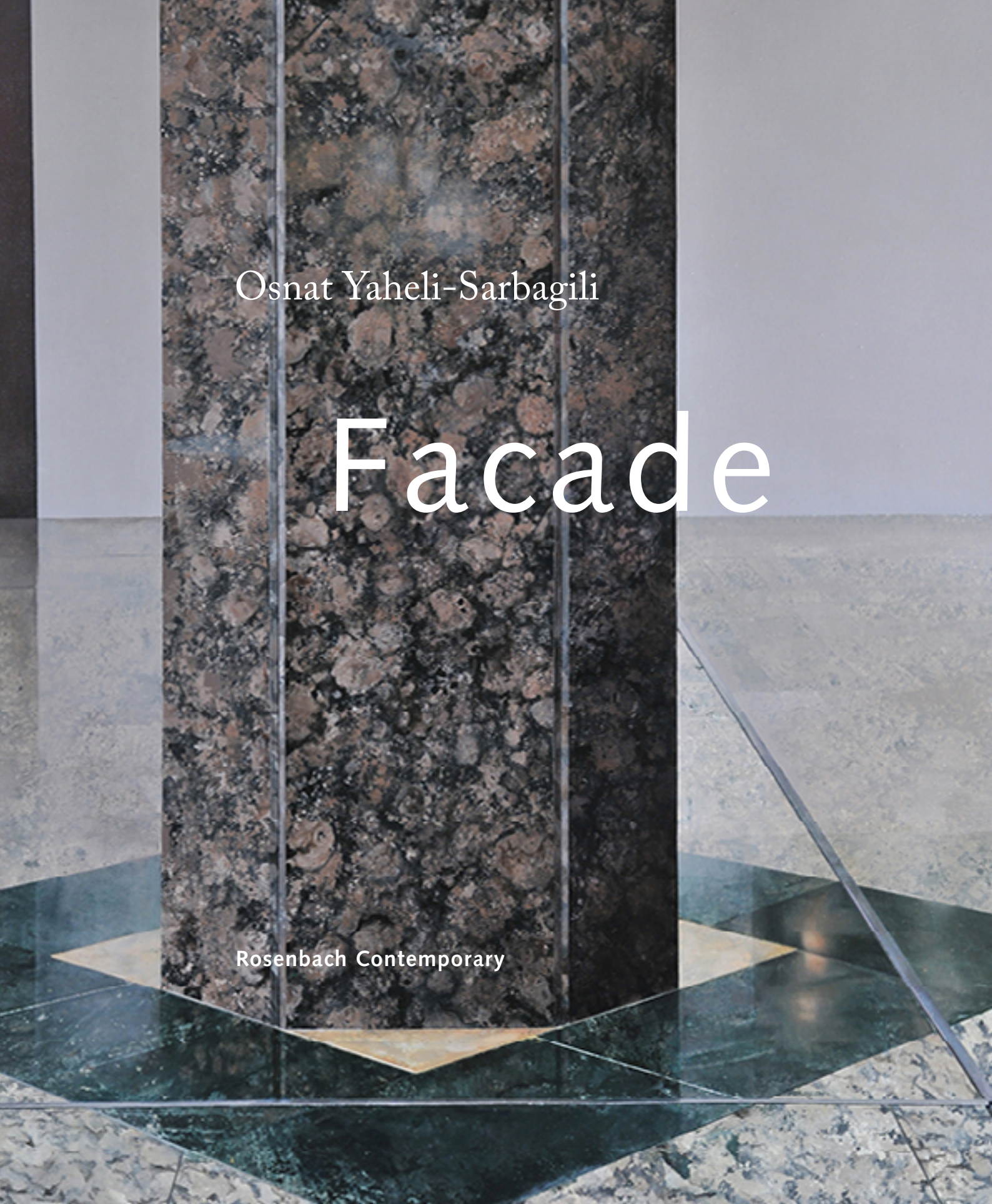




Osnat Yaheli-Sarbagili

# Facade

Rosenbach Contemporary

Osnat Yaheli-Sarbagili

# Facade

Rosenbach Contemporary

Rosenbach Contemporary Gallery  
Jerusalem, Israel

**Osnat Yaheli-Sarbagili: Facade**  
October—Decemeber 2016

Curator: Nogah Davidson

Text: Gideon Ofrat  
English translation: Nogah Davidson  
Design and production: Yakir Segev  
Photography: Dor Even-Chen, Michael Igudin, Yuval Hai  
Printing and binding: A.R.Printing, Tel Aviv

Measurements are given in centimeters, height x width

2017 © Rosenbach Contemporary  
All rights reserved to the authors  
Printed in Israel / 2017

Front cover: *Pillar*, 2016 [detail], p. 21  
Back cover: *Lobby*, 2016 [detail], p. 32

Contents

**Purification Rooms** ..... 5  
Gideon Ofrat

**In conversation** ..... 10  
Tsibi Geva, Nogah Davidson  
Osnat Yaheli-Sarbagili

Biographical Notes ..... 15

Catalogue ..... 16

**חדרי טהרה** ..... 40  
גדעון עפרת

**שיחה** ..... 37  
ציבי גבע, נוגה דוידסון  
אסנת יהלי-סרבגילי

Purification Rooms

Gideon Ofrat

Translation: Nogah Davidson

Several years ago, the painter Jonathan Hirschfeld told me about “the best painter in Israel”, his studio neighbor in 25 Begin St., Tel Aviv. I assumed then, that he was exaggerating, as artists often do (for better and more commonly—for worse) when sharing their opinions on other artists. However, my encounter with the work of Osnat Yaheli-Sarbagili (b. 1974) has taught me that she is indeed a marvelous and most intriguing painter, whose absence from the spotlight of the Israeli art world is astounding.

I am not a fan of the wave of Israeli “new realists”, from which only a select few deserve being regarded what I call “contemplative figurism”<sup>1</sup>, and even fewer establish an individual, original “world”<sup>2</sup>. In my view, most of the post-Hershbergian “new realists” support a form of new academism, which does

not go beyond imitating the visible, and at the expense of creating a coherent spiritual space, one that combines the depths of the soul with perception. Osnat Yaheli-Sarbagili, who surprisingly graduated from the Bezalel Art Department (not exactly the hub of realism), integrates into her paintings both uniquely skillful realistic painting techniques and a richly profound “world”.

Her paintings reflect a clear interest in the entrance halls of apartment and office buildings, the kind typically found in extravagant luxury towers. Osnat Yaheli-Sarbagili captures (first with her camera, then with her brush) a punctilious composition of a vacant entrance hall and yields to non-personal representation (non-personal in the manner of her brush work).

<sup>1</sup> Gideon Ofrat, “Contemplative Figurism”, inside the website “The Gideon Ofrat Repository”.  
<sup>2</sup> “Realists and the Subject of the World”, inside: Gideon Ofrat, *Minor Art*, Jerusalem, 2010, p. 107-118.

Meticulously, slowly executed (her paintings demand long hours of work), she creates the architectural marble textures: the walls, the columns, the floor tiles and more. Minimalism translated into ascetic realism, created in few color- shades with an inclination to the melancholy of greys and beiges.

The representation gives the sense of stagnation, like that of a mortuary or a purification room, whilst, miraculously what may be perceived as a detached and utterly cerebral painting, is in fact drenched with great despair—a mourning painting. At this point, any critical social-status related commentary is undermined by the morbid, uncanny (*Unheimlich*) experience of alienation and anxiety that prevails within “homes”. Yet, instantaneously, the mystifyingly perfect representation of an entrance hall compels us to focus our attention on the “surface”, the exterior facade of marble plates which validate the question of artificial appearance.

As we know, the *Trompe L'oeil* (French for “deceive the eye”) was a common form of painting among the aristocratic classes who could not afford the luxury of original materials. Here, the *Trompe L'oeil* has formed into the language which constitutes the paintings of Yaheli-

Sarbagili, a falsehood wishing not to falsify, but rather, on the contrary, to expose the fraudulence of the aristocracy residing (or working) in those buildings, and even more so, to expose the true “fabrication” of our culture in which the replica is the original in itself.

On the face of it, if we go by the artist’s own statements, her interest lies in the “analysis of architecture”—beginning with the peripheral environment of her home town of Kiryat Ekron (painted between 2003-2005) and moving later on to the contemporary entrance halls. In accordance, the “nouveau riche” villas (the emotionally removed representation in her paintings recalls the removed criticism in the villas and apartment houses photographed by Efrat Shvily in the early nineties) made way for interior-decorations that showcase examples of luxury and “bad taste”. And accordingly, “the paintings deal with local signifiers of the gold rush, with ostentation, but also with the banal and the familiar, all while blindly struggling to achieve power and status” (as stated by the artist). However, it is to her credit to say that her paintings go far beyond social criticism and anthropological-architectural research in Israel, as important as these practices may be.



Left: *Planters*, 2016 (see catalogue page 27), Right: *Fountain*, 2014, oil on canvas, 130×120, private collection, Israel

The painter remarkably represents the junction of light and matter. The minute details of “lobby” textures are finely processed into one general texture of entrance halls. Here, “life”—in form of a “tropical” plant in a pot—is also no more than a further affirmation to the presence of death, so much so as one cannot decide whether he is looking at a real object or a plastic fake made in China. And so, the stale decorativeness blends into the overall sterile appearance, in which a ceramic white pot blends in its turn into the dead and deadening modernism of architectural interior design. Hence, the difference between a painting of a

planted pot or an empty pot—is small, whereas the shape of the monumental white pot can’t help from recalling a tomb.

Her painting of a pile of stones may also be seen as a memorial, even though they are no more than another banal decoration (meaning, kitsch) placed in the heart of a nameless lobby fountain. And more: the Snapdragon flowers planted in three marble pots, near the entrance of one of those luxury buildings, represent “nature” that hasn’t even been allowed to develop into a “garden”, but rather sentenced to life in a trio of prison cells, or a reference to potted plants left near the graves in a burial ground.

Yaheli-Sarbagili provokes Modernism as much as she utilizes it: a supporting column standing in a foyer is the focus of a vertical painting, like a distant echo to Barnett Newman's "columns", while the geometrically perfect floor tiles may be seen as a slight reverberation to Carl Andre's "tiles". Nevertheless, the modernistic utopianism is a far cry from the entrance halls depicted by the Tel Avivian painter: the column is nothing but an excuse for decorative textures of cast marble, the same goes for the tile textures, not to mention the "Malevichian" black square surrounding the column—indeed, just another decorative element in the exhibitionistic world of the celebratory bourgeoisie.

Inevitably, the light, is an artificial fluorescent lighting (it is worth mentioning that Israeli art has favored the light of the electric bulb to that of the sun for some time now<sup>3</sup>). This light and the hermeticity of the artificial space distant the paintings from their Israeli location:

they are nowhere and everywhere. They are classic cases of "Non- Places", as coined by Marc Augé.<sup>4</sup> Of course, exporting tropic exoticism (both real and fake) to lobby plants abolishes the possibility of locality even further.

Osnat Yaheli-Sarbagili's entrance halls are dead ends. They are existential prisons, metaphors of emotional baggage and human conditions. "No Exit", like the title of the play by J.P. Sartre. Even a look outside from the large heavy windows will only confirm more deadening marble surfaces. Just as a look outside reveals only death in Samuel Beckett's *Endgame*.

Similarly, in a small selection of landscape paintings, created by the artist a few years back, we see a cellular antenna resembling a palm tree (while transmitting malignant radiation), while a real palm grows at its feet (yet, it too is an imported, decorative implantation and no more). From a different direction, a restaurant sign—"Avazzi", at the top of a building, connects yet again between functional

modernist architecture and ideas of commercialism (such as exhibitionism) and death (such as the slaughter of geese<sup>5</sup>).

Back to entrance halls: in her paintings Yaheli-Sarbagili turns them into a world of reflections: not only are the marble surfaces deceiving in their pretense to assert a certain truth (of social status, mainly), but their reflection in the glare of the floor gives the geometric-minimalistic interior an effect of optical illusion. So, the painter reminds us that even the severity of high-Modernism -of geometric minimalism-is too only a painting, that is to say, an act of deception that shakes the ground of high Platonian truth beneath the feet of Modernism. Surely this stands true in the case of the column in one lobby painting, made of a shiny metal that functions as a distorted mirror. Now, the painter's fiery game of lights threatens to fuse the materialism of marble and metal, but it too yields to the texture of ostensible appearance and the freezing void.

How does one survive the experience of a "purification room"? Osnat Yaheli-Sarbagili's solution is clear: to paint that experience. Each additional painting of a lobby is in fact her stance in front of the void and an affirmation to the

words of Friedrich Schiller at the end of *On the Sublime* (1801):

"Let evil destiny show itself to us face to face. Not in the ignorance of the danger surrounding us—for this must ultimately cease—only in the acquaintance with the same is there salvation for us."<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Gideon Ofrat, "The Light Below and the Light Above: on Physical Light and Metaphysical Light", inside: *Urim* (Lights), eds. E. Bilski, A. Mendelson, A. Shinan, Am Oved, Tel Aviv, 2005, pp. 212-227.

<sup>4</sup> Marc Augé, *Non-Places*, Verso, New-York & London, 1995.

<sup>5</sup> Avaz (Hebrew: goose). "Avazzi" is a well known Israeli barbeque-grill restaurant [translator's note].

<sup>6</sup> Friedrich Schiller, *Of the Sublime—Toward the Further Elaboration of some Kantian Ideas*, Translated by Daniel Platt, Washington, DC: Schiller Institute, 2001.

## In Conversation:

Tsibi Geva, Nogah Davidson, Osnat Yaheli-Sarbagili

Translation: Nogah Davidson

**Osnat:** I must say then when you mentioned “Tsibi Geva”, I was shocked—we are so different.

**Nogah:** You certainly are very different and still, Tsibi was the first artist I thought of when I saw your work. I immediately felt you had a strong connection in the sense that you both analyze the aesthetic characteristics of Israeli architecture. Both bodies of work reflect the face of Israeli urban landscape. You both scrutinize the external façade of the country and consequently express a strong statement on deeper layers of our society.

**Osnat:** The first thing I thought of in terms of our mutual interests was the theme of the tile, which reminded me of one of my earliest works. My parents have an old villa in Kiryat Ekron, decorated with large terrazzo tiles, commonly known here in Israel as “sesame tiles”. When I was a second year student in Bezalel, I did a project in which I brought a truck full of tiles they had left over from

when they built our house. I tiled the whole floor of a gallery in Bezalel—the “academic”, “high-brow” art institution. You can say I infiltrated the space with a foreign element, placed my parents in the middle of the school. So my point of view is different from Tsibi’s. I come from an interest in the dialectics of periphery vs center, of Mizrahi’s vs. Ashkenazi’s (or Eastern vs. Western culture [*translator’s note*]). I took from one place and put it in a completely different setting—created a sort of mutation. I also elevated something very low-brow. Which is actually, what Tsibi also does in his tile pieces—taking a very common image and turning into a sublime abstract painting, elevating its status and deconstructing its components.

**Tsibi:** I can easily see the connection you made in terms of the exterior visual appearance of Israel. My interest in architecture came from a biographical background, though I wasn’t initially aware of it. Only years later did I understand that

parts of my artistic practice were related to the fact that my father was an architect. I suddenly remembered the times I would go to his office as a boy and he had this big desk with a wall full of shelves with samples of tile patterns. Sure enough, when I first started painting tiles, I worked within a modular, serial method. In retrospect it was similar to the arrangement you find in an architect’s office. With many different variations of tile patterns in different colors, lined in a row. Seemingly accidental color combinations that create improvised systems of matching and matching orders. There is certain overlapping but it is not seamless. There is a series and a pattern but it is an irregular pattern. This premise developed later into my work with shutters and security bars.

**Osnat:** The shutters are wonderful works that I feel very connected to. It is an image you can find in my works too. I view them in the exact same way I view tiles. I see them everywhere—look at the connections, the visual overload they create—Israeli architecture is an accumulated mass of details stacked one on top of the other, with haphazard connections that accidentally happen. I have never understood how the chaos of the Israeli landscape happened or why the Israeli street has to look so messy and arbitrary.

**Tsibi:** The Israeli identity is disjointed due to its lack of any cultural standards and it comes through clearly in Israeli architecture: nothing is built with any substantial plan, with any tradition to lie upon, people close balconies on their own initiative, improvise. The project I just showed in the Biennale went precisely to those negligible areas—to the “dirt”, the pollution of local architecture. The project was based on leftovers—the remains, the surplus, the improvised quality of Israeli architecture. It is like “Vernacular Architecture”: architecture without architects. Architecture that is based on utilizing available resources. In Europe, wherever you go, you can see history reflecting in the buildings—you see the cultural aesthetic tradition and how it is maintained. Every new building relates to an historical language. There is a discipline towards tradition. Here you have nothing. Everything here is recycled quotes of countless inspirations. Everything is an ungentle reproduction. A patchwork of styles in continuous conflict. This whole place is pasted up and falling apart. You see it in not only the aesthetics and architecture of the country—those are only the symptoms, the outward expressions. This is a culture built on improvisation, on disorder, on no tradition, on no respect for

the past, on a penchant to erase everything.

**Nogah:** I think that Osnat shows, in her last series, the contemporary Israeli desire to present itself as a “New Israeli” identity. The Israeli public are tired of living in rundown socialist-era apartment blocks. They want to live in “luxury” towers that are marketed to them in “fancy” real-estate jargon, usually in English: terms like “Residency”, “City”, “Tower”, or “Central”. Recent years have seen a massive building boom in Israel, erecting new neighborhoods in almost every little city—“Young Ramleh”, “Green Rosh Ha’ain”, “New Petach Tikva”. Mayors promote gigantic real-estate projects in the hopes to boost the city image as the ideal home for young families of wealthy professionals. Nevertheless, that image is of course also fake since those “luxury” towers themselves are built sloppily, saving on costs wherever they can—from architectural planning to building materials. With no long-term thinking—within ten years all these new neighborhoods look as derelict as the apartment-blocks in the old neighborhoods do.

**Osnat:** I work a lot with artificiality, “bad taste” and exaggeration. It first started with a series I made of villas in Kiryat Ekron, the town I grew up in, that essentially mix different styles of

architecture. Those works were about fake, pretentious luxury. A whole fantasy built on mock-ups, whole neighborhoods designed on “show off” aesthetics that try hard to look expensive but it is a phony opulence. The theme of fabrication may also be found in my technical method of work—at first glance my works look hyper-realistic, polished and precise to perfection. However, if you look closely you can see that there many slip-ups, for example in how the perspective or the lines are drawn. I purposely refrain from correcting those mistakes because they serve the message I want to convey—that when it comes down it, everything is a front, covering a fabrication. Although my works are very thoughtful in their technical execution and their social criticism at the same time, they are a hoax—a joke at their own expense.

**Tsibi:** It is very true, although your works seem lux they ultimately feel fake.

**Osnat:** When people first see my paintings, they say, “Wow, they’re so beautiful and glossy and realistic”. Nevertheless, a further observation reveals something completely different under the surface. I realize that many people do not recognize these aspects of my work. Thinking I painted a nice plant or a realistic painting that looks like a photograph and that that is all

there is to it. Yet the so-called realistic technique suits the ideas I am interested in discussing: like high and low, or prestige and falsification. My technique characterizes my nature as a painter. For instance, I know exactly what a painting will look like when I start working, I know what I want from it from the first moment I approach the canvas. I see painters that improvise and let the paint drip or suddenly turn the painting upside down. I think that demonstrates again the difference between Tsibi and myself. I have no dialog with the painting—I talk and the painting listens. It obeys my desires completely. The only “free” method I use is to drip paint on the canvas, which I use to create the pattern of the tiles. Yet even then, it is a domesticated spill—a chaos that I control. I am skilled enough to direct the drip the way I want it. I set the rules and the painting succumbs to my vision, with no room for change in the process. It has to be just so and if it is not I will go over it with another layer of paint. I do not invent as I go along and I do not reflect during the process either. The painting is subordinate to a certain idea with no deviations mid-process.

**Tsibi:** However, you do have abstract moments, when you paint a pattern of marble, of Formica, and you let the paint

drip, even though you know how to control it (because if it goes out of hand it will not look as good). Those are the moments where you create an island of freedom within the generally controlled scheme you have in your paintings. I find that my own challenge is to let go of the painting at the earliest stage I can. I begin with something yet I try to have it control me as soon as possible; have the inner logic of the painting set the tone and determine what is right and wrong for the painting. I try not to impose myself on the painting. I see it as a methodology to step outside of the self and surprise myself. It promotes personal growth. I try to paint an “accidental” painting, like a graffiti wall—which has lots of details, owners, and beginnings. No one can tell where it starts and where it ends, it has no alibi or origins. You do not know from where to start reading it. It is just there. I am interested in creating a painting like that—like an accidental event that sums up many different actions. I look for it because I try to avoid explaining myself. I have to let go of the desire of being understood to others and from the desire of understanding myself. I see my acumens, if I have any, as an internal part of the body, of the entire organism. Similarly to a Buddhist approach—it is an outlook that credits

intuition and capabilities that exist inside us beyond language.

**Osnat:** I on the other hand, try to conceal my brush strokes. I continuously work on erasing any tracks of human presence and stay clear of any warmth or pathos of painting gestures. Since the brush stroke is inevitably a handprint, an emotion, an energy—I try to wipe it away. I am preoccupied with a certain act of concealment, so every action erases itself so to speak.

**Nogah:** In that sense, the way you drip paint is also a method of creating without a handprint—of letting gravity create the gesture, rather than yourself. The measure of freedom an artist allows himself eventually comes down to individual character. That said, the artistic activity in itself is an act of extracting something from your body or mind and placing it in front of you as an artistic object. Ultimately it is a need for reflection, a desire to observe life. Even though you, Osnat say: “I do not want my personal handprint or my physical presence to show in the works” and you, Tsibi says “I do want to show—not only myself but this specific moment”—at the end of the day, you both simply observe life and culture. You meet in the point where you are both more than just yourselves. A point where your work is more than a reflection of your own private selves—it is a reflection of our culture.

**Tsibi:** Our method of work is different but our perspective is similar. It simply comes through in different stages—with Osnat it happens during pre-production, before she commences on the work, and with me, I try to be influenced, engaged in dialogue with the process, be open to chance, to what surrounds me. It reminds me how the surrealist movement was divided into two groups—Veristic and Abstract Surrealism. There were artists like Dali, Magritte and the sort, with very realistic painting techniques, but their work was based on trying to realize formation of dreams and the subconscious. When Dali decides to paint a burning giraffe running on the beach, he executes it with a realist technique, working with a zero size brush. It is a long procedure that demands tactical and technical thinking: how to direct a fantasy. On the other hand, you had the Automatists like Andre Masson that went to a more abstract direction. Even Pollock, who was a surrealist in his basic ideas and spoke about Surrealism, sought to connect the self through letting go of any rational thoughts. In both cases, the ideas were similar, in the sense that they both derive from a connection to the subconscious, but the means are entirely different. Like us, they developed from the same root, the same source, but went to completely different directions.

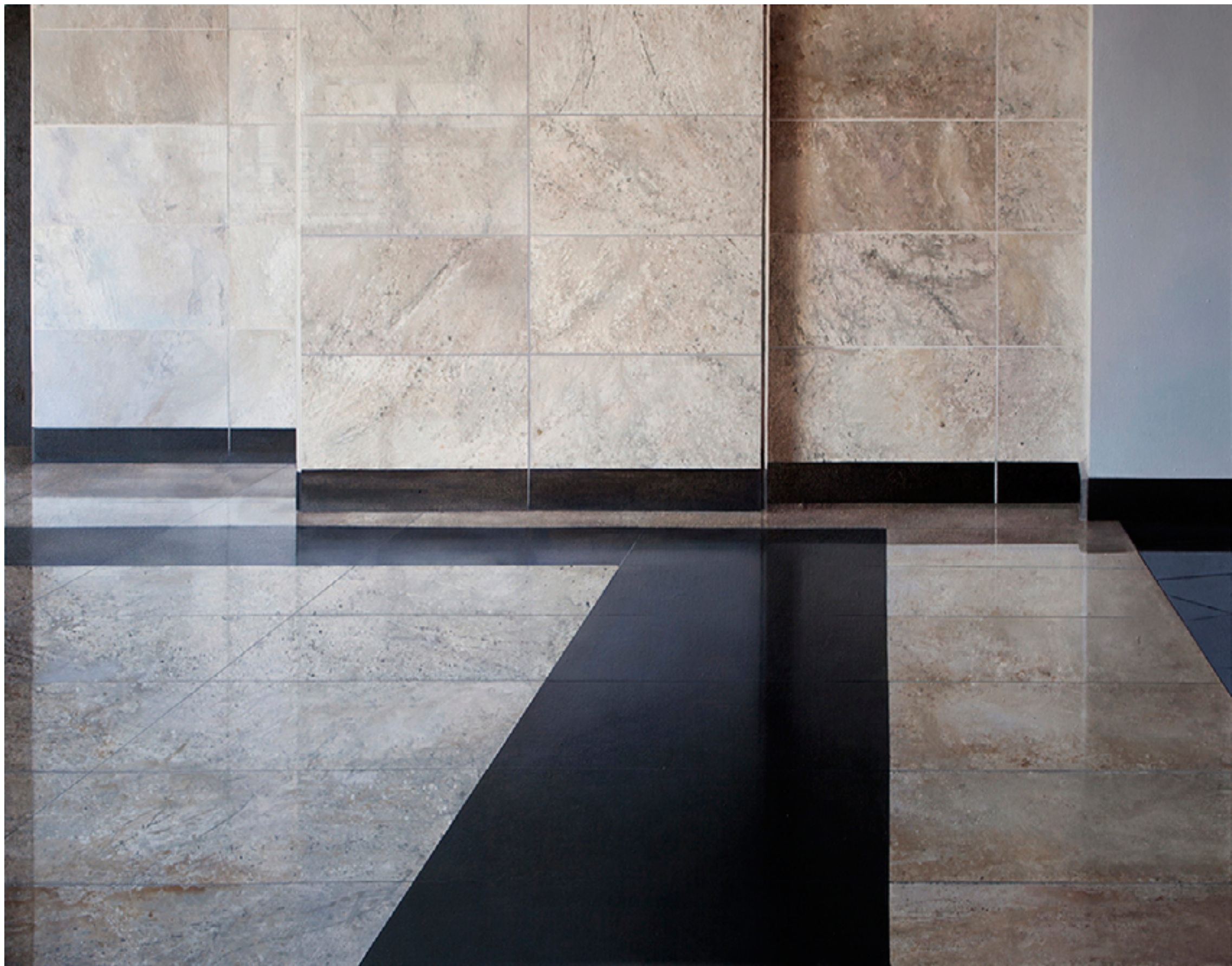
Osnat Yaheli–Sarbagili

Born 1974  
Lives and works in Tel Aviv

- Education**  
2004 – BFA, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem, Israel
- Selected Group exhibitions**  
2016 – “Obscure”, Hanina Contemporary Art Gallery, Tel Aviv  
2014 – Montefiore Auction House, Tel Aviv  
2013 – Montefiore Auction House, Tel Aviv  
2012 – “Forest”, Gilat Nadivi Gallery, Tel Aviv  
2011 – “Ghosts”, Tavi Dresner Gallery, Tel Aviv  
2010 – “Father”, Hanina Contemporary Art Gallery, Tel Aviv  
2010 – “Children love art”, Meyerhoff Art Center, Tel Aviv  
2005 – America-Israel Cultural Foundation award winners, Ramat Gan Museum  
2004 – Graduates Exhibition, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem  
2003 – “Meeting point”, Bezalel Gallery, Tel Aviv  
2002 – “Not yet premiered”, Bezalel Gallery, Tel Aviv

**Awards and Scholarships**  
2004 – The Sharett Scholarship, America–Israel Cultural Foundation

**Selected Private Collections:**  
Dubi Shiff Art collection  
Yossi Lifshitz Art collection  
Dan Yardeni Art collection  
Shlomo Gross Art collection







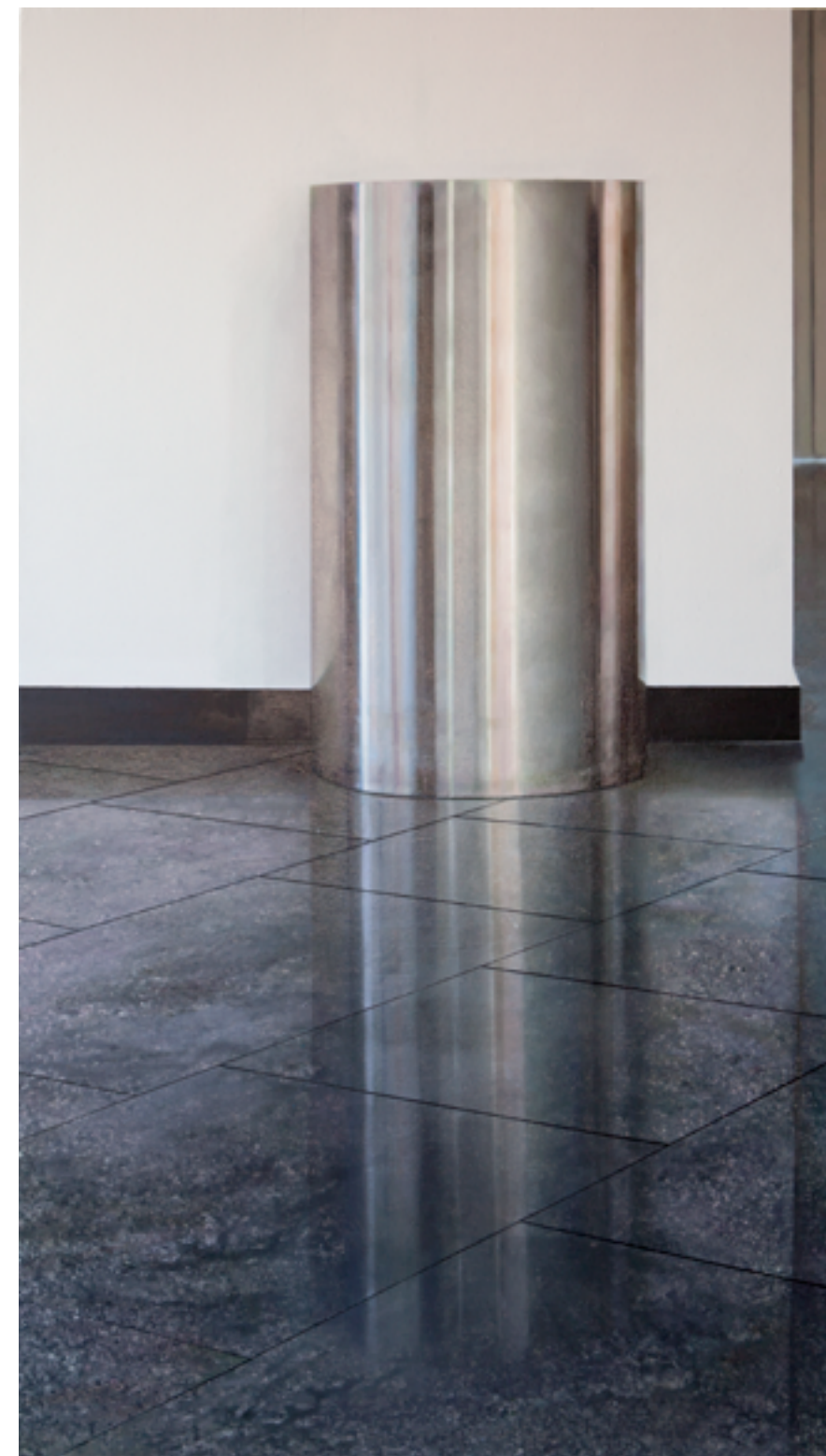




*Lobby*, 2015, oil on canvas, 147×155









היפר־ריאליסטיות, מלוטשות ומדויקות לדרגת שלמות. יחד עם זאת מי שמתבונן לעומק רואה שיש כל מיני פקשונים, טעויות פרספקטיבה או בקווים ובחיבורים. אני בכוונה לא מתקנת אותן כי הן משרתות את המסר שבסופו של דבר הכל הוא איזשהו סוג של ציפוי שמכסה על פבריקציה. בעבודות ישנה רצינות רבה ברמת ההקפדה הטכנית והביקורת החברתית כאחד, אבל במקביל הן בעצם גם מתיחה או בדיחה על חשבון עצמן.

**ציבי:** זה מאד נכון, יש בעבודה שלך את העניין המהודר מצד אחד, ומצד שני את הרגשת ה־fake.

**אסנת:** שכשוראים ציור שלי במבט ראשון אומרים "ואו, איזה מבריק ואיזה יפה ואיזה ריאליזם", ורק מי שמתבונן קצת יותר מגלה משהו אחר מתחת לפני השטח. אני יודעת שהרבה אנשים לא מזהים את הרבדים האלה בעבודה שלי. חושבים שציירתי עציץ יפה, שציירתי ציור ריאליסטי ושזה דומה לצילום ובזה זה מסתכם. אך הריאליזם לכאורה משרת רעיונות שמעניין אותי לדבר עליהם כמו גבוה ונמוך, יוקרה מול זיוף. הטכניקה שלי גם מאד קשורה לאופי שלי כציירת. למשל, אני יודעת מראש איך ציור יראה ומה אני רוצה מהציור מהרגע הראשון. אני רואה ציירים שזורמים ונותנים לצבע לנזול ולהישפך ופתאום הופכים את הציור. אני חושבת שזה מדגיש שוב את ההבדלים בין שיטות העבודה של ציבי ושלי. אין לי שום דיאלוג עם הציור – אני מדברת והציור מקשיב. הוא מציית לרצונות שלי לחלוטין. הפעולה ה"חופשית" היחידה שאני

עושה היא לשפוך צבע על הבד כדי ליצור את הדוגמה של האריח. אבל זו שפיכה מבויתת, זה כאוס שאני יודעת לשלוט בו. אני מיומנת מספיק בשביל לכוון את ההשפצה באופן שאני רוצה. אני רוצה שהציור יעבוד לפי הרצונות שלי ואין מקום להשתנות העבודה תוך כדי תהליך. הוא צריך להיות בדיוק כמו שאני רוצה, ואם הוא לא אז אעלה עליו עם עוד שכבת צבע. אני לא ממציאה תוך כדי ציור ולא חושבת תוך כדי ציור. הציור כפוף לרעיון מסוים ואין מקום לסטיות ממנו במהלך העבודה.

**ציבי:** אבל ברגעים המופשטים שלך, כשאת מציירת דגם של שיש, של פורמייקה, את נותנת לחומר לנזול ואת גם יודעת איך לשלוט בו. אם הוא ישתולל יותר מדי זה לא יראה טוב. שם נוצר לך אי של חופש בתוך מערך השליטה הגדול של הציור. אני מוצא שהאתגר שלי היום הוא לשחרר את הציור ממני בשלב כמה שיותר מוקדם. אני מתחיל עם משהו אבל כמה שיותר מהר מנסה לגרום לו להפעיל אותי, שההיגיון הפנימי של הציור ישלוט בי – הגיון שיש לו נכון ולא נכון. אני לא מנסה לכפות את עצמי על הציור בכוח. בשבילי זוהי מתודולוגיה לצאת מעצמך ולהפתיע את עצמך. משם מתאפשרת הצמיחה. אני מנסה לצייר ציור "מקרי", שיהיה כמו קיר גרפיטי – שיש לו המון פרטים והמון בעלים והמון התחלות ואף אחד לא יודע איפה מתחיל ואיפה נגמר. אין לו אליבי ואין לו מקורות. אתה לא יודע איך לקרוא אותו. הוא פשוט ישנו שם. אותי מעניין שציור יקרה ככה – כמו אירוע מקרי שהוא תערובת של מהלכים שונים. אני מחפש את זה, כי אני מבקש לחמוק מלהסביר

את עצמי. אני צריך להתנתק מהרצון להיות מובן לאחרים וגם מהרצון להיות מובן לעצמי. אני לא רוצה להיות מובן לעצמי. התובנות שלי, במידה וישנן, מופנמות בגוף, באורגניזם השלם. זו קרוב לעמדה בודהיסטית, עמדה שנותנת אמון באינטואיציה, ביכולות שנמצאות מעבר למילים. **אסנת:** אני לעומת זאת מנסה להעלים בציור את הג'סטות של המכחול. אני כל הזמן עובדת על טשטוש העקבות האנושיות ובורחת ממקומות של חמימות ופאתוס של קו או כתם. אני מנסה להרחיק את עצמי מהג'סטות האלה כמה שיותר. משיכת מכחול היא טביעת יד, היא רגש, היא אנרגיה, ואני מנסה למחוק אותה. אני עסוקה בהעלמה מסוימת, וכל פעולה שלי גם נמחקת באיזשהו אופן.

**נוגה:** אפשר להגיד שגם הדרך בה את שופכת צבע היא ללא טביעת יד – את נותנת לכוח הכבידה להניח את הג'סטה הזו, היא אפילו לא שלך. בסופו של דבר מידת החופש שאמן מרשה לעצמו היא מאד תלוית אופי. יחד עם זאת, אפשר לראות בעצם הפעולה האמנותית פעולה שבה האמן מוציא משהו מחוץ לגוף או לראש שלו ומציב אותו מולו כאובייקט אמנותי, איזשהו רצון ברפלקסיה פנימית, רצון להסתכל על החיים. אף על פי שאת אומרת: "אני לא רוצה את מגע היד האישי או הנוכחות האישית שלי בתוך העבודות" ואתה אומר: "אני כן רוצה להביע – לא רק את עצמי אלא גם את הרגע הספציפי הזה", כך או כך שניכם מסתכלים על התרבות ועל החיים. זו נקודת המפגש שבה אתם יכולים להיות יותר מרק עצמכם. זהו רגע בו העבודה הופכת להיות יותר משיקוף האני

הפרטי שלכם, אלא לשיקוף של התרבות בה אנו חיים, התרבות שאתם שניכם חלק ממנה. **ציבי:** שיטת העבודה שלנו היא שונה אבל ההסתכלות על העולם דומה. אצל אסנת היא פשוט פרה־העבודה, לפני העבודה, ואילו אני מחפש להיות מושפע ובדיאלוג עם המתרחש בזמן אמת, אני מנסה להיות חדיר לגמרי למקרה, למה שאני רואה מסביבי. את יודעת למה זה דומה? התנועה הסוריאליסטית היתה הרי מחולקת לשתי קבוצות – לסוריאליזם ריאליסטי ומופשט. היו הסוריאליסטים מהסוג של דאלי, מאגריט וכל אלו שהציור שלהם היה מאד ריאליסטי אבל הם התבססו על החלום, על התת מודע, וניסו ליצור ריאליזציה שלו, מימוש. כשדאלי הולך לצייר ג'ירפה בוערת רצה על שפת הים, הוא עושה זאת בטכניקה ריאליסטית של עבודה ממושכת עם מכחול 0. זו פרוצדורה ארוכה שדורשת חשיבה טקטית, וטכנית: איך לביים את הפנטזיה. לעומתו, היו הציירים האוטומטיסטיים כמו אנדרה מאסון, שהלכו לכיוון מופשט. אפילו פולוק, שהיה סוריאליסט בתפישה הבסיסית שלו ודיבר על אוטומטיזם, שאף להתחבר אל עצמו דרך שחרור מוחלט מהרציונל. הרעיונות בשני המקרים היו דומים, במובן זה שהם נובעים מתוך חיבור לתת מודע, אבל נעשו באופן אחר לגמרי. כמונו הם נובעים מאותו גזע, אותו מקור, אבל הכיוונים שונים בתכלית.

## שיחה:

ציבי גבע, נוגה דוידסון, אסנת יהלי-סרבגילי

**אסנת:** אני חייבת להגיד שכשאמרת לי "ציבי גבע" הייתי בהלם. הופתעתי כי אנחנו כל כך שונים.

**נוגה:** זה נכון שאתם מאד שונים ובכל זאת ציבי הוא האמן הראשון שחשבתי עליו כשראיתי את העבודות שלך. הרגשתי שיש ביניכם זיקה שקשורה לאופן בו אתם בוחנים את האסתטיקה האדריכלית של ישראל. בעבודות של שניכם אפשר לראות תצוגה של פני שטח הנוף הישראלי האורבני. שניכם מנתחים "איך ישראל נראית" ויוצרים דרך זה אמירה על רבדים עמוקים יותר של החברה.

**אסנת:** הדבר הראשון שעלה לי לראש כנקודת חיבור בינינו הוא נושא הבלטה, ונזכרתי דווקא בעבודה מוקדמת שלי. להורים שלי יש וילה ישנה בקריית עקרון עם בלטות גדולות מעוטרות באותם קשקושי "שומשום" שכולנו מכירים. כשהייתי סטודנטית שנה שניה בבצלאל, עשיתי פרויקט בו הבאתי משאית של בלטות, מהשאירות שנשארו להם כשהם בנו את הבית, וריצפתי בהם את הגלריה בבצלאל, המוסד האקדמי, ה"גבוה". הבאתי לשם משהו שלא היה אמור להיות שם. הבאתי את ההורים שלי לעמוד בתערוכה שלי. לכן ההסתכלות הפוליטית שלי ושל ציבי מגיעה ממקום שונה. אני לוקחת את זה יותר למקום של פריפריה ומרכז, של מזרחים ואשכנזים. לקחתי משהו מהמקום ההוא למקום

הזה – יצרתי איזושהי מוטציה. גם האדרתי או הגבהתי משהו נמוך. וזה בעצם מה שציבי עושה עם הבלטה – לוקח משהו שהוא סמל לעממיות ועושה ממנו ציור מופשט נשגב. מאדיר אותו ומשחק איתו אחרת.

**ציבי:** אפשר בקלות לעשות את החיבור הזה על בסיס "איך ישראל נראית". העיסוק שלי בארכיטקטורה צמח מתוך הרקע הביוגרפי שלי, אך באופן לא מודע. רק לאחר שנים של עיסוק באמנות, הבנתי שחלקים מתוך זה קשורים לעובדה שאבא שלי היה ארכיטקט. נזכרתי בפעמים שהייתי מגיע אל המשרד שלו, כשהייתי ילד, והיה לו שולחן גדול ומאחוריו קיר שלם של מדפים עם דוגמאות של כל מיני בלטות. כשהתחלתי לצייר בלטות, עבדתי בצורה מודולרית, סדרתית. זה היה דומה לסידור הזה שישנו במשרד של ארכיטקטים. ישנם דגמים רבים של בלטות, בצבעים שונים, שדוגמאות שלהן מסודרות זו ליד זו. אלו הם הרכבי צבעים, לכאורה מקריים, שיוצרים מצבים מאולתרים של התאמה וחוסר התאמה. יש חפיפה אבל היא לא מושלמת. ישנה כאן סדרתיות ודגמיות, אבל דגמיות משובשת (irregular pattern). החשיבה הזאת הצטרפה מאוחר יותר, והתפתחה לעבודות התריסים והסורגים שלי.

**אסנת:** התריסים זו עבודה נהדרת שאני מאד מתחברת אליה. הם דימוי שקיים גם בציורים שלי ואני מסתכלת עליהם בדיוק באותו אופן כמו על בלטות. אני רואה אותם בכל מקום – מסתכלת על החיבורים שלהם, על העומס שהם יוצרים בארכיטקטורה הישראלית, שהיא גיבוב של פרטים שיושבים אחד ליד השני. אף פעם לא הבנתי איך נוצר הכאוס הזה במרחב הישראלי, למה הרחוב צריך להיראות כל כך מבולגן ולא מתוכנן.

**ציבי:** הזהות הישראלית המבוותרת והלא תקנית משתקפת היטב בארכיטקטורה הישראלית: בונים ללא תכנית, אין מודל אב, סוגרים מרפסות, מאלתרים. בפרויקט שהצגתי עכשיו בביאנלה הלכתי בדיוק לשוליים האלו – ל"לכלוך", הזיהום של הארכיטקטורה המקומית. הפרויקט בעצם היה מבוסס על הלפטאובר הזה, על השאריות, העודפות, התכונה המאולתרת של הארכיטקטורה הישראלית. יש ביטוי כזה, "ארכיטקטורה ורנקולרית", ארכיטקטורה ללא ארכיטקטים. זו ארכיטקטורה שמבוססת על שימוש במה שיש. באירופה, בכל מקום שאתה נמצא, אתה יכול לראות את כל ההיסטוריה, את המסורת האסתטית ואיך שומרים עליה. שם כל דבר חדש שבונים גם מתכתב עם השפה ההיסטורית. יש משמעת כלפי המסורת. פה אין כלום. הכל פה ציטוטים ליגה ז' של כל מיני דברים. הכל נראה כמו. הכל מודבק טלאי על טלאי ומצוי כל הזמן בקונפליקט סגנוני. בעצם כל המקום הזה הוא patchwork מודבק ומפורק. זה לא מתבטא רק באסתטיקה ובארכיטקטורה. הארכיטקטורה היא סימפטום, ביטוי של זה כמובן. זו תרבות בנייה בשפה מאלתרת, לא

מתוכננת, שאין לה מסורת, שלא מתחשבת בעבר ומוחקת כל דבר.

**נוגה:** אני חושבת שהסדרה האחרונה של אסנת מציגה את השאיפות של ישראל העכשווית להציג את עצמה כ"ישראל חדשה". הציבור הישראלי כבר לא מעוניין לגור בשיכונים סוציאליסטיים מתפוררים אלא במגדלי "יוקרה". הם גם משווקים בז'רגון נדל"ניסטי "מהודר" – רזידנסי, סיטי, טאוור, סנטרל. בשנים האחרונות אנחנו רואים בישראל תנופת בנייה עצומה – בכל עיר קמות שכונות חדשות כמו "רמלה הצעירה", "ראש העין הירוקה" ו"פתח תקווה החדשה". ראשי ערים מקדמים פרויקטים שנועדו לשוות תדמית של עיר שנוהרות אליה המוני משפחות צעירות של הייטקיסטים משכילים ומבוססים. התדמית הזו היא בסופו של דבר מזויפת כיוון שגם בנייני היוקרה האלה נבנים בצורה הכי חאפרית, תוך חיסכון בעלויות התכנון, בחומרי הבנייה. בלי שום מחשבה לטווח ארוך – תוך עשר שנים כל השכונות האלו נראות מוזנחות בדיוק כמו מבני השיכונים של השכונות הישנות בעיר.

**אסנת:** אני מתעסקת הרבה ב"כאילו", ב"טעם רע" ובהגזמה. זה התחיל עם סדרה בה ציירתי את הווילות בקריית עקרון, היישוב בו גדלתי, שהן בעצם מחברות בין כמה סגנונות ארכיטקטוניים. אלה עבודות שמדברות על מעין פאר מדומה, מתחזה. פנטזיה שלמה שבנויה על זיוף, שכונות על גבי שכונות שהאסתטיקה שלהן היא "שופוני", שמנסות להיראות יוקרתיות, אך זו יוקרה שקרית. השקר נמצא בעבודות שלי גם ברמה הטכנית – במבט ראשון העבודות נראות

ה"טרומפליי" (*Trompe L'oeil*, צרפתית: הטעיית העין) אפיינה בעבר, כזכור, את ציורי אותה אריסטוקרטיה, שלא יכלה הייתה להרשות לעצמה את תפארת החומרים המקוריים. עתה הוא הפך לשפת ציורה של יהלי־סרבגילי, הטעייה שאינה מבקשת להטעות אלא להפך, להסגיר את האריסטוקרטיה המדומה של דיירי הבניינים (ובעלי המשרדים) ויותר מכל, להסגיר את האמת של "המדומה" בתרבות בה התחליף הוא המקור.

לכאורה, אם להסתמך על דבריה של הציירת, עניינה המוצהר הוא ב"חקר ארכיטקטורה". תחילה, זו הפריפריאלית בעיר הולדתה, קריית עקרון (ציורים בין 2003–2005), ומאוחר יותר, סדרת ציורי אולמות המבואה העכשוויים. ציורי הווילות ה"נובורישיות" (ייצוגם הציורי המנוכר מזכיר את הניכור הביקורתי בצילומי הווילות ובתי הדירות שצילמה אפרת שווילי בתחילת שנות ה־90) פינו את מקומם לתפאורות הפנים של מצג הפאר וה"טעם רע". ובהתאם, "הציורים עוסקים בסממנים מקומיים של בהלה לזהב, ראוותנות, אבל גם בבנאלי ובמוכר, תוך חתירה עיוורת לכוח ומעמד" (דברי הציירת). ברם, לזכותה של אסנת יהלי־סרבגילי יאמר, שציוריה מתעלים בהרבה מעל לביקורת החברתית והמחקר האנתרופולוגי־ארכיטקטוני בישראל, על כל חשיבותם.

הציירת מפליאה לייצג את מפגש האור והחומרים. פרטי פרטים של מרקמי ה"לובי" מעובדים בעדינות ונטמעים במרקם הכללי של קטע המבואה. כאן, גם ה"חיים" – בדמות צמח "טרופי" בעציץ – אינם כי אם אישור נוסף

למוות המולך, עד כי אין בכוחנו להכריע אם בשיח של ממש עסקינן או בחיקוי פלסטיק תוצרת סין. וכך, רק דקורטיביות עקרה נמזגת בסטריליות הכוללת, ומראה עציץ הקרמיקה הלבן משתלב אף הוא במודרניזם המת והממית של עיצוב הפנים הארכיטקטוני. ולכן, בין ציור העציץ עם השיח לבין ציור העציץ הריק המרחק קצר, ומבנה העציץ הלבן המונומנטאלי אינו יכול שלא להעלות בדעתנו מבנה קבר.

גם ציור של גל אבנים הוא גל־עד, למרות שאינו אלא דקורציה בנאלית (כלומר, קיטש) נוספת בלב בריכה ב"לובי" כלשהו. ועוד: פרחי לוע הארי השתולים בשלושה עציצי שיש בסמוך לכניסה לאחד מבנייני הפאר הם "טבע" שאפילו ל"גן" לא הפך, אלא הפך לטריו של תאי מאסר, ותזכורת לעציצים המונחים בבתי קברות לצד מציבות.

יהלי־סרבגילי מתגרה במודרניזם לא פחות משהיא עושה בו שימוש: עמוד תומך במבואה מככב במרכז ציור אנכי כהד רחוק ל"עמודים" של ברנט ניומן, שעה שאריחי הרצפה שומרים על גיאומטריות מושלמת כמין הד עמום ל"אריחים" של קרל אנדרה. אלא שהאוטופיזם המודרניסטי לא עוד תקף באולמות המבואה של הציירת התל אביבית: העמוד אינו אלא עילה למרקמים הדקורטיביים של השיש היצוק וכמוהם מרקמי האריחים, שלא לומר הריבוע השחור ה"מאלביצ'י", שמקיף את העמוד ואינו כי אם קישוט נוסף במסכת הנראות הבורגנית החוגגת.

האור מלאכותי, כמובן. תאורת הפלורסצנט הזו (באמנות הישראלית, נציין, אור החשמל

המיר את אור השמש מזה תקופה לא קצרה<sup>3</sup>) והרמטיות של החלל המלאכותי, מרחיקים את הציורים הנדונים מהמקום הישראלי: הם בשום מקום ובכל מקום. הם מקרים מובהקים של Non-Places, בלשונו של מארק אוז'ה.<sup>4</sup> כמובן, שייבוא האקזוטיקה הטרופית (האמיתית והמדומה) לעציצי ה"לובי" מעקר עוד יותר את אפשרותו של המקומי.

אולמות המבואה של יהלי־סרבגילי חסרי מוצא. הם בתי כלא קיומיים, מטאפורות של מצבי נפש ושל מצב אנושי "בדלתיים סגורות", כשם מחזהו של ז'־פ.סארטר. אפילו מבט החוצה מבעד לזוגיות הגדולות והכבדות, יאשר רק ציפויי שיש ממיתים נוספים, כאותו מבט החוצה בסופמשחק של סמואל בקט, המגלה רק מוות. בהתאם, גם קומץ נופי חוץ שציירה יהלי־סרבגילי בעבר, עומדים בסימן עמוד אנטנה סלולרית המדמה דקל (אך מקרין קרינה ממארת), גם אם למרגלותיו צומח דקל של ממש (אך אף הוא שתילה דקורטיבית ומיובאת, לא יותר). ומכיוון אחר, שלט של מסעדת "אווזי" בקדקוד בניין המקשר, פעם נוספת, בין הבינוי המודרניסטי־פונקציונלי לבין הפרסום (כחזות) לבין המוות (שחיטת האווזים).

נחזור לאולמות המבואה: אלה הפכו בציוריה של יהלי־סרבגילי לעולם של בבואות. לא רק ציפויי השיש מוליכים שולל, הגם שמתיימרים

להנכיח אמת (חברתית־מעמדית, יותר מכל), אלא שהשתקפויותיהם בברק הרצפה גוזרת על התפנים הגיאומטרי־מינימליסטי אפקט של תעתועי עין.

כך מזכירה לנו הציירת שגם החומרה המודרניסטית בשיאה – זו המופשטת־גיאומטרית־מינימליסטית – אף היא רק ציור, משמע מעשה תחבולה השומט תחתיו את קרקע האמת האפלטונית הגבוהה. כך למשל העמוד המככב באחד מציורי המבואה עשוי מתכת בוהקת המתפקדת כראי עקום. עתה, משחק האורות המלהט של הציירת מאיים להתיך את החומריות של השיש והמתכת, אלא שגם הוא נכנע בפני הטקסטורה של החזות החיצונית ושל הריק המקפא.

כיצד שורדים הוויה זו של "חדר טהרה"? דרכה האחת של אסנת יהלי־סרבגילי ברורה: לצייר הוויה זו. כל ציור נוסף של קטע מבואה אינו כי אם עמידתה מול האין, ואישור לקריאתו של פרידריך שילר בסוף על הנשגב (1801):

"פנים־אל־פנים תתגלה־נא לפנינו הגורליות האכזרית. לא אי־דיעת הסכנות הצרות עלינו מסביב – שהרי לא־ידיעה יבוא קץ בסופו של דבר – אלא היכרות עימהן תושיענו."<sup>5</sup>

<sup>3</sup> גדעון עפרת, "אורות של מטה ואורות של מעלה: על אור פיזי ואור מטאפיזי", בתוך: אורים, עורכים: א.בילסקי, א.מנדלסון וא.שנאן, עם עובד, תל אביב, 2005, עמ' 212–227.

<sup>4</sup> Marc Augé, *Non-Places*, Verso, New-York & London, 1995.

<sup>5</sup> פרידריך שילר, על הנשגב, תרגום: דוד ארן, הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, תל אביב, 1995, עמ' 97.

## חדרי טהרה

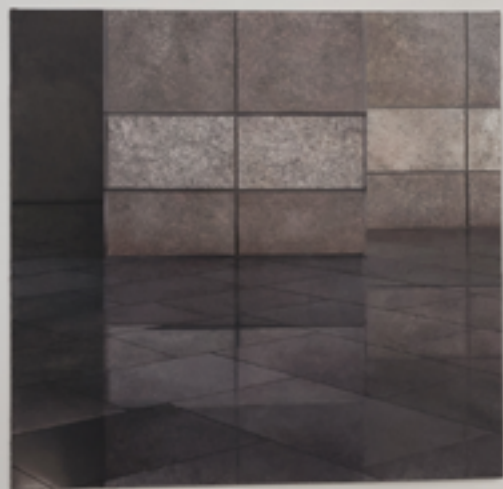
### גדעון עפרת

לפני מספר שנים, סיפר לי הצייר יונתן הירשפלד על "הציירת הכי טובה בארץ", שכנתו לסטודיו בדרך בגין 25 בתל אביב. הנחתי אז שהוא מפריז, כדרכם של אמנים המתבטאים (לטוב, ועל פי רוב – לרע) על אמנים, אך עיון בציוריה של אסנת יהלי־סרבגילי (נ. 1974) לימדני שאמנם מדובר בציירת מעולה ומרתקת, שהיעדרותה מזרקורי האמנות הישראלית מעוררת השתאות. איני נמנה על מעריצי הגל של הציירים "הריאליסטים החדשים" בישראל, אשר רק קומץ זעיר מתוכם ראוי להימנות על מה שאני מכנה "פיגורטיביות הסתכלותית"<sup>1</sup> (קונטמפלטיבית)<sup>1</sup>, ולא פחות מכן, קומץ בלבד מאשר "עולם" אישי־מקורי.<sup>2</sup> כי מרבית "הריאליסטים החדשים" הפוסט־הרשברגיים בישראל מאשרים, לטעמי, סוג של אקדמיזם חדש שאינו מתעלה על עצם המאמץ לחקות את הנראה לעין, וזאת על חשבון ביטוי של מרחב רוחני עקבי, כזה הממזג תהומות נפש והשקפה. אסנת יהלי־סרבגילי – שלמרבות ההפתעה בגרה את המחלקה לאמנות ב"בצלאל", לא בדיוק מעוז ריאליסטי – מאחדת בציוריה מיומנות ציורית ריאליסטית יוצאת־דופן עם "עולם" עשיר ועמוק. בולט עניינה של הציירת באולמות מבואה

("לובי") של בנייני דירות ומשרדים, מהסוג המאפיין את מגדלי היוקרה של האלפיונים העליונים. אסנת יהלי־סרבגילי לוכדת (תחילה במצלמה, ולאחר מכן – במכחולה) קומפוזיציה מוקפדת של קטע המבואה, המרוקנת מכל נפש חיה, ומתמסרת לייצוג אל־אישי (אל־אישי ברובד עבודת המכחול), עמלני ואטי מאוד (ציוריה תובעים זמן ארוך ליצירתם) של הטקסטורות הארכיטקטוניות שבסימן השיש: הכתלים, העמודים, אריחי הרצפה ועוד. מינימליזם המתורגם לריאליזם נזירי הממעט בגוונים ונוטה למלנכוליה של אפורים־בו־ים. מהמיוצג עולה תחושת קיפאון, כמעט כשל חדר מתים או חדרי טהרה, שעה שבדרך פלא מה שעשוי להיתפס כציור מרוחק ושכלתני עד תום ספוג, לאמיתו של דבר, באווירת נכאים, מעין ציור אַבֵּל. בשלב זה, כל מסר ביקורתי חברתי־מעמדי מודחק מתחת למסר המורבידי ולחוויית האל־ביתי (*Unheimlich*), כלומר חוויית הניכור והחרדה השוררת ב"בתים", אך בה בעת, מקסם הייצוג המושלם של קטע המבואה אינו יכול שלא להסב את תשומת לבנו ל"ציפוי", לחזות החיצונית של לוחות השיש המאשרים מרחב של נראות מלאכותית.

<sup>1</sup> גדעון עפרת, "פיגורטיביות הסתכלותית", בתוך אתר המרשתת "המחסן של גדעון עפרת".

<sup>2</sup> "הריאליסטים וסוגיית העולם", בתוך: גדעון עפרת, *אמנות מינורית*, ירושלים, 2010, עמ' 107–118.







ROSENBACH  
contemporary

16 King David St. (entrance on 2 Hess St.) Jerusalem, Israel  
T: +972-507-516091 W: [www.rosenbach.co.il](http://www.rosenbach.co.il) E: [uri@rosenbach.co.il](mailto:uri@rosenbach.co.il)