

# אלכס קרמר: גיא בן הינום

מוזיאון ויל אביב לאמנות  
גלריה גורדון, תל אביב

# אלכס קרמר: גיא בן הינום

מוזיאון תל אביב לאמנות

גלריה גורדון, תל אביב



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

אלכס קרמר: גיא בן הינום

זוכה פרס בנו גיטר, 2008

פתיחה: כ"ז בתשרי תש"ע

15 באוקטובר 2009

הגלריה לפיסול ע"ש רות וברוך רפפורט

תערוכה

אוצרת: ורדה שטיינלאוף

הכנה למסגור: אורי רדובן

מסגור: טיבי הירש

תאורה: נאור אגיאן, אייל ויינבלום, ליאור גבאי

קטלוג

עריכה: ורדה שטיינלאוף

עיצוב והפקה: דפנה גרייף

עריכת טקסט: אורנה יהודיוף

נוסח אנגלי: דריה קסובסקי

צילום: אברהם חי



הקטלוג באדיבות גלריה גורדון, תל אביב

תודה מיוחדת לרחל ודב גוטסמן על תמיכתם בקטלוג

כל המידות בס"מ, גובה x רוחב

כל העבודות מאוסף האמן, אלא אם כן צוין אחרת

על העטיפה: נוף, 2007 (פרט), ראו עמ' 68

© 2009, מוזיאון תל אביב לאמנות, קט' 17

מסת"ב 8-001-539-965-978

תוכן עניינים

מרדכי עומר פתח דבר 5

ורדה שטיינלאוף שמים וכוכבים בתחתית התהום:

על עבודותיו של אלכס קרמר

גיא בן הינום - סדרת עבודות

שרית שפירא הירידה אל הגיא 27

מרדכי עומר הערה על הדיוקן העצמי בציוריו

של אלכס קרמר

ציונים ביוגרפיים

## פתח דבר

בתערוכה "גיא בן הינום" מוצגת סדרת עבודות שיצר אלכס קרמר בין השנים 2006–2009, ובה מקיים האמן דיאלוג רב עוצמה עם הנוף ההיסטורי של האתר. סדרה זו מוצגת לצד עבודות קודמות של קרמר, ויחד הן מרכיבות גוף יצירה בעל מורכבות סבוכה. עבודותיו של קרמר ניהנות בעוצמת צבעים משכרת ובחומריות שופעת, המקפלות בתוכן התמסרות מוחלטת של האמן לנושא העבודה ולתחושות הפנימיות שמעורר בו נושא זה. לצבעוניות של העבודות כוח־חיים היוצר זרימה מוזיקלית אוטונומית.

ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמן אלכס קרמר על החוויה הייחודית שמעניקות יצירותיו לצופים. קרמר הוא זוכה פרס בנו גיטר לשנת 2008, ועל כך תודתנו לגב' אילנה בן עמי. תודתי לגלריה גורדון המייצגת את האמן, שבאדיבותה רואה אור קטלוג התערוכה. תודה מיוחדת לרחל ודב גוטסמן על תמיכתם. תודתנו לכל המשאילים עבודות לתערוכה.

העבודות המוצגות בתערוכה הן מבחר מצומצם מתוך עשייתו הרחבה של האמן. על בחירת המדגם העשיר מכלל היצירה ועל הפרשנות הנלווית לו אנו חבים תודה מיוחדת לאוצרת התערוכה, ורדה שטיינלאוף. תודה לשרית שפירא על מאמרה לקטלוג, שמאיר את עבודותיו של אלכס קרמר מזווית ראייה ייחודית.

תודה לדפנה גרייף על העיצוב המוקפד וההפקה המיומנת של הקטלוג. תודה לאברהם חי על תצלומי העבודות. תודה לאורנה יהודיוף על עריכת הטקסט בעברית ולדריה קסובסקי על הנוסח האנגלי. תודה לאורי רדובן ולטיבי הירש על ההכנה למסגור; לנאור אגיאן, אייל ויינבלום וליאור גבאי על התאורה; למחלקת הרישום - שרגא אדלסברג, עליזה פרידמן ושושי פרנקל; למחלקת השימור - ד"ר דורון לוריא, מאיה דרסנר וחסיה רימון; ולכל צוות המוזיאון שהשתתף בהכנת התערוכה.

**פרופ' מרדכי עומר**  
מנכ"ל ואוצר ראשי



**עץ**, 2007, שמן על בד, 170x155, אוסף נחמני  
Tree, 2007, oil on canvas, 155x170, Nachmani Collection

## שמים וכוכבים בתחתית התהום על עבודותיו של אלכס קרמר

ורדה שטיינלאוף

יקירתי, אני כותב לך על מנת לספר על דבר חשוב העומד להתרחש בחיי.  
שוב אני עומד בפני מבחן, מאלה שאת מכירה, רק שהפעם זה יהיה קשה  
במיוחד.

זוכרת שסיפרתי לך על שלושה מקומות בעולם שבהם מתהפך הכול?  
נפל בחלקי להכיר אחד המקומות מקרוב.

מקום זה הוא תהום, שקוטרה כמאתיים מטרים. הנפלא והבלתי ייאמן  
הוא שתחתית התהום היא השמים והכוכבים בכבודם ובעצמם! מיתר  
מתכתי מתוח מחבר את שני צידי התהום ועלי לחצות עליו את מאתיים  
המטרים של הבאר המלאה בשמים ובכוכבים.

מתוך: "עוזר אוסף המשוטים" (1993), סיפור קצר מאת אלכס קרמר

ציורי השמן של אלכס קרמר מכוננים שפה חזותית מורכבת בעלת מתח אקספרסיבי. הקומפוזיציה  
הצבעונית הסבוכה מכסה את מלוא הבד, והחתימה המופיעה לעיתים לכל רוחב הציור מבטאת  
מעין החצנה של עולם פנימי סוער במחשבה וברגש. מחוות הצבע החומריות של האמן, החושפות  
תנועות גוף עזות, כמו מזמינות את הצופה להיכנס לתוך הציור ולהתפלש בתוכו. מצעי הצבע נבנים  
זה על גבי זה, מתערבבים זה בזה, ויוצרים עומק של סיבים וקורים דחוסים, עקבות וגלים על פני  
הבד. האינטראקציה של הצופה עם הציור יכולה להסתייע בדימויים כמו ענפים משתרגים וחיצים  
שלוחים - צורות סמליות המאורגנות בחלל הציור. נדמה כי האמן מחפש אחר מכניזם מדויק, שיוכל  
להכיל ולפרש באמצעות השפה החזותית את ניסיונו האישי במפגש עם מקומות ואנשים שונים.

קרמר שוהה בסטודיו שלו בדרום תל אביב שעות ארוכות מדי יום ביומו, בהתמודדות חוזרת  
ונשנית מול הבד. הוא מצייר במשיחות ספטולה מהירות. הדימויים והעקבות מצטברים על הבד  
בתנופה עזה, והתוצאות הניכרות ברעננותן הן לעיתים פרי של עבודה ממושכת, של תהליך התנסות  
ארוך הכולל הצלחות וכישלונות חוזרים ונשנים. קרמר משתמש בכמויות עצומות של צבע - לבן,  
שחור, אדום, צהוב או כתום, ומערבב את הצבעים בהינף יד על שולחן הדומה לפלטה ענקית. הוא עורם  
זו על גבי זו שכבות רבות של צבע ליצירת אימפסטו זורם וגמיש. משיחות הצבע הדרמטיות באמצעות  
ספטולות מסוגים שונים - רחבות, צרות, ארוכות וקצרות, נראות כמו פעולה קדחתנית של שחרור, של  
פריקת מטען, והן מתכתבות לעיתים קרובות עם יצירות האקספרסיוניזם הגרמני המסורתי. בתהליך



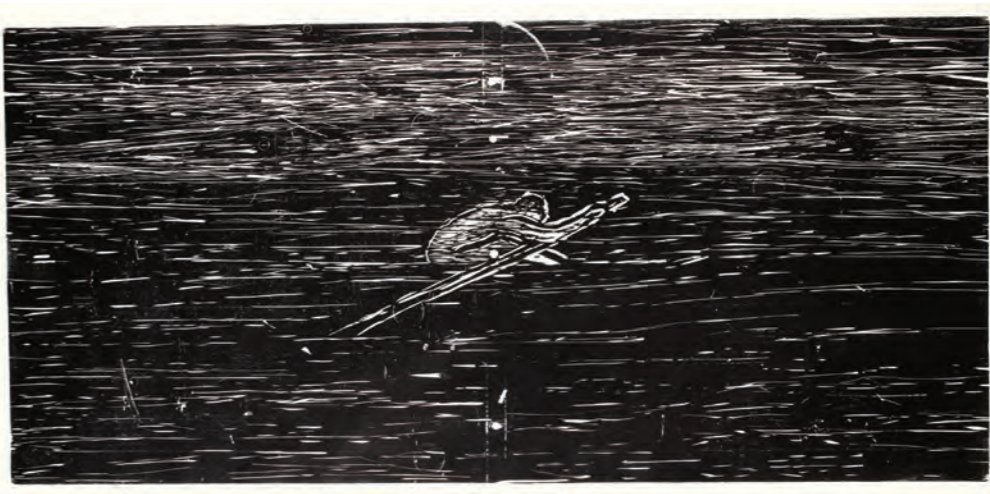
**גיא בן הינום**, 2007, שמן על בד, 155x160  
Valley of Hinnom, 2007, oil on canvas, 160x155

העבודה על הבד קרמר מכסה ומגלה, מערבב ומחסיר, מוחק ומתחיל מחדש בתנועות יד מהירות היוצרות דומות ושונות.

החומר והצורה משתלבים זה בזה ועולים על גדותיהם. פן חשוב באמנותו של קרמר הוא יצירת שיווי משקל בין מסות, בין מלאות להתרוקנות, בין התמזגות להיעלמות. תהליך היצירה שמתחיל ממצב של אי־נוחות ונדמה כמאבק אלים כמעט מנביע ציור טעון, דרמטי, שיש בו לעיתים חזרה סדרתית אחר עקבה אחת בתהליך של כיסוי וחשיפה.

### גיא בן הינום: מציאות וקסם מכושף

בסדרת העבודות "גיא בן הינום" (2006–2009), המוצגות בתערוכה לצד עבודות קודמות של קרמר, מקיים האמן דיאלוג רב עוצמה עם הנוף ההיסטורי והארכיאולוגי של האתר. יש בסדרה שילוב אורגני של תיאור ריאליסטי של מראות הטבע עם הפנטזיה והקסם המכושף שמעורר המקום. גיא בן הינום נמצא בגבול הדרום־מערבי של ירושלים המקראית. התנ"ך מספר שבימי המלוכה היו אנשים מקרב תושבי ירושלים ואף מקרב המלכים, שנהגו לעבוד שם לאל הכנעני מולך והעלו לו את ילדיהם הקטנים כקורבן.<sup>1</sup> במהלך השנים לבש השם "גיא בן הינום" משמעות של אתר שנעשים בו מעשים בזויים והוא נקשר למקומם של הרשעים בעולם הבא. מכאן גם נולדה האגדה, שלפיה פתח הגיהנום נמצא בירושלים. קרמר הגיע לאתר עם קבוצת סטודנטים לאמנות עוד בהיותו חייל. המקום הותיר בו רושם



**עוזר אוסף המשוטים**, 2009, חיתוך עץ, 143x83, הודפס והוצא לאור בידי סדנת ההדפס ירושלים

The Rower's Apprentice, 2009, woodcut, 83x143, Jerusalem Print Workshop

עצום והוא חזר אליו שוב ושוב. ב־2006, לאחר שנים של ריחוק, שב קרמר לגיא בן הינום, שהפך לגביו למקום מטפורי, סמל להתחדשות מנטלית, לסוג של תיקון או טיהור פיזי וחופש רוחני.

בסדרת "גיא בן הינום" מערך הצבעים של קרמר מתעצם על ידי משחקי אור וצל ונעשה כהה ובהיר, אטום ובוהק, מתקרב ומתרחק ברבזמן. המפגש של הנוף עם האור בציור של קרמר מחדד את



וינסנט ון גוך, **הצייר בדרכו לעבודה**, 1888, שמן על בד, 44x48 (נהרס), משויך לאוסף מוזיאון קייזר פרידריך, מגדנבורג, גרמניה

Vincent Van Gogh, **The Painter on His Way to Work**, Arles, July 1888, oil on canvas, 48x44 (destroyed), formerly in the Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg, Germany



**ללא כותרת**, 2005, פחם על נייר, 35x23.5, אוסף פרטי

Untitled, 2005, charcoal on paper, 23.5x35, private collection

השאלות המעסיקות אותו ביחס ליכולת של הצייר להעביר אל הבד את עומק הניגודים הצבעוניים ואת התשתית של מערכת הניגודים בטבע (ראו **נוף לילי**, 2007, עמ' 35, **גיא בן הינום**, 2008, עמ' 21). בסדרות קודמות שלו העמיד קרמר דמות אחת ויחידה הנטמעת בנוף או משתלבת בתוך הצורות המאפיינות אותו (ראו **ללא כותרת**, 2005, עמ' 9; **גיא בן הינום**, 2009, עמ' 77). הדמות – שריד אנושי המתאחד עם איתני הטבע הענקיים – עוררה אסוציאציה מיידית לדמות האדם בנוף בציורים **הזורע** (1888) ו**הצייר בדרכו לעבודה** (1888) של וינסנט ון גוך [van Gogh], אמן שקרמר מקיים איתו דיאלוג ממושך. אבל מאז שעבר להתגורר בתל אביב ב־2004, נעלמה הדמות מציוריו של קרמר ואת מקומה תופסת חתימת האמן בגדול ולרוחב הבד (ראו *Kremer*, 2007, עמ' 46). החתימה מתפקדת כמעין דיוקן עצמי בנוף, אספקלריה של הנפש המוטבעת בנוף, והיא מעוררת תחושה של אינטימיות בנוף המנוכר. בסדרה "גיא בן הינום" המבט על הנוף הוא ממעוף הציפור; זהו מבט אופקי שנעשה אנכי ברגע שהוא מתעמת עם המצע הדר־ממדי של הבד. בחלק מהציורים נשמרת החלוקה בין הארץ לשמים, ובציורים אחרים השמים, האדמה והאש נעשים יחידה אחת המכסה את כל הבד.

לתרגום הקונקרטי של צורות הטבע נוספות לעיתים תבניות כמו כתב יתדות או הירוגליפים (ראו **גיא בן הינום**, 2007, עמ' 18 ו־22). כך נוצרת מעין רחישה אינסופית על הבד והצטברות של קווים תזזיתיים וחמקמקים. הסמלים החזותיים חודרים ומפעפעים אל תוך המציאות החיצונית; קווים, סימנים שזורמים אלה לתוך אלה, נערמים ומשתברים. קיטועים ושכירות אלה מבטאים את האי־נחת של העולם הפנימי, חוויות של התרגשות ופחד. בניסיון למצוא פתרון ציורי לביטוי חוויית התנועה, קרמר מגרד במשטח הצבע קווים פתלתלים, מזנקים או מסתלסלים. "הקווים בציורים ובהדפסים יוצאים מתוך גופי ומתמזגים עם היצירה ועם הקיום", אומר קרמר, "כמו בחיתוך העץ **זרועות**, עם הדמות בעלת הידיים הארוכות, האינסופיות – אתה מניח את הידיים בתוך הנהר ויש לך תחושה שהמים זורמים ויוצאים ממך ומתחברים ליקום".<sup>2</sup> (כמו בעבודות **החותר זרועות**, 2009, **ועוזר אוסף המשוטים**, 2009, ראו עמ' 8). **החותר**, שהוא סמן של תנועה, מחזיק בידיו משוטים המזכירים את הספטולה המשמשת את קרמר למריחת הצבע, לחריטה ולשריטה בבד.

בפעולת הציור של קרמר חוברים זה לזה הניסיון האישי והראייה הפנימית, המציאות החיצונית והדימוי האידיאלי. הצורות הגליות והמעוגלות בנוף הקרמרי כאילו מהדהדות את התיאוריה המיתולוגית הנפטוניאנית, המייחסת לפעולות המים תפקיד ראשי בתולדות כדור הארץ. תחושת התנועה של גלי האדמה מזכירה את תנועת גליו האפלים של הים הקדמון. הגלים השופעים והתמזגותם ההרמונית זה בזה מעוררים תחושה דומה לזו שמעוררת הסימפוניה **שירת האדמה** של גוסטב מאהלר (ראו **גיא בן הינום**, 2007, עמ' 25). השריטות העמוקות בבד כמו מגלות את הכחול הכהה של מי התהום שמתחת לפני השטח הלוהטים (ראו **אונייה**, 2006, עמ' 71). בפעולת הציור של קרמר הים והאדמה נעשים גוש אחד, מעין מקום לא־מקום. האיחוד בין הים ליבשה מסמל אולי גם את השילוב בין המודע לתת־מודע בפעולה היצירתית. מטפורית, הים עשוי לסמל את המעבר של האמן בגיל 16 מארץ מולדתו טג'יקיסטאן לישראל. נדמה כי סדרת "גיא בן הינום" מהדהדת גם את נופי הילדות ההרריים של האמן בטג'יקיסטן, שהרי האדם הוא "תבנית נוף מולדתו", כפי שכתב המשורר שאול טשרניחובסקי.

קרמר מזיז את הגבעות המקיפות את גיא בן הינום אל מרכז הציור, כך שמבטו של הצופה משוטט בחופשיות בחלל הצבעוני של הגבעות והעמק המתמזגים בחזית הציור. הוא ממיר את התיאור הגיאולוגי של הנוף בצורה ציורית טהורה, שאינה מוכתבת בידי נוסחה אסתטית כלשהי או ידע מסוים לגבי הנוף, ומאפשר לצופה להיטמע בתוך הנוף.

### מחוות לאמני העבר

איך יצירות מן העבר קוראות לנו; ואיך קריאתן אלינו טעונה בכל העוצמה, המרץ, ואפילו הצורבנות (virulence), שהם סימנן של "יצירות מופת"? ואיך הן יוצרות, ותולדת יצירתן הוא דבר שאין לו ולא כלום עם התכליות שייחדה להן התקופה בה נולדו? [...] השאלה שלי מתייחסת, לגבי יצירות שנוצרו במקומות ובזמנים פחות או יותר מרוחקים, לא רק למה שאפשר לומר שהוא המובן שלהן – אלא לגבי כוחן, פעולתן, יכולתן למצוא הד כאן ועכשיו, לנגוע בתשוקה, בדאגה, בציפייה עכשווית. מה המבט שהן קוראות אליו, אבל בה במידה, מה המבט שיש לנו רשות להוליכו כלפיהן; וזאת, בהסתכן בכך שמי שמבין את השאלה הזו כפי שיש להבינה, וכחקירה על מושג ה"היסטוריה" ביחס ליצירות אמנות, יצטרך לוותר לגמרי על רעיון השליטה בחומר: האתגר הוא – כדברי מוריס בלאנשו – לאו דווקא להתנהל כמי שהיצירות עומדות לרשותו, אלא באמת לעמוד לרשותן.

איבר דאמיש<sup>3</sup>

אלכס קרמר מקיים דיאלוג מתמשך עם אמני העבר. הם משמשים לו מדריכים ומורי דרך, ונוכחותם בציוריו ממשיה. עבודותיו מהדהדות את יצירותיהם של רמברנדט [Rembrandt], ון גוך, ג'ון קונסטבל [Constable], וגם אמנים ישראלים כמו אריה ארוך. על אף הרצון להחיות את אמני העבר, לשאוב מהם ולהפוך אותם לרלוונטיים לעבודתו, הוא מצליח לשמור על סגנונו הייחודי.

בכמה עבודות של קרמר (למשל, **דרך**, 2000, ראו עמ' 12, **וציור שמח**, 2000) מופיע כלי רכב,



**מחוה לרמברנדט**, 2006–2007, שמן על בד, 140x160  
Homage to Rembrandt, 2006-07, oil on canvas, 140x160

לרוב מכונית בודדת בנוף הררי, שקווי המתאר שלה חרוטים־שרוטים־מסומנים על הבד. דומה שעיקר עניינו של קרמר אינו במכונית עצמה, אלא בניסיון להעביר את תנועתו של האובייקט המצייר מסלול בצורת S. מסלול זה מעצים את הזרימה המוזיקלית של הצבעים בציור, מן החום השולט בנוף לצבע סגול־ירקרק. המכונית היא כתם צבע מתנועע בנוף המכריז על נוכחותו, כמו בציורו של ארוך **אוטובוס בהרים** (1955).

בציור **נוף על פי קונסטבל** (2006, ראו עמ' 12) עיוות קרמר את האידיליה הכפרית בציורו של קונסטבל **שרות מאחורי ווסט לודג, שקיעה** (1812) ועיבד אותו בסגנונו, כשהוא מורח ושורט את האדמה במחוות החושפות את שכבות הצבע שבבסיס הציור. פיסת השמים הכחולה כמו מנסה לשמור על ההפרדה בין שמים לארץ, אבל הצבע הירוק העז חודר אל תוך שכבת הצבע השמימית ומתערבב עם הוורוד־התכלכל שלה. קרמר מצטט או שואל בעבודותיו מוטיב אחד או שניים מתוך עבודות של אמני העבר ומעבד אותם בסגנונו שלו. מוטיב זה הוא מעין "שריד מטפורי", גירוי המעורר תגובה כמעט לא רצונית של האמן.



רמברנדט, **נוף עם שלושה עצים**, 1643, תחריט, 21.3x27.9  
אוסף רייקסמוזיאום, אמסטרדם  
Rembrandt van Rijn, **The Three Trees**, 1643, etching and drypoint, 21.3x27.9, Rijksmuseum, Amsterdam

**נוף עם שלושה עצים** (1643), אחד מתחריטיו הגדולים והמפורסמים של רמברנדט, משמש לקרמר נקודת מוצא לעבודה **מחוה לרמברנדט** (2006–2007, ראו עמ' 11), רישום ותחריט שנעשו באותן שנים. המראה הנשקף בתחריט של רמברנדט מתואר מנקודת מבט של שיפוע המדרון: שלושה עצים בחזית הציור מימין ובאופק צלליתה של העיר. העצים מוצלים על רקע



**נוף, עלי-פי קונסטבל**, 2006, שמן על בד, 180.5x93, אוסף פרטי  
**Landscape after Constable**, 2006, oil on canvas, 93x180.5, private collection



**דורן**, 2000, שמן על בד, 100x96, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות  
**Road**, 2000, oil on canvas, 96x100, Tel Aviv Museum of Art Collection

הנוף הבהיר המרוחק. הניגודיות של הגוונים על רקע השמים הבהירים מתחזקת באמצעות הקווים המקבילים, העבים והתזזייתיים, בגבול העליון של השמים, ובמיוחד בפינה השמאלית של התחריט. הדמויות בחזית יושבות ועסוקות בענייניהן. רמברנדט מבקש להעביר אווירה מסוימת באמצעות משחקי אור וצל. אין זה תיאור של מראה טופוגרפי, אלא קומפוזיציה חופשית, אידילית, אולי אפילו "הירואית" במידה מסוימת. קרמר לוקח זאת צעד נוסף קדימה. הוא מפשיט את הציור מפרטיו הקונקרטיים ומשאיר רק את שלושת העצים ואת האווירה העמומה שבטרם גשם או סערה.

על מוטיב העץ, המעסיק את קרמר מתחילת דרכו (ראו עץ, 2006, עמ' 14), אומר האמן: "צורת העץ היא צלב בבסיסה והיא משקפת את המבנה הבסיסי של התמונה. צורת העץ מבטאת אחיזה במשטח הנייר ובריקנות שהוא מציב בפני האמן. האנכי והאופקי אוחזים את שטח הציור או ההדפס, והאלכסון, המתייחס לשניהם, הוא רמז למעגל. ישנה כמובן מסורת הציור הדתי-נוצרי והאיקונוגרפיה שלו שהיבנתה את האמנות המערבית, אבל אני לא חושב על זה כשאני מצייר [...] העץ הוא פועל יוצא של התנועה האנכית אל מול התנועה האופקית. טמון בזה משהו מרתק, אשר קשור בעבותות לקיום הפיזי של האדם [...] הוא מבטא את מהות הציור, את המגבלה שהדרימימד מציב. מגבלה זו אני מנסה להפוך לחופש, ודימוי העץ הוא האמצעי".<sup>4</sup>

בציורים אלו ניכר הדיאלוג של קרמר עם פייט מונדריאן [Mondrian]. קרמר אומר: "היה לי תמיד דיאלוג עם פייט מונדריאן והעיסוק הפורמליסטי שלו בקונסטרוקציה ודה'קונסטרוקציה של העץ. אלא שמונדריאן התחיל מן הפירוק, במטרה להגיע לסדר אופטימלי. אצלי, זה הפוך: אני מתחיל מהמקום המסודר, של גובה לעומת רוחב, ומגיע למקום כאוטי, שממנו עולים שוב הסדר, הדימוי והקומפוזיציה".<sup>5</sup> הדיון של קרמר בעבודותיו עם יצירות המופת של אמני העבר הוא אפוא עוד פן בחקירה האישית שלו על אודות מקורות הציור, על מה שפותח בו את הנתיב אל רשת האסוציאציות המולידה את היצירה.

### חיתוך עץ הוא כמו חותמת

לאחרונה החל קרמר ליצור חיתוכי עץ. הניגודיות בין אור לצל, בין כהה לבהיר, מעסיקה אותו כבר מאז רישומיו הראשונים בשנת 2000 (ראו **דיוקן עצמי**, 2000, עמ' 42). ברישומים אלה פני השטח ניחנים בפשטות, הצבעוניות הדרגתית, והם מקרינים תחושה של צחות ושלווה. חיתוכי העץ נוצרו בהמשך לסדרות של הדפסי רשת המתארים נופים דמיוניים ומציאותיים ובהמשך לספר אמן של קרמר המשלב הדפסים ושירים פרי עטו (2009, סדנת ההדפס ירושלים), שנוצרו גם הם בהשראת גיא בן הינום.

לדברי קרמר: "חיתוך העץ מחייב הכנה מראש, רישום מקדים על נייר או על משטח העץ עצמו. חיתוך העץ אינו מאפשר חזרה אחורה כמו בהדפס רשת או בתחריט".<sup>6</sup> הפורמט של הדפס העץ, כמו גם מרקם העץ - ה"עיניים" וקווי השכבות שלו - מכתיבים במידה רבה את דרך העבודה. חיתוך העץ מחייב חשיבה אחרת, כיוון שאין בו שכבות כמו בהדפס. "חיתוך העץ הוא כמו חותמת. מצד אחד זו הטכניקה הכי פשוטה, ומצד שני היא מגבילה יותר עבורי. [...] אני מתחיל מהסדר, ולא מהתוהו ובוהו שמציין את עבודותי האחרות, והחופש טמון בתוך המסגרת הנתונה, בצורה שכבר נמצאת בפנים".<sup>7</sup>



**גיא בן הינום**, 2007, שמן על בד, 175x155, אוסף פרטי  
Valley of Hinnom, 2007, oil on canvas, 155x175, private collection

הערות

- 1 בירמיה יט, 2-6, נאמר: "ויצאת, אל גיא בן הינם, אשר פתח שער החרסית וקראת שם את הדברים אשר אדבר אליך. ואמרת, שמעו דבר ה' מלכי יהודה ויושבי ירושלים; כה אמר ה' צבאות אלוהי ישראל, הנני מביא רעה על המקום הזה [...] יען אשר עזבוני, וינכרו את המקום הזה ויקטרו בו לאלוהים אחרים, אשר לא ידעום המה ואבותיהם [...] ומלאו את המקום הזה דם נקיים".
- 2 אלכס קרמר בשיחה עם אירנה גורדון, בתוך: **אל תצוד את הזאב** (קטלוג מס' 42), סדנת ההדפס, ירושלים, 2009, ללא מספרי עמודים.
- 3 קטע מתוך דפי יומן שכתב איבר דאמיש בפירנצה, 1997-1998. מתוך "אחרית דבר" מאת לאה דובב לספר של איבר דאמיש, **זיכרון ילדות עלידי פיירו דלה פרנצ'סקה** (מצרפתית: לאה דובב), סדרת "הצרפתים", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 140-141.
- 4 אלכס קרמר בשיחה עם אירנה גורדון, 2009.
- 5 שם.
- 6 שם.
- 7 שם.



**עץ**, 2006, שמן על בד, 115x125, אוסף משרד עורכי דין שבלת, ניויורק  
Tree, 2006, oil on canvas, 115x125, Shibolet Art Collection, New York



פיט מונדריאן, **עץ כחול**, 1908, שמן על בד, 75.5x99.5  
אוסף האג חמנטמוזיאום, האג  
Piet Mondrian, **Blue Tree**, 1908, oil on canvas, 75.5x99.5  
Haags Gemeentemuseum Collection, The Hague



**גיא בן הינום**, 2007, שמן על בד, 155x165  
**Valley of Hinnom**, 2007, oil on canvas, 165x155



**נוף נחש**, 2009, טכניקה מעורבת על נייר, 47.5x39.5, מרכז גוטסמן לתחרויות, כברי  
**Serpentine Landscape**, 2009, mixed media on paper, 39.5x47.5, Gottesman Etching Center, Kibbutz Cabri



גיא בן הינום, 2007-2008, שמן על בד, 130x120, אוסף פרטי  
 Valley of Hinnom, 2007-08, oil on canvas, 120x130, private collection



גיא בן הינום, 2007, שמן על בד, 170x155  
 Valley of Hinnom, 2007, oil on canvas, 155x170



**גיא בן הינום**, 2008, שמן על בד, 155x160, אוסף פרטי  
 Valley of Hinnom, 2008, oil on canvas, 160x155, private collection



**גיא בן הינום**, 2008, שמן על בד, 170x135  
 Valley of Hinnom, 2008, oil on canvas, 135x170



גיא בן הינום, 2007, שמן על בד, 160x140  
Valley of Hinnom, 2007, oil on canvas, 140x160



גיא בן הינום, 2006-2007, שמן על בד, 170x135, אוסף פרטי, אוסטרליה  
Valley of Hinnom, 2006-07, oil on canvas, 135x170, private collection, Australia



גיא בן הינום, 2007, שמן על בד, 175x150  
 Valley of Hinnom, 2007, oil on canvas, 150x175



ירושלים, גיא בן הינום, 2007-2008, שמן על בד, 149.5x134.5, אוסף נחמני  
 Jerusalem, Valley of Hinnom, 2007-08, oil on canvas, 134.5x149.5, Nachmani Collection

## הירידה אל הגיא

### שרית שפירא

ירד זרתוסטרא לבדו מן ההרים ולא פגש איש בדרכו. ואולם בבואו אל תוך היערות, ניצב לפתע בפניו ישיש אחד, אשר נטש את סוכתו הקדושה כדי לחפש שורשים ביער. וכה אמר הזקן אל זרתוסטרא: "זה הנודד לא זר הוא לי: לפני שנים עבר בדרך זו. שמו היה זרתוסטרא; אך שונָה האיש.

בימים ההם נשא נשאת את אפרך אל ההרים: התבקש היום לשאת את אשך אל העמקים? ולא תפחד מפני עונשיו של מבעיר?"

פרידריך ניטשה, כה אמר זרתוסטרא<sup>1</sup>

עבודותיו של אלכס קרמר מקדמות את פני הצופים בדלתיים סגורות. שעריהן עשויים שכבות צבע מעובות, צמיגות, דחוסות, שוחקות ושחוקות. ריבוי השכבות, קיטוען, החזרתיות בקצב הסטקטו שלהן - כל אלה ממחישים את הדחיפות, העיקשות, הכמעט־טורדנות, המנחות את הפעולות של הנחתך־דחיסתך־מערכתן של שכבות אלה כמעשה של "טראנס" - זו על פני זו, זו בתוך זו, כשהאחת ממוצקת ככל יכולתה כדי שתסתיר היטיב את האחרת, או לחילופין נשחקת עד מאוד כדי שתחשוף במתכוון את האחרת. הפעולות הללו מתבצעות באמצעות סכין ציירים ("שפכטל"), "ואולי לא במקרה" אומר קרמר, "אני מצייר באמצעות כלי שיכול להרוג".<sup>2</sup>

והסכין שלו אכן פוצע את בשר הציור, בוצע מתוכו חתיכות חתיכות, כמו מצליף בו בצבע המושלך לעברו כשוט, מותיר עליו סימנים של גרירה, גירוד, חריטה, שיוף, שריטה, חיתוך וקריעה. זהו סכין שכמו שביי ב"חלום־הנמר הפשוט" - אותו חלום הכבוש בכלי שהיוצר מפעיל באמצעות ידו, כך לפי חורחה לואיס בורחס: "הפגיון הזה רוצה להרוג, רוצה לשפוך דם פתאומי [...] היד האוחזת בו שבה לפתע לחיים, כי המתכת קמה לתחייה, מרגישה את קרבת האיש־ההורג, אשר למענו יצקוה".<sup>3</sup> החשיפה החוזרת ונשנית של עקבות תאוות רצח זו, גם בתוך שכבות הצבע וגם במצע העץ או הבד, חושפת את הציור כבמה למופע מוחצן ואחוז דיבוק של תשוקת דמים. אבל כיוון שסכין הציירים טרוד לא פחות בהליך חיפוּיִים וכיסוּיִים של פני שטח, הרי שסכין זה ומעשיו הם גם האליבי - הפתייני בציוריותו, הדוחה בבשרניותו - לכוונת רצח אחרת, סמויה ומכונסת, אך נכונה בכל רגע להוציא לפועל את זממה ולבצע את פשעיה בעולם.

עזות רישומן של פעולות הכיסוי וההסתר הופכת לעיתים למפגן הראווה והרהב שבמעשה ההכשרה והייצוג של גופניותו של הציור. סימניהן של פעולות אלו הן גם כתב הרשאתו של הציור



**גיא בן הינום**, 2008, שמן על בד, 180x135, אוסף פרטי  
Valley of Hinnom, 2008, oil on canvas, 135x180, private collection

לפעול בשמה של תאוות כיבושו של שטח, באשר־הוא. אלא מה, הציור מוצג כאמצעי לכיבושם של פני שטח כל עוד הוא מקבל את דין כיבושו, דחיסתו, דחיקתו אל מיצריר־שלו; שהם הגבולות והמבנה של המצע, או כל עצירה שרירותית של תנועה ותנופה של ציור והתכנסות־הידחקות אל תוך סד, שכל אחת מפעולות אלו גוזרת על עצמה. העקבות של אותן תנועות ותנופות מעידות כי הן לא רק דוחקות וכובשות בסערה את תוויו ומתארו של זולתן, אלא אף את אלה של עצמן. בהישחקותן ממש מול עיניו של הצופה, או בהזכירן את בנות־דמותן המחקקות, אפילו בעודן מתבסמות לרגע בבשרניותן השופעת, הן גם נעלמות מן העין, או מנבאות את עתידן כמועדות לעבור במהרה מן העולם. הן מתגלות כנעלמות, ונעלמות מעצם היותן נגלות ומתגלות.

פניהן המוגלדות של הציורים לרוב גם מיובלות בגבשושיות צבע, מכוסות פצעים, שרוטות היישר לתוך מצע העץ של הציור – ובציורים המוקדמים גם נקרעות, מנוקבות, נסדקות ומחוררות. סימנים אלו של היפגעות ובלאי מספרים על אודות תהליכי זמן שהתרחשו בחלל הציור, שהותירו אותו כמוצר שיש בו פגימה וגם סימן לאפשרות של תיקון בעתיד. נגעיו אלו של הציור מציגים אותו גם כאתר הצובר תהליכי זמן (כמו הפגיון המונח במגירת הכתיבה הפרטית של בורחס, שהוא ״באורח מסוים, נצחי, הרי הפגיון שהרג אמש אדם בטאקואַר־מבו והפגיונות שהרגו את יוליוס קיסר הם הפגיון הזה״)<sup>4</sup> וגם כאתר המייצר תהליכי זמן. מסביב ל־״אתר זמן״ ציורי זה פועל שדה עכשווי מכני, שמוצריו נעשים אף הם במשך של זמן; כמו, למשל, הצילום הדיגיטלי, שעשוי להיווצר מתוך הרכבה מתמשכת של דימויים שנקלטו ברגעים שונים.<sup>5</sup> אלא ששדה מכני זה, בדרך כלל, ממחיש את האשליה של תמונת עולם אחדותית, שכמו נקלטה ו/או נוצרה בשוט אחד. המוצר המוגמר של הצילום מכחיש לגמרי את משך הזמן שהיה כרוך בתהליך ייצורו. בציורים של קרמר, לעומת זאת, חזות העקבות של תנועות העשייה של הציור ממחישה את משך הזמן, ומצע הציור משמש במת המיצג שלו ממש מול עיני הצופה. סימני תנועות שִׁבשו ושבקו מלכת מציגים את הזמן שחלף, ועקבות של מגע מוגף ואנרגטי בחומר בשרני ולח מגלמים את גופו המופשט־צורה של המתהווה וצומח בזה הרגע.

\* \* \*

נראה כי רבים ושונים הידפקו על דלתות הציורים של קרמר. השריטות ברקמות העץ, הניקור בהן, גירודן או חירורן נראים גם כחותם של גורמים אנונימיים, כמו למשל פגעי אקלים, טקסים של קהילות ילידיות או עקבות טרפיהם של בעלי חיים. ב־״שדה״ הפעילות הזוה אין חיץ של ממש בין החובל לבין הנחבל. החומר העיסתי, מצעו ופעולות (אנושיות ולא אנושיות) של טיוח, קילוף, חיפוי, מיגון, פציעה, ליטוף, חבטה, ביתור ואיחוי, קיימים כמקשה אחת. במרחב שבו כל אחד הוא גם – ולא ממש – אובייקט וסובייקט, ואין הבחנה קטגוריאלית בין נמצא לחסר, בין אנושי לחייתי, בין יוצר למבצע ובין תרבותי לפרימיטיבי, כל צד שותף בדרך כלשהי בגל אחד של תאוות בשרים, המשולב במציאות חומרית ובמערך של פעולות נגיעה־פגיעה והמשולהב ממנה. תנועה גלית זו מגלגלת אל הציור את תאוות הבשרים בזהותה הארכאית,<sup>6</sup> והיא גם מגלגלת את הציור מתוך תשוקה זו, שהליך ההמרה והסובלימציה מאפשר לה לחמוק מהאיסורים (ומהייסורים) של דיני הטאבו ובהיבעת גם להגן על תאוות הבשרים הקדומה מנימות וולגריות שדבקו בה עם השנים.

כאשר הציור הוא הגילום, ההמרה וההיתר למשמוש תאוותני, להלקאה כבושת זעם, להנפת

סכין, לנגיסה בבשר, להעלאתו גירה ולפליטתו מחדש, ציור זה הוא גם מה שז׳ורז' בטאיי [Bataille] מזהה כהמרתו של החייתי בפיוט על אודותיו. חייו של בעל החיים, שעל פי בטאיי מזוהה לפי אקט הטריפה שוות־הנפש (שבה אין אובייקט וסובייקט, הנטרף הוא עמית ואין בהכנעתו כל מומנטום של כוחניות וניצחון), ״מעלים בפנינו חידה מטרידה ביותר. בדמותינו בנפשנו את היקום ללא האדם, ובו מבטו של בעל החיים הוא המבט היחיד הנפתח לקראת הדברים [...] אין אנו יכולים אלא להעלות נכחנו תנועת הזחה חמקמקה המשתרעת מדברים נעדרי מובן – כל עוד הם לעצמם – אל עולם עתיר מובן המשתמע מהאדם המעניק לכל דבר את מובנו. זו הסיבה שאיננו יכולים לתאר אובייקט כלשהו באופן מדויק, או נכון יותר, האופן הנכון לדבר עליו אינו יכול להיות במוצהר אלא פיוטי, מבחינה זו שהשירה איננה מתארת דבר שאיננו גולש לעבר הבלתי־ניתן־להכרה. ככל שיש לאל ידנו לדבר באופן בדיוני על העבר כעל הווה, הרי אנו מדברים בסופו של דבר על בעלי חיים פרדהיסטוריים, וכן על צמחים, סלעים ומים כמו על דברים; אולם תיאורו של נוף בתנאים כאלה אינו אלא טיפשות, אלא אם כן מדובר ב־ניתור פיוטי״. לא היה בנמצא נוף בעולם שבו העיניים שנפקחו לא תפסו מה שהן ראו, שבו בעצם, על פי אמת מידה שלנו, הם לא ראו כלל, ואם עתה, בבלבול רוחי, כשאני מתבונן מעשה אוויל בהיעדר הראות הזו [...] איני אלא משתמש לרעה ביכולת פיוטית, בהמירי ריק של בורות בשצף־קצף בלתי מובחן״.<sup>7</sup>

החורים והחריטות בפני הציורים של קרמר הם כאותות הקלון של המעשה ההבלותי, שממיר ״ריק של בורות בשצף־קצף״ של פעולה הבוחשת בחומר ציורי. אבל אותות המגע והפגיעה בגוף ובמצע של הציורים הם גם כאיתורי הרגעים והמקומות, שבהם הכמיהה אל תנועה חייתית נטולת משוא־פנים גוברת על הפיוט שהמירה. כל ״סימן שלילה״ של חירור, קילוף, חריצה או ביקוע מעמיד כל ״סימן חיוב״ של תוספת צבע בסימנו של חומר, שיש לשסע בו את להב הסכין. כך, כל מחווה של עשיית אזורי ציור עבותי־צבע היא גם תנועה של חמיקה מהם; גוף ציור דחוס זה צריך שיהיה גם כנזק־צר, שהסכין מפלס בו את הדרך לעבר פתחו, והאור בקצהו הוא ההבטחה הטמונה בלא־כלום.

\* \* \*

ציוריו של קרמר מזמינים שני טווחי ראייה: האחד, טווח ראייה מקרוב המתבקש באמצעות סימני המגע בחומר ועוקב אחר הדקויות של אופני המגע השונים. טווח זה כרוך בויתור על המרחק האסתטי והמרתו בהכרחי, במידי, בפונקציונאלי, בקלאוסטרופובי, ב־אימת החלל הריק״, בתנאים (הפיזיים והמנטליים) של הציור הכלוא בחלל המערה. ראייה קצרת־טווח זו קרובה למה שדלז וגואטרי [Deleuze & Guattari] מזהים כחישת האפטית, מישושית, העולה מתוך הראייה. ראייה מישושית זו מעידה על קירבה סימביוטית בין המתבונן למושאו, על העדר הבחנה קטגוריאלית ביניהם, והיא אופיינית לאמנות נוודית (בניגוד לראייה המקובלת בעולם ה־״מיושב״, שסיגל לעצמו את נקודת המבט היציבה של הפנאופטיקון, במונחיו של מישל פוקו [Foucault], המאפשרת לאדם לחלוש בביטחון, ממרחקים, על הטריטוריות שבבעלותו).<sup>8</sup>

הראייה קצרת־הטווח היא גם קצרת־רואי, עיוורת כמעט. אותה ראייה בחשכה, הגישוש כסומא – על כל ההקשרים התרבותיים והמיתולוגיים של ״העין החווה״, ״הראייה הפיכחת״ וידיעת הנסתר המיוחסים לראיית העולם של הנגועים בעיוורון – מוצגים ברמיזה באישוני העיניים המנוקבים



**חתול מחוגה**, 1997, שמן על עץ וחריטות, 147x138, אוסף ארז ביעזר  
Cat Compass, 1997, oil on wood and scratches, 138x147, Erez Biezer Collection

בפנים המופשטות־צורה בכמה עבודות מוקדמות של קרמר. אישון מנוקב ועיוור זה הוא כפתח מעבר אל ה־"חייתי", סף המחילה הלוט במסך של שכבות צבע שמגלם־מגלה מעלים את עקבות ה־"חיה". בעבודות מאוחרות יותר, העיוורון הנלווה לראייה המישושית של הצוירים מרומז ב־"ראיית חולד", שאפשר לייחסה לדימויים חרוטים־מתחפרים בתוך שכבות הציור ומצעו. לדימויי הדיוקנאות המופשטים, שממלאים את שטחם של הצוירים הקטנים שנעשו לאחרונה, יש עיניים מטוּיחות־מכוסות־מוצגות ככבויות, והן דרכים נוספות לחשוף את פניו של העיוורון. פתח המילוט של פנים מצוירות אלו לעברו של ה־"חייתי" - ה־"עיוור" - זה שאינו רואה דבר, או לחילופין רואה הכול, עשוי הפעם מהכברה בולמית־בארוקית של שכבתיות - במסכים, בצמיגות, בדחיסה, ב־פיתוי הדביק של הפיוט" (בלשון בטאיי)? - עד לנקודה שבה גודש החומרים, העשייה והמראה של "פיוט" או "ציור" ממחישים כמעט שובע, כמעט קבס, כמעט מחנק.

אך נקודה זו עדיין צריכה לאפשר מרחק אסתטי כלשהו; שכן, ציוריו של קרמר מציעים גם מראות שמתגלים מטווח ראייה אחר, מרוחק יותר. במבט פנורמי, הצוירים נראים לפעמים כשטח בור ובו קו ארוך משתרג, מתקפל, מסתבך לפקעת עצומה פרומה למחצה, כחבל הצלה שנשכח בביצה טובענית. בצוירים אחרים, הדימויים מעט יותר פיגורטיביים ומאזכרים שרידי מאובנים, הירוגליפים מוזרים או עקבות של ציורי מערות. רבים מציוריו האחרונים מחולקים לשני מישורים, עליון ותחתון, כמראה נוף שומם של ארץ־ראשית או כתמונה של אחרית־עולם. באלה שכיחים גם נופים מופשטים של הרים וגבעות, ששיפוליהם נוצרו מתוך הנחות והשלכות של צבע מלמעלה למטה. בסאגה המודרניסטית, הנופים ההרריים קשורים לתבנית מולדתו של הנוף הרומנטי, אבל בעוד נוף זה מדגיש ומעצים את כיוון העלייה מעלה, אל ההוד והשגב של אוויר הפסגות, ציוריו של קרמר סוחפים את העין, את חוש המישוש ואת העין המישושית במדרון, מדהר מטה.

\* \* \*

הירידה אל הגיא או העמק עשויה להיות הדרך אל אזור אנושי יותר של יישוב ומקום מגוח, אך במיתוסים ובאגדות הגיא עשוי להיות גם מקום משכנן של ארצות לא נודעות, פלאיות, לעיתים זדוניות. בהקשר הביוגרפי והטופוגרפי של ציוריו של קרמר, המקום שבמורד ההר הוא גיא בן הינום - מחוז נעוריו של האמן ואתר שהוא מרבה לחזור אליו כדי לרשום בו.<sup>10</sup> ההקשר המיתי של גיא בן הינום אוּפף את המקום באפלוליות: זהו האתר של במות התופת, שעליהן הוקרבו למוות הבנים כקורבן למולך, מנהג שבעטיו נאמרה על גיא זה נבואת החורבן של הנביא ירמיהו (בפרק ז', שם הוא מכנה אותו "גיא ההריגה"). זה גם האתר שבו מצוי הפתח לגיהינום, על פי אמונות עתיקות. קרמר, לדבריו, נמשך לעולמות שכאלו.<sup>11</sup>

מבט משתהה על פני ציוריו של קרמר עשוי להבחין בתוך סערות קווי הצבע וגליו בדמויות של מעין בני־צל הנדמים כשדונים המליטים פניהם, בעודם מושכים בחוטים או טווים בפלך האורג את התשתית הקווית של הצוירים. בפנים הגרוטסקיות שחקוקות לעיתים במצע הציור, ואשר בוקעות לפרקים מתוך תמהיל כאוטי של כתמים וקווי צבע, מוטלת עווית, כמו ידעו כבר מעשי כשפים ופגיעה של מזיקין. בין הזיקות של הצוירים לתיאורי הגיהינום מצוי גם הלהט הצבעוני האוחז בגוני הצוירים: בין אם בצבעי הארגמן השוטפים את פני הציור בחומה של בעירה קרה, בין אם בגוני אש אדמוניים־

צהבהבים העוברים בחלל כאורה של שריפה יוקדת, ובין אם בעץ המושחר, הכמרחרוך, של מצע הציור הנחשף מתחת לשכבות הצבע. בהקשר של דימוי הירידה מההר אל מעמקיו הפיזיים והמיתיים של העמק, הצבע הסמיך הנערם על פני הציורים עשוי להתפרש כדימוי קונקרטי של אדמת סחף. מטפורה זו של חומריות הציור, והזיקה בינה ובין הדימוי הכללי של הציורים (גיא בן הינום), מציגות את ציורי הנוף האלה מצד אחד כעמק־ללה (יעד לאסונות של מפולת), אבל מצד אחר גם כעמק ששפעת אדמתו עשויה לשאת בחובה ברכה של התחדשות ופריון (כמו עמק הסהר הפורה בארס־נהריים).

הפיזיקליות הנוקבת, שמאפיינת את פני השטח של ציורי גיא בן הינום, כשהיא מוקרנת בדימוי של אדמת סחף, אינה צריכה להיקרא עוד ברוח הקנון הפורמליסטי של המודרניזם (קלמנט גרינברג [Greenberg], למשל), כאמצעי של אשרור והדגשה של פני השטח והדר־ממד של הציור לשם המחשתו כאתר פעולה קונקרטי, טקסטואלי, ענייני, עובדתי. גופניותו המודגשת של מישור הציור מתקיימת הפעם גם ביחס לציר אלכסוני, כעקבות, כ"אינדקס" של חומרים שנסחפו אליו מלמעלה, במורד ההר. זיהוי כזה של החומריות והגופניות של הציור – או המחשתן זו של החומריות והגופניות כסממני הזהות הבולטים ביותר של המעשה והמושא של הציור – מאפשרים לחזות בשוליים המיתיים־הגיהינומיים, בספיחים הרומנטיים ששרדו מסביב לשדה הפעולה הממשי והפורמליסטי של מדיום הציור. זהו משב הגבהים או הבל המשקעים הדמוניים של ממלכות שאול מיתולוגיות, שהרטיטו את לב הרומנטיקה – "עולמות של מעלה" ו"עולמות של מטה" הנושפים בעורפם של הציורים. בקבוצת ציורים שעשה קרמר לאחרונה, דימויים של ענני סערה מתפשטים על פני כל שטח הציור, השמים נותרים אדמתיים ולחומריותם מראה של ביצה מבעבעת או יבשה הגועשת תחתיה. אבל גם כשהציור של קרמר נוסק עדי רקיע, "עולמות של מעלה" ו"עולמות של מטה" הם רק הרגע שבדיעבד, שממנו יוצא מסעו של התהליך הציורי אל משטחיו, אל פני הקרקע, אל האדמה, אל נחלתם של בני האדם ("אוהב אני את בני האדם", <sup>12</sup> אומר זרתוסטרא בנמקו את החלטתו לרדת מההר).

\* \* \*

אלכס קרמר מספר שהיה לו מורה שלימד אותו כי "אמן אסור שיהיה יתום". המחווה לגנאולוגיה והטבעת חותם השייכות לאילן היוחסין של "האבות המייסדים" בהיסטוריה המקומית והעולמית ניכרים בעבודותיו של קרמר באיזכורים של צורות, דימויים וקומפוזיציות של רבי־אמנים, ביניהם ג'ון קונסטבל [Constable], פרנץ קליין [Kline], אמני האנפורמל הצרפתי, סיי טוומבלי [Twombly], פרנק אורבאך [Auerbach] (בעיקר בדימוי הדיוקנאות של קרמר), רפי לביא ומשה קופפרמן (במיוחד בציורים שבהם החתימה הציורית של קרמר קלועה בדימוי הגריד של הציור, כאיזכור וכהמשך של תצורת החתימה בציורים של קופפרמן). העלאתם של הקשרים מתולדות האמנות מעניקה לציורים מעין מוגנות, מובנות, קריאות, שייכות לבית־אב, לסדר הסימבולי שכוננו השפה וההיסטוריה של האמנות. כאשר מובאה מתוך הלקסיקון של האמנות היא נקודת הייחוס של צורות אמורפיות, סימני הנחות מכחול מחוקים ותחביר כאוטי של עיסת חומר, היא משמשת עבורם אמצעי הצרנה לשוני; צורה "הקשרית"־טקסטואלית המאוזכרת כתחליף (כסימולקרה) למה שנראה כהעדֶר צורה. ולכן, היא גם מתפקדת כאמצעי האפוליני של חלקי העבודה הנדמים דיוניסיים יותר. ואולי נכון יותר לומר שזהו תחליף של תחליף, או גורם אפוליני אחד המצעף גורם אפוליני אחר; שהרי אותה מובאה קוראת בשם

(שמו של ההקשר מתולדות האמנות) למרכיב ציורי שתמיד קיים כצורה (ולו גם כצורה של ה"לא־צורה"), מעצם הופעתו בעבודת אמנות ובשדה של ה"פיוטי" (לפי בטאיי).

האם יש סתירה פנימית בין הפגנת הכמיהה אל הפראי, החייתי, התאב, הכמעט־אלים, ובין הקריצה אל צורות ודפוסים שתורבתו זה מכבר על ידי ההיסטוריה והביקורת של האמנות? ייתכן. אבל התבוננות אחרת, ממושכת יותר, בציוריו של קרמר, מגלה כי גם כאשר הם מעלים באוב ציורים אחרים (בעיקר קטעים מתוכם או איזכורים כללים שלהם), הם עושים זאת תוך שהם מטילים בהם אנדרלמוסיה, מחוללים בהם סערות, מגדילים את העוויה הגרוטסקית של דימוייהם, מרככים ומסלסלים את קווי המתאר שלהם, הופכים אותם לנְשׁוּבִים ברוח. אותו ציעוף כפול של הציורים ברדיד "הפיוטי" או "האפוליני" לא נועד אלא כדי שהסכין תוכל לקרוע אותו לגזרים – אותו ואת הרקמות שתחתיו.

עבודות הציור של קרמר אינן טורחות להוסיף נדבך למבנה המפואר של האמנות "הפראית", "החייתית" או "הברוטלית" של המודרניזם על מגמותיו השונות. הן פועלות בעיקר על מנת לקלף את שכבותיו ולחפור תחת יסודותיו כדי שיבקע מעיין החיים (הנשכח לפעמים) של אותה חיוניות דיוניסית ובלתי מבוקרת האמורה לפעום בעורקיה של האמנות. הערבות היחידה לגילויו של סם חיים זה, ולזיהויו בציור (הן של המצטט והן של המצוטט), היא בערעורה של הערבות הכרוכה בהסתמכות על מקומה של היצירה בפנתיאון (ההיסטורי, התרבותי, הכלכלי) של האמנות; וזאת דווקא בעידן המכונה "פוסטמודרני", שלא הותיר לנו ברירה אלא לשוב ולהישען על ערבויות וסימוכין שכאלו. אבל דווקא בתקופה שכזאת אין לה לעבודת האמנות (אם רצונה להיות עבודת אמנות) אלא את זכותה להפגין את דבר היעשותה – או בעצם את העשייה מחדש של מעשה האמנות כפי שכבר נעשה פעם אחר פעם – על ידי יוצר: במגעו, בנחישותו, בתשוקתו, בפראותו, באיפוקו, בסימניו שלו. וככזאת, על עבודת האמנות להיות מופקרת להלוך הזמן, לרגעיותו, לתהפוכותיו, להפכפכיותו. טביעות רגליה של הליכה בצעדים מדודים כדאי שייראו גם כעקבות של דהרה מטה במורד ההר.

## הערות

- <sup>1</sup> פרידריך ניטשה, **כה אמר זרתוסטרא** (מגרמנית: ישראל אלדד), 1975, תל אביב: הוצאת שוקן, עמ' 10.
- <sup>2</sup> הציטוטים מדברי קרמר מתוך שיחות עם האמן, אוגוסט 2009.
- <sup>3</sup> חורחה לואיס בורחס, "הפגיון", **גן השבילים המתפצלים** (מספרדית: יורם ברונובסקי), 1975, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד – המפעל לתרגום ספרי מופת, עמ' 26.
- <sup>4</sup> שם.
- <sup>5</sup> בניגוד לצילום המכני המושתת על הרגעיות והמיידיות של קליטת וקטיעת מראה מסוים מן המציאות.
- <sup>6</sup> הכוונה היא לתשוקה ממין זו שהיוונים, לפי מישל פוקו, כינו אפרודיזיה: "האפרודיזיה הם 'יצירותיה' או 'מעשיה של אפרודיטה' [...] היוונים כלל לא הפגינו – לא בחשיבתם התיאורטית ולא בהתנהגותם המעשית – כל התעניינות נמרצת במיוחד בתחזימת מה שהם מתכוונים לו בדיוק במילה אפרודיזיה [...] אין כל טבלה שתשמש להגדרת החוקי, המותר או האסור או לתיאור המשפחה העניפה של המחוות האטורות [...] האפרודיזיה הם מעשים, מחוות או מגעים המספקים צורה כלשהי של עונג [...] המשיכה לתענוג וכוח התשוקה המוביל אליו מהווים יחידה איתנה אחת יחד עם מעשה האפרודיזיה עצמו. מאוחר



**נוף לילי**, 2007, שמן על בד, 155x120  
**Nocturnal Landscape**, 2007, oil on canvas, 120x155

יותר הפכה הפרדת מכלול זה, לפחות באופן חלקי, לאחד המאפיינים היסודיים של אתיקת הבשר ושל המשגת המיניות". מישל פוקו, **תולדות המיניות, כרך 2, השימוש בתענוגות** (מצרפתית: הילה קרס), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 37–41.

<sup>7</sup> זורו' בטאיי, **תיאוריה של הדת** (מצרפתית: עידו בסוק), תל אביב: רסלינג, 2003, סדרת "ליבדור", עמ' 17–20.

<sup>8</sup> דלז וגואטרי כותבים: "כמה הבחנות, פרקטיות ותיאורטיות כאחת, הולמות את הגדרת האמנות הנוודית וממשיכותיה (ברברית, גותית, מודרנית). ראשית, ראייה מטווח קצר, המובחנת מראייה מטווח רחוק; שנית, מרחב 'טקטילי' או בעצם 'האפטי' [haptic], המובחן ממרחב אופטי. 'האפטי' היא מילה יותר מיטקטילי, כיוון שאינה יוצרת אופוזיציה בין שני איברי חישה, אלא מזמנת את ההנחה כי העין עצמה עשויה למלא את הפונקציה הלא אופטית". ראו: Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 492.

<sup>9</sup> בטאיי, **תיאוריה של הדת**, עמ' 20.

<sup>10</sup> מחברות הרישומים, שבעיקרן כוללות רישומי נוף ברמות הפשטה שונות, הם נתח נכבד בעבודתו של קרמר. הוא מספר כי פעמים רבות, לפני התחלת הציור, הוא נוהג לתלוש מתוכן דפים ולהצמידם בסמוך למצע הציור. לדבריו, דפי רישומים אלו, שנעשו בתוך הנוף האמיתי וביחס כלשהו אליו, הם חלק מהעוגן ומהתודעה של הציור, גם כאשר הוא אינו מביט בהם בזמן שהוא מצייר. קרמר מוסיף כי הציורים מתפתחים לפעמים מתוך מתווה הקשור לטופוגרפיה האמיתית של הנוף, ולעיתים, "בציורים שמעניינים אותי יותר", קווי הנוף בוקעים רק בדיעבד מתוך צורות ותנועות ציוריות מופשטות, שפותחות את תהליך העבודה על הציור. (מתוך שיחות עם קרמר, אוגוסט 2009).

<sup>11</sup> אפשר לומר כי הדימוי הציורי של קרמר לנוף גיא בן הינום הוא גרסה טופוגרפית־מקומית לדימוי הנוצרי הימיר ביינימי של פי השאול (כפי שהוא מופיע, למשל, בתיאורי יום הדין של אמנות רומנסקית, או מאוחר יותר בציוריו של הירונימוס בוש [Bosch]). בהקשר אחר, דימוי גיא בן הינום של קרמר הוא תולדה של הזיווג בין מקומות של אופל למעשי יצירה ואמנות, שהרי באתר עצמו שוכנים כיום הסינמטק של ירושלים ובריכת השולטן המשמשת לפרקים כאתר מופעים של אמנויות הבמה.

<sup>12</sup> ניטשה, **כה אמר זרתוסטרא**, עמ' 10.



**עץ**, 2006, שמן על בד, 180x135, אוסף משרד עורכי־דין שבלת, תל אביב  
**Tree**, 2006, oil on canvas, 135x180, Shibolet T.A. Art Collection



**גיא בן הינום**, 2006-2007, שמן על בד, 180x135  
**Valley of Hinnom**, 2006-07, oil on canvas, 135x180



עץ, 2008, שמן על בד, 165x155, אוסף נחמני  
Tree, 2008, oil on canvas, 155x165, Nachmani Collection



עץ, 1995, פחם על נייר, 33x28.5  
Tree, 1995, charcoal on paper, 28.5x33

## הערה על הדיוקן העצמי בציוריו של אלכס קרמר

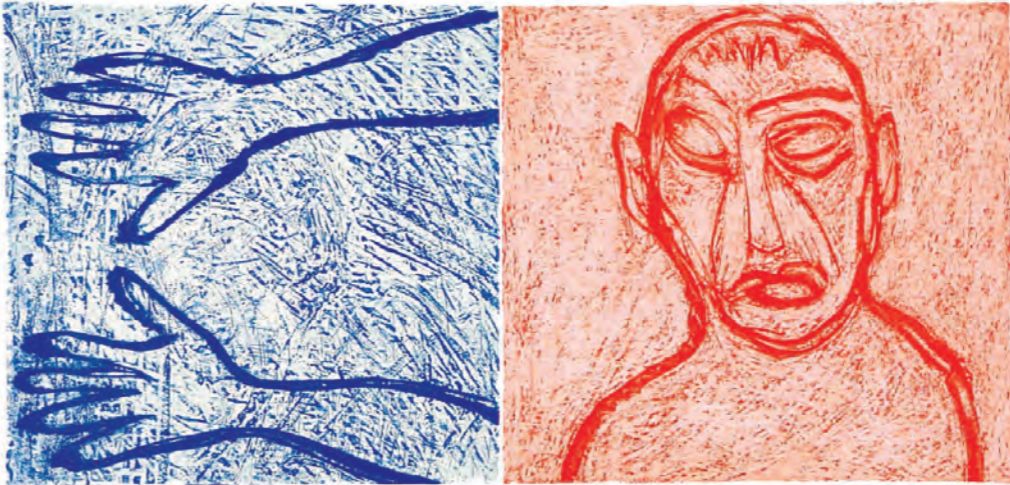
### מרדכי עומר

בעבודה שלי אני חוזר להתבוננות במראה, לדיוקן העצמי, משום שזה נוסך בי תחושה של ביטחון, של חזרה לנקודת המוצא. דווקא בין חיתוכי־העץ לא נמצא אף דיוקן עצמי מתוך התבוננות, והוא נוכח בהם יותר כסמל, כדיוקן של כל־אדם. אני מנסה לפענח את ההוויה האנושית. זאת מהות היצירה שלי.<sup>1</sup>

מאז שאלכס קרמר זוכר את עצמו מצייר, העניין בדיוקנו היה עיקר עניינו כצייר; זהו הצורך לעמוד מול המרָאָה ולנסות לדלות מתוכה את עצמו, כמו גם הערגה לומר את דברו באמצעות העמידה לנוכח פניו. הדבר הראשון שצייר, בגיל 17, שנה לאחר עלייתו ארצה מטג'יקיסטן, היה ניסיון כמעט נואש לעקוב אחר מראהו במראה. לא ברור מה עורר את הדחף העצום של קרמר לצייר. ייתכן שהיתה זו תערוכה של מאוריץ קורגליס אָשֶׁר [Escher] ובה ליתוגרפיה הזכורה לו עד היום, המתארת במבט מלמעלה דג צף על פני המים ועלים יבשים; אולי השיעורים בתולדות האמנות בבית הספר, אף שעדיין לא שלט אז לחלוטין בעברית; ואולי הדיוקנאות העצמיים של ון גוך, שהיכו בו כרעם ביום בהיר. ואולי יותר מכול היה זה הצורך להיפתח באמצעות המבט אל עצמו. "פְּנים ודיבור" אמר עמנואל לוינס [Levinas], "קשורים יחדיו. הפנים מדברות. הן מדברות במובן זה שהפנים מאפשרות כל דיבור, ומהן הוא נפתח".<sup>2</sup> המאבק עם האלמנט החזותי שבדיוקן העצמי הלך והתעצם מתוך הצורך להגיע אל מעבר לחזותי, אל רובדי עומק שהמבט אינו יכול להעניק, אל אותו "סימן שנוצר ממתן הסימן עצמו [...] חסר צורה, חסר נוכחות, בלתי נרכש [...] כמו צליל שאפשר לשמוע רק בתוך ההדר של עצמו, המגיע לאוזן בלי שייהנה מן האנרגיה של התהודה שהוא מעורר".<sup>3</sup>

ימי השירות הצבאי הקשו על קרמר ליצור את הגשר בינו לבין עצמו, והמפגש עם רישומיו של יוסף הירש באותן שנים חיזק את הצורך שלו בהעמדת הדיוקן העצמי. סירובן של הפנים להיות מוכלים בתוך ציוריו הביא אותו למשבר רציני מלווה בהתפרצויות אלימות. בחיפוש אחר מורה הגיע קרמר לבצלאל. שם מצא לראשונה הד לחיפושיו אחר מרחב חזותי, שעם היותו נאמן לממד החזותי הוא מודע גם לכך שהנראה לעין הוא "רק" מארג קדמי, פתח לממד נסתר, לעולם שלם החי ורוחש מעבר לדימוי עצמו, והוא הוא סוד קיומו. לדבריו, "כשסיימתי את בצלאל ידעתי שאני מכיר את עצמי קצת יותר טוב".

שנה אחרי סיום לימודיו בבצלאל החל קרמר להציג את עבודותיו בגלריה בינט בתל אביב.<sup>4</sup> במהלך שנות ה־90 של המאה ה־20 הציג בגלריה זו דיוקנאות עצמיים רבים, שבהם לכוד האמן באור



**דיוקן עצמי**, 2001, דיפטיכון, אקוטינטה, אקוטינטת סוכר, תחריט יבש ומשחזת חשמלית, 76x40 הודפס והוצא לאור בידי סדנת ההדפס ירושלים

Self-Portrait, 2001, diptych, aquatint, sugar lift, dry point, electric grinder, 40x76 Jerusalem Print Workshop



**שאמאן**, 2009, חיתוך עץ, 29.5x25 הודפס והוצא לאור בידי סדנת ההדפס ירושלים

Shaman, 2009, woodcut, 25x29.5 Jerusalem Print Workshop

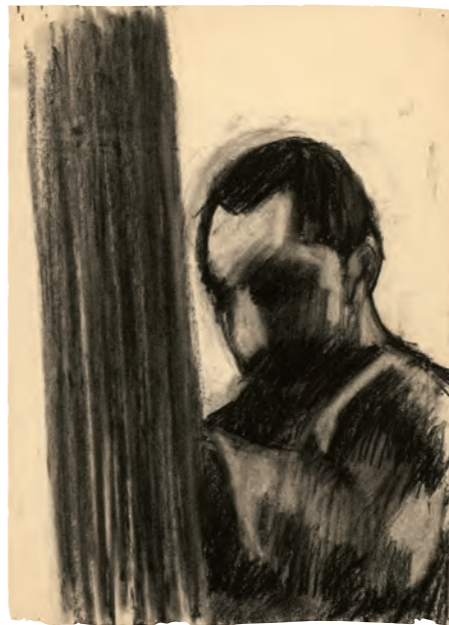


**ראשי־נוף**, 2009, חיתוך עץ, 30x25 הודפס והוצא לאור בידי סדנת ההדפס ירושלים

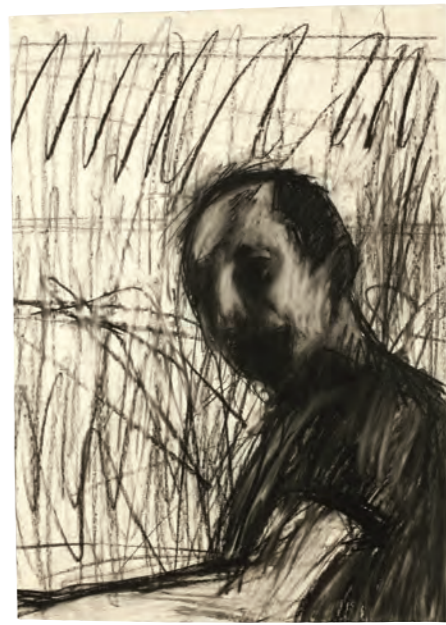
Head-Landscape, 2009, woodcut, 25x30 Jerusalem Print Workshop

דמדומים וחצוי בין ציור פעולה המונע בעוצמה רבה מכוח פנימיותו של הצייר, לבין חוסר הנכונות לוותר על הדימוי הפיגורטיבי ומחויבות כמעט מקודשת לשמר. מצד אחד, קרמר מודע לחמקמקותן וחוסר יציבותן של הצורות, ומצד אחר הוא מתחפר בדימוי ונצמד אליו על מנת לכבוש אותו בתשוקה בלתי ניתנת לריסון. ההכלאות של אדם עם החי והכיתובים הטקסטואליים המופיעים לעיתים בעבודות שוברים את אשליית העומק של הציור ומפריעים להתייחדות עם הדימוי (כמו, לדוגמה, בדיוקן העצמי מ־1993, שבו הצמיד קרמר לגופו רגלי תרנגולת וכתב לכל רוחב הציור: "קו-קו-ריקו" (KOOKOORIKOO)). מצע התמונה לא מסוכך על הדיוקן אלא משמש לו שדה קרב, שפעמים רבות קוטע ומעלים את החלק הארי שבנוכחותו הפיזית של הדיוקן, וברבזמן פותח אפשרויות מרתקות הסוחפות את הצופה אל תוך מערכים שבריריים וחד-פעמיים.

בשנים 2000–2006 צייר קרמר סדרה ארוכה ומרתקת של דיוקנאות עצמיים במגוון טכניקות – ברישום (ראו **דיוקן עצמי**, 2000, עמ' 42), בשמן, בחיתוך עץ ובהדפס משי (ראו עמ' 40) – ובכולם ניתן מעמד מיוחד ליד האמן. קרמר הגדיר מעמד זה כמעמד של "מתאגרף" – דמות המגנה על עצמה ובה בעת גם משיבה מלחמה. הקשר בין העין הרואה לבין היד המבצעת מתערער, וקו השבירה – הן של פני האמן והן של תנועת ידו המושטת – כאילו נחסם או נתקל בפני השטח של מצע הציור, המשמש זירת עימות ומפגש. המעבר מפנים מופנמים ומדייטיביים, רכונים מעט, הנישאים על כתפיים שמוטות, לעבר גוף של לוחם מתוח הנאבק עם עצמו ועם הרשת הסבוכה והבלתי פתירה המרכיבה את דמותו ומסרבת להתעצם לכלל צורה ברורה, מזכיר את הציטוט ממטמורפוזות של אובידיוס, המופיע בפתח



**דיוקן עצמי**, 2000, פחם וגיר על נייר, 50x70  
Self-Portrait, 2000, charcoal and chalk on paper, 70x50



**דיוקן עצמי**, 2007–2008, פחם על נייר, 50x70, אוסף פרטי  
Self-Portrait, 2007-08, charcoal on paper, 70x50, private collection

הקטלוג של קרמר בהוצאת סדנת ההדפס בירושלים. בציטוט זה מתואר פרוטוס כמי שמחליף תדיר את צורתו: "יש כאלה שנתחלפה צורתם ואז לעולם ינצרוה. אפס זכו אחרים להמיר צלמם מדי פעם: אלה דרכיך, פרוטוס, שוכן־ים, החובק את הארץ! פעם יראוך כעלם ופעם ככפיר שוחר טרף, פעם תזעם כחזיר ופעם יד־איש לא תיגע בך: פתן אתה! ולפתע – כשור תנגח בקרניך!"<sup>5</sup>.

ב־2001 השלים קרמר קבוצה של הדפסים בסדנת ההדפס בירושלים, שכולם התמקדו בדיוקן עצמי. כל הדפס נעשה בתחריט יבש ומשחות חשמלית והורכב משתי פלטות נפרדות, האחת באדום והאחרת בכחול. הדיוקן נצבע בדרך כלל באדום, וחלקי גוף כמו רגלים, ידיים או טורסו בכחול (ראו **דיוקן עצמי**, 2001, עמ' 40). דיוקנאות עצמיים אלו נעשו באינטנסיביות רבה והיתה בהם משום פריצת דרך ביחסו אל הצבע: "בעבודתי בתחריט גברה החומריות על הצבעוניות. הצבעים הפכו סמליים. אני תמיד עובד על קצוות – רך או גס, חושך או אור – תמיד בחיפוש אחר הדרמות הגדולות. בפעם הקודמת בסדנה הרגשתי דרוך, פוחד מפני היחשפות. גם הדמויות היו גושיות בהתאם, אפלות עם נקבי אור ספורים. עכשיו הרגשתי נועז יותר. חשתי שאני עומד לספר משהו שעוד לא סיפרתי. היה זה כמו לפתוח חלון ולתת לאור לזרום אל תוך העבודה. ואילו הפלטה, שבעבר היתה לגבי רק משטח הנושא את הדימוי, הפכה הפעם ליצור חי כמעט, שיכולתי להפוך בקרביו".<sup>6</sup>

במהלך 2009 חזר קרמר אל סדנת ההדפס בירושלים, אבל הפעם בחר בטכניקה של חיתוכי עץ. גם במקבץ עבודות זה (כ־60 הדפסים) אפשר למצוא זיקה הדוקה לדיוקן העצמי, כמו בהדפס קו, המהדהד ציורים רבים עם דיוקן האמן ויד רושמת, שנעשו באותן שנים, וגם בעבודות כמו **ראש־נוף**, **שאמאן** (ראו עמ' 40). הדמויות בתנועה בהדפסים אלה מחזירות אותנו אל דיוקנו העצמי של האמן – הן מופשטות יותר, נעדרות פרטים, שטוחות, ועם זאת הן מהדהדות את גופו וזהותו של יוצרן. ההתמודדות המתמשכת של אלכס קרמר עם דיוקנו מעוררת תחושה חזקה של חרדה קיומית, של עימות בלתי פתור בין חיים למוות. ושוב אני חוזר אל דבריו של לוינס: "עירומו של האדם העוזב קורן מן הסדקים שבמסכת דמותו או מעורו המקומט. 'חוסר המגן' שלו נשמע כקריאה שאין בה לא קול ולא מילים. כאן קול הדממה הדקה [...] נשמע בהחלט".<sup>7</sup>

בימים אלה עובד קרמר על סדרה גדולה של ציורים שנושאים "שמים". שלא כמו בסדרה המוצגת בתערוכה, "גיא בן הינום", הממקמת את המבט כלפי מטה, אל מורד ההר, המבט בסדרה החדשה מופנה כלפי מעלה, אל הרקיע. פאול צוויג, בספרו **הכפירה באהבה עצמית**, דן באופן מרתק בהסטת המבט של האמן מלמטה למעלה. צוויג מבחין במאה ה־19 בין שתי מגמות סותרות במבטו של האמן: "הראי של מאלרמה [Mallarmé]", טוען צוויג, "היה חלון שמבעדו אפשר לראות רק את השמים, הוא השאיר מאחוריו את הצורות הבלתי מושלמות של האדמה. המראָה של הוגו [Hugo] היא באר, היא מפנה כלפי מטה, מבקיעה את האדמה. המטרות הן זהות – התחדשות האגו, כל העבודות הן אחת. אף על פי כן, הוגו הולך בדרך למטה כלפי החיים, מאלרמה בדרך למעלה, הלאה מהחיים".<sup>8</sup> גם בנופי "גיא בן הינום" וגם בנופי השמים של אלכס קרמר אפשר לראות מעין דיוקנאות עצמיים, שבהם נרקמת זהותו של האמן בחתירתו הבלתי־נלאית לראות את הבלתי־ניתן לראייה: "לצייר ציור זה כמו להיכנס לחושך גדול שהולך ומתבהר אט אט. המבט צריך להיות משני. השריטה והחדירה לגוף הצבע נובעת מתסכול. אני לא יכול לראות, אז אני פוצע את זה".<sup>9</sup>

הערות

- 1 אלכס קרמר בשיחה עם אירנה גורדון, "תנועה היא החיים עצמם", בתוך: **אל תצוד את הזאב** (קטלוג מס' 42), סדנת ההדפס, ירושלים, 2004, ללא מספרי עמודים.
- 2 עמנואל לוינס, אתיקה והאינסופי, **שיחות עם פיליפ נמו** (תרגום: אפרים מאיר עם שמואל ראם), ירושלים: מאגנס, תשנ"ה, עמ' 64.
- 3 עמנואל לוינס, "הקדמה", **הומניזם של האדם האחר** (תרגום: ס' בוסתן), ירושלים: מוסד ביאליק, 2004, עמ' 33.
- 4 "כרטיס ביקור" (תערוכה קבוצתית), 1993, גלריה בינט, תל אביב.
- 5 אובידיוס, **מטמורפוזות, ספר שמיני** (תרגום: שלמה דיקמן), ירושלים: מוסד ביאליק, 1965.
- 6 אלכס קרמר בשיחה עם אריך קילמניק, **הרפסים חדשים**, סדנת ההדפס, ירושלים, 2001, ללא מספרי עמודים.
- 7 עמנואל לוינס, **אלוהים והפילוסופיה** (תרגום: ד' אפשטיין וע' עסיס), תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 70.
- 8 Paul Zweig, *The Heresy of Self-Love*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, p. 221.
- 9 אלכס קרמר בשיחה עם קובי הראל, "תשוקה לתפוס ציפור", **אלכס קרמר / ציורים 1999-2001** (קטלוג), גלריה בינט, תל אביב, ללא מספרי עמודים. דיוקנו של האמן כעיוור המגשש באפלה הואר באופן נוקב בספר/קטלוג: Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: Self-Portrait and Other Ruins*, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Nass, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.



**דיוקן עצמי**, 2001, שמן על עץ, 40x42, אוסף רחל ודב גוטסמן  
Self-Portrait, 2001, oil on wood, 42x40, Rachel and Dov Gottesman Collection

“מראה מקום - מראה אדם”, רכישות חדשות מאוסף המחלקה להדפסים ורישומים, מוזיאון ישראל, ירושלים

2000 הדפסים מפרויקט הסדנה בכברי עם גים דיין, מוזיאון ישראל, ירושלים, ומוזיאון תל אביב לאמנות

2001 “תערוכה 28”, תחריטים חדשים, סדנת ההדפס, ירושלים

“רשמים, רישום בישראל עכשיו”, בית האמנים, ירושלים; סדנת ההדפס, ירושלים; בית אנה טיכו, ירושלים

2002 “בסימן ציור”, מוזיאון חיפה לאמנות

2003 “אמנות ישראלית צעירה - אוסף זק וגניה אוחנה”, מוזיאון תל אביב לאמנות

2004 “70 למוזיאון תל אביב”, מוזיאון תל אביב לאמנות

2005 “רשמים, רישום בישראל עכשיו”, בית האמנים, ירושלים; סדנת ההדפס, ירושלים

2006 “דרכי ארץ”, מוזיאון אשדוד לאמנות - מרכז מונארט, אשדוד

“אמנות ומוח”, מוזיאון ישראל, ירושלים

2007 “מתארחים אצל קופפרמן”, מוזיאון קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות

“בית”, גלריה גורדון, תל אביב  
“תחתיות”, מעבדה, ירושלים

2008 “לדעת אש”, גלריה פלורנטיין 45, תל אביב

2009 “מפגש/מקום”, גלריה בקיבוץ כברי

#### פרויקטים

2001 לה בוהם רבולטה, ציור בהופעה חיה, מועדון פורגי ובס, וינה

2003 טריו אבסטרקט, מופע המשלב מוזיקה וציור, פסטיבל “ג’אז בלוז ווידאוטייפ”, סינמטק תל אביב

#### פרסים

1991 פרס שטרוק להדפס אמנותי (תחריט), בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

2001 פרס האמן הצעיר מטעם משרד המדע התרבות והספורט

2008 פרס בנו גיטר, מוזיאון תל אביב לאמנות

#### אוספים

מוזיאון ישראל, ירושלים

מוזיאון תל אביב לאמנות

אוספים פרטיים

#### ציונים ביוגרפיים

נולד ב־1966 בטג'יקסטן; עלה לישראל ב־1982; מתגורר ועובד בתל אביב.

#### לימודים

1988-1992 בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

#### תערוכות יחיד

1993 גלריה שרה קונפורטי, יפו  
“שיעורי ריחוף” (מיצג), בית הספר לתיאטרון חזותי, ירושלים

1994 בית האמנים, ירושלים

1995 ציורי קיר, מרכז לאמנות, ירושלים

1996 ציור קיר, פסטיבל פנומנה, תלפיות, ירושלים

1997 גלריה בינט, תל אביב

בית הספר לצילום, מוסררה, ירושלים  
גלריה נחשון, קיבוץ נחשון

1999 “טיול”, גלריה בינט, תל אביב

2001 “אלכס קרמר”, גלריה וולש, וינה, אוסטריה

2002 “ציורים, 1999-2001”, גלריה בינט, תל אביב

2004 “אין מקום”, גלריה דוויק, משכנות שאננים, ירושלים

2005 “קלפים טרופים”, גלריה בינט, תל אביב

2007 “מבחר עבודות, 1996-2007”, גלריה גורדון, תל אביב

#### תערוכות קבוצתיות

1992 מוזיאון אורי ורמי נחושתן, קיבוץ אשדות יעקב

1993 “כרטיס ביקור”, גלריה בינט, תל אביב  
בית האמנים, ירושלים

1994 “ארטפוקוס”, בית האמנים, ירושלים

1997 “כרטיס ביקור”, גלריה בינט, תל אביב

“הבית במוסררה”, המרכז לאמנות, ירושלים

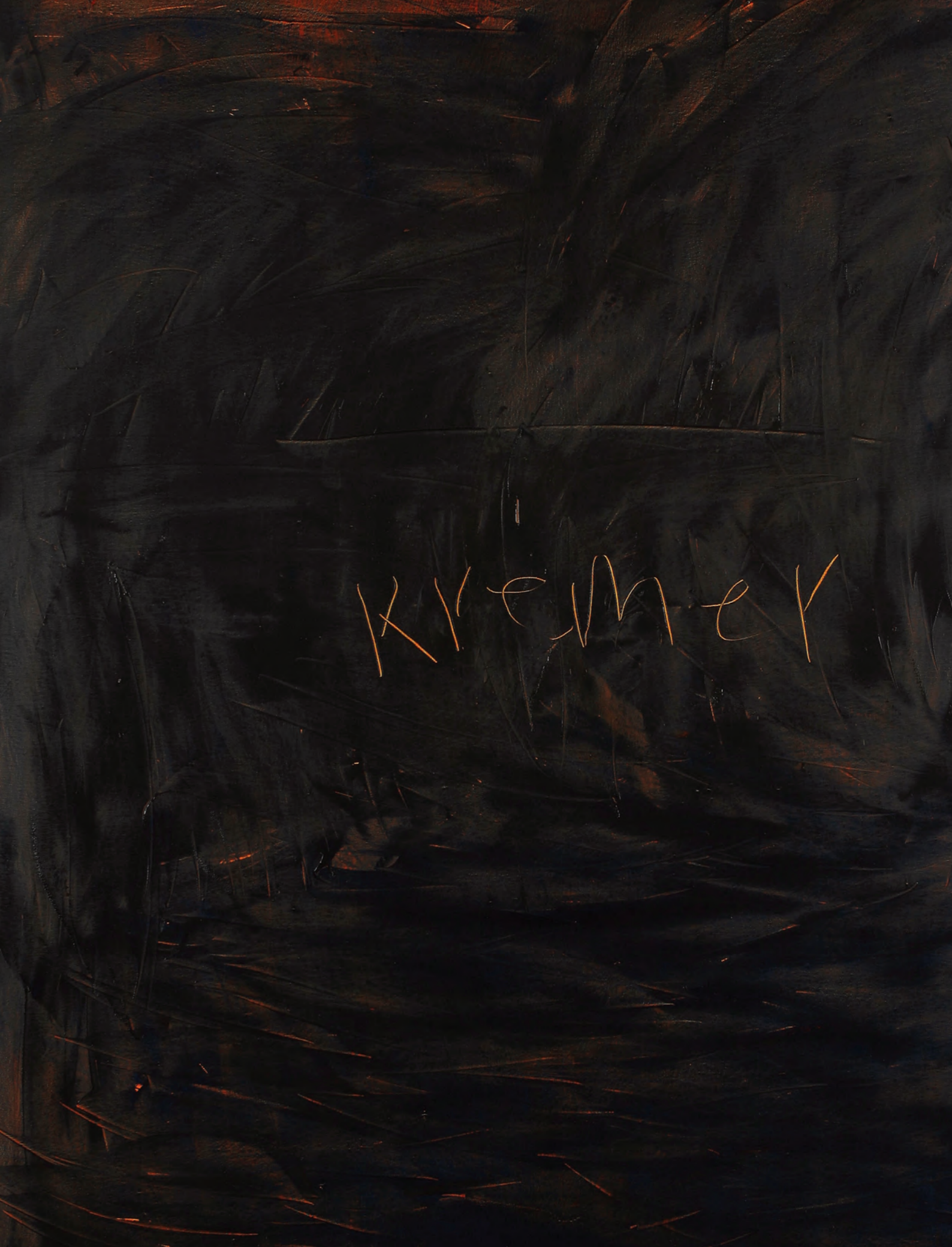
1998 “טרומי”, מוזיאון ישראל, ירושלים; תערוכת אמנים ישראלים בירדן

“ילדים טובים, ילדים רעים - התיילדות באמנות הישראלית”, מוזיאון ישראל, ירושלים  
“על דעת המקום: אמנות ומציאות בירושלים”, בית האמנים, ירושלים

1999 “תערוכת 25”, תחריטים, סדנת ההדפס, ירושלים

“עכשיו”, גלריה בינט, תל אביב

Kremer, 2006, שמן על בד וחריטות, 135x170  
Kremer, 2006, oil on canvas and scratches, 170x135



Biographical Notes

49

Born in Tajikistan, 1966; immigrated to Israel in 1982; lives and works in Tel Aviv

1988-1992 BFA, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

One-Person Exhibitions

- 1993 Sara Conforty Gallery, Jaffa, Israel  
“Floating Lessons” (performance), The School of Visual Theater, Jerusalem
- 1994 The Jerusalem Artists’ House
- 1995 Wall paintings, Art Center, Jerusalem
- 1996 Wall painting, Phenomena Festival, Jerusalem
- 1997 Bineth Gallery, Tel Aviv  
The Naggar School of Photography, Media & New Music, Musrara, Jerusalem  
Nachshon Gallery, Kibbutz Nachshon, Israel
- 1999 “A Walk,” Bineth Gallery, Tel Aviv
- 2001 Galerie Walsch, Vienna

- 2002 “Paintings, 1999-2001,” Bineth Gallery, Tel Aviv
- 2004 “No Space,” Dwek Gallery, Mishkenot Sha’ananim, Jerusalem
- 2005 “Shuffled Cards,” Bineth Gallery, Tel Aviv
- 2007 “Selected Works, 1996-2007,” Gordon Gallery, Tel Aviv

Selected Group Exhibitions

- 1992 Uri and Rami Nehushtan Museum, Kibbutz Ashdot Yaacov Meuchad, Israel
- 1993 “Portfolio,” Bineth Gallery, Tel Aviv  
“New Members,” The Jerusalem Artists’ House
- 1994 “Artfocus,” The Jerusalem Artists’ House
- 1997 “Portfolio,” Bineth Gallery, Tel Aviv  
“The House in Musrara,” The Art Center, Jerusalem
- 1998 “Tromi,” The Israel Museum, Jerusalem; Amman, Jordan



The artist in the studio, 2009 (photograph: Avraham Hay)  
האמן בסטודיו, 2009 (צילום: אברהם חי)

48

- “Good Kids, Bad Kids: Childliness in Israeli Art,” The Israel Museum, Jerusalem
- “In the Name of the Land, In the Name of the Lord: Art and Realities in Jerusalem,” The Jerusalem Artists’ House
- 1999 “Exhibition 25: Etchings,” The Print Workshop, Jerusalem  
“Now,” Bineth Gallery, Tel Aviv  
“Voice from Here and There: New Acquisitions in the Department of Prints and Drawings,” The Israel Museum, Jerusalem
- 2000 “Prints from the Jim Dine and Cabri Workshop Project,” The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art
- 2001 “Exhibition 28: New Etchings,” The Print Workshop, Jerusalem  
“Traces I: Contemporary Drawings in Israel,” The Jerusalem Artists’ House; The Jerusalem Print Workshop; Anna Ticho House, Jerusalem  
“Prizes in Art from the Ministry of Science, Culture, and Sport,” The Israel Museum, Jerusalem
- 2002 “Focus on Painting,” Haifa Museum of Art, Haifa, Israel
- 2003 “Young Israeli Art: The Jacques and Eugenie O’Hana Collection,” Tel Aviv Museum of Art
- 2004 “70th Anniversary of the Tel Aviv Museum,” Tel Aviv Museum of Art  
“Traces II: Drawing / Poetry,” The Jerusalem Artists’ House; The Jerusalem Print Workshop
- 2005 “Homage to Zvi Tolkovsky,” The Jerusalem Artists’ House  
“Earthways,” Ashdod Art Museum / Monart Center, Ashdod, Israel  
“Etchings from the Brain,” The Israel Museum, Jerusalem
- 2006 “Portfolios: From the Gottesman Etching Center, Kibbutz Cabri,” The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art

- 2007 “Six Guest Artists at the Kupferman House,” Kupferman Collection House, Kibbutz Lohamei Haghetat, Israel  
“Home,” Gordon Gallery, Tel Aviv  
“Be-Low,” The Lab, Jerusalem  
“Traces III: The Third Biennial for Drawing in Israel,” The Jerusalem Artists’ House
- 2008 “To Know Fire,” Florentin 45 Contemporary Art Space, Tel Aviv
- 2009 “Encounter/Makom,” The Art Gallery, Kibbutz Cabri, Israel

Special Projects

- 2001 La Bohème Révoltée, live performance painting, Porgy & Bess Jazz Music Club, Vienna
- 2003 Trio Abstract, performance of music and painting, Jazz, Blues and Videotape Festival, Tel Aviv Cinematheque

Prizes and Awards

- 1991 The Hermann Struck Award for Etching, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 2001 Young Artist Award, the Ministry of Science, Culture and Sport
- 2008 Benno Gitter Prize, Tel Aviv Museum of Art

Collections

- The Israel Museum, Jerusalem
- Tel Aviv Museum of Art
- Private collections

down toward life, Mallarmé the way up away from life.”<sup>8</sup> Kremer’s landscapes of the “Valley of Hinnom,” like his heavenly landscapes, may be construed as self-portraits, where the artist’s identity is spun through his unflagging aspiration to see the unseeable: “Creating a painting is akin to entering a vast darkness which becomes slowly clearer. The glance must be palpable. The scratch and the penetration into the color are due to frustration. I cannot see, thus I hurt it.”<sup>9</sup>

Notes

- <sup>1</sup> Alex Kremer in a conversation with Irena Gordon, cat. *Don’t Hunt the Wolf, Alex Kremer: Woodcuts*, trans. Judy Orstav (Jerusalem Print Workshop, 2009), unpaginated.
- <sup>2</sup> Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, trans. Richard A. Cohen (Pittsburgh: Duquesne UP, 1985), p. 87.
- <sup>3</sup> Emmanuel Levinas, *Humanism of the Other: Foreword*, trans. Nidra Poller (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003), pp. 7-8.
- <sup>4</sup> “Portfolio” (group exhibition), 1993, Bineth Gallery, Tel Aviv.
- <sup>5</sup> Ovid, *Metamorphoses*, Book VIII, trans. Dryden, Pope, Congreve, Addison, et. al. (London: A.J. Valpy, 1833), p. 269. Quoted in cat. Don’t Hunt the Wolf, op. cit. (note 1).
- <sup>6</sup> Alex Kremer in a conversation with Arik Kilemnik, in cat. *New Prints*, translator unknown (Jerusalem Print Workshop, 2001), unpaginated.
- <sup>7</sup> Emmanuel Levinas, “God and Philosophy,” in *Of God who Comes to Mind*, trans. Bettina Bergo (California: Stanford UP, 1998), pp. 71-72.
- <sup>8</sup> Paul Zweig, *The Heresy of Self-Love* (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1980), p. 221.
- <sup>9</sup> Alex Kremer in a conversation with Kobi Harel, “To Catch a Bird,” in cat. *Alex Kremer: Paintings 1999-2001* (Tel Aviv: Bineth Gallery, 2002), unpaginated. The figure of the artist as a blind man groping in the dark was discussed keenly in the book/catalogue: Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Nass (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993).



From the artist book **Valley of Hinnom**, 2009, screenprint, 35x35, Jerusalem Print Workshop  
מתוך ספר אמן, **גיא בן הינום**, 2009, הדפס משי, 35x35, הודפס והוצא לאור בידי סדנת ההדפס ירושלים

by his paintings led to a major crisis accompanied by violent outbursts. In search of a mentor, Kremer arrived at the Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem, where he found, for the first time, an echo of his quests for a visual space, which was faithful to the visual dimension, but at the same time conscious that the visible is “only” a façade, an aperture to a secret dimension, to a whole world alive and kicking beyond the image itself, and that world is the secret of his existence. “When I graduated from Bezalel I felt I knew myself slightly better than when I entered the school,” he attests.

A year after his graduation from Bezalel, Kremer began exhibiting his works at Bineth Gallery, Tel Aviv.<sup>4</sup> During the 1990s he presented many self-portraits there featuring the artist trapped in twilight, split between action painting powerfully motivated by the artist’s immanence, and his unwillingness to relinquish the figurative image, a near-sacred commitment to preserve it. On the one hand, Kremer is well aware of the forms’ elusiveness and instability; on the other hand, he entrenches himself in the image, clinging to it in order to conquer it with unrestrained passion. The man-beast hybridizations and the textual inscriptions occasionally emerging in the works interrupt the painting’s illusion of depth, disabling intimate communion with the image (as in the 1993 self-portrait where Kremer attached chicken legs to his body, and wrote across the entire breadth of the painting “kookoorikoo” (Cock-a-doodle-doo). The surface of the painting does not shield the portrait, but rather serves it as a battlefield which often fragments and conceals large parts of the portrait’s physical presence, while simultaneously introducing fascinating possibilities which sweep the viewer into unique, fragile formations.

Between 2000 and 2006 Kremer created a long, engaging series of self-portraits in various techniques—drawing (see *Self-Portrait*, 2000, p. 42), oil, woodcut, and screenprint (see p. 40)—all of them give the artist’s hand a unique status. Kremer defined this status as that of a “boxer”—a figure which defends itself and fights back at the same time. The affinity between the seeing eye and the executing hand is undermined, and the fault line—of the artist’s face as well as the gesture of his outstretched arm—is ostensibly blocked or stumbles across the surface of the painting which functions as an arena of confrontation as well as a meeting place. The transition from a meditative, introverted, slightly bowed face carried on sloping shoulders, to the taut body of a fighter who struggles with himself and with the irresolvable, tangled web comprising his figure, refusing to become strengthened into a clear form, recalls the verses from Ovid’s *Metamorphoses* quoted as motto for Kremer’s catalogue published by the Jerusalem Print Workshop (2009), where Proteus is described as one who constantly changes his form: “Some, when transform’d, fix in the lasting change; / Some, with more right, through various figures range. / Proteus, thus large thy privilege was found, / Thou inmate of the seas, which earth surround. / Sometimes a blooming youth you graced the shore; /

Oft a fierce lion, or a furious boar: / With glist’ring spires now seem’d a hissing snake. / The bold would tremble in his hands to take: / With horns assumed a bull.”<sup>5</sup>

In 2001 Kremer completed a set of prints at the Jerusalem Print Workshop, centered on the self-portrait. Executed using dry-print and electric grinder, each print consisted of two separate plates, one in red and the other in blue. The portrait was usually painted red, and the body parts, such as the arms, legs, and torso—in blue (see *Self-Portrait*, 2001, p. 40). These self-portraits were created with great intensity, introducing a breakthrough in Kremer’s approach to color: “In my work in etching, matter prevailed over color. The colors became symbolic. I always work with extremes—soft or rough, light or dark. I am always searching for the great dramas. Last time in the workshop I felt tense, afraid of being exposed. The figures were correspondingly lumpy and dark with only a few light holes. Now I felt bolder, as if I was going to tell something I had not told before. It was like opening a window and letting the light pour into the work. In the past, the plate was just a surface carrying the image for me. This time it became almost a living creature into which I could dig.”<sup>6</sup>

During 2009 Kremer returned to the Jerusalem Print Workshop. This time he opted for the woodcut technique. This body of work (incorporating approximately 60 prints) likewise surrenders a close affinity with the self-portrait, as discernible in the print *Line*, which echoes many paintings created during those years portraying the artist’s portrait and a drawing hand, as well as in works such as *Head-Landscape* and *Shaman* (see p. 40). The moving figures in these prints take us back to the artist’s self-portrait—they are more abstract, devoid of details, and flat, yet they nevertheless echo the body and identity of their maker. Kremer’s ongoing confrontation of his portrait elicits a strong sense of existential anxiety, of an unresolved conflict between life and death, bringing me back to Levinas: “I cannot slip away from the face of the other in its nakedness without recourse. I cannot escape it in its forsaken nakedness, which glimmers through the fissures that crack the mask of the personage or his wrinkled skin, in his ‘with no recourse,’ which we must hear as cries already cried out toward God, without voice or thematization. There the resonance of silence... certainly resounds.”<sup>7</sup>

At present, Kremer is working on a large series of paintings exploring the theme of sky and heaven. Unlike the series “Valley of Hinnom” presented in the exhibition, where the gaze is oriented downward, downhill, the gaze in the new series is directed upward, skyward. Paul Zweig in his book *The Heresy of Self-Love* offers a fascinating discussion of the artist’s shift of the gaze upwards. He distinguished between two contradictory inclinations in the artist’s view of himself in the 19th century: “Mallarmé’s mirror was a window through which only the sky could be seen; it left behind the imperfect shapes of earth. Hugo’s mirror is a well; it points downward, penetrating the earth. The goals are the same—regeneration of the ego; all the works are one. Yet Hugo follows the way

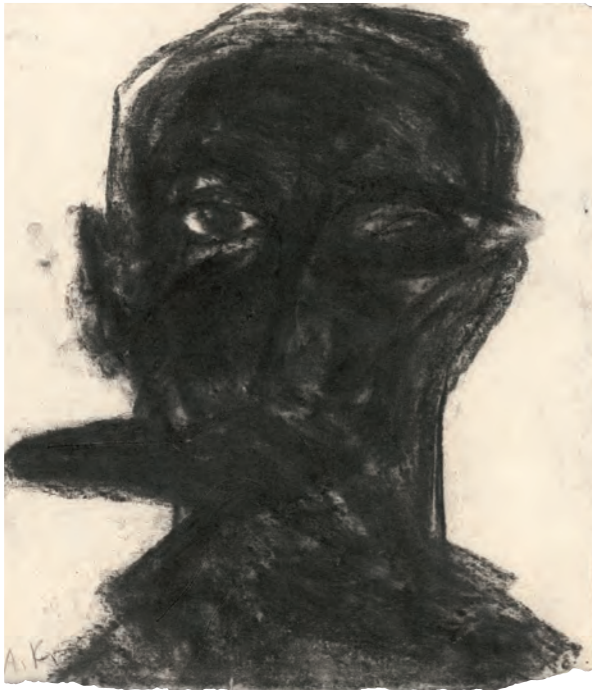
## A Comment on the Self-Portrait in Alex Kremer’s Paintings

Mordechai Omer

In my work in general I return to looking in the mirror, to making self-portrait. It gives me the feeling of security, of returning to the place of origin. In the woodcuts there is no self-portrait from observation, rather it exists more as a symbol, as a portrait of everyman. I try to decipher the human experience. That is the essence of my art.<sup>1</sup>

Ever since Alex Kremer can remember himself painting, his main interest as a painter has been the self-portrait; it is the need to face the mirror, to try to draw himself out of it, as well as the yearning to convey his message by facing himself. The first thing he painted, at 17, one year after his immigration to Israel from Tajikistan, was a near-desperate attempt to trace his countenance in the mirror. It is unclear what exactly triggered his strong urge to paint. It may have been M.C. Escher’s exhibition, which featured a lithograph he still remembers vividly today, depicting a fish floating on the surface of the water and dry leaves from a bird’s-eye view; it may have been the art history lessons in school, although his Hebrew at the time was far from fluent; it may have been Van Gogh’s self-portraits which struck him like a thunderbolt. Most of all, it may have been the need to open up to himself through the gaze at himself. According to Emmanuel Levinas, “face and discourse are tied. The face speaks. It speaks, it is in this that it renders possible and begins all discourse.”<sup>2</sup> The struggle with the visual element inherent in the self-portrait gradually intensified due to the need to reach beyond the visual to the deep strata that cannot be provided by the gaze, into the “sign made of the very donation of the sign ... without figure, without presence, outside the acquired ... like a sound audible only in its echo, delivered to the ear without taking satisfaction in the energy of its repercussion.”<sup>3</sup>

The days of his military service made it difficult for Kremer to stretch a bridge from himself to himself, and the encounter with Joseph Hirsch’s drawings in those years reinforced his need to create the self-portrait. The refusal of the face to be contained



Self-Portrait, 2006, charcoal on paper, 31.5x28.5  
דיוקן עצמי, 2006, פחם על נייר, 28.5x31.5



Self-Portrait, 2006, charcoal on paper, 31.5x28.5  
דיוקן עצמי, 2006, פחם על נייר, 28.5x31.5



Valley of Hinnom, 2009, oil on canvas, 135x180

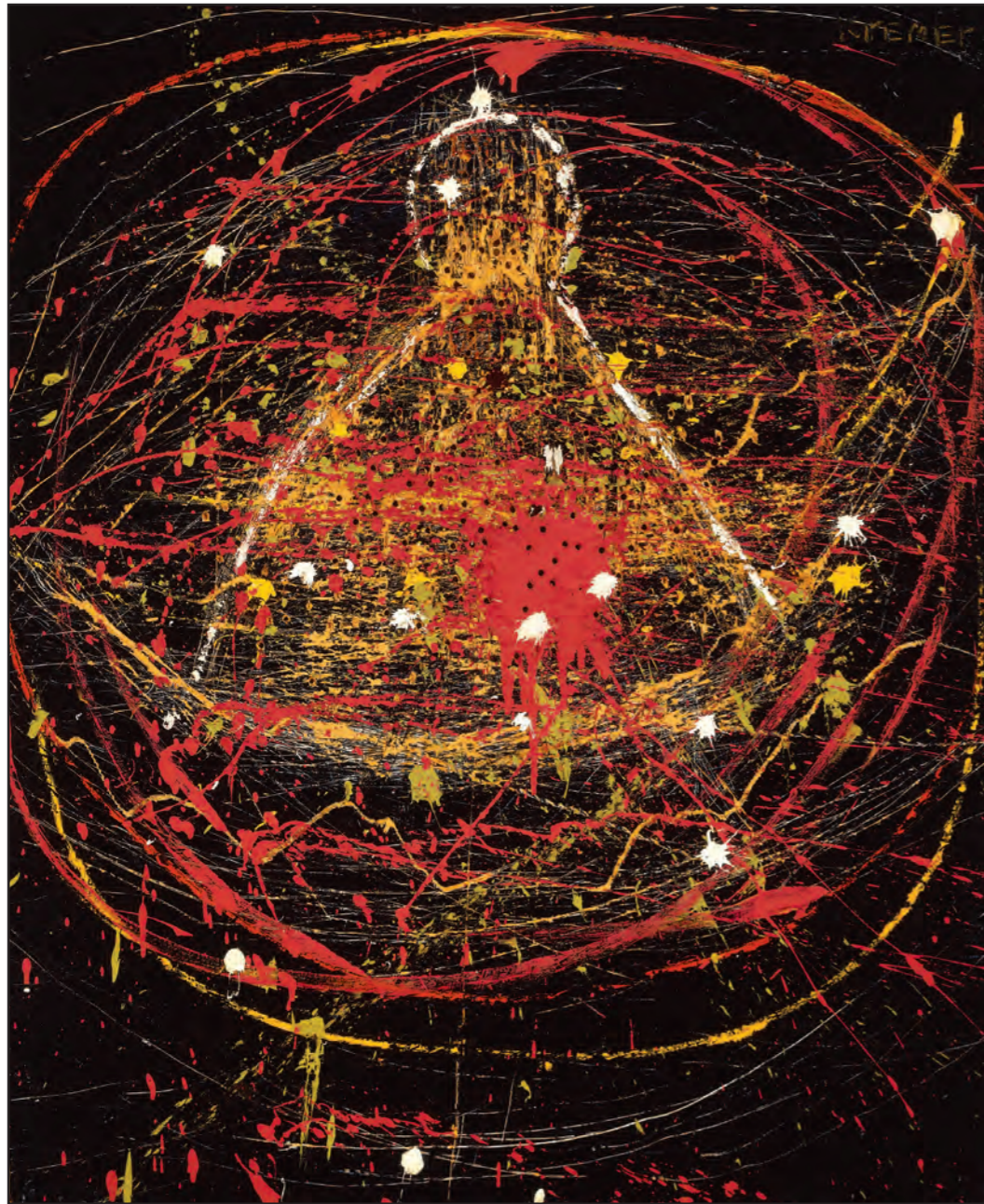
גיא בן הינום, 2009, שמן על בד, 180x135

dough, it serves them as a linguistic vehicle of formalization; a “contextual”-textual form introduced as a simulacrum for the apparent formless. Hence it also functions as the Apollonian means of those parts of the work which appear more Dionysian. Perhaps it would be more accurate to say that it is a simulacrum of a simulacrum, or one Apollonian element which veils another Apollonian element; for the quotation names (in the name of the art-historical context) a painterly element which always exists as a form (if only the form of “inform”) by virtue of its very emergence in a work of art and in the field of the “poetical” (Bataille).

Is there a contradiction between manifestation of the yearning for the near-violent, the wild, animalish, craving, and the allusion to forms and patterns long domesticated by the history and critique of art? Perhaps. A different, more prolonged observation of Kremer’s paintings, however, reveals that even when they conjure up other paintings (mainly excerpts from, or general allusions to these), they do so while introducing chaos into them, waging storms in them, enhancing the grotesque grimace of their images, melting and curling their contours, rendering them windblown. The paintings’ double veiling with the guise of the “poetical” or “Apollonian” is merely intended to enable the knife to shred it along with its underlying tissues.

Kremer’s painterly works do not bother to add another layer to the grand structure of “wild,” “bestial” or “brutal” art of modernism with its various inclinations. They operate mainly in order to peel off its layers and dig under its foundations so as to make the (often forgotten) fountain of life of that uncontrolled Dionysian vitality which is supposed to flow underneath art’s construction, erupt. The only guarantee for the discovery of this life elixir, and for its identification in the painting (of both the quoter and the quoted), lies in undermining the guarantee involved in reliance on the work’s place in art’s (historical, cultural, economical) pantheon; all the more so in the era named “postmodern,” which has left us no choice but to once again rely on such guarantees and evidence. But it is precisely in such a period that the work of art (if it wishes to be a work of art) possesses only its right to declare its making—or, in fact, the remaking of the work of art as already being made and remade—by the artist: in his touch, determination, passion, savagery, restraint, with his own signs. As such, the work of art must be left to the passage of time, to its transience, its vicissitudes, its fickleness. Then, the footsteps of a measured walk are ought to be seen also as those of a gallop downhill.

- <sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Thomas Common (Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997), p. 2.
- <sup>2</sup> Jorge Luis Borges, “The Dagger,” *Selected Poems*, trans. Alexander Coleman (New York: Penguin, 2000), p. 175.
- <sup>3</sup> Ibid., *ibid.*
- <sup>4</sup> As opposed to mechanical photography which is based on the momentariness and immediacy by which a certain view of reality is captured and interrupted.
- <sup>5</sup> This refers to a passion of the kind which the Greek, according to Michel Foucault, called aphrodisia: “Aphrodisia are ‘the works, the acts of Aphrodite’ ... but it is a fact that the Greeks had not evinced, either in their theoretical reflection or in their practical thinking, a very insistent concern for defining precisely what they meant by aphrodisia ... [there was] no table that served to define what was licit, permitted, or normal, and to describe the vast family of prohibited gestures. ... The aphrodisia are the acts, gestures, and contacts that produce a certain form of pleasure. ... The attraction exerted by pleasure and the force of the desire that was directed toward it constituted, together with the action of the aphrodisia itself, a solid unity. The dissociation—or partial dissociation at least—of this ensemble would later become one of the basic features of the ethics of the flesh and the notion of sexuality.” Michel Foucault, *The History of Sexuality: The Use of Pleasure*, trans.: Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1990), pp. 38-42.
- <sup>6</sup> Georges Bataille, *Theory of Religion*, trans. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1989), pp. 21-22.
- <sup>7</sup> According to Deleuze and Guattari: “Several notions, both practical and theoretical, are suitable for defining nomad art and its successors (barbarian, Gothic, and modern). First, ‘close-range’ vision, as distinguished from long-distance vision; second, ‘tactile,’ or rather ‘haptic’ space, as distinguished from optical space. ‘Haptic’ is a better word than ‘tactile’ since it does not establish an opposition between two sense organs but rather invites the assumption that the eye itself may fulfill this nonoptical function.” See: Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (London: Continuum, 2004 [1987]), p. 543.
- <sup>8</sup> Bataille, *op. cit.* (note 6), p. 22.
- <sup>9</sup> The sketchbooks, containing mainly landscape drawings in various levels of abstraction, form a substantial part of Kremer’s work. Before he starts painting, he often tears pages from them to attach next to the painterly surface. These drawn pages, he says, were created within the real landscape and with some reference to it; they are part of the painting’s anchor and consciousness, even if he does not look at them while painting. Kremer adds that the paintings sometimes evolve from a study associated with the real topography of the landscapes, while at others, “in paintings which interest me more,” the landscape lines erupt post factum, out of abstract painterly gestures and forms which open up the process of work on the painting” (From conversations with Alex Kremer, August 2009).
- <sup>10</sup> One may say that Kremer’s painterly image for the Valley of Hinnom is a local-topographical version of the medieval Christian image of the gates of hell (as it appears, for example, in depictions of Judgment Day in Romanesque art, or later, in Hieronymus Bosch’s paintings). In another context, Kremer’s image of the Valley of Hinnom results from the fusion of dark places and deeds of art, since the site itself now houses the Jerusalem Cinematheque and the Sultan’s Pool occasionally serving as platforms for the performing art.
- <sup>11</sup> Nietzsche, *op. cit.* (note 1), p. 2.



Untitled, 1998, oil on wood and scratches, 132x109.5, private collection

ללא כותרת, 1998, שמן על עץ וחריטות, 109.5x132, אוסף פרטי

paintings' surface may be construed as a concrete image of silt. This metaphor for the painting's materiality and the affinity of that materiality with the paintings' general image (the Valley of Hinnom) present these landscape paintings as a cursed vale (the target of avalanche catastrophes), but also as a valley whose lush soil may carry the blessing of revival and fertility (like the Fertile Crescent in Mesopotamia).

The acute physicality typifying the surface of the Valley of Hinnom paintings, when projected in the image of silt, should no longer be read in the spirit of the formalist canon of modernism (e.g., Clement Greenberg,) as a means to reaffirm and accentuate the surface and the two-dimensionality of the painting in order to materialize it as a concrete, textual, factual site. The accentuated physicality of the painterly plane exists this time also in relation to a diagonal axis, as a trace, as an "index" of materials swept therein from above, downhill. Such identification of the materiality and physicality of the painting—or this concretization of the materiality and physicality as the most conspicuous identifying signs of the painting's act and object—make it possible to observe the mythical-Gehenna margins, the romantic appendices that have survived around the real and formalistic site of the painterly medium. It is the summit's gust or the vapor of the demonic residues of mythological underworlds that have moved the heart of romanticism—"upper worlds" and "underworlds" breathing down the paintings' neck. In a recent group of paintings, images of storm clouds extend across the entire painterly surface, but the sky remains earthly, and its materiality resembles a frothing swamp or dry land gushing underneath it. Even when Kremer's painting rises skyward, the "upper worlds" and "underworlds" are only the a-posteriori moment from which the journey of the painterly process to its surfaces, to the surface of the earth, to the soil, to man's estate, begins ("I love mankind," says Zarathustra, thus explaining his decision to descend from the mountain).<sup>11</sup>

\* \* \*

One of his teachers, Kremer recalls, taught him that "an artist must not be an orphan." The tribute to genealogy and the "founding fathers" in local and global history are discernible in his work in allusions to forms, images, and compositions by great masters, among them John Constable, Franz Kline, the French informal painters, Cy Twombly, Frank Auerbach (mainly in Kremer's portraits), Raffi Lavie, and Moshe Kupferman (especially in paintings where Kremer's painterly signature is woven into the painting's grid image, as a reference and continuation of the signature formation in Kupferman's paintings). The introduction of art historical contexts infuses the paintings with a kind of shield, comprehensibility, legibility, a belonging to the symbolical order constituted by language and the history of art. When a quotation from the lexicon of art is the reference point of amorphous forms, erased brush stroke signs, and a chaotic syntax of material

ignorance” of an act which meddles in painterly matter. But the signs of touch and injury of the paintings’ body and surface are also tantamount to the moments and places where the yearning for unbiased animal movement overcomes the poetry by which it was substituted. Every “negative sign” of piercing, peeling, grooving, or cleaving introduces each “positive sign” of color addition as matter which must be slit by the blade. Thus, every gesture by which impastoed painterly areas are created is also their evasion. This dense painterly body must also resemble a narrow ravine where the knife paves its way towards its opening; the light at its end is the promise hidden in nothingness.

\* \* \*

Kremer’s paintings call for two ranges of vision: one, close vision, summoned by the contact signs in the material, tracing the nuances of their various modes. This range involves a relinquishment of the aesthetic distance and its replacement with the necessary, the immediate, the functional, the claustrophobic, with *horror vacui*, with the (physical and mental) conditions of the painting confined to the cave. This close vision is akin to what Deleuze and Guattari identify as the haptic, tactile sensibility arising from vision. This tactile vision attests to a symbiotic affinity between the beholder and the object, to a lack of categorical distinction between them, and it is typical of nomad art (as opposed to the type of vision prevalent in the “settled” world that has adopted the stable perspective of the panopticon, to use Michel Foucault’s term, allowing man to safely dominate and territorialize his world by remote-control).<sup>7</sup>

Close vision is also short-sighted, virtually blind. This seeing in the dark, in blindness—with all the cultural and mythological contexts of the “prophetic eye,” “clairvoyance,” and “knowledge of the occult” associated with the vision of the blind—is alluded to by the holey pupils in the abstract face in some of Kremer’s early works. This punctured blind pupil is like a gate to the bestial, the threshold of the den engulfed by a screen of paint layers which embodies-reveals-conceals the traces of the “animal.” In later works, the blindness accompanying the paintings’ tactile vision is implied by the “mole-like vision” which may be attributed to images engraved-entrenched in the painterly layers and the painting’s surface. The images of the abstract portraits filling the area of these recent small paintings have plastered-covered-extinguished eyes, offering yet additional ways to expose the face of blindness. This time, the escape route of this painted face toward the “bestial,” the “blind,” the one who sees nothing, or alternatively sees all, is made of a bulimic-Baroque exaggeration of layering: In screens, viscosity, compression, the “sticky temptation of poetry” (to use Bataille’s words)<sup>8</sup>—to the point where the surplus of materials and the appearance of “poetry” or “painting” indicate near-satiation, near-nausea, near-suffocation.

This point, however, must still allow for some aesthetic distance, since Kremer’s

paintings also introduce sights which are revealed from a different, more distant range. A panoramic view sometimes reveals the paintings as a fallow field with a long, intertwining, folding line which becomes tangled into a giant, partly unraveled bulb, like a life line forgotten in a quagmire. In other paintings, the images are slightly more figurative, calling to mind fossil remnants, strange hieroglyphics, or traces of cave paintings. Many of Kremer’s recent paintings are divided into two planes, upper and lower, like a desolate view of a primordial land or an image of the end of the world. Also prevalent among these paintings are abstract landscapes of mountains and hills, whose slopes are created by applications and thrusting of paint from the top downward. In the modernist saga, the mountainous landscapes are associated with the native mould of the romantic landscape. But while this landscape reinforces and accentuates uphill movement, ascent toward the splendor and sublime of thin mountain air, Kremer’s paintings sweep the eye, the sense of touch, and the tactile eye downhill, toward the valley.

\* \* \*

The descent into the valley may outline a path toward a more humane place of settlement, toward a resting place, but in myths and legends the valley is often the location of unknown, miraculous, sometimes malicious lands. In the biographical and typographical context of Kremer’s paintings, the place at the bottom of the mountain is the Valley of Hinnom—the realm of the artist’s youth and a site where he often comes to draw.<sup>9</sup> The mythical context of the Valley of Hinnom engulfs the place with darkness: it is the site of the “high places of Tophet” where the sons and daughters were sacrificed to Moloch, a custom which led to Jeremiah’s gloomy prophecy regarding this Valley (in chapter 7 where he calls it “the valley of slaughter”). The Valley of Hinnom is also the location of the gate to Gehenna according to ancient belief. Kremer attests that he is attracted to such worlds.

A prolonged gaze at the surfaces of Kremer’s paintings may reveal amidst the storms of colorful lines and waves, the figures of shadow-entities resembling imps who cover their faces while pulling strings or weaving the paintings’ ‘grid’ with a spindle. A grimace is introduced into the grotesque face which is sometimes etched into the painterly surface, occasionally erupting from a chaotic blend of blots and color lines, as if it had already seen magical spells and pest damage. The paintings’ affinities with depictions of hell include, *inter alia*, the colorful fervor afflicting their hues: whether in the crimson shades bathing the paintings’ surfaces with the warmth of a cold combustion, in rubicund-yellowish shades of fire passing through the space like the light of a blazing fire, or in the blackened, ostensibly scorched wood of the painterly surface exposed underneath the layers of paint. In the context of the image of a descent from the mountain into the physical and mythical depths of the valley, the thick paint accumulating on the

its fleshiness—for another murderous intent, latent and introverted, yet ever ready to implement its scheme and to commit its crimes in the world.

The intense impression of the acts of covering and concealment sometimes becomes the boastful spectacle inherent in the act of legitimization and representation of the painting's corporeality. The signs of these acts are also the painting's license to operate in the name of the desire to conquer a territory, any territory; only that the painting is presented as a means for conquering the surface as long as it accepts its own conquest, its own compression, its being pushed to its edges, which are the boundaries and the structure of the surface, or any random suspension of painterly movement and momentum, and indrawn compression into a pillory, to which each of these acts condemns itself. The traces of these movements and momentums attest that they push and stormily conquer not only the features and contours of the other, but also their own. In their being eroded before the viewer's very eyes, or in reminding their erased counterparts, even in their momentary intoxication with their lush corporeality, they also become invisible, or predict their future as doomed to soon become extinct. They are revealed as disappearing, and disappear by virtue of their being visible and revealed.

The paintings' scarred faces are usually also gnarled with lumps of paint, covered with bruises, scratched directly into the wooden surface of the painting. In the earlier paintings, they are also torn, punctured, cracked, and pierced. These signs of injury and wear bespeak the temporal processes that have taken place in the painterly sphere, which rendered it a notched product, albeit containing a possible future rectification. These afflictions of the painting present it both as a site which cumulates temporal processes (like the dagger placed in Borges's private drawer, which "in some eternal way, ... is the same dagger that last night killed a man in Tacuarembó, the same daggers that did Caesar to death"),<sup>3</sup> and also as a site which generates processes of time. Around this painterly "temporal site" operates a contemporary mechanical field whose products are likewise durational; such is the digital photograph that may be created by ongoing superimposition of images captured at different moments.<sup>4</sup> This mechanical field, however, generally demonstrates the illusion of a unified picture of the world ostensibly captured and/or created in a single shot. The photographic end product totally denies the duration involved in its making. In Kremer's paintings, on the other hand, the visible signs of the painting's making gestures illustrate the duration, and the painterly surface functions as its performance stage before the viewer's very eyes. The signs of movements that have dried and grown still present the time that has passed, and the traces of swung, energetic touch upon moist, fleshy matter embody the formless body of that which evolves and grows at the present moment.

\* \* \*

Many seem to have knocked on the doors of Kremer's paintings. The scratches in the wood tissues, their pecking, scraping, or piercing also appear like the signature of anonymous entities, such as weather damages, tribal rituals or animal tracks. In this "field" of action there is no real partition between the injurer and the injured. The dough-like substance, its surface, and the (human and inhuman) acts of plastering, peeling, coating, protecting, bruising, caressing, striking, dissecting, and patching exist as a single whole. In a space where each one is both—and not really—an object and a subject, and where there is no categorical distinction between existent and absent, between human and beastly, between creator and implementer, and between civilized and primitive, each party somehow takes part in one wave of carnal desire, combined with and aroused by a material reality and with an array of touching-striking acts. This undulation rolls carnal desire in its archaic form into the painting,<sup>5</sup> and it also transforms the painting out of this passion, whose transference and sublimation enable it to evade the prohibitions of taboo laws while protecting primordial carnal desire from the airs of vulgarity that have clung to it over the years.

When the painting is the embodiment, the conversion, and the license for lustful fondling, for suppressed flagellation, for waving the knife, for gnawing upon the flesh, for chewing its cud and spitting it out, this painting is also what Georges Bataille identifies as the replacement of the beastly with poetry about it. Animal life—which, according to Bataille, is identified by the act of indifferent predation (where there is no object and subject; the prey is a peer, and its vanquishing contains no sentiment of conquering or victory)—"presents us with a more disconcerting enigma. In picturing the universe without man, a universe in which only the animal's gaze would be opened to things ... we can only call up a vision in which we see nothing, since the object of this vision is a movement that glides from things that have no meaning by themselves to the world full of meaning implied by man giving each thing his own. This is why we cannot describe such an object in a precise way. Or rather, the correct way to speak of it can overtly only be poetic, in that poetry describes nothing that does not slip toward the unknowable. Just as we can speak fictively of the past as if it were a present, we speak finally of prehistoric animals, as well as plants, rocks, and bodies of water, as if they were things, but to describe a landscape tied to these conditions is only nonsense, or a poetic leap. There was no landscape in a world where the eyes that opened did not apprehend what they looked at, where indeed, in our terms, the eyes did not see. And if, now, in my mind's confusion, stupidly contemplating that absence of vision ... I am only abusing a poetic capacity, substituting a vague fulguration for the nothing of ignorance."<sup>6</sup>

The holes and scratches in the surfaces of Kremer's paintings may be the marks of shame of the vain act which substitutes "a vague fulguration for the nothing of



Valley of Hinnom, 2006, oil on canvas, 36.5x39  
גיא בן הינום, 2006, שמן על בד, 39x36.5

## The Descent into the Valley

Sarit Shapira

Zarathustra went down the mountain alone, no one meeting him. When he entered the forest, however, there suddenly stood before him an old man, who had left his holy cot to seek roots. And thus spake the old man to Zarathustra: 'No stranger to me is this wanderer: many years ago passed he by. Zarathustra he was called; but he hath altered. Then thou carriedst thine ashes into the mountains: wilt thou now carry thy fire into the valleys? Fearest thou not the incendiary's doom?

– Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*<sup>1</sup>

Alex Kremer's works confront viewers with closed doors. Their gates are made of condensed, thick, pulverizing and pulverized layers of paint. The multiplicity of layers, their fragmentation, and their repetitious staccato highlight the urgency, obstinacy, near-obsessiveness guiding the application-compression-squeezing of these layers as an act of "trance"—one atop the other, one within the other, one made as solid as possible to properly conceal the other, or alternatively—excruciatingly ground to deliberately expose the other. These acts are performed by means of a palette knife (spatula); "perhaps it is not accidental," says Kremer, "that I paint with a tool that is capable of killing."

Indeed, his knife wounds the painting's flesh, hacking away at it, as if it were lashing it with the paint thrust at it like a whip, leaving thereon marks of dragging, scraping, carving, filing, scratching, cutting, and tearing. The knife seems to have been captured by a "simple tiger's dream"—the dream imprisoned in the tool which the artist operates by hand, as described by Jorge Luis Borges: "Its will is to kill, to spill sudden blood. ... grasping it, the hand comes alive because the metal comes alive, sensing in every touch the killer for whom it was wrought."<sup>2</sup> The repeated exposure of the traces of this murderous drive, within the layers of paint as well as in the wood or canvas surface, reveals the painting as the platform of an extroverted, possessed spectacle of blood lust. But since the palette knife is equally occupied in coating and covering the surface, this same knife and its acts are also the alibi—luring in its painterliness, repulsive in

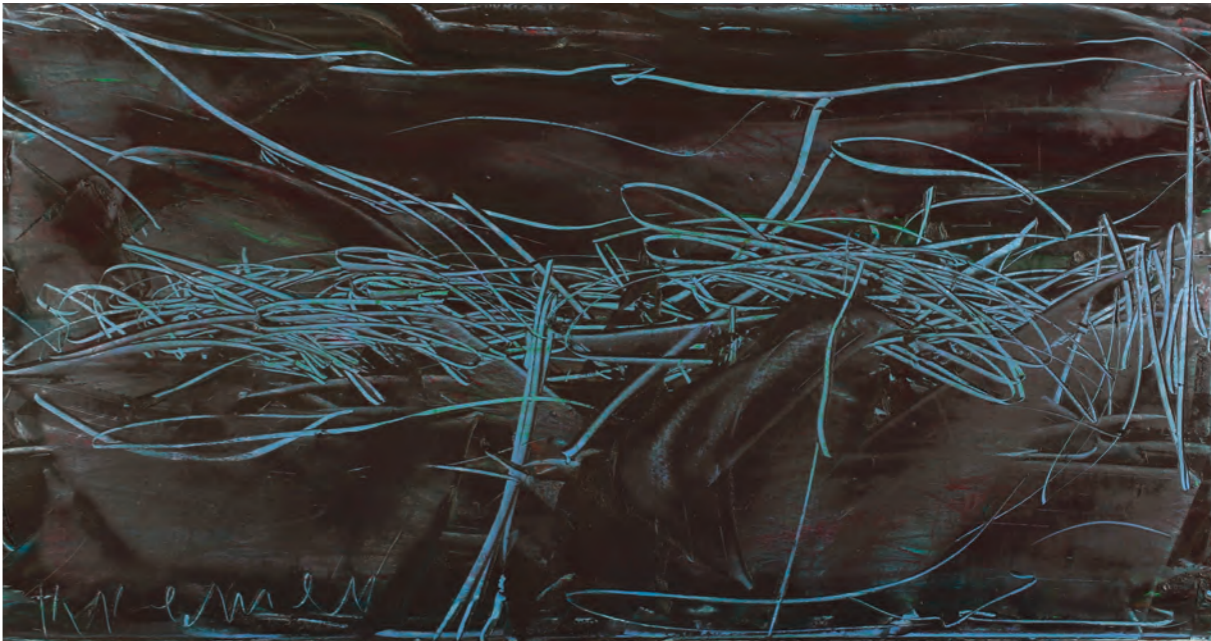
which is tied tightly to the physical existence of the human being ... it expresses the essence of the painting, the limitation that the two dimensions set up. This limitation I try to turn into freedom, and the image of the tree is the means.”<sup>4</sup>

Kremer’s dialogue with Piet Mondrian is discernible in these paintings (see p. 14). According to Kremer: “I have always had an inner dialogue with Piet Mondrian and his formalistic involvement with the construction and deconstruction of the tree. But Mondrian began with the deconstruction, with the aim of reaching an optimal order. With me it is the opposite: I begin in a place of order, of height as opposed to width, and reach a point of chaos, from which arise again order, image, and composition.”<sup>5</sup> Kremer’s dialogue with masterpieces of the past thus forms yet another facet in his personal inquiry into the origins of painting, into that which leads him to the web of associations that spawns the work.

Woodcuts

Recently, Kremer has begun to create woodcuts. The contrast between light and shade, between dark and light, fascinated him already in his early drawings created in the year 2000 (see *Self-Portrait*, 2000, p. 42). In those drawings, the surface conveys simplicity, the coloration is gradated, and the works transmit a sense of pureness and tranquility. The woodcuts were created in continuation of the series of screenprints depicting imaginary as well as real landscapes, and in continuation of Kremer’s artist book, likewise inspired by the Valley of Hinnom, which combines prints and poems (2009, Jerusalem Print Workshop).

According to Kremer: “In woodcut I must plan the composition and work with a preparatory sketch, unlike screenprint and etching.”<sup>6</sup> The work mode is largely dictated by the woodcut format and the texture of the wood—the knots and the sections of growth rings. The woodcut calls for a different type of thinking, since unlike print, it is not layered. “Woodcut is like a stamp. On one hand it is the easiest technique, and on the other hand, it is more limiting, at least for me. ... I begin in chaos and afterwards reach order. Here I begin with order, and freedom is already concealed in the given framework, in the form that already exists within.”<sup>7</sup>



Landscape, 2007, oil on canvas, 94x180  
נוף, 2007, שמן על בד, 180x94

Notes

- <sup>1</sup> “And go forth unto the valley of the son of Hinnom, which is by the entry of the east gate, and proclaim there the words that I shall tell thee. And say, Hear ye the word of the LORD, O kings of Judah, and inhabitants of Jerusalem; Thus saith the LORD of hosts, the God of Israel; Behold, I will bring evil upon this place ... Because they have forsaken me, and have estranged this place, and have burned incense in it unto other gods, whom neither they nor their fathers have known ... and have filled this place with the blood of innocents” (Jeremiah 19: 2-4).
- <sup>2</sup> Alex Kremer in a conversation with Irena Gordon, in cat. *Don’t Hunt the Wolf, Alex Kremer: Woodcuts*, trans. Judy Orstav (Jerusalem Print Workshop, 2009), unpaginated.
- <sup>3</sup> Excerpts from a diary written by Hubert Damisch in Florence, 1997-98, read in a gathering in his honor at the Villa Medici, Rome, upon his retirement from the École des hautes études en sciences sociales (EHESS), 1998 (free translation).
- <sup>4</sup> Kremer 2009, op. cit, note 2.
- <sup>5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> Ibid.
- <sup>7</sup> Ibid.



Ship, 2006, oil on canvas, 140x130, Erez Biezza Collection  
אונייה, 2006, שמן על בד, 130x140, אוסף ארז ביעזר



Landscape, 2001, oil on canvas, 175x155  
Rachel and Dov Gottesman Collection  
נוף, 2001, שמן על בד, 155x175, אוסף רחל ודב גוטסמן

in the act of creation. Metaphorically, the sea may symbolize the artist’s move from his homeland Tajikistan to Israel at the age of 16. Furthermore, the series “Valley of Hinnom” echoes the artist’s mountainous childhood landscapes in Tajikistan, for “a man is a reflection of his native landscape,” as Saul Tchernichovsky wrote.

Kremer transfers the hills surrounding the Valley of Hinnom to the center of the painting, so that the viewer’s gaze wanders freely in the colorful space of the hills and valley which merge in the foreground. He replaces the geological depiction of the landscape with a pure painterly form unforced by any aesthetic formula or some knowledge about the landscape, enabling the viewer to assimilate into the landscape.

**Tributes to Artists of the Past**

How do works of the past call upon us, and how is their call charged with the full intensity, energy, even virulence, which are the signs of masterpieces? ... The challenge is, as Maurice Blanchot has put it, not necessarily to act as someone who has the works at his disposal, but rather to be at their disposal.

– Hubert Damisch<sup>3</sup>

Kremer conducts an ongoing dialogue with the great artists of the past. They serve him as guides and mentors, and their presence in his paintings is real. His works echo those of Rembrandt, Van Gogh, and John Constable, as well as Israeli artists such as Arie Aroch. Despite the desire to resurrect the artists of the past, to draw upon them, and render them relevant to his work, however, Kremer succeeds in preserving his unique style.

Some of the works (e.g. *Road*, 2000, see p. 12; *Happy Painting*, 2000) portray a vehicle,

usually a solitary car in a mountainous landscape, whose contours are engraved-scratched-marked on the canvas. Kremer’s main interest seems to lie not in the car itself, but in the attempt to convey the movement of the object which draws an S-route. That route reinforces the musical flow of the colors in the painting, from the brown dominating the landscape to a greenish-purple hue. The car is a swaying paint blot in the landscape, declaring its presence, as in Aroch’s painting *Bus in the Mountains* (1955).

In the painting *Landscape after Constable* (2006, p. 12) deformed the rural idyll in Constable’s *Fields behind West Lodge, Sunset* (1812), which he processed in his own style, smearing and scratching the ground with gestures that expose the undercoats at the painting’s core. The piece of blue sky ostensibly strives to preserve the distinction between heaven and earth, but the vivid green penetrates the celestial color layer, blending with its pale blue-pink. In his works, Kremer quotes or borrows motifs from the work of past artists which he adapts, as aforesaid, to his own style. The borrowed motif is akin to a “metaphorical remnant,” a stimulus which invokes a near-involuntary response by the artist.

*The Three Trees* (1643, p. 11), one of Rembrandt’s best-known large etchings, served Kremer as a point of departure for his *Homage to Rembrandt* (2006-07, see p. 11), both a drawing and an etching. The view in Rembrandt’s work is depicted from the point of view of the mountain slope: three trees on the right at the foreground, and the city’s silhouette in the background. The trees are shaded against the backdrop of the distant light landscape. The hues’ contrast against the light-colored sky is reinforced by the thick, fidgety parallel lines at the top border of the sky, and especially in the left-hand corner of the etching. The figures in the foreground mind their own business. Rembrandt endeavors to convey a certain atmosphere through the interplay of light and shade. It is not a depiction of a topographical view, but rather a free, idyllic, even somewhat “heroic” composition. Kremer takes this one step further. He strips the painting of its concrete details, leaving only the three trees and the obscure ambience of the minutes before a rain storm.

Discussing the tree motif, which has fascinated him from the very outset of his career (see *Tree*, 2006, p. 14), Kremer says: “The form of the tree is basically that of the cross which reflects the basic structure of the picture. The form of the tree expresses the holding onto the surface of the paper and onto the emptiness that it presents to the artist. The vertical and the horizontal take hold of the area of the painting or the print, and the diagonal relates to both of them—hinting at a circle. There is the tradition of the religious Christian painting and its iconography of course, that is at the base of Western Art, but I don’t think about this aspect when I paint. ... [A] tree is the result of the vertical movement versus the horizontal movement. Hidden there is something fascinating

black, red, yellow or orange. He mixes the paints with a wave of the hand on a table which resembles a giant palette. Multiple layers of paint are heaped one atop the other to generate a flowing, flexible impasto. The dramatic strokes, executed by means of different spatulas (broad, narrow, long, short), convey the impression of a hectic act of liberation, discharge, often corresponding with classical German Expressionism. As Kremer works on the canvas, he covers and uncovers, mixes and subtracts, erases and begins anew with rapid hand movements which spawn concurrent likeness and difference.

Matter and form are intertwined and overflow. An important aspect of Kremer's art is the creation of equilibrium between masses, between abundance and depletion, between fusion and disappearance. The work process, which begins with a state of discomfort and resembles a near-violent struggle, gives rise to a highly-charged, dramatic painting often containing a serial repetition of a single trace in a process of concealment and exposure.

### Valley of Hinnom: Reality and Magic

In the series "Valley of Hinnom (Gehenna)" (2006-09) presented in the exhibition alongside Kremer's earlier works, the artist engages in a powerful dialogue with the historical and archaeological landscape of the site. The series organically combines a realistic depiction of nature with the fantasy and enchanted magic invoked by the place. The Valley of Hinnom is located on the southwestern border of Biblical Jerusalem. The Bible recounts that during the Kingdom period, idolatry was practiced by some residents of Jerusalem, including kings, who worshiped the Canaanite god Moloch there, offering him their children in sacrifice.<sup>1</sup> Over the years the name Valley of Hinnom became synonymous with a site where unspeakable acts are performed, and it became associated with the place of torment reserved to the wicked in the next world. This was also the source of the legend whereby the gate to Gehenna (Jewish purgatory) is found in Jerusalem. Kremer arrived at the site with a group of art students during his military service. The place left an indelible impression on him, and he went back there time and again. In 2006, after years of distance, Kremer revisited the Valley of Hinnom, which has by then become for him a metaphorical place, a symbol of mental rejuvenation, a type of *tikkun* or physical purification and spiritual liberation.

In the series "Valley of Hinnom" Kremer's color gamut becomes enhanced by chiaroscuro effects, growing dark and light, impervious and bright, concurrently drawing near and away. The encounter between landscape and light in Kremer's painting highlights his interest in the painter's ability to convey the profundity of the color contrasts and the core of the relationship between opposites in nature (see *Nocturnal Landscape*, 2007, p. 35; *Valley of Hinnom*, 2008, p. 21). In earlier series, Kremer

introduced a single figure which assimilated in the landscape or was incorporated into the forms typical of his work (see *Untitled*, 2005, p. 9; *Valley of Hinnom*, 2009, p. 77). The figure—a human remnant uniting with the monumental natural forces—triggered an immediate association with the human figure in the landscape in Vincent van Gogh's paintings *The Sower* (1888) and *The Painter on His Way to Work* (1888; p. 9), an artist with whom Kremer has been conducting an ongoing dialogue. Since his move to Tel Aviv in 2004, however, the human figure has disappeared from Kremer's paintings and has been replaced by the artist's large signature across the canvas's breadth (see *Kremer*, 2007, p. 46). The signature functions as a type of self-portrait in the landscape, a reflection of the soul imprinted in the landscape, eliciting a sense of intimacy within an alienated vista. In the series "Valley of Hinnom" the landscape is observed from a bird's-eye view; a horizontal gaze that becomes vertical as soon as it confronts the two-dimensional surface of the canvas. Some of the paintings preserve the division between earth and sky; in others, the sky, earth, and fire become a single unit which covers the entire canvas.

The concrete translation of natural forms is sometimes augmented by patterns such as hieroglyphics (see *Valley of Hinnom*, 2007, pp. 18, 22). The result is an endless sizzle on the canvas and an accumulation of elusive, fidgety lines. The visual symbols well up and permeate the external reality; lines pile up, signs flowing one into the other are refracted. These fragmentations and interruptions articulate an inner discontent, experiences of thrill and fear. Seeking a painterly solution to express the experience of movement, Kremer scratches wriggly, dashing, or curling lines into the surface of paint. "The lines of the paintings and prints emerge from my body, and merge with the creation and the universe," he says, "like in (the woodcut) *Arms*, featuring a figure with infinitely long arms—you put your arms into the river and you have the feeling that the water flows and comes out of you and connects to the universe"<sup>2</sup> (see *The Rower's Apprentice*, p. 8; *Arms*, 2009). A signifier of movement, the rower holds oars reminiscent of the spatula which Kremer uses to apply paint, engrave, and scratch the canvas.

Kremer's painterly act brings together personal experience and introspection, external reality and an ideal image. The rounded undulating forms in the Kremeresque landscape seem to echo the mythological Neptunian theory which attributes the major role in the formation of the Earth to the agency of water. The motion of the earth waves calls to mind the movement of the dark waves of the primordial sea. The gushing waves and their harmonious fusing into one another invoke a sense similar to that triggered by Gustav Mahler's symphony *The Song of the Earth* (see *Valley of Hinnom*, 2007, p. 25). The deep scratches in the canvas seem to unearth the deep blue of underground water beneath the blazing surface (see *Ship*, 2006, p. 71). Kremer's painterly act transforms the sea and the earth into a single lump, in-between place and non-place. The union between sea and land may also symbolize the unification of the conscious and subconscious

# Sky and Stars at the Bottom of the Abyss

## On Alex Kremer’s Works

Varda Steinlauf

My dear, I am writing to tell you of an important thing about to happen in my life. Once again I am facing a test, the kind of test you know, only this time it is going to be especially tough. Do you remember my telling you about three places in the world where everything turns over? I have been fortunate to become closely acquainted with one of them. This place is an abyss, a pit two hundred meters in diameter. The incredible, extraordinary thing is that the bottom of the abyss is the sky and stars themselves! A taut metallic string connects either side of the abyss, and thereon I must cross the two hundred meters of the well filled with sky and stars.

– From: Alex Kremer, *The Rower’s Apprentice* (1993)

Alex Kremer’s oil paintings constitute an intricate visual language underlain by expressive tension. The tangled color composition covers the canvas, and the signature, sometimes extending across the entire breadth of the painting, is akin to extroversion of a stormy inner world of thought and emotion. The artist’s material color gestures, revealing sharp body movements, seem to beckon the viewer to enter the painting and to wallow therein. The color surfaces are built one atop the other, intermingling, generating a depth of dense fibers and threads, traces, and waves on the canvas. The viewer’s interaction with the painting is facilitated by images such as intertwining branches and shot arrows—symbolic forms arranged on the painterly plane. The artist seems to seek an exact mechanism capable of containing and interpreting, through the visual language, his personal experience of the encounter with various places and people.

Kremer spends long hours in his south Tel Aviv studio every day, repeatedly confronting the canvas. He paints in swift spatula strokes. The images and traces accumulate on the canvas with intense momentum. The discernibly fresh outcomes are often the result of prolonged work, of a long process of experimentation which spans successes as well as recurrent failures. Kremer uses vast amounts of paint—white,



**Landscape**, 2006, oil on canvas, 135x180, Nachmani Collection

**נוף**, 2006, שמן על בד, 180x135, אוסף נחמני



**Valley of Hinnom**, 2009, soft wax, aquatint, line etching and dry point, 80.5x120, Gottesman Etching Center, Kibbutz Cabri  
**גיא בן הינום**, 2009, שעווה רכה, אקוויטינטה, תצריב קו ותחרית יבש, 120x80.5, מרכז גוטסמן לתחרית, כברי

## Foreword

The exhibition “Valley of Hinnom” features a series of works created by Alex Kremer between 2006 and 2009, in which the artist conducts a powerful dialogue with the historical landscape of the site. This series is juxtaposed with previous series, to form a tangled, highly-stratified body of work. Kremer’s works are characterized by intoxicatingly intense colors and lush materiality, concealing the artist’s total yielding to the depicted subject matter and to the inner feelings it evokes in him. The works’ vital coloration gives rise to an autonomous musical flux.

First and foremost, I would like to thank the artist, Alex Kremer, for the unique experience afforded by his works. Kremer is the recipient of the 2008 Benno Gitter Prize, and for this we are indebted to Ms. Ilana Ben Ami. Thanks to Gordon Gallery, Tel Aviv, which represents the artist, for making possible the production of the catalogue. Special thanks to Rachel and Dov Gottesman for their support. Our gratitude to all the lenders who kindly agreed to part with their works for the duration of the show.

The works presented in the exhibition are but a limited selection from the artist’s broad oeuvre. For selecting this rich sample and its accompanying interpretation we owe special thanks to the curator of the exhibition, Varda Steinlauf. Thanks to Sarit Shapira for her catalogue essay which sheds light on Kremer’s works from a unique perspective.

Thanks to Dafna Graif for the meticulous design and proficient production of the catalogue; to Avraham Hay for photographing the works; to Orna Yehudaioff for editing the Hebrew texts; and to Daria Kassovsky for the English translation. Thanks also to Uri Radovan and Tibi Hirsch for the passe-partout and framing; to the lighting crew—Naor Agayan, Lior Gabai, and Eyal Weinblum; to the Registration Department—Shraga Edelsburg, Alisa Friedman-Padovano, and Shoshana Frankel; to the conservators—Dr. Doron J. Lurie, Maya Dresner, and Hasia Rimon; and to all members of the Museum staff who contributed to the preparation of the exhibition.

**Prof. Mordechai Omer**  
Director and Chief Curator



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

**Alex Kremer: Valley of Hinnom**  
Recipient of the Benno Gitter Prize, 2008

Opening: 15 October 2009  
Ruth and Bruce Rappaport Sculpture Gallery

Exhibition  
Curator: Varda Steinlauf  
Passe-partout: Uri Radovan  
Framing: Tibi Hirsch  
Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum

Catalogue  
Editor: Varda Steinlauf  
Design and production: Dafna Graif  
Hebrew copy-editing: Orna Yehudaioff  
English translation: Daria Kassovsky  
Photographs: Avraham Hay

 The catalogue courtesy of Gordon Gallery, Tel Aviv

Special thanks to Rachel and Dov Gottesman for their support of the catalogue

Measurements are given in centimeters, height x width  
All the works are from the artist’s collection, unless indicated otherwise

On the cover: **Landscape**, 2007 (detail), see p. 68

© 2009, Tel Aviv Museum of Art, cat. 17/2009  
ISBN 978-965-539-001-8

Table of Contents

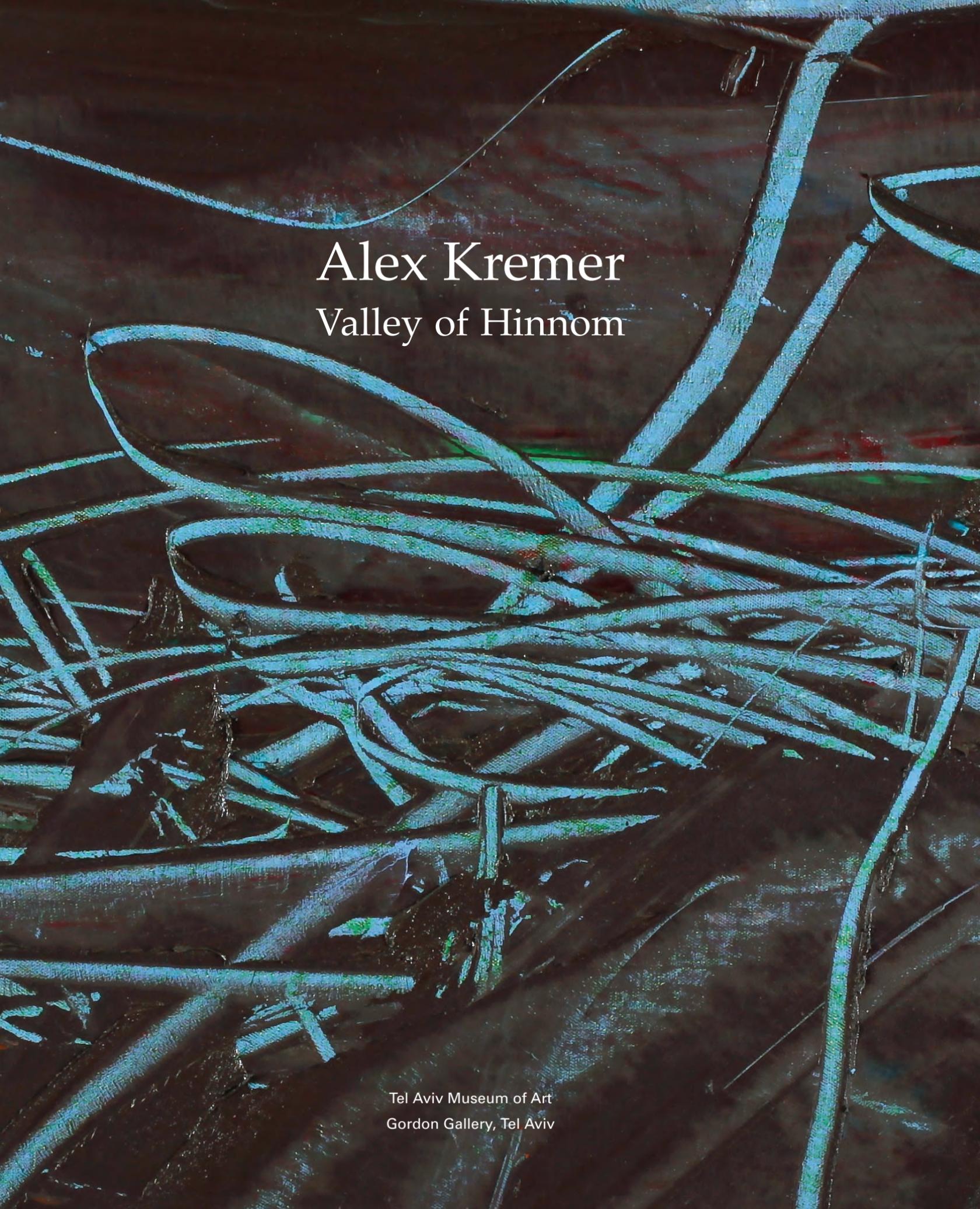
Mordechai Omer	<b>Foreword</b>	76
Varda Steinlauf	<b>Sky and Stars at the Bottom of the Abyss: On Alex Kremer’s Works</b>	74
Sarit Shapira	<b>The Descent into the Valley</b>	66
Mordechai Omer	<b>A Comment on the Self-Portrait in Alex Kremer’s Paintings</b>	54
	<b>Biographical Notes</b>	49
	<b>Plates: “Valley of Hinnom”</b>	15

The catalogue is paginated in ascending Hebrew order.  
The Plates section (pp. 15-26) follows the Hebrew reading direction, from right to left.

# Alex Kremer

## Valley of Hinnom

Tel Aviv Museum of Art  
Gordon Gallery, Tel Aviv



Alex Kremer  
Valley of Hinnom

Tel Aviv Museum of Art  
Gordon Gallery, Tel Aviv