

7/12/17



קרן ענבי ~ פוטוגני
Keren Anavy - Photogenic

מאי 2007

May 2007

אוצרת: רז סמירה דמונט

Curator: Raz Samira-Diamant

©

תודה מיוחדת, להורים שלי

Special Thanks, my perntes

קרן ענבי ~ פוטוגני
Keren Anavy - Photogenic

Catalogue

Design and Production: Guy Mendlin
and Tal Frank

Photography: Guy Mendlin

English Translation: Tia Cohen

קטלוג

עיצוב והפקה: גיא מנדלין וטל פרנק

צילום: סטודיו גיא מנדלין

תרגום לאנגלית: טיאה כהן

הדפסה: מגה פרינט

בית האמנים ע"ש יוסף זריצקי, ת"א Artists' House, Tel Aviv



קרן ענבי- פוטוגני

"אנחנו לומדים לראות דבר כשאנחנו לומדים לתאר אותו." (ריימונד ויליאמס, 1961)

קרן ענבי (ג. 1974) מציגה בתערוכה זו מכלול קוהרנטי של ציורים, שנעשו בשנתיים האחרונות.

התערוכה כוללת סדרה של עשרה ציורים הנקראת Blood in the Gutter בעלי פורמט מלבני קטן ואחיד ועוד שלושה ציורים בעלי פורמט משתנה. העבודות נעשו כולן בעקבות דימויים מן התקשורת העולמית והמקומית. הן מציגות רצף ארועים, המתרחשים במקומות זמנים שונים, אך כולן צוירו בסגנון ריאליסטי ללא אידיאליזציה, המטשטש את הגבול בין ציור לצילום. הפורמט המלבני של הסדרה, מזכיר שער של עיתון, הוא קטן ומדויק. העבודות עוסקות ביחסים שבין צילום לציור ובתפישה של דימוי, וזאת מבלי להתעלם מהפן החברתי-פוליטי המבוטא דרכן.

ענבי ממשיכה, ובד בבד מחדשת, את התנועה האמנותית של הריאליזם החברתי.¹ סגנון ציור זה הוא ריאליסטי, אנטי-הרואי, הן בתכניו והן במעמדם בתולדות המודרניזם, ובו הצייר והשפה הציורית מוחקים עצמם כדי לדווח על האירועים בני-זמנם באופן אובייקטיבי וישיר. התמונות אינן אקספרסיביות או רגשניות. בניגוד לציור ההיסטורי, השם דגש על דמיויות של שליטים וגיבורים ברגעי השיא שלהם, הדגש הוא על דמויות משניות, כמו האזרח הפשוט, העני, הנכבש ועוד. כך מוענק מעמד של גבורה לדמויות המשניות בעלילה. ענבי חורגת מטענת האובייקטיביות של הציור ההיסטורי הריאליסטי. היא משתמשת בצילומי עיתונות – אלמנט הנותן תוקף לאירועים המתוארים – אולם במקביל היא גם מצביעה על מעשה העדות עצמו (המציאות מוצגת מעמדה סובייקטיבית) ומחדדת את ההבנה שאין עדות שאינה מגויסת.

חברי תנועת הריאליזם החברתי ציירו את המראות שראו במו עיניהם.² ענבי אינה נוכחת ישירות באירועים המתוארים בציוריה, אלא חווה אותם דרך מתווך – הצלם והצילום. לכל הדימויים בתערוכה יש מקור צילומי, אשר הופיע בעיתונות המקומית או הבינלאומית. התצלום מהווה נקודת מוצא ובסיס לציורים, הן תוכנית והן ויזואלית. הצילום אותו בוחרת האמנית לצייר מעובד מבחינת צבע, הגדלה, חשיבות ופוקוס. לעיתים מתרגמת ענבי את כל הסצנה לציור, ופעמים אחרות מנתקת דמויות מהקשרן ומייצרת עבורן הקשר חדש. כך משנה המידע את מובנו ומקומו. היא בוחרת לצייר בטכניקת שמן קלאסית בסגנון ריאליסטי, תוך שהיא נמנעת מכל מימד אקספרסיבי על-ידי חיתוך קומפוזיציוני מדויק והנחות מכוולן קפדניות ועדינות. האופי הלא-מודרני במופגן של הציור מדגיש את תוכנו, והתוצאה מטשטשת את הגבולות בין ציור לצילום.

המתח בין הציור לצילום יוצר תחושת עמימות – תהייה ראשונית האם אנו מתכווננים בציור או בצילום. העמימות היא תוצאה של המעבר מצילום טהור לצילום מטופל, מדימוי הנוצר באופן "מכני" לריאליזם "וירטואוזי", מממשות לאשליה וממציאות לאמנות. כך מציבה האמנית את עבודתה בשטח ההפקר בין הקונקרטי לבלתי-קונקרטי ומשאירה לצופה מרחב לחווייתו האישית. ציורה הוא למעשה סוג של תרגום והשהייה של הדימוי הצילומי. טכניקת הציור עצמה משמשת את ענבי לאורך כל הדרך כחלק מאסטרטגיה ואמירה כוללות. היא משתמשת בציור ככלי ביקורתי בעל יכולת להעיד ולהגיב. בה בעת הציור איננו אובייקטיבי או תיעודי, אלא נולד מעשייה ומוליד משהו חדש, רצוני ובלתי-רצוני. ציור על-פי צילום מאפשר לענבי לשמור על ריחוק. צמצום המעורבות מותיר לה כסובייקט מקום רב יותר לפרשנות וגם מרחב אסתטי לטיפול בצבעים ובצורות.

כל העבודות בתערוכה, ובסדרה Blood in the Gutter במיוחד, מתארות סצנות אנושיות, בהן נקלע האדם הפשוט למשבר וחווה חורבן, הרס ואסון. חלק מהאירועים הם אסונות טבע, כמו רעידת אדמה, בצורת, עוני, וחלקם אסונות שנגרמו על-ידי אדם, כגון מלחמות, פיגועי טרור, וסכסוכים.

כולם האסון הלאומי, הכלכלי או החברתי הופך לאישי ותוצאתיו משנות באחת ולעד את גורלו של היחיד. במבט ראשון נדמים הציורים לארכיון תיעודי המקטלג את האירועים, והם כמו לקוחים מאנציקלופדיה ישנה, ללא רצף של זמן ומקום.

^[1] ריאליזם חברתי: ענף של הריאליזם שצמח במאה ה - 19 בצרפת והתאפיין בציור בעל תכנים חברתיים או פוליטיים מובהקים, תוך ביקורת גלויה או סמויה על עיוותי הכלכלה

^[2] ועל מוצקתם של המובטלים והמנוצלים

^[3] ראו למשל ציורו של קורבה, מנפצי האבנים, 1849, המתאר מראה שהאמן ראה ברחוב

תחושה זו מוגברת על-ידי צבעוניות דהויה כמעט-פסטלית. למעשה, אף לא אחד מהציורים מוסר מידע קונקרטי. הסיפור או רגע השיא אינם קיימים. בציור נותרים רק הנזקים והשאריות שאחרי האסון, ועל הצופה להשלים את הפער. הציורים מתמקדים ברגע שאחרי האירוע, ובחלקם מוצגים מראות "בנאליים". אלה מצבים זמניים שהופכים לקבועים, לשרה ללא סוף או פואנטה. הקטסטרופה אינה מתחוללת כאירוע אלא נמשכת כל העת, ומצב החירום הוא הנורמה.

ענבי מתעכבת על התרחשות מאופקת, שאין בה אלימות או תוקפנות ישירה, מעין שגרה של יומיום, דרמה ללא דרמה או פאתוס, בה המציאות אונסת את האנשים להיות מצולמים/מצוירים. תחושת הפגיעות העולה מן העבודות הופכת אותן לביטוי אוניברסלי. הציורים עוסקים ברגעים קיצוניים בחיים, היכולים לקרות לכל אחד בכל רגע. הדגש הוא על המקרה הפרטי, על כך שגם את/ה ואני היינו יכולים להיות חלק מהסיפור. הצופה הופך לעד, למשתתף, ועל-ידי כך לבעל אחריות. לא האירוע ההיסטורי המתואר מייחד את ציוריה של ענבי, אלא אופן התיאור, המודע להיותו מתן עדות, ואופן הפנייה אל הצופה ההופך לחלק מן העדות. חוסר הרציפות, מעברי הזמן והמקום והקישוע בין הציורים מאזכרים את עולם הקומיקס. על כך מוסיפה ענבי: "הסדרה מאזכרת את עולם הקומיקס ומתייחסת לרווח שבין ציור לציור.³ ברווח הזה הצופה משלים את הפער בהתבסס על ניסיון העבר ותפישת המציאות. בברווז אנו לא רואים דבר ולכן כל חושינו פועלים במקום הזה, המקום של האירוע. הסדרה מציעה לצופה לחבור לנראה וללא-נראה."⁴

הבחירה של ענבי בדימוי נעשית מתוך אינספור תצלומי עיתונות. מראש, כל תצלום הוא דימוי נבחר אחד מתוך רצף של פריימים, מתוך אפשרויות רבות כל-כך, הנתונות לצלם שעומד עם המצלמה מול המציאות. היא עובדת מתוך ידיעה פוסט-מודרנית, שלתצלום אין אמת אחת, והוא אינו ציטוט אובייקטיבי של המציאות; יש רק קטעים בו-זמניים מפוזרים ומפוצלים. כל עריכה ובחירה היא מניפולטיבית, משפיעה על האירוע ומפרשת אותו בו-זמנית. היא אף מוסיפה יסודות משלה – פרטים שאינם מופיעים בתצלום, צבעוניות דרסטית יותר, חיתוך חד של הקומפוזיציה – יסודות שנועדו להעצים את ההתרחשות הדרמטית. כשענבי מציירת מתוך תצלומים, היא שואלת שאלות על יצוג ועל תנאי היצוג: תמונה, מבט, מצלמה, דימוי, זיכרון, כיבוש, טרור, חברה, צלם, אמן, סבל, אסון. היא בעלת מודעות למדיום עצמו; המדיום הוא "הסיפור", והוא משפיע על האירוע.

השימוש בתצלומים שצולמו בידי אדם אחר, בדרך-כלל אלמוני, מרחיבים את משמעותו המסורתית של המושג "עד ראיה". כל עוד אנו רואים את התמונות בעיתון בלבד, אנו יכולים להתייחס אל עצמנו כצופים חסרי אחריות ויכולת תגובה. גם ענבי צורכת את דימוייה מכלי שני, אולם במקום חוסר תגובה היא חוזרת על הדימוי ויוצרת אותו מחדש בכתב ידה. המידע הלא-אישי הופך לאישי ולא-אישי גם יחד.

בעוד שפעולת הצילום מהירה, ופרסומו בעיתון מיידִי, פעולת הציור היא איטית והופכת מדיום המוני למדיום אישי. ההחלטה ליצור אפקט של צילום באמצעים של ציור מחוללת היפוך באופן שבו אנו רגילים לקלוט את הדברים, שכן היא יוצרת פער בין הנושא המציאותי הקשה לבין ההנאה שבאשליה האמנותית. לכך יש להוסיף את הקשריו הספציפיים של הצילום כמדיום של הנצחה, ניסיון להקפיא את הזמן, הצילום כאקט משמר חיים – תפישה של רולאן בארת,⁵ לפיה כל צילום נושא עמו את המוות, המגולם בעצם הנצחת הדיוקן, בבחינת שימורה של רוח רפאים; "זה היה אז ושם". המפגש עם נושא המוות הוא נקודת מוקד במבנה התערוכה, המגלמת בתוכה את המתח של הרגע שבין שתי מיתות (צילום וציור).

ההתעסקות של ענבי בהווייה המודרנית ותוצאותיה הקשות מתבטאת בבחירות המודעות בתצלומים ואירועים קשים לעין וללב. היא אינה מתעלמת מן המציאות ואף מנציחה אותה. כמו ריכטר היא מבחינה ביכולתו של הציור לשמש אמצעי של אבל, חמלה והחזרת הרגש ביחס לדימוי. ריכטר מזהה את ההבדל בין ציור לצילום כך: "בעוד שהצילום מעורר זוועה, ציור בנושא דומה מציג דווקא עצב."⁵ ענבי נמנעת מאמירה פוליטית או חברתית ישירה. הכוונה אינה לאמנות פוליטית מגויסת למען אמונה או מסר מסוימים ואף לא לאמנות דיִדקטית, המבקשת לכוון את האמת ההיסטורית.

^[1] Scoot Mccloud 3, בספרו "Understanding Comics: The Invisible Art", מגדיר את המרווח שבין ריבועי הקומיקס כ - gutter, רווח ופער שעל הצופה

^[2] להשלימו על ידי הדימוין בעקבות מה שמתואר בשני הריבועים שלצידו

^[3] כל הציטוטים הם מתוך שיחות עם האמנית לרגל התערוכה

^[4] סוזאן לנדאו (עורכת), גרהרד ריכטר, מזיאון ישראל, ירושלים, 1995, עמ' 13.

אף לא אחד מאלה מעניין אותה. היא שמה במרכז את אדישותנו לרגש ומבקשת לעוררו מחדש. התערוכה מבליטה את הטראגיות שבמציאות המקומית והאוניברסלית ואת האופן שבו היא ממשיכה להדהד ולהטריד באמנות. המסר העולה מן העבודות הוא שכל שהאירועים קשים, חיי השגרה קשים עוד יותר. "כי כל האירועים הללו קורים כל הזמן והם סוג של שגרה. הכוח של הציור הוא לבודד את המראות הטריטוריאליים ולהעלות אותם למעמד של יצירת אמנות, לתת להם משך זמן." אומרת האמנית. על כך מוסיף האמן אמברסון: "האובייקט היומימי הבנאלי עשוי להעיר זיכרון לא-רצוני ולהחיות באחת עולם כמום של עבר."⁶

היצירות מציגות מצבי סבל והרס סביבתי ואנושי. כדברי ריכטר, "המוות והסבל היו מאז ומתמיד נושאים לאמנות".⁷ בכל תמונה מופיע המימד האנושי, הנקלע למציאות בלתי-אנושית. ענבי מתארת את הדמויות בדיוק מאופק, בדגש לא על תווי פנים או דיוקן ספציפי אלא על מחוות גופן, המבטאות דרגות שונות של עינוי ואיפוק קורעי-לב. רובן אינן מישרות מבט אל הצופה אלא עסוקות במרחב סביבן, שרובו ערימות הריסות או פסולת. הערימה הופכת לעדות אילמת, עקבות טראומה, כמו מלחמה, מעשה טרור, רעידת אדמה, או בתי מגורים שהיו ואינם. הערימה היא טבע דומם נטוש, בין חי למת, בין צמח לאבן. העבודות נעות על הצייר בין חיים ומוות כדי לדבר על החיים.

היבט חוזר בעבודות הוא דימוי הילד, דווקא דימוי זה מייצג יותר מכל דימוי אחר את החיים. הילדים ממוקמים במרכז הקומפוזיציה ומסתכלים ישירות אל הצופה. הילד הוא שחי וסופג את תוצאות האסון, מח ד מתמודד ומאיך מסמל את התקווה שיגדל וינהג אחרת. הסדרה נפתחת ונסגרת בדימויים של תנועת החמאס הפלשתינית. "שני הציורים בקצוות (הנפת דגל חמאס על-ידי חבורת ילדים ותיאור נצחון חמאס בבחירות, שבמרכז מונף ילד כבן שנתיים מחופש ללוחם חיזבאללה) הם הקונקרטיים ביותר ומתפקדים כסוגריים ענקיים של כאן ועכשיו ומהווים שני דימויים של רוע מוחלט ופחד", אומרת ענבי. נושא מובלע בתערוכה הוא ניצול ילדים והשימוש הציני והכואב בהם במאבק הפוליטי, הן כקמע והן ככלי נשק (שליחתם לפגוע באזרחים, העמדתם כמגן לפני כוח חמוש), תוך ניצול חולשתם.

העבודות מעלות לדיון את שאלת המוסר האנושי-חברתי בתהליכים פוליטיים. האמנית אינה מספקת תשובות למצבים הקשים אותם היא מעלה, אלא מתייחסת אליהם בעצם ציורם תוך חידוד תחושות האיום, החרדה והמבוכה שבהסתכלותנו ויחסנו אל האחר. היא חושפת את הפער בין מה שאנו חושבים לבין מה שאנו עושים, בין מה שבשליטתנו לבין מה שאנחנו מוכנים לסבול, בין מה שאנחנו מתכוונים להשיג לבין מה שאנחנו מגשימים הלכה למעשה. "בעבודות אני מנסה לצעוד על הגבול שבין פוליטיקה לאסקפיזם ומבקשת להציע את המרחב שבין שניהם. זהו המרחב שבו הצופה יכול להתעמת עם שאלות אקטואליות-פוליטיות לצד שאלות אמנותיות-אסתטיות".

בהתבוננות מעמיקה בתערוכה ניתן להבחין בכל תמונה בקריסה – התמוטטות פיזית של בתי מגורים, תחנת רכבת, רחוב, ארץ, היוצרת ערימות של אבנים וחלקי בניין. רצף הערימות מחדד את תחושת החורבן ומבליט את נושא המוות. נושא זה עובר כחוט השני בעבודות ומגיע לשיא בציור בעל אופי סוריאליסטי, הרפאים, הנמצאים בלב אדמה בוערת ומפולת אבנים גדולה, ובציור ללא כותרת,⁸ המורכב משני חלקים המתארים ערימת זבל. החיתוך בציור זה יוצר, מצד אחד, מבט של קלוז-אפ, ומצד שני תחושת המשכיות אינסופית. הפסולת, המתאימה לכל זמן ומקום, מייצגת, מחד, התעסקות בנמוך ובחומרי. מאידך, סגנון הציור וההילה האופפת את ההר מעניקים לו אופי נשגב. ציור זה משוחרר וחופשי יותר בעבודת המכחול והצבע ומשלב בין ז'אנר ציור הנוף לזה של טבע דומם. "הריסות היו תמיד נקודת המוצא למשהו חדש. הריסות הן העתיד, כי כל היש הוא בר חלוף", אומר אנסלם קיפר.⁹

ענבי נעה בין פרטואר מתעד, כמעט קולנועי, לבין פרטואר ציורי-דרמטי, מייפה ומעצים. היא מתארת אירועים המופיעים במהדורות החדשות בישראל ובעולם. עבודותיה הופכות לחלק ממאגר הדימויים הסטריאוטיפיים של הזיכרון הקיבוצי הישראלי והכללי. הציור אנגליה, מתאר תגובה ספונטנית לפיגוע טרור ברכבת בלודון.

^[1] 6 לארי אברמסון-הערמה מוזיאון פליקס נוסבאום, אוסנברוק ומשכן לאמנויות עין חרוד, 2005, עמ' 11.

^[2] 7 סוזאן לנדאו (עורכת), גרהרד ריכטר, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1995, עמ' 7.

^[3] 8 התמונה מבוססת על תיאור התמוטטות מקלטי אשפה בפיאטאס שבפיליפינים. הר הזבל הגיע לגובה 15 מטר והשתרע על 300 דונם. מאות נהרגו בהתמוטטות.

^[4] 9 אנסלם קיפר מצוטט מתוך לארי אברמסון - הערמה מוזיאון פליקס נוסבאום, אוסנברוק ומשכן לאמנות עין חרוד, 2005, עמ' 5.

במרכז הפורמט, על שפת המדרכה, יושבת ילדה-נערה, מכונסת בתוך עצמה בתנוחה ובמבט. לצדה מונחים זרי פרחים. הפרחים, אשר יופיים הקמל מסמל את פריכותם של החיים, הם מומנטו מורי הנוצר באופן ספונטני על ידי הקהל הרחב. ענבי בוחרת לתאר את הרגע שאחרי האסון, את רגע ההתאבלות, הרגע שבו היפה והזוועה נפגשים, בעוד שהזוועה למעשה אינה נוכחת ישירות בציור. היא השכילה ללכוד בתמונה זו בתמציתיות מרבית את שפת הגוף של הכאב האנושי, על היבטיו האוניברסליים. אין הכוונה לחשוף כאן את המציאות כמות שהיא, אלא "לבטא את המצב הבלתי אפשרי שאליו נקלענו", כדבריה.

מבטה יוצא-הדופן של ענבי נתמך ונאחז בציור. הציור מייצג אובייקט – הן ברמה הפיזית (ראו עובי הדפנות של ציוריה) והן ברמה התוכנית-פילוסופית, כאובייקט מבט. העבודות מציגות סביבות דחוסות, היוצרות תחושת חנק ציורי, בו המקומי והאוניברסלי, המציאותי והבדוי, כולם שזורים אלה באלה בחוט בלתי-נראה, מתוך תקווה לטלטל את הצופה מאדישותו.

רז סמירה-דימנט



Stone's, 2004
oil on linen, 150x75 cm



אבנים, 2004
שמן על פשתן, 150/75 ס"מ



The Doctor's, 2007
oil on linen, 150x150 cm

הרופאים, 2007
שמך על פשתן, 150/150 ס"מ



Untitled, 2007
oil on linen, 50x300 cm

ללא כותרת, 2007
שמן על פשתן, 50/300 ס"מ



England, 2007
oil on linen, 60x90 cm



אנגליה , 2007
שמן על פשתן, 60/90 ס"מ

























Untitled, 2007
oil on linen, 60x80 cm

ללא כותרת , 2007
שמן על פשתן, 60/80 ס"מ

Keren Anavy		קרן ענבי
Born 1974 in Israel. Works in Tel-Aviv.		נולדה ב-1974 בגבעתיים, עובדת בתל-אביב.
Education		לימודים
2005-2007	M.F.A., Department of Fine Art, University of Haifa, Israel	תואר שני M.F.A. המחלקה לאמנות - יצירה, אוניברסיטת חיפה.
2002-1999	Ha' midrasha School of Art, Beit Berl College, Israel	המדרשה לאמנות מכללת בית ברל.
1999-1996	B.A., Art History and Education, Tel Aviv University, Tel Aviv	תואר ראשון B.A., אוניברסיטת תל-אביב. תולדות האמנות וחינוך.
One Person Exhibitions		תערוכות יחיד
2007	"Photogenic", Artists' House, Tel Aviv	"פוטוגני", בית האמנים, תל אביב.
2006	"Marked Region", The Gallery at Kibbutz Beeri, Israel	"מרחב מסומן" הגלריה לאמנות קיבוץ בארי.
2005	"The Artichoke Ambush", Haifa Museum of Art, Israel	"מארב ארטישוק" מוזיאון חיפה לאמנות, סדרת מרשים.
Selected Group Exhibitions		תערוכות קבוצתיות
2007	Haifa Graduates "Bringing to light" M.F.A. Graduate Exhibition University of Haifa	"הוצאה לאור", המשכן לאמנות אוניברסיטת חיפה.
		"שותפים", גלריה בית הגפן, חיפה.
2006	"Partners", Beit Hagefen, Haifa	"שש", גלריה גל-און, ת"א.
2006	"Six", Gal-on gallery, Tel Aviv	"קיץ חם" הגלריה לאמנות עין-הוד.
2005	"Hot Summer", Ein Hod Gallery, Israel	"רשמים" ביאנלה II לרישום בישראל, בית האמנים ירושלים, ירושלים.
2004	"The Second Drawing Biennial", The Artists' House, Jerusalem	"נופים מסומנים" נוף מקום באמנות הישראלית העכשווית,
2003	"Marked Landscapes", 'Landscape-Place' in Contemporary Israeli Art', Ben-Gurion University of the Negev, The Avrahm Baron Gallery. The Senate Gallery, the George Shrut Visitors' Center	אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, הגלריה לאמנות, גלריית הסנאט מרכז המבקרים ע"ש ג'ורג' שרוט.
		"סטארט 4" בית גליקמן.
2002	"Ha' midrash 2002", Graduates' exhibition, Beit Berl College, Israel	תערוכת בוגרים, המדרשה לאמנות מכללת בית ברל.
Scholarships and Awards		פרסים ומלגות
2006-2007	Scholarships education Ministry of Education	מלגת לימודים, משרד החינוך לשנה"ל תשס"ו תשס"ז.

"We learn to see a thing by learning to describe it." (Raymond Williams, 1961)

In this exhibition Keren Anavy (b.1974) presents a coherent whole of paintings made over the past two years. The exhibition includes a series named *Blood in the Gutter*, which consists of ten paintings all in the same small rectangular format, and three other paintings in varying format. All works are based on images taken from local and global press, thus creating a sequence of happenings taking place in varying times and places, yet all painted in the same realistic style, devoid of idolization, which makes the borderline between painting and photography less distinct. The series' rectangular format, which brings to mind the front page of a newspaper, is small and precise. The works deal with the relationship between painting and photography and the perception of images, without ignoring their social and political aspects.

Anavy follows and renews the artistic tradition of Social Realism.¹ In this realistic style, anti-heroic in its contents as in its status within the history of modernism, the painter and the graphic language erase themselves in order to objectively convey events of their time. The paintings are not expressive or emotional and, as opposed to historical painting in which heroes and leaders are the subjects of matter and recorded in their hour of glory, the emphasis is put on secondary characters, the ordinary man, the poor, the oppressed. The simple folk are given a heroic status. Unlike the argument of historic realistic painting, Anavy does not claim that her paintings are objective. She uses newspaper photography, which lends validity to the events pictured, yet at the same time she points out the act of witnessing, thus underlining the understanding that all testimony is within context and serves a cause.

Social Realistic painters portrayed what they saw with their own eyes.² Anavy was not physically present at the events depicted in her paintings. She experiences them through a mediator — the photographer, the photograph. All images in the exhibition are based on photographs from the local and global press. The photograph acts as the visual basis of the painting and as the source of its contents. The selected photograph is processed and adapted by the artist in color, size, emphasis, and focus. At times Anavy translates the whole scene into painting, while at other times she isolates figures from their original context and places them in a new, created one, thus changing the meaning of the information as perceived by the viewer. She chooses to paint in classic oil technique and realistic style, avoiding expressive dimensions through precise compositional cuts and delicate brush strokes. The deliberate unmodern nature of the paintings emphasizes their contents, blurring the borderline between photography and painting.

1 Social Realism: A branch of realism developed in the 19th century in France. Characterized by social and political subjects and direct or hidden criticism of the social structure.

2 See for example Courbet's painting *The Stone-Breakers*, 1849, which depicts a sight seen by artist on the street.

The tension between the photograph and the painting causes a sense of uncertainty, we wonder at first which of the two we are looking at. This ambiguity is the consequence of the transformation from pure photography into processed photography, from an image created mechanically into virtuoso realism, from reality into illusion, from existence into art. The artist positions her art in the no man's land between the concrete and the symbolic, thus allowing the spectator space for personal exploration and experience. Anavy's paintings act as translation and postponement of the photographic image. Her technique of painting is part of the overall strategy and statement of her art. She uses painting as an instrument of criticism, capable of testifying as well as responding. Nevertheless, the painting is not objective or documentary, but bears something new. The act of painting based on a photograph allows the artist to keep herself at a certain distance. The reduced intensity of involvement leaves a greater space for interpretation, on one hand, and aesthetic space for dealing with matters of color and shape, on the other.

All the works in the exhibition, and in the series *Blood in the Gutter* in particular, depict human scenes, in which the simple man is caught up in a crisis and experiences destruction, disaster and ruin. Some events are natural disasters, such as earthquakes and drought, while others are man inflicted, such as war, terrorism and conflicts. In all of them the disaster, be it national, social, or economic, turns personal as its consequences change the individual's life once and for eternity. At first glance the paintings seem a documentary archive in which the events are arranged, as if taken from an old encyclopedia, without sequence of time or space. This feeling is enhanced by faded, almost pastel coloring. In fact, none of the paintings give away tangible information. The story and its climax do not exist in the painting. All that is left are the damages and ruins of the disaster that has taken place. The viewer must fill in the gaps. The paintings focus on the moment after the event, and some even show banal images. But these are temporal situations that turn into a constant, pointless existence. The catastrophe does not occur as a temporal event but continues; the emergency situation becomes the norm.

Anavy focuses on restrained occurrences without violence or direct aggression, a sort of routine existence, drama deprived of its dramatic nature and pathos, in which reality forces people to become the subjects of photography/painting. The sense of vulnerability embodied in the works makes them universal. The paintings deal with extreme occurrences in life that can happen to anyone, anytime. The individual occurrence is emphasized, as is the fact that each one of us could have been the subject of the painting. The viewer becomes witness, thus participant, and consequently responsible. What sets Anavy's works aside are not the historical events being portrayed but the way of depiction, conscious of being a testimony, and the approach toward the viewer as a participant in that testimony.

The lack of continuity, the space and time leaps between paintings, bring to mind the art

of comics. On this subject Anavy says: "The series makes a reference to the gaps between pictures existing in the world of comics.³ The viewers fill in these gaps, basing themselves on past experiences and their perception of reality. The gap is a void in which we see nothing, which is why all our senses are put to work in this place, the place of the occurrence. The series offers the viewer the opportunity to join what is visible as well as what is invisible."⁴

Anavy chooses her images from numerous press photographs. Each of those photographs is in turn an image chosen from a long sequence of frames — the huge number of options that stand before the photographer as he faces reality. Anavy works under the postmodern realization that a photograph has no absolute truth and it is not an objective quotation; one can find only simultaneous, scattered and shredded happenings. Every choice and editing is manipulative, influencing as well as interpreting. The artist even adds elements of her own — details that do not exist in the original photograph, extreme coloring, sharp compositional cuts — elements aimed at intensifying the dramatic occurrence. In painting from photographs Anavy questions matters of representation and its conditions: picture, viewpoint, camera, imagery, memory, oppression, terrorism, society, photographer, artist, suffering, disaster. The artist is conscious of the medium itself; the medium is the narrative and influences the events.

The use of photographs taken by another, often anonymous, person extends the customary meaning of the concept of eye witness. So long as we encounter the photograph only in the newspaper, we are able to perceive ourselves as viewers deprived of power to react and free of responsibility. The artist consumes these images from a secondary source as well, yet, instead of staying passive, she takes the images and recreates them in her own way. The impersonal information turns personal and remains impersonal at the same time.

Whilst the act of photographing is fast and instant, as is its publication in the newspaper, the act of painting is slow and transforms an impersonal medium into a personal one. Creating the effect of photography using painting techniques causes tension between the painful contents of the painting and the pleasure inherent in the artistic illusion. Moreover, photography is perceived as a medium of memorialization and immortalization, an effort to freeze time, preserve life — Rolan Barth's perception, according to which every photograph embodies death, which is materialized in the immortalization of the portrait, as in the preservation of a ghost; "This was then and there". The encounter with death is a focal point in the structure of the exhibition, which embodies the tension of the moment between two deaths, photography and painting.

Anavy's interest in modern existence and its consequences is apparent in her conscious choice of photographs from painful occurrences. Rather than ignoring the harsh reality, she exhibits and thus perpetuates it.

³ In his book *Understanding Comics: The Invisible Art*, Scott Mccloud defines the gap between frames as a gutter, a gap the reader must fill in himself based on what is depicted in the frames adjacent to it.

⁴ All quotations are taken from conversations with the artist.

Like Richter, Anavy is aware of the ability of painting to serve as an instrument of mourning, compassion, and reinstating emotion. Richter identifies the difference between painting and photography in the following way: "While photographs provoke horror, a painting with the same motif conveys grief."⁵ Anavy avoids any straightforward social or political statement. Her aim is not for political art that serves a certain belief, nor is it for didactic art that seeks to establish historical truth. Anavy's focus is on our apathy to emotion and seeks to shake it from its frozen state. The exhibition shows the tragic nature of the local and global reality and the way it continues to disturb and reverberate through art. The statement embodied in the works is that, as painful as the occurrences portrayed may be, everyday existence is harder. "These occurrences happen all the time and are a kind of routine themselves. The power of painting is in its ability to isolate the trivial sights and bring them to the status of works of art, giving them longer life." On this matter the artist Abramson says: "The banal, familiar object may provoke an involuntary memory hidden within the viewer, thus bringing to life a forgotten world of the past."⁶

The works exhibit states of human and environmental destruction. As Richter put it: "Death and suffering have always been a theme of art."⁷ In every painting a human figure, caught up in an inhuman reality, appears. The artist portrays the figures with restrained accuracy, the emphasis put not on facial features or a specific portrait but on the bodily gestures, which express varying levels of hardship and heartbreaking restraint. Most figures do not level their gaze with that of the viewer but are preoccupied by their surroundings, mostly heaps of rubble and ruins. The heaps turn into silent testimony of war, terrorism, earthquakes, or homes that existed and are now gone. The heap is abandoned still life, existing in the void between life and death, plant and stone. The works lie on the borderline between life and death in order to talk about life.

A recurring theme in the works is the image of the child. This image, more than any other, symbolizes life. The children are placed in the middle of the composition, their gaze leveling with that of the viewer. The child is the one who absorbs and experiences the outcomes of the disaster more than anyone, on the one hand coping, while on the other symbolizing the hope for a better future. The series opens and closes with images of the Palestinian Hamas movement. "The two paintings that open and close the series (the flying of the Hamas flag by children and an image from the events of celebration after Hamas won the elections, in which a two year old child dressed as a Hezbollah warrior is held up) are the most concrete and act as huge brackets of the here and now, images of ultimate fear and evil." says Anavy. Thus, the cynical exploitation of children for political matters — as talismans or as weapons (sending them to harm others, using them as a shield) while taking advantage of their weakness — is thus implicitly addressed by the exhibition.

⁵ Susan Lando, *Gerhard Richter*, Israel Museum of Art, Jerusalem, 1995, p.17.

⁶ Larry Abramson - *The Pile*, Felix Nussbaum, Osnabrueck, and Ein Harod Museum, 2005, p.24.

⁷ Susan Lando, *Gerhard Richter*, Israel Museum of Art, Jerusalem, 1995, p.10.

The works ask questions in relation to human ethics and morals in the political process. The artist does not provide the viewer with solutions for the difficult situations she deals with, but relates to these situations by painting and portraying them, stressing the feelings of dread and embarrassment as we relate to others. She uncovers the gap between what we think and what we do, what is under our control and what we are willing to put up with, what we wish to achieve and what we actually do. "In my works I try to walk the line between politics and escapism and wish to present the space in between. In this space the viewer is invited to confront current political matters as well as aesthetic and artistic ones."

Taking a deeper look at the exhibition, one notices the collapse in every painting. pphysical collapse of buildings, train stations, streets, lands, which create heaps of rubble and stones. The sequence of heaps highlights the feeling of destruction and the subject of death. This subject, appearing in all of the works, reaches its peak in the surreal natured painting, *The Doctors*, where doctors stand in the midst of burning grounds and huge landslides, as well as in the painting *Untitled*,⁸ which consists of two parts and portrays a garbage heap. The partition in this painting causes a close-up, on the one hand, and a feeling of never ending continuity, on the other. The garbage, which could belong in any time or place, represents the preoccupation with the earthly and low, yet, on the other hand, the painting technique and aura around the heap lend it a sublime appearance. This specific painting is freer in its brush strokes and coloring, combining the genre of landscape painting and that of still life. "Ruins were always the starting point of something new. Ruins are the future, as all that is will pass." says Anselm Kiefer.⁹

Anavy's repertoire ranges between documentary, almost cinematic, painting and dramatic, picturesque and beautifying one. She conveys occurrences that appear on the news in Israel and the world. Her works become part of the stereotypic archive of the Israeli collective memory, and the general one as well. The painting named *England* depicts a spontaneous reaction to a terrorist attack in a London train station. In the center of the format a girl sits on the street's curb, gathered in on herself in posture and gaze, by her lie bunches of flowers. The flowers, the dying beauty of which symbolizes the fragility of life, are a spontaneous Memento Mori created by the crowd. The artist chooses to portray the moments after the disaster, the mourning, the moment in which horror and beauty meet, the horror not directly present in the painting. She succeeded in capturing with utmost essentiality the body language of human pain and suffering, in a universal sense. The aim is not to show reality as it is but, in her words, to "express the impossible situation we got caught up in".

Anavy's exceptional point of view is caught up and supported by the painting. The painting represents an object — physically (note the thickness of the paintings' ledges) as well as

philosophically, as gaze-object. The works portray dense environments that create a feeling of choking, and in which the local and the global, the imaginary and the real, are interweaved and tied together by an invisible rope, hoping to shock the spectator from his apathy.

Raz Samira-Diamant

⁸ The painting depicts the collapsing of a garbage facility in the Philippines. The mountain of garbage was 15 meters high and spread over 300 dunam. Hundreds of people were killed when it collapsed.

⁹ Anselm Kiefer, quoted from Larry Abramson - *The Pile*, Felix-Nussbaum Museum, Osnabrueck, and Ein Haod Museum, 2005,p.9.