

חן שיש

אוניברסיטת חיפה | הפקולטה למדעי הרוח | הגלריה לאמנות

אוניברסיטת חיפה | הפקולטה למדעי הרוח | הגלריה לאמנות

חן שיש

מאיזו גלקסיה מטורפת, היא שואלת

10 בנובמבר 2006 – 22 בדצמבר 2006

הפקולטה למדעי הרוח
דיקן: פרופ' מנחם מור
ראש מנהל הפקולטה: אהרון רפטר

הגלריה לאמנות
אוצרת: רותי דירקטור
ניהול והפקה: מיכל זהבי
עוזרת הפקה: רלי יוריסט
הקמה: מיכאל חלאק

הקטלוג
עיצוב והפקה: מיכאל גורדון
מאמרים: רותי דירקטור, קציעה עלון ודליה מרקוביץ'
עריכה עברית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
ביצוע גרפי: אורן הדר
תצלומים: יגאל פרדו
קדם דפוס והדפסה: דפוס קל בע"מ, תל אביב
כריכה: מפעלי דפוס כתר, ירושלים; כריכיית סבג, חולון

כל המידות בסנטימטרים, גובה × רוחב × עומק

הגלריה לאמנות נתמכת על ידי המחלקה לאמנות פלסטית,
מנהל התרבות, משרד החינוך והתרבות

מסת"ב: 965-7230-11-X
© כל הזכויות שמורות, נובמבר 2006
הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה

על העטיפה: עיניים, 2004, אקריליק ועיפרון על נייר, 60x50 (פרט)

תוכן העניינים

5 **על עודפות ועל ויתור** רותי דירקטור

13 **שדים** קציעה עלון, דליה מרקוביץ'

17 **קטלוג**

58 **ציונים ביוגרפיים**

על עודפות ועל ויתור

רותי דירקטור

בחזרה לצפת

חן שיש נולדה בצפת. בילדותה, כך היא מספרת, הייתה מסתובבת בוואדיות, לבדה, חולמת בהקיץ ומדמיינת, אוספת עלים ופרחים, גוזרת ניירות, צובעת ומדביקה. בגיל עשרים החלה ללמוד אמנות ב"אורנים". אחר כך נסעה לאירופה, וחייתה מספר שנים ברומא ובירושלים. תקופות מסוימות חיה בפריז ובלונדון, ושנתיים בברלין. כיום היא גרה בתל אביב.

צפת היא ההתחלה והמקור, הרחם הגדול שממנו ואליו הכול מבעבע, בוקע וחוזר. אבל הנקודה הארכימדית של האמנות היא דווקא לונדון. באחת מנסיעותיה הראשונות לאירופה הגיעה שיש לטייט גלרי. שם ראתה את הציורים של רותקו, הסדרה הארגמנית-חומה. בחדר של רותקו היא חוותה רגע של – נקרא לזה הארה? התגלות? שם הבינה, שהדבר שאותו היא מחפשת באמנות, הוא לא פחות מנדירות הנשגב שבו הצליח רותקו לגעת. הדרך שלה אל הנשגב, כך אפשר לראות היום, במבט לאחור, תהיה מן הנמוך, המתפלש והמתלכלך, ממהלכי אמנות התאבדותיים, הבאים לעתים מהריבוי ומהעודף ומהעולה על גדותיו, ולעתים מתגלמים בקו בודד ובויתור גדול.

בחודשים האחרונים (קיץ 2006) החלה לעבוד עם קרטונים שהיא מוצאת ברחוב, עם ניירות מסוגים שונים שאליהם היא מתייחסת כחומרים, ועם תצלומים שגזרה ממגזינים. היא גוזרת, חותכת ומדביקה, מחברת בסיכות שדכן, עוטפת-חובשת במסקינגטייפ, מכסה במדבקות. פיו הפעור של דוב מותך לתוך פניו של ברוס לי; מעטפות דואר לבנות מחוברות זו לזו והופכות לתל של לשונות פתוחות-סגורות; צלחת נייר של יום הולדת הופכת למצע עגול⁵²; תצלומי פלמינגו ורדרדים מתכסים בגזרי נייר בצורת עלים, המחוברים אלה לאלה בברוטליות בשדכן סיכות⁵³. ומעל לכל אלה – פלמינגו וברוס לי ומעטפות לבנות-בתוליות – עולה שיש בכתמי צבע של שחור וזהב, משחיתה אותם ומרוממת אותם בעת ובעונה אחת, מועכת ודורסת, גואלת וחומלת.

כל הדרמה הזאת נבראת בעבודת יד עמלנית, בסוג עשייה המעלה על הדעת מלאכות יד, ולמעשה מזכיר בפרוף את הדברים שעשתה שיש

כילדה בצפת – “דברים”, עוד לפני שהיו “עבודות” – וליתר דיוק, מזכיר את המוטיבציה שהניעה אותה: הידיים עובדות בעוד הראש מרחף במקום אחר. פעולות היד מובילות את העשייה, הראש טרם נתן את הדעת על מה שהיד כבר הקדימה לעשות. רק אחר כך יהיה אומץ להביט בהם – בקרטונים, במעטפות, בניירות המקומטים – ולהטביל אותם כיצירות אמנות.

אפשר לדבר על זה גם במובן של “unplugged”, במובן של חזרה אל הראשוני והבסיסי, אל הבלתי אמצעי ביותר. עיפרון על נייר, צבע על מצע כלשהו, מספריים ודבק; לצייר בידיים, לשיר שיר אהבה. קולאז'ים של דפי מגזין ואסמבלאז'ים מקרטון, המצטרפים למעין קמעות או קישוטים, מלאכות של גן ילדים ושל ריפוי בעיסוק. והפלא: ככל שאנו מרבים להטיח בהן עלבונות מעולם האמנות, כך מתרוממות העבודות אל מעבר לקלישאות, ומתקיימות כז'אנר משלהן, ממצייאות את עצמן. פרחים ועציצים עשויים ממגורות נייר בצורת עלים (או עיניים, או דמעות), המזכירים את עציצי הצבר של עאסם אבו־שקרה, ולחילופין – את החמניות של ון גוך, וגם אינם דומים לשום דבר אלא לעצמם. ההקשרים, בכל מקרה, יהיו אקספרסיביים.

לחזור לצפת כמשל, אם כך.

צפת כמשל למקום הבראשיתי, ההיולי, העוד־לא־יודע־שהוא־אמנות, לפקעת שממנה תפרח אחר כך אמנית; משל למצב שלפני היות הידע וההשכלה וההיכרות עם תולדות האמנות. במובן זה, האמנות של שיש מתקיימת עד היום על הטווח שבין שימור אותה לְבָה גולמית חסרת צורה המניעה את מעשה היצירה, לבין המיומנות והשליטה שנרכשו עם השנים. היא נעה על הציר שבין אינטואיציה מתפרצת לבין ההבנה העמוקה של מה שהיא עושה. בין קרטונים של ירקות לנשגב של רותקו; בין צפת ללונדון, פריז או ברלין.

סיפור העין

בעשר או חמש עשרה השנים האחרונות, שבהן התהוותה השפה האמנותית של שיש, התגבש אצלה מאגר דימויים החוזר על עצמו שוב ושוב, בגלגולים שונים: פרחים שמוטי תפרחת, עצים ששורשיהם באוויר, כתרים הפוכים, לבבות שוכבים, נורות ושמש, רגלי ציפור, עלים שהם גם דמעות שהן גם לולאת החבל של עמודי תלייה, סוסים, בתים עם ארובה שעשן מסתלסל ממנה. רוב הדימויים מכילים סטייה כלשהי – הכתר הפוך, הלב שוכב, הפרח נבול, הבית ללא בסיס. הם מוליכי יופי, אבל יש בהם קלקול, יופיים משובש. עוד נחזור בהמשך למה שנדמה כמו חבלה מתמשכת ביופי, אבל בשלב ההיכרות עם העולם האמנותי של שיש מתבקש להתעכב על הדימוי הנוכח

בעבודותיה יותר מאחרים – נוכח, עובר מטמורפוזה וצץ בצורת דימוי אחר: העין. עיניים. בלי סוף עיניים.

העין מופיעה לעתים כעלה; היא עשויה לרחף פתאום לבדה על בד גדול ורוד. לעתים היא עקורה מתוך תצלום של דיוקן עצמי או מכוסה באיקסים תוקפניים של מסקינגטייפ. היא מתגלגלת לדימוי של נורה. אפשר לזהות אותה בלולאה של חבל תלייה, ולעתים היא בכלל פרח. היא פיוטית ואלימה בעת ובעונה אחת. האלימות מופנית קודם כול כלפי עצמה: עין עקורה, קרועה, חסרה, מכוסה. יחד עם זאת, המבט הריק הנשלח מהעבודות אל הצופה, מבהיל ומרתיע. בעל כורחו הופך הצופה לחלק ממשטר האימה של מה שבטאיי מכנה "העין המסורסת".¹

¹ ז'ורד' בטאיי, סיפור העין
(1928), מצרפתית: מור
קדישזון (תל אביב: בבל,
1997).

החבלה בעין, דרך בידודה ומיקומה במצב כפול – עין פצועה, שבתורה "פוצעת" את עינו של המתבונן בה – שולחת לתקדים היסטורי מפורסם: כלב אנדלוסי, סרטם המשותף של סלבדור דאלי ולואי בונואל משנת 1928. במשך דקות ארוכות מתעכבת המצלמה על עקירת עין. הבעתה שמעוררות התמונות, מרתיעה במיוחד כי היא קשורה לאיבר שבאמצעותו רואים את הזוועה. העין הרואה היא זו המסרבת לחזות בזוועה. משהו בהתעללות העצמית המופנית לצופה, מחלחל באופנים שונים לעבודות של שיש שבהן היא גוזרת את עיניה המצלומות, חותכת אותן, מכסה ומשחיתה, רק על מנת לשוב ולצייר אותן, במלוא תפארתן, שחורות על גבי ורוד, שחורות ליד זהב. סרטם של דאלי ובונואל הוא עוגן שמתבקש להתעכב עליו, כדי לבדוק באמצעותו לא רק את יחסי הפיתוי-דחייה שמפעילה שיש ביחס לצופה, אלא את משמעות המצב הסוריאליסטי ביחס לעבודותיה בכלל. בסדר היום הסוריאליסטי מופיעה העין כאיבר מטריד ומחולל משמעות, שתכונת ההתבוננות בעולם, כפשוטה, היא הזניחה מבין התכונות שיוחסו לה. העין הסוריאליסטית רואה ועיוורת, ארוטית ופרובוקטיבית, עוכרת שלווה. הראייה נתפשת כעניין מסוכן, הרה אסון, חתרני. בציריהם של מקס ארנסט, אנדרה מאסון או חואן מירו מופיעות עיניים – מבודדות, מנותקות מההקשר (המרגיע) של פנים, בדרך כלל עצומות, מבהירות שההתבוננות האמיתית היא פנימה, אל התת-מודע, אל החלום, אל שכבות התודעה המודחקות. שינה או עיוורון נתפשו כמצבי הראייה המועדפים. ולא במקרה אדיפוס, מי שעיוור את עצמו כדי לראות את האמת, הוא אחד מגיבורי הסוריאליזם.

עקירות העין בעבודותיה של שיש נעשות על גבי תצלומי זירוקס של דיוקנאות עצמיים. את תצלומי הזירוקס בשחור-לבן היא מדביקה באמצעות נייר דבק על גבי מסכי טלוויזיה, וקורעת מהם את האישונים. הטלוויזיה פועלת במצבה הבסיסי ביותר: מסך כחול מרצד, נטול תמונה עמ'²³. כשהעיניים קרועות, הכחול של המסך מבצבץ מבעדן. זהו כחול של שמים, כחול בוהק

של ויטראז'ים גותיים, ובה בעת, כמובן, הכחול הסינתטי והטכנולוגי ביותר, כחול של בהייה, מנוכר ולא אישי.

האילמות של הטלוויזיה משלימה את סירוסן של העיניים ואת הסנוור החלול של המסך הכחול. משהו נחסם, משהו נאטם, משהו אינו רוצה להיאמר, לא לראות ולא להיראות. מהו הדבר שהעיניים אינן רוצות, או אינן יכולות, לראות? בטאיי יטען שזוהי התועבה. לאנשים מהוגנים, הוא כותב בסיפור העין, היקום נראה הוגן כי יש להם עיניים מסורסות, "לכן הם יראים מפני המגונה".²

² שם, עמ' 58.

לרגעים נדמה שהפתרון של האמנות לפרדוקס הראייה/אי-ראייה הוא להתבונן פנימה, כמו העין הסוריאליסטית. פתרון זמני. הישועה לא תבוא משם. שיש עוקרת את העיניים, אבל לאחר מכן מציירת את התועבה: מפלצות גדולות ושחורות. מורסה מוגלתית המתפרצת החוצה בעומס של שחור וזהב.

וישנו גם הפתרון של פיקאסו, שגם אותו מאמצת חן שיש: ליצור כמה שיותר, לדחות את ההתבוננות מפני העשייה (כלומר, את הביקורת ואת הסייגים). פריצת גבול ועודפות.

בהקשר הקרוב יותר של האמנות הישראלית, האיקונוקלום שמחילה שיש על דיוקנאותיה העצמיים מזכיר את התצלומים התפורים של יוכבד וינפלד משנות השבעים או את התצלומים המטופלים של הילה לולו לין משנות התשעים ואילך. וינפלד "תפרה" את עיניה על גבי תצלומי שחור-לבן, עיוורה את עצמה, השחיתה, חסמה את המבט. בשנות השבעים נתפש מהלך אמנותי כזה כאקט המגיב למקומה של האישה בתולדות האמנות – זו שנועדה להיות נצפית, זו שנשללה ממנה הזכות להחזיר מבט. וינפלד מנעה מהצופה את עיניה והקצינה את חוסר התקניות שבהצגת פני אישה פצועים וחבולים. הילה לולו לין, בטכניקות צילומיות מתקדמות יותר, שותלת בתוך עיניה המצולמות חלמוני ביצה או בשר אדום נא. האפקט מטלטל, מצמרר. יחסי ההמרה שמייצרת לולו לין בין העין לביצה מתקשרים, בדומה למטמורפוזות שעוברים הדימויים בציורים של שיש, לגלגולי העין לביצה, לשמש ולאשך הפר בסיפור העין של בטאיי, ספר שיצא לאור במקביל לכלב אנדלוסי, בשיאן של השנים הסוריאליסטיות.

הרלוונטיות של סיפור העין לאמנות של שיש אינה בעלילה החיצונית – סיפור ההתנסויות המיניות הקיצוניות של נער ונערה – אלא במטאפורות, במהות הנגזרת מהאובייקטים המתוארים ומהגלגולים שהם עוברים. העין אצל בטאיי חורגת מהפונקציה הרגילה שלה והופכת לאיבר ארוטי מרכזי. הארוטיות עצמה מתגלמת בצורות קיצוניות של פריצת גבול והסתכנות. סופה במוות. מרכזיותה של העין בסיפור של בטאיי, שבזמנו נתפש כשערוריית

ופורנוגרפי ופורסם תחת שם בדוי, מהדהדת את נוכחותה של העין בצוירים של שיש – עין ליבידיאנית. יצרית וטוטלית. גם כשהיא מתגלגלת למעין נורה שרופה או שמש בעלת קרניים ונדמית לרגע כאילו יצאה מתוך גרניקה של פיקאסו, ומיד אחר כך, כשהיא נדמית כמעין איור לשמש שחורה (קריסטבה), כפי שמרחיבות על כך קציעה עלון ודליה מרקוביץ' במאמרן, ויותר מכך – כשמש רקובה (בטאיי). בכל מקרה, זוהי שמש-עין שאינה מופיעה בצורתה המאירה, הבהירה והמנחמת, אלא באמצעות האנרגיה האלימה, המסוכנת וההרסנית שלה.

בסדרת ציורים מקיץ 2006 ציירה שיש עצים שחורים בעלי פירות ורודים. זיהויים כפירות הוא התניה אוטומטית בלבד³⁶. תיאור מדויק יותר יהיה: עיגולים ורודים, עגולים ויפים להפליא, גולשים מהעץ כלפי מטה. כשהם מנותקים מהצמרת העגולה, מתבקש לראות בהם גלגלי עיניים. למרגלות אחד העצים אפשר לזהות בקושי רב את המילה "צפת" מבצבצת מתחת לשכבות צבע לבן. שורשי העץ נראים כרגלי ציפור; מזווית אחרת ייראו כקבבים. כך או כך, על העץ או לצדו, העיגולים/פירות/עיניים הורודים מדהימים בחושניותם הבלתי צפויה. בשרם הוורוד של הפירות, על העץ השחור ועל רקע הבד הלבן, הופך את הדימוי למעין עץ דעת רוטט, כולו פיתוי ואסון מתקרב. "לראשונה ראיתי את 'הבשר הוורוד והשחור' שלה רוחץ בחלב הלבן", כך מתאר הנער בסיפור העין את סימון במפגש המיני הראשון ביניהם, כשהנערה יושבת מולו עירומה על צלחת חלב³⁷. מכאן יתגלגלו הוורוד, הלבן והשחור לסיפור הפורץ את גבולות העונג מעבר לכל סבירות מקובלת. על העץ של שיש צומחים כדורי עין עגולים וורודים. פרי הדעת מתקשר לראייה ולמבט, והעין מצטיירת כאיבר ארוטי ומסוכן, הכורך עונג וחושניות עם התיישרות וכאב. ארוס ותנטוס, במושגים של פרויד, מזינים את החוויה הקיומית; עבודותיה של שיש רוחשות חושניות וסף מוות האורב בצד, נוכח שם תמיד.

הפירות העגולים והמושלמים מזכירים גם את סיפורה של O של פולין ריאז' משנות החמישים, ספר נוסף המתקיים בין הפורנוגרפי למטאפורי. אישה המכונה "O" עוברת שם מיד ליד, כחפץ לכל דבר. היא הופכת להיות כמו צורת האות של שמה – כדור עין עגול, פרי בשל. הצורה העגולה מסמלת את היותה כלי קיבול מוחלט, לכאורה אות להשפלתה, אבל באופן פרדוקסלי זהו גם אות לעוצמה – צורה מושלמת, המכילה את עצמה, מתמסרת מכוח אהבתה.

זוהי גם הדיאלקטיקה העוברת מפירות העצים של שיש ומעבודות רבות אחרות שלה: הרמטיות גדולה לצד אלימות סאדו-מוזיקסטית. הציור הוא העולם, ואינו זקוק לדבר מלבדו, ומיד גם – הוא סופג לתוכו פגיעות וחבלות,

³ שם, עמ' 12.

⁴ פולין ריאז', סיפורה של O (1954), מצרפתית: משה רון (תל אביב: הקיבוץ המאוחד/ סימן קריאה, 1999).

נוטל על עצמו את גורל המצולקות, ומטיח בחזרה בצופה את עוצמות החרדה והזוועה.

לצד אינסוף דימויי העיניים המופיעים בעבודות בהקשרים של אלימות ושל חבלה עצמית, ישנן גם דמעות. הנזלים שהעין מפרישה. לא ייצוגים של דמעות, אלא – עד כמה שניתן – הדבר עצמו, באופן הבלתי אמצעי ביותר. שיש שמה על עיניה הדומעות ניירות, ומספיגה אותם בתערובת של דמעות ושל איפור נוזלי... משהו באקט הנוגע ללב הזה אומר: דמעה היא דמעה, לא מטאפורה ולא משל.

להציף את העולם בציורים

את הדימויים בעבודותיה של שיש אפשר לחלק לאנכיים, קווים וזקופים, לעומת שרועים, מכילים ומעוגלים. מכאן – כל הגבעולים והגזעים, הבמבוקים ועמודי התלייה מפלחים את הבד או את הנייר בקווים ישרים, ומכאן – העיניים, התפוחים, אגרטי הפרחים, השמשות והבתים רחמיים ואוספים לתוכם. רובם דימויים הקשורים לטבע, אם כי בכולם יש משהו לא טבעי ולא תקני. הבתים לעולם נטולי תחתית, כמותם גם האגרטיים; העצים מרחפים באוויר, והשורשים, אם ישנם כאלה, הופכים לרגלי ציפורים או לקביים. משהו חסר בעיקרון, נכה ומשובש ללא תקנה.

המתח המזין את הציורים נובע מהעמדות המנוגדות המניעות את מעשה הציור: מצד אחד, הכרה באותו מום מהותי, מצד אחר, היכולת הפלאית לברוא בקו אחד – בעיפרון או במכחול – עולם שלם. דרמה, פאתוס, יופי עוצר נשימה. משהו קרה. פרח קמל, אבל יחד אתו נשבר משהו בעולם. מבחינה זו, במקביל לעמידה ישירה מול התועבה, במילים של בטאיי, או "הזוועה, הזוועה", כמילותיו האחרונות של קורץ מבלב המאפליה, או ההתפלשות בבזות, במילותיה של קריסטבה, העמדה שנוקטת שיש מול האמנות, רומנטית לחלוטין – זוהי האמונה בכוחו של קו בודד להגיד דבר מה בעל משמעות, בישרותו הבלתי אמצעית של ציור באצבעות ידיים, בדרמה המתרחשת על בד ברוחב 6 מ', בהתרגשות של חיבור קרטון לצילום, בנגיעה בחומרים המפרפרים ביותר של האמנות. הסתכנות (בביזוי עצמי, בחשיפת יתר), וויתור על כל מנגנוני הגנה.

כך, למשל, בעבודת וידיאו שיצרה לאחרונה, בפורמט דומה לעבודות הטלוויזיה, יושבת שיש מול מצלמה, חזיתית וללא תזווה, ושרה ללא ליווי שיר שכתבה, שיר אהבה, שיר געגועים לאהוב רחוק. בסיסי ונואש, מסתכן בלהיות סנטימנטלי ורומנטי ככל שרק ניתן. עיניה קרועות. חילול העין וביטול המבט

עשויים להיתפש, במקרה זה, כמעט כמבוכה על הישירות וטולת התיווכים שהרשתה לעצמה, בכל זאת, תחת ההגדרה של יצירת אמנות.

מה שמחזיר אותנו למצב הסוריאליסטי, המתקיים בעבודתה לא רק דרך המטמורפוזה שעוברים הדימויים, אלא דרך אמונה באקטים רדיקליים ובאפקטיביות שלהם. הרדיקליות של שיש מתרחשת כולה בתוך שדה הציור והאובייקטים האמנותיים. עולם האמנות הוא הזירה שבתוכה היא פועלת, שממנה וביחס אליה היא ממציאה את עצמה, מסיגה גבול, מתגוששת.

בטקסטים שכתבה עליה טל בן-צבי, היא ממקמת את שיש בהקשר המזרחי. היא רואה את אמנותה כנעה לאורך טווח המזרחיות הטוניסאית (מוצאם של הוריה), הישראלית והצרפתית, ומוצאת בשחור משמעות ביוגרפית.⁵ אך השחור המזרחי הוא רק היבט אחד בקשת המשמעויות הרחבה של "השחור", בין השאר היות השחור-על-לבן קלאסיקה של ציור מערבי. כשנשאלת שיש, מי הם האמנים האהובים עליה, היא עונה ללא היסוס: פיקאסו, ג'קומטי, רותקו. אמני הקאנון המודרניסטי המערבי.

רותקו מאפשר לה לדבר על אמנות במונחים של לא פחות מקדושה, נס, דת למאמינים. אצל ג'קומטי היא מרגישה קרבה לדמויות המחט הדקיקות, עם עקבות הידיים עליהן. היא מדמיינת אותו מחזיק את גוש החומר ביד, ומאיין אותו עד שהוא הופך לקו רוטט. הפרחים של שיש, בעלי הגבעול הבודד, שואפים להגיע למקום הזה, אל סף האין. "כל פעם שאני מציירת את הפרחים הארוכים, אני רוצה שג'קומטי יראה", היא אומרת.

נדמה שהזיקה לפיקאסו נובעת מיכולת ההמצאה, מן התנועה הגמישה בין חומרים, וגם – משפע היצירה האינסופי. שיש שייכת לזן האמנים היצרניים. על הטווח שבין פיקאסו לדושאן – היצרן הכפייתי מול הנמנע בעיקרון מעשייה – שיש היא היוצרת העולה על גדותיה. את היצירה שלה אפשר לתאר במונחים של לָכָה – רותחת מבפנים, מתפרצת. שוב ושוב. רוצה להציף את העולם בעבודות שלה, כמו פיקאסו.

באמנות הישראלית מתבקש לקשר אותה לאמני קו מובהקים, כמו אביבה אורי ורפי לביא, ולאמן אקספרסיבי-מושגי, כמו משה גרשוני. היכולת להפיק פיוט מקו בודד ושדה פורח משורת קווים משורבטים, מזכירה את אופי הקווים הלכאורה-לא-מבויתים, ולמעשה כה מתורבתים, של סי טוומבלי.

הפיוטי בדימויים של שיש הוא הפרח. זהו גם הבנאלי והשחוק בדימויים, והוא מופיע אצלה בכל הצורות האפשריות: פרח בודד מצויר בעיפרון על נייר, שדה פרחים שחורים מצוירים באצבעות על בד, גבעולים בעיפרון וכתמי כחול, פרחים בשחור וזהב, פרח מעולף ונבול.

ניגודם המוחלט של הפרחים הן הדמויות האימתניות שנוצרו בחודשי הקיץ האחרונים עמ' 25, 26, 28. הן מתחמקות מזיהוי חד-משמעי, אך מתבקש

⁵ טל בן-צבי, קט. שפת אם (משכן לאמנות, עין חרוד, 2002) (תל אביב: בבל, 2004).

לכנותן מפלצות או מדוזות. אלה הם יצורים גדולים, בעלי כנפיים, גופם כורע תחת עומס של שתי ריאות ענקיות, אולי חזה נשי שופע. לפעמים יש להם מחושים. הם מצוירים בשחור ובזהב.

במבט ראשון, הכול בציורים האלה פרוע ורוטט. במבט שני, ברור שהציור מעוגן בתוך מסורת הציור המודרני – העלמות מאביניון של פיקאסו, הנשים הגדולות של דה קונינג. לעומת הציירים הגברים שהטיחו בדימויי הנשים את אלימות הפירוק הצורני, המפלצות של שיש הן יותר "יצורים" מאשר דמויות בעלות זיהוי מגדרי כלשהו.

האקספרסיביות והדחיפות הגדולה של הציורים מעבירות תחושה שכל נייר, כל קו, הוא אוטוביוגרפי. למעשה קשה לחלץ סיפורים מתוך העבודות, לא במובן המיידי והמצומצם של המילה. לדוגמה, יער במבוקים אדיר המשתרע על פני פנורמה רבת עוצמה נעדר מקור ביוגרפי ספציפי, אבל האווירה שהוא משדר – סבך ששורשיו באוויר, אפלה לבנה, גזעים אנכיים המחברים עליונים ותחתונים – אינה זקוקה לפרשנות סיפורית. האווירה היא קיומית^{עמ' 50-51}.

זהו יער החיים. שכבות הצבע, המונחות זו על גבי זו, מסתירות ומגלות, הן הביוגרפיה של הבד. כמו בעבודת הווידיאו שבה שיש שיר אהבה: הסיפור שמאחורי הופך להיות שולי ביחס לעצם ההעזה לשיר בקו אחד.

הציור – והווידיאו, או עבודות הטלוויזיה, או האובייקטים מקרטון – כולם מתגלמים כמופעי אמנות המבקשים לזכך את החוויה האמנותית למרכיביה הבסיסיים והמהותיים, תוך השלכת כל הנדמה כמיותר. צדו האחד של המהלך הוא הקו הבודד או כתם הדמעות הבקושי-נראה או חריטה על קרטון. צדו האחר הוא העודפות העולה על גדותיה.

מעבר לארוטיות ולסיכון (במונחי אמנות), לעומס ולריקון, סיפור-העל של העבודות הוא התנועה שבין היופי הגדול לבין ניסיון מתמשך להטיל בו מום – בציור עצמו ובחווית הצפייה הנגזרת ממנו. בין הפיוט והלידיות של פרח בודד לבין הבארוקיות והעודפות של המפלצות השחורות האימתניות, הגדולות מהחיים, השחור שלהן מוכתם בנגיעות של זהב. הדמויות הגדולות מבהירות שחן שיש אינה נופלת בקטגוריות סטריאוטיפיות של נשי-גברי. הוורוד שלה אינו מהזן המתקתק, אלא בדומה לזהב – מקורו במחוות הגדולות של הבארוק, בהליכה עד הסוף, עד קצה יכולתו של הצבע לצעוק את עצמו.

שדים

קציעה עלון, דליה מרקוביץ'

בתערוכה בגלריה לאמנות באוניברסיטת חיפה פורשת חן שיש טיפולוגיה מצמיתה ומצמררת של כוחות האימה: חורים בולעניים ושמש שחורה, עכבישים ותיקנים, רחם וכישוף – כולם קולעים בתוכם את קריסת היכולת לסמל ולתת משמעות. את הכאוס השחור מנפצת שיש על נייר דק ולבן. ז'וליה קריסטבה מסמנת את הפנייה אל הדף הלבן כאחד האמצעים להגדרת הבזות (abjection): "בלילה ללא דמויות אך מטולטל בידי צלילים שחורים; בהמון של גופים נטושים שרק הרצון להחזיק מעמד כנגד הכול והלא כלום שלט בהם; על עמוד נייר שבו שרטטתי את המקלעת של מי שבהעברה העניקו לי במתנה את הריק שלהם – קראתי בשמה של הבזות".¹ הבזות היא ביטוי ללכלוך, לטומאה ולזיהום. החיפוש אחריה הוא סוג של אובססיה. בניסיון לתמללה ולהעניק לה משמעות היא לובשת גם צורה ויזואלית מפורשת. שיש מצרינה אותה בדמותם של דימויים אפלים ושחורים המשתכפלים, בתנועה פולחנית, על קמטי הנייר. עבודת האמנות של שיש נדמית, לפיכך, כ"ריטואליזציה של טומאה".²

¹ ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: משה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך (תל אביב: רסלינג, 2005), עמ' 161.

² שם, עמ' 18.

הצייר הקאנוני, פרנסיסקו גויא, משמש לשיש מקור השראה. בדומה לציורו המפורסם של גויא, תרדמת התבונה מולידה מפלצות, גם שיש משחררת את התבונה לטובת המפלצות האפלות השוכנות בתת ההכרה. שיש ויתרה על המסגור הנרטיבי שמייצר הנער הישן. בעולמה שלה מקבלות המפלצות ממשות נטולת חלום. המפלצתי, הטמא, הבזוי הוא חלק מהחיים. בסדרת הציורים השחורים של גויא, המציגים דמויות מעוותות, קניבליזם ושיגעון, מצוי הציור כרונוס/סאטורן אוכל את ילדו, קרי הזמן הבולע אל קרבו את האנושות כולה. הריסות הזמן החולף מנכיחות את האלימות הטבועה במהלך ההיסטורי. גם עבודותיה של שיש אינן מספקות שירי הלל לשגרת היומיום. שיש בוחרת לסמן באמצעות העבודות את אתרי הכאוס וההרס בלבד. מאילו חומרים נרקחת הנסורת הגרעינית הרעילה שחושפת שיש לאור? מנעד הטומאה משתרע מן האישי והאינטימי ביותר ועד לחברתי, לקמאי ולטרנסצנדנטלי. הבזוי הוא המפה של הלא נראה, מפת הנפש השחורה, "הצל" היונגיאני וכוחות האופל המצויים בתת ההכרה. קריסטבה קראה לה

“השמש השחורה”: “מאיזו גלקסיה מטורפת”, היא שואלת, “ממסמרות אותי קרניה המעיקות והבלתי נראות, לקרקע, למיטה, לאלם ולוויתור?”³ דומה כי גם עבודתיה של שיש שולחות קרניים חודרות של עצב שמקורן בשמש עמוקה ואפלה. השמש השחורה מתנפצת על הנייר בלִקְה מלנכולית רותחת. דמותה של השמש נולדה מן הפרח המינימליסטי הענוג, המאפיין את יצירתה של שיש. באמצעות הגדלת הדימוי לממדים מפלצתיים חשף הפרח, שהפך לשמש, את הפן החייתי, המאיים, שנטמן בשדה המורבידי. בתערוכה “La Vie En Rose” (גלריה אלון שגב, תל אביב, 2005), קרס שדה הפרחים תחת גודש ורוד של מתיקות³⁸⁻³⁹. הגלימה הסכרינית הטביעה את הפרח העקר, השחור, המינימלי בצבע ורוד עז. כאלו היו גם הלבבות השחורים והוורודים שהציפו את הפריים בתערוכה “יום הולדת” (גלריה הגר, יפו, 2003).

בעבודות אחרות מופיע “ליקוי החמה” המורבידי בכסות חייתית מאיימת: כעכבישים וכתיקנים. הזוחלים והרמשים נתפשים כצורת החיים הנמוכה ביותר, ולכן גם הבזויה ביותר. נוכחותם הלחה, החלקלקה, הטפילית, המגיחה מביבי השופכין, מעוררת תחושות של אימה ושל קֶבֶס. הקיום העלוב והמזוהם עומד בדיכוטומיה לניקיון ולסדר. כל השוואה בינו לבין יצורים אנושיים אחרים נתפשת, לפיכך, כמנמיכה וכמשפילה במיוחד. שיש לוקחת את הצופה למסע “בטריטוריה של החייתית”⁴, מסע אל הג'ונגל של הקיום, אל לב המאפליה. את מסע השחרור היא מנהלת באזורים לא ממופים, באתרים של חרדות ושל פנטזיות. המסע של שיש מדמה בהיפוך את המסע שערך קורץ, גיבור ספרו של ג'וזף קונראד, אל לב המאפליה.⁵ קונראד מוביל את הקורא אל התהום השחורה, כפי שזו מתפרשת על ידי האדם הלבן: קורץ האירופי חדר את אפריקה, ואיבד את נפשו לדעת. השחורות מופיעה כג'ונגל חייתי טבול בשיגעון, כתופעה המסרבת להתמיין, כסטייה, כפרוורסיה: “הבזוי הוא פרודי, מאחר שאינו מוותר על איסור, על כלל או על חוק, ואף אינו ממלא אחריהם, אלא מסיט אותם הצידה, מוליכם שולל, מקלקלם; משתמש בהם ומנצל אותם למען ייטיב להכחישם”⁶.

שיש יוצאת אל לב השחורות, לג'ונגל חסר היגיון. המסע הכאוטי נדמה ביצירתה לפקעת סבוכה, המגששת אחר מאחז לשורשיה. “מסעות השורשים” המתקיימים בישראל, מפחיתים את הזיכרון לזמן ולמקום ספציפיים. מסעות השורשים מתנהלים לרוב באתרים גיאוגרפיים מוגדרים. שיש עורכת מסע סימבולי, החורג מהמתווה התיירי השגור. המסע שלה אינו מתחולל באתרים שעברו עיבוד תרבותי וקודדו בזיכרון הישראלי כמסמנים של גלות או של מסורת. היא עורכת מסע פרטי אל מחוזות ביוגרפיים, פוליטיים ורגשיים. לעתים נדמה כי המסע כולו ממפה את אתרי הסכנה האורבים לה בדרכה באמצעות “הדגלים השחורים” שהיא מציבה לאורך הדרך. בעבודה המציגה

³ ד'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש (תל אביב: רסלינג, 2006), עמ' 7.

⁴ קריסטבה 2005 (הערה 1 לעיל), עמ' 15.

⁵ ג'וזף קונראד, לב המאפליה, מאנגלית: מרדכי אבישואל (תל אביב: ספריית פועלים, תשל"ט).

⁶ קריסטבה 2005 (הערה 1 לעיל), עמ' 17.

דמות שחורה המצוירת בקווי מתאר בלבד, מצטטת שיש את ציורו של דייגו ולאסקו, בנות הלוויה (לאס מנינאס) עמ' 27. הציור מציג את הנסיכה מרגרטה לצד בנות לווייתה: משרתותיה והגמדה שנשכרה לשעשעה. מן המראה הניצבת בגבה של הנסיכה, נשקפת דמותו של ולאסקו שתיעד את האירוע. זוהי תמונה מורכבת שהשתמעויותיה רבות, אך דומה כי שיש בחרה להבליט היבט אחר. העבודה של שיש ממזגת את דמות הגמדה המעוותת יחד עם דמות הנסיכה ועם דמותה שלה כציירת. "הגמדה" של שיש נראית כבובת מריונטה התלויה על בלימה. חוטים בלתי נראים מתפעלים את הדמות הבודדה והשחורה שידיה פרושות במחווה של חוסר אונים ועצב. ראשה של "הגמדה" שמוט ומובס, ורגליה נדמות לזוג מעוות של קבאים. בעבודות הבאות עוברת דמות הגמדה סדרה של טרנספורמציות. "הגמדה" נאכלת על ידי שד בולעני ההופך לפיראט מאיים. לבסוף הוא נדמה לכלי משחית ולמלאך שחור, שכתר מזהב מרחף מעל ראשו. בעבודה האחרונה מאבד המלאך את הקרסים המימטיים שאחזו בו, והופך לתצוגה מופשטת המזכירה מבנה מולקולרי של אטום. האטום התקבע בתרבות המודרנית כסמל של מדע ושל קדמה וכסמל של חורבן ומוות. בכך מייצרת שיש פרספקטיבה אפוקליפטית – מלחמת גוג ומגוג – המיוצגת באמצעות פטרייה אטומית הפוכה. האיילה השלדית המופיעה בעבודה אחרת, נראית כניצולה של אירוע זה. עיניה הגדולות, המנוקבות בחורים שחורים, נושאות מבט קרוע וריק אל הצופה ואל אופק עלום.

רצף כאוטי זה מכיל בחובו אלמנטים זכריים ונקביים כאחד: השדיים, הרחם, הפרה, הגמדה והאיילה, הנמהלים בקווי גריד תוקפניים ופאליים: הקרניים השחורות והמסכה המאיימת, דמויות האשכים. המקבר ההיברידי מייצר מנעד מורכב של יצורי כלאים: אדם ושד, אדם ומכונה, אדם ופרה. ההכלאות השונות מעמתות את הצופה עם אנומליה מאיימת המסרבת להתמיין. גם האנומליה, כפי שציינה כבר קריסטבה, היא סוג של בזות שחורה. שיש מנכיחה את האישה השחורה (המזרחית, הערבייה) שאינה מיוצגת כלל בקאנון הלבן. מן החומרים הללו היא רוקחת אמנות גבוהה, שכמו עברה סובלימציה ועידון המאפשרים לה את תנאי הנראות בגלריה האוניברסיטאית.

שיש מקיאה את עצמה מחדש בדמותם של השדים השחורים שהיא משחררת. האפלה מתפקדת, לפיכך, גם כרחם אלים המבחר את הגוף לשניים: קורע ממנו חיים. בהיבט מסוים זהו רחם של כישוף שחור, המבצע "שחור" לאמנות הישראלית. לאורך דרכה האמנותית עסקה שיש בחומרים השאובים מזהותה המזרחית. בעבודה דווקא נחמדה, שהוצגה בתערוכה "יום הולדת", מופיעה שיש בדמותה של שדה שחורה, היוצקת דימוי חזותי מחודש בדמותם של "הפנתרים השחורים". גם בעבודה זו מטפלת שיש בעבודה קלאסית של

גויא, משפחת המלוכה, וממנה היא גוזרת את דמות המלכה הספרדייה, מריה לואיזה. שיש מנקרת את עיני המלכה, ובכך רומזת לניקור העיניים הסימבולי של גולדה מאיר. לצד העבודה היא כותבת באותיות פצועות: "דווקא נחמדה", פראפרזה על המשפט שאותו הטיחה גולדה בפנתרים השחורים. בעבודות הנוכחיות עוברת המחאה הפוליטית הקונקרטית הפשטה. המאבק השחור עובר אסתטיזציה: מדימוי קונקרטי הוא הופך לסבך שחור. אם על האמנות הישראלית נכתב כי היא נוטלת "אבקת הלבנה" כדי לחקות את המערב,⁷ דומה כי שיש אינה חוששת להפך את החומר המערבי ולעשות לו עיבוד מקומי. כך, למשל, בסדרה של דיוקנאות המופיעים בתערוכה, שיש עוקרת את עיניה שלה עצמה. אם בעבודה עיניים (גלריה הגר, יפו, 2003) נפרשו עיניים צפות לאורך בדים ארוכים, הרי עתה העיניים סתומות ומעוקרות, ומפנות מבטן פנימה.

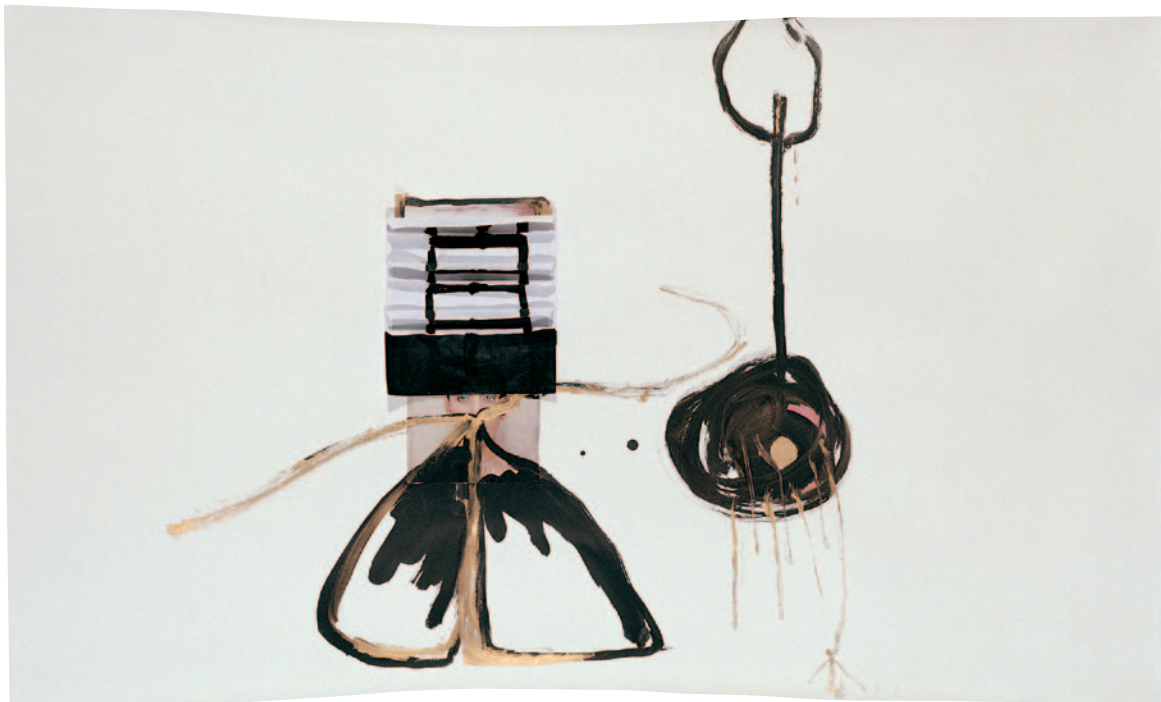
הדימויים השחורים הנפרשים על גיליונות הנייר, מגלמים בו זמנית גם פגיעה וגם איום. הגמדה מפלצתית וחסרת אונים, השד שתלטן ובולעני, וכלי המשחית נדמים לפרח נבול ושמוט. בכך מנכיחות היצירות קווי מתח מנוגדים: בזות ואסתטיקה, טומאה ויופי, מחאה פוליטית ופסיכולוגיית מעמקים אישית.

⁷ שרה חינסקי, "עיניים עצומות לרווחה": על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", תיאוריה וביקורת 20 (2002): 57-86.





סוסים, 2002, אקריליק ועיפרון על נייר, 69x99 ס"מ, אוסף בנו כלב
Horses, 2002, acrylic and pencil on paper, 99x69 each, collection of Benno Kalev





מימין: בית צף, 2005, אקריליק על בד, 72×158; משמאל: נורה רקובה, 2005, אקריליק על בד, 67×160
 Right: *Floating House*, 2005, acrylic on canvas, 158×72; left: *Rotten Bulb*, 2005, acrylic on canvas, 160×67





זר פרחים, 2002, אקריליק ודיו על נייר, 29.5×21
Bouquet of Flowers, 2002, acrylic and ink on paper, 21×29.5



למעלה: לנקר את עיני העבד, 2006, תצלום, דיו, עלי זהב, מסקינגטייפ על מוניטור

למטה: לנקר את עיני המלכה, 2006, תצלום זירוקס ומסקינגטייפ על מוניטור

Above: *Gouging the Slave's Eyes Out*, 2006, photograph, ink, gold leaves, masking-tape on monitor

Below: *Gouging the Queen's Eyes Out*, 2006, Xerox photograph and masking-tape on monitor



נשר על צוק, 2004, אקריליק על בד, 127x215
Eagle on a Cliff, 2004, acrylic on canvas, 127x215





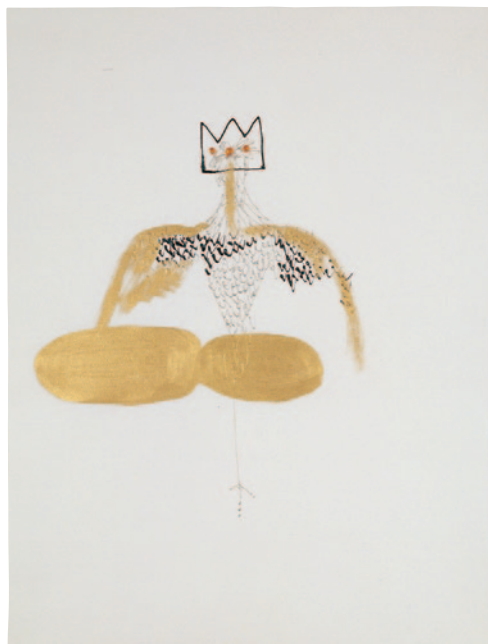
עכבישה, 2006, אקריליק ותצלום על נייר, 150x84
Female Spider, 2006, acrylic and photograph on paper, 84x150





עלמה II, 2006, אקריליק ועלי זהב על נייר, 120x150
Mademoiselle II, 2006, acrylic and gold leaves on paper, 150x120





למעלה מימין לשמאל: נשר; קן וציפור; למטה מימין לשמאל:
 מלך; פרחים ארוכים, 2004, אקריליק ועיפרון על נייר, 50×60 ס"מ
 Above from right to left: *Eagle*; *Nest and Bird*; below from right to left:
King; *Elongated Flowers*, 2004, acrylic and pencil on paper, 60×50 each





שמעון ורודניס, 2005, אקריליק על בד, 200×220
Pink Sky, 2005, acrylic on canvas, 220×200





געגונע, 2006, אקריליק על בוד, 110x96
Longing, 2006, acrylic on canvas, 110x96



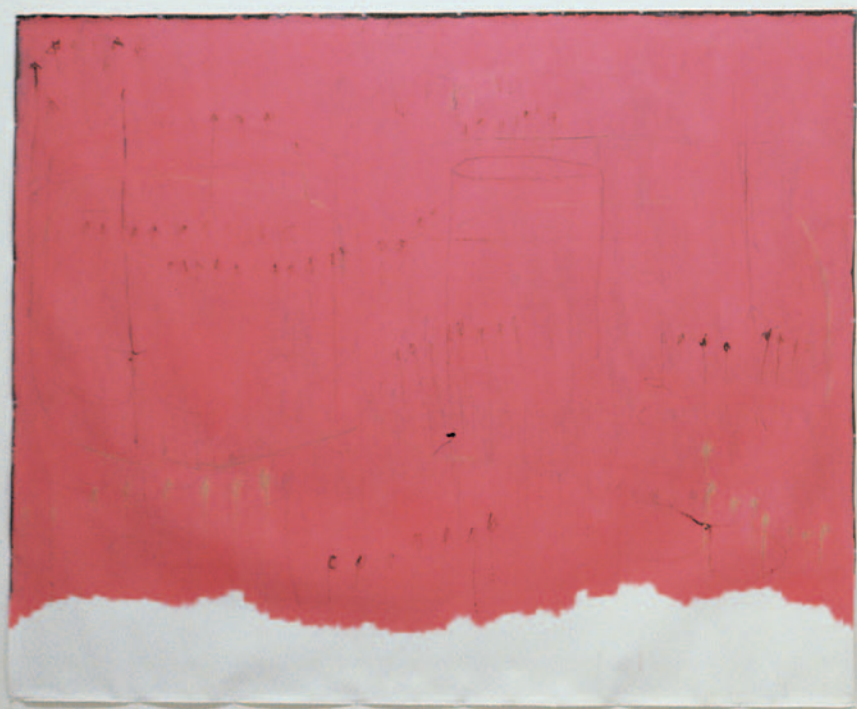


ורודים בשלכת, 2006, אקריליק על בד, 86x113
Autumnal Pinks, 2006, acrylic on canvas, 113x86



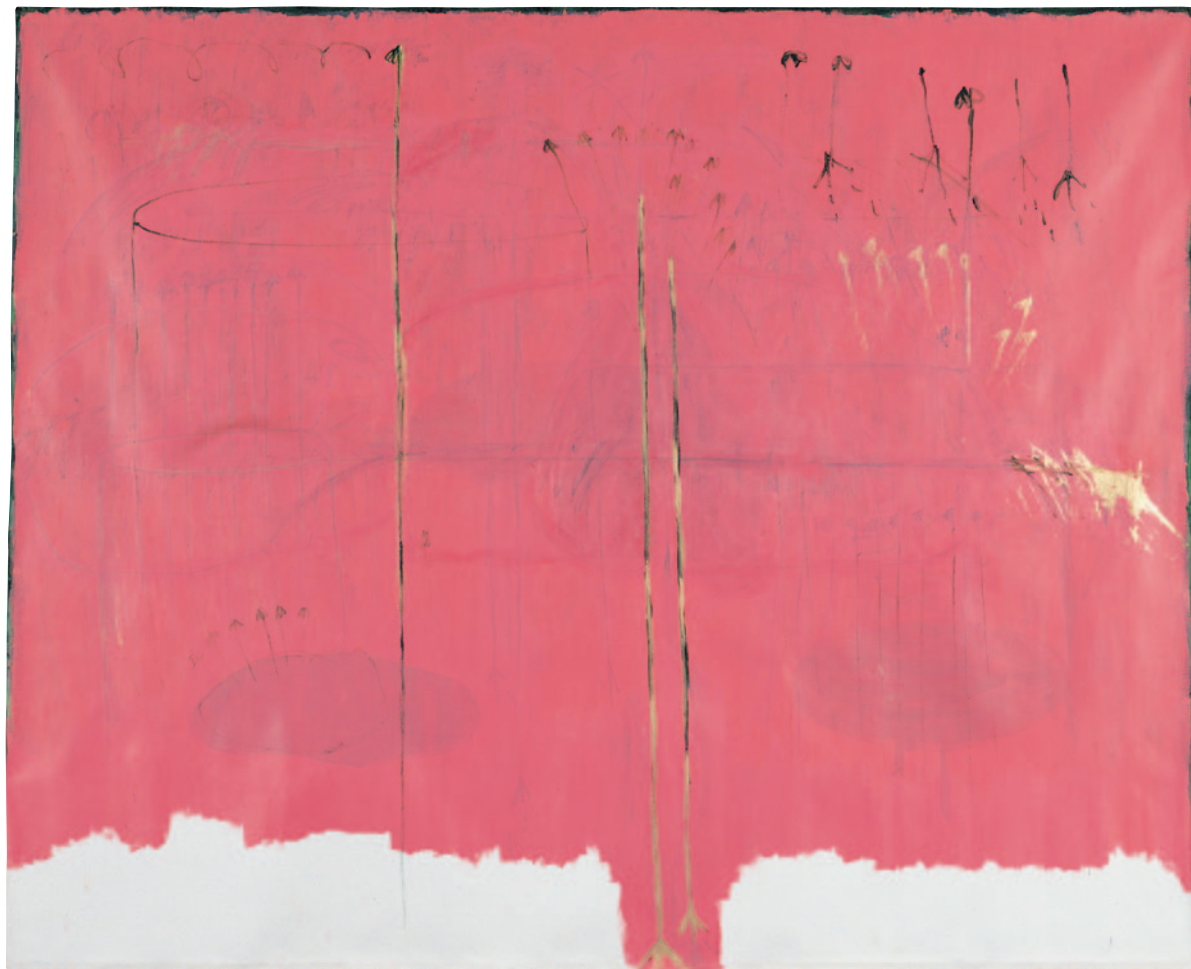


מבט כללי מתוך התערוכה "La Vie en Rose", גלריה אלון שגב, תל אביב, 2005
General view of the exhibition "La Vie en Rose," Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2005



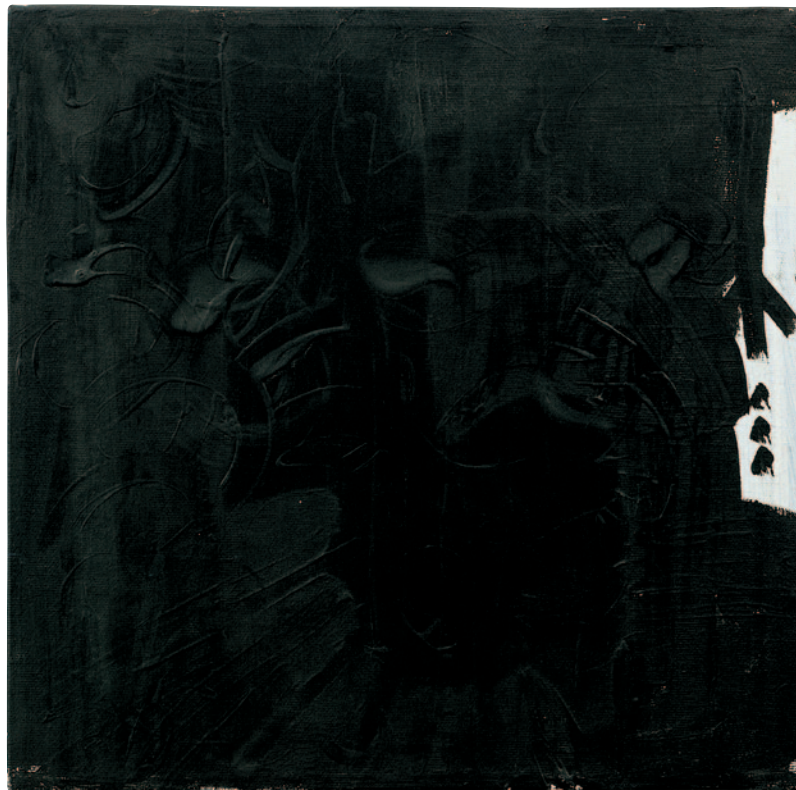


הוורוד הגדול I, 2004, אקריליק על בד, 210×260
The Big Pink I, 2004, acrylic on canvas, 210×260





שושנה בן-זור, 2006, דיו ותצלום על קרטון, 15x20x5
Horse in the Wadi, 2006, ink and photograph on cardboard, 15x20x5





חצי פרח, 2002, אקריליק על נייר, 21×33, אוסף בנו קלב
Half a Flower, 2002, acrylic on paper, 33×21, collection of Benno Kalev





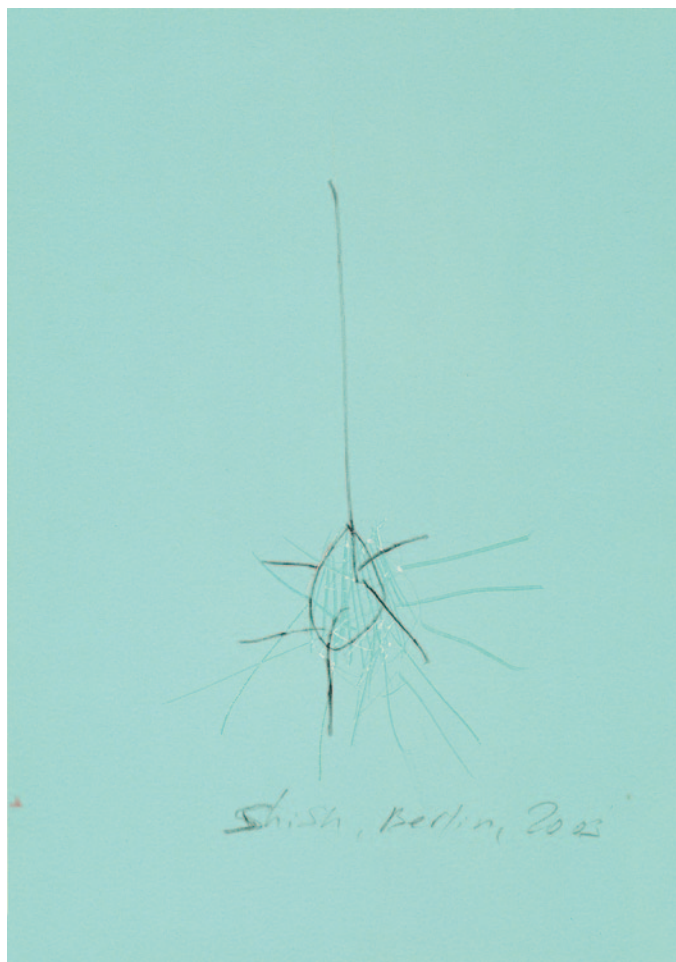
מלך, 2004, אקריליק ותצלום על נייר, 60x180, אוסף בנו כלב

King, 2004, acrylic and photograph on paper, 180x60, collection of Benno Kalev





עשן, 2002, חריטה על קרטון ביצוע, 18.5x24, אוסף בנו קלב
Smoke, 2002, carving on oak tag, 24x18.5, collection of Benno Kalev





יערות במבוק (לברוס לי באהבה), 2006, אקריליק על בד, 560x210
Bamboo Forests (To Bruce Lee with Love), 2006, acrylic on canvas, 210x560





למעלה: שמש ופרח; למטה: שני ברושים, 2006,

קיסמים על צלחות נייר ומסקינגטייפ, 19×19 כ"א

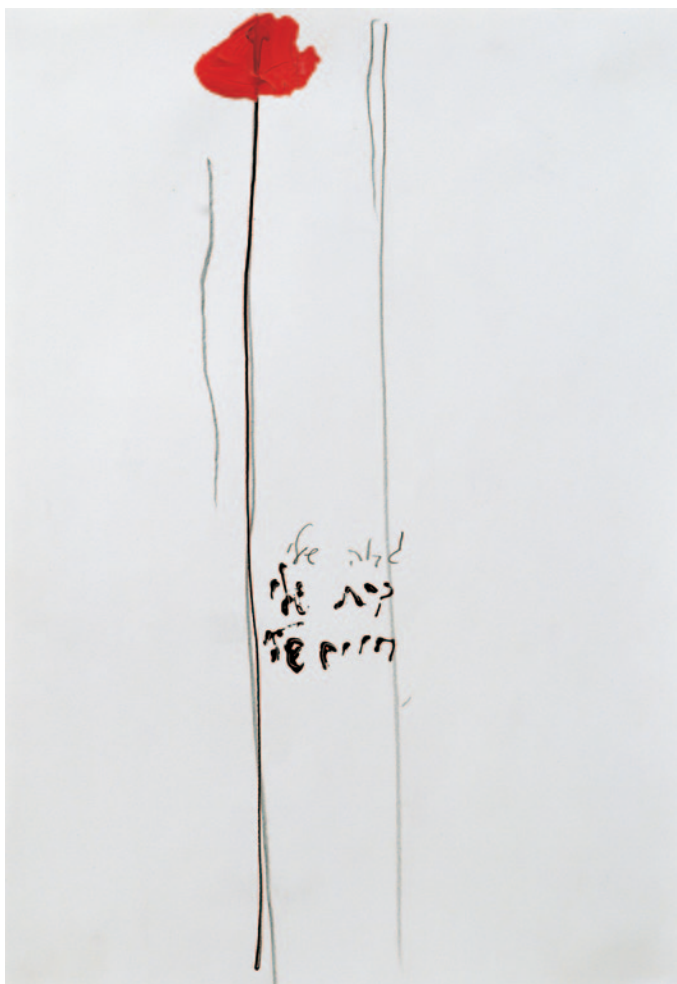
Above: *Sun and Flower*; below: *Two Cypresses*, 2006,
picks on paper plates and masking-tape, 19×19 each





כנף, 2006, גדי גדי, דיו ועיפרון על קרטון, 119x54
Wing, 2006, paper clippings, ink and pencil on cardboard, 119x54





גבוה שלי, בית שלי, חיים שלי, 2005, אקריליק ועיפרון על נייר, 21x29.5
Mein Großer, mein Heim, mein Leben, 2005, acrylic and pencil on paper, 29.5x21

חן שיש

1970 – נולדה בצפת
חיה ויוצרת בתל אביב

לימודים

2001-2000 – הסמינר החדש ללימודי תרבות
חזותית, ביקורת ותיאוריה, בית הספר
לאמנות קמרה אובסקורה, תל אביב
1999-1997 – MFA, בצלאל – אקדמיה לאמנות
ועיצוב והאוניברסיטה העברית,
ירושלים
1995-1992 – תואר ראשון, המכון לאמנות,
המכללה האקדמית אורנים, טבעון

תערוכות יחיד

2006 – "מאיזו גלקסיה מטורפת,
היא שואלת", הגלריה לאמנות,
אוניברסיטת חיפה
– "Transit", קודרה, סלוניקי, יוון
2005 – "La Vie En Rose", גלריה אלון שגב,
תל אביב
2003 – "יום הולדת", הגר גלריה לאמנות, יפו
2000 – "Buongiorno Giotto", גלריית המחלקה
לצילום, בצלאל – אקדמיה לאמנות
ועיצוב, ירושלים
1999 – "ללא כותרת (העז והשומשום)",
גלריה אנטיאה, ירושלים
1998 – "מכשפה במשרה חלקית",
בית האמנים, ירושלים

תערוכות קבוצתיות נבחרות

2006 – "סיגלית לנדאו, גל וינשטיין, חן שיש",
גלריה אלון שגב, תל אביב
– "אמנות הארץ 5", מתחם תחנת
הכוח רדינג, תל אביב

2005 – "הזוכים 2004 – פרסי משרד החינוך,
התרבות והספורט לאמנות ולעיצוב",
מוזיאון תל אביב לאמנות
2004 – "טיפול נמרץ", גלריה אלון שגב,
תל אביב
2003 – "אמנות ישראלית צעירה",
מוזיאון תל אביב לאמנות
– "O.K., 'The Promise, The Land'",
מרכז לאמנות עכשווית, לינז, אוסטריה
– "יש פרחים", גלריה קו 16, תל אביב
– "צלוקת", הסדנה החדשה,
אצטדיון טדי, ירושלים
2002 – "Bodycase", Ram Gallery, רוטרדם,
הולנד
– "שפת אם", משכן לאמנות, עין חרוד
– "פריז-לונדון 1999-2002", וידיאו־ארט,
מוזיאון הרצליה לאמנות
2000 – "Exile", במסגרת "Multi-Exposure":
זוכי הקרן הבריטית-ישראלית לצילום",
גלריה המומחה, תל אביב; Wigmore
Fine Art Gallery, לונדון
1999 – הביאנלה לאמנים צעירים, רומא,
איטליה
– גלריה עמי שטייניץ לאמנות עכשווית,
תל אביב
– "Look Mama Look", במסגרת
אירועי ארטפוקוס, הגלריה בבניין
"בצלאל" הישן, ירושלים
– "ארטיק 4", תערוכת הזוכים במלגת
קרן התרבות אמריקה-ישראל,
המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן
– "כאן ולא מכאן", האקדמיה
לעיצוב ולחינוך ויצו, חיפה
– "אחותי", בית האמנים, ירושלים
1998 – "הבית במסורה 3", גלריה מוסררה,
ירושלים
– "לראות בקצות האצבעות", גלריה
הסדנה החדשה לאמנות, ראשון לציון
1997 – "60 כוח סוס", מיצב, ואדי ניסנס, חיפה
– "חינה", גלריה בית הגפן, חיפה

- 1996 – "ארטיק 3", תערוכת הזוכים במלגת קרן התרבות אמריקה-ישראל, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן
- 1995 – "מפגש בקומה 5", התחנה המרכזית החדשה, תל אביב
- מיצב, הכנסייה הפרוטסטנטית, ואדי ניסנס, חיפה
- "נקודה", פירמידה – מרכז לאמנות עכשווית, חיפה
- "ארטיק 2", תערוכת הזוכים במלגת קרן התרבות אמריקה-ישראל, הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב

מלגות ופרסים

- 2004 – פרס האמן הצעיר, משרד החינוך, התרבות והספורט
- מלגה לשהות בחו"ל, קרן תרבות אמריקה-ישראל
- 2003 – פרס אויגן קולב, מוזיאון תל אביב לאמנות
- 1999 – הקרן הבריטית-ישראלית לצילום, מלגה לפרויקט בלונדון
- 1998 – קרן תרבות אמריקה-ישראל לציור ופיסול
- 1996 – קרן תרבות אמריקה-ישראל לציור ופיסול
- 1994 – קרן תרבות אמריקה-ישראל לציור ופיסול

- “Artik 4,” Recipients of the America-Israel Cultural Foundation Scholarship exhibition, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel
- “Here and Not From Here,” The Neri Bloomfield Academy of Design and Education, Haifa
- “Sister,” The Artists’ House, Jerusalem
- 1998 – “The House in Musrara 3,” Musrara Gallery, Jerusalem
- “Seeing with Your Fingertips,” The New Art Workshop, Rishon Lezion, Israel
- 1997 – “60 Horse Power,” installation, Wadi Nisnas, Haifa
- “Henna,” Beit Hagefen Gallery, Haifa
- 1996 – “Artik 3,” Recipients of the America-Israel Cultural Foundation Scholarship exhibition, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel
- 1995 – “Gathering on the 5th Floor,” New Central Bus Station, Tel Aviv
- Installation, The Protestant Church, Wadi Nisnas, Haifa
- “Point,” Pyramida Center for Contemporary Art, Haifa
- “Artik 2,” Recipients of the America-Israel Cultural Foundation Scholarship exhibition, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University

Scholarships and Awards

- 2004 – Prize for a Young Artist, The Ministry of Education, Culture and Sport
- American-Israel Cultural Foundation Scholarship
- 2003 – Eugen Kolb Foundation Award, Tel Aviv Museum of Art
- 1999 – The British-Israeli Foundation Photography Award
- 1998 – American-Israel Cultural Foundation Scholarship for Painting and Sculpture
- 1996 – American-Israel Cultural Foundation Scholarship for Painting and Sculpture
- 1994 – American-Israel Cultural Foundation Scholarship for Painting and Sculpture

Khen Shish

- 1970 – Born in Safed, Israel
Lives and works in Tel Aviv

Studies

- 2000-2001 – The New Seminar for Visual
Culture, Criticism and Theory,
Camera Obscura School of Art,
Tel Aviv
1997-1999 – MFA, Bezalel Academy of Art and
Design and the Hebrew University,
Jerusalem
1992-1995 – BFA, The Art Institute, Oranim
Academic College, Tivon, Israel

Solo Exhibitions

- 2006 – “I Was Kidnapped by Indians,”
The Art Gallery, University of Haifa
– “Transit,” Kodra, Thessaloniki,
Greece
2005 – “La Vie En Rose,” Alon Segev
Gallery, Tel Aviv
2003 – “Birthday,” Hagar Art Gallery,
Jaffa, Israel
2000 – “Buongiorno Giotto,” Department
of Photography Gallery, Bezalel
Academy of Art and Design,
Jerusalem
1999 – “Untitled (The Goat and the
Sesame),” Antea Gallery, Jerusalem
1998 – “Part Time Witch,” The Artists’
House, Jerusalem

Selected Group Exhibitions

- 2006 – “Sigalit Landau, Gal Weinstein,
Khen Shish,” Alon Segev Gallery,
Tel Aviv
– “Omanut Ha’aretz 5,” Reading
Power Station Compound, Tel Aviv
2005 – “Recipients – Prizes in Art and
Design from the Ministry of
Education, Culture and Sport,
2004,” Tel Aviv Museum of Art
2004 – “Intensive Care,” Alon Segev
Gallery, Tel Aviv
2003 – “Young Israeli Art,” Tel Aviv
Museum of Art
– “The Promise, The Land”,
O.K. Center of Contemporary Art,
Linz, Austria
– “There are Flowers,”
Line 16 Gallery, Tel Aviv
– “Scar,” The New Gallery,
Teddy Stadium, Jerusalem
2002 – “Bodycase,” RAM Foundation
Gallery, Rotterdam, Holland
– “Mother Tongue,” Mishkan
Le’omanut, Museum of Art,
Ein Harod, Israel
– “Paris-London 1999-2002,” Video
Art, Herzliya Museum of Art, Israel
2000 – “Exile,” as part of “Multi-Exposure:
Recipients of the British-Israeli
Photography Award exhibition,”
Hamumche Gallery, Tel Aviv;
Wigmore Fine Art Gallery, London
1999 – Biennale degli Artisti Giovani,
Rome, Italy
– Ami Steinitz Gallery for
Contemporary Art, Tel Aviv
– “Look Mamma Look,” as part of
“Art Focus,” The Art Gallery, Old
Bezalel Building, Jerusalem

grid lines: the black rays and the threatening testicle-like mask. The hybrid composition generates a complex range of cross-breeds: man and demon, man and machine, man and flower. The various crosses confront the viewer with an intimidating anomaly that refuses to be categorized. Anomaly too, as noted by Kristeva, is a type of black abjection. Shish presents the black (*Mizrahi*, Arab) woman who is not represented in the white canon. From these materials she concocts high art which seems to have undergone sublimation and refinement that furnish it with the conditions of visibility at the University's Art Gallery.

Shish disgorges herself anew in the figure of the black demons which she releases. Darkness thus functions also as a violent womb cutting the body in two: tearing life from it. In some respect it is the womb of black magic applied to Israeli art. Shish has explored materials pertaining to her *Mizrahi* (Eastern) identity throughout her artistic career. In the piece *Rather Nice* presented in the exhibition "Birthday," she appeared as a black demon casting a renewed visual image in the figure of the "Black Panthers." Alluding to a classical work by Goya, *The Royal Family*, from which she extracted the figure of the Spanish Queen, Maria Luisa, Shish gouged the queen's eyes out, thus implying the symbolical gouging of Golda Meir's eyes. Next to the work she wrote in wounded letters: "Rather nice," paraphrasing Golda's remark to the Black Panthers. In the current works the concrete political protest undergoes abstraction. The black struggle is aestheticized: from a concrete image it transforms into a black thicket. Israeli art has been said to use "bleach" or "whitening powder" to imitate the West;⁷ Shish, on the other hand, seems unafraid to invert the Western substance and subject it to local processing. Thus, for example, in a series of portraits featured in the exhibition, she plucks her own eyes out. Whereas in *Eyes* (Hagar Art Gallery, Jaffa, 2003), floating eyes were extended across elongated canvases, now the eyes are blocked and gelded, turning their gaze inward.

The dark images unfolding on the paper sheets concurrently embody both injury and threat. The dwarf girl is monstrous and helpless, the demon is domineering and devouring, and the deadly weapons resemble a wilted, drooping flower. The works thus present contradictory tension lines: abjection and aesthetics, impurity and beauty, political protest and personal depth psychology.

⁷ Sara Chinski, "Eyes Wide Shut: The Acquired Albino Syndrome of the Israeli Art Field," *Theory and Criticism* 20 (Spring 2002): 57-87 [Hebrew].

The chaotic journey in her work resembles a tangled thicket groping for a foothold for its roots. The “root journeys” popular in Israel reduce memory to a specific time and place, and are usually conducted in defined geographical sites. Shish embarks on a symbolic journey that deviates from the prevalent touristy itinerary. Her journey does not take place in sites that underwent cultural processing and became encoded in Israeli memory as markers of exile or tradition. She takes a private journey into biographical, political and emotional realms. At times it seems as though the entire trip maps the sites of danger lurking in her way by means of “black flags” which she scatters along the way. In a work depicting a black figure drawn with mere contours, Shish quotes Diego Velázquez’s painting *Las Meninas*²⁷, depicting the Infanta Margarita and her companions: her ladies-in-waiting and the dwarf girl commissioned to entertain her. The mirror positioned behind the princess’s back reflects the figure of Velázquez who documented the event. It is an intricate piece with multiple implications, but Shish seems to have chosen to emphasize a different aspect altogether. Her work fuses the figure of the distorted dwarf girl with the figure of the princess and with her own figure as a painter. Shish’s “dwarf” appears like a marionette hanging by a thread. Invisible strings activate the solitary black figure whose hands are extended in a gesture of helplessness and sadness. The “dwarf’s” head is dropped and defeated, and her legs resemble a distorted pair of crutches. In subsequent works in the series the figure of the dwarf girl undergoes a set of transformations. She is eaten up by a devouring demon who transforms into a threatening pirate. Ultimately, he comes to resemble a deadly weapon and a black angel with a golden crown hovering above his head. In the final work the prince loses his mimetic hooks, transforming into an abstracted display reminiscent of the molecular structure of an atom. The atom has been fixed in modern culture as a sign of science and progress, and as a symbol of destruction and death. Shish thus generates an apocalyptic perspective – an Armageddon – represented by an upside-down atomic mushroom. The skeletal doe starring in another work appears like a survivor from this event. Her big eyes, pierced with black holes, look at the viewer and at an invisible horizon with an empty, torn gaze.

This chaotic sequence contains both male and female elements: the breasts, womb, flower, dwarf and doe, blended with aggressive, phallic

³ Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1989), p. 3.

⁴ Kristeva 1982 (n. 1), p. 12.

⁵ Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (Harmondsworth: Penguin, 1995).

⁶ Kristeva 1982 (n. 1), p. 15.

which Shish exposes to the light made? The scale of impurity ranges from the most intimate and personal to the social, primordial and transcendental. The abject is the map of the invisible, map of the black soul, the Jungian "shadow" and dark forces inhabiting the subconscious. Kristeva called it the "Black Sun": "Out of what eerie galaxy," she asks, "do its invisible, lethargic rays reach me, pinning me down to the ground, to my bed, compelling me to silence, to renunciation?"³ Shish's works also seem to extend penetrating rays of sadness originating in a deep dark sun. The black sun shatters on the paper with seething melancholic lava. The image of the sun was generated by the delicate, minimalist flower characterizing Shish's work. By enlarging the image to monstrous dimensions, the flower-turned-sun exposed the beastly, threatening facet planted in the morbid field. In the exhibition "La Vie en Rose" (Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2005), the flower field collapsed under an excess of pink sweetness^{pp. 38-39}. The saccharine veil drowned the minimal barren black flower in vivid pink. Such were also the black and pink hearts that flooded the frame in the exhibition "Birthday" (Hagar Art Gallery, Jaffa, 2003).

In other works, the morbid "eclipse of the sun" emerges in a threatening beastly guise: as spiders and cockroaches. Arachnids, reptiles and insects are perceived as the lowest life form, therefore the most abject. Their moist, sleek, parasitical presence, emerging from the gutters, invokes feelings of horror and queasiness. The wretched, filthy existence is dichotomous to order and cleanliness. Hence, its comparison to other human creatures is perceived as especially degrading and humiliating. Shish takes the viewer on a journey to "the territories of animal,"⁴ a voyage into the jungle of existence, into the heart of darkness. She conducts this journey of liberation in unmapped areas, in sites of anxieties and fantasies. Shish's journey inversely simulates the voyage taken by Kurtz, protagonist of Joseph Conrad's *Heart of Darkness*.⁵ Conrad leads the reader into the black abyss, as interpreted by the white man: the European Kurtz penetrates Africa, losing his soul. Blackness emerges as a beastly jungle immersed in madness, as a phenomenon refusing to be categorized, as deviation, as perversion: "The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them."⁶

Shish goes out into the heart of darkness, into a senseless jungle.

Demons

Ktzia Alon, Dalia Markovich

In the exhibition at the Art Gallery, University of Haifa, Khen Shish unfolds an uncanny, overwhelming typology of the powers of horror: all-devouring holes and black sun, spiders and cockroaches, womb and witchcraft – all entwining the collapse of the ability to symbolize and give meaning. Shish shatters the black chaos on thin white paper. Julia Kristeva marks the turn to the blank page as one means to define abjection: “Throughout a night without images yet buffeted by black sounds; amidst a throng of forsaken bodies beset with no longing but to last against all odds and for nothing; on a page where I plotted out the convolutions of those who, in transference, presented me with the gift of their void – I have spelled out abjection.”¹ Abjection is an articulation of dirt, filth, contamination. The search for it is a type of obsession. In the attempt to put it into words and lend it meaning, it assumes explicit visual form as well. Shish formalizes it in the figure of dark, black images, duplicated, in a ritualistic motion, on the creases of the paper. Her artistic practice thus resembles a “ritualization of defilement.”²

¹ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 207.

² Ibid., p. 70.

One source of inspiration for Shish is canonical artist, Francisco Goya. Like Goya's famous painting, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, Shish, too, releases reason in favor of the dark monsters dwelling in the subconscious. She has renounced the narrative frame generated by the sleeping youth. In her world the monsters acquire a dreamless reality. The monstrous, defiled, abject is a part of life. Goya's series of black paintings, portraying distorted figures, cannibalism and madness, includes the work *Kronos/Saturn Devouring One of His Children*, namely time devouring the whole of mankind. The ruins of the passing time render the violence inherent in the historical process present. Similarly, Shish's works do not provide songs of praise for everyday life. She chooses to signify only the sites of chaos and destruction. From what materials is the toxic nuclear dust

near-invisible stain of tears or a carving on cardboard. Its other facet is the overflowing excess.

Beyond the eroticism and risk (in terms of art), the surplus and the emptying, the works' master narrative is the oscillation between great beauty and the ongoing attempt to mutilate it – the painting itself and the viewing experience following from it; between the poetry and lyricism of a solitary flower and the Baroque quality and excess of the scary, bigger-than-life black monsters whose black is stained with touches of gold. The large figures indicate that Khen Shish does not fall into stereotypical male-female categories. Her pink is not of the saccharine-sweet sort, but rather, like the gold – originates in the great gestures of Baroque, in going all the way, to the end of the color's ability to scream itself out loud.

flowering field from a row of scribbled lines, calls to mind the nature of Cy Twombly's ostensibly-undomesticated but, in fact, ever-so-cultured lines.

The most poetic of Shish's images is the flower. It is also the most banal and hackneyed of images, and it emerges in her work in every possible form: a single flower rendered in pencil on paper, a field of black flowers painted by the fingers on canvas, stems in pencil and blue stains, flowers in black and gold, a feeble, wilted flower.

Diametrically opposed to the flowers are the scary figures created over the past summer months^{PP. 25, 26, 28}. They evade unequivocal identification, yet conjure up monsters or medusas. These are large winged creatures, their bodies collapse under the weight of two giant lungs, possibly a flowing female bosom; on occasion they sport feelers. They are painted in black and gold.

At first sight, everything in these paintings is wild and vibrating. On a closer look, it becomes evident that the painting is anchored in the tradition of modernist painting – Picasso's *Les Femmes d'Alger*, De Kooning's large women. Unlike the male artists who have thrust the violence of formal deconstruction at their female images, Shish's monsters are "creatures" more than figures with distinctive gender identification.

The painting's expressivity and great urgency convey the sense that every paper, every line, is autobiographical. In effect, however, it is hard to extract narratives from the works, not in the immediate, restricted sense of the word. For instance, a great bamboo forest extending over a powerful panorama is devoid of a specific biographical origin, but the atmosphere it conveys – a thicket whose roots are in the air, white darkness, vertical trunks linking the upper and lower worlds – requires no narratal interpretation. The atmosphere is existential^{PP. 50-51}. It is the forest of life. The layers of paint applied one atop the other, concealing and revealing, are the canvas's biography. As in the video piece where Shish sings a love song: the story behind becomes secondary to the very daring to sing aloud with a single line.

The painting – and the video, or TV pieces, or cardboard objects – are all incarnated as manifestations of art striving to refine the artistic experience into its basic and most fundamental constituents, while shedding anything that appears redundant. One facet of this move is the single line or the

yearning for a faraway love. Basic and desperate, running the risk of being as sentimental and romantic as one can be. Her eyes are torn. The violation of the eye and elimination of the gaze may be read, in this case, almost as embarrassment for the unmediated directness she has nevertheless allowed herself under the definition of 'art work.'

This brings us back to the Surrealist condition transpiring in her work, not only through the images' metamorphosis, but also through belief in radical acts and their effectiveness. Shish's radicalism takes place entirely within the field of painting and art objects. The art world is the arena within which she operates, the one from and in relation to which she invents herself, transgresses, wrestles.

In her texts about Shish, Tal Ben-Zvi places her in the *Mizrahi* (Eastern) context. She perceives Shish's art as oscillating along the scale of Israeli and French Tunisian Orientalism (her parents' origin), pinpointing a biographical meaning in the black.⁵ But the Eastern black is but one aspect in the broad range of meanings ascribed to "black," among them black-on-white as a classic of Western painting. When asked who her favorite artists are, Shish answers without hesitation: Picasso, Giacometti, Rothko; artists of the Western modernist canon.

Rothko enables her to speak of art in such terms as sanctity, miracle, a believers' religion. In Giacometti's case she relates to the ultra-fine, needle-thin figures covered with the artist's fingerprints. She imagines him holding the lump of matter in his hand, nullifying it until it becomes a quivering line. Shish's single-stemmed flowers strive to reach that place, on the verge of nullity. "Every time I paint the elongated flowers, I want Giacometti to see it," she says.

The affinity with Picasso seems to be due to the inventiveness, the flexible pendulation between materials, and also – the infinite abundance of works. Shish belongs to the species of productive artists. On the scale between Picasso and Duchamp – the obsessive producer versus the work-avoider – Shish is the overflowing artist. Her work may be described in terms of lava – boiling from within, erupting. Time and again. Endeavoring to flood the world with her works, like Picasso.

In Israeli art she ought to be linked with distinctive line artists, like Aviva Uri and Raffi Lavie, and with a conceptual-expressive artist, such as Moshe Gershuni. The ability to produce poetry from a single line, and a

⁵ Tal Ben-Zvi, *Mother Tongue*, exh. cat. (Mishkan LeOmanut, Museum of Art, Ein Harod, 2002) (Tel Aviv: Babel, 2004).

possible – the thing itself, in the most unmediated manner. Shish places pieces of paper on her weeping eyes, saturating them with a mixture of tears and runny makeup... Something about this moving act seems to say: a tear is a tear, not a metaphor, nor an allegory.

Flooding the World with Paintings

The images in Shish's works may be divided into vertical, linear and upright, as opposed to sprawled, containing and orbicular. On the one hand – the stems and trunks, the bamboo stalks and gallows all slice the canvas or the paper with straight lines; on the other hand – the eyes, the apples, the flower vases, the suns, and the houses are womb-like and embracing. Most of them are images pertaining to nature, albeit there is something unnatural and incorrect about them all. The houses are always bottomless, like the vases; the trees hover in mid-air, and the roots, if there are any, become bird's legs or crutches. Something is principally missing, crippled, and irreparably distorted.

The tension nourishing the paintings stems from the antithetical positions motivating the act of painting: on the one hand, recognition of the fundamental flaw, and on the other – the wondrous ability to create a whole world with a single line, whether in pencil or brush. Drama, pathos, breathtaking beauty. Something has happened. A flower withered, but with it something in the world has shattered. In this respect, concurrent with the direct confrontation of obscenity, to use Bataille's words, or "the horror, the horror," as the last words of Kurtz from *Heart of Darkness*, or the wallowing in abjection, as Kristeva calls it – the stand taken by Shish vis-à-vis the art world is entirely romantic; it is the belief in the power of the single line to say something meaningful, in the unmediated directness of a painting executed with one's fingers, in a drama transpiring on a 6 m-wide canvas, in the thrill of attaching cardboard to photograph, in touching art's most fluttering materials. Risking (self-humiliation, over-exposure) and renouncing all defense mechanisms.

Thus, for example, in a video piece created recently, whose format resembles the TV works, Shish faces the camera, frontal and motionless, singing unaccompanied a song she has written; a love song, a song of

round treetop, they suggest eyeballs. At the foot of one of the trees one can just barely identify the word “Safed” bursting forth from under coats of white paint. The roots of the tree are like bird legs; from a different angle, they resemble crutches.

Either way, on the tree or next to it, the pink rings/fruits/eyes are incredible in their unexpected sensuousness. Their pink flesh on the black tree, against the backdrop of the white canvas, transforms the image into a type of vibrating Tree of Knowledge marking temptation and imminent disaster. “[F]or the first time, I saw her ‘pink and dark’ flesh cooling in the white milk,” as the boy in *Story of the Eye* describes Simone on their first sexual encounter, when the girl sits naked before him in a saucer of milk...³ Henceforth the pink, white and black will evolve into a story that breaches the boundaries of pleasure beyond any reasonable probability.

Shish’s tree grows pink round eyeballs. The fruit of knowledge is associated with seeing and the gaze; the eye emerges as a dangerous, erotic organ, binding pleasure and sensuality with torment and pain. Eros and Thanatos, in Freud’s terms, sustain the existential experience; Shish’s works swarm with sensuality, alongside an ever-present lurking threshold of death.

The perfectly round fruits also bring to mind Pauline Réage’s *Story of O*⁴ from the 1950s, another novel transpiring between the pornographic and the metaphorical. A woman named “O” goes from hand to hand as a pure object. She transforms into the very form of the letter of her name – a round eyeball, a ripe fruit. The round shape symbolizes her being an absolute receptacle, ostensibly signifying her humiliation, but paradoxically it is also a sign of power – a perfect, self-containing form, yielding by virtue of its love.

This is also the dialectic conveyed by the fruits of Shish’s trees and by many of her other works: great hermeticism alongside sadomasochistic violence. The painting is the world, and requires nothing but itself, and forthwith – it also absorbs injuries and bruises, taking upon itself the fate of being scarred, thrusting the volumes of anxiety and horror back at the viewer.

Alongside the countless eye images appearing in the works in contexts of violence and self-mutilation, there are also tears. The liquid discharged by the eye. Not representations of tears, but rather – as much as

³ Ibid., p. 10.

⁴ Pauline Réage, *Story of O*, trans.: Sabine d’Estree (New York: Ballantine, 1980).

In the more immediate context of Israeli art, the iconoclasm applied by Shish to her self-portraits calls to mind Yocheved Weinfeld's sewn photographs from the 1970s or Hila Lulu Lin's manipulated photographs from the 1990s onward. Weinfeld "stitched" her eyes onto black-and-white photographs, blinding herself, mutilating, blocking the gaze. In the 1970s such an artistic act was read as one responding to the woman's place in the history of art – the one intended to be looked at, the one denied the right to look back. Weinfeld prevented her eyes from the viewer, radicalizing the incorrectness inherent in presenting a wounded, bruised female face. Hila Lulu Lin, via more progressive photographic techniques, inserts egg yolks or raw red meat into her photographed eyes. The effect is startling, uncanny. The interchangeability created by Lulu Lin between the eye and the egg, like the images' metamorphoses in Shish's paintings, is associated with the eye's incarnations into an egg, a sun, and a bull's ball in Bataille's *Story of the Eye*, a book which came out concurrent with *Un Chien Andalou*, in the prime of the Surrealist years.

The relevance of *Story of the Eye* to Shish's art lies not in the external plot – an account of the radical sexual experiences of a boy and a girl – but in the metaphors, the essence stemming from the depicted objects and their metamorphoses. The eye in Bataille's story deviates from its ordinary function, becoming a key erotic organ. Eroticism manifests itself in radical forms of transgression and risking, culminating in death. The centrality of the eye in Bataille's story, which at the time was considered outrageous and pornographic and was published under a pseudonym, echoes the eye's presence in Shish's paintings – a libidinal eye; sensual and total. Even when it incarnates as a burnt bulb of sorts or a sun with rays, appearing as if it had just emerged from Picasso's *Guernica*, and soon thereafter, when it resembles an illustration for (Kristeva's) *Black Sun*, as elaborated by Ktzia Alon and Dalia Markovich in their catalogue essay, and even more so – as (Bataille's) *Rotten Sun*. In any event, it is an eye-sun that does not appear in its luminous, bright, comforting form, but rather through its violent, dangerous, destructive energy.

In a series of paintings from the summer of 2006 Shish depicted black trees with pink fruits. Their identification as fruits is a mere automatic conditioning³⁶. A more accurate description would be pink circles, round and very beautiful, flowing from the tree downward. Dissociated from the

Dalí and Buñuel's film is an anchor that calls for elaboration, to examine through it not only the lure-repulsion relationship which Shish activates toward the viewer, but also the meaning of the Surrealist condition with respect to her works in general. In the Surrealist agenda the eye emerges as a disturbing, meaning-generating organ, whose ability to observe the world is the least of the qualities attributed to it. The Surrealist eye is seeing and blind, erotic and provocative, disconcerting. Seeing is perceived as dangerous, disastrous, subversive. The paintings of Max Ernst, André Masson, or Joan Miró contain eyes – isolated, taken out of the (reassuring) context of the face, usually shut, indicating that the real observation is directed inward, into the subconscious, into dream, into the repressed layers of consciousness. Sleep and blindness were perceived as the privileged conditions of seeing. Not incidentally, Oedipus, who blinded himself in order to see the truth, is one of the heroes of Surrealism.

The eye plucking in Shish's works is executed on Xerox prints of self-portraits. Shish attaches these black-and-white Xerox photographs with masking-tape to television screens, tearing the pupils out. The television is turned on in its most basic mode: a flickering blue screen devoid of an image²³. When the eyes are removed, the screen's blueness bursts through. It is sky-blue, bright blue of Gothic stained glass – and at the same time, obviously, it is the most synthetic, technological blue, an alienated and impersonal blue of staring.

The television's muteness complements the castration of the eyes and the hollow dazzle of the blue screen. Something is blocked, something is sealed, something doesn't want to be said, to see or be seen. What is it that the eyes do not want to, or cannot see? Bataille will claim it is obscenity. To decent people, he writes in *Story of the Eye*, the universe seems decent, because they have gelded eyes, "that is why they fear lewdness."²

For a while it seems as though art's solution for the seeing/non-seeing paradox is introspection, looking inward like the Surrealist eye. A temporary solution. Salvation will not come from there. Shish plucks the eyes out, but then paints the obscene: big black monsters. A purulent abscess that bursts under the burden of black and gold.

And there is also Picasso's solution, which Shish adopts as well: to create as much as possible, to postpone observation (namely, the criticism and reservations) in favor of practice. Transgression and excess.

² Ibid., p. 42.

Story of the Eye

In the past ten or fifteen years, during which Shish's artistic language evolved, an image bank has crystallized repeating itself over and over in different incarnations: flowers with drooping inflorescence, trees whose roots are in the air, upside down crowns, reclining hearts, light bulbs and sun, bird's legs, leaves that are also tears that are also nooses, horses, houses with chimneys from which smoke billows. Most of the images contain some anomaly – the crown is inverted, the heart lies down, the flower is wilted, the house has no foundations. They are conductors of beauty, yet contain an impairment, their beauty is upset.

We shall still return to what appears to be the ongoing disfiguration of beauty, but during the acquaintance phase with Shish's artistic world one ought to linger on the image most present in her works – present, metamorphosed, reemerging in the form of another image: The eye. Eyes. Countless eyes.

The eye sometimes appears as a leaf; it may, all of a sudden, float on its own on a large pink canvas. At times it is torn from a self-portrait photograph or crossed out with aggressive masking-tape strips. It incarnates into the image of a light bulb. It can be identified in the hangman's noose, while at other times it is a flower. It is at once poetic and violent. The violence is directed primarily toward itself: a plucked, torn, absent, covered eye. At the same time, the empty gaze directed at the viewer from the works is startling and deterring. Inevitably the viewer becomes a part of the reign of terror of what Bataille calls "the gelded eye."¹

Mutilation of the eye through its isolation and introduction to a dual position – a wounded eye which, in turn, "wounds" the eye of the beholder – recalls a famous historical precedent: Dalí and Buñuel's joint film from 1928, *Un Chien Andalou*. The camera lingers on the slicing of an eye. The horror invoked by the images is especially overwhelming since it involves the very organ by which we observe the horror. The seeing eye is also the one that refuses to observe the horror. Something in the self-mutilation directed at the viewer infiltrates Shish's works in various ways when she cuts her photographed eyes, tears them, covers and mutilates, only to re-draw them, in their full splendor, black on pink, black next to gold.

¹ Georges Bataille, *Story of the Eye*, trans. Joachim Neugroschal (London: Penguin, 1967).

paper scraps, brutally stapled together⁵³. And all these – flamingo and Bruce Lee and virgin-white envelopes – Shish covers with stains of black and gold, spoiling and exalting them at the same time, crushing and trampling, redeeming and sparing.

All this drama is spawned by industrious manual labor, the type of practice reminiscent of handicrafts, in fact roughly calling to mind the things she used to do as a child in Safed – “things,” before they ever became works – and more accurately, the motivation that spurred her: the hands work while the mind is elsewhere. The gestures of the hand lead the practice forth, the mind has not yet accounted for what the hand already executed. Only later will she muster up the courage to look at them – the cardboard boxes, the envelopes, the creased papers – and christen them as artworks.

One may also discuss this in terms of “unplugged,” in the sense of a return to the basic and primal, to the most unmediated. Pencil on paper, paint on some kind of surface, scissors and glue; painting with one’s fingers, singing a love song. Collages of magazine pages and cardboard assemblages that come together to form amulets or decorations of sorts; kindergarten and occupational therapy type of works. And lo and behold: the more we thrust artistic insults at them, the higher will the works rise above the cliché and transpire as a genre all their own, inventing themselves. Flowers and flower pots made of leaf- (or eye-, or tear-) shaped paper cutouts, reminiscent of Asim Abu-Shakra’s sabra pots or, alternatively, of Van Gogh’s sunflowers, while at the same time resembling nothing but themselves. The context, in any event, will be expressive.

Returning to Safed as an allegory, then.

Safed as an allegory for the primal, primeval place that doesn’t-yet-know-it-is-art; an allegory for the tuber from which the artist will later blossom; an allegory for a state prior to knowledge and education and acquaintance with the history of art. In this respect, Shish’s art still transpires, to this day, on the scale between preservation of that raw, formless lava that motivates the artistic practice, and the skill and command acquired over the years. She oscillates along the axis between erupting intuition and profound understanding of what she does; between vegetable cardboard boxes and Rothko’s sublime; between Safed and London, Paris or Berlin.

On Excess and Renunciation

Ruti Direktor

Back to Safed

Khen Shish was born in Safed. In her childhood, she recounts, she used to wander in the wadis, by herself, daydreaming in reverie, collecting leaves and flowers, cutting papers, coloring and pasting. At 20 she began studying art at Oranim College. Then she went to Europe and lived intermittently in Rome and in Jerusalem for several years. She spent some time in Paris and in London, and two years in Berlin. Now she lives in Tel Aviv.

Safed is the beginning and the source, the great big womb from which everything springs, erupts, and whereto it all returns. But the Archimedean point of her art is actually London. During one of her first trips to Europe Shish arrived at the Tate Gallery, where she saw Rothko's paintings, the crimson-maroon series. In Rothko's room she experienced a moment of what may be termed illumination or revelation. There she realized that what she sought in art was no less than the rarity of the sublime upon which Rothko had touched. Her path to the sublime, as may be seen today, in retrospect, would follow from the lowly, wallowing and soiled, from suicidal artistic acts that sometimes stem from the multiple and the excessive and the overflowing, and sometimes are embodied in a single line and great renouncement.

In recent months (Summer 2006) Shish began working with cardboard boxes she finds on the street, papers of various kinds which she treats as materials, and photographs she cuts from magazines. She clips, cuts, and glues, staples together, wraps-bandages with masking-tape, covers with stickers. The wide open mouth of a bear is fused into Bruce Lee's face; white envelopes are attached to one another, transforming into a mound of open-closed tongues; a paper birthday plate becomes a round surface^{P. 52}; pinkish flamingo photographs are covered with leaf-shaped

Contents

Ruti Direktor	On Excess and Renunciation	76
Ktzia Alon, Dalia Markovich	Demons	66
	Catalogue	17
	Biographical Notes	61

Pagination of the catalogue runs from right to left, according to the Hebrew reading direction.

University of Haifa | Faculty of Humanities | The Art Gallery

Khen Shish

I Was Kidnapped by Indians

10 November 2006 – 22 December 2006

The Faculty of Humanities

Dean: Prof. Menachem Mor

Head of Administration: Aharon Rafter

Gallery

Curator: Ruti Direktor

Management and Production: Michal Zahavi

Production Assistant: Relly Yurist

Construction: Michael Halak

Catalogue

Texts: Ruti Direktor, Ktzia Alon and Dalia Markovich

Graphic Design and Production: Michael Gordon

Hebrew Editing and English Translation: Daria Kassovsky

Assistant Designer: Oren Hadar

Photographs: Yigal Pardo

Pre-press and Printing: Kal Press Ltd., Tel Aviv

Binding: Keterpress Enterprises, Jerusalem; Sabag Bindery, Holon

Measurements are given in centimeters, height × width × depth

The Art Gallery is supported by the Visual Arts Department

The Culture Administration, the Ministry of Education and Culture

ISBN 965-7230-11-X

© Copyright, November 2006

The Art Gallery, University of Haifa

On the cover: *Eyes*, 2004, acrylic and pencil on paper, 60×50 (detail)

Khen Shish