

לנה זידל

זאבי חוצות

## לנה זידל

### זאבי חוצות

אוגוסט-אוקטובר 2013

אוצר התערוכה: אלברט סויסה

#### קטלוג

אלברט סויסה: הקדושה הסתר - פנים

נוסח אנגלי: אור שרף

גדעון עפרת: חידת הזאבים

נוסח אנגלי: יהושוע יאיר

עיצוב והפקת הקטלוג: סטודיו ורד ביתן, לנה זידל

עריכה לשונית: תמר פרי

נוסח אנגלי: יהושוע יאיר

צילום והדפסה: סטודיו מ.ו.ר.

#### בית האמנים, ירושלים

מנהלת: רות מלול-צדקא

צוות הפקה: רחל וימר בן ישי, נעה מירו

תליית תערוכה: עידו אשד

הנהלה: מרסלו לאובר (יו"ר), יונתן אופק, שי אזולאי,

מרב דביש בן משה, חנאן אבו-חסיין, מקס אפשטיין, צבי טולקובסקי

על העטיפה: **אומנות המיזוג** (פרט), פסטל יבש על נייר, 230x108 ס"מ, 2006

כל המידות בס"מ, גובהארוחב

התערוכה והקטלוג באדיבות:

משרד התרבות והספורט, מנהל התרבות, המחלקה למוזיאונים ולאמנות פלסטית;

עיריית ירושלים האגף לתרבות

© כל הזכויות ליצירות שמורות ללנה זידל

© כל הזכויות שמורות, בית האמנים, ירושלים, 2013

אגודת הציירים והפסלים - אמני ירושלים (ע"ר)

מסת"ב: 7-27-7319-965-978



בית האמנים ירושלים

לזכר הורי האהובים

אולגה ופליקס רבינוביץ'



ללא כותרת, פסטל יבש על נייר, 250x108 ס"מ, 2005

Untitled, dry pastel on paper, 108x250 cm, 2005

## תוכן העניינים

- 7 ציונים ביוגרפיים
- 9 הקדושה - הסתר הפנים, אלברט סויסה
- 17 חידת הזאבים, גדעון עפרת
- 21 עבודות



**ספרינג**, פסטל יבש על נייר, 230x106 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים  
**Spring**, dry pastel on paper, 106x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy

## ציונים ביוגרפיים

- 1962 – נולדה בלנינגרד  
1976 – עלתה לישראל, חיה ועובדת בירושלים  
1987 – בוגרת המחלקה לעיצוב גרפי, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים  
1988 – לימודי המשך במחלקה לאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

## פרסים ומלגות

- 1983 – מלגה קרן תרבות אמריקה-ישראל (קרן שרת), תל-אביב  
1987 – פרס האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, ירושלים

## תערוכות יחיד נבחרות

- 1999 – "חברים מצוירים", בית ספר לצילום מוסררה, ירושלים  
2000 – "דמטר", גלריה אנטואה, ירושלים  
2003 – "זאבים", בית האמנים, ירושלים  
2006 – "כל המקומות קדושים", גלריה על הצוק, נתניה  
2007 – "כל המקומות קדושים-ו", גלריה אגריפס 12, ירושלים  
2013 – "זאבי חוצות", בית האמנים, ירושלים

## תערוכות קבוצתיות נבחרות

- 1982 – "מסמל לטכנולוגיה", קבוצת לויתן, תיאטרון ירושלים  
1995 – "מראות שירה", בית האמנים, ירושלים  
2004 – הביאנלה הבינלאומית הרביעית לרישום, פלזן, צ'כיה  
2005 – "רשמים ו", הביאנלה הארצית השנייה לרישום, בית האמנים, ירושלים  
2007 – "דור המדבר", בית האמנים, ירושלים, וגלריה הקיבוץ, תל-אביב  
2007 – "רשמים ו", הביאנלה הארצית השלישית לרישום, בית האמנים, ירושלים  
2007 – "האלכימאיות", הגלריה החדשה, אצטדיון טדי, ירושלים  
2008 – "ירושלים: שברי פנים", בית האמנים, ירושלים  
2010 – "זאב, זאב! בית קנר – הגלריה העירונית לאמנות, ראשון לציון  
2010 – "צבע טרי 3", היריד לאמנות עכשווית, תל-אביב  
2010 – "ארבעה קירות", גלריה אגריפס 12, ירושלים  
2010 – "רשמים iv", הביאנלה הארצית הרביעית לרישום, בית האמנים, ירושלים  
2011 – "צבע טרי 4", היריד לאמנות עכשווית, תל-אביב  
2012 – "צבע טרי 5", היריד לאמנות עכשווית, תל-אביב  
2012 – "המנזר", "פני השטח", גלריה אגריפס 12, ירושלים  
2013 – "ירושלים – מקודש לחול", גלריה שטרן, תל-אביב

עבודותיה כלולות באוספים פרטיים בישראל וברוסיה.





1. ללא כותרת, פסטל יבש על נייר, 230x108 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים

Untitled, dry pastel on paper, 108x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy



## הקדושה – הסתר הפנים

אלברט סויסה

בשפת הציור של לנה זידל, המקווקות את הדברים עד שהם הופכים למרחב בפני עצמו, הזאב הראשון כמו מופיע בתוך ריקות אינסופית נטולת הגדרה של מקום וזמן, "ללא כותרת" היא גם ההגדרה המטפיזית שלו (ראו איור 1, עמ' 8). ה"חשכה" שבציור הזה כבר עברה הכשרה פנומנולוגית בסדרות הציורים "ביסויים" ו"המנזר", והיא מזוקקת מהם כרקע ניטרלי ובלתי תלוי להופעת הזאב. החשכה שבה שורה הזאב אינה היעדר של האור אלא אפקט הממחיש את היותו ספוג ומאוחה בעולם. זו חשכה המייצגת מעין תודעה-הוויה שאינה עוד אנושית. העולם ניבט כאן כמו אל עצמו, ניבט ומתהדהד בעינה המאחדת ונטולת ההבחנה של החיה. "כל בעל חיים הוא בעולם כמים בתוך מים", אומר ז'ורז' בטאיי, והציור הזה, כשלעצמו, אומר בדיוק זאת – אין הפרדה של 'היות' בין הזאב למים אלא מתקיים ביניהם ובין העולם שבו הם שרויים שוויון מאחה ומוחלט, עד שהכול אינו אלא מים בתוך מים. השוויון המאחה-כול הזה מבוסס על אדישות מוחלטת והדדית בין הזאב למים: הזאב שותה את המים, המים ניתנים להישאב אל מה ששואב אותם. אבל החשוב ביותר, אם נניח לרגע את מעשה הציור עצמו בצד, אין כאן בכלל סובייקט ולכן אין כאן אפילו כל "תודעה" שיכולה לנסח את המשפטים הללו. ואולם, תודעת הצופה נפצעת מנוכחות החיה בתוך מרחב שאין הוא יודע עליו דבר, או לענייננו, עדיין אין הוא יודע אם הוא עצמו "גורש" ממנו או שמא חתום הוא בפניו לצמיתות. זהו מבט מטריד ומזעזע: הרי החיה אינה אובייקט גמור (היא שותה מים!) אבל אדישותה המוחלטת שוללת ממנה את מעמד הסובייקט. ואם כן, מה פשרו של עולם הדברים שאין בו אדם כשהוא ניבט מעין החיה?

שאלה זו מתפרשת ביתר שאת בציור העוקב לציור הזה. עדיין באותו מרחב אפל וללא תכלה נוצר מפגש חידתי בין זאב ללימון. הלימון, ה"אובייקט" המאיר באור מנקה, מתפקד כאן כעין הנפקחת לפתע בתוך המרחב המאוחה ומסכסכת את נקודות המבט, מבלי לוותר על עצמו כתעלומה בפני עצמה. הלימון הזוהר באפלת העולם מתווך בין מבט-תודעתו של הצופה ובין המבט חסר הפשר של הזאב-החיה בדבר שהוא חסר פשר לכאורה מבחינתה (הוא אפילו לא אוכל את הלימון). תודעת הצופה ה"נפצעת" מהלימון

ממקמת את הלימון בחצי הדרך בין "דבר" לאובייקט קונקרטי, כלומר, באמצע הדרך לסדר הדברים הידוע והמסוגר של האדם. ואולם ההיזון החוזר ממבטה חסר הפשר של החיה בלימון חוזר ופוצע את תודעתו של הצופה, מערער אותה, וסודק את סדר הדברים. שני ציורי הזאבים הללו (שניהם "ללא כותרת", ראו עמ' 4 ועמ' 8) הם הציורים הפותחים מתוך הסדרה הראשונה המרכיבה את התערוכה שלפנינו, הנושאת את השם המוקשה לכאורה – "כל המקומות קדושים". ציורי הזאבים בירושלים של זידל הם פוליטיים וחברתיים ממילא, אבל כאן בחרתי שלא לעסוק בזה משום שלא כמו בשיר של קורין אלא, בציור של זידל אין אירוניה או אמירה פוליטית ישירה. להפך, יש בו תום סימבוליסטי רוחני, מיסטי או פילוסופי כובש. ובכל זאת, "כל המקומות קדושים" היא בעצם טענה החותרת תחתיה ומסתכנת בחוסר משמעות, שהרי אם כל המקומות קדושים אזי באותה המידה ניתן לטעון שאין כלל בנמצא מקומות קדושים. למצער, "כל המקומות קדושים" יכולה להיות טענתו הסתומה של המיסטיקן ולא של איש הדת, שכן, אינני מכיר תיאולוגיה שאינה מעמידה היררכיה של קדושה וטומאה. ואם אמנם "כל המקומות קדושים", מה מובן לו?

הדימוי או האובייקט המתפשט במרחב ומתאחה עמו בציוריה המוקדמים של זידל מתכתב במעמקים עם ה"ריק" הקורן בעוצמה רבה בציוריה המאוחרים, אלה שלפנינו. "ריקון המרחב" ברבות מהיצירות הסימבוליסטיות הוא טכניקה ידועה שנועדה למקד את המבט של הצופה ואת הרגש שלו. אצל חלק גדול מציירי הסוריאליזם, ממשיכי הסימבוליזם, ודה צ'יריקו בראשם, "ריקון המרחב" הפך לדבר עצמו, לאפקט עצמו של הציור על כל היבטיו הפסיכולוגיים. אצל לנה זידל "ריקון המרחב" אינו מיועד ליצור ממד אחר, נוסף, סוריאליסטי או מנטלי, של המציאות אלא להפך – לחשוף אותה במלוא מערומיה. אני מנסה לזקק משהו יחיד ומיוחד במינו, משהו מעורפל במקצת אך יסודי ביותר, עמוק מאוד, שהוא-הוא הציור המובהק העקבי והבלתי תלוי של הציור הזה. השאלה המיידית שאשאל בפשטות היא מה משמעותה של חתירה בלתי פוסקת זו לקדמוניות, לפולחן, לשאמאניזם, לציורי האדם הקדמון, לעידן שבו אדם וחיה היו



2. ספרינג (פרט), פסטל יבש על נייר, 230x106 ס"מ, 2006  
Spring (detail), dry pastel on paper, 106x230 cm, 2006

העולם המתורבת, באזורי הסרח העודף החומרי והתודעתי שלו, הסחורה והפסולת, כשברקע, מעבר ל"גדר", מבצבץ הטבע המוכנע שלו, המבנן לנקד, ה"מגורים", המערה האפלטונית הקדמונית והמתחדשת לתפארת, כעולם מקלט דחוס סגור ומסוגר. כבר כאן זורעת זידל בגודש האירוני והישיר המאפיין אותה את סמלי המגן של התודעה האנושית, את עצם הסמלים המרוקנים מתוכנם וממולאים שוב ושוב, את "מי עדן" וה"spring" (ראו איור 2), טעמי החיים ההופכים לפסולת לרגלי החיה, לאורך הגדר, שמעברה הפסולת והקדושה אינן אלא דבר אחד, היעדר. הגדר שכאן, שהחיה טופפת בצלה כבת ברית סימבולית, היא אולי המסמן הסמוי והגלוי המובהק ביותר בסדרה זו, אחרי הזאב-החיה. המשמעות העיקרית של הגדר שהולכת ונבנית בציוורים בתיאור הזאב היא בדיוק זו, היפוך גמור של משמעות הקירות במערה האפלטונית ממחיצות הסוגרות על התודעה האנושית מפני המעל ומעבר. החומות והגדרות הן גדרות של קדושה כאילו היתה מסוכנת, דבר-מה שיש לנקזו מן החיים במערה ולתחמו למקומות מסוימים אל מחוצה לה.

מכאן והלאה, כבמגפה, פושטים הזאבים בכל אתר ואתר ללא הבחן, בהר הבית או במרכזים מסחריים ותעשייתיים, בצמתים אלמונים, במזורים או במוסדות ציבור, בחצרות אחוריות או בכיכרות לב העיר. הרושם המתקבל הוא חזון אפוקליפטי המתפשט

קשורים זה לזה ללא הפרד? וביתר דיוק, מהו הדבר שלא רק שאבד לנו ללא שוב, ושאותו אנו מחפשים בתעצומות נפש בלתי נדלות מאז ומתמיד וביתר שאת מאז הופעת הסימבוליזם, אלא מהו הדבר שכמו ניתק ונשמט כבר אז, שם בחשכת המערה הקדמונית, מידו של האדם-הצייר הקדמון ממש באותו הרגע שצייר לעצמו את דמות החיה שהפכה פתאום לדמות צידו ולא לבת בריתו כפי שהיתה קודם לכן. מהו הדבר שנאחזים היינו בו כה בתחוננים, ולו לשעה אחת בלבד, לו הקרבנו קורבנות אדם, קורבנות חיה, לו שרפנו מנחות שמן וסולת וקטורת, לו טופפנו ברגלינו במשך שעות עד זוב דם סביב עגלים או נחשים עד אובדן חושים, או לו ציירנו שוב ושוב זאבים בכיכרות של עיר קדושה?

ובכן, אם נדמיין הזחה חוזרת ונשנית של המבט והתודעה בין מה שניבט מתוך הציורים שלעיל ומעבר להם ובחזרה אל מה שמחוצה להם, כלומר, אל מעשה הציור וההתבוננות בו, הדבר הבסיסי או המופשט ביותר שנוכל לזקק ממנו הוא ש"משהו", מעבר לכל מה שבין כיסוי לגילוי, בין אבן לאוויר ובין מים לזאב, משהו "הווה", "רוחש". זהו ההיות של "אהיה אשר אהיה" אשר מעבר לתודעת האדם, מעבר ליחסי סובייקט-אובייקט. בציור הסימבוליסטי לפנומן התודעתי הזה קוראים טרנסצנדנציה, אבל כאן בציורה של זידל אעשה קפיצת ענק המצריכה מילים למכביר, אך עוד צעד קדימה ואקרא לו בדחילו ורחימו ובגמגום-מה, קדושה. לא הגדרה של הקדושה, ובוודאי ובוודאי שלא "ייצוגים" שלה, אלא רק עקבות של הסתר הפנים הגדול שלה.

### "החיים האמיתיים אינם עוד. אנחנו כבר לא בעולם" ארתור רמבו

הקדושה, אם כן, והזאב - כמוליך, כמסמן, של היעדר הסימן שלה - הסתר הפנים שלה. לפי לנה זידל, זהו ההבדל הגדול שבין תפיסת הטרנסצנדנציה החילונית או תפיסת הקדושה באנתרופוסופיה ובין מושג הקדושה הדתית: אין סימנים לקדושה, יש רק מסמנים של ה"אפשרות" האבסורדית והאבודה שלה מעבר לכל קיים. כך, במעקב אחר הרצף של הופעת הזאב בציוריה של זידל כמו במעין סטורי-בורד פנומנולוגי מצויר, אנו עדים לתהליך של זיקוק סימבוליסטי של הזאב והפיכתו למסמן של היעדר הקדושה. בציור "ספרינג" (ראו עמ' 6), מיד לאחר כינון הזאב ככזה, כמו במעין משפט טענה ציורי-פילוסופי, מלוא האכזריות האדישה של החיה מתגלה כשהיא מופיעה באחת בפאתי

באמצעות הזאבים, ואת תחושה ראשונית זו מעצימים הדגים המופיעים בהמשך כבאקווריום של מִגֶּה־פֹּלִיס ששקעה. ואולם, התבוננות דקדקנית מזו בציור והתגברות על הקסם המוזר והמהפנט שמישרה עלינו המלנכוליה הסימבוליסטית ועל ה"פאסינציה" המנחמת של אפשרות המוות בנשיקה של אטלנטיס, יראו שהאפקט המסמן, זה השואף בכל זאת לעורר את התופעה (הפנומן) לכלל חיזיון וייצוג תמוני (ויזואלי), הוא העיקר בציור הזה. בסדרת "כל המקומות הקדושים" הזאבים, כאמור, הם מוליכים של קדושה בתוך מרחב אורבני שומם שהיעדרות האדם ממנו, גם אם הוא מסומן פה ושם, זועקת לשמים. ואולם, בל נשכח, הציורים כולם עמוסים עד אפס מקום במטונימיות חיות ונושמות של האדם: המכוניות האטומות נוסעות כמו מכוח עצמן, הדגלים מתנופפים ברוח, העגלות והספות מזמינות לעשות בהן שימוש, עבודות השטח בעיצומן, ופה ושם דמות אדם מבצבצת, והיא כמו נוכח נסתר. לא בחזון אפוקליפטי מדובר כאן, אם כן, שהרי האדם נוכח וקיים אלא, כאמרת ארתור רמבו, נדמה שחיי האמיתיים אינם עוד בנמצא. ותבוא סדרת "שברון לב העיר" שבעקבותיה ותכריע את הכף, תוכיח ותפרש בכיוון הזה. שכן, בסדרה זו בני האדם חזרו לאכלס את המקומות שקודם לכן נפקדו מהם אלא שעתה עולםם סדוק, שבור, ובאין־ספור קיפוליו הוא מקפל תובנות חדשות המגיעות מעבר למתרסים, לגדרות ולחומות של קדושה ושל ערך מעשה ידי אדם. הריקות הסוריאליסטית הזאת לעומת נוכחות הזאבים מאפשרת הבנה של משמעות הקדושה על פי זידל. מרגע שהאדם מסולק מהתמונה, וביתר שאת מרגע שהוא מוחזר אליה, מתמלאים הציורים בכמות בלתי נסבלת של חפצים, סמלים, חידות, סיסמאות, משחקי מילים וצירופי צירופים מפתיעים שכל־כולם מבטאים מלאות קטועה, ריזומטית, ללא התחלה וסוף, ונטולת רצף, אימננטיות סגורה ומסוגרה, שקיעה עמוקה וקלסטרופובית בחומת הדברים שיצר האדם מפני המעל ומעבר. זהו ריזום בעל אלפי כניסות ויציאות ועם זאת ללא מוצא, ריזום שמשפכו פונה כלפי פנים. הציורים הללו כמו מזמינים אותך לשחק משחקי סרק בתשבץ או בסודיקו אינסופי, במשחק החיים הידוע, במשחק הידע חסר השחר של עולמך, זה המתמלא ונדחס פנימה בריבוי שאין לו סוף. הפרויקט הגדול של העולם הישן, המשמעות, הרוחני, הדבקות הפולחנית במעל ומעבר, באינסוף ובקדושה ההולכת ונשמטת – הכול ננטשו ונעזבו לאנחות. האם לריאקציה הפבלובית הזאת של פעולת האדם ומחשבותיו התכוון ארתור רמבו ברמזו

שהגהינוס כבר כאן, כפרפראזה לאמרה תיאולוגית יהודית ידועה "העולם הזה הוא שלב לעולם הבא".

תחילה הופיעו הזאבים כדחף פנימי עמוק, כמעין קריאה לכוחות חיים קדומים בזמן שאנשים קרובים ויקרים מאוד לזידל היו שרויים במחלה. הזאבים התרבו ביתר שאת כשכבר היתה שקועה באבלה על אביה ושנתיים אחר כך – על אמה ועל עוד אנשים הקרובים לה. המוות הפוקד כל חי לכאורה אינו אלא דלדול של כוחות החיים, ומות אב ואם אינם אלא עוד מתרס, עוד חומת מגן שנפלו מכוחות החיים אל מול פני המוות האורב. הזאבים, כמו בתרפיה היוניאנית, נועדו לנער את מר המוות מן החיים, לעורר בהם כוחות חדשים. היבט זה של כוח הריפוי הסמלי והחינוכי של הזאבים בולט בציור הזה. עם זאת, בהיבט המיוחד והפרדוקסלי של הגילוי וההסתר של הקדושה אפשר בהחלט לתהות אם אין כל מלאכות האבל, כל אותם מאות הלכות ומנהגי האבל המסורתיים, וגם אלה הפרטיים, לא נועדו בעיקרם אלא לנער את החיים מן הקדושה מעוררת החלחלה שדבקה בהם דווקא באמצעות המת, באמצעות האדם שרגע חי ורגע אחריו באופן פתאומי ותמוה ביותר הופך לטומאת הטומאות.

**"החיים האמיתיים אינם עוד"** ארתור רמבו, **"עם זאת אנחנו בעולם"** עמנואל לוינס

ציורי סדרת "שברון לב העיר" ממשיכים את הסדרה "כל המקומות קדושים". הזאבים החביבים המשוטטים כאן באין מפריע בין שברי המציאות כמו מעידים כאלף עדים שהם היו כאן מאז ומתמיד, אך עינינו טחו מראותם. החיים נמשכים אף על פי שהכול מודים שנבקעו בהם סדקים, שככל הנראה אינם ניתנים עוד לאיחוי. זידל מנסה לטפל בכמה ממדים של החיים הללו. במישור הלשוני זידל מאמצת את העיקרון הברסלבי של מחזור השבר, הנפילה והקימה, "ניח־נח־נחמן", ומפרקת באמצעותה גם את חומות השפה, זו שבאמצעותה האדם מכונן מציאות יצרנית ומלאת און המכחישה את השבר והנפילה, חוזרת ובונה עליה את חומות התודעה העצמית שלו, ושוב מחילה על המציאות כולה כראווה של חולין. בציור "ניידת מד"א" (ראו עמ' 30), עם הפגיעות והשבירות של המציאות המתקפלת כתפאורת תיאטרון, נשברת יחד עמה גם השפה, נשברים כליה וסמליה המגוננים, ובין שברי המילים מבצבצות משמעויות חדשות שהיו מוסתרות

בטבע. אובדן ההתמצאות והכיוון של האדם ניכר היטב בשלל שלטי ההכוונה והתמרורים שהמרחב האנושי מרובה בו בכל אתר ואתר כשאת ה"אינסטינקט הבסיסי" האבוד, שלו אנו כה מייחלים ככל שאנו מתרחקים ממנו, מייצגים דווקא הזאבים השועטים שנראים כנעים בשטח ללא כיוון ומטרה. האדם הוא היצור היחיד ביקום שנזקק ליותר ויותר שלטי הכוונה כדי להתמצא במציאות הכאוטית שהוא בעצמו יצר, לרבות תמרורים הנושאים את דמותו שלו ומסמנים את הסכנה האורבת לו בכל מסעף במציאות פח היוקשים מרובה הסכנות.

הקדושה, אם כן, כמושג גבול, כמשמעות שאבדה, אורבת כאן ללא ספק באמצעות הזאבים. המחשבה על היעדר דבר־מה, שאבד ללא שוב מאחורי מסך ריבוי ללא תכלה וללא תכלית של דברים וסמלים בציוור הזה, כמו מביא לחולשת הדעת, לייאוש, למחשבה שאין מנוס מפני גורל החיים האמיתיים שנשמטים תחתנו. השאלה הגדולה החוזרת ובוקעת בציוורים הללו – אשר הדיה כבר נשמעו אצל ראשוני הסימבוליסטים ועד אחרוני הפוסט־סימבוליסטים, והדדאיסטים הסוריאליסטים והפוטוריסטים בכללם – מציבה מראה אל מול ייאוש גמור מבית מדרשו של רמבו לעומת הומניזם אופטימי באופן קיצוני מבית מדרשו של עמנואל לוינס. בציוורים אלה גם זידל, כמו לוינס, אומרת בקול נמוך ויבש, "עם זאת, אנחנו בעולם".

שלושת הטריפטיכים או הטרילוגיות הענקיות שבמרכז התערוכה, "גדר II", "מזרקת האריות" ו"י-ם" (ראו עמ' 22-27), כמו נועדו להתייחס להוויה זו, ועדיין איני יודע אם יש בהם תשובה ממשית. כשם כן הם, "כל המקומות קדושים או "שברון לב העיר", כמו מתנדנדים הם בין ייאוש להבטחה. הפורמט הגדול במיוחד שלהם, שברגיל מבטא אצל זידל שפע ובהירות, מעיד כאן יותר על אתנחתא גדולה, על התכוונות מרוכזת, כשב"אתנחתא" אנחנו עדיין שומעים אנחה אבל גם אפשרות למנוחה. יש בה ציפייה שבסוף השבר והגמגום נִיחֶנְחַם יופיע השם השלם, נחמן, זה שמנחם. אבל עדיין איני בטוח שיש נחמה של ממש בציוורים הללו, הם עדיין טעונים בשאלות הגדולות של הציוורים שמסביב, אבל יש בהם איזשהו רגע של צלילות דעת רוחנית, של הפוגה והתכנסות זמנית. בציוורים הללו יש שאלות מספר, ואולי גם תשובות, שזידל מעמידה כמעין סיכום למסורת הגדולה של הסימבוליזם ולממשיכיה, אך כאן אתייחס בתמציתיות לשלוש עיקריות שבהן על פי סדר הציוורים:



3. נידת מד"א (פרט), פחם וצבע זהב על נייר, 108x276 ס"מ, 2008  
Nayedet Mad'a (Magen David Adom Ambulance) (detail), charcoal and gold paint on paper, 108x276 cm, 2008

מתחת לחזות המובנות היצוקה שלה. מילת השאלה "מי" מנפצת את החזות האדנותית של ה"מיסטר", זו המשבירה כביכול לחם לכל עם הארץ, "מי מיסטר?", באמצעות החתימה האירונית "זול!", ובכך היא הופכת למיסטריה הגדולה של גבולות הצריכה המרומזת לאחריה. ה"מה" של "המשביר" הגדול הופך לשביר באמצעות ערעורו במה שעומד בגבולות המסחר והצריכה, הלא הוא הדם, החיים, המוצגים פה במין רפליקה בסגנון של ציווי מקראי קדום, "דם לאדם, תרומות!". הדם המנוקז במקום אחר למוות, מתנייד כאן ומנוקז כתרומה לחיים (ראו איור 3).

אבל, מה הם חיים? מה משמעותם? ולשם מה? השאלות הטורדות הללו בוקעות שוב ושוב ברבים מציווריה של זידל. בציוור בעל השם האירוני "אומנות המיזוג" (ראו עמ' 41), שהטירוף הממשי והמבוקר ניכר בו בכל אתר ואתר, המרחב האורבני המגובב מבלט עוד יותר את גיבובי השפה שאבדה, את קדושתה ואת יכולתה לייצג את המציאות. "יהלום שבכתר", שנשמע כאחד משמותיה המקראיים של ירושלים של מעלה, אינו אלא בניין מכוער להפליא שנועד להעלות את ירושלים של מטה שבה ה"ביג" הפתטי אינו אלא "גיב!" אגרסיבי, על ראש שמחה תעשייתית של חתנים וכלות. סמל היין והיאנג, המסמל את הרמוניית הניגודים שביקום, משמש כאן לוגו של חברת ייצור ותיקון מזגנים המוכרים לנו את "אומנות המיזוג" של האוויר המלאכותי כביטול מוחלט של ניגודים





4. מזרקת האריות, אקריליק וזהב על נייר, 150x490 ס"מ, 2008  
Fountain of the Lions, acrylic and gold paint on paper, 150x490 cm, 2008

2. האישה, ואידיאל היופי שהיא מייצגת, היא הדמות הפרדיגמטית החשובה ביותר בציור הסימבוליסטי שקמה לתחייה כאן ב"מזרקת האריות" (ראו איור 4 וכן עמ' 24-25). אין עוד מוטיב בציור הסימבוליסטי שזכה לכל כך הרבה ביקורת שעיקרה אירוניה, ציניות, לעג ולבסוף העלמה או התעלמות גמורה מאת המודרניזם אשר מוטט בכך את הסימבוליזם כליל והפכו לעיי חרבות, אף שהפנים וניכס את עקרונותיו פנימה. במובן מסוים עיקרו של המודרניזם, לפחות זאת היומרה שלו, אינו המשך והתמודדות עם העבר בצורת התנגדות, אלא ביטולו וגירושו המוחלט והתמודדות עם הריק שנוצר בגין כך. במובן זה המופשט והקונספטואלי התאפשרו בעיקר לאחר גירוש האישה מהציור. "מכוננית הנוסעת במהירות של מאה מייל בשעה יפה יותר מאשר נוס של מיל", הצהיר הפוטוריסט מרינטי, ובכך סימן את המעבר מאידיאל היופי הקיים והעומד (הסטטי?) של העולם הישן לאידיאל היופי המשתנה ללא הרף של התנועה והמהירות שהתחבר עד מהרה לעוצמות הייצור וההרס של התעשייה.

"מזרקת האריות" הוא בהרבה מובנים הצהרה עזת מצח ביותר של זידל, ובפרט כשברקע, כאן בירושלים, משקיפה הכנסייה הקתולית, הורתו ומעוזו של האידיאל הזה מאז ומעולם. בציור הזה שוררת הרמוניה גדולה, אבל גם משובה הנובעת כולה מנוכחותם של הזאבים. אחד מהם, בתנועת ההתנערות הסיבובית שלו, כמו הופך המשך לפעולה המתרוננת ומעוררת השלווה והרוגע של המזרקה. הפריט הדקורטיבי שבראש המזרקה נראה כצומח מנזר הבריאה, האישה שבמרכז התמונה, המייצגת בכך את אידיאל הטוב

1. ב"מוסק II" (ראו עמ' 26-27) משתרע עיקר הטענה הגדולה ושורש לידתו של הסימבוליזם מקצה אחד של הציור ועד קצהו האחר: תנועת ההשכלה ובעיקר המהפכה התעשייתית שבעקבותיה לא רק שזיעזעו והשליכו לאחוריהם את האמונות, הערכים והסמלים של העולם הישן, אלא איימו להעלימו כליל ולמלא את העולם בערכי הייצור והמסחר עד אפס מקום כולל הפיכת האדם עצמו לחומר עובר לסוחר לכל דבר ועניין. היעדר כל סימן לנוכחותו של האדם במרחב הזה מעורר צמרמורת של ממש, ואפקט המכונניות האטומות הנוסעות ונעות כמו מעצמן בציורים האחרים מגיע כאן לדרגה דמונית ממש, המעלה על הדעת אפשרות של "פלנטה אחרת" הזוחלת ומשתלטת על חיי האדם בדרכים של "שלום". ביללת החיה כמו בקול השופר, מעבר לתפקוד הביולוגי או הפולחני שלהם, יש גודש אקוסטי שמחריד את הלב, שמטיל בו תערובת מעוררת חלחלה של אשמה, אימה וגעגוע. בציור הזה, מעבר לזאבים המייללים בו ומתפקדים כמסמן שאבד, היעדר הקדושה – ואפילו היעדר כל סממן של טרנסצנדנציה – הוא טוטלי ומעורר חלחלה. יללת הזאבים, יללת העתיקא קדישא, המושלת כאן אינה נשמעת אלא כמו נחרשת על ידי יללת הדמון של המודרניזם המתענג על אורגייט הייצור לדעת. דמות האדם הממוקמת באמצע התמונה נראית כאילו היא נתונה במאמץ עליון להבחין בין יללת הדמון ליללת החיה הקדושה. העובדה שהדמות הנקרעת בין היללות זכרית ולא נקבית אינה מקרית כלל, שהרי היא מעומתת עם שתי הדמויות הנקביות בשני חלקיה האחרים שלהלן, באופן כזה שפותח נתיב פרשני נוסף וידוע לציוריה של זידל.

והיופי שעליו נבנה או נחרב העולם. האם זידל רומזת לקשר של ברית בין האישה לחיה, ובין אלה לאפשרות של קדושה?

3. "עם זאת, אנחנו בעולם" אינה בהכרח הכחשת הטענה של "החיים האמיתיים אינם עוד". הדגש הוא על "עם זאת" כסירוב לשקוע בייאוש מחד, וכןקודת מוצא תובענית וחמורת סבר שאינה מסתפקת במועט הריאליסטי והממשי מאידך. הסימבול בציור הוא מאני־דפרסיבי, מזדהר או אֵבֶל, משום שהוא תמיד או ערגה או אֵבֶל על משהו שנעדר מן המציאות, ולכן בציור הסימבוליסטי התובנה הזאת מופיעה על פי רוב כסוג של הזיה בהקיץ, תודעה כוזבת או כמעט שיגעון, כשדוק של מלנכוליה וערגה עוטף את הדברים כולם.

הקוואטרולוגיה "י-ם" (ראו עמ' 22-23), שהיא השלישית בטריולוגיה הגדולה, כמו מהססת לנקוב בשמה המלא של ירושלים, העיר שה"שלם" חקוק בשמה. י-ם הוא כינוי חולין מקוצר לירושלים המשמש רק במודעות או בציון כתובות. עם זאת, הוא מרמז למה שנהוג לראות בו כהיפוך הסימבולי המוכפל לירושלים, את הים ואת הכיוון ימה, מערבה, שהוא מורה. זהו י-ם חסר תרתי משמע, מזרח שאינו זורח. הזאב המישיר מבט מסמן את הריקות הגדולה, הדגים את קול הדממה הדקה של המלנכוליה. הדמות המעבירה מבט פנורמי על מרחב המגורים הריקים והדמומים היא הצהרה רוחנית מיסטית או שאמאנית של זידל שהמסורת הסימבוליסטית הגדולה מכילה אותה ממילא. שבעה מבטים במספר, כנגד שבעת הגופים הרוחניים, המישורים האסטרליים, הרקיעים, וכן הלאה, כולם ממדים של חוויות חוץ־גופיות, שהציור הזה אולי אחד מהם, המביעים כולם תשוקה לחרוג אל מעבר לנתון ולנראה הסתמי. ואולם, ההשתלה הטקסטית והניטרלית של הדמות, והיעדר סממנים מובהקים של אקסטזה, התעלות רוחנית או אף מלנכוליה בהבעת הפנים ממתנות משום־מה את ההיבטים הללו, הזרועים פה ושם בציור של זידל. כך או כך, סיבוב המבט במעגל כפולחן שואף לייצג את הסופי והאינסופי, את האחד ואת הריבוי, את המלא ואת החסר, את ההיות בשלמות עם הרצף, כנגד השבור והפרגמנטרי הנחשף והמתכתב עם שברון המבט והלב של סדרת "שברון לב העיר", והופך את הציור הזה למעין פעולה טקסטית מאגית של תיקון והאחדה.

### ירושלים – המקום שממנו מתנקזת הקדושה מן העולם המתרוקן

"עשר קדושות הן: ארץ ישראל מקודשת מכל הארצות... עיירות מוקפות חומה מקודשות ממנה... בית קודש הקודשים מקודש מהן..." המשנה במסכת כלים א' ב"סדר טהרות" מביעה יותר מכל את עמדתה הנחרצת של הדת היהודית המאוחרת באשר להיררכיה של הקדושה התלויה אף היא באופן נחרץ בסדרת היררכיות נוספות – היררכיות אדם, מקום, זמן, פולחן ועוד. למעשה, אין דת אחרת שהרחיקה לכת בביות הקדושה ובתיחומה יותר מהדת היהודית, ותיחום וביות אלה הולכים ונאספים מארצות הגויים הולכים ומזדקקים בטבעות ההולכות ומצטמקות עד לצינור הניקוז הנפתח מבין הכרובים אשר בבית קודש הקודשים בהר הבית בירושלים, אל השמים. היררכיית הקדושה ביהדות חולשת גם על כל חייו של האדם ומוצריו ללא התר שריד ופליט – מקום, זמן, גוף האדם, גוף האישה, גוף החיה, הסקס, המגורים, הבתים, החפצים, השפה, ואפילו הרהורי הלב והמחשבה. לתפיסה זו של היהדות את מושג הקדושה היתה השפעה כה רבה על העולם הרוחני הדתי עד שאין ביכולתנו לדמיין עוד את הקדושה ללא הפכיה הידועים, אבות הטומאה על דרגותיה המקבילות לקדושה ואת גדריהן הנלוות: הרחקה, הפרדה, תיחום, גידור, התבדלות, התנזרות, כילוי, ביעור, בקרה ושיטור, ועוד כהנה וכהנה.

כאמור, את הגדרות, המשוכות, החומות ואמצעי התיחום הרבים הזרועים בציוריה של זידל צריך להבין במובן זה – כמרמזים על פרדיגמת היררכיית הקדושה המתבדלת והמבדלת, כעקרון מארגן ומכוון החולש על כל החיים כולם כשמרכז כוח המגנטיות שלו בהר הבית בירושלים, ומשם הוא מתפשט זה כבר אלפיים שנים לכל העולם, "כי מציון תצא תורה". נקל לראות כיצד הועתק עיקרון דתי זה אל לבו של המפעל המודרני כמבנה יסוד שמרכז הכוח שלו מתנייד ממקום למקום. שכן, במובן מסוים המפעל התעשייתי, התיחום הרציונלי והמרחיק שלו מעולמו הרוחני של האדם, מתכתב ומדגיש עוד יותר את ה"מכשיריות" של בית קודש הקודשים, משל היה המקום הקדוש הזה, בסדר הזה, לא מקום התכנסות הקדושה, אלא מקום ההתנקזות והבריחה של הקדושה. מה שנשחט שם זה מאות שנים, במקום הקורבנות של אז, היא הקדושה עצמה או שמה האלוהים בכבודו ובעצמו. במובן זה השכינה־הקדושה אינה גולה מן העולם ו"מחכה" במקום אחר אלא הולכת ואובדת מן העולם.

לכן הזאבים של זידל על הר הבית, כמו במעין משאלה סימבולית מופרכת, אינם מחללי





5. **כיסא** (פרט), פסטל יבש על נייר, 230x106 ס"מ, 2006  
Chair (detail), dry pastel on paper 108x230 cm, 2006

ממש כמו למשל בציור "כיסא" (איור 5 ועמ' 38) שבו אנו רואים כיסא "מרוקן", אולי כיסא לבית דוד או סמל לארון הברית השבוי במרכז חצר אחורית פלישתית-פלסטינית, מרוקנת אף היא. ואולם, המחזה האמיתי נובע מעצם העמדתו של הכיסא בעיצומו של מעין משפט שדה הנוצר באמצעות האנשת המבט המגחיק, המבזה והמרוקן, של הזאב-החיה, מבט המוכפל ומשולש על ידי מבטי הזאבים שמחוץ לגדר - יחד הם הופכים את הציור למחזה בתוך מחזה. זהו ציור פוסט-סימבוליסטי מובהק המהדהד את הדקדנטיות, אמו והורתו של הסימבוליזם מחד, ואת הפרימיטיביזם המודרני ילדו וממשיכו מאידך. אין זה ציור שעוסק במישרין בציור שהרי האובייקט שלו, העניין שהוא חותר אליו כה בעקביות ובאדיקות, נמצא תמיד מחוץ לציור, במציאות ובשפה שאיבדה את קדושתה למה ביחיד? יש כאן **שתיים** - מציאות ושפה משום שאיבדה שוב את משמעותם הפנימית של הדברים הנראים. ועם זאת, "זאבי החוצות" של זידל אינם מכוונים לממד אחר לחלוטין של המציאות אלא לאותה פנימיות שאבדה אבל מבצבצת ומאותתת ללא לאות דווקא במציאות הזאת עצמה, ובכל אותם דברים עצמם המופיעים בציור כאירוניה אופטימית, עורגת: למי העדן, לאביב, לסימני האהבה, למיזוג, ליהלום שבכתר, לאינסטינקט הבסיסי, לקדושה.

ירושלים, יוני 2013

קדושה אלא משחררי קדושה, תנועתם המלבבת בכל אתר ואתר ועל כל דבר ודבר, לא בלי קריצה תודעתית של זידל פה ושם, כמו מתיימרים להזכיר את קדושת הרצף שאבדה, את האינטימיות הקדומה של ההיות בעולם כמים בתוך מים. הזאבים אינם אלא ה"מנערים", פורעי הסדר הישן אבל גם אלה המוליכים את הקדושה העתיקה, קדושת הרצף שהחיה הפראית ובלתי מבויתת היא סמלה המובהק. לכן גם טבעית היא העובדה שמעולם לא נשמעה קריאת תגר כה ברורה, כמעט הכרזת מלחמה, של הרוחני האוניברסלי כנגד הרוחני הדתי הפרטיקולרי כמו בעידן המודרני. באמנות המודרנית, אולי יותר מאשר בתחום הפילוסופיה והמדע, היה הביטוי למאבק זה עז ביותר. ואולם התחום האקסקלוסיבי והישייר ביותר שבו נשמע מאבק זה בקול רם וצלול הוא הזרם הסימבוליסטי, ובתחומו המאבק הזה משתמע כיותר אמביוולנטי ומסוכסך מאשר באמנות המודרנית. קולה של לנה זידל הוא המשך ישיר של המאבק הזה למרות ההסתכנות באנכרוניזם.

### פוסט - פוסט-סימבוליזם

הסימבוליזם של זידל אינו זה הרומנטי המסורתי, המנטלי והרגשי, שניקן ישירות מהרומנטיזם. אין זה גם סימבוליזם אלגורי אלא כזה המניע את מסמניו בעין פקוחה, יבשה משהו, על פני המציאות, מתסיס ומציף על פניה את החבוי והסמוי, את התופעת (הפנומנולוגי) שבה. לידתו של הציור הזה הוא מן המצאי המקרי המשתמע וממשמע או בחזון תמוני אינטואיטיבי. תחת חלום נמצא בו חזון מודע, הזיה בהקיץ הופכת להארה ויזואלית, אלגוריה הופכת בו לטענה דיאלקטית. זהו סימבוליזם מודע לעצמו, נרטיבי, מסקנתי ומלקט בגלוי מן השפע הבלתי נדלה שהמציאות, הנעה תמיד בין רצף-כאוס ובין סדר אשלייתי ומפריד, מציעה ממילא. זהו ציור ישיר, גדוש וישיר, אשר היצע הפרשנויות שלו, כמו בכל ציור סימבוליסטי, יכול לגרום לסחרור של ממש. השימוש החוזר והנשנה בצבע זהב תעשייתי ובפחם ברבים מן הציורים מעמיד את ההפכים הללו כהנחת עבודה קונספטואלית בכל הציורים. אבל המפורשות האופיינית של זידל יוצרת לפעמים מכות גרון סימבוליסטיות, כגון בציור "פז תלפיות" (ראו עמ' 40), ובכך יוצרת שרשרת מסחררת של מסמנים בין הזהב של הקדושה הממושטרת של כיפת הסלע ובין הזהב השחור של תחנת הדלק המבצבץ מעל פני השטח כהון?, ומקשרת אותם כמערכת סרק אחת ומסוגרת הבנויה לתלפיות. לפעמים המפורשות הזאת הופכת להמחזה של



6. סימני אהבה, פסטל יבש על נייר, 230x108 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים  
**Lovemarks**, dry pastel on paper, 108x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy

## חידת הזאבים

גדעון עפרת

"שׁוּטְטוּ בְּחֻצוֹת יְרוּשָׁלַם וּבְאֵרֵי הַבְּחֻבוֹתֶיהָ אֲסִימָצָאוּ אִישׁ, אֲסִיגֵשׁ עֲשֵׂה מִשְׁפָּט מִבֶּקֶשׁ אֲמוּנָה, וְאֶסְלַח לָהּ. [...] עַל־כֵּן הָבָה אֶרְיָה מִיַּעַר, זָאֵב עֲרֵבּוֹת וְשִׁדְדָם, נָמֵר שֶׁקָּדַע עַל־עֲרֵיָהֶם, כָּל־הַיָּצֵא מִהֶנָּה יִשְׁרָף כִּי רַבּוּ פְּשִׁיעֵיהֶם, עֲצָמוּ מִשְׁבּוֹתֵיהֶם."

(ירמיהו, ה' 1, 6)

האסוציאציה הראשונה, המתבקשת והבלתי נמנעת, למראה להקות הזאבים השועטים ברחבי ירושלים בציוריה של לנה זידל, היא זו האפוקליפטית: חזון סופה של ירושלים, עיר הקודש, התשובה האולטימטיבית המרה לחזון ירושלים-של-מעלה של יוחנן - ירושלים הקדושה, יורדת משמים "נְכֻנָּה כְּכֹלָה הַמְּקֻשָּׁטָה לְבִעָלָהּ" (חזון יוחנן, כ"א 2). לכאן יצורף גם ההקשר הנוצרי הישיר לזאבים בחזונו של ישו, ערב צליבתו: "כִּי יֵדַע אֲנִי, אֲחֵרִי צֵאתִי יְבוֹאוּ בְּתוֹכְכֶם זָאֲבִים עֲזִים אֲשֶׁר לֹא־יָחוּסוּ עַל־הַעֲדָר" (מעשי השליחים, כ' 29).

**כל המקומות קדושים**, קראה הציירת ב-2006 לסדרה של ציורי זאביה הירושלמיים. אלא שקדושת ירושלים נענתה בפרוזה של פסולת, זבל, גדרות חלודים, עזובה, דלות חומריה של עיר חפה מטרנסצנדנציה, ובעיקר כמעט-ריקה מאדם. ויטליות אנשים הומרה בוויטליות זאבים (ראו **איור 6 ועמ' 59**).

חיות רעות ברחובות ירושלים - לדימוי הזה שורשים ספרותיים, וכבר עמדו כותבים על זיקת זאביה של לנה זידל לאגדות עם, לשירת יהודה עמיחי, לספרה של קלאריסה פינקולה אסטס (**רצות עם זאבים**) ועוד. אפילו בלק, כלבו המשוגע והנגוע של עגנון (**תמול שלשום**) שהטיל מוראו על תושבי העיר - אף הוא מסתפח לקריית הספר הזאבית. אכן, מדעת ושלא מדעת, לנה זידל נכנסה ליער תרבותי עבות, מלא וגדוש בזאבים חורשי רע.

אך לא: "הזאבים שלי טובים!" מתקוממת האמנית ודוחה על הסף קריאה אפוקליפטית של ציוריה.

זאבים טובים!? האם איאות לוותר על הזאב הרע של **כיפה אדומה** ו**פטר והזאב**? האם אוכל לוותר על הפרשנות השואתית בהתחשב בנטיית הנפשיות האפוקליפטיות, שלא לומר בהתחשב בעושר המקורות המיתולוגיים בנושא הזאב? וכי יעלה על הדעת

שאמנית תתמסר לאחת-עשרה שנים של ציורי זאבים מבלי ש"שד" נפשי-חרדתי קִזֵּן את האובססיביות הזאת!? יתר על כן: כלום לא היתה זו לנה זידל היא עצמה שכתבה: "הזאבים מעירים את ירושלים מתרדמתה, ומנערים את הרחובות ואת המקומות הקדושים. במקומות שבהם דרכו הזאבים - דבר לא יישאר כפי שהיה. הזאבים נושאים את האיום על תפיסות העולם המיושנות. [...] הם מאיימים גם על שגרת החיים האפרורית..." - הזאבים כאיום על העיר. ובמקום נוסף: "האם המציאות הניצבת כאן שואפת לחיבור של כל חלקיה, או שמא זהו רגע לפני החורבן?"

אם כן, בכל זאת, האמנם זאבי איום וחורבן? מה פלא שאני חש להידרש לספרו של זיגמונד פרויד מ-1918, **איש הזאבים**, ולסיוט הזאבים שרדף את סרגיי פנקייב, מאז ציור הזאב שראה בילדותו ועד לחלומו הידוע על שישה או שבעה הזאבים הלבנים היושבים על עץ בחלון חדרו (פנקייב: "בפחד גדול שֶׁאֶטְרָף כנראה על ידי הזאבים, צעקתי והתעוררתי..."). פרויד, כידוע, פירש את החלום כחרדת סירוס וראה בזאב תחליף אב, משמע פחד מהאב ה"טורף". האם אלה הם גם זאביה של לנה זידל? האם מסתירה מאיתנו הציירת סוד אפל ונורא מילדותה? אני חש שאני נסחף (**ראו עמ' 35**).

עם זאת, בתוקף היסחפותי הפרשנית שבסימן האסון, אני מזהה את מרבית זאביה של לנה זידל עם הזאב הישראלי המצוי, ואולי אפילו עם ה-Canis Lupus Arabs, הלא הוא הזאב הערבי. כמה מאות פרטים מאלה, כך אני קורא, חיים בגולן, בגליל ובערבה. אהה: זאבים ערביים פושטים על ירושלים! ובעצם, מדוע שאסתפק לי בזאב הערבי: היונגיאני שבי מקשר אותי לטוטם הזאב מהאגדות הסלאביות ומהפולחנים הסלאביים (לנה זידל: "יש לי במשפחה שורשים סלאביים..."): לאֵל השאול, דָּאָז'בוג, דמוות של זאב לבן, צולע. המיתולוגיה הסלאבית מספרת על ירידתו לשאול ונישואיו עם מוֹנָאָנָה, אלת המוות. הפרשן היונגיאני שבי צוהל: הנה הארכיטיפ, הנה הזאב כתת-הכרה קולקטיבית המטלטלת את נפשה של האמנית, שהגיעה ארצה מלנינגרד ב-1976 והיא בת 13.

בשלב יונגיאני זה, גם איני יכול שלא להיזכר בסדרת רישומי הגרפיט הגדולים של לנה זידל בנושא "דֶמְמָטֹר", שאותם הציגה בגלריה אנטיאה, ירושלים, בשלהי 1999: הפרגמנטים



רקע אפור־כסף ובסגנון סמיופואנטיליסטי. הסדרה לא הוצגה מעולם, אך תוכנה כמיצב קירוני סביבתי "בעל אופי מדיטיבי", מדגישה הציירת. מדיטיביות היא מילת מפתח לעולמה של לנה זידל, מי שגם עוסקת בהוראת מדיטציה ואף למדה את משנתם התיאוסופית של בלֶבְצֶקִי, שטיינר ודומיהם. הברבור, היא מציינת, מסמל נתיב רוחני במו קיומו ביבשה, במים ובאוויר – אלה מסמלים שלושה מצבי תודעה שונים. להיבט זה של המדיטציה בצורה של זידל מצטרפים רישומים פנורמיים גדולים, שנרשמו בפחם ב-2005 ומייצגים מעין נוף גבעות אפרפר. במוקדמים שבהם נאתר פיתולי שבילים וערוצים כמו גם ניגודי אור־צל, ברם המאוחרים מתמסרים לשלווה רבה ורכה ונעטפים ברוחניות טרנסצנדנטלית.

יותר ויותר אני מתחיל לקלוט את זיקתה של לנה זידל ל"רוחני באמנות", כהגדרת קנדינסקי. "מגיל ארבע רציתי להיות מגדת עתידות", היא אומרת "שנתיים גם עבדתי כמגדת עתידות. פתחתי קלפים." לנתון זה אני מוסיף את היקסמותה של זידל ממקדשים ("תמיד חלמתי לצאת למסע בין מקדשים מסביב לעולם!"), כמו גם את סדרת רישומי מנזר המצלבה מ-2005: צלליות פרוטאז', שבהן חוזר המנזר כדימוי שטוח ומופשט, מסתורי, שקט אך גם מאיים־משהו. אני מהרהר במנזרים כמקומות של שלווה נפש וביקוש אחר הקדוש. "הייתי מהופנטת מהמקום", מציינת זידל כשהיא מספרת על שהיותיה הנשנות במנזר המצלבה.

אם כן, ציורים מדיטיביים, וכנגדם, ציורי זאבים. עובדה: באותה שנת 2005, בסמוך לציורי המנזר, ציירה זידל שני ציורי פסטל ענקיים של זאב לוטש עיניים אל עבר... לימון (ראו עמ' 4). זאב ולימון??? "שניים שאינם מתחברים יחדיו; שניים שאינם מסוגלים ליצור דיבור ביניהם", מסבירה הציירת כמי שדאי לה בעצם הפרדוקס. ואני, ששבוי במטפורות ובאלגוריות, תוהה מול צמד הציורים: מי כאן מאיים על מי? מיהו גדול ומיהו קטן? וכלום אין צבע הלימון כצבע עיני הזאב? ומדוע לימון ולא, למשל, תות שדה או תפוח עץ? הנה כי כן, שבתי אל מחוזות הרע, ולפחות – החמוץ. אך, יותר מכול, אני שואל את עצמי: אם זאב ולימון הם שניים שאין בכוחם לאתגר זה את זה בדיאלוג מפרה, מה הם הניגודים שבכוחם להפרות את נפש האמנית?

מדיטציה מכאן וזאבים משם. "אני זקוקה לזאבים כגורם מעורר, כדימוי שמבטיח לי ערנות, דריכות, מתח, משהו המונע בי נפילת אנרגיה", מתרצת לנה זידל את הידרשותה



7. זאבים (פרט ממיצב), שמן על בד, 2002  
Wolves (detail from installation), oil on canvas, 2002

מגופה העירום של האישה, בת דמותה של דמטר, אלת היבול, האוחזת בידיה פירות וירקות, חזרו ברישומים הללו, כשהם מהדהדים בשחור־לבן, ולו גם ממרחק, את סיפור פרספונה, בתה של דמטר, היורדת כל שנה לבקר את קאָדֶס בשאול. האם, הזועמת על האדס, משביתה את גידולי השדה למשך כל ביקור – הסתיו והחורף...

כלום איתרנו את המפתח לזאביה של לנה זידל? כוחות אופל מאיימים? שמא חרדת אם (על הנערה המצוירת בין הזאבים שפשטו על מזרקת האריות בירושלים (ראו עמ' 24-25) אומרת הציירת: "זוהי הבת שלנו"? אלא שלא: התעקשותה של לנה זידל כי "הזאבים שלי טובים!" אינה נותנת לנו מנוח, ובפרט שהיא מלווה בהכחות נמרצות של כל חרדתיות. התעקשות זו מאתגרת את פרשנותנו שבסימן הקטסטרופה; היא כופה עלינו מאמץ להתגברות עצמית והליכה אל מעבר לפשר הזמין. ברובד המעשי, היא כופה עלינו מעקב אחר הולדת הזאב ביצירתה של לנה זידל. וכך, השאלה שמרתקת אותנו עתה היא: מהיכן, ממה ומתי נולד הזאב בציורי זידל? התשובה על שאלת המָתִי פשוטה: ציורי זאבים ראשונים הופיעו ביצירת זידל ב-2002 בתערוכת היחיד שלה בבית האמנים בירושלים (ראו אזור 7). היו אלה כשלושים ציורי זאבים, מצוירים בהפשטה יחסית בצבעי שמן מונו־כרומיים, במרכז כל אחד להקת זאבים, שניים עד ארבעה, דולקים חיה אחר רעותה על רקע ניטרלי מופשט. ציורי הזאבים הללו הקיפו את קירות האולם בשתי שורות, מאשרים מהלך צבעוני הדרגתי בהתאם לגוני הקשת. אך מה הקרים את הזאבים הללו? מהיכן צצו? הזכרנו את סדרת "דמטר". קדמה לה בסביבות 1998 סדרת ציורי **ברבורים**: ראשיתם, רישומי עיפרון ספוגניים של ברבורים בגן החיות; המשכם בציורי אָמולזין גדולים ופנורמיים, שבהם צוירו הברבורים בלבן על

לזאבים. וכאילו הזאב אינו אלא מקרי בלבד (שהלא, גם ברדלסים או אריות יכולים היו לתפקד כ"דימוי מעורר", הלא כן?). כה מקרי-לכאורה הזאב בתודעת הציירת, שאפילו תקשרו באקראי לידיד בשם "זאב", שהזמין ציור של זאב וממנו התחיל הכול. "ואם היה שמו צבי, היית מציירת להקות צבאים?" אני מתריס. "כן, היא משיבה.

ואני סבור אחרת: לדעתי, נפשה היצירתית של לנה זידל נעה בין שני קטבים: באחד, המופשט, היא שואפת לשלווה רוחנית נשגבה, מהסוג המדיטטיבי והקדוש. ואילו בקוטב האחר, הריאליסטי, היא נמשכת לארצי, לגופני, לחייתי, לאנרגטי, שהזאב הוא שמייצגם ביצירתה. והרי זהו אותו ה"איום" שעלה בדבריה המצוטטים לעיל על אודות הזאבים ככוח מעורר מתרדמת השגרה והקפיאה על השמרים. ציורה של לנה זידל נמשך אל שני הקצוות, שמפרים האחד את משנהו: המדיטטיבי צומח מתוך הזאב, הזאב מתוך המדיטטיבי. שניות השלווה והדריכות, הטוב והאימה, הקדושה והחולין, הרוחני והארצי, הישועה והקץ. ירושלים, הכלה השמימית, לעומת זאב השאול. השניות הזאת היא פיצול בורא.

בספרו **הסדר הכמוס של האמנות** (1967) ניתח הפסיכואנליטיקאי הפרוידיאני, אנטון ארנצוויג, את תהליך היצירות האמנותיות כתנועת נפש אנאלית בין פסיביות (עצירות יצירתית) ובין אקטיביות (פרץ יצירתי של שחרור מטעני נפש "קבורים"). דומה שתנועת היצירה של לנה זידל בין ה"מדיטטיבי" ובין ה"זאב" מאשרת מהלך יצירתי מקביל, שבו כל קוטב מוליד את רעהו לסירוגין.

הן זהו הפיצול עתיק היומין והזכור לטוב שבין *Vita Contemplativa* ובין *Vita Activa*, דואליות ערכית שההומניזם הרנסנסי האיטלקי הרבה להידרש אליה כאידיאה (פטררקה) וכציור (ג'וטו, ליאונרדו, רפאל). זוהי ההבחנה בין החיים במנזר (*Vita Contemplativa*) ובין החיים מחוצה לו (*Vita Activa*), בין הקדוש ובין החילוני, בין הפסיבי ובין האקטיבי. הדואליות של לנה זידל.

בימים אלה השלימה זידל ציור פסטל רחב יריעה (**ראו עמ' 21**), שבו הריאליזם מתחכך באטיודיות: קואלה חמוד מנמנם לו על גזע עץ מעל לחלל נטוש של בית קפה בדרך ליריחו... חלום הזאבים הפרוידיאני התגלגל לחלום ה קואלה האוסטרלי על העץ. רגע של שלווה בעולמה של לנה זידל? רגע טרם שובו של הזאב?

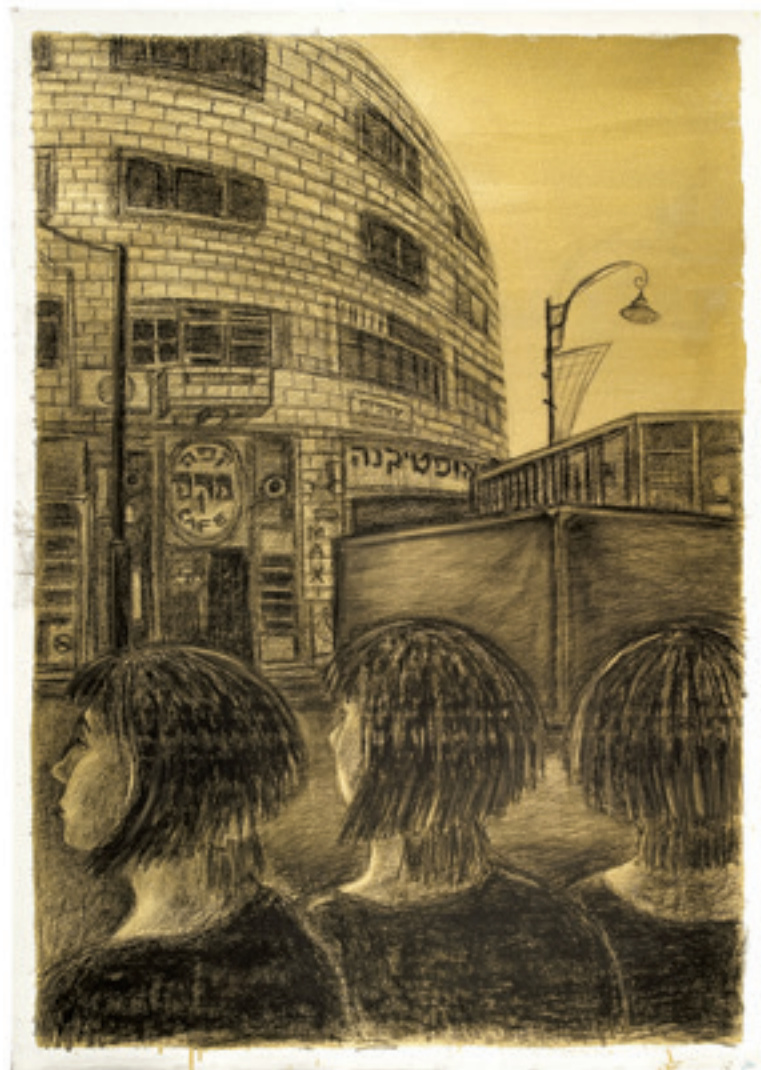
ירושלים, מאי 2013







חלומו של קואלה, פסטל יבש על נייר, 300x105 ס"מ, 2013  
**Koala's Dream**, dry pastel on paper, 300x105 cm, 2013



י-ם

פחם וצבע זהב על נייר

105x495 ס"מ

2008

מתוך הסדרה:

כל המקומות קדושים-IV

או שברון לב העיר

**Y-M (Jerusalem)**

Charcoal and gold paint on paper

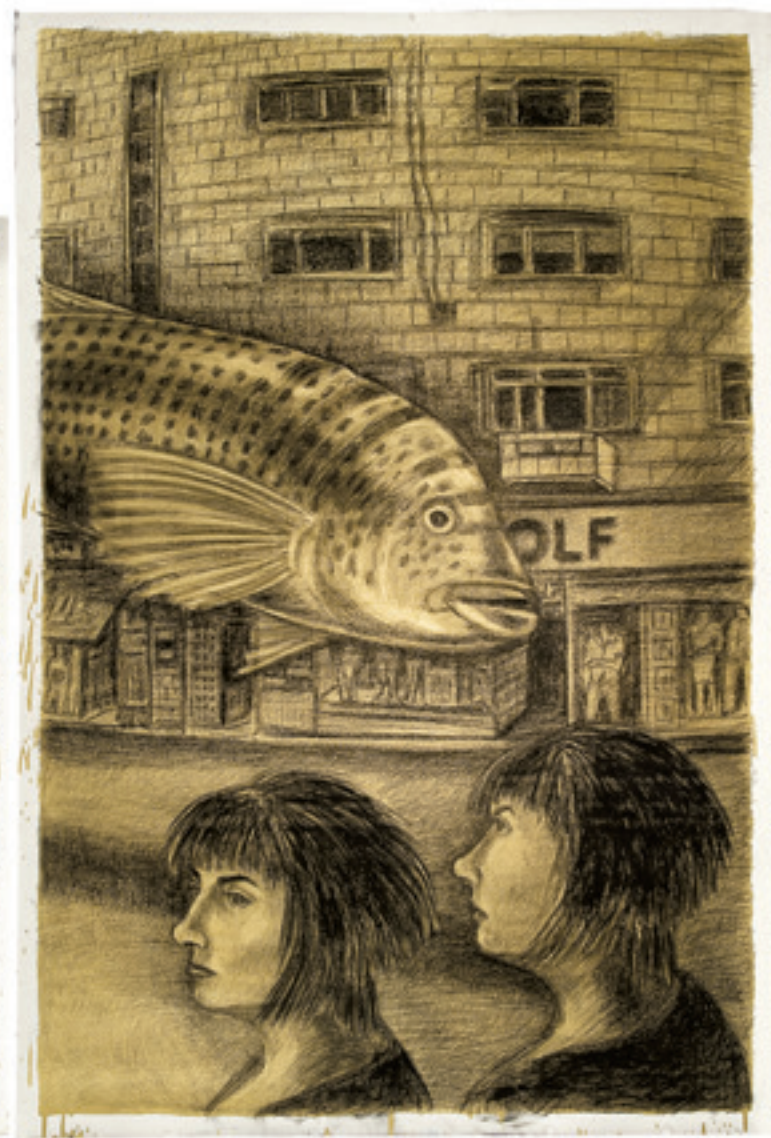
105x495 cm

2008

From the series:

All the Places Are Holy-IV  
or Broken Hearted City Center







#### מזרקת האריות

פחם, אקריליק וצבע זהב על נייר

490x150 ס"מ

2008

מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-IV

או שברון לב העיר

#### Fountain of the Lions

Charcoal, acrylic and gold paint on paper

150x490 cm

2008

From the series: All the Places Are Holy-IV

or Broken Hearted City Center









## מוסק II

פחם וצבע זהב על נייר

150x485 ס"מ

2008

מתוך הסדרה:

כל המקומות קדושים-IV

או שברון לב העיר

## Garage II

Charcoal and gold paint

on paper

150x485 cm

2008

From the series:

All the Places Are Holy-IV

or

Broken Hearted City Center







מוסר, פחם, פסטל יבש וצבע זהב על נייר, 470x70 ס"מ, 2007, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-III  
**Garage**, charcoal, dry pastel and gold paint on paper, 70x470 cm, 2007, from the series: All the Places Are Holy-III







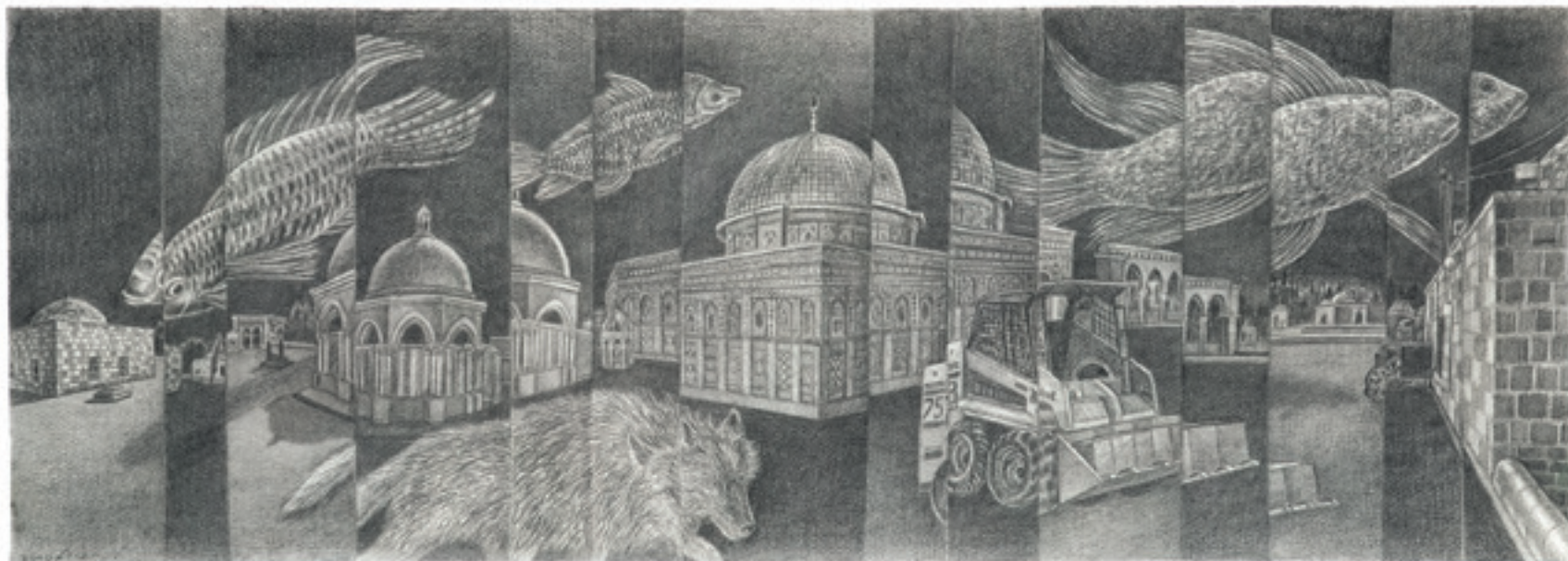
ניידת מד"א, פחם וצבע זהב על נייר, 276x108 ס"מ, 2008, מתוך הסדרה: שברון לב העיר  
**Nayedet Mad'a** (Magen David Adom Ambulance), charcoal and gold paint on paper, 108x276 cm, 2008, from the series: Broken Hearted City Center





רחוב קינג ג'ורג', פחם וצבע זהב על נייר, 276x108 ס"מ, 2009, מתוך הסדרה: שברון לב העיר

**King George Street**, charcoal and gold paint on paper, 108x276 cm, 2009, from the series: Broken Hearted City Center



**כיפת הסלע III**, עיפרון על נייר, 33x90 ס"מ, 2010, מתוך הסדרה: שברון לב העיר-II  
**Dome of the Rock III**, pencil on paper, 33x90 cm, 2010, from the series: Broken Hearted City Center-II





גדי או, עיפרון על נייר, 33x90 ס"מ, 2009, מתוך הסדרה: שברון לב העיר-II

**Fence II**, pencil on paper, 33x90 cm, 2009, from the series: Broken Hearted City Center-II



בניין ג'נרלי II, פחם, פסטל יבש וצבע זהב על נייר, 110x43 ס"מ, 2007, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-III  
**Generali Building II**, charcoal, dry pastel and gold paint on paper, 43x110 cm, 2007, from the series: All the Places Are Holy-III





זאבי הבשורה (חניה מול שער שכם), פחם, פסטל יבש וצבע זהב על נייר, 110x43 ס"מ, 2007, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-III

**Wolves of the Gospel (Parking Lot opposite Damascus Gate)**, charcoal, dry pastel and gold paint on paper, 43x110 cm, 2007, from the series: All the Places Are Holy-III







**גג המנזר II**, פחם, פסטל יבש וצבע זהב על נייר, 110x43 ס"מ, 2007, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-III  
**Monastery Roof II**, charcoal, dry pastel and gold paint on paper, 43x110 cm, 2007, from the series: All the Places Are Holy-III





**ביסא, פסטל יבש על נייר, 230x106 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-II**  
**Chair, dry pastel on paper 108X230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy-II**



**רחבת הכותל-II**, פסטל יבש על נייר, 108x230 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים  
**The Wailing Wall Plaza-II**, dry pastel on paper, 108x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy





פז תלפיות, פסטל יבש וצבע זהב על נייר, 108x230 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-II  
**Paz Talpiot**, dry pastel and gold paint on paper, 108x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy-II



אומנות המיזוג, פסטל יבש וצבע זהב על נייר, 230x108 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-II  
**The Art of Air Conditioning**, dry pastel and gold paint on paper, 108x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy-II





other: the meditative grows out of the "wolfy," and the "wolfy" from the meditative. The duality of peace and vigilance, of the good and the threat, the sacred and the profane, the spiritual and the earthy, the salvation and the apocalyptic. Jerusalem, the heavenly bride, in contrast with the wolf of the underworld. This duality is a creative split.

In his book, **"The Hidden Order of Art"** (1967), the Freudian psychoanalyst, Anton Ehrenzweig, analyzes the artistic creative process as an anal psychic movement between passivity (creative constipation) and activity (a creative outburst of releasing "buried" psychic charges). It seems that Lena Zaidel's creative movement between meditative and "wolfy" confirms a parallel creative process, in which each pole alternately gives birth to the other.

This is indeed the ancient and well-known split between the Vita Contemplativa

and the Vita Activa, a value split which the Italian humanism of the Renaissance used frequently as an idea (Petrarch) and in painting (Giotto, Leonardo, Raphael). This is the distinction between a monastic life (Vita Contemplativa) and life outside of a monastery (Vita Activa), between the sacred and the profane, between the passive and the active. This duality is Lena Zaidel's.

At this very time, she has completed a wide pastel painting (fig. 15), in which the realism borders on a sketch: a cute koala bear is falling asleep on a tree trunk hanging over the vacated space of a coffee shop on the way to Jericho... The Freudian dream of wolves has evolved into a dream of Australian koalas on a tree. A moment of peace in Lena Zaidel's world? A moment before the returning of the wolf?

*Jerusalem, May 2013*



15. **Koala's Dream**, dry pastel on paper, 300x105 cm, 2013

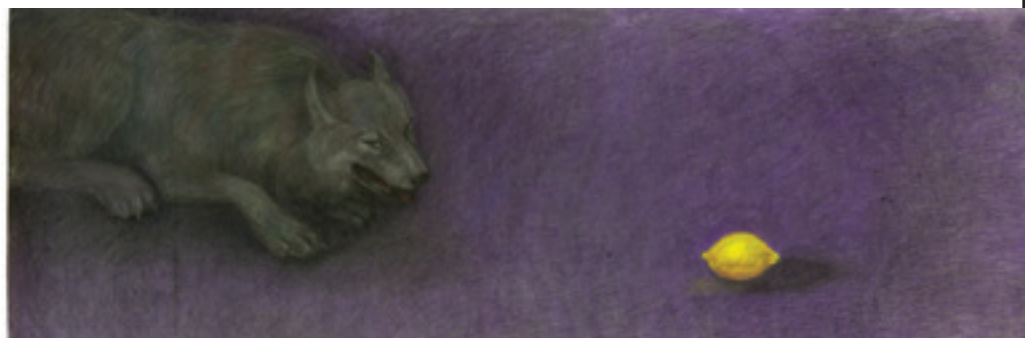
חלומו של קואלה, פסטל יבש על נייר, 300x105 ס"מ, 2013

in Zaidel's paintings is added the large panoramic drawings, etched with charcoal in 2005, representing a sort of scenery of grayish hills. In the earlier ones we notice winding paths and light-shade contrasts, but the later ones are devoted to great and soft peace, and are wrapped in transcendental spirituality.

More and more I begin to grasp Lena Zaidel's affinity to "the spiritual in art," as Kandinsky put it. "From the age of four I wanted to be an oracle," she says, "and for two years I actually worked as one. I used to read cards." To this piece of information I add Zaidel's enchantment with temples ("I always dreamed of go round the world journey to temples!"), as well as her series of drawings of the Monastery of the Cross of 2005: shades of protage, in which the monastery appears as a flat, abstract, mysterious and quiet image, but also somewhat threatening. I imagine monasteries as places of inner peace and a search for the sacred. "I was hypnotized by the place," Zaidel points out, when she talks about her repeated visits at the Monastery of the Cross.

If so, we have meditative painting on the one hand, and paintings of wolves on the other. The fact is: in that same year, 2005, around the time of the monastery paintings, Zaidel painted two giant and realistic pastel paintings of a wolf staring at ... a lemon (fig. 14). A wolf and a lemon??!! "These two have no connection; they are unable to make contact with each other," the artist explains, as if the paradox itself is sufficient for her. But I, who am captivated by metaphors and allegories, wonder about these pairs of paintings: who is threatening whom? Who is big and who is small? And is not the paint of the lemon identical to the paint of the wolf's eyes? And why a lemon and not, for instance, a strawberry or an apple? Thus, I returned to the vicinities of evil, or at least - of the sour. However, more than anything else, I ask myself: if a wolf and a lemon are unable to challenge each other with a productive dialogue, what contrasts can fecundate the artist's psyche?

Meditation on the one hand and wolves on the other. "I need wolves as a source of arousal, as an image that assures me of alertness, vigilance, healthy stress,



14. **Untitled**, dry pastel on paper, 108x250 cm, 2005

ללא כותרת, פסטל יבש על נייר, 108x250 ס"מ, 2005

something that prevents my energy from falling," Lena Zaidel says in explaining her need for wolves. As if the wolf is nothing more than incidental (after all, couldn't panthers or lions have served the same purpose of being an "arousing image"?). The wolf seems to be so incidental in the artist's consciousness, that she even connects it with a friend named "Zeev" (wolf), who ordered a painting of a wolf, which was how the whole thing began. "And if his name had been Tzvi (deer), would you have painted packs of deers?" I challenge her. "Yes," she answers.

But I think differently: in my opinion, Lena Zaidel's creative psyche sways between two poles: at the one, the abstract, she aspires for sublime spiritual peace, of the meditative and sacred type. However, at the other pole, the realistic, she is drawn to the earthy, the bodily, the animalistic, the energetic, which the wolf depicts in her creative works. This itself is the "threat" which arises from her above quoted words about wolves as arousing from the slumber of routine and the inertia of stagnation. Lena Zaidel's paintings are stretched in both directions, which fecundate each



13. **Wolves** (detail from installation), oil on canvas, 2002

זאבים (פרט ממיצב), שמן על בד, 2002

and maybe even with the *Canis Lupus Arabs*, which is the Arabian wolf. Several hundred of this type, so I read, live in the Golan, the Galil and the Aravah. Aha! Arab wolves overrunning Jerusalem! In fact, why should I suffice myself with the Arabian wolf: The Jungian in me connects me to the wolf totem of the Slavic fables and rituals (Lena Zaidel: "I have some Slavic roots in the family."), specifically to the god of the underworld, Dazhbog, who is depicted as a white, lame wolf. Slavic mythology tells of his descent to the underworld and his marriage with Morana, the goddess of death. The Jungian interpreter in me rejoices: here is the archetype, here is the wolf as a collective unconscious shaking the psyche of the artist who came to Israel from Leningrad in 1976 at age 13...

At this Jungian stage, I cannot avoid recalling Lena Zaidel's series of large graphite drawings of "Demeter" theme, which she displayed at the Antea Gallery in Jerusalem, at the end of 1999: the fragments of a nude woman in the image of Demeter, the goddess of crops, holding fruit and vegetables in her hands repeat themselves in these drawings, echoing in black and white, even if only from the distance, the story of Persephone, Demeter's daughter, who descends every year to visit Hades in the underworld. The mother, furious at Hades, halts growth in the fields for the duration of the visit: autumn and winter...

Have we identified the key to Lena Zaidel's wolves? Dark and threatening forces? Perhaps the anxiety of a mother (regarding the young woman painted among the wolves who have overtaken the fountain of lions in Jerusalem (p. 24-25), the artist says: "That is our daughter")? But no: Lena Zaidel's insistence that, "My wolves are good!" leaves us no peace, especially since it is accompanied by absolute denials of any anxieties. This insistence challenges our interpretation of catastrophe; it forces upon us an effort to go beyond ourselves, to beyond the most available interpretation. On the practical level, it forces us to investigate the birth of the wolf in Lena Zaidel's creations. And thus, the question that grips us now is: from where, from what, and when was the wolf in Zaidel's painting born?

The answer to the "when" is simple: the first painting of wolves appeared in Zaidel's creations in 2002 at a one painter show at the Jerusalem Artists' House. There were about thirty paintings of wolves, painted in relative abstraction with mono-chrome oil paint, in the center of each being a pack of wolves, two to four, running after each other on an abstract and neutral background. These paintings of wolves adorned the walls of the exhibition hall in two rows, confirming a gradual color progression paralleling the colors of the rainbow (fig. 13).

But what preceded these wolves? Where did they come from? We mentioned the "Demeter" series. Preceding that, around 1998, was the series of **Swans**: the first ones were spontaneous pencil drawings of swans done in the zoo; later came large and panoramic emulsion paintings, in which white swans were painted on a gray-silver background in a semi-pointillist style. The series was never displayed, but its content as a wall installation embodying a "meditative character" is stressed by the artist.

Meditative is a key word into the world of Lena Zaidel, who also teaches meditation and has even studied the Theosophical teachings of Blavatsky, Steiner, and others. The swan, she points out, symbolizes a spiritual path by its existence on land, water, and air, which symbolize three states of consciousness. To this aspect of meditation



## The Wolves' Riddle

Gideon Ofrat

*"Walk around the streets of Jerusalem, look for, inquire, seek in its market places if you can find anyone doing justice, seeking faith; then I will forgive them. [...]*

*Therefore, a forest lion has attacked them, a desert wolf has marauded them, a leopard lays in ambush above their cities; whoever leaves them is torn apart, for their sins are many, their backslidings are great." (Jeremiah 5:1,6)*

The first association, that which is called for and unavoidable, to the scene of wolf packs walking around the Jerusalem streets in Lena Zaidel's pictures is the apocalypse: the vision of the end of Jerusalem, the holy city, the bitter and ultimate answer to the vision of the Heavenly Jerusalem of John -- the holy Jerusalem descending from heaven, *"prepared as a bride adorned for her husband"* (John 21:2). Additionally, there is the direct Christian context to wolves in Jesus' vision on the eve of his crucifixion: *"I know that after I leave, fierce wolves will come among you who will not spare the flock"* (Acts of the Apostles 20:29).

**"All the Places are Holy"** was what the artist called her 2006 series of drawings of Jerusalem wolves. However, the sanctity of Jerusalem responded with the banality of waste, garbage, rusty fences, forlornness, the paucity of the city's materials is lacking in transcendence, and most importantly, almost empty of the presence of people. The vitality of people has been exchanged for the vitality of wolves (p. 6, 16, 59). Wild animals in the Jerusalem streets has a precedence in literature, and others have already noted the connection of Lena Zaidel's wolves to popular fables, the poetry of Yehudah Amichai, to the book of Clarissa Pinkola Estés (**Women Who Run with Wolves**), and others. Even Balak, Agnon's mad and rabid dog (in **Only Yesterday**), which terrified the city's residents, can also be added to this Kiryat Sefer [City of the Book] of wolves. Indeed, whether intentionally or unintentionally, Lena Zaidel has entered a thick cultural forest filled with menacing wolves.

But no: "My wolves are good!" argues the artist, totally negating any apocalyptic reading of her paintings.

Good wolves?! Shall I agree to overlook the evil wolf of **"Red Riding Hood"** and **"Peter and the Wolf"**? Can I overlook the holocaustic interpretation in the context of my own psychological apocalyptic tendencies, not to mention in the context of the wealth of mythological sources regarding the wolf? Can one imagine that an artist would devote eleven years to painting wolves unless a psychological-anxiety "demon" was feeding this obsession? Furthermore: was it not Lena Zaidel herself who wrote, "The wolves arouse Jerusalem from its sleep, awakening the streets and the holy places. Wherever the wolves have tread will never be the same again. The wolves represent the threat on the old worldviews. [...] They threaten the city." And elsewhere: "Is the reality presented here aspiring to connect all its pieces, or perhaps this is a moment before the destruction?"

If so, then perhaps, the wolves do indeed symbolize threat and destruction? No wonder that I feel I must cite Sigmund Freud's book of 1918, **"The Wolfman,"** and the nightmare of wolves that pursued Sergei Pankejeff, from the picture of a wolf he saw as a child and through the famous dream of six or seven white wolves sitting on a tree outside his bedroom window (Pankejeff: "In great terror, evidently of being eaten up by the wolves, I screamed and woke up."). Freud, as known, interpreted the dream as a castration anxiety and saw the wolves as a father substitute, that is, an anxiety that his "predatory" father would eat him up. Are these also Lena Zaidel's wolves? Is the artist concealing a dark and terrible secret from her childhood? I feel I am getting carried away (p. 35).

Still, under the heavy influence of being swept along by my interpretation of disaster, I identify most of Lena Zaidel's wolves with the common Israeli wolf,



**The Wailing Wall Plaza-I**, dry pastel on paper, 106x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy  
 רחבת הכותל-I, פסטל יבש על נייר, 230x106 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים

### Post-Post Symbolism

Zaidel's Symbolism does not follow the movement's romantic, traditional, mental and emotional school that drew directly on Romanticism. It is not an allegorical Symbolism that moves its signifiers with an open, somewhat dry eye, across reality, fermenting and bringing to the surface its hidden and covert phenomenological content. This painting was birthed either by the implicit and complicit random inventory of reality, or by an intuitive pictorial vision. Instead of a dream, it promulgates a self-aware vision, hallucination becomes visual enlightenment; allegory becomes a dialectical argument. This is a form of self-conscious Symbolism, which is narrating, conclusive, openly gathering from the inexorable abundance readily offered by reality, which perpetually oscillates between continuity-chaos and an illusory dichotomous order. This painting is forthright and congested, as its possible interpretations, like in any Symbolist painting, can literally make one's head spin. The repeated use of industrial gold paint and charcoal in many of the paintings posits these opposites as a conceptual premise in all of the works. But Zaidel's characteristic explicitness sometimes lets the Symbolist ax down, as in the paintings "Paz Talpiyot," (fig. 11) thus creating a dizzying chain of signifiers that stretches between the policed holiness of the golden Dome of the Rock and the blackness of the filling station that peeks from the surface like capital, threading them together into a single hermetic, blank and impeccable system. Sometimes this explicitness becomes actual staging, in "Chair," (fig. 12) for example, where we see an "emptied" chair, perhaps implying at the throne of King David's line, or at the Arc of the Covenant held captive in the middle of a Philistine-Palestinian back yard, which is emptied as well. And yet, the true play is staged by placing the chair in the midst of drumhead court martial proceedings, set up by humanizing the ridiculing, despising and emptying gaze of the wolf-beast, which is amplified threefold by the gazes of the wolves standing on the other side of the fence – together they turn the painting into a play within



12. *Chair*, dry pastel on paper 108X230 cm, 2006  
כיסא, פסטל יבש על נייר, 230X106 ס"מ, 2006

a play. This is a classic post-Symbolist work, which echoes both and at the same time decadence, Symbolism's progenitor, and modernist Primitivism, its offspring. This painting does not address painting directly, since its object, the issue it seeks to address so consistently and adamantly, always remains outside of the painting, in reality and in language, which had lost its holiness after losing the inner meaning of visible things. And yet, Zaidel's "Street Wolves," are not oriented at an entirely different dimension of reality, but rather at that lost internality, which nevertheless peeks through and signals tirelessly within that very same reality; and in those very things that appear in the work as optimistic irony, it yearns: for the waters of Eden, for spring, for the signs of love, for convergence, for the crown jewel, for the basic instinct, for holiness.

*Jerusalem, June 2013*





11. **Paz Talpiot**, dry pastel on paper, 108x230 cm, 2006  
פז תלפיות, פסטל יבש על נייר, 230x108 ס"מ, 2006

Judaic hierarchy of holiness presides over the person's entire life and possessions without any exception – place, time, the male body, the female body, the animal body, sexual relations, homes, possessions, language, even emotions and thoughts. This Jewish perception of holiness was so influential within the religious-spiritual sphere that we can no longer imagine holiness without its well-known opposites, the respective degrees of defilement and their entailed fences: expelling, separation, demarcation, hedging, isolation, abstention, consumption, elimination, monitoring and control, and many other such measures.

As said, the hedges, barricades, walls and numerous means of demarcation with which Zaidel's paintings are strewn should be understood in the following sense – as hinting at this isolated and isolating paradigmatic hierarchy of holiness; as

an organizing and constitutive principle that presides over life, whose center of magnetic power is located in the Temple Mount in Jerusalem, from which it has been spreading throughout the world for two thousand years, "For the Torah shall come forth from Zion." It is easy to see how this religious principle was replicated by the core of the Modernist project as a fundamental structure whose center of gravity shifts from place to place. Since, in a certain sense, the industrial factory, its rational and estranging demarcation from humanity's spiritual world, corresponds with and emphasizes further the instrumentality of the Holy of Holies; as if this holy site, in this order, was not the site for the convergence of holiness, but rather the site for its draining and escape. Instead of the animal sacrifices of the ancient past, it is holiness proper, or perhaps God Himself, who have been slaughtered in the past few centuries. In this sense, God's divine presence on earth, known in Jewish tradition as the Shekhinah, is not awaiting redemption in exile; it is increasingly lost to the world.

That is why Zaidel's wolves on the Temple Mount, in what could be a preposterous symbolic wish, are not defiling but are rather harbingers of holiness; their heartwarming movement between sites and things, with Zaidel's odd self-conscious wink, endeavors to recall the continuum of holiness now lost, the primordial intimacy of being in the world like water in water. The wolves are the "shakers," violators of the old order who at the same time are conductor of ancient holiness, the continuous holiness that the wild and undomesticated beast is its unequivocal symbol. That is why it is natural that no challenge, bordering on the declaration of war, was proclaimed by universal spirituality against particular religious spirituality in the modern age. In Modernist art, perhaps more than in philosophy and science, this struggle had far-reaching implications. But the exclusive and direct field in which this struggle is heard loud and clear is Symbolism, where the conflict appears as more ambivalent and perplexed than in modern art. Lena Zaidel's voice is directly descended from this struggle, despite running the risk of anachronism.



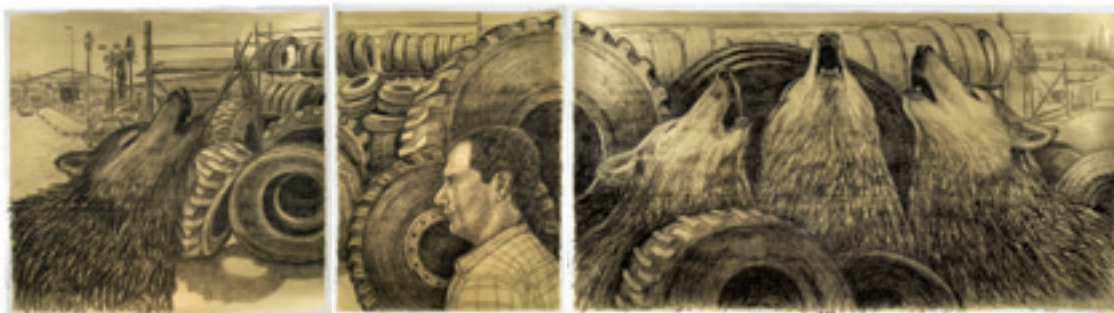
11. Y-M (Jerusalem) Charcoal and gold paint on paper, 105x495 cm 2008  
 י-ם, פחם וצבע זהב על נייר 495x105 ס"מ, 2008

3. "And yet, we are in the world," is not necessarily a denial of the claim that "The true life is absent." We emphasize "And yet," as a refusal to sink into desperation on the one hand, and as a demanding and grim point of departure that refuses to accept realist and palpable scarcity on the other hand. The symbol in the painting is manic-depressive, either resplendent or grieving, because it is always either yearns for or mourns over something that is absent from reality. Therefore, in Symbolist painting this insight usually appears as a sort of hallucination, false consciousness or near-madness, shrouded in a thin veil of melancholy and longing. The quadrilogy "Y-M," (fig. 11, p. 22-23) the third part of the grand trilogy, hesitates to proclaim Jerusalem's full name, in which the whole, shalem, is inscribed. Y-M is the Hebrew acronym for the city's name, in daily use only in advertisements or addresses. However, it implies the double symbolic opposite of Jerusalem – yam (the sea) and yamma (westward). It is an acronym-noun bereft of double meanings, a sunrise-less east. The wolf directing its gaze at the viewer signifies the vacuity, demonstrating the still sound of melancholy. The figure panoramically overlooking the empty and silent residential space is a mystical or shamanic statement of Zaidel's that is inherent to the great Symbolist tradition. Seven gazes in all, juxtaposed against the seven spiritual bodies, the astral planes, the heavens, etc., all of which are dimensions of out-of-body experiences, of which this painting could be one, all expressing the passion to venture beyond the given and seemingly trivial. However,

the cultic and neutral placement of the figure, and the absence of clear signs of ecstasy, spiritual transfiguration or even a melancholic expression, for some reason keep at bay those aspects, which are occasionally implanted in Zaidel's work. Either way, the ritual-like circular turning of the gaze strives to represent finite and infinite, single and multiple, full and empty, the continuous whole, juxtaposed against the broken and fragmentary that is both exposed by and affiliated with the broken heart and gaze of the Broken-Hearted City Center series, which therefore turns this painting into a ritualistic-magical act of mending and unification.

#### Jerusalem – The Draining Site for the World's Depleting Holiness

"There are ten degrees of holiness. The Land of Israel is holier than any other land ... The walled cities [of the Land of Israel] are still more holy ... The Holy of Holies is still more holy..." The Mishnah, in the first chapter of Tractate Kellim in the Order of Purities puts forth the strongest assertion of late Jewish religion in relation to the hierarchy of holiness, which in itself is dependant upon additional hierarchies – of man, place, time, cult, etc. In fact, no other religion went farther than Judaism in domesticating and demarcating holiness, and this demarcation and domestication are gradually retracted from the lands of the gentiles, distilled as they pass through narrowing rings until they reach the draining pipe protruding between the cherubim in the Holiest of Holies on the Temple Mount in Jerusalem, and into the heavens. The



10. **Garage II**, Charcoal and gold paint on paper, 150x485 cm, 2008  
 מוסך II, פחם וצבע זהב על נייר, 485x150 ס"מ, 2008

overtaking human existence in “peaceful” ways. Both the howling of the beast and the blowing of the shofar, beyond their biological or ritualistic function, are acoustically excessive and startling, casting a terrifying mixture of guilt, terror and longing. In this painting, apart from the howling wolves that function as a signifier that has been lost, the absence of holiness – and even the absence of any trace of transcendence – is total and horrifying. The howling of the wolves, the howling of the Atiqat Qadisha, the mythical primordial holiness of God, is embedded here, instead of being heard is silenced by the howling of the modernist daemon basking in the orgy of production. The human figure placed in the center of the work appears to be making a titanic effort to discern the howl of the daemon from the howl of the beast-holiness. The fact that the figure torn between the howls is male and not female is not at all coincidental, as it is confronted with the two female figures in the work’s two other parts, discussed below, thus opening another well-trodden path of interpretation into Zaidel’s work.

2. The woman, and the beauty ideal she stands for, is the most important paradigmatic figure in the Symbolist painting resurrected here in “Fountain of the Lions.” (p. 24-25) There is no other motif in Symbolist painting that suffered as much criticism suffused with irony, cynicism, ridicule and ultimately concealment and utter disregard by Modernism, which had thus run Symbolism into the ground,

despite having internalized and appropriated its principles. In a certain sense, Modernism, or at least its pretension, does not seek to come to terms with its past through resistance, but rather craves its complete annihilation and banishment in order to face the vacuum left in the aftermath. In this sense, abstract and conceptual art became possible mostly after Woman had been banished from painting. “A car travelling at 100 mph is more beautiful than Venus of Milo,” declared the Futurist Marinetti, thus marking the transition from the sedentary beauty ideal of the Old World to the every-changing beauty ideal of movement and speed that quickly connected with the industrial powers of production and destruction. In many senses, “Fountain of the Lions” is a very bold statement of Zaidel’s, particularly with the Catholic church in the background, here in Jerusalem, the cradle and bastion of this ideal since the beginning of time. The painting exudes harmony all around, but also frivolity, which emanates entirely from the presence of the wolves. One of them, with its rotating shaking movement, appears to continue the fountain’s serene murmur. The decorative element at the top of the fountain seems to protrude from the crown of creation, the woman at the middle of the work, who by that represents the ideal of the good and the beautiful from which the world may be built or destroyed. Is Zaidel insinuating that the woman and the beast maintain a bond, which opens up the possibility of holiness?



But what is life? What is its meaning? And what for? These gnawing questions recur in many of Zaidel's paintings. In a painting ironically entitled "The Art of Air Conditioning," (p. 41) permeated by actual, controlled madness, the hodgepodge urban landscape underscores further the assorted parts of the lost language, its holiness and its ability to represent reality. "Crown Jewel," which resonates like a biblical epithet for the heavenly Jerusalem, is nothing more than a sign declaring the name of a hideous building meant to raise the earthly Jerusalem, where the pathetic "big" is simply an aggressive "give" (the Hebrew consonants make up both words), to the lofty function of a nuptial assembly line. The yin-yang symbol, which stands for the harmony of opposites in the universe, is used here as the logo of an air conditioning manufacturer and repair service selling the artificial "art of air conditioning" as the complete obliteration of opposites in nature. Human loss of orientation and direction is manifested by the ubiquity of direction signs and road signs in the human landscape, while the movie advertisement of the lost Basic Instinct, for which our yearning grows the more we draw away from it, is represented by the galloping wolves that appear to be roaming aimlessly. Humans are the only creatures in the universe that need an ever-growing amount of direction signs in order to navigate the chaotic reality that they themselves created, including signs carrying their own image marking the danger that lurks at every step in a reality of subterfuge and peril.

Holiness, then, as a border concept, as lost meaning, certainly lurks about here by means of the wolves. The thought of the absence of something irretrievably lost behind the screen of a manifold of things and symbols without measure or purpose in this painting causes feebleness of mind, exasperation, triggers thoughts about the inescapability of the fate of a quicksand life. The big question that recurs in these paintings – which already echoed in works from the first of the Symbolists to the last of the post-Symbolists, Dadaists, Surrealists and Futurists – places a mirror before Rimbaud-esque desperation, placed alongside the radically optimistic humanism of

the school of Emmanuel Levinas. In these paintings, like Levinas, Zaidel is saying in a low, dry voice, "And yet, we are in the world."

The three triptychs, or giant trilogies at the center of the exhibition, "Fence II," "Fountain of the Lions" and "Y-M," (p. 22-27) appear to address this state of mind, and I am still unsure whether they offer a genuine answer. As their names suggest, All the Places are Holy or Broken-Hearted City Center, they seem to vacillate between desperation and promise. Their particularly large format, which usually expresses in Zaidel's work plenty and clarity, is used here as a sign for a long repose, focused intention; a repose during which a sigh is let out while rest still remains a possibility. It harbors the anticipation that after the rupture and fragmentation of Na-Nach-Nachman, the name as a whole, Nachman, "he who brings comfort," will appear. But I am still unsure whether these paintings offer genuine comfort; they are still charged with the big questions of the paintings standing next to them, and yet they possess a moment of spiritual clarity of mind, of recess and temporary convergence. These paintings raise several questions, perhaps answers as well, that Zaidel uses as a concluding remark to the great Symbolist tradition and its successors. Below, however, I will concisely address the three main questions by the order of the paintings:

1. In "Garage 2," (fig 10, p. 26-27) the core of Symbolism's main claim and origins stretches across the entire work: the Enlightenment, and most importantly the industrial revolution that followed it, not only undercut and overthrew the beliefs, values and symbols of the Old World; they threatened to make it disappear altogether and fill the world to the brim with the values of production and commerce, whereby even humans themselves became a legitimate commodity. The absence of any human presence from this space is chilling, and the effect of the opaque cars that appear to be driving of their own accord in the other paintings reaches daemonic proportions here, suggesting that "another planet" may be gradually



9. **Nayedet Mad'a** (Magen David Adom Ambulance) (detail), charcoal and gold paint on paper, 108x276 cm, 2008  
ניידת מד"א (פרט), פחם וצבע זהב על נייר, 108x276 ס"מ, 2008

known aphorism of Jewish theology, whereby “This world is a corridor leading to the World to Come?”

The wolves made their first appearance like a deep inner urge, like an invitation sent to primordial life forces to make themselves present at a time when persons that are close and very dear to Zaidel fell ill. The wolves proliferated when she mourned the death of her father, and two years later that of her mother and other loved ones. Death, which reaches every living thing, appears to be nothing more than the dwindling of life; hence, the death of father and mother appear as yet another barrier or protective wall of the power of life that crumbled in the face of lurking death. As in Jungian therapy, the wolves were meant to expel bitter death, to reinvigorate life. This aspect of the wolves' symbolic healing and vital powers stands out in this painting. And yet, if we recall the unique and paradoxical aspect of the revealment and concealment of holiness, we may certainly wonder whether mourning procedures, the hundreds of traditional laws and customs, as well as the private ones, were actually invented in order to shake away from life the horrifying holiness that had clung to them because of the deceased, the person who had lived her life moment after moment and then suddenly and inexplicably became the worst form of defilement.

**“The true life is absent.”** *Arthur Rimbaud*, **“And yet we are in the world.”**  
*Emmanuel Levinas*

The paintings in the Broken-Hearted City Center series are a sequel to *All the Places are Holy*. The friendly wolves roaming freely between fragments of reality appear to testify that they have always been here, but our eyes could not see them. Life goes on in spite of the fact that everyone admits that it is fractured and possibly will never be healed. Zaidel tries to address several dimensions of this life. In the linguistic dimension, Zaidel adopts the concept of Bratzlav Hassidism of the cycle of crisis-fall-rise, captured in the mantra “Na-Nach-Nachman,” employing it in order to deconstruct the walls of language, which humans use in order to generate a productive and dynamic reality that denies the existence of crisis and fall; walls upon which humans build the walls of their own self-consciousness, which yet again project unto reality a display of normalcy. In “Nayedet Mad’a” (p. 30) a, Magen David Adom ambulance, like the vulnerable and fragile reality that folds in like theater props, language also breaks down, protective tools and symbols in tow; and beneath the word fragment remains, new meanings emerge from beneath the solid façade of linguistic structures. The question “mi” (“who” in Hebrew), sunders the imperious “Mister,” which allegedly provides bread across the land, “mi mister?” (“who is the mister,” in Hebrew), with the ironic conclusion “zol!” (“cheap” in Hebrew. Mister Zol is a chain of discount supermarkets). Hence, it becomes the great mystery of the implicit boundaries of consumption. The “ma” (“what” in Hebrew) of “Hamashbeer” (the name of a department store; in biblical Hebrew the title of the person in charge of grain supplies), becomes fragile, shaver, by undercutting the boundary of commerce and consumption, which is blood, life, presented here with a replica styled after an ancient pseudo-biblical dictum: “Blood for humans, donations!.” The blood that is elsewhere drained and thus leads to death, is resituated here as drained in order to become a life-saving donation (fig. 9).

the tastes of life become waste at the feet of the beast, along the fence, on the other side of which waste and holiness are one and the same thing – absence. The fence, in whose shade the beast walks along as a symbolic ally, is perhaps the most conspicuous signifier in this series, simultaneously overt and covert, after the wolf-beast. The predominant meaning of the fence that is being erected in the paintings with the wolf's mediation is just that: the polar opposite of the meaning of the walls of the Platonic cave, barriers that shut human consciousness away from the supreme and the sublime. The walls and fences surround holiness as if it was dangerous, as though it should be drained out of life in the cave and cordoned off outside of it.

From here onward, like a plague, the wolves indiscriminately raid city sites, the Temple Mount or commercial and industrial centers, nameless crossroads, monasteries or public buildings, back yards or city center squares. This creates the impression of an apocalyptic vision that the wolves disseminate, which is later intensified by the appearance of fish as the inhabitants of an aquarium formed by a sunken megapolis. But if we observe the work with yet greater care and overcome the Symbolist melancholy and the comforting “fascination” with the prospect of death by the kiss of Atlantis, we will see that the signifier's impact, which strives nonetheless to induce the phenomenon to become a pictorial visual representation, is the heart of this painting. In the series *All the Places are Holy*, the wolves, as said, are conductors of holiness in a desolate urban landscape in which the absence of humans, despite having the odd signification, cries to the high heavens. And yet, let us not forget: all of the paintings are laden with living human metonymies: the opaque vehicles seem to drive of their own accord, flags wave in the wind, carts and sofas beg to be used, the groundworks are under way, and every now and again a human figure flashes like a hidden presence. This is not an apocalyptic vision, since humans are indeed present and existent; rather, like in Rimbaud's verse, their lives seem to be absent. The next series, *Broken-Hearted City Center* serves as final



8. **Spring** (detail), dry pastel on paper, 106x230 cm, 2006  
ספרינג (פרט), פסטל יבש על נייר, 230x106 ס"מ, 2006

proof to the correctness of this interpretation. Since, in this series humans return to occupy the sites from which they were absent a moment ago, only that now their world is fractured, broken, holding in its countless creases new insights that come from beyond the barricades, fences and walls of holiness and capital.

The conflation of this surreal emptiness with the wolves' presence allows comprehending the meaning of holiness according to Zaidel. The moment that humans are left out of the picture, and all the more so once they are brought back, the paintings become filled with an insufferable amount of objects, symbols, puzzles, slogans, puns and surprising combinations, all of which convey a severed, rhizomatic fullness, without beginning and end, bereft of a sequence; a segregated immanence, deep and claustrophobic absorption in the wall of things that humans had created in order to shelter themselves from the supreme and the sublime. This is a dead-end rhizome with countless entrances and exits; a rhizome with an inward-facing funnel. These paintings seem to invite you to play pointless, infinite crossword or Sudoku puzzles in the familiar Game of Life, the futile trivia game of your world, crammed and compressed by the infinite manifold. The master project of the Old World – meaning, spirituality, cultic attachment to the supreme and the sublime, to infinity and fast depleting holiness – has been abandoned and forsaken. Did Rimbaud have in mind this Pavlovian reaction of human acts and thoughts when he implied that hell is already here, as a paraphrase on the well-



early paintings holds a profound dialogue with the “vacuum” that powerfully radiates from her later works, which are before us here. The “emptying of space” in many Symbolist works is a well-known technique meant to focus the viewer’s gaze and emotion. For some of the great Surrealists, the Symbolists’ successors, led by De Chirico, “emptying of space” became the thing in itself, the painting’s overall effect, including the psychological ones. In Lena Zaidel’s work, “emptying of space” is not meant to create another, surreal or mental, dimension of reality, but the opposite – to render it completely bare. The following is an attempt on my part to distil something singular and unique, something slightly vague yet very fundamental and profound, which forms the painting’s essential, consistent and independent core.

The intuitive question to be asked here is “What is the meaning of this relentless striving for premordiality, rite, shamanism, cave paintings; for an era when man and animal were inseparably bound together?” More specifically, what is the thing that was not only irretrievably lost to us, which we have been inexorably looking for, with yet greater urgency since the appearance of Symbolism; what is that thing that became detached from the hand of the cave painter and was swept away in the darkness of his primordial cave, at the very moment when he painted to himself the image of the animal that suddenly transformed from ally into game? What was that thing that we would have clung to in supplication, even for a moment or two, if we would have offered human sacrifices, animal sacrifices, if we would have burned offerings of oil, flour and incense, if we would have pranced senseless until our feet bled around calves or snakes, or if we would have painted once more wolves upon wolves in the plazas and squares of a holy city?

Well, if we could imagine the oscillation of gaze and consciousness between the images projected from the above paintings and what lies outside of them; that is, the act of painting and it being observed, the most basic or abstract notion that we could distill is that a “something” inheres, beyond the space that exists between

revelment and concealment, rock and air, water and wolf, something that “is,” something “teeming.” This is the Being of “I shall be what I shall be” that lies beyond the reach of the human mind, beyond subject-object relations. In Symbolist painting this mental phenomenon is called transcendence, but here, in Zaidel’s painting I will take a giant leap that calls for copious justification, and then I will take yet one more step forward and will call it, ever so humbly and carefully, holiness. Not a definition of holiness, and certainly not “representations” of it; only traces of its hidden face.

#### **“The true life is absent. We are not in the world” Arthur Rimbaud**

Holiness, then, and the wolf – as a conductor, as a signifier of its absence of signification – is its hidden face. According to Lena Zaidel, this is the major difference between the perception of secular transcendence or the perception of holiness in anthroposophy, and the concept of religious holiness: there are no traces of holiness; there are only signifiers of its absurd and forlorn “possibility” beyond any existence. Therefore, by following the sequence of the wolf’s appearances in Zaidel’s paintings, as if they are a phenomenological pictorial storyboard, we are witnessing a process in which the wolf undergoes Symbolist distilment and becomes a signifier of the absence of holiness.

In the “Spring” (p. 6) painting, immediately after establishing the wolf’s function with a visual-philosophical claim, the beast is revealed in all its aloof cruelty as it appears at the edge of the civilized world, in its zones of material and mental excess of commodity and waste, while in the background, behind the “fence,” peeks its submissive nature, the city block, the place of “dwelling,” the gloriously renewed platonic cave of yore, as a congested, cloistered sheltering world. With her characteristic ironic, direct abundance, Zaidel already plants here the shielding symbols of the human mind, the very symbols that are repeatedly emptied and refilled, logos of Mey Eden mineral water and Spring soft drink brands (fig. 8),

## Holines Hidden Face

Albert Swissa

In Lena Zaidel's language of painting, whose use of line transforms the objects it depicts into a space unto itself, the first wolf appears in a seemingly infinite void unbound by definitions of space and time; "Untitled" serves also as the wolf's metaphysical definition (p. 8). The "darkness" in this painting had already undergone phenomenological preparation in the painting series *Covers* and *Monastery*, as Zaidel distilled from the works a neutral and independent background for the wolf's arrival. The darkness in which the wolf prevails is not an absence of light but rather an effect that demonstrates the wolf's absorption into and conjoining with the world. It is darkness that represents a being-consciousness that is no longer human. The world appears as though to itself; appears and reverberates in the animal's unifying and indiscriminating eye. "The animal is in the world like water in water," says George Battaile, and this painting, in and of itself, says just that – there is no barrier of "being" between wolf and water; rather, an absolute, conjoining equality exists between them and the world they permeate, to the point where everything is nothing but water in water. This all-conjoining equality is based on absolute, mutual indifference between wolf and water: the wolf is drinking the water, and the water may be drawn into that which draws it. But most importantly, if we set aside for a moment the act of painting itself, no subject whatsoever is present here, and therefore there is no form of "consciousness" that could formulate these statements. And yet, the viewer's consciousness is bruised by the presence of the beast in a space she knows nothing about, or for our purposes, the viewer still does not know if she herself had been "expelled" from or whether it had been made permanently inaccessible to her. This is a disturbing and shocking gaze: after all, the beast is not only an object (it is drinking water!), yet its utter indifference revokes its subject status. What, then, is the meaning of the world of objects in which no human may be reflected from the animal's eye?

This question emerges yet more acutely from the next painting. Still in that same tenebrous, measureless space, a perplexing encounter takes place between wolf and lemon. The lemon, the "object" shining with a blinding light, functions here as an eye that suddenly opens in the conjoined space and turns the perspectives one against another, without giving up on its own mystery. The luminous lemon in the world's gloom mediates between the viewer's gaze-consciousness and the meaningless gaze of the wolf-beast at something that is utterly meaningless to it (the wolf does not even eat the lemon). The viewer's consciousness "bruised" by the lemon places it halfway between "thing" and concrete object; that is, midway on the road to the familiar and segregated human order of reality. Yet the feedback from the beast's meaningless gaze at the lemon continues to bruise the viewer's consciousness, disturbing it, fracturing the order of reality.

These two wolf paintings (both without a title) (p. 4, 8) are the works that open the first series in the current exhibition, with the seemingly puzzling title *All the Places are Holy*. Zaidel's paintings of wolves in Jerusalem have inherent political and social agendas, but I chose here not to discuss that aspect of them, because unlike the song of Israeli musician Corrine Allal, a line from which gave the exhibition its title, Zaidel's paintings are clear of any irony or direct political statement. On the contrary, they possess a mesmerizing naiveté, which may be described either as Symbolist-spiritual, mystical or philosophical. And yet, "all places are holy" is in fact a self-contradictory claim that risks meaninglessness: if all places are holy, then one could just as easily argue that no place can be holy. At most, this could be an ambiguous claim of the mystic, not of the clergyman, since, I know of no theology without a hierarchy between the sacred and the profane. And if all places are indeed holy, what does it mean?

The image or object that permeates space and becomes conjoined with it in Zaidel's



**Fence**, dry pastel and gold paint on paper, 108X230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy-II

**גדי, פסטל יבש וצבע זהב על נייר, 230x108 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-II**



## **Biographical Notes**

- 1962 - Born in Leningrad
- 1976 - Came to Israel, lived and worked in Jerusalem
- 1987 - Graduated from the Graphic Design Department,  
Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 1988 - Post-graduate studies at the Art Department,  
Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

## **Awards and Scholarships**

- 1983 - America Israel Cultural Foundation (Sharet Fund), Tel Aviv
- 1987 - Award of Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

## **Select Solo Exhibitions**

- 1999 - "Painted Friends," School of Photography, Musrara, Jerusalem
- 2000 - "Demeter," Antea Gallery, Jerusalem
- 2003 - "Wolves," The Artists House, Jerusalem
- 2006 - "All the Places are Holy," The Cliff Gallery, Netanya
- 2007 - "All the Places are Holy II," Agrippas 12 Gallery, Jerusalem
- 2013 - "Street Wolves," The Artists House, Jerusalem

## **Select Group Exhibitions**

- 1982 - "From Symbol to Technology," Leviathan Group,  
The Jerusalem Theater
- 1995 - "Poetry Mirrors," The Artists House, Jerusalem
- 2004 - "The Fourth International Biennial Print and Drawing Exhibition,"  
Pilsen, Czech Republic
- 2005 - "Traces II," The Second Biennial for Drawing in Israel,  
The Artists House, Jerusalem
- 2007 - "The Desert Generation," The Artists' House, Jerusalem,  
and The Kibbutz Gallery, Tel Aviv
- 2007 - "Traces III," The Third Biennial for Drawing in Israel,  
The Artists House, Jerusalem
- 2007 - "The Alchemists," The New Gallery, Teddy Stadium, Jerusalem
- 2008 - "Jerusalem: Surface Fractures," The Artists House, Jerusalem
- 2010 - "Wolf, Wolf!," Beit Kenner, The Municipal Gallery, Rishon Le Zion
- 2010 - "Fresh Paint 3," The Contemporary Art Fair, Tel Aviv
- 2010 - "Four Walls," Agrippas 12 Gallery, Jerusalem
- 2010 - "Traces IV," The Fourth Biennial for Drawing in Israel,  
The Artists House, Jerusalem
- 2011 - "Fresh Paint 4," The Contemporary Art Fair, Tel Aviv
- 2012 - "Fresh Paint 5," Contemporary Art Fair, Tel Aviv
- 2012 - "The Monastery," "The Surface," Agrippas 12 Gallery, Jerusalem
- 2013 - "Jerusalem - from Sacred to Profane," Stern Gallery, Tel Aviv

Her works are included in private collections in Israel and in Russia.



**Free Range Eggs**, dry pastel on paper, 108x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy

**ביצי חופש**, פסטל יבש על נייר, 230x108 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים

**Contents**

**Biographical Notes**      **58**

**Sacredness - Hiddenness, Albert Swissa**      **56**

**The Wolves' Riddle, Gideon Ofrat**      **46**

**Works**      **41**





**Dome of the Rock**, dry pastel on paper, 108x230 cm, 2006, from the series: All the Places Are Holy-II

כיפת הסלע, פסטל יבש על נייר, 230x108 ס"מ, 2006, מתוך הסדרה: כל המקומות קדושים-II

In loving memory of my dear parents

**Olga and Felix Rabinovitch**

LENA ZAIDEL

**STREET WOLVES**

August-October 2013

**Curator: Albert Swissa**

**Catalogue**

Albert Suisa: Holiness – Hidden Face

English translation: Orr Scharf

Gideon Ofrat: The Wolves' Riddle

English translation: Joshua Yair

Design & Production: Studio Vered Bitan, Lena Zaidel

Hebrew editing: Tamar Peri

English editing: Joshua Yair

Photographs and printing: Studio M&R

**The Jerusalem Artists' House**

Director: Ruth Malul-Zadka

Production team: Rachel Wimer Ben Ishay, Noa Miro

Exhibition mounting: Ido Eshed

Committee members: Marcelo Lauber (chairman), Zvi Tolkovsky, Jonathan Ofek,

Shai Azoulay, Meirav Davish Ben Moshe, Hannan Abu Hussein, Max Epstein

On the Cover: **The Art of Air Conditioning**, dry pastel on paper, 108x230 cm, 2006

Measurements are given in centimeters, height x width

The production of the exhibition and catalogue has been made possible through the generous support of:

Israel Ministry of Culture and Sport, Culture Administration, Visual Arts Department

Jerusalem Municipality, Department of Culture

© All rights to art works reserved for Lena Zaidel

© All rights reserved, Jerusalem Artists' House, 2013

The Association of Painters and Sculptors – Jerusalem Artists

ISBN: 978-965-7319-27-7



Jerusalem Artists' House



**Lena Zaidel**

Street Wolves