

מאיה כהן לוי
בריכות, 1995-2000

מאיה כהן לוי

בריכות, 1995–2000

4	פתח דבר	מרדכי עומר
7	עוברת דרך החומר	ורדה שטיינלאוף
10	שמים	ויסלבה שימבורסקה
12	יהי	מרדכי גלדמן
18	ציונים ביוגרפיים	
20	רשימת העבודות	



מוזיאון תל אביב לאמנות
מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

מאיה כהן לוי
בריכות, 1995–2000

פתיחה: 2 ביוני 2000
אולם סיימון ומרי יגלום

תערוכה
אוצרת: ורדה שטיינלאוף

מסגור ותליה: טיבי הירש
הכנה למסגור: עמיר אזולאי
תאורה: נאור אגיאן, אייל ויינבלום, ליאור גבאי

קטלוג

עיצוב והפקה: עדי ונעם שכטר
עריכת טקסט: טובה שראל
נוסח אנגלי: ריצ'ארד פלנץ
צילום: אברהם חי
צילום דיוקן: ברברה ניגל רדלוף
הקלדה: רינה סגל, חגית שטרנפלד
קדם דפוס: שפירא, תל אביב
דפוס: אופסט א.ב., תל אביב
כריכה: כתר, ירושלים; סבג, תל אביב

התערוכה התאפשרה הודות לקרן נלפורד; תודה לאלני ארלוק;
הקטלוג הוא בתמיכת שוקי לשר, הרצליה

אתר אינטרנט: www.go.walla.co.il/maya

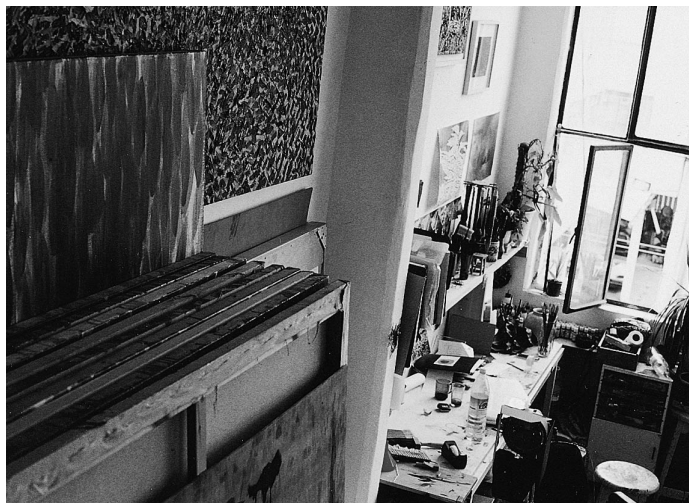
האתר בחסות **ואלה**

עבודתה של מאיה כהן לוי שומרת בקפדנות מרובה על חותם ייחודה. כתב ידה הברור וההדר שמעלים ציוריה ניכרים למרחקים ואין להם אח ורע באמנות הישראלית העכשווית. מרחביה פרושים על פני מלאות חובקת כול, וקצב זמנה מתמהמה, כאילו ביקשה התעכבות נוספת לנוכח הנראה ואולי יותר נכון לנוכח המוסתר מאחורי המראה החשוף. כסיסמוגרף נדיר, רגיש ואנושי, היא עוקבת אחר שדות האנרגיה ונצמדת אליהם בכפיותיות שפעמים מאיימת באיבוד עצמי לתוכם. כפות הדקל וגזעו, כמו גם תווי פניה של החמנייה, היו מהמוטיבים החשובים בעבודותיה המוקדמות של כהן לוי. המוקדים המרכזיים בתערוכה שלפנינו הם גלי המים שבבריכה וגלגולי השתקפות העננים שמעל. כל אחד מנושאי עניינה מתמשך על פני רצף של עבודות המצטבר לסדרה ארוכה, החוזרת שוב ושוב אל עימות המבקש להתוודע בכל פעם מחדש אל חידת פשר חוקיותו של הנתון הנתפס. לא פעם נדמה כאילו ביקשה כהן לוי להמשיך ולהקשיב עד אין סוף לאותו הד של הנעדר הנוכח.

אנו חבים תודה בראש ובראשונה למאיה כהן לוי על שזיכתה את קהל המבקרים בחוויה כל כך ייחודית. למרות שהעבודות המוצגות פה הן רק מבחר מצומצם מעשייתה האמנותית בשנים האחרונות, הן מהוות מדגם עשיר מעבודתה. על בחירת המדגם ועל הפרשנות הנלווית אליה, אנו חבים תודה מיוחדת לאוצרת התערוכה ורדה שטיינלאוף. תודה גם למרדכי גלדמן על מאמרו לקטלוג זה, שהאיר זויות ראייה חדה נוספת של עבודתה של כהן לוי. הקטלוג עוצב והופק על ידי עדי ונעם שכטר, שברגישות ובמיומנות מרובה השכילו לשלב את אופי האמנות עם תפיסת העיצוב. תודה לאברהם חי על התצלומים, לטובה שראל על העריכה בשפה העברית ולריצ'רד פלאנץ על הנוסח האנגלי. תודה מיוחדת לעמיר אזולאי על הייעוץ וההכנה למסגור, ולטיבי הירש על מסגור העבודות ותלייתן.

תודה לכל צוות המוזיאון על תרומתו להצלחת פרוייקט זה, למשאילי התמונות ולתורמים שסייעו בהעמדת התערוכה ובהפקת הקטלוג. מימוש התערוכה התאפשר באמצעות קרן נלפורד; תודה לאלי ארלוק; הקטלוג הוא בתמיכת שוקי לשר.

פרופ' מרדכי עומר
מנכ"ל ואוצר ראשי



עוברת דרך החומר

ורדה שטיינלאוף

מתפקדות כאן יותר כצורות מבניות שבאמצעותן מציעה האמנית קריאה לסדר חדש של הקומפוזיציה המעגלית. בסדרת העבודות "מבנה ריקוד", 1983, הקומפוזיציה מתפתחת להסתעפויות הנובעות מתוך דמוי תהום, מוטיב שהאמנית ממשיכה לפתח גם בעבודותיה התלת ממדיות מ־1990.

בסדרה "בריכות" יוצרות שכבות הצבע מרקמים צבעוניים המכסים והחושפים בו זמנית את אלה המצויים מתחתיהם. שכבות צבע כהות מתערבבות בשכבות בהירות ליצירת מארג רקמתי המרצד לעיניו של המתבונן עד שאינו יודע להחליט איזו שכבה נמצאת מעל ואיזו מתחת. הנחות מכחול דמויות סיבים (למשל, קט. 24, 35, 37) פורקות מתוכן הסתעפויות צורניות לצדדים, כמו דגים־עלים־עיניים (למשל, קט. 24), שקצותיהן המוגדרים יוצרים משחק דו משמעי בכיווני החלל. מבעד למארג רב שכבתי זה, נוצר בוחק פנימי זוהר, קרינה המממשת את האור כחומר – כצבע עצמו. על אף שאין כאן טשטוש מכוון של גבולות הצורה, ואין התמוססות של הצבעים זה אל תוך זה, נוצר משחק פנימי בין האור לבין השתקפויותיו בלי לבטל את חומריות הצבע, כפי שתיארה זאת דליה רביקוביץ' בשירה "כתמי אור":

ובְּחֹמֶר הַזֶּה הָאֶפֶל נִטְבָּעוּ כְּתָמִים שֶׁל אור
וְלֹא נִשְׁמַע כְּהֵם קול נְרִחֵשׁ כִּם לֹא יַעֲבֹר
וְהֵם כְּמוֹ שֶׁמֶן הַמֹּר נִגְרָים וְזוֹלָפִים מִן הַפֶּךָ.¹

מתחת ל"צורת האם" של העין, המשוכללת בהירות שוב ושוב ואשר נעשתה בשנים האחרונות לאייקון של כהן לוי,

מחזור עבודותיה של מאיה כהן לוי בנושא הבריכות מהווה מיצוי של מעין סדרה אינסופית בנושא. באמצעות חזרה על תבנית קבועה, הן תוכנית והן צורנית, היא מגיעה לשכלול וזיכוך התימה המרכזית. מתחת למעטה הפסטורלי כביכול של עבודות אלה, רוחשת התרגשות מתמדת הבאה לביטוי בהשתנות אינטנסיבית של הדימויים העיקריים ובווריאציות רבות על הנושא.

החזרתיות של פעולת הציור מקנה למעשה היצירה של כהן לוי, כמו גם לצפייה בה, מעמד כמעט פולחני. יצירתה נתפסת כעשייה המיטלטלת בין שני קטבים – האסתטי והאוטולוגי. מחד, היא רואה ביצירה מעשה חד פעמי, ובכך היא מממשת את זיקתה לממד הבראשיתי של הטבע ונותנת ביטוי להתענגותה על הבריאה והציור כאחד. מאידך, היא נותנת ביטוי להסתייגותה מאופני הייצוג המימטי־אשלייתי באמצעות התנסות אקסטטית במעשה היצירה על צדדיו הרחבים יותר.

בצד התבוננות במכלול הדימויים המופיעים ביצירתה של כהן לוי, התערוכה בוחנת את מתכונת גלגוליו של כל אחד מהדימויים העיקריים בנפרד – את צורתו ואת דפוס חזרתו, וכן את הפתרונות הפלסטיים שבהם בחרה האמנית.

עבודותיה הראשונות של כהן לוי שפעו צורות ודימויים בעלי הקשר מיתי, כמו למשל בעבודה "יושבים", 1983, שבה שלוש דמויות דמוניות יושבות במעגל כבמעין טקס או מחול פולחני מאגי ומעלות תחושות של קסם ומסתורין. הירח המופיע ממעל מוצא הד צורני במעגל היושבים ומסומן אף כצורה ציורית ודינמית. עבודות אלה, על אף היבטיהן היונגיאניים, כגון הלא מודע הקולקטיבי,



ניכרות גם עקבות היסוס (כמו, למשל, קט. 4, 19, 22) הבאות לביטוי במחיקות המערערות מעט את הסדר ההיררכי הפנימי של היצירה.

הטבע, מקור היצירה של כהן לוי, הוא סתום ואפוף מסתורין, נוף חבוי בעל נוכחות עזה גם אם חמקמקה ביותר. במונחים דרידיאניים הציור שלה הוא "ים של סימנים" שבורים ובודדים, שהאמת החמקמקה נמצאת אי שם מעבר להם, והכול נשאר פרוץ למשחקי פרשנות. במין תחבולה של מבנה, מטשטשת האמנית בעבודתיה את מקור הידע שלנו ומכוונת אותו למחוזות אחרים. למרות זאת, ניתן לעמוד על קווי היגיון החבויים בעבודתיה ולהבחין במבנה מסוים שהיצירה מאורגנת סביבו. בעבודות על נושא הבריכות זהו מוטיב העינ־דג המשמש מסמן ייחודי הממרכז אליו את המבט.

את מחזור ציורי הבריכות שלה עשתה כהן לוי כשהיא רכונה מעל למשטח הציור האופקי. בתנוחה זו יש משום אנלוגיה להתבוננות במים כבמראה, שבה מחפש ה"אני" בטבע את מה שחומק ממנו. הריצוד במים מעמעם את ההשתקפות ומקשה את גילוי האמת שמאחורי האשליה. כהן לוי חושפת ומסתירה בתהליך מתמשך של חיפוש ושל התדיינות עם תהליך העבודה ועם המבט המשקף עליה. "הקצב, הריתמוס של הקילוף," מעידה האמנית על תהליך העבודה שלה, "הוא התהליך של החשיפה שממנו נוצרת התמונה החדשה."

בסדרה "בריכות" ממשיכה האמנית לעסוק בנושא המראות (Views) שבו החלה עוד ב־1987. כהן לוי מקלפת באמצעות סכין חיתוך את תבניות התודעה תוך שהיא נוגעת לא נוגעת במסוכן ובאפל, מעמתת את הנסתר עם הגלוי, את החשוך עם המואר. בחיתוך, בקילוף ובהיעדרות מתגלה מערכת הקודים האישית של האמנית, כמו גם המכניזם של הגנתיה ונקודות הרגישות שלה. כהן לוי אינה מעוניינת בנרטיב כשלעצמו אלא בכפל המשמעות של הנושא: מחד הבריכה כנוף טבע הבנוי בקומפוזיציה המזכירה הפשטה של נוף פנורמי, ומאידך הבריכה כנוף נפשי, כביטוי לחיזיון פנימי. בשלב מסוים מופנמים שני המישורים ונטמעים – החיצוני והפנימי – ליצירת תמונה מהפנטת ומדיטיבית. במקביל, תמונת עולם פנימית

מוקרנת על התודעה כולה ונותנת תוקף סובייקטיבי להכרת העולם האובייקטיבי. כתוצאה מכך נוצרות נקודות מבט חדשות על הציור, שבהן מצוי המפתח לעבודתה של כהן לוי.

ברוח אסכולת הסומי־א², מדגישה כהן לוי בעבודותיה את המקריות האופיינית למדיום צבעי המים כמו גם את העובדה שקשה לשלוט בו. כדי להתגבר על קשיי המדיום היא מציירת בתנועות גוף רחבות כאשר היא רכונה מעל משטח הנייר גדול הממדים ובכך היא מתקרבת לציירי הפעולה האמריקאים, ובמיוחד לציור הפעולה ולמחוות היד של ג'קסון פולוק. שלא כמו ציירי הנוף המציירים עם המבט אל הנוף, היא מציירת עם הגב אל הנוף. הסטודיו משמש לה אקוריום וחלון אל נופים פנימיים, ובדומה לציירי הזן היא צוברת רשמים מהטבע, עוקבת אחר רב גוניותו, ואז, בקצו של תהליך למידה והתבוננות קונטמפלטיבית, כמו נכפית עליה סינתזה המנסחת את הטבע מחדש בצורה תמציתית.

בספרו *Difference and Repetition*³ טוען דלז (Deleuze) שהמושגים השגורים בפינו כאשר אנו מתייחסים אל הטבע, ובהם מושגי המרחב והזמן, הם נטולי סופיות ולא חלה עליהם מידת ההגדרה השמורה למושגים אחרים. משום כך אין הם קיימים למעשה בטבע, אלא מצויים ברשותה של ישות ה"רוח... המתבוננת בטבע וצופה בו ומדמה אותו בעיניה." החזרה בטבע – דהיינו היום והלילה, עונות השנה – אינה מותירה בטבע זכר. רק הרוח או התודעה הצופות בטבע החוזר על עצמו מסוגלות להפיק מהחזרה "דבר מה חדש".

ביצירתה שבה כהן לוי ובוחנת שורת דיכוטומיות הטמונות בשיטת הייצוג האשלייתי, כמו מצע־רקע ודימוי־רקע, ומציבה תחתיהן מערך זיקות מבניות שמרכיביו נושאים אופי דיסימטרי וחסר אחידות. דלז רואה בדיסימטריה ממד פוזיטיבי, ממד של היש ולא של החסר, משום שמידת החסר היא הכוח המניע בטבע, כמו בעשייה האמנותית.⁴

בכל פעם שכהן לוי חוזרת על עקבותיה ושבה ומעבדת מחדש את "צורת האם" הקבועה בסדרה – היא יוצרת בפועל דבר מה שונה. כל חזרה כזו מהווה תיקון

ועדכון שתכליתם מיצוי כוחה ההבעתי של הקומפוזיציה וקירוב הציור אל נקודת ההתחלה ואל "רוחה" של האמנית. בעשייה זו מתקיימת דיאלקטיקה של ניגודים: מחד, זיקה לדגם חוזר ושאיפה ליצור אחידות וסדר, ומאידך מתן ביטוי לעשייה הראשונית תוך הכנסת שינויים, לעתים מזעריים אך תמיד משמעותיים.

תכלית החזרה נתפסת על ידי כהן לוי כמימוש של אחדות מיסטית בינה לבין הטבע ובינה לבין הציור.⁵ שלושת המרכיבים – האמן, הטבע והציור – יוצרים מצב של דחיסות שבו מזדככות הצורות המשחזרות את הרגע הראשוני כפי שנחתם בזכרונה של כהן לוי. כל זה קורה בזכות היות הציור ייצוג נאמן של "רוח" האמנית ושל זהותה האישית.

מעשה היצירה בציורי הבריכות נע בין דרמה לפיוט, בין ניגודים לשילובים. נוצר פסיפס של דימויים המתפתחים ומשתנים בנפרד ובמשולב: העין כצורת אם, הספירלה המשלבת אי שקט ודרמה סוערת וסוחפת, וישות עגולה מלאה וקורנת דמוית ירח. משחק של מסכים הפרוש בתואם צבעוני ומחושב של גוונים ובני גוונים משרת את האמנית כאמצעי של עדות או הכחשה לגבי הימצאותם של דימויים נוספים מתחת לשכבת המים העליונה.

החלק המסיים את התערוכה כולל סדרת עבודות שעשתה האמנית במינכן ב־1999. עבודות אלו מאופיינות באווירה קודרת וערפילית ובנימה של ערגה ומלנכוליות. עבודת המכחול נעשית במחוות יד קצרות, כמו מתוך הרהורים. אופן ביטוי זה מקבל בו בזמן עוצמה דרמטית ומאופקת. את חלקה זה של התערוכה חותם טריפטיכון של מים ושמים; אקורדים הנעשים דרמטיים יותר ויותר ככל שהמבט מטפס אל על כמו בפריטה על כלי מיתר שמימי, מסתורי ומלא הוד, מתחלפים בצבעים בהירים המתמזגים לכלל שלמות, כבשיר "שמים" של המשוררת ויסלבה שימבורסקה:

מִזָּה הֵינָה צְרִיף לְהֵתְחִיל: שְׁמַיִם.

חֵלּוֹן לְלֹא אֶדָן, לְלֹא מִסְגָּרַת, לְלֹא שְׁמֹשׁוֹת.

פְּתַח וּמְאוּם מְלֶכֶד זֹאת,

אֶף פְּתוּחַ לְרַן־קָה.⁶

ה ע ר ו ת

- ד. רביקוביץ', "כל השירים עד כה", הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995, עמ' 44.
- סומי-א – אסכולת ציור סינית שעיקרה ציור בדיו שחור. בהשפעת הזן הגיעו ציורים אלה לדרגה גבוהה של הפשטה.
- G. Deleuze, *Difference and Repetition*, translated by Paul Patton, The Athlone Press, London, p. 14
- על משמעות ההבדלים בין יצירה ליצירה ברצפים סדרתיים, ראו: ד. לוי־אייזנברג, "אנרי מאטיס: חזרה ומעשה היצירה", עבודה לקבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב 1995, עמ' 22–23.
- דלז מתעכב בספרו הנזכר (עמ' 23–25) על שתי צורות של חזרה – סטטית ודינמית. עבודותיה של כהן לוי משתייכות לקטגוריה השנייה, הדינמית, אשר "כוללת את השוני וכוללת בתוך עצמה את האחרות של האידיאה, בתוך ההטרואגניות של איוז 'אי־הצגה' (á-presentation)." קטגוריה זו נקראת בפי דלז חיובית, דיסימטרית ורוחנית, ונושאת בחובה את "סוד חיינו ומותנו על השתעבדויותינו והשתחררויותינו הדמוניות והאלוהיות." עוד מוסיף דלז שבקטגוריה זו החזרה הינה "מכוסה ויוצרת את עצמה בהתכסותה, בלובשה מסיכה ובהסוואת עצמה." מכל מקום, צורה זו של חזרה אינה עצמאית וקשורה לצורת החזרה הסטטית.
- ו. שימבורסקה, "סוף והתחלה – מבחר שירים", הוצאת גוונים, תל אביב 1996, עמ' 12–13. השיר במלואו מובא בהמשך למאמר זה.

שמים

ויסלבה שימבורסקה

מזה היה צריך להתחיל: שמים.
חלון ללא אדן, ללא מסגרת, ללא שמשות.
פתח ומאום מלבד זאת,
אך פתוח לרוח.

אינני חזקת לחכות ללילה בהיר,
או להרים את ראשי,
כדי להתבונן בשמים.
יש לי שמים מאחורי גבי, בהשג יד ועל העפעפים.
השמים מתהדקים מסביבי
מרימים מלמטה.

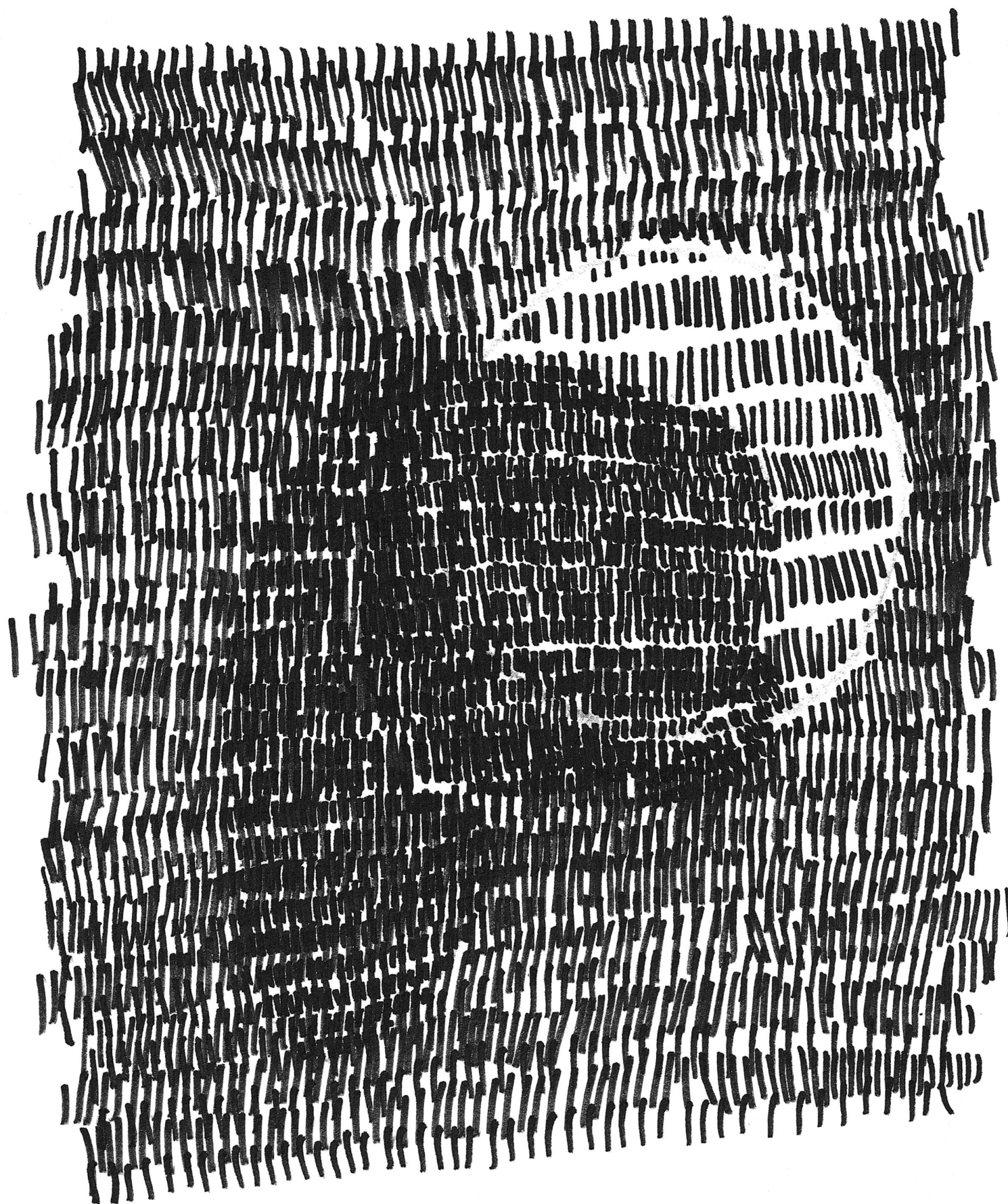
אפלו הקרים הכי גבוהים
אינם קרובים לשמים יותר
מן העמקים הכי עמקים.
אין הם נוכחים בשום מקום יותר
מאשר במקום אחר.
השמים מכבידים על ענן באותו חסר רחמים
שבו הם מכבידים על קבר.
החפרפרת קשה התרוממות רוח שמימית
בדיוק כמו היגשוף המרפרף בכנפיו.
דבר, הנופל לתהום.
נופל משמים לשמים.

גרגירים, נוזלים, סלעים,
בוצרים ומעופפים
משטחי השמים, פרורי השמים,
נשיפות השמים וערמותיהם.
השמים נוכחים בכל
אפלו במחשבים שמתחת לעור.

אני אוכלת שמים, מפרישה שמים.
אני מלכדת בתוך מלכדת,
דיר שקרים בו,
חבוק שמחבקים אותו,
שאלה בתוך תשובה על שאלה.

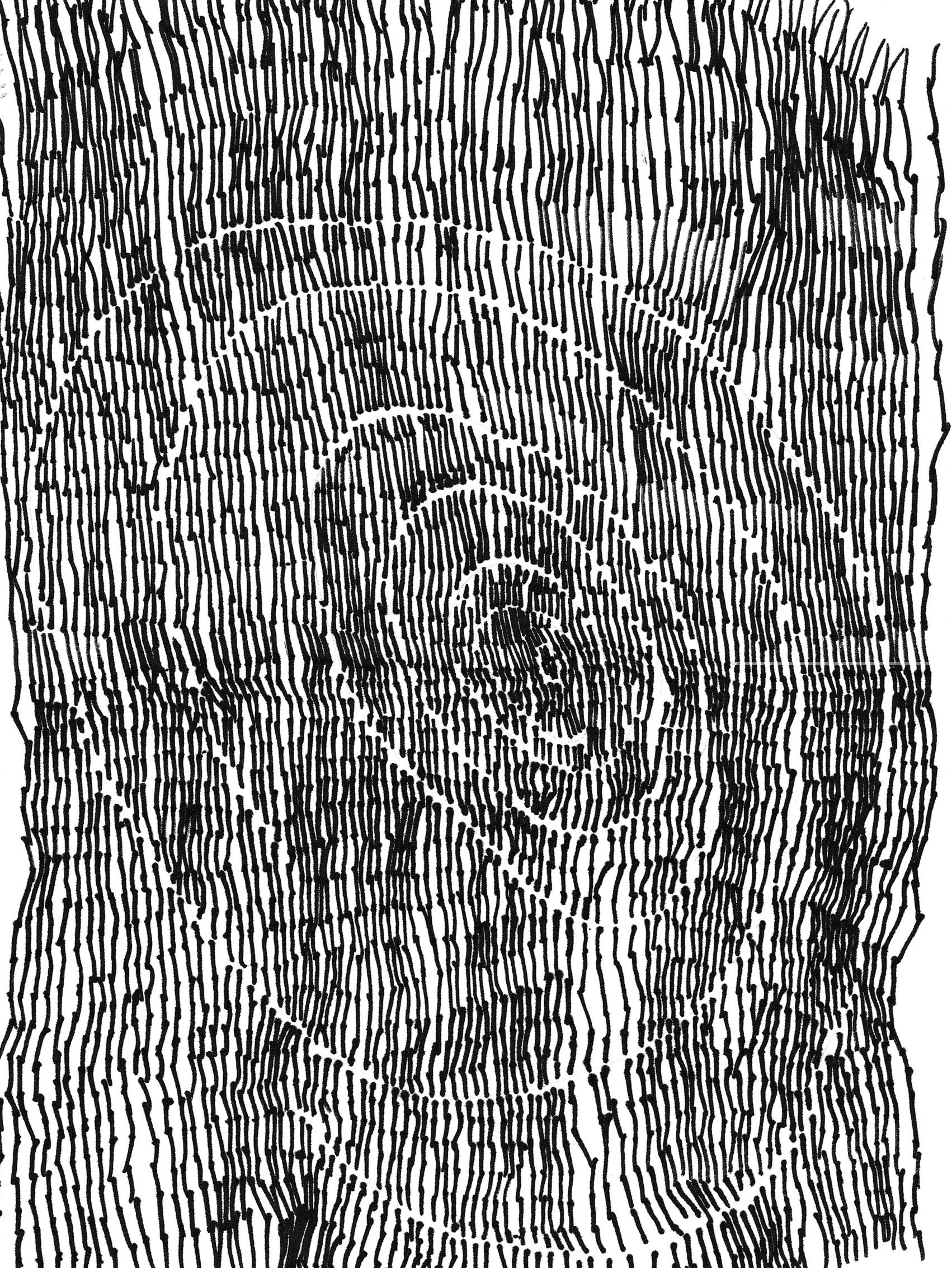
החלקה לארץ ושמים
איננה הדרך הנכונה לחשב
על השלמות הזאת.
היא רק מאפשרת לעבר את החיים
בכתבת מדקת,
שקל יותר לאתרה,
אם תפשו אותי.
פרטי המזהים הם
התלחבות ויאוש.

— תרגם מפולנית: רפי וייכרט



דפים מתוך ספר סקיצות, 28 x 35, 1999

6 pages from a sketch book, 28 x 35, 1999



ניתן להתבונן ביצירותיה של מאיה כהן לוי המוצגות בתערוכה שלפנינו מכמה זוויות. זווית הבוחנת את זיקתן לאמנות המזרח הרחוק, היתה רואה בהן דבר אחד, זווית הקושרת אותן לגני המים של מונה היתה רואה בהן דבר אחר, וכיוצא בזה. דומה כי התביעה לריבוי הפרספקטיבות מכוננת את יצירת האמנות יותר מאשר כל צורת ביטוי אחרת. עם זאת, אני מתכוון להתייחס ליצירות המוצגות כאן בעיקר מזווית אחת, שהיא בעיני מרכזית להן וייחודית מאוד בשדה האמנות המקומי. לדעתי, העבודות המוצגות כאן נועדו בראש ובראשונה ליצור מרחב מדיטטיבי. אם כך הדבר, שומה עלינו לשאול את עצמנו כיצד ביקשה האמנית להשיג את מטרתה.

לכאורה היא עושה זאת בעיקר בכך שהיא משתפת אותנו בגישתה המדיטטיבית לנושא שלה. כדרכה, כהן לוי אוחות בנושא ציורי ואינה מרפה ממנו עד אשר מיצתה אותו והגיעה בו להישגים שהשביעו את רצונה. על פי רוב, הישגים אלה גם מרשימים מאוד את הצופה. הנושא שלפנינו – בריכות ועלים – הוא מעין סדרה אינסופית שהעבודות המוצגות בתערוכה הן שיאיה המגובשים ביותר. והנה, עצם החזרה על נוהג קבוע הוא מיסודותיה של המדיטציה. אנשים המבקשים להשיג את המפלט התודעתי המיוחד לה חוזרים על פי רוב על מנטרה, על אסאנה, על טקס תה, על ירייה בקשת, חוזרים ומציירים יאנטרה או מנדלה וכיוצא בזה.

לחזרה המדיטטיבית שתי תכליות. האחת היא הסחת התודעה מרעשיו של האני ההרגלי, והשנייה – השגת תודעה טהורה המתמקדת כל כולה במושאה. מושא זה עשוי להיות כל מה שנבחר על ידי המודט להיות לו מושא

התבוננות או המושא העליון, כגון האל, המציאות המוחלטת או התבונה הקוסמית. תיאוריות מדיטטיביות מסוימות מזהות בין עצם השהייה בתודעה הטהורה לבין השהייה במציאות המוחלטת או בהווייתו של האלוהי. העבודות שלפנינו עשויות בריכוז רב וגם תובעות ריכוז רב מהמתבוננים בהן. הן מכילות גוונים ובני גוונים, ונראה שכל צופה צריך להתייב בפניהן בפתיחות חושית גדולה וממוקדת כדי למצות את חייהן הפנימיים ביותר. הן מגישות לעין המתמקדת בהן אותם גוונים מעודנים ובני גוונים, שהמקבילה השמיעתית שלהן היא צלילי העל (Overtones) המתמשכים של פעמוני מדיטציה או של גונגים המשמשים לאותה תכלית.

אבל נראה שהעבודות כווננו ליצור תודעה מדיטטיבית גם בדימויים המצויים בהן. כולן באורח מודגש הינן מכלים לתנועת האור, והאור כידוע הוא מסמליהן העיקריים של האלוהות והתודעה. אל מי הבריכות – או אולי צריך בעצם לומר ביחיד – הבריכה – חודר תמיד זרם של חלקיקי אור מחודדים. ומצויים בהם אורות נוספים – אורות הבוקעים כביכול ממעמקיהן ואורות הנובעים מהשתקפות השמים. גם השמים כידוע הם מדימויו העיקריים של האל.

הפסיכואנליטיקן המיסטיקן ווילפרד ביון (Bion) טוען כי יחסים בין מכל ומוכל הם תנאי הכרחי לכל מודעות.¹ בלא שרעיון, אירוע או עצם הוכלו די הצורך בתודעה, אי אפשר לפתח סביבם מודעות. במצבים שבהם ההכלה אינה מתרחשת, פועל מנגנון של "גירויתגובה" – התגובות הן היענויות מיידיות לגירוים פנימיים וחיצוניים. אך כאשר קיים מכל נפשי או תודעתי, יש

— מרדכי גלדמן הוא פסיכותרפיסט, משורר ומבקר אמנות.



ומקבעונותיו, על ידי העברתו אל הזרימה. העצמי המשוחרר מקבעונותיו, ממה שמקבע אותו. נעשה דמוי אלוה - אהיה אשר אהיה - ישות הנגלית מתוך התהוותה, מתוך עתידה ולא מתוך הסיבתיות הדוחפת אותה מעברה. ישות זאת, כמו הציורים עצמם, היא ריבוי אינסופי ואחדות ייחודית גם יחד, וגם בזה היא דמוית אלוה. האל הבורא הוא כל דבר אשר נברא וגם האחד הייחודי.

המדיטציה של כהן לוי מבקשת אפוא אחר רגע היצירה, אחר התהליכיות שבה הציור והעצמי נולדים מחדש, ונקודת הראשית שלה עשויה מהאין, המוות, הלילה והתהום. לנוכחותם של האין והמוות תורמת לא רק הדמות הטבועה אלא גם האור העשוי כעלים. השלכת שלקו בה העלים מציינת את מותו של העץ בחורף, או לפחות את מותם של העלים. נוכחות זו של האין והמוות יש בה יסוד אלים, ואולי משום כך נעשו הרבה מהעלים באמצעות קילופו של הנייר, וצורתם מזכירה סכינים. המלים אלים ועלים כמעט זהות בצלילן, ובציוריה של כהן לוי העלים הנם אלימים.

במקביל, האור החד, המקולף והמקלף, הוא גם צד הכוח והזעם המעורב בבריאה וביצירה האמנותית. האל הבורא של מקורותינו הוא בוודאי אל שזעמיו משולחי רסן, המסוגל להרס נורא כשם שהוא מסוגל לחולל את פלא בריאתו. ואילו על תפקיד ההרסנות ביצירת האמנות כבר נכתב לא מעט, במיוחד על ידי הפסיכואנליטיקאית הבריטית מלאני קליין (M. Klein) וההולכים בעקבותיה. קליין חשבה שהיצירה היא תהליך שבו שוב ושוב האם וגרעין העצמי, המחברים ללא הפרד בעמקי הלא מודע, נבנים ומאורגנים מחדש אחרי שהרסנות רבה גרמה לפירוקם, לקיטועם ולחיתוכם בפנטזיה הלא מודעת. אצל וויניקוט (Winnicott) אפשר לעומת זאת למצוא את הרעיון שהרסנות כלפי אם שאינה ניתנת להריסה היא תנאי הכרחי להתפתחותו של העצמי כאוטונומי וספציפי די הצורך. בעקבות וויניקוט טוען כריסטופר בולאס (Bollas) כי האמן פועל תמיד מתוך הרסנות כלפי דימוי האם מהילדות המוקדמת. ולדעתו, המתח בין הרס ליצירה, השכיח כל כך באמנות המודרניסטית,

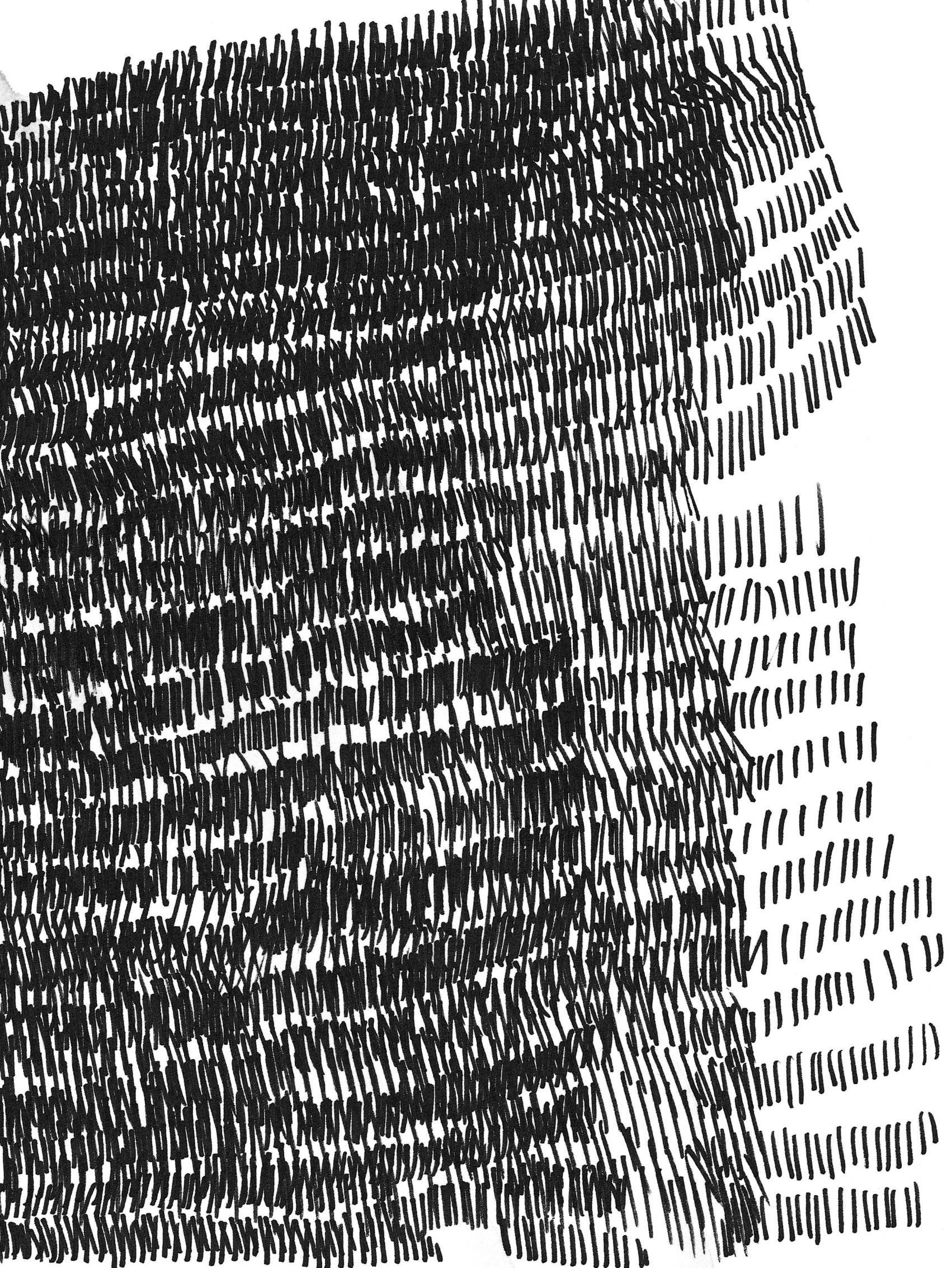
שיהוי בין הגירוי לתגובה - מתרחשת הכלה של הגירוי ושל הדחף להגיב עליו - וכך נוצרת המודעות. אנשים היראים את האמת - ומצויים לא מעט כאלה - הורסים את המכל הפנימי ונעשים כתוצאה מכך מכניים, עיוורים או נתונים לאשליות ולדימויים. אין הם מסוגלים למודעות עצמית נאותה.

בעבודותיה של כהן לוי היחס בין המכל למוכל אינו פשוט, אולי אפילו כאוב. המודעות מכילה איומים והיא נתפסת גם כרודפנית, מחתכת, מקלפת ופוצעת. אבל למרות איומי האמת מכינה לה האמנית בכל ציור מכל חדש. ביון חשב כי ניתן לראות ביחסים התשתיתיים בין המכל למוכל יחסים בין הזכרי לנקבי, ודומה כי חלוקה זאת הולמת גם את דימוייה של כהן לוי. האור החודרני הוא זכרי והמכלים האפולוליים הם נקביים. כך כל ציור מציוריה הסדרה הוא שדה זיווגים.

יתר על כן, דומה כי התודעה המדיטטיבית של האמנית לקחה את הנושא שלה דרך קבע לסצנה דרמטית וקמאית עוד יותר - לתמונת הבריאה כפי שהיא מופיעה במקורותינו.

הבריכה שלה נעשית עוד ועוד תהום הראשית שממנה מתחילה הבריאה, והאור החודר לתוך המים מצטייר כנברא הראשון שנגזר עליו "יהי" - האור הקמאי. כך עוקרת אותנו הסצנה שלה ממציאיותנו ומהאני ההרגלי אל נקודת הראשית הקמאית ביותר, אל הלילה הקוסמי שבו החל האל לצור את צורותיו מתוך התהום של החומר ההיולי.

אבל האיכות המדיטטיבית אינה נפעלת רק מכל אלה. עליהם צריך להוסיף גם את הזרימה האופיינית הן לאור והן למים. התודעה ההרגלית תמיד היא מקובעת. האני מקובע בעצמו ואין הוא מבין את העולם ואמתו אלא מבעד לצרכיו. הוא נראה כנע אך אין הוא נע אלא סביב עצמו. הוא חוזר עוד ועוד על תבניותיו התשתיתיות - הטראומות הקמאיות שלו שבות ומעצבות את עולמו. במובן מסוים זהו אני שהוא חיימת עוברי הטבוע ברחם של דמיונות - מעין הדמות הטבועה במים, המוצגת בתערוכה. ואילו התודעה המדיטטיבית מתכוונת להחיות את העצמי על ידי הפקעתו של האני מקביעותיו



נובע בעיקרו מכוונת האמן ליצור את עצמיותו מחדש במדיום האמנותי.²

מכל מקום, הכמיהה לשפע יצירתי שיגאה מעל לכל הרסנות מובלעת בעבודות שלפנינו גם ביכולתם של העלים המתים להיות בד בבד שפעה של חלקיקי אור, להקות מרצדות של דגיגים וממטרי זרעים – פריזן שאין לו מעצור או גבול.

מכל האמור דומה כי ניתן לראות בעבודות המוצגות בפנינו לא רק מדיטציות חוזרות ונשנות, שנועדו ליצור בצופה הלך נפש מדיטטיבי, אלא גם טקסים של תפילה הפונה שוב ושוב לאל הבורא כדי להנכיחו במעשה היצירה ולעוררו אל מלת העוצמה המכרעת – יהי.

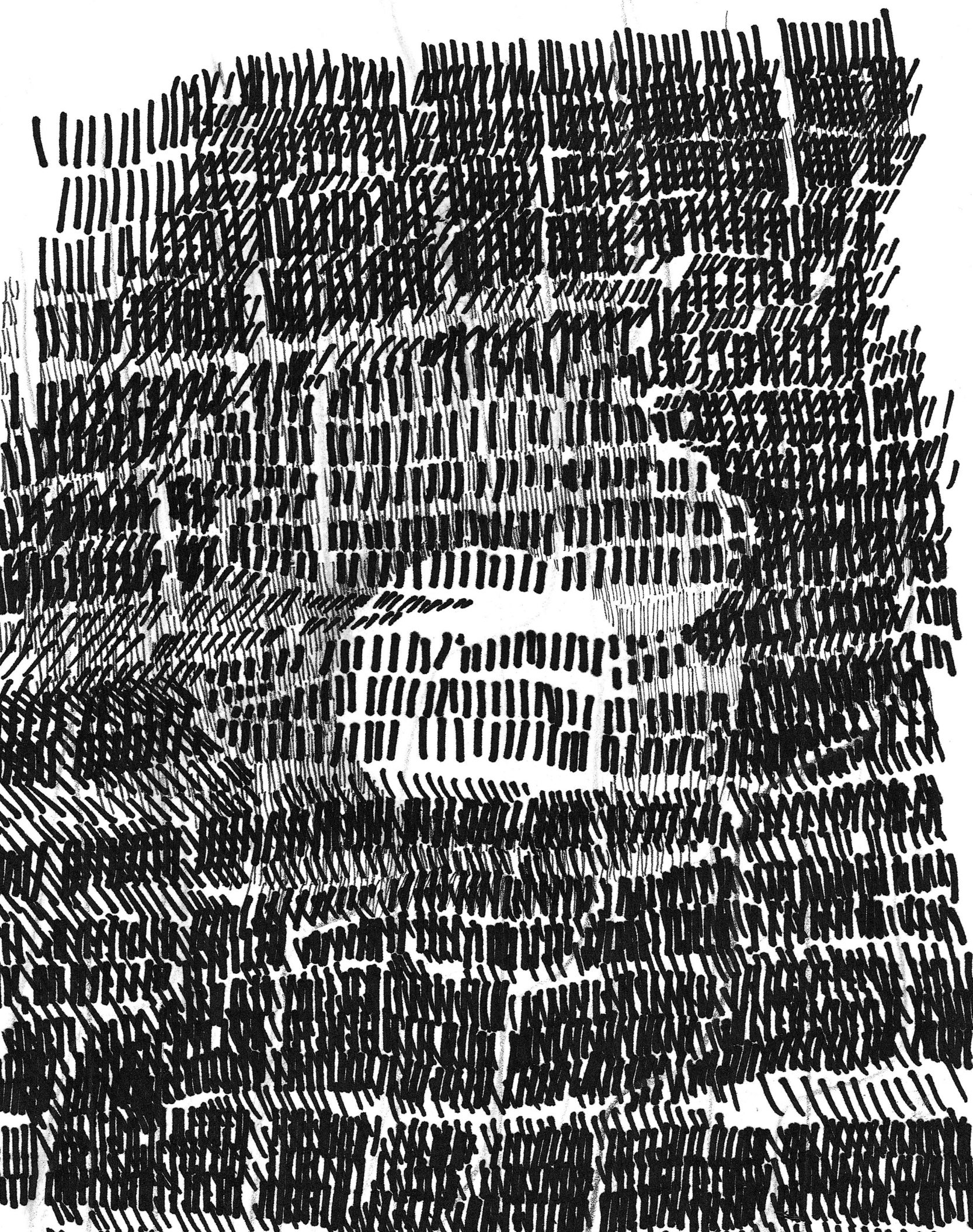
הפרספקטיבה הפסיכואנליטית רואה בחזרה הכפייתית מנגנון הגנה מפני כאוס נפשי חסר צורה – ודומה כי יש בכך כדי לתרום משהו חשוב להבנתן של היצירות הללו, שהחזרה היא ממחותן. מפרספקטיבה זו, סילקה האמנית מתמונת הבריאה שלה את התווה והבהור השייכים אליה באורח אימננטי. יהיה אפוא נכון לומר כי בשוליהן של יצירותיה מצוי כאוס שהארגון הגבוה שלהן יכול לו. אך מצד שני, ייתכן כי דווקא הכלתו של הכאוס הזה עשויה לפתוח אותן אפשרויות יצירתיות שהעבודות כולן קוראות אליהן כמעט על דרך ההשבעה.

הערות

1. W. Bion, *Attention and Interpretation*, Karnak, London 1970
2. דיון רחב יותר במעמדה של ההרסנות במעשה היצירה ראו הפרקים על מלאני קליין וממשיכיה בספרי: "ספרות ופסיכואנליזה", הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998.

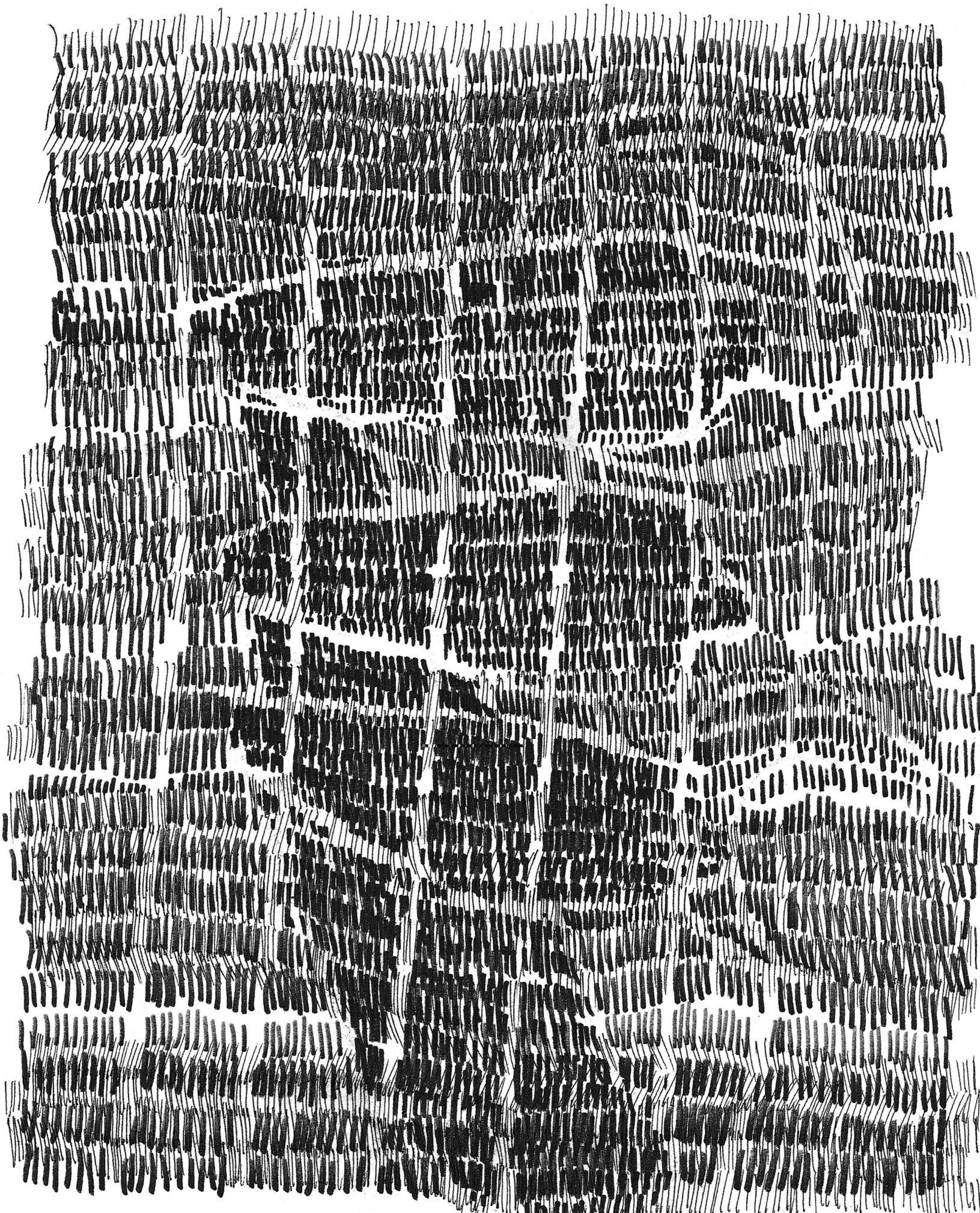
ציונים ביוגרפיים

נולדה בתל אביב, 1955	—	Synthese Museum Munich, גרמניה
מתגוררת בתל אביב	—	"הנעדר הנוכח: הכסא הריק באמנות הישראלית", הגלריה האוניברסיטאית, תל אביב
	—	תערוכת זוכי המלגות של קרן התרבות אמריקה ישראל, מוזיאון חיפה
	1991	"בעקבות הכרך", מוזיאון בת-ים/מוזיאון ערד
	—	"בחירת האוצרים", גלריה קלישר 5, תל אביב
	—	הביינאלה לפיסול, עין הוד
	—	"העמוד בפיסול הישראלי", הגלריה האוניברסיטאית, תל אביב
	1989	"תערוכת האמן הצעיר", מוזיאון תל אביב
	—	"הביינאלה של ונציה 90 / ההצעה הישראלית", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן
	—	"תלת-מימד אובייקטיבי", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן
	1988	"אמנות ישראלית", תערוכה נודדת בארצות הברית
	1986	"פורמט גדול", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן
	1984	"רישומים", גלריה אחד העם 90, תל אביב
	1982	ביינאלה לאמנים צעירים, מוזיאון חיפה
	—	"זמרים-חזירים", דיזנגוף סנטר, תל אביב.
		מלגות ופרסים
	1999	מלגת שהייה במינכן, גרמניה
	1993	קרן שרת, מלגת השתלמות בחו"ל (סין)
	1991	מלגה מטעם קרן שרת ע"ש ראובן רובין
	1990	מלגה מטעם קרן שרת לאמנים צעירים
	1989	מלגה מטעם קרן שרת
	1988	קרן שרת לאמנים צעירים ע"ש הלנה רובינשטיין
	1991	פרס האמן הצעיר
		אוספים
		מוזיאון ישראל, ירושלים; מוזיאון תל אביב
		לאמנות: המוזיאון היהודי, ניו יורק; עיתון "הארץ"; אוסף O.R.S ואוספים פרטיים.
		מבחר תערוכות יחיד
1999	—	מתוך הסדרה "גזעים של עץ דקל", המרכז לאמנות, רחובות והמרכז להנצחה טבעון
—	—	"יש נוף אין נוף", סמינר אורנים, חיפה
1998	—	"דברים" גלריה שרה לוי, תל אביב
1996	—	"גזעי דקל", גלריה שלוש, תל אביב
1994	—	"מיצב", המשדד, תל אביב
1993	—	"סכך וחלות דבש", מוזיאון ישראל, ירושלים
—	—	"לב החמניות", גלריה שלוש, תל אביב
1989	—	"ציורים", גלריה שרה לוי, תל אביב
1988	—	"ציורים", גלריה ראפ, תל אביב
1985	—	"ציורים", גלריה אחד העם 90, תל אביב
1984	—	גלריה דבל, ירושלים
1983	—	גלריה הורס ריכטר, יפו
1982	—	"רוק", גלריה דבל, ירושלים
		מבחר תערוכות קבוצתיות
1998	—	"נייר ערך נייר", מוזיאון רמת גן
—	—	"משולש ידידותי", גלריה לאמנות קלישר, תל אביב
—	—	"אמניות ב-50 למדינה", מוזיאון חיפה
—	—	"טובל במים, טובל באור", מאה שנות אקוורל
—	—	באמנות ישראל, מוזיאון ישראל, ירושלים
1995	—	kuiturzentrum bel den Minoriten, גרץ, אוסטריה
1994	—	"פיסול קטן", גלריה שלוש, תל אביב
—	—	The Art Gallery, Abraham Goodman, ניו יורק
1993	—	"ייחוד", אגודת הציירים, תל אביב
1992	—	"דימוי עיקש", מוזיאון חיפה
—	—	"דור-מימד תלת-מימד", המכללה לאמנות חזותית,
1990	—	באר שבע
	—	תערוכת הזוכים בפרס האמן הצעיר, מוזיאון תל אביב

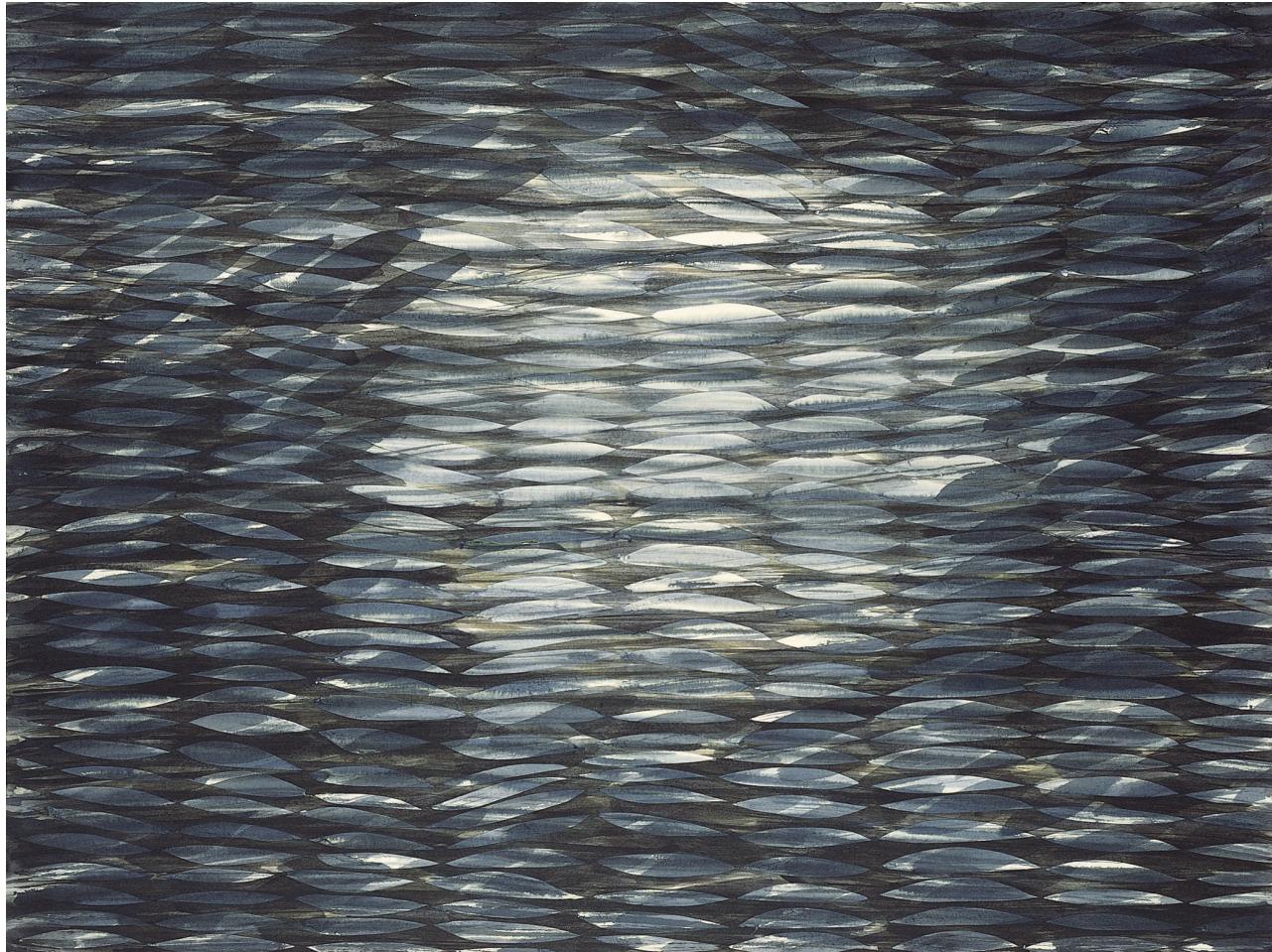


רשימת העבודות

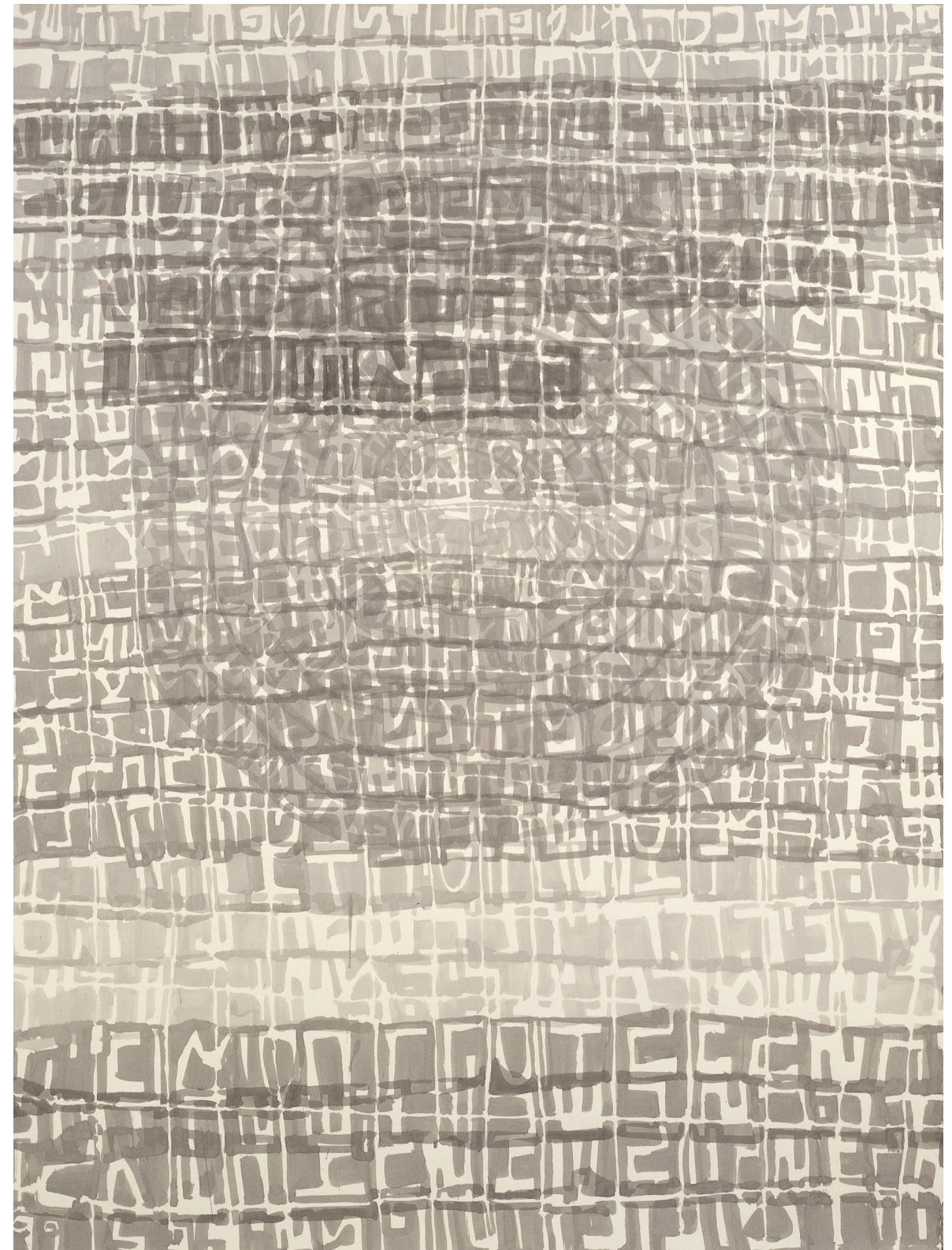
עבודות על נייר ארש	
[2-1] דברים, 1994. דיו וצבע מים, 160×120	
[3] בריכה, 1998. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120	
[4] בריכה, 1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120	
[5] בריכה, 1997-1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120	
[8-6] בריכה, 1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120	
[9] בריכה, 1998. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף גבי בראון, תל אביב	
[10] בריכה, דגים ועלים, 1997. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף היילה ורן רהב, סביון	
[12-11] בריכה, 1998. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף פרטי, תל אביב	
[13] בריכה, 1998. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120	
[14] בריכה, 1998. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף פרטי, תל אביב	
[15] בריכה, 1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף פרטי, תל אביב	
[16] בריכה, 1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף גבי בראון, תל אביב	
[17] בריכה, 1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף שוקי לשר, הרצליה	
[20-18] בריכה, 1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120	
[21] בריכה, 1997-1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120, אוסף גבי בראון, תל אביב	
[23-22] בריכה, 1996-1998. דיו, צבע מים מדולל, פיגמנט, וקילוף, 160×120	
[25-24] בריכה, 1999. דיו, צבע מים מדולל וקילוף, 160×120	
עבודות על נייר אורז	
[33-26] בריכה, מתוך סדרת "מינכן", 1999. דיו וצבע מים מדולל, 69×68	
[34] בריכה, 1997. דיו וצבע מים מדולל, 69×68	
[36-35] בריכה, 2000. דיו וצבע מים מדולל, 177×96	
[38-37] בריכה, מתוך סדרת "בייג'ין", 1995. דיו וצבע מים מדולל, 179×97	
[40-39] בריכה, מתוך סדרת "מינכן", 1999. דיו וצבע מים מדולל, 177×96	
[41] בריכה, 2000. דיו וצבע מים מדולל, 177×96	
[42] בריכה, מתוך סדרת "בייג'ין", 1995. דיו וצבע מים מדולל, 198×96	
[43] בריכה, מתוך סדרת "מינכן", 1999. דיו וצבע מים מדולל, 176×96	
תצלומים מקולפים	
[44] ללא כותרת, 2000, 15×10	
[46-45] בריכה, 2000, 15×10	
[47] נוף, 2000, 15×10	
[49-48] בריכה, 2000, 15×10	
[51-50] צל, 2000, 10×15	
[53-52] שלג בנוף, 2000, 15×10	
שמן על בד	
[55-54] בריכה, 1998, 200×150	
[56] בריכה, 1999, 200×150, אוסף פרטי, ראשון לציון	
[58-57] בריכה, 1998, 200×150	
[60-59] שמים, 1999, 150×150, אוסף פרטי, תל אביב	
[61] שמים, 1997-1998, 150×150, אוסף פרטי, תל אביב	



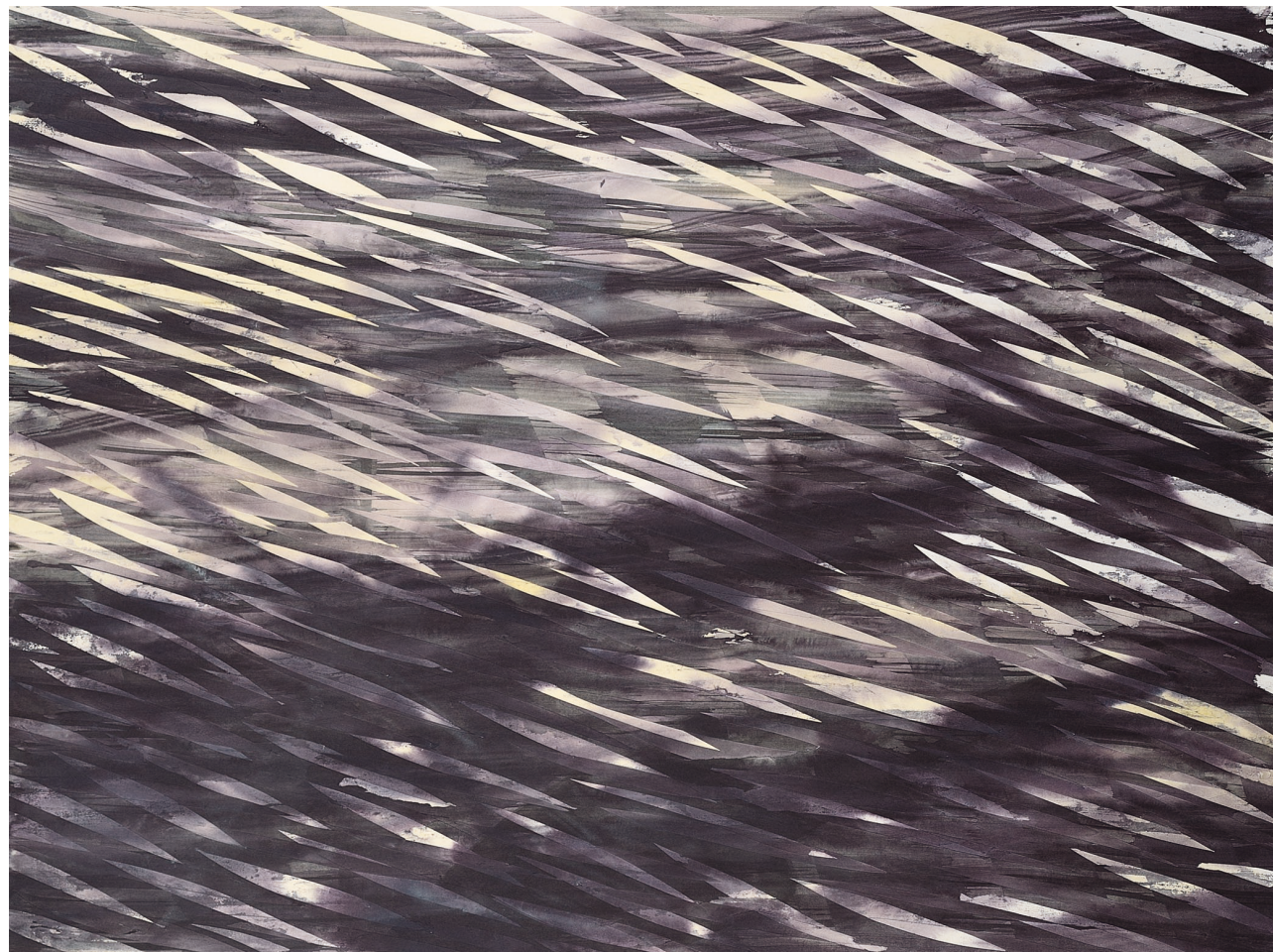




[3]



[2]



[6]



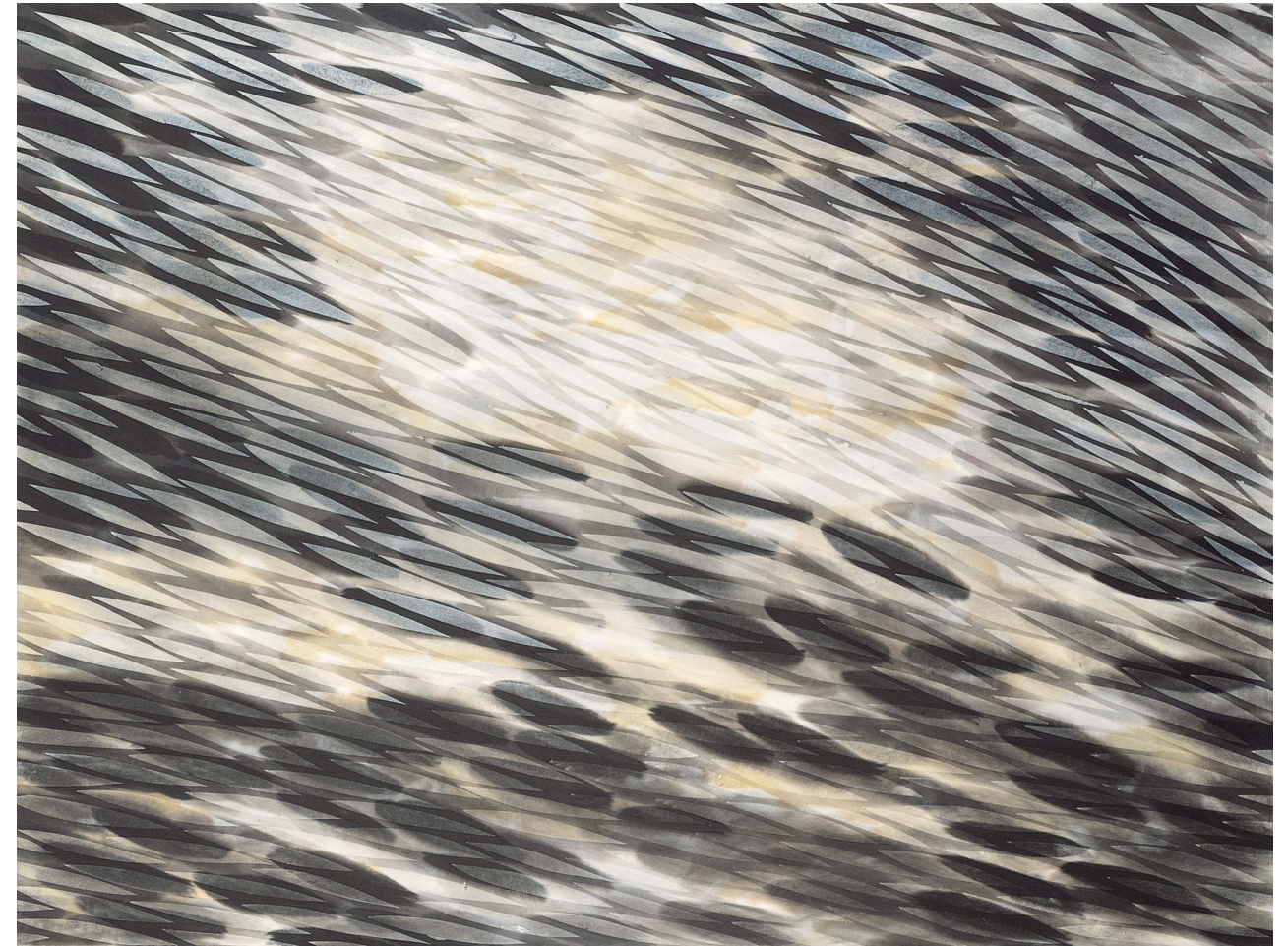
[4]



[5]



[8]



[7]



[9]



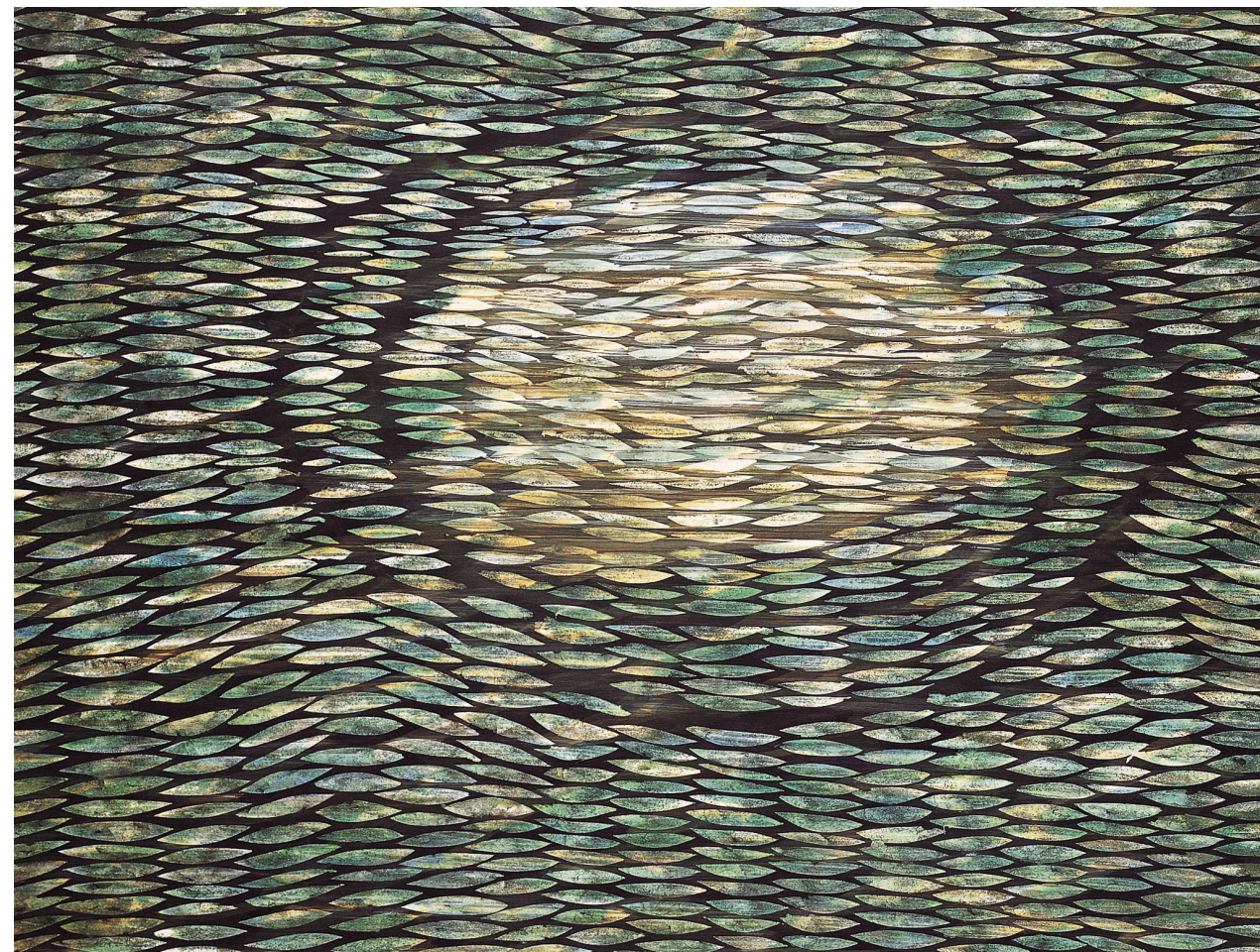
[11]



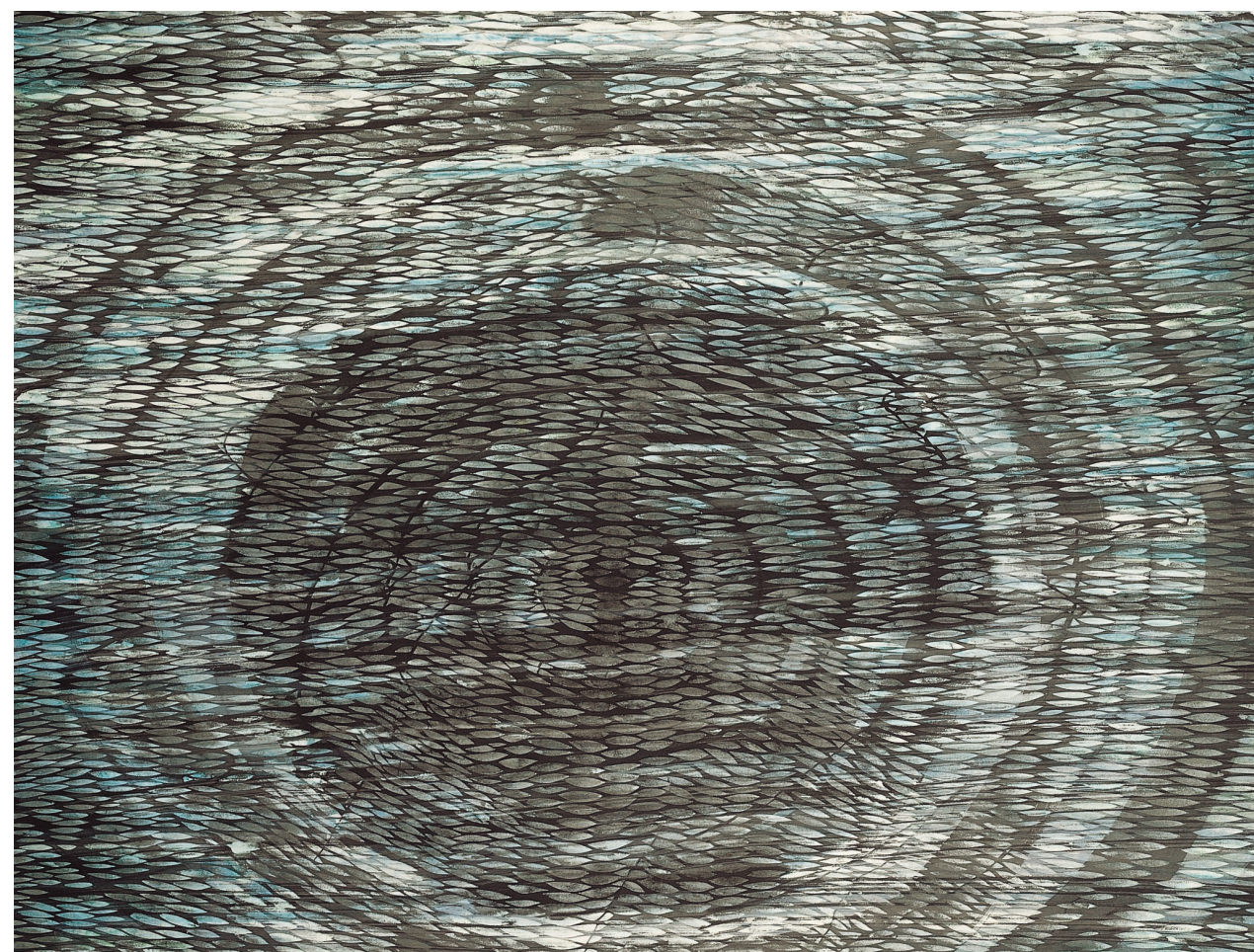
[10]



[14]

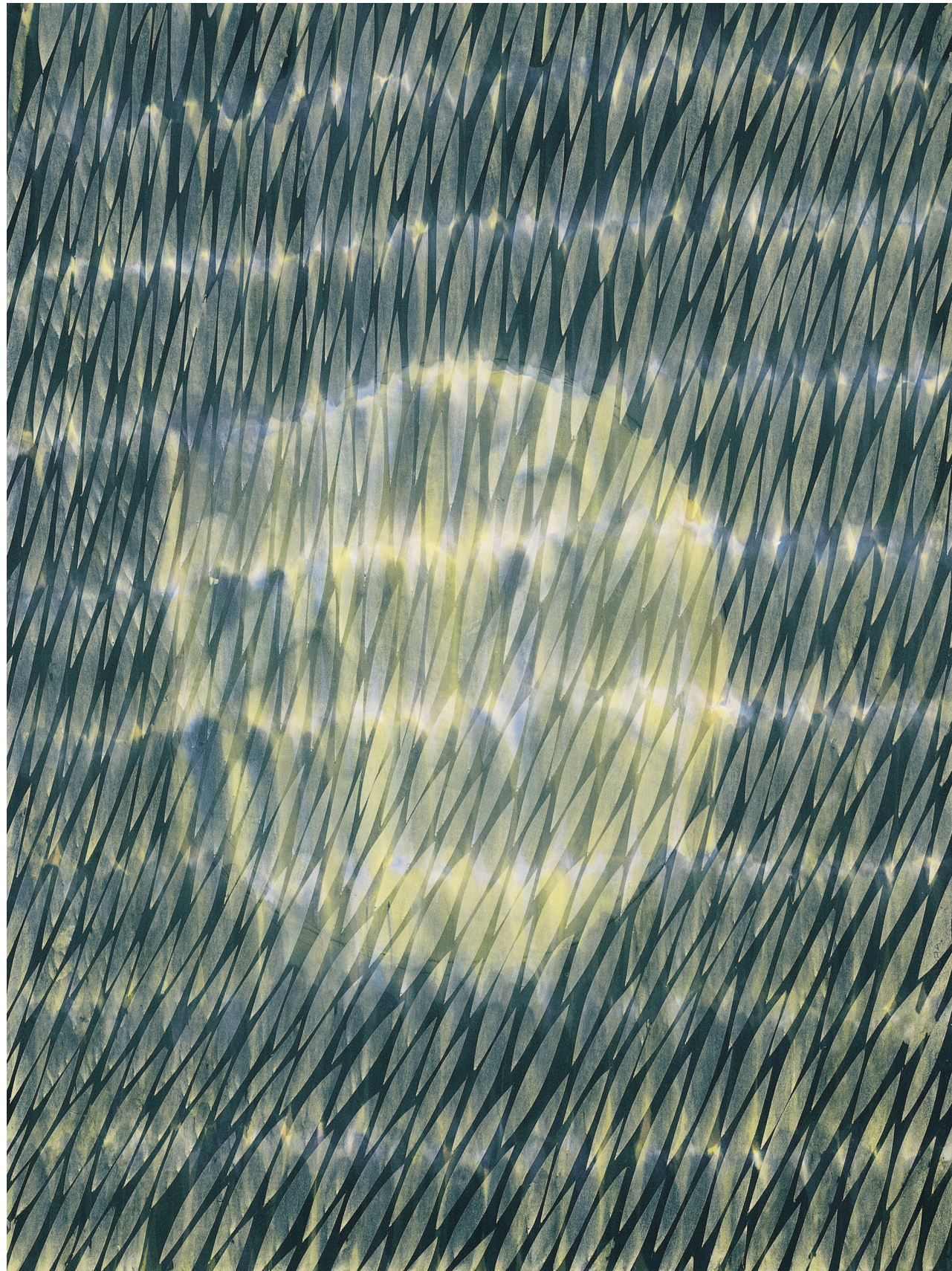


[12]



[13]







[21]



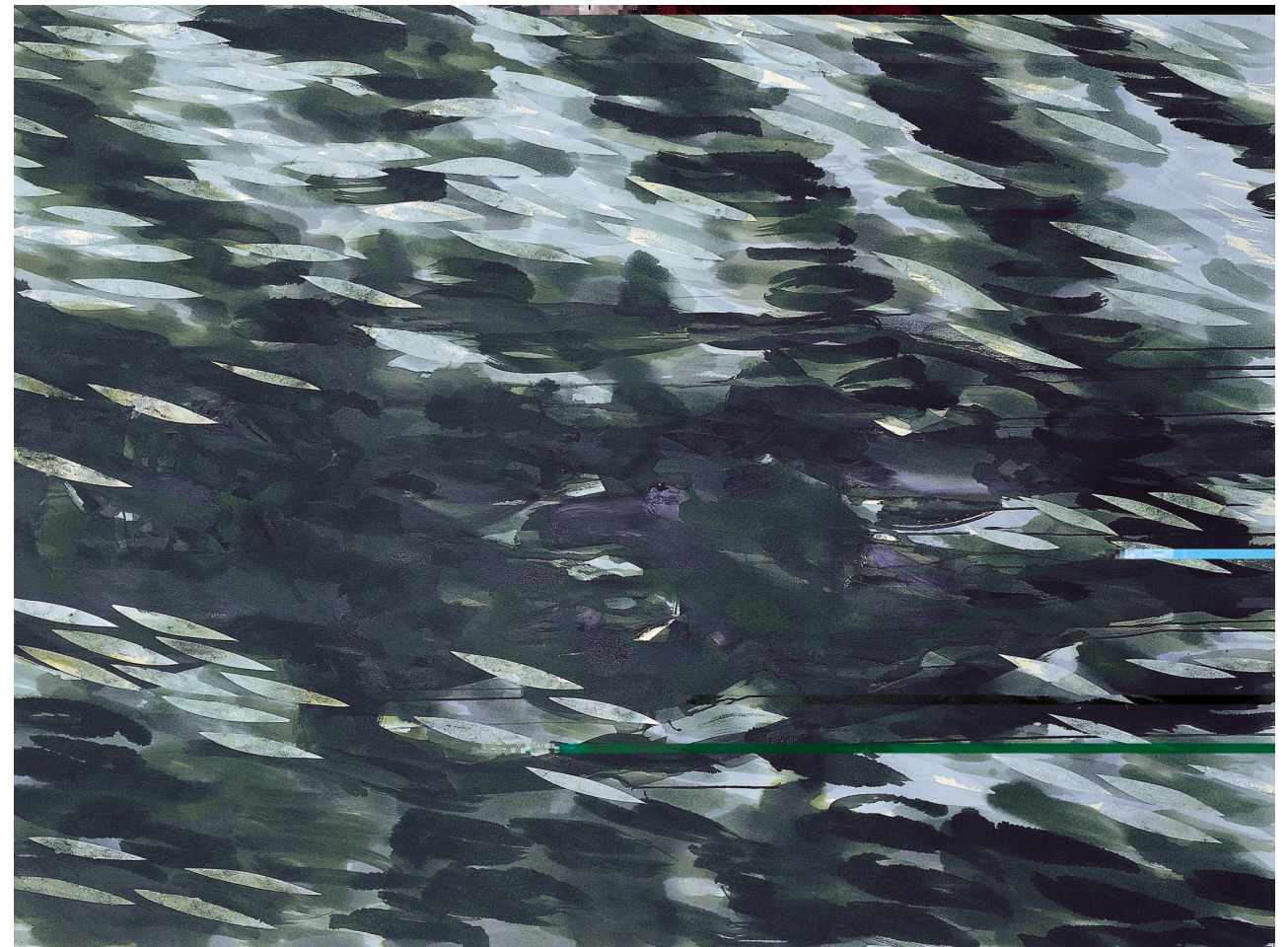
[19]



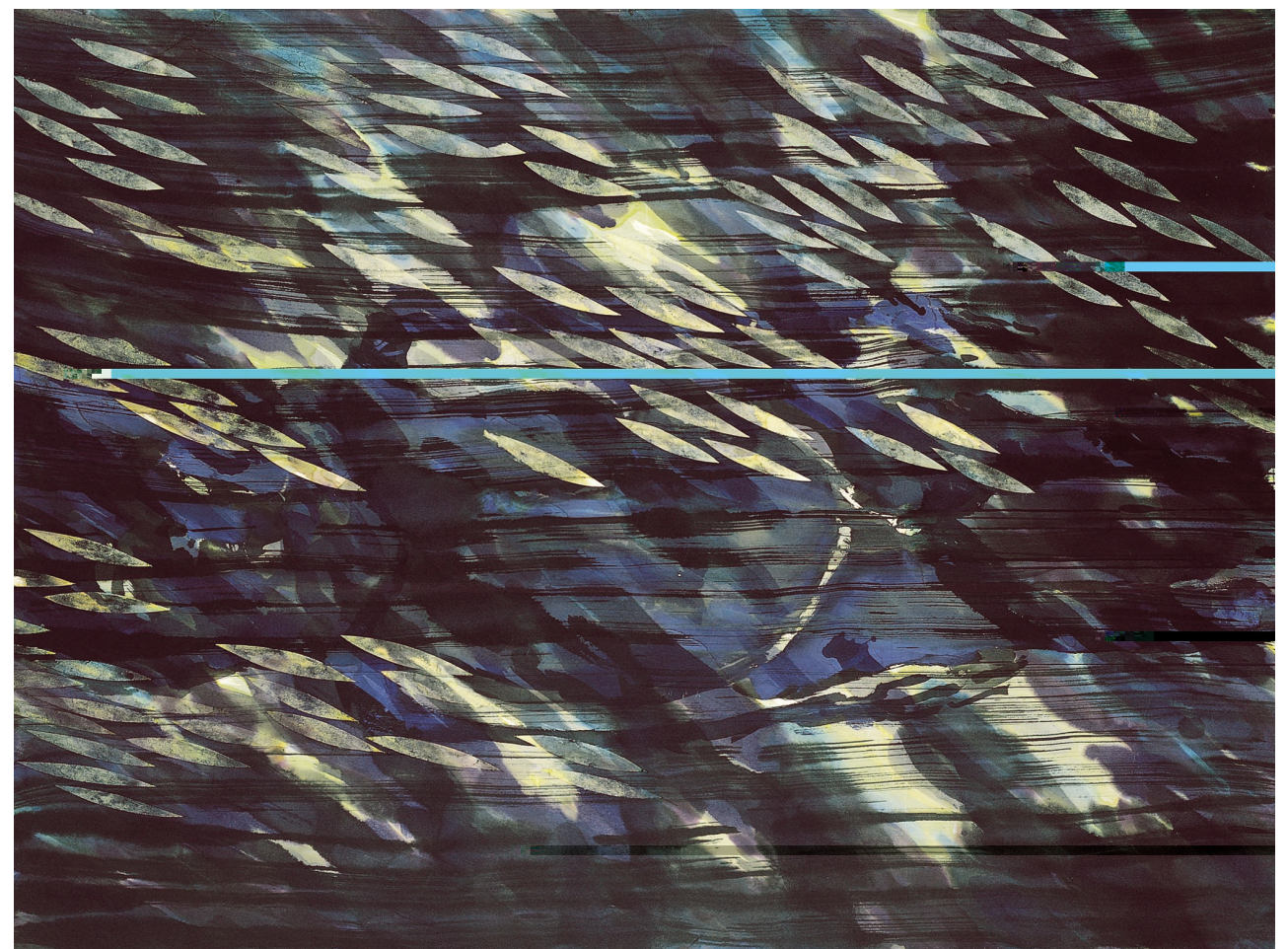
[20]



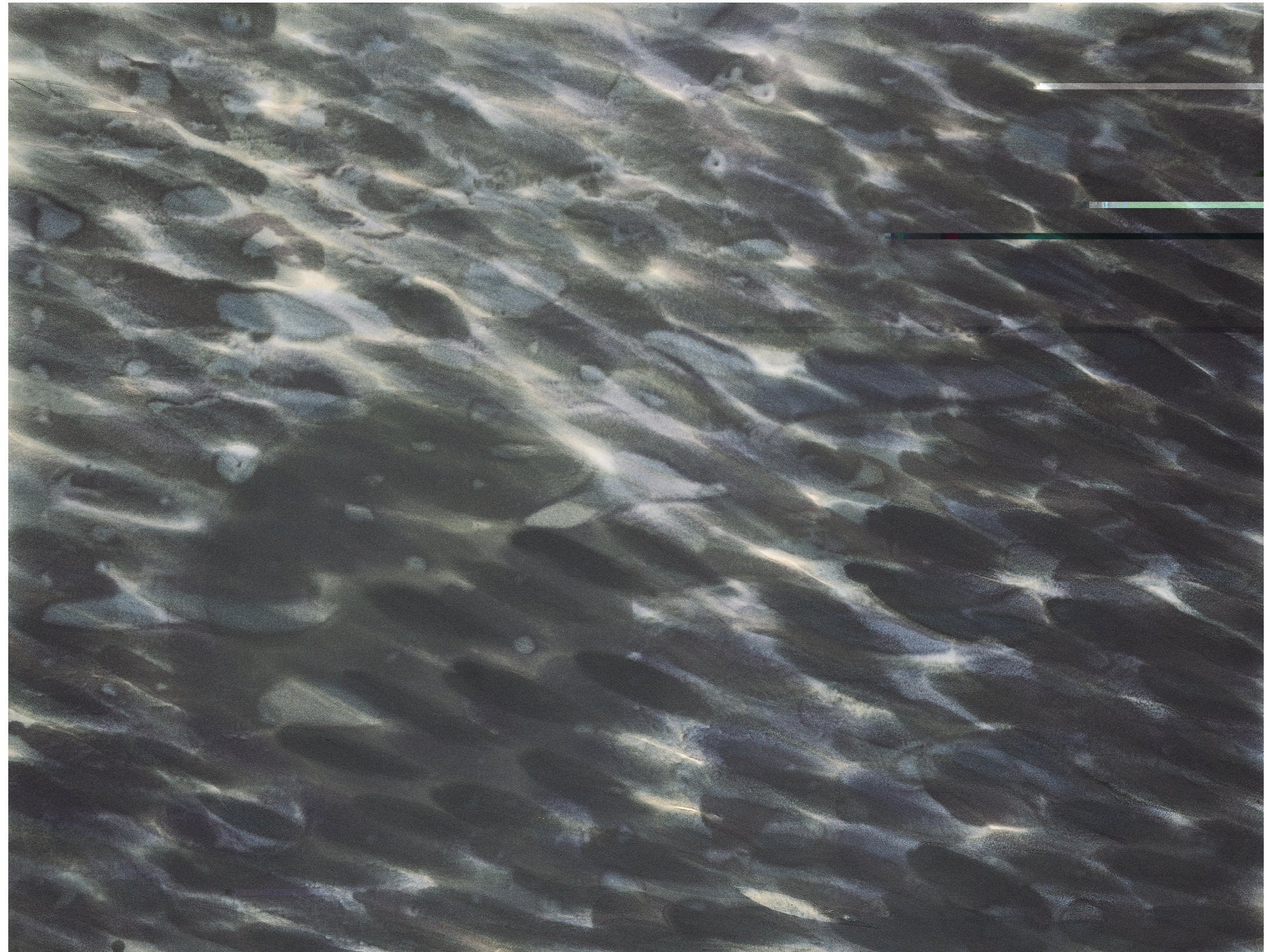
[24]

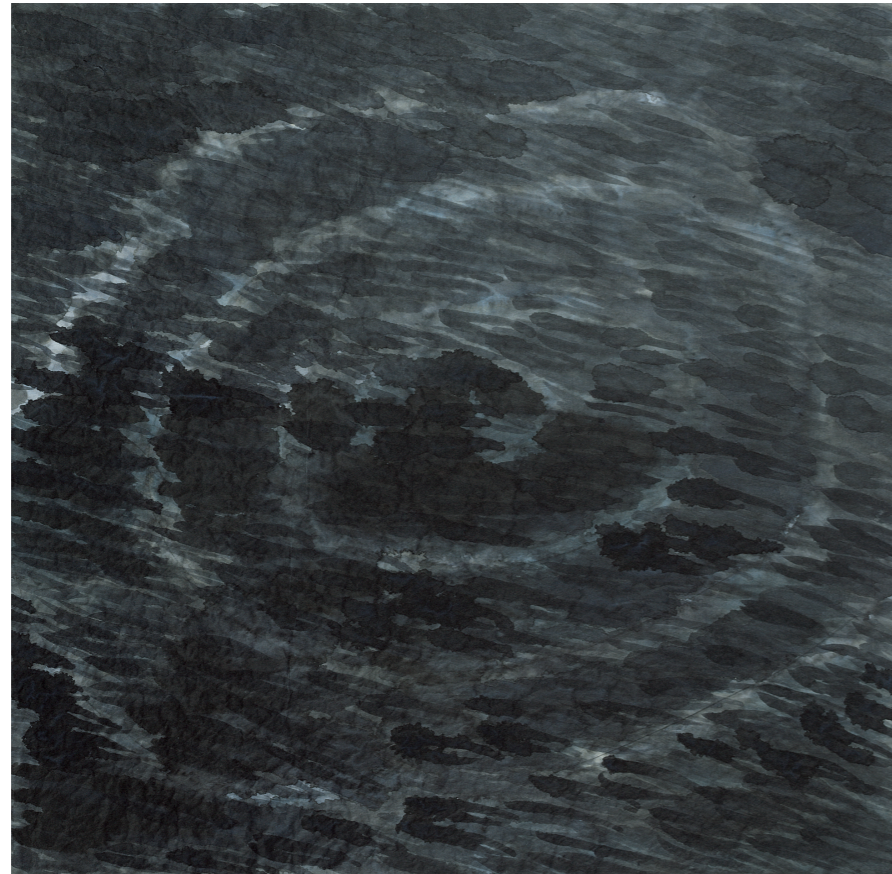


[22]

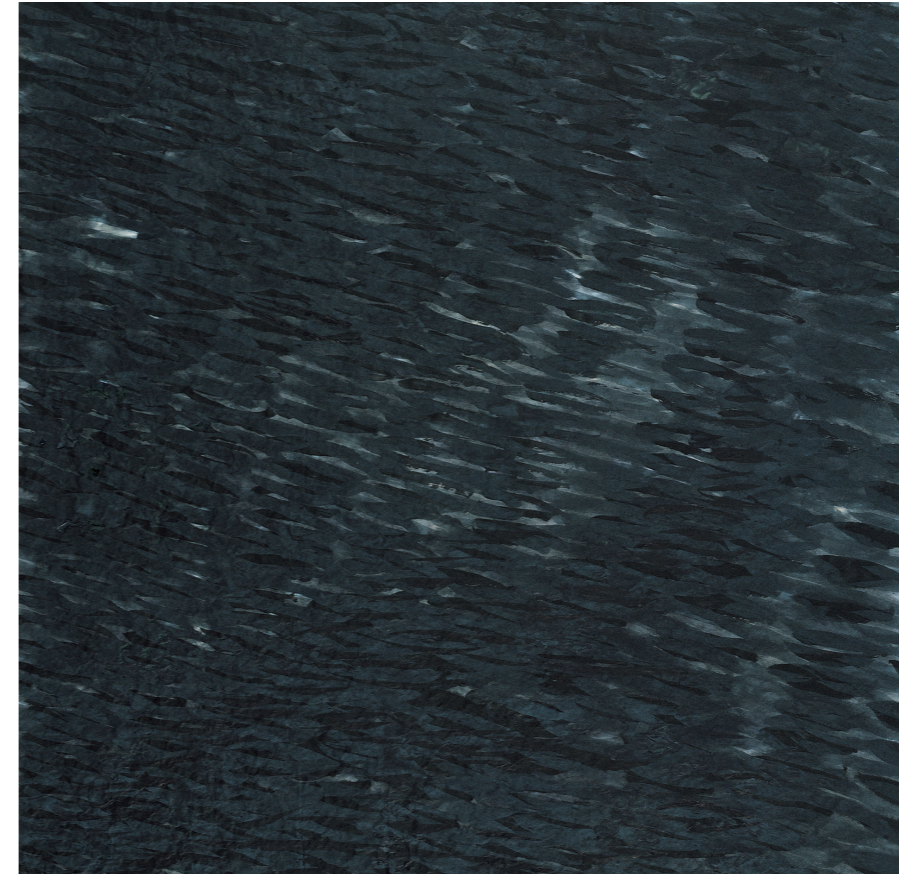


[23]

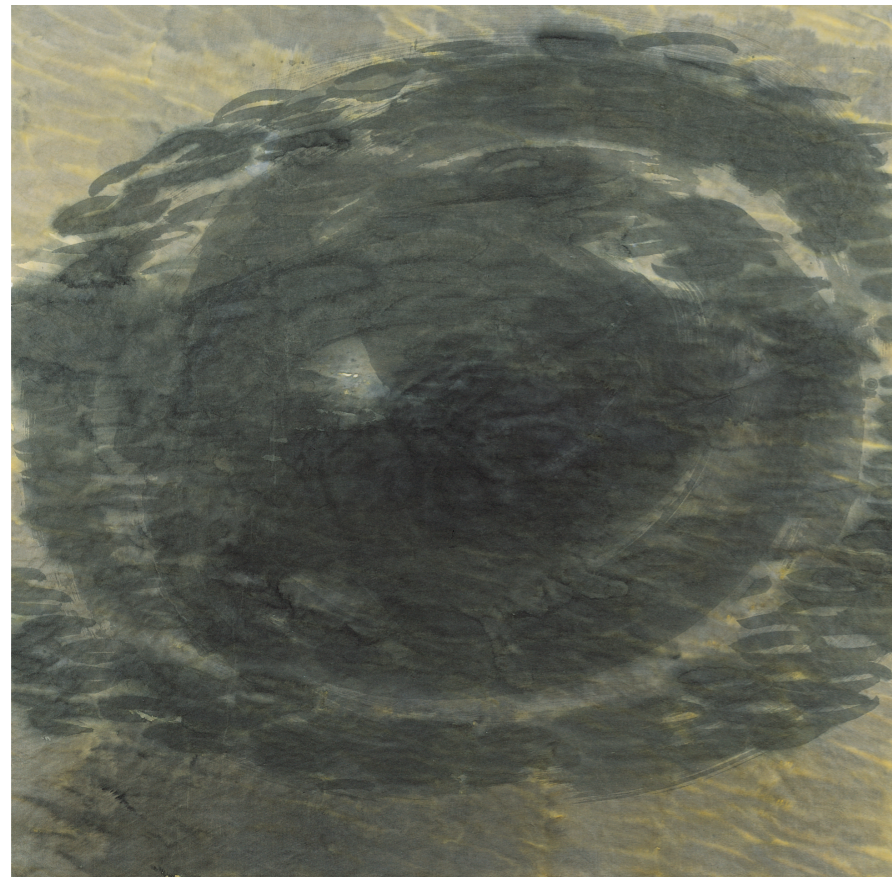




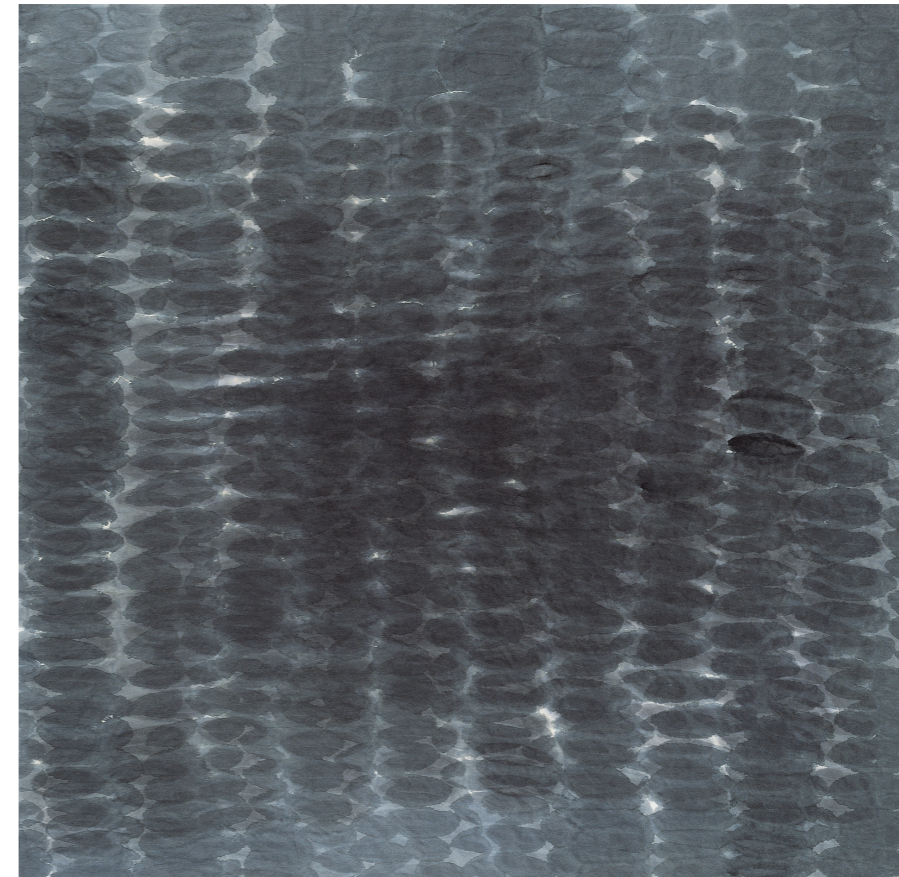
[28]



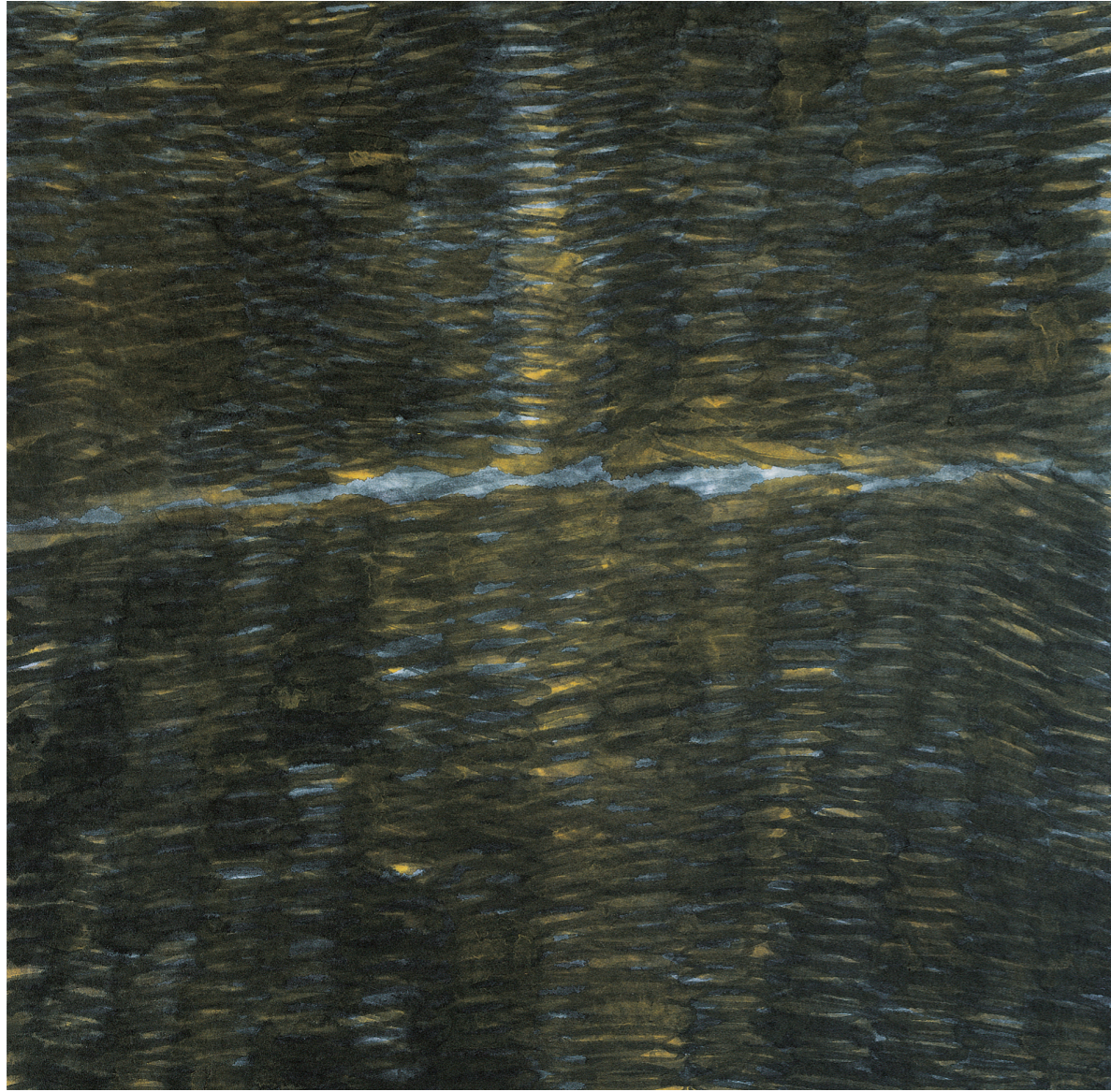
[26]



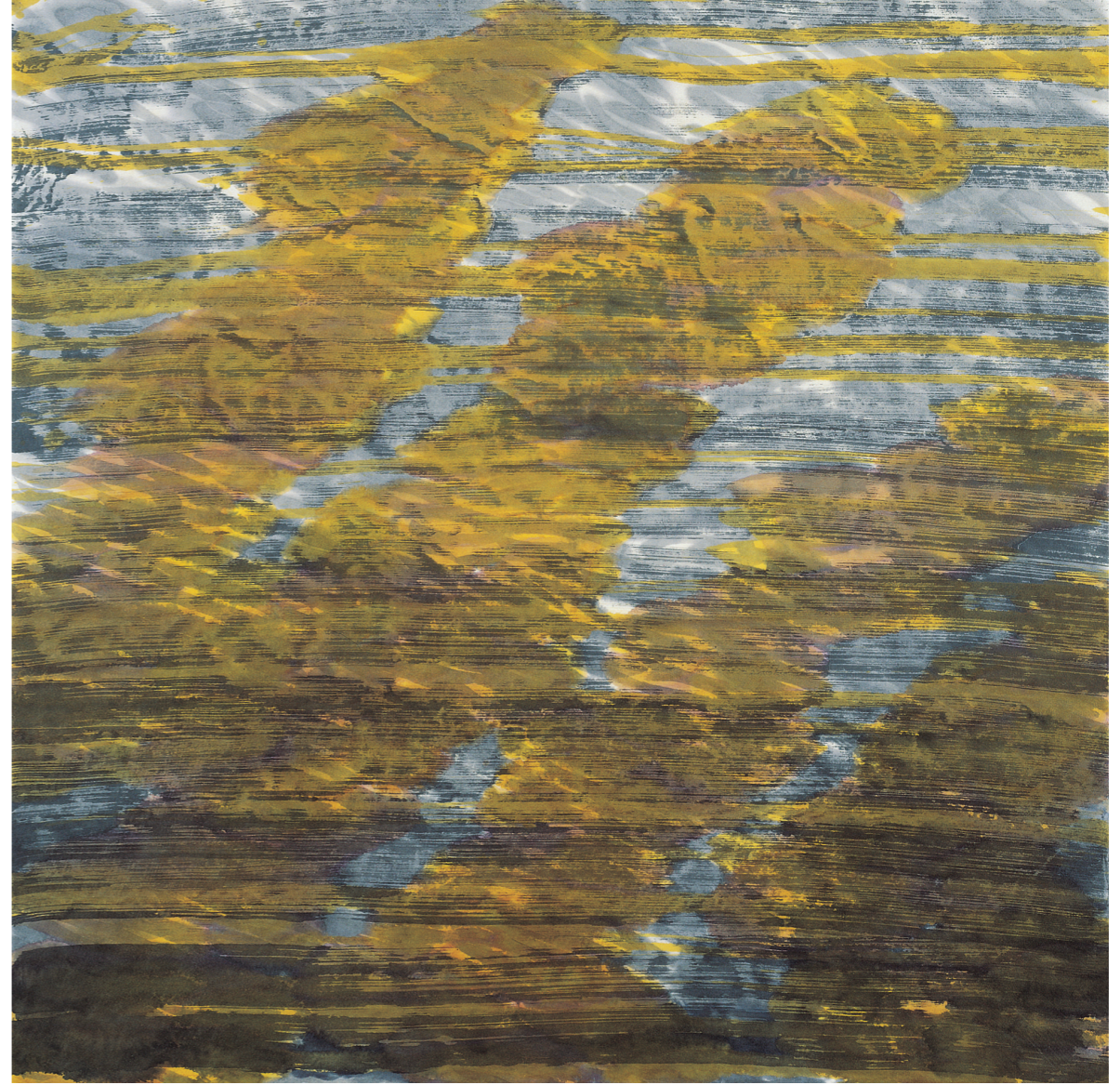
[29]



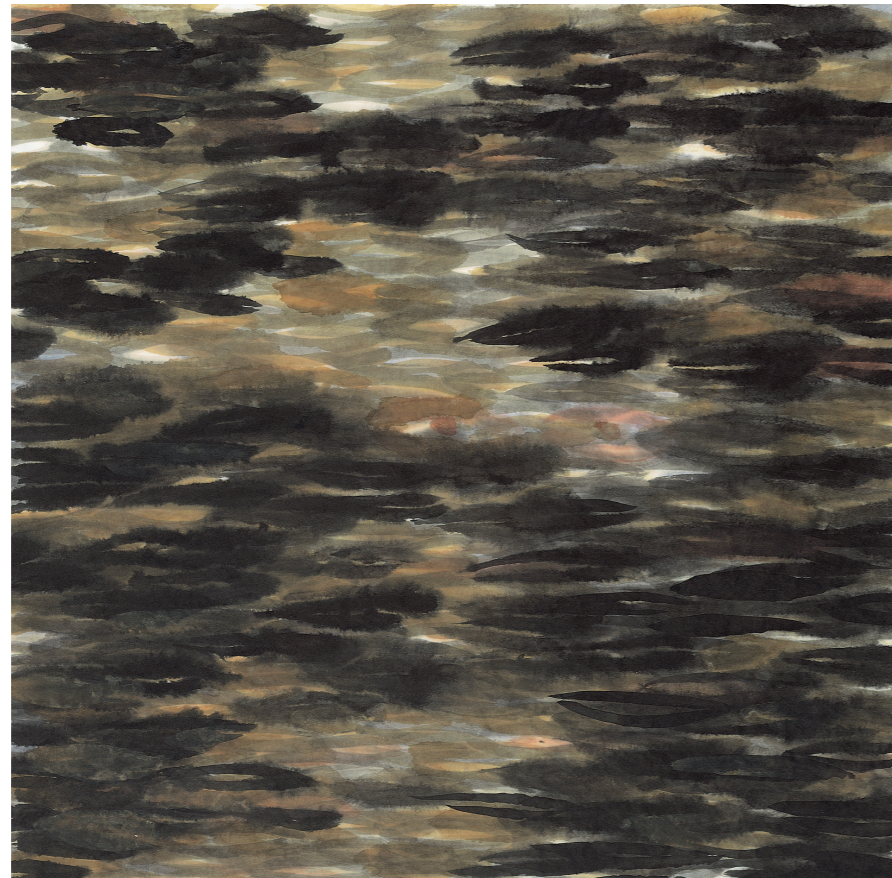
[27]



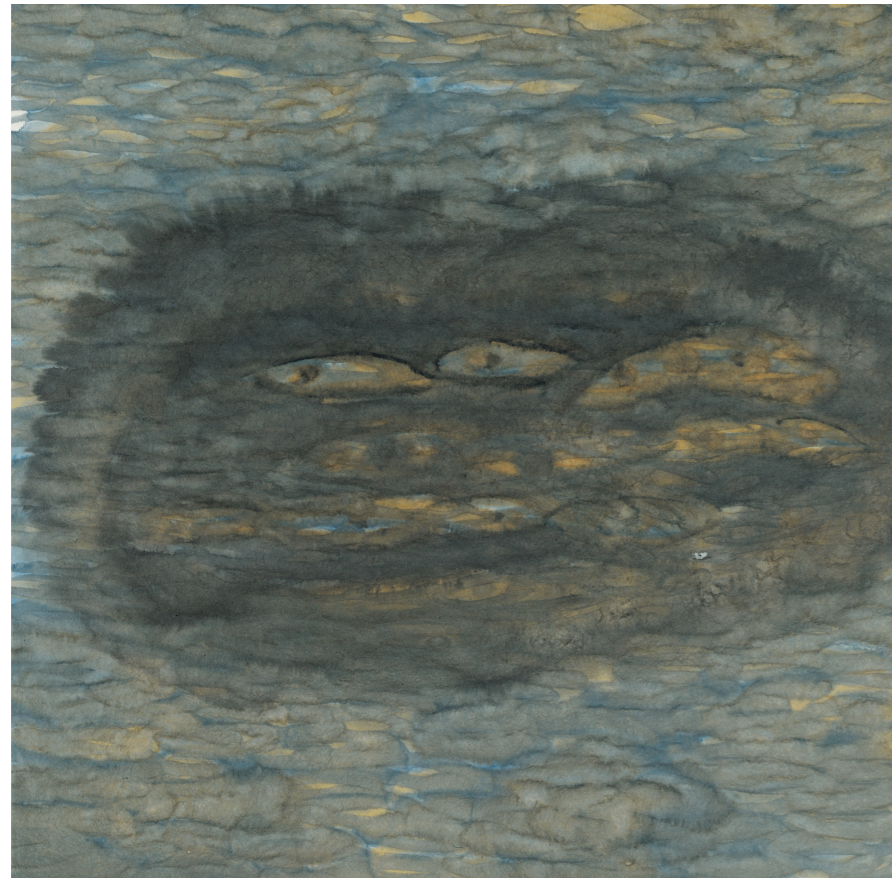
[31]



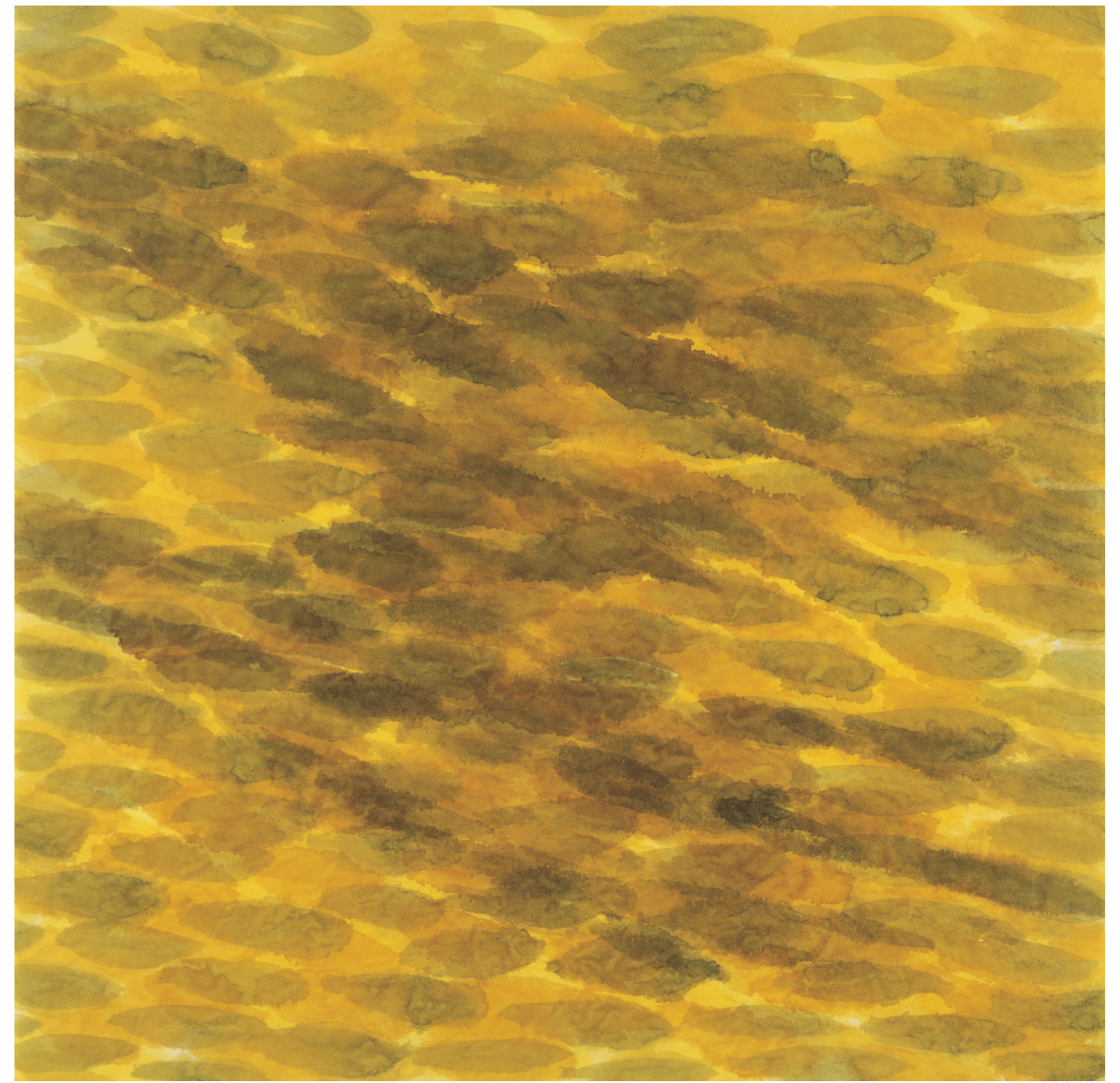
[30]



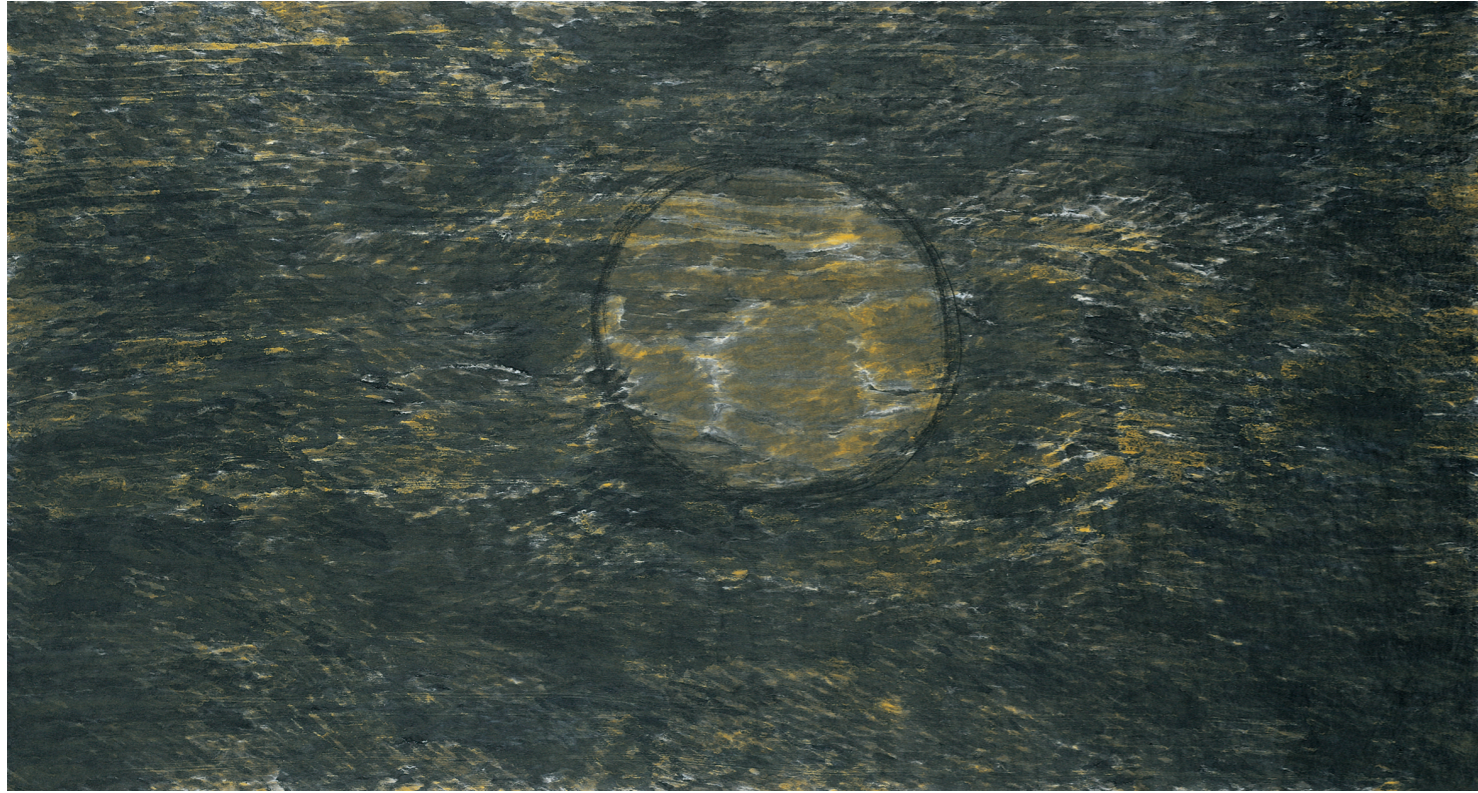
[33]



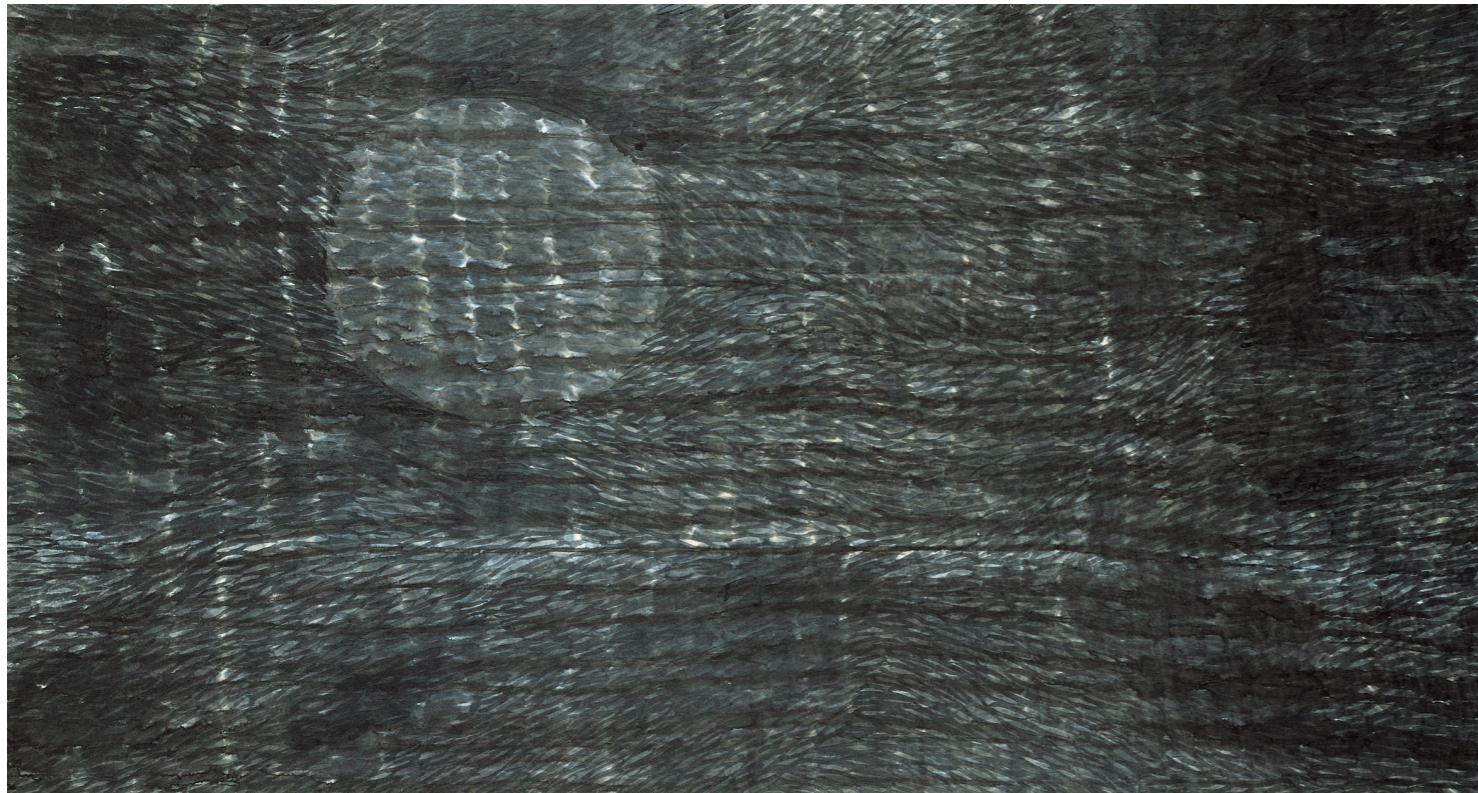
[34]



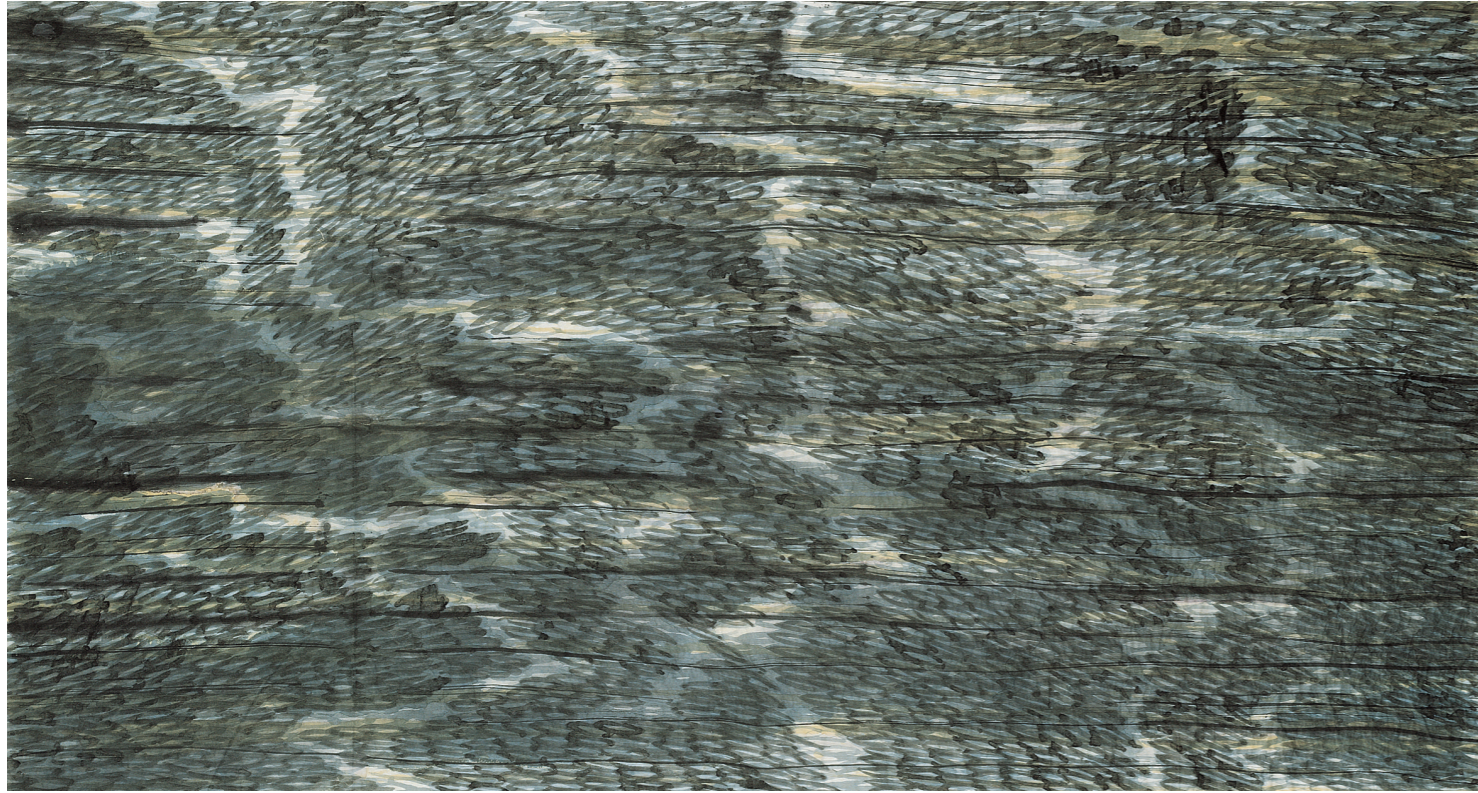
[32]



[35]



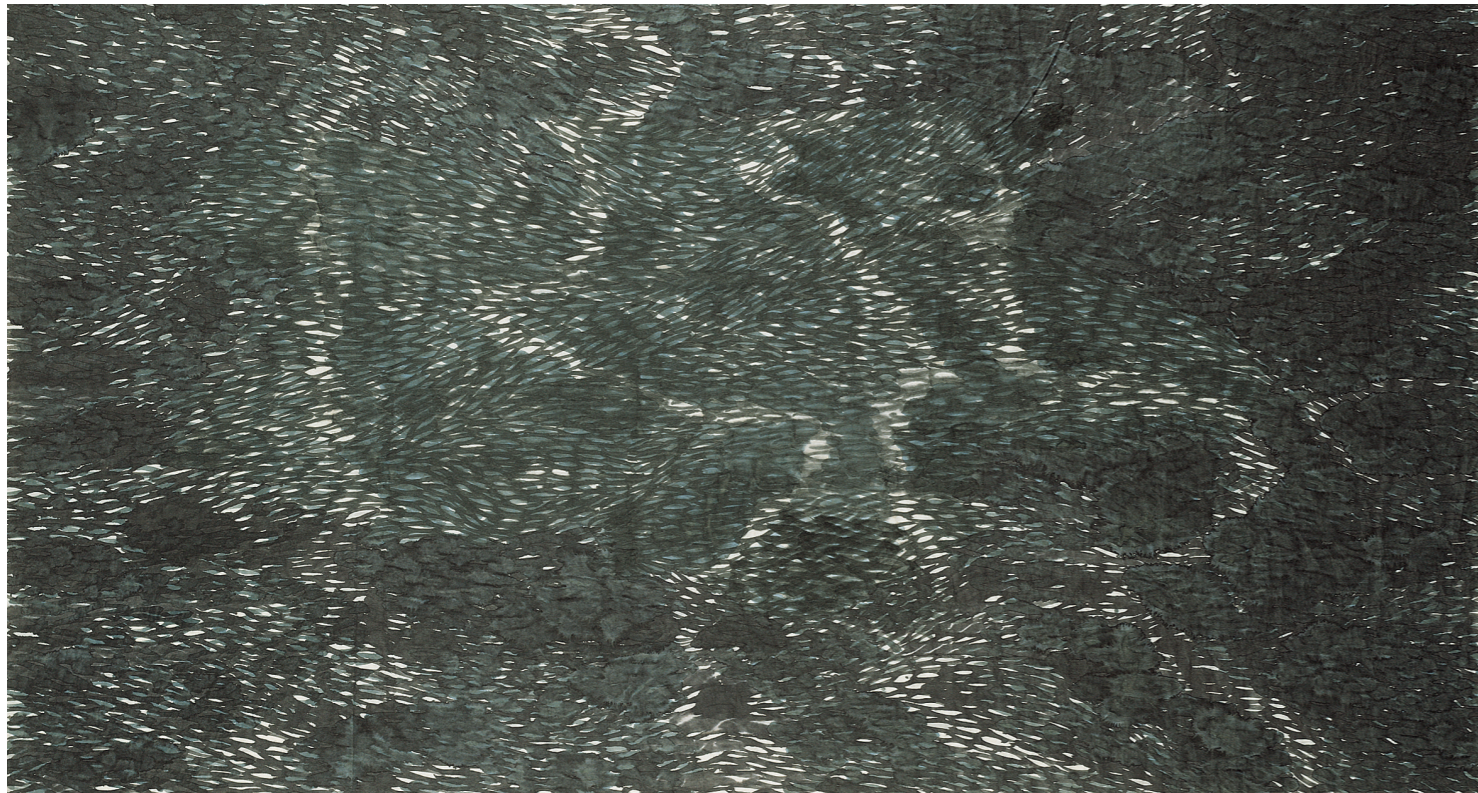
[36]



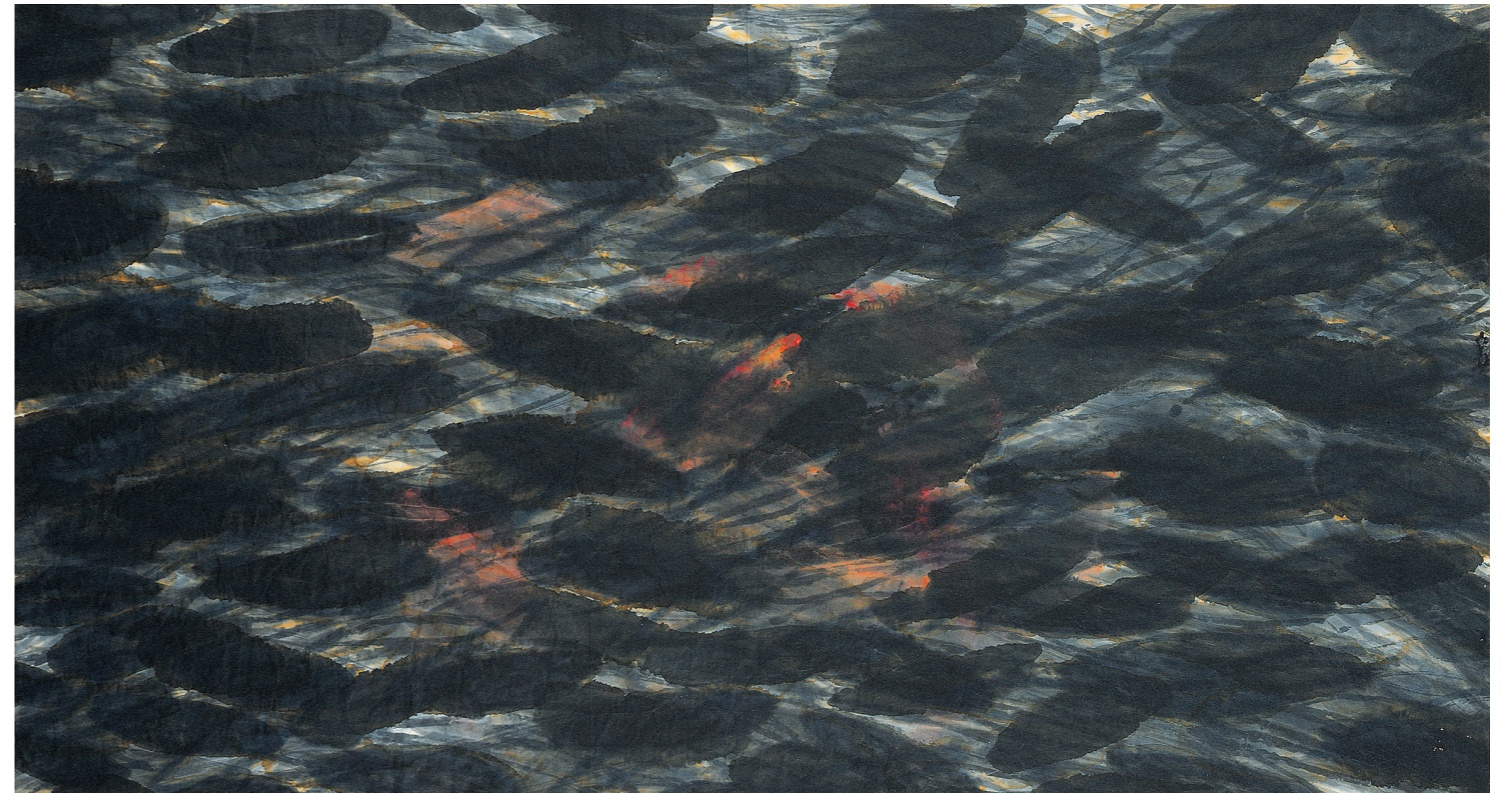
[39]



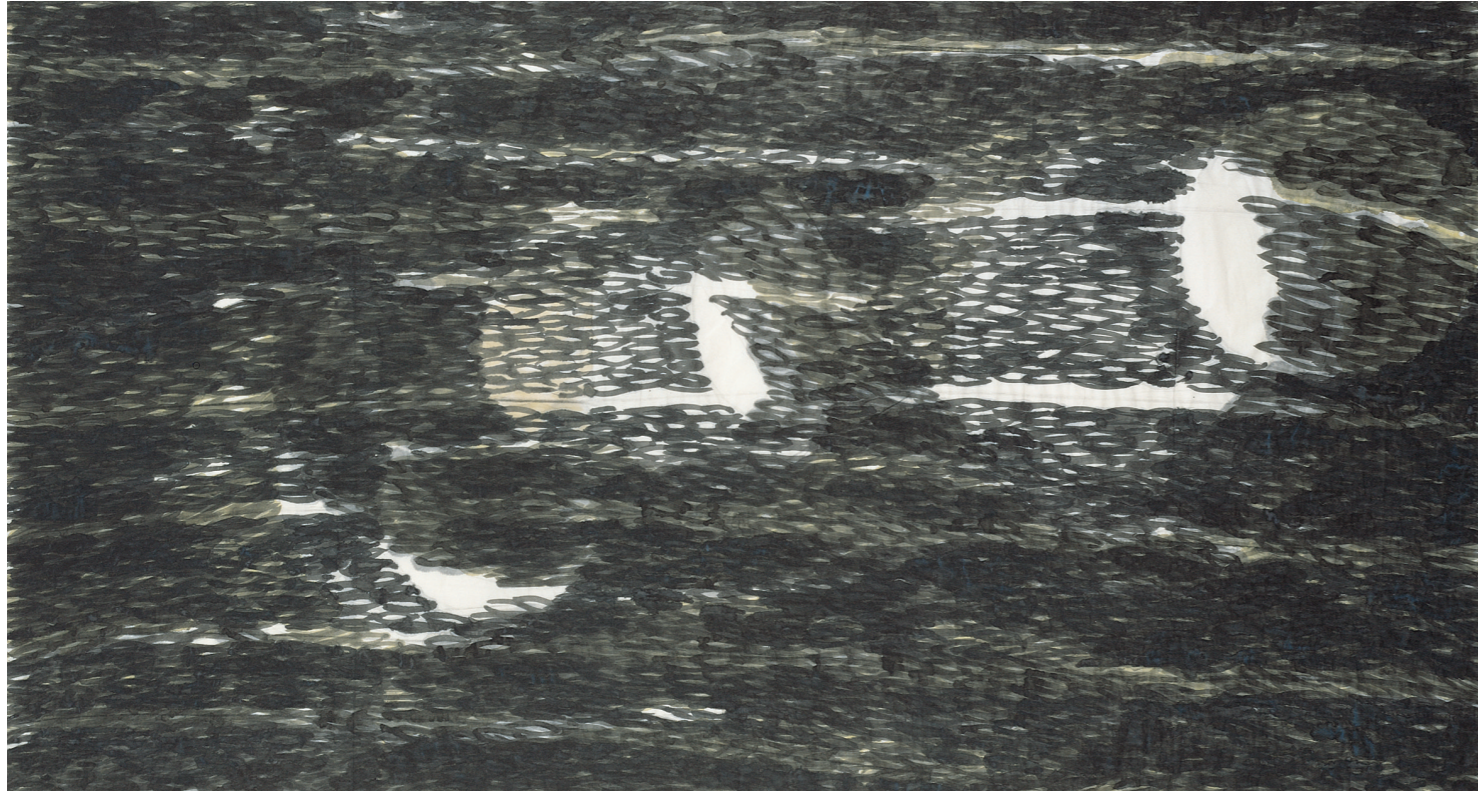
[37]



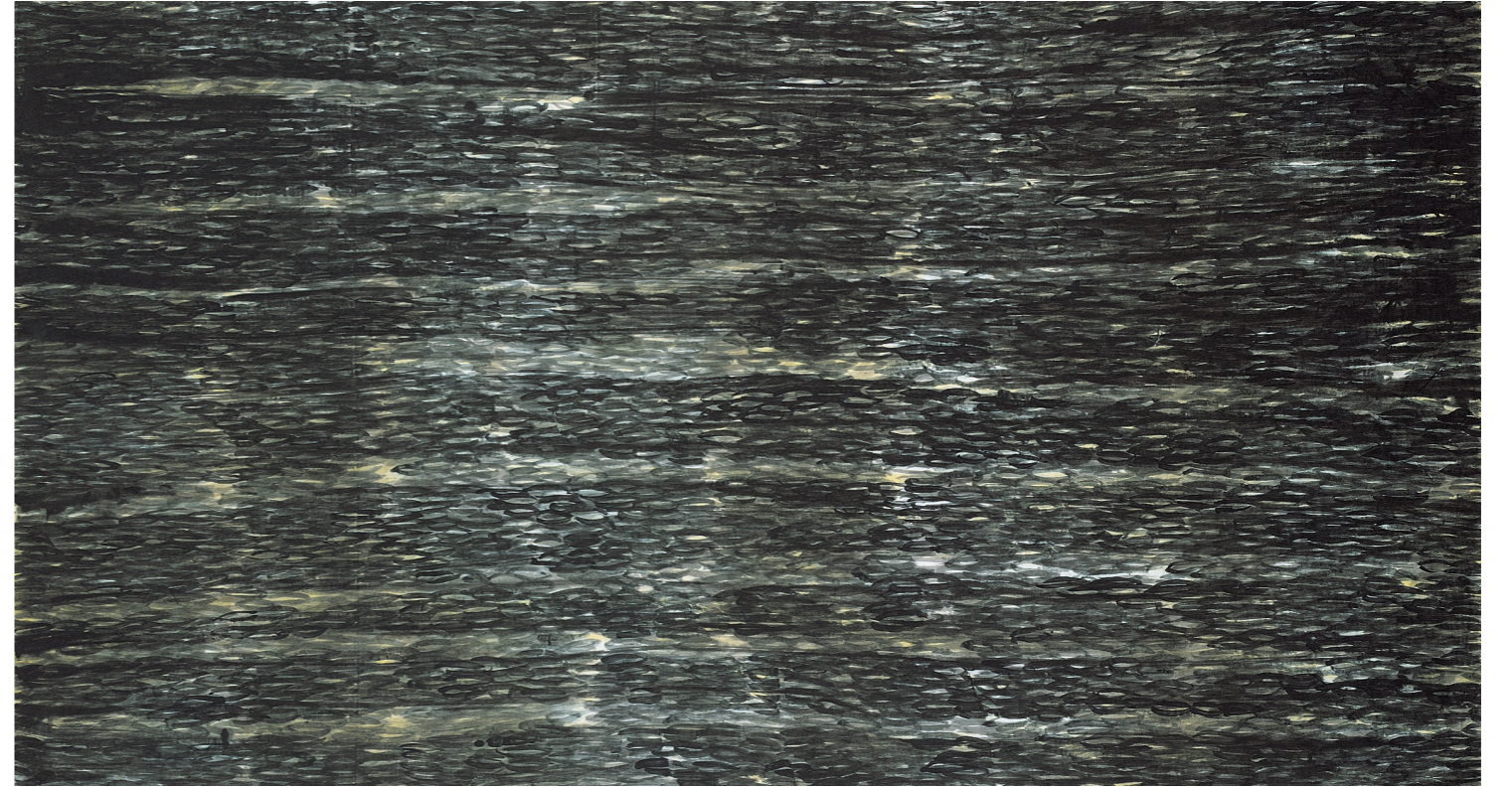
[40]



[38]



[43]



[41]



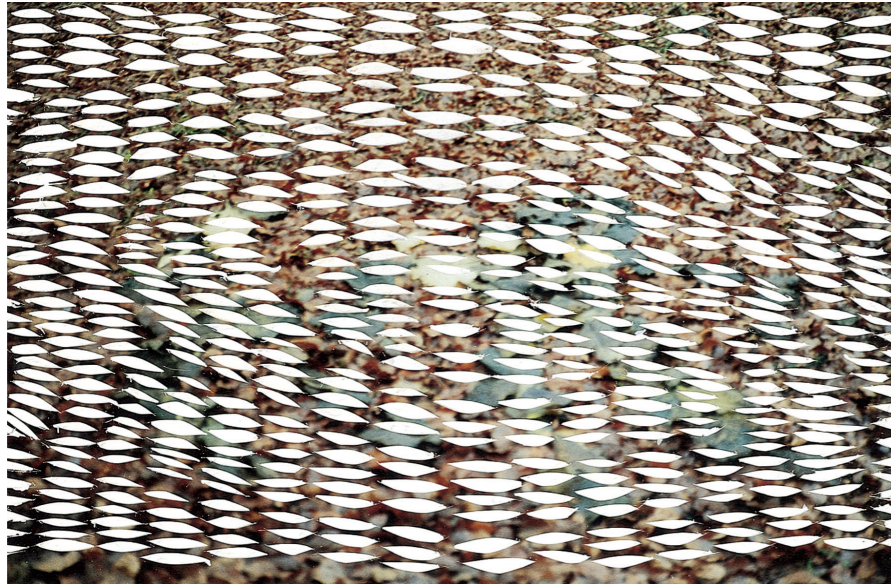
[42]



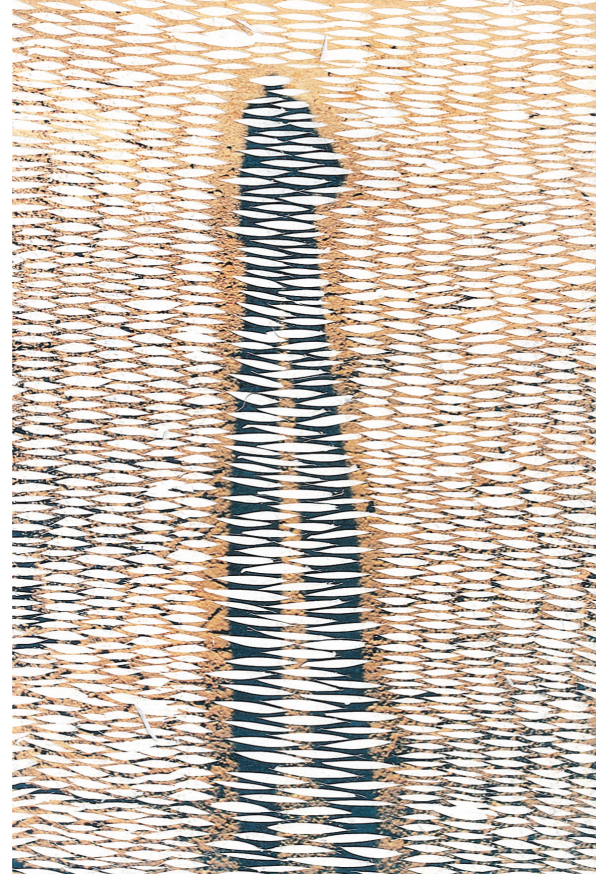
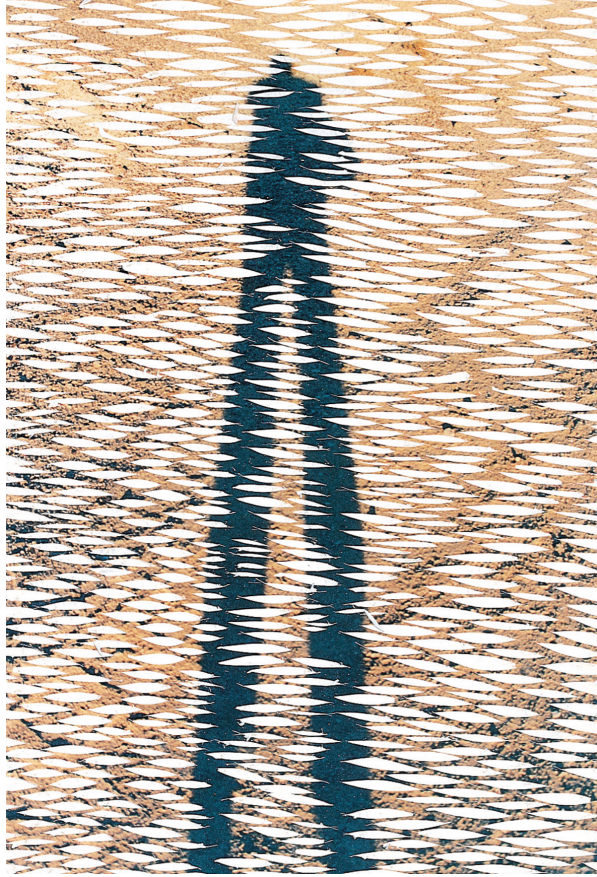
[44]



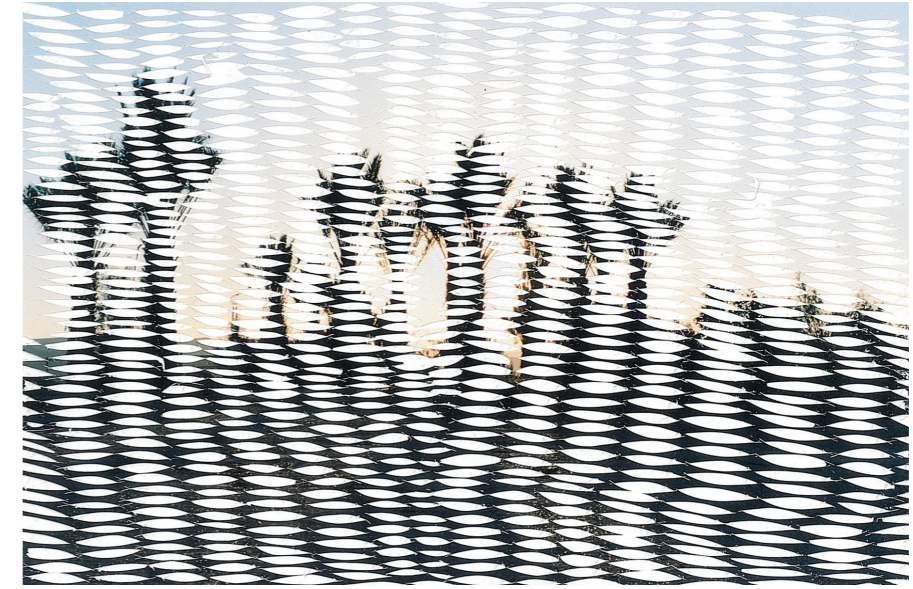
[45]



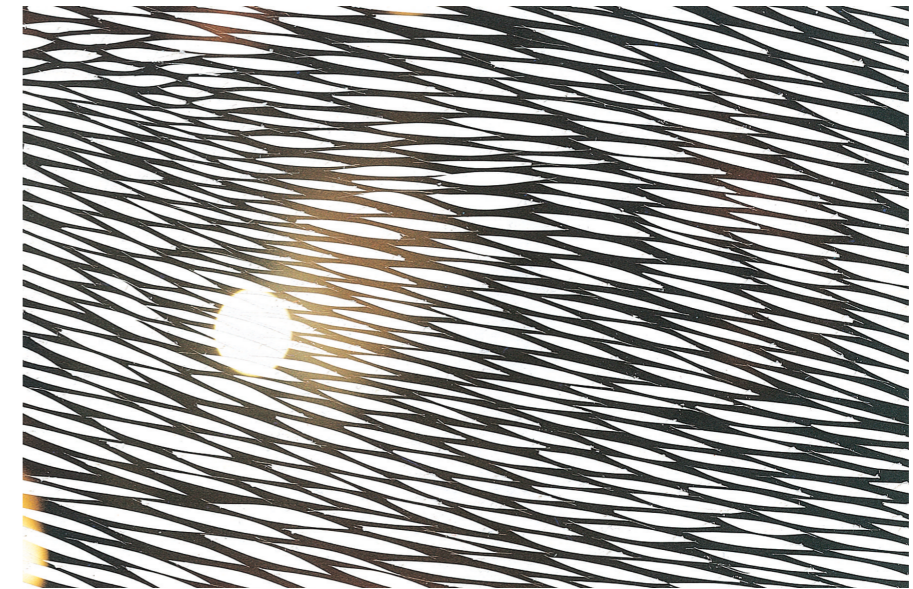
[46]



[51 - 50]



[47]



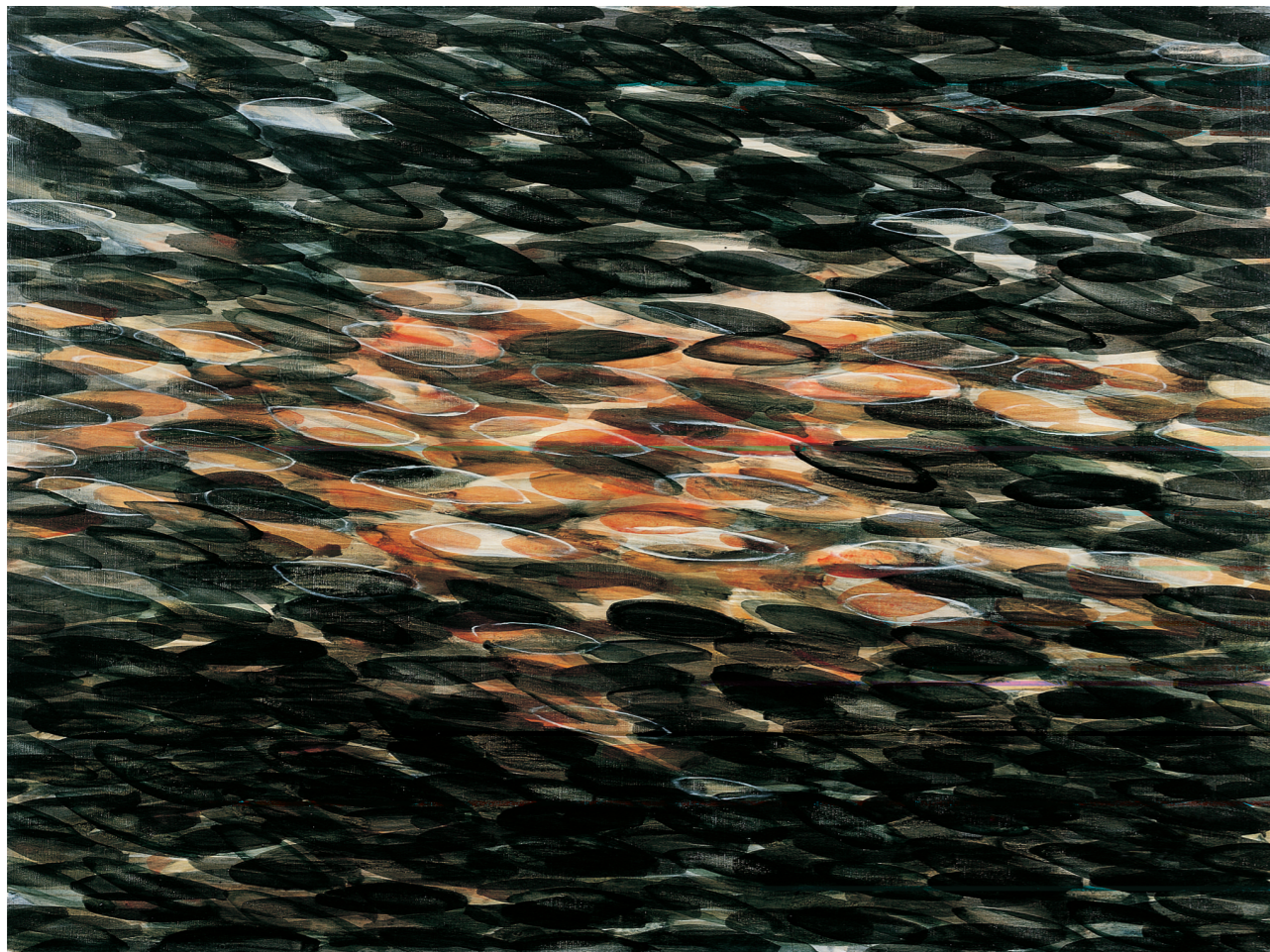
[48]



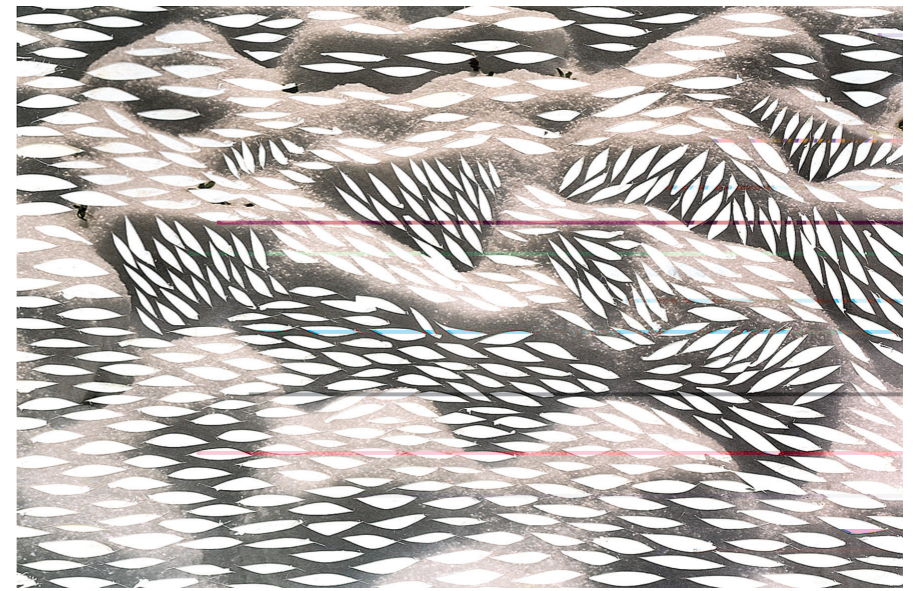
[49]



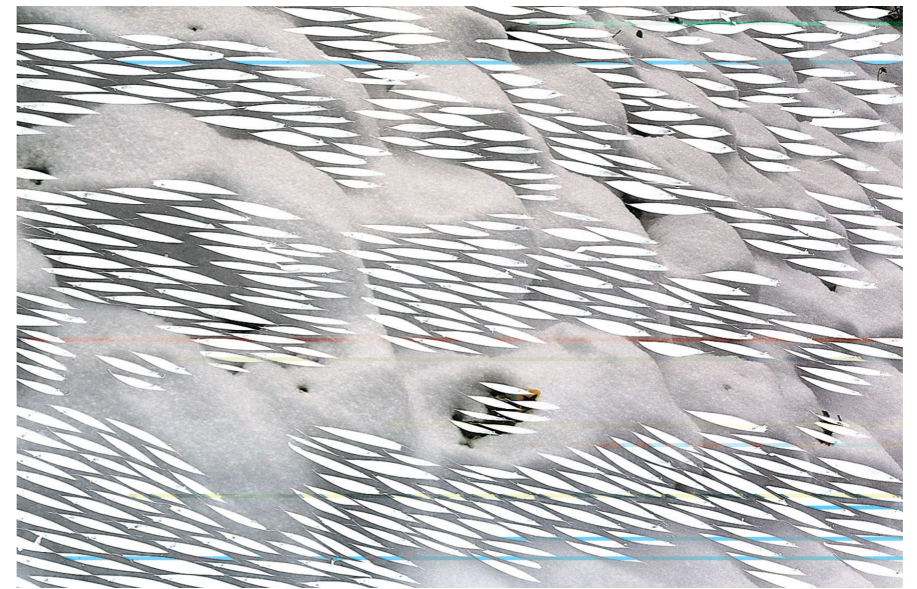
[54]



[55]



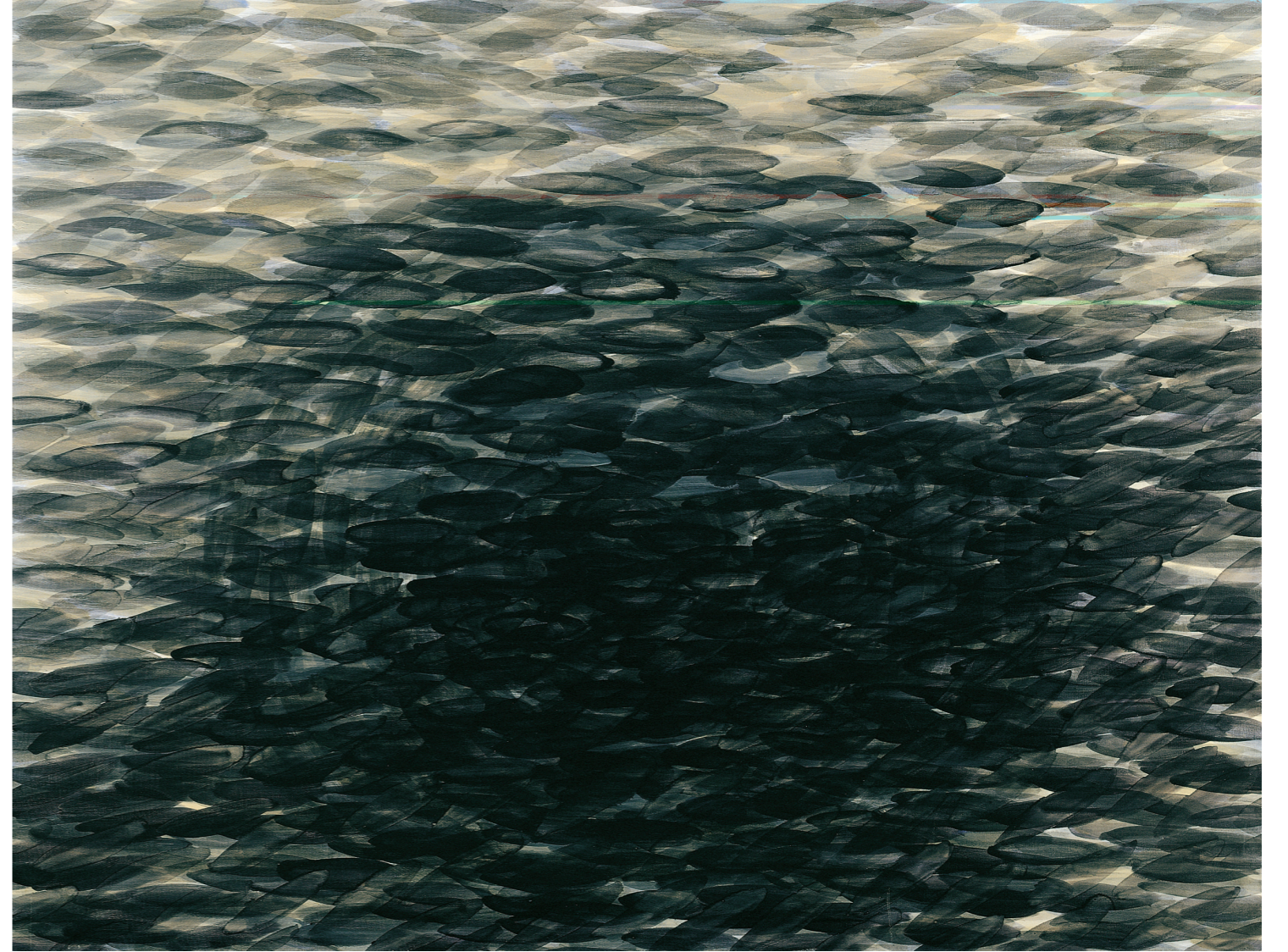
[52]



[53]



[57]



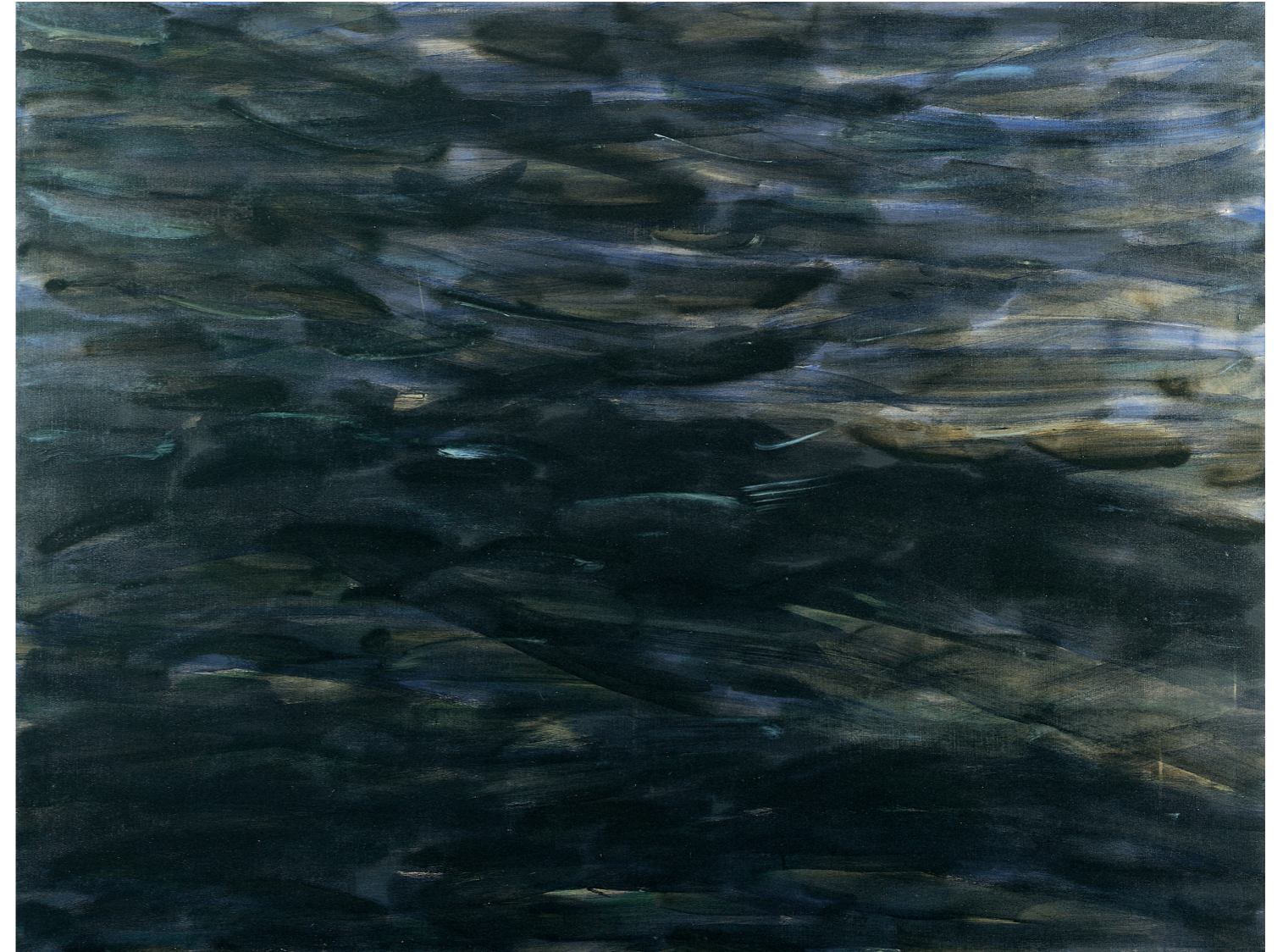
[56]



[59]



[60]



[58]

List of Works

- | | | | |
|---------|--|---------|--|
| | Watercolor on Arches paper | | pigment and peeling, 120×160 |
| [1-2] | <i>Dvarim</i> , 1994, Ink, diluted watercolor and peeling, 160×120 | [24-25] | Pond, 1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160 |
| [3] | Pond, 1998, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160 | | Watercolor on rice paper |
| [4] | Pond, 1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160 | [26-33] | Pond, 1999, from the “Munich” series, 1999, Ink, diluted watercolor, 68×69 |
| [5] | Pond, 1997-1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160 | [34] | Pond, 1997, Ink and diluted watercolor, 68×69 |
| [6-8] | Pond, 1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160 | [35-36] | Pond, 2000, Ink and diluted watercolor, 96×177 |
| [9] | Pond, 1998, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Collection Gaby Brown, Tel Aviv | [37-38] | Pond, 1995, from the “Beijing” series, Ink and diluted watercolor, 97×179 |
| [10] | Pond, Fish and Leaves, 1997, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Collection Hila and Ran Rahav, Savyon | [39-40] | Pond, 1999, from the “Munich” series, Ink and diluted watercolor, 96×177 |
| [11-12] | Pond, 1998, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Private collection | [41] | Pond, 2000, Ink and diluted watercolor, 96×177 |
| [13] | Pond, 1998, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160 | [42] | Pond, 1995, from the “Beijing” series, Ink and diluted watercolor, 96×198 |
| [14] | Pond, 1998, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Private collection | [43] | Pond, 1999, from the “Munich” series, Ink and diluted watercolor, 96×176 |
| [15] | Pond, 1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Private collection | | Peeled Photographs |
| [16] | Pond, 1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Collection Gaby Brown, Tel Aviv | [44] | Untitled, 2000, 10×15 |
| [17] | Pond, 1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Collection Shuky Lasher, Herzliya | [45-46] | Pond, 2000, 10×15 |
| [18-20] | Pond, 1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160 | [47] | Landscape, 2000, 10×15 |
| [21] | Pond, 1997-1999, Ink, diluted watercolor and peeling, 120×160, Collection Gaby Brown, Tel Aviv | [48-49] | Pond, 2000, 10×15 |
| [22-23] | Pond, 1996-1998, Ink, diluted watercolor, | [50-51] | Shadow, 2000, 15×10 |
| | | [52-53] | Snow in a Landscape, 2000, 10×15 |
| | | | Oil on canvas |
| | | [54-55] | Pond, 1998, 150×200 |
| | | [56] | Pond, 1999, 150×200, Private collection |
| | | [57-58] | Pond, 1998, 150×200 |
| | | [59-60] | Sky, 1999, 150×150, Private collection |
| | | [61] | Sky, 1997-1998, 150×150, Private collection |



It would therefore be correct to say that in the margins of her works there exists a chaos which the high organization of the works can overcome. But on the other hand, it is possible that the very containing of this chaos may open up those creative possibilities that all the works pray for, almost by way of incantation.

Notes

1. Wilfred Bion, *Attention and Interpretation*, Karnak, London, 1970.
2. A more comprehensive discussion of the role of destructiveness in artistic creation appears in my book *Literature and Psychoanalysis* [in Hebrew], Hakibbutz Hameuchad Publishing House, Tel Aviv, 1998, in the chapters on Melanie Klein and her followers, and on Winnicott and Bollas.

Translator's Notes

- i. This is the correct translation of the phrase with which God answers Moses when the latter asks Him what His name is (Exodus 3:12 [3:14 in the King James version]), which in English and other European languages has long been mistranslated as "I AM THAT I AM".
- ii. In Hebrew this command [Genesis 1:2] is expressed in one word: *yehi*.
- iii. The term "formless chaos" renders the meaning of the Hebrew words *tohu vavohu* (Genesis 1:1) employed here by the author (which the King James version translates adjectivally as "formless and void").

Chronology

Born in Tel Aviv, 1955

Works and lives in Tel Aviv

Selected One-Artist Exhibitions

- | | |
|------|--|
| 1999 | "From the 'Palm-Tree Trunks' series", Art Center Rehovot; Memorial Center, Tivon |
| 1998 | " <i>Dvarim</i> ", Sara Levi Gallery, Tel Aviv |
| 1996 | "Palm-Tree Trunks", Chelouche Gallery, Tel Aviv |
| 1994 | Installation, Office in Tel Aviv, Tel Aviv |
| — | "Thatch and Honeycomb", The Israel Museum, Jerusalem |
| 1993 | "Sunflower Heart", Chelouche Gallery, Tel Aviv |
| 1989 | "Paintings", Sara Levi Gallery, Tel Aviv |
| 1988 | "Paintings", Rap Gallery, Tel Aviv |
| 1985 | Ehad Ha'am 90 Gallery, Tel Aviv |
| 1983 | Horace Richter Gallery, Jaffa |
| 1982 | "Rock", Debel Gallery, Jerusalem |

Selected Group Exhibitions

- | | |
|------|--|
| 1998 | Kulturzentrum den Minoriten, Graz, Austria |
| — | "A Vision of Light: 10 Years of Watercolor in Israeli Art", The Israel Museum, Jerusalem |
| — | "Women Artists in Israeli Art", Haifa |
| — | "Friendly Triangle", Kalisher Gallery, Tel Aviv |
| — | "Paper Equals Paper", Museum of Israeli Art, Ramat Gan |
| 1995 | "Small Sculpture", Chelouche Gallery, Tel Aviv |
| 1994 | "Unity", Artists House, Tel Aviv |
| — | "Paintings", The Abraham Goodman Art Gallery, New York |
| 1993 | "Determined Image", Haifa Museum |
| 1991 | "Recipients of the Young Artists' Award", Tel Aviv Museum of Art |

— "The Presence of the Absent: The Empty Chair", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University

— "Recipients of the America-Israel Cultural Foundation Awards", Haifa Museum

1990 "Metropolis", Bat-Yam Museum; Arad Museum

— "Curators' Choice", Kalisher Gallery, Tel Aviv Sculpture Biennial, Ein Hod

— "The Column in Contemporary Israeli Sculpture", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University

1989 "The Venice Biennale 1990/ The Israeli Proposal", Museum of Israeli Art, Ramat Gan

— "An Objective - Three Dimensions", Museum of Israeli Art, Ramat Gan

— Young Artists Exhibition, Tel Aviv Museum of Art

— "Israeli Art", traveling exhibit in the U.S.A.

1987 "Large Format", Museum of Israeli Art, Ramat Gan

1985 "Drawings", Ehad Ha'am 90 Gallery, Tel Aviv

1983 "Young Artists Biennial", Haifa Museum

Scholarships & Awards

- | | |
|---------|--|
| 1999 | Residence Scholarship, Villa Waldberta, Munich |
| 1993 | Sharett Foundation Foreign Study Grant (China) |
| 1991 | Young Artist Award |
| 1988-91 | Sharett Foundation Scholarship |

Public Collections

The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art; The Jewish Museum, New York; *Ha'aretz* Newspaper, Tel Aviv; O.R.S., Tel Aviv; Private collections

for the movement of light, and light, as we know, is one of the main symbols of divinity and of consciousness. A constant stream of sharp light particles constantly penetrates into the water of the Ponds — or perhaps we should actually say this in the singular, the pond — where there are also additional lights — lights that seem to burst out of the depths and lights that stem from the reflection of the sky. The sky too, as we know, is one of the principal images for the deity.

Wilfred Bion, a mystical psychoanalyst, claims that relations between Container and Contained are a necessary condition for all consciousness.¹ Unless an idea, an event or a thing is adequately contained in the mind, it is impossible to develop understanding or knowledge about them. In situations where the containing does not take place, a “stimulus-response” mechanism operates: the responses are immediate reactions to internal and external stimuli. But when a psychic or mental containing takes place, there is a delay between the stimulus and the response — a containing of the stimulus and of the impulse to respond to it occurs — and in this way consciousness comes about. People who fear the truth — and there are more than a few such people — destroy the mental Container and consequently become mechanical, blind, or subject to illusions and the Imaginary. They are incapable of proper self-consciousness.

In Cohen Levy’s works the relation between the Container and the Contained is not simple, perhaps even pained. Consciousness is threatening and is perceived as persecutory, dissective, peeling and wounding. Yet despite the truth’s threats, the artist prepares a new Container in every painting. Bion thought that the basic relations between Container and Contained may be seen as relations between the

masculine and the feminine, and it would seem that this division is also appropriate for Cohen Levy’s images. The penetrative light is masculine and the dark containers are feminine. Thus each of the paintings in the series is a field of couplings.

Moreover, it would seem that the artist’s meditative attitude has constantly taken her subject to a much more primeval and dramatic scene — to the picture of the Creation as it appears in our sources. More and more, her pond becomes the abyss or “deep” of Genesis from which the Creation begins, and the light that penetrates into the water appears like the first thing that was created by the command “Let there be” — the primeval light. In this way her scene uproots us from our own reality and from the habitual ego to the point of the most primal beginning, to the cosmic night in which God began to shape His forms out of the abyss of primordial matter.

Yet the meditative quality is activated not only by all these things, but also by the flow, which is characteristic both of light and of water. Habitual consciousness is always fixated. The ego is fixated in itself and does not understand the world and its truth, except through its own needs. It appears to be moving, but it moves only around itself. Again and again it repeats its basic patterns — its primal traumas continually shape its world. In a certain sense this is an ego that is an embryonic “living dead”, drowned in a womb of fantasies — something like the figure drowned in the water displayed in the exhibition. Meditative consciousness, however, aims to revive the Self by extricating the ego from its fixations and its patterns by shifting it into the flow. The Self that is liberated from its fixations, from what fixates it, becomes God-like — I shall be what I shall beⁱ — an entity that reveals itself out of its

becoming, out of its future and not out of the causality that pushes it from its past. This entity, like the paintings themselves, is simultaneously an infinite multiplicity and a unique unity, and in this too it is God-like. The God Who Creates is everything that has been created and also the Unique One.

Cohen Levy’s meditation therefore seeks the creative moment, the processuality in which the painting and the Self are reborn, and its point of beginning is made out of nothingness, death, the night and the abyss. The presence of nothingness and of death is reinforced not only by the drowned figure but also by the light, which is made like leaves. The autumnal falling of the leaves designates the death of the tree in winter, or at least the death of the leaves. This presence of nothingness and of death incorporates a violent element, and perhaps this is why many of the leaves were made by means of peeling the paper, and their form is reminiscent of knives. In Hebrew the words for “violent” and “leaves” are almost homophones, and in Cohen Levy’s paintings the leaves are violent.

Concurrently, the sharp, peeled and peeling light is also the aspect of power and of wrath that is involved in the Creation and in artistic creation. The Creator God of our sources is certainly a God whose wrathful rages are unbridled, who is capable of terrible destruction just as He is capable of bringing about the miracle of His Creation. Much has already been written on the role of destructiveness in artistic creation, especially by the British psychoanalyst Melanie Klein and her followers. Klein thought that artistic creation is a process in which, over and over again, the mother and the nucleus of the Self, which are inseparably connected in the depths of the unconscious, are rebuilt and reorganized after much

destructiveness has brought about their disintegration, fragmentation, and dissection in the unconscious fantasy.

In the writings of David Winnicott, in contrast, we can find the idea that destructiveness towards an indestructible mother is a necessary condition for the development of the Self as adequately autonomous and specific. Following Winnicott, Christopher Bollas claims that the artist always acts out of destructiveness towards the mother image from his early childhood. In his opinion, the tension between destruction and creation, so prevalent in modernist art, stems mainly from the artist’s intention to recreate his selfhood in the artistic medium.²

At any rate, the longing for a creative abundance that will overflow all destructiveness is implicit in the works before us, both in the capacity of the dead leaves to be simultaneously an abundance of light particles, shimmering schools of tiny fish, and showers of seeds — a boundless and uninhibited fertility.

From all that has been said it would seem that in the works presented to us we can see not only repeated meditations, designed to create a meditative state in the viewer, but also ceremonies of prayer which addresses itself again and again to God the Creator in order to presence Him in the art creation, and to awaken Him to the decisive word of power — Let there be.ⁱⁱ

The psychoanalytical perspective sees compulsive repetition as a defense mechanism against a formless psychic chaos — and I think that this view can contribute something important to our understanding of these works, in which repetition is an essential component. From this perspective, the artist has banished from her picture of the Creation the formless chaosⁱⁱⁱ that belong to her immanently.

Sky

Wisława Szymborska

I should have begun with this: the sky,
A window minus sill, frame, and pane.
An aperture, nothing more,
but wide open.

I don't have to wait for a starry night
I don't have to crane my neck
to get to look at it.
I've got the sky behind my back, at hand,
and on my eyelids.
The sky binds me tight
and sweeps me off my feet.

Even the highest mountains
are no closer to the sky
than the deepest valleys.
There's no more of it in one place
than another.
A mole is no less in seventh heaven
than the owl spreading her wings.
The object that falls in an abyss
falls from sky to sky.

Grainy, gritty, liquid,
inflamed, or volatile
patches of sky, specks of sky,
gusts and heaps of sky.
The sky is everywhere,
even in the dark beneath your skin.

I eat the sky, I excrete the sky,
I'm a trap within a trap,
an inhabited inhabitant,
an embrace embraced,
a question answering a question.

Division into sky and earth —
it's not the proper way
to contemplate this wholeness.
It simply lets me go on living
at a more exact address
where I can be reached promptly
if I'm sought.
My identifying features
are rapture and despair.

— Translated by Stanislaw Brańczak and Clare
Cavanagh.

Let There Be

Mordechai Goldman

One may relate to the works by Maya Cohen Levy presented in the exhibition before us from several perspectives. A perspective that examines her affinity to the art of the Far East, would see one thing in them, while a perspective that associates them with Monet's water gardens would see something else, and so on. It seems that the demand for a multiplicity of perspectives constitutes the work of art more than any other form of expression. Nonetheless, I intend to relate to the works presented here mainly from one perspective which in my view is central to them and also very unique in the local art field. In my opinion, the works presented here were primarily intended to create a meditative space. If this is so, we must ask ourselves how the artist sought to achieve her aim.

On the face of it, she does this mainly by making us participate in her meditative approach to her subject. As she habitually does, Cohen Levy takes hold of a certain painterly subject, and does not let go of it until she has exhausted it and used it to attain achievements she is satisfied with. In most cases, these achievements also impress the viewer very much. The subject before us — ponds and leaves — is a kind of infinite series, and the works presented at the exhibition are its most crystallized pinnacles. Now, repetition of a fixed practice is one of the fundamentals of meditation. People who seek to

attain the level of consciousness characteristic of it generally repeat a mantra, an asana, a tea ceremony, archery, repetitively paint a yantra or a mandala, and so on.

Meditative repetition has two goals. One is to divert consciousness from the noises of the habitual ego, and the other — to attain a pure state of consciousness that focuses entirely on its subject. This subject may be anything the person meditating chooses as the subject of his contemplation, or the Supreme Subject, such as God, Absolute Reality, or Cosmic Consciousness. In certain meditation theories, the very state of being in pure consciousness is identified with being in Absolute Reality or in the Divine Being.

The works before us have been made with much concentration, and they also demand much concentration from those who contemplate them. They contain hues and sub-hues, and it appears that every viewer has to approach them with very open and focused senses in order to fathom their innermost life. They offer the eye that focuses on them delicate hues and sub-hues, which have an aural parallel in the prolonged overtones of meditation bells or of gongs that are used for the same purpose.

But it seems that the works were designed to create a meditative state through the images they present as well. They are all emphatically containers

— Mordechai Goldman is a psychotherapist, poet and art critic.

the creation of a hypnotic and meditative painting. Concurrently, a picture of an inner world is projected upon the entire consciousness, and gives subjective validity to a recognition of the objective world. As a consequence, new points of view on her paintings are created, and these contain a key to Cohen Levy's work.

In the spirit of the *sumi-e* school,² Cohen Levy emphasizes the accidental, which is characteristic of the medium of watercolors, as well as the fact that this medium is difficult to control. In order to overcome the difficulties of the medium she paints with broad body movements while bent over the large paper surface, thus approaching the stance of the American Action Painters, especially the Action Painting and the hand gestures of Jackson Pollock. Unlike landscape painters who paint with their gaze on the landscape, she paints with her back to the landscape. Her studio serves her as an aquarium and a window to inner landscapes, and, like the Zen painters, she accumulates impressions from nature, observes its rich diversity, and then, at the end of a process of learning and contemplative observation, a synthesis which formulates nature anew in a condensed form seems to impose itself upon her.

Deleuze, in his book *Difference and Repetition*,³ claims that the concepts we commonly use when we relate to nature, including the concepts of space and time, lack finiteness, and says that the degree of definition reserved for other concepts does not apply to them. Hence they do not actually exist in nature, only in the realm of "the spirit [...] which contemplates nature and looks at it and imagines it in its own eyes". In nature, repetition — *i.e.*, day and night, the seasons — leaves no trace. Only the spirit or consciousness which look at nature repeating itself are capable of finding "something new" in the

repetition.

In her works, Cohen Levy repeatedly examines a series of dichotomies implicit in the method of illusionary representation, such as surface/background and image/background, and replaces them with a set of structural affinities with components that bear an asymmetrical and non-uniform character. Deleuze sees lack of symmetry ("dissymmetry") as a positive dimension, a dimension of what is, not of what is lacking, for it is the lacking that is the motivating force in nature as in artistic creation.⁴

Every time that Cohen Levy goes back on her tracks and reworks the constant "mother form" in the series, she actually creates something different. Each such repetition constitutes a correction and an updating with the aim of exhausting the expressive power of the composition and of bringing the painting closer to the starting point and to the artist's "spirit". In this practice there is a dialectic of contraries: on the one hand, an affinity to a recurring model and an aspiration to create uniformity and order, and, on the other hand, an expression of the original composition while introducing changes, at times tiny, but always significant. The purpose of repetition is perceived by Cohen Levy as an actualization of a mystical unity between herself and nature and between herself and the painting.⁵ These three components — the artist, nature, and the painting — create a situation of compression in which the forms that reconstruct the original moment, as it was sealed in Cohen Levy's memory, are distilled. All this happens by dint of the painting being a faithful representation of the artist's "spirit" and of her personal identity.

The act of creation in the "Ponds" paintings ranges between drama and poetry, between contrasts

and integrations. This creates a mosaic of images that change and develop both separately and together: the eye as a mother form, the spiral that integrates disquiet with sweeping and stormy drama, and a round, full and radiant entity that looks like a moon. An interplay of screens that is spread out in a calculated and colorful correlation of tones and sub-tones serves the artist as a means of testimony or denial about the presence of additional images beneath the upper layer of water.

The concluding part of the exhibition contains a series of works done by the artist in Munich in 1999. These works are characterized by a gloomy, misty atmosphere and a tone of longing and melancholy. The brushwork is done with short hand-gestures, as though pensively. This manner of expression has a power that is at once dramatic and restrained. This part of the exhibition closes with a triptych of water and sky; chords that become more and more dramatic as the gaze climbs upwards as if playing on a mysterious, majestic, celestial string instrument, are replaced by pale colors that blend together into a complete whole, as in the poem "Sky" by the poet Wisława Szymborska:

I should have begun with this: the sky.
A window minus sill, frame, panes.
An aperture, nothing more,
but wide open.⁶

Notes

1. D. Ravikovich, *All the Poems So Far*, Hakibbutz Hameuchad Publishing House, Tel Aviv, 1995, p. 44.
2. *sumi-e* — a Chinese genre of black-and-white painting in ink. Under the influence of Zen, these paintings attained to a high degree of abstraction.
3. G. Deleuze, *Difference and Repetition*, translated by Paul Patton, The Athlone Press, London. p. 14.
4. On the meaning of the differences between creation and creation in series, see: D. Levy-Eisenberg, "Henri Matisse: Repetition and Creation", Ph.D. Dissertation, Tel Aviv University, 1995, pp. 22-23.
5. Deleuze, on pp. 23-25 of his book, discusses two types of repetition — static and dynamic. Maya Cohen Levy's works fall into the second category, the dynamic, which "includes difference and includes within itself the alterity of the Idea, in the heterogeneity of an 'a-presentation'". Deleuze calls this category positive, "dissymmetrical", and spiritual, and writes that "it carries the secret of our deaths and our lives, of our enchainments and our liberations, the demonic and the divine". He adds that this category of repetition is "a covered repetition, which forms itself in covering itself, in masking and disguising itself. This kind of repetition, however, is not independent, and is connected to the static kind of irepetition.
6. Wisława Szymborska, from: *View with a Grain of Sand: Selected Poems*, translated by Stanislaw Brańczak and Clare Cavanagh, Faber and Faber, London, 1996.

A Matter of Repetition

Varda Steinlauf

Maya Cohen Levy's cycle of works on the subject of ponds displayed in the present exhibition constitutes a summation of a kind of infinite series on the subject. By means of repetition of a recurrent formal and contentual pattern, she arrives at a distillation and enhancement of her central subject. A continuous excitement seethes beneath the seemingly pastoral surface of these works, and finds expression in intensive changes of the principal images and in numerous variations on the subject.

The repetitiveness of the act of painting accords Cohen Levy's creative process, and the process of viewing as well, an almost ritualistic dimension. Her creation is perceived as a practice that oscillates in the tension produced between two poles: the aesthetic and the ontological. On the one hand, her way of seeing her creative work is identified as an extremely charged and singular act, through which she materializes her affinity to the primordial aspect of nature and expresses her love and her enjoyment of both the Creation and painting. On the other hand, she gives expression to her reservations about the mimetic-illusionary modes of representation by means of an ecstatic experiencing of the creative process in its broadest aspects.

The exhibition explores the total range of images that appear in Cohen Levy's *oeuvre*, and also examines the extent of the transformation of each of

the principal images separately — its form, the pattern of its recurrence, and also the plastic solutions chosen by the artist.

Cohen Levy's first works abounded in forms and images possessing a mythical context. We see this several works, such as *Seated*, 1983, in which three demonic figures sit in a ring, in what looks like a kind of ceremony or magical ritual dance, evoking a sense of magic and mystery. The moon, which appears above them, finds an echo in the ring of sitting figures, and is also marked as a dynamic painterly form. These works, despite their Jungian aspects, such as the collective unconscious, function here more as structural forms through which the artist proposes a call for a new order of circular composition. In Cohen Levy's subsequent works, as in the "Dance Structure" series, for example, this kind of composition develops into branchings that stem from an abyss-like center, a motif which the artist also continues to develop in her three-dimensional works from 1990.

In the "Ponds" series, the layers of paint create colorful textures that simultaneously cover and expose the layers beneath them. Layers of dark color mix with light-colored layers to create a textural weave that scintillates before the viewer's eyes to the point that he cannot decide which layer is above and which is beneath. The fiber-like brush-strokes (for

example, in cat. 24, 35, 37) send formal branchings out to the sides, like fishes/leaves/eyes (in cat. 24, for example), the defined ends of which create an ambiguous interplay of negative and positive in the depth of the painting. Through this many-layered weave, a brilliant inner glow is created, a radiation which actualizes the light as a material — as the paint itself. Although there is no intentional blurring of the boundaries of the form, and no dissolving of the colors into one another, the weave produces an interior interplay between the light and its reflections without eliminating the texture of the paint, emphasizing what Dalia Ravikovich has described in her poem "Stains of Light":

And in this material stains of light have been
imprinted
And no sound is heard in them and no rustle
will pass through them
And, like oil of myrrh, they drip and trickle
from the can.¹

Beneath the mother-form of the eye, which is duplicated clearly again and again, and which in recent years has become one of Cohen Levy's icons, we also discern traces of hesitation (as, for example, in cat. 4, 19, 22), which are expressed in erasures that slightly undermine the inner hierarchy of the work.

Nature, Cohen Levy's source of inspiration, is vague and shrouded in mystery, a hidden landscape possessing a powerful if also a most elusive presence. In Derridean terms, her painting is a "sea of broken and isolated signs", with the elusive truth lying somewhere beyond them, while everything remains wide open to interpretative games. In a kind of stratagem of structure, in these works the artist confuses our perception, and directs it to other

regions. Nonetheless, one can observe the lines of logic hidden in her works and discern a certain structure around which the work is organized. In the works on the subject of the ponds, this is the motif of the eye/fish which serves as a distinctive signifier that concentrates our regard upon it.

While creating the series of "Ponds" paintings, Cohen Levy worked in a bent position over the horizontal picture plane. This position is somehow analogous to looking into the water as into a mirror in which the "I" seeks in nature for what eludes her. The scintillations in the water blur the reflections and make it difficult to discover the truth that lies behind the illusion. Cohen Levy paints and erases, builds and peels, exposes and conceals, in a continuous process of quest and of interlocution with the work process and with the regard that looks at her. "The rhythm, the rhythm of the peeling," she says about her work process, "is the process of exposure out of which the new picture is created."

In the "Ponds" series, the artist continues dealing with the subject of views, which she began working on in 1987. Cohen Levy uses an artist's knife to peel away our habitual patterns of consciousness, touching upon the dark and the dangerous, juxtaposing the concealed with the revealed, the darkened with the illuminated. The cutting, the peeling, and the absence they present, reveal the artist's personal set of codes, as well as her defense mechanisms and her sensitive points. Cohen Levy is interested not in narrative as such but in the ambiguity of the subject: on the one hand, the pond as a natural landscape constructed in a composition that recalls abstraction of a panoramic landscape, and on the other hand the pond as a psychic landscape, as an expression of an inner spectacle. At a certain stage the external plane is internalized and assimilated into



Foreword

Maya Cohen Levy's work maintains its unique stamp most meticulously. The clear "handwriting" and the resonance emitted by her paintings is discernible from afar, and there is nothing quite like it in contemporary Israeli art. Her open spaces are spread out over an all-embracing fullness and the rhythm of her time carries as though she wanted an additional pause in the face of the visible or, perhaps more accurately, in the face of what is concealed behind the exposed appearance. Like a rare, sensitive and human seismograph, she tracks the energy fields to which she adheres with a compulsiveness that at times threatens to totally absorb her within them. The palm-tree trunk and fronds or the physiognomy of the sunflower were among the important motifs in her earlier works. The central foci in the present exhibition are the waves of water in the ponds, and the rolling reflections of the clouds above. Each subject she focuses on is continued over a succession of works that accumulate into a long series that repeatedly returns to a confrontation which each time anew seeks to acquaint itself with the enigma of the meaning or logic of the perceived given. It often seems as if Maya Cohen Levy has sought to keep on listening *ad infinitum* to this echo of the absent present.

We owe a debt of gratitude first of all to Maya Cohen Levy for acceding the visiting public so unique an experience. Although the works presented here are only a small selection from her artistic endeavor in recent years, they constitute a rich sampling of her work. For her selection of the sampling and the accompanying commentary, we owe special thanks

to the curator of the exhibition, Varda Steinlauf. Our thanks too to Mordechai Goldman for his essay in this catalogue, which provides yet another sharp perspective on Maya Cohen Levy's work.

The catalogue has been designed and produced by Adi and Noam Schechter, who have skillfully and sensitively integrated the character of the art with the design conception. Our thanks to Avraham Hay for the photographs, to Tova Sarel for the Hebrew text editing, and to Richard Flantz for the English version. Special thanks to Amir Azoulay for his counseling and preparation of the works for the framing, and to Tibi Hirsch for the framing and the hanging.

Our thanks to the entire staff of the Museum for their contribution to the success of this project. Our thanks to the lenders of the works, and to the donors who have assisted us in mounting the exhibition and in producing the catalogue. The exhibition has been made possible through the Nelford Foundation, and the catalogue with the support of Shuky Lasher, and Eli Arluk.

Mordechai Omer
Director and Chief Curator



Tel Aviv Museum of Art
 Director and Chief Curator: Prof. Mordechai Omer

Maya Cohen Levy
 Ponds, 1995-2000

Opening: 2 June 2000
 Simon and Marie Jaglom Pavilion

Exhibition
 Curator: Varda Steinlauf

Framing and Hanging: Tibi Hirsch
 Passe-partout: Amir Azoulai
 Lighting: Naor Agayan, Eyal Weinblum, Lior Gabai

Catalogue
 Design and production: Adi and Noam Schechter
 English Version: Richard Flantz
 Hebrew Editing: Tova Sarel
 Photographs: Avraham Hay
 Portrait Photographs: Barbara Niggel Radlof
 Word Processing: Rina Segal, Hagit Sternfeld
 Pre Press: Shapiro, Tel Aviv
 Printing: Offset A.B., Tel Aviv
 Binding: Keter, Jerusalem; Sabag, Tel Aviv

The exhibition has been sponsored by the Nelford Foundation;
 the catalogue has been published with the support of Shuky Lasher, Herzliya and Eli Arluk.

Web site: www.go.walla.co.il/maya
 Web site Courtesy of Walla

© Tel Aviv Museum of Art, cat. 6/2000

Maya Cohen Levy

Ponds, 1995-2000

Mordechai Omer	Foreword	v
Varda Sreinlauf	A Matter of Repetition	vi
Wisława Szymborska	Sky	x
Mordechai Geldman	Let There Be	xi
	Chronology	xv
	List of Works	xvi

The plates are numbered from right to left, in the Hebrew order.

Maya Cohen Levy
Ponds, 1995-2000