

ללא כותרת, 1990, אקריליק על עץ, 80x50.5x3  
Untitled, 1990, acrylic on wood, 80x50.5x3

אובייקט, מעבר

ציבי גבע

## תוכן העניינים

רדימייד בלב הציור..... רוני כהן-בנימיני..... 9

### גלגול נשמות: ציבי גבע בשיחה עם יונה פישר

1. הפצים נטושים..... 15
2. פרויקט הוא גם פרויקציה..... 39
3. להציל את הציור..... 55
4. הסטודיו כמקום..... 59
5. טרנס-פוזיציות..... 65
6. דימוי, מושג..... 71
7. חשיפת המנגנון..... 91
8. אי-מקום..... 99

מוזיאון אשדוד לאמנות  
מרכז מונארט

### ציבי גבע: אובייקט, מעבר

יולי-נובמבר 2012

אוצרים: יונה פישר ורוני כהן-בנימיני

צוות המציאון  
מנהלת: נעמי אדר-הופמן  
אוצר: יובל ביטון  
אוצרת משנה ורשמת: רוני כהן-בנימיני  
ראש צוות טכני: שלמה נאאר  
רכזת יוזמות ופרויקטים: מיכל זוהר  
רכזת חינוך והדרכה: יעל חמו עמית

קטלוג  
עיצוב והפקה: מיכאל גורדון  
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי  
תצלומי העבודות: מידד סוכובולסקי, עודד לבל (עמ' 18-19,  
74-75, 93), סיגל קולטון (עמ' 20-22, 25, 27,  
29, 54, 67-68, 73, 84, 88-89)  
תצלומי הסטודיו: עילית אזולאי (עמ' 1, 3, 14,  
33, 37-38, 44, 64, 70, 77, 82, 98, 101),  
מתן מיטון (עמ' 12-13, 60-63, 78-81, 110-111)  
ביצוע גרפי: עמרי אדר  
קדם-דפוס והדפסה: אופסט א.ב. בע"מ, תל-אביב  
כריכה: מפעלי דפוס כתר, ירושלים

העבודות מאוסף האמן, אלא אם כן צוין אחרת  
המידות נתונות בסנטימטרים, עומק × רוחב × גובה

על העטיפה העברית: פרט מתוך ללא כותרת, 2011 (ר' עמ' 103)  
על העטיפה האנגלית: כאפייה, 2007, אקריליק על בד, קוטר: 50

© 2012, מוזיאון אשדוד לאמנות



## רדימייד בלב הציור

רוני כהן-בנימיני

יש שורות שיר שאתה מוצא, ויש שורות שיר שאתה עושה.  
את אלה שמצאת, יש לשכלל ולהביא לכלל שלמות.  
את האחרות יש להביא לכלל "טבעיות".

– פול ואלרי, 1910<sup>1</sup>

התערוכה של ציבי גבע במוזיאון אשדוד לאמנות היא פרי דיאלוג ממושך. במשך כשנה וחצי נערכו בחלל הסטודיו של גבע בדרום תל-אביב, בפינת הרחובות אלפסי ומשה מאור, מפגשים שבועיים של האנשים המעורבים בהכנת התערוכה – בהם אוצריה, יונה פישר ואני – והתקיימו שיחות בין האמן ויונה פישר.<sup>2</sup> חלל הסטודיו הגדול, משכן מפעלו של גבע ב-15 השנים האחרונות, היה זה מכבר למקום – מרחב שהצטבר והתארגן במשך הזמן, שניתן לראות בו מעין הרחבה של פנימיות האמן ושל תהליכי היצירה שלו. בדי ציור המצויים בתהליך עבודה נשענים על הקיר או שוכבים על הארץ; צנצנות ושופרות צבע מאורגנות במקבצים על הרצפה; סורגים, חלונות ועבודות מתקופות שונות, בכתב יד מוכר ובשפת ציור מזוהה, מונחים סביב; קטלוגים של תערוכות, ספרי שירה, פילוסופיה, הגות ואמנות מונחים בחלל, ערימות-ערימות, בהתאם להיגיון מבני כלשהו; וחפצים, כמויות של חפצים, המוצבים סביב באופן אקראי לכאורה – מונחים על מדפים ושדות, ובעיקר תלויים בצפיפות, במה שנראה כבליל חסר סדר או צורה, על קיר עצום ממדים: תצלומים, דפי ספרים, אלבומים ריקים, מסגרות, חלקי ריהוט, מארזי קרטון, קופסאות, מכלי צבע ריקים, מכסים, שלטים מאולתרים שנעשו כלאחר יד על מצע מצוי, כרזות, ואפילו ציורים שגבע מצא. המון "אובייקטים נטושים", כפי שמכנה אותם, בקריצה, יונה פישר (פרפראזה על המונח המוכר "אובייקטים מצויים", המעניקה להם גם מידה של אנושיות), שגבע מגלה, מלקט ואוגר זה שנים. כל אלו מפורזים ותלויים בחלל תחת ארגון מבני וסדר שההיגיון הפנימי שלהם נהיר רק לגבע עצמו.

בימים אלה עוסק גבע בפירוק הסטודיו והעברתו למקום חדש. סיטואציה מורכבת, "משברית" כמעט, המזמנת מחשבה על מה שהצטבר והתארגן בו במשך השנים; בדק-בית. במפגשים עם גבע לקראת התערוכה במוזיאון אשדוד לאמנות ניסינו לעמוד על טיבם של האובייקטים המאכלסים את הסטודיו, ועל מעמדם המשתנה בתהליך היצירה שלו: חלקם מזמנים תגובה או התערבות והופכים לעבודה, חלקם משמשים מושא להתבוננות או מקור השראה, אחרים פשוט נוכחים – וכולם מגלמים, בצורה זו או אחרת, תמצית חזותית או רעיונית המאפיינת את יצירתו של גבע לאורך השנים. ניסיון זה הוליד את הרעיון ליצור תערוכה "ארכיונית" רחבת היקף, שתציג את עבודותיו בצד ה"אובייקטים הנטושים" וכך

<sup>1</sup> פול ואלרי, בית הקברות הימי ומבחר הרהורים על השירה, תרגום, הערות ופתח-דבר: דורי מגור (בנימינה: נהר ספרים, 2011), עמ' 62.

<sup>2</sup> הצוות כלל, בנוסף לציבי גבע והאוצרים, את האסיסטנטית של גבע, יסמין ברגנר, ואת דיאנה דלל, בעלת המיזם Parasite, המייצגת את האמן. במפגשים רבים נכח גם צוות צילום, בראשותה של הבמאית שירי צור, שתיעד את תהליך ההכנות לתערוכה ואת המפגשים בין גבע ופישר.



המקטרת של קובה, 1996, אקריליק, שמן וטוש על נייר, 81x71  
Cuba's Pipe, 1996, acrylic, oil and felt-tip pen on paper, 81x71

תציע חקירה המאפשרת פירוק וחשיפה של מנגנוני החשיבה והעשייה המצויים בבסיסו של גוף יצירה אדיר זה, שהפרשנות לגבינו כבר התקבעה במידה רבה.

במסתו "אני פורק את ספרייתי: הרצאה על אספנות", מאפיין ולטר בנימין את האספן כמי ש"בנפשו השתכנו רוחות, לפחות רוחות-זוטא, הגרמות לכך שבשביל האספן [...] הקניין הוא הקשר העמוק ביותר אל הדברים", ומוסיף כי "לא שהם חיים בו, אלא הוא הדר בתוכם".<sup>3</sup> גבע אינו אספן העונה להגדרתו של בנימין. הוא אינו מחפש באופן פעיל אחר חפצים שיהיו לקניינו, אך הוא משוטט ומלקט, מתוך תחושת דחיפות, אובייקטים שפוגשים את מבטו ועונים על איזשהו "תדר פנימי", לדבריו. יחסו אל החפצים הללו כה אינטימי, עד שהוא זוכר כמעט תמיד את המקום והזמן שבו מצאם. עבורו, מדובר בפעולה ברורה ומובהקת, שמתחוללת "כאשר משהו במבנה המופשט של דבר-מה בעולם מגיב למערכת פנימית – לתבנית או דגם, שטבועים בנו באופן לא מודע".<sup>4</sup> בהקשר זה, ניתן לחשוב על כך כהיקסמות של גבע ממבנים גיאומטריים ראשוניים של חלוקה וארגון (כמו הגריד, ה-X, השיפוע וכדומה) הנוכחים בתוצרים של תרבות ייצוג שולית וזניחה, שאינם זוכים לרוב להתייחסות או למחשבה – אריוות, שלדי ריהוט, חלונות או תריסים – כמו גם מהממד האנושי הנוגע ללב שיש לייצוגים מאולתרים ומשומשים, כמו שלטי רחוב שסיימו את תפקידם וננטשו, או אלבומים אנונימיים ריקים מתמונות, שנותרו בהם רק סימונים וכתורות, שרידי ביוגרפיה עלומה. אלו ספוגים באותות הזמן והבלג'ה וטעונים ברגישות אחרת, הרחק משצף הדימויים המלוטשים, המהוקצעים וה"מנוסחים היטב" שמציפים את המרחב החזותי שבו אנו חיים.

גבע מנסה ומשמיש מחדש אובייקטים, שגם אם תכליתם המקורית אינה ידועה, יש לה חשיבות רבה עבורו. לכל אובייקט שכזה היה יעוד ראשוני מדויק, שהסתיים. כל אובייקט פעל בתוך מערכת של סמלים או תפקד בתוך מערכת של שימושים שהופסקה או נשלמה, והמשמעות שנבע מייחס להם נובעת מהיותם "דבר-מה שיש לו חיים עצמאיים", המתפקד כ"סוג של מודל, שמתיישב על איזשהו עיקרון חבוי". במאמרו "נטישת הציור וציור של נטישה: ציבי גבע והרדימייד", מייחס לגבע המשורר ומבקר האמנות ברי שוובסקי "ידע ממין זה שחולקים משוררים", כלומר, "הידיעה שכאשר משתמשים בחומר מסוים, בוחרים בסימן מסוים, מניחים דימוי מסוים, [...] תמיד נגררת בעקבותיו היסטוריה". הידע הזה, מוסיף שוובסקי, "הוא תמיד, כפי שהורה לנו מרסל דושאן, רדימייד".<sup>5</sup> שוובסקי מתכוון לסכמות הייצוג המצויות בבסיס הציור המערבי מראשיתו, כמו גם לתשתית החומרית של הציור (שהפכו עם בוא המודרניזם למושא הציור עצמו). המתפקדות כרדימייד השוכן "בלב-ליבו של הציור" – ידע המקבל לטענתו ביטוי בעבודתו של גבע.<sup>6</sup> תערוכה זו חושפת בעבודתו של גבע מהלך כפול: באמצעות הצגת עבודות (לרוב ציורים) מכל שנות עבודתו של גבע לצד האובייקטים ה"נטושים" שהוא מלקט, היא לא רק מהדהדת את סכמות הייצוג המשמשות כתבניות יסוד בעבודתו, אלא מציגה אותן כמהויות חזותיות קמאיות שהוא

<sup>3</sup> ולטר בנימין, "אני פורק את ספרייתי: הרצאה על אספנות", בתוך מבחר כתבים, כרך א': המשוטט, עורכים: יורגן ניראד, נסים קלדרון, רנה קלינוב, תרגום: דוד זינגר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 113.

<sup>4</sup> הציטוטים מדברי ציבי גבע הם מתוך שיחות שקיימתי עמו לקראת התערוכה, יולי-אוגוסט 2011.

<sup>5</sup> ברי שוובסקי, "נטישת הציור וציור של נטישה: ציבי גבע והרדימייד", בתוך הדס מאור (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2008), עמ' 55.

<sup>6</sup> שם, עמ' 55-56.

מאתר במרחב הזמן והמקום. האם אלו הם מודלים של ייצוג שחלחלו מן התרבות ה"גבוהה" (האמנות או הציור) לרבדים הפרקטיים והיומיומיים של החיים – של התרבות ה"נמוכה", או שמא זהו זיכוך ציורי של מטענים ארכיטיפיים, חלק מן הניסיון האנושי לארגן את העולם? גבע פועל בטווח שבין הגדרות אלו, באופן דיאלקטי. הוא ניזון בה בעת ממסורת הזיכוך וההפשטה של המודרניזם הגבוה (ציירים כפיט מונדריאן, סול לווית או רוברט ריימן) ומצורות הייצוג השגורות (שלרוב איננו מודעים להן) שמארגנות ומנסחות את המרחב שבו אנו חיים. ייתכן שדואליות זו קשורה במסורת האדריכלית המודרניסטית שלאורה גדל, כבנו של האדריכל יעקב (קובה) גבר – שבמסגרת עבודתו עבור תנועת הקיבוץ הארצי, החל בשנות ה-30 של המאה שעברה, היה אחראי לתכנונם של בתי תרבות, מפעלים, מבנים חקלאיים, בתי מגורים ואף מסגד אחד.

מעניין לראות שגבע מנהל רמות שונות של שיח גם ביחס לחפץ ולמסורת הרדימייד או ה"חפץ המצוי" של אמנות המאה ה-20: מעמדם האונטולוגי של האובייקטים, שאכלסו את הסטודיו ומוצגים בחלקם במוזיאון אשדוד לאמנות, נע מחפצים מצויים שהפכו למצע לציור; דרך חפצים מצויים "מטופלים", בין אם באמצעות פעולה פשוטה של מסגור או באמצעות שידוכם או הצמדתם לחפץ מצוי אחר; עבור בחפצים שגבע עצמו ייצר בתהליכים תעשייתיים; ועד חפצים "נטושים" שפשוט נוכחים, אשר לא "הועלו" לדרגת עבודת אמנות. זהו מערך שלם, מעגלי וסגור (שלעתיים רק גבע יכול להבחין בגבולותיו), הנע על הצייר שבין אובייקט לציור.

שתי העבודות שפותחות את התערוכה – המקטרת של קובה (1996) ו"ול לא כותרת" (1990) – מתפקדות במידה רבה כעוגנים לציירי מחשבה אלו. הראשונה, המקבלת מתוקף שמה מעמד של מחווה לאבי האמן, מאזכרת את המקטרת המפורסמת של רנה מגריט בציורו בגידת הדימויים (1929-30). הכיתוב בצרפתית "Ceci n'est pas une pipe" ("זוהי לא מקטרת") המופיע מתחת לדימוי המקטרת, שמצוירת בדיוק ריאליסטי מוקפד, נעשה סמל לתחושת המשבר שאפיינה את יחסה של אמנות המאה ה-20 ליכולתו (או אי-יכולתו) של הציור (או של כל שפה בכלל) לייצג את העולם. בעבודה השנייה נראה דימוי מתלה הכובעים המפורסם שהציג מרסל דושאן ב-1917, אחד הרדימיידים המובהקים שיצר, חפץ מן המוכן המקבל, מתוקף פעולת ניכוס בידי האמן, מעמד של יצירת אמנות. גבע, שצייר את הדימוי על לוח עץ (גם הוא חפץ מצוי), דן בהפיכתו זה מכבר לסמל ואף ל"מותג" מן המוכן, ומחזיר את הדיון למערך היחסים שבין אובייקט, דימוי וציור.

בטקסט שליווה את תערוכתו בגלריה ג'ולי מ. בתל-אביב, 1997, כתב גבע: "אני צריך לדעת כדי לשכוח, כדי שהעולם, החומר, יחזור דרך הלא מודע, כמו הכרח. אם המעשה שלי יצלח, אז הציור יהיה 'דבר'. לא ציור של, אלא דבר שהיה לפני ויהיה אחרי, כמו דלת אדישה. ככה אני רוצה את זה: כמו דלת אדישה ויפה".<sup>7</sup> הציור של גבע הוא אפוא גם הדבר עצמו וגם, בה בעת, דלת מעבר. בדומה לכך, ניתן לראות את הפרישה והארגון מחדש של הדברים בתערוכתו במוזיאון אשדוד כשלב מעבר, שבמהלכו מוטענת הפעולה הפרקטית המורכבת של פירוק הסטודיו והקמתו מחדש במשמעות מטפורית, אידיאית כמעט, עד שהיא הופכת למהלך אמנותי בפני עצמו. גבע חושף כאן את המנגנון הדיאלקטי העדין שמפעיל את יצירתו, המתקיימת בפער שבין המופשט, הפורמליסטי והאוניברסלי לבין הפרקטי, הלוקלי, המצוי והמוכר.

<sup>7</sup> ציבי גבע, "X", שם, עמ' 144.



## גלגול נשמות

### ציבי גבע בשיחה עם יונה פישר

#### 1. הפצים נטושים

אני חושב על קרבה בין האמנות והחיים, שבה לא האמנות היא שמנסה להתקרב לחיים, אלא החיים מציעים את עצמם לאמנות: "קח אותי אליך, בודד אותי מתוך הסביבה שלי, מתוך המכלול שקוראים לו החיים, ועשה בי מה שאתה רוצה, כולל אמנות".

אני אוהב את אופן העמדת הדברים הזה. בתנועה בעיר, תוך שוטטות, לעתים תוך כדי נסיעה (למשל בדרום העיר), אני רואה בדברים שמונחים או זרוקים לצידי הדרך מעין עדויות למשהו. כמעט כל דבר מכיל פוטנציאל, אפשרות אחרת; הוא מוצע לבחירה, מתקיים על ה"מדף" כאופציה. רק לעתים רחוקות אני עוצר ולוקח את הדבר ש"מהבהב" – "לקיחה" שהיא בדרך כלל חסרת תועלת, נטולת מטרה, לפחות בשלב הראשוני. זה זיהוי של דבר-מה שמציע את עצמו. פעולת הלקיחה מזכירה לי את השיר של טניסון על קטיפת הפרח, שנהוג לצטט כהמחשה לאופן ההתבוננות המערבי לעומת זה המזרחי.

או לפעמים, כמו שבויס תיאר את זה, משהו קורא לי ואני עוצר ומרים אותו מהמדרכה. לא יודע מה יצא מזה. זה יכול להיות בר שימוש או חסר שימוש, אבל זה תמיד משהו שמפעיל בי איזה רוזנס. הוא אובייקט חיצוני שמרעיד ממברנה פנימית, כנראה כי הוא עונה על תבנית צורנית או רגישות מסוימת לתוכן, וכאילו מציע את עצמו.

האובייקטים הללו ננטשים במרחב ספציפי. הם שייכים למקום באופן המשמעותי והבסיסי ביותר. אתה לא תמצא כתובת בפינית או במונגולית בדרום תל-אביב, אלא עברית וערבית. הדברים הללו הם כמו נציגים מטעמך של הסביבה שלהם. אתה לא שואל אותם אם הם מוכנים להיות נציגים, אתה קובע. אם היית רואה חלק מהפצים שאתה מוצא בחנות לממכר עתיקות, למשל, אני מניח שלא היית נכנס לקנות אותם, גם לו היו מוצעים לך ב"מחירי חיסול"... הם שייכים לפינה שבה מצאת אותם, לאותה ג'סטה של היפטרות ממשהו, או זניחה שלו.

נכון, כשסחבתי לכאן פעם או פעמיים משהו משוק פשפשים בחו"ל, הוא איבד בדרך את נשמתו, הוא לא הצליח להשתייך לפה. לדברים "משם" יש שפה אחרת – לא רק ליטרלית, אלא שפה תרבותית אחרת, ואני לא מרגיש שיש לי מה להגיד על העולם ההוא. אבל גם לגבי "חפץ נטוש", כפי שאתה מכנה אותו, יש תמיד רגע של התנדנדות, האם לאסוף אותו: כן-לא, כן-לא.

ה"כן-לא" ממוקם בתודעה שלך גם ביחס למקום שאליו אתה מתכוון לקחת אותו? ברוב המקרים. באותו רגע, אני לא יודע מה יקרה עם האובייקט. אני רק יודע שאני מביא אותו לתוך המקום שלי. מאיזושהי סיבה, בשביל ליצור אני צריך להימצא

יונה פישר

ציבי גבע

י.פ.

צ.ג.

י.פ.

צ.ג.







סנדוויץ', 2007, טוש וצבע תעשייתי על עץ, 38x42x5  
Sandwich, 2007, felt-tip pen and industrial paint on wood, 38x42x5

בתוך מקום שיש בו חומרי מציאות שמדברים אלי, שמקרינים או מייצרים אטמוספירה וטמפרטורה מסוימות. בעצם, מבלי להתכוון לכך, נבנית סביבה מנטלית, מעבדה, עולם פרטי. אין לי עניין להפוך מיד את החפץ לעבודת אמנות. חלק גדול מהדברים שהגיעו לסטודיו הנחתי על הרצפה והם לא זזו משם במשך חודשים, שנים. לא עשיתי איתם כלום, אבל אני עובר ורואה אותם יום-יום. מצטבר עליהם אבק דק, כמעט בלתי מורגש.

כלומר, אתה בשום פנים לא מתכחש לעצם הקיום שלהם.

י.פ.  
צ.ג.

לא, הדברים הם מעין "מכשולים" או זיוזים שמחייבים ערנות. כדי ללכת מנקודה A לנקודה B בסטודיו, אני צריך להיזהר שלא לדרוך למשל על הלוח החצי-אדום חצי-לבן הזה, שאני לא יודע מה הוא היה. אני צריך להישמר שהוא לא יהיה, כמו שבארנט ניומן אמר על פיסול, "הדבר הזה שבו אתה נתקל כשאתה הולך אחורה תוך התבוננות בציור".

המטפורה שלך, של החיים שמציעים את עצמם לאמנות, מזכירה לי שיחה שהייתה לי עם חברי איצ'ה גולומבסקי. דיברנו על ההוויה של עולם האמנות היום, על מצבם של הרבה אמנים, שאופן הפעולה שלהם כמעט מבטל כל אפשרות לדבר על חיים במונחים האלה, כי עבורם, עולם האמנות הוא החיים: הוא המגרש, הוא השדה, וכמעט אין חיים מחוץ לו. חלק מהפרובלמטיקה של הסוג הזה של מקצוענות באמנות הוא, שבסופו של דבר כל כובד המשקל עבר לעיסוק בייצוג ובטקטיקה של הייצוג, ומסביב כבר לא נותר שום דבר. איצ'ה גולומבסקי אמר באותה שיחה: "יש אמנים ש'אין להם תחת'", ואני אמרתי: "אין להם מזוודה". אותי החיים מעניינים אולי יותר, ולפחות לא פחות, מאשר האמנות – אני מתכוון לחיים "בלתי תכליתיים", ל"נזילה לצדדים", לנתינת אמון ב"מוזיקת המקרה" ועשיית דברים שאתה לא יודע מה ייצא מהם. במובן הזה, אני פורן. פעם היה ויכוח בין הבנות שלי. אחת אמרה: "אבא, אתה בזבזן", והשנייה חסה עלי ואמרה: "לא נכון, אבא הוא נדיב". היציאה להרפתקה פתוחה מרתקת בעיניי. צריך איזה ביטחון בסיסי בשביל להיות בתוך הבלתי ידוע ולא לברוח. פו הדוב אומר: "היום עשיתי המון לא כלום".

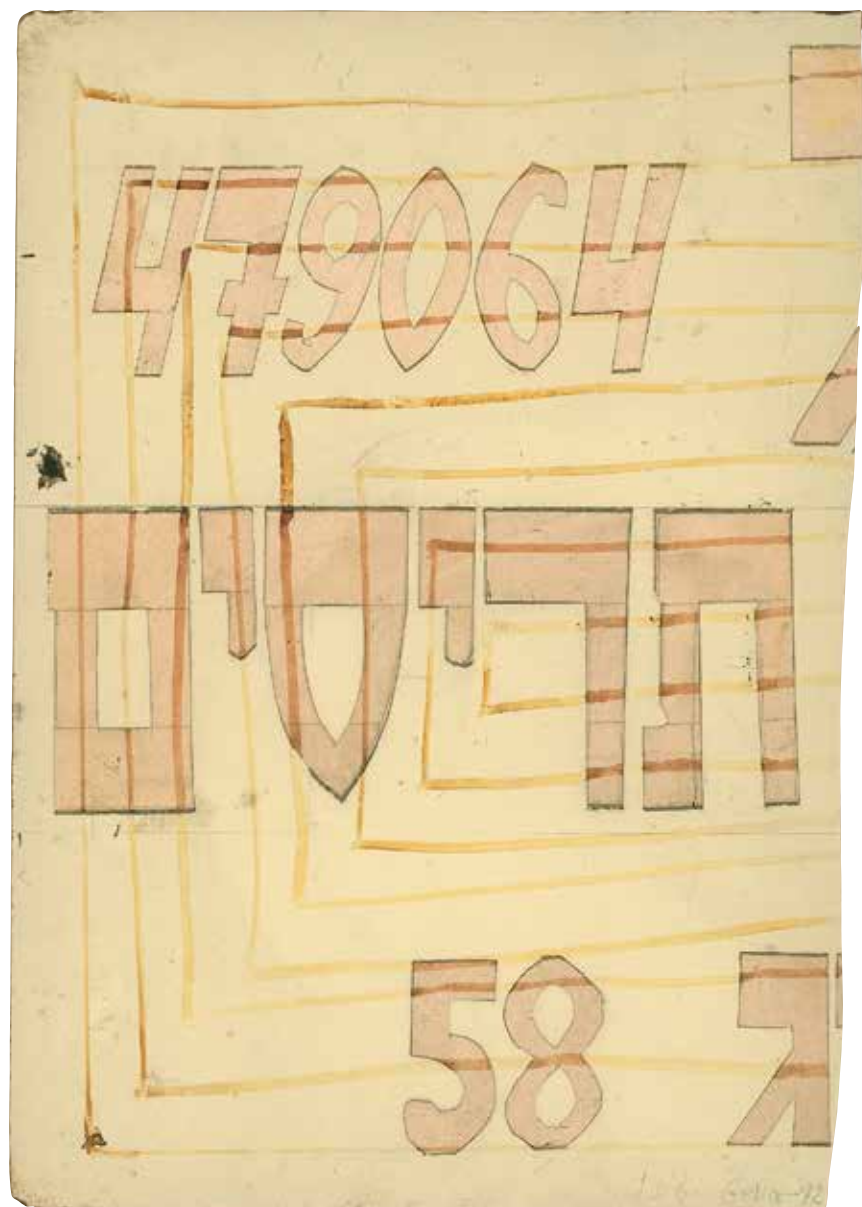
< עמ' 39



סבכות, 2002, סורגי ברזל, מידות משתנות, מראה הצבה בתערוכה "סבכה",  
גלריה הגר, יפו, 2002, אוסף גלריה גורדון, תל-אביב  
*Lattices, 2002, iron lattices, dimensions variable, installation view at the exhibition "Lattice," Hagar  
Gallery, Jaffa, 2002, collection of Gordon Gallery, Tel Aviv*



ללא כותרת, 2002-1992, אקריליק ושמן על בד, טריפטיכון, 150x150 כ"א  
*Untitled, 1992-2002, acrylic and oil on canvas, triptych, 150x150 each*



תריסים, 1992, טוש על שלט, 40x30  
*Blinds, 1992, felt-tip pen on sign, 40x30*



ללא כותרת, 1996, אקריליק, שמן וצבע תעשייתי על בד, 180x100  
*Untitled, 1996, acrylic, oil and industrial paint on canvas, 180x100*





ללא כותרת, 1994, צבע תנורים על תריס פלסטיק במסגרת אלומיניום, 110x55x3  
*Untitled, 1994, kiln paint on plastic shutter in aluminum frame, 110x55x3*



ללא כותרת, 1995, אקריליק על בד, 130x130  
*Untitled, 1995, acrylic on canvas, 130x130*





ללא כותרת, 1997, אקריליק, שמן וצבע תעשייתי על בד, 184x142  
 אוסף סמי וג'ולי ממון, תל אביב  
 Untitled, 1997, acrylic, oil and industrial paint on canvas, 184x142  
 Collection of Samy and Julie Mamon, Tel Aviv



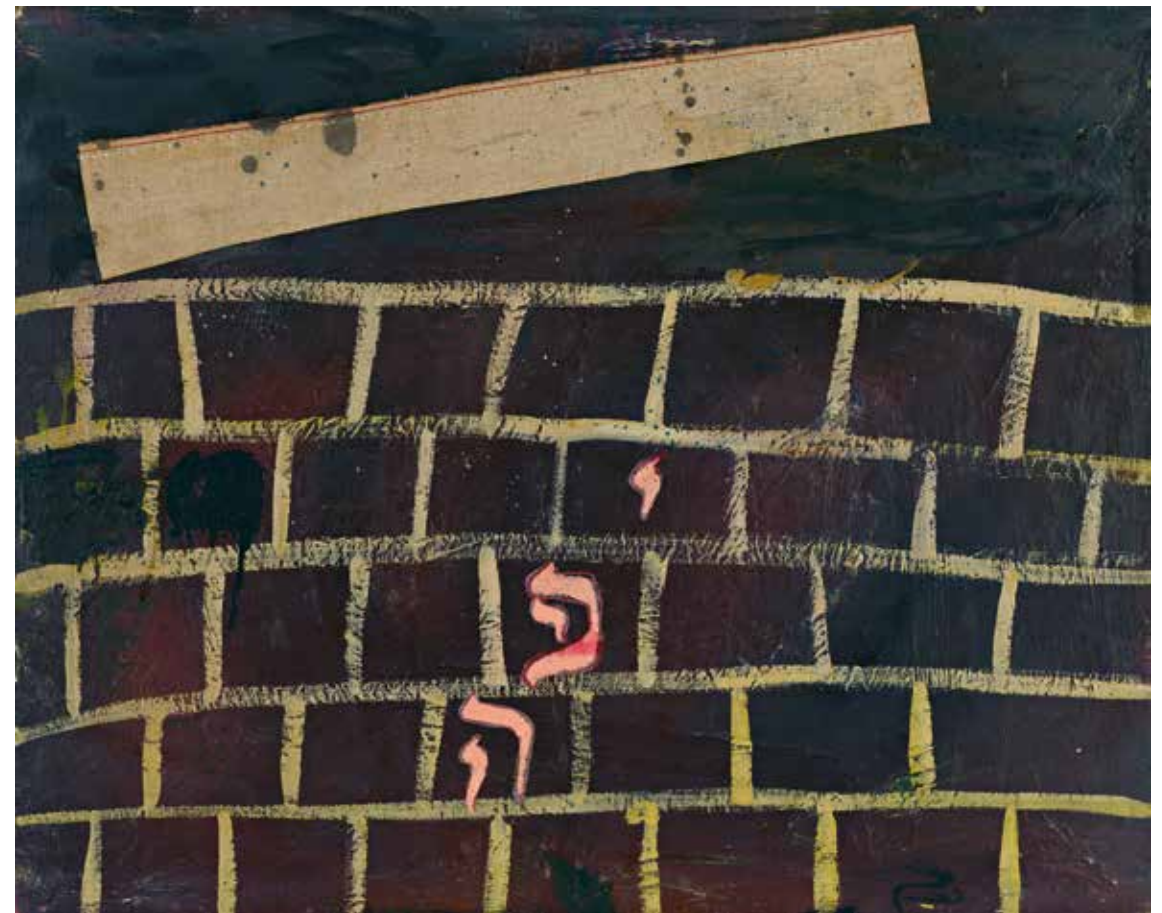
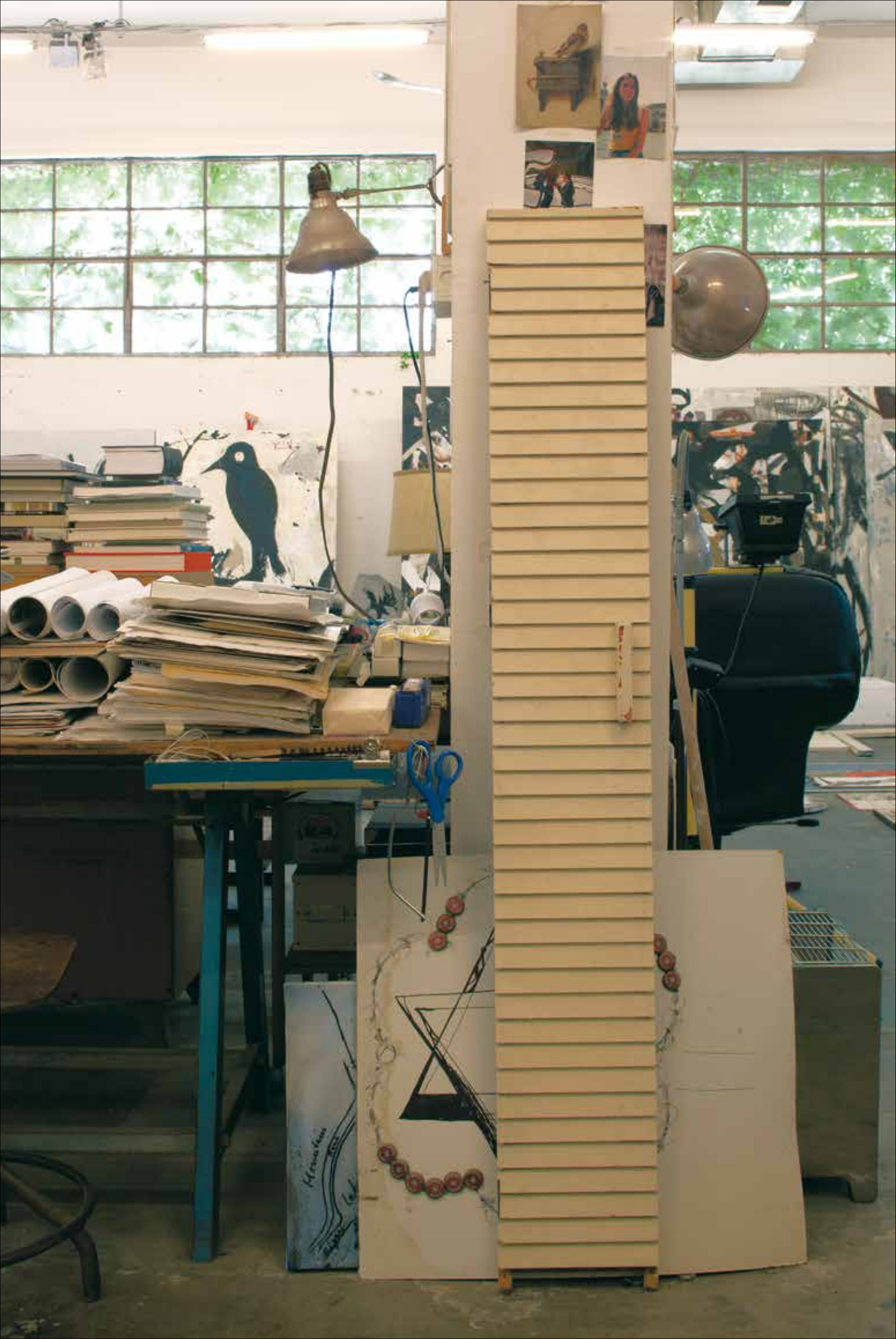
מלכת הלילה, 2000, טכניקה מעורבת על תצלום מודבק על דיקט, 89x60  
 Queen of the Night, 2000, mixed media on photograph mounted on plywood, 89x60





ללא כותרת, 1997, אקריליק, שמן וצבע תעשייתי על בד, 184x184, אוסף פרטי, תל-אביב  
*Untitled, 1997, acrylic, oil and industrial paint on canvas, 184x184, private collection, Tel Aviv*





יפה, 1985, אקריליק על בד, 61x76  
Yaffa, 1985, acrylic on canvas, 61x76

## 2. פרויקט הוא גם פרויקציה

צ.ג. ההתערבות שלי באובייקט שמצאתי היא פעולה של הוספה על דבר קיים, שנושא ביוגרפיה, שהיו לו חיים איפשרו, אני לא יודע איפה ואצל מי – הלוואי שהיו לו חיים טובים – ועכשיו יש עליו פאטינה, חלודה, אבק, שריטות.

י.פ. ההתערבות היא הוספה, או הסטה?

צ.ג. זו גם הסטה, לפעמים הסטה אירונית. הרבה פעמים תפקידה להכניס את החפץ לתוך שדה ההתייחסויות שלי, לתוך המגרש שבו אני משחק. למשל, המראה השבור עם המסגרת הירוקה שמצאתי ברחוב, שהסתכלנו עליה קודם. כתבתי עליה "ג'סר א-זרקא",<sup>38</sup> כי לשבר שלה הייתה צורת גבעה ובדיוק ראיתי תצלומים שצילם רון עמיר בג'סר א-זרקא – והוספתי את שם המקום הזה לשורת שמות שהשתמשתי בהם בעבר. זו הייתה פעולה של יצירת הקשר כפול: התייחסות לקו השבר של המראה וברזומנית לסיפור הפרטי שלי, של שמות מקומות בארץ. עשיתי עכשיו עבודה חדשה, מכסה גדול ומלוכלך של פח אשפה מפלסטיק בצבע כחול, עם חור באמצע, שכתבתי עליו "כינרת".<sup>39</sup> השמות והמלים שאני כותב במהלך השנים מצטברים למעין מיפוי: זה המיפוי הסלקטיבי שלי מתוך המפה הכללית, מיפוי שאותו שמת על השולחן – נקודות ציון, שאם תחבר ביניהן קו יצטבר תוכן פוליטי, "הצבעה על".

י.פ. לשמות המקומות שאתה בוחר יש בתודעה שלך קונוטציות פוליטיות? או שיש להם, לפעמים, קונוטציות פיוטיות?

צ.ג. אני חושב על זה במונחים של הייקו פוליטי. המוזיקליות, ההדהוד, גם הם תוכן בעולם. השמות מייצרים תדר שיש לו מקור ויש לו תהודה, השפעה. הם אלמנט לשוני, מוזיקלי, קונצפטואלי ופוליטי, שמצטבר – תחילה בתוכי, ואחר כך בעבודות. אני אוהב את אופן המחשבה המשתרשר הזה, את הרעיון שבמידה רבה המשמעויות היותר עמוקות של מה שאתה עושה יכולות להתגלות רק דרך התבוננות בפרויקט כולו ולא בפריטים בודדים. פרויקט הוא גם פרויקציה. פריט בודד הוא כמו מילה אחת מתוך משפט או סיפור שלם. יש הבדל מהותי בין ציור של בלטה לבין, הייתי אומר, ריצוף, תפיסת שטח, טריטוריוזציה. כבר בשלב מאוד מוקדם, בסדרת העבודות שכוללת את אום אל-פחם ובייל אדי בייל אדי (1985-1983), חשבתי שעבודה מעין זו, שבה המילים הן דימוי מרכזי, יכולה אמנם לעמוד בפני עצמה, אבל כשאתה נמצא בחלל שבו אתה מוקף בשמות של יישובים ערביים כתובים בעברית, זו כבר טבעת שמייצרת שדה משמעות טעון. כצופה, אתה כאילו "כלוא" בשדה חשמלי סוגסטיבי. ההצבעה על הכפרים הסמויים מהעין היא פעולה של סימון ושל מיקוד, שמביאה אותם לקדמת הבמה ומגדירה טריטוריה אלטרנטיבית לנרטיב הציוני, לסיפור הזה שגדלנו עליו. הפעולה הזו גם מסמנת את עצמה על ציר הזמן. הדברים נוספו ובנו זה את זה לאט לאט.

י.פ. באחת השיחות שלנו סיפרת על עבודה שכתבת על בויס בתקופת לימודיך במדרשה. בתערוכה שלו שמוצגת בימים אלה במוזיאון ישראל יש קופסה של שנים-עשר או ארבעה-עשר מתוך 400 רישומים, שהוא נתן למוזיאון לודו' יחד עם הארגונים





כינרת, 2012, טכניקה מעורבת על מכסה פח אשפה מפלסטיק, 84x61.5x14  
*Sea of Galilee*, 2012, mixed media on plastic trash-can lid, 84x61.5x14

צ.ג.

שהכילו אותם. בירושלים מוצג אחד הארגזים ועל הקיר תלויים הרישומים שהיו בתוכו. הארגז הוא חלק בלתי נפרד מהתצוגה.

אני יודע שבמקרים מסוימים, כשבויס היה יוצק פסל, מביא אותו למוזיאון ומפרק את הנגטיב, הוא היה מחליט להשאיר את הנגטיב ואפילו את המטאטא שבעזרתו גרף את החתיכות שנשרו. זו פעולה שבה ההצבה היא חלק אינטגרלי מיצירת האובייקטים, בתהליך מתגלגל של חשיבה שמנסחת את עצמה ומשתנה ומתעדכנת בלי סוף. שום דבר לא נגמר, אפילו כאשר התערוכה נפתחת זה לא נגמר. בלנדסמוזאום בדרמשטדט, נדמה לי, ישנם כמה אולמות עם העבודות שלו, והוא היה בא פעם בכמה חודשים, מזיז דברים ומשנה את ההצבה של סביבות הפיסול האלו. מעניינת היכולת להישאר פתוח לגבי צורת הארגון ולהציג אופציות שונות, שבהן כל דבר יכול לקבל מעמד שונה. בתוך הפרויקט המצטבר שלך, במשך השנים, עבודות בודדות יכולות לתפקד כמו אבני לגו, שבמיקום ובהקשר שונים עשויות לחשוף משמעויות חדשות.

גם אצלנו, התערוכה קשה לקטגוריזציה. אני רואה את זה בתהליך ההכנה של הקטלוג ובדברים אחרים. כשהיית בחו"ל לא מזמן, רציתי יום אחד להתקשר אליך ולהגיד לך שיש קטגוריה שלא דיברנו עליה. אתה דיברת על "הפצים נטושים", אבל יש כאלה שאני לקחתי ומסגרת אותם, לפעמים חתמתי ולפעמים שכחתי לחתום עליהם. ניסיתי להצביע על דבר, למסגר אותו, "להאיר" את קיומו – לפנס שלי לא הייתה משמעות במקום הזה. כשמיכאל גורדון היה אצלי בסטודיו, בפגישת הכנה לקראת עיצוב הקטלוג, הוא שאל על חפץ כלשהו, האם הוא עבודה או אובייקט מצוי? אז הבנתי שיש פה עוד קטגוריה: חפץ נטוש שאומץ. למשל, דף מספר שיש עליו סימן שאלה וכתוב "שאלות ותשובות" – לא נגעתי בדף הזה, רק חתמתי עליו והפכתי אותו לעבודה שלי. העבודות בתערוכה מצויות למעשה על כל הסקאלה שבין "אובייקט נטוש" לבין עבודת אמנות. זהו ציר שיש עליו הרבה מצבי ביניים, או רמות שונות של התערבות, וגם האופציה הקיצונית יותר: עבודה שמתחזה לאובייקט נטוש (כמו "Wonderland", עמ' 33 שקראתי לה אלטנוילנד).

< עמ' 55



למעלה: עזה, 2005, טיפוקס, צבע תעשייתי ובטון על עץ לבוד, 47.5x65  
משמאל: Gaza, 2010, ספריי ואקריליק על לוח עץ ובטון, 245x31x2  
Top: Gaza, 2005, correction fluid, industrial paint and concrete on plywood, 47.5x65  
Left: Gaza, 2010, spray paint and acrylic on wood panel and concrete, 245x31x2



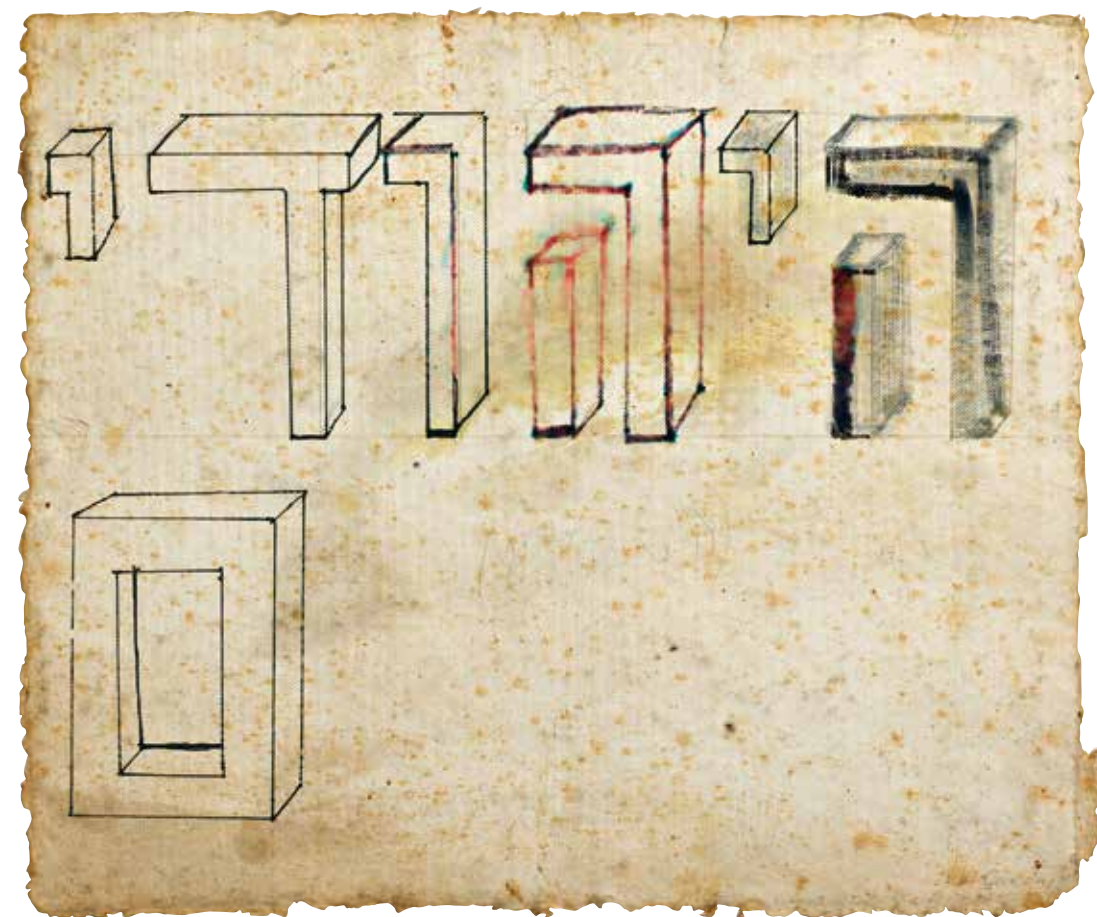


הים של עזה, 2012, אקריליק וספריי על פורמיקה מודבקת ללוח עץ, 39.5x218x4.5  
*The Sea of Gaza, 2012, acrylic and spray paint on Formica mounted on wood panel, 39.5x218x4.5*





49 כאפייה, 1997, צבע תעשייתי וטוש על שלט פוליגל, 56x17  
*Keffiyeh, 1997, industrial paint and felt-tip pen on corrugated-plastic sign, 56x17*



48 היהודים, 1996, טוש ועיפרון על נייר, 77x90  
*The Jews, 1996, acrylic, felt-tip pen and pencil on paper, 77x90*



חיפה-גזה, 2007, טוש על שלט פלקסיגלס, 63x60  
Haifa-Gaza, 2007, felt-tip pen on Plexiglas sign, 63x60

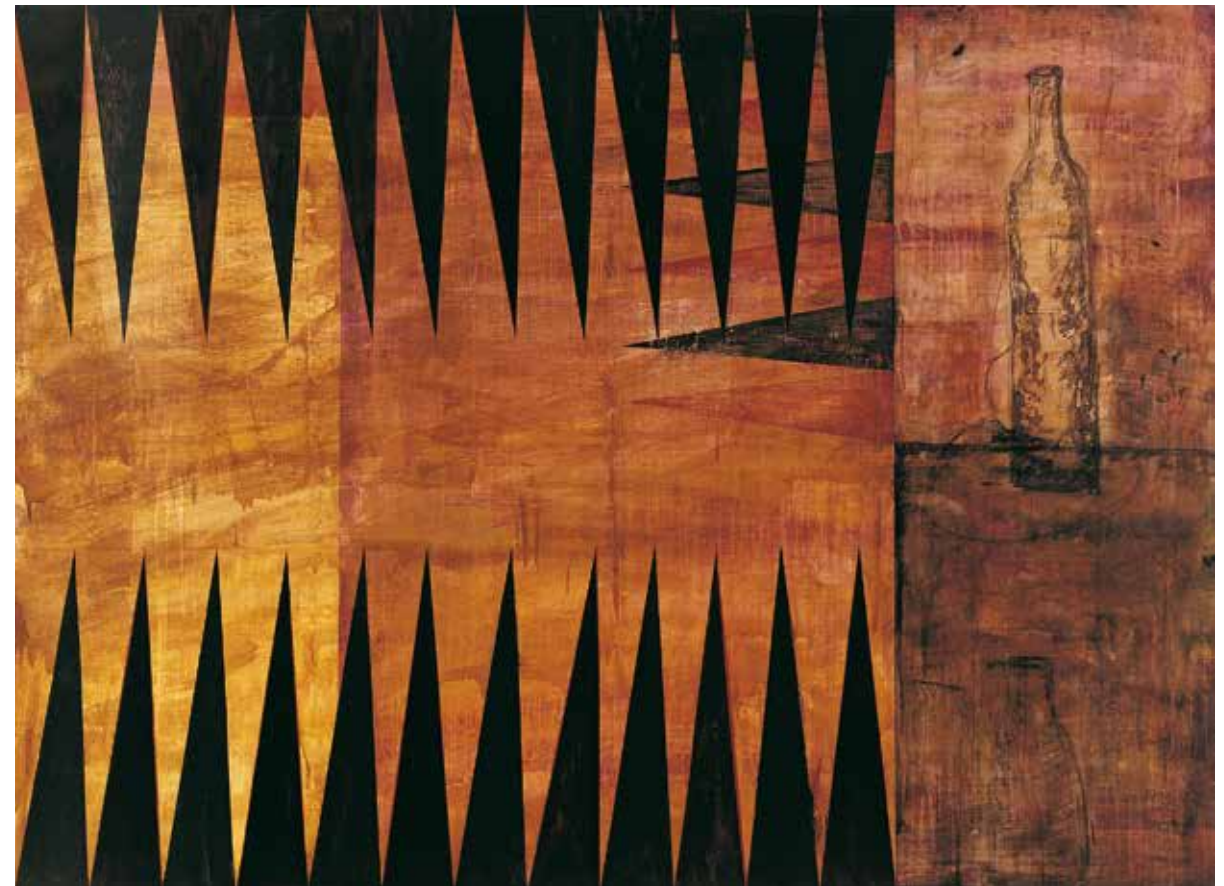


כאפייה, 1997, צבע תעשייתי וטוש על שלט פוליגל, 48x27  
Keffiyeh, 1997, industrial paint and felt-tip pen on corrugated-plastic sign, 48x27



### 3. להציל את הציור

- י.פ. האם יש מקרים שבהם אתה, כמו ראושנברג, מרגיש שאתה צריך "להציל" את הציור? שהוא כבר מתחיל להיות כאוטי מדי, בלתי פתור או בלתי ניתן לפתרון?
- צ.ג. כן, יש מקרים כאלה, שבהם משהו לא עובד והציור מתחיל "להיסתם". אני חושב שבמקום הזה נדרש אומץ, בעיקר האומץ ללכת כנגד עצמי, לבגוד בסנטימנטים ובעובדה שהשקעתי זמן ועשיתי כל מיני דברים, ולחזור ולהתחיל מההתחלה, לפתוח את כל העסק. לפעמים זה נעשה דרך ג'סטות של מחיקה – שלעולם אינה מחיקה, כי למחיקה יש צורה, צורת השטח שנמחק, ולכן היא לא אין אלא יש; היא דימוי חדש. פעולת הביטול היא פעולה של פתיחת אופציות חדשות ("פתח לנו שער בעת נעילת שער, כי פנה יום"). אם עבדתי על העבודה הזו חודש ואני פתאום "נכנס בה", אם אני נמצא במבוי סתום ואני פוצע אותה, אז או שאני אאבד הכול או שארוויח הכול. זה דומה לאופן המחיקה והמחשבה עליה אצל אריה ארוך.
- עשיתי עכשיו עבודה חדשה, שבה עליתי על ציור שעשיתי לפני 20 שנה. בד לא גדול, שהייתה מודבקת עליו מגבת והיה מצויר עליו משהו. הוא היה מונח בצד, ומדי פעם הייתי מוציא אותו. ידעתי שמשהו שם לא מתרומם, אבל היו שם גם הרבה דברים יפים. הוא היה מאוכסן אצלי שנים, ולפני שבועיים-שלושה הצלחתי לצייר עליו. נשאר ממנו חלקים, אבל פשוט בניתי ממנו ציור חדש, סיכנתי את הדבר שהוא היה וניסיתי לתת לו סיכוי.
- י.פ. מה יהיה התאריך שלו?
- צ.ג. הוא היה מ-1992.
- י.פ. אז זה יהיה 2012/1992?
- צ.ג. יכול להיות, אני צריך לחשוב על זה. פתאום הבנתי שלציור הישן שלי מלפני 20 שנה אני מתייחס כרדימייד, כמו אובייקט נטוש או אובייקט נואש...



שֶׁשֶׁבֶשׁ, 1988, אקריליק ושמן על בד, 177x243, אוסף בנק דיסקונט  
Backgammon, 1988, acrylic and oil on canvas, 177x243, Discount Bank Collection



#### 4. הסטודיו כמקום

י.פ. אתה מצוי בעיצומו של מעבר מהחלל שלך בדרום תל-אביב לחלל אחר, גם הוא בדרום העיר. אם היית עובר לצפון תל-אביב, אולי זה היה מטלטל את העבודה שלך. לדרום תל-אביב יש מטען חברתי ותרבותי מסוים, שבשנים האחרונות מתחדד יותר ויותר: מסה של בני מיעוטים, מתחים בין העניים "שלנו" לעניים "שלהם", האלימות שלנו והאלימות של השכן. האטלייה שלך הוא חלק מהסביבה הזו, אבל גם אי בודד בתוך הים הגועש הזה.

צ.ג. כן, נכון. האזור שאני עובר אליו גובל בשכונת שפירא. מהחלון שלי אני יכול לראות את הבית של הבת שלי, שגרה בתוך השכונה.

כשעברתי לדרום תל-אביב, זה היה לסטודיו במתחם נוגה. פתאום הבנתי שמשוהו באורבניזם באזור הזה משפיע עלי: הרבה מוסכים והרבה שערים – שערי ברזל מרותכים עם איקסים – והחלוקות האלו של הצבע. הצירים הראשונים שעשיתי שם היו האיקסים. את הציור בכחול-לבן עם המשולשים עשיתי בעקבות שער הברזל של בית הספר הנוצרי ברחוב יפת ביפו. הוא קיים שם עד היום, עוד מהימים שלפני אנדרומדה. זה היה המודל שלי.

אני מתאר לעצמי שאם הייתי עובד בצפון תל-אביב, היה קורה משהו אחר לגמרי. אתמול בדיוק משהו שאל אותי: "אתה אוהב את דרום תל-אביב, נכון?" – ואמרתי שכן, כי יש פה איזה חוסר סדר. אין פה חוק ואין חוק-אב, זה מין מערב פרוע. אתה מרשה לעצמך דברים שבאזורים אחרים של העיר לא היית מרשה לעצמך, אתה אפילו נוהג אחרת בדרום תל-אביב וביפו. ליפו חוקים משלה. האלתור הרבה יותר חזק פה וגם הלכלוך, בכל המובנים, וזה עונה על איזה צורך שלי בתחושת חופש "עבריינית". זה נוגע במקום הערסי שלי, חוצה הגבולות.

י.פ. נראה שההתייחסות שלך לסטודיו היא מעין רדוקציה או סכימה של הקשר בין הפנים והחוץ אצלך. הוא אמנם מבודד מהחוץ, אבל החוץ והפנים ממשיכים להיות קשורים זה בזה. החוץ תמיד מספק לך אובייקטים ויזואליים או ממשיים – ממש שם, מעבר לקיר או מעבר לחלון, משהו אולי נטש את זה לפני שלוש דקות – ותמיד תשקול להעביר את הדברים הללו פנימה.

חשבת על דימוי מוזר לחלל הסטודיו שלך: מקרר, שבתוכו אדם שם את כל המצרכים שמשמשים אותו באופן ישיר לשם קיום – אוכל ושתייה. על החוץ שלו אנשים נוהגים לתלות דברים שהפונקציה שלהם שונה לחלוטין: מדבקות, בדיחות, תצלומים של בני משפחה, מספר טלפון של שרברב; דברים שקשורים במעטפת, בקליפה של הפנים הזה, שגם להם יש פונקציה חשובה. התערוכה תציג את הפנים והחוץ כמקשה אחת – החומרים שעוטפים את העבודה שלך ומזינים אותה.

< עמ' 65



ללא כותרת, 2012, טכניקה מעורבת על בד, טריפטיכון, 120x178 ס"מ  
Untitled, 2012, mixed media on canvas, triptych, 120x178 each





מראה הצבה בתערוכה "ציבי גבע: עבודות חדשות", 2012,  
בסטודיו האמן ברחוב אלפסי, תל אביב לאחר פינויו  
Installation view at the exhibition "Tsibi Geva: New Works," 2012,  
at the artist's studio on Alfasi St., Tel Aviv after it had been vacated



## 5. טרנס־פּוֹזיציות

י.פ. כדאי להרהר על הקשר בין המקום של הדברים, הפונקציה שלהם והזמן שלהם. המעמד של "חפץ נטוש", כמו שאני מתעקש לקרוא לו, שייך למקום מסוים ולפרק זמן מסוים. החפץ נטוש מזה שעה או חמש שנים. הוא חי בתוך הסביבה שלו, ולאחר שהוא נשלף מתוכה יש לו פרק זמן שני, אצלך. אם אתה עושה בו שימוש והופך אותו לעבודה שלך, זוהי תחילתו של זמן חדש – ומעמד חדש, תכלית חדשה. וכשאתה מעביר אותו לתערוכה, אתה שוב משייך אותו לסדר חדש ולחלל חדש, שכופה את עצמו על העבודה או מתאים את עצמו אליה, ממש כשם שעשתה הסביבה הקודמת של החפץ, לפני שננטש.

אתה עצמך עומד בפני פרק זמן חדש בחיים שלך כיוצר. אתה מסיים פרק זמן שקשור במה שעשית וגם בכל מה שצברת בסביבה המסוימת מאוד הזאת, המלוכלכת והרוויה בנוכחות שהיא אלמונית ועם זאת קונקרטיית. והנה אתה הולך לקראת מקום חדש, בעל ממדים וארגון שונים, ויתכן שדברים מסוימים שאספת במשך שנים יינטשו פעם נוספת.

צ.ג. זה נכון. אין לי מושג איך הסטודיו החדש יראה. הוא "יזדהם" עם החפצים ועם העבודות. נדמה לי שעמוס עוז אמר פעם ש"בלבנט יש מיקרובים". אצלי המיקרובים יושבים בתוך הדברים.

יש משהו מעניין במעבר מסטודיו לסטודיו. אני יודע את זה מניסיון עבר. הרבה פעמים אני כל כך עייף אחרי העברת החפצים, שאני משאיר את הדברים בתוך הקרטונים, לפעמים במשך חודשים ארוכים. ואז, לאט לאט, חלק מהדברים עולים על הקיר וחלקם נשארים ארוזים, כי הם שייכים לעולם הישן, לפרק הקודם, וגמרו את תפקידם. אבל לא ויתרתי עליהם, גררתי אותם אתי כמו אלבום תמונות, אולי מתוך איזו חרדה להיפרד. זו האמונה התפלה שהעבר שלנו וגם הדפיקויות שלנו מכוננים אותנו. הולכים לטיפול פסיכולוגי, אבל בחזרה שוב ושוב ל"מה היה שם?" מעמיקים לפעמים חריצים קיימים. לפעמים אנחנו דבקים בדברים הכי מיותרים, שגורמים לנו סבל, רעילים אפילו.

י.פ. או שהם ב"שנת חורף"...

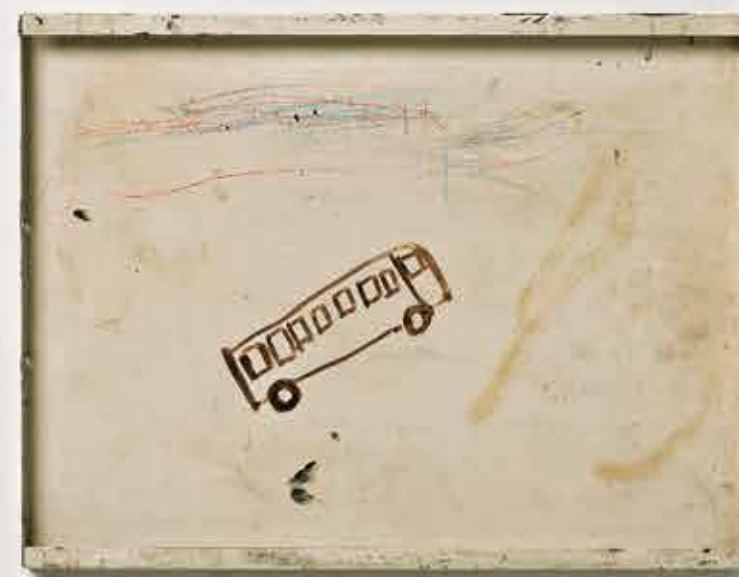
צ.ג. יתכן שהם ב"שנת חורף" ובאיזשהו שלב אכניס אותם לסצנה חדשה, או שהם פשוט לא מתאימים עוד למקום החדש, שהוא גם מקום נפשי. המקום החדש יהיה חדש, אני מניח. אין לי שום רצון לעשות חיקוי של מה שהיה לי קודם. בתקופה הקרובה, בזמן שחלק מהדברים יהיו באשדוד וחלקם יוצגו בסטודיו הנוכחי (בנוסף לעבודות שנסעו לתערוכה באיטליה), אחזיק פה שני חללי סטודיו במקביל, בנוסף לעוד אחד בניו-יורק. זה מצב שיש בו ארעיות, והוא לא קל לי. זה מקום מעורער, חסר שיווי משקל, כמו ללכת כששתי הרגליים באוויר. זה שיעור בחוסר יציבות, שיעור חשוב.

< עמ' 71





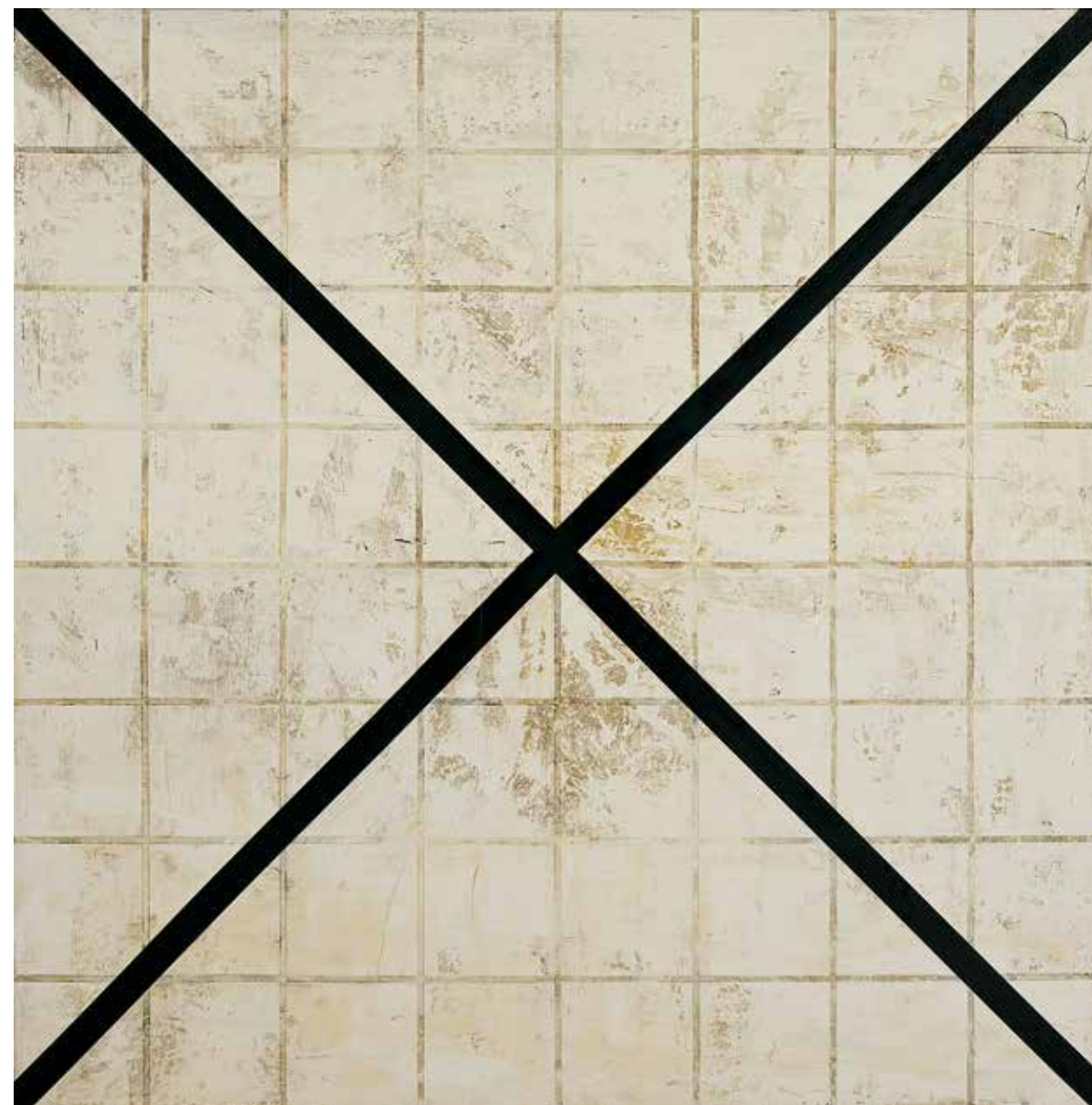
67 צימור, 1997, טכניקה מעורבת על שלט פח מורכב על מסגרת עץ, 70x50x5  
 אוסף ג'ני וחנינא ברנדס, תל-אביב  
*Bird*, 1997, mixed media on tin street sign mounted on wood frame, 70x50x5  
 Geny and Hanina Brandes Art Collection, Tel Aviv



66 אוטובוס בהרים, 2000, טכניקה מעורבת על מתכת, 29x38x2, אוסף מוזיאון אשדוד לאמנות  
*Bus in the Mountains*, 2000, mixed media on metal, 29x38x2, collection of Ashdod Art Museum



ללא כותרת, 2009, טכניקה מעורבת על עץ, 70x60  
*Untitled, 2009, mixed media on wood, 70x60*



ללא כותרת, 1997, אקריליק, שמן וצבע תעשייתי על בד, 184x184  
אוסף דורון סבג, בע"מ, תל-אביב  
*Untitled, 1997, acrylic, oil and industrial paint on canvas, 184x184*  
Doron Sabag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv

## 6. דימוי, מושג

- י.פ. באופן כללי, אפשר להגיד שהדברים בתערוכה עדיין קשורים במהלך הגדול של דושאן.
- צ.ג. הוא דיבר על ההצבעה של האמן על האובייקט ועל שינוי ההקשר שלו: הוצאה מהקשר שימושי והעברה להקשר אמנותי.
- י.פ. כאן יש לנו כל מיני ניואנסים אחרים, שיכולים להעלות על הדעת את דושאן, או את מגריט – כמו במקרה של המקטרת של אביך. אתה לא עוסק במטפורות ולא בסמלים.
- צ.ג. אני חושב שיותר נוח לי לדבר על אלמנטים מאפיינים או אופייניים (typical), שזה משהו קצת אחר מאלמנטים סימבוליים. אני נמשך לאובייקטים אפורים, חפים מאקזוטיקה, נוכחים אבל לא שריריים. חשבתי על זה הרבה בתקופה שצירתי את הכאפיות ואת הבלטות. הבלטה היא חפץ שימושי שמאפיין סביבה ספציפית, אבל היא לא סמל. גם התריסים הם אובייקטים אופייניים לסביבה הקרובה שלנו, אבל הם לא נושאים מטען סימבולי מוגדר.
- י.פ. אלו אובייקטים צרובי משמעויות. ברגע שהכאפיה מופיעה אצלך, היא מאזכרת בבירור את המעמד המסוים שלה – השימוש בה, הארגון שלה, כל ההופעה החזותית שלה – אבל היא גם לוקחת אותך הלאה.
- צ.ג. בתהליך ההפשטה שהתרחש אצלי במשך הזמן, הכאפיה הפכה לגדר או לסורג, באופן שיצר הסטה של ההגדרה שלה – ממקום של סימבול למקום של מאפיין סביבתי. הגדר היא לא סמל, היא אלמנט סוגסטיבי שניצב מולנו, שמשפיע עלינו פסיכולוגית ומעורר קונוטציות שונות. גדרות וחומות מצויות כמעט בכל מקום בעולם, מגבילות ומגדרות. הן הופנמו והפכו למושג נפשי, פסיכולוגי. כשאנחנו מדברים על חציית גבולות אנחנו מדברים על שבירת טאבו, פעולה שמתעלמת מכללים מקובלים או דורסת אותם. הגדר בציור מייצרת או מנכיחה סיטואציה של עמידה אל מול מחסום. הדימוי הזה יכול לדבר על כליאה, או לתפקד כסימן מוסכם ל"אין מעבר". יש כאן הבניה של סיטואציה פסיכולוגית-אקזיסטנציאלית, שהיא בעיניי הרחבה של הממד הסימבולי הספציפי ויצירה של מערכת משמעויות רחבה ואוניברסלית יותר. הציור לא רק מייצג אלמנט של גידור בהקשר הסביבתי, הוא מייצר את הסיטואציה ומנכיח אותה עבור הצופה. גם קריאה מופשטת אפשרית כאן. זה יכול להיקרא בקלות (ובטעות) כ"pattern painting" שקרוב ברוחו לאמנים אמריקאים וצרפתים שפעלו בכיוון הזה ולכמה מהציירים הניאו-גיאומטריים בשנות ה-80 של המאה ה-20. אדם שלא נושא עמו את המטען התרבותי, הקונצפטואלי וההיסטורי שהאמן נושא ולא מצוי במציאות שבה הוא חי, עלול לחוות את הדגם הזה כעיסוק צורני שרירותי ופורמליסטי.
- הדיכטומיה הזו בין מה שאתה רואה לבין מה שאתה יודע תמיד העסיקה אותי מאוד. אם אתה לא מכיר את המטענים הסימבוליים או התרבותיים של הדבר הזה, אתה רואה צורה או דגם שמשמעותו חסומה בפניך. כשאני מביא את הידע והמטען התרבותי והפוליטי שנצבר בי ומייצר הצלבה של דימוי ומושג, תמונה וידע, אני





כאפייה, 1994, אקריליק, שמן וצבע תעשייתי על בד, 183x183, אוסף פרטי, תל אביב  
Keffiyeh, 1994, acrylic, oil and industrial paint on canvas, 183x183, private collection, Tel Aviv

מצביע ואומר: "זה זה". נשאלת השאלה, האם "זה זה" או שמא "זה לא זה". האם המקטרת שאני מציג היא המקטרת של מגריט, או הציור של מגריט, או המקטרת של קובה, שהיא אבא שלי? אחרי שהוא מת לקחתי את המקטרת הזאת לסטודיו שלי. אהבתי את הריח והטעם שלה. כשהייתי מצייר, הייתי מחזיק את המקטרת בפה, ככה התרגלתי. במשך הזמן, מתוך מתח כנראה, כרסמתי את הפייה עד שהיא נשברה. אחר כך, במשך איזה זמן, ללא המקטרת לא יכולתי לצייר. הרכיב הקונצפטואלי, הידע שאתה מביא מבחוץ וזורק על הדימוי, משנה את כל אופן הקליטה והקריאה שלו.

אני אוהב את העובדה שהקליטה והפרשנות של יצירת אמנות הן רב-ממדיות וש אפשר לשחק את משחק המחבואים הזה. אפשר לדבר על עבודות ולקרוא אותן דרך המישור הפורמלי, ואפשר לטעון אותן בהקשרים פוליטיים. בארץ, תמיד קראו את העבודות שלי אך ורק בהקשרים פוליטיים. בפרויקט הסבכות שעשיתי (2002-2003), עמ' 18-19, 74-75 ההתייחסות הביקורתית לסורג הייתה רק כאל סמל של הסיטואציה הפוליטית. כל הדיון שמתקיים בעבודות האלה עם תולדות האמנות – החקירה של צורות הארגון ושל הדגמים הבסיסיים של המודרניזם והפוסטמודרניזם, תיאוריות של סדר או ארגון ומצד שני של כאוס – כמעט לא זכה כאן לדיון, מכיוון שלא נקלט באנטנות או לא נלכד ברשת העניין של אנשים שכותבים כאן, או לא תאם את התבנית המחשבתית שלהם.\*

ברמה הפורמלית, יש קרבה בין עבודות שלי לבין עבודות של אמנים ממקומות אחרים בעולם, שהגיעו לדברים דומים מתוך עולם שונה וסוג חשיבה אחר לגמרי. מחשבת הציור שלי מעולם לא הייתה פורמליסטית. יש לי כמה "באגים" אישיותיים שגורמים לכך שאני מאפשר לעצמי לייצר הפשטה רק אם יש לה אחיזה בעולם המציאותי, גם אם האחיזה הזאת מתקיימת מחוץ לתודעה. כשאני עושה את ה-X הזה למשל, צופה אמריקאי יקרא את זה כ-Hard-edge בנוסח אלסוורת קלי, או כסוג של פורמליזם מופשט – אבל אנחנו כאן יודעים שזה גם סימן, שלט כניסה לבסיס צבאי. זה גם וגם. הדימוי יכול להיטען ולהתפרק לחלוטין בעת ובעונה אחת, והדיאלקטיקה הזאת חשובה ועקרונית לעבודה שלי. מישורי המשמעות (והפרשנות) של העבודות מונחים זה על גבי זה ומתקיימים בו-זמנית, כמו תל, תל דברים. יש כאן שפגאט כזה בין קטבים, שמתקיימים במקביל ולא מבטלים זה את זה או יוצרים ממוצע. אני מרוקן, כלומר פותח את הביוב של דברים מלאים, ויחד עם זאת מטעין דברים ריקים לגמרי.

< עמ' 91

\* הפרויקט הוצג לראשונה בתערוכה "סבכה" (2002), בגלריה לאמנות הגר ביפו. בתערוכה הציג גבע שתי מערכות סורגים שתכנן בעצמו ויוצרו בייצור תעשייתי, שהציגו מהלך מתפתח של דגמי חלוקת פני שטח – דגמים ששאבו גבע מתרבות היומיום העממית, מסמלים מקומיים (כמו המגן דוד) ומדפוסים מודרניסטיים של ציור גיאומטרי מופשט (כגון עבודותיהם של פיט מונדריאן וסול לויט). על קירות החלל הפנימי של הגלריה הוצגה סדרה של סורגי "בטן" ובמרפסת הגלריה הותקנו, בתוך קירות שנבנו במיוחד עבור התערוכה, סורגים שטוחים, שתפקדו כמערכת חלונות שמיפה את הנוף. הפרויקט ניהל דיון מרתק במושגים כמו גדר וסבכה, תוך שימוש בדיאלקטיקה עדינה שנעה בין חוץ לפנים, בין הפונקציונלי לתרבותי, בין הזיכרון המודרניסטי לאורגניזם הקורטיבי. פרויקט הסבכות הוצג בחלקו גם בתערוכת היחיד של גבע במוזיאון חיפה לאמנות, "תכנית אב", ב-2003. (רוני כהן-בנימיני)



טבכות, 2002, סורגי ברזל, מידות משתנות, מראה הצבה בתערוכה  
"ציבי גבע: תוכנית אב", מוזיאון חיפה לאמנות, 2003  
*Lattices, 2002, iron lattices, dimensions variable, installation view at the exhibition*  
"Tsibi Geva: Master Plan," Haifa Museum of Art, 2003



ללא כותרת, 2012, אקריליק על חלון, 47x32.5x2  
*Untitled, 2012, acrylic on window, 47x32.5x2*

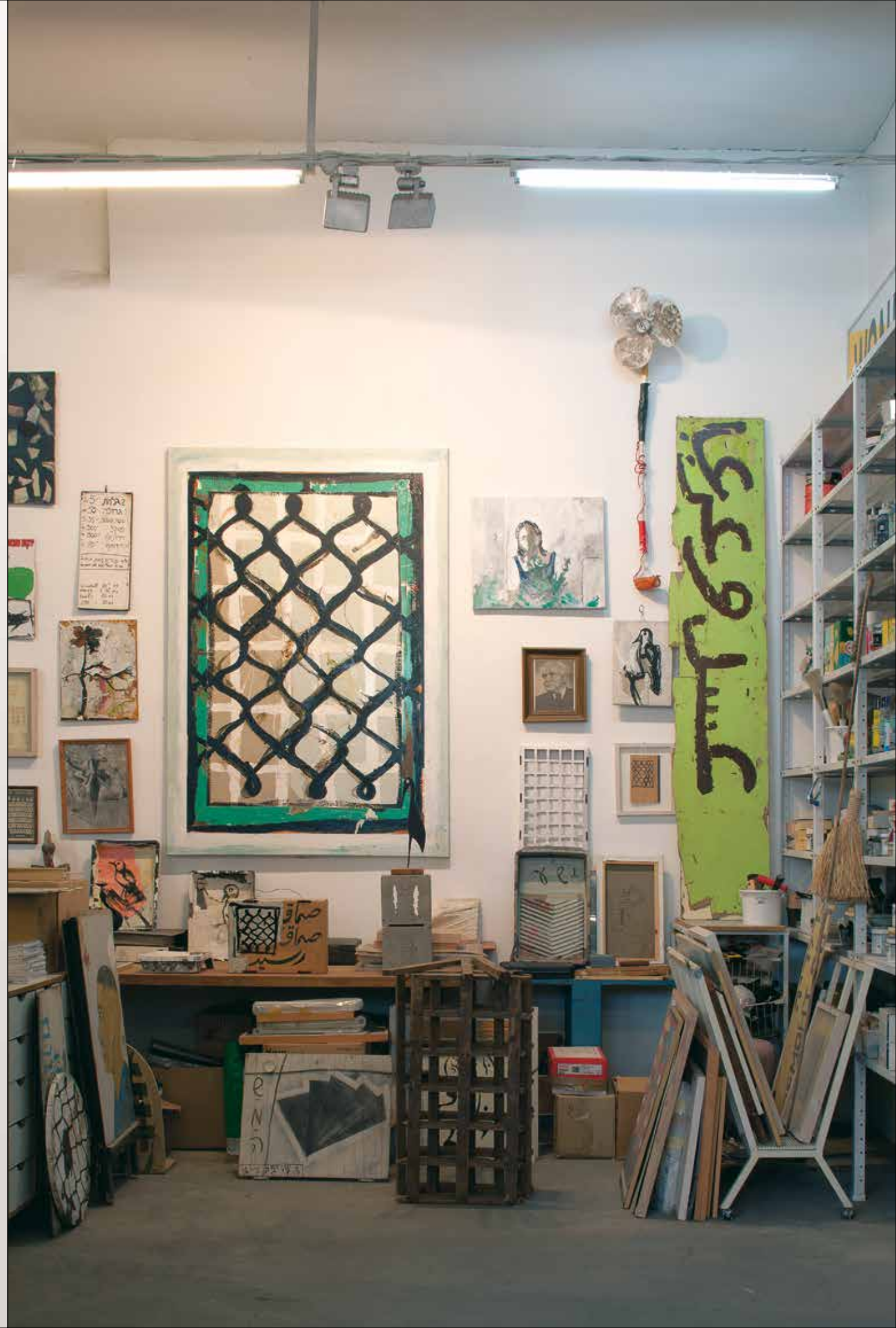








מיץ, 2011, שחן על שלט, 28x40  
*Juice*, 2011, oil on sign, 28x40



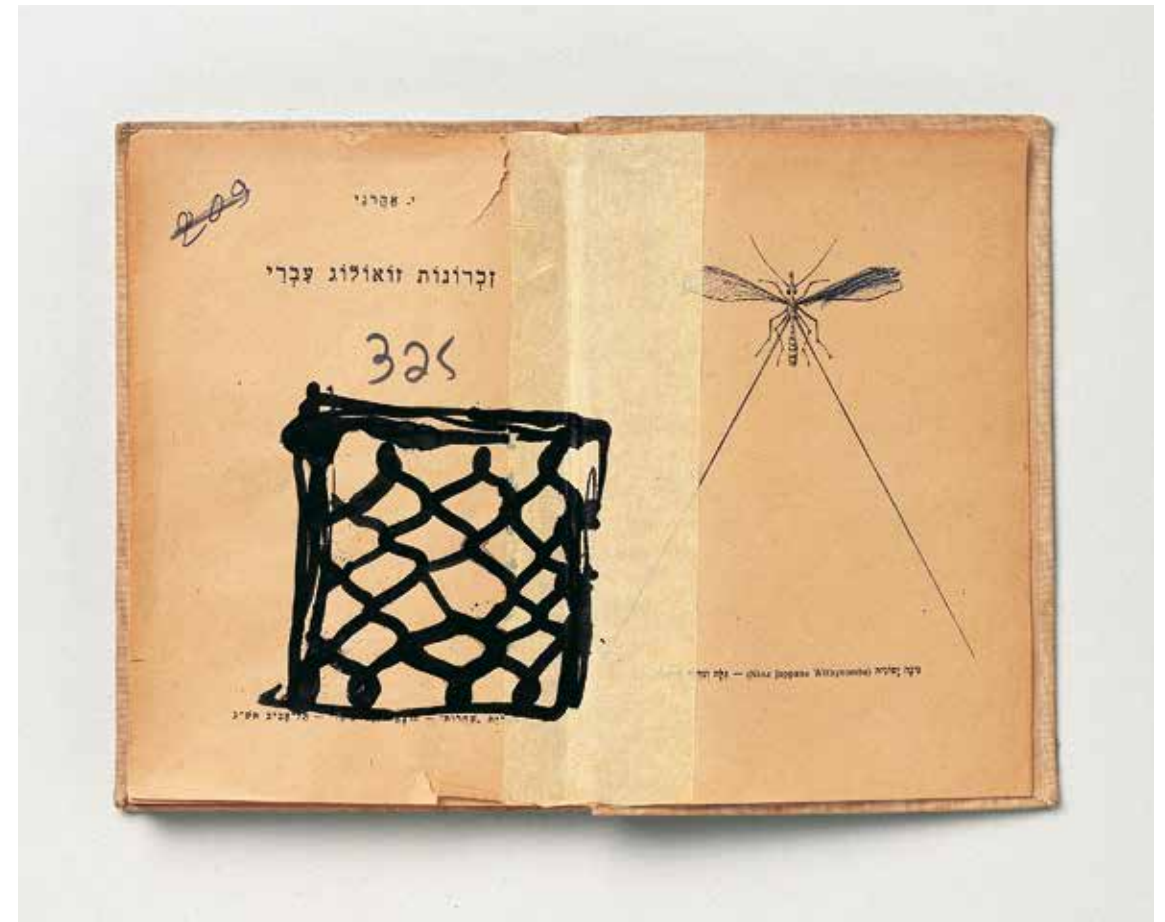
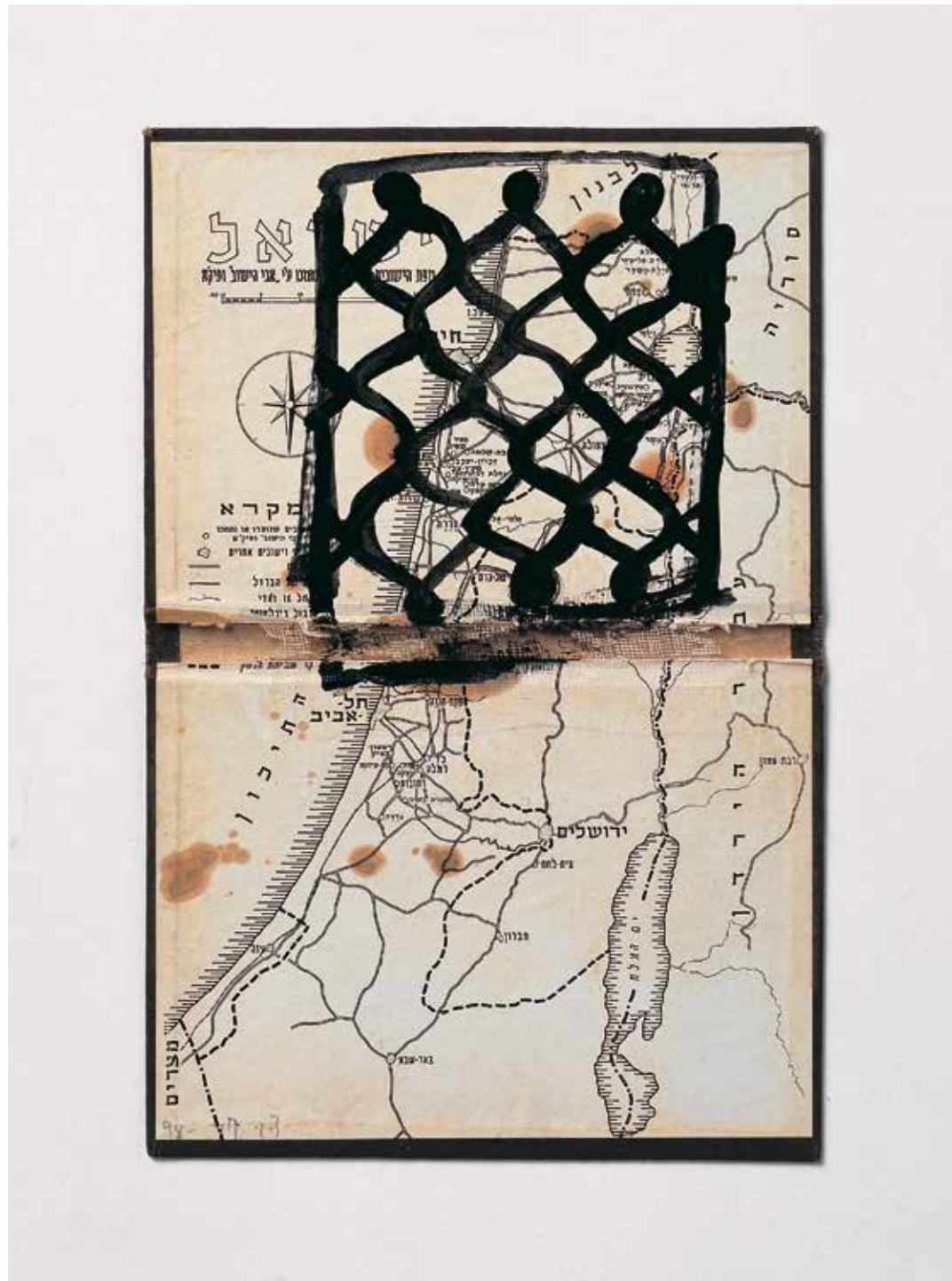




כאפייה, 2007, טכניקה מעורבת על עץ, 70x50  
*Keffiyeh, 2007, mixed media on wood, 70x50*



כאפייה, 2007, אקריליק על בד, קוטר: 50  
*Keffiyeh, 2007, acrylic on canvas, dia. 50*



## 7. חשיפת המנגנון

י.פ. המוויאון באשדוד נראה לי מקום נכון להצגת תערוכה שלך, מקום שמדגיש את התלות ההדדית בינה לבין המציאות הישראלית. כי אשדוד זה מקום שהוא גם בשוליים של כל העסק הזה – בגלל האווירה הלאומנית, וההדרה של כל מה שזר – אבל גם מתקיים בתוך המציאות הישראלית ומאפשר קריאה של העבודה שלך כאמנות מאוד ישראלית. נראה לי שהקהל כאן, בין אם יאהב את העבודות או לא, ירגיש שאמן "שלו" הוא שעשה אותן, שאפשר לעקב אחרי העבודה שלו, שיש לה נקודות התייחסות תרבותיות וחברתיות מוכרות. יחד עם זה, אני חושב שהדרך שבה אנחנו מנסים ליצור הבחנה בין אמנות לבין חומרים שאינם אמנות היא לא תלויה מקום.

צ.ג. זאת תערוכה שמציגה את ה"מטבח" או את חומרי הגלם, משהו שאמנים לא נוהגים לעשות – בדרך כלל, מה שיוצא החוצה זה המסקנות. לרוב, יש הפרדה ברורה בין המתחם של הסטודיו לבין הגלריה או המוויאון. והויתור על ההבחנה הזאת – כלומר, ההחצנה של הסטודיו, של המרחב הפרטי – מאפשר לאנשים להיכנס לתוך הקרביים של העבודה, לתוך עולמך הפנימי. ברור שאנחנו עושים סלקציה ושולטים באופן התצוגה, אבל עדיין, המשמעות היא שאני לא מציג רק את התוצרים ההטרונגיים של העבודה שלי, אלא חושף כאן איזה מילון צורני, מקורות ארכיטפיים. אלו דברים שהצטברו, ורבים מהם נמצאים אתי המון שנים, הם כמו ה"קומפוסט" של העבודה... זה מהלך מאוד חשוף, ויש בו סיכון מסוים, דווקא מכיוון שהוא לא מראה הכול. אי אפשר להוציא ממנו מסקנה על מכלול העבודה, כי מכלול העבודה לא מופיע פה. זו תערוכת קונצפט: היא חותכת פרוסה מאוד מסוימת, אבל היא חותכת אותה לעומק. אני מצפה שהיא תחשוף מנגנוני חשיבה.

י.פ. הייתי אומר מנגנוני החלטה. כל חפץ וכל עבודה מציגים החלטה מסוימת או החלטות עוקבות שלך.

צ.ג. אני חושב שאמנות חושפת מנגנוני החלטה. היא תיעוד של הכרעות. פני השטח של העבודה (ודאי בעבודה שלי) חושפים את הקדחת שבלב המחשבה. זהו ציור שעוסק באיך ציור חושב את עצמו. העבודה לא מסתירה את החשיבה על אודות עצמה – להפך, היא מחצינה אותה.

נקודה מעניינת היא ההתלבטות, השאלה מה הדבר הזה שהוא "ספק אמנות" – אובייקט שהוא עדיין בספק, שיהיה או לא יהיה אמנות – והאם ההתערבות שלי צריכה להיות גסה או עדינה. כמו הקרש הזה, שאני שם בסטודיו ועובר לידו מאתיים פעם ותמיד שואל את עצמי האם לעשות איתו משהו או לא. יש דבר שאתה נוגע בו רק ככה, כביכול כלאחר יד, ויש דבר שאתה נוגע בו הרבה מאוד, ויש דבר שאתה לא נוגע בו כלל, כי אתה לא יכול.

יש לי פלטה של שולחן משנות ה-50 שמחולקת בקומפוזיציה באדום ולבן. 90<sup>00</sup> מאוד יפה. כמה פעמים ניסיתי לצייר עליה משהו, ובכל פעם הבנתי את החולשה שלי ביחס לכוח של הדבר הזה כפי שהוא. בסוף ויתרתי ואמרתי – זה צריך להישאר ככה, זה שיר גמור, שלם.



ללא כותרת, 2012, טכניקה מעורבת על עץ, 59x74x13  
Untitled, 2012, mixed media on wood, 59x74x13



ללא כותרת, 2003, חריוני ציפורים על לוח שולחן מחופה פורמייקה, 150x70x4  
Untitled, 2003, bird droppings on Formica-top table board, 150x70x4

זה אחרת כשאתה עובד על קנבס ריק ומתחיל לבנות אותו מההתחלה. ברגע שכבר יש שם משהו, אתה צריך להיות מאוד קשוב למה שישנו, לדעת האם ומתי לצאת ממנו או להניח לו. השאלה היא לא רק מה אני עושה, אלא גם ממה אני נמנע. זה נכון לגבי כל ציור. נקודה מעניינת היא שאתה כאמן עושה הבחנה בין "אמנות" ו"לא אמנות". הלא כמעט כל אמן במאה ה-20 אמר שהוא בודק את הגבולות של האמנות. אם הגבול של האמנות כאן – האם אני יכול לדחוק אותו קצת יותר עמוק, קצת יותר גבוה? האם אני עדיין נמצא בתחום ששמו "אמנות"? אתה כמו אומר: "יש לי עולם שמורכב מכל הדברים שנמצאים אצלי, וכולם מצפים ממני להחלטה, שאני אחראי לה: אני יודע איך לקחת את הדבר מה'לא אמנות' ו'לאזרח' אותו בתחום ה'אמנות', בכך שאני חותם, עושה קו, מחבר". מדברך אני מבין שיש גם מקרים שאתה מהסס מולם ושואל, האם לאובייקט כשלעצמו יש שלמות, נוכחות, קיום של אמנות, או שהוא מזמין אותך לעשות פעולה מסוימת כדי להיעשות אמנות.

י.פ.

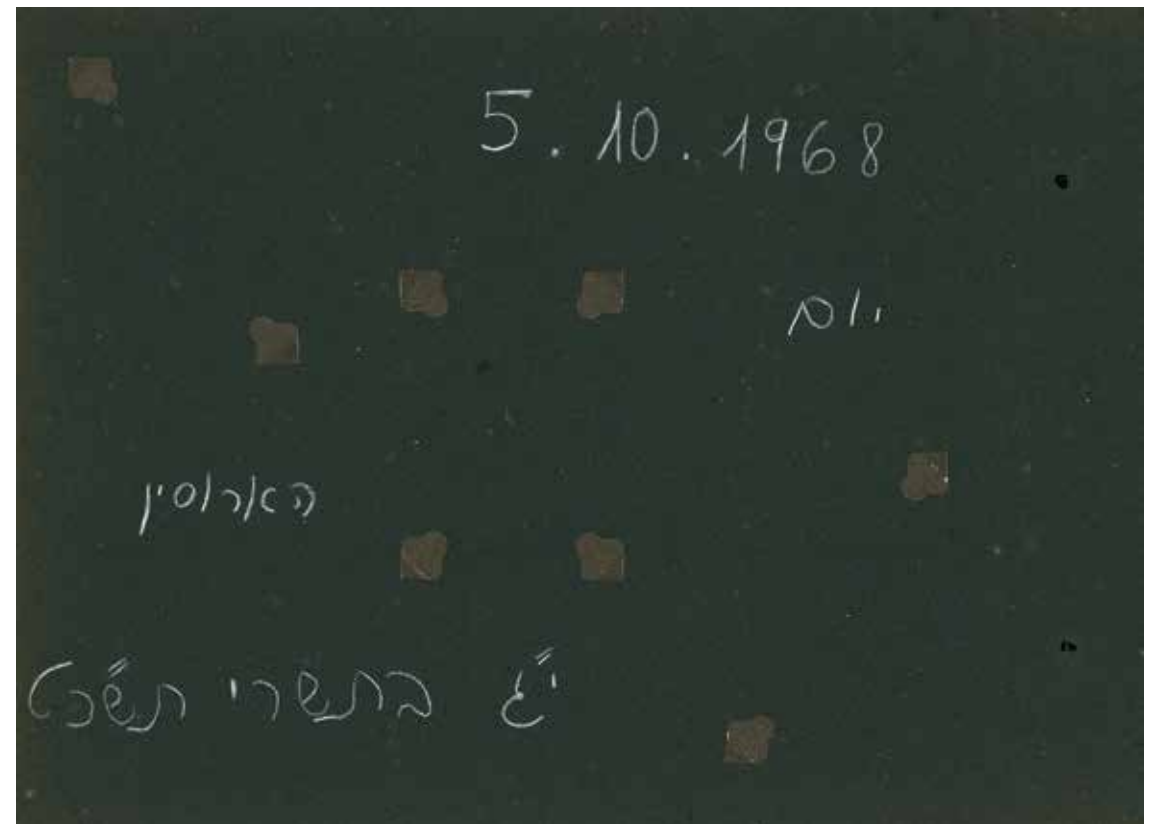
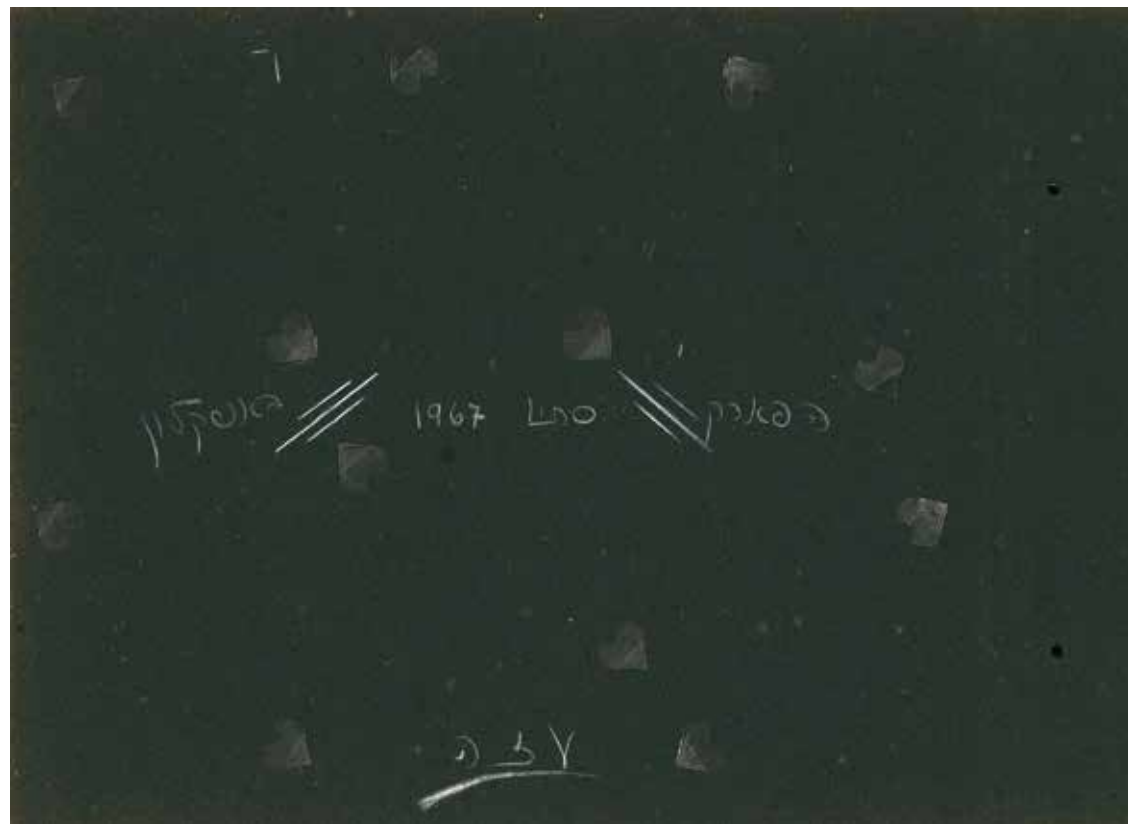
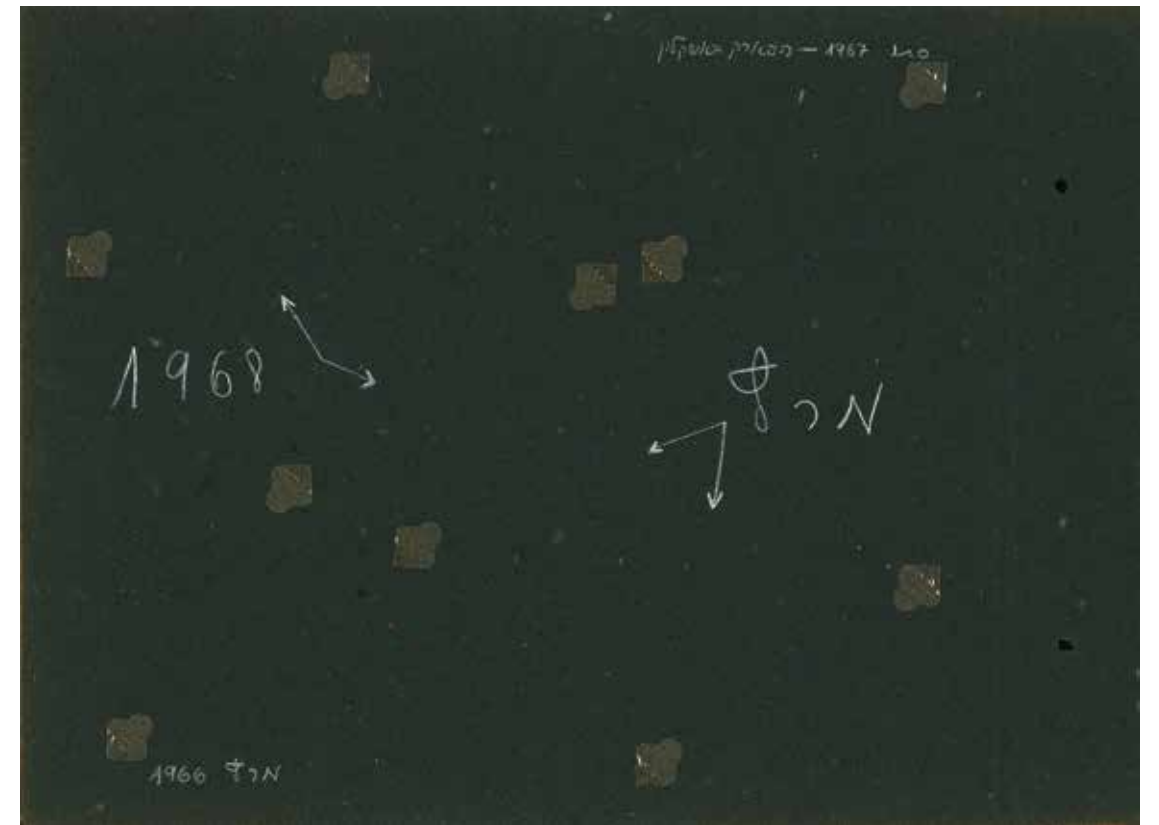
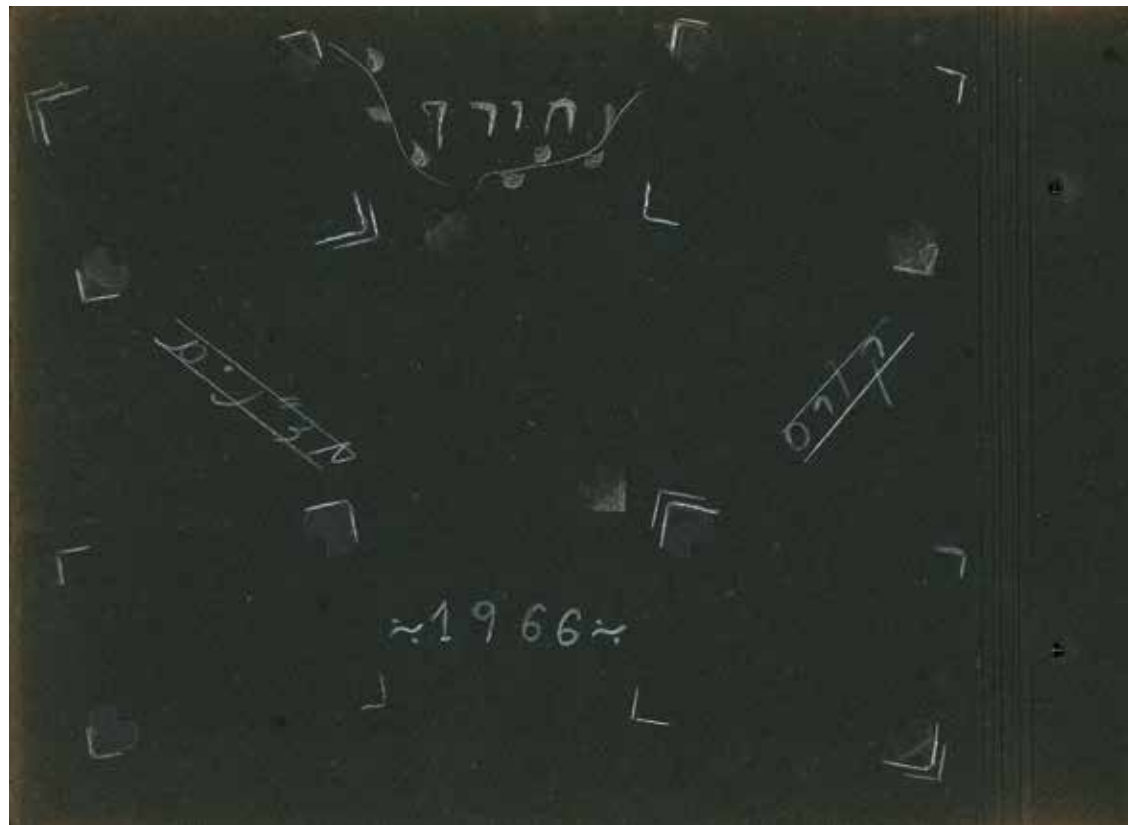
בדרך כלל, אני לא מתעסק בהבחנות האלה. מה אני עושה כשאני לא יודע מה לעשות? אני נוהג לפעול בעזרת "הנחות לזמן ביניים". זה הרעיון של פעולה בהתאם ל-"working hypothesis", שפירושו: מה אני עושה בינתיים. בינתיים, אני עושה פעולות שהתוצאה שלהן לא ברורה או לא ידועה מראש. ברור לי שזה מוביל למקום כלשהו, אבל אני נותן לעצמי להיגרר לתוך תהליך שאין לו מסקנה מוקדמת חד-משמעית, שאין בו הנחת המבוקש. זה מה שמרתק בעיניי באמנות.

צ.ג.

אנרי מישו כתב: "אני כותב כדי לשוטט בתוכי". מבחינה זאת, ה"לשוטט בתוכי" יותר חשוב מהכתיבה. במובן מסוים, האמנות מאפשרת לי להבין מי אני, המשוטט. בתערוכה הזאת, אני לא מתכוון להציג תוצרים סגורים. זה מעניין אותי כפרויקט פתוח, שממשיך לשאול אותה שאלה שאני שואל כל הזמן. יש פה ניסוי פתוח, שיש לו כמה כללי משחק והוא צובר את עצמו לאורך שנים ומייצר את התוצרים שלו "על הדרך". ועל התוצרים האלה אנחנו מסתכלים לקראת התערוכה ומנסים לעשות קטגוריזציה שלהם, מיון. אבל כל העניין הוא שיש ערבול תמידי של הקטגוריות – ואין בי רצון לעשות גבול בין העולם הפנימי לעולם החיצוני, בין הטרומפ-ליצירה לגמורה. היצירה חושבת את עצמה.

מה שאמרת על החוץ והפנים אצלי אמנם נכון: המרחב של הסטודיו גם משקף את הסביבה והוא גם חלל מאוד סגור, בועה של דברים ספציפיים שלקחתי מהחוץ. נעשתה שם פעולה מאוד סלקטיבית של סינון, של ריכוז. אלה תמציות. זו מעבדה שמופעלים בה פילטרים, קודים לבחירה – אבל לא ברור מה הם. הקודים מאוד אינטואיטיביים. יש כאן "ידיעה שאינה יודעת", כמו שכתוב, נדמה לי, ב"דאו דה צ'ינג" של לאו-דזה. העובדה שאתה לא "מבין" את מה שאתה עושה או לא יכול לספק לו הסברים, עדיין לא אומרת שאין לו מובן.

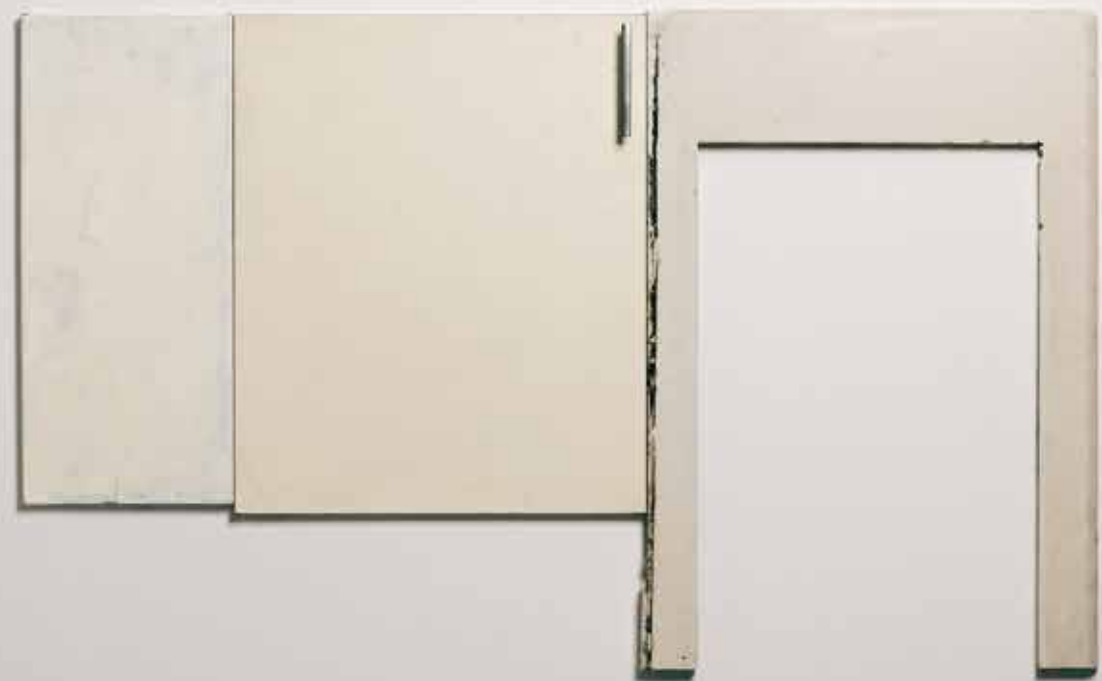
< עמ' 99







מזרח, 1985, טכניקה מעורבת על מזוויט, 76x61  
*Mizrah (East), 1985, mixed media on Masonite, 76x61*



ללא כותרת, 2012, צבע תעשייתי על בד, דלת עץ עם ידית מתכת, שיש, דבק  
 טריפטיכון, 70x30, 71x59x5, 94.5x65x2.5  
*Untitled, 2012, marble, glue, wood door with metal handle, industrial paint on canvas*  
 Triptych, 70x30, 71x59x5, 94.5x65x2.5

## 8. אי־מקום

- י.פ. בין כל הדברים שבחרת לכלול בסביבה שלך ומייצגים את האחרים, את הציבוריות או את החוץ, יש פרק בפני עצמו שהוא "הפינה שלך". פינה שבה כל דבר מתקשר אליך אישית: לביוגרפיה, לזיכרונות, לנוסטלגיות, ליחסים שלך – למשל, עם אביך, או עם מבנים שהוא בנה. הזיכרונות שקושרים אותך לעצמך בעבר שונים מאלמנטים כמו הכאפייה או שם של כפר ערבי.
- צ.ג. בדיעבד, אני יכול לראות שבסטודיו – כפי שהתקיים עד עכשיו, כפי שצילמנו אותו – ניסיתי לממש מעין פנטזיה של משהו, שילד שגדל בקיבוץ חסר לי תמיד בעבר, מעין פעולת תגמול מאוחרת על חוויה קשה של חוסר פרטיות. זה דבר שהתהווה, לא תכננתי את זה מראש. גדלתי בבית ילדים, ובמשך שנים לא היה שם שום ממד של אינטימיות. 24 שעות ביממה היית חשוף למבט של האחרים. כל מה שהיה לך היה לכולם.
- י.פ. בכלל, המילה "שלי" לא הייתה קיימת. רק "שלנו". "שלי" תמיד עבר דרך "שלנו" ו"אני" תמיד עבר דרך "אנחנו". אני חושב שזה התפקיד שהסטודיו הזה, כפי שהוא נוצר וכפי שהוא נערם, מילא אצלי – מקום שהוא שלי ויש לי בו הכול; משק אוטרקי, שיש בו כל הדברים או החומרים הדרושים כדי להיות ולפעול. זה מקום של היות, לא רק מפעל של ייצור. במידה מסוימת, אני עטוף בעבודות של עצמי. זו סביבה שהיא תיבת תהודה שמאפשרת יצירה.
- י.פ. חשבתי עליך קודם כעל רובינזון קרווזו שמגיע לאי ומתחיל לבנות את העולם שלו, את כל מה שהוא זקוק לו.
- צ.ג. חבר שלי זלי גורביץ' כתב מסה נפלאה על רובינזון קרווזו, שנזרק והגיע לאי, רצה לבנות באי מקום – ובנה "אי־מקום". הוא מתייחס בעצם לכל הסוגיה היהודית של ה"אי־מקום" ושאלת המקום. אני מאוד חרד מה"אי־מקום". במעבר ממקום למקום יש פתאום, לרגע, "אי־מקום" – עד שיהיה אולי מקום אחר.
- לגבי העניין הפרטי והציבורי ששאלת עליו, אני מרגיש שבגלל הממד ה"אנחנואי" שהיה בקיבוץ, היה קשה מאוד לעשות אמנות שמדברת על ה"אני". אחרי הרבה שנים, הבנתי שהעיסוק הפוליטי שלי הוא חלק, הוא שיקוף של, ולעתים הוא קצת "סיפור כיסוי" לתכנים הפרטיים, קונסטרוקציה מסוימת שמאפשרת להם לבוא לידי ביטוי, אבל צריך עין חדה בשביל לחשוף את זה. אני בשום אופן לא מסתייג כאן מהפוליטי, שבארץ מקבל הרבה פעמים פרשנות שטוחה וקטלוג דוגמטי. אני רק מנסה לטעון לעמדה רחבה יותר, שרואה את הממד הפוליטי, הממד הפסיכולוגי והממד האסתטי כמשקפים זה את זה. כשאתה מדבר על קונפליקט, למשל, אתה יכול לדבר על הקונפליקט הבין־תרבותי, או על הקונפליקט הפוליטי הישראלי־פלסטיני, או לקשר אותו לחקירה של זהות עצמית – חקירה שנעשית הרבה פעמים דרך האחר, דרך האופוזיציה שלך. אני שואל את השאלה על הקונפליקטים בתוך ה"אני" שלי. לא גמרת לי לשאול את השאלה על הניגודים שדרים בכפיפה אחת על אותו קנבס. זה דבר שמתהווה. הצד המדויק, הארכיטקטוני, המאורגן, ומולו הצד האקספרסיבי, הפראי,





החושני – ניגודים תרבותיים וניגודים פורמליים שוכנים ביחד בעבודה שלי, באופן שלא תואם קטלוגים מקובלים באמנות, כגון "ציור אקספרסיוניסטי" או "ארכיטקטוני-קונסטרוקטיביסטי".

י.פ. ראושנברג טען שהקטגוריות, הסיווגים, נוצרו בידי מבקרים לנוחותם, כדי לפטור את עצמם מהצורך בדיון בייחודי שבעבודותיו של אמן. ואשר לניגודים, הם אולי מקבלים ביטוי בסדר ובאי-סדר המשמשים יחדיו בסטודיו שלך. יש בו דברים שמסודרים בצורה קפדנית, "מניאקית" (את הספרים אתה נוהג ליישר במגע של אצבע), והתמונות נשענות על הקיר, זו לצד זו, מטעמים טכניים – אבל כל שאר הדברים מפוזרים כלאחר יד. אלו שני צדדים של האישיות שלך.

צ.ג. כן. בדיוק. ומכיוון שאני מזהה ששני הדברים האלה קיימים, חיפשתי אסטרטגיית פעולה שתאפשר להם לבוא לידי ביטוי. בציורי הבלאטות, למשל, הגעתי למסקנה שאני יכול להשתמש בפרוצדורה המארגנת של עבודה עם מסקינגטייפ, ובתוכה לפעול בטמפים מאוד מהירים, בג'סטות אקספרסיביות וספונטניות. יחד עם זאת, זה לא אומר שתהליך הציור הוא מהיר או שהקליטה שלו מהירה. התהליך יכול לקחת הרבה זמן וגם זמן הקליטה עשוי להיות איטי, מכיוון שהציור בנוי שכבה על שכבה על שכבה – ומתבקשת פרוצדורה של ארגון. כשאתה נמצא "בפנים", אתה פועל בדומה לצייר פעולה, מתוך איוושהי ג'סטואליות והיסחפות, קרבה שמתוכה קשה לראות את המכלול או את "התמונה המלאה". ואילו כשאתה הולך אחורה, אתה מקבל פרספקטיבה ויכול לבדוק את הקומפוזיציה ולקבל החלטות מושכלות לגבי המשך העבודה. זה דומה לפעולת עריכה, כמו בקולנוע או בכתיבה.



למעלה: *Made in China*, 2010, אקריליק על קרטון, 88x82  
משמאל: *ללא כותרת*, 2011, טכניקה מעורבת על עגלת סבילים, 83x52x18  
Top: *Made in China*, 2010, acrylic on cardboard, 88x82  
Left: *Untitled*, 2011, mixed media on flatbed trolley, 83x52x18





ללא כותרת, 2010, טכניקה מעורבת על מגש צבע, 33x15.6x6  
*Untitled, 2010, acrylic on paint tray, 33x15.6x6*



יש"ע, 2008, צבע תעשייתי על מגש צבע, 50.5x34x10.5  
*YESHA (Judea, Samaria and Gaza), 2008, industrial paint on paint tray, 50.5x34x10.5*



ללא כותרת, 2012, אקריליק על בד, דיפטיכון, 179x120 כ"א  
*Untitled, 2012, acrylic on canvas, diptych, 179x120 each*



מראה הצבה בתערוכה "ציבי גבע: עבודות חדשות", 2012,  
בסטודיו האמן ברחוב אלפסי, תל-אביב לאחר פינויו  
Installation view at the exhibition "Tsibi Geva: New Works," 2012,  
at the artist's studio on Alfasi St., Tel Aviv after it had been vacated



to realize that my political engagement is part of, a reflection of, at times a “cover story” for personal contents, a construct that allows them expression, but a keen eye is needed in order to see it. This in no way detracts from the political aspect of my work, which in Israel is often interpreted superficially and classified dogmatically. I am merely offering a wider view, which regards the political, psychological and aesthetic aspects as reflections of one another. Speaking about conflict, for instance, may refer to intercultural conflict, or the political Israeli-Palestinian conflict, or it may be related to an inquiry of the self – an inquiry that is often carried out through the Other, through one’s opposition. I’ve been asking the question about the conflicts within my own self. I haven’t finished asking the question about the contradictions that coexist in my work in a single canvas. It’s an ongoing project. There is the precise, architectural, organized aspect on the one hand, and, on the other, the expressive, wild, sensuous aspect – cultural and formal contradictions coincide in my work in a way that does not correspond to common artistic classifications, such as an “expressionist” or “architectural-constructivist” style of painting.

YF Rauschenberg claimed that categorizations were thought up by critics for their own convenience, to exempt themselves from the need to discuss what makes an artist’s work unique. As to the contradictions, they may also be manifested in the order and disorder that are evident in your studio concurrently. Some things are arranged meticulously, pedantically (you straighten the books with the touch of your finger), and the paintings rest against the wall side by side, for practical reasons – but everything else is just scattered around offhandedly. These are two sides of your personality.

TG Indeed. And since I recognize that both are part of me, I’ve searched for strategies that would allow both to be expressed. In my *Terrazzo* paintings, for instance, I realized that I can use masking-tape as an organizing procedure within which I can make expressive, spontaneous, fast-tempoed gestures. This doesn’t mean, however, that the process of painting is speedy, nor that its reception is quick. Since the painting is constructed in layers, the process may take a long time and the work’s reception time may also be protracted – thus, an organizational procedure is required. When you’re “inside,” you are swept away by gesturality like an action painter. It’s a proximity from which it’s difficult to see the “whole picture.” And then you take a step back and gain perspective, from which you’re able to examine the composition and make sensible decisions on how to proceed, as in cinematic or literary editing.

be very attentive to it, and know when or if you should leave it alone or let it go. The question isn't just what I do, but also what I abstain from doing.

YF That's true of any painting. It's interesting that as an artist you make the distinction between "art" and "not art." Almost every twentieth-century artist declared at some point that he or she was examining the boundaries of art. If this is the boundary of art, could I push it a little deeper, a little higher? Am I still within the bounds of "art"? You seem to be saying: "My world is made up of all these objects in my possession, and everyone expects me to make a decision, for which I am solely responsible, for I know how to take something that is 'not art' and 'naturalize' it in the realm of 'art' by signing, drawing a line, juxtaposing." I understand that in some cases you hesitate and ask whether the object has a presence that makes it an artistic entity in itself, or invites you to perform some act that would turn it into art.

TG Usually, I don't bother with such distinctions. What do I do when I don't know what to do? I tend to work according to a working hypothesis, that is, I do something "in the meantime." In the meantime, I carry out actions whose outcome is unclear or unforeseeable. I know these actions must lead somewhere, but I allow myself to be swept by a process that has no unequivocal predetermined conclusion, that does not assume its conclusion. This is what I find fascinating about art.

Henri Michaux wrote: "I write in order to peruse myself." From this point of view, "perusing oneself" is more important than writing. To a certain extent, art allows me to understand the peruser – that is, myself. In this exhibition, I have no intention of showing finished products. It interests me as an open-ended project, which keeps asking the same question I've been asking all along. This is an open-ended experiment that follows some rules and accumulates over the years, generating products "along the way." We've been examining these products, attempting to categorize or classify them in order to organize an exhibition, but the whole point is that the categories are shuffled constantly – and I have no desire to draw a dividing line between my inner world and the outside world, between the pre-work and the finished work. The work contemplates itself.

What you said about the interior and the exterior in my work is indeed true: the studio space is both a reflection of its environment and an extremely closed space, a bubble of specific things that I had brought in from the outside. There is an exceptionally selective act of sifting and condensation at play here. These are extracts. It's a lab in which filters and selective codes are in use – but what they are exactly remains unclear.

The codes are quite intuitive. This is "knowledge that does not know," as I believe is written in Lao Tzu's *Tao Te Ching*. The fact that you don't "understand" what you're doing or cannot explain it doesn't mean that it's meaningless.

### Non-place

YF Among all the things you've chosen to include in your environment that represent the public sphere or the outside world, there's a chapter devoted to "your own corner." In this corner, everything has to do with you, personally: your memories, nostalgia, relationships – with your father, for instance, or with buildings he designed. The elements that connect you to your past self are different from elements such as a keffiyeh or the name of an Arab village.

TG In retrospect, I can see that in the studio – the way it has been until now, the way we photographed it – I have tried to realize a fantasy of something that has always been missing from my life, having grown on a kibbutz; a late compensation for the difficult experience of having no privacy. It's something that just happened, I hadn't planned it. I grew up in a "children's home" on a kibbutz, and for years we had no sense of intimacy there. One was exposed to the others' gaze 24 hours a day.

YF Whatever you had, everyone had.

TG As a rule, there was no "mine." Only "ours." "Mine" always had to become "ours," and "I" always turned into "we." I think that's the function this studio, as it has accumulated over time, has had for me – a place that is mine, in which I have everything; an autarkic system, with all the things or materials I require in order to be and act. It is a place of being, not just a productive enterprise. To a certain extent, I am wrapped up in my own works. This environment is an echo chamber that enables creativity.

YF I thought about you earlier as a Robinson Crusoe, arriving at your island and starting to build up your world, everything you may need.

TG My friend Zali Gurevitch wrote a wonderful essay about Robinson Crusoe as a castaway who reached an island and wanted to build a place there – but built a "non-place" instead. He addresses the whole Jewish issue of "non-place" and God's place. The "non-place" makes me anxious. In the transition from one place to another there is suddenly, for a moment, a "non-place" – until a new place may be established.

Speaking about the relationship between the private and public spheres, I believe that the "we" aspect of the kibbutz made it incredibly difficult to create art that speaks about the "I." It took me many years

were not caught by the antennae of writers here, or did not correspond to their thought patterns.\*

On the formal level, there is proximity between my work and that of artists from other parts of the world, who have arrived at similar things through different experiences and an entirely different way of thinking. My painterly thought has never been a formalist one. There are some “bugs” in my personality that only make it possible for me to create abstractions that have a hold in the actual world, even if unawares. When I make this X, for instance, an American viewer would read it as the hard-edge painting associated with Ellsworth Kelly, or as abstract formalism – but here, we know that it is also a sign, a notice posted at the entrance to military bases. It is both. An image may be charged and completely discharged at one and the same time, and this dialectic is fundamental to my work. The works’ different levels of signification (and interpretation) are layered on top of each other, like an archeological mound (“Mound of Things” was the title of my 2008 one-person show at the Tel Aviv Museum of Art). It’s like doing a split, straddling two poles that coexist without cancelling each other out or averaging out. I drain things that are full while charging things that are quite empty.

### Exposing the Mechanism

YF The museum in Ashdod seems like an apt venue for your exhibition, stressing the interdependence between your work and Israeli reality. For Ashdod is a place that is marginal to all this – because of the nationalist vibe, and the exclusion of all that is foreign – yet is also part of Israeli reality and as such allows a reading of your work as Israeli art. It seems to me that the viewers here, regardless of whether they appreciate the works or not, will sense that the artist who made them is “one of them,” that they are able to follow his work process, since its cultural and social references are familiar ones. Notwithstanding, I believe that our attempt

\* The project was first shown in the exhibition “Lattice” (2002) in Hagar Gallery, Jaffa. The exhibition comprised two sets of lattices designed by Geva and industrially manufactured, with evolving patterns of surface divisions – patterns culled from popular culture, local symbols (such as the Star of David), and modernist abstract geometric art works (such as paintings by Piet Mondrian and Sol LeWitt). On the walls inside the gallery projecting lattices were hung, while around the gallery’s balcony flat lattices were installed in walls specifically constructed for this purpose, mapping the views seen through them. The project engaged in a fascinating dialogue with the notions of fence and lattice, through a subtle dialectic movement between interior and exterior, functional and cultural, modernistic purism and decorative ornamentation. The project was also partly presented in “Master Plan,” Geva’s one-person show at the Haifa Museum of Art, 2003. (Roni Cohen-Binyamini)

to distinguish between art and materials that aren’t art is not specifically relevant to any particular place.

TG This exhibition puts on view the “kitchen” or the raw materials, which artists are not in the habit of showing – usually, only the conclusions make their way to public viewing. As a rule, a clear distinction is made between the studio space and exhibition venues. By foregoing this distinction – that is, externalizing the private space of the studio – I allow people to enter the bowels of the works, my inner world. Obviously, there is still a selection process and we have control over the way things are exhibited, yet this means that I am not only exhibiting my heterogeneous work products but also displaying a formal glossary of sorts, my archetypal sources. These are things that have accumulated, a great many of which have been with me for years, they are like the “compost” layer of the work... It’s a very exposed course of action, and it entails some risk, precisely because it does not in fact show everything. One cannot draw conclusions from it about the totality of my body of work, because this body of work is not exhibited in its entirety. It is a concept show: it cuts off a very particular slice from the whole, but it cuts deep. I expect it will reveal mechanisms of thought.

YF I would say: mechanisms of decision making. Each and every object or work is the outcome of a specific decision you made, or several consecutive decisions.

TG I believe art is about exposing decision-making mechanisms. It documents decisions. The surface of an artwork (certainly the surface of my work) exposes the turbulence that is at the core of thought. It is painting that deals with the way painting contemplates itself. The work does not conceal its reflection about itself – on the contrary, it externalizes it.

An interesting point is the indecision regarding the question of what is this object that is “possibly art” – art that is still a possibility, which will either become art or not – and whether my modification of it should be with a heavy hand or a light one. Like this plank that I have taken into my studio and have passed by hundreds of times, always asking myself whether I should do something with it. Some things one touches “just so,” seemingly off-handedly, while others are modified extensively, and yet others one doesn’t touch at all.

I have a table board from the 1950s with a red and white composition, it’s very nice. I’ve tried to paint on it several times, each time realizing my own weakness in the face of the power it has in its present form. Finally, I gave up and said it should remain as it is, it’s a finished poem, whole. ▶

It’s different when you’re working on an empty canvas and start building it from scratch. Once there’s already something there, you must

sometimes deepens existing fissures. We often become attached to the most unnecessary things – things that make us suffer, that are toxic, even.

YF Or they may be “in hibernation”...

TG They could be “hibernating” until at some point I may make them part of a new scene, or they may no longer be suitable for the new place, which is also a mental place. The new place will be new, I guess. I have no desire to replicate what I’ve had before. In the near future, while some of my things will be at the Ashdod Museum and others will be on show in the present studio after it will have been vacated (in addition to works that have traveled for a show in Italy), I will be maintaining two studios in Tel Aviv concurrently, as well as another studio in New York. It is a situation informed by impermanence, which is not easy for me. It’s an unstable place, without equilibrium, like walking with both feet in the air. It’s a lesson in instability, an important lesson.

#### Image, Concept

YF Generally speaking, one may say that the objects in the exhibition are still part of Duchamp’s tradition.

TG He referred to the artist as pointing at the object and altering its context: removing it from its functional context and making it part of an artistic one.

YF Here, we have other nuances, which may bring to mind both Duchamp and Magritte – as in the case of your father’s pipe. You deal neither in metaphors nor in symbols.

TG I guess I’m more comfortable speaking of typical elements, which is not the same as symbolic ones. I am drawn to gray, un-exotic objects that have a presence but are not forceful. I thought a lot about it while I was painting the *Keffiyeh* and *Terrazzo* works. The terrazzo tile is a functional object typical of a specific environment, but it’s not a symbol. The shutters, too, are typical of our nearby environment, but have no specific symbolic meaning.

YF They are objects seared by significance. When the keffiyeh appears in your work, it clearly refers to its particular status – its usage, its organization, its entire visual appearance – but also takes you further.

TG In the process of abstraction, which has occurred over time, the keffiyeh in my work has turned into a fence or lattice, generating a shift in its meaning – from a symbolic element to one that typifies an environment. The fence isn’t a symbol, it is a suggestive element that faces us, which affects us psychologically and has various connotations. Fences and walls

exist almost everywhere around the world, confining and delimiting. They have been internalized and turned into a mental or psychological notion. When we speak of boundary breaching we refer to taboo breaking, to acts that either ignore or trample accepted norms. In the paintings, the fence either creates or presents a situation in which one faces a barrier. This image may refer to imprisonment, or function as a conventional “no passage” sign. It is a construction of an existential and psychological situation, which to me is an extension of the specific symbolic aspect through a wider, more universal complex of meanings. The painting does not merely represent a fencing element in the environment; rather, it creates the situation and presents it to the viewer. An abstract reading is also possible here. It can easily (and mistakenly) be read as pattern painting, in the spirit of American and French artists who worked in this vein, or some of the neo-geometric painters of the 1980s. A viewer who does not carry the same cultural, conceptual and historical “baggage” as the artist and is unfamiliar with his realities of life may experience this pattern as an arbitrary, formalistic preoccupation.

This dichotomy between what you see and what you know has always been of great interest to me. If you are unfamiliar with the symbolic or cultural load of an object, what you see is a form or pattern whose meaning is sealed to you. When I use all the cultural and political knowledge I’ve accumulated to create something that brings together image and notion, picture and knowledge, it is an act of pointing at something, saying: “This is it.” And the question arises, “is this it” or “is this not it”? Is the pipe I’m presenting Magritte’s pipe, or Magritte’s painting, or Cuba’s – that is, my father’s – pipe? When he died, I took this pipe with me to the studio. I loved its smell and taste. I would hold it in my mouth while painting. I got used to it. In time, probably through tension, I gnawed on the stem until it broke off. Then, for a while, I was unable to paint without it. The conceptual element, the knowledge you bring with you and apply to the image, entirely changes its reception and reading.

I love the fact that the reception and interpretation of a work of art are multidimensional, and that one can carry on this game of hide-and-seek. One may speak about works and read them through their formal aspect, and they can also be charged with political meaning. In Israel, my works have always been read only in political contexts. In my *Lattice* project (2002-03), ► critical interpretations only referred to the lattice as a symbol of the political situation. Hardly any mention was made of the whole art-historical dialogue these works engage in – a study of modernism’s and postmodernism’s underlying organizational forms and patterns, theories of order against chaos – probably since these signals

### The Studio as a Place

YF You are in the midst of moving from your studio in southern Tel Aviv to another studio, also in the southern part of the city. Had the move been to the northern part of the city, it may have shaken up your work. Southern Tel Aviv has particular social and cultural characteristics, which have become more and more pronounced over the past few years: large minority populations, tensions between “our own” poor and “theirs,” our own violence and our neighbors’. Your studio is part of this environment, but also a separate, enclosed island in this turbulent sea.

TG Yes, that’s right. The area I’m moving to is adjacent to the Shapira neighborhood. From my window, I can see my daughter’s home, which is right there.

When I first moved to Tel Aviv, it was to a studio in the Noga building complex in Jaffa. I soon realized that I was being affected by something in the urban nature of the area: all these garages and gates – iron gates welded in X forms – and the color divisions. The first paintings I made there were of Xs. The blue-and-white painting with the triangles was made after the iron gate of the Christian School on Yefet Street in Jaffa. It is still there, has stood there since before the Andromeda gated housing estate was built. This was my model.

I imagine that if I’d have worked in the northern part of Tel Aviv, something else entirely would have happened. Just yesterday, someone asked me: “You like southern Tel Aviv, right?” – and I replied that I do indeed, because there’s a sort of disorder here. There is no law and no Law of the Father, it is like the Wild West. Here, you allow yourself to do things that you wouldn’t do in any other part of town, you even drive differently in southern Tel Aviv and in Jaffa. Jaffa follows its own rules. Improvisation is much stronger here, as well as dirt, in all meanings of the word, and this corresponds to some hankering I have for a “delinquent” sense of freedom. It relates to the malfeasant, boundary-breaching side of my personality.

YF The way you think of your studio seems to be a reduction or schematic of the connection between the interior and exterior in your work. While the studio is isolated from its surroundings, its exterior and interior are still connected. The outside environment always supplies you with visual or actual objects – right there, beyond the wall or outside the window, someone may have abandoned it just three minutes ago – and you always consider taking these objects in.

A funny metaphor for your studio occurred to me: a refrigerator, in which one places all the products required for straightforward

sustenance – food and drink. On the outside, people usually hang objects that have a very different function: stickers, cartoons, family photos, a plumber’s phone number; things related to the exterior envelope or outer shell, whose function is also vital. In the exhibition, the interior and exterior will be on view as one – both equally enveloping your work and nourishing it.

### Trans-positions

YF I would like us to ponder the relationship between the place of things, their function, and their time. The status of an “abandoned object,” as I insist on calling it, is relevant to a specific place and time frame. The object has been abandoned for an hour or five years. It had lived in its environment, and after being removed from it has a second stretch of time, with you. If you use it and turn it into your work of art, it is the start of a new period – and a new status, new purpose. And when you put it on show in an exhibition, you once again make it part of a new order and a new space, which either imposes itself on the work or adjusts itself to it, just as the object’s previous environment had done prior to its abandonment.

You yourself are now facing a new period in your life as an artist. You are ending the period of all you have done and accumulated in this particular environment, which is infected by and replete with a particular presence, both anonymous and concrete. And now, as you leave for a new place whose dimensions and organization are different, some of the things you’ve accumulated over the years may be abandoned once again.

TG That’s true. I have no idea what the new studio will look like. It will become “soiled” by objects and works. I believe it was Amos Oz who once said that “the Levant is full of microbes.” In my case, the microbes inhabit the objects themselves.

There is something interesting about moving from one studio to another. I know it from my past experience. Often, I am so tired after moving, that I just leave things in their boxes, sometimes for months and months. And then, gradually, some of the things make their way to the walls, while others remain packed, because they are part of the old world, the previous chapter, and their function has come to an end. But I haven’t let them go, I have dragged them along with me like a photo album, perhaps out of some separation anxiety. It is the superstition that the self is made up of our past and our defects. One goes to therapy, but by repeatedly addressing the question of “what happened there?” one

(1983-85), I thought that such works, in which the inscribed words are a key image, may work on their own, but when you stand in a space that's completely surrounded by names of Arab places written in Hebrew, it becomes a whole sphere and generates a reference field that is charged with meaning. As a viewer, you find yourself "confined" in a suggestive electricity field. Pointing at invisible villages is an act of indicating and focusing, bringing them to the foreground and defining an alternative territory to that of the Zionist narrative, to this story we were raised on. This act also defines itself along the time axis. Things have added up, have been built one on top of the other, very slowly.

YF In one of our conversations you told me about a paper you wrote about Beuys as a student at Hamidrasha School of Art. In his exhibition currently on view at the Israel Museum in Jerusalem, there's a box of twelve or fourteen of his drawings, out of some 400 he gave to the Lodz Museum together with the boxes they had been kept in. In Jerusalem, one of the boxes is exhibited, and the drawings it contained are hung on the wall. The box is an integral part of the exhibit.

TG I know that in some cases, when Beuys would cast a sculpture, bring it to the museum and take apart the negative mold, he'd decide to keep the negative and even the broom with which he had swept the bits and pieces that had dropped off onto the floor. In this sort of act, the installation is an integral part of the creation of the objects, part of an ongoing process of thought that keeps on reformulating, changing and updating itself, endlessly. Nothing is ever finished. Even when the show opens, it is still unfinished. I believe it was at the Landesmuseum in Darmstadt, where his works are on view in several galleries, that he would go every few months, move things around and change the installations. This ability to be open with regards to the composition and alter the status of elements in it is interesting to me. Within one's accumulating project, over the years, single works may function much like Lego blocks, revealing new meanings in diverse placements and contexts.

In our case, too, the exhibition cannot easily be categorized. I have noticed it, among other things, in the process of making the catalogue. Recently, when you were travelling abroad, I wanted to call you one day and tell you that there is one category we haven't discussed. You spoke about "abandoned objects," but there are some found objects that I just framed, sometimes signing them and at other times even forgetting to sign. I tried to point at an object, frame it, "shed light" on its existence – but my flashlight has conferred no meaning on it. When Michael Gordon came to my studio for a preparatory meeting about the catalogue's design, he inquired about some object whether it's a work of art or a

found object. That's when I realized there was an additional category: an adopted abandoned object. For instance, a book page with a question mark and the inscription "Questions and Answers" – I did not touch this page, only turned it into my work by signing it. The works in the exhibition straddle the entire gamut from "abandoned object" to work of art. It's an axis with many interim stages or varying levels of modification, including the most extreme option: a work of art that masquerades as an abandoned object (such as "Wonderland," which I titled *Altneuland*). ▶

### Rescuing the Painting

YF Are there cases when you feel the need, like Rauschenberg, to "rescue" a painting? When it's turning too chaotic, unresolved or irresolvable?

TG Yes, there are cases when something doesn't work, and the painting turns too "congested." I think that's when courage is called for, mainly the courage to turn against myself, to betray my sentiments and the fact of having invested time and all sorts of things, and to start all over again, reopen it entirely. Sometimes it's done through gestures of erasure – which are never in fact erasure, since the erasure has form, the form of the erased surface, and thus is not a void but an entity; it's a new image. The act of annulment is also one of opening new options (as in the Yom Kippur hymn, "Open for us the gate, even as the gate is closing, for daylight fades, the day is waning"). If I've been working on this piece for a month and then suddenly "attack" it, if I feel deadlocked and end up wounding it, then I have everything to lose or gain. It's quite similar to the way Arie Aroch used erasure in his work and thought about it.

I recently finished a new work, in which I painted over a painting I made twenty years ago. It was not too big a canvas, with a towel glued onto its surface and something painted on it. It had lain there in its corner, and every once in a while I would take it out. I knew something wasn't working, but there were also some nice elements there. A couple of weeks ago I succeeded in painting over it. Some elements remained, but I just composed a new painting out of it. I jeopardized what it was, and tried to give it a chance.

YF How are you going to date it?

TG It was from 1992.

YF So it should be dated 1992/2012?

TG Possibly, I'd have to think about it. I suddenly realized that I regard my own painting from twenty years ago as a readymade, just like an abandoned object, or a hopeless one...

Things from “over there” speak a foreign language – not just literally, but a different cultural language, and I don’t feel like I have anything to say about that world. But even in relation to “abandoned objects,” as you call them, there is always a moment of oscillation, wondering whether I should pick it up; yes-no, yes-no.

YF Is this “yes-no” also part of your thoughts about the place to which you intend to carry the object?

TG In most cases, it is. At the moment of picking it up, I have no idea what’s to become of the object. I just know that I am taking it into my place. For some reason, in order to create I have to be in a place where the materials speak to me, where they emanate or generate a particular atmosphere or temperature. In fact, without meaning to, I have built around me a mental environment, a lab, a private world. I have no interest in immediately turning the object into a work of art. A great part of the objects that have made their way into my studio I have placed on the floor and that’s where they’ve stayed for months on end, even years. I haven’t done anything with them, but I pass by and see them daily. They collect a thin, almost imperceptible layer of dust.

YF That is, you in no way deny their existence.

TG No, these objects are like “obstacles” or jags that keep me alert. In order to walk from point A to point B in the studio, I must take care not to step, for instance, on this half-red half-white panel, of which I have no idea what it used to be. Like Barnett Newman said of sculpture, it is “a thing which you trip over when you walk backwards to view a painting.”

Your metaphor, of life offering itself up to art, reminds me of a conversation I had with my friend, the artist Yitzhak Golombek. We were speaking about the state of the art scene nowadays, about all these artists whose mode of operation almost makes it impossible to speak about life in these terms because for them, the art scene is life itself: it is the entire playing field, and there is hardly any life beyond it. This sort of professionalism in art is problematic, because ultimately what is emphasized is a preoccupation with representation and representational tactics, and nothing else remains. During our conversation, Golombek said: “Some artists just don’t have the stamina,” and I said: “They don’t have a suitcase.” I am interested in life, perhaps more, and certainly no less than art – I’m referring to “aimless” life, to “leaking sideways,” putting your trust in the “music of chance” and doing things without having any idea how they’ll turn out. In this sense, I’m a spendthrift. My daughters were arguing once, one of them said: “Dad, you’re a spendthrift,” and the other spared my feelings and said: “That’s not true, dad’s generous.” Starting out on an open-ended adventure is fascinating for me. One must

have some fundamental confidence in order to linger in the unknown and not flee from it. Winnie the Pooh says: “I spent all day doing a lot of nothing.”

### **A Project is also a Projection**

TG When I modify a found object, it is an act of adding something to an object that already exists, that has a biography. It has led its life somewhere, I have no idea where or with whom – I hope it had a good life – and now it is covered with a patina, with rust, dust, scratches.

YF Is the modification an addition, or a shift?

TG It’s a shift, too. Sometimes it’s an ironic shift. Often, its aim is to draw the object into my field of reference, into my playing field. The broken mirror with the green frame that I found in the street, which we were looking at earlier, is a case in point. I wrote on it “Jasser A-Zarka,” ▶ because the shape of the fracture was hill-like and I had just seen photographs taken by Ron Amir in Jasser A-Zarka – and thus I added the name of this place to a whole list of names I’ve used before. This act generated a dual context: it referred both to the mirror’s fracture line and to my own personal story of names of places in Israel. I have just finished a new work, a big, dirty, blue plastic trashcan lid with a hole in the middle, on which I wrote “Kinneret” (Sea of Galilee). ▶ The names and words I have written over the years accumulate into a sort of mapping: it is my own selective mapping, my own choices from the general map, which I have put on the table – if you draw a line through these reference points, they accumulate political content, they point at something.

YF Do the names of the places you choose always have political connotations for you, or do they sometimes have poetic connotations?

TG I think about it in terms of a political haiku. The musicality, the reverberations, too, are content in the world. The names generate a frequency that has an origin and a resonance, or impact. They are a linguistic, musical, conceptual and political element that accumulates – first in me, and then in the works. I like this sort of concatenated thought, the idea that to a great extent the deeper meanings of what you’re doing can only be revealed through an observation of the entire project, not by single pieces. A project is also a projection. A single piece is like a single word in a sentence or story. There’s a fundamental difference between a painting of a terrazzo tile and tiling, if you will, or occupying a territory, territorialization. Already at a very early stage in my career, in the series of works that includes *Umm el-Fahem* and *Biladi Biladi*

object”: the ontological standing of the objects that habitually inhabit his studio and are now partly on view at the Ashdod Museum of Art runs the entire gamut – from found objects turned into painting supports; through “assisted” found objects, either simply framed or attached to other found objects; through objects Geva himself produced by industrial processes; to “abandoned” objects that are just present there, without having been “elevated” to the status of a work of art. It is a whole range, circular and closed (its boundaries at times only perceptible to Geva), from object to painting.

The two works that open the exhibition – *Cuba’s Pipe* (1996) ▶ and *Untitled* (1990) ▶ – serve as anchors for these conceptual axes. The first, a homage (as its title indicates) to the artist’s father, refers to the renowned pipe in René Magritte’s painting *The Treachery of Images* (1929-30). The French inscription “Ceci n’est pas une pipe” (This is not a pipe) beneath the image of the realistically rendered pipe has come to stand for the crisis in twentieth-century art, which called into question the ability (or inability) of painting (or any language) to represent the world. The second work depicts the image of the famous *Hat Rack* presented by Marcel Duchamp in 1917, one of his most distinctive readymades which, through the artist’s act of appropriation, attained the status of a work of art. Rendering the image on a wood panel (also a found object), Geva’s work refers to its having long turned into a symbol or even a readymade icon, and so turns the discourse back on the relationship between object, image and painting.

In a text that accompanied his 1997 show at Julie M. Gallery in Tel Aviv, Geva writes: “I must know in order to forget. So that the world, matter, will return through the unconscious as a necessity. If I succeed, the painting will be a ‘thing.’ Not ‘a painting of,’ but a thing that existed before me and will remain after me, like an indifferent door. That’s how I want it: like an indifferent and beautiful door.”<sup>7</sup> Geva’s painting is accordingly both the thing itself and, simultaneously, a door of transition. Likewise, one may regard the rearrangement of the objects in his exhibition at the Ashdod Museum as a transitional stage, during which the complex practical task of dismantling and reassembling the studio is charged with metaphoric, almost ideational meaning, to the point that it becomes an artistic act in its own right. Thus Geva exposes the subtle dialectic mechanism that underpins his work, which transpires in the gap between that which is abstract, formal and universal and that which is practical, local, familiar, and common.

<sup>7</sup> Tsibi Geva, “X,” *ibid.*, p. 147.

## Reincarnation

### Tsibi Geva in Conversation with Yona Fischer

#### Abandoned Objects

Yona Fischer I’ve been thinking about a sort of proximity between art and life in which, rather than art offering itself to life, it is life that offers itself up to art: “Take me in, isolate me from my surroundings, from the totality called life, and do with me whatever you like, including art.”

Tsibi Geva I like this way of putting it. When I’m on the move around town, wandering about, sometimes while driving (in the southern part of Tel Aviv, for instance), I see the things that are placed or tossed by the side of the road as evidence of something. Almost every object has potential, holds a different option; it is offered up as a choice, an option on the “shelf.” Very rarely, I stop and pick up an object that “flickers” at me. When I do, it isn’t normally with any purpose in mind, at least initially. Rather, I identify something that offers itself to me. The act of picking up these objects reminds me of Lord Tennyson’s poem about plucking a flower, which is often used to illustrate the Western (as opposed to Eastern) mode of observation.

So sometimes, just as Beuys described it, something calls out to me and I stop and pick it up from the sidewalk. Without knowing what’s going to become of it. It may be useful or useless, but it is always something that has a particular resonance for me. It is an external object that makes some inner membrane vibrate, probably because it corresponds to some formal pattern or a particular thematic sensitivity, and seems to offer itself to me.

YF These objects were abandoned in specific surroundings. They are part of a particular place, in the most fundamental sense. You wouldn’t find inscriptions written in Finnish or in the Mongolian language in southern Tel Aviv, only Hebrew and Arabic. These objects are like your appointed representatives of their environment. You don’t ask them if they’re willing to be such representatives, you determine it. Had you seen some of these objects in an antique shop, for instance, I don’t imagine you’d buy them, even if they were offered at blowout sale prices... They belong to the corner where you found them, to that gesture of getting rid of something or abandoning it.

TG That’s right. When I did once or twice carry some object here from a flea market abroad, it lost its soul en route, it just didn’t belong here.



situation, almost a time of crisis, which calls for introspective contemplation of all that has accumulated in the studio over the years; time to “put one’s house in order.” In our preparatory meetings for Geva’s exhibition at the Ashdod Art Museum, we attempted to figure out the nature of the objects that inhabit the studio, and their changing status within Geva’s work process: some he responds to or “assists,” thus turning them into works of art; some are objects of observation or a source of inspiration; and others are just present there – and all manifest, in one way or another, a visual or conceptual essence that informs Geva’s work throughout the years. This attempt gave rise to the idea to curate an extensive “archival” exhibition featuring Geva’s works alongside his “abandoned objects,” thus offering an exploration that, by taking apart and exposing the thought mechanisms that underlie this huge body of work, whose interpretations have become rather established, would enable new appreciation of it.

In his essay “Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting,” Walter Benjamin describes the collector as someone inside whom “there are spirits, or at least little genii, which have seen to it that for a collector . . . ownership is the most intimate relationship that one can have to objects,” adding further: “Not that they come alive in him; it is he who lives in them.”<sup>3</sup> Geva is not a collector such as Benjamin describes. He does not actively seek out objects to own, but he does wander around and, motivated by a sense of urgency, gathers things that meet his eye and correspond to what he describes as some inner frequency. His relationship with these objects is so intimate that he almost always remembers the time and place they were found. To him, collecting is a distinctive act that takes place “when something in the abstract form of an object in the world corresponds to an inner order or form unconsciously imprinted in us.”<sup>4</sup> Thus one may think about it as a fascination that Geva has with primary geometric forms of division and organization (such as the grid, the X, the diagonal line, etc.) found in the products of a marginal, negligible representational culture that are usually not given much thought – packing boxes, furniture skeletons, windows, blinds – as well as with the poignant human aspect of improvised, worn objects such as street signs that have outlived their usefulness and have been abandoned, or anonymous photo albums empty of photographs, in which only signs and captions remain, vestiges of an unidentified life. Marked by time and worn out, these objects are imbued with a different sort of sensitivity, far from the flow of polished, “well formulated” imagery that inundates the visual space we live in.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, “Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting,” in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 67.

<sup>4</sup> All quotations from the artist are from conversations with the author, July-August 2011.

Geva appropriates and reuses objects whose original function, even if unknown, is of great significance for him. Each of these objects originally had a precise function, which then ceased. Each object had functioned within a system of signs or usages that had either come to completion or was interrupted, and the significance that Geva ascribes each of these items stems from its being “an object with an independent life,” which functions “as a model of sorts, corresponding to some hidden principle.” In his essay “Abandoning Painting and Painting with Abandon: Tsibi Geva and the Readymade,” poet and art critic Barry Schwabsky writes of Geva as having “a knowledge equivalent to that which the poets share,” that is, “the knowledge that when one uses a certain material, makes a certain mark, deploys a certain image . . . it is always one that trails a history behind it.” This knowledge, Schwabsky adds, “is always, as Marcel Duchamp has taught us to say, readymade.”<sup>5</sup> Schwabsky is referring both to the representational schemata that underlie western painting from its beginnings, and to the material underpinnings of painting (which in Modernism became the very subject of painting) as the readymade that “lies at the heart of painting” – knowledge that is nowhere clearer, he believes, than in the work of Geva.<sup>6</sup>

The current exhibition exposes in Geva’s work a double course of action: featuring works (mostly paintings) from his entire career alongside the “abandoned” objects he collects, it not only reverberates the underlying representational schemata in his work, but also presents them as primary visual essences that he extracts from his time and place. Are these representational models that have percolated from “high” culture (art or painting) down to the practical, quotidian layers of life – that is, “low” culture – or is this a painterly refinement of archetypal schemes, part of the human endeavor to organize the world?

Geva’s work straddles these alternatives, dialectically. He is nourished both by High Modernism’s tradition of refinement and abstraction (painters such as Piet Mondrian, Sol LeWitt, or Robert Ryman) and by the conventional representational forms (of which we are mostly unaware) that organize and give form to the space we live in. This duality may have something to do with the modernist architectural tradition that he grew up with as the son of an architect – Yaakov (Cuba) Geber who, working for Hakibbutz HaArtzi movement, designed since the early 1930s cultural venues, factories, agricultural buildings, homes, and even a mosque.

It is interesting to note that Geva is also engaged in various levels of discourse about the object and the twentieth-century tradition of the readymade or “found

<sup>5</sup> Barry Schwabsky, “Abandoning Painting and Painting with Abandon: Tsibi Geva and the Readymade,” in Hadas Maor (ed.), *Tsibi Geva: Mound of Things*, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2008), p. 310.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 309.

## The Readymade at the Heart of Painting

Roni Cohen-Binyamini

Some verses you *find*, and some verses you *make*.

The ones you find must be perfected until they are flawless.

The others must be made “natural.”

– Paul Valéry, 1910<sup>1</sup>

Tsibi Geva’s exhibition at the Ashdod Museum of Art is the fruit of an extensive dialogue. Over the past eighteen months meetings have been held in Geva’s studio in southern Tel Aviv, at the corner of Alfasi Street and Moshe Maor Street, between all the people involved in the preparation of the exhibition – including its curators, Yona Fischer and myself – in addition to conversations between the artist and Yona Fischer.<sup>2</sup> The large studio, seat of Geva’s activities for the past fifteen years, has long become a place –accumulating and taking form over time – that may be seen as an extension of the artist’s interiority and creative processes. Paintings in progress lean against the walls or lie on the ground; tubes and jars of paint are arranged in various groupings on the floor; lattices, windows, and works from various periods, all in the artist’s familiar hand and painterly language, are scattered around; exhibition catalogues and books of poetry, philosophy and art are stacked in various places, according to some unknown formal logic; and objects, an incredible number of objects, lie around in what appears to be random order – placed on shelves and cabinets, and mainly hung crowdedly on a huge wall, a seemingly formless jumble: photographs, pages from books, empty photo albums, picture frames, parts of furniture, cardboard cases, boxes, empty spray cans, lids, improvised signs haphazardly executed on a found object, posters, and even paintings found by Geva. A huge number of “abandoned objects,” as Yona Fischer calls them, tongue in cheek (paraphrasing the familiar term “found objects,” while somewhat anthropomorphizing them), that Geva has been finding, gathering, and hoarding for years. These are all scattered and hung around the space according to some structural order whose inner logic is only clear to Geva himself.

These days, Geva is busy dismantling his studio and relocating it. A complex

<sup>1</sup> Paul Valéry, excerpt from his *Notebooks*, published in Hebrew in *The Marine Cemetery and Some Contemplations about Poetry*, trans. Dory Manor (Binyamina: Nahar Books, 2011), p. 62.

<sup>2</sup> The team included, in addition to Tsibi Geva and the exhibition curators, Geva’s assistant, Yasmine Bergner, and Diana Dallal, head of Parasite and the artist’s representative. Also present in many meetings was a documentary film crew directed by Shiri Tzur.

Ashdod Art Museum  
Monart Center

**Tsibi Geva: Transition, Object**

July–November 2012

Curated by Yona Fischer and Roni Cohen-Binyamini

**Museum Staff**

Director: Neomi Adar-Hoffmann

Curator: Yuval Beaton

Assistant Curator and Registrar: Roni Cohen-Binyamini

Head of Technical Team: Shlomo Naar

Project Coordinator: Michal Zohar

Docent Coordinator: Yael Hammo Amit

**Catalogue**

Design and Production: Michael Gordon

Text Editing and English Translation: Einat Adi

Photography of works: Meidad Suchowolski,

Sigal Kolton (pp. 20-22, 25, 27, 29, 54, 67-68,

73, 84, 88-89), Oded Löbl (pp. 18-19, 74-75, 93)

Photographs of the studio: Ilit Azoulay (pp. 1, 3,

14, 33, 37-38, 44, 64, 70, 77, 82, 98, 101),

Matan Mittwoch (pp. 12-13, 60-63, 78-81, 110-111)

Graphic Execution: Omri Adar

Pre-press and Printing: Offset A.B. Ltd., Tel Aviv

Binding: Keterpress Enterprises, Jerusalem

Works are from the collection of the artist,  
unless otherwise indicated

Dimensions are in centimeters, height x width x depth

On the English cover: *Keffiyeh*, 2007, acrylic on canvas, dia. 50

On the Hebrew cover: Detail from *Untitled*, 2011 (see p. 103)

© 2012, Ashdod Art Museum



Contents

vii

**The Readymade at the Heart of Painting**

Roni Cohen-Binyamini

xi

**Reincarnation**

**Tsibi Geva in Conversation with Yona Fischer**

The catalogue images are arranged from right to left, starting on page 1,  
in accordance with the Hebrew direction of reading.

# Tsibi Geva

# Transition, Object

## **Tsibi Geva: Transition, Object**