

חסרי מנוח | مُتَمَلِّمُونَ

שי עבאדי | شي عبادي

חסרי מנוח | מְתַמְלֵמְלוֹן

שי עבאדי | שֵׁי עֲבָאֲדִי



חסרי מנוח - שי עבאדי מְתַמְלֵמְלוֹן - שֵׁי עֲבָאֲדִי

שירה פרידמן - אוצרת ועורכת הקטלוג

יונית קולב-רזניצקי - מנכ"ל נווה שכטר

הרב חברטו ארביב - יועץ חינוכי

ששה כצנלסון - מפיקת התערוכה והקטלוג

איתמר סאן מרטין - הקמת התערוכה

מיכל זאם - מנהלת שיווק

אפי זאנה - מנהל משרד

רומינה רייסין - רכזת פיתוח וקשרי חוץ

טליה הלקין - תרגום לאנגלית

צאלח עלי סואעד - תרגום לערבית

דליה טסלר - עריכה לשונית בעברית

סטודיו דוב אברמסון - עיצוב הקטלוג

אבי אמסלם - צילום עבודות

רוני קאופמן - צילום "ללא כותרת", עמ' 27, וצילום ועריכת הסרט הנלווה לתערוכה

כל המידות בסנטימטרים, עומק X רוחב X גובה

על השער: היהודיה היפה (סינוגוה) פרטים מלאים בעמ' 26

נווה שכטר

רחוב שלוש 42, פינת רחוב אילת, תל אביב-יפו

טלפון: 03-5170358 • דוא"ל: office@neve.org.il

www.neve-schechter.org.il • חפשו אותנו ב-f

פתח דבר

הצפייה בדיוקנאותיהם של היהודים "חסרי המנוח" של האמן שי עבאדי מאפשרת למתבונן/ת התעמקות בסוגיות מהותיות הנוגעות בזהות אישית וקולקטיבית, ברב-תרבותיות בחברה הישראלית, בשייכות ובזרות - ומתן של ריבוי פרשנויות לכל המהויות האלה.

עבאדי הוא אמן-חוקר, היוצר את דמויותיו מתוך תצלומים, ציורים ומודלים ולאחר מחקר היסטורי מעמיק. כשרונו הגדול ניכר בטכניקות השונות שבהן הוא משתמש: צריבה בעץ, וטכניקה מעורבת על נייר קנבס ועץ לבד.

יצירתו הייחודית, המקורית והרעננה של שי עבאדי כמוה כזרקור, החושף רובד משמעותי בתרבות היהודית-הישראלית המתהווה. התערוכה היא נדבך נוסף ברצף של אמנות ישראלית יהודית עכשווית המוצגת בגלריה שכטר, ומוסיפה לה הקשרים לא צפויים, מעוררי מחשבה.

ברצוני להודות לשירה פרידמן על מלאכת המחשבת של האוצרות והאמנות המשובחת שהיא מביאה לנווה שכטר.

יונית קולב-רזניצקי - מנכ"ל "נווה שכטר"

חסרי מנוח - שי עבאדי

"מחשבה וזכירה הן הדרך שבה בני אדם מכים שורשים ותופסים את מקומם בעולם, שאליו כולנו מגיעים בתור זרים"¹

חנה ארנדט

בתערוכה מוצגים עשרה דיוקנאות של יהודיות ויהודים "חסרי מנוח" שצייר האמן שי עבאדי, הלקוחים משש סדרות-ציורים שלו, שכל אחת מהן עומדת בפני עצמה. טריפת הקלפים והצגת הדיוקנאות במנותק מ"סדרות האם" שלהם מפקיעות מהם את ההקשרים ההיסטוריים, הביוגרפיים, התרבותיים והנרטיביים שבתוכם התהוו, ולפנינו סדרה העומדת בפני עצמה, קשורה ולא קשורה לסדרות קיימות אלה.

יש לציין כי שם התערוכה אינו בא לרמז על תימת ה"יהודי הנודד" במובנה המקובל, אלא מציע לבחון כל דמות כ"יהודי נודד בנפשו". המכנה המשותף של הדמויות הוא זרות במובן של מחשבה ייחודית, אמיצה, הקוראת תיגר על המוסכמות המקובלות של היהדות. נוסף על כך משותפת לכולן תחושת ה"אנגסט" (angst), המתבטאת בחרדה קיומית ומתח מתמיד.

גלריית הדמויות הללו מציבה מראה אלטרנטיבית לקאנון האישים היהודי. על אף הגיוון שבגלריית הדמויות - דמות מקראית, דמויות היסטוריות, דמויות אלגוריות ודיוקנאות של חברים ובני משפחת האמן - הן אינן אקראיות. הבחירה בהן מושכלת ונובעת מתהליך מחקר מעמיק הקשור לאסתטיקה, לעניין ההיסטורי ולחוויותיו האישיות של עבאדי.

אבינדב בן שאול והנס הרצל התמודדו כל אחד עם המטען של היות ה"בן של", שניהם במובן מסוים הבנים של המלך היהודי הראשון, המקראי והציוני. שניהם פיתחו ציפיות אישיות על רקע הייחוס המשפחתי והיו נתונים לביקורת מתמדת של בני קהילתם. תקוותיהם התנפצו - אבינדב במותו בקרב נגד הפלשתים בגלבוה רגע לפני נפילת שאול אביו על חרבו, והנס עת לקח את חייו בידי לאחר שבמהלכם נדד בין היהדות לנצרות והושפע ממצבה הנפשי המעורער של אחותו הבכורה ומותה בטרם עת.

¹ Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, ed. Jerome Kohn, New York: Schocken Books, 2003, p. 100.

הדיוקנאות של מריה אם ישו ושל הסינְגוּגָה (סמל היהדות בנצרות של ימי-הביניים) מייצגות את השפעת החברה שבתוכה חיים היהודים על תפיסת האני שלהם. מריה מופיעה כאן כייצוג השבר החברתי הגדול בתקופתו של ישו והשאיפה לכוון ״יהדות חדשה״, וסינגוגה מסמלת את האֶפיון השלילי של היהודים, אשר השפיע גם על הדימוי העצמי שלהם.

המלחין פליקס מנדלסון-בֶּרְתוֹלדִי, בן המאה ה-19 (נכדו של משה מנדלסון, אבי תנועת ההשכלה היהודית בגרמניה), נולד לתוך מציאות בלתי אפשרית, שבה נאלצו היהודים לוותר על יהדותם על מנת להשתלב בחברה. למרות שהתנצר שמר מנדלסון על שם משפחתו היהודי.

הוגת-הדעות חנה ארנדט, שחייתה בתקופת השואה ולאחריה, התעמתה במהלך חייה עם הקהילות היהודיות סביבה. בעקבות הפולמוס העז שעורר ספרה: ״אייכמן בירושלים: דו״ח על הבנאליות של הרוע״, הוחרמה כמעט כליל בישראל ועל ידי אותן קהילות, ואולי היא המובהקת מבין ״חסרי המנוח״.

בדיוקנאות סבו ואמו של האמן, שבהם הוסיף אף כיתוב בערבית של שם משפחתו, בוחר עבאדי להציגם כיהודים-ערביים החשים זרות יחסית בישראל העכשווית, זרות הנובעת מזיקה לשורשיהם במרחב הערבי-יהודי. באמצעות הדיוקנאות המשפחתיים מפנה האמן אצבע ביקורתית כלפי החברה היהודית-ישראלית, אשר מתנכרת למרחב הגיאוגרפי הערבי לבנטיני בו היא חיה ולשפתו ונוהה אחר המערב.

עבאדי מופיע בדיוקן עצמי מתוך ״סדרת האיקוונות״, בתווי פניו בלבד – לכוד בקופסת עץ, מיישיר את עיניו אלינו. בדיוקן נוסף נראה חברו של האמן, מצוייר מעורפו, ותווי פניו מוסתרים. ייתכן שהאנונימיות של דמות זו מצביעה על ״חוסר המנוחה״ הכללי של בני האדם באשר הם.

מְתַמְלֵמֵלּוֹן – שֵׁי עֲבָדִי

"الفكر والتذكّر هما الطريقة التي يضرب فيها البشر جذورهم

ويأخذون مواقعهم في العالم،

الذي نصل إليه كلّنا كغرباء"

حانا أرنط ¹

שׂי

יֻצַּםְּ זהָּא המְעֻרַּשׁ עֲשֵׂרַת הַצּוּרִים לְנֵסֵא יִהוּדִיָּאָת וּרְגַל יִהוּדִים "מְתַמְלֵמֵלּוֹן", רִשְׁמָהּ הַפְּתָאן שֵׁי עֲבָדִי.
זהֵּה הַצּוּר מְאֻחֶזֶה מִן סַתְּ סִלַּסִּל – לוחֵת מִן רִשְׁמֵהּ, כָּל וָאֶחָדָה מִנְהָּא קְאִימָהּ בְּזָאִתָּהּ.
אִנְן־חֶלֶט הַאֻרְאָק וְעֻרֻשׁ הַצּוּר מְעֻרַּל עֵן "הַסִּלְסֵלֶה הָאֵם", יֻפְּשֵׁלְהָ עֵן הַסִּיבָאָת הַתַּרְיֻחִיָּה, הַתְּקַאפִּיָּה, הַסֵּרְדִיָּה וְהַסִּיבָאָת זָאֵת הַשְּׁלֵהּ בְּסִיר־חַיָּה אֲשַׁחַב הַצּוּר, הַתִּי תְּכֻוֹנֵתּ פִּיהָּ.
אִנְנָּא בִּשְׂדָּה סִלְסֵלֶה קְאִימָהּ בְּזָאִתָּהּ, מֵתְּעַלְּמָהּ בְּהֵזֶה הַסִּלַּסִּל הַמּוּוֹדָהּ וְעִיר־מֵתְּעַלְּמָהּ בְּהָּ.

תְּגַדֵּר הָאִישָׂרָה אִלֵּי אֲנִי הַמְעֻרַּשׁ לֹא יֻקְּשֵׁד מִנְהּ הַתְּדִלִּיל עַלֵּי מוּזֻעָה "הַיִּהוּדִי הַגּוֹאֵל" בַּלְּמַעֲנֵי הַמְּתַעַרֵּף עֲלֵיהֶּ, בִּל אִנְּהּ יַעֲרֻשׁ תַּנְאוּל כָּל־שְׁחֻשִּׂיָּה עַלֵּי אֲנָּהּ "יִהוּדִי רַחַל בְּנִפְּסֵהּ".
הַקַּאֶסֶם הַמְּשֻׁרָק בֵּין הַזֵּה הַשְּׁחֻשִּׂיָּת הוּא הַגְּרָבָה מִפְּהוּמ הַפִּקֵּר הַמְּמִירַז וְהַשְּׂחָאֵךְ הַדִּי יִתְּחַדֵּי הַמְּסֻלְּמָת הַמְּתַעַרֵּף עֲלֵיהֶּא בִּי הַיִּהוּדִיָּהּ.
בַּאִיזָּפָהּ אִלֵּי זֶלֶךְ, תְּשַׁרְתַּךְ כֻּמְעִי הַזֵּה הַצּוּר בִּי שְׁעוּר "הַחֶלֶק" אֻו־"הַתְּמַלְּמֵל" (angst), הַדִּי בִּנְעַקֵּס בִּי הַחוּפ הַוּוּדִי וְהַתּוֹרֵר הַדַּאִיִּם.

תַּצַּח סַאֵלֶה עֻרֻשׁ הַזֵּה הַשְּׁחֻשִּׂיָּת מֵרָאָה בְּדִבְלֵהּ מְּלֻגְמָוֶה מִבְּאֵדִי הַאֲשַׁחַשׁ הַיִּהוּדִיָּהּ.
בַּלְּרֻגְמ מִן הַתְּנוּעַּ פִּיהָּ - שְׁחֻשִּׂיָּת מִן הַתּוֹרָה, שְׁחֻשִּׂיָּת תַּרְיֻחִיָּה, שְׁחֻשִּׂיָּת מְּגַרְזִיָּה וְצוּר אֲשַׁדְּקֵא הַפְּתָאן וְאִפְּרָאֵד עֲאִלְתֵּהּ- אִלָּא אִנְּהָּ לֹּא תָּאֵת בַּלְּשֻׁדְּקָהּ.
אִנְן־אֲחִירָא הַזֵּה הַשְּׁחֻשִּׂיָּת קַד־תֵּם עֵן וְעִי וַיִּנְבַּע מִן דִּרְאָסָה עִמִּיקָה זָאֵת שְׁלֵהּ בַּהַמְּאִלִּיָּאָת, הַסִּיבָאֵת הַתַּרְיֻחִי וְהַתְּגַרְב הַשְּׁחֻשִּׂיָּהּ לְעֲבָדִי.

תַּעַמֵּל כָּל־מִן אֲפִינְדַאֵף בֵּן שַׁאוּוֹל וְהַאֶנְס הֶרְתֵּסֵל מַעַּ עֵבֵא כּוֹנֵה "אִבְנָא ל", וְכֻלָּהֶמָּהּ, מַעֲנִי אֻו־בְּאֵר, אִבְנָא לְלִמְלַךְ הַיִּהוּדִי הָאֻוֹל, הַתּוֹרַתִּי וְהַשְּׁהִיּוּתִי.
לְקַד טוֹר־הַאִתְּנָאן אֲמַאֵלָּא שְׁחֻשִּׂיָּה עַלֵּי חֻלְפִּיָּהּ אִתְּמַאִתְּהָּמָּהּ הָעֲאִלִּי וְנִסְבְּהָּמָּהּ, וְכַאֲנֻוּ עֻרֻשָּׁה לְנִקְּד הַמְּסַתְּמֵר מִן צַנְבֵּי אִפְּרָאֵד הַמְּחַתְּע.
לְקַד תְּחַטְּמֵת אֲמַלְּהָּמָּהּ, פֶּאֲפִינְדַאֵף מַאֵת בִּי מַעֲרֻכָּהּ צַד הַפִּלְסְטִינִיָּיִן בִּי הַחֶלְבוּעַ, לְחַצָּה קִיבֵּל מִקְּתֵל אִיבֵּה שַׁאוּוֹל, אֲמַאֵּ הַאֶנְס קַדֵּד וְצַח חֲדָּא לְחַיָּאֵתֶּהּ בְּנִפְּסֵהּ

^[1] Hannah Arendt, Responsibility and Judgment, ed. Jerome Kohn, New York: Schocken Books, 2003, p. 100

بعد أن قضاها متنقلاً بين اليهودية والمسيحية وتأثر بالحالة النفسية غير المستقرة لأخته الكبرى وموتها في سن مبكرة.

صورتا مريم العذراء والسايנאوج (رمز اليهودية عند المسيحية في القرون الوسطى)، يمثّان تأثير المجتمع الذي يعيش فيه اليهود في نظرهم إلى الأنا الخاص بهم. تظهر مريم العذراء هنا كتجسيد للانقسام الاجتماعي الكبير في عهد السيد المسيح والطموح إلى إنشاء "يهودية جديدة" وسايנאوج يرمز إلى الوصف السلبي لليهود، الذي أثر في النظرة الشخصية لليهود أنفسهم أيضاً.

الملحن فيليكس ماندلسون – برطولدي، من مواليد القرن الـ 19 (حفيد موشيه مندلسون، مؤسس حركة الهسكالاه اليهودية في ألمانيا)، ولد في واقع مستحيل اضطر فيه اليهود إلى التنازل عن يهوديتهم من أجل الاندماج في المجتمع. بالرغم من اعتناقه المسيحية، إلا إن مندلسون حافظ على اسم عائلته اليهودي.

المفكرة حانا أرندت التي عاشت في فترة المحرقة النازية وما بعدها، اصطدمت على مدار حياتها بالمجتمعات اليهودية من حولها، وذلك في أعقاب الجدل الحاد الذي أثاره كتابها: "أيخمان في القدس: تقرير عن تفاهة الشر". [Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil]، قوطعت بالكامل في إسرائيل وكذلك من قبل المجتمعات من حولها، وقد تكون هي الأبرز من بين "المتململون".

أما صورتا جدّ وأمّ الفنّان اللتين أضاف إليهما عنواناً بالعربية يضمّ اسم عائلته، فقد اختار عبّادي عرضهما كيهوديتين-عربيّين يشعران بالغربة النابعة من توقّهما إلى أصولهما في الحيز العربي-اليهودي. من خلال الصور العائلية، يوجّه الفنّان إصع الانتقاد إلى المجتمع اليهودي الإسرائيلي الذي يبنكر الحيز الجغرافي العربي الشرقي الذي عاش فيه، كما ينكر لغته.

يظهر عبّادي في صورة شخصية من "سلسلة الأيقونات"، ملامح وجهه فقط، عالق في صندوق من الخشب وينظر إلينا مباشرة. في صورة أخرى نرى صديق الفنّان، مرسوم من جهة ظهره، ومعالم وجهه مخفية. قد تشبّر الهوية المجهولة لهذه الشخصية إلى "القلق" العام للبشر من حيث كونهم بشرًا.

أمينة المعرض: شيرا فريدمان

עבודת הצלם

גלילי שחר

הצלם

צלם מהו, ומה פשרו? צלם הוא צורה ויש בו שיעור הדמות. אך הצלם נחשב גם כעצם, כמהות, והוא מהות הנפש. הצלם הוא רוח ושארית-הרוח ותבנית. ועוד מוסיפים בו: הצלם הוא אור והוא צל-מוות. עלינו לשער סתירות מן הסוג הזה כשאנו מדברים בצלם. הצלם הוא צורת הנברא, הוא עצם ההוויה. אך ההוויה טבועה בחומר, בכל גוף וגוף. כל הנברא בצלם, הנברא-בצלמו, הנברא-בדמותו, הוא בר-צורה זו. והצורה היא נפש והיא גוף. הצלם הוא צורת הנפש הטבועה בטביעת הגופים. והנעלה שבין הצורות, הצלם שבצלמים, הוא מראה-הפנים.

הצלם הוא מראה-פנים, הוא דיוקן. כשאנו מדברים בצלם או מדברים בתמונות מסדר זה. אין מדובר לכן בכל-תמונה, אלא בתמונה זו, מסדר זה, תמונה שהיא דמות הדבר, עצם-דבר, מהותו. מה שנעשה בצלם – המטיל צלו, הוא מהות של דבר, מהותו של נברא (לפי הנאמר כי נברא בצלמו). הצלם הוא דיוקן רוחני, דיוקנה של הרוח והיא הטבועה בכל דבר ודבר. המדבר בצלם מדבר לכן ברוח זו, מדבר בנפש. כי הצלם אינו עוד-תמונה ואינו כל-תמונה, ואינו דימוי סתם ואינו דמות-לבדה ואינו תבנית בלבד. צלם הוא האפשרות הצורנית (היות-צורה) של הבריאה, הוא דיוקן הרוח. הנמצא בצלם הוא התלבשות הרוח.

כשאנו מדברים בצלם, או מדברים בדיוקן, והוא, אמרנו, מראה-הפנים ובו מתלבשת צורת הדבר. זו צורת אדם ובה אצורה הווייתו כנברא. אך אמרנו, מן הצלם נגזר לא מראה בלבד אלא צל, וצל הוא צלמוות, שמתלבשת בו צורת האדם שהוא בן-תמותה. כי הנברא לחיי העולם הזה הוא בן-מוות. זו מהותו של הנברא: שהוא חי ומתכלה, וחיייו הם בסימן אחריתו, בסימן המוות. כל צלם אדם הוא צלם החי ומותו.



ללא כותרת (ראדו קלפר), 2009, צריבה חשמלית ושמן על עץ לבד, 120x90, מתוך הסדרה ראדו

Untitled (Radu Klapper), 2009, electric etching and oil on plywood, 120x90, from the series Radu

بلا عنوان (رادو كلفر)، 2009، تمشيش كهربائي وزيت على خشب الألكاج، من سلسلة رادو

לא נחשבת לנו כ"עבודה זרה" אלא בשיעור זה: שבכוחה לבטא את הזר, את הלא-זהה, את הנבדל, את המיוחד. הדיוקן יש לו אומנם מתאר ומתווה ומראה ברור אך מה מתואר וניראה בו? לא דמות בלבד אלא סוד-הדמות וסתריה, כי מקצתה לא גלויה ומקצתה כבר גלתה. אלו הם הזמנים האצורים, הצרובים, בדיוקן, בוודאי: כל עברו ועתידו, תחילתו ואחריתו של בעל-הדיוקן (ושל העובד את הדיוקן). האמן בפירושו זה הוא כמגלה עתידות, אך העתיד צפון ואינו נראה בכל-תמונה.

הזרים

באור זה (ובצל זה) צריך לשער את שיעורה של האמנות המתמסרת לצלם, זו עבודת-הצֶלֶם: היא מציירת את ציור הנפש ובכוח זה היא קוראת גם בשמה. כי הנפש רחוקה זרה, וכל הנקרא בשם, נקרא לכן בלשון זרה. האמנות זרה לעולם וצלמיה - זרים. זה פשר הדבר כי האמנות נחשבת עבודה זרה, משום שהיא משיבה את הדברים זרים-לעצמם, היא משיבה את מראה-הפנים מסתרי החיים והמוות. ואין זר (וקרוב) כמוות. הזרים, הגם שהלכו ורחקו

ואבדו, הם הקרובים ביותר ועודם מצויים בקרבת מקום ובמריבה. הזר אינו נעשה זר אלא כקרוב שהפך את פניו, כחי שפנה לנו עורף. הזר אינו נעשה זר אלא כדבר שהיה בקרבה ונעזב. הזר אינו נחשב זר אלא אם היה פעם מוכר וידוע ומצוי, קרוב ואהוב. הזר הוא זה שהיה בינינו, ואנו - בו, ורק משעה שהתרחק ונעשה במריבה נעשתה הווייתו זרה. אלו הם הזרים: הגולים במצבי המריבה. ומשעה שהתרחקו וגלו-ממקומם, ואבדו ממושבים, ומקצתם - מנוודים, האמנות קוראת בשמם, להשיבם.

עבודת הצלם (עבודת השם, "עבאדי"), היא עבודה-זרה, אך הזרות הזרויה בעצם עבודת האמנות אינה עבודת אלילים וכוכבים, גלמים וחפצים-סתם. זו זרות ההווייה עצמה, זרותו של כל דבר ההווה, כי עיקרו של דבר, הנברא בצלם: להיות אל מחוץ לעצמו, להיות אל הזר, עד מוות. זרות זו נעשית במראה-הפנים ובקריאת השמות. האמנות מראה את הדברים כפי שהם עצמם (מהות הדברים) רק משעה שנעשו זרים-לעצמם, כלומר מתוך ניסיון הגלות, מתוך העקירה.

בזאת מתייחדים הצלמים: הם דיוקנאות הרוח, מראה-הפנים, ויש בהם את חתימת ההווייה, את צורת-הנפש, את מהות הנברא, אך בה בעת יש בהם צל, חשכה, אפלת-העולם. העובד בצלם (עבודת הצֶלֶם מהי?) עובד את עבודת-האדם. הוא צר צורות ורושם את רשמו ועושה לו תמונה. אך התמונה אינה סמל עדיין ולא נחשבת אליל, היא דיוקן-הנפש והיא מראה-הפנים, היא חתימת הבריאה וצלה.

בנוסח זה עלינו לשער גם את שיעורה של האמנות. האמנות כשהיא מסורה לעבודת-האדם היא מסורה למראה-הפנים ויוצרת דיוקנאות. ובדיוקן טבועה צורת-האדם: הווייה ומהות. בדיוקן נראה האדם לפי צורת-נפשו, לפי-מהותו ושאר-רוחו. הבריאה שנברא, החיים שחי והמוות שיהיה מנת חלקו, מתכנסים ונראים אז בצלם - באור ובצל הדמות. כשאנו מדברים בצלם אנו מדברים בסתירה זו ובכפל זה: הצלם הוא בתורת תמונה ויש בו את צורת-הדבר, את מהותו והיא צורת הנפש. והיא נראית באור, אך היא גם בצל וחשוכה, והיא טבועה בחומר וכתובה בגוף ויש לה מתאר ותבנית וסוף.

העובד (עבאדי)

העובד בצלם, העובד את עבודת-האדם, שמו "עבאדי" (عبادي). ולפי שמו הוא עובד-השם, העובד את בריאתו. האמן לפי שמו (שמו הראוי, שמו הזר, הערבי) הוא עבד לעבודת הבורא. בשיעור זה עלינו לשער גם את מעשה הצלמים שעשה (מרביתם תצריבי עץ): הצלמים הם צורות ראויות לדברים, הם דיוקנאות הנפש שהייתה בהם בחייהם ותהיה באחריתם. כי בכל צֶלֶם יש את סתרי החיים ומותם: הצלם אומר את ראשית הדברים וסופם. הצלם הוא מראה-הפנים, ובפנים יש רושם וצל. הצל הוא חשכת-החיים, הוא סתירתם, בצל (בצל-ם) החיים מסתתרים.

אך העובד בצלם הוא בעל-שם (עבאדי, عبادي) ושמו הראוי בא לו מאבותיו וגם מאמו. ולכן שצייר את ציור אבותיו ("הסב אברהם") ואת אמו ("הכלה הסורית") צייר וצרב גם את שמו. ושמו בא לו מקרוב, אך הקרבה הזו היא הרחוקה ביותר. זו קירבת הלשונות, העברית והערבית, שהן במריבה, על-אף ובשל קירבתן. שמו של האמן, הצייר, עושה הצֶלֶם, הוא שם-טוב והוא מראה-הפנים. אך בעצם מראה-הפנים, מראה סבו ומראה אמו, נכתב שמו שהוא קירבה ומריבה. כי שמו של האמן הוא גם שם זר והוא שב מלשון זרה, הלשון הקרובה והרחוקה ביותר, כשם שהערבית לעברית נעשות ועשויות זו לזו - צרובות זו בזו. עלינו לשער כי בדיוקנאות אלה, אף שיש בהן מראה רב ומיוחד לעצמו, דיוקן גבר בכל עמידתו, ודיוקן אישה העומדת בחופתה, עומדות גם העברית והערבית בקרבה ובריב. דבר מה זר מתגנב בהם.

גם במובן זה שב האמן ועושה עבודתו כ"עבודה-זרה", כי עבודתו עובדת את הזר, היא עובדת (מעבדת) את הקרוב הנמצא במריבה. הערבית היא הקרובה והיא המריבה, וממנה בא שמו של האמן ובשמה הוא עובד. עבודת האמנות היא עבודה-זרה, אך זרותה מהי? זו הווייתו של הקרוב, שנהיה כבר לזר, רחוק, הנקרא כעת לשוב ולהיות מדובר בקרבת-הדברים. האמן קורא בשמו, ובשם זה (שם-ראוי, שם זר) הוא עושה את צלמיו. זה טעם שיש להטעים: עבודת הצֶלֶם, עשיית הדיוקן,

גם זאת יש לשער בדיוקנה של חנה ארנדט ("ה. השועל"): דיוקנה של הוגה יהודייה שגלתה מארץ הולדתה, גרמניה, דיוקנה של הגות פוליטית (יהודית-גרמנית), והיא המחשבה-מן-הגלות. ולכן יש בו במראה זה, בצלם זה, גם את שיעורה של מחשבה השבה מן הזר (מן המנודה). דיוקנה של ארנדט הוא דיוקן אישה זרה. התבונה הנשקפת בדיוקן זה (התבונה במובנה כעורמה, בוודאי) היא תבונת הגלות. העקורים הם מן הבריות המיטיבות להכיר את עצמן, אך הכרה זו, למדנו, נקנית במחיר הזרות. היוצא מביתו, המנושל מנחלת אבותיו, יודע את ידיעת הדרך, את חוכמת הולכי-הרגל (האין זה שמו הנרדף של אדיפוס?).

גם כשצייר האמן את עצמו ("דיוקן עצמי") לא צייר את עצמו תחילה אלא כזר, כעומד-ממול, העומד כנגד, כ"מתנגד" אולי, שמראה-פניו הוא חי וגלוי, והבטחה ועתיד בוודאי מסתמנים בו, אך דיוקנו גם סתור ומתקדר ודומם, ויש בו כבר את שיעורה של מסכת-המוות. האמנות, בוודאי, בוראת, אך גם משיבה דברים לדממה, והיא לכן בשליחות כפולה זו, של עבודת הבריאה ושל אחרית היום ומות הדברים. אנו משערים לכן מורכבות זו בעבודת הַצֶּלֶם: האמנות עושה דיוקן, מראה-פנים, ובו מתגלה צורת-הנפש, וזו מסוכסכת וזרה לעצמה, ויש בה שיעור של אי-נוחות. זו הזרות שבה - ודרכה בלבד - נעשים הדברים הם-עצמם.

העיוורון

את הַצֶּלֶם, ובהם תמונת היהדות עצמה, את מראה-פניה, אי-אפשר להפריד אולי מן העדות המסתכמת בתמונה זו - דיוקנה של אישה שענייה קשורות ("היהודייה היפה", בעקבות סינגוה). את מושג היופי אי-אפשר להפריד מכיסוי-העיניים, מהסתר-הפנים, מן האי-ראייה, מן העיוורון. בעבודה זו אין מדובר לכן במחווה בלבד לדיוקנה המוכר של היהדות כדת-עיוורת, הדת המושפלת בעולם הנוצרי, שבניה - נתינים וגולים באירופה. המחווה ששמה "בעקבות סינגוה" היא מחווה לדיוקן שיופיו הוא יופי-עיוור. אולי מדובר ב"עיניים שהשתכנעו לעיוורון", עיניים שראייתם היא כראיית הנביא (הראייה הטרגית של הנביא טרסיאס, ראייתו של המלך אדיפוס, בוודאי, אך גם ראייתו של המלך צדקיהו). אך ראיית העיוור מהי? האם הוא הרואה-למרחוק? הרואה-אמת? האם ראייתו-כחבת? האם אין ראייתו (ראיית הלב?) שם נרדף לשיגעון?

אך מדובר באישה, "יהודייה", שאינה רואה. ואנו רואים אותה בעיוורונה. גם זה לעניין סוגת הצלם: זו דמות עיוורת. אך כשאנו מביטים בה גם אנו, יש לשער, מתעוורים: אנו לא-רואים את עיניה. ראייתנו (ראיית התמונה, לא "כל-התמונה") תלויה לגמרי בעין הסתורה, ובהסתר-הפנים של נערה זו. דמות זו הזרה לנו, הגולה, המנודה, תובעת מאתנו להתעורר. היא תובעת נסיגה מתחומי הראייה, נסיגה לאזורי-הצל של המבט, אל המבט שהוא צלמוות. עבודת הַצֶּלֶם תובעת גם את הסתירה הזו: את הראייה הסתורה, הצרובה שבתחומה מתאפשרת קירבה משונה, שאנו מתקרבים לעצמנו. עיוורונה של סינגוה הוא עיוורונה של הַצֶּלֶם עצמו, שראייתו העמוקה יותר, צורת הנפש עצמה, מושגת בחשכת הדברים. בסתירה זו עלינו לשער פעם נוספת את סודה של האמנות. האמנות אינה רואה אלא בשעה זו - שהסתלקו ממנה המראות הנוספים, ואין היא עוד בהיסח דעת אלא בראיית פנים בלבד.

בטרם עת

הצלמים, הדיוקנאות, צורות-הנפש, מראות-הפנים, הם ראשית ואחרית, שיש בהם הווייה שהיא בריאה והתכלות, והם עדות על החיים ועל ההכחדה מנת חלקו של האדם. אך התמונה שקראנו בשמה - השם הזר, הראוי, של העובד בה, אוצרת לכן חיים חולפים, חיים שכלו ולא-בעתם. האמנות מכירה בתוקפו של דיוקן זה, דיוקנו של העובר-חולף, המת בטרם עת. זהו דיוקן-אדם, בוודאי, "זהו אדם" (ecce homo), שמאז בריאתו (ומן הגירוש, הגלות) הוא חי בצלמוות. אך מותר לשער (והרי כבר שיערנו) כי זה גם מראה-פניה וצל-צלה של האמנות עצמה, שיש בה שיעור של זרות ומתווה-גלות ומשקל עבודה זרה, ומוות שבטרם עת. כי דממה וצל שוררים בה כבר בראשית, ובעת כל בריאה הנבראת בתחומה. האמנות היא הניסיון העיקש להעניק צורה ולקרוא בשם הראוי לכל המתהווה, החולף ונכחד. האמן, העובד את עבודתה, יודע את סוד הדבר, את המצוי בצורות ובמראות-הפנים, במראה החיים הקצרים.

דבר מה בשיעור זה, צריך שנשער, נגלה ונסתר בדיוקן "ראדו", תמונה של איש צעיר, אף הוא צרוב בעץ, אף בו יש בהירות ויש בו קווי חשכה (דבר מה מן הטכניקה של עבודות הַצֶּלֶם, הצריבה, מעיד על בערה וכיליון בזעיר-אנפין). והוא נכתב במעגל, במחזור החיים הקצרים. הַצֶּלֶם נעשה בשיעורה של שעה זו - לפי מידתה, שהיא תמיד ב"טרם עת", שעה שנדחקה, שעה שחלפה בטרם השגחנו בה. האמנות נקראת לתפוס רגעים מן הסוג הזה: החולפים בטרם עת, ולהשיג בהם את מהות הדבר, הנברא: הגולה, המושלך אל העולם, לשעה אחת, להיות ולהתכלות. ולכן הַצֶּלֶם אינו אוצר נצח, אלא שעה חולפת, וכל השרוי בו בדממה, הוא דממת ההווייה עצמה. במצבי הדומם של הצלם, בדיוקן, מסתמנת לעד גם תנועה זו, רישום עז, מבטם (העיוור), של הנבראים, בני-התמותה.

גילי שחר, פרופסור לספרות השוואתית, מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית, אוניברסיטת תל אביב. עבודתו מוקדשת למחקר ספרות והגות גרמנית ויהודית בעת החדשה.

עבודות



הנווד (בעקבות פליקס מנדלסון), 2008, צריבה חשמלית ושמן על או.אס.בי. 119x98,
מתוך הסדרה גרמניה האחרת שלי
The Wanderer (after Felix Mendelssohn), 2008, electric etching and oil on OSB, 119x98,
from the series *My Other Germany*

التائه (في أعقاب فيلكس مندلسون)، 2008. تنميش كهربائيّ وزيت على أو. إس. بي، من سلسلة ألمانيا الأخرى في نظري



אברהם עבאדי, 2016, טכניקה מעורבת על עץ לבוד, 110x61, מתוך הסדרה בחזרה ללבנט
Avraham Abadi, 2016, mixed media on plywood, 110x61, from the series *Back to the Levant*

أفراهام عبادي، 2016. تقنية مدمجة على خشب الأبلجاج، من سلسلة العودة إلى بلاد الشام



הקופסה (דיוקן עצמי), 2000, טכניקה מעורבת על נייר קנבס, על עץ, קופסת עץ, 55x38x10,
מתוך הסדרה איקונה – תור הזהב
The Box (Self Portrait), 2000, mixed media on canvas paper, on wood, wooden box 55X38X10,
from the series *Icon – The Golden Age*
الصندوق (صورة ذاتية), 2000. تقنية مدمجة على ورق القنب، على خشب صندوق خشبي، من سلسلة أيقونة - العصر الذهبي

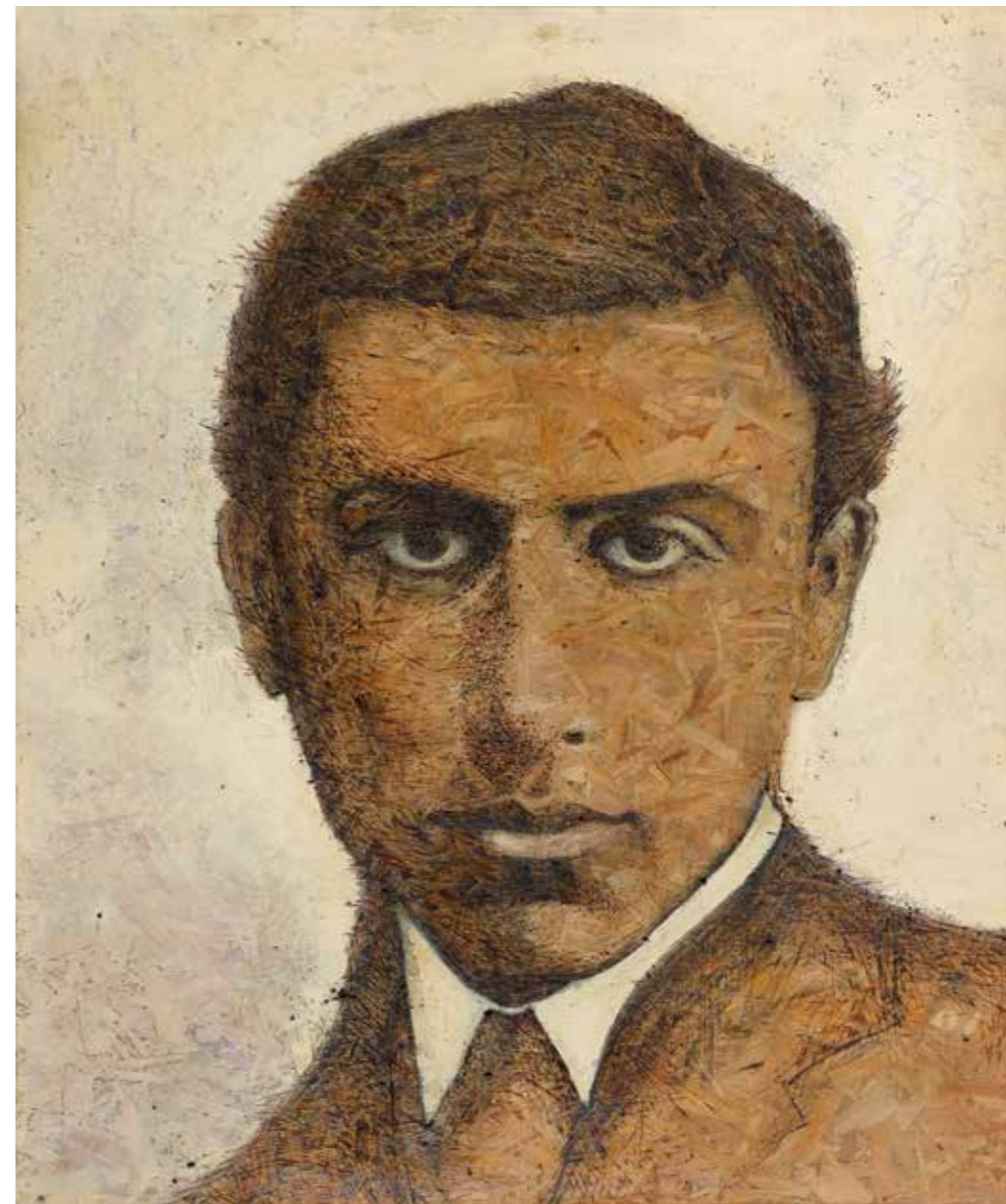


מריה (בעקבות פונטורמו), 2015, טכניקה מעורבת על עץ לבוד, 100x100, מתוך הסדרה שובה של התשוקה
Maria (after Pontormo), 2015, mixed media on plywood, 100x100,
from the series *The Return of Desire*
מاریה (פי أعقاب الرسام فونتورمو), 2015. تقنية مدمجة على خشب الأبلجاج، من سلسلة عودة الشهوة



אבינדב (בן שאול המלך, בעקבות אליהו מרקודה), 2016, טכניקה מעורבת על עץ לבד, 100x100,
מתוך הסדרה שובה של התשוקה
Abinadav (King Saul's son, after Elie Marcuse), 2016, mixed media on plywood, 100x100,
from the series *The Return of Desire*

أفيناداف (ابن الملك شاول، في أعقاب إلباهو مركوزا)، 2016. تقنية مدمجة على خشب الأبلحاج، من سلسلة عودة الشهوة



הַנְס (הרצל), 2010, צריבה חשמלית ושמן על או.א.ט.בי, 120x110, מתוך הסדרה אוגוסטה ויקטוריה
Hans (Herzl), 2010, electric etching and oil on OSB plate, 120x110, from the series *Augusta Victoria*

هانس هرتسل، 2010. تنميش كهربائيّ وزيت على أو. إس بي، من سلسلة أوغوستا فكتوريا



ה. השועל, 2004, טכניקה מעורבת על נייר, על עץ, 49.5x34.5, מתוך פרויקט ארנדט
 H. the Fox, 2004, mixed media on paper, mounted on wood, 49.5x34.5, from the *Hannah Arendt Project*
 هد الثعلب, 2004. تقنيّة مدمجة على ورق وخشب, من مشروع حانا آرنדט

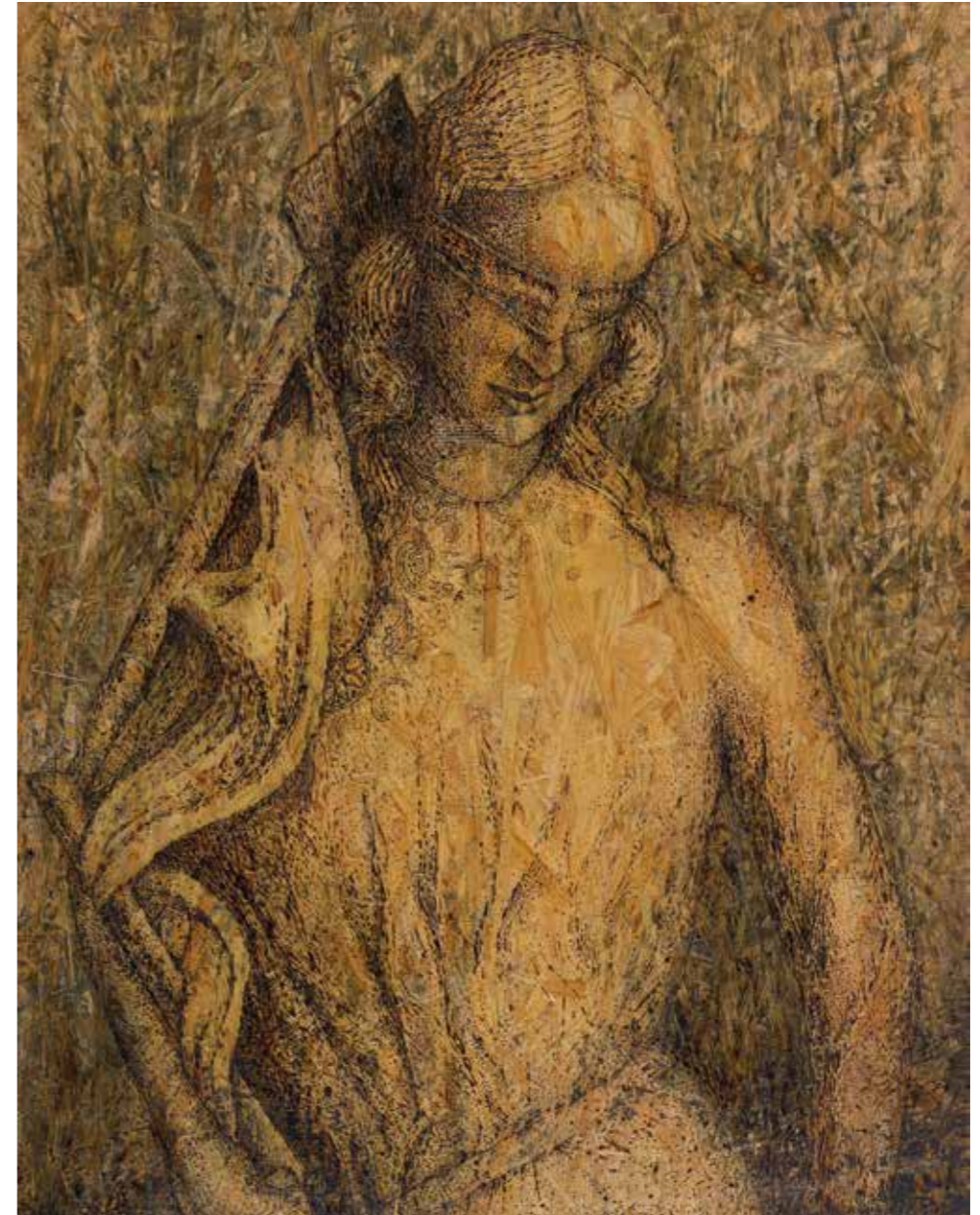


הכלה הסורית (אמא), 2016, טכניקה מעורבת על עץ לבוד, קוטר: 110, מתוך הסדרה בחזרה ללבנט
 The Syrian Bride (Mother), 2016, mixed media on plywood, d: 110, from the series *Back to the Levant*
 العروس السوريّة (الأمّ), 2016. تقنيّة مدمجة على خشب الأبلکاج, من سلسلة العودة إلى بلاد الشام



ללא כותרת, 2002, טכניקה מעורבת על נייר קנבס, על עץ, קופסת עץ, 26x24x8 ס"מ,
מתוך הסדרה איקונה – תור הזהב
Untitled, 2002, mixed media on canvas paper, mounted on wood, wooden box, 26x24x8,
from the series *Icon – The Golden Age*

בلا عنوان، 2002. تقنيّة مدمجة على ورق القنب، على خشب، صندوق خشبيّ، من سلسلة أيقونة - العصر الذهبيّ



היהודיה היפה (סינגוגה), 2008, צריבה חשמלית וטכניקה מעורבת על או.אס.בי, 102x80
מתוך הסדרה גרמניה האחרת שלי
The Pretty Jewess (after Synagoga), 2008, electric etching and mixed media on OSB, 102x80,
from the series *My Other Germany*

اليهودية الجميلة (لسينجوجا)، 2008. تميمش كهربائيّ وتقنيّة مدمجة على أو. إس. بي، من سلسلة ألمانيا الأخرى في نظري

darkness. This contradiction requires us once again to attend to the secret of art. Art only sees when appearances vanish and it no longer exists in a state of distraction – devoted exclusively to the revelation of the face.

Premature Ending

The images, portraits, and soul-forms, the likenesses of the face, are at once beginning and end, their being inseparable from both creation and dissolution, attesting to both the life and extinction to that are man's fate. Yet the picture we named – the foreign, proper name of the one who works in its service – is thus imbued with an ephemeral life, a life that has ended prematurely. Art recognizes the validity of such a portrait, a portrait of all that is fleeting, of all that dies prematurely. It is, certainly, the portrait of man (*ecce homo*), of the one living since his creation (and banishment, and exile) in the shadow of death. Yet one may assume that it is also the image and shadow of art itself, which contains a degree of foreignness and the traces of exile and *avoda zara*, as well as of premature death. For silence and death permeate it from the moment of its genesis, in the process of every creation. Art is the obstinate attempt to provide a form and give a name to all constantly coming into being, fleeting and ephemeral. The artist, who works in its service, knows the secret of the thing found in forms and in the likeness of a face, in the image of our short lives.

Something of all of this seems to be revealed and concealed in the portrait *Untitled* (Radu Klapper), an image of a young man that is similarly engraved in wood, containing both brightness and lines of darkness (something about the technique of these images, the engraving technique, speaks of burning and extinction on a miniature scale). The image, however, is drawn in a circle, the circle of a short life. The *tselem* is made in the image of this hour – according to its measurements, since it is always “premature,” gone before we have fully registered it. Art is called to capture such prematurely fleeting moments and seize the essence of the thing, of what is created: the exile cast into the world, for one hour, coming into being before it is extinguished. The *tselem* thus does not capture eternity, but rather the passing hour; its silence is the silence of being itself. The stillness of the *tselem*, the portrait, endlessly captures this movement, a bold sketch, the (blind) gaze of the mortals being created.

Galili Shahar is professor of Comparative literature at the Minerva Institute for German History, Tel Aviv University. His work is dedicated to the study of modern German and Jewish literature and thought.

Works

secret of the figure and its mystery, which is partially concealed and partially revealed. What is embedded in the portrait and etched into it is all of the past and all of the future, the beginning and end of the portrayed figure (and of the one working in service of the portrait). The artist, in this sense, is a fortune teller, yet the future is concealed and is not visible in every picture.

The Strangers

It is in this light (and shadow) that one must examine the essence of art devoted to the *tselem*, or image, to the work of image-making: it paints the picture of the soul, and uses its power to call out its name. For the soul is foreign and distant, and everything that is called by its name, is therefore called in a foreign language. Art is foreign to the world, and its images are equally foreign. This is why art is considered *avoda zara* – foreign work, strange work, a work of otherness – since it renders things foreign to themselves, redeeming the image of the face from the hidden depths of life and death. As strange (and close) as death. The foreigner is not considered a stranger unless he is someone close who has averted his face, a living entity that has turned away. The foreigner only becomes a stranger if he resided close by before being abandoned. He is not considered a stranger unless he was once intimately familiar, close and beloved. The stranger is the one who formerly dwelt among us, and we – in him; it is only following his growing distance and the ensuing conflict that his existence has become foreign. Strangers are exiles in a state of conflict. And once they have been exiled and distanced from their homes, or even excommunicated, art calls out their name, serving their return.

The work in the service of image-making (in the service of the name, "Abady"), is *avoda zara*, foreign work; yet this foreignness that is the essence of the artwork is not a form of idolatry – the worship of inert, meaningless objects. It is the foreignness of Being itself, the foreignness of anything existing in the present, for the essence of anything that is born is to exist outside of itself, in relation to the other, until death. This foreignness is rendered in the image of the face and in the reading of names. Art reveals things as they are (the essence of things) only once they have become foreign to themselves, once they have been subjected to an experience of exile, of being uprooted.

This can be intuited in the portrait of Hannah Arendt (H. the Fox): the portrait of a Jewish philosopher exiled from her native country, Germany, the portrait of (German-Jewish) political thought, of thought in exile. This is why this image also contains something of the thought returning from a foreign sphere (the sphere of excommunication). The portrait of Arendt is a portrait of a foreign woman. The intelligence reflected in this portrait (surely, intelligence in the sense of cunning), is the intelligence of exile. Those who have been

exiled are deeply familiar with themselves, yet this intimate familiarity, we have learned, is acquired at the price of otherness. The one leaving his home, uprooted from the land of his ancestors, knows the path and the wisdom of those wandering on foot (is that not the other name by which Oedipus was called?)

Even when painting himself (*Self-Portrait*), the artist depicts himself as a foreigner, as one standing across or against, perhaps a "protector," whose face appears alive and exposed, intimating a promise and something of the future. Yet his portrait is also dark and silent, like a death mask. Art creates, yet also restores things to silence, and is thus embarked on a double mission, attending both to the work of creation and to the end of life and the death of things. We thus assume a similar complexity in the making of the image: art creates a portrait, a face that reveals the form of the soul, which is conflicted and foreign to itself, containing a certain degree of discomfort. This is the foreignness in which – and through which alone – things become themselves.

Blindness

The image, including the image of Judaism, the appearance of its face, cannot perhaps be separated from the testimony summed up by this portrait – the portrait of a woman whose eyes are blindfolded [The Pretty Jewess (after Synagoga)]. The concept of beauty cannot be separated from the blindfold, from the concealment of the face, from non-seeing, from blindness. This work is thus not merely a tribute to the familiar portrait of Judaism as a blind religion, the humiliated religion of the Christian world, whose sons were exiled to Europe. The tribute named "after Synagoga" is a tribute to a portrait whose beauty is blind. Perhaps these are eyes resigned to blindness, eyes that see like those of the prophet (the tragic vision of the seer Teiresias, the sight of King Oedipus, certainly, as well as that of King Zedekiah). Yet what is the nature of the blind seer? Does he see afar? See the truth? Is his a false vision? Is his vision (the vision of the heart?) not a synonym for madness?

What is at stake here is a woman, a "Jewess," who does not see. And we see her in this state of blindness. This too has to do with the genre of the image: the figure is blind. Yet as we gaze at her, we too, one may presume, turn blind: we do not see her eyes. Our seeing (of the picture, not "the whole picture"), depends entirely on the blind eye, on the concealment of this girl's face. This foreign, exiled, excommunicated figure demands of us to become blind. It demands of us to retreat from the field of vision into the gaze's realm of shadows, to the gaze that is *tselemavet*, the shadow of death. The work of image-making also involves this contradiction: a blind, seared gaze that allows us to experience a strange closeness to ourselves. The blindness of Synagoga is the blindness of the image itself, whose deeper insight, the form of the soul itself, is attained when things are clad in



ללא כותרת (ראדו קלפר), 2009, צריבה חשמלית ושמן על עץ לבון,
120x90, מתוך הסדרה ראדו
Untitled (Radu Klapper), 2009, electric etching and oil on plywood,
120x90, from the series Radu

بلا عنوان (رادو كلفر), 2009, تنميش كهربائي وزيت على خشب الأبلجكاج, من سلسلة رادو

When we speak of a *tselem* we are speaking of a portrait, which we defined as the image of a face, the form in which a thing is clothed. This is also the form of man, in which his being as a creation is imbued. Yet as already noted, the *tselem* gives rise not only to the image but also to the shadow (*tse*), the shadow of death which takes on mortal form. For he who is created to live in this world is inevitably a mortal. That is his essence: he lives and is consumed, and his life is consistently shadowed by its end, shadowed by death. Every image of man is an image of his living and of his death.

Herein lies the uniqueness of every *tselem*: it is a portrait of the spirit, the image of a face stamped by the stamp of being, by the form of the soul, by the essence of creation, as well as by shadow and darkness, the darkness of the world. He who serves the *tselem* (what, indeed,

does such service – the making of an image – consist of?) works in the service of man. He creates forms, engraves impressions, and makes a picture. Yet the picture is not yet a symbol, nor is it considered an idol. It is the portrait of the soul and the image of the face, the stamp of creation and its shadow.

This definition leads us to the definition of art. Art made in the service of man is devoted to the image of the face, to the creation of portraits. The portrait is imprinted with the form of man, his being and essence. A portrait captures the form of a man's soul, his essence and inspiration. His creation, life, and death are all gathered and made visible in the *tselem* – in the light and shadow (*tse*) of the image. When we speak of a *tselem* we speak of this contradiction and doubling: a *tselem* is an image that contains the spiritual form of the thing, as well as its essence, which is the form of the soul. It is visible in the light, yet is also shadowed by darkness. It is imprinted in matter and written in the body, possessing contours, a template, and an end.

The Servant of Images

The maker of images, who works in the service of man, is named "Abady" (عبادي). The artist's name (his foreign, Arabic name) reveals him to be one working Abady in the service of the Creator. This is the context for considering the images he has created (most of which are marked in wood): the *tselem* is a form that aptly captures a thing, the portrait of a soul embodied in it during its life. Every *tselem* contains the mystery of both life and death: the *tselem* pronounces the beginning and end of things. The *tselem* is an image of the face, and the face contains both an impression and a shadow (*tse*). The *tse* is the dark side of life, its contradiction. Life is concealed in the shadow, in the *tse* (*tse-em*).

Yet the one appointed to work in service of the image has a name (Abady, عبادي), a proper name that came to him from his forefathers and his mother. Thus, in representing the picture of his forefathers (*Avraham Abady*) and of his mother (*The Syrian Bride*), he also represented and etched his own name. This is a name that comes from closeby, yet thus also from far away. It is a name born of the closeness of two tongues, of Hebrew and Arabic, whose conflict exists despite, and even because of, their closeness. The name of the artist, the maker of images, is a good name, it is the image of his face. Yet this image of the face, the image of his grandfather and the image of his mother, is inscribed with his name, a name telling of both closeness and conflict. For the name of the artist is also a foreign name, a name returning from a foreign language, the one that is at once the closest and most distant one, for Arabic and Hebrew are related and etched into each other. We must assume that these portraits, these distinct appearances – the portrait of a man who stands strong and the portrait of a woman under her wedding canopy – also contain both Hebrew and Arabic, in all of their closeness and conflict. Something foreign has infiltrated them.

In this sense, too, the artist performs his work as *avoda zara* – not in the biblical sense of worshipping graven images, but in the literal sense of foreign work, the work of otherness, which processes what is both close and conflicted. Arabic exists in close proximity and yet is the subject of conflict, as well as the source of the artist's name and the one in whose name he works. The work of image-making is a strange and foreign work, a work of otherness, yet what is the nature of this otherness? It is a being that is close, yet has become a distant foreigner, and is now called upon to be spoken in the vicinity of things. The artist calls its name, and in the name of this proper yet foreign name, he creates his images. This point is worth stressing: the creation of the *tselem*, the making of the portrait, is only *avoda zara*, or foreign work, in the sense that it possesses the power to give expression to what is foreign, non-identical, distinct, unique. The portrait has distinguishable contours and a clear appearance, yet what is depicted and seen in it? Not merely a figure, but the

King Saul's son Abinadav and Theodor Herzl's son Hans were both constrained to grapple with their role as the sons of important Jewish figures – the first biblical king and the first Zionist leader. Both developed personal expectations that built on their lofty genealogies, and both were constantly criticized by their community members. Their hopes, however, were tragically shattered: Abinadav died in the battle against the Philistines on Mt. Gilboa moments before his father, Saul, fell upon his sword, and Hans took his own life after vacillating between Judaism and Christianity and suffering the impact of his older sister's fragile mental health and premature death.

The portraits of Mary, the mother of Jesus, and of Synagoga (the Medieval Christian personification of Judaism) represent the internalization of anti-Jewish sentiments by the Jewish community itself. Mary appears here as representing the great social crisis of Jesus' time and the aspiration to establish a "New Judaism," whereas Synagoga represents the negative characterization of the Jews, which also impacted their own self-image.

The 19th-century composer Felix Mendelssohn Bartholdy (the grandson of Moshe Mendelssohn, who founded the Jewish enlightenment movement in Germany) was born into an impossible reality, in which Jews were forced to give up their Judaism in order to assimilate into German society. Even though he converted to Christianity, Mendelssohn kept his Jewish last name.

The philosopher Hannah Arendt, who lived during and after the Holocaust, was perceived in her lifetime as a controversial figure within the Jewish world. Following the major debate provoked by her book *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, she was almost totally banned by Israel and by additional Jewish communities, and is perhaps the most quintessential representative of these "restless" figures.

The portraits of the artist's grandfather and mother, on which he inscribed his family name in Arabic, represent Abady's choice to portray his family members as Arab-Jews, who experience a certain degree of estrangement living in contemporary Israel and long for their roots in the Arab-Jewish sphere. In means of these family portraits, the artist points a critical finger at Israeli-Jewish society, which turned its back on the surrounding geographical and cultural Arab sphere in its pursuit of Western culture.

Abady himself appears in a self-portrait from his series "Icons," which captures his face imprisoned inside a wooden box as he directs his gaze at the viewers. Another portrait captures a friend of the artist who is seen from behind, with his face concealed. The anonymity of this figure may well point to the universal state of "restlessness" experienced by all human beings.

Shira Friedman - Exhibition Curator

The Tselem

Galili Shahar

What is a *tselem*, and what is its meaning? A *tselem* is an image, likeness, or semblance. It is a form or a figure, an object. Yet it is also an essence – the essence of the soul. It is a living spirit as well as the vestige of this spirit, its template. To this we may add: the *tselem* is light and is also the shadow of death (*tselem-mavet*). Such contradictions must be taken into account when we speak of the *tselem*– the form of what is created, the essence of being. Yet being is embodied in matter, in each and every body. Anyone, anything created according to an image, likeness, or form, acquires a figure, which is at once soul and body. The *tselem* is an embodiment of the soul. And the most sublime form, the supreme image, is the image of the face.

The *tselem* is an image of a face, a portrait. When we speak of a *tselem*, we are thus speaking of pictures of this order. Not just any picture, but this specific type of picture, of this order, a picture that is the image of the thing, its essence. What is imbued in the *tselem*, cast in shadow (*tselem*), is the essence of what is created (as is written, created in His own *tselem* – the image of God). The *tselem* is a spiritual portrait, a portrait of the spirit, which is embodied in each and every thing. Speaking of the *tselem* amounts to speaking of this spirit, of the soul. For the *tselem* is neither any image nor every image. Indeed, a *tselem* is not merely an image, figure, or template. It represents the possibility of creation taking on form (being-of-form), it is the portrait of the spirit. What imbues the *tselem* is the spirit, clothed in form.

Restless – Shy Abady

"Thinking and remembering ... are the human way of striking roots, of taking one's place in the world into which we all arrive as strangers."

Hannah Arendt¹

The exhibition of works by the artist Shy Abady features ten portraits of "restless" Jewish men and women, which partake of six independent series of paintings. The presentation of these portraits as independent works removed from their original series does away with the historical, biographical, cultural, and narrative contexts in which they were created, giving rise to a new and autonomous body of works that is both related and unrelated to the existing series.

Significantly, the exhibition title is not meant to allude to the theme of the "Wandering Jew" in its conventional sense, suggesting instead that each of the figures be examined as a "spiritually rootless Jew." The shared otherness of these diverse figures is due to their brave and unique ways of thinking, which challenge the conventions of Jewish thought, as well as to their experience of existential angst and constant tension.

This gallery of characters constitutes an alternative canon of Jewish thinkers. Despite the heterogeneous makeup of this group, which includes a biblical character, several historical figures, allegorical figures, and portraits of the artist's friends and family members – their selection by the artist is far from arbitrary. Rather, it builds on a process of in-depth research on various aesthetic and historical concerns, as well as on Abady's personal experiences.

¹ Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, ed. Jerome Kohn, New York: Schocken Books, 2003, p. 100.

Foreword

The encounter with artist Shy Abady's portraits of "restless" Jews invites the viewer to reflect on essential concerns that touch upon personal and collective identity, multiculturalism in Israeli society, belonging and estrangement – and to explore multiple interpretations of these themes.

Abady is an artist whose works evolve out of in-depth research, as he creates his figures based on photographs, paintings, models, and a comprehensive study of historical sources. His impressive talent is given expression through the use of several different techniques: electric pen on OSB, and mixed-media works on canvas paper and OSB.

Abady's unique, original, and innovative body of work may be likened to a spotlight illuminating a significant dimension of contemporary Jewish-Israeli culture. This exhibition forms a new link in the chain of contemporary Jewish-Israeli art exhibitions featured at the Schechter Gallery, while introducing unexpected and thought-provoking elements.

I would like to thank Shira Friedman, the exhibition curator, for her remarkable curatorial work and for the outstanding art she brings to Neve Schechter.

Yonit Kolb-Reznitzki - CEO, Neve Schechter

Shira Friedman - Curator and catalogue editor

Yonit Kolb-Reznitzki - CEO Neve Schechter

Rabbi Roberto Arbib - Education Adviser

Sasha Katzenelson - Exhibition and catalogue Coordinator

Itamar San Martin - Exhibition setup

Michal Saam - Marketing Director

Romina Reisin - Development and Community Outreach Coordinator

Efraim Zanna - Office Director

Talya Halkin - English translation

Salih Ali Sawaed - Arabic translation

Dalia Tessler - Hebrew editor

Dov Abramson Art & Design Studio - catalogue design

Avi Amsalem - Photography

Roni Kaufmann - Photography: "Untitled" p. 27 and Exhibition film

All measurements in centimeters, height x width x depth

English cover - **The Syrian Bride (mother)** details p. 24.

The Restless

Shy Abady

Neve Schechter

42 Chelouche St. Tel-Aviv Jaffa 6684521

Tel: 03-5170358 Fax: 03-5106676

Email: office@neve.org.il

www.neve-schechter.org.il

NEVE
SCHECHTER | CONTEMPORARY
JEWISH CULTURE
AND ART

Midreshet Schechter

SCHECHTER
GALLERY



The Restless

Shy Abady