

Beloved Ruthi Helbitz Cohen



אהובתי רותי הלביץ כהן Beloved Ruthi Helbitz Cohen

ד3



לשכח אישך, אהבה

Ruthi Helbitz Cohen

Beloved



The Open Museum, Tefen Industrial Park



The Open Museum, Tefen Industrial Park
Director and chief curator: Ruthi Ofek

Ruthi Helbitz Cohen: Beloved

18 January – 31 March 2020

Exhibition

Curator: Ruthi Ofek

Assistant curator: Tamar Hurvitz Livne

Installation: Rachel Lazar, Yitzhak Elmakayes

Book

Editor: Ruthi Ofek

Design and production: Adam Halutz, Magen Halutz

Photography: Elad Sarig, Hilit Cadori, Barak Brinkner, Hadar Saifan

Text editing: Orna Yehudiaoff

English and Hebrew translation: Sivan Raveh

Coordinator: Dana Gross

Graphics: Alva Halutz

English cover: *Judith 1, Beloved* (detail), 2019

Mixed media on paper [p. 30]

Hebrew cover: *Black Leda* (detail), 2018

Mixed media on paper [p. 83]

All sizes are in centimeters, depth x width x height

ISBN: 978–965–7301–57-9

© All rights reserved to Ruthi Helbitz Cohen and
The Open Museum, Tefen Industrial Park, Israel, 2020

The publication of this book was supported by



The Authority for Research and Assessment,
Oranim Academic College and Teaching

To my first beloved, my mother, Judith Helbitz

7

Foreword

Ruthi Ofek

9

Acknowledgments

11

The Female Body Reconstructed

Beatrice von Bormann

31

Beloved

On One Hundred Portraits by Ruthi Helbitz Cohen

Tamar Hurvitz Livne

39

Working within the Gap

Ruthi Ofek in Conversation with Ruthi Helbitz Cohen

129

Biographical Notes



Foreword

Distinct to Ruthi Helbitz Cohen's work is the simultaneous existence of two contrasting elements: diffusion and concentration. Her works feature a wealth of elements that do not always merge in a coherent and ordered way. In both of her studios – at home and in the south of Tel Aviv – everything is all over, the finished works and those still being worked on, the unconventional work materials such as coffee remains, fabric softener, the family business builders' tape, paints and many other materials. And yet, her works show full concentration both on the subjects that preoccupy her and on the idiomatic style that she has developed over the years.

In the exhibition *Beloved*, the women Helbitz Cohen paints gaze at the viewer from every corner; each woman has her individual story. Contemplating their images reveals the characteristic lines of each figure and the artist's unique, unmistakable "handwriting": in the special materiality of the work, in the artist's independent thought and in her profound contemplation of the characters she paints and the subjects she brings forth. Her works always seem somewhat undone, "imperfect," like bursts of color and matter, which leave the viewer a wide berth for reflection.

The Dutch curator and art historian Beatrice von Bormann writes: "The artist takes the body apart and reassembles it, like a mechanic might do with a car or an engine, or a scientist when dissecting and studying the body of an animal." Von Bormann's insights place Helbitz Cohen's work in the framework of European art and Christian iconography that developed throughout art history, contexts that might be less overtly familiar to Israeli visitors.

The article by Tamar Hurvitz Livne, the exhibition's assistant curator, focuses on Helbitz Cohen's portraits: figures of women – family members, historical figures or anonymous. "Helbitz Cohen's large group of portraits gently undermines the distinct dichotomy between beautiful and ugly; what seems at first crude, bizarre or unusual is revealed, under attentive contemplation, as a different type of beauty."

Judith 3, Beloved, 2019, mixed media on paper, 80x52
יְהוּדִית 3, אֲהוּבָה, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 80x52

In a conversation I had with the artist, Helbiz Cohen says: “I think of art as a conscious, mental, almost physical, place. There is always a gap between the poles, a doubt that I now live with peacefully, and yet I want to work from within in. [...] The viewer is welcome to fall into that hole, that gap, along with me.” Ruthi Helbitz Cohen offers visitors to the exhibition and readers of this book an unusual and fascinating artistic experience.

Ruthi Ofek
Exhibition curator

Acknowledgments

I thank Stef Wertheimer, who has been championing Israeli art at the Open Museum, Tefen Industrial Park, for forty years now. I am grateful for the many years spent presenting excellent Israeli art.

Ruthi Helbitz Cohen, for the fruitful and stimulating collaboration in realizing this exhibition and its accompanying book.

Beatrice von Bormann, art historian and curator, for her article that places Helbitz Cohen’s work in the broad context of art history and European art.

Magen and Adam Halutz, for designing the book in the spirit of Helbitz Cohen’s work, and Alva Halutz for the graphics.

Amon Yariv from Gordon Gallery, Tel Aviv, who counts Ruthi Helbitz Cohen among his represented artists, for his cooperation.

Tamar Hurvitz Livne for her essay, which sheds light on an intriguing aspect of Helbitz Cohen’s work.

Orna Yehudiaoff, text editor, and translator Sivan Raveh, for their exacting work.

Yael Shavit from Tikshorot, for the promoting the exhibition in the media.

The staff at the Open Museum, Tefen – Dana Gross, Rachel Lazar, Yitzhak Elmakayes, Natalie Peleg – and the Open Museum’s educational team, for their dedicated work.

Ruthi Ofek

My father, Hillel Helbetz
Dr. Yael Gilat, for her endless support
Revital Ben Asher Peretz, for shared thoughts and unexpected surprises

Ruthi Helbitz Cohen



The Female Body Reconstructed

Beatrice von Bormann

The female body is key to the work of Ruthi Helbitz Cohen. It “performs” on the canvas in different shapes and guises: dressed or undressed, in the role of a clown, witch, child, or femme fatale; as a mythological goddess or historical figure; hanging from the ceiling, floating, lying down; fragmented in space, alone or in the company of other complementary figures. The artist takes the body apart and reassembles it, like a mechanic might do with a car or an engine, or a scientist when dissecting and studying the body of an animal. It is as if she is searching for the inner essence of these women by pulling their bodies apart, by painting heads, limbs or organs separately and then putting them back together like a mismatched puzzle, in which the individual pieces don’t quite fit. A sense of uneasiness arises at the sight of a skull-like head on top of a semi-transparent torso, of a body dissolving into a dark cloak, or of arms taking the place of legs, reaching up towards the torso.

The female body has been an object of art history for many centuries. Male artists have depicted it nude, semi-nude, or in the guise of deities, saints, mythological figures. Only from the late 19th century women no longer had to pose as someone other than themselves. In modern art, female bodies have been idealized, vilified, depicted as larger than life, as fragmented, imprinted on the canvas, abstracted. Only in the 1960s did female artists really begin to claim their own bodies through their art, turning it from object to subject. In performance art and the Fluxus movement, the body itself became the medium. Helbitz Cohen does not use her own body in her art nor are her painted women necessarily self-portraits. They do, however, represent a complex internal dialogue with both painter and viewer. Hanging from the ceiling, draped over chairs or lying on the floor, they seem to act like performers in the exhibition space forcing the viewer to interact with them, to walk around or between them, thus demanding a much more confrontational approach than that experienced before a two-dimensional wall painting.

Whispers, installation view, Gordon Gallery, 2015
 "לחשים", מראה הצבה, גלריה גורדון, 2015

1

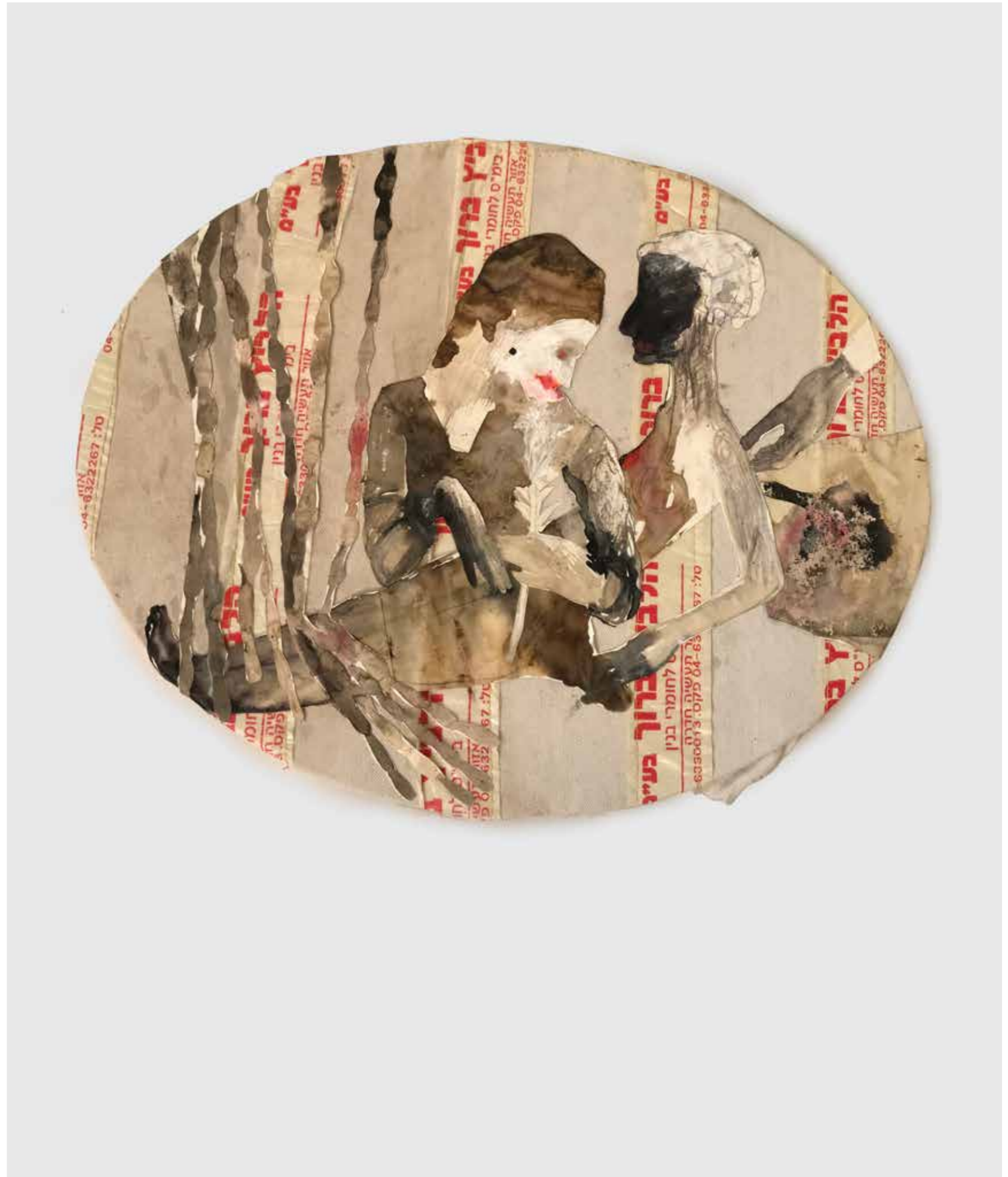
Artists quotes are from conversations with the artist, April – September 2019.

The Spectator as Voyeur

In this exhibition, *Beloved*, there is a room which is inaccessible to visitors. They can only look at the works through holes and slits in the walls. This automatically turns spectators into voyeurs while also functioning as an enclosure, a *hortus conclusus* (enclosed garden) for the female figures shown within. There is no way out, no possibility of escape, but at the same time no one can come in, which turns the “scene of the crime,” into a safe space for the blonde, partly deconstructed women that hang from the ceiling like painted sculptures. However, the nature of the crime remains shrouded in mystery. The bodies seem to be partaking in a brutal rite of passage whose outcome is uncertain. They appear to exist in liminal space, a term from anthropology that describes, in a rite of passage, the time between what was and what will be. Ruthi Helbitz Cohen: “There is always a ‘gap’ in my work. Empty spaces are very important in my work, so there is also a physical dimension. When you break something, you never know how it will be mended, what the outcome will be.”¹ Liminal space is transitory, connected with waiting, not (yet) knowing. It is where transformation takes place, if we are patient and let it shape us. Helbitz Cohen’s female figures are all about transformation, about the dichotomy between conscious and unconscious, passive and aggressive, light and dark, right and wrong, beauty and ugliness and the beauty that exists in ugliness. Their gestures and the symbols that accompany them, betray them. Gestures can hide trauma and are often cultural constructs and ritualized expressions of the unconscious.

Inside the enclosure are the “blondes”: light-haired women that are the counterpart of Helbitz Cohen’s many dark figures. They hang upside-down, their eyes covered in gestures of grief and horror; they lie on chairs, their genitals exposed; one of them seems to be falling into pieces. Helbitz Cohen showed them in 2018-2019 in the exhibition *Poem/Po-Eima. A Hair at the Crime Scene* at the Open University Gallery. There, they were enclosed in a space demarcated with the “Helbitz Baruch Ltd” builders’ tape she uses in many of her works, referring to the construction company founded by her grandfather and succeeded by the following generations. Presenting these women as victims seems to imply that the transformation process has been halted. This introduces a finality that is new in Helbitz Cohen’s work. Using the tape to close off the space, she marked her own territory as it were, creating a protective place, but one from which there was no way out.

Pietà, 2017, mixed media on paper cutouts and builders’ tape on canvas, 30x40
פייטה, 2017, טכניקה מעורבת על מגורות נייר ומסקינטייפ על בד, 30x40





Hands on Face, 2015, mixed media on parchment paper, 220x70x10
 ידיים על הדיינים, 2015, טכניקה מעורבת על נייר פרגמנט, 220x70x10



Anna Mahler, *Untitled*, c. 1974, bronze after a clay figure, Highgate Cemetery, London
<https://indifferentreflections.wordpress.com/tag/victorian-symbolism/>
 אנה מאהלה, ללא כותרת, 1974 בקירוב, יציקת ברונוזה של פסל חמר, בית הקברות הייגייט, לונדון

In *Beloved* this notion has been taken a step further, with the tape replaced by perforated walls, violently cut and damaged, making it impossible to enter or leave the crime scene. Defining this space as “bombed,” Helbitz Cohen appears to allude to contemporary acts of violence, yet her work is never one-dimensional. The scene before us is also an intimate one that we are invited to witness. The deconstructed blondes and the inherent horror of the scene point to violence against women that could not be more poignant in times of #MeToo. Whereas usually Helbitz Cohen’s figures seem to be invested with a transformative power that restores their agency, these recent figures seem passive and powerless.² Speaking about the blondes, Helbitz Cohen said: “I create a female figure that is anemic, with dull pigmentation. Her skin is pale pink and faded; she appears ill, almost transparent.”

Several of the blonde figures hold their hands before their eyes in a classical gesture of grief and despair. This gesture appears repeatedly in art history, from Masaccio’s *Expulsion from Paradise* (1424–1427) to the grave monument of the Austrian sculptor Anna Mahler made by the artist herself. Whereas figures displaying this gesture usually bend their head and often their upper body forward to accentuate the sense of despair or shame, both Mahler’s and Helbitz Cohen’s female figures stand upright; they are slim, and their legs are

²
 Beatrice von Bormann,
 “Ruthi Helbitz Cohen’s
 (Female) Transformations,”
 in: *Ruthi Helbitz Cohen,
 Curtain of Tears*, 2015,
 exh. cat. Herzliya Museum
 of Contemporary Art, 2015,
 pp. 47–48.

close together. The focus is entirely on the hands and head. The arms of some of Helbitz Cohen's blondes are a three-dimensional element attached separately and folded over to create this gesture, thus accentuating it even more. There is a double protection here: the images of these women are shielded by the closed-off space, and with their hands they hide their emotions from the penetrating eyes of viewers. What or whom they protect themselves from remains in the dark: the viewer cannot know what happened or who the perpetrator might be.

Touching the Scar

The way out of all the violence and horror is love. This is represented in the series *Beloved*, portraits of women Helbitz Cohen loves or admires, including women from her family (her mother and daughter), friends, colleagues, and also historical figures like the Israeli Prime Minister Golda Meir (1898–1978), the poet Lea Goldberg (1911–1970), Anna Mahler (1904–1988), the forgotten Viennese painter and graphic designer Erika Abels d'Albert (1896–1975), and the Israeli Special Operations Executive and poet Hannah Szenes (1921–1944). Through these portraits of mostly Jewish and Israeli women, Helbitz Cohen's cultural identity comes into play and her art becomes firmly rooted in time and place, in her personal geography. For the artist, the working process also reflects her dialogue with the actual geography of Israel: she balances the arid dryness of the country by working with water-soluble materials, such as watercolor, coffee remains and fabric softener. Helbitz Cohen says she "drowns" the portraits and lets them dry, a process that leaves red or blackish stains on the faces, like puddles after the rain. This lends the portrayed figures fluidity, their expressions and features unset, still evolving.

For Helbitz Cohen, painting these women is in a way also painting herself. The "puddles" of color that remain on their faces often appear like wounds or like some liquid seeping from the mouth, nose or eyes. One of the women portrayed is Neta Sobol, a former actress who now teaches Jewish mysticism and Kabbalah. Sobol is depicted with a red clown-nose and at the same time with a very serious expression. She appears to have a wound or scar on her right cheek, marked by a reddish stain, and is tentatively reaching for it with her hand. The artist compares this gesture with the eroticism of Saint Thomas touching Christ's wound, as in the famous painting of the subject by Caravaggio (Michelangelo Merisi) of c. 1601–1602 (p. 40). In this painting, the wound is a slit into which doubting Thomas puts his finger, his hand guided by Christ.

Neta, Beloved, 2019, mixed media on paper, 44x31
נטע, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 44x31



³ Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris: Gallimard, 1976.

Christian iconography is often linked to eroticism, especially in depictions of saints, for example of Saint Sebastian pierced by arrows or of Saint Teresa in ecstasy as in Giovanni Lorenzo Bernini’s famous sculpture of 1645–1652. The French author and philosopher Georges Bataille claimed that eroticism and religiosity are complementary cultural constructions in search of overcoming the finitude and the discontinuity between human beings.³

Helbitz Cohen’s work is firmly rooted in art history, she finds her inspiration in artworks (and literature) from the Renaissance right up to Modernism, but her motifs receive a contemporary and deeply personal interpretation. In modern art, the bodies of saints have been replaced by nude models or the figures of the artists themselves. In that sense, Helbitz Cohen’s paintings and drawings recall the twisted, emaciated and fragmented bodies of Austrian Expressionism, particularly in paintings by Oskar Kokoschka and Egon Schiele. An example is Kokoschka’s *Self-Portrait* of 1910 for the cover of the magazine *Der Sturm* depicting himself with a skull-like shaved head, touching his wound in a gesture impersonating Christ. Schiele’s dramatic self-portrait, *Seated Male Nude* of the same year, is a merciless representation of his skinny, partly semi-transparent and footless boney body. This kind of fragmentary representation of the body is a key element in Helbitz Cohen’s art. Kidneys or lungs, even a heart,



Oskar Kokoschka, *Pietà*, poster for the play *Murderer, Hope of Women*, 1909, lithograph, 122.7x78.6
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kokoschka_-_M%C3%B6rder,_Hoffnung_der_Frauen_1909.jpg
אוסקר קוקושקה, פייטה, ברזת תאטרון למחזה רוצח, תקוותן של נשים, 1909, ליתוגרפיה, 122.7x78.6

float outside the body, as in one of her big, unstretched pieces (p. 50). In other works, sexual organs are depicted in an exaggerated manner, their redness and coarseness evoking the appearance of wounds (p. 55).

In *Murderer, Hope of Women* (2018) Helbitz Cohen refers directly to Kokoschka’s 1907 play and later drawings by that name. Kokoschka based his play on the theories surrounding prehistoric matriarchy of the Swiss jurist, philologist and anthropologist Johann Jakob Bachofen, especially in his book *Das Mutterrecht* (1861). Kokoschka’s poster for the play shows woman triumphant holding the limp figure of man in her arms, as in a modern-day Pietà. Kokoschka painted her white, the color of death, whereas the male figure is red, the color of life, thus inverting the roles. In his play, the murderer ultimately wins. Helbitz Cohen’s work *Murderer, Hope of Women* sends us back to the crime scene. It shows the painted figure of a blonde woman squeezed between the fragments of an oval mirror that reflects the penis-like flowers hanging above it, as well as the viewers themselves. The phrase “murderer, hope of women” is traced in the dirty surface of the mirror. Here too, the woman seems to be the defeated, hopeless victim of a sex crime, with none of the power of Kokoschka’s woman. The fact that women can overcome this suffering is shown in the *Beloved*, portraits of strong women who achieved something in life, in the past or in the present.

Letting Go

In 2018, Helbitz Cohen began a series of works dealing directly or indirectly with the death of her mother that year. The most important work in this context is no doubt the painting *White Lily, Black Lily* (pp. 22–23) which shows the outstretched figure of a woman whose black head is surrounded by a golden halo, besides whom sits a girl. Two lilies grow out of the woman’s womb, while the girl is holding a third in her hand. The white lily, a symbol of light and purity that in Christian iconography signifies the Immaculate Conception, is often depicted in annunciation scenes where the angel offers Mary a lily.⁴ As a symbol of resurrection, lilies are often used in funerals. Here, despite the title, one of the lilies growing out of the woman has gone black and the other, too, is greyish. Together, the two lilies seem to symbolize the dichotomy of life and death. At the same time the lilies growing out of the woman’s womb signify fertility and motherhood. The finger of the girl holding the lily as if in an annunciation points upward, as if indicating the departure of the woman toward another world.

⁴ Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1991, pp. 435–436.



Maria Lassnig, *Beam in the Eye / Mourning Hands*, 1964, oil on canvas, 77x115
 © Maria Lassnig Foundation / Bildrecht, Vienna 2020
 מוריה לסניג, קורה בעין / ידיים אבלות, 1964, שמן על בד, 77x115



Maria Lassnig, *Breakfast with Egg*, 1964, oil on canvas, 130x194.2
 © Maria Lassnig Foundation / Bildrecht, Vienna 2020
 מוריה לסניג, ארוחת בוקר עם ביצה, 1964, שמן על בד, 130x194.2

⁵
 Barbara Pasquinelli, *Gebaar en expressie*, Gent: Ludion, 2007, pp. 40–43 [German].

Another hand – that of the prone figure? – makes a gesture that recurs in various works on paper from the same period: it is bent at the wrist, inactive, literally letting go. It is a gesture of powerlessness and passivity, the kind often found in scenes of grief or acceptance in art history, for example, the Veit Stoss *Death of Mary* altarpiece in Kraków, 1477–1489 (p. 25).⁵ Huge butterfly-like creatures (another symbol of the departed soul) seem to feed on the body (or feed it?), while golden teardrops fall down on it.

White Lily, Black Lily and the works on paper that feature the same bent wrist gesture as a symbol of release and resignation, as well as the flowers growing out of the body or being offered to it, recall several works by the

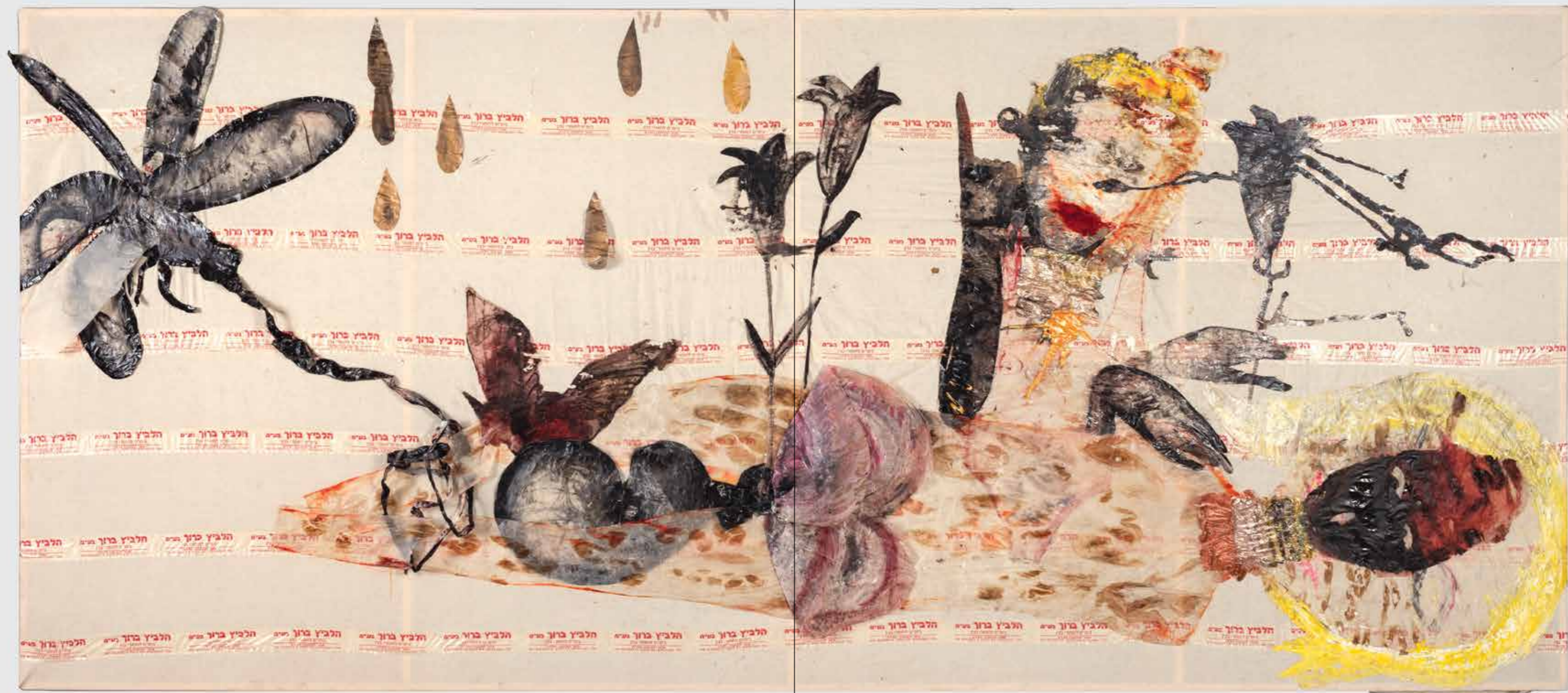
Austrian artist Maria Lassnig made following the death of her mother in 1964. For a while Lassnig was obsessed with this subject and kept painting her mother’s body, often with her own image besides it. Lassnig, a pioneer of body art, put her bodily sensations at the center of her work as early as 1948 and kept developing this method throughout her career. Helbitz Cohen also approaches the world through the experiences of the body, albeit in a different way. Her work attends less to the different shapes and forms the human, female body might assume – a favorite Lassnig subject, which led her to identify with objects, animals, etc. – and more to the fragmentation of the body due to trauma and pain, and to ways of overcoming this.

An early Lassnig painting on this subject, *Beam in the Eye / Mourning Hands*, 1964, shows her mother in the background, with roses growing from her groin (in other paintings these are hyacinths) and the daughter sitting cross-legged before her, her hands crossed in a gesture of resignation; one of the wooden planks of the coffin passes through her eye. There is an obvious analogy with *White Lily, Black Lily*, both through the presence of the two female figures and the flowers growing from their bodies, and through the gestures of resignation and the symbolization of grief with butterflies and teardrops in one painting and the wooden plank in the other.

Helbitz Cohen’s work also relates to Lassnig’s notion of body awareness, as expressed, for example in Lassnig’s *Breakfast with Egg*, a painting about her mother which hitherto had not been identified as such. An animal-like hunched figure is guarding an egg, the symbol of fertility and motherhood (possibly referring also to Lassnig’s own chance of it slipping away: she turned 45 that year), from the group of nightmarish monsters that surround her, performing a grotesque kind of dance. A watch, held up by one of the monsters, indicates that time is running out. If the monsters manage to kill the hunched figure, the egg will become the monsters’ breakfast. A sense of loss and danger, of the inevitability of death and time passing, and the destructive experience of grief dominate this painting as they do Helbitz Cohen’s works from the period of *White Lily, Black Lily*. In most of them, the reclining figure is half resting her torso on her elbows. There is often a second figure with one hand bent at the wrist in the gesture of letting go, the other hand holding a lily. Sometimes, other hands appear, touching the prostrate woman, as if both helping her along and wanting to hold on to her (pp. 26–27). At times, the head of a donkey, a symbol of the Messiah, appears, or the head of a goat, an ancient symbol of femininity and nurturing.⁶

Pages 22–23: *Black Lily, White Lily*, 2018, mixed media on paper cutouts and builders’ tape on canvas, 142x320
 עמי' 22–23: *שושן שחור, שושן צהור*, 2018, טכניקה מעורבת על מגורות נייר ומסקיניטייפ על בד, 142x320

⁶
 Lurker 1991, p. 855.





Veit Stoss, *Death of Mary*, altarpiece, St Mary's Basilica, Kraków, 1477–1489, carved and painted lime wood
<https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/21382897456/in/photostream/>
 וויט שטוש, *מות מריה*, עבודת מזבח, כנסיית מריה הקדושה, קראקוב, 1477–1489, עץ טיליה מגולף וצבוע

Scenes of mourning are common in art history, although they are often about the deaths of saints or kings, as in Giotto's famous scene of the *Death of Saint Francis* (c. 1309) in the Arena Chapel in Padua. Often they are a means of studying expressions of grief, shouting mouths and hands thrown up in the air or pulling out hair. In the case of these two series of works by Lassnig and Helbitz Cohen, it is the personal tragedy that makes them so moving. The contrast of passive and active is quite typical of Helbitz Cohen's work. Here, however, passivity dominates as the figures interact with powers beyond their control. The daughter ultimately has no choice but to let go.

Look at Me

Helbitz Cohen works in very different formats. The *Beloved* small works on paper depicting her loved ones are contrasted with several very large, unstretched canvases. One of them, *Black Mountains*, 2018 (p. 53) shows a female figure

Burnt Heart, 2019, mixed media on parchment paper and builders' tape, 180x50
 לב שרוף, 2019, טכניקה מעורבת על נייר פרגמנט ומסקינטייפ, 180x50

Pages 26–27: *Untitled*, 2017, mixed media on paper cutouts on paper, 31x58
 עמ' 26–27: *ללא כותרת*, 2017, טכניקה מעורבת על מגורות נייר על נייר, 31x58



among four dark mounts of different sizes, which could be cloaks hiding figures or objects. An upside-down skeleton is just visible by the main figure whose hands are held up beside her head, her palms facing inward, framing the face. This hand gesture is one of innocence, showing the hands to be free of blood; a submission in face of a confrontation or, in this case, before the viewer. Yet the turned palms are also a protective gesture, one with which the figure seems to say: look at me, I am still here, in spite of all the chaos surrounding me. Black tears flow from her eyes; a rabbit – a symbol of fertility and life – sits on her head. A butterfly holds up a line from which hang black objects, perhaps bombs or body organs. Life and death seem equally balanced between these various symbols. Numerous bodiless hands reach up as if from a beyond. Their specific agency and action are hard to define; they seem to stretch toward something unattainable, while also evoking prayer and plea. The hands flow into the borderline created by the open bottom hems of the black cloaks, allowing the painting to be read in two directions: from the top down and from the bottom up, coming together in the mysterious black cloaks that seem to hide a girl and, possibly, more skeletons. The mounts are like veiled figures, hiding themselves from the world and storing its horrors as if in a Pandora’s box.

A second large painting shows the same kind of rounded shapes, now rising from the bottom of the canvas, at whose center is an oval shape in which a girl stands on a fish, like Fortuna on the globe. The fish, a symbol of fertility, is also a Christian symbol of God and wealth. Helbitz Cohen plays with these various connotations, allowing each viewer to find their own truth. The girl’s white dress blows in the wind, its hem forming the symbol of eternity that functions as both exit and entrance into her body, her soul, her world. Another fish appears near her face while serpents rise from her head as if she were the Medusa from Greek mythology. Bombs and heads drop from above. This painting has a clear direction, but also floating shapes (the bombs and heads) and employs symbols to enhance its ambiguity. A third large painting, *Egyptian Magician*, 2018 (p. 49) shows a floating black witch with golden tears streaming from her eyes and insects holding up bombs and organs, while a skeleton reaches up from domed shapes emerging from the bottom of the canvas. A naïvely painted sun in the upper left corner illuminates the desperate scene. Does death need to be saved? Is there a way out? Perhaps the witch knows?

The floating forms and recurring symbols allude to a kinship with paintings by the Russian-French Jewish artist Marc Chagall, in which figures and forms hover in pictorial space, confusing the “reading” of the painting. Helbitz Cohen



Marc Chagall, *Birthday*, 1915, oil on cardboard, 80.6x99.7, MOMA, New York
<https://www.marcchagall.net/the-birthday.jsp#prettyPhoto>
מארק שאגאל, יום הולדת, 1915, שמן על קרטון, 80.6x99.7, מוזיאון מומה, ניו יורק

uses floating in a similar way – her figures are not firmly rooted in space but are cut loose. They lack a clearly defined context or background which lends them a timeless quality. Their ambiguous stories are valid anywhere, anytime. In their combination of cruelty and poetic beauty, passion and despair, Helbitz Cohen’s figures are significantly more troubled than Chagall’s. Eros and Thanatos, love and death unite within a single, inseparable figure. Helbitz Cohen says that: “I want to make a small but significant change in viewers’ observations and understandings. Get them interested, get close and turn their head around. I want to make them doubt what they hold as true, real, acceptable. I want my paintings to be inoperable, I want the spectator to object. I would like the painting to generate an unpleasant but at the same time desirable thought process that will make the viewers want to possess this distortion.”⁷ To behold Helbitz Cohen’s work is to behold a world rich in contradictions, strong and subtle emotions, and intricate thoughts seen through a distorting mirror. Beyond the horror, disgust and pain lies a world of delicate beauty.

Beatrice von Bormann is curator of modern art at the Stedelijk Museum Amsterdam and co-editor-in-chief of the peer reviewed online magazine *Stedelijk Studies*

⁷ See: Ruthi Ofek, "Working within the Gap," this publication, p. 39.



Beloved

On One Hundred Portraits by Ruthi Helbitz Cohen

Tamar Hurvitz Livne

Beauty always has an element of strangeness. I do not mean a deliberate cold form of strangeness, for in that case it would be a monstrous thing that had jumped the rails of life. But I do mean that it always contains a certain degree of strangeness, of simple, unintended, unconscious strangeness, and that this form of strangeness is what gives it the right to be called beauty.

– Charles Baudelaire¹

Ruthi Helbitz Cohen's portraits merge interior and exterior. Each figure appears flat, yet you can sense the teeming under the skin: luminous layers that dip and drip, conveying the mood of the figure, its living body, its "skin ego."² The artist created 100 portraits for her exhibition at the Open Museum, Tefen; 100 sheets of paper that bear the facial features of 100 different people. A monumental and personal wall. At first the gender of the figures is unclear, verging between female and male. Yet the artist maintains that all the figures are women.³ One hundred female figures that passed through the filters of Helbitz Cohen's private laboratory and are perpetuated via different manipulations: attribution, fragmentation, unison.

Unlike the classical painter who paints the model from nature, forming a relationship with the sitter based on internal and external contemplation, and eventually producing a visual image of the sitter, Helbitz Cohen's female figures are family members and colleagues, and unfamiliar women, women she saw in the street, photographed and later painted. Among the portraits are those of famous women such as Lea Goldberg and Golda Meir and, in contrast, anonymous women whom the artist felt compelled to depict driven by her curiosity about them. All are assembled in her wall installation entitled Beloved. When asked who the model of the 100 portraits is exactly, Helbitz Cohen answered, "me." Thus the multitude of portraits are in a sense also a self-portrait of the artist.

In earlier works, for example, her hanging installations, Helbitz Cohen merges and intertwines both inside and out, top and bottom. Heads droop; legs shoot high into the air. The spatial axis she creates tends to induce a

1

Charles Baudelaire, "The Universal Exhibition of 1855: The Fine Arts," in *Selected Writings on Art and Literature*, trans. from French P. E. Charvet, London: Penguin, 2006, pp. 115–139.

2

The French psychoanalyst Didier Anzieu coined the term "skin ego" to designate the mental representation that the child forms based on his/her experience of the surface of its body, and uses to picture itself as the vessel of mental contents. According to Anzieu, the ego encloses the psychic apparatus much as the skin encloses the body. The skin ego functions maintain thoughts, contain ideas and effects, provide a protective shield, register traces of primary communication with the outside world, and manage intersensory correspondences. Didier Anzieu, *The Skin Ego*, trans. from French Naomi Segal, London: Routledge, 2018.

Judith 1, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
יְהוּדִית 1, אֲדוּבֶתִי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

3
In conversation with the artist, May 2019.

4
“Monstrous order,” a construct of knowledge, image or text that undermines the harmonious order fabricated by utopia. Dystopia presents a distorted reflection of a reality that has turned its back to perfection; a somewhat negative image.” In David Gurevich and Dan Arav, *The Encyclopedia of Ideas*, <http://haraayonot.com/idea/dystopia/> [Hebrew].

5
The liminal state is one of obscurity, disorientation and lack of clear self-definition. It is a transitional phase between regular boundaries of free and open thought and behavior and something new.

6
It might be this language that allows the artist to engage in professional collaborations, such as her longstanding work with the playwright and theater director Yehoshua Sobol.

jolt, an upturning, imbalance, dizziness, distortions and fluidity. Is this the reality of life as reflected through her internal chaos? Is this dystopia?⁴ Helbitz Cohen’s work undermines divisions and moves easily among binary oppositions: fragmented and whole, vertical and horizontal, round and flat, childhood and adulthood, femininity and masculinity, internal and external, dark and illuminated, private and personal versus political, social and national, protected and exposed, foreign and familiar, beautiful and ugly. In her works Helbitz Cohen indicates a liminal space, a threshold.⁵

What is the secret of the power of the paintings, the collage installations of Helbitz Cohen and her wall of one hundred? Is she seeking to offer her private “order-mess” as a possibility for looking at the complex, fickle reality of our life? Is there a moment in which the chaos is organized and becomes a new order, a distinct language with its own system?

Conjoined Twins

Helbitz Cohen’s coded artistic language welds together humor, the grotesque, hybrids, absurdity, weirdness, asymmetry, gaiety and anguish. It is a language of conjoined twins that creates molten connotations – hardened, distorted, severed and strange, which can often be difficult to behold.

The “feminine” color scale – pinks, reds and gold, in various degrees of transparency, draws the eye. The choice of images, the intensification of the small in contrast to the large, the use of simple, readily available materials – all contrive to seduce the viewer like a rope curling around the neck and slowly dragging the gaze to a direct encounter with the shock. The gaze turns yet recoils immediately, now complicit in the theater of life.⁶

Helbitz Cohen’s work process is complex: she cuts, tears, releases, runs wild on the page, hangs, smears, transgresses, carries, maneuvers, convinces, joins the simple paper and the parts of the images into the work. She creates and brings forth in the factory of herself; “deals” with bodily organs of paper; prepares spare parts tailormade according to her imagination.

Helbitz Cohen’s choices of material comply with her elusive language. The plastic materials project self-humor. The fluid colors and the random spreading of color reach the outlines and the dark black stains in search for a new order. The use of domestically available materials – the remains of coffee in cups, scented fabric softener, the family business builders’ tape – are only part of the components in the artistic dish she concocts. She does

not differentiate between the stuff of life and the stuff of art. The simplicity, the malfunction, the confusion, the sloppiness, the immediacy, the private, feminine and utilitarian materials – all these become art itself.

The Ugly Is the Beautiful

Umberto Eco, in his book *On Beauty* (2004), discusses the relation between the beautiful and the ugly, and claims that at times they unite to form a comic, amusing combination of endless serenity. "There is an intimate connection between the beautiful and the ugly, inasmuch as the self-destruction of the former is the basis of the possibility that the latter, in its turn, may negate itself: for insofar as ugliness exists as the negation of Beauty, it may then resolve its contradiction by returning to unity with Beauty."⁷ Variety, claims Eco, enhances the beauty of the universe: even things perceived as unpleasant, including monsters, are necessary for the achievement of universal order.⁸

Thus, for example, Helbitz Cohen’s work *Teletubbies* (2001) observes this mixture of opposites as she blends depth and sadness with lightness and humor. While the work is largely biographical, it remains open to other interpretations. Similarly, her large group of portraits gently undermines the distinct dichotomy

7
Umberto Eco, *On Beauty*, trans. from Italian Alistair McEwan, London: Quercus Publishing, 2010, p. 136.

8
Ibid., p. 135.



Teletubbies, 2001
Mixed media on canvas, 160x110
טלטאביס, 2001
טכניקה מעורבת על בד, 160x110



Untitled, 2001
Mixed media on canvas, 160x110
ללא כותרת, 2001
טכניקה מעורבת על בד, 160x110

9
Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. from French Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982.

10
This Romanian myth illustrates the idea that nothing durable can be built without the creator's self-sacrifice. Manole, the most illustrious architect of his time, was asked to build the most beautiful monastery in the country. During construction, because the walls of the monastery would continuously crumble, the prince threatened to kill Manole and his workers. In a dream Manole was told that, for the monastery to survive, he had to incorporate into its walls a beloved person. He and his workers agreed that the first wife to arrive the following day with lunch for her husband would be built into the walls. Despite his prayers and a raging storm, the first to arrive was Manole's pregnant wife, Ana. Manole and the builders told her that they wanted to play a game that involved building walls around her body. She soon realized that this was no game and implored Manole to let her go. But he had to keep his promise. And that was how the beautiful monastery was

between beautiful and ugly. What seems at first crude, bizarre or unusual is revealed, under attentive contemplation, as a different type of beauty.

This beauty allows the natural human attraction to internal destructive and dark places to come forth, to destroy the modernistic form and reach out to the decadent, strange and foreign; to what Julia Kristeva called “abjection.”⁹ Helbitz Cohen’s 100 portraits begin with a quick drawing onto which she adds transparent watery layers of fluids. The reflected image is washed, submerged in pools of leftover coffee and splashes of fabric softener that seep deep into the portrait and differentiate the artist from the model. Beauty is affected spontaneously; boundaries and dichotomies turn fluid.

Female, Male and the Victim of Creation

According to the artist Constantin Brâncuși, “Life divides into two. When you grow up, you fall in love. This is the primal state in life, the foundation for becoming a man or a woman. When you decide to procreate or to create a work of art, there begins a drama of concessions. Each creation that leaves you to become perfect demands a victim. Like in the case of Manole,¹⁰ who sacrificed his wife to finish his creation. After that, due to the great pain he suffered, he was given wings. He fell, yet he left for humanity both creation and hope; the ability to fly.”¹¹

The tragedy of the Romanian architect Manole is that of the act of creation. Every choice and every artwork involve sacrifice. So too the story of Judith, the heroine to whom Helbitz Cohen returns over and again in the portrait installation. The wealthy and beautiful widow Judith seduces Holofernes, the Assyrian general dispatched by Nebuchadnezzar who laid siege to the town of Bethulia near Samaria. To save her people, Judith intoxicates him with wine before decapitating him with his sword and placing his head in her bag. The story of Judith, told in the deuterocanonical books, is one of courage, force and feminine cunning, as well as cruelty and horror. Helbitz Cohen dedicates her preoccupation with this heroine to her first beloved, her mother, Yehudit, who died three years ago.

Femininity, female-male conflict, cruelty and sensitivity are at play also in the figures of the grooms and brides in paintings by the Jewish painter Marc Chagall. Chagall’s flying couples are led by the woman. “I have been looking at Chagall for years,” says Helbitz Cohen. “I am fascinated by the cyclical motion in his paintings...by the ability to fly, by the way the flying women

whirl their men.” Her own works echo the attempt to fly, positing artistic creation against the gravity pull of life. The spinning motion of these two forces connects danger, temptation and pain, and implies a possible fall. This type of danger is also expressed in the works of the Italian painter Caravaggio. His teasing eroticism and sensuality, the high drama of chiaroscuro in his compositions are worked to shocking effect in his famous painting Doubting Thomas (1601–1602), in which Thomas inserts his finger into Jesus’s wound – an erotic gesture with a horrific tension between internal and external.

Helbitz Cohen also mentions the influence of other artists, including the African American artist Kara Walker whose treatment of the dark side of things, use of the color black as a container of full rich and ironic worlds, consideration of identity and harm, innovative use of papercutting to form new secret stories; the sensual staining in paintings by the South African artist Marlene Dumas; and the sensual figures of Egon Schiele.¹²

Body, Place and Passion

The multicultural symbols and archetypes comprising Helbitz Cohen’s artistic language allows her work to be read in different ways around the world. Thus for example, the female motif of the braid and its association with female craft and labor, temptation and beauty, makes it a common symbol in myths on female power, such as the story of Rapunzel. Likewise the snow queen Elsa, a popular heroine admired by young girls worldwide, who attempts to dominate and control her legendary superpower, whose head is adorned with a long golden braid. Other universal motifs that recur in Helbitz Cohen’s work are the Madonna Lily, a Christian symbol of virginity, which she turns into a black lily that grows from an intimate female ground, and the eternity symbol (the shape of a sideways figure eight), which appears on her pristine, white dresses that recall snake sloughs.

Helbitz Cohen’s tendency to depict partial bodies – broken up, cut, often upside down – is characteristic of the evolution of the bodily image in plastic art and art in general in the modern age. Since the 19th century many artists have seen in the broken body, and in their own bodies in particular, a means for expressing social, national and existential values.¹³ According to the art historian Linda Nochlin, the fragmentation of the body has become a central metaphor of modernism. Cubism, Dada, abstract and all the early-20th century avant-garde movements used the fragmentation of the body, time and space to

built. When the monastery was completed, Manole fashioned wooden wings and tried to fly off the roof but fell to his death.

11
Tretie Paleolog, *Conversations with Brancusi*, trans. from Romanian Kenny Schuler, Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2004, p. 64 [Hebrew].

12
See: Beatrice von Bormann, "The Female Body Reconstructed," this publication, p. 11.

13
Liat Sidas, “The body after ‘that’ War as Metaphor of a Cultural State: Following Walter Benjamin and the New Expressionistic Realism artists,” <http://artportal.co.il/?CategoryID=127&ArticleID=2318> [Hebrew].



express the features of the modern age.¹⁴ The cutting, splitting, dismantling, lack of organic continuation of a concrete body and the hybrid body in cubist and expressionistic painting expressed a reality that was perceived as torn, decaying, scattered, broken and repetitive.

In *Beloved* Helbitz Cohen presents imperfect female figures, broken, different, alarming, dark, strange, undone, cruel, yet also sensitive and fragile. These are women whose main trait is passion. According to Deleuze and Guattari, passion is a boundless vertical flow. Yet even states of stagnation, even the appearance of a limit, are nothing but the effects of flow, a different type of movement that while it cuts the circulation of the first flow, by so doing also gives it expression. The passion mechanism involves both kinds of currents, the one enabling the other in a body populated by multiplicities, which Deleuze and Guattari call “a body without organs.”¹⁵

The perception of the cutting and severing as a generating condition of passion allows understanding the energy that flows from the portraits comprising the One Hundred installation. As mentioned, in the installation Helbitz Cohen combines figures of women from the modern history of Israel, thinkers and doers, including Lea Goldberg, Hannah Szenes and Golda Meir. Their appearance in the installation in their full power, passion, complexity and determination does not simply serve the conventional Zionist narrative or the discourse on their place within it. They join Helbitz Cohen’s journey and the repeated attempts to touch the wound that passes through the generations; the wound of death, victim, trauma, the vulnerability and the heavy price of love. The multitude in each portrait enhances the female force it projects, a force that seeps into the viewer. Helbitz Cohen’s paper women grow and rise – strong, cruel, assertive, superheroines, but also fragile, sensitive and gentle.

It seems that the words of the architect Robert Venturi largely fit Helbitz Cohen’s artistic choices in designing her figures: “I like elements which are hybrid rather than pure, compromising rather than clean, distorted rather than straightforward, ambiguous rather than articulated, perverse as well as impersonal, boring as well as interesting, conventional rather than designed, accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality.”¹⁶ In *Beloved* Helbitz Cohen creates a song of praise to the female figure. The thread tying her portraits is not will for empowerment, but an honest yearning for intimacy and love.

Judith 2, 2019, mixed media on paper, 42x30
 יהודית 2, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

¹⁴ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London: Thames and Hudson, 1994.

¹⁵ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. from French Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota, 2005.

¹⁶ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: MOMA, 1966, p. 22.



Working within the Gap

Ruthi Ofek in Conversation with Ruthi Helbitz Cohen

Ruthi Ofek: I would first like to ask you about the link between abstraction and image in your work. You say that people are your source of inspiration, that the story behind the works is tied to certain figures. Indeed, the figures in your works have names, yet they lack visual image.

Ruthi Helbitz Cohen: The figures are always female, that's my point of departure.

Ofek: Is it a feminist standpoint?

Helbitz Cohen: My starting point is personal, the discussion around it becomes feminist.

Ofek: Does the feminist base seek to emphasize the discrimination of women? Or are you after the empowerment of women, who carry the world on their shoulders but are left behind, away from the fore.

Helbitz Cohen: I don't operate from a position of victimhood but on the contrary, from a place of sensuality, power, life! My internal deliberation moves between two poles. The victim-like perception of abuse is one component of this polarized discussion, which can move to the opposite pole via the language: size, color, symbolism, that serves my ideas. I am not fond of the word "empowerment." I prefer "transformation"; turning the difficult experience into a sensuality that creates (paints) strength and at times also fierceness. This movement, unlike the freezing traumatic moment, instigates a surprising aspect every time.

Today I was looking at paintings by Marc Chagall. I have always liked Chagall. Even as a child his paintings intrigued me in a very basic and immediate way. What exactly goes on in them? He's constantly whirling his women; they're upside down, rotating, floating, flying, they spin their man. There's some sort of circular motion going on.

Judith 4, 2019, mixed media on paper, 46x32
יְהוּדִית 4, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 46x32



Caravaggio (Michelangelo Merisi), *The Incredulity of Saint Thomas*, c. 1601–1602, oil on canvas, 107x146, Sanssouci Picture Gallery, Potsdam, Germany
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_The_Incredulity_of_Saint_Thomas.jpg
קאראווג'ו (מיכלאנג'לו מריסי), ספקנותו של תומאס הקדוש, 1601–1602 בקירוב, שמן על בד, 107x146, גלריית התמונות סנסוסי, פוטסדאם, גרמניה



Caravaggio (Michelangelo Merisi), *Narcissus*, c. 1597–1599, oil on canvas, 110x92, National Gallery of Ancient Art, Rome
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_\(1594-96\).edited.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96).edited.jpg)
קאראווג'ו (מיכלאנג'לו מריסי), נרקיס, 1597–1599 בקירוב, שמן על בד, 110x92, הגלרייה הלאומית לאמנות עתיקה, רומא

Ofek: I don't know if it's conscious, but there's a distance between you and the figure you produce in your work. She's not modern or local, she's not really here... and I'm not talking about physical proximity.

Helbitz Cohen: My work is symbolic, and symbolism creates distance. My painting involves an accumulation of symbols: hearts, black heads, hands, bombs, red everlasting flowers, winged creatures, tears, masks, mountains and skeletons. In each composition the symbols and their roles assume a different painterly form. As I work, the initial idea I began with changes. I work with heroic female figures that I conceive as symbolic. For example, Judith, from the external Book of Judith, is beautiful and vicious. A symbol of both beauty and cruelty. The use of such a symbolic figure, or the mythologic Daphne in my work, allows me to address personal issues in a broader way. My personal story transforms and moves away from me.

Ofek: You mentioned Caravaggio as a painter you are influenced by – he is also a painter of “horrors.”

Helbitz Cohen: Caravaggio paints extreme states with a seductive sensuality that fascinates me. The seductiveness and sensuality of unisexual scenes is present in many of my works, from the early monochrome works made in red ink on unprimed canvas in one stroke, a single staining, to the black dark female scenes in the recent large-scale canvases.

Caravaggio's *Doubting Thomas* presents a bewildering interest in openings and exists through attention to the “hole,” the wound. Jesus holds Thomas's hand in a way that could imply that he is either putting Thomas's finger in the wound or removing it from it. The painted moment is one of heightened eroticism, while also presenting an internal debate on belief and doubt, leader and leaded. My reaction to a compelling work of art is also something that changes over time. For example, the pool in Caravaggio's *Narcissus* became oval in my works and it appears in different forms – as an oval hole in the canvas on which is painted “Judith” (my mother's name); as a paper cutout fragment stuck in an entire array of symbols in the large canvases; or as a base for a work hanging from the ceiling and laid on the floor; and recently – as a broken mirror in a new hanging work.

Ofek: What is your relation to painting? Some artists claim that everything in painting has already been done and there is nothing more to be said. Others believe that the only option left for painting is a return to its traditional sources and techniques. But even after painting has been pronounced dead, it continues to exist and has no substitute.

Helbitz Cohen: My interest is in painting. Painting is the basic, initial medium, it cannot be done with and will continue to exist forever. When working, I try not to know; I try to surprise myself. That's exactly the paradox: the more I work, the more I am associated with the features of my language. The ability to surprise and renew myself is one of the things that motivate me to work.

Ofek: How do you work? Do you have a plan for each piece?

Helbitz Cohen: There are no preparatory sketches. Sometimes the large works become sketches for a series of small works on paper. I begin with an idea, not a plan. I have a sight or a scene in my mind, a bit like theater. It comes to me in the least expected moments, on long drives, for example.



I work with a constant stock of images which I paint, cut and glue. Some are attached to unprimed canvas, some function as cutouts arranged in a space or on a wall, and others are painted directly onto the canvas. The process of dismantling and composing the collages and paintings constructs new scenes from the same image stock, to which new images are constantly added, emerging from ideas or expansions of the topics I treat. Staining, in my painting, is a generic element. It bears testament to a past occurrence that is still felt in the present or is destined to happen or to change.

Ofek: Often when a viewer looks at an abstract painting, they can construe the story for themselves. Your works have anchors. The paint drippings are like an expression of colorful hope, of a lack of control and surprise. It seems as if you don't have full control over the work. Like in life, we control things only to a certain extent.

Helbitz Cohen: That's why I said that the work is symbolic. The symbols recur, the element of surprise is present in the act of staining, in the exposure and the dismantling of the scene and in its recomposing.

Ofek: Symbolism is a language. Can you create a myriad of symbols and their interpretation in your work?

Helbitz Cohen: I am as interested in defining my painterly language as I am in its content. I constantly expand the limits of the definition of the painting act. My internal dialogue considers the part that becomes whole, notions such as excess, necessary minimum, and anti-substance that becomes paint are as challenging to me as the symbolic aspect. For example, I dilute watercolors in a pink fabric softener, which softens the scene for me. The solution has a light pink pigment that is transparent in partial staining. I also use the remains of the morning coffee drunk by my family. Their pigments vary – milky coffee, black coffee.

Ofek: Your painting is often described as expressive.

Helbitz Cohen: I think my painting is conceptual-expressive. Each of my actions participates in a conceptualizing process. It is based on a chain of thought processes that consider the synchronization of content and form.

Maayan, 2019, mixed media on paper, 30x42
מעייין, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 30x42

Engaging with the language of art, through reference to the history of art, is an essential part of my work. Although while I'm working, I prefer to know as little as possible.

Ofek: Must painting reveal to the viewer that which the artist sees, and others do not?

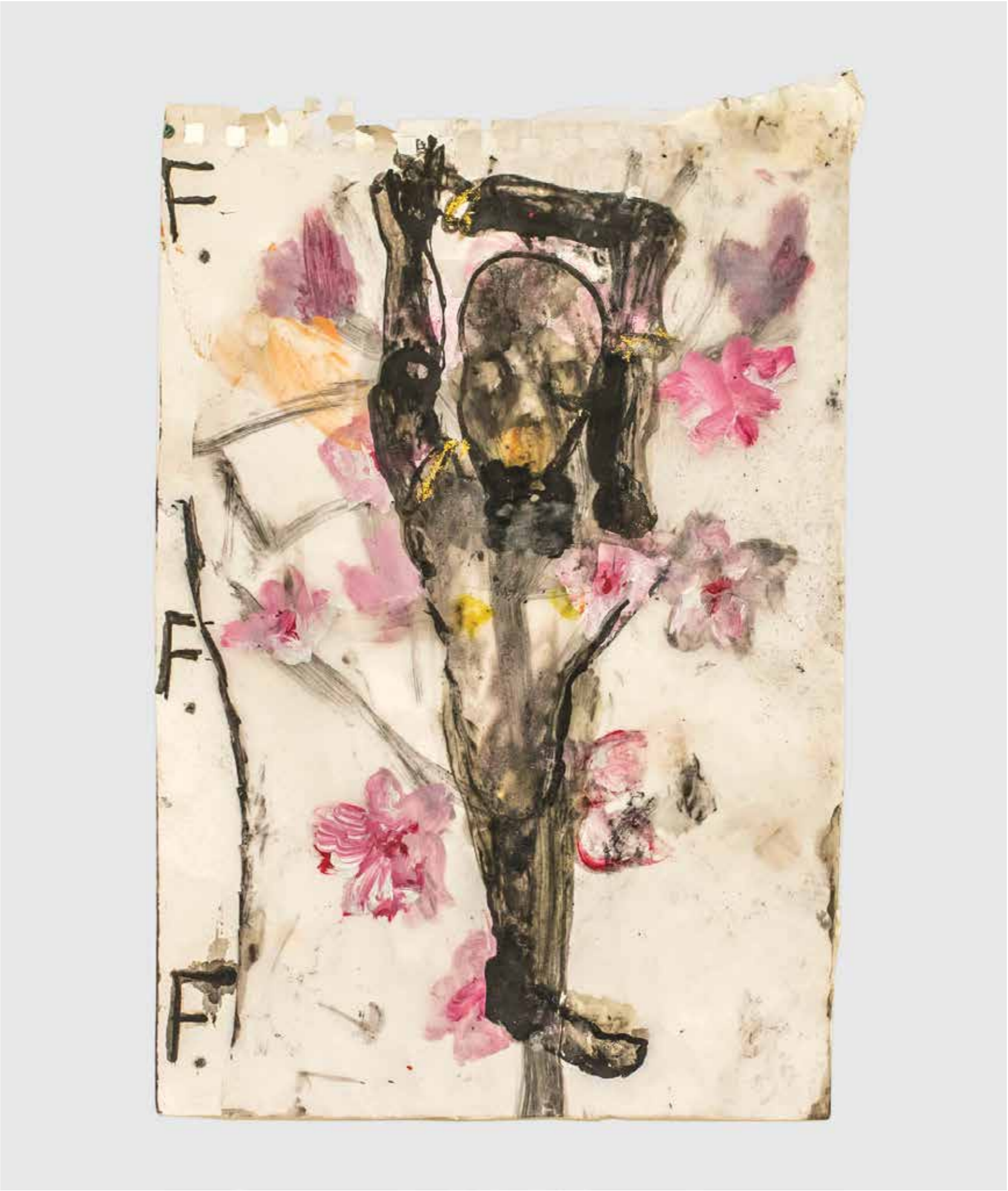
Helbitz Cohen: I really don't know what role painting has. I only know what I want to do. I want to instigate a small, yet significant revolution in the viewer's contemplation and understanding. I want to intrigue viewers, to draw them close and to turn their heads. I want to make viewers question what they perceive as right, real and acceptable. When I paint, I think about seduction and sensuality; I try to achieve seductive staining. The following motion is essentially different. Its aim is to perform an experiential and mental flip with a clear intention to create (paint) a twist in the plot. I want men to feel a certain uneasiness before my works, and women to relate to the sense of distortion. I aim at a double reading: to compel and intrigue through temptation, and immediately the opposite: to induce the understanding that something here is wrong.

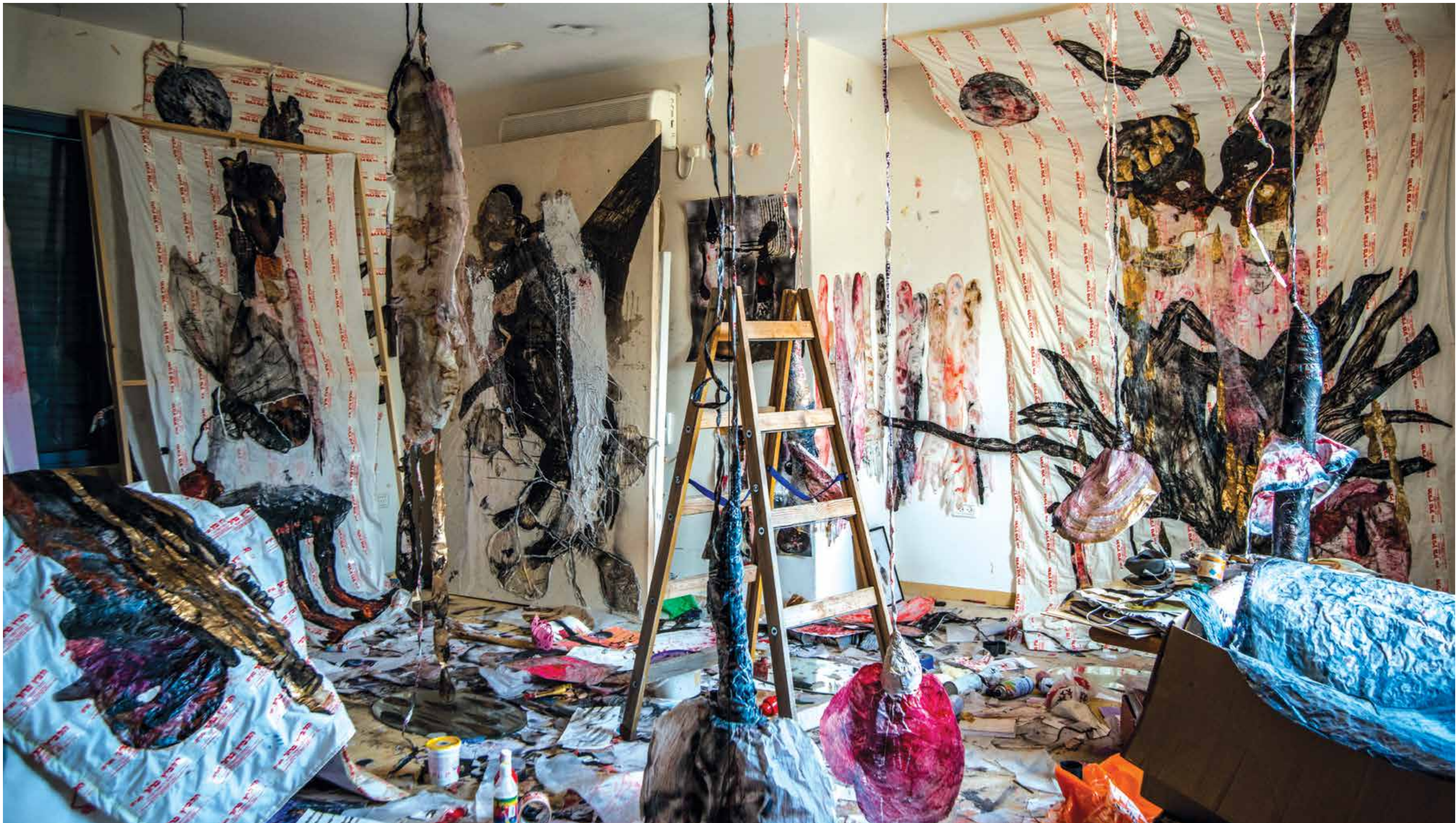
I think of art as a conscious, mental, almost physical, place. There is always a gap between the poles, a doubt that I now live with peacefully, and yet I want to work from within in. This is not a manipulative place; I simply experience it as such and that is the feeling I try to convey. The viewer is welcome to fall into that hole, that gap, along with me. I believe that many people, one way or another, experience it so, and therefore react strongly to what I do.

Ofek: Your works convey deep knowledge in the history of art along with a unique use of unexpected materials. Clearly you don't try to appease your viewers, but to give them a real artistic experience. The combination of all the elements of your work becomes painting that is fascinating, unusual and always surprising.

FFF, 2019, mixed media on paper, 42x30
42x30, טכניקה מעורבת על נייר, 2019, *FFF*

Pages 46-47: The artist's studio, Ein Vered, 2019
עמ' 46-47: מראה הסטודיו, עין ורד, 2019





Egyptian Magician, 2018, mixed media on parchment paper cutouts and builders' tape on canvas, 600x300
מכשפה מצרייה, 2018, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט ומסקינטייפ על בד, 600x300

Page 50: *At the Stake*, 2018, mixed media on parchment paper cutouts and builders' tape on canvas, 300x300
עמ' 50: על המוקד, 2018, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט ומסקינטייפ על בד, 300x300

Page 51: *Infected Mushroom*, 2018, mixed media on parchment paper cutouts and builders' tape on canvas, 300x300
עמ' 51: פטריות נגועות, 2018, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט ומסקינטייפ על בד, 300x300





Black Mountains, 2018, mixed media on paper cutouts and builders' tape on canvas, 600x300
הרים שחורים, 2018, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט ומסקינטייפ על בד, 600x300

Pages 54, 55: *Blonde on a Chair*, 2019, mixed media on parchment paper cutouts, 130x50x40
עמ' 54, 55: בלונדינית על כיסא, 2019, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט, 130x50x40

Pages 56-57: *Murderer, Hope of Women*, 2018, mirror, leather boots, mixed media on paper cutouts and builders' tape, site specific
עמ' 56-57: רוצח, תקוותן של נשים, 2018, מראה, מגפי עור, טכניקה מעורבת על מגורות נייר ומסקינטייפ, גודל משתנה







Blondes, 2017, installation view, On the Edge – Israeli Paper, 2017, Eretz Israel Museum, Tel Aviv, mixed media on parchment paper cutouts
 בלונדיניות, 2017, מראה הצבה בתערוכה "מצבי קיצון – נייר ישראלי", מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט





Blondes, 2011, mixed media on parchment paper cutouts, 120x90
בלונדינית, 2011, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט, 120x90

Page 62: *King*, 2014, mixed media on paper cutouts and canvas, 247x147
עמ' 62: מלך, 2014, טכניקה מעורבת על מגורות נייר וברד, 247x147

Page 63: *At the Stake*, 2019, mixed media on paper cutouts on canvas, 242x147
עמ' 63: על המוקד, 2019, טכניקה מעורבת על מגורות נייר על ברד, 242x147



Untitled, 2019, mixed media on paper cutouts on canvas, 242x147
 ללא כותרת, 2019, טכניקה מעורבת על מגורות נייר על בד, 242x147



Broken Infinity, 2019, mixed media on paper cutouts on canvas, 242x147
אינסוף שבוע, 2019, טכניקה מעורבת על מגורות נייר על בד, 242x147

Page 68: *Braids*, 2019, mixed media on paper cutouts on canvas, 250x135
ענני' 68: צמות, 2019, טכניקה מעורבת על מגורות נייר על בד, 250x135

Page 69: *Dragonfly*, 2019, mixed media on paper cutouts on canvas, 250x135
ענני' 69: שפירית, 2019, טכניקה מעורבת על מגורות נייר על בד, 250x135

Page 70: *Black Venus*, 2011, mixed media on paper cutouts and builders' tape on paper, 300x130
ענני' 70: ונוס שחורה, 2011, טכניקה מעורבת על מגורות נייר ומסקינטייפ על נייר, 300x130

Page 71: *Medusa*, 2019, mixed media on parchment paper, 300x70
ענני' 71: מדוזה, 2019, טכניקה מעורבת על נייר פרגמנט, 300x70







Lea Goldberg 1, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
לאה גולדברג 1, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30



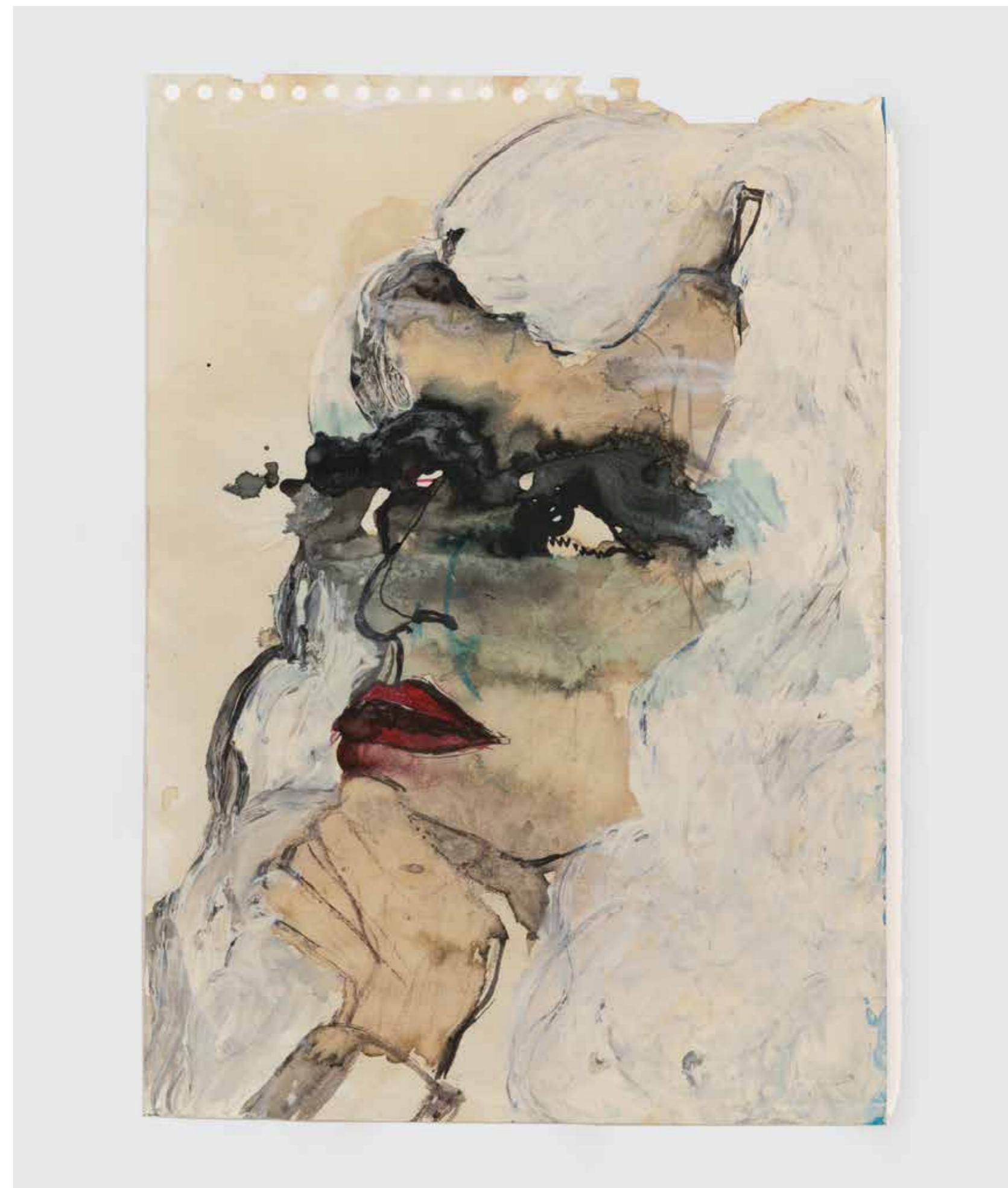
Lea Goldberg 2, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
לאה גולדברג 2, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

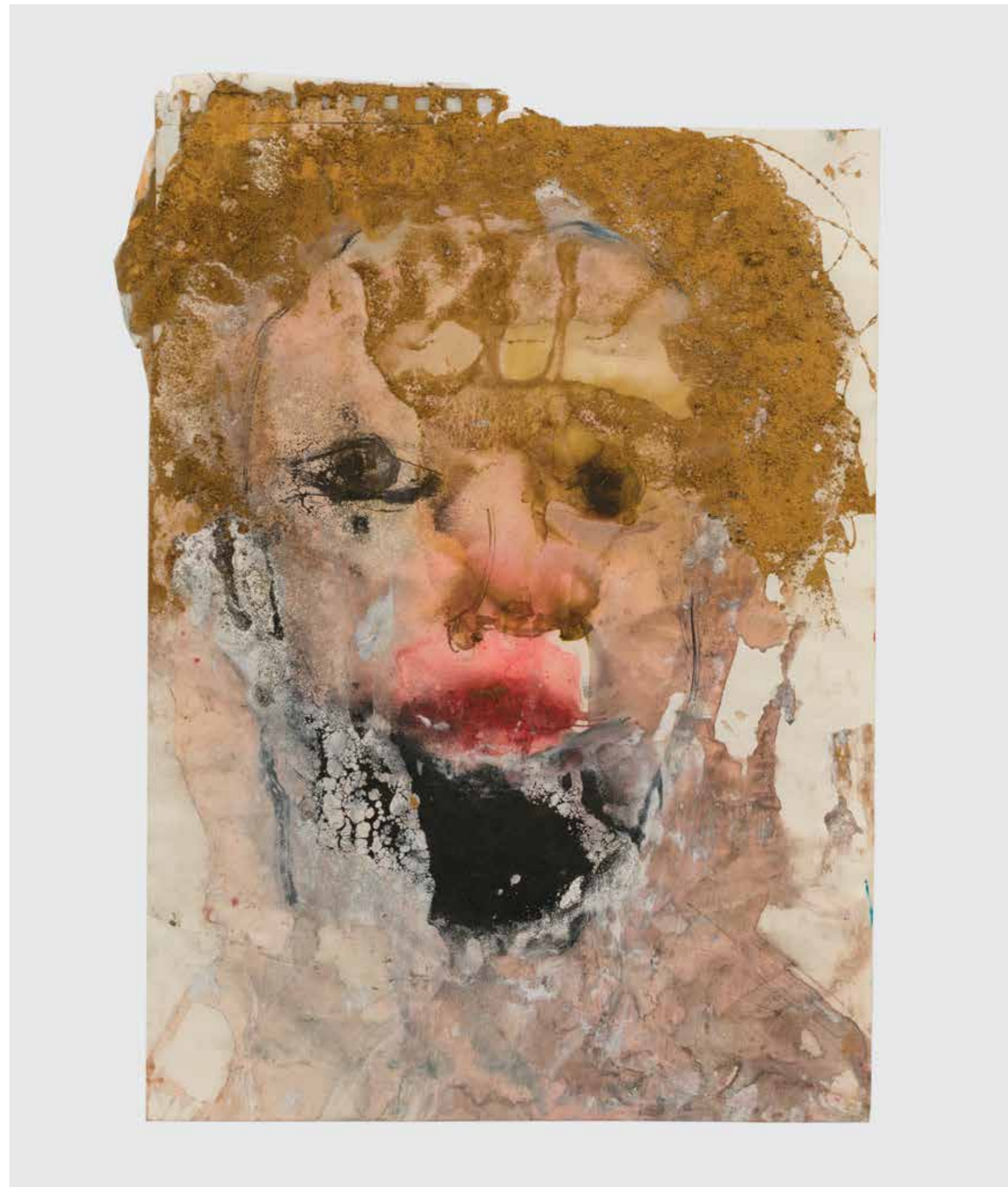




Kirsten, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
קירסטן, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 77: *Mirjam 1, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
עמ' 77: מרים 1, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30





Golden Head, Beloved, 2018, mixed media on paper, 42x30
ראש זהב, אהובתי, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

She-Wolf, 2018, mixed media on paper, 42x30
זאבה, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 82: *Untitled*, 2018, mixed media on paper, 42x30
ענף 82: ללא כותרת, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 83: *Black Leda*, 2018, mixed media on paper, 45x32
ענף 83: לדא שחורה, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 45x32







Laura, Beloved, 2019, mixed media on paper, 50x38
לאורה, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 50x38

Page 85: *Neomy 2, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
עמ' 85: נעמי 2, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 86: *Levana, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
עמ' 86: לבנה, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 87: *Neomy 1, Beloved*, 2018, mixed media on paper, 42x30
עמ' 87: נעמי 1, אהובתי, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30







Christine, Beloved, 2018, mixed media on paper, 42x30
קריסטין, אהובתי, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 89: *Eve, Beloved*, 2018, mixed media on paper, 42x30
עמי' 89: אווד, אהובתי, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30



Yael, Beloved, 2018, mixed media on paper, 42x30
יעל, אהובתי, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Pages 92–93: *Untitled*, 2018, ink on paper, 42x70
עמ' 92–93: ללא כותרת, 2018, דיו על נייר, 42x70

Page 94 (top): *Black Lily*, 2018, mixed media on paper, 30x42
עמ' 94 (למעלה): שושן שחור, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 30x42

Page 94 (bottom right): *On the Edge 1*, 2016, mixed media on paper, 42x30
עמ' 94 (למטה מימין): על בלימה 1, 2016, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 94 (bottom left): *Decapitated King*, 2018, mixed media on paper, 30x42
עמ' 94 (למטה משמאל): מלך ערוף, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 30x42

Page 95 (top right): *Black Lily, Grey Lily*, 2018, mixed media on paper, 30x42
עמ' 95 (למעלה מימין): שושן שחור, שושן אפור, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 30x42

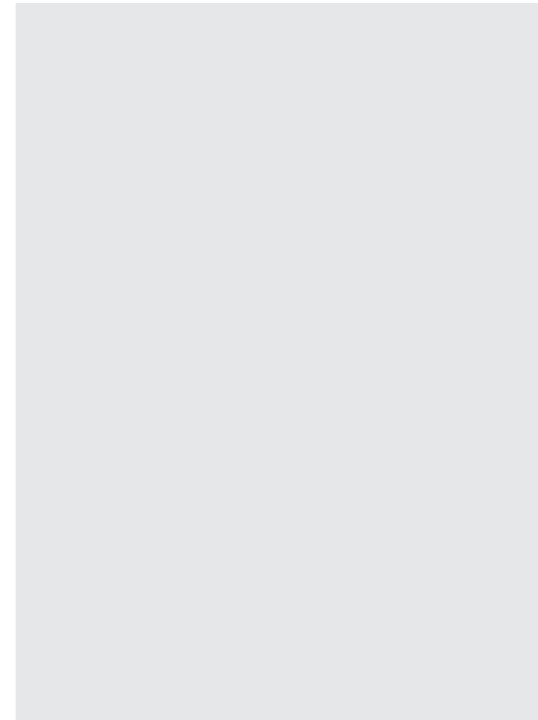
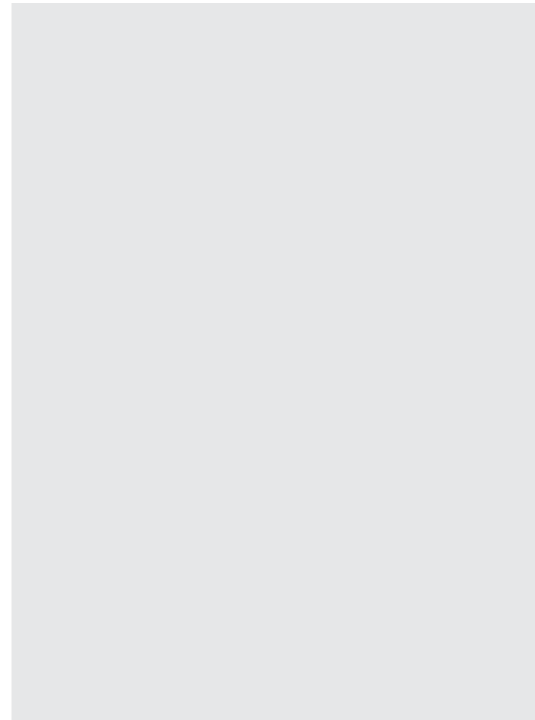
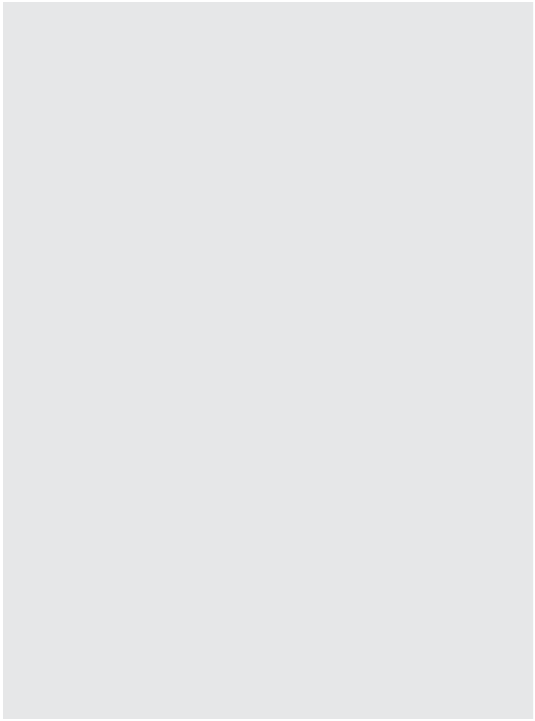
Page 95 (top left): *Vertigo*, 2016, mixed media on paper, 42x30
עמ' 95 (למעלה משמאל): סחרחורת, 2016, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

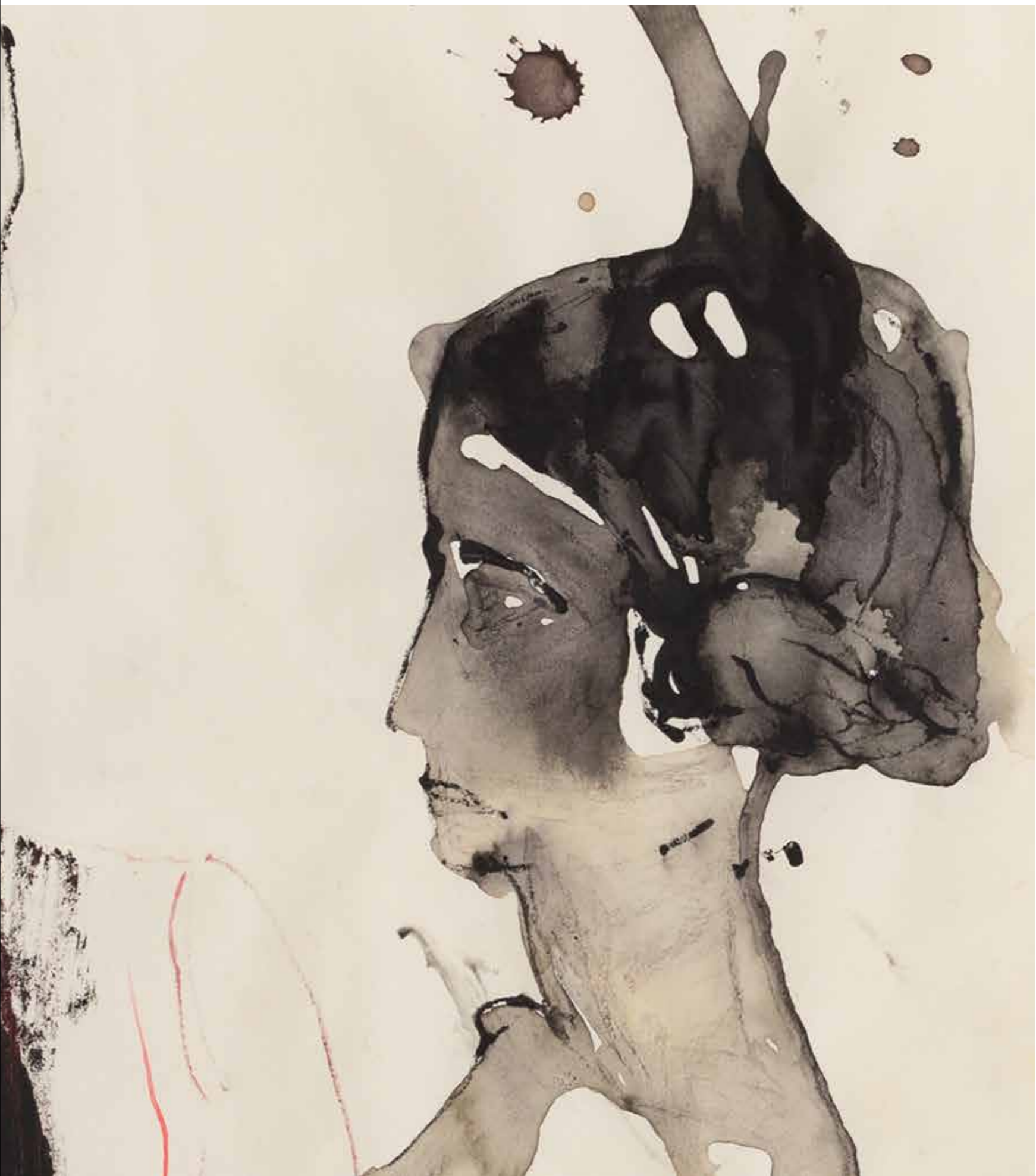
Page 95 (bottom right): *Head*, 2016, mixed media on paper, 42x30
עמ' 95 (למטה מימין): ראש, 2016, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Pages 96–97: *Black Lily*, (detail)
עמ' 96–97: שושן שחור (פרט)











Arab Girl 1, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
 ילדה ערבייה 1, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

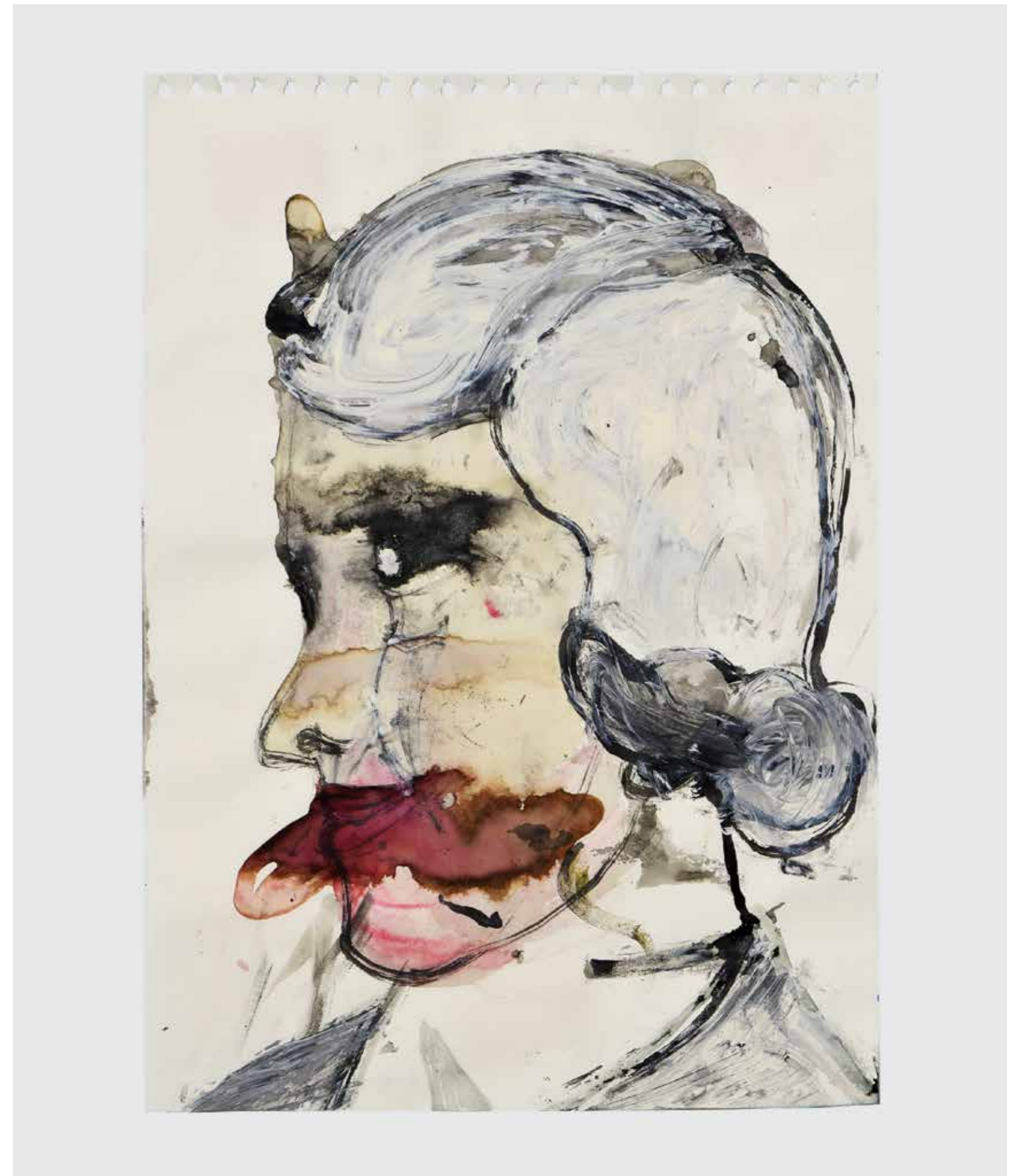
Page 99: *Arab Girl 2, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
 עמ' 99: ילדה ערבייה 2, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 100: *Maayan 1, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
 עמ' 100: מעיין 1, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 101: *Maayan 2, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
 עמ' 101: מעיין 2, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30







Hannah Szenes, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
חנה סנש, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30



Mirjam 2, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
 מרים 2, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 105: *Efrat, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
 עמי' 105: אפרת, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30



Anonymous, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
אנונימית, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 108 (left): *Cardinal, 2018, mixed media on paper, 42x30*
עמי' 108 (משמאל): קרדינל, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 108 (bottom): *Hole, 2016, mixed media on paper, 42x30*
עמי' 108 (למטה): חור, 2016, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

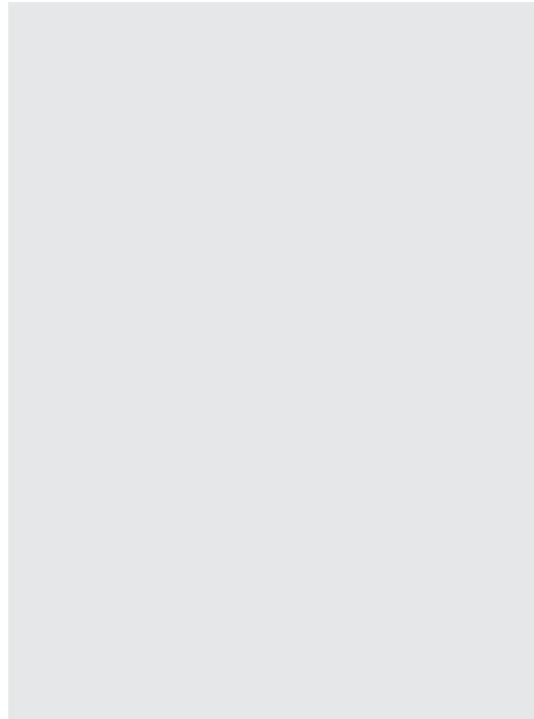
Page 109 (top left): *The Pope, 2016, mixed media on paper, 42x30*
עמי' 109 (למעלה משמאל): האפיפיור, 2016, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Page 109 (top right): *Donkeys, 2018, mixed media on paper, 30x42*
עמי' 109 (למעלה מימין): חמורים, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 30x42

Page 109 (bottom right): *Witch Hunt, 2018, mixed media on paper, 30x42*
עמי' 109 (למטה מימין): מחול שדים, 2018, טכניקה מעורבת על נייר, 30x42

Page 109 (bottom center): *Untitled, 2013, mixed media on paper, 42x30*
עמי' 109 (למטה באמצע): ללא כותרת, 2013, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30







Ayala, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30
 אילה, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

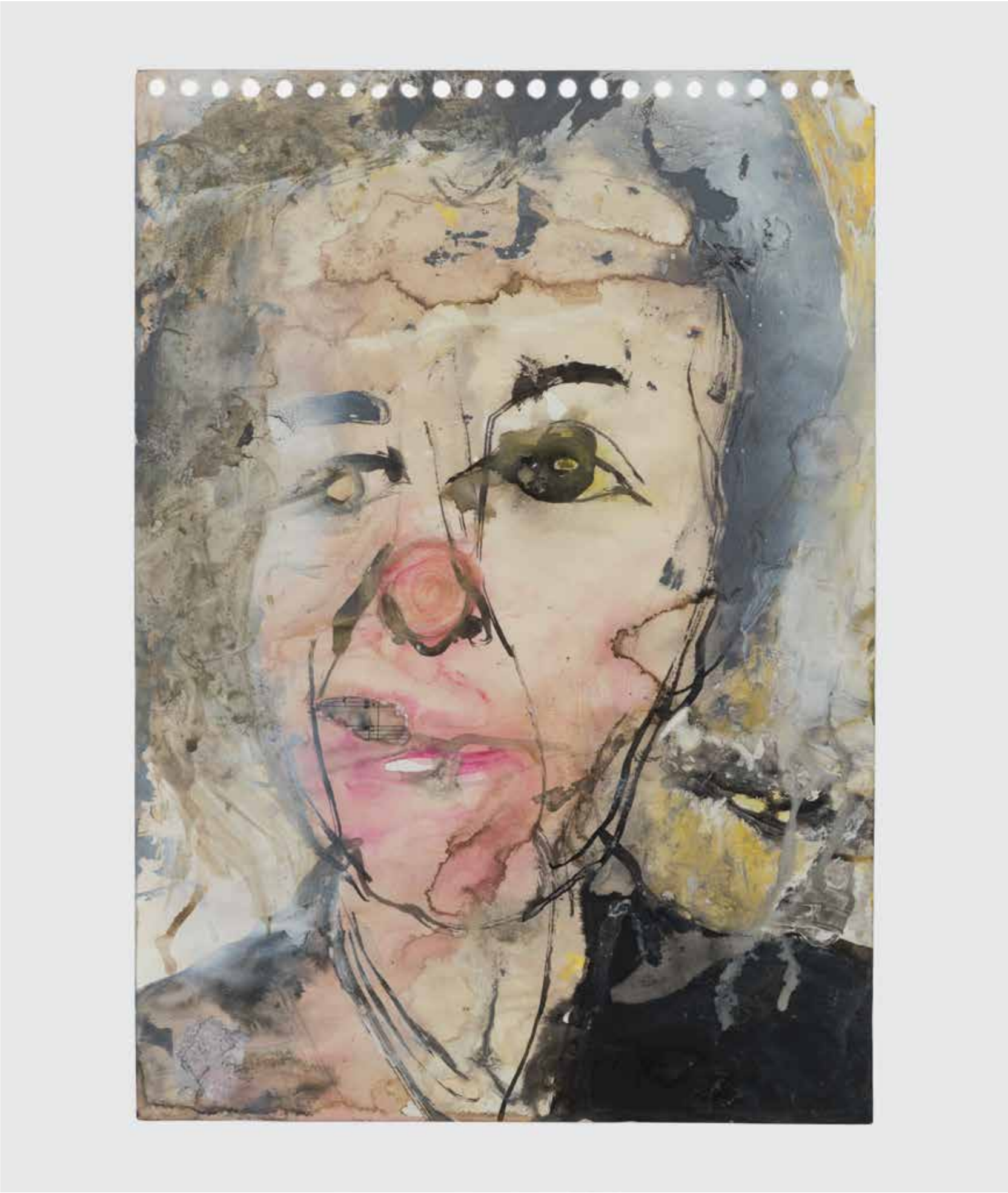
Page 111: *Golda Meir, Beloved*, 2019, mixed media on paper, 42x30
 עמ' 111: גולדה, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30

Pages 112–113: *Curtain of Tears*, 2015, installation view, Herzliya Museum of Contemporary Art
 עמ' 112–113: מסך הדמעות, 2015, מראה הצבה, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

Pages 114–115: *Daphne*, 2015, installation view, Curtain of Tears, Herzliya Museum of Contemporary Art
 עמ' 114–115: דפנה, 2015, מראה הצבה בתערוכה "מסך הדמעות", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

Pages 116–117: *On the Edge*, 2011, installation view, Nachum Gutman Museum, Tel Aviv
 עמ' 116–117: "על בלימה", 2011, מראה הצבה, מוזיאון נחום גוטמן, תל אביב

Pages 118–119: *Ding-Dong*, 2011, mixed media on paper, 150–180x30 each
 עמ' 118–119: דינג דינג, 2011, טכניקה מעורבת על נייר, 150–180x30 כ"א











Dove, 2009, mixed media on parchment paper cutouts on paper, 200x100
יונה, 2009, טכניקה מעורבת על מגורות נייר פרגמנט על נייר, 200x100

Page 122: *Untitled*, 1998, ink on canvas, 160x110
עמ' 122: ללא כותרת, 1998, דיו על בד, 160x110

Page 123: *Untitled*, 1998, ink on canvas, 160x110
עמ' 123: ללא כותרת, 1998, דיו על בד, 160x110

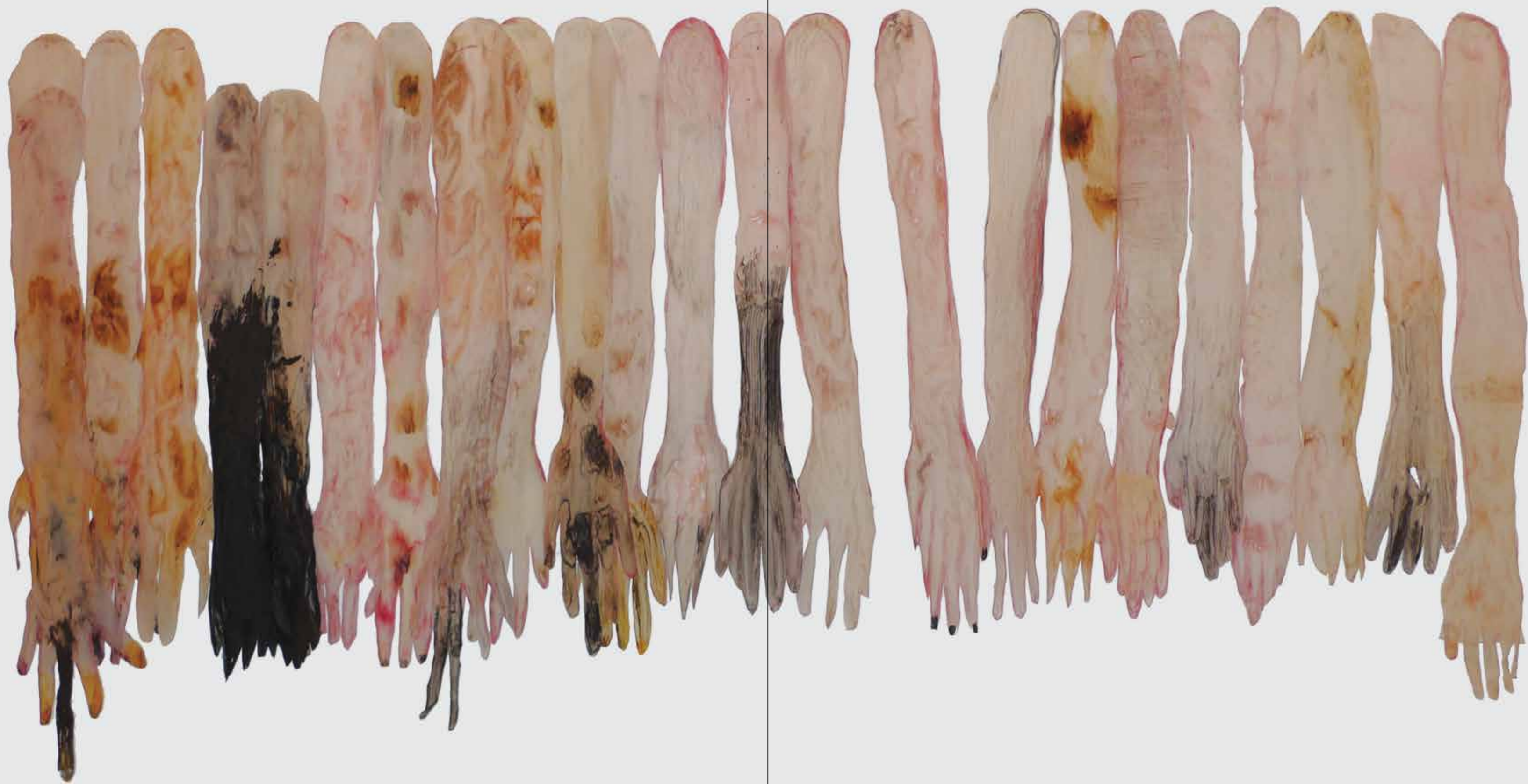
Pages 124-125: *Untitled*, 1998, ink and supercrl on canvas, 110x160
עמ' 124-125: ללא כותרת, 1998, דיו וסופרקריל על בד, 110x160

Pages 126-127: *Hands*, 2011, mixed media on parchment paper, 100x300
עמ' 126-127: ידיים, 2011, טכניקה מעורבת על נייר פרגמנט, 100x300











Biographical Notes

Born in 1969, Israel; lives and works in Ein Vedred and Tel Aviv

Education

1989–1991	Art and Psychology, University of Haifa
1991–1992	The Department of Art, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem
1992–1993	The Department of Art, HaMidrasha Beit Berl, Ramat Hasharon
1997–1998	The Department of Art, University of Haifa
2008–2010	MFA, Oranim Academic College and Teaching, Tivon

Solo Exhibitions

1994	<i>Sweet Dreams</i> , Janco Dada Museum, Ein Hod (curator: Raya Zomer)
1995	<i>New Works</i> , Gallery at Borochoy, Tel Aviv
2001	<i>New Works</i> , Tal Esther Gallery, Tel Aviv
2002	<i>I Will Have to Restrain to It</i> , Goren Gallery, Emek Israel Academy College
2003	<i>Boomerang</i> , Tal Esther Gallery, Tel Aviv
2004	<i>New Works</i> , The Cliff Gallery, Netanya
2006	<i>New Works</i> , Julie M. Gallery, Tel Aviv <i>Mind the Gap</i> , Umtrieb Gallery, Kiel, Germany
2007	<i>Distortion</i> , Umtrieb Gallery, Kiel, Germany
2008	<i>Mind the Gap</i> , Evi Gougenheim Gallery, Paris
2009	<i>Damsel’s House</i> , Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art (curator: Varda Steinlauf) <i>Free but Securely Held</i> , Oranim College Art Gallery (curator: Tali Cohen Garbuz), Tivon; Julie M. Gallery, Tel Aviv
2010	<i>Sisyphus, Polylog</i> , Mittelmeerbiennale, Köln, Germany
2011	<i>On the Edge</i> (with Yehoshua Sobol), Nachum Gutman Museum, Tel Aviv (curator: Monica Lavi)
2012	<i>The Spider’s Strategy</i> , Beelden aan Zee Museum, The Hague (curator: Ronit Eden)
2013	<i>Frameless</i> , Guangdong Museum of Art, Guangzhou (curator: Yaniv Shapira)
2014	<i>Four Matriarchs and a Remainder</i> , Gordon Gallery, Tel Aviv; Helga Hofman Gallerie, Alphen aan de Rijn, The Netherlands
2015	<i>Whispers</i> , Gordon Gallery, Tel Aviv <i>Curtain of Tears</i> , Herzliya Museum of Contemporary Art (curator: Aya Lurie)
2017	<i>Set</i> , Haifa Museum of Art (curator: Svetlana Reingold) <i>Inspire Project, A Deed Without a Name</i> , Macedonia Museum of Contemporary Art, Thessaloniki (curator: Thouli Misirloglou) <i>Daphne</i> , the Israel Culture Institute, Budapest
2018	<i>Potsdam, Amsterdam, Tel Aviv</i> (with Joshua Rosenman), Kunsthaus Potsdam (curators: Hubertus von der Golz and Angelika Euchner) <i>Passive-Aggressive: From Daphne to Judith</i> , Whiteconcepts Gallery, Berlin <i>Poem/Po-Eima – A Hair at the Crime Scene</i> (with Yehoshua Sobol), The Open University Gallery, Raanana (curator: Carmit Blumenson)
2019	<i>Beloved</i> , The Open Museum, Tefen Industrial Park (curator: Ruthi Ofek)

Ruthi Helbitz Cohen
רותי הלבית כהן

Selected Group Exhibitions

1994	<i>HaMidrasha Graduate Exhibition</i> , Nofhar Gallery, Tel Aviv <i>Tiger</i> , Mary Fauzi Gallery, Jaffa <i>Painting Above and Beyond</i> , Ramat Gan Museum of Israeli Art Tel Aviv Artists' House Yavne Art Workshop The Gallery at Borochoy, Tel Aviv
1995	<i>Sharet Foundation Award Winners</i> , The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University
1995–1996	Traveling Exhibition, Sharet Foundation Award Winners, USA Nehama Café Gallery, Jaffa
1996	Neveh Tzedek Gallery, Tel Aviv Sharet Foundation Award Winners, Ramat Gan Museum of Israeli Art <i>Artists Against the Hard Hand Policy</i> , Beit Haam Gallery and Umm al Fahem Art Gallery
2002	<i>Imagine</i> , Umm al Fahem Art Gallery Teacher Artists Award, The Ministry of Science and Culture, Oranim College Gallery, Tivon
2003	<i>Dying to Sleep</i> , Julie M. Gallery, Tel Aviv First Portrait Award Winner Exhibition, Helena Rubinstein Art Pavilion, Tel Aviv Museum of Art
2005	<i>Body Marks</i> , Memorial Hall Gallery, Tivon Gallery Artists, Brantesburg Gallery, Copenhagen
2006	<i>Piece of Art – Peace of Art</i> , Traveling Exhibition of works by Egyptian, Israeli, Palestinian and German Artists <i>Intensive Care</i> , Julie M. Gallery, Tel Aviv
2007	<i>Raffi</i> , Tova Osman Gallery, Tel Aviv <i>Commemorating Esty Reshef</i> , Memorial Hall Gallery, Tivon <i>Bread and Roses</i> , Minshar Gallery, Tel Aviv <i>In and Out</i> , Julie M. Gallery, Tel Aviv
2008	<i>Black</i> , Bineth Gallery, Tel Aviv
2009	<i>Award Winners Exhibition</i> , The Ministry of Culture and Sport Prizes in Art and Design, Mishkan Museum of Art, Ein Harod <i>Lo-li-ta</i> , Office in Tel Aviv Gallery
2010	<i>Art Couture</i> , Benith Gallery, Tel Aviv Kieler Museum, Kiel
2011	<i>Slough</i> , Rothschild 121 Gallery, Tel Aviv <i>Black Mamba</i> , Julie M. Gallery, Tel Aviv
2012	<i>2012</i> , Gordon Gallery 2, Tel Aviv
2013	<i>Summer Exhibition</i> , Gordon Gallery and Gordon Gallery 2, Tel Aviv
2014	<i>Chicago Triangle</i> , Haifa Museum of Art (curator: Ruti Direktor)
2015	<i>Summer Exhibition</i> , Gordon Gallery, Tel Aviv
2016	<i>NordArt 2016</i> , The Israel Pavilion, Büdelsdorf Germany (curator: Carmit Blumenenson)
2019	<i>Naked Soul: Chaim Soutine and Israeli Art</i> , Mishkan Museum Ein Harod (curator: Yaniv Shapira)

Awards

1994–1995	America-Israel Cultural Foundation, Sharett Grant
1996–1997	America-Israel Cultural Foundation, Sharett Grant
2002	First Portrait, Israel National Lottery Council for the Arts Teacher-Artist Project Award, Ministry of Science, Culture and Sport
2004	Teacher-Artist Project Award, Ministry of Science, Culture and Sport
2008	Prize for the Encouragement of Creation, Ministry of Science, Culture and Sport
2010	Commendation, Kener Award
2013	Ministry of Culture Prize

Publications

Yair Garbuz, “On Ruthi Helbitz’s Painting,” *Studio Art Journal* 128, 2001 [Hebrew].
The Damsels’ House, (cat) Helena Rubinstein Art Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art, 2009.
Ruthi Helbitz Cohen, “The Active and the Passive in Works of Art – Gap and Symbol in the Works of Ruthi Helbitz Cohen,” *History and Theory: the Protocols, Bezalel Academic Journal* 18, 2010 [Hebrew].
Yael Gilat, “InOut,” *Erev Rav*, 2011 [Hebrew].
Yehoshua Sobol and Ruthi Helbitz Cohen, *A Hair at the Crime Scene*, Tel Aviv: H. S. Halfi, 2011 [Hebrew].
Ruthi Helbitz Cohen, *Four Mothers and a Remnant* (cat), Gordon Gallery, 2014.
Curtain of Tears (cat), Herzliya: Herzliya Museum for Contemporary Art, 2015.
Yehoshua Sobol, Ruthi Helbitz Cohen, *Poem/Po-Eima: A Hair at the Crime Scene*, (cat) Raanana: The Open University Publishing House, 2018.

מבחר תערוכות קבוצתיות	
1994	תערוכת בוגרי המדרשה, גלריה נופר, תל אביב
	"טייגר", גלריה מרי פאוזי, יפו
	המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן
	בית האמנים, תל אביב
	הסדנא לאמנות ביבנה
	הגלריה בבורוכוב, תל אביב
1995	"תערוכת זוכי קרן שרת", הגלריה האוניבסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב
1995–1996	תערוכה נודדת של קרן התרבות אמריקה־ישראל, ארה"ב
	קפה נחמה, יפו
1996	גלריה נווה־צדק, תל אביב
	"תערוכת זוכי קרן שרת", המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן
	"אמנים נגד היד הקשה", גלריה בית העם, תל אביב, וגלריה אום אל־פחם
2002	"האמיני יום יבוא", גלריה אום אל־פחם
	"אמניות מורות", במסגרת פרס אמן־מורה, משרד המדע, התרבות והספורט, הגלריה במכללת אורנים
2003	"למות לישון", גלריה גולי מ., תל אביב
	"תערוכת זוכי פרס דיוקן ראשון, מפעל הפיס", מוזיאון תל אביב לאמנות
2005	"כתמי גוף", גלריית מרכז ההנצחה, קריית טבעון
	אמני הגלריה, גלריה ברנטסבר, קופנהגן
2006	"Piece of Art – Peace of Art", תערוכה נודדת בגרמניה בהשתתפות אמנים מצרים, ישראלים, פלסטינים וגרמנים
	"Intensive Care", גלריה ג'ולי מ., תל אביב
2007	"רפי", גלריה טובה אוסמן, תל אביב
	"תערוכת הזקרה לאסתי רשף", גלריית מרכז ההנצחה, קריית טבעון
	"לחם ושושנים", גלריה מנשר, תל אביב
	"In & Out", גלריה ג'ולי מ., תל אביב
2008	"שחור", גלריה בינט, תל אביב
2009	"תערוכת זוכי הפרסים של משרד המדע, התרבות והספורט", משכן לאמנות
	ע"ש חיים אתר, עין חרוד
	"לוליטה", גלריה המשרד, תל אביב
2010	"Art Cotoure", גלריה בינט, תל אביב
	מוזיאון Kieler, קיל, גרמניה
2011	"נשל", גלריה רוטשילד 121, תל אביב
	"ממבה שחורה", גלריה ג'ולי מ., תל אביב
2012	"2012", גלריה גורדון 2, תל אביב
2013	"תערוכת קיץ", גלריה גורדון וגורדון 2, תל אביב
2014	"משולש שיקגו", מוזיאון חיפה לאמנות (אוצרת: רותי דירקטור)
2015	"תערוכת קיץ", גלריה גורדון, תל אביב
2016	"NordArt 2016", הביתן הישראלי, בודלסדורף (אוצרת: כרמית בלומנון)
2019	"נפש עירומה: חיים סוטין והאמנות הישראלית", משכן לאמנות עין־חרוד
	(אוצר: יניב שפירא)

פרסים ומלגות

1994–1995	מלגת קרן שרת, קרן התרבות אמריקה־ישראל
1996–1997	מלגת קרן שרת, קרן התרבות אמריקה־ישראל
2002	פרס דיוקן ראשון, מפעל הפיס
	פרס פרויקט אמן־מורה, משרד המדע, התרבות והספורט
2004	פרס פרויקט אמן־מורה, משרד המדע, התרבות והספורט
2008	פרס עידוד היצירה, משרד המדע, התרבות והספורט
2010	ציון לשבח, פרס קנר
2013	פרס שרת התרבות

פרסומים

יאיר גרבוז, "על הציור של רותי הלביץ כהן", *סטודיו כתב עת לאמנות* 128, 2001.

בית העלמות (קט'), ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2009.

רותי הלביץ כהן, "הערועץ האקטיבי והפסיבי ביצירת האמנות – הדיאלוג בין הרווח לסימבול ביצירותיה של

רותי הלביץ כהן", *פרוטוקולים: היסטוריה ותאוריה, כתב עת אקדמי בצלאל* 18, 2010.

יעל גילעת, "פניסחוץ", ערב רב, 2011.

יהושע סובול, רותי הלביץ כהן, *שערה במקום הפשע*, תל אביב: חלפי הוצאה לספרי אמנות, 2011.

ארבע אימהות ושארית (קט'), גלריה גורדון, 2014 (אנגלית).

מסך הדמעות (קט'), מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2015 (אנגלית).

יהושע סובול, רותי הלביץ כהן, *פואמה / פה אימה – שערה במקום הפשע* (קט'), גלריית האוניברסיטה

הפתוחה, רעננה, 2018.

לגרום לו להתעניין, להתקרב, לסובב לו את הראש. אני רוצה לגרום לו להטיל ספק במה שנראה לו נכון, אמיתי, קביל. כשאני מציירת אני חושבת על פיתוי וחושניות, מנסה להגיע להכתמה חושנית. המהלך שבא לאחר מכן שונה במהותו, מטרתו לחולל מהפך חוייתי ומחשבתי במגמה ברורה לייצר (לצייר) טוויסט בעלילה. אני רוצה שגברים ירגישו אי־נוחות מסוימת כשהם מתבוננים בעבודות שלי, ושנשים ירגישו הזדהות עם חוויה של עיוות. אני מכוונת לקריאה כפולה: התקרבות, התעניינות דרך פיתוי, ומיד אחר כך היפוך, הבנה שיש פה משהו לא תקין.

האמנות בשבילי היא מקום תודעתי, נפשי, כמעט פיזי. בין הקטבים השונים יש תמיד סוג של רווח, ספק, שאני חיה איתו היום בשלום, אבל אני רוצה לעבוד מתוכו. זה לא מקום מניפולטיבי, אני פשוט חווה את זה כך ומנסה להעביר את החוויה הלאה. הצופה מוזמן ליפול לבור הזה, לרווח הזה, יחד איתי. אני חושבת שבמידה מסוימת הרבה מאוד אנשים חווים את זה, כך או אחרת, ולכן מגיבים בצורה חזקה למה שאני עושה.

אופק: היצירות שלך משדרות ידע עמוק בתולדות האמנות לצד שימוש ייחודי בחומרים בלתי צפויים. ניכר שאין כך רצון לרצות את הצופים, אלא לגרום להם חוויה אמנותית אמיתית. השילוב של כל המרכיבים בעבודותיך הופך לציור מרתק, לא שגרתי ותמיד מפתיע.

ציונים ביוגרפיים

ילידת 1969, ישראל; חיה ועובדת בעין ורד ובתל אביב.

השכלה	
1989–1991	לימודי תואר ראשון באמנות ופסיכולוגיה, אוניברסיטת חיפה
1991–1992	לימודי תואר ראשון באמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
1992–1993	לימודי אמנות, המדרשה, בית ברל, רמת השרון
1997–1998	לימודי תואר ראשון, המחלקה לאמנות, אוניברסיטת חיפה
2008–2010	תואר שני באמנות, MFA, אורנים – המכללה האקדמית לחינוך

1994	"חלומות מתוקים", מוזיאון ינקו־דאדא, עין הוד (אוצרת: רעיה זומר)
1995	"עבודות חדשות", הגלריה בבורכוב, תל אביב
2001	"עבודות חדשות", גלריה טל אסתר, תל אביב
2002	"עלי להבליג לזה", גלריה גורן, המכללה האקדמית עמק יזרעאל
2003	"בומרנג", גלריה טל אסתר, תל אביב
2004	"עבודות חדשות", גלריה הצוק, נתניה
2006	"עבודות חדשות", גלריה ג'ולי מ., תל אביב
	"Mind the Gap", גלריה אומטריב, קיל, גרמניה
2007	"Distortion", גלריה אומטריב, קיל, גרמניה
2008	"Mind the Gap", גלריה אווי גוגנהיים, פריז
2009	"בית העלמות", ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות (אוצרת: ורדה שטיינלאוף)
	"Free But Securely Held", הגלריה לאמנות, מכללת אורנים; גלריה ג'ולי מ., תל אביב

2010	"סיזיפוס", פולילוג – ביינאלה מדינות אגן הים התיכון, קלן
2011	"על בלימה" (עם יהושוע סובול), מוזיאון נחום גוטמן לאמנות, תל אביב (אוצרת: מוניקה לביא)
2012	"The Spider's Strategy", מוזיאון Beelden aan Zee, האג (אוצרת: רונית עדן)
2013	"Without Frames", מוזיאון לאמנות מודרנית, גוואנדג', סין (אוצר: יניב שפירא)
2014	"ארבע אימהות ושארית", גלריה גורדון, תל אביב; גלריה הלגה הופמן, אלפן אן דה רייך, הולנד
2015	"לחשים", גלריה גורדון, תל אביב
	"מסך הדמעות", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (אוצרת: איה לוריא)
2017	"שקיעה", מוזיאון חיפה לאמנות (אוצרת: סבטלנה ריינגולד)
	"Inspire Project, A Deed Without a Name", מוזיאון לאמנות עכשווית מקדוניה, סלוניקי (אוצרת: תולי מיסירלוגלו)
	"A Deed Without a Name", גלריה Zsilip, בודפשט
	"דפנה", המכון הישראלי לתרבות, בודפשט
2018	"Potsdam, Amsterdam, Tel aviv" (עם יהושע רוזנמן), קונסטהאוס פוטסדאם (אוצרים: הוברטוס פון דר גולץ ואנג'ליקה אוכנר)
	"Passive-Aggressive, from Daphne to Judith", גלריה Whiteconcepts, ברלין
	"פואמה / פה אימה – שערה במקום הפשע" (עם יהושע סובול), גלריית האוניברסיטה הפתוחה, רעננה (אוצרת: כרמית בלומנון)
2019	"אהובתי", המוזיאון הפתוח, גן התעשייה תפן (אוצרת: רותי אופק)

דמעות, מסכות, הרים ושלדים. הסמלים, ותפקידם במערך הנוצר בכל פעם מחדש, לובשים צורה אחרת בכל ציור. אני מתחילה מרעיון שמשתנה תוך כדי עבודה. אני עובדת עם גיבורות הרואיות, נשים שהן סמל עבורי. יהודית, למשל (מספר יהודית החיצוני לתנ"ך), היא יפיפייה ואכזרית, מצד אחד דמות הירואית ומצד אחר סמל לאכזריות. השימוש בדמויות סימבוליות כמו יהודית או ציורי הדפנה המיתולוגית שלי מאפשר לי דיון רחב בסוגיות אישיות שמעסיקות אותי. באופן זה, הסיפור הפרטי משנה את ממדיו ועובר ממני הלאה.

אופק: התייחסת אל קאראווג'ו [Caravaggio] כאחד ממקורות ההשראה שלך – צייר שמצייר גם "זוועות".

הלביץ כהן: קאראווג'ו מצייר בחושניות מפתה מצבי קצה שמרתקים אותי. הפיתוי והחושניות בסצנות החד־מיניות מופיעים אצלי לאורך השנים, מעבודותיי המוקדמות המונוכרומטיות, שציורו בדיו אדום על בד חשוף במשיכה אחת, בהכתמה בודדת, ועד לסצנות הנשיות השחורות האפלות בבדים גדולי הממדים שאני עושה היום. בציור של קאראווג'ו *ספקנותו של תומאס הקדוש* (1601–1602 בקירוב) יש עניין לא ברור של כניסות ויציאות, יש דיון על "חור", פצע. ישו אוחד בידו של תומאס וספק מכניס את ידו אל תוך הפצע, ספק מוציא. זה מציור בשיא הארוטיות תוך דיון פנימי על אמונה והטלת ספק, מוביל ומובל. תגובתי לעבודות אמנות שמעניינות אותי עוברת גם היא סוג של טרנספורמציה. למשל, הברכה בציור *נרקיס* (1597–1599 בקירוב) [עמ' 40] של קאראווג'ו הפכה לאובאלית והיא מופיעה בעבודותיי בצורות שונות – כחור אובאלי בבד שעליו מצוירת יהודית (שם אמי); כמגזרת נייר שמודבקת כפרגמנט בתוך מערך סמלים שלם על בדים גדולים; או כבסיס לעבודה שתלויה מהתקרה ומונחת על הרצפה; ולאחרונה – כמראה שבורה, כחלק מעבודת תקרה־רצפה חדשה.

אופק: מה היחס שלך לציור? יש אמנים שטוענים שהכול בציור כבר נעשה ואין מה לחדש. יש הטוענים שהאופציה היא חזרה לעבר אל המקורות ואל טכניקות הציור המסורתיות. אבל גם אחרי שהספידו את הציור, הוא ממשיך להתקיים ואין לו תחליף.

הלביץ כהן: העניין שלי הוא בציור. הציור הוא המדיום הבסיסי, הראשוני, אי אפשר לוותר עליו והוא יחיה לנצח. אני עובדת מתוך מקום שמנסה לא לדעת; אני מנסה להפתיע את עצמי. זה בדיוק הפרדוקס: ככל שאני עובדת יותר, אני מזוהה יותר עם מאפייני השפה שלי. היכולת להפתיע את עצמי ולחדש היא אחד המניעים שלי לפעולה.

אופק: איך את עובדת? יש לך תכנון מוקדם לעבודות?

הלביץ כהן: אין סקיצות. לפעמים העבודות הגדולות הן הסקיצות לסדרות של ניירות קטנים. אני מתחילה עם רעיון, אני לא מתכננת. יש לי בראש מרָאָה, סצנה, קצת כמו

תיאטרון... זה נוחת עליי ברגעים הכי פחות צפויים, בנהיגה ממושכת, למשל. אני עובדת עם מאגר קבוע של דימויים, שאני מציירת, גוזרת ומדביקה; חלקם על בדים חשופים, חלקם מתפקדים כמגזרות בחלל או על הקיר, ואחרים מצוירים ישירות על הבד. תהליך הפירוק וההרכבה של העבודה הקולאז'יסטית והמצוירת בונה סצנה חדשה מאותו מאגר דימויים, שנוספים אליו כל הזמן גם דימויים חדשים הנובעים מרעיונות או הרחבות של נושאים שאני עוסקת בהם. אלמנט ההכתמה בציור שלי הוא אלמנט גנרי. יש בו מתן עדות למעשה שהיה בעבר, שנוכח בחוויה בהווה, ועתיד להיות או להשתנות.

אופק: בדרך כלל כשהצופה מתבונן בציור מופשט, הוא יכול לבנות את הסיפור בעצמו. אצלך יש עוגנים בתוך העבודות. הנזילות של הצבע הן כמו ביטוי של תקווה צבעונית, וגם ביטוי של חוסר שליטה והפתעה. נדמה שאין לך שליטה מלאה על העבודה. כמו בחיים, אנחנו שולטים בדברים רק עד גבול מסוים.

הלביץ כהן: לכן אמרתי שהעבודה סימבולית. הסמלים חוזרים על עצמם, ממד ההפתעה נוכח בפעולת ההכתמה, ובגילוי שבפירוק הסצנה וחיבורה מחדש.

אופק: הסימבוליקה היא שפה. את יכולה ליצור מקראה של סמלים ופירושם ביצירתך?

הלביץ כהן: העניין שלי הוא בהגדרת השפה הציורית לא פחות מאשר בתוכן. אני עסוקה בהרחבת גבולות ההגדרה של פעולת הציור. הדיון ביני לביני הוא בחלק שהופך שלם, במושגים כמו עודפות, מינימום הכרחי, אנטי חומר שהופך צבע – כל אלה מאתגרים אותי לא פחות מהאלמנט הסמבולי. למשל, אני מזהלת את הצבעים מבוססי המים במרכז כביסה ורוד של חברת סוד, שמרכז לי את הסצנה. לצבע המרוכז יש פיגמנט ורוד בהיר, בהכתמה חלקית הוא שקוף. אני מציירת בשאריות הקפה של הבוקר של בני ביתי. הפיגמנט משתנה – קפה בחלב, קפה שחור...

אופק: נוטים להגדיר את הציור שלך כאקספרסיבי...

הלביץ כהן: אני טוענת שהציור שלי מושגי־אקספרסיבי. כל פעולה שלי היא חלק מתהליך של המשגה. היא מושתתת על שרשור של תהליכי חשיבה, הדנים בסנכרון בין תוכן לצורה. הדיון בשפת האמנות, תוך רפרנטים מתולדות האמנות, הוא חלק מהותי בעבודותיי. ובזמן אמת כשאני עובדת, אני מעדיפה לדעת כמה שפחות.

אופק: האם תפקידו של הציור הוא לחלוק עם הצופה את מה שהאמן רואה ואחרים לא?

הלביץ כהן: אני באמת לא יודעת מה תפקידו של הציור. אני יודעת רק מה אני רוצה לעשות. אני רוצה לחולל מהפך קטן, אך משמעותי, בהתבוננות ובהבנה של הצופה;

לעבוד מתוך הרווח

רותי אופק בשיחה עם רותי הלבין כהן

רותי אופק: השאלה הראשונה שלי אלייך מתייחסת לקשר בין הפשטה לדימוי בעבודותיך. את אומרת שהאדם הוא בעצם מקור ההשראה שלך, שהסיפור שמאחורי העבודות קשור לדמויות מסוימות. ואמנם בעבודות שלך לדמויות יש שם, אבל אין להן דימוי חזותי.

רותי הלבין כהן: הדמויות הן תמיד נשים, זו נקודת המוצא שלי.

אופק: זו נקודת מוצא פמיניסטית?

הלבין כהן: נקודת המוצא שלי היא אישית, והדיון בה הופך לפמיניסטי.

אופק: נקודת המוצא הפמיניסטית מבקשת להדגיש את הקיפוח של נשים? או שאת מחפשת את ההעצמה של האישה, שנושאת על כתפיה את עול העולם אבל נשארת מאחור, לא בחזית.

הלבין כהן: אני לא עובדת ממקום קורבני, אלא להיפך, ממקום של חושניות, כוח, חיים! הדיון שמתקיים ביני לביני נע על ציר בין שני קטבים. תפיסה קורבנית של ניצול היא אלמנט אחד בדיון הקוטבי הזה, שיכול לעבור לקוטב הנגדי באמצעות השפה: גודל, צבע, סימבוליקה, שמשרתים את הרעיונות שלי. אני לא אוהבת את המילה "העצמה". אני מעדיפה "טרנספורמציה", היפוך של חוויה קשה לחושניות המייצרת (מציירת) כוח ולעיתים כוחנות. התנועה הזו, בניגוד להקפאת רגע טראומתי, מחוללת כל פעם ממד של הפתעה.

היום הסתכלתי על ציורים של מרק שאגאל [Chagall]. אני מאוד אוהבת את שאגאל לאורך השנים. כבר בילדות התעניינתי באופן מאוד ראשוני ומיידי בציוריו. מה קורה שם בדיוק? הוא כל הזמן הופך את הנשים שלו; הן הפוכות, מתהפכות, הן מרחפות, מעופפות, הן הופכות את הגבר שלהן. יש שם איזושהי תנועה מעגלית.

אופק: אני לא יודעת אם זה מודע, אבל יש ריחוק בינך לבין הדמות שאת עוסקת בה. היא לא עכשווית או מקומית, היא לא ממש קרובה... ואני לא מדברת על קירבה פיזית.

הלבין כהן: העבודה שלי היא סימבולית, והסימבוליות מייצרת ריחוק. אני מציירת מתוך מאגר של סמלים: לבבות, ראשים שחורים, ידיים, פצצות, פרחי דם המכבים, בעלי כנף,

יהודית, 2019, טכניקה מעורבת על מזמורת נייר על בד, 242x147x90
Judith, 2019, mixed media on paper cutouts on canvas, 242x147x90



12 ראו: ביטריס פון בורמן, "הגוף הנשי משוחזר", בקטלוג זה, עמ' 149.

13 ליאת סידס, "הגוף שאחרי המלחמה 'ההיא' כמטאפורה למצב תרבותי: בעקבות וולטר בנימין ואמני 'הריאליזם האקספרסיוניסטי החדש'". http://www.artportal.co.il/?CategoryID=127&ArticleID=2318

14 Linda Nochlin, *The Body in Pieces: the fragment as a metaphor of Modernity*, London: Thames and Hudson, 1994.

"אני מתבוננת בשאגאל לאורך השנים" אומרת הלביץ כהן. "מרתקת אותי התנועה המעגלית בציוריו... היכולת לעוף. הנשים המרחפות המעופפות הופכות את הגבר שمولץ". אצל הלביץ כהן מהדהד ניסיון המעוף הנשי המשול ליצירה מול כוח הכבידה המשול לחיים. שני הכוחות הללו מרמזים על נפילה אפשרית, המגולמת בסחרור ובתנועה המעגלית, והם מקשרים בין קצות הסכנה, הפיתוי והפצע – בדומה לאגדה על מנולה ולבני הזוג של שאגאל.

הלביץ כהן מושפעת גם מדרכי הביטוי של הצייר האיטלקי קראוואג'ו [Caravaggio] – המשיכה לארוטיות, החושניות, הפצע, הדרמה של שחור ולבן ואור וצל בחלוקת הקומפוזיציה והמעברים בין הנשי לגברי־הומוסקסואלי ביצירתו. אלה באים לידי ביטוי בציורו הנודע של קראוואג'ו *ספקנותו של תומאס הקדוש* (1601–1602 בקירוב), שבו תומאס תוחב את אצבעו לתוך פצעו של ישו – מהלך ארוטי שיש בו משחק מחריד בין פנים לחוץ.

הלביץ כהן מציינת גם את השפעתה של קארה ווקר [Walker] על יצירתה: ב"טיפול" בצד האפל של הדברים; השימוש בשחור כצבע עשיר המכיל בתוכו עולמות שלמים, אירוניים; העיסוק בזהות ובפגיעה בה; והשימוש במגורות החוברות יחד לשלם חדש ומספרות סיפור שיש עימו סוד. היא מושפעת גם מפעולת ההכתמה החושנית בציורים של מרלן דומה [Dumas]. בעבודותיה היא מקיימת דיאלוג גם עם הדמויות החושניות של אגון שילה [Schiele].¹²

גוף, מקום ותשוקה

שפת האמנות של הלביץ כהן עושה שימוש בסמלים ובארכיטיפים רב־תרבותיים. בשל כך יצירתה זוכה לפרשנויות מגוונות במקומות שונים בעולם. לדוגמה, המוטיב הנשי של הצמה הנקשר במלאכה ובעמלנות נשית, בפיתוי וביופי, מופיע באגדות רבות המבטאות כוח נשי, כמו למשל בסיפור על רפונזל. גם אלוה, הגיבורה הפופולארית של ילדות צעירות ברחבי העולם, אשת קרח בעלת כוחות־על המנסה לשלוט ולרסן את עוצמתה האגדית, היא בעלת צמה זהובה ארוכה. עוד מוטיבים אוניברסליים ביצירתה של הלביץ כהן הם השושן הצחור, סמל בתולין נוצרי, שהופך אצלה לשושן שחור הצומח מקרקע אינטימית נשית, וכן מוטיב האינסוף (הספרה שמונה אופקית) המופיע בשמלות חדרות ולבנות שציירה, שהן כמו נשל נחש.

הנטייה של הלביץ כהן לתיאור חזותי גופני לא שלם – שבו, קטוע, לעיתים הפוך – אופיינית לגלגולו של הדימוי הגופני באמנות הפלסטית ובאמנות בכלל בעידן המודרני. אמנים רבים מאז המאה ה־19 ראו בגוף השבור, ובגופם הם בפרט, מצע לביטוי של ערכים חברתיים, לאומיים ואקזיסטנציאליים.¹³ לדברי חוקרת האמנות לינדה נוכלין [Nochlin], הפרגמנטריות של הגוף הופכת למטפורה מרכזית של המודרניזם. הקוביזם, הדאדא, המופשט וכל הזרמים האמנותיים האוונגרדיים של ראשית המאה ה־20 השתמשו בפירוק הגוף, הזמן והחלל לביטוי המאפיינים של העידן המודרני.¹⁴ הקיטוע, החיתוך, הפירוק, העדר רצף אורגני של גוף קונקרטי והגוף ההיברידי בן הכלאיים בציור הקוביסטי והאקספרסיוניסטי ביטאו מציאות שנתפסה כשסועה, מתפוררת, מפוזרת, מקוטעת וחזרתית.

במייצב *אהובתי* מציגה הלביץ כהן דמויות נשים לא מושלמות, קטועות, שונות, מאיימות, אפלות, מוזרות, מתפרקות לחלקים, אכזריות, אך גם רגישות ונשברות. אלה דמויות שהמאפיין המרכזי שלהן הוא התשוקה. לפי דלז [Deleuze] וגואטרי [Guattari], התשוקה היא זרימה אנכית שאיננה מכירה בגבולות. אבל גם מצבים של העדר זרימה, של הופעת גבול, אינם אלא אפקטים של זרימה, זרימה מסוג אחר החותכת את הזרימה מהסוג הראשון ובכך מעניקה לה ביטוי. מכונת התשוקה היא מערכת של זרימה באמצעות זרימה אחרת. החיתוך עוצר את הזרימה, אך מהווה גם תנאי לקיומה. התשוקה זורמת וחותכת על פני מה שדלז וגואטרי מכנים "גוף בלא איברים".¹⁵

תפיסת הקיטוע והחיתוך כתנאי מחולל של תשוקה מאפשרת להבין את האנרגיה הזורמת מהדיוקנאות במייצב מאה הנשים של הלביץ כהן. כאמור, היא משלבת במייצב דמויות של נשים מההיסטוריה המודרנית של ישראל, נשות רוח ומעש. בהופעתן במייצב במלוא עוצמתן, תשוקתן, מורכבותן ותקיפותן הן אינן משרתות את הנרטיב הציוני המקובל כפשוטו, וגם לא את השיח על מיקומן בו. הן מצטרפות למסעה של הלביץ כהן ולניסיון החוזר ונשנה לגעת בפצע העובר מדור לדור; הפצע של המוות, הקורבן, הטראומה, הפגיעה והמחיר הכבד של האהבה. הריבוי שבכל דיוקן מעצים את הכוח הנשי שהוא משדר, כוח שמחלחל אל המתבונן. נשות הנייר של הלביץ כהן צומחות ועולות: חזקות, אכזריות, תוקפניות, גיבורות על, אבל בה־בעת גם שבירות, רגישות ועדינות.

נדמה שדבריו של האדריכל רוברט ונטורי [Venturi] תואמים במידה רבה את בחירותיה האמנותיות של הלביץ כהן בעיצוב דמויותיה: "אני מעדיף אלמנטים היברידיים על פני 'טהורים', פשרניים על פני 'נקיים', מעוותים על פני 'פשוטים', רב־משמעיים על פני 'מנוסחים', משעממים וגם 'מעניינים', בלתי עקביים ומעורפלים על פני ישירים ובהירים. אני מעדיף חיוניות מבולגנת על פני אחדות ברורה־מאליה. אני מעדיף עושר משמעות על פני משמעות בהירה. אני מעדיף 'גם וגם' על פני 'או\ואו'".¹⁶ במייצב *אהובתי* יוצרת הלביץ כהן שיר הלל לדמותה של האישה. החוט הקושר בין דיוקנאות הנשים שלה הוא לא הרצון להעצמה, אלא כמיהה כנה לקירבה ולאהבה.

15 דלז וגואטרי מצוטטים אצל בועז נוימן, *תשוקת החלוצים*, תל אביב: עם עובד, "ספרית ספיר", 2009, עמ' 93.

16 רוברט ונטורי, "אדריכלות לא ברורה מאליה: מניפסט עדין" (1966), מתוך דפדפת התערוכה *מניפסטו*, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2019, עמ' 16.

המצב הלימינלי הוא מצב של חוסר בהירות, זהות עצמית לא ברורה, חוסר אוריינטציה, שלב מעבר בין גבולות רגילים של מחשבה והתנהגות משוחררים הפותחים דרך למשהו חדש.

ייתכן ששפה זו היא המאפשרת חיבורים מקצועיים שונים של האמנית, כמו למשל עבודתה ארוכת השנים עם המחזאי והבימאי יהושע סובול.

מערערת על חלוקות ונעה בחופשיות בין צמדי ניגודים: מפורק ושלם, אנכי ואופקי, תלת־ממד ודו־ממד, ילדות ובגרות, נשיות וגבריות, פנים וחוץ, אפל ומואר, אישי ופרטי מול פוליטי, חברתי ולאומי, מוגן וחשוף, זר ומוכר, "יפה" ו"מכוער". הלבין כהן מצביעה ביצירתה על מצב לימינלי, מצב של סף.⁵

מה סוד הכוח בציורים, במיצבים הקולאז'יסטיים של הלבין כהן ובקיר המאה שלה? האם היא מנסה להציע את "הסדר־בלאגן" הפרטי שלה כאפשרות להתבוננות במציאות חיינו המורכבת, ההפכפכה? האם יש רגע שבו הכאוס מתארגן והופך לחוקיות חדשה, לשפה מובחנת המציעה סדר משלה?

תאומות סיאמיות

שפת האמנות המקודדת של הלבין כהן עשויה חיבורים של הומור, גרוטסקה, היברידיות, אבסורד, מוזרות, א־סימטריה, שעשוע ועצב, המולחמים יחדיו. זוהי שפה של "תאומות סיאמיות", היוצרת חיבורים מותכים, קשים, מעוותים, חתוכים ומוזרים, שהצופה מתקשה לעיתים לחזות בהם.

הצבעוניות "הנשית" – ורדרדה, אדומה, מוזהבת ושקופה – מושכת את העין. בחירת הדימויים, ההקצנה של הקטן מול הגדול, הבחירה בחומרים פשוטים וזמינים – כל אלה משרתים את מלאכת הפיתוי. היצירה לוכדת את הצופה בחבל הנכרך סביב צווארו ומושכת אותו אט אט, עד למפגש ישיר עם הזעזוע. הצופה מסב את מבטו, אבל מיד שב ומתבונן. הוא נעשה שותף לתיאטרון של חיים.⁶

תהליך העבודה של הלבין כהן מורכב: היא נוגעת בחומרים, גוזרת, חותכת, משחררת, משתוללת על הנייר, תולה, מורחת, מתפרעת, קורעת, סוחבת, משנעת, משכנעת, מחברת את הנייר הפשוט ואת חלקי הדימויים לתוך היצירה. היא יוצרת ומייצרת במפעל של עצמה; "סוחרת" באברי גוף של נייר; מכינה חלקי חילוף בהזמנה פרי דמיונה.

הבחירות החומריות של הלבין כהן מותאמות לשפה המתעתעת שלה. החומרים הפלסטיים משדרים הומור עצמי. הצבעים הנוזליים, התפשטות הצבע האקראית הנפגשת בקווי מתאר וכתמים כהים שחורים, מאמצים חיפוש של סדר חדש. שימוש בחומרים זמינים מסביבתה הביתית – שאריות של נוזלי קפה, מרכך כביסה ריחני, המסקינטייפ של העסק המשפחתי – הם רק חלק מהמרכיבים בתבשיל האמנותי שהיא רוקחת. היא איננה מפרידה בין "חומרי החיים" לחומרי האמנות. הפשטות, הקלקול, הבלבול, הרישול, חוסר האמצעיות, החומרים הפרטיים, הנשיים והשימושיים – כל אלה הופכים לאמנות עצמה.

המכוער הוא היפה

אומברטו אקו [Eco] דן בספרו *תולדות היופי* בסוד הקשר שבין היופי לכיעור. לדבריו, ניכר שברגעים מסוימים היפה והמכוער מתאחדים ונוצר שילוב קומי המעורר בנו חיוך או צחוק ושלווה אינסופית. "בהתרחשות הזאת המכוער משתחרר מטבעו כבן כלאיים אנוכי,

הוא מכיר באין אונות שלו והופך לקומי. הקומי טומן בחובו תמיד מרכיב שלילי ביחס לאידיאל הטהור הפשוט".⁷ אקו מוסיף כי הגיוון מעצים את יפי היקום. לכן, גם הדברים הנראים לנו בלתי נעימים, ובכלל זה מפלצות, נחוצים להשגתו של סדר אוניברסלי.⁸ כך, למשל, העבודה *טלטאביס* (2001) [עמ' 33] של הלבין כהן נשמעת ליחסי מרות אלה בין ניגודים ומשלבת עומק ועצב תהומי עם קלילות והומור. העבודה נוגעת בהקשרים ביוגרפיים מחיי האמנית, אך פותחת פתח לפרשנויות נוספות. גם קבוצת הדיוקנאות הגדולה של הלבין כהן מבקשת ברגישות להציע ערעור על דיכוטומיה מובחנת בין יפה למכוער. בהתבוננות מעמיקה בדיוקנאות הנשיים שלה, מה שנתפס כביכול כמכוער, מוזר, שונה או חריג, מתגלה בעצם כיפה החדש.

ביופי זה באים לידי ביטוי המשיכה האנושית הטבעית ליסודות הרסניים ולאזורים אפלים בתוכנו. זוהי גם המשיכה לפירוק הצורה המודרניסטי, למקומות של דקדנטיות, מוזרות, זרות, המשיכה למה שז'וליה קריסטבה מכנה "בוזת" [abjection].⁹ הלבין כהן נוגעת במקומות אלו באופן עברתה על מאה הדיוקנאות. היא מתחילה ברישום מהיר ומכסה אותו בשכבות מימיות ובשלוליות של נוזלים. הבבואה הנשקפת נשטפת וטובעת בשלוליות של שאריות הקפה, מטביעה שרידים של האמנית בציור, צוללת לעומק הדיוקן בניסיון להבחין בין האמנית לבין המודל. היצירה עצמה היא דיון במקומו הספונטני של היופי ובנוזילותם של גבולות ודיכוטומיות.

בין נשי לגברי וקורבן היצירה

לדברי הפסל קונסטנטין ברנקווי [Brâncuși]: "החיים נחלקים לשניים. כאשר אתה צומח אתה אוהב, זה המצב הראשוני בחיים, ממנו אתה הופך לגבר ואת הופכת לאישה. אך כאשר אתה מחליט ליצור ילדים או יצירה, מתחילה דרמה של ויתורים. מכל יצירה שנפרדת ממך על מנת שתהיה מושלמת, נדרש קורבן. כמו למשל מנולה,¹⁰ שהקריב את אשתו כדי לסיים את יצירתו. אחרי זה בגלל כאבו הגדול המציאו לו כנפיים. הוא צנח, אך השאיר לאנושות יצירה ותקווה: את היכולת לעוף".¹¹

סיפורו קורע הלב של האדריכל הרומני מנולה הוא סיפורו של מעשה היצירה. בכל בחירה ובכל יצירה יש אלמנט של קורבן. כך גם בסיפורה של יהודית, הגיבורה שהלבין כהן מציירת שוב ושוב במיצב *אהובתי*. יהודית, אלמנה עשירה ויפת תואר, פיתתה את הולופרנס, שר הצבא האשורי של נבוכדנצר שצר על העיר בתולייה שלייד שומרון. היא השקתה אותו ביין, לקחה את חרבו, כרתה את ראשו ונשאה אותו בתרמילה. בכך הושיעה את בני עמה בדרך אכזרית עד אימה. סיפורה המסופר בספרים החיצוניים לתנ"ך משלב אומץ לב, כוח וערמומיות נשית עם אכזריות וזוועה. את עיסוקה החוזר ונשנה בגיבורה זו מקדישה האמנית לאהובתה הראשונה, אמה יהודית, אשר הלכה לעולמה לפני שלוש שנים.

השילוב של כוח, נשיות, מאבק נשי־גברי, אכזריות ורגישות, עולה גם מדמויות החתן והכלה ביצירותיו של הצייר היהודי מארק שאגאל [Chagall], שהלבין כהן מתבוננת בהן כהשראה ליצירתה. אצל שאגאל בני הזוג מעופפים, אך האישה היא המובילה את האיש.

^[1] אקו מוסיף כי הגיוון מעצים את יפי היקום

^[2] אקו מוסיף כי הגיוון מעצים את יפי היקום

^[3] אקו, עמ' 135. ראו גם ספרו של אומברטו אקו תולדות הכיעור (מאיטלקית: שרה לוטין), אור יהודה: כנרת זמורה ביתן דביר, 2013

^[4] אקו, תולדות היופי, עמ' 135

^[5] ראו: ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה, מסה על הבוזת (מצרפתית: נועם ברוך), תל אביב: רסלינג, 2005

^[6] ראו: ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה, מסה על הבוזת

^[7] ראו: ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה, מסה על הבוזת (מצרפתית: נועם ברוך), תל אביב: רסלינג, 2005

^[8] סיפור מהמייתולוגיה הרומנית, שלפיו שום דבר עמיד וייחודי אינו יכול להיבנות ללא מחיר כבד של היוצר וסובביו. האדריכל מנולה נתבקש לבנות את המנזר היפה בארצו. כאשר חומות המנזר התפוררו במהלך הבנייה, יזמי הפרויקט איימו להרוג אותו ואת פועליו. בחלומו נאמר לו כי על מנת שהמנזר ייבנה, עליו לשלב בקירותיו אדם אהוב.

^[9] הוא ופועליו סיכמו כי האישה הראשונה שתבוא למחרת עם ארוחה לבעלה, תיקבר בחומות המנזר. למחרת הגיעה ראשונה אשתו אנה שהייתה בהריון.

^[10] מנולה והבנאים שכנעו אותה לשחק משחק, הכרוך בבניית קירות סביב גופה. עד מהרה הבינה שזוהי מלכודת והפצירה במנולה לשחררה, אך הוא היה חייב לקיים את הבטחתו. לאחר מות אהובתו בנה מנולה כנפיים וניסה לעוף, אך כשל.

^[11] טריטיי פולאולוג, שיחות עם ברנקווי (תרגום: קני שולר), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 69



ניצן, אהובתי, 2019, טכניקה מעורבת על נייר, 42x30
Nitzan, Beloved, 2019, mixed media on paper, 42x30

אהובתי

על מאה דיוקנאות של רותי הלביץ כהן

תמר הורביץ ליבנה

היפה – מוזר תמיד. אין בכוונתי לומר שהוא מוזר מרצון, מתוך שיקול קה, כי אילו כך היה הדבר, הוא היה בבחינת מפלצת החורגת ממסגרת החיים. אני טוען שיש בו תמיד מעט מוזרות ההופכת אותו למיוחד.
– שארל בודלר¹

בדיוקנאות של רותי הלביץ כהן פנים וחוש מתערבבים. הדמות מופיעה ברובד אחד שטוח, אך הצופה יכול לראות את מה שרוחש מתחת לממברנת העור: שכבתיות מרובדת, שקיעה ונוזילה. הצופה יכול לחוש את הלך הרוח של הדמות, את הגוף החי, את ה"אני־עור".² מאה דיוקנאות יצרה האמנית לתערוכתה במוזיאון הפתוח בתפן; מאה ניירות הנושאים את תווי פניהן של מאה דמויות שונות. קיר מונומנטלי ואישי. במבט ראשון, ניכר כי הזהות המגדרית של הדמויות איננה ברורה והן נעות במרחב שבין נשי לגברי, אבל מתוך שיחות עם האמנית מתבהר כי הדמויות כולן נשיות;³ מאה דמויות נשים שעברו תחת מסנני המעבדה האישית של הלביץ כהן והונצחו תוך כדי מניפולציות שונות: שיוך, קיטוע, חיבור.

הצייר הקלאסי היה יושב מול המודל ומתבונן בו/בה; מקיים עם המודל קשר של התבוננות, פנימית וחיצונית, ובסופו של התהליך היה נוצר הדיוקן, הדימוי החזותי של הדמות. הלביץ כהן עובדת בדרך שונה. דמויות הנשים שהיא מציירת מגוונות. חלקן ספציפיות: שייכות למעגלי המשפחה הקרובים או עמיתות לעבודה. ולעיתים אלה הן דמויות שהיא איננה מכירה: נשים שראתה ברחוב, צילמה וציירה. מבין הנשים יש גם נשות רוח ידועות, נשים מוכרות מן ההיסטוריה (לאה גולדברג, גולדה מאיר, חנה סנש), ומנגד – נשים אנונימיות שנבחרו מתוך עניין של האמנית בדמותן. את כולן יחד היא מכנה בקיר המאה שלה "אהובתי". היא מנסה לכנס את כלל נשותיה במילת שייכות אישית וקרובה, מילת תואר האוצרת בחובה אלמנט מסתורי של סוד. בתשובה לשאלה, מי המודל שאותו היא מציירת במיצב מאה הדמויות, ענתה הלביץ כהן: "את עצמי". מכאן שמגוון הדיוקנאות השונים במיצב זה הם במובן מסוים גם דיוקנאות עצמיים של האמנית. בעבודות קודמות של הלביץ כהן, למשל במיצבים תלויים שבנתה, מעלה ומטה התערבבו והתחלפו זה בזה. הראש נפל שמוט מטה, הרגליים הורמו מעל. גם הפנים והחוץ התערבבו זה בזה. בכל צירי החלל שיצרה בעבודותיה ניכרים תמיד טלטלה, היפוך, חוסר איזון, תחושת סחרחורת, עיוותי צורה ונוזילות. האם זו מציאות חיינו המשתקפת מבעד לכאוס הפנימי שלה? האם זוהי דיסטופיה?⁴ היצירה של הלביץ כהן

¹ שארל בודלר מצוטט על העטיפה אצל אומברטו אקו, *תולדות היופי* (מאיטלקית: אריה אוריאל), אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן, 2010.

² הפסיכואנליטיקאי הצרפתי ידידיה אנוייה [Anzieu] טבע את המונח "אני־עור" לייצוג ראשוני ומטפורי של ה"אני" המתפתח הנשען על חוש המישוש. על ה"אני־עור" ביצירתה של רותי הלביץ כהן ראו: יעל גילעת, "פנימחוש", כתב העת האלקטרוני ערב רב, 5.9.2011 <https://www.erev-rav.com/archives/14369>

³ כל האיזכורים והציטוטים מדברי הלביץ כהן מתוך שיחה עם האמנית לקראת התערוכה, מאי 2019.

⁴ "הדיסטופיה היא אנטי־אוטופיה, כעין ראי עקום, מעורר חלחלה, של מציאות שפנתה עורף לשלמות, וככזו היא מעין מראה שלילית שלה". מתוך: דוד גורביץ', *דן ערב, האנציקלופדיה של הרעיונות*, <http://haraayonot.com/idea/dystopia>

ידיים נוספות נוגעות בדמות השכובה, כאילו הן מנסות לתמוך בה בדרכה וגם להחזיק בה [עמ' 26–27]. ולפעמים מופיע ראש חמור (סמל המשיח) או ראש עז, סמל עתיק של נשיות והזנה.⁶

תביטו בי

הלביץ כהן עובדת בפורמטים שונים מאוד. דיוקנאות הנייר הקטנים של "אהובתי" מוצגים לצד כמה עבודות גדולות על בד לא מתוח. אחת מהן, *הרים שחורים* (2018) [עמ' 53], מתארת דמות נשית בינות ארבעה תלים בגדלים שונים, שהם אולי גלימות המסתירות דמויות או אובייקטים. שלד הפוך נראה אך בקושי לצד הדמות הראשית, שידיה מוחזקות מעלה בצידי ראשה, כפות ידיה מופנות פנימה, ממסגרות את הפנים. מחווה זו מבטאת תמימות – מראה שהידיים נקיות מדם; היא מבטאת גם כניעה לנוכח עימות או, במקרה זה, בפני הצופה. אולם כפות הידיים המופנות הן גם מחוות התגוננות, שנדמה שהיא מאשרת את נוכחותה של הדמות על אף הכאוס שמסביבה. דמעות שחורות זורמות מעיניה; ארנב – סמל של פיריון וחיים – יושב על ראשה. פרפר מחזיק קוֹר־חוט שמשתלשלים ממנו אובייקטים שחורים, אולי פצצות או איברי גוף. נדמה שהסמלים האלה מציגים איזון מושלם בין חיים ומוות.

אינסוף ידיים בלי גוף מושטות מלמטה. קשה להגדיר את פעולתן או את מקורן. נדמה שהן נמתחות כלפי משהו בלתי מושג, וגם מייצגות תפילה ותחינה. הידיים זורמות אל קו הגבול שיוצרים הקצוות התחתונים של הגלימות השחורות, ובכך מאפשרות קריאה דו־כיוונית של הציור: מלמעלה למטה, ומלמטה למעלה, קריאות שמתחברות בגלימות המסתוריות, שאולי מחביאות ילדה ואולי גם שלדים נוספים. התלים הם כמו דמויות רעולות, מסתירות את עצמן מהעולם, ובהי־בעת מחזיקות את זוועותיו כמו בתיבת פנדורה. בציור גדול אחר *ללא כותרת* (2019) אותן צורות מעוגלות מתרוממות מתחתית הבר, ובמרכזן צורה אובלית ובתוכה ילדה עומדת על דג, כמו פורטונה על הגלובוס. הדג, סמל של פיריון, הוא גם סמל נוצרי של האל ושל עושר. הלביץ כהן משחקת באסוציאציות השונות הללו, מאפשרת לכל צופה למצוא את האמת שלה או שלו. שמלתה הלבנה של הילדה נעה ברוח, המכפלת שלה יוצרת את סמל האינסוף, שמשמש פתח כניסה ויציאה מגופה, נשמתה ועולמה. דג נוסף מופיע קרוב לפריצופה ועל ראשה רוחשים נחשים, כעל ראש המדוזה, בעוד פצצות וראשים נופלים ממעל. לציור זה כיוון ברור, אך מופיעות בו גם צורות מעופפות (הפצצות והראשים) והוא מפעיל מסמנים להגברת תחושת האי־ודאות. ציור גדול אחר, *מכשפה מצרייה* (2018) [עמ' 49] מתאר מכשפה שחורה מרחפת ודמעות זהב זורמות מעיניה, חרקים המחזיקים פצצות ואיברים, ושלד המגיח מהצורות הקעורות שעולות משולי הבר. בפניה השמאלית העליונה, שמש מצוירת בנאיביות של ילדים מאירה את הסצנה העגומה. האם אפשר להציל את המוות? היש דרך החוצה? אולי המכשפה יודעת?

הצורות המרחפות והסמלים החוזרים ונשנים בעבודותיה של הלביץ כהן מרמזים על קשר לציוריו של האמן הרוסי־הצרפתי־היהודי מארק שאגאל [Chagall], שבהם

דמויות וצורות מרחפות במרחב הציורי, מקשות על "קריאת" הציור [עמ' 29]. הלביץ כהן משתמשת בריחוף באופן דומה – דמויותיה אינן נטועות במרחב אלא משוחררות. אין להן הקשר או רקע מוגדרים והדבר מעניק להן איכות אל־זמנית. סיפוריהן המעורפלים תקפים בכל מקום, בכל זמן. כשהן מערבות זה בזה אכזריות ויופי פואטי, תשוקה וייאוש, דמויותיה של הלביץ כהן מוטרדות הרבה יותר מאלה של שאגאל. ארוס ותנטוס, אהבה ומוות, מתמזגים בדמות יחידה ובלתי נפרדת. הלביץ כהן אומרת: "אני רוצה לחולל מהפך קטן, אך משמעותי, בהתבוננות ובהבנה של הצופים; לגרום להם להתעניין, להתקרב, לטובב להם את הראש. אני רוצה לגרום להם להטיל ספק במה שנראה להם נכון, אמיתי, קביל".⁷ התבוננות ביצירתה של הלביץ כהן משמעה מבט על עולם עשיר בסתירות, ברגשות עזים ומעורנים ובמחשבות מורכבות, המשתקפים דרך מראה מעוותת. מבעד לאימה, לגועל ולכאב נפרש עולם של יופי מעודן.

ביאטריס פון בורמן היא אוצרת של אמנות מודרנית במוזיאון סטדליק, אמסטרדם, ועורכת שותפה בכתב העת המקוון *Stedelijk Studies*

⁷ "לעבוד מתוך הרווח: רותי אופק בשיחה עם רותי הלביץ כהן", ראו עמ' 135–138 בקטלוג זה.

4
 Manfred Lurker,
Wörterbuch der Symbolik,
 Stuttgart: Alfred Kröner
 Verlag, 1991, pp. 435–436.

המעוקמים והקטועים של האקספרסיוניזם האוסטרי, בעיקר בציורים של אוסקר קוקושקה [Kokoschka] ואיגון שילה [Schiele]. *דיוקן עצמי* (1910), שיצר קוקושקה לעמוד השער של שבועון האמנות והספרות *דר סטורם* [*Der Sturm*], מתאר את ראשו כגולגולת ואת גופו בתנוחה המדמה את ישו נוגע בפצעו שלו. דיוקנו העצמי הדרמטי של שילה *ערום יושב* מאותה שנה הוא ייצוג נטול רחמים של גופו הגרום והשקוף, שנעדרים ממנו כפות רגליים. תיאור פרגמנטרי מעין זה של הגוף הוא מרכיב מרכזי באמנותה של הלבין כהן. כליות, ריאות או אפילו לב מרחפים מחוץ לגוף, כפי שנראה באחד מציוריה גדול הממדים על בד לא מתוח [עמ' 50]. בעבודות אחרות, איברי מין מתוארים באופן גרוטסקי; צבעם האדום ואופנם הגס משווים להם נראות של פצעים [עמ' 55].

בעבודה *רוצח, תקוותן של נשים* (2018) [עמ' 56–57] הלבין כהן מפנה ישירות למחזה ולציורים שיצר קוקושקה ב־1907 תחת כותרת זו. קוקושקה ביסס את המחזה על תיאוריית המטריארכיה הפרהיסטורית של המשפטן, הפילולוג והאנתרופולוג יוהאן יאקוב באכהופן [Bachofen] בספרו *Das Mutterrecht* (1861). כרזת המחזה של קוקושקה [עמ' 18] מתארת את דמות האישה כמנצחת ובידיה גופו הרופס של הגבר, כמעין פייטה מודרנית. בהיפוך מגדרי, קוקושקה צייר את דמות האישה בלבן, צבע המוות, ואת דמות הגבר באדום, צבע החיים. במחזה, הרוצח בסופו של דבר מנצח. עבודתה של הלבין כהן מחזירה אותנו לזירת הפשע. היא מראה את דמותה המצוירת של אישה בלונדינית המחוצה בין פרגמנטים של ראי אובלי, שמשתקפים בו הן פרחים דמויי פין התלויים מעליו והן הצופה. המשפט "רוצח, תקוותן של נשים" מסומן על פני הראי. כאן, שוב, האישה היא זו שנדמיית כקורבן מובס וחסר אונים של עבירת מין. אין לה ולא כלום מהכוח שיש לאישה של קוקושקה. העובדה שנשים יכולות להתגבר על סבל זה מתוארת בסדרת הדיוקנאות "אהובתי", דיוקנאות של נשים מלאות חיים ומוכשרות.

לשחרר

ב־2018 החלה הלבין כהן לעבוד על סדרת עבודות הנוגעת ישירות או בעקיפין במות אמה, זמן קצר קודם לכן. הציור המרשים *שושן שחור, שושן צחור* (2018) [עמ' 22–23] מתאר אישה שוכבת וראשה השחור מוקף הילת זהב, ולצידה יושבת ילדה. מרחמה של האם צומחים שני שושנים, ושושן נוסף נתון בידה של הילדה. השושן הלבן, סמל של אור וטוהר המסמל באיקונוגרפיה הנוצרית את העיבור ללא חטא, מופיע תכופות בתיאור הבשורה למרים, כאשר המלאך מודיע לה שהיא תתעבר ותוליד את ישו.⁴ בטקסי קבורה נוצריים מקובל להניח שושנים כסמלים של תחיית המתים.

בציור של הלבין כהן, למרות כותרתו, אחד השושנים הצומחים מגופה של האישה השחיר וגם השני כהה למדי. נדמה שהשושנים מרמזים לדיכוטומיה של חיים ומוות. באותה מידה, השושנים הצומחים מהאישה מסמלים פוריות ואימהות. אצבע אחת של הילדה מצביעה מעלה, כאילו מסמנת את מעברה של האישה לעולם אחר. יד נוספת – זאת של הדמות השוכבת? – עושה מחווה שחוזרת בכמה עבודות על נייר מתקופה זו: היא

כפופה בשורש כף היד, רפה, משחררת. זוהי מחווה של לאות ופסיביות, מהסוג המופיע לאורך ההיסטוריה של האמנות בתיאורים של יגון או קבלה,⁵ למשל ביצירת הפולחן של וויט שטוש [Stoss] בקראקוב, המתארת את מות מריה (1477–1489) [עמ' 25]. מעין פרפרים ענקיים (סמל נוסף של הנפש היוצאת) נראים כאילו הם ניזונים מהגוף (או מאכילים אותו?), בעוד דמעות זהובות זולגות עליו.

שושן שחור, שושן צחור ועבודות נייר אחרות מאותה תקופה, שמופיעה בהן אותה כף יד כפופה כסמל של שחרור וויתור, כמו גם הפרחים הצומחים מהגוף או המוצעים לו, מאזכרים כמה עבודות של האמנית האוסטרית מריה לסניג [Lassnig], שנוצרו בעקבות מות אמה ב־1964. במשך זמן מה הייתה לסניג שקועה בנושא והמשיכה לצייר את גוף אמה, לעיתים לצד דמותה שלה. לסניג, מחלוצות אמניות הגוף, הציבה את תחושתיה הגופניות במרכז עבודתה כבר ב־1948 והתמידה בפיתוח מתודה זו לכל אורך הקריירה שלה. הלבין כהן פונה גם היא אל העולם דרך התנסויותיו של הגוף, אם כי בדרך שונה. עבודתה נדרשת פחות לצורות השונות שהגוף יכול לעטות – נושא אהוב על לסניג, שהוביל אותה להזדהות עם אובייקטים, חיות וכו' – ויותר לקיטוע של הגוף כתוצאה מטראומה וכאב, ולדרכי התגברות עליהם.

באחד הציורים המוקדמים של לסניג בעקבות מות אמה, *קורה בעין / ידיים אבלות* מ־1964 [עמ' 20], נראית גופת האם מונחת ברקע וורדים צומחים ממפשעתה (בציורים אחרים אלה הם פרחי יקינתון). הבת יושבת על הארץ לפניה וידיה שלובות במחווה של חוסר אונים; אחת מקורות העץ של ארון הקבורה עוברת דרך עינה. יש אנלוגיה ברורה בין *שושן שחור, שושן צחור* ובין עבודה זו של לסניג, הן בנוכחות של שתי דמויות נשיות עם פרחים הצומחים מגופן, והן במחוות חוסר האונים וסימון הצער באמצעות פרפרים ודמעות בציור האחד וקורת עץ באחר.

תיאורי אבל מקובלים בהיסטוריה של האמנות, אולם לרוב הם קשורים במותם של קדושים או מלכים, כמו בתיאור המפורסם של סצנת המוות של הקדוש פרנצ'סקו שיצר ג'וטו [Giotto] בקפלת ארנה בפדואה (בסביבות 1309). לעיתים משמשים נושאים אלה לחקירת הבעות של צער ויגון – פיות זועקים, ידיים מזודקרות באוויר או מושכות בשיער הראש. הנגדה של פסיביות ואקטיביות טיפוסית לעבודתה של הלבין כהן, וזוהי הטרגרדיה האישית שגורמת לעבודותיה להיות מרגשות כל כך. אולם כאן הפסיביות שולטת, שכן הדמויות מתמודדות מול כוחות שאינם בשליטתן. לבת לא נותר אלא לשחרר.

עבודתה של הלבין כהן מתייחסת גם לרעיון מודעות הגוף אצל לסניג, כפי שהוא בא לביטוי, למשל, בעבודה של לסניג *ארוחת בוקר עם ביצה* (1964) [עמ' 20]. דמות חייתית כפופה מגוננת על ביצה, סמל פריון ואימהות, מפני קבוצת מפלצות מבעיתות המקיפות אותה. אם יצליחו המפלצות להרוג את הדמות הכפופה, תהפוך הביצה לארוחת הבוקר שלהן. תחושה של אובדן וסכנה, ידיעת המוות וחלוף הזמן, והעקבות ההרסניים של הצער מושלים בציור זה, כפי שהם מושלים בעבודות של הלבין כהן מתקופת *שושן שחור, שושן צחור*. ברובן, הדמות השוכבת משעינה את פלג גופה העליון על מרפקה. לעיתים מופיעות ידיה של דמות נוספת: אחת תלויה מלמעלה, האחרת מחזיקה שושן. לעיתים,

5
 Barbara Pasquinelli, *Gebaar en expressive*, Gent: Ludion, 2007, pp. 40–43.

¹ כל הציטוטים מדברי הלביץ כהן מתוך שיחות עם האמנית, אפריל–ספטמבר, 2019

² Beatrice von Bormann, "Ruthi Helbitz Cohen's (Female) Transformations," in: *Ruthi Helbitz Cohen, Curtain of Tears* (exh. cat.), Herzliya Museum of Contemporary Art, 2015, pp. 47–48.

מעבר ברוטלי, שהשלכותיו אינן ברורות. הן נמצאות במרחב לימינלי, בזמן שבין עבר לעתיד. הלביץ כהן אומרת: "יש חשיבות רבה למקומות ריקים. ה'רווח' הקיים בעבודתי מייצר ממד פיזי. כששוברים משהו, לעולם אין לדעת כיצד ניתן יהיה לתקנו או מה תהיה התוצאה".¹ המרחב הריק הוא מקום של מעבר; מקום של המתנה, של (לעת עתה) חוסר ידיעה. אם אנו סבלניים ונותנים למרחב הזה לעצב אותנו, הוא נעשה מקום שמזמן שינוי. דמויות הנשים של הלביץ כהן הן כל כולן טרנספורמציה, כל כולן דיכוטומיה בין מודע ותת־מודע, פסיבי ואגרסיבי, מואר וחשוך, צודק וטועה, יפה ומכוער, והיופי הקיים בכיעור. מחוותיהן – שאולי מסתירות טראומה ומבוססות על הבניות תרבותיות וביטויים טקסיים של התת־מודע – והסמלים שמלווים אותן, מסגירים אותן.

בתוך המתחם הסגור נמצאות "הבלונדיניות": נשים בהירות שיער, שהן המקבילה לנשים כהות השיער המרבות להופיע בעבודותיה של הלביץ כהן. הבלונדיניות תלויות הפוכות, עיניהן מוסתרות במחוות של ייסורים ואימה; הן שוכבות על כיסאות, איברי מינן חשופים; נדמה שאחת מהן מתפרקת לחתיכות. הלביץ כהן הציגה אותן ב־2018 בתערוכה "פואמה / פה אימה – שעה בזירת הפשע" בגלריית האוניברסיטה הפתוחה. שם הן היו תחומות במרחב שהוגדר באמצעות נייר דבק שמוטבע עליו הלוגו של העסק המשפחתי "הלביץ ברוך בע"מ", הנוכח ברבות מעבודותיה. נייר הדבק מאזכר את חברת הבנייה שייסד סבה של הלביץ כהן ונותר בידי בני הדורות הבאים של המשפחה. הצגת הבלונדיניות כקורבנות פשע מרמזת על השעיה של תהליך הטרנספורמציה ומבטאת סופיות חדשה בעבודותיה של האמנית. השימוש בנייר הדבק לתחימת המרחב מייצר טריטוריה מוגנת עבור הדמויות, אבל גם כזו שאיש אינו בא אליה ואיש אינו יוצא ממנה. ב"אהובתי" תחושה זו מוקצנת אף יותר, עם החלפת נייר הדבק בקירות מחורצים, שאינם מאפשרים כניסה אל זירת הפשע או יציאה ממנה. הלביץ כהן מגדירה את הזירה כ"מופצצת", ובכך רומזת לזמנים האלימים שאנו חיים בהם, אולם עבודתה פתוחה תמיד לקריאות מרובדות. ההתרחשות הנגלית לעינינו היא גם מאורע אינטימי, שאנו מוזמנים להיות עדים לו. הבלונדיניות המפורקות והזוועה הטבועה בסצנה מצביעים על אלימות נגד נשים, שאיננה יכולה להיות ברורה יותר מאשר בימים אלה של תנועת #MeToo. אם בדרך כלל דמויותיה של הלביץ כהן מצטיירות כבעלות כוח טרנספורמטיבי שביכולתו לשקם את קיומן העצמאי, הדמויות החדשות שלה נראות פסיביות וחלשות.² בהתייחסות לבלונדיניות אומרת הלביץ כהן כי היא "יוצרת דמות אישה אנמית, בעלת פיגמנטציה דלה. עורה ורוד, בהיר ודהוי. היא נראית חולה, כמעט שקופה".

אחדות מהבלונדיניות מחזיקות את ידיהן לפני עיניהן במחווה קלאסית של סבל וייאוש. מחווה זו שכיחה בהיסטוריה של האמנות, החל בפרסקו *הגירוש מגן עדן* (1424–1427) של מזאצ'ו [Masaccio] וכלה במצבה שיצרה לעצמה הפסלת האוסטרית אנה מאהלר [Mahler] (1904–1988) [עמ' 15]. ראשן, ולעיתים גם פלג הגוף העליון של מרבית הדמויות המתוארות במחווה זו, כפופים קדימה להדגשת תחושת הייאוש או הבושה. שלא כמוהן, הדמות של מאהלר ודמויותיה של הלביץ כהן עומדות זקופות, הן צנומות ורגליהן צמודות זו לזו. הידיים והראש של הדמות מודגשות. זרועותיהן של הנשים הבלונדיניות של

הלביץ כהן הן רכיב תלת־ממדי נפרד, המייצר את המחווה באמצעות קיפול. בנוסף, יש אצלה התגוננות כפולה: הבלונדיניות מוגנות הן על ידי המרחב התחום, והן בעזרת ידיהן המסתירות את רגשותיהן מעיניהם החודרניות של הצופים. מפני מי או מה הן מתגוננות? דבר זה נותר בגדר חידה: לצופה אין כל דרך לדעת מי או מה מעורבים בהתרחשות.

נגיעה בצלקת

אהבה היא הדרך המשחררת מן האלימות והזוועה, והיא מיוצגת בסדרת הדיוקנאות "אהובתי" – דיוקנאות של נשים שהלביץ כהן אוהבת או מעריכה, הכוללות נשים ממשפחתה (אמה ובתה), חברות, קולגות, דמויות היסטוריות כמו ראש הממשלה גולדה מאיר (1898–1978), המשוררת לאה גולדברג (1911–1970), האמנית אנה מאהלר (1904–1988), הציירת והמעצבת הגרפית הווינאית הנשכחת אריקה אבלס ד'לאברט [Abels d’Albert] (1896–1988), והלוחמת והמשוררת חנה סנש (1921–1944). באמצעות דיוקנאות אלה של נשים יהודיות וישראליות מתרקמת זהותה התרבותית של הלביץ כהן ואמנותה ניטעת במקום ובזמן, בגאוגרפיה האישית שלה. תהליך העבודה משקף מבחינתה את הדיאלוג שלה עם הגאוגרפיה הישראלית: הטבע הצחיח של נוף ילדותה מאוזן בתהליך עבודתה באמצעות חומרים מבוססי מים – צבעי מים, שאריות קפה ומרכך כביסה. הלביץ כהן מתארת כיצד היא "מטביעה" את הדיוקנאות ונותנת להם להתייבש, תהליך המותיר על פניהם כתמים אדומים או כהים, כמו שלוליות אחרי הגשם. הדבר מקנה לדמויות נוזלות; הבעותיהן ומאפייניהן אינם גמורים והן עדיין מתהוות.

הלביץ כהן רואה בדיוקנאותיהן של נשים אלה גם פן של דיוקן עצמי. שלוליות הצבע הנותרות על פניהן נראות לעיתים כמו פצעים או איברים פנימיים הבוקעים דרך הפה, האף או העיניים. אחת הנשים המיוצגות היא נטע סובול, לשעבר שחקנית וכיום מורה למיסטיקה יהודית וקבלה. סובול מצוירת עם אף אדום של ליצן והבעה רצינית, ידה מושטת לעבר כתם־פצע אדום על לחיה [עמ' 17]. האמנית משווה מחווה זו לארטיות של תומאס הקדוש הנוגע בפצע הצליבה של ישו בציור המפורסם של קאראווג'ו [Caravaggio] בנושא זה (1601–1602 בקירוב) [עמ' 40]. אצל קאראווג'ו הפצע הוא חריץ בגוף ולתוכו מכניס תומאס הספקן את אצבעו, כשידו מכוונת על ידי ידו של המושיע.

איקונוגרפיה נוצרית קשורה קשר הדוק לארטיות, בעיקר בתיאורי קדושים, כמו למשל באיקונוגרפיה שהתפתחה סביב הקדוש סבסטיאן או בפסל הקדושה תרזה (1645–1652) של ג'ובאני ברניני [Bernini]. לדעת הסופר והפילוסוף הצרפתי ז'ורז' בטאיי [Bataille], ארטיות ואדיקות הן הבניות תרבותיות משלימות, המשמשות במאמץ להתגבר על הסופיות והעדר ההמשכיות של בני האדם.³ עבודתה של הלביץ כהן נטועה בהיסטוריה של אמנות המערב ועל כן היא בעלת זיקה לאיקונוגרפיה נוצרית, שזוכה אצלה לפרשנות מודרנית ואישית.

באמנות המודרנית, גופיהם של מודלים או של האמנים עצמם הולבשו באטריבוטים של קדושי הנצרות. במובן זה, ציוריה ורישומיה של הלביץ כהן מזכירים את הגופים השדופים,

³ Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris: Gallimard, 1976.

הגוף הנשי משוחזר

ביאטריס פון בורמן

גוף האישה נמצא במרכז עבודתה של רותי הלביץ כהן. הוא מופיע על הבר בצורות ובמראות שונים: לבוש או ערום, במסווה של ליצן, מכשפה, ילדה או פאם פאטאל; כאלילה מיתולוגית או כדמות היסטורית; תלוי מהתקרה, מרחף, שוכב; מקוטע בחלל, לבדו או בחברתן של דמויות אחרות. הלביץ כהן מפרקת את הגוף ומרכיבה אותו מחדש, כמו מכונאי המפרק מכונית או מנוע, או כמו מדענית המבתרת וחוקרת גוף של חיה כלשהי. נדמה שהיא תרה אחר המהות הפנימית של נשותיה באמצעות ביתור גופן, ציור של איברי הגוף הנפרדים שלהן – ראשים, ידיים או רגליים – ואז כינוס מחדש של האיברים לפאזל שחלקיו לא ממש מתחברים. תחושת אי־נחת עולה לנוכח ראש גולגולתי המחובר לטורסו שקוף־למחצה, או גוף שנמוג לתוך גלימה כהה, או כאשר במקום רגליים, מופיעות ידיים המושטות מעלה.

גוף האישה הוא נושא אמנותי עתיק יומין. אמנים גברים תיארו אותו ערום, ערום־למחצה, או במסווה של אלילות או קדושות, ומאז שלהי המאה ה־19, בציורים של פרוצות או של דמויות איקוניות. במהלך המאה ה־20 הוצג הגוף הנשי בצורה אידיאלית, הושחת, תואר כגדול מהחיים, הוטבע על המצע מקוטע וזוויתי, וגם כמופשט. רק בשנות ה־60 של המאה ה־20 החלו נשים אמניות להנכיח את גופן דרך אמנותן; להפוך אותו מאובייקט לסובייקט; לראות בו מדיום. הלביץ כהן איננה משתמשת בגופה שלה באמנותה. הנשים שהיא מציירת אינן בהכרח דיוקנאות עצמיים, אולם הן מייצגות דיאלוג פנימי מורכב עם האמנית ועם הצופה. תלויות מהתקרה, פרושות על כיסאות או שכובות על הרצפה, הן פועלות כמו שחקניות במרחב תצוגה, מכריחות את הצופה לפעול איתן, להלך סביבן או ביניהן. כתוצאה מכך, הן דורשות התמודדות ישירה יותר מזו המתקיימת בין הצופה לבין ציור התלוי על קיר.

הצופה כמציצן

תערוכה זו של הלביץ כהן – "אהובתי" – כוללת גם חדר שאיננו נגיש למבקרים, והם יכולים להביט בעבודות רק מבעד חורים ופתחים בקירות. הדבר הופך אוטומטית את הצופים למציצנים, והחדר עצמו פועל כמתחם סגור, מעין *hortus conclusus* (גינה סגורה), עבור הדמויות הנשיות המוצגות בו; "זירת פשע", שאין לה כניסה או יציאה, והיא לפיכך מרחב בטוח עבור הנשים הבלונדיניות, המפורקות למחצה, התלויות מהתקרה כמו פסלים מצוירים. אולם הפשע עצמו נותר לוט בערפל. נדמה שהנשים משתתפות בטקס

השמיים נפלו עלי, 2015, טכניקה מעורבת על מגזרות נייר מצוירות ומסקינטייפ על בד, 300x300
The Sky Fell on Me, 2015, mixed media on painted paper cutouts and builders' tape on canvas, 300x300



הקדמה

בעבודותיה של רותי הלביץ כהן בולט הקיום הבור־ומני של שני אלמנטים מנוגדים: התפוזרות והתמקדות. בעבודותיה יש תמיד שפע של אלמנטים, שלא תמיד מתחברים בצורה קוהרנטית וסדורה. גם בשתי סדנאות העבודה שלה – בביתה ובדרום תל אביב – כל האלמנטים נמצאים בתפוזרת: היצירות המוגמרות ואלה שעדיין בתהליך עבודה; חומרי היצירה הלא שגרתיים כמו שאריות קפה, מרכז כביסה, סרטי הדבקה של העסק המשפחתי, צבעים ועוד חומרים רבים שהיא עושה בהם שימוש. ועם זאת, יש בעבודתה סוג של התמקדות מושלמת בנושאים שמעסיקים אותה ובסגנון העבודה המייחד אותה לאורך השנים.

בתערוכה "אהובתי", הנשים שהלביץ כהן מציירת מביטות בצופים מכל עבר, ולכל אחת מהן סיפור חיים המיוחד לה. התבוננות בדמויותיהן מגלה את הקווים האופייניים לכל דמות וגם את "כתב היד" המיוחד של האמנית. זהו כתב יד שאין לטעות בו: בחומריות המיוחדת של היצירה, בקו המחשבה העצמאי של האמנית, בהתבוננות הנוקבת שלה בדמויות שהיא מציירת ובנושאים שהיא מעלה. עבודותיה נראות תמיד פרומות, "לא מושלמות", כמו פרץ של צבע וחומר, המותיר לצופה מרחב של פרשנות.

האוצרת והמבקרת ההולנדית ביאטריס פון בורמן כותבת במאמרה כי "הלביץ כהן מפרקת את הגוף ומרכיבה אותו מחדש, כמו מכונאי המפרק מכונית או מנוע, או כמו מדענית המבתרת וחוקרת גוף של חיה כלשהי". תובנותיה של פון בורמן ממקמות את עבודתה של הלביץ כהן בקונטקסט של האמנות האירופית ושל האיקונוגרפיה הנוצרית המלווה את תולדות האמנות, הקשרים שהם פחות מובנים מאליהם לקהל הישראלי.

מאמרה של אוצרת המשנה של התערוכה, תמר הורביץ ליבנה, מוקדש לדיוקנאותיה של רותי הלביץ כהן: דמויות נשים שחלקן שייכות למעגלי המשפחה, אחרות נשים המוכרות מן ההיסטוריה וחלקן אנונימיות. "קבוצת הדיוקנאות הגדולה של הלביץ כהן מבקשת ברגישות להציע ערעור על דיכוטומיה מובחנת בין יפה למכוער. בהתבוננות מעמיקה בדיוקנאות הנשיים שלה, מה שנתפס כביכול כמכוער, מוזר, שונה או חריג, מתגלה בעצם כיפה החדש". בראיון שקיימתי עם האמנית אומרת הלביץ כהן: "האמנות בשבילי היא מקום תודעתי, נפשי, כמעט פיזי. בין הקטבים יש תמיד סוג של רווח, ספק, שאני חיה איתו היום בשלום, אבל אני רוצה לעבוד מתוכו. [...] הצופה מוזמן ליפול לבור הזה, לרווח הזה, יחד איתי". רותי הלביץ כהן מזמנת לצופים בתערוכה ולקוראים בספר חוויית אמנות לא שגרתית ומרתקת.

רותי אופק

אוצרת התערוכה

תודות

לסטף ורטהימר, התומך זה 40 שנה באמנות הישראלית המוצגת במוזיאון הפתוח בגן התעשייה תפן – תודתי נתונה לו על השנים הרבות של הצגת האמנות הישראלית במיטבה. לרותי הלביץ כהן, תודה על העבודה המשותפת מלאת העניין והאתגרים על התערוכה והספר המלווה אותה.

לביאטריס פון בורמן, חוקרת אמנות ואוצרת, על כתיבת מאמר הממקם את יצירתה של הלביץ כהן בהקשרים רחבים של תולדות האמנות ושל עולם האמנות האירופי. למגן ולאדם חלוץ, תודה על עיצוב הספר ברוח עבודותיה של הלביץ כהן, ולעלוה חלוץ על העבודה הגרפית.

לאמון יריב מגלריה גורדון, תל אביב, שרותי הלביץ כהן נמנית עם אמני הגלריה שלו, על שיתוף הפעולה.

לתמר הורביץ ליבנה, על כתיבת המאמר המחקרי לספר המאיר זוויות מעניינות בעבודתה של הלביץ כהן.

לאורנה יהודיוף עורכת הטקסטים ולסיון רווה המתרגמת, על העריכה והתרגום המוקפדים.

ליעל שביט ממשרד תקשורות, על יחצון התערוכה באמצעי התקשורת.

לכל עובדי המוזיאון הפתוח בתפן – לדנה גרוס, רחל לזר, איציק אלמקייס, נטלי פלג – ולצוות ההדרכה של המוזיאון הפתוח, על עבודתם המסורה.

רותי אופק

לאבי, הלל הלב"ץ.

לד"ר יעל גילעת, על התמיכה האינסופית.

לרויטל בן אשר פרץ, על החשיבה המשותפת וההפתעות שבדרך.

רותי הלביץ כהן



המוזיאון הפתוח, גן התעשייה תפן
מנהלת ואוצרת ראשית: רותי אופק

רותי הלביץ כהן: אהובתי
18 בינואר – 31 במרץ, 2020

תערוכה
אוצרת: רותי אופק
אוצרת משנה: תמר הורביץ ליבנה
הקמה: רחל לור, יצחק אלמקייס

ספר
עריכה: רותי אופק
עיצוב והפקה: אדם חלוץ, מגן חלוץ
צילום: אלעד שריג, הילית כדורי, ברק ברינקר, הדר סייפן
ערכת טקסט: אורנה יהודיוף
תרגום לאנגלית ולעברית: סיון רוזה
תיאום לוגיסטי: דנה גרוס
גרפיקה: עלזה חלוץ

עטיפה עברית: *לדה שחורה* (פרט), 2018,
טכניקה מעורבת על נייר [עמ' 83]
עטיפה אנגלית: *יהודית 1, אהובתי* (פרט), 2019,
טכניקה מעורבת על נייר [עמ' 30]

כל המידות בס"מ, עומק x רוחב x גובה

מסת"ב: 9-57-7301-965-978

@ כל הזכויות שמורות לרותי הלביץ כהן
ולמוזיאון הפתוח, גן התעשייה תפן, ישראל, 2020

ספר זה ראה אור בסיוע



הרשות למחקר ולהערכה
במכללה האקדמית לחינוך אורנים

לאהובתי הראשונה, אמא שלי, יהודית הלב"ץ

155

הקדמה
רותי אופק

154

תודות

152

הגוף הנשי משוחזר
ביאטריס פון בורמן

144

אהובתי
על מאה דיוקנאות של רותי הלביץ כהן
תמר הורביץ ליבנה

138

לעבוד מתוך הרווח
רותי אופק בשיחה עם רותי הלביץ כהן

134

ציונים ביוגרפיים

העמודים ממוספרים לפי כיוון הקריאה באנגלית

רותי הלבץ כהן

אהובתי



המוזיאון הפתוח, גן התעשייה תפן

