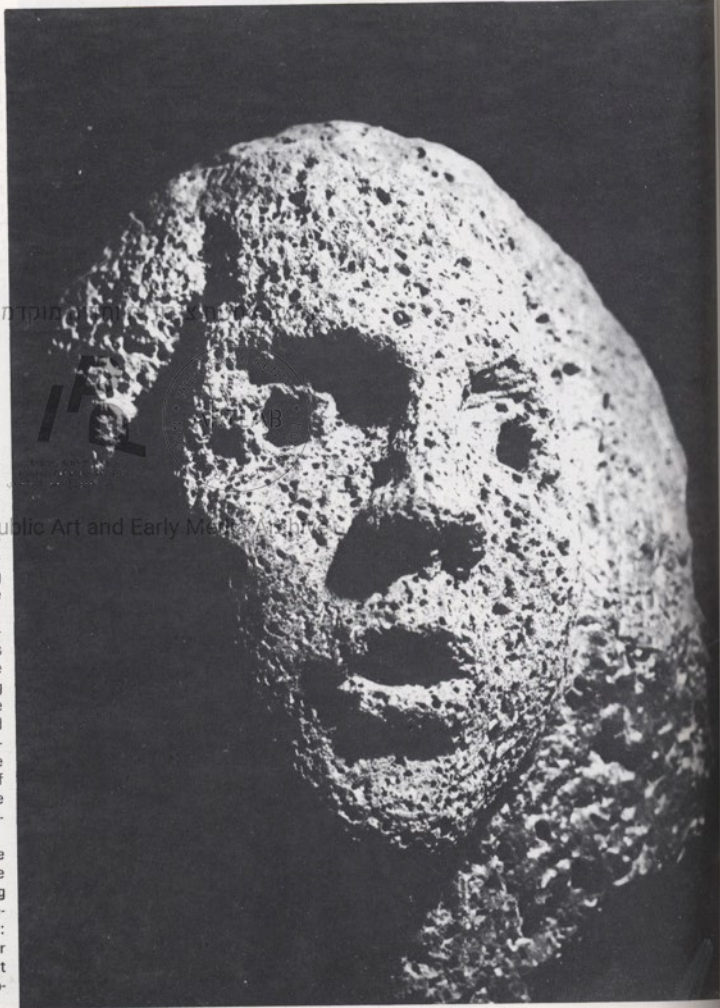
101

Public Art and Early Modernism

At the base of David Fein's approach to sculpturing are the concepts of tension between a product of nature and the product of culture. The basalt heads look like archeological findings, and their integration with the boulders in the field, is likely to give them the appearance of perforated basalt stones which have undergone natural erosion — this, also like the sowing of archeological findings for the future in the form of findings from the past.

Here too, Fein functions with a double-entendre: the deep serenity of his basalt heads is poles apart from the sense of awe and the hardening of the lava which stem from looking at the dark field which forms the source of the raw material for his sculptures. One may find in them the hint of facial expression of an imaginary and unexpected disaster which froze under the stream of lava. In the serene faces of the women there is tragedy emanating from the perforated stone, from the expected deterioration, from waiting for old age to set in.

The heads or masks are made of travertine stone, on the surface of which brown and white stripes pass in flux — causing a gratifying feeling of velvety-ness. But also here, the contrast between the components is immediately apparent: the facial serenity against the emphasized linear flow, which does not relinquish the constant feeling of rhythm and change of the components of nature.





נולדה ב'1942, בניו יורק. מתגוררת בניו יורק  
ופילדלפיה, ארה"ב.

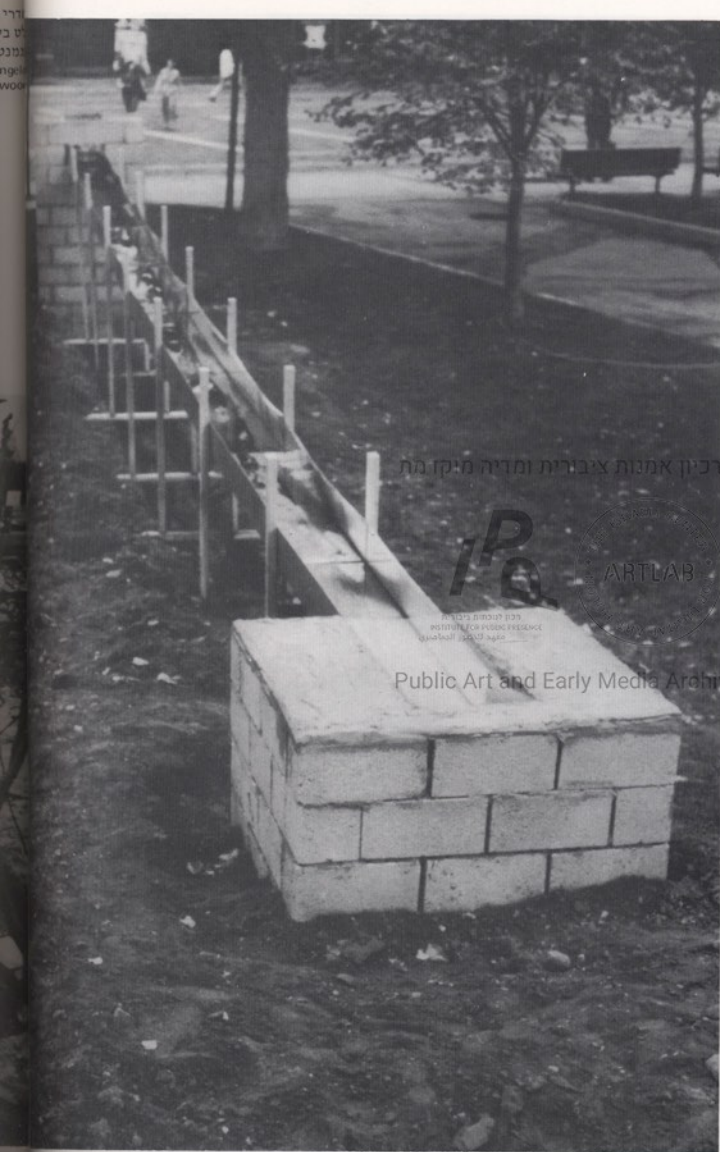
את הבאר ניתן לראות כמעבר בין העולם שלמעלה  
וזה שמעל, כמנהרת זכרון, חדר קבורה, לשכת  
הנסך. בעיר דייטון שבמדינת אוהיו, יצרה ג'ודי  
פינטו ב'1977 שלש בארות. "מדוע שלש? מה  
משמעות המספר? מדוע אחת שרויה באפלה,  
אחת באור ואחת על שפת הנשיה? ... את יושבת  
כאן בחררי, שואלת אותי אם לדת יש נגיעה  
כלשהיא לעבודתי, ואני ממחרת להשיב: לא. אך  
לאמיתו של דבר התשובה היא כן - האין זאת?"  
חפירות הן הנושא המרכזי ביצירותה של פינטו -  
פשוטו כמשמעו, שכן לעתים קרובות היא משקמת  
או משחזרת "שרידים" עירוניים מן המאה ה'19,  
וכן - על דרך ההשאלה, במובנה המכאיב יותר  
של המלה - "נוברת לעומק" בתוך החוויה  
האישית; כעין אובס משחזר שהיא חיוני להמשך  
הקיום הנפשי. למשל - ההתייחסות הביולוגית  
והמינית בעבודותיה "גידרה עם ציורות"  
ו"גידרה עם שלש בארות" נעשו כל כוננה  
תחילה. הציורות הקבועים כגוויות מושלכות  
שניתן להגיע אליהן בסולם היורד אל תחתית  
הבאר, מפיחים תחושה של הרס עצמי והן של  
תחיה פוטנציאלית. עורות בעלי החי מרומים  
אולי על הבלתי מודע. את הבאר המשולשת  
במגרש ריק בפילדלפיה שיצרה פינטו ב'1975,  
ניתן אולי לפרש כצללית של גוף אשה, בדומה  
למקדשי האלות הקדמוניות במלטה, ברחים  
וסקוטלנד. במידה ויצירותיה מתייחסות ללידה,  
הרי זו לידה במכאונים. בעבודותיה המאוחרות  
מתווסף למבני האבן והלבנים גם שיער (חציר)  
השתול בחרכים. על עבודות אלה נמנים "מבנים  
מסביריפנים עבור הגוף הפצוע", "מערה ללשון  
ססועה", "חדר מונומנטלי לאצבע קטועה"  
ו"לשכת לב להק", היצירה "בקתת המוות" הנה  
מקלט נידד, בגודל פחות מטבעי, עשוי נייר צבוע  
משומן. בהתייחסותה הכפולה לעור קמל ובשר  
מת, או למקלטים נטושים בעונת המעבר, יצירה  
זו היא גרוטסקית ומרתקת כאחד.

לוסי ליפרד

בעבודותיה האחרונה המשכתי לדחוף אל פני  
השטח את אותם דברים המעסיקים אותי:  
האנשה; הריח הטמון באלימות ובכנס;  
דרמשמעות. במבנים שלי הגוף משמש כשורש  
הצורה. תיפקודי הגוף באים על סיפוקם ופועלים  
כאמצעי לביטוי רגשות. חציר הפורץ מבינות  
ללבני הרמץ הוא בעצם שיער. רצפת מלט סדוקה  
בעלת גוון נחושת היא אדמה יבשה או עור חרוך,  
שותת דם. או גם - הריח היצוק במבנה, המבטא  
חיים באמצעות דם, בדיוק כפי שהדבר מתרחש  
בגוף האדם.

לגבי דידיי הכל שופע חיים, עוצמה ופוטנציאל  
לחיים. המערכות השורות בגוף אינן אלא מציאות  
הקיימות בכל מקום.

ג'ודי פינטו





JODY PINTO

Born 1942 in New York, Resides in New York and Philadelphia

בור גרטרוד ואנג'לו", 1978.  
עץ, חוט ברזל, מנחת, עץ,  
ס (מימן)

"Heart chambers for Gertrude and Angelo", 1978.  
cement, blocks, mortar, wire, red pigment, 1978.

"גדרת באר משולשת" 1976. עץ, לבנים, פריטים אישיים מצויים בד, חציר.  
"Triple well enclosure" wood, brick, personal & found articles, canvas, hay, 1976.





## JODY PINTO

Born 1942 in New York. Resides in New York and Philadelphia.

The well can be seen as a passage between underworld and upper world, as a votive shaft, a burial chamber, a libation pit. In Dayton, Ohio, in 1977, Jody Pinto made three wells: "Why three? Why that number? Why one in darkness, one in light, one in limbo? ... You sitting in my room asking if religion has anything to do with my work and me answering very quickly — 'no.' But it's 'yes' isn't it? Pinto has made excavation her central theme—literally, in that she often rehabilitates or readapts 19th-century urban "ruins," and figuratively, in the more painful sense of "digging deep" into personal experience—perhaps a kind of recreated rape necessary for psychic survival. The biological and sexual references in her Spotted Bundle Enclosures and Triple Well Enclosures, for example, are wholly intentional. The corpse-like buried bundles, reached by ladders into wells, evoke both self-annihilation and potential rebirth; the suggested animal skins might refer to the unconscious. Pinto's triple-lobed well in a Philadelphia vacant lot in 1975 could be read as a silhouetted female body, like those of the ancient goddess temples in Malta, Crete and Scotland. If her structures refer to birth, it is a painful labor. In recent projects her stone and brick enclosures acquire hair (hay) in their interstices; they include Hospitable Structures for the Wounded Body, Cave for a Split Tongue, Monumental Chamber for an Anputated Finger, and Heart Chamber for H.C. Her Death Hut is an under-life-size portable shelter of dented painted paper which is grotesque and fascinating in its double reference to dead skin and wilting flesh, or to abandoned shelters in changing seasons.



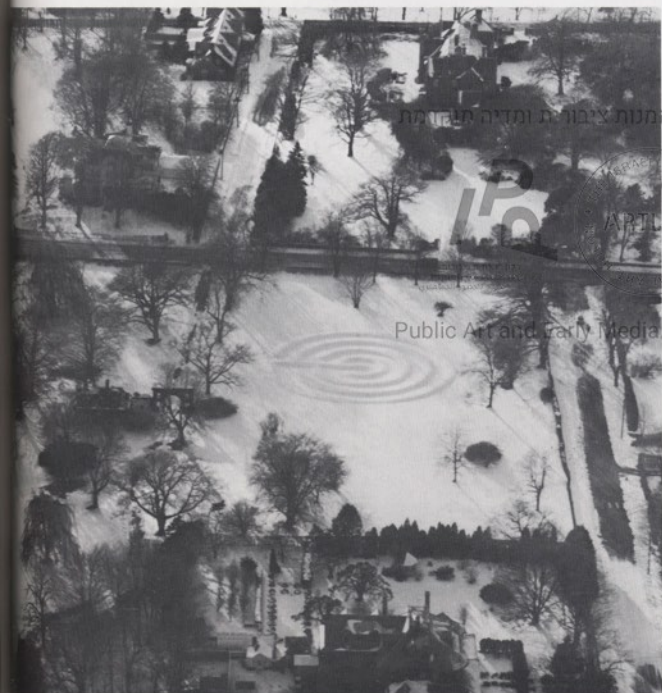
My recent work has continued to push to the surface those things that concern me: personification, the energy in violence and anger; ambiguity. The structures I am working with use the body as a root for form. Body functions are content and act as a means of expressing emotions and feelings. Hay spurring between cinderblocks can be seen as hair. A cracked, rust-colored cement floor is parched earth or burnt, cracked, bleeding skin, or it might be the energy within that structure expressing life in the form of blood — just as it does in the human body.

For me, everything is alive and has energy or the potential of life. The different systems within the body are a reality that can and do exist everywhere.



## ריצ'רד פליישר

נולד ב-1944 בניו יורק, גר בפרווידנס, רוד איילנד, ארה"ב.



תבניות גיאומטריות בסיסיות ומאורגנות באורח סימטרי, מאפיינות את מרבית יצירותיו של פליישר. יחד עם זאת אין לו זיקה לגיאומטריה בפני עצמה. אין הוא מאמין במערכים גיאומטריים הרמוניים ומופשטים, כגון מבנים פורפוציונלים, חתכים מושלמים, קוביות כפולות וכיו"ב. לגביו, הגיאומטריה יוצרת את התנאים לפעולת האדם ומתעדת את תוצאותיה. טיול בשביל, תחושת אתגרת, מדידת גובה הגוף או תנוחתו ביחס לקוביה, לפרוזדור, לשדה: התפישה הגיאומטרית מסגנת את החוויה ומעניקה לה טכסיות. גם אם נקודת המוצא היא מערך גיאומטרי מסוים, בונה פליישר תוך כדי מחשבה על הפעולה האנושית המעורבת בו, ומשכלל אותו באמצעות שיבוץ אותה פעולה לפיכך אין בסגנון ובטכסיות כל שמץ של מסתורין וזמרי. ניתן לומר, שהוא מקנה להם טבעיות כפול משמעות, כלומר, במרבית המקרים נשענות היצירות על תגובה אינטימית, הן לגבי הסביבה הטבעית, והן לגבי הפעילות האנושית המתרחשת בה.

הוא מוקסם ממה שהוא מוכנה "הפסקות בעלות ניכור מסוים" - המתח הקיים ב"טריטוראליות" של הפסיכולוגיה של המרחב והסכנה של התמוטטות מערכות יחסים והפיכתם לאי-קשר. זהו הבסיס האמפירי המונח ביסוד עבודתו של פליישר והגיאומטריה שלו. זהו, בסופו של דבר, גם ההסבר לתחושת המעורבות שנוטעים בנו המערכים הגיאומטריים שלו.

ויליאם ה. ג'ורדי

הפתרון הסופי של כל פרויקט תלוי, לגבי דידי, בדרישה שהוא מקיים עם האלמנטים בחלל מסוים ובהתייחסותו אליהם, כאשר אני נוגש לביצוע פרויקט, קיים אצלי מושג כללי לגביו: אך הצורה והגודל הסופיים נקבעים במידה רבה על ידי הנתונים באותו חלל. ההתחשבות בתחומים, במרחקים, בקנה-מידה ובהשלכותיהם היא היא שתוצאה את צורת עבודתי, תכניה ומיקומה.

ריצ'רד פליישר

"ארמת עשב סבוכה" 1974. אדמה ואדמת עשב, ניו פורט, רוד איילנד, earth & sod, 1980, Newport, Rhode, Island.

RICHARD FLEISCHNER

נולד 1948 בברוקלין, ניו יורק, חתן פרס ישראל לציור, 1980  
רישום, ציור

גדר מכוסה , עץ. אולימפיאדת החורף 1980, אגם לייק פליסיד  
"Fence", covered fence wood, 1980, Winter Olympics,  
Lake Placid.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



מכון למחקר ופיתוח  
מכון למחקר ופיתוח  
מכון למחקר ופיתוח



Public Art and Early Media Archive



יצירת פלדשני

המחלקה לבידור ולפנאי, מוזיאון תל אביב, תש"ל

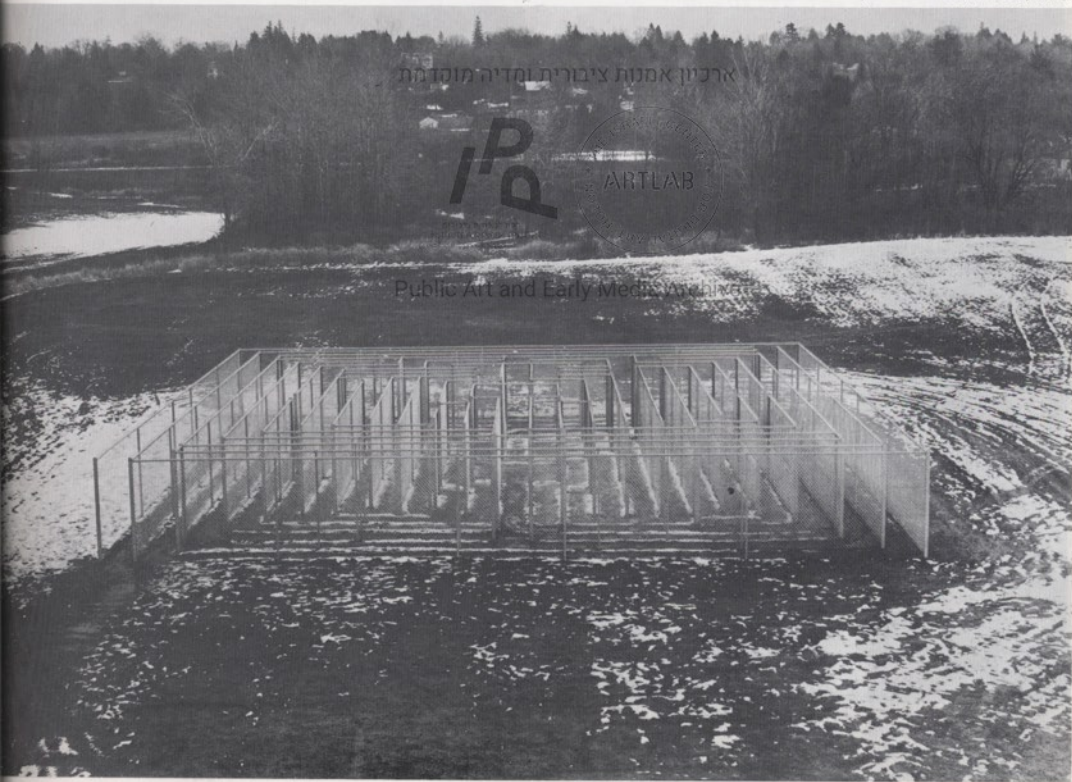
יצירת פלדשני, מוזיאון תל אביב, תש"ל

"מבוך חוליות", 1978.  
"Chain link maze", Univ. of Mass./Amherst, 1978.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



Public Art and Early Media Center





## RICHARD FLEISCHNER

Born 1944 in New York. Resides in Providence, Rhode Island.

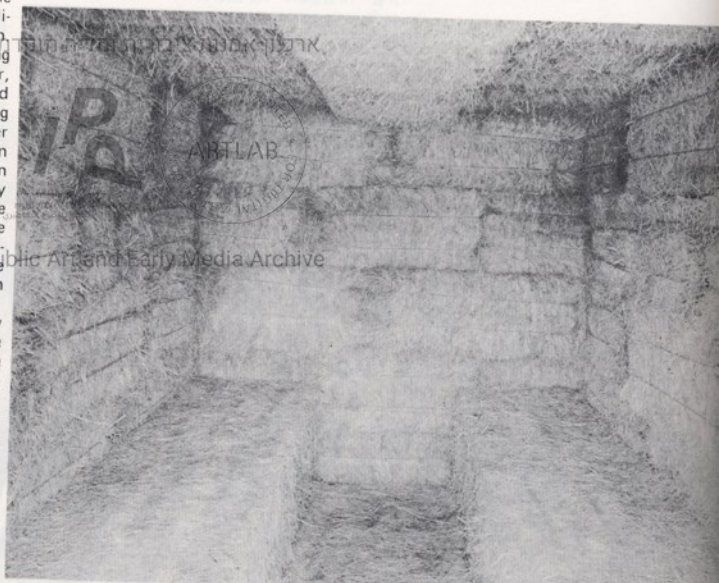
Basic geometrical configurations symmetrically organized characterize most of Fleischner's works. Yet he holds no brief for geometry in and of itself. His faith is not in abstract harmonic systems of geometry — not in proportional schemes, golden sections, double cubes, and the like. Instead the geometry establishes the conditions and records the result of human action. Walking a path, sensing an interval, measuring bodily height or stance to a cubicle, a corridor, a field: the geometrical conception stylizes and ritualizes the experience. Although the starting point may be a geometrical scheme, Fleischner conceives his scheme with human action in mind, and perfects its form with human action in fact. Hence there is nothing pretentiously esoteric in the stylization and ritual. These are naturalized, so to speak, in the double sense that, for most of the works at least, they ultimately depend on an intimate response to the natural environment and to human action within it.

He is fascinated by what he terms "slightly alienating intervals" — that tense edge of the spatial psychologists' "territoriality", where relationship threatens to topple into unrelatedness. This intuited, empirical basis for Fleischner's work is the essential underpinning of his geometry, and the ultimate explanation for the involving quality of his geometric schemes.

William H. Jordy

The resolution of a project depends for me on its relationship and dialogue with the elements of a particular space. I begin a project with a general concept whose final form and scale are very much determined by the specifics of that space.

It is a concern about boundaries, distances and scale, and the attitude they create, that has determined the form, content and location of my work.



עשוי חציר, 1971, חביכות חציר וחיווקי עץ.  
"Hay interior", baled hay, reinforcing wood structure.  
1971.

# דניאל פראלטה

נולד ב'1933 בצ"ל, חבר קיבוץ כפר סודל.

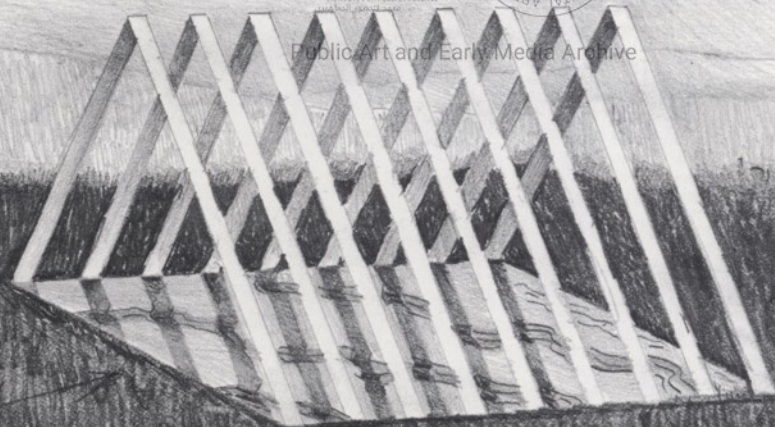
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

"השתקפות", תלחי 80, עץ, מים, אור.  
"Reflections", Tel Hai 80, wood, water, light.

IPQ



Public Art and Early Media Archive



## DANIEL PERALTA

Born 1933 in Chile. Member of kibbutz Kfar-Szold, Upper Galilee, Israel.

Daniel PERALTA is related to the later development of geometrical abstraction. Peralta works with polygons, geometrical forms, and hereby develops a dynamic interaction between colour, form and line. In his paintings he confines himself to the use of two colours i.e. vivid red and cobalt blue. By confronting them an optical vibration originates and a tension that, related to the kinetic optical conception, works upon the viewer's visual perception.

Peralta's work testifies to a significant and essential use of components, reduced to the minimum.

They are variations of geometrical — constructive forms built up in gradations of black and white.

In contrast to his paintings which limit themselves to the surface, the drawings show a illusionistic three-dimensional effect.

Florent Bex

The geometrical minimalism of Daniel Peralta deals with the theoretical questions arising from the visual perception, while using a reductive language. This reduction imposed the elimination of painting effects, and the cancellation of the use of color, up to the presentation of white surfaces, as totems made of canvases from which the sun erased any traces of colours or drawing lines. From this point of departure Peralta considers the possibilities of creating the situations for catching a shadow drawing.

In his project for Tel-Hai, he presents a three-dimensional linear construction, which functions as a "receiver of light and shadow lines", as a means, and not as a sculptural end.

דניאל פרלטה קשור בהתפתחויות האחרונות של זרם ההפשטה הגיאומטרית. הוא עובד עם פוליגונים ויוצר פעולת גומלין דינמית בין צבע, צורה וקו. בציוריו הוא מגביל את עצמו לשימוש בשני צבעים בלבד – אדום בוהק וכחול קובלט. העימות ביניהם מחולל תנודות אופטיות ומתח אשר, במסגרת המערך האופטיקניטי, פועל על התפישה החזותית של הצופה. עבודתו של פרלטה מעידה על שימוש משמעותי ויסודי במרכיבים שצומצמו עד למינימום. רשתותיו הם ואריאציות על צורות גיאומטריות קונסטרוקטיביות שכלבנו בשלבים מדורגים של שחור ולבן. בניגוד לציורים, המצטמצמים לתחום המשטח, הרי הרישומים יוצרים אפקט אשלייתי תלת-ממדי.

פלורנ בֶּס

Public Art and Early Media Archive

המינימליזם הגאומטרי של דניאל פרלטה עוסק בשאלות התאורטיות של התפישה החזותית, תוך שימוש בשפה אמנותית רדוקטיבית. רדוקציה זו הכתיבה הרחקת כל אפקט ציורי, עד לביטול כל שימוש במושג הגוון, עד להצבת משטחים לבנים, כטוטמים עשויים בדי ציור, שהשמש הסירה מהם כל צבעונית או קווי רישום. מנקודה זו, בחן פרלטה את אפשרויות הצבת הסיטואציות המתאימות ללכידת רישום של צל. בררוקט שלו למפוש תליח, הוא מציב מערכת קווית תלת-ממדית, פיסולית, המתפקדת כ"קולט קווי אור וצל", המתפקדת כאמצעי ולא כתכלית פיסולית.



# מנשה קדישמן

נולד ב' 1932 בתל אביב, גר בתל אביב.



פני מלונות ירושלים  
Institute for Public Presence  
موقع للموقع العام

Public Art and Early Media Archive

צויר טבע, בטבע עצמו, כפי שעושה כאן קדישמן על גב הכבשים, מהווה המשך לצביעת טבע שהוא ביצע בעבר: על פני האדמה החומה בעמק המצלבה בירושלים, לרגלי הגבעה עליה ממוקם מוזיאון ישראל, הוא צבע בשנת 1975 ריבוע בצורה חריף.

במגמתו למטריאליזציה של האמנות, על ידי החזרת הדימוי אל מקומו בטבע, והחלת מושגי האמנות על הטבע עצמו, מן ההכרח הוא שקדישמן יצביע על מקום וצורה שיש להם אחיזה עמוקה במיתולוגיות האישיות שלו. הכבשים שלו המוצגות בתלחי, ואלה שהוצגו בביאנלה של ונציה, 1978, ובסימפוזיון הפיסול בווינגטון ב-1980, עם כתמי הכחול שעל גבם הצמרי, הם מימוש של מגמה זו, שתמציתה: פניה מן הדימוי והאשליה אל ההתבוננות והמוגע הממשי בטבע עצמו.

פרויקט הכבשים החיות של קדישמן מהווה קצה תהליך ברצף של חשיבה/יצירה שניתן לעקוב אחרי לאורך עבודותיו בעשר השנים האחרונות, רצף שאינו מרפה מנקודת המגע עם ממשותו של הטבע. קדישמן שעשה את הדרך מן הפיסול המינימלי, בהיותו בתוכה של חבורת st Martin's school בלונדון בתחילת שנות ה-60, דרך הפעילות המושגית ועד להכללת קטעי טבע בעבודותיו – מודע היטב לתחביר הלשוני השואל ותוקף את טבעה של האמנות, עד כדי ראיית האמנות כעובדה – של – טבע בחברה האורבנית-תרבותית העכשווית.

בחירת הכבשים כנושא וחומר לאמנותו – מהווה עבור קדישמן נסיון לפנות אל הראשוני, הפשוט ביותר, ליצור צומת בין צורה רגשית אסתטית למגע בחיות אישיות שיש להן קשר למקום ולזמן, כנקודות ציון בגאוגרפיה וביוגרפיה פרטיים.

במהלך הקיצוני שנוקט מנשה קדישמן בתוכה של מגמת הפנפיה "מן האמנות אל הטבע", על ידי הצגת עדר כבשים חיות, הוא מביא קטע של חיים ממשיים, על התהליכים החלים בהם, כמימוש של רעיון בתחום האסטרטגיה של האמנות שעיקרו הוא: הטבע הינו חומר, נושא ותהליך של אמנות. עיסוק בטבע עצמו in situ תוך מעורבות האמן בתהליך העבודה, תוך הקשרים חריפים למיתולוגיה האישית, ביטול העברה מחומר אחד למשנהו עד כדי: החומר= נושא, דהיינו, אמנות המצביעה ותוחמת סיטואציה של טבע, אמנות מדגימה ולא מתארת. החלת "תחושות אמנותיות" (יפה, נכון, אסוציאטיבי וכו') על קטע של טבע ותהליכיו, מהווה כעין התגרות בעובדה היסודית המוכרת לנו מתוך עולם החוויות האנושיות ובהסטוריה של האמנות, והיא: הטבע הוא המודל היחיד המוכר לנו.

צביעת הצמר על גב הכבשים ככתם כחול, על ידי קדישמן, מהווה הדגשה לעובדת הכתמת הכבשים בצבע בעדרים במזרח התיכון, כקוד המוכר לרועים, כפי שהם סומנו בצורות של כוכב וסחר באשור הקדומה. הצויר על גב הכבשים הוא חיבור של שתי דיסציפלינות, טבע ואמנות, ששומטע הגדרתן שונות זו מזו. האינטלקט, כדיסציפלינה על בלתי מותחמת, מאפשר את מיווגן לכדי אמירה אחת, רבת הקשרים.



"חמורים וצורות", 1980  
 "Donkeys and forms", 1980.



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

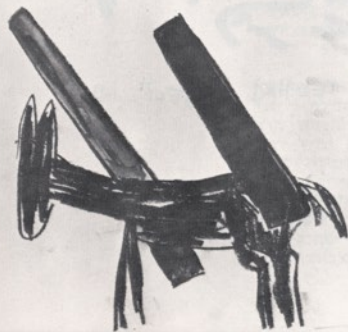
IPQ

בית הירידה ביפו  
 Institute for the Presence  
 בית הירידה ביפו



Public Art and Early Media Archive

60  
 7/9/80





## MENASHE KADISHMAN

Born 1932 in Tel-Aviv. Lives in Tel-Aviv.

Taking an extreme course within the Art in Nature trend, Menashe Kadishman introduces — through the presentation of a flock of living sheep — a segment of real life with the processes involved in it, as the realization of an idea in the realm of art-strategy which is in essence: Nature is a material, a theme and a process of art; art deals with nature itself *in situ*, while the artist is involved in the process of work which is intensely related to his personal mythology; the transmission from one material to another is abolished to a degree where the material becomes the theme itself. Namely, this is an art which points at, and delimits a situation of nature; a demonstrative rather than a descriptive art.

The application of "artistic sensations" (beautiful, accurate, associative etc.) to a segment of nature and its processes, seems to provoke the fundamental fact familiar to us from the world of human experiences and in the history of art, i.e., nature is the only model we know. Public Art and Early Media Archive

Kadishman's project of living sheep is the present result of a process within a thinking/creative sequence that can be traced throughout the works he has carried out during the last decade, a sequence that does not let go of the contact point with real nature. Kadishman, who experienced minimalist sculpture when he was one of St. Martin's group in London of the beginning of the 1960's, has gone through conceptual activity and came to incorporate segments of nature into his works. He is well aware of the linguistic syntax that questions and attacks the nature of art up to a point of perceiving art as a fact-of-nature in the contemporary cultural urbanistic society. And Leo Steinberg was undoubtedly right when he stated that "whatever else it may be, all (great) art is about art".

By choosing the sheep as the theme and the material of his art, Kadishman attempts to turn to the primary and the simplest, to make a junction between an aesthetic emotional form and personal experiences which are related to a time and a place, as reference points in one's own geography and biography.



Kadishman's staining the wool on the sheep's backs with blue, puts an emphasis on the fact that flocks of sheep in the Middle-East are being stained with colour — as a code familiar to shepherds — as they had been marked with stars and crescents in ancient Assyria.

In his tendency towards the materialization of art by means of taking the metaphor back to its place in nature, and applying artistic concepts to segments of real nature, Kadishman could not avoid pointing at a place and a form that are deeply rooted in his personal mythologies. The sheep that are presented in Tel Hai, as those who were presented in the Venice Biennale (1978) and in the Washington symposium (1980) with the blue stains on their woolen backs, are the realization of his tendency, which is essentially a turning from metaphor and illusion — towards observation and concrete contact with nature itself.



מכון לטכנות ציבורית  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מרכז לחקר הציבוריות

Public Art and Early Media Archive



הבעיות הסביבתיות של ימינו מעסיקות אותי במיוחד, לדעתי, חייב צוות של אורכלים ומכנאי גרים ואנשים לשותף פעולה בכל פרויקט מאשיית. במקום להרשים את האלגנט האנומתי בתום העבודה, של שלב את ערונותיו של האמן מלכתחילה. אין הם חייבים להתבטא דווקא בפסל. הם יכולים לשמש שקי, מדרגה, במרשם, שחמשים, אפילו בעץ. של ליצור סביבה שאנשים יוכלו יאהבו לחיות בה. כאן נשנה עתידו של האלגנט האנומתי. אני מאמין שאם נשנה ובשכלל את התנאים האסתטיים של סביבתנו, יבואו בעקבותם גם השיפורים האתיים המוקדם.

# SHLOMO KOREN

Born 1932 . Resides in Amsterdam,

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



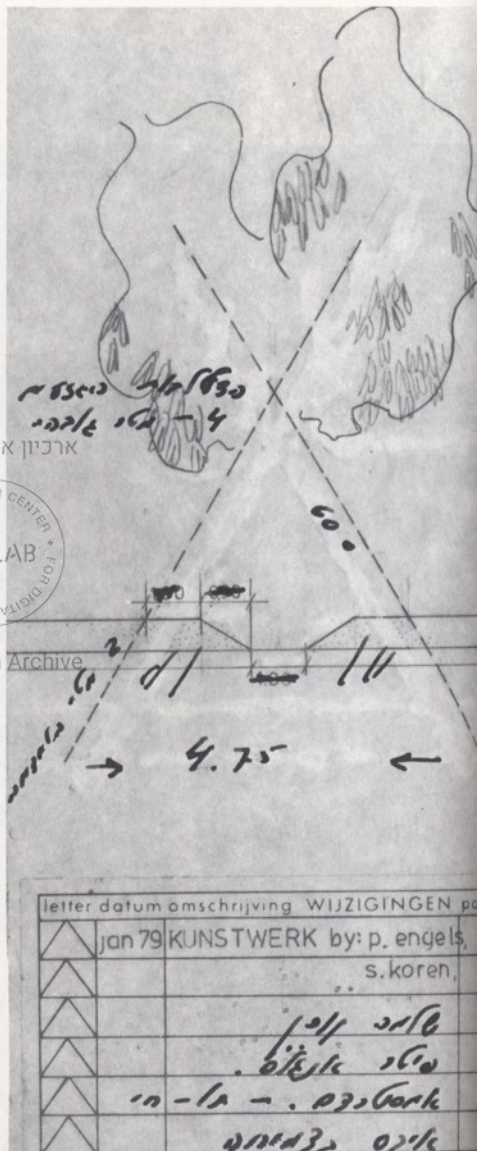
מכון לפרסום ציבורי  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للتواجد العام



Public Art and Early Media Archive

Modern urban social and environmental problems concern me in particular.

In my opinion a team of architects, townplanners and artists should cooperate from the beginning if dealing with a new project. The artifact should not be added subsequently, the artist's thoughts are to be integrated from the first. It is not necessary that they result in a sculpture, they can result as well in a wall e.g., in a pavement, a playground, even in a tree. A habitable situation has to be created, an environment people like to live in. There lies the future of the artifact. I believe if we alter and perfect the aesthetical conditions of our environment, the ethical will follow.







אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IP  
בית לתחומי ציבוריים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للتواجد العام



Public Art and Early Media Art

אדריאן הנרי הגדיר את אלן קפרו כ"דמות המרכזית בהתפתחותו של ה"הפנינג", והסמכות העליונה בכל הנוגע לדרך צמיחתו מתוך "הסביבה". לעומתו מציע מייקל קירבי את ההגדרה הבאה: ההפנינג הוא "צורה של תיאטרון שבו אלמנטים שונים, לרבות מופעים לא-דפוסיים, מאורגנים במבנה תאי וממודר". כלומר, ההפנינג מורכב מיחידות פעולה עצמאיות היכולות, אך אינן חייבות, להתרחש בעת ובעונה אחת. נרמזות כאן השוואה עם הפעילות בקרקס תלת-זרתי. ה'מופע הלא-דפוסי', לפי קירבי, פרושו העדר התבניות המקובלות של זמן, מקום ואופי המצויה כמעט בכל סוגי המחזות.

"הסביבה" היא בדרך כלל מצב שקט שבו יכול אדם - או קבוצת אנשים - לטייל, לוחל ללכת, לשכב או לשבת. אנו מסתכלים, מקשיבים ופוגשים אוכלים, שותים, או מסדרים מחדש את האלמנטים כמי שמוזו חפציהם אנה ואנה. "סביבות" אחרות תובעות מן האורח-המשתתף לשחרר ולהמשיך את תהליכי העבודה הגלומים בה. לפחות עבור בני-אדם, משמעותן של כל התכונות הללו היא התנהגות מהורהרת ומודה מסוימת של חשיבה לעומק.

אף על פי שהסביבה היא חופשית, מבחינת המדיום, ופונה אל החושים, הרי מרבית ההדגשים עד היום היו חזותיים, מישוריים ומניפולטיביים. הזמן (בהשוואה לחלל), הקול (בהשוואה לחפצים מוחשיים) ונוכחותם הפיזית של אנשים (בהשוואה לסביבה הפיזית), נטו להיות משניים בחשיבותם. אולם נניח שהיינו רוצים להרחיב את האפשרויות הטמונות בגורמים משניים אלה. היעד הוא אזי שדה אחיד של מרכיבים, כולם שווי-ערך להלכה, ולפעמים אפילו זהים. הדבר היה מחייב שילוב קפדני יותר של המרכיבים בתוך העבודה, השלת אחריות גדולה יותר על האנשים והתאמה גדולה יותר של העצמים הדוממים אל היצירה השלמה. את הזמן היו משקללים, דוחסים או מאריכים, הקולות היו בוקעים ישירות, ובכל היתה שורה תנועה מוגברת. הארוע שהגשים את כל אלה מתקרא בשם "הפנינג".

פעילות בתלחי 1980:  
השתלה, עבודה בטבע

אלן קפרו

מתוך "משק בית", הפנינג שבוצע ב-1964.  
"Household", a Happening performed in 1964.



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ

מכון תחילת גלריה  
אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת  
ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

THE ISRAELI CENTER  
FOR DIGITAL ART  
HOLON  
ARTLAB

Public Art and Early Media Archive





# ALLAN KAPROW

Born 1927 in Atlantic City. Lives in California.

Allan Kaprow has been described by Adrian Henri as "the central figure in the rise of the happening, and the main authority on the way in which it evolved out of the environment". Michael Kirby proposes the following definition. Happenings, he says, are "a form of theatre in which diverse elements, including non-matrixed performing, are organised in a compartmented structure". By "compartmented structure" he means that the Happening is made up of self-contained units of action, which may or may not take place simultaneously. He suggests a comparison here to the activities in a three-ring circus. "Non-matrixed performing", according to Kirby, means the absence of the matrix of time, place, and character which we get in almost any kind of play.

ארכיון אמנות ציבורית תל חי



ביתן לזיכרון ופרויקט  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
מרכז לזיכרון הציבורי



Public Art and Early Media Archive

Environments are generally quiet situations, existing for one or for several persons to walk or crawl into, lie down, or sit on. One looks, sometimes listens, eats, drinks, or rearranges the elements as though moving household objects around. Other Environments ask that the visitor-participant recreate and continue the work's inherent processes. For human beings at least, all of these characteristics suggest a somewhat thoughtful and meditative demeanor. Though the Environments are free with respect to media and appeals to the senses, the chief accents to date have been visual, tactile, and manipulative. Time (compared with space), sound (compared with tangible objects), and the physical presence of people (compared with the physical surroundings), tend to be subordinate elements. Suppose, however, one wanted to amplify the potentialities of these subordinates. The objective would be a unified field of components in which all were theoretically equivalent and sometimes exactly equal. It would require scoring the components more conscientiously into the work, giving people more responsibility, and the inanimate parts roles more in keeping with the whole. Time would be variously weighted, compressed, or drawn out, sounds would emerge forthrightly, and things would have to be set into greater motion. The event which has done this is increasingly called a "Happening."

Allan Kaprow

Activity in Tel-Hai, 1980:  
Transplant, nature piece.

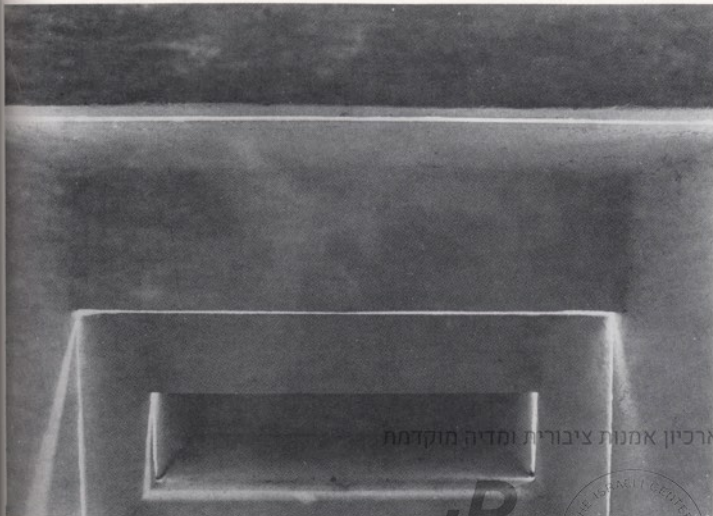


טאוק" (קטע מההפינג הקיבוצי גז), 1966,  
אוק, לונג איילנד, ניו יורק.

Montauk bluffs (part of the collective Happening  
1966, Montauk, Long Island, New York.

מטען סאטחמפטון" (קטע מההפינג הקיבוצי  
גז), 1966, לונג איילנד, ניו יורק.

"Southampton Parade (part of the collective  
Happening Gas", 1966, Southampton, Long Island,  
New York.



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

"רישום בקו", סביבה לשלום, הבינלאומי של ונציה, 1976.  
A Drawing in Light. Environment for Peace, Venice Biennale, 1976.

בית המידע הציבורי  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للمعلومات العامة

## Public Art and Early Media Archive

השתדלתי לאתר אלמנט בסיסי בארגון החלל של קרוון, שהוא בעיני מרכזה וצורה של הדרך בה הוא פועל. אלמנט זה הוא השילוב בין התנהגות לבין מידה. התערבותו של קרוון במרחבי טוסקנה נשענת על מבני חלל/זמן שנקבעו מראש, נמדדו, וניתנים למדידה. הם חדורתי הסטוריה ומבורכים באיכות המידה. ההתערבות לובשת צורה של מידת'על ונעזרת במציאות (ארכיטקטונית) בכדי להגיע למעמד של סמל (שלום, מדע וכיו"ב). הכיוון בו הוא נע נוטה להעדיף את רעיון ההתנהגות ביחס לעבודתו בכללה, באמצעות מערך תפישתי כולל, המדגיש את הקשר ההכרחי בין האדם לטבע ובין האדם לסביבה.

אני סבור שטענה בסיסית מונחת ביסוד מכלול יצירתו של דני קרוון ונעה לאורך הציר של התפתחותיות המאחרות המרשמות – נגב, ונציה, קאסל, טוסקנה: משמעות הקיום הוא מצב של מודעות מוחלטת. טענה זו מתגלמת ברעיון הקו (קו של מים, אור, ארץ, קו של אדמה או של שיש, עצי זית נטועים בשורה, הקו הנמתח על גליץ'ן השרטוט) – זהו הרעיון של הקו כיחידת מידה.

פירר רטאני

בתערובת דוקומנטה 6 נסתמנו כמה מגמות חדשות בתחום פיסול החוץ. אוביקטים מסוימים לא רק מוקמו בתוך סביבה אורבאנית או בנוף, אלא גם לבשו צורות ארכיטקטוניות (גשר, חומה, מדרגות) או צורות נוף (מדשאות, סלעים, מים זורמים). כפי שטען רוברט מוריס עוד בשנת 1968, האוביקטים הללו אמצו לעצמם "סגנון נופי" של התפשטות אופקית במקום ה"סגנון הפיגורטיבי" של התרוממות אנכית. במקום להשאר מבודדים הם בחרו במיגוון של עדיפויות טופוגרפיות; את מקומם של האוביקטים המחוברים והמפוסלים תפסו מבנים ארכיטקטוניים או נופיים. גם בצורתם הקיצונית ביותר הם לא הרחקו לכת כמו ורם אחר, מקורב – "אמנות האדמה", במדבריות אמריקה.

יחד עם זאת, בעצם היותו על אסקיפיוזיס רומנטי, החיזור אוביקטים אלה את יצירת האמנות אל ההקשר הציבורי: תצוגה בפומבי ותגובות ציבוריות. העובדה שניתן היה לטייל בהם, לטפס עליהם – העניקה להם מעמד תקשורתי ועודדה גילויים חדשים של פתיחות התנהגותית. יתר על כן, אלה היו פסלים שנועדו לאתר מסוים, פרויקטים שפותחו עבור מצב נתון ולא אחר, ולפיכך נשארו קשורים אל הסביבה בקשר אמין. לאמיתו של דבר, מושגים כגון ציר, מעבר, כיוון, שטח – מתאימים יותר לתיאור הפסלים הללו מאשר המונחים המקובלים כגון מסה, נפח, חללים. הפיסול הפך להיות סביבתי חיצוני. לקרוון לא היה שום קושי למצוא את מקומו בתפישת זו של פיסול חוץ, בה ניתן לשלב מטפורות ישראליות של מים ושמש.

כל האלמנטים השונים – קוים, צירים, נתיבי מים, עמודי פרימדיה חצויה, כיפת דשא, זוכבות, לוחט, קרני לייזר – הם חלק מתכנית כוללת הנשענת על תפישת אלא אף חדשה בתכלית. לחלוטין אלא אף חדשה בתכלית.

מנפרד שנקנבורגר

"רישום בקו מים", סביבה עשויה בטון לבן, קו אור, קו דשא, קו זיתים, קו לייזר. פראטו, טוסקאנה (אטליה), 1978. (שמאל)

"Drawing with water line", environment in white concrete, light line, grass line, olive tree line, Laser line. Prato, Toscana (Italy), 1978. (left)

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



מרכז תרבות ומוזיאון  
מרכז אמנות ומוזיאון  
מרכז לתרבות המדינה



Public Art and Early Media Archive



ארטין אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

Public Art and Early Media Archive

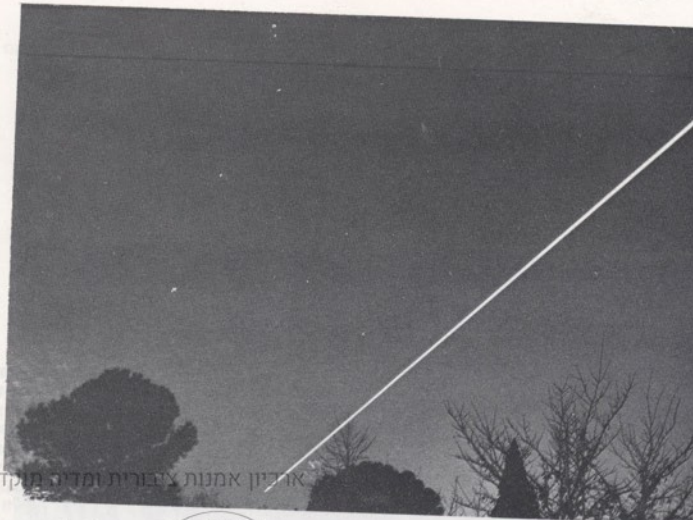
ARTLAB

מרכז המחקר והמחשבה  
במחשבה ובמחשבה  
במחשבה ובמחשבה

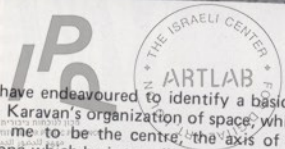
"סביבה עשויה מזכרונות ומחמרים של טבע"  
דוקומנטה 6, קאסל 1977 (פרט).  
"An environment made of memories and  
materials from nature", Documenta 6, Kassel  
1977 (detail).

# DANI KARAVAN

Born 1930 in Tel-Aviv. Lives in Israel.



אודיון אמנות ציורית ומדית מוקדית



At documenta 6 a number of new tendencies in the development of outdoor sculpture became apparent. Several projects were not only located in an urban connection or in the landscape environs, they even adopted the forms of architectural (bridge, wall, steps) or landscape structures (lawn, rocks, running water). As Robert Morris has already proclaimed in 1968, they followed a "landscape mode" of horizontal extension rather than a "figurative mode" of vertical elevation. They had a variety of topographical preferences rather than being isolated objects, they were architecturally or landscape structured rather than sculpturally modelled. In the radicality of their operations they did not go as far as the distantly related "land art" in American deserts.

I have endeavoured to identify a basic element in Karavan's organization of space, which seems to me to be the centre, the axis of the road along which he is travelling, and this element is: the idea of behaviour linked with that of measurement.

Public Art and Early Media Archive

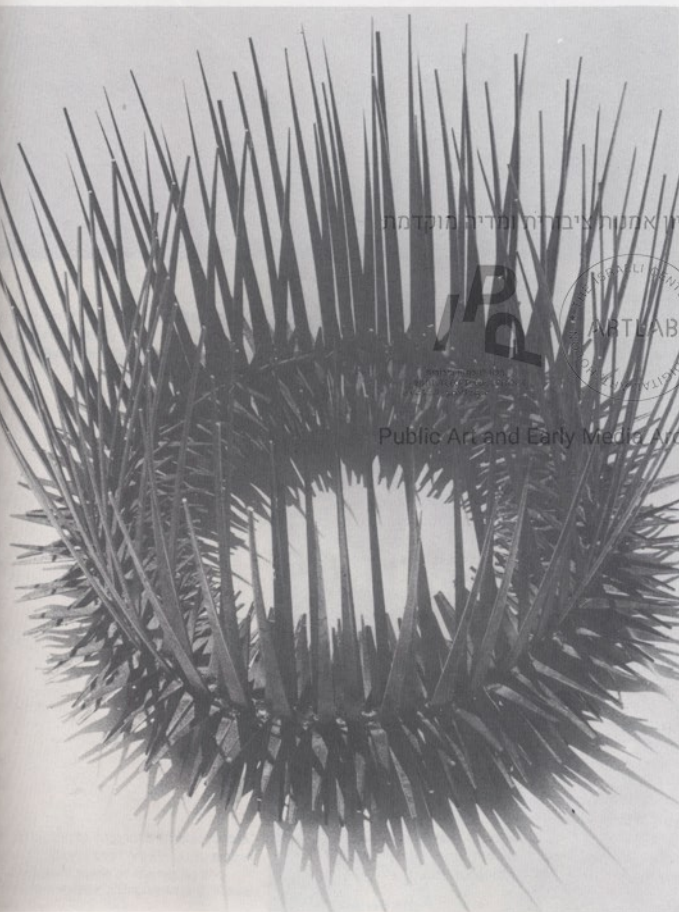
Dani Karavan's intervention in the spaces of Tuscany is supported by pre-established space time structures, which are measured and measurable, imbued with history and the quality of measure. His intervention takes the shape of super-measure, relying on (architectural) reality to attain the status of symbol (peace, science, etc.). The direction in which he is going tends to favour behaviour in relation to his work as a whole, by means of an overall system of perception, a unitarian and indissoluble relationship between man and nature, and between man and environment. A fundamental proposition seems to me to underlie Dani Karavan's oeuvre as a whole, passing through the axis of his last spectacular developments, i.e. Negev, Venice, Kassel, Tuscany: the meaning of existence is a state of absolute consciousness. A proposition which is translated into the idea of the line (a line of water, or air, or light, a line of earth or marble, olive trees planted in a line, or the draughtsman's drawn line, etc.) — the idea of a line as a unit of measurement.

בסו לייוך, "הסביבה לשלום" בפירנצה, 1978.  
"Drawing with laser line", environment in Belvedere, Florence, 1978.

However, by renouncing romantic escapism, they brought the work of art back into the context of a public exhibition and public reactions. The fact that they could be walked around and climbed on made them communicative and encouraged new forms of receptive behaviour. In addition to this they were site sculpture, projects developed for this specific situation and no other, thus remaining bound to the site. In fact, terms such as axis, path, direction, area are more suited to the description of these sculptures than are traditional terms like mass, volume or hollow space. Sculpture had changed into outdoor environment. Karavan had no trouble in fitting self-evidently into this concept of outdoor sculpture, in which Israeli metaphors of water and sun merge. all of the individual elements, lines, axes, water courses, column, split pyramid, grass cupola, burning glass, laser, are part of a concerted overall program, whose general conception is not only entirely individual but equally novel.

Manfred Schneckenburger

Pierre Restany



פסליו של אברם רפאל מהווים וריאציות בנושאים של עיגול, כדור או של מקלעת או פסלים אופקיים, שנוצרו בהשראת הנוף, אותה צורה - הכדור - שבה וחוזרת באורח אובססיווי כמעט. מבחינה תיאורית הכדור הוא צורה מופשטת לגמרי ואפילו מעין סמל פיתגוראי של שלמות פורמלית ואינטלקטואלית כאחד. בבחירתו כל פעם מודולים שונים וריתוכים יחד, עתים בסדר מופתי ועתים באיסדר, רפאל בונה גופים אשר מופיעים לגד עינינו כמרטנים בכוחיים משלהם ולפעמים הם נראים כעץ תחרה קפואה. דבר דומה ניתן להיאמר על המקלעות שלו. עתים הן מופשטות לגמרי בעלות מבנה גבישי ומתימטי ועתים הן מודקרות כקוצים מסולסלים ומרוגשים. רפאל מבצע כמעט את כל הטיפוסים הצורניים שלו בשני האופנים המנוגדים הללו, כשהוא מתנועע בקלות בין האורגני והאנאורגני ובין הדינמי והסטטי. פסליו של רפאל הם, בדריכלל, בעלי צורה פשוטה ביותר, מיבניהם סימטריים או חשוריים, או שהם דומים למצבור של מרכיבים שווים המוטלים במרחקים שווים. הצורות סוגרות מעל עצמן ואינן מתפשטות לעבר המרחב. האוויר מתחבר עם פני הפסל ועלידי מגע זה הוא נשבר וחודר בין פיסות המתכת העוריות בקבלו תפקיד פעיל. הוא נהיה למרכיב בעל חשיבות ראשונה במעלה, בהקנותו לפסל נפח ויצירת חזותו הכללית.

בשל כל אלה ניתן להגדיר את רפאל, בדומה לאופן יצירתו של ארפ, כממציאן צורות. מבלי לחקות צורות הישר מן הטבע שניהם יוצרים צורות החיות בזכות עצמן. ניתן להבחין ברמזים פיגורטיביים המזכירים בעלי חיים או עולם הצמחים. אצל רפאל מבחינים באצטרובלים, זחלים, דשא, יערות הגליל. דימיון זה איננו תוצאה של טורלזים פורמלי ואף איננו נובע מכוונות של חיקוי. ההקבלה בין פסליו של רפאל לצורות שבטבע היא למעשה הקבלה הנובעת מן המבנה המשותף ומן הזהות של חוקי התפתחותם הפנימית.



## ABRAM RAPHAEL

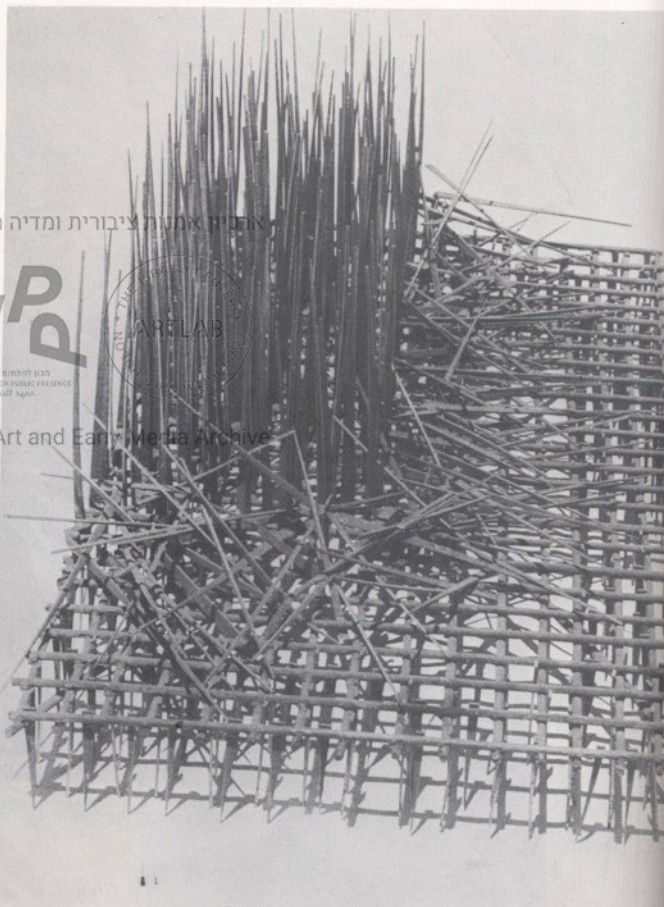
Born 1937. Member of kibbutz Manara, Upper Galilee, Israel.

The Sculptures of Abram Raphael are variations on sphere or garland themes and horizontal compositions inspired by landscape. The same form, the sphere, appears again and again, almost obsessively. In theory, the sphere is a quite abstract form, even a Pythagorean symbol of formal and intellectual perfection. Using different modules each time and welding them together either systematically or irregularly, Raphael builds spheres which are sometimes almost animated by a vital vibration or sometimes resemble petrified lacework. The same may be said of his garlands which are sometimes quite abstract and with a crystalline mathematical structure and sometimes with their spikes curled up and agitated. He interprets almost every one of his formal typologies these two opposing ways, oscillating lightly between the organic and inorganic, the dynamic and the static.

Raphael's sculptures are, in general, very simple forms, the structure of which is symmetrical, radial or serial. The forms enclose themselves and do not extend outwards. The enveloping air seems to adhere to the surface of the sculpture and by this contact, breaks into it, penetrating between the fragments of metal and acquiring thereby the active function of a component in the general configuration of the sculpture, of its volume.

For all this, similarly to Arp, Raphael is an inventor of forms. They create forms which exist in their own right without copying mimetically naturalistic shapes. Figurative allusions to zoomorphic or vegetal forms may be noted in Raphael's work: a pine-cone, a caterpillar, grass, the Galilee forests. The resemblance is a result of neither a formal naturalism nor an imitative intention. The analogy of Raphael's sculptures with nature derives from common and identical laws of their internal development.

Ioana Nicolau.



## שולי שדה-גושן

נולדה ב־1952, גרה בירושלים.

המקום בו שני משתמשת לפסלי הגוף שלי, כולל ארבעה משטחים לבנים של גגות, ונוף כרקע מכל המצבים השונים, וגם כחלק מן החלל אותו אני יוצרת. הקיום החדשים עבור חלל אשליתי נעשים מן הגוף שלי, והנוף ברקע, כאשר הבסיס האמיתי של החללים הוא על קוי הגגות. אני משתמשת בגוף שלי כבפסל, ואני מתעדת את המיצג על ידי צלומים וסרט צבעוני של 16 מ"מ (המועבר לווידיאו), אשר יוצג במשך מפגש תלחי. שולי שדה גושן

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

מיצג וידאו בתל חי 1980.



בית תוכנית ציבורית  
Institute for Public Residence  
مركز للتصميم الحضري



Public Art and Early Media Archive



# SHULI SADEH GOSHEN

Born 1952. Lives in Jerusalem.

The location which I use for my body sculptures includes four white spaces of roofs, and the view behind from all different positions, as the background, and also as a part of the space that I build. The new lines for an illusionistic space are made from my body, and the nature behind, while the real basis for the spaces is on the lines of the roofs.

I use my body as a sculpture, and I document the performance by photographs, and a 16 mm. coloured film (transferred by video), which will be shown during the exhibition.

Shuli Sade-Goshen.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IPQ



Public Art and Early Media Archive





## ניוירוק היא ונציה הבאה

בלילה שבין ה־10 וה־11 בחודש מרץ 1976, כוסתה כבר סאן־מארקו בניירות עד גבה הברכיים. למעלה מ־60 עוורים עבדו במשך לילה שלם כדי לפרוק ולפור חמשה עשר אלף קילוגרמים של נייר, שהובלו ב־8 ספינות. "המסר של זמננו", פסוק שהודפס על הניירות, חזר עשרות אלפי פעמים, וכיסה את הכבר כ"ספרות צרכנית". פעילות זו ציינה את האפשרות של "סיטואציות צעה־הזמן". נוצרה נקודת־זינוק ויוואלית, כפי שזו תקרין, עכשו, על מושגי הזמן.



בית למסעות ניידים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للتأثير المجتمعي



Public Art and Early Media Archives

עם שחר, הוארה הכבר באור חדש. מבנה גליונות הנייר - שבר את האור המיוחד, הידוע בכל קצות תבל, של כבר סאן־מארקו, באור חדש שמעולם לא נראה קודם לכן. כשתושבי ונציה עברו בכבר סאן־מארקו, הם נעשו עדים להרפתקא ויוואלית חדשה הם נשאו אתם חוויה זו בחיי היומיום שלהם. במשרדים, בחנויות, במסעדות ובמלונות. ההרפתקא היוואלית גרמה לויכוחים שנמשכו בימים, בשבועות ובחודשים שלאחר מכן. החלום נעשה למציאות, כדי ליצור פעילות אמנותית - כהישג קולקטיבי.

## הזרע של זמננו

באחד מימי ספטמבר 1980, דרך בגליל העליון תכוסה, עד גובה הקרסול, בגליונות עתונים.

1976

צילום הפעולה "ונציה ויה" מסמל את "הזמן שהובא לנקודת קפאון"

1980

בישראל, אעמוד מול תמונת־מצב של "זמן זרימה".

HA SCHULT

From 1988 in Germany, London, Chicago,  
West Germany

# The seed of our time



\*\*\*\*\*K\*\*\*\*\*

On a day in September 1980  
a road in the Upper Galilee  
will be filled up and deep  
with newspapers.

המכון ללימודים  
מסורתיים  
מכון ללימודים  
מסורתיים

1976

The picture of the action  
"Venetia Vio" symbolised  
"The time brought to a standstill."



\* 1980 \*



In Israel it will be confronted  
with the picture of a  
"Time-flow"

HA L



ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

Public Art and Early Media Archive

With the dawn the place received a new light. The structure of the paper broke the worldwide well-known light of the Place St. Mark in a new way, never seen before.

When the Venetians passed of the Place St. Mark they became witness of a new visual adventure. They brought it into their every day world, into the offices, the shops, the restaurants, the hotels. The visual adventure released discussions which took place in the following days, weeks and months.

The dream became reality to create an artistic action which finds a collective accomplishment.



## HA SCHULT

Born 1939 in Germany. Lives in Cologne,  
West Germany.

# New York is the next Venice



In the night from 10 to 11 March 1976 the Place St. Mark was filled up knee-high with consumed paper. More than 60 assistants have worked during the whole night to distribute the 15.000 kg. paper, transported with 8 ships.

"The message of our time", printed on the paper, repeating itself, covered the place as "consumers literature". They signaled a possible "end-time-situation". A visual starting base was created to reflect now upon the conception of time.

"משולש לבן" - תל חי 1980.

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

מסלול הראוייה של הצופה.  
הנוסע מטבריה לתל חי רואה לשמאלו על המגרדות המורחבים של הרץ כפתלי שלושה כתמים לבנים הצובעים על הגבעות מעל קרית שמונה בכיוון תל חי.  
מחמשה הנסיעה יראה את הכתמים הלבנים משנים את צורתם ומתחברים בהדרגה לשטח לבן גדול. בהגיעו למשטח מרכז המכללה - יערו הסופי - יראה שטח זה כמשולש לבן צבוע על הגבעות.

#### נקודת תצפית:

ממשטח מרכז המכללה ניראים המורדות המורחבים של הרי נפתלי כשהם משתפלים לכיוון תל חי.  
שלושת הגבעות הקרובות למיכללה ישמשו כאיזור הפעילות ל"משולש לבן". סימון ותיחום הפרויקט ייעשה ע"י אנשים שימצאו באיזור הפעילות ויכוונו ע"י אחרים הסופי של הצופה.  
כדי לקבוע את השטחים שבמשך הפעילות יצבעו לבן.  
כתמים לבנים אלה ייראו כמשולש לבן אך ורק מנקודת התצפית הנמצאת במרכז מיכללת תל חי, נקודה שהיא יערו הסופי של הצופה.  
נקודת התצפית היא נקודת המוצא של הפרויקט. השטחים המסומנים (50 דונם) ירוססו בסיד בעזרת הליקופטר ריסוס.  
הפרויקט הוא זמני, כי עם הגשם הראשון יישטף הסיד הלבן.

בקרית 'משולש צהוב' (סידרת מבני הוידאו) של בוקי שורץ יש באפשרותנו לסקור את השאלות המעמידות את עבודתו של שורץ כאחת מנקודות המפתח בהתפתחות אמנות הוידאו בת'זמננו. המפגש עם 'משולש צהוב' קורה כשהצופה נכנס לחלל גלריה אשר בה מצוירת צורה צהובה על הריצפה ועל שלושה קירות. משטחים קשיי שוליים אלה יוצרים שדה ראייה מונוכרומטי שלתוכו נכנס הצופה. או מגלה הצופה את מסך המוניטור שעליו הוא רואה משולש צהוב שבתוכו הוא עומד. החלל הממשי של הגלריה והצורה הצהובה בתוך החלל הזה ניראים על המסך בזמן ממש, זמן הווה. כמשולש צהוב בתוך שדה לבן, כאשר המישור הדו-מימדי של המשולש בישוב רק על ידי תנועתו של הצופה דרך שלושת צדדיו. או מבין הצופה שהמשולש ניכנה מן הצורות הצהובות שעל ריצפת הגלריה וכתליה האספות לצורתו מנקודת המבט של מצלמת הוידאו הקבועה מול החלל סמוך לתיקרה.  
מיפגשו של הצופה עם 'משולש צהוב' מתקיים על שני מישורים, בחלל הפיזי של המשולש המצויר ודרך נקודת המבט האלקטרונית של מצלמת הוידאו/המסך שעליו נראה המשולש. המשולש צויר אף תוך הגלריה מנקודת המבט של המצלמה, וכתוצאה מתהליך הוידאו, מושטח תופס בהתמדה נקודות התייחסות משתנות בתוך חלל הגלריה. ועל המסך אשר בו הוא מגלה את נקודת המבט שממנה יצר האמן את המשולש. משום שהצופה יכול לראות את המשולש על המסך בלבד ומכיוון שהוא יכול לראות את המסך רק כשהוא עומד בתוך המשולש, נוכחותו היא חיונית להשלמת היצירה.

בוקי שורץ הוזיר את אמנותו לתחום נסיוני המידי של הצופה, המגלה וחוקר, בתהליך של פריצה, את ממשויות האשליה.

BUKY SCHWARTZ

New York, 1952. Drawing in New York and Tel Aviv.



משולש לבן, ניסיון לרסס את האזור בסיד על ידי הליקופטר.  
"White Triangle,, an experiment to spray the area with white-wash by an helicopte



"משולש צהוב", מכנה וידאו, מוזיאון וויטני, ניו יורק, 1979.  
"Yellow Triangle", Videoconstruction, 1979, Whitney museum, N.Y.

בוק שחר

המוזיאון הלאומי תל אביב

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

רמ



Public and Early Media Media



# BUKY SCHWARTZ

Born 1932. Resides in New York and Tel-Aviv.

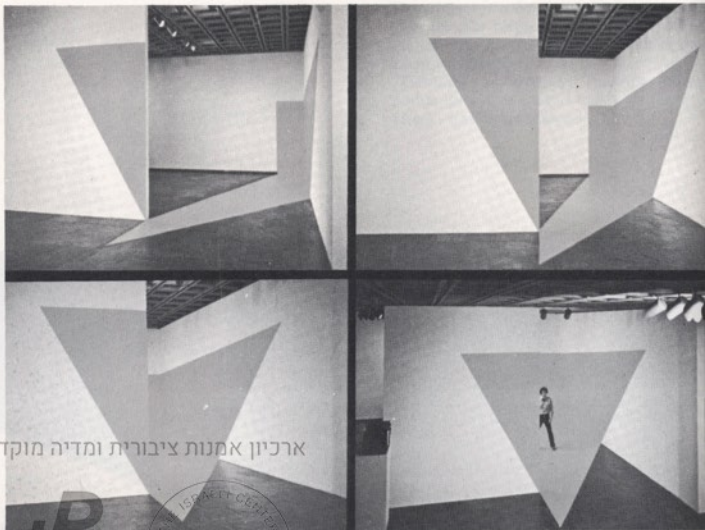
In a reading of Bucky Schwartz' *Yellow Triangle* (videoconstruction series) we can begin to explore the issues which have made Schwartz' work one of the key developments in contemporary video art.

When encountering the *Yellow Triangle* the viewer enters a gallery space in which a yellow shape is painted on the floor and three walls. These hard-edge painted surfaces create a monochromatic visual field into which the spectator walks. The viewer then notices a video monitor on which he sees a yellow triangle in which he himself is standing. The real space of the gallery and the yellow pattern in that space are seen on the monitor in real time, the time of the present, as a yellow triangle in a white field with the two-dimensional plane of the triangle broken only by the movement of the viewer through its three sides. The viewer then realizes that the triangle is constructed from the yellow patterns on the gallery's floor and walls and gathered into its shape from the point of view of the video camera positioned opposite the space near the ceiling.

The spectator encounters *Yellow Triangle* on two levels, in the physical space of the actual painted triangle, and through the electronic point of view of the video camera/monitor screen on which the triangle is seen. It was from the camera's point of view that the triangle was painted into the gallery space and, as a result of the video process, this three-dimensional area is flattened into a two-dimensional shape. The viewer occupies constantly shifting points of reference within the gallery space and on the screen where the viewer discovers the perspective of the artist in creating the triangle. Since the viewer can only see the triangle on the monitor screen, and since he can only see the monitor by standing in the triangle, his presence is essential to the completion of the work.

Buky Schwartz has returned his art to the immediate experience of the viewer who discovers and explores through a deconstructive process the realities of illusion.

John G. Hanhardt



"WHITE TRIANGLE" - TEL HAI, 80

Travelling from Tiberias to Tel-Hai, the viewer will see, to the left, on the eastern slopes of the Mountains of Naftali, three white blots painted on the hills above Kiryat Shmona, facing Tel-Hai.

As he progresses, he will observe the white spots change shape and gradually merge into a single, large, white surface. Upon reaching the centre of the College compound — his final destination — this surface will appear to him as a white triangle, painted over the hills.

## Observation Point

From the College centre, the eastern slopes of the Naftali Mountains can be seen unfurling towards Tel-Hai. The three hills near the College will serve as the "zone of activity" for the "White Triangle". Demarcation of the project will be done by persons within the zone, guided by others who will be at the observation point, situated at the centre of the College — the viewer's final destination.

The observation point is the starting point for the whole project.

The delineated areas (50,000 sq. meters) will be sprayed from the air with white-wash, using a helicopter.

The project is temporary, because the first rain will wash away the white paint.

לשם לבן, תלחי 1980.  
"White Triangle", Tel-Hai, 1980

## סרג' שפיצר

נולד ב'1951 ברומניה, מ'1972 בישראל. גר בירושלים.

"אודות טריטוריות, מלכודות ודומיהן..."  
מויאון פולקוואנג, אסן, 1979  
"About territories, traps and alikes..."  
wood, projections, monitors, 1979,  
Folkwang Museum, Essen.

הפרויקט הוא תוצאה ישירה של המקום הגיאוגרפי והמשמעות ההסטורית של תל חי; השמוש במקלט של הישוב הוא, לכן, טבעי..."  
"להגדיר טריטוריה, לבנות נקודות תצפית, לראות אך לא להראות, להתחבא, לתקוף, ללכוד או להלכד..."

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



"תצפית..." מוּיאון ישראל, 1980.  
"Lookout..." wood, projection, metal, 1980,  
Israel Museum, Jerusalem.



# SERGE SPITZER

Born 1951 in Romania. Since 1972 lives in Jerusalem.

The project is a direct result of the location and historical significance of the use of the settlement's shelter as a natural consequence...  
"Defining a territory, building points, places to see but not to be attacked, trap or be trapped..."

ארכיון אמנות ציבורית ומזיה מוקדמת



Public Art and Early Media Archive



בין אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת



מכון לתחומי הציבור  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للتقارب الحضاري



Public Art and Early Media Arch

IDO ABRAVAYA  
AVRAHAM ALAGEM OFEK  
BATIA AROWETTI  
ADINA BAR-ON  
SHAUL (TULY) BAUMAN  
PINCHAS COHEN GAN  
YEHOShUA ELIRAZ  
DAVID FINE  
RICHARD FLEISCHNER  
MOSHE GERSHUNI  
KRIJN GIEZEN  
MICHAEL GITLIN  
ZVI GOLDSTEIN  
ZVI HECKER  
YAACOV HEFETZ  
DOV HELLER  
MENASHE KADISHMAN  
ALLAN KAPROW  
SHLOMO KOREN  
DANI KARAVAN  
OFER LELLOUCHE  
YOSSI MAR-HAIM  
DALIA MEIRI  
YIGAL MERON  
MOTTI MIZRACHI  
CHARLOTTE MOORMAN  
JOSHUA NEUSTEIN  
DOV OR-NER  
EZRA ORION  
DANIEL PERALTA  
JODY PINTO  
NICHOLAS POPE  
ABRAM RAPHAEL  
SHULI SADE GOSHEN  
HA SCHULT  
BUKY SCHWARTZ  
SERGE SPITZER  
NACHUM TEVET  
MICHA ULLMAN  
BOAZ VAADIA  
ELISHA VOLOTZKY  
YEHEZEKIEL YARDENI

Participants in the Symposium on "Art and Society":

Sara Breitberg Germano Celant Helena Kontova Gideon Ofrat Giancarlo Politi

Pierre Restany Osvaldo Romberg Manfred Schneckenburger Evelyn Weiss Martin Weyl

The Tel-Hai 80 Contemporary Art Meeting constitutes an unconventional attempt implemented by an idealistic and equalitarian society to actualize the conceptual relationships between art, society and nature, within the spatial realm in which this society exists.

In its very initiation, this encounter touches upon the fundamental aspects of the relationship between the individual artist and the community of artists and his ties to the human surroundings which, in all actuality, comprise his host environment. The physical environment is transformed from an arena of raw materials into the subject itself. The work processes involved in this project expose the artist to the dominant implications of the landscape, and to its history to other artists forming a temporarily defined group within this meeting and to the community. Consequently, the general perception of the artist evolves and he comes to be viewed as a worker figure possessing awareness, involvement and propinquity. This altered image of the artist can be explained by the fact that the public's bond with nature is more clearly defined than is its comprehension of the art ceremony.

The necessity of launching an event which integrates creation in nature with those materials that are found in nature, one which includes exhibits, happenings and even environmental music, is likely to provide support to the turn which is becoming evident in the structure of contemporary art. This is, in fact, the case even if this necessity is defined by the members of the College's Institute of the Arts by its social-educational connotations rather than by its motivation to attack the frameworks of artistic occurrence — and perhaps, precisely because of this. The artist's approach to nature itself, as a subject rather than a model — as a material and as a spatial realm — has been highlighted in the international art meetings of recent years. It appears that this trend, namely, detaching the creation from the context of the museum artifact on the one hand and from its illusionary element on the other, complements the perception of Israeli artists who engage in nature within an emphatic social significance.

The approach to basalt stone, to digging in brown earth and to trees, all found on the site of their natural existence, has its roots in the dilemmas of existentialism and identity and arouses definite associations with personal and communal myths. Far from the museum artifact, from the economic component of the artistic product, art in nature — and the Tel-Hai meetings includes some forty works within this realm — constitutes an explicit social and regional expression. The other fact which precedes the convening of the Contemporary Art Meeting is its organization in the public dimension. The intense and arousing involvement with the landscape as a reality rather than as an exhibit viewed within the confines of the art institute, becomes an adventure in which the new art penetrates the consciousness of society. Although creation-within-nature with materials-of-nature is conditioned upon the artists' sensitivity to forms found in the landscape, the general public becomes apprehensive upon the invasion of art into new realms.

The processes described above and the public's role in the crystallization of the encounter, transform it into an interdisciplinary event bearing social and political implications. Information created in the language of art from local materials will be amassed within the realms of Tel-Hai and its content will stem from political attitudes — as latent as they may be. The landscape is the workshop, the reservoir of material and the space of the exhibit itself. The artist performs as farmer, shepherd and archaeologist.

Micha Ullman's defense and lookout points, Dov Heller's Pomegranate Garden and Kadishman's sheep are witnesses to actual situations providing testimony which does not require illusion. Karavan's laser drawing which outlines the historical path of Kfar Giladi—Tel Hai, and the prints by Tuly Bauman gleaned from daily newspapers depicting the bombing of the region, do not remove the evidence from the site of its creation. These works testify to the region and to its cultural-political significance and perhaps, in a parallel manner, to the initiation of an art meeting within the midst of the landscape by those residing in the region itself.



# TEL HAI 80

## CONTEMPORARY ART MEETING

בית תרבות ירושלים  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE  
مركز للتقارب الحضاري



Public Art and Early Media Archive

3—6 September 1980

Regional Council Upper Galilee/Tel Hai College

lire mille  
sped. in abb. post. gruppo IV/70  
anno 2° e 3° nn. 10-11 ottobre - novembre/dicembre 1980 - gennaio 1981

*rivista laboratorio  
bimestrale*

*interventi sulla sensibilità comune analisi e verifiche attuali*

# NATURA INTEGRALE

*fondata da Pierre Restany e Carmelo Strano*

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת

IP



80

TEL HAI

Public Art and Contemporary Media Archive

CONTEMPORARY ART MEETING

תל חי 80

מפגש אמנות בת זמננו



## NATURA INTEGRALE

rivista-laboratorio bimestrale  
interventi sulla sensibilità  
comune analisi e verifiche attuali

Anno 2° e 3° - nn. 10-11  
ottobre - novembre 1980  
dicembre-gennaio 1981

direttore

PIERRE RESTANY

direttore responsabile

CARMELO STRANO

consulenze tecniche:

edizioni Apollinaire di

GUIDO LE NOCI

redazione e amministrazione

Milano - Via Bernardino Verro, 45  
tel. 02/8463357

La collaborazione è aperta a tutti,  
previa intesa con la direzione  
o approvazione della stessa.

Questa pubblicazione viene inviata su scala mondiale a: operatori culturali, scrittori, artisti delle varie branche dell'arte, musei, pinacoteche, critici, collezionisti, biblioteche pubbliche, gallerie d'arte, mercanti, istituti di lettere delle principali università.

prezzo di copertina L. 1000  
copia arretrata il doppio

**abbonamento annuale**  
L. 6000

**prezzo di copertina  
e abbonamento annuale per l'estero**

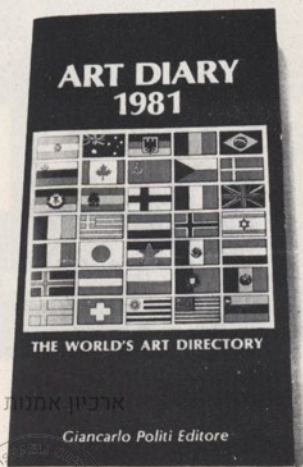
Francia: Fr. 10 (abb. Fr. 60)  
Spagna: Pst. 140 (abb. Pst. 820)  
Inghilterra: P. 100 (abb. P. 600)  
Germania: Dm. 5,50 (abb. Dm. 33)  
Belgio: Bfr. 45 (abb. Bfr. 270)  
Svizzera: Sfr. 5 (abb. Sfr. 30)  
Grecia: Dr 160 (abb. Dr. 960)  
Lussemburgo: Lfrs. 60 (abb. Lfrs. 360)  
Principato di Monaco: Fr. 10 (abb. Fr. 60)  
U.S.A.: Doll. 4 (abb. Doll. 24)  
Canada: Doll. 4,50 (abb. Doll. 27)  
Australia: Doll. 3,50 (abb. Doll. 21)  
Sud Africa: R. 2,40 (abb. R. 14,40)  
Etiopia: Doll. eth. 9 (abb. Doll. eth. 54)  
Libia: Pst. 85 (abb. Pst. 510)  
Iran: Rials 300 (abb. Rials 1800)  
Venezuela: Bv. 15 (abb. Bv. 90)  
Brasile: Cr doll. 45 (abb. Cr doll. 270)

Stampa: Erre-efte Milano  
Reg.ne Tribunale di Milano n. 134  
24 marzo 1979

la rivista esce bimestralmente  
ai primi del mese

# ART DIARY 1981

la prima guida dell'arte mondiale



ארכיון אמנות וציבורית ומדיה מוקדמת

Giancarlo Politi Editore

IP THE NEW YORK PUBLIC ART AND EARLY MEDIA ARCHIVE

Art Diary è una agenda tascabile di 360 pagine che si pubblica ogni anno e che raccoglie 10.000 indirizzi di artisti, critici, gallerie, musei, fotogallerie, fotografi, editori d'arte, edizioni e multipli, istituzioni pubbliche e private, librerie, hotels, ristoranti da tutto il mondo, selezionati e classificati per paesi, città e categorie.

**Una copia costa L. 10.000**

Giancarlo Politi Editore ● Via Donatello 36 ● 20131 Milano ● Tel. (02) 23 64 133

## Flash Art

Flash Art è la rivista d'arte moderna e contemporanea più prestigiosa e diffusa in Europa. Ogni 2 mesi circa 100 pagine a colori e bianco/nero con testi dei maggiori critici e studiosi di tutto il mondo ed una informazione preziosa e completa su tutto ciò che sta accadendo oggi nelle **Arti Visive, Filosofia, Letteratura, Psicoanalisi, Scultura, Pittura, Fotografia, Teatro, Musica, Aste**, ecc. in ogni paese del mondo.

Ogni rubrica o sezione è affidata ad uno dei massimi specialisti. Ampi resoconti, articoli, saggi, su ogni paese del mondo, dall'USA all'URSS, Sud America, Asia, Europa.

L'abbonamento annuo a 6 numeri costa L. 20.000. L'abbonamento a 12 numeri costa L. 35.000. L'abbonamento a 18 numeri costa L. 50.000.

**OFFERTA SPECIALE:**  
Flash Art, abbonamento a 6 numeri +  
ART DIARY L. 25.000



# DIARIO DEL NATURALISMO INTEGRALE

## AFRICA

2 febbraio 1979, **Marrakech**/Forum Club Méditerranée - conferenza e diapositive. Interventi: Restany. Presenti: Alain Robbe-Grillet, Bernard Dufour.

## FRANCIA

5 febbraio 1979, **Parigi**/Centre Georges Pompidou - conferenza, dibattito, diapositive, film (versione francese). Interventi: Restany, Strano, Baendereck, Krajcberg.

## ITALIA

13 febbraio 1979, **Milano**/Palazzo Sormani - conferenza, diapositive, film (versione italiana). Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg.

## AUSTRALIA

Dal 16 aprile 1979, **Sydney** (Biennale di Sydney), **Melbourne**, **Adelaide** - conferenza, film (versione inglese). Interventi: Restany.

## GIAPPONE

20 maggio 1979, **Tokyo**/Nishimura Gallery - film (versione inglese). Interventi: Restany. Presenti: Ichiro Harin, Yusuke Nakamura, Schiniki Segi, Keiko Nakamura, Osvaldo Peralva, Domoto, Imai.

## BRASILE

3 luglio 1979, **São Paulo**/Sala Arte Global - conferenza, dibattito, diapositive, film (versione portoghese). Presenti: Otto Hahn, Jacques Michel, Alain Sayag, César, Catherine Ikam, Jos Decock, Nicole Fauche. Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg.

4 luglio 1979, **Brasilia**/Teatro Galpajosinho - conferenza, dibattito, diapositive, film. Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg. Presenti: gli stessi che a San Paolo.

5 luglio, **Rio de Janeiro**/Hotel Méridien - conferenza, diapositive, dibattito, film. Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg. Presenti: gli stessi che a San Paolo.

10 luglio, **Curitiba** - conferenza, diapositive, dibattito, film. Interventi: Restany, Baendereck.

## ARGENTINA

17 luglio 1979, **Buenos Aires**: lunga intervista del quotidiano la Nación a Pierre Restany su Naturalismo integrale.

## BRASILE

Settembre 1979, **Brasilia**: relazione di Krajcberg

sul Naturalismo integrale al congresso Parlamentare sull'Amazzonia.

## ITALIA

14 settembre 1979, **Malo** (VI)/Fondazione Casablanca - conferenza diapositive, dibattito, film (versione italiana). Interventi: Restany, Strano e inoltre Guido Le Noci. Presente: G.B. Meneguzzo.

13 ottobre 1979 **Venezia**/Ca' Giustinian Biennale - conferenza, dibattito, film (versione italiana). Interventi: Restany, Strano. Presente: Guido Le Noci.

## USA

22 ottobre 1979, **New York**/Columbia University - conferenza, diapositive, dibattito, film (versione inglese). Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg. Presenti: Jacqueline Hellermann e Michèle Cone.

1 novembre 1979, **New Jersey** - conferenza, film (versione inglese). Interventi: Restany. Presente: Gregory Battcock.

## FRANCIA

17 novembre 1979, **Parigi**/CNRS Séminaire sur l'audio-visuel et le film d'art - film (versione francese). Interventi: Restany.

Public Art and Film Media Archive

## ITALIA

27-31 marzo 1980, **Montecatini Terme**/Critica 1. Relazioni di Restany e Strano.

2 aprile 1980, **Roma**/I.A.C. Conferenza: Restany, Strano, Eugenio Barbieri.

luglio-settembre 1980, **Copparo** (FE). Mostra retrospettiva Dante Bigli - Pierre Restany (viaggi-libri). Film (versione italiana - proiezione quotidiana durante la mostra).

## IRLANDA

1-3 settembre 1980, **Dublino**/Congresso dell'AICA (Associazione Internazionale Critici d'Arte). Relazione di Restany letta da J.P. Van Tieghem.

## SPAGNA

20-27 settembre 1980, **Benicasim - Castellón - Villafamés**/I Encuentro Internacional de la Crítica de Arte. Intervento e relazione di Restany.

## USA

4 novembre 1980, **Massachusetts**/Institut technology Cambridge. Seminario sul Naturalismo integrale con i Fellows T del CVAS (Center of Visual Art Studies). Film (versione inglese) e Conferenza di Restany.



## Una sinagoga que ondula en la Rue de Pavée

Una de las calles que más me gustan de París es la Rue Payenne. Allí está la casa de Augusto Comte y su templo a la razón y a la religión de la humanidad. Al lado, una librería de esoterismo, verdadero monumento a lo irracional. Enfrente, un instituto sueco con buenas cerámicas.

Caminaba por la noche en pijama por esta calle y le decía a mi amigo Alberto Konichevsky que en esta calle vivía Pierre Restany. Terminaba de decir eso cuando veo a un hombre gordísimo y con barba caminar con una mujer alta y delgada. Le pregunto de sopetón, a riesgo de asustar a Alberto: «¿Es usted Pierre Restany?» Era.

Fuimos a su casa, un verdadero museo. Y tomamos cashasa hasta las tres de la mañana, hora en que la mujer alta y flaca empezó a vestirlo

para dormir, plegándose a nuestra reunión el conocido escultor Quentin.

Habló solamente Restany. Como todo hombre genial, sabe que el diálogo es el monólogo por turnos. Y que la verdad de cada cual es indiscutible y solamente son opinables los errores o lo que no sabemos por nosotros mismos. Habló tres o cuatro horas de pantanos y de mosquitos, de la naturaleza como conocimiento y mensaje, pues fundó el naturalismo integral, movimiento del que me había hablado en Milán el señor Guido Le Noci, dueño de la Galería Apollinaire. Pero él no hablaba de naturaleza integral. Restany hablaba de pantanos, mosquitos, mareas, variaciones climáticas. Pero allí estaba la naturaleza, en sus palabras. Volví a creer que la naturaleza existe, que no es un mero concepto, y eso en

una sola noche y sin necesidad de quitarme el pijama que llevaba puesto. Bebimos tanta cashasa que cuando, a las tres de la mañana, salimos, Quentin, que no es judío nos invitó a ver una sinagoga ubicada en la calle Rue de Pavée, una sinagoga «art nouveau», hecha a principios de siglo por un escultor y arquitecto muy importante. Nos dice al acercarnos: «Esa sinagoga ondula». Tanto Alberto como yo confirmamos su observación; veíamos una sinagoga ondulante en la Rue de Pavée, cerca de la naturaleza salvaje de Pierre Restany.

Nada de reflejos de luz; la sinagoga era tan fantástica, tan difícil de compaginar con nuestros preconceptos como la selva amazónica del conocido Pierre Restany.

Pasé muchas veces cerca de la Rue de Pavée, pero no volví a visitar la sinagoga. Pero la cashasa de Restany me hizo menos efecto que sus palabras sobre la selva o la invitación de Quentin a contemplar una sinagoga ondulante.

Rubén Kanalenstein  
(Tiempo, Tel Aviv,  
18 septiembre de 1980)

Per ricevere

### NATURA INTEGRALE

abbonarsi servendosi preferibilmente  
del numero di c/c postale 13207204

1 anno (6 numeri) L. 6.000

per abbonamenti fuori d'Italia consultare l'apposita colonna a pagina 2

N.I.: Via Bernardino Verro, 45 - 20121 MILANO - Tel. 02/84 63 357



# LE VIRTU' DEL DORMIVEGLIA

di CARMEO STRANO

Il dormiveglia. Lo vedo oggi come uno stato di grazia. Sognare è facile. Ma non è riflessione, è flessione. Può essere attrazione aurorale, ma non è tempo per i naïfs, questo.

Dato che non si deve indagare il rimosso individuale ma la vita creativa che ci circonda e, preliminarmente, il vivere filosofico-morale di oggi, l'affidarsi al sogno è rinunciare a capire.

Per contro ci sono quelli che fanno tutt'altro che sognare. Sono quelli che assumono atteggiamenti operativi sicuri e decisi, infallibili, sostenuti da spinte pratiche, da prassi politico-mercantili a cui pare manchi persino la patina dell'ideologia. Questi protagonisti hanno la verità in tasca. Una verità connessa con un « toccare con mano ». Il che vuol dire che questa verità affonda: a) nella collaudatissima disponibilità affettiva della stragrande maggioranza dei fruitori al *déjà-vu* pittorico; b) nella consequenziale felicità mercantile. E davvero, circa il punto a), i persuasori pseudo-occulti della *pittura-pittura* (è di loro che sto parlando), dall'America all'Europa (o senza esagerare: da Holly Solomon al triangolo italiano Bonito Oliva-Caroli Barilli; dobbiamo metterci anche Calvesi?) hanno spinto a tal punto il « loro » amor di popolo da favorire la regressione al kitsch.

La caccia alla novità è legittima e necessaria, ma questi momenti di impasse richiedono quanto meno una sufficiente compagnia di fondamenti filosofici: non come apprendimento storico-nozionistico (cosa comoda e scomoda nello stesso tempo, a seconda dei casi), ma come disponibilità vocazionale ad andare sotto pelle nei problemi filosofici. Diversamente, la strada degli abbagli ci si apre dinanzi e i compromessi, sul piano professionale, sono in agguato. L'« Eureka » è in verità un atteggiamento proprio da lanterna di Diogene, in questo caso.

Ancora una volta, allora, malgrado le concrete animosità evidenziate, siamo nel sogno:

perché si è troppo svegli. Si sogna dunque ad occhi aperti.

Una piccola parentesi. Il rispetto per chi da lunghi anni dedica tempo e plasma alla cultura (Kultur) mi porta a un momento di umiltà. Preciso quindi che non ho interessi a polemizzare con alcuno, nel caso specifico, ma solo il bisogno di dissentire da talune situazioni che paiono imperanti o emergenti. Qualche scocco di freccia è quindi soltanto incidentale, autentico, inevitabile. Tuttavia mi auguro che il mio curriculum sia un po' chino più ricco di quello di P. Giovanni Castagnoli verso il quale Flavio Caroli ha sostenuto recentemente una polemica da colonna (Il Corriere della Sera) a colonna (La Repubblica) a colpi di « ma chi è questo Castagnoli? da dove viene fuori? che cosa ha fatto? che cosa ha scritto? ».

Chiudo la parentesi e, riprendendo il discorso, ribadisco: anche nel caso di questi 'abbagli' siamo nel sogno.

L'artista di questi giorni, oltre a vivere una crisi di valori estetici, vive una crisi poetica assolutamente inedita, che è la crisi dell'immaginazione.

L'arte figurativa è stata per eccellenza l'arte dell'immagine, ieri con una iconologia immediata e diretta, oggi magari mediante la visualizzazione dell'irripetibile o del pensato. Ora, l'attività immaginativa, sotto le ultime, parossistiche spinte di matrice dada, sta facendo gli ultimi passi nel suo vicolo cieco; ormai sta per mordersi la coda. E uno sguardo al vissuto dell'umanità, tanto sul piano scientifico che creativo, ci fa pensare a una sorta di mutazione antropologica: l'umanità che cambia fundamentalmente, nelle zone di avanscoperta, in zone che sono lontane dall'amministrazione di routine del vivere generalizzato: e ciò mentre da una parte Foreman lampeggia e Goldoni dall'altra polarizza ancora.

Ciò che probabilmente stiamo cercando al-



lora è un ordinamento giuridico da dare alla prassi estetica: e la filosofia del diritto ci è di aiuto. Caratteri fondamentali della norma giuridica sono la generalità e l'astrattezza: tanto più astratto è il tenore della legge e tanto più ampia è la sua portata. Darsi un ordinamento è darsi un « diritto positivo », sempre con i connotati di universalità e astrattezza (poco importa nel nostro caso se questi caratteri fondamentali oggi sono tenuti in minore considerazione dagli studiosi del diritto). Ma dire diritto positivo è dire anche diritto naturale al quale il primo fa ricorso e senza del quale mancherebbe peraltro il punto di riferimento fondamentale. Generalità e astrattezza (abstraho, astraggo dal caso concreto): veramente per il diritto positivo si tratta di connotati mutuati dallo jus naturae.

Dunque in momenti di profonda riflessione « costitutiva » si ritorna al punto di riferimento fondamentale: la vita artistico-estetica deve rifondare il suo statuto riducendosi al diritto della natura.

Il diritto naturale ci fa vedere l'uomo « mis a nu », spogliato di ogni sovrastruttura e nella sua situazione perenne, latente o non, di « buon selvaggio ». Su questo aspetto rifondatore le polimorfe tensioni di esistenza dell'uomo si possono incontrare.

Ancora una volta allora l'uomo ritrova nella natura la chiave di decodifica della sua situazione esistenziale a dispetto del movimento apparentemente centrifugo degli atteggiamenti scientifici.

Tutto questo significa indagare la natura, fare atto di umiltà, come si dice, senza confessionali né lettini psicanalitici, come ho già rilevato (cfr. Natura Integrale n. 2 giugno-

luglio 1979): una presa di coscienza, insomma, in cui la massima di Maurice Merleau-Ponty « l'homme est miroir pour l'homme » acquista il massimo della concretezza. Certo, l'impatto è forte; ma a tutto questo si arriva naturalmente, vale a dire senza forzature semantiche né coloriture metafisiche. Basta assumere quella disponibilità all'abbrivio che Pierre Restany ha assimilato, dopo avere detto che « la natura è », all'atteggiamento tutto obbiettivo del reporter.

In un certo senso l'uomo è oggi reporter di se stesso: nell'indagine autistica, oltre che ontica, della sua esistenza. Ma tutto questo senza sogno e senza occhi rapaci. In dormiveglia: una dimensione che ben s'attaglia al flusso naturalistico delle energie, che in un certo senso non ha colore, e che può costituire il margine di riflessione sufficiente sul rigoroso ecosistema vita-morte.

La politica è lontana, per una volta, e la ricerca di aree di potere (tanto per aggiungere un'altra nota di risposta all'obiezione di Gianni Bertini; cfr. Natura Integrale, nn. 5-6) non si sa cosa sia: la sua residenza e il suo domicilio sono altrove. Il gioco dell'arcobaleno verrà dopo, una volta usciti dall'arca di Noè di questa situazione di bilancio. Senza politica, dunque, certo finché questo è possibile e tenendo presente in ogni caso che essa non è per niente lontana sotto il rispetto della sua accezione etimologica. Essa è dunque solo tenuta in parentesi, un po' secondo l'Einklammern di Heidegger.

Usciti dal dormiveglia si punterà nuovamente ai colori ideologici dell'arcobaleno. Ma prima bisogna passare per quest'esperienza del dormiveglia.

---

## L'ECO DELLA STAMPA

UFFICIO RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE MILANO

Via G. Compagnoni, 28 - Telefono 723.333

Casella postale 3549

---





**ISRAEL SPECIAL**

**TEL HAI 80**

**CONTEMPORARY ART MEETING**

by **PIERRE RESTANY**

Tel-Hai Campus, partial view: two km. from the Lebanon border

## UN FESTIVAL D'ART CONTEMPORAIN EN HAUTE GALILEE.

Du 3 au 6 septembre dernier s'est tenu à Tel Haï, lieu historique de la Haute-Galilée à deux kilomètres de la frontière libanaise et face aux hauteurs du Golan, un festival pas comme les autres, très révélateur en tous cas d'une dimension spécifique du rapport nature-culture.

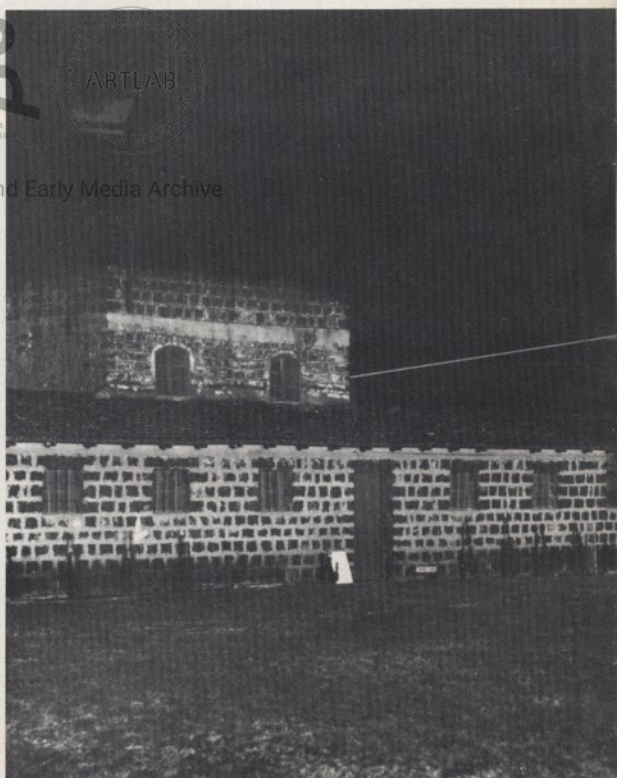
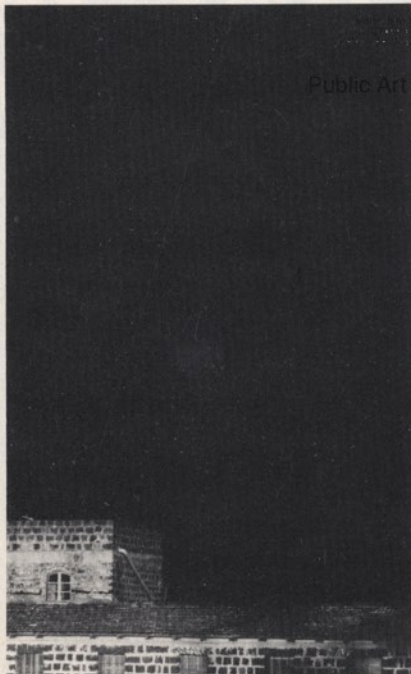
D'abord à cause du lieu: vieille terre de colonisation sioniste, les premiers pionniers y vinrent à la fin des années 1880. La vue des premiers établissements, de véritables fortins de pierre surmontés de tours de guet, est particulièrement significative. Zone frontalière âprement disputée, il suffit de parcourir les hauteurs du Golan ou les limites sirio-libanaises pour comprendre la valeur stratégique

## A CONTEMPORARY ART FESTIVAL IN UPPER GALILEE.

At Tel Haï, the historic place in Upper Galilee, two kilometres from the Lebanese frontier and facing the Golan Heights, a festival was held from 3rd to 6th September last. Different from other festivals, it vividly revealed a specific dimension of the nature-culture relation.

Firstly, this was because of the place itself: a land with a long history of Zionist colonisation, where the first pioneers arrived at the end of the 1880s. The sight of the earliest settlements, real stone forts surmounted by look-out towers, is particularly significant. One has only to visit the Golan Heights or the Syrio-Lebanese boundaries to grasp the strategic value of this bitterly disputed fron-

**DANI KARAVAN:** the laser line links two historic points where the pioneers founded the Kibbutz at the beginning of our century.





gique de l'endroit, exposé au feu direct des batteries syriennes. En fait tous les kibboutzim sont équipés de bunkers de protection dont les accès en surface se signalent par des entassements de gros blocs de pierre quasi-cyclopéens enserrés dans des filets métalliques.

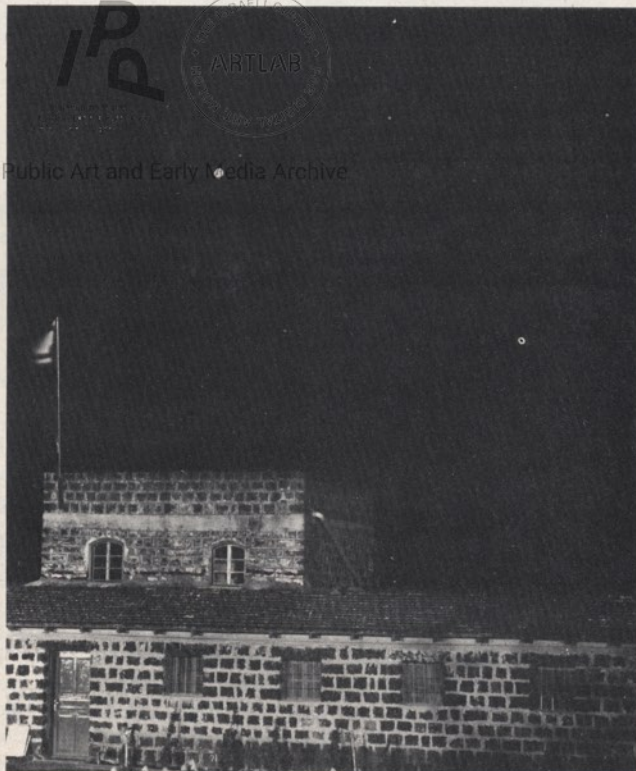
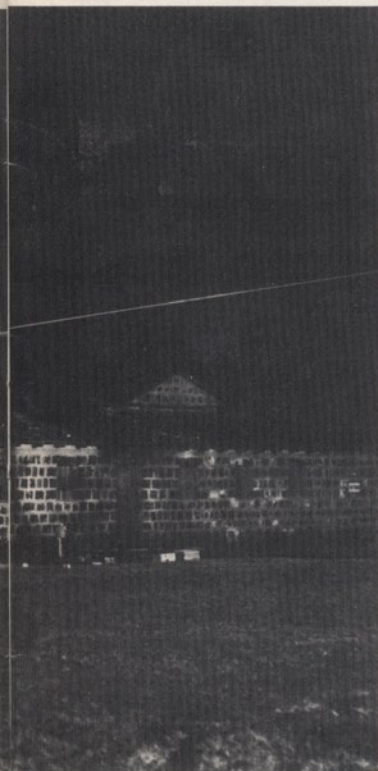
Ensuite à cause de l'organisation: il existe à Tel Haï un collège d'art international qui reçoit plusieurs milliers d'élèves tous les ans. Les locaux du collège ont servi de base opérationnelle à l'opération « Tel Haï 80 » menée de main de maître par Amnon Barzel, critique d'art, à plusieurs reprises commissaire d'Israël à la Biennale de Venise. Ce festival n'a été possible que grâce à la participation financière et à la collaboration pratique de 27 kibboutzim de la région, qui ont uni et coordonné leurs efforts sous l'autorité de Barzel: un bel exemple de solidarité coopérative.

Enfin à cause de la consistance-même du festival, de son ambiance et de son « esprit »: de sa substance esthétique, affective, humaine.

tier zone directly exposed to Syrian fire. In fact all the kibbutzim are equipped with protection bunkers whose surface entrances are signed by heaps of big quasi-Cyclopien blocks of stone encased in wire-netting.

And secondly, because of the organization. At Tel Haï there is an international art college which takes in several thousand pupils every year. The college premises served as the operational base for « Tel Haï 80 », directed with a masterly hand by Amnon Barzell, art critic and several times Israeli commissar at the Venice Biennale. This festival was only possible thanks to the financial participation and practical co-operation of 27 kibbutzim in the region, whose efforts were united and co-ordinated under the authority of Barzel, in a fine example of co-operative solidarity.

And lastly, because of the actual consistency of the festival, its setting and its « spirit »: its aesthetic, affective and human substance. It was attended by 42 artists. There were 32 works on the natural site, environ-







מכון לתעודת האמנות  
INSTITUTE FOR PUBLIC PRESENCE

SHAUL (TULY) BAUMAN: Prints on stones.

42 artistes étaient présents: 34 interventions sur le donné naturel, environnements, installations, minimal et land-art; 5 performances et un programme de musique environnementale à l'air libre; un festival vidéo, projetant en permanence 10 tapes américains (production « The Kitchen » à SoHo, New York) et 6 tapes israéliens.

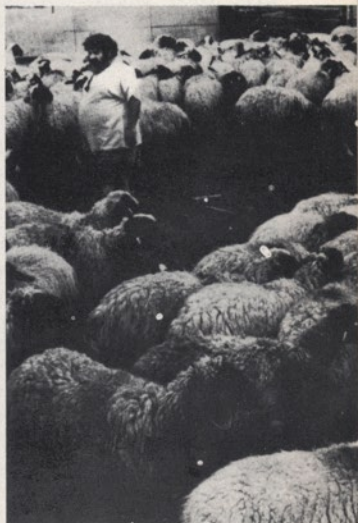
La conclusion théorique de l'évènement a été tirée au cours d'un symposium sur l'Art et la Société auquel participaient Allan Kaprow, Helena Kontova, Gideon Ofrat, Giancarlo Politi, Pierre Restany, Osvaldo Romberg, Manfred Schneckenburger et Martin Weyl. Parmi les participants israéliens Gideon Ofrat est un historien, Osvaldo Romberg un artiste conceptuel de renom international, directeur de l'académie des Beaux-Arts de Jérusalem et Martin Weyl le directeur du Musée d'Israël à Jérusalem. Inutile de présenter les participants étrangers, américains ou européens. Le débat en plein air a rapidement dévié sur le filon plus psychologique de l'art et du plaisir: une déviation assez conforme à l'intégrisme naturaliste de ma

Early Media Archive

ments, installations, minimal and land art; 5 performances and a programme of outdoor environmental music; and a video festival, permanently showing 10 American tapes (production, « The Kitchen », Soho, New York,) and 6 Israeli tapes.

The theoretic conclusion to the event was drawn during a symposium on Art and Society attended by Allan Kaprow, Helena Kontova, Gideon Ofrat, Giancarlo Politi, Pierre Restany, Osvaldo Romberg, Manfred Schneckenburger and Martin Weyl. Among the Israeli participants, Gideon Ofrat is an historian, Osvaldo Romberg a conceptual artist of international repute and director of the Fine Arts Academy at Jerusalem, and Martin Weyl director of the Israeli Museum at Jerusalem. There is no point in introducing the foreign participants, American or European. The open air debate rapidly deviated onto the more psychological aspects of art and pleasure, a deviation very much attuned





BOATZ VAADIA, sculpture.  
In the other three images:  
MENASHE KADISHMAN, Tel-Hai  
Project (left) and (top)  
« painted sheep painted  
trees ».



sensibilité, et qui prenait tout son sens dans ce contexte précis.

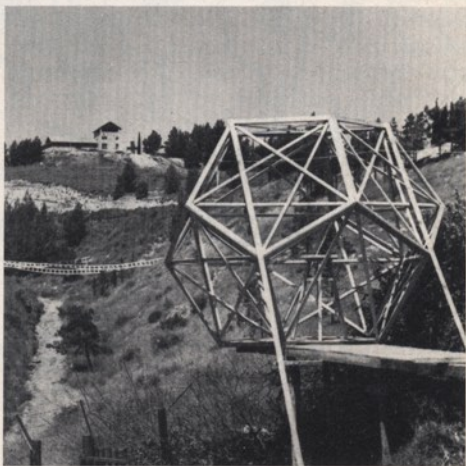
La nature du terrain a bien évidemment influencé l'esprit de la rencontre et a contribué à modeler sa physionomie culturelle: une expérience unique en son genre, faite de bonne volonté, d'ouverture à la communication et à l'échange, et surtout de grande chaleur humaine. C'est à la générosité tenace de l'investissement humain que l'on doit que cette terre soit restée juive. L'assistance le sentait, de façon diffuse mais vraie et profonde: un sentiment de responsabilité et de conscience morale l'habitait. Jeunes et moins jeunes étaient « présents », c'est à dire conscients et engagés, quelque part au fond d'eux-mêmes. Au cours des longues soirées dans la fraîcheur du soir, autour des verres de vin et des boîtes de bière, l'osmose s'est rapidement opérée entre participants étrangers et israéliens.

Charlotte Moorman en deux soirées successives a réalisé une rétrospective de ses activités menées en collaboration avec Nam June Paik. Richard Fleischner dans une longue conférence illustrée de diapositives a expliqué les moyens et les fins de son travail sur la nature. Krijn Giezen dans la perspective de ses préoccupations écologiques nous a conviés à un barbe cue de poisson (la région nord du Lac de Tibériade est riche en viviers). Nicholas Pope de Londres et Judy

to the naturalist integralism of my own sensibility, and one which took on its full sense in that special context.

The nature of the terrain quite clearly influenced the spirit of the gathering and helped to shape its cultural physiognomy. The experience was unique of its kind, compounded of goodwill, an openness to communication and exchange, and above all, of great human warmth. It is because of the unswerving generosity of that human investment that this land has remained Jewish. The participants felt this, loosely but in a truly profound way; a sense of responsibility and moral conscience inhabited the land. The young and not so young were « present », that is to say, conscious and pledged somewhere deep inside themselves. During the long cool evenings, around our glasses of wine and beer cans, an osmosis was rapidly formed between the foreign and the Israeli participants.

In two successive evenings Charlotte Moorman staged a retrospective of her work, in collaboration with Nam June Paik. Richard Fleischner, in a long lecture illustrated with slides, explained the means and ends of his work on nature. Krijn Giezen, within the perspective of his ecological preoccupations, invited us to a fish barbecue (the northern part of the Sea of Tiberias is rich in fish-rearing waters). Nicholas Pope of London

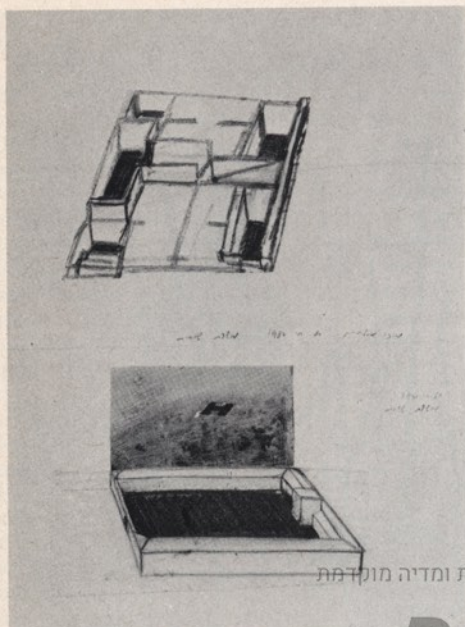


YEHOSHUA ELIRAZ, *Slope binding* (white canvas).

On the right, view of Tel-Hai 80: ZVI HECKER, « Poliedral Unicell » in the background of Eliraz's slope binding.

(Photo: Rivka Gitelman, Merou-Golan).

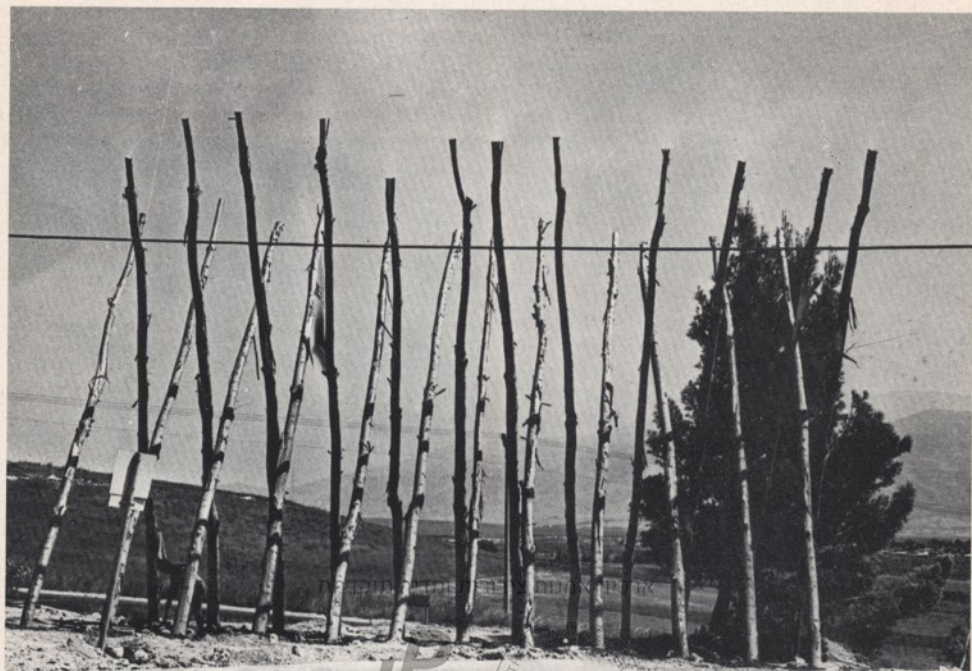




MICHA ULLMAN, *The third watch, trenches, earth and concrete*. Venice Biennale, 1980.  
On the left and below, *Settlements of trenches, Tel-Hai 80*.



  
 מרכז תחנות דיגיטליות  
 THE ISRAEL CENTER  
 FOR DIGITAL ART  
 ARTLAB  
 Public Art and Early Media Studies



BATIA AROWETTI, *Satin and neon pink tent*. Top, SHLOMO KOREN, *X in growing*.



Pinto de New York étaient à l'aise dans ce mini-Eden du land art.

Allan Kaprow, sensible à la qualité psychologique de l'ambiance a renoncé aux projets de performance qu'il avait conçu aux Usa pour cette occasion, et s'est mis à improviser sur place un happening ad hoc. Ayant perçu l'importance du phénomène de la communication visuelle et auditive dans cette zone de fermes isolées, reliées entre elles par le sémaphore, les sirènes et les feux de positions (ultime recours du système de sécurité aujourd'hui, mais la loi de base de la survie face au péril encore récemment lorsque l'électricité et le téléphone faisaient défaut) Kaprow a voulu réaliser un conditionnement parallèle. La foule à Tel Haï était invitée à murmurer sur un ton grave des onomatopées primaires de type « Hum! Hum! Hum! », tandis que sur la route des crêtes serpentant sur la colline dominant le site une colonne de voitures se déplaçait lentement, tous phares allumés et klaxons ouverts. La rumeur mécanique se faisait l'écho de la rumeur humaine. Le site de Tel Haï est un amphithéâtre naturel de collines et les assistants se souviendront longtemps de ce serpent lumineux et bourdonnant s'étirant dans la nuit de jais.

### *Une certaine dimension de l'art israélien à travers Tel Haï*

La qualité des exposants israéliens et surtout leur intelligence du contexte et le bonheur de certains résultats font de « Tel Haï 80 » un panorama dynamique de l'art contemporain en Israël, de l'art qui se veut et se cherche en prise directe avec la réalité, sa réalité et qui s'exprime spontanément de ce fait au niveau des multimedia et des langages de synthèse: installations performances, art vidéo.

Je suis arrivé à Tel Haï le jeudi 4 septembre 1980 au petit matin. Mon avion parti de Paris avec cinq heures de retard était arrivé dans la nuit à Tel Haï, et j'avais roulé jusqu'à l'aube dans un minibus qui avait déposé toute une bande de jeunes gens dans un kibboutz plus proche du Lac de Tibériade. J'étais fourbu de fatigue et seule me tenait éveillé l'étrange qualité, quasi-irréelle dans son halo argenté, de l'aube sur le lac et la crête des collines: une lumière changeante, cinglante de netteté en premier plan et légèrement voilée, d'un flou laiteux dans

and Judy Pinto of New York were at their ease in this mini-Eden of land art.

Allan Kaprow, sensitive to the psychological quality of the setting, scratched the performance projects he had prepared in the US for this occasion, and improvised an ad hoc happening on the spot instead. Having perceived the importance of visual and auditive communication in this land of isolated farms, linked by semaphore, sirens and position fires (the latest device in the current security system, but the basic law of survival against danger even recently when the electricity and telephone failed), Kaprow decided to carry out a parallel conditioning operation. The crowd at Tel Haï were invited to murmur in a low-pitched tone primary onomatopoeias of the type « UHM! HUM! HUM! », while along the road winding over the hilltops overlooking the site, a column of cars slowly moved off, with all their lights on and horns blaring. The mechanical noise echoed the human one. The site of Tel Haï is a natural amphitheatre of hills, and participants will remember for a long time this luminous and humming snake stretching through the jet-black night.

### *A certain dimension of Israeli art through Tel Haï*

The quality of the Israeli exhibitors, and especially their intelligence of the context and the success of certain results, made Tel Haï 80 a dynamic panorama of contemporary art in Israel, of that art which seeks and wants to be in direct contact with reality, its reality, and which is spontaneously expressed on a level of multimedia and of the languages of synthesis: installations, performances, and video-art.

I arrived at Tel Haï on Thursday, 4th September 1980, in the early hours of the morning. After a five-hour delay in departure from Paris my plane landed during the night at Tel Aviv, and I had ridden until dawn in a minibus which dropped a group of young people at a kibbutz nearer to the Sea of Tiberias. I was dead-beat and the only thing that kept me awake was the strange quality, almost unreal in its silvery halo, of the dawn on the lake and over the crest of the hills; the changing light had a biting sharpness in the foreground and a softly veiled, milky fuzziness in the distance. What did I see at the entrance to the kibbutz? A flock



les lointains. Qui vois-je à l'entrée du kibboutz? Un troupeau de moutons dormant debout agglutinés les uns sur les autres, autour d'un bouquet d'eucalyptus dont les troncs avaient été peints en rose pâle...! Kadishman était passé par là! Ceux qui ont vu le pavillon israélien à Venise en 1978 comprendront. Ce fut pour moi la révélation: j'entrais ainsi d'emblée dans la carte postale de la fantaisie et du rêve!

Un certain nombre d'environnements m'ont frappé par la qualité de leur présence, la justesse de leur insertion dans l'espace ambiant. Je ne peux les citer tous mais je pense que le choix des illustrations, aussi partiel et partiel soit-il donnera au lecteur une idée approximative suffisante de la diversité des travaux israéliens présentés à Tel Haï. L'occupation et l'organisation du terrain, du site naturel sont des problèmes de base liés à la condition quotidienne de la présence juive en Israël: l'enjeu du rapport nature-culture est primordial. Certains artistes, au premier rang desquels je place Dani Karavan, Pinchas Cohen Gan, Shlomo Koren,

of sleeping sheep, standing glued together around a clump of eucalyptus trees whose trunks had been painted pale pink...! Kadishman had passed that way! Those who saw the Israeli pavilion at Venice in 1978 will know what I mean. It was a revelation to me. At once I entered the postcard of fantasy and dreams!

A certain number of environments struck me by the quality of their presence, the rightness of their inclusion in the surrounding space. I cannot mention them all but I think that the choice of illustrations, partial and incomplete though they may be, will give the reader a sufficient and approximate idea of the diversity of the Israeli works presented at Tel Haï. The occupation and organization of the terrain, of the natural site, are part of the basic daily condition of the Jewish presence in Israel. The stakes involved in the nature-culture relation are primordial. Certain artists, in the front rank of whom I place Dani Karavan, Pinchas Cohen Gan, Shlomo Koren, Ofek, Dalia Meiri and Joshua

CHARLOTTE MOORMAN in (by Moorman & Paik) • TV Bra for Living Sculpture • and « Guadalcanal Requiem » (videotape). On next page, BUKY SCHWARTZ: White Triangle, km 2,5 x 2,5 x 2,5 measured by white flags, to be painted white.

Public Art and Early Media Archive









Ofek, Dalia Meiri, Joshua Neustein témoignent d'une conscience aiguë de ce problème.

EZRA ORION, *The Rift*.

Ezra Orion a réalisé à mon sens l'une des pièces les plus spectaculaires décherbant le lit d'un oued sur 300 mètres et remodelant la déclivité en trois paliers jalonnés d'alignement de pierres ordonnées sur l'axe de la grande faille afro-asiatique qui va du Lac de Tibériade au cours du Nil et aux grands lacs africains en passant par la Mer Morte et la Mer Rouge: *Towards the Rift*. Spectaculaires et justes aussi, les interventions de Micha Ullman, d'Eliraz ou de Buky Schwartz, la tente au néon de Batia Arowetti, les découpages profilés de David Fine ou de Yardeni, les impressions lithographiques sur les pierres des bunkers où Tuly Bauman a repris la « une » des journaux retraçant quelques moments chauds de la tension israélo-arabe dans ce secteur, ou encore la structure dodécaédrique de Zvi Hecker, élément modulaire de base de sa création.

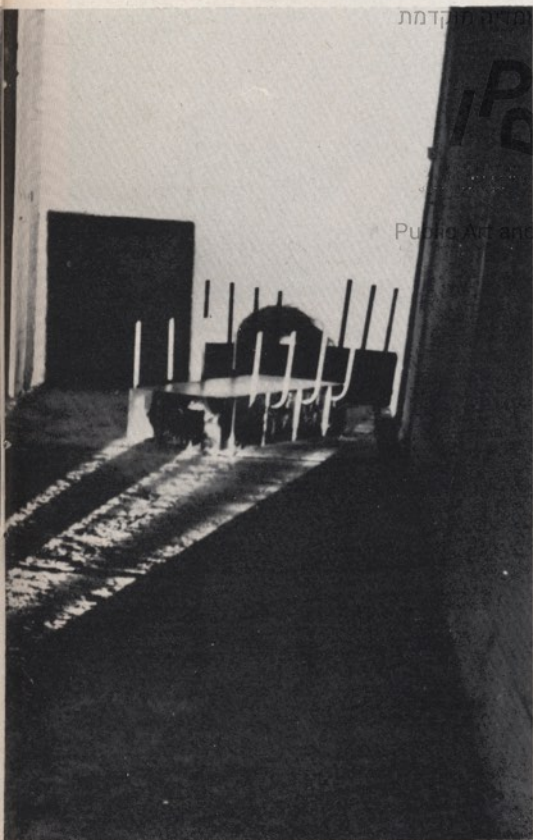
L'installation intérieure de Serge Spitzer, le parcours néfléchi dans le bunker et le rappel de la réduction miniature du bâtiment m'ont frappé très fortement. Serge Spitzer, que j'avais vu lors de mon dernier voyage en Israël au mois de mars bâtit au coup par coup les éléments d'un langage très évocateur des pulsations psychologiques, au niveau de l'allusion et d'une grande rigueur minimaliste dans les moyens. A signaler aussi les performances et la vidéo de Motti Mizrahi, collage d'images et de pulsions sensorielles (« Healings ») qu'il vient de présenter







DALIA MEIRI, *Stones and olive trees.*



Neustein, testify to a keen awareness of this.

Ezra Orion produced to my mind one of the most spectacular pieces, by weeding the bed of a wadi for 300 metres and remodelling the declivity in three levels marked out by an alignment of stones set on the axis of the deep Afro-Asiatic rift that runs from the Sea of Galilee to the Nile and to the great African lakes, passing through the Dead Sea and the Red Sea: « Towards the Rift ». Likewise spectacular and right were the works of Micha Ullman, of Eliraz, or Buky Schwartz, the neon tent by Batia Arowetti, the profiled cut-outs by David Fine or by Yardeni, the lithographic impressions on the bunker stones, where Tuly Bauman went back to the front pages of newspapers to retrace some of the ugly moments of Israel-Arab tension in this sector, or again the dodecahedric structure by Zvi Hecker, the basic modular unit of his creation.

The interior installation by Serge Spitzer, the route reflected in the bunker and the reference to the miniature reduction of the building, made a deep impression on me. Serge Spitzer, whom I had seen during my previous trip to Israel in March, erected one by one the elements of a very evocative language of psychological pulsations on a level of allusion and of a great minimalist rigour in the media employed. One must also men-

SERGE SPITZER, *Of border nature (detail).*  
Installation Tel-Hai 80.



YAACOV HEFETZ, Pathway: « In these surroundings I perform my activity which consists of personal experience and an examination of the relationship between me and the environment ».



YAACOV HEFETZ

Jan 2/72



# TEL HAI 80

CONTEMPORARY ART MEETING

IDO ABRAYAYA  
AVRAHAM ALAGEM OFEK  
BATIA AROWETTI  
ADINA BAR-ON  
SHAUL (TULY) BAUMAN  
PINCHAS COHEN GAN  
YEHOSHUA ELIRAZ  
DAVID FINE  
RICHARD FLEISCHNER  
MOSHE GERSHUNI  
KRIJN GIEZEN  
MICHAEL GITLIN  
ZVI GOLDSTEIN  
ZVI HECKER  
YAACOV HEFETZ  
DOV HELLER  
MENASHE KADISHMAN  
ALLAN KAPROW  
SHLOMO KOREN  
DANI KARAVAN  
OFER LELLOUCHE  
YOSSI MAR-HAIM  
DALIA MEIRI  
YIGAL MERON  
MOTTI MIZRACHI  
CHARLOTTE MOORMAN  
JOSHUA NEUSTEIN  
DOV OR-NER  
EZRA ORION  
DANIEL PERALTA  
JODY PINTO  
NICHOLAS POPE  
ABRAM RAPHAEL  
SHULI SADE GOSHEN  
HA SCHULT  
BUKY SCHWARTZ  
SERGE SPITZER  
NACHUM TEVET  
MICHA ULLMAN  
BOAZ VAADIA  
ELISHA VOLOTZKY  
YEHEZEKIEL YARDENI

The Tel-Hai 80 Contemporary Art Meeting constitutes an unconventional attempt implemented by an idealistic and equalitarian society to actualize the conceptual relationships between art, society and nature, within the spatial realm in which this society exists. In its very initiation, this encounter touches upon the fundamental aspects of the relationship between the individual artist and the community of artists and his ties to the human surroundings which, in all actuality, comprise his host environment. The physical environment is transformed from an arena of raw materials into the subject itself. The work processes involved in this project expose the artist to the dominant implications of the landscape, and to its history to other artists forming a temporarily defined group within this meeting and to the community. Consequently, the general perception of the artist evolves and he comes to be viewed as a worker figure possessing awareness, involvement and propinquity. This altered image of the artist can be explained by the fact that the public's bond with nature is more clearly defined than is its comprehension of the art ceremony.

The necessity of launching an event which integrates creation in nature with those materials that are found in nature, one which includes exhibits, happenings and even environmental music, is likely to provide support to the turn which is becoming evident in the structure of contemporary art. This is, in fact, the case even if this necessity is defined by the members of the College's Institute of the Arts by its social-educational connotations rather than by its motivation to attack the frameworks of artistic occurrence — and perhaps, precisely because of this. The artist's approach to nature itself, as a subject rather than a model — as a material and as a spatial realm — has been highlighted in the international art meetings of recent years. It appears that this trend, namely, detaching the creation from the context of the museum artifact on the one hand and from its illusory element on the other, complements the perception of Israeli artists who engage in nature within an emphatic social significance. The approach to basalt stone, to digging in brown earth and to trees, all found on the site of their natural existence, has its roots in the dilemmas of existentialism and identity and arouses definite associations with personal and communal myths. Far from the museum artifact, from the economic component of the artistic product, art in nature — and the Tel-Hai meetings includes some forty works within this realm — constitutes an explicit social and regional expression. The other fact which precedes the convening of the Contemporary Art Meeting is its organization in the public dimension. The intense and arousing involvement with the landscape as a reality rather than as an exhibit viewed within the confines of the art institute, becomes an adventure in which the new art penetrates the consciousness of society. Although creation-within-nature with materials-of-nature is conditioned upon the artists' sensitivity to forms found in the landscape, the general public becomes apprehensive upon the invasion of art into new realms. The processes described above and the public's role in the crystallization of the encounter, transform it into an interdisciplinary event hearing social and political implications. Information created in the language of art from local materials will be amassed within the realms of Tel-Hai and its content will stem from political attitudes — as latent as they may be. The landscape is the workshop, the reservoir of material and the space of the exhibit itself. The artist performs as farmer, shepherd and archaeologist.

Micha Ullman's defense and lookout points, Dov Heller's Pomegranate Garden and Kadishman's sheep are witnesses to actual situations providing testimony which does not require illusion. Karavan's laser drawing which outlines the historical path of Kfar Giladi — Tel-Hai, and the prints by Tuly Bauman gleaned from daily newspapers depicting the bombing of the region, do not remove the evidence from the site of its creation. These works testify to the region and to its cultural-political significance and perhaps, in a parallel manner, to the initiation of an art meeting within the midst of the landscape by those residing in the region itself.

Amnon Barzel

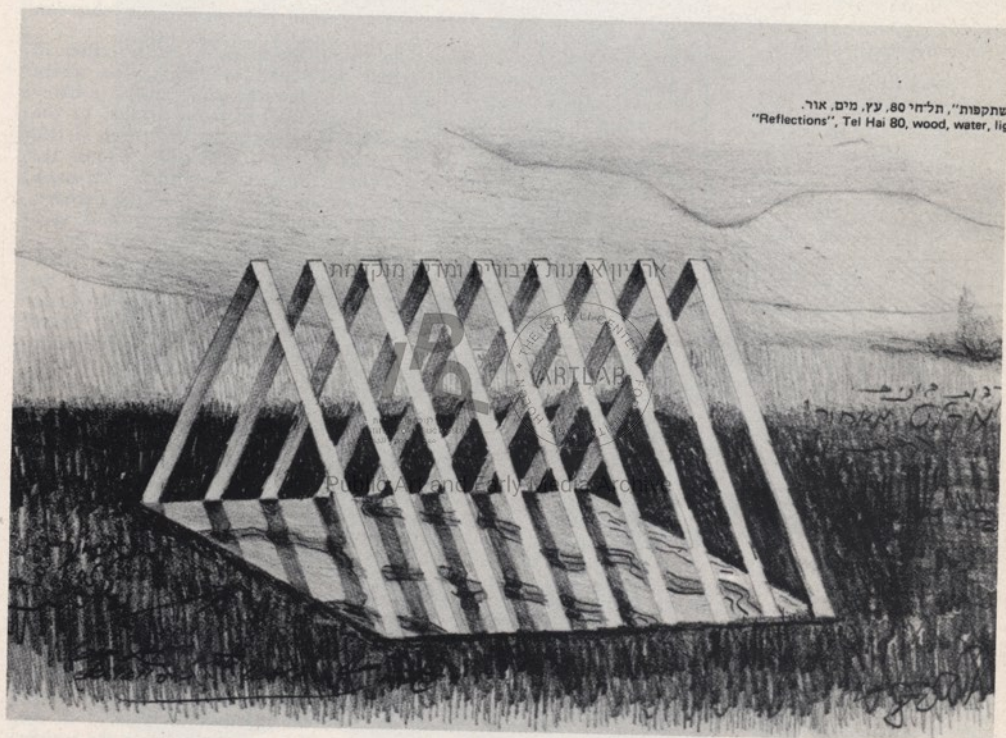


à la Biennale de Paris et l'autoportrait narcissiste ou transnarcissiste d'Ofar Lellouche.

Zvi Goldstein, le plus milanais de tous les artistes israéliens, a présenté, fidèle à lui-même ses affiches idéologiques, et cette prise de conscience aiguë d'économie politico-critique avait la valeur d'un rappel à l'ordre dans cette explosion d'optimisme, couronnée chaque soir par le trait de laser émeraude de Karavan courant d'une ferme à l'autre dans le ciel de Tel Haï. Goldstein et Karavan: deux symboles symétriques de la bipo-

tion the performances and video by Motti Mizrahi, a collage of images and sensorial throbbings (« Healings ») which he has just shown at the Paris Biennale, and the narcissistic or trans-narcissistic self-portrait by Ofer Lellouche.

True to himself, Zvi Goldstein, the most Milanese of all the Israeli artists, showed his ideological posters, and this penetrating consciousness of politico-critical economy rang like a call to order in this outburst of optimism, crowned each evening by Ka-



larité d'Israël, la conscience analytique et critique et l'imagination active liée à la magie inventive du nombre, le sens des contradictions humaines et la volonté d'en assumer la synthèse dans une oeuvre de beauté et d'harmonie des proportions.

Comment peut-on être artiste et israélien? En assumant cette difficulté d'être dans sa vision des choses, dans la structuration de son propre langage, dans son rapport au monde. Dans la recherche d'une sur-identité de synthèse qui aille au delà de l'identité

ravan's emerald-green laser beam running from one farm to another in the Tel Haï sky. Goldstein and Karavan: two symmetrical symbols of Israel's bipolarity, an analytical and critical consciousness and active imagination linked to the inventive magic of numbers, the sense of human contradictions and the will to synthesize them in a work of beauty and harmonious proportions.

How can one be an artist and Israeli? By assuming this difficulty of being in his vision of things, in the organization of his



juive, acceptée en tant que telle comme un fait d'évidence. Gershuni nous montre avec une impitoyable obstination que la crise de la véritable identité naît dans l'au-delà des évidences (« With the blood of my heart »). Une culture marginale comme celle d'Israël échappe à son provincialisme mesquin et routinier dans la mesure où elle se projette à la charnière opérationnelle des motivations et des moyens du langage. L'enjeu consiste en fait à récupérer le répertoires des courants dominants à l'échelle internationale et à les

language and in his relations with the world; in the search for a sur-identity of synthesis reaching beyond Jewish identity accepted as such, as a self-evident fact. Gershuni shows us with relentless obstinacy that the crisis of real identity arises beyond the evidence (« With the blood of my heart »). A marginal culture like that of Israel escapes its petty routine provincialism in the measure in which it can project itself through the operational hinge of the motivations and means of language. It is necessary in fact to



utiliser comme des éléments de catalyse d'une réaction personnelle au contexte vital, à l'histoire, à la géographie, à la politique, au terroir, à l'évènement.

Alors les idées dans le vent risquent de germer sur une terre plus fertile en rejets originaux. Les recettes à la mode prennent un autre sens et une autre saveur: c'est de la catalyse et non de l'amalgame mimétique que les communautés marginales peuvent retirer le meilleur emploi des données prati-

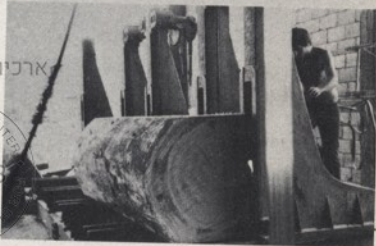
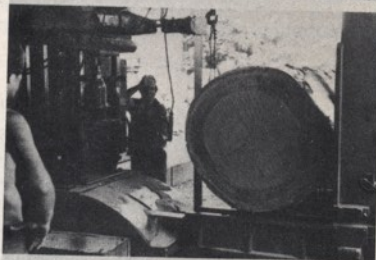
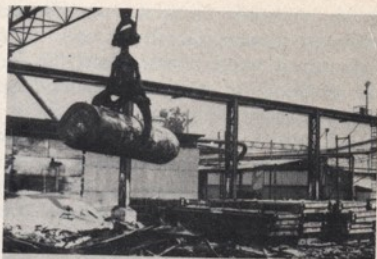
JUDY PINTO, *Stone Wall*.

On the left, DANIEL PERALTA, *Reflection*, Tel-Hai 80, Wood, water, light.

retrieve the repertoire of dominant movements on an international scale and to utilize them as elements of catalysis in a personal reaction to the vital context, to history, geography, politics, the soil and the event.

Then the ideas in the wind are likely to germinate on more fertile and original ground. The fashionable recipes take on a different sense and flavour; it is from a catalysis and



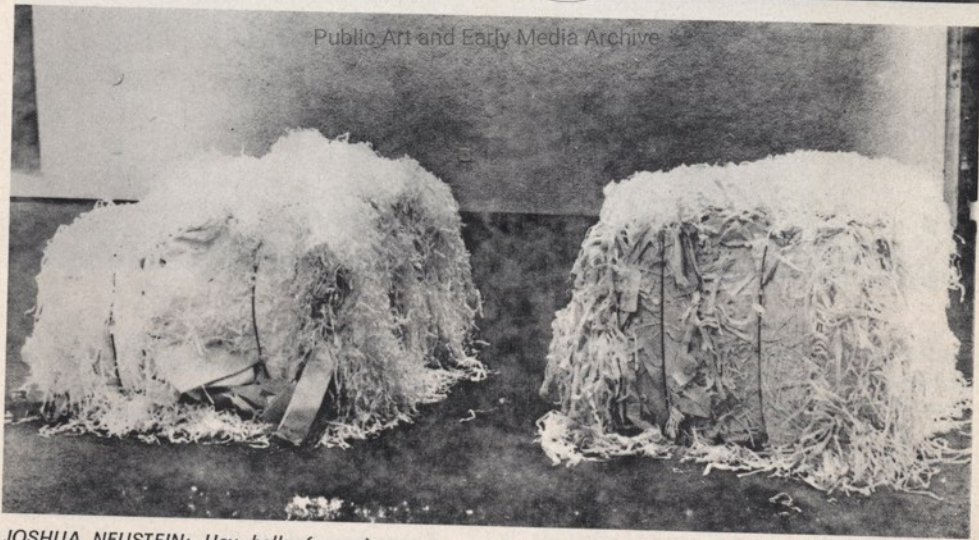


ארכיון אמנות ציבורית ומרכז מידע

בית תרבות ויכוחים  
מסגרת לתערוכות  
מסגרת למחקר האמנותי

THE ISRAELI CENTER  
ARTLAB  
DIGITAL ART HISTORY

Public Art and Early Media Archive



JOSHUA NEUSTEIN: Hay balls (paper).

Top:

MICHAEL GITLIN, For «A.S.» Tel Hai 80. On the right, working in process.

On next page, the Argentine YEHESEKIEL YARDENI, who has lived in Jerusalem since 1952.

ques du répertoire de la culture internationale.

Voilà ce que j'ai pressenti à l'heure de vérité de Tel Haï, la renaissance, ou la continuité d'un langage spécifique, assumées dans les termes de la modernité internationale.

Etrange alchimie, secrète génératrice de chaleur, de foi, de sympathie, d'optimisme envers et contre tout. Il y a là une leçon à méditer.

Au delà de l'absurde existentiel, ressenti au plus haut point sur cette terre biblique, l'instinct vital demeure sources d'énergie et d'espoir, dépassement des contradictions. Ce panorama de l'art d'Israël concrétisé sur le terrain de l'action, de la permanence et de la survie à « Tel Haï 80 », constitue un témoignage parfois embryonnaire, souvent inachevé, mais largement positif.

*Pierre Restany*  
Paris, Octobre 1980

not from a mimetic amalgam that marginal communities can put the practical data of international culture to the best use.

This is the inkling of what I felt in the hour of truth at Tel Haï; the rebirth, or continuity, of a specific language, assumed in the terms of international modernity.

A strange alchemy, secret generator of warmth, faith, sympathy and optimism towards and against everything: there is a lesson to meditate upon here.

Beyond the existential absurd, sensed to the highest degree on this biblical land, the vital instinct remains a source of energy and hope with which to overcome the contradictions. This panorama of art in Israel, put into concrete form on the terrain of action, permanence and survival at Tel Haï, constitutes a sometimes embryonic, often unfinished, but broadly positive testimony.

*Pierre Restany*, Paris October 1980

ארכיון אמנות ציבורית ומדיה מוקדמת (translation: Rodney Stringer)





אנחנו אהבנו את הילדה ולדעה חזקה

# תל חי 08

משגשג אמנות בת זמננו



# «Si va per cominciare» all'insegna del VIVE

L'Amministrazione Provinciale di Pavia da qualche anno organizza, d'estate, incontri e rassegne d'arte, musica, letteratura, teatro, cinema, ecc. L'edizione 1981 di «Si va per cominciare» per quanto riguarda l'arte d'avanguardia si è svolta all'insegna del VIVE, che è la sigla operativa di William Xerra, a commento della quale pubblichiamo qui di seguito un dialogo tra Pierre Restany, Gabriele Albanesi, che ha coordinato la rassegna, e lo stesso artista.

Una mostra e delle performances hanno visto protagonisti, tra gli altri: Armando Marocco e Fernando Sulpizi in «Sette pagine con frontespizio» azioni integrate dall'opera omonima di Rainer Maria Rilke, per pianoforte (al piano Stefano Ragni); Luciano Ferro e William Xerra in «A gentile richiesta», video, musica, azione; Corrado Costa in «Costacolor» poesia per film; Alzek Misheff nella performance «Diario della traversata dell'Atlantico a nuoto»; il trio Valeria Magli, Giuliano Zosi, e Xerra in «Ginnosofia» azione per musica, mimo e visualità. Nella piazza principale è stata inoltre proiettata l'azione-video «Verifica dal vero» di Pierre Restany a cura di Lola Bonora, direttrice del centro video della sala polivalente di Ferrara, e con la partecipazione di Carmelo Strano.

— Restany: Il concetto tipografico di «VIVE» è chiaro nell'opera di Xerra, è chiaro come fatto iconografico. Per diventare la tematica strutturale di una settimana di interventi e di azioni e di contatti umani, bisogna andare al di là del puro concetto formalista e linguistico, bisogna andare alla sorgente del problema stesso, cioè la motivazione fondamentale umana.

L'operazione tipografica «VIVE» è il risultato di un'azione che si sviluppa in diverse fasi. La prima fase è la «cancellazione», la seconda è la «riabilitazione» della cosa cancellata e corrisponde ad una motivazione umana molto precisa, un atto di volontà. Il cancellare una cosa scritta, una cosa affermata come tale, cancellare un'affermazione, ripensarci sopra e ritornare allo stato «quo ante», cioè riabilitare l'affermazione negata. Nell'atto di questa operazione esiste tutta una struttura del pensiero, esiste un'articolazione di atti di coscienza, che hanno la possibilità, essendo analizzati e strutturati, di creare proprio un quadro degli interventi futuri. La parte cancellazione corrisponde proprio all'idea critica del rifiuto, del rigetto. Questa può avere diverse forme, a livello visivo e a livello audiovisivo. Ne è un esempio la poesia visiva, basata sulle parole cancellate, sulla cancellazione come fatto strutturale alla poesia visiva. La ria-

bililitazione può essere considerata anche nel senso più largo della parola: come si fa a riabilitare, per esempio, una cosa dimenticata, una cosa passata di moda, perché esiste una specie di determinismo ciclico che fa sì che certe cose in voga passano di moda; poi, dopo un certo periodo di tempo, vengono recuperate e riabilite. Anche il fenomeno della moda in se stesso, con la sua relatività e soprattutto con il suo determinismo di recupero, fa parte del concetto di «VIVE».

— Xerra: E se moda vogliamo chiamarla, il rinascimento, il neoclassicismo, tutti i rinascimenti fanno parte di questo concetto di riabilitazione.



— Restany: Se tu per esempio scegli il tango, il liscio, anche questo fa parte proprio di questo concetto di riabilitazione.

Come è nato il liscio, come si è inserito insomma in un fattore sociale, socio-economico, socio-culturale, come è diventato l'immagine di una civiltà, come è stato esportato in Europa e come in Europa è diventato un fattore diciamo di civiltà, un movimento del costume europeo...; come è passato di moda, perché ad un certo momento il jazz ha avuto la parte migliore sul tango, perché anche è cambiato lo spirito collettivo...

Il tango è nostalgia, il tango è sensualità diretta, un po' grossolana, un po' grezza, è jazz, è





frenesia urbana ed è legato anche alla sensibilità negro-africana.

Si può spiegare il perché dell'oblio del tango dopo la sua morte, dopo, il suo grande successo. È interessante segnalare il ritorno abbastanza consistente del liscio oggi.

Questa è una generazione di rinascimento, se posso dire, di riabilitazione.

Tu interpreti i due momenti dell'operazione «VIVE»: cancellazione, cioè operazione critica e riabilitazione, operazione di superamento dialettico delle contraddizioni, legata proprio alla cosa riabilitata. Allora puoi strutturare così dialetticamente tutta l'operazione. Il concetto di «VIVE» è dialettica, è dialettica pura, cioè antitesi e di nuovo realizzazione della tesi, per arrivare a una sintesi che sarebbe la cancellazione; antitesi è affermazione dell'antitesi e la riabilitazione è affermazione della tesi. Allora la sintesi si fa a rovescio. Tu non cominci dalla tesi per scontrarti con l'antitesi e arrivare alla sintesi; l'operazione si fa a rovescio, avviene prima l'antitesi e dopo, nel riabilitare la tesi, arriva la sintesi.

— *Xerra*: Un momento di riflessione per la sintesi.

— *Restany*: Esatto, questo che tu dovresti proprio cercare di incarnare nei fatti è che tu prenda questo schema operativo. Abbiamo parlato della poesia visiva, abbiamo parlato del tango e del liscio...

— *Xerra*: Parliamo del tuo autoritratto, come lo vedi impostato in questo momento.

— *Restany*: Quando abbiamo parlato del mio autoritratto non avevamo tutte queste idee in mente; se devo partecipare a questa settimana tua, a Pavia, con un video-ritratto mio, devo anche concepire lo scenario di questo video-ritratto in questo modo dialettico. Nella struttura stessa del mio essere ci sono delle cose che fanno parte del campo della cancellazione ed altre che fanno parte del campo della riabilitazione. Posso anche, se posso dire, autoritrattarmi su questo modo dialettico, se voglio stare al gioco. La cosa importante è di far capire questo concetto strutturale e fondamentale alla gente, in modo che loro possano an-

che aggiustare il loro comportamento, il loro contributo a questo schema dialettico. E la cosa è abbastanza chiara, però è interessante per questo. Evidentemente questa è la via delle difficoltà, perché ciò t'impegna di più, ma ti dà anche la possibilità di riflettere sulla tua metodologia poetica, e andare al di là del fatto puramente iconografico. Evidentemente tu hai utilizzato questo processo iconografico per crearti una motivazione di linguaggio, e forse fino ad ora non avevi neanche bisogno di andare al di là, perché ti bastava per la tua pittura; ma se tu fai questa riflessione evidentemente vai ancora più in profondità in questo concetto, e magari ne uscirai anche tu un po' diverso. Forse è una riflessione anche abbastanza utile per il tuo pensiero poetico in generale. La cosa presuppone da parte tua una specie di riflessione sintetica in anticipo, e quando avrai così chiara in mente la inquadratura dell'intervento, allora potrai incominciare ad avere i contatti con la gente. E una proposta chiara, una proposta di metodo, abbastanza strutturale e dialettico per stimolare. Non è che sia una pressione ancora una volta psicologica sulla gente, non è un fatto di prepotenza, è una proposta di metodo, nient'altro.

Se la gente se la sente, forse anche questo è un rivelatore interessante; forse avrà delle reazioni di prepotenza.

Ti posso obiettare: io sono un uomo di cultura, ho il mio modo di pensare, perché dovrei alterare la mia struttura mentale per farti piacere?

Tutto ciò è una riflessione strutturata anche in un metodo operativo.

— *Albanesi*: Questo è prevedibile. È importante, caro William, che tu mantenga questa tua omogeneità di lavoro col tuo passato anche all'interno di queste serate a Pavia. Tu fai il tuo discorso e lasci aperti degli spiragli all'intervento della gente, senza forzarli, come dice Restany, ma tutto in modo abbastanza omogeneo: la tua è una traccia di carattere teorico alla quale ci si può adeguare.

— *Restany*: Evidentemente questo ti dà la possibilità non direi di giustificarti, ma di chiarire sempre di più, nella situa-

zione operativa stessa, il tuo pensiero.

— *Albanesi*: C'era un altro tema: l'ultima volta che ci siamo incontrati con William parlavo di riflusso.

— *Restany*: Il riflusso è anche la riabilitazione di certe cose cancellate, perché certi valori cancellati possono essere riproposti.

— *Albanesi*: Tu cancelli anche il riflusso in realtà, mentre lo affermi, in fondo lo superi soprattutto perché poni un momento propositivo.

— *Restany*: È interessante, perché questo fa parte piuttosto della prima parte: cancellazione. Il riflusso è basato su un concetto realista, il riflusso non è una illusione, il concetto realista, il concetto anche in un certo senso empirico è quello del fallimento delle ideologie. Evidentemente questo fallimento delle ideologie è un fatto di cancellazione. E dunque interessante studiare questo.

Il riflusso è basato sul fallimento ideologico, il fallimento ideologico del marxismo, della psicanalisi.

— *Albanesi*: Questo è interessante anche in riferimento alla realtà culturale della provincia; anche a Pavia per esempio si è arrivati, a livello di politica culturale degli Enti locali, ad una specie di retorica dell'offrire cultura, ad una specie, per esempio, di retorica dell'animazione. Adesso c'è un momento di riflessione che può essere facilmente inteso come riflusso e tu vieni a confrontarti con questo riflusso.

— *Xerra*: Tu hai avuto un grande momento di cancellazione, e con il naturalismo integrale, una grande cancellazione, a livello totale.

— *Restany*: Ho preso una grande distanza nei confronti della mia propria cultura e della struttura della mia sensibilità.

— *Xerra*: È una distanza che evidentemente oggi devi, in un certo senso, tentare di diminuire, per arrivare ad un concetto in fondo, più «borghese». O ti mantieni su questa distanza, per partito preso, oppure consideri la



tua posizione, che poi è la nostra, in una situazione « borghese », e quindi per forza ti devi « riabilitare » in modo nuovo.

— *Restany*: La condizione borghese non c'entra. Io non sono mai uscito dalla condizione borghese. Non sono solo andato ad affrontare la foresta, ho fatto parte di una spedizione con una preparazione scientifica. Dunque, non sono diventato un avventuriero, lo sono stato magari a livello mentale. Ma per fare queste esperienze non ho abbandonato tutto; mi rendo conto che la vera avventura è tentare di fare le cose che ho fatto io, con un budget finanziario fisso, con una troupe di cineasti, tutto questo strutturato in modo razionale. Questa è una cosa. Farla come un'avventura personale, è un'altra cosa.

Non ho voglia di assumere una contraddizione che non è mia, non ho mai avuto l'idea di mettermi in situazioni di rottura con la mia civiltà borghese. No. Ho vissuto tutta un'esperienza interna, ho messo a fuoco meccanismi della mia percezione, della mia sensibilità, della mia coscienza psico-sensoriale, in un mondo diverso e lì mi sono reso conto che c'era tutto un mondo da ristrutturare in me, quello dell'emozione e della sensibilità.

Allora, quando ho fatto il Manifesto ne ho tratto dei principi: la riabilitazione si farà da sé, perché non voglio essere io il protagonista maggiore, altrimenti avrei fatto tutto un altro tipo di azione, avrei strutturato la mia esperienza in un modo operativo preciso.

Avrei fatto magari un gruppo, avrei creato un altro « ismo ».

Allora se vuoi è un problema giusto, è una domanda giusta quella che tu mi hai fatto.

Però io credo che questo tipo di riabilitazione deve essere piuttosto il fatto di un'evoluzione generale. Io ho la speranza che tutta questa nuova pittura e tutta questa « transavanguardia » non mi prenda per fatto di comodo, come uno dei suoi ispiratori.

E il naturalismo integrale può essere considerato come la giustificazione di questo ritorno ad una normalità più gretta.

Per il momento nessuno ha fatto ancora questa confusione volontaria.

## La post avanguardia di Bruno Munari: olio puro su tela pura

Olio su tela è il titolo della mostra che Bruno Munari ha tenuto recentemente a Milano alla Galleria Apollinaire del sempre intuitivo Guido Le Noci. Alle pareti il frutto di alcune ricerche rigorose fatte dal designer: pezzi di tela, di canapa, di lino, di cotone, di batisa. Sulla tela tracce di colore puro, di lino, di papavero, di ricino. Il sapore naturalistico di questa operazione risulta evidente. La via concettuale (dal punto di vista estetico) stavolta « si macchia ». Vuole essere finalmente davvero autentica.

Il razionalismo di Munari dunque ha ideato una proposta molto radicale ed essenzialista. Il colore può essere di troppo, l'immagine altrettanto, e così la materia. Questo atteggiamento, che intende oltrepassare la radicalizzazione monocroma di Yves Klein, ha il suo momento di arresto nella materia prima. (Niente corpo, niente performance, niente concetti). Che è servito a un arti-

sta per fare qualcosa? (Tela diciamo pure il supporto) e colore. Valori, questi, « arricchiti » a dismisura. Ma che cosa può servire a un artista, oggi, troppo carico di storia, di esperienze, di avventure? Ecco la risposta di Munari: la tela pura e il colore puro.

Insomma, giocando con un rimando parola-concetto, potremmo dire: parole che si aggiungono, materia che si toglie. Si radicalizza la sostanza attorno alla quale si devono usare parole, parole, parole. Ma dinanzi alla ricchezza sintetizzata nella « cosa » e alla mole di parole da usare per specificarla, c'è in questa operazione di Munari una riduzione « intuitiva » dell'idea. Pensi la tela quale bisogno elementare (estetico), pensi il colore quale bisogno elementare (estetico). È la situazione dell'« uno » in cui la ricchezza dell'esperienza defluisce e affluisce a furia di levare, di « disossare ». (C.S.)



Due immagini della galleria Apollinaire all'inaugurazione della mostra di Munari. A destra: Guido Le Noci, Lea Vergine, Gillo Dorfles. (Foto Somaschi).



Il libro riporta tra l'altro i saggi scritti, a cominciare dal '59, da Maurizio Calvesi che dell'artista romano di origine bolognese è stato sempre attento estimatore e scrupoloso esegeta.

Il catalogo della mostra si avvale di una testimonianza di libero slancio poetico di Emilio Villa che qui in buona parte è riportata.

MUNDUS INDOLENS  
MUNDUS SED DOLOR  
MUNDUS MUTUUS MUTUS  
MUNDUS ABSQUE DOLORE

attimo, si va a deporre, in giacitura semplice, l'atto e l'attimo del mondo. Non per metafora, ma proprio per respirazione, o esclamazione perfino, della mente; per alacri trame e interferenze della porzione di fisicità che preme e avvolge l'oltre, per transduzione, per valichi di echi e gradi non materiatati, velando laceri e scontri, squarci e filitura della oscura, arcana, fissa fisicità.

Così, per memoria, intendiamo questa pittura. L'ardua rimonta, la risalita in ostinata quotazione verso il Momento (Momento-zero, Momento-infinito), per trasversarla o tragitto o traiettoria, a filo teso, lungo le sorgenti del mondo-genito, favoleggiato e seminato nella mente (la *mens pittorica*). Frammentazione fratturazione sgretolo di una unica ostensione del trasalimento cieco, estensione anoptica del corpo e della memorabilità, a intermittenza dello sguardo, unico, unito: margini di fusioni, forme della emissione e della fuga, della dilatazione, ricerca della molecola luminosa con-divisibile, *currens emphasis* e

La pittura di questo *genus* non può essere definita di esistenziale condizione: ma passaggio di uno stato di vita all'altro stato di vita, da alvei ad alveari; e adeguarsi dell'essere in oscillante velame (*velum templi scissum est*), nello schema, nella forza stessa del vuoto bianco (del « muovere ») dove si paragonano, in unica esperta incessante (*perenniter extensa*) coesione, gli stati di vita, e i centri vitali, la statica pazienza dell'affioramento, la presa di emersione, la pressione inaudita del mondo: indifferenza provata, traccia fisiologica, memoria restituita, surrezione e premura destinate: come una destinazione e predestinazione intensiva, estensiva, dell'attesa tragica: attesa è dell'Omogeneo, e dell'Ologeneo. Sotto specie di: velario, vessillo, sudario, sindone, simulacro, seminati tra una eco cosmologica e la finale interdizione; concitate,

MUNDUS (R)OREM APERUIT  
MUNDUS IN ORE FACTUM EST  
MUNDUM (R)IOS APERUIT  
MUNDUM (R)IOS GENUIT  
MUNDUM MRORS ALUIT  
MUNDUM (R)IOS HABUIT  
MUNDUM LUX ESIT  
LUCEM MUNDUS ESIT

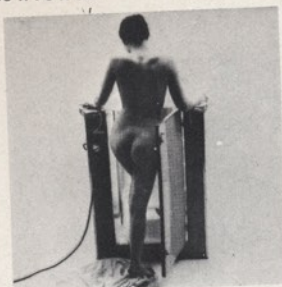


Immagini di azioni per un'essudazione totale (1967 e 1968): modello lux e persona fisica, cm. 105 x 76 x 96.



coagulate, strette, sfrante, atomizzate animazioni, (come di aliti, di anime, di ali deperate), acrobazie di pure scie, dissolvenza o soluzione di incerto potere immaginario (e immaginario come: recupero, riscatto, esenzione, restituzione, *expiatio*, autotomo, citazione, eccitazione, intervento, concisione, fraseggio assiderato, considerato: fraseggio della somma Alberatura della luce, alla fine di questa lunga fuga e tenace riverbero); a creare l'immane instabile Tenda, inserita nell'Intimo (l'Abisso minimo), che gli iati citano e l'impossibile ritorno della Larva Perpetua irriga; *descensio* liquida, tra anelo e anullo, e i radicali reciproci, e la frattura immaginaria demoltiplicata in frantumi fragili di congelatura e abbaglio. Il nodo della luce così semina il campo dell'aria apollinea, sine loco, sino tempore, saeculum seculi, ritagli trasparenti del millennio *imminens-eminens, immanens-emanens, immanans-emanans, minans pulvis*. Come toccare con lo sguardo una frazione di vento immemoriale e senza causa, senza il *se causa sui*, il *se* spettro ospite e avverso, dove la fuga consumata dal centro è il solo effetto dell'ombra non-causa, non-causata. Questa ombra è ricerca e immagine, inchiesta e segnale che la pittura opera: come a voler creare un principio non conosciuto di minima energia per massima instabilità.

Emilio Villa



FUMUS FUMUS  
FUMUS FINGEMUR  
FATUM FINGIMUS  
FUMUM FUTURUM

## Il Pomo della discordia

Con questo titolo sono state esibite alla galleria Bonaparte (sale Matisse e Duchamp), a Milano, opere di 39 artiste di ricerca operanti nella regione Lombardia. Una mostra a carattere esemplificativo, in quanto rispecchiava il dossier critico contenuto nell'omonimo libro di Pierangela Rossi Sala e Carmelo Strano, edizioni Bonaparte.

Pomo della discordia quale « ironia sull'ironia di coloro che fanno il risolino sulle donne artiste »: ciò dal momento che, tra l'altro, alcune di esse sono tra i più significativi esponenti dell'arte italiana dei nostri giorni, come Nanda Vigo, Carmengloria Morales, Grazia Varisco, Betty Danon, Dadamaino, Vanna Nicolotti.

« Una tale indagine deve potersi fare con serenità se è vero — sottolinea Carmelo Strano in premessa — che finalmente l'arte è vista come un fatto di comunicazione linguistica legata innanzitutto ai fattori connotativi di un'epoca prima ancora che agli imparentamenti sessuali ».

« Non è polemico, né femminista, né antifemminista — rileva ancora il critico — privilegiare, sul terreno della psicologia dell'arte, la componente donna, di considerare la vivace creatività odierna sotto l'ottica di tale «variabile costante»... Ovviamente non si è richiesto nessun certificato medico per questo, come suggeriva l'americana Dorothea Tanning scrivendo a Lea Vergine a proposito della mostra "L'altra metà dell'avanguardia" ».

Alcune di queste artiste si sono peraltro rivelate particolarmente sensibili al problema della rieducazione sensoriale attraverso l'indagine in profondità della natura e comunque sensibili a un solido supporto di ricerca individuato nella natura. È il caso di Valentina Berardinone, col suo senso dell'impronta su marmo, del cosiddetto gruppo Metamorfosi (Lucia Sterlocchi, Lucia Pescador, Alessandra Bonelli, Gabriella Benedini), di Clara Scarpella, le cui emulsioni si basano sul senso acuto del flusso cosmico delle energie. Marosia Castaldi, la più giovane del gruppo, dà alla materia il movimento del magma presto corretto da attitudini situazionali.