מאיה כהן לוי

דמדומים: נופים אורבניים, תל־אביב

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
אוניברסיטת תל־אביב

גלריה גורדון

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
הפקולטה לאמנויות ע״ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל־אביב
אוצר הגלריה: פרופ׳ מרדכי עומר

מאיה כהן לוי
דמדומים: נופים אורבניים, תל־אביב

זוכת פרס מישל קיקואין, 2008

14 במאי 2009 – 16 ביולי 2009

תערוכה
אוצר: מרדכי עומר
אוצרת אחראית: אירית טל

קטלוג
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט: דפנה רז
תרגום לאנגלית: טליה הלקין
צילום: אברהם חי
גרפיקה: עלוה חלוץ

הקטלוג רואה אור בשיתוף עם גלריה גורדון, תל־אביב

בתמיכת:
הקתדרה לחקר הציור המודרני ע״ש קרלו וקארין גירש
הקרן לזכר האמנית נילי אהרוני, לפרסום קטלוגים בגלריה
האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר

העבודות מאוסף האמנית אלא עם צוין אחרת;
המידות נתונות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה.

על העטיפה: עמודי חשמל 4, 2004, שמן על בד, אוסף פרטי (פרט)

© 2009, כל הזכויות שמורות
הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר
אוניברסיטת תל־אביב

מסת״ב: 978-965-7160-25-1

תוכן העניינים

6
חנה נוה
דברי ברכה

6
מרדכי עומר
תודות

7
מרדכי עומר
תל־אביב: מראות אורבניים של נוכחות והעדר

11
דומיניק לוי־איזנברג
אירועים בפני השטח

26
קטלוג

97
ציונים ביוגרפיים

דברי ברכה

עבודותיה של מאיה כהן לוי גורמות לי לחשוב עליהן כעל חקירה סדרתית של חיבורים. תוצאתה של חקירה זו, מצד אחד, התקפה על חיבורים תוך כדי פירוקם והתבוננות במרכיביהם ובחלוקתם ליסודותיהם הסגוליים, ומצד שני הצעה של חיבורים חדשים, נזילים ודינמיים, רוטטים ומתעתעים, מתפרקים אמנם אך שבים ומתחברים לנוכח העיניים המשתאות.

מאיה כהן לוי, אמנית ותיקה של ריבוי מדיומים וכלת פרס מישל קיקואין לשנת 2008, חוזרת לגלריה האוניברסיטאית בתערוכה מרהיבה ושובת לב. התמודדותה המתמדת עם הסדר והמשמעת של צורות אסתטיות מאורגנות ומתובנתות, עם אורנמנטיקה ויופי ממוסד, מניבה הפעם צפירת אזעקה וצפירת ארגעה בזו אחר זו. ראשית – בהלה מול המוכר שנהיה זר ומנוכר, פאניקה מול איום של חורבן ונפילה, סירוב לקבל את הנראה לעין כאיתות של סכנה. אחר כך באה ההנאה מהיפה והאסתטי, מעומקיה ורבדיה של העבודה, מתעתוע החזית והרקע, מהפְּנים והחוץ המתחלפים זה בזה, משילוב המוצק והנוזל, השלם והשבור, הישר והמרוסק, האנכי והאלכסוני. ולבסוף באים האיחוי וההחלמה: המתבונן מוצא את נקודת האחיזה להתבוננות בעבודה, את נקודת החקר המעניקה למראה יציבות ממין חדש, הנוצרת משילוב של פרספקטיבות עם ממד הזמן והתנועתיות המציפים את הדימוי והופכים אותו לסיפור, לתמונה נעה, להיסטוריה ולנראטיב. על כגון זה כתבה עמליה כהנא־כרמון: "נשמת אפו של הרגע החי, השותת, להציל. לפליטה. למשמרת. בטרם ייסוג הכל, נשמט מן האזור המואר אל אזור הצל".

החוויה הנדירה הזאת מזומנת למתבונן בתערוכה של מאיה כהן לוי. עונג הוא לפקולטה לאמנויות של אוניברסיטת תל־אביב לארח את התערוכה בגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר לקראת מושב חבר הנאמנים לשנת 2009, ולתת יד לטיפוח האמנות המתהווה – נשמת אפו של הרגע החי.

חנה נוה

דקאן הפקולטה לאמנויות

תודות

בראש ובראשונה ברצוני להודות למאיה כהן לוי, על מסירותה לתערוכה זו בגלריה לאמנות של אוניברסיטת תל־אביב.

תודה מיוחדת לקלייר מאראטייה־קיקואין, התורמת ליד מישל קיקואין ולפרס מישל קיקואין, שאיפשר את קיום תערוכתה זו של מאיה כהן לוי, זוכת הפרס לשנת 2008; לאמון יריב, גלריה גורדון, תל־אביב, על שיתוף הפעולה והעצות הטובות לאורך העבודה על התערוכה והקטלוג; וכן לקתדרה לחקר הציור המודרני ע"ש קרלו וקארין גירש ולקרן לזכר האמנית נילי אהרוני לפרסום קטלוגים בגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, המאפשרות לגלריה האוניברסיטאית לממש פרויקטים חשובים מעין אלה.

תודה מקרב לב לחברי ועדת השופטים של פרס מישל קיקואין – ד"ר קטרין סופה־קיקואין, אנג'לה לוין ועופר ללוש – על הבחירה הראויה והטובה במאיה כהן לוי, ולד"ר דומיניק לוי־איזנברג על המאמר מאיר העיניים לקטלוג, העוסק בסדרת ציורי ה*מדרגות* של כהן לוי (2001–08). תודה לאירית טל על מעורבותה הברוכה בכל השלבים של הכנת התערוכה והקטלוג, למגן חלוץ על העיצוב היצירתי של הקטלוג ועל הפקתו, לדפנה רז על עריכת הטקסט הבהירה ולטליה הלקין על התרגום הקולח לאנגלית. תודה נוספת שלוחה לאברהם חי, על תצלומיו המשרתים נאמנה את העבודות המקוריות. כמו כן תודה לשרה קלר על הקלדת הטקסטים בהקפדה ראויה לשבח, וליוסי עמבר, מנהל הבית.

לבסוף נבקש להודות לכל המשאילים, שניאותו להיפרד מעבודותיה של מאיה כהן לוי שברשותם ולהשאילן לגלריה האוניברסיטאית לתקופת התערוכה.

מרדכי עומר

אוצר הגלריה

תל־אביב: מראות אורבניים של נוכחות והעדר

מרדכי עומר

הגלריה האוניברסיטאית שמחה לחגוג את יובל המאה של העיר תל־אביב בהצגת מבחר מרשים מתוך ציורי הנופים האורבניים של מאיה כהן לוי. העבודות כולן נוצרו במהלך שש השנים האחרונות, בשתי טכניקות המשמשות את כהן לוי במקביל – ציור בשמן על בד ותצלומים מקולפים ומטופלים. טכניקות אלה חוצות תחומים וקושרות בדרכן בין הסדרות התימטיות השונות (מדרגות, עמודי חשמל, מגדלים, גשרים וצמתי רחובות) המתבחנות בעבודתה העכשווית של כהן לוי.

בתצלומיה המקולפים חודרת כהן לוי אל מצע הצילום באמצעות סכין־חיתוך, גורעת חלקים מנייר ההדפסה לחשיפת המשטח הלבן שמתחת לאמולסיה. "מאיה כהן לוי מייצרת מראית־עין חזותית", אמר על עבודתה משה צוקרמן, "בכך שהיא חודרת פיזית מבעד למה שמקובל לראות בו יסוד חומרי, שמחמת דקותו ואופיו האפמרי יש להישמר מלפגוע בו; היא 'חוצבת' בְּמה שלכאורה הינו נטול שכבות; היא מייצרת פיזיות ממשית בְּמה שאופיו הפלסטי צפון דווקא במרכיבו האשלייתי: היא מפסלת צילום".[1] על משמעותם האיקונולוגית של התצלומים המקולפים שבהם נראים מגדלי עזריאלי בתל־אביב, מוסיף צוקרמן ומבהיר: "מסתבר שאקט הגריעה – כשלעצמו מקור היווצרותו של דימוי חזותי חדש – אינו פיזי בלבד; הוא צופן בחובו גם הסְמלה של מרחב אסוציאטיבי, הממשמע מחדש את הדימויים הדומיננטיים של המגדלים המוצגים בתצלום. העניין בולט במיוחד כאשר הגריעה הפיזית בתצלום מייצרת בתוככי החלקים הלא־חתוכים של מרחבי המגדלים צללית של מטוס: האסוציאציה הדרמטית־מאיימת (העולה בהכרח, מאז ה־11 בספטמבר 2001, מהקישור בין 'מגדל' ו'מטוס') מודגשת ומורגשת אף יותר חרף (או שמא דווקא בשל) העובדה שצללית המטוס מופיעה על גבי התצלום כדימוי ריק, מעין רוח רפאים פנטומית, בבחינת אפשרות אסונית הקיימת בכל רגע נתון, או אם רוצים – פוטנציאל של הרס הגלום דיאלקטית במוצקותו האיתנה־לכאורה של המגדל".[2]

לצד התצלומים גדולי הממדים של מגדלי עזריאלי מציגה כהן לוי פינות אחרות בעיר, על רחובותיה וצמתיה. רמזורים שאורותיהם מתחלפים בחוקיות חסרת פשר, מצלמות מעקב ושעונים שאיבדו שליטה על מהלך מחוגיהם חוזרים ומופיעים בתדירות המשדרת תחושות של חרדה לנוכח אובדן של אמות־מידה. המראות כמו ממחישים מה שפאול צלאן הפליא כל כך לתאר:[3]

עולם לא
קריא, הכל כפול.

השעונים החזקים
מאשרים את השעה המפוצלת
בקול ניחר.

1
משה צוקרמן, "פיסולי פסלים", קט. *מאיה כהן לוי* (תל־אביב: גלריה אלון שגב, 2005), עמ' 9.

2
שם, עמ' 9–10.

3
פאול צלאן, "עולם לא קריא", *הגרזן הפורח: מבחר שירה גרמנית מודרנית,* תרגם וערך: שמעון זנדבנק (ירושלים: כתר, 1985), עמ' 118.

<u>*מסע בעקבות העורב*</u>, 1990–2005, אדני רכבת ואלומיניום צבוע, גובה: 330

<u>Journey After the Raven</u>, 1990-2005, railway wooden sleepers and painted aluminum, height: 330

אתה, הלפות במעמקיך,
עולה מתוכך
לתמיד.

במראות הגדולים של נופי תל־אביב בשמן על בד מחברת כהן לוי נקודות מבט שונות, מן ההווה, העבר והעתיד, לכלל פנורמה גדולת ורחבה שרק מעצימה עוד ועוד את חרדת ההתפרקות: הרמזורים המשטים בך בהוראותיהם לעצור או ללכת, ורוחות הרפאים של המטוסים המרומזים בלובן המרוקן שבין ההתרחשויות הציוריות, בקיווקווים של משיחות מכחול בשחור, כתום ותכלת. הנעלם והמופיע נארגים בקפדנות מדהימה, כאילו ביקשה כהן לוי לרתום, ולו לרגע קט, את האנרגיות הרוחשות במרחב העירוני כך שיובילו אותה לתובנת הכוח המניע העומד מאחוריהן. למרות ההכרה באי־היכולת להגיע לתובנה המשחררת, יש בציורים אלה מן היופי, ואולי גם מן האופטימיות, הטמונים בעצם אפשרות השיח בין האמנות לבין העולם, כפי שהבחינה דליה רביקוביץ׳:[4]

אשה קטנה עשתה לה לערש
את כדור הארץ
הכדור הגדול
ולא נעלם מכדור הארץ
כי אשה קטנה
נחה על גבו.

4
דליה רביקוביץ׳, ״אשה קטנה״, *אהבת תפוח הזהב* (תל־אביב: ספריית פועלים, 1991), עמ׳ 46.

מעניין לציין שגם בעבודותיה התלת־ממדיות יוצרת כהן לוי מבנים תלויים על בלימה. פסלה המונומנטלי *מסע בעקבות העורב* (1990–2005), המוצב בגן הפסלים ע״ש לולה בר במוזיאון תל־אביב לאמנות (רכישה בנדיבות פרס דן סנדל וקרן משפחת סנדל לפיסול), הוא עמוד נוטה על צדו שכולו מאבק בין חלקיו האנכיים, המבססים את יציבתו ומדגישים את נהייתו כלפי מעלה, לבין חלקיו המנותקים והמוסטים, המשרים תחושה של קריסה קרובה. כך, באופן ישיר או עקיף, מאזכרת כהן לוי את ההרגשה העולה מדברי אלברטו ג׳אקומטי, בתארו את *הארמון בארבע לפנות בוקר* כמבנה שחציו בנוי וחציו הרוס. העורבים המעופפים במעגל פולחני בראש המגדל – ציפורים שבעברן האיקונוגרפי שימשו מורות דרך אל נבכי הלא־מודע – הופכים לסמל מהדהד של מציאות חסרת שקט, הסוחפת את הצופה להתמודדות עם מכלול הטרוגני החדור אי־יציבות.

אם נחזור לאחור אל מראות תל־אביב הקטנה בציוריהם של ראובן רובין או ציונה תג׳ר, נבחין שגם הם לא ראו בעין משלימה את התפתחותה ותיעושה של העיר, ואף מצאו בהתקנת חידושים כמו עמודי חשמל גורם צורם המאיים על העיר הלבנה. בציוריו של ראובן רובין *חוף הים* (1920) או *רחוב יונה הנביא* (1928), אוניות המשא ועמודי החשמל מהווים כתם שחור וזר על חולות הזיפזיף הזהובים, גלי הים התכולים ושמי העיר הצחים. *במעבָר הרכבת ברחוב הרצל* (1921–22) של ציונה תג׳ר מצוירים עמודי החשמל וכבליו בשחור כהה, כשהם חוצים ושוברים את רצף הנוף התל־אביבי דאז ומחדירים בו צער ותקווה – כאותם רגשות המפעמים בעיר, בתיאורו של נתן אלתרמן, בשעות הדמדומים ועם רדת לילה:

ליל קיץ.
בהיות החושך מתחיל רעשה של תל־אביב עולה, מתגבר ומתגוון. כאילו אשד האור, הניתך ביום, החרישוֹ ודיכאוֹ. צפירות אוטו, משק גלגלים, שריקות רדיו משתלבים, נבלעים, נפרדים, דוהרים, ככדורי משחק, מקיר אל משנהו, מרחוב אל רעהו. העיר זוקפת אוזני גגות, פוקחת עיני ריבוע צהובות, עיניים ללא ריסים ואשמורות, מקשבת ורואה.
ליל קיץ. בלילה הולך שטף־הזמן ומתעבה, מתאטה ונעשה מורגש יותר. מעל הראש הנטוי, מעל לגוף, מסביב לגוף שוטף הזמן. ריטון עמום לו, ריטון מתמלא, מתגבר וכובש. ופתאום – לא שקשוק גלגלים, לא רדיו וצפירות אוטו, רק הזמן שוטף ושעון מתקתק, סובב כגלגל־ריחיים.
"אחת אחת ובאין רואה" כבות עיני העיר, אבל המאחרות להיעצם, אלו שנותרו ועוד יוסיפו להיות, צופיות במשנה תימהון והתבוננות. גגות האוזניים אף הם מוסיפים קשב.
מי זה הגיד כי אין דבר נשגב ומופלא בעולם, בשיח החרישי שבין בנייני־עיר גדולים וכוכבים![5]

5 נתן אלתרמן, *תל־אביב הקטנה* (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1979), עמ' 13–14.

אירועים בפני השטח

דומיניק לוי־איזנברג

סדק כדגם של שיבוש

סדרת העבודות *מדרגות* (2001–08) והעבודה *סדק* (2009) נותנות ביטוי תימטי לדפוס חוזר ומתמשך בעשייה של מאיה כהן לוי. הן מבהירות את קיומה של שניוּת בסיסית, שאינה מתפוגגת ואינה מתבטלת במהלך התהוותם וקריאתם של המוטיבים והדימויים הציוריים, דהיינו – עריכת החומר הציורי על פי סוגים שונים של דגמים, הלקוחים מהסביבה הטבעית או שאולים ממסורת עיטורית של ריצוף שטחי רצפה או קיר. שניוּתו של הנושא המוצהר בעבודות אחרונות אלה היא זו של עולם נפשי וחושי, המוצא את סביבתו הטבעית באזור שבין לבין – מישור ביניים פרוץ שגבולותיו אינם מוגדרים, ובכל זאת הוא מתגלם כמערך מקובע וצלול של תובנות, תחושות ומראות. את קיומו המשוער של עולם ביניים זה אפשר להסיק מתוך הטיפולוגיה של החומרים והדימויים שמהם מפיקה כהן לוי אפקטים של גודש וערפול ואף שיבוש, במקרים קיצוניים כמו זה שלפנינו: שיבוש חמור של מערך עיטורי־אדריכלי סדור, רציף ויציב לכאורה.

השניוּת איננה בגדר קונפליקט בין דימויי סדר, המתגלמים בדגמים גיאומטריים פשוטים אך מסחררים ומאחזי עיניים. אין כאן התנגשות בין סדר של דגמים השאולים ממסורת עיטורית זו או אחרת (מקומית וזרה כאחת) לבין כאוס. השניוּת טמונה דווקא באותו דו־קיום מדומה בין פני השטח לבין מה שמתחתם, מאחוריהם ובתשתיתם, בין הנראה ללא־נראה. המחשתם החוזרת ביצירת עולם שבין לבין מעניקה ליצירה בהירות סמלית ולכידות רעיונית ואמנותית יוצאת מגדר הרגיל, הנגלית כדבקוּת, אולי כהילכדות, בסיטואציה המקובעת בהוויה עצמה. מצב זה מעצב את רגישויותיה של כהן לוי, קובע את דפוסי החשיבה שלה ומתווה את המהלכים שהיא נוקטת לאורך השנים. וטיבם של אלה ניכר בבחירת דימויים וצורות ובבחירת דפוסי עשייה (מצעים שונים, טכניקות, ציור ורישום, קילוף וקונסטרוקציות), המספקים זירת התרחשות ושדה פעולה – קיום חוזר לאירוע הנותר עלום אך מבקש להיחשף, להגיח, להעיד על נוכחותו; אירוע בל־יימחה.

גילומו המפורש והבולט, המתמיד לאורך השנים, הוא הצל, הצללית. מה המשמעויות או הפעולות הכרוכות בהופעת הצללית הזאת? באיזו מידה "הוגנב" הצל לציור, או באיזו מידה אין הציור מותקן אלא לשם הבאת הצל, לשחררו על פני השטח, שם ישוטט לו? ישות אחת, הצללית – זו דרכה היחידה להתגלות; וגילויה – בזירה היעודה לה, כך נדמה, בעבודות אלה – היא כהטבעת חותמו של הסדק, השבר והסחרור בחיזיון שתוכנן להיות מוצג כבן־דמותו המשובש של דימוי שלם ויציב. ואמנם, ציורי השמן הגדולים, שגודלם זהה, תוכננו להיות מוצגים בצמדים – אופן הצגה שאופיו כְּשל הדגמה דידקטית, המכוונת להוכיח את קיומו של חוק טבע (ואולי ציווי מטעמה של ההיסטוריה) הגורס כי כל הבנוי עתידו חורבן וכל סדר אנושי עתידו להיות מופר, פתחיו חסומים, חלליו נטושים. על כך הצל מעיד.

השימוש בדגם הגיאומטרי, בעיטור הפשוט הנגלה בשבריריותו, משמש לייצוג כה עז של ייסורים, עד שהאפקט האירוני – שהיה עשוי להתקבל מההדגמה החוזרת של שיבוש – נעלם. השימוש בדגם

העיטורי בסדרת ה*מדרגות* (שראשיתה בעבודה *מדרגות 1*, 2001) [עמ' 77], מעלה מימד נוסף, הקשור גם הוא בחוויה או בתובנה המתמדת של דבר־מה הרוחש מתחת לפני השטח, והוא האפקט של הכיסוי. השבריריות היא של פני שטח באשר הם. השבירה או השיבוש של הדגם הגיאומטרי מהווה הוכחה יתרה לשבריריות הזאת.

ייתכן שהצללית המופיעה לעתים, באורח מוצנע יחסית, גם בסדרת ה*מדרגות*, יובאה על־ידי כהן לוי מסדרות קודמות שבהן היא מופיעה בתדירות ובהבלטה גדולות יותר, כפי שניכר בסדרת ה*בריכות* מן המחצית השנייה של שנות ה־90. מהלך של מעקב אחורני אחר הופעת הצל והצללית בסדרות השונות מאבחן את ההתפתחות הסגנונית כְּשורה של מהלכים אסטרטגיים, שתכליתם העמקת הטיפול במישור ההוויה המיוצג ומסומל על־ידי הצל תוך מציאת מודוס־ויוונדי עם האירוע הראשיתי, כלומר – דרך לקיים אותו מבלי שיחסום או יפסיק את התפתחותה של היצירה או של האמנית. יתרה מזו, הסצינה הראשיתית, הקדמונית, היא המזינה את התפתחותה של היצירה. למעשה היא שמבטיחה את היווצרות המשמעות ואת שימורה הקיומי, הנפשי. זוהי משמעות שיש בה מן ההכרח: היא חייבת להתקיים.

סדק ו*מדרגות*: העבודות

עבודות הסדרה *מדרגות* מפגינות אחידות של חזות, דמות ומידות. לצד בדי ה*מדרגות* מופיעה עבודת רצפה מפיגמנטים שחורים ואפר פחם ששטחה 220 על 200 ס"מ [עמ' 92], וסקיצה לעבודת רצפה ממגזרות נייר בדמות הדגם הגיאומטרי [עמ' 89], שנותנות ממשות בדויה לדימוי המצויר של הריצוף המכסה את ה"מדרגות". הסדרה כוללת גם עבודת וידיאו [עמ' 75], המלוּוה פסקול שהולחן במיוחד לעבודה. ציורי השמן עצמם (2001–08), שגודלם 200 על 150 ס"מ, תוכננו כצמדים והם שבים ומדגימים שינוי־מצב דרמטי משלם ובנוי לסדוק ושבור. לעומת החיזיון היציב יחסית של גרם מדרגות ודלת, שהם הנושא המפורש של כל צמד – הציורים התאומים בכל אחד מן הצמדים מצהירים על התגברות הדרגתית של אנדרלמוסיה, חוסר יציבות, תנועה של שברים נפרמים השוקעים ועולים זה על זה באופן מסחרר.

האמצעי הציורי המעצים את הצגת הכאוס, אירוע השבר, הוא השימוש בדגם גיאומטרי שחור־לבן, המכסה את המבואה עד לדלת לאורך הרצפה ושטחי המדרגות. תפקידו של הדגם הגיאומטרי, שעריכתו ועיצובו משתנים מעט מעבודה לעבודה, הוא אפוא לשמש נקודת־מוצא, ערך קבוע שבו מתגלמת השבריריות של הסדר. הדגם הגיאומטרי מהווה קליפה העוטפת את המדרגות ואת השטחים המוליכים אל־על, לפעמים אל מפתן הדלת ולפעמים אל מקום שלא סומן. הקליפה מרצדת אמנם בשל הניגודים בין השחור, הלבן והאפור ובשל הדגם המתחלף של קיווקווים מול משטחים אחידים יותר. יש במשחק האופטי הזה, בפעילות האינטנסיבית של הדגם, כוח מתעתע, המערפל את הכרת המתבונן בבואו לעקוב בחושיו אחר הריצוד של פני השטח למיניהם. התעתוע מסתיר מעינינו את הופעתו של הצל הנשרך. בציורים התאומים – פני שטח סדוקים ששבריהם נוטים לכיוונים שונים – דומה שהצל איננו; אלא אם כן הוא כה מזוהה עם השברים והסדקים עד כי אינו מופיע עוד כהוויה המנוגדת לסדר המופתי של השטחים המוצקים שבציורים המקבילים.

האם אפשר לבנות על הצירוף הנראה כאן – בין הופעת הצל והיעלמותו או היטמעותו בקליפת הדגמים, לבין הרמתם וקריסתם של פני השטח – פרשנות העשויה להוסיף על הקטבים המופגנים של סדר ואי־סדר, בנייה וקריסה, הולכה וחסימה? האם אפשר להוסיף לניגודים אלה נדבך נוסף הקשור למשמעות הצל – צל אדם, צל ילדה – המוכרים מעבודותיה הקודמות של כהן לוי? ייתכן שהצל המופיע בכמה מן העבודות מצביע על כך שהקליפה האטומה לכאורה, העוטפת את פני השטח, מעמידה

עולם שרק מדמה את עצמו ליציב, מוגן ובלתי חדיר בפני המשתוקק לעלות ולהיכנס בשעריו. הצל כמוהו כגעגוע, כהשתוקקות, כהיזכרות, או לסירוגין, על דרך ההיפוך, כדבר־מה טמון המבקש להגיח ומסמן את נוכחותו ומסרב להישכח. במעמדים השבורים, הסדוקים, המעורבלים והשקועים, כהן לוי מסמנת אופקים אחרים, המתמקמים לפתע פתאום בזמן, באירוע החורג מנורמת הסדר הערוך והאטום. דומה שהחוויות העזות, התחושות הרות־האסון המסתמנות במדרגות ובשערים הנטושים, הקטועים, השוממים, מתממשות כאן תוך כדי הסרת קווי־התיחום של המדרגות, הקירות והמִפתחים. הרבדים השונים של הדגם השבור הופכים פתאום לשכבות גיאולוגיות או מרכיבים טופוגרפיה של אסון, שהמקום הבנוי, הנצפה והנחשק נבלע בה ונעשה חלק ממרחב בלתי מזוהה של טבע.

עבודת הרצפה הקרויה *סדק* [קט. 92] ממחישה את האירוע המתואר בציורי השמן. הצפייה בעבודת הרצפה יוצרת אצל הצופה שני רשמים הפוכים זה מזה. מחד־גיסא, התצפית מגובה קומתנו הופכת את המשטח למין מפת חול ובאופן זה ממזערת את אירוע הסדק, ההולך ומתפתח מצד אל צד; עם זאת, אבקת הפיגמנט השחורה ואפר הפחם הזרוע על גביה, הבליטות והשקעים המאפיינים את פני השטח, האופי הייחודי של כל ריבוע וריבוע – כל אלה הופכים את החוויה האופטית המתעתעת של הדגם לתחושה ממשית־חומרית, כמו מגע בחומריות חלקה ומחוספסת בעת ובעונה אחת. האפשרות הניתנת כאן לצפייה מגבוה מצד אחד ולמישוש ומעקב מדויק אחר האירועים המרובים שעל פני השטח מצד שני, מעניקה חיוּת וממשות לדגם המופשט, המושגי למעשה. עבודת הרצפה כעבודת אדמה, שבה המושג נהיה לחומר והחומר לובש אופי סמלי, מעידה שהתכונות הטופוגרפיות והאדריכליות של הדימויים אינן אלא מטאפורות – ועדוּת זו נמסרת דווקא על־ידי איבר בסדרת העבודות המהווה מעין אשרור של דימויי המדרגות, על־ידי אמצעי המשמש את כהן לוי כדי לשוב ולוודא את הגיונו של הדימוי המצויר, את הקוהרנטיות שלו. החומר הוא אבן הבוחן לתקפות הסמלית של הדימוי המצויר, כלומר לאפקטיביות הרגשית, הנפשית והרעיונית שלו. הביטויים הטופוגרפיים, הגיאולוגיים והאדריכליים הם בבחינת מצעים חזותיים, השאולים מן הטבע וממעשה האמנות ומשמשים את כהן לוי לטמינת הצל.

כאשר נשאלה לגבי המניע לשימוש באפר הפחם – עניין הכרוך כמובן בטרחה לא מעטה, מפני שמדובר בחומר לא שכיח – השיבה כהן לוי כי ביקשה לעבוד בחומר המכיל בתוכו את רעיון ההתכלות, וגם את האפקט שלו. באמירה הגלויה הזאת מופגנת יכולתה ונטייתה לזהות את החומר הממשי כמה שמעצם הווייתו טעון במשמעות – משמעות המתועלת במישרין, בלי כל תיווך, אל עולמה. ישירות זו מצביעה על כך שבאמנות הממשי הוא הסמלי, ולהיפך. מבחינתה של כהן לוי, אין הפרדה בין עולם החומר הנתון לבין חומרי היצירה והמושג, בדרך להגשמת הרצון לתת גוף או נוכחות לחוויה החומקת ממלים, מייצוג. מדבריה עולה אפוא תודעת המוות הרודפת את עולם הדימויים שלה. מוות זה הוא בבחינת מוות חי, מוות המחפש קול, המבקש להמשיך ולהשמיע את עצמו, להדהד בכל המצוי בסביבה; כי המוות מוצא את דרכו וחושף את נוכחותו בחומרים הנתונים, בסביבה הפיזית, ומחכה שעין האמן תבחין בו. ומאחר שהמוות אינו יכול להתגלות ככזה בעולם החי, הוא לובש ביצירתה את דמות הצל, המגולמת כאן בסדק. אך דמות זו, למעשה, פנים רבות לה.

המבנה החוזר שעליו אבקש לעמוד – מבנה הנגלה בסדרות הנדונות כאן – עשוי ממצע כלשהו שמתאפיין בצפיפות, דחיסות ולעתים בגודש; מצע הערוך בצורות סדירות ומהווה, מעצם הווייתו הגדושה, מקום המיועד להטמנה. מתוך המצע עולה הדימוי הקרוי כאן צל, שטיבו חמקמק – נתפס ובלתי נתפס כאחד, אך מתמיד. זהו אופן התגלותו והתקיימותו של הצל, של הקול: סוד הנטמן שוב ושוב.

המראה המתקבל מצפייה בעבודות האחרונות של מאיה כהן לוי הוא של אותו דפוס מוכר מסדרות עבודותיה הקודמות [ראו איור 1]. בעבודות שב ומופיע הדגם הגיאומטרי־מקווקו, המכסה באופן אחיד את משטח הבד הגדול – כיסוי אחיד וגדוש שכמו מקיים בתוככי המצע, ולפעמים על שטחו, דימוי בעל אופי של צל, צללית, סדק. מתי הופיע בעבודתה המצע המרקמי הזה – המשחק בין המצע, המרקם והדגם – כתחליף למערכת דימויים פיגורטיבית יותר? וכיצד מערך זה מאפשר, אם אכן הוא מאפשר, את המשך קיומו של הדימוי, של המעמד הטעון והמשמעותי שנגלה בעבודותיה המוקדמות? האם אפשר בכלל לומר בוודאות שהמעמד הזה, או הסיטואציות הללו, נשמרים או ממשיכים לפעול ביצירה המאוחרת יותר, האל־דימויית, המופשטת לכאורה, של כהן לוי?

המזיגה של משטחים הערוכים כדגם גיאומטרי עם צל המופיע בתוכו או על פניו, היא ייצוג מובנה למצבים בלתי מוכרעים ולדימויים משובשים מבחינה אופטית ופלסטית, שהלכו והשתלטו בהדרגה על עבודתה של כהן לוי. החתירה נגד הסדרים שהיא־עצמה העמידה זוכה לייצוג פלסטי בסתירה שבין תפיסת הדגם כמערכת חזותית אחידה, שיטתית ונשלטת לבין הופעת הצל כצורה יחידאית ואינדיווידואלית יותר, הנבדלת בשל כך מהמצע הערוך כדגם. קונפליקט זה טיבו יחסים בלתי פתורים, דינמיים, בין הרצון להראות ולחשוף לבין הרצון להמשיך להסתיר, לכסות ולהטמיע; במונחים פלסטיים זהו עימות בין החתירה ליצור מערכות שנראוּתן מוחלטת, מערכות הנבנות מן המהות המדיומלית של היצירה החזותית, דהיינו הנראוּת שלה[1] – לבין דימוי הצל או הצללית, המייצר אפקט של דבר־מה המתקיים מאחורי פני השטח, כלומר מעֵבר לנראה ולנתפס, והוא מסממניו של הציור המודרני כפי שנֶהגה במעבר המאות ה־19 וה־20. בצמצומו הסכימטי, הדו־שיח בין שני מצבים אלה מקיים ומדגיש את החציצה בין הנראה כקטגוריה של ההכרה, כמישור של הניתן להיאמר והניתן להיראות, לבין הבלתי נראה, בבחינת הבלתי ניתן להיראות. כהן לוי פועלת במרווח שבין שני המצבים הללו ומפעילה את שניהם בעת ובעונה אחת. נכון לומר שבאמצעות השיבוש היא מתעלת את הנראוּת המוחלטת של

1
ראו: Joseph Masheck, "The Vital Skin: Riegl, the Maori, and Loos", in: Richard Woodfield (ed.), *Framing Formalism: Riegl's Work* (Ansterdam: G+B Arts International, 2001), pp. 168-171. לעומת דבריו של מאשק, ראו הערותיו של ז׳אן קליי על הסמנטיקה של עיבוד פני השטח בציור של ראשית המאה ה־20 עד רוברט ריימן: Jean Clay, "La peinture en charpie", *Macula*, 4 (1978), pp. 167-185, ומחקר נוסף של קליי בנושא פני השטח: Jean Clay, "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate" [1977], *L'Atelier de Jackson Pollock* (Paris: Macula, 1982), pp. 15-28

1
אורנמנטיקה איסלאמית, 2001, שמן על בד, 250x150, אוסף דוריס ארקין, כפר־שמריהו
Islamic Ornamentation, 2001, oil on canvas, 250x150, collection of Doris Arkin, Kfar Shmaryahu

2
לב החמנית, 1992, שמן על בד, 128x121, אוסף פרטי
Sunflower Heart, 1992, oil on canvas, 128x121, private collection

3
ללא כותרת (אגרוף קפוץ ויד פתוחה), 2003, עט על נייר, 21x15
Untitled (Closed Fist and Open Palm), 2003, pen on paper, 21x15

הציור, ששיאה בדגם האחיד והסדיר המכסה את כל פני השטח, אל מחוזות הנסתר. השיבוש האופטי של הדגם מהווה אפוא מטאפורה לנראוּת כאירוע שכל־כולו פני שטח.

המימד המועדף על־ידי כהן לוי, זה שאותו היא חותרת לייצר בכל המוטיבים, הדימויים והטכניקות המשמשים אותה, הוא אפוא מצב של אי־הכרעה, אי־בהירות וחוסר חדות – כל כמה שניגודו של מימד זה, בדמות הצורך הבלתי נלאה בריבוי של זוויות חדות המרכיבות את הדגם, נחוץ לה. המניע לפנייה החוזרת ונשנית אל יצירת תנאים המאפשרים את המורכבות הזאת, נותר עלום. קשה להימנע מלכרוך אותו במנגנון או בחוויה נפשית הקשורה באבל ובאובדן, ברצון להמשיך לקיים את הנוכחות והקול של דבר שאיננו, באובדן שאין עימו השלמה.[2] במאמר מוסגר יש לומר שהצל או הצללית אינם בהכרח צל אדם. הם עשויים להצטייר כשינויים, שקעים או התעבויות בפני השטח, כשינוי בקואורדינטות של הדגם. דוגמא מובהקת לריבוי הופעותיו של הצל מצויה בסדרה *לב החמנית* (1992) [איור 2], שעיקרה תנועות סיבוביות, מערבולות המשנות את פני השטח ולעתים משתלטות עליו או מתקיימות בתוך המצע המעובה.

הופעתו החוזרת של הצל היא סימן להיאחזות במשמעות. והצל הזה שב ומופיע, בממדים מונומנטליים, בוטים ושיטתיים, בסדרות האחרונות, ומחייב אותנו למצוא דרך ליישוב הקונפליקט (לכאורה או שלא לכאורה) בין הדגם הגיאומטרי המינימליסטי – שמרכיביו בהיר וכהה, לבן ושחור, עם שינויים קלים בהטיית המריחות ובגודלן, ותכליתו להבליט את אופי המשטח כנראוּת מוחלטת – לבין האפקטים האשלייתיים הפתאומיים של פרספקטיבה ועומק, בבחינת וריאציות על היחסים בין הדגם לבין המשטח. האם יש לראות בצל המגיח מתוך הדגם לא יותר מווריאציה נוספת על נושא התעתוע האופטי? ואולי אין התעתועים האופטיים, הנראים לעין כל, אלא אמצעי נוסף – בדומה למתרחש בסיפורי אדגר אלן פו – להטמנת אות, מכתב וסוד בשטח הגלוי לעין? באיזו מידה אופיו החזותי של הציור, הנראוּת הפרדיגמטית שלו, אינם מסמנים את פעולת ההטמנה אלא מְשטחים אותה במין קריפטה רדודה?[3]

התשובה טמונה אולי במהלך של התחקות אחרי הנתיבים השונים (אך אנאלוגיים) שבהם פיתחה כהן לוי את עניינה בפני השטח כזירה חושית וכמצע אופטי־מרקמי העשוי לשכן את הצל. מרקמים אלה, בדחיסותם המשתנה, הם אזורים בלתי מוכרעים מבחינה אופטית ותפיסתית ובכך הם מהווים תנאי נוח, מבחינה פיזיולוגית, להגחתו והצפתו – כמו גם לשקיעתו – של הצל. הדוגמאות המובהקות לכך הן הסדרות ה״בוטניות״, כמו *לב החמנית* (1992), *סכך* (1992), *חלות דבש* (1992) ו*שורשים* (2000), שבהן יורדת כהן לוי לפירוט מיקרוסקופי של הסבך האורגני. במסגרת זו יש לכלול גם שורת רישומים המתייחסים לאפידרמיס ולמרקמים התת־עוריים, דגם ורשת של תעלות עורקים וּורידים הנשקפים מבעד לעור (2003) [איור 3]: כאן דומה שהשכבה העליונה כמו הוסרה כדי לאפשר את חשיפת המבוך התת־קרקעי הזה; ויש לכלול בה גם את הרישומים ה״קוסמיים״ (2003) שבמרכזם הספֵירה

2
ראו: Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986); *L'Écorce et le noyau* (Paris: Flammarion, 1987). ראו גם: Esther Rashkin, "Tools for a New Psychoanalytic Literary Criticism: The Work of Abraham and Torok", *Diacritics* 18:4 (Winter 1988), pp. 21-52

3
ראו שם.

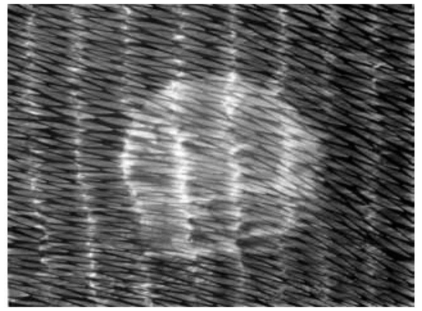
4
<u>ללא כותרת (ירח מלא ופעמיים סהר מכל צד)</u>, 2003, עט על נייר, 15x21

<u>Untitled (Full Moon and Two Crescents, One on Each Side)</u>, 2003, pen on paper, 15x21

השמימית – יותר ירח משמש (כירח מלא וכסהר) [איור 4] – שבהם מופיעים־נסמכים ואף נצמדים זה מאחורי זה, כמו בשעת ליקוי ירח, המיקרוסקופי הבוטני והשמימי: השמש שבלב החמנית ואור הלילה המלא או הדק שבסהר הרזה.

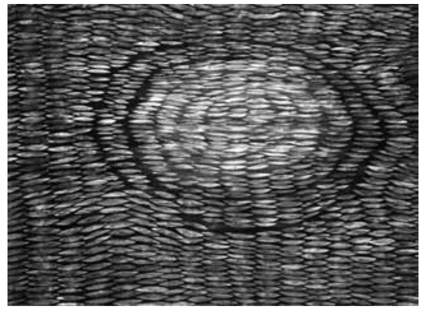
ראשיתו של המוטיב השמימי מצוי כבר בצלליות העולות על פני השטח ב*בריכה* מ־1999 בדמות הכדור־ספֵירה [איור 5], ואולי אף בדימוי העקלתון המצויר כצל, שקע או תבליט, על פני השטח ומתחתיו, בסדרת *בריכות* גדולות ממדים מעט מוקדמת יותר, מ־1998 (בדיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר) [איור 6] וב*בריכה* מ־2000 (בתצלום מקולף בממדים זעירים מאוד), הנגלה לעין כדימוי של רקמות גוף שמהן צומחים החיים. הדימויים אנאלוגיים ומחליפים זה את זה בשרשרת מטונומית אחת, המצטיירת ברצף עבודות אלה כברורה מאליה, כמתבקשת בפשטות, כדבר שאינו מפתיע. דומה שהשרשרת הזאת רק חיכתה להתגלות בעיני רוחה הדרוכות של כהן לוי, לתשומת לבנו.

מהלך מובהק נוסף ממין זה הוא הכיסוי הגיאומטרי של מגדלי עזריאלי בסוג של אפידרמיס (2004), שבשבילו נזקקה כהן לוי לטכניקת הקילוף המפורסמת והייחודית לה, כמו בשתי ה*צלליות* הזעירות המופיעות בשני תצלומים מקולפים מ־2000 [איורים 7–8]. אותו טיפול של שבירת השיבוץ המתכתי וקילוף השכבה העליונה של הציפוי הקשיח חוזר גם בטיפולה במבנים תעשייתיים כמו גשר ועמודי



5
<u>בריכה</u>, 1999, דיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר ארש, 120x160, אוסף שוקי לשר, הרצליה

<u>Pond</u>, 1999, ink, diluted watercolor, and peeling on Arches paper, 120x160, collection of Shuki Lascher, Herzliya

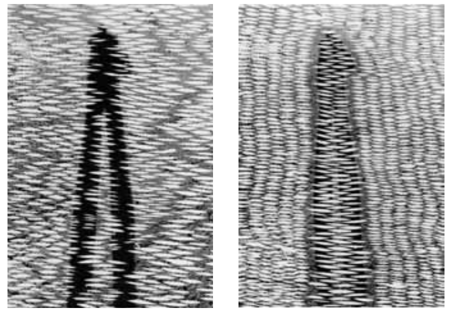


6
<u>בריכה</u>, 1998, דיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר אורז, 120x160, אוסף פרטי

<u>Pond</u>, 1998, ink, diluted watercolor, and peeling on rice paper, 120x160, private collection

8–7
<u>צל</u>, 2000, תצלום מקולף, 15x10

<u>Shadow</u>, 2000, peeled photograph, 15x10



חשמל (הסדרות *מגדלים*, *עמודי חשמל* ו*גשר* מ־2002–04). בכל העבודות האלה הציור פועל, מבחינה אופטית, כראיית רנטגן החודרת אל פנים המאסה ופנים החומר. "הסרת הקליפה" – ותהיה זו קליפת העור של היד או קליפת מתכת ובטון, ובכל מקרה שבירה ושיבוש של המשטח ההרמטי, האטום והחלק – היא בבחינת מהלך עקבי ואובססיבי, המצטייר לעתים כמערבולת, סחרחורת, אובדן כיוון. בהסרת הקליפה החיצונית אינני רואה מעשה אלים לשמו, מהלך אגרסיבי המופנה נגד סממני הקפיטליזם או המודרניות, אלא אי־רצון לשאת את האטימות הדורסנית והמעיקה של פני שטח נוקשים ואחידים באשר הם, שאינם נענים למבט, לקול המתבונן ולנוכחותו. במהלכים אלה ניכרים אי־יכולת לשאת את הנוכחות של עולם פיזי, של סביבה שאינה נענית לרצונה של האמנית, ורצון לחדור אותם ולהטביע את חותמה על פניהם. החותם יוטבע בדרך של יצירת דגמים חילופיים, ארגון פני שטח שיעלה על אלה הנתונים ויהפוך אותם – באמצעות הדגם האינטימי שלה – מזרים למוּכרים.[4]

ואמנם, העלייה של דגם אחד על משנהו, אם בעזרת קיווקוו או שרבוט ואם באמצאות קילוף, מטביעה בסביבה את חותמה של האמנית. היא יוצרת מגע אינטימי בינה לבין הסביבה, ומחדירה בסביבה את מקצביה. הסביבה הופכת בתוך כך לכלי שעליו היא מנגנת, תוך הפקת עונג שבעצם החדירה, המגע, המטאמורפוזה; היא הופכת למרקם אמביוולנטי שאינו עוד דו־ממדי אך עדיין לא תלת־ממדי; והאמביוולנטיות היא, כאמור, המצע החומרי המועדף על כהן לוי. זהו מעין שטח גידול ורבייה, שמתוכו עשויים כעת לנבוט דימויי הצל, הרוחות המרחפות והמגיחות מן החומר.

ההיסטוריה

עבודותיה המוקדמות של כהן לוי, אלה שראשיתן באמצע שנות ה־80, הן פיגורטיביות, או לפחות מקיימות באופן גלוי או מפורש נוכחות של דימויים בתוך תצורה ציורית כתמית, צבעונית ואקספרסיבית. הציור הדימויי הזה מספר סיפור, או לפחות מביא מרכיבים של סיפור המתקיים במרחב־זמן מיתי וקוסמי, באופן המעגן את ראשית עבודתה בטלאים של פיגורטיביות סימבוליסטית כמו בעבודות משנות ה־40 של אמני אסכולת ניו־יורק דוגמת ג'קסון פולוק, אדולף גוטליב ומארק רותקו.[5] באותו שלב ביקשה להעמיד סימנים של סיפור המובא במודוס איקוני, אירוע מוצפן הלובש אופי על־אישי. מכאן השימוש בדימויים בעלי אופי כללי וקונוונציונלי, כמו דמויות, נוף, תאורה (לילית). אבל כבר בעבודות מוקדמות אלה מזוהה רצון לתת ייצוג למעמד מסוים, שיש בו הכרח גם אם הוא מוצפן בדפוסי ייצוג איקוניים או נראטיביים.

בדרך הארוכה שעשתה מאז ועד לעבודות המוצגות כאן, החלה כהן לוי לבנות קומפוזיציות בעלות מבנה "דרמטי", כהגדרתה, כלומר – מופעים שנבנו מלכתחילה להצגה במעמד חגיגי, המתארגן סביב

4
כדוגמת שרשרת הדימויים ב*סיפור העין* של ז'ורז' בטאיי בקריאתו של רולאן בארת, וראו: Roland Barthes, "Métaphore de l'œil", *Critique*, 195-196 (August-Septemer 1963), pp. 770-777

5
כפי שמציינת נעמי אביב ברשימתה המקיפה על יצירתה של מאיה כהן לוי, שבה היא מביאה כדוגמא את *שומרי הסוד* (1943) של ג'קסון פולוק: נעמי אביב, "הציור הוא נס", קט. *מאיה כהן לוי: מגדלים* (מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2005).

אירוע (אפיפניה) נסתר מעין המתבונן. הדרמטיות מצביעה על רצון ברור להצפין משמעות, להצביע על קיומה בלי לגלות אותה. האופי הדרמטי של עבודות אלה מהווה שלב מוקדם בגישוש ובחיפוש אחר דימוי אמביוולנטי מעצם הווייתו, ולא במקרה מעורבים בהן גם דימויים פנטסטיים־הזויים של חיות: איילות, ובעיקר ציפורים. חציית הגבול הזאת אל העולם הפנטסטי – או לסירוגין השימוש המושכל בדימויים מעין אלה – אינה חדשה, כמובן, באמנות המערב: יש כאן ייצוג, בדמות מפלצות, לכוחות הנפש – התאוות, הפחדים והתקוות, החרדה מפני המוות והשאיפה להישארות הנפש. האלמנטים הדמוניים קובעים את הטון, את המִשלב הרגשי והרעיוני של העבודה באותו שלב ביצירתה.

בעבודות אלה (בשמן על נייר ואחר כך, בראשית שנות ה־90, בצבע מים על נייר ובשמן על בד) נראים דימויים של בני־אדם וצמחים בעלי אופי סכימטי, המצוירים בקווים מודגשים וכמו חרוטים על גבי המשטח וערוכים באמבלמטיות חזיתית – תכונות איקונוגרפיות, קומפוזיציוניות וצורניות המסמנות את הרצון לכתוב טקסט בדימויים ותמונות, כמו ב*ללא כותרת* מ־1990. לצד עבודות אלה, שאפשר להגדירן כפיקטוגרמות או ככתב־תמונה, יצרה כהן לוי ציורי שמן על בד ונייר המערבים אלה לצד אלה דמויות ודימויים זואולוגיים ושמימיים, המזכירים לעתים את ציוריו של פאול קליי משנות ה־30 וה־40 למאה ה־20. בציורים מהקבוצה *ריקוד העורבים* (1984–85) וב*לופה רומנה* (1986) [איור 9], היא בוחרת באופן עקבי בצבעוניות קודרת וניגודית ליצירת אפקט לילי־דמוני, המשמש אזור מחיה ליצורים הקרוים בפיה היברידים, יצירי כלאיים: הרכבה של בני אדם ועורבים ליצירת מבנה חזותי ומושגי של טוטם, בסצינות אימה בעלות זיקה לדפוסים איקונוגרפיים רומנטיים ואקספרסיוניסטיים. אלא שהדו־ממדיות והסכימטיות המגושמת משהו של עיצוב האלמנטים הללו כמו מצביעות על שלב ביניים, גישוש אל עבר ייצוג עז ונמרץ של עולם נפשי, לשם הוצאתו לאור והמשך העיסוק בו כאירוע של פני שטח.

כבר בתקופה זו, ב*מבנה ריקוד* בשמן על נייר מ־1990 [איור 10] – עם דימוי ירח, ארבע ציפורים ושני קטעי עמודים המעובדים במוטיב גיאומטרי השאול מ*עמוד אינסופי* של ברנקוזי – מסתמן מבנה של דגם המופיע כהשתקפות או כהכפלה (עליון־תחתון) של תצורה חזיתית־סימטרית המתהפכת במהלך

9
לופה רומנה, 1986, שמן על בד,
200x210

Lupa Romana, 1986, oil on canvas, 200x210

10
ללא כותרת, מתוך הסדרה מבנה ריקוד, 1990,
שמן על נייר, 57x77

Untitled, from the series Dance Structure, 1990, oil on paper, 57x77

11
ללא כותרת, מתוך הסדרה ריקוד העורבים, 1985,
שמן וגרפיט על נייר, 200x400

Untitled, from the series Dance of Ravens, 1985, oil and graphite on paper, 200x400

שכפולה. בעבודה זו, כמו גם ב*סוכה* מ־1990, מובחן ניסיון לשרטט דימוי במבנה גיאומטרי־מודולרי ובו־בזמן גם לערפל את זיהויו וחזותו, כך שנדמה כי הוא עובר מטאמורפוזה בעודנו צופים בו. ניכר כאן גם הרצון להעמיד את המרכיבים השונים של העבודה – כיפת הסוכה ושורת הדקלים הנצמדים לשלוש פאות המבנה – בתנועה חזקה של פיתול או מערבולת המפֵרה היגיון תפיסתי של המרחב ושל הדימויים הצפים בתוכו.

מבנה ריקוד הוא כותרת המיטיבה לכנס תחתיה את עבודותיה של כהן לוי מאמצע שנות ה־80 ועד ראשית שנות ה־90. שתי מלים אלה, כמו גם הסמכתן זו לזו, ממסגרות את התבנית שאל תוכה ביקשה כהן לוי ליצוק ולערוך מאוויים רוחשים. זו תבניתו של המערך הדרמטי, המציג ובה־בעת מצפין את המעמד העלום והחגיגי הנפרשׂ בעבודות אלה שוב ושוב. כאן כבר ניכרת התפתחות למן *ריקוד העורבים* מ־1985 [איור 11], המציינת את ראשיתו של המהלך – עבודה גדולת ממדים (200 על 400 ס"מ) בשמן וגרפיט על נייר (במאמר מוסגר נזכיר את הזיקה בין עבודה זו, שצירה אופקי והיא מרוחה כמעט על כל שטחה בגרפיט כהה מאוד, לבין עבודת הרצפה *סדק*). בעבודה זו מופיעים המוטיבים שיחזרו ויופיעו שוב ושוב עד ראשית שנות ה־90: דימויי ציפורים שלידם ירח, המוצגים על רקע קודר כאשר צִלם העצום ממלא בכתם רחב את מרכז הקומפוזיציה. הכתם עצמו כמו נתון או טמון במעין נִקבה ליצירת מערך ששֶקע במרכזו, הלובש צורה של אתר קבורה שכמו נצפה מלמעלה ובתוכו טמונות הצלליות.

לעומת האפקט של עומק או חור באמצע הקומפוזיציה, נמצא עריכה מישורית יותר ב*ריקוד העורבים* מ־1984 [איור 12] ובקבוצה *מבנה ריקוד* מהשנים 1988 עד 1990 – סדרה הנושקת לה מבחינה דימויית. ב*ריקוד העורבים* מושם דגש על המישור הקדמי של התמונה שבו מרוכזים כל הדימויים, ומשני צדי העבודה משורטטים באופן גס שני מבנים בדמות שערים או שומרים, שמיקומם מגדיר את מה שמאחור כמתחם שאירוע מתרחש בו. הדפוס המתואר כאן, המעוצב באופן סכימטי ואף גמלוני משהו, מובן כמערך הבימוי הראשוני של סצינה – סצינה שיש בה הטמנה וחשיפה בעת ובעונה אחת, צפייה אל עבר דבר־מה שאינו נגלה לעולם אך מסומן כל הזמן כקרוב אל פני השטח.

המערך הזה מופיע בכמה מעבודות הסדרה *ריקוד העורבים*: לאחת – *ריקוד העורבים* מ־1984 בפנדה על נייר [איור 12] – קומפוזיציה שבמרכזה מבנה נפחי עגול, שאולי מכיל בתוכו דבר־מה שאינו גלוי ובה־בעת חוסם את הגישה למבנה נוסף שמאחוריו. משני צדי הקומפוזיציה שבות ומופיעות שתי דמויות, צלמיות של נשים חשופות חזה שזרועותיהן מורמות. לדבריה של כהן לוי, דמויות אלה רוקדות. על משטח המבנה העגול או לפניו עומדות שלוש ציפורים, כשומרי מטמון או כשומרי סף, ובמעלהו מצוירת לטאה ענקית הפוכה. הריקוד מופיע בשם העבודה כסימון של פעולה המשלימה את משמעות המעמד – טקס אחד המפגיש שתי פנים של אותו דבר, המוות מזווית הנצח. הריקוד הזה אינו מתקיים בזמן קונקרטי. הוא מזוהה עם ההוויה, והדימוי הכולל שתואר כאן לובש צורה של שמירה ועדוּת: דומה שתפקידן של

הדמויות והציפורים גם יחד הוא לשמור ולהעיד על הנעשה ועל היש, שאינו עתיד להתגלות. זה הדבר, הסוד, הזוכה כאן לבימוי ולהצגה חוזרת.

בציור שמן קטן (אמצע שנות ה־80) מאותה תקופה, המעמד מתפרש בבירור כטקס אשכבה, הטמנה או ציפייה ללידה. שוב עולה בעבודה הצגה של ציפייה לאירוע. שלוש הדמויות כאן הן היברידיות, בחלקן ציפורים ובחלקן גברים ונשים חשופי איברים, שעל ראש אחת מהן ציפור. תיאורים אלה באים להצביע על כך שארגון הבמה, הדמויות והאביזרים סובב סביב העדר או נוכחות של אירוע או ישות, המכונים בפינו צל, ולפעמים רוח רפאים.

ב*לופה רומנה* (1986) [איור 9], הצל או הצלליות נפרשׂו לראשונה לעינינו. עבודה חשובה זו, שצוירה בשמן על בד לא מתוח, נהרסה באחת מההעברות מסטודיו לסטודיו לאחר שהוצגה בחו"ל. עבודת האימפסטו, במרקמה העבה, נשאה צבעים חזקים וקודרים האופייניים לעבודות אלה ולאלה שבאו מיד אחריהן. הדימוי המרכזי בה הוא צללית של חיה: הזאבה הרומית או האם הקדמונית שהאכילה בחלב עטיניה את מייסדי רומא המיתיים, רמוס ורומולוס. מבט מקרוב מגלה שמשני צדי הצללית, המופיעה באדום, מצטיירות שתי צלליות נוספות, ספק קווי מיתאר של פָּנים ספק קווי מיתאר של חיה. אבל בעבודה זו נוצר לראשונה ארגון המשטח כחלוקה למְשלבים מושגיים, חלוקה שאינה מאפשרת עוד את התבנית הנראטיבית שהתקיימה בעבודות קודם לכן.

ואמנם, בסדרה הגדולה *מבנה ריקוד*, המכונה בפי האמנית "סטופות", כבר השתרש מבנה אחר – מבנה דו־ממדי, מרכזני אך חסר עומק אשלייתי. העומק האשלייתי מוחלף באמצעים קומפוזיציוניים, כלומר בחלוקת המשטח ו/או בתוספת בנייה, מעין קומה או מדרגה נוספת על גבי הבד הנתון. מבנה ה"סטופה",[6] כפי שכהן לוי קוראת לו, מוצג כאן משלוש זויות שונות ומעוצב למעשה כקופסה, המהווה תוספת לבד ואולי להיפך: הקופסה – צורה תלת־ממדית שפניה וצדדיה מכוסים דימויים – אינה נספח לבד, אלא היא־היא המרכיב העיקרי בקומפוזיציה [איור 13]. הקונסטרוקציה הזאת מהווה ביטוי נוסף ומועצם לרצונה של כהן לוי להוציא אל הפועל רעיון מסוים באופן מתוכנן ומושכל – רעיון שעיקרוֹ אותו חיפוש אחר האפשרות לטמון דבר־מה. מהלך ההטמנה הוא שלובש כאן צורות מונומנטליות, אדריכליות־

6
סטופה היא מבנה בודהיסטי באתר קבורה, תפילה והנצחה, היוצר מגע עם ארבעת יסודות היקום – האש, המים, הרוח והאדמה – כדי לקשר בינם לבין רוחות המתים.

12
ללא כותרת, מתוך הסדרה ריקוד העורבים, 1984, פנדה על נייר, 35x50

Untitled, from the series Dance of the Ravens, 1984, panda on paper, 35x50

13
מבנה ריקוד, 1988–89, שמן על בד מתוח על קופסה, 102x107x26

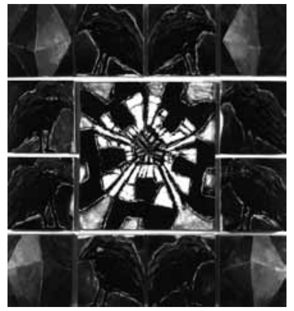
Dance Structure, 1988-89, oil on canvas stretched on a box, 102x107x26

חזרתיות, כאשר כהן לוי חוצה את גבולות הציור הדו־ממדי בצרפה לבד את המבנה התבליטי הזה, ובכך מאלצת את הציור לחרוג מקונוונציית הייצוג אל האובייקט הממשי. דווקא כאן, כמו ב*סדק*, הדחף נגלה במלוא עוצמתו כאשר הוא נוצק בממשי, בקופסה שהיא קבר של ממש ולא רק דימוי של קבר. עבודות אלה אינן מטאפורות או משחקי לשון וייצוג שבין מסמן למסומן, אלא, באופן נאיבי, הדבר עצמו.

במחזור עצום זה הקשור כולו במבנה ה"סטופה", בולט במיוחד דגם חדש שבקע כאן – דגם כנסייתי דו־ממדי, המופיע על גבי הקופסה התלת־ממדית. על אף ציורו בשמן על נייר או על בד, הוא נושא אופי גרפי מובהק בשל הפרישׂה של מרכיבי הקומפוזיציה השונים ושל דימויי החיות – עורבים ואיילות – המאכלסים אותה, כאשר הפרישׂה הדו־ממדית של האלמנטים מהווה מעין וריאציה על מבנה הקופסה התלת־ממדית שנספחה לבד. בעבודת תבליט זו, הצופה נדרש להתבונן לחוד במשטח הקדמי הנושא את הדימוי העיקרי – תיאור של מבנה הנצפה מזוויות שונות – ולחוד בדפנות הקופסה, הנושאות את דימויי הציפורים; אבל במבט משולב אחד הדימויים כולם נצפים בבת־אחת בסדר ההיררכי (מרכז ושוליים) שאליו חותרת כהן לוי – עריכה היררכית המבהירה ביתר שאת את האופי הטקסטואלי־איקוני של ייצוג המעמד. בשתיים מן הקומפוזיציות הללו, סביב המשטח המרכזי, ערוכים (ריבועים־ריבועים) דימויי הציפורים, המוכפלים בהיפוך כך שהם מפנים עורף זה לזה. בהיפוכי הכיוונים – שיבוש של זרימה הרמונית באמצעות ריבוי מובנה של זוויות ראייה – ביקשה כהן לוי לייצר מקצב המקיים את תנועת הריקוד ובה־בעת משבש אותה, שיבוש שפשרו טרם הוברר.

מוטיב ההיפוך דרמטי במיוחד באחד ה*מבנים* (שמן על בד מתוח על קופסאות), שבו – משני צדי הלוח המרכזי הנושא, כאמור, דימוי אדריכלי של "סטופה" מרובת־צלעות – מופיע פעמיים, למעלה ולמטה, דימוי של ירח, פעם כירח מלא ופעם כליקוי ירח. כהן לוי יוצרת כאן, בסינקרטיזם פרוע ובכוח, סמיכות בין דימויי העורבים והחתולים לבין גרמי השמים ובינם לבין הדימוי האדריכלי מעשה ידי אדם, כאשר צורתו המורכבת של הדימוי והפרספקטיבות השונות המתנגשות זו בזו אינן מאפשרות לראות את המבנה באופן שלם ורציונלי. להִתרבות הזאת של נקודות תצפית וזוויות היא מייחסת משחק ילדוּת שהיה חביב עליה: צפייה בעצמה במראות כפולות שיצרו השתקפויות מפוצלות ומרובות שלה־עצמה, בבואה ההולכת ומתפצלת עד אינספור. מבנה הקופסה המונוליתי הולך ונבלע בהִתרבות האינסופית הזאת, ובנוסף על כך מגיח כאן לראשונה הדגם העיטורי שיהיה למוטיב מרכזי בסדרה הגדולה *אורנמנטיקה איסלאמית*, שציירה בראשית שנות ה־2000.

העיצוב המוקדם של העיטור – הלובש כאן אופי קליידוסקופי, כלומר: מכיל את ההתפצלות וההִתרבות הסימטרית של האלמנט האחד כייצוג דגמי מוצפן של אירוע המתקיים כל העת מחוץ לזמנו וזמניותו של הסובייקט – ימשיך ויתגלגל אפוא מבעד לדימויים או לנושאים הנוספים שבהם תטפל בהמשך הדרך. כושר הישרדותו של הדגם הזה יוכח כאשר יתגלה באופן כה מפואר וחגיגי בסדרה

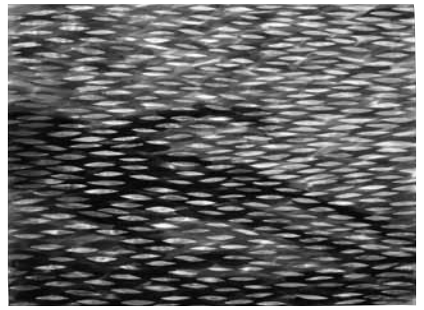


14
מבנה ריקוד מס. 1, 1989, שמן על בד מתוח על קופסאות, 13 חלקים, 210x216x10

Dance Structure No. 1, 1989, oil on canvas stretched on boxes, 13 parts, 210x216x10

אורנמנטיקה איסלאמית, אך בהבדל משמעותי אחד: בסדרה מאוחרת זו לא משמשים עוד דימויים פיגורטיביים המרכיבים טקסט מפורש (גם אם חידתי) כמו בסדרה *מבנה ריקוד* מסוף שנות ה־80. המוטיב העיטורי הממלא את הלוח המרכזי ב*מבנה ריקוד* מ־1989 [איור 14] מורכב ממעגל של דמויות נשים שזרועותיהן מורמות ושדיהן חשופים – מעמד של התעלות או של אֵבל שנעלם או מוסתר בעבודות המאוחרות. עם זאת משמעותית היא העובדה שה"סטופה", כמבנה וכאירוע, לא נעלמת מהעבודות השונות במחזור *מבנה ריקוד* גם כאשר היא מכוסה בבדים הנמתחים או מודבקים עליה ובריבוי הדגמים ההולכים ומתפצלים. הקופסה־"סטופה" הופכת למצע הסמוי הממשי, מצע שהוא תבנית־האם הממשיכה לפעול את פעולתה הסמלית לאורך כל העשייה. אובייקט־דימוי זה היה כה יקר ללִבּה של כהן לוי, עד כי גם כאשר נדרש שינוי בפרקסיס – קיומו הוצנע אך לא נעלם. פעולת ההסתרה, כמהלך טקסי וכמחווה פולחנית, עולה כעת בחוזקה.

לאורך שנות ה־90 ננטשים דימויי החיות, הציפורים והקומפוזיציות הערוכות ככתב – לוחות שחולקו לתאים הנושאים דימויים נפרדים, המקנים ליצירות אופי מוצפן – ומוחלפים בסדרות עצומות: כאלה שבבסיסן צורות ותבניות של הטבע כפי שהוא נתפס בחושים (הסדרה *לב החמנית* מ־1992 וסדרת *הבריכות* מ־1995–2000), אבל גם סדרה כמו *דברים* (1994), המורכבת מאותיות מצוירות. בסדרת



15
בריכה, 1999, דיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר ארש, 120x160, אוסף פרטי

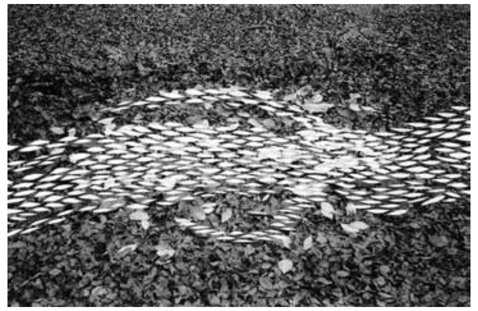
Pond, 1999, ink, diluted watercolor and peeling on Arches paper, 120x160, private collection

הבריכות,[7] הכוללת עבודות בדיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר ארש ונייר אורז וציורי שמן, מסתמנת פנייה אל הסביבה החומרית הטבעית, שאינה מסתפקת בציור פיגורטיבי (בנוסח האימפרסיוניסטי, למשל) אלא מחפשת מחצבים חדשים, תרתי־משמע: תכונות מרקם ייחודיות כמו אלה המתגלות בחמנית – פרח צפוף וגדוש – או בפני המים על ריצודם האינסופי, ובמידה פחותה גם בתיאורי שמים ועננים עם קרני אור מתפצלות לרוב. ריצוד האור הופך בהדרגה מאפקט אופטי חמקמק, כמו ב*בריכות* המצוירות בצבעי מים, דיו ושמן, למצב שבו האור מתפצל ומתרבה ומשתלט על כל הבד בעזרת הקילוף. אז מטמיע האור אל תוכו צלליות של תרנים, מבנים – הטמעה המוחקת את הייחוד של העצמים והופכת אותם למצב צל (למשל בשני התצלומים המקולפים הקרויים *צל*, 2000) [איורים 7–8].

הקילוף האינטנסיבי והשיטתי של פני השטח מבטל את אפקט ה"אור" כתרגום של תחושה בת־חלוף, כתעתוע אופטי המונצח במשיחות המכחול של צבע המים, למשל. בזכות הקילוף הופך ה"אור" למרקם של ממש ומקבל את איכותו הממשית של הנייר הנחשף. הסרת השכבה העליונה בתצלומים יוצרת היפוך: ניכוס של אפקט האור המתעתע והפיכתו לאמצעי פלסטי־קונקרטי, ליצירת דגם בתוך דגם. בזכות הניכוס הזה ובזכות אופיו הנשלט של הטיפול בפני השטח, הצל השב ומופיע ב*בריכות* [איור 15], למשל, כאפקט מתעתע – מופיע ונעלם ומובחן בזכות שינויי מרקם עדינים – מצטייר בתצלום מקולף מ־2000 [איור 16] כישות תחומה יותר, המרצדת אמנם ריצוד־יתר אך ניחנת בנוכחות חזותית חזקה ביותר, מוכרעת. השוואה בין דימויי המערבולת או העקלתון המצוירים ב*בריכה* מ־1998 [איור 6] לבין התצלום המקולף ב*בריכה* מ־2000, תעיד על שינוי המהלך ועל האפקט המופק ממנו.

הצלליות המופיעות ב*בריכות* לובשות זהויות שונות. מזוהות ביניהן בעיקר צלליות גוף, אך גם דימויי מערבולת וגרמי שמים, ובראשם ירח. העיסוק הרציף והמרובה באפקטים החזותיים של פני המים ובגרמי השמים המשתקפים בהם מאזכר, מטבע הדברים, את הציור הרומנטי בנוסח קלוד מונה, ובעיקר את *חבצלות המים* משנות חייו האחרונות. אלא שבטיפולה של כהן לוי בתימה זו רב השונה על הדומה, משום שאצלה פני המים וריצודי האור אינם מושא של התבוננות לשמה. אצל מונה, פני המים משקפים את העולם בדיאלוג או תזמון מופלא בין פני המים, האור והעצמים, באופן שכמו יוצר מחדש את שלמות

7
ראו קט. *מאיה כהן לוי: בריכות, 1995–2000*, בעריכת ורדה שטיינלאוף (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2000).



16
ללא כותרת, 2000
תצלום מקולף, 10x15

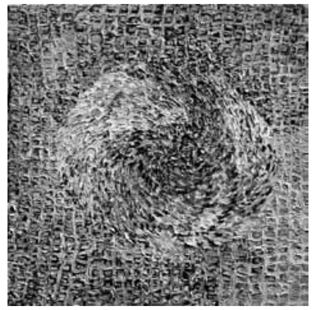
Untitled, 2000
Peeled photograph, 10x15

היקום בשלולית המים. אצל כהן לוי, לעומת זאת, הצלליות אינן מזוהות כחלק ממפת היקום הזאת. הן באות מלמטה, מגיחות או אולי מוטמנות. נוכחותן, קודרת או זוהרת, אינה פועל־יוצא של חוקי הטבע. פני הציורים הללו, המכוסים מרקם דגמי שטבעו כשל שכבה עליונה, הם בבחינת תרבית, מצע לגידולו ולהבאתו של הצל.

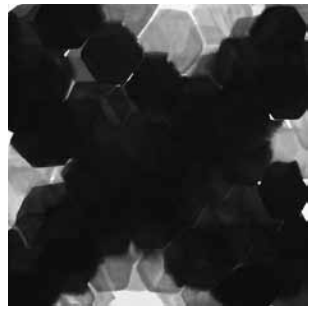
אבל שוב נחזור לאחור: את ראשית שנות ה־90 בעבודתה של כהן לוי מסמנות שלוש סדרות, שבראשן *לב החמנית*, *סכך* ו*חלות דבש* שלושתן מ־1992.[8] שתי הסדרות האחרונות כוללות עבודות בינוניות בגודלן בצבע מים ודיו על נייר, ולעומתן *לב החמנית* מורכבת מציורי שמן גדולים ברובם, 128 על 121 ס"מ מידותיהם. הצפייה בסדרה *לב החמנית* אינה מגלה התפתחות של התחלה וסוף, אלא שורה של דימויים שעיקרם צורה מפותלת הסובבת סביב עצמה ומשתלטת בהדרגה, בקצב פעולתה, על המצע כולו [איור 17]. לעומת זאת בסדרה *סכך*, הפחות מפותחת מבחינת מהלך הפיכתו של דימוי הטבע לדגם, תהליך הבנייתו של הדימוי כדגם ברור יותר, והוא ניכר במחיקה של שאריות הייצוג המסמנות את החלל והאור האשלייתיים ובהפיכת ענפי הדקל למוטיב המכסה את המצע באופן אחיד. מרגע זה יכולה כהן לוי לערוך ולארגן אותו כרצונה, ליצירת סולם של ניגודים המבטל אפקטים נתונים של אור וצל, חלל ועומק, דימוי ורקע. הסדרה *חלות דבש* היא דוגמא מובהקת לדרך שבה היא מפיקה מעצמֵי־טבע אלה צורות ודגמים המשמשים אותה לייצורו של אותו עולם מְהלך קסם: כאן מקור הקסם הוא הריבוד הנוצר מרמות שונות של שקיפות ואטימות באלמנטים הגיאומטריים המרכיבים את חלות הדבש [איור 18]. בדחיסויות השונות של הצבע והשקיפות נוצרים עומקים המשבשים לחלוטין את האפקט הדו־ממדי של הדגם. הסדרה *חלות דבש* מערבת חוויה נוספת, העתידה לשוב ולהופיע ב*בריכות*, והיא מצב של שקיעה במִקטע. נדמה לרגע שהמתבונן הוא הצל, הנמצא במעמקים וצופה מלמטה כלפי מעלה אל משטח התמונה. אפקט זה של היפוך עמדת המתבונן מופק כנראה מריבוי השקיפויות ורטטי האור שמאפשרת העבודה בצבע המים. חלות הדבש הופכות לאורגניזם, למרקם אפידרמי שאינו אטום אלא סופג ונספג לסירוגין.

קודם לכן, בסדרה *מבנה ריקוד*, שימשו דימויים המייצגים סדרים שונים בתמונת היקום – דימויי גברים ונשים, ציפורים, זאבים, ויצורים היברידיים מחד גיסא, ומאידך גיסא גרמי שמים כמו ירח (וליקוי

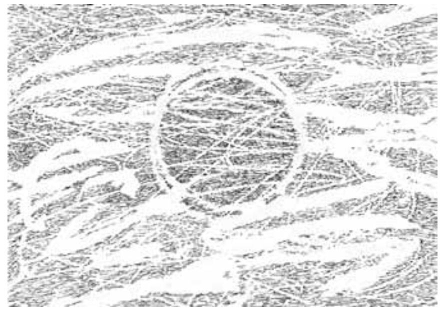
8
שלוש הסדרות מ־1992 הוצגו במקביל במוזיאון ישראל, ירושלים, ובגלריה שלוש בתל־אביב. המוטיבים שלהן נדונו על־ידי תמי כץ־פרימן, "הצעה לסדר: הציור כהצעה לתיקון־עולם בעבודותיה של מאיה כהן לוי", ודורית פלג, "מאיה כהן לוי: *לב החמנית, חלות דבש, סכך*", קט. *מאיה כהן לוי*, בעריכת מאירה פרי־להמן (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1993).



17
לב החמנית, 1992, שמן על בד, 40x40, אוסף פרטי
Sunflower Heart, 1992, oil on canvas, 40x40, private collection



18
חלת דבש, 1992, דיו וצבע מים על נייר, 88x81, אוסף פרטי
Honeycomb, 1992, ink and watercolor on paper, 80x81, private collection



19
ללא כותרת (שמש או ירח מלא), 2003, עט על נייר, 15x21
Untitled (Sun or Full Moon), 2003, pen on paper, 15x21

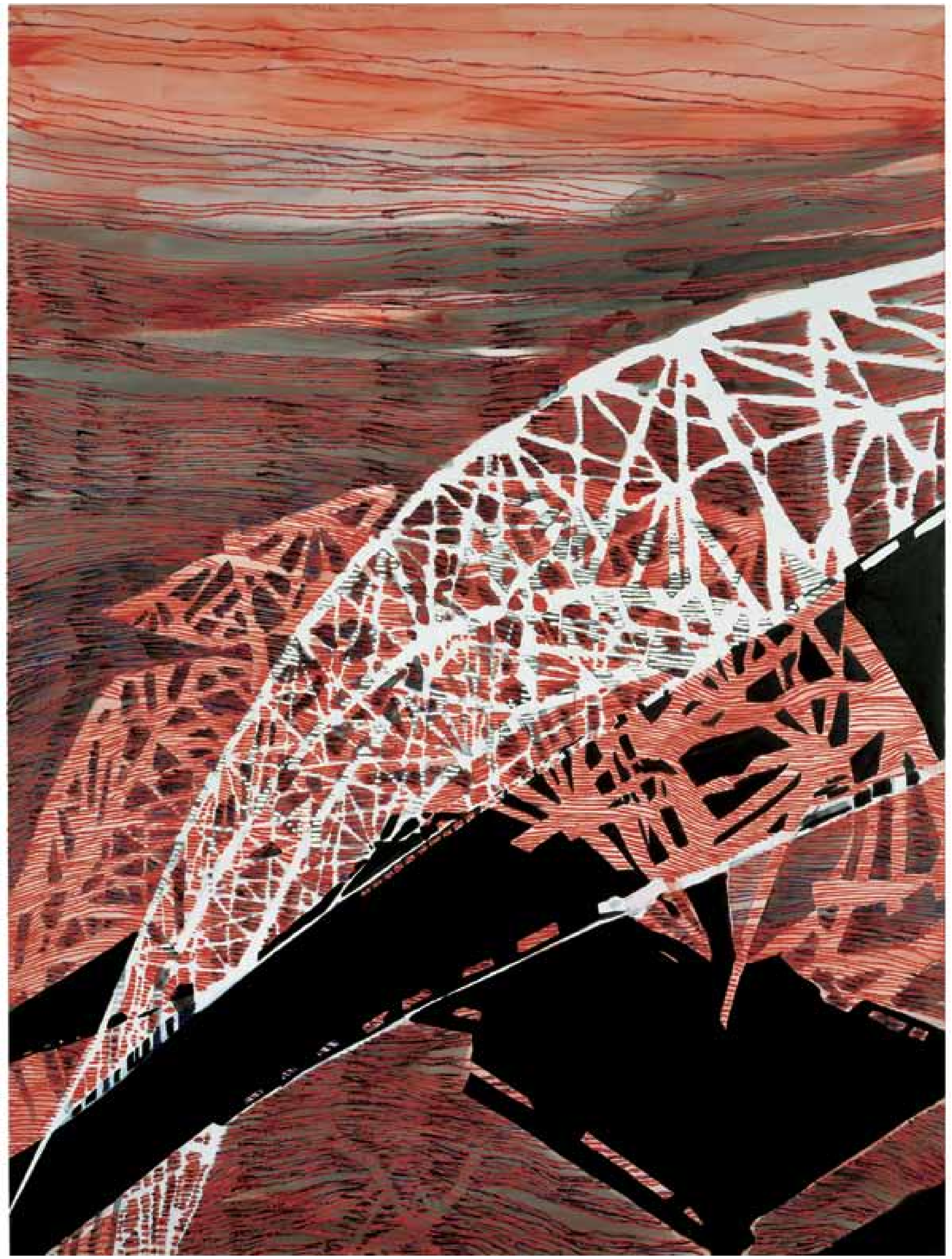
ירח) ושמש, אור וחושך – שכונסו ונערכו סביב מבנה אדריכלי קדוש או סמלי, המופיע באופן ממשי על גבי הבד גופו או מוסווה מתחתיו. עבודות אלה, כאמור, מרכיבות סיפור מוצפן, תסריט. במהלך העבודות הבא, כל האלמנטים ההטרוגניים – שכונסו בכוח ואולצו להתחבר ליחידת משמעות אחת – נטמעים זה בזה במרקם אחדותי, שבכוחו לשאת את המטען הסמלי שנוּסח ב*מבנה ריקוד*. בסדרות של שנות ה־90 מצאה כהן לוי, בשוּרה של דימויים הלקוחים מן הטבע, דרך לתת ביטוי תבוני לאנאלוגיה בין כל היצורים המתקיימים בחומר. באופן זה הירח יכול להפוך לרחם בצורת פקעת, הנתונה בקצה השורשים שמתחת לפני השטח. דומה שכמה מעבודות הסדרה *אורנמנטיקה איסלאמית* מראשית שנות ה־2000 הן גלגול של מוטיב הפקעת החוסה בקצה השורשים, שאותם היא־עצמה מזינה. בגלגול נוסף של מוטיב הפקעת־עיטור, הספֵירה הזאת לובשת אופי של תא או ביצית מופרית [איור 19], או מראה של עור המכסה את הגוף והידיים ברישומי הידיים מראשית שנות ה־2000 [איור 3]. דומה שהציור או הרישום משמש מעתה קרן רנטגן, החודרת לתוך החומר והופכת אותו מאטום לשקוף כמעט. חדירה זו הופכת את הממשי, המוצק, החי, לצל.

נוף אורבני, תל־אביב, מס. 13, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 200x330

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 13, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 200x330

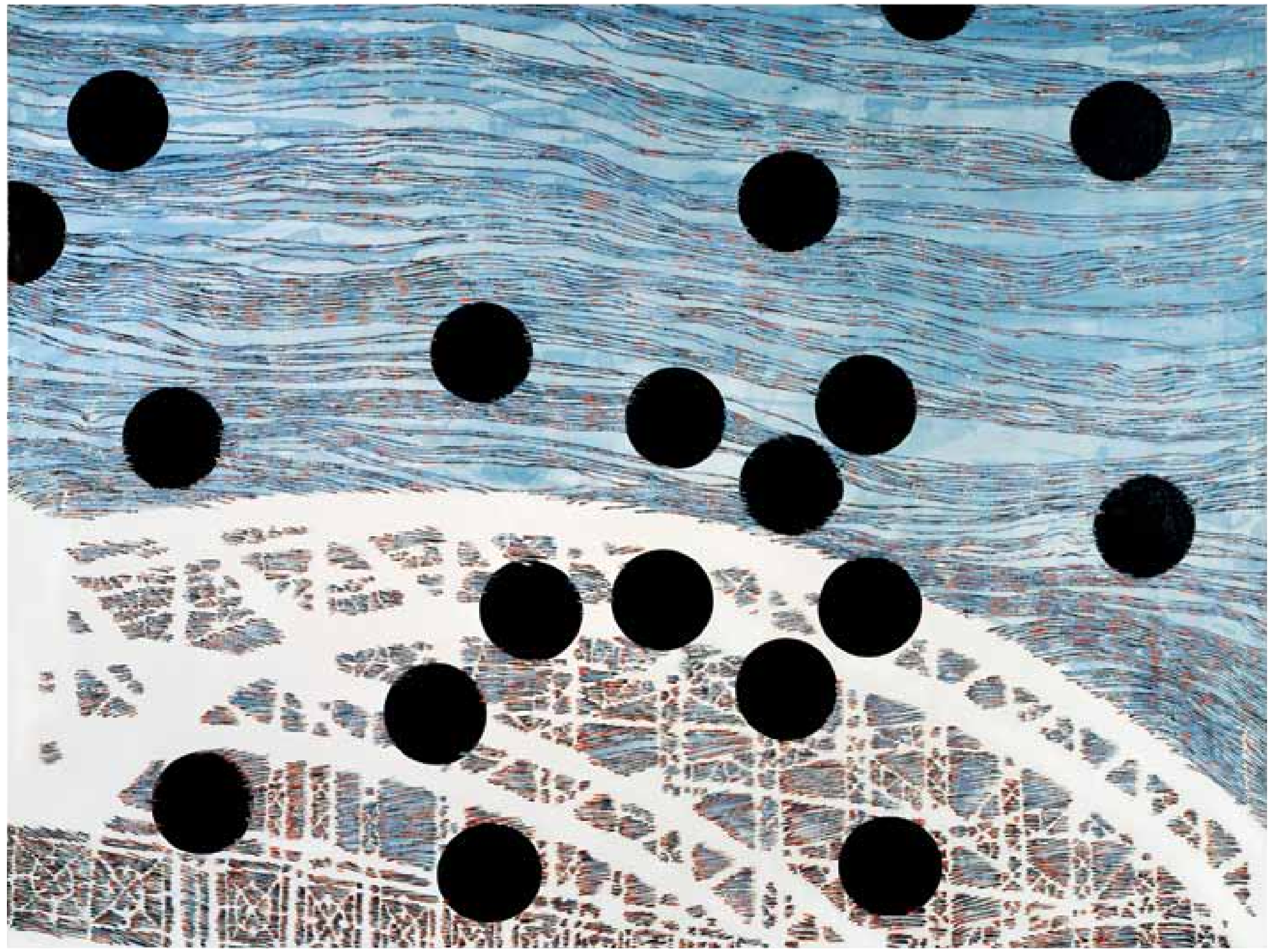
נוף אורבני, תל־אביב, מס. 5, מתוך הסדרה דמדומים, 2007–08, שמן על בד, 200x330

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 5, from the series Twilight, 2007-08, oil on canvas, 200x330



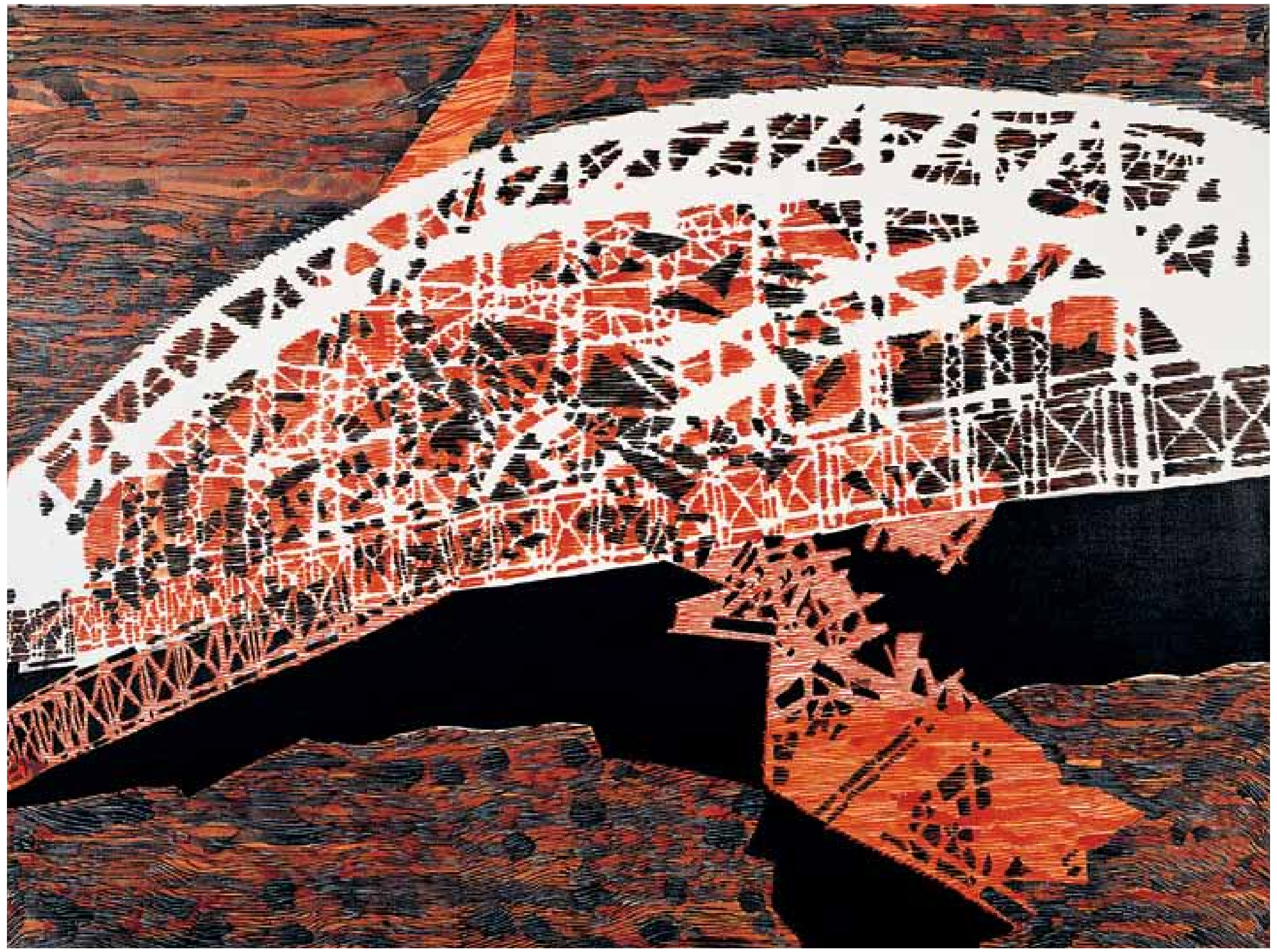
גשר 1, 2002, שמן על בד, 200x150, אוסף פרטי >

Bridge 1, 2002, oil on canvas, 200x150, private collection



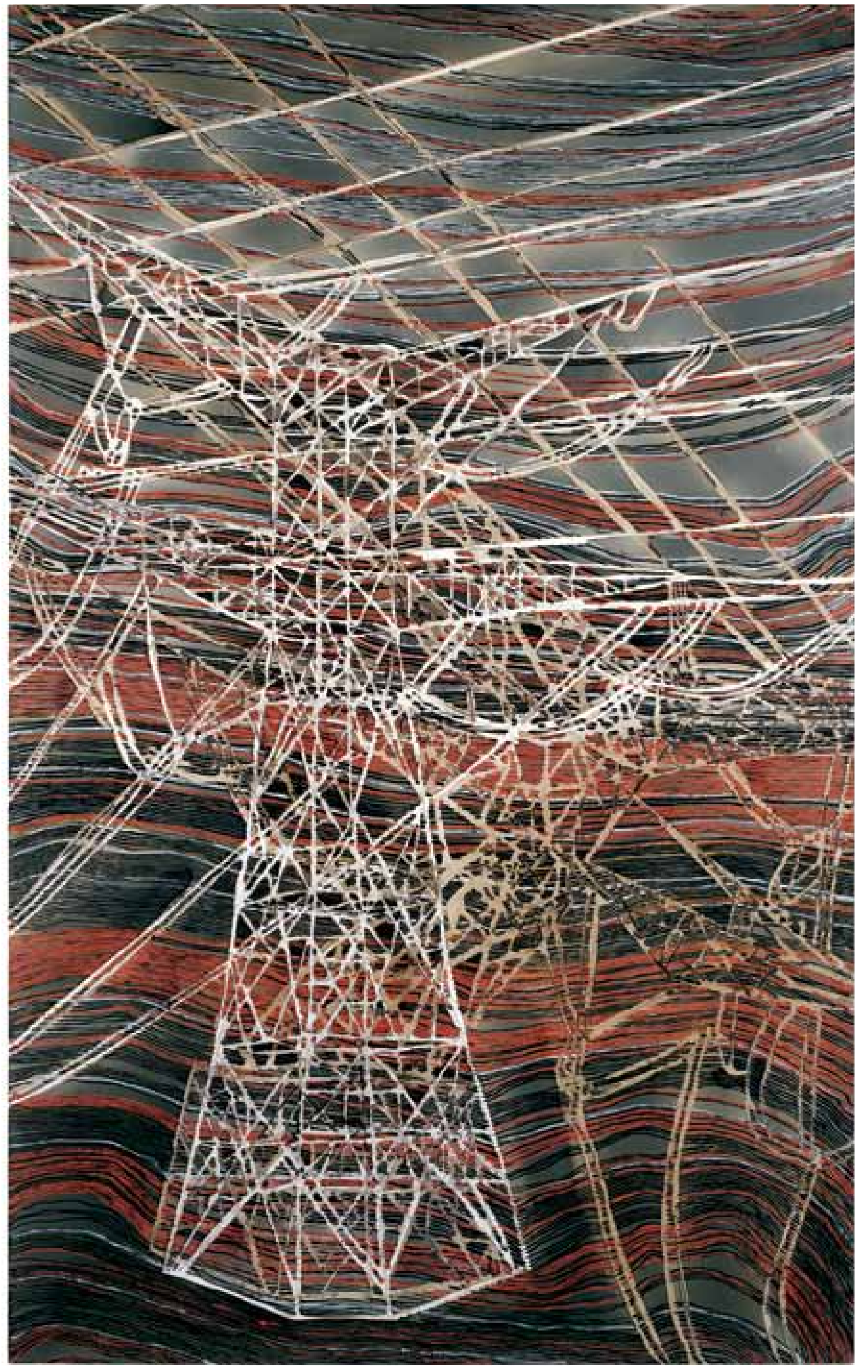
גשר 3, 2004, שמן על בד, 150x200, אוסף אורלי ציוני, תל־אביב

Bridge 3, 2004, oil on canvas, 150x200, collection of Orly Zioni, Tel Aviv



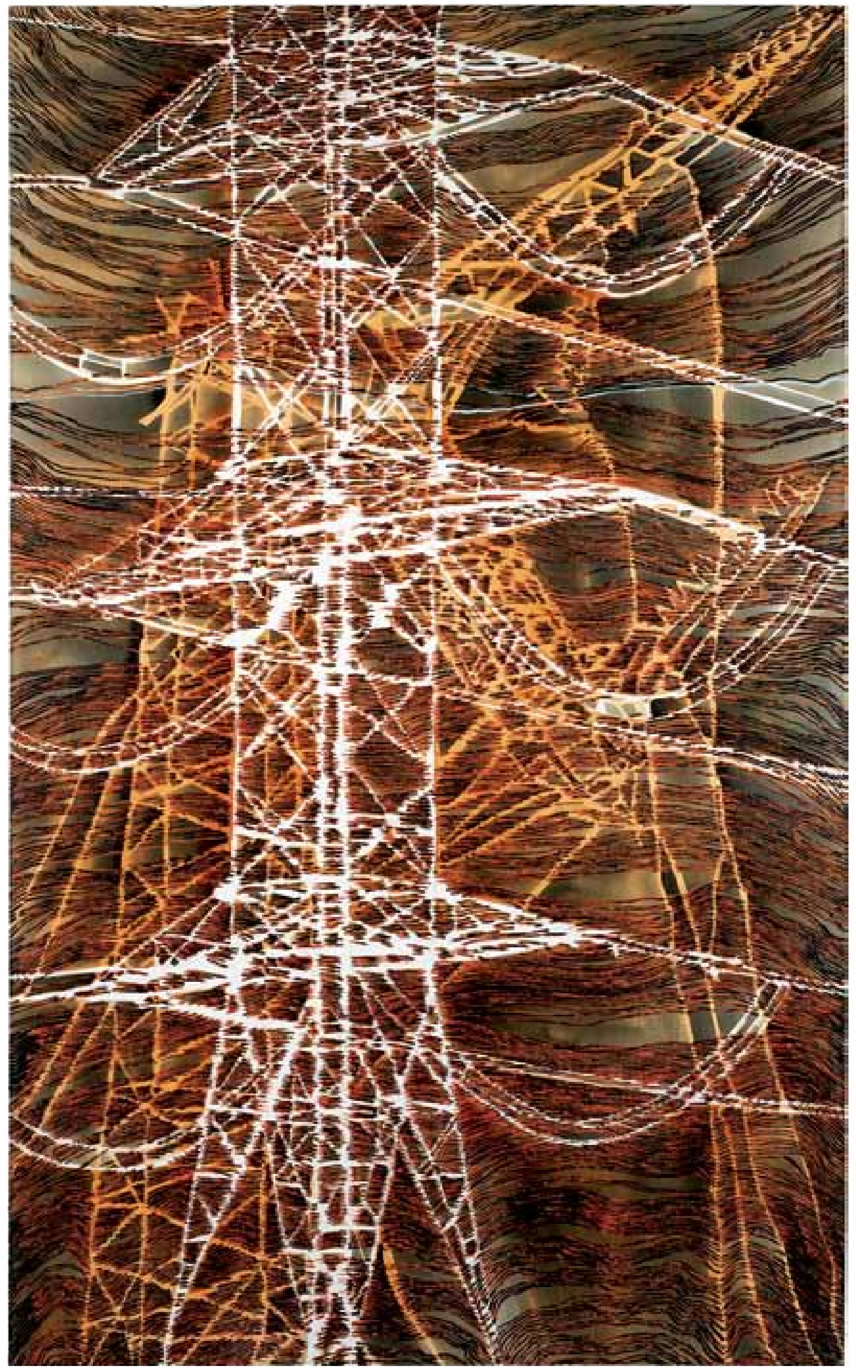
גשר 2, 2004, שמן על בד, 150x200

Bridge 2, 2004, oil on canvas, 150x200



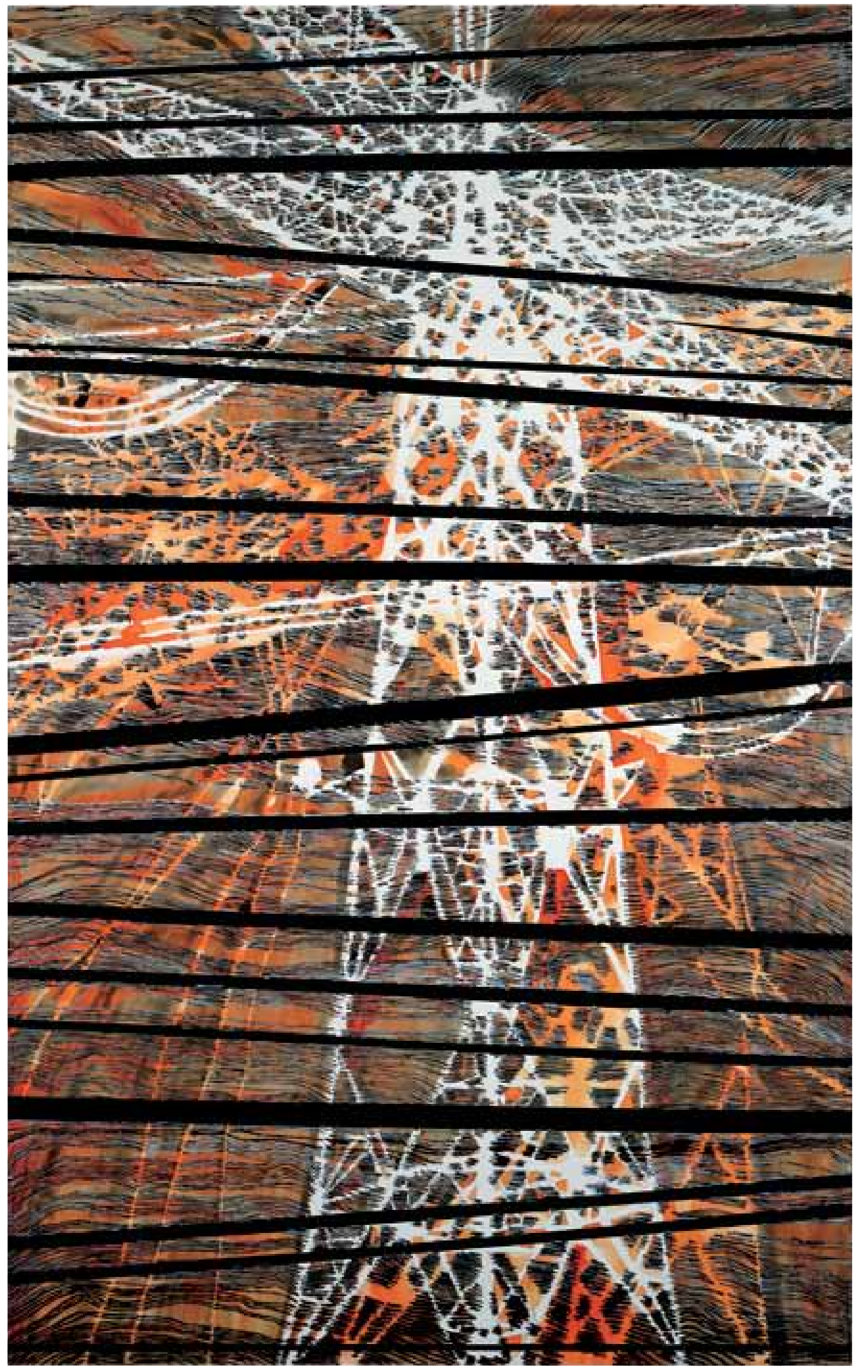
עמודי חשמל 1, 2002, שמן על בד, 233x144

Electric Poles 1, 2002, oil on canvas, 233x144



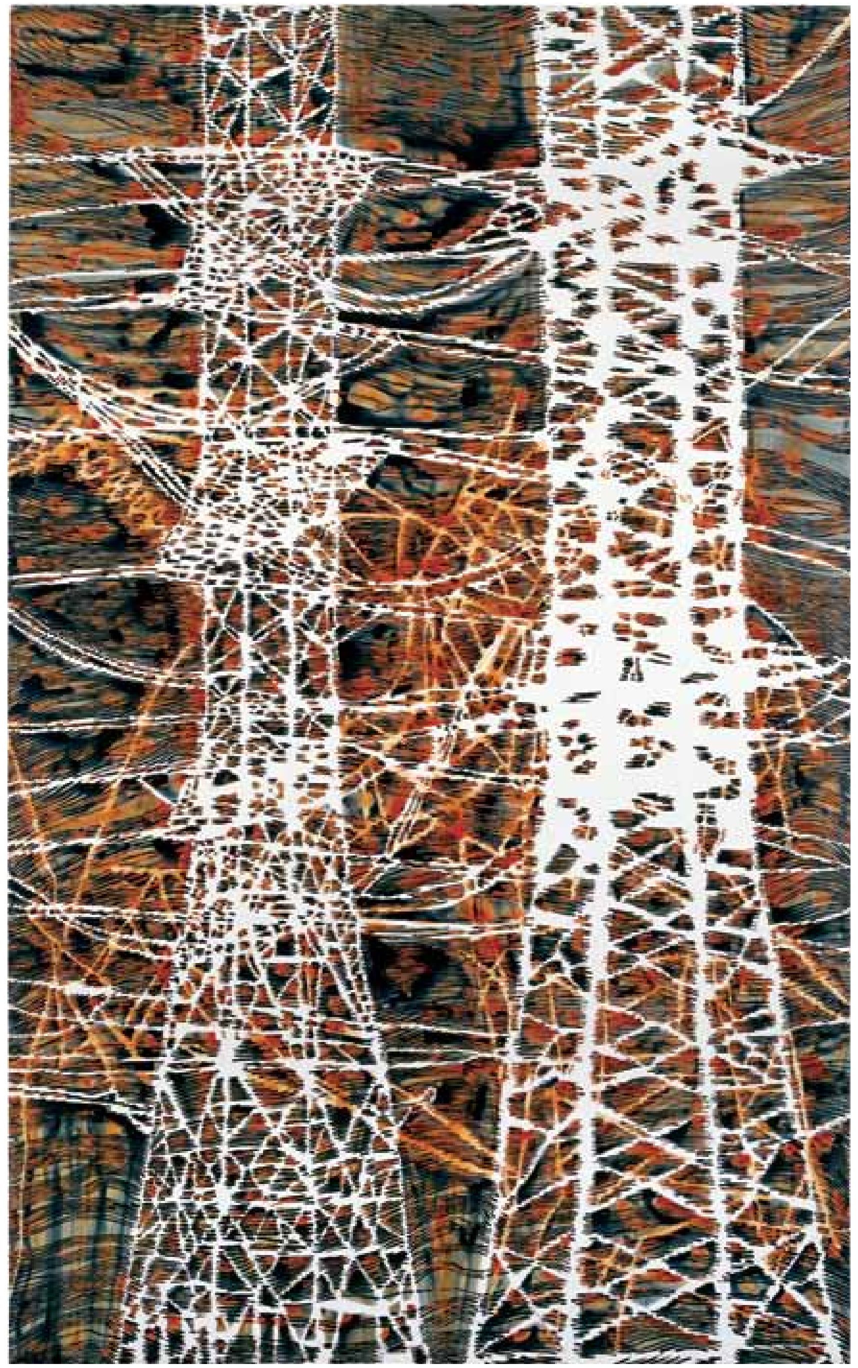
עמודי חשמל 2, 2003, שמן על בד, 233x144, אוסף פרטי

Electric Poles 2, 2003, oil on canvas, 233x144, private collection



עמודי חשמל 4, 2004, שמן על בד, 233x144, אוסף פרטי

Electric Poles 4, 2004, oil on canvas, 233x144, private collection

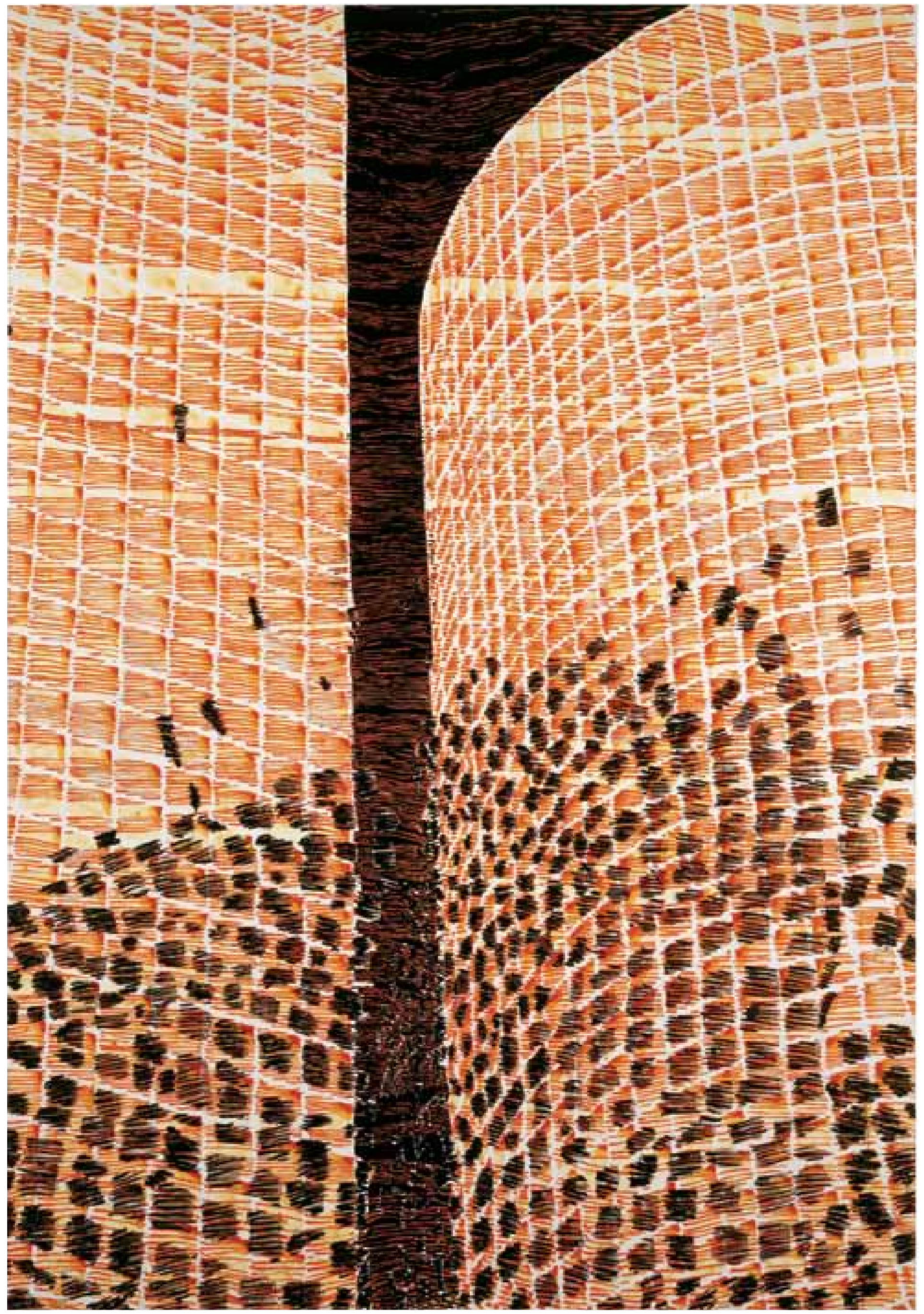


עמודי חשמל 3, 2003, שמן על בד, 233x144

Electric Poles 3, 2003, oil on canvas, 233x144

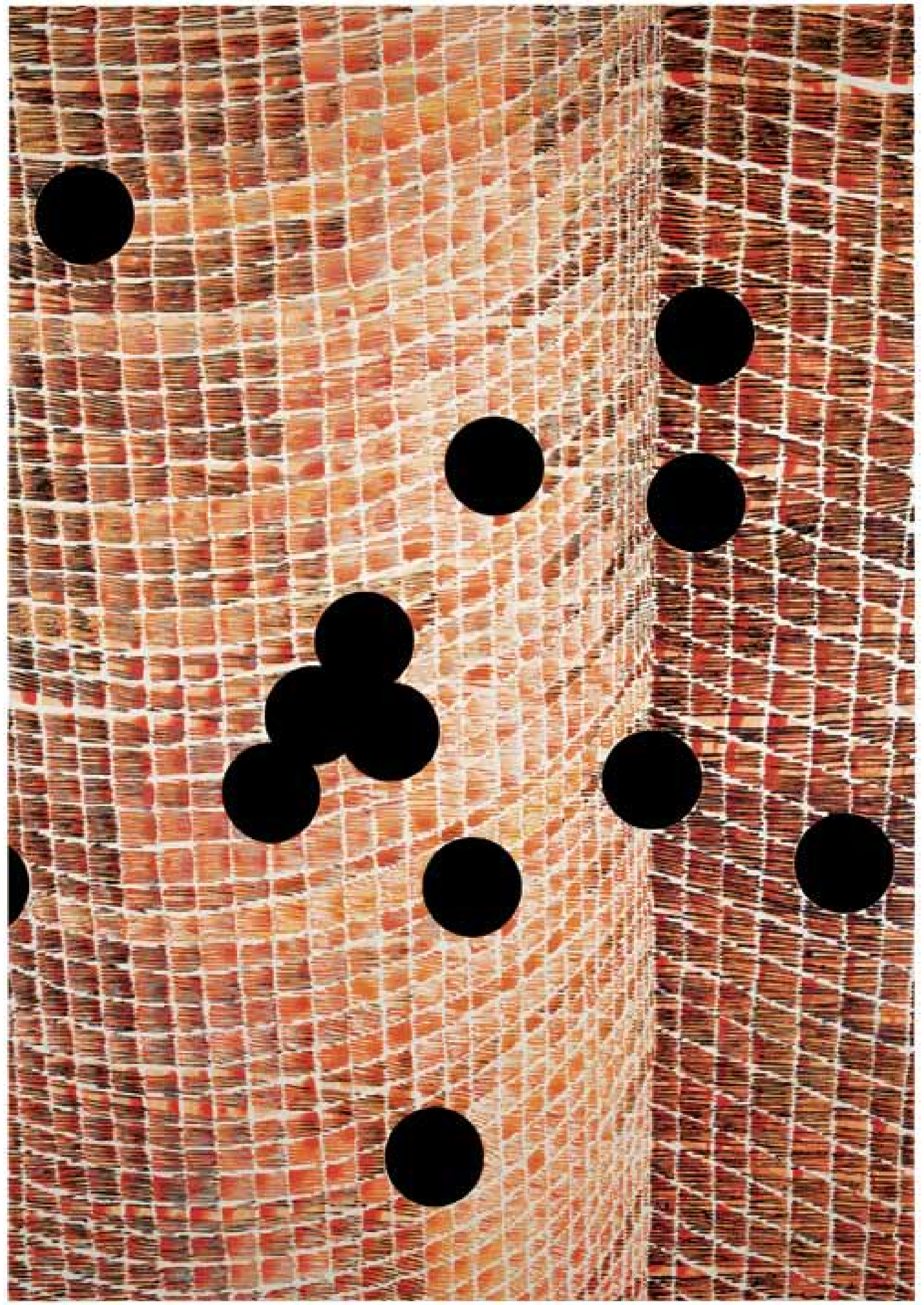
מגדלים 1, 2003, שמן על בד, 210x147, אוסף פרטי

Towers 1, 2003, oil on canvas, 210x147, private collection



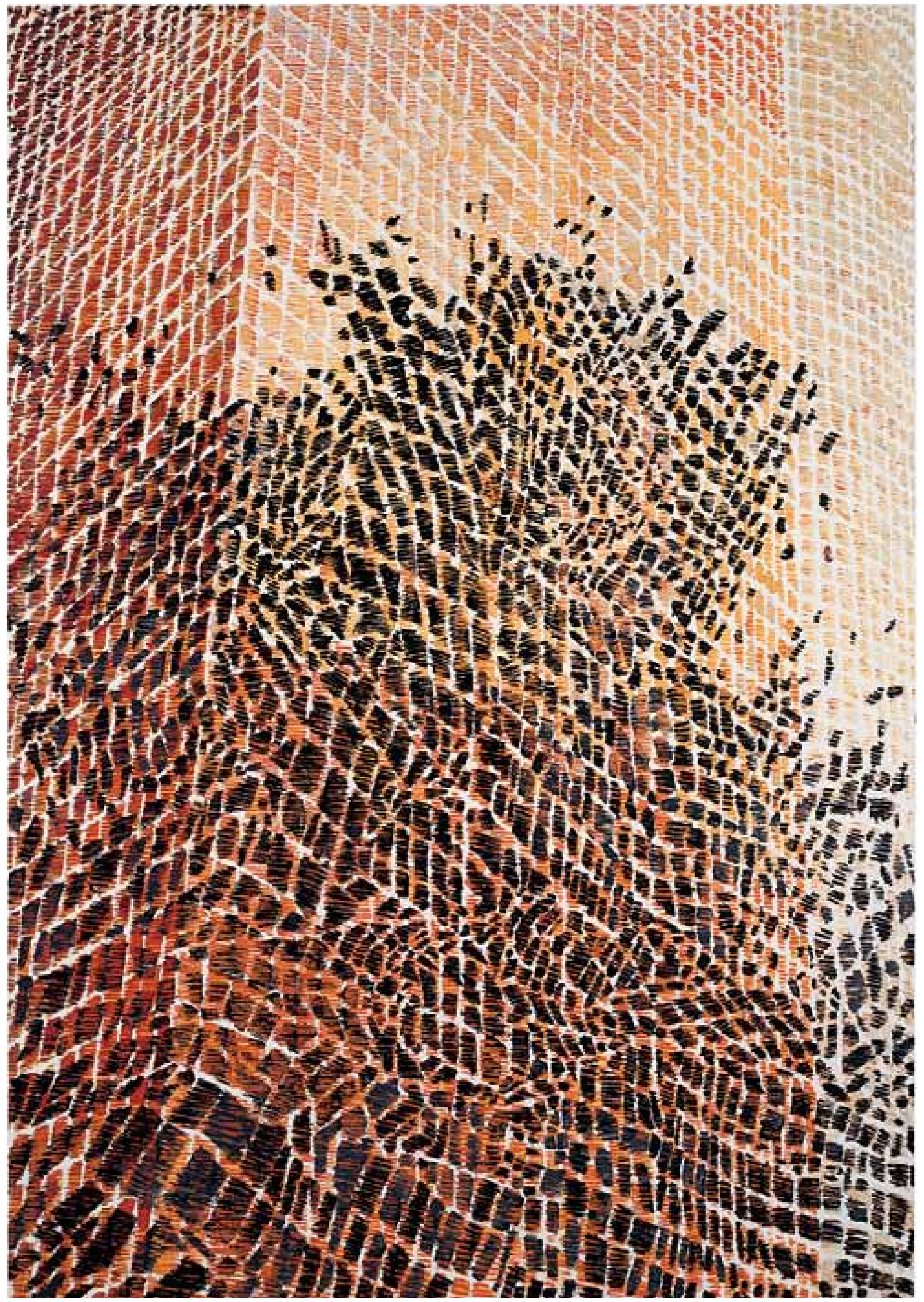
מגדלים 2, 2003, שמן על בד, 210x147

Towers 2, 2003, oil on canvas, 210x147



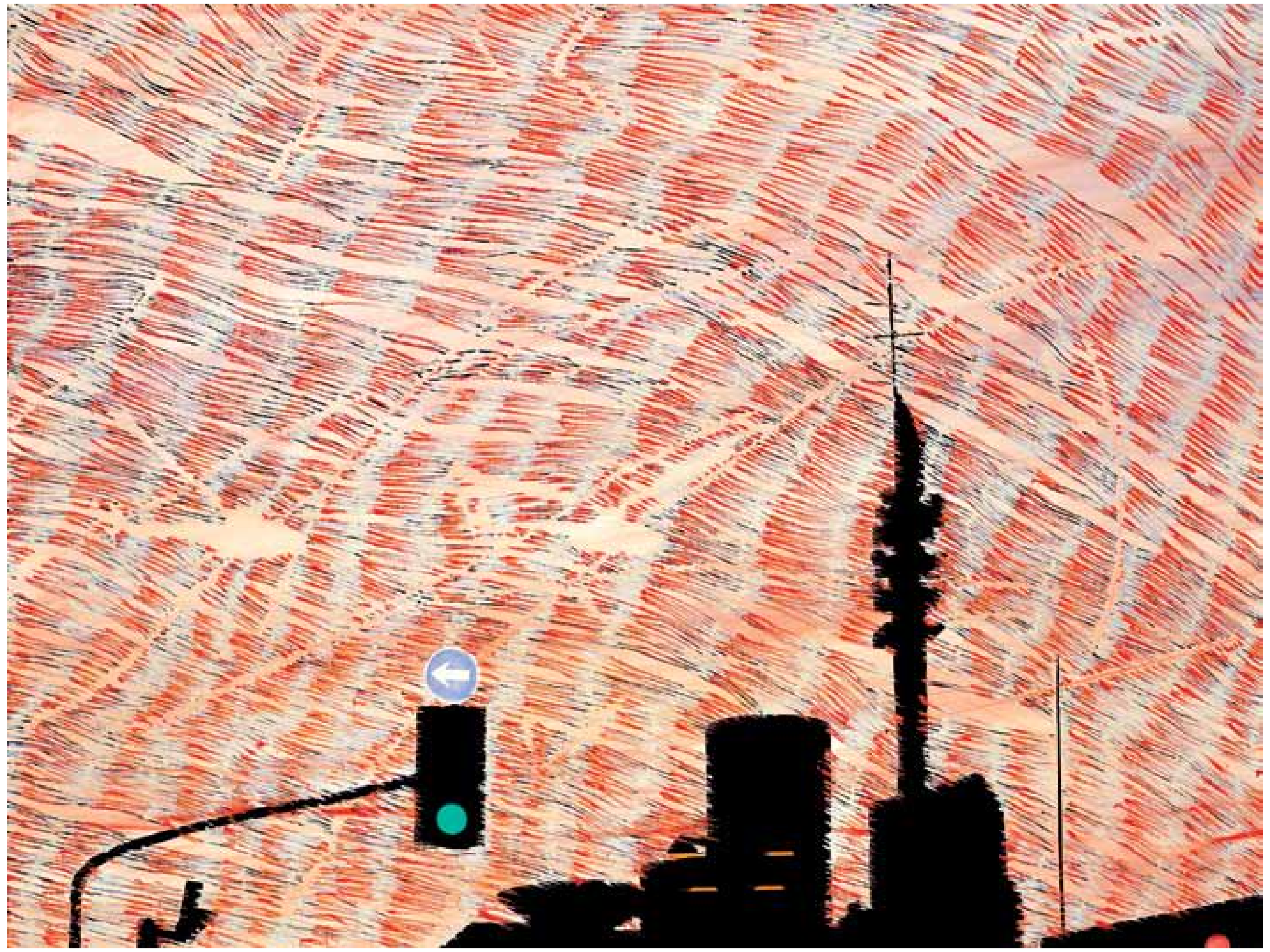
<u>מגדלים 3</u>, 2003, שמן על בד, 210x147, אוסף פרטי

<u>Towers 3</u>, 2003, oil on canvas, 210x147, private collection



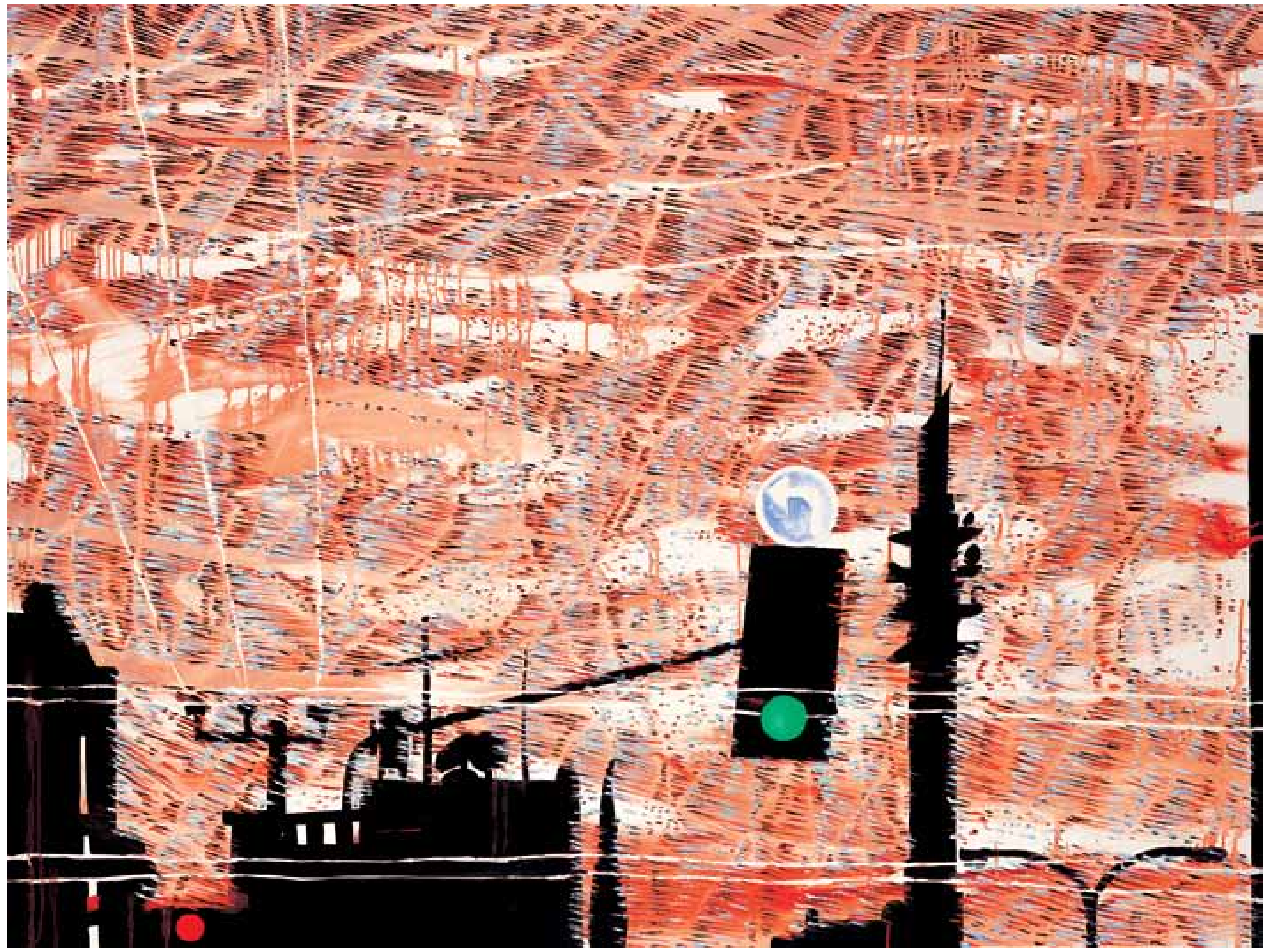
<u>מגדלים 4</u>, 2004, שמן על בד, 210x147

<u>Towers 4</u>, 2004, oil on canvas, 210x147



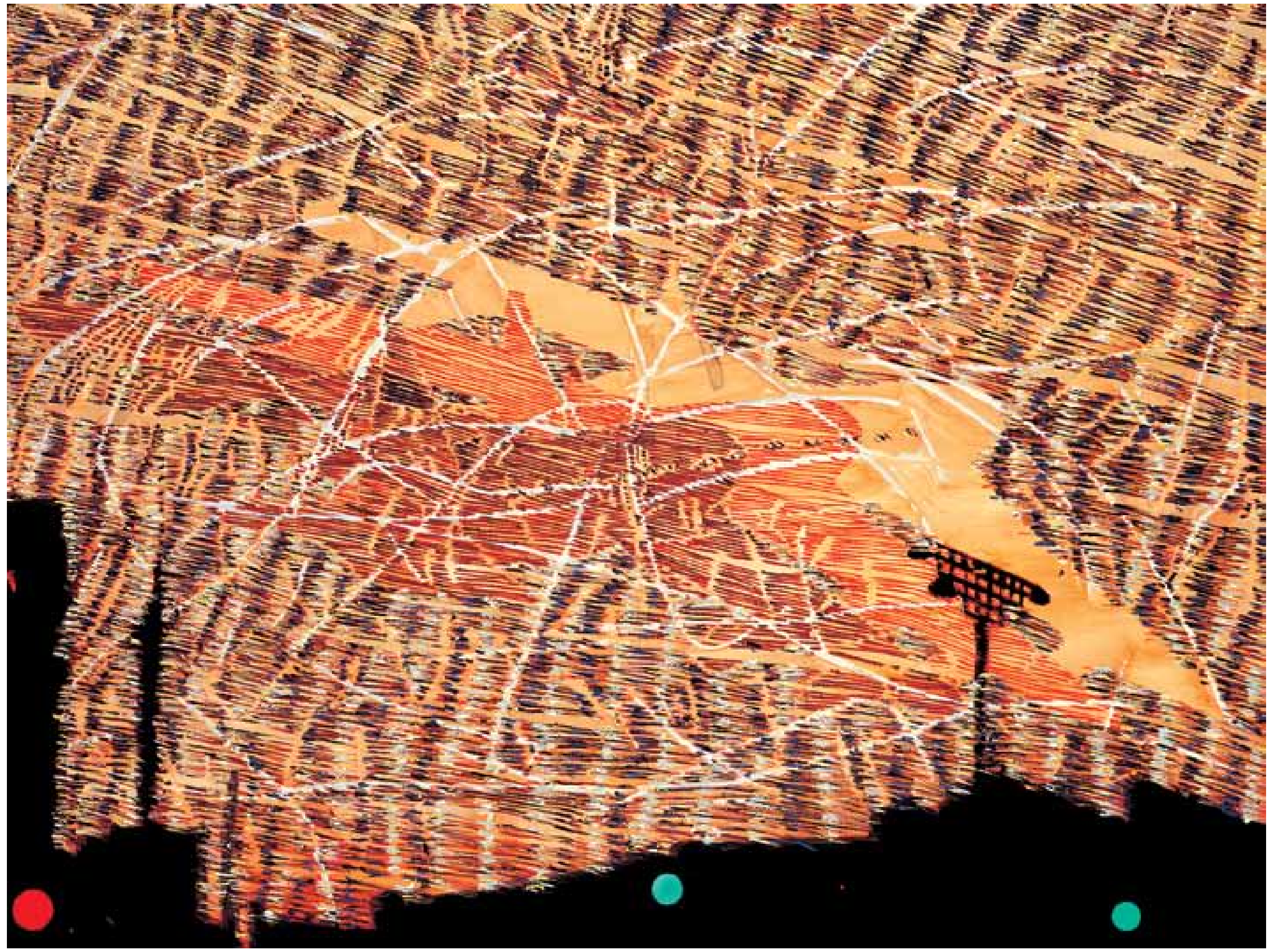
נוף אורבני, תל־אביב, מס. 9, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 135x180

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 9, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 135x180



נוף אורבני, תל־אביב, מס. 19, מתוך הסדרה דמדומים, 2009, שמן על בד, 135x180

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 19, from the series Twilight, 2009, oil on canvas, 135x180



<u>נוף אורבני, תל־אביב, מס. 12</u>, מתוך הסדרה <u>דמדומים</u>, 2008, שמן על בד, 135x180

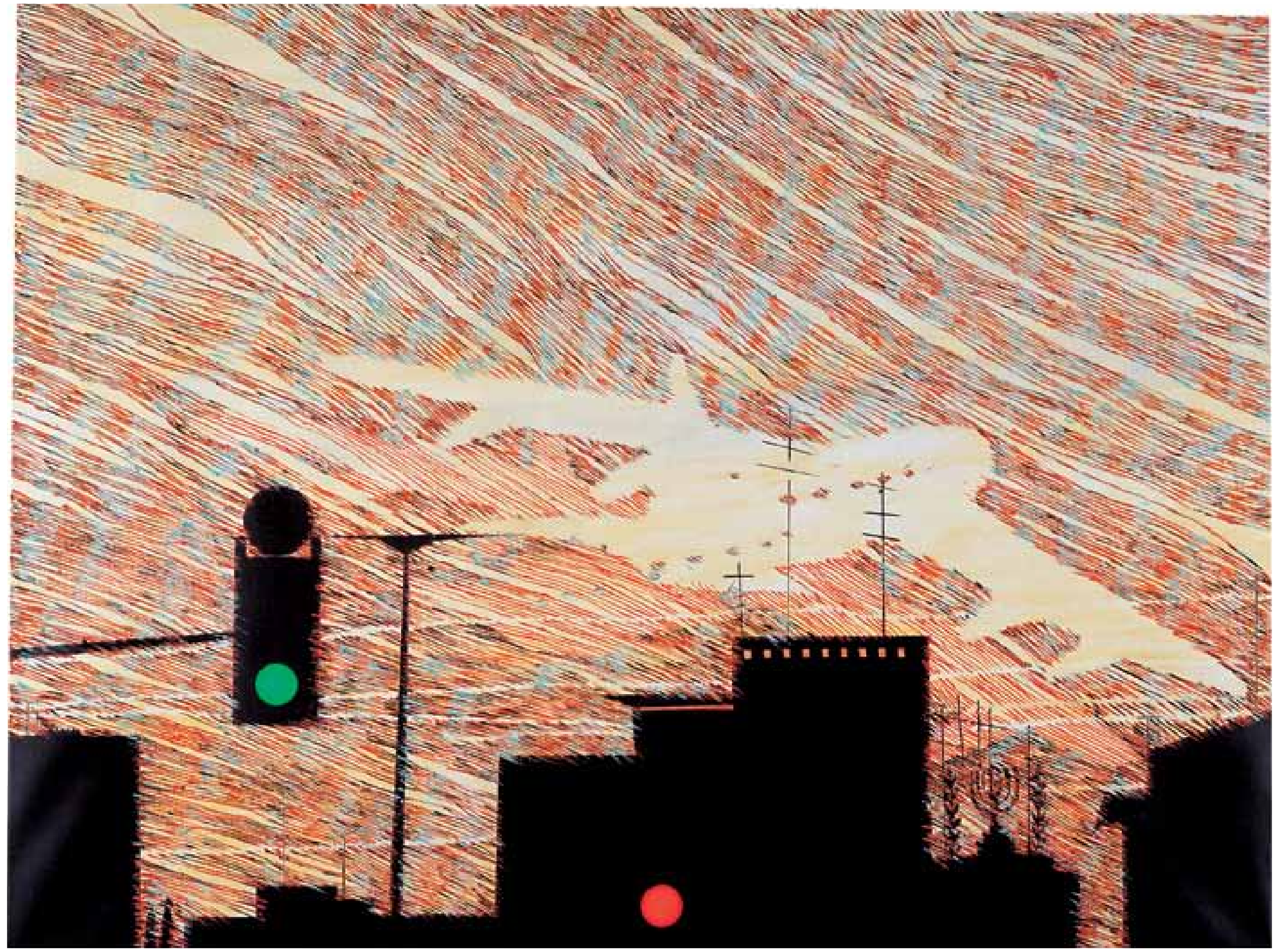
<u>Urban Landscape, Tel Aviv, No. 12</u>, from the series <u>Twilight</u>, 2008, oil on canvas, 135x180

<u>נוף אורבני, תל־אביב, מס. 20</u>, מתוך הסדרה <u>דמדומים</u>, 2009, שמן על בד, 135x180

<u>Urban Landscape, Tel Aviv, No. 20</u>, from the series <u>Twilight</u>, 2009, oil on canvas, 135x180

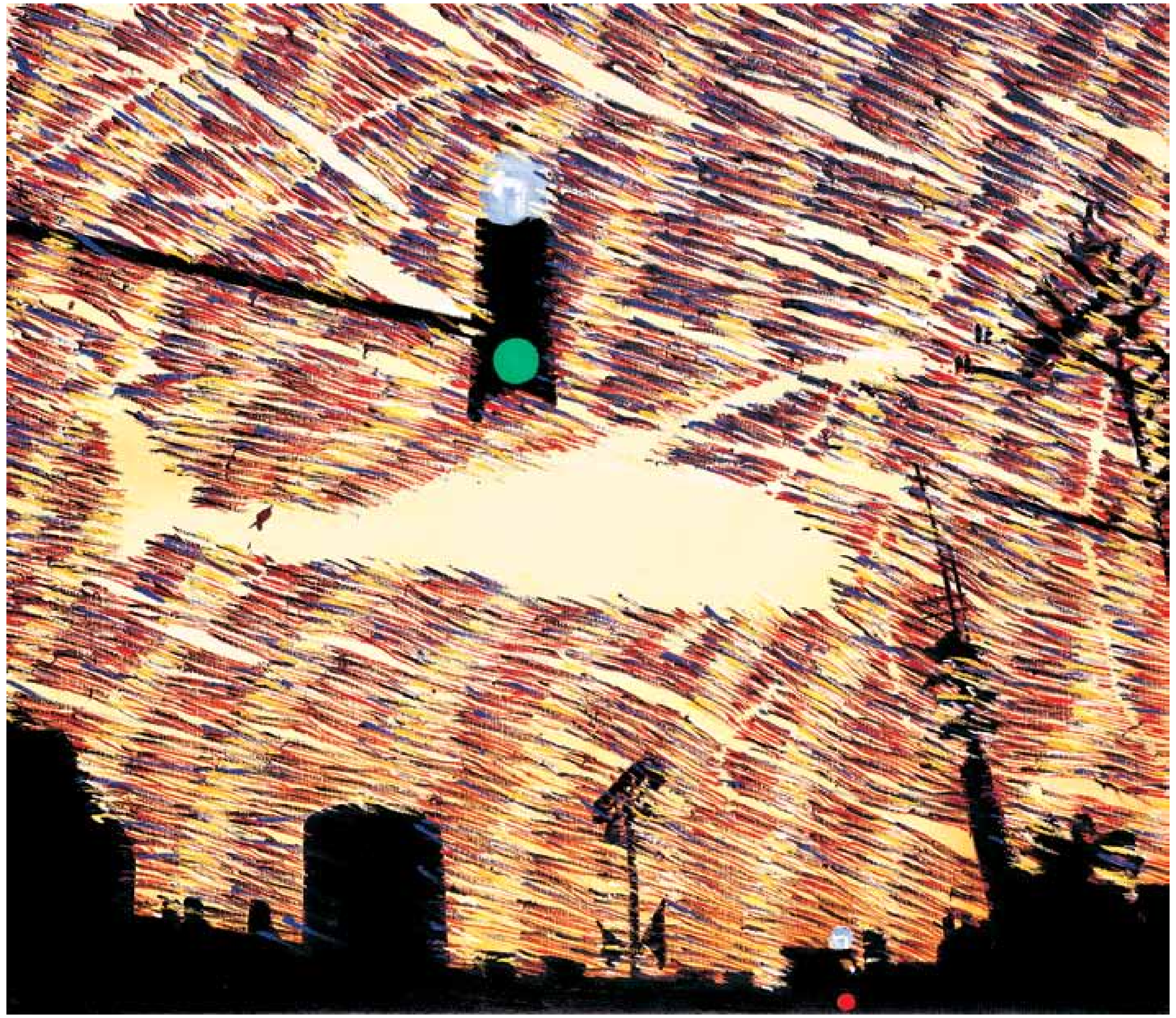
נוף אורבני, תל־אביב, מס. 3, מתוך הסדרה דמדומים, 2007, שמן על בד, 135x180, אוסף חברת אוסיף, הרצליה

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 3, from the series Twilight, 2007, oil on canvas, 135x180, collection of Ocif Co., Herzliya



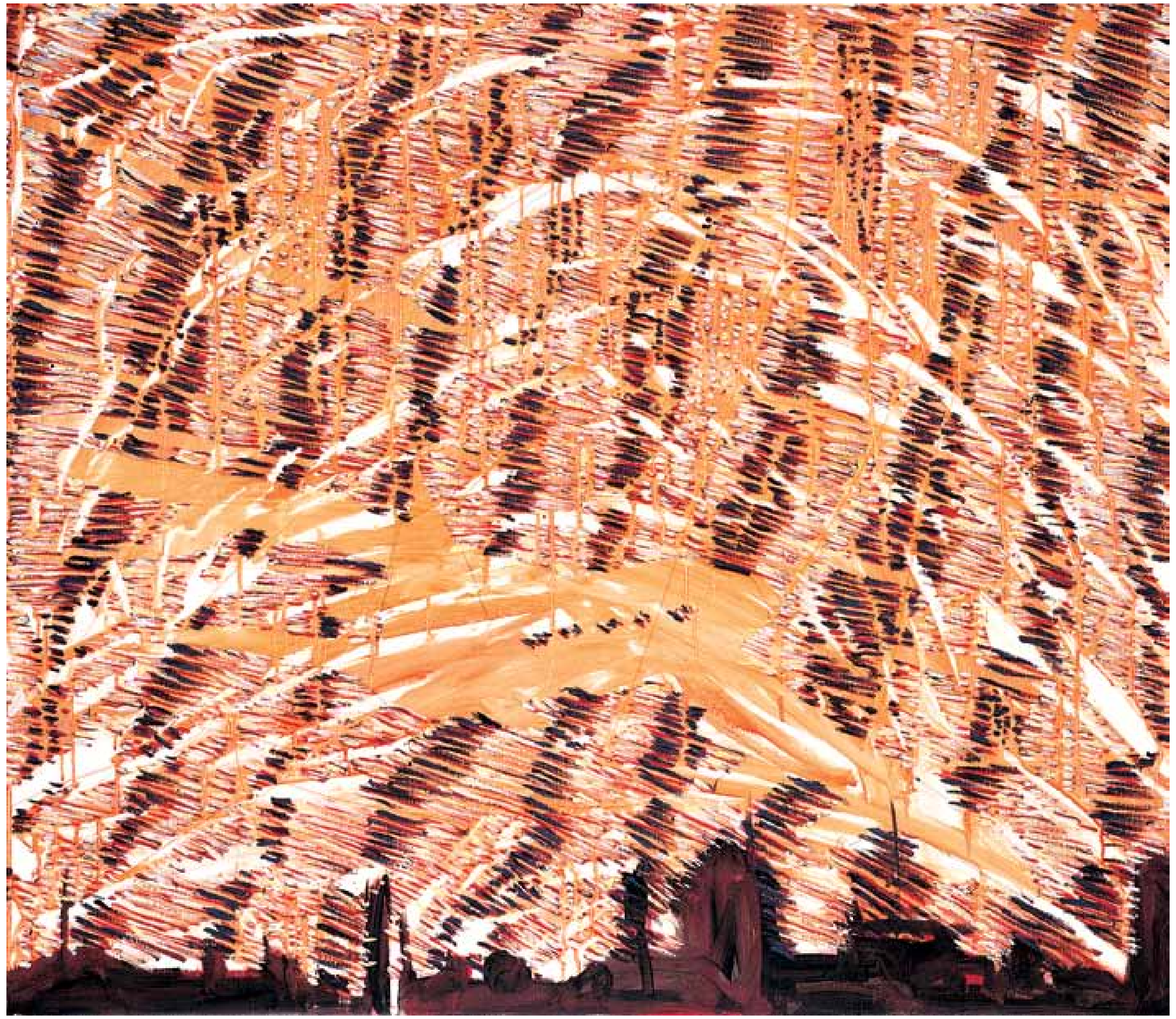
נוף אורבני, תל־אביב, מס. 4, מתוך הסדרה דמדומים, 2007, שמן על בד, 135x180, אוסף צור־שמיר אחזקות בע״מ, פתח־תקוה

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 4, from the series Twilight, 2007, oil on canvas, 135x180, collection of Zur-Shamir Holdings Ltd., Petach Tikva



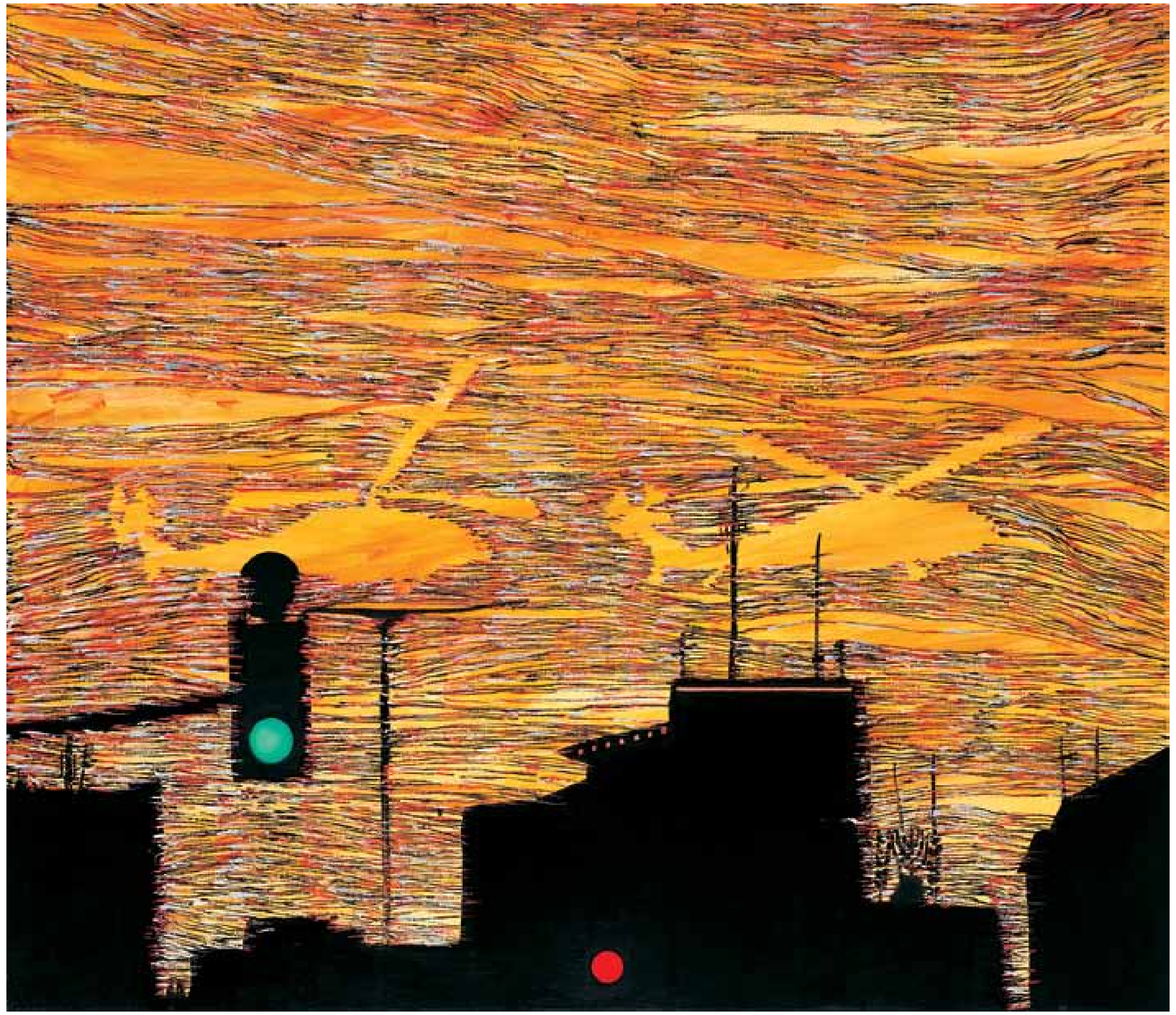
נוף אורבני, תל־אביב, מס. 10, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 95x110

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 10, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 95x110



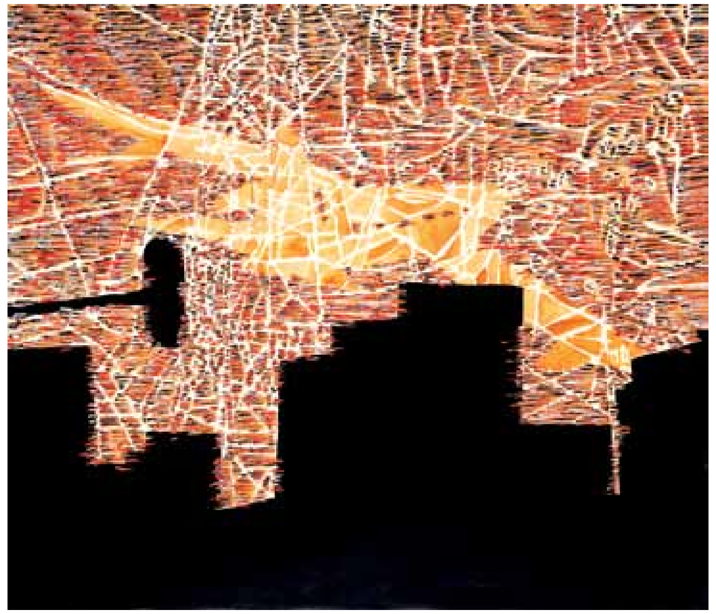
נוף אורבני, תל־אביב, מס. 11, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 95x110

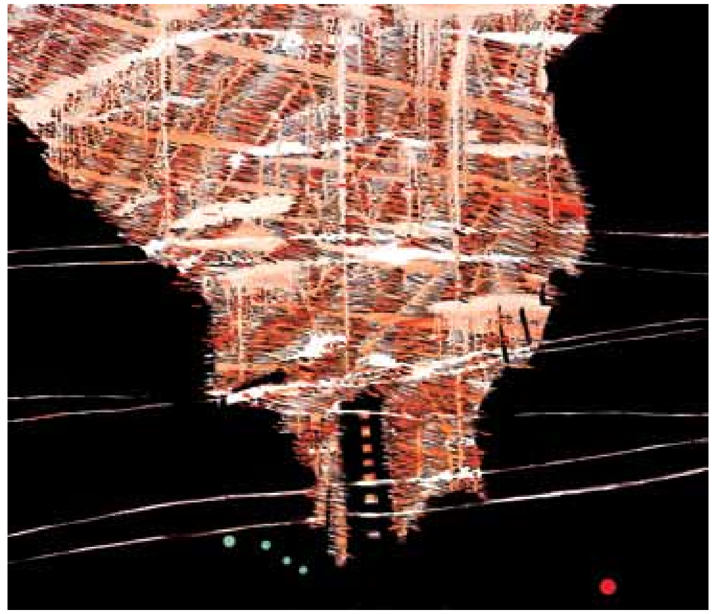
Urban Landscape, Tel Aviv, No. 11, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 95x110



נוף אורבני, תל־אביב, מס. 2, מתוך הסדרה דמדומים, 2007, שמן על בד, 95x110

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 2, from the series Twilight, 2007, oil on canvas, 95x110



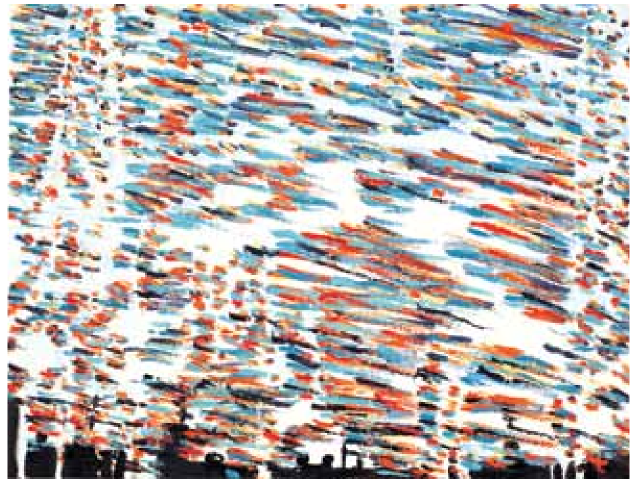


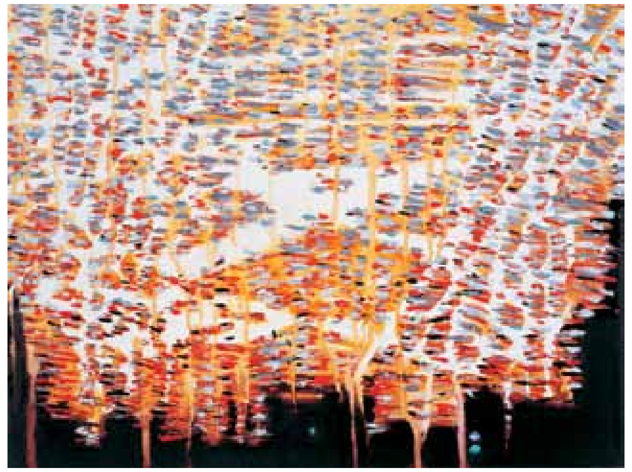
נוף אורבני, תל־אביב, מס. 1, מתוך הסדרה דמדומים, 2006, שמן על בד, 95x110

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 1, from the series Twilight, 2006, oil on canvas, 95x110

נוף אורבני, תל־אביב, מס. 21, מתוך הסדרה דמדומים, 2009, שמן על בד, 95x110

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 21, from the series Twilight, 2009, oil on canvas, 95x110





<u>נוף אורבני, תל־אביב, מס. 17</u>, מתוך הסדרה <u>דמדומים</u>, 2008,
שמן על בד, 30x40

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 17, from the series Twilight, 2008,
oil on canvas, 30x40

<u>נוף אורבני, תל־אביב, מס. 23</u>, מתוך הסדרה <u>דמדומים</u>, 2009,
שמן על בד, 30x40

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 23, from the series Twilight, 2009,
oil on canvas, 30x40

<u>נוף אורבני, תל־אביב, מס. 22</u>, מתוך הסדרה <u>דמדומים</u>, 2009,
שמן על בד, 30x40

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 22, from the series Twilight, 2009,
oil on canvas, 30x40

<u>נוף אורבני, תל־אביב, מס. 6</u>, מתוך הסדרה <u>דמדומים</u>, 2007,
שמן על בד, 25x35

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 6, from the series Twilight, 2007,
oil on canvas, 25x35

< <u>נוף אורבני, תל־אביב (מגדלי עזריאלי)</u>, 2000, שמן על בד, 40x35

Urban Landscape, Tel Aviv (Azrieli Towers), 2000, oil on canvas, 40x35

נוף אורבני, תל־אביב, מס. 7, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 45x60, אוסף פרטי

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 7, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 45x60, private collection

נוף אורבני, תל־אביב, מס. 14, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 60x80

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 14, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 60x80

נוף אורבני, תל־אביב, מס. 16, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 45x60

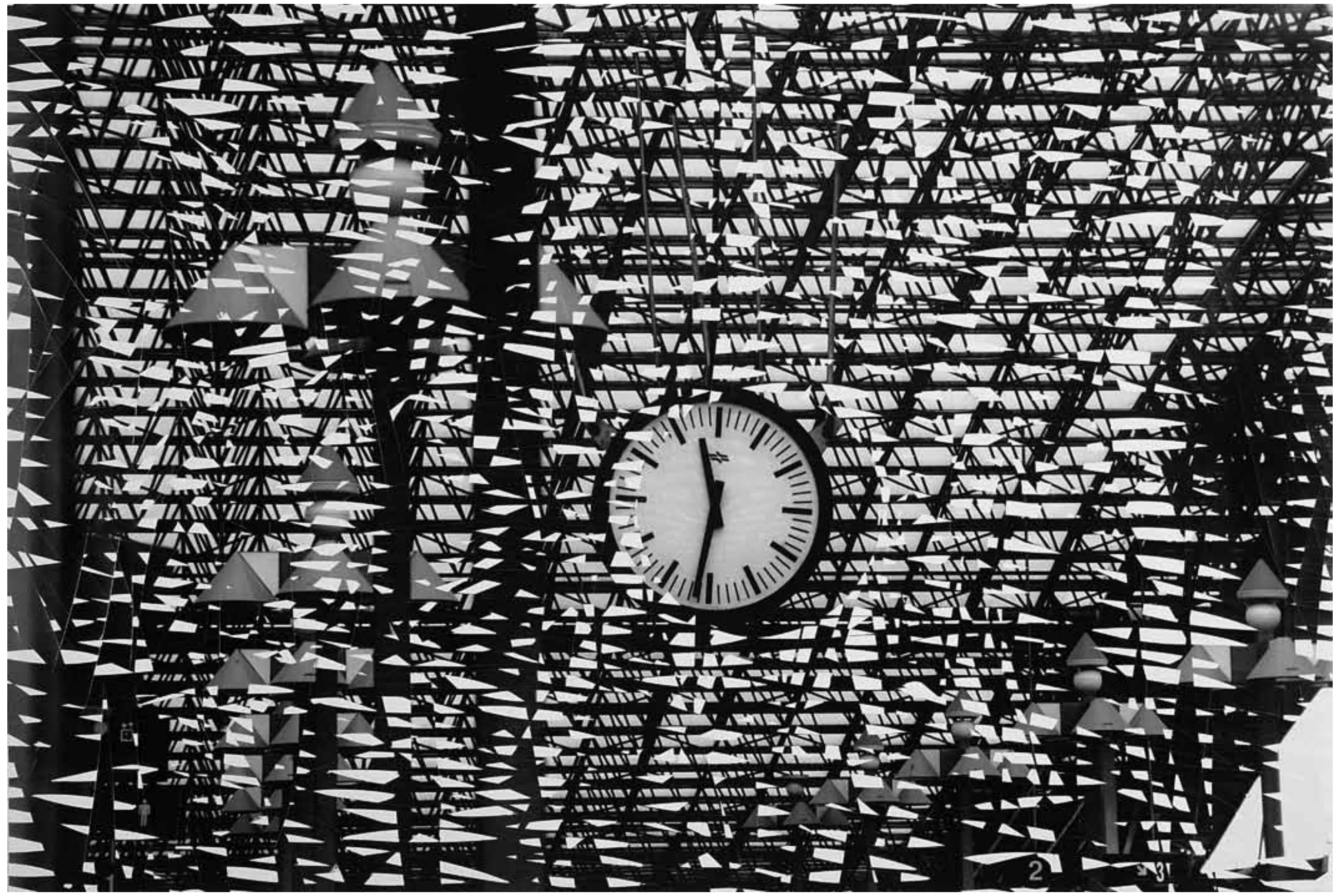
Urban Landscape, Tel Aviv, No. 16, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 45x60

נוף אורבני, תל־אביב, מס. 18, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 40x60

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 18, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 40x60

נוף אורבני, תל־אביב, מס. 8, מתוך הסדרה דמדומים, 2008, שמן על בד, 45x60

Urban Landscape, Tel Aviv, No. 8, from the series Twilight, 2008, oil on canvas, 45x60

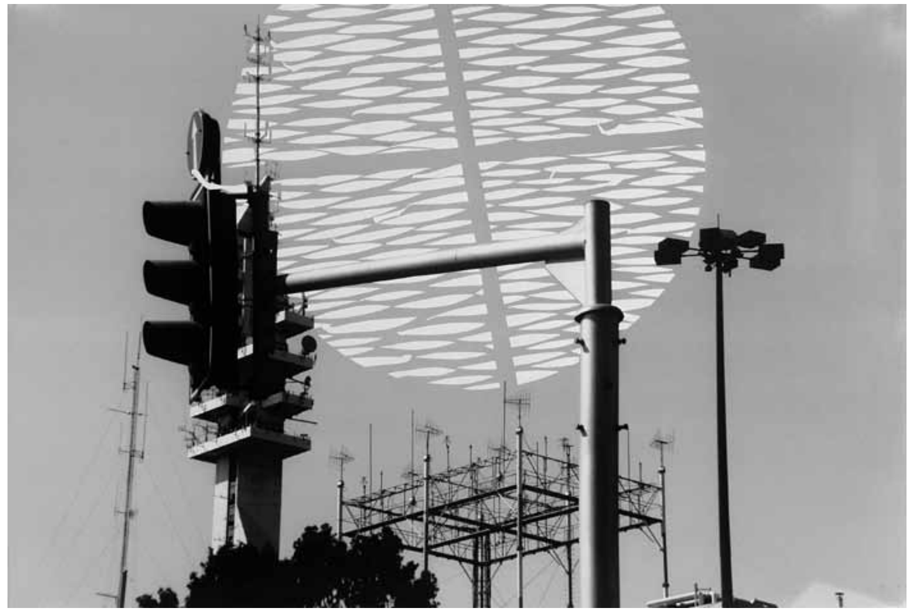


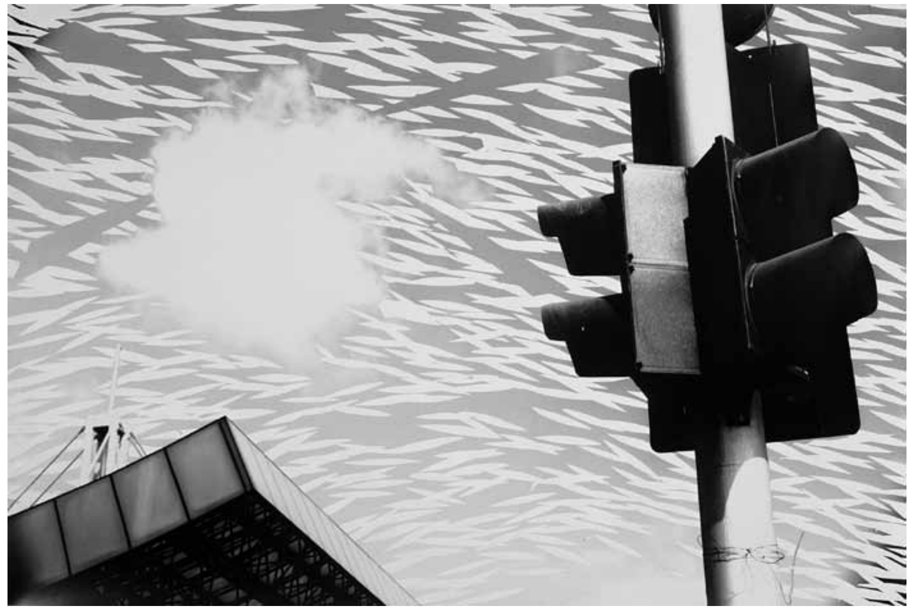
ללא כותרת, 2007–09, תצלום מקולף, 70x105

Untitled, 2007-09, peeled photograph, 70x105

ללא כותרת, 2008, תצלום מקולף, 70x105

Untitled, 2008, peeled photograph, 70x105



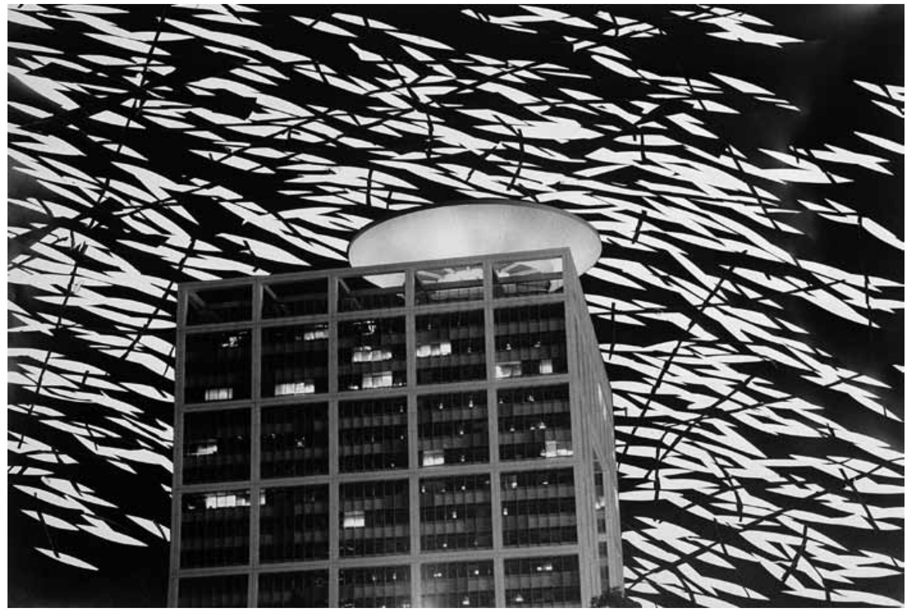


ללא כותרת, 2007, תצלום מקולף, 70x105
Untitled, 2007, peeled photograph, 70x105

ללא כותרת, 2007–09, תצלום מקולף, 70x105
Untitled, 2007-09, peeled photograph, 70x105

ללא כותרת, 2007, תצלום מקולף, 70x105
Untitled, 2007, peeled photograph, 70x105

ללא כותרת, 2007–09, תצלום מקולף, 70x105
Untitled, 2007-09, peeled photograph, 70x105



<u>ללא כותרת</u>, 2008–09, תצלום מקולף, 70x105
<u>Untitled</u>, 2008-09, peeled photograph, 70x105

<u>ללא כותרת</u>, 2008–09, תצלום מקולף, 70x105
<u>Untitled</u>, 2008-09, peeled photograph, 70x105

<u>ללא כותרת</u>, 2008–09, תצלום מקולף, 70x105
<u>Untitled</u>, 2008-09, peeled photograph, 70x105

ללא כותרת, 2008, תצלום מקולף, 70x105

Untitled, 2008, peeled photograph, 70x105

ללא כותרת, 2008, תצלום מקולף, 70x105

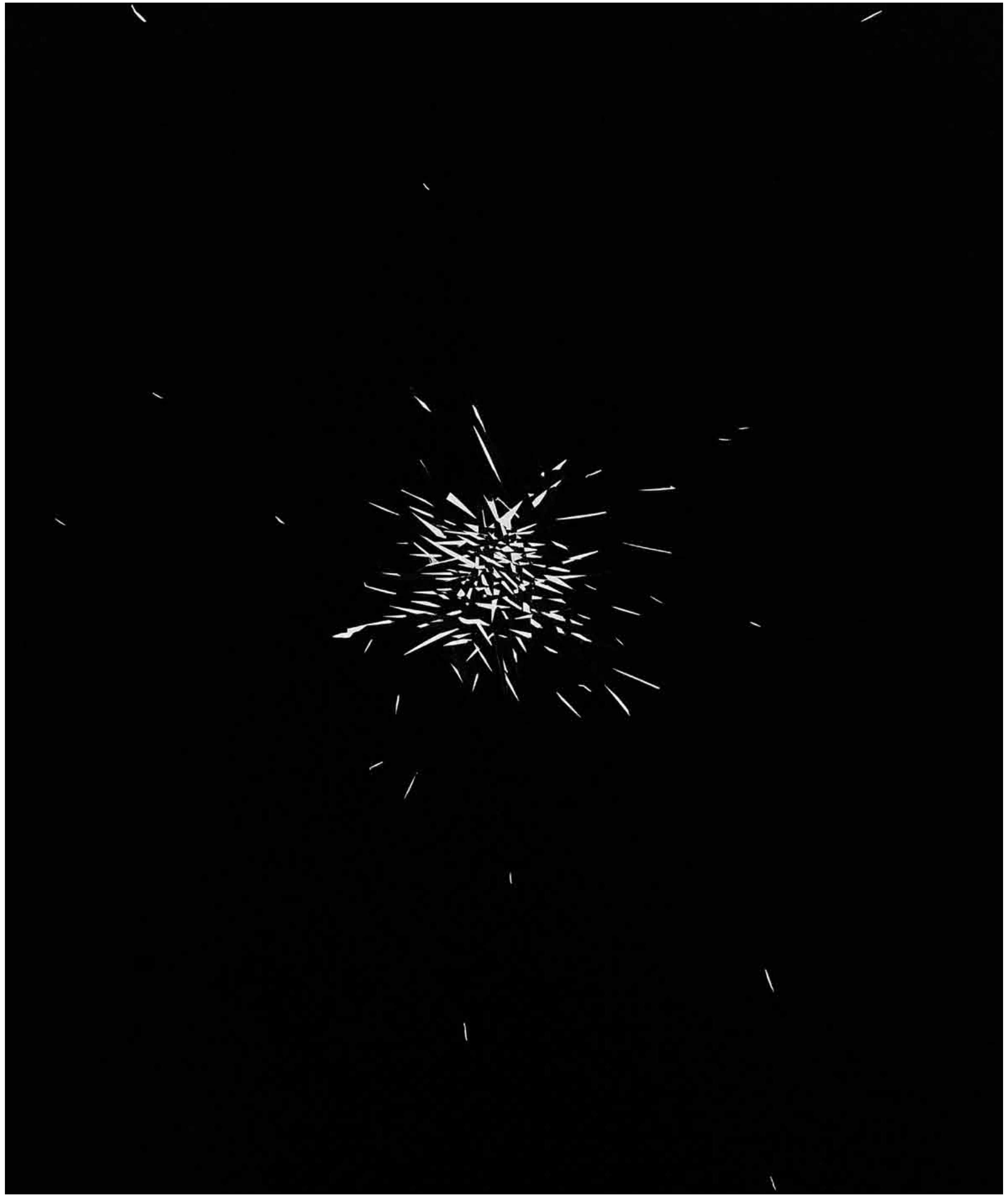
Untitled, 2008, peeled photograph, 70x105

דרך יפו 2, 2007–08, תצלום מקולף, 190x126

Yaffo Road 2, 2007-08, peeled photograph, 190x126

דרך יפו 3, 2007–08, תצלום מקולף, 190x126

Yaffo Road 3, 2007-08, peeled photograph, 190x126



<u>דרך יפו 4</u>, 2007–08, תצלום מקולף, 190x126

<u>Yaffo Road 4</u>, 2007-08, peeled photograph, 190x126

<u>ללא כותרת</u>, 09–2008, תצלום מקולף, 126x190

<u>Untitled</u>, 2008-09, peeled photograph, 126x190

<u>ללא כותרת</u>, 09–2008, תצלום מקולף, 126x190

<u>Untitled</u>, 2008-09, peeled photograph, 126x190

ללא כותרת, 09–2008, תצלום מקולף, 126x190

Untitled, 2008-09, peeled photograph, 126x190

קריית מלך רב, 2007, וידיאו, 4:30 דקות

Qiryah of the Great King, 2007, video, 4:30 mins.

עבודות הסדרה מדרגות, 2001–08: מראה תצוגה בסדנאות האמנים, תל־אביב, 2009

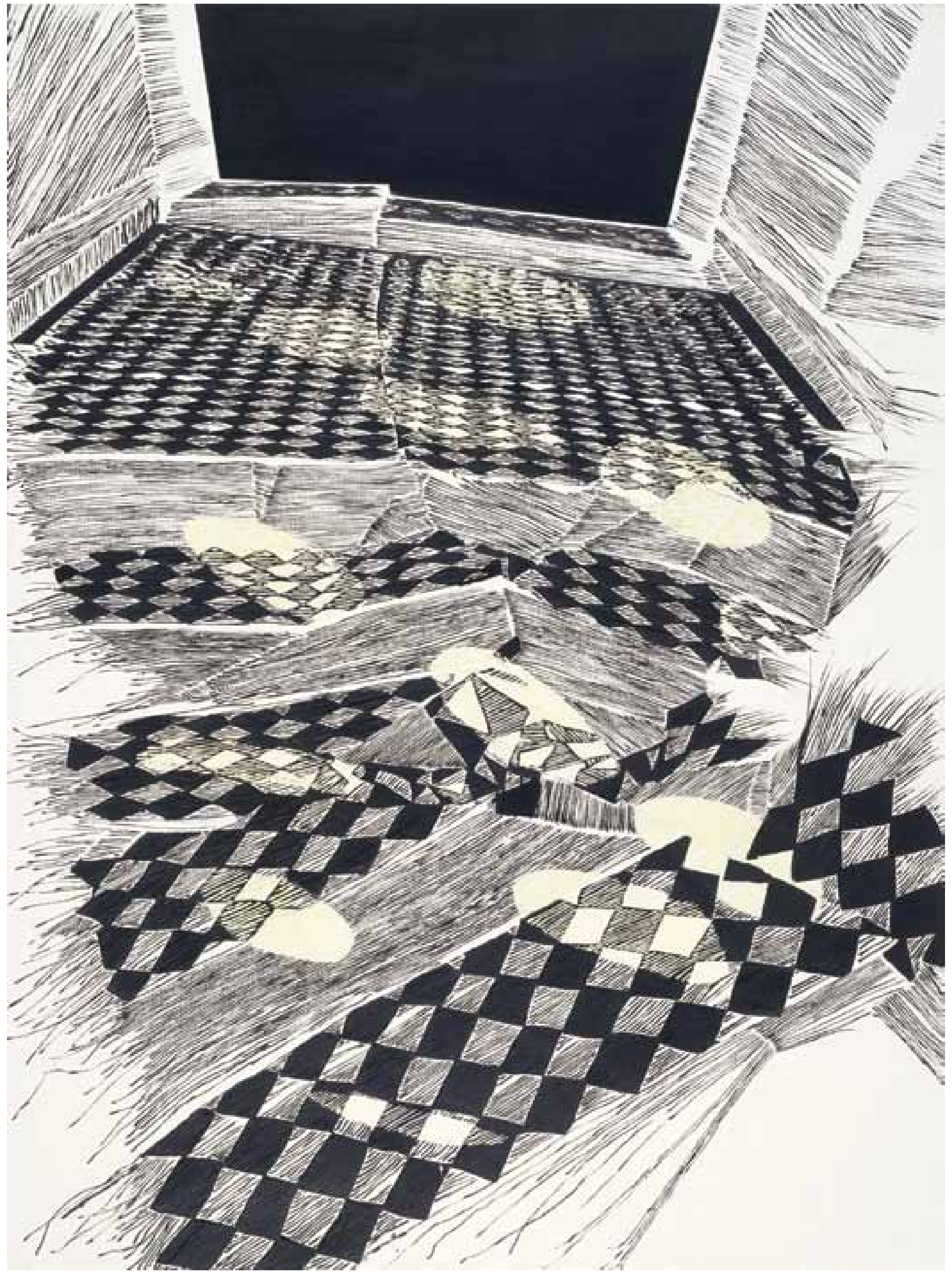
Works from the series Stairs, 2001-08: installation view at the Artists Studios, Tel Aviv, 2009

מדרגות 1, 2001, שמן על בד, 200x150

Stairs 1, 2001, oil on canvas, 200x150

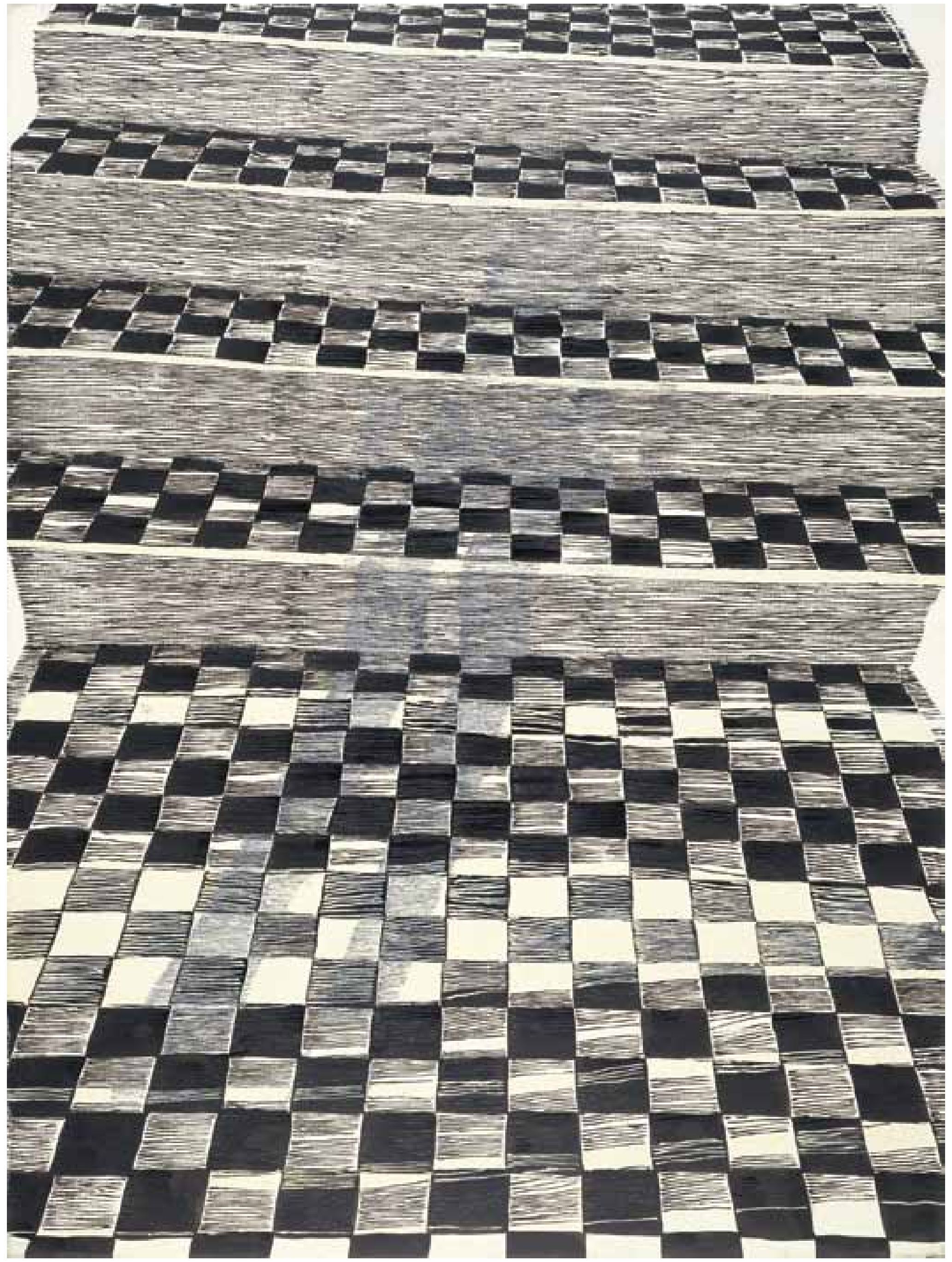
מדרגות 2, 2006, שמן על בד, 200x150

Stairs 2, 2006, oil on canvas, 200x150



מדרגות 4, 2007, שמן על בד, 200x150

Stairs 4, 2007, oil on canvas, 200x150

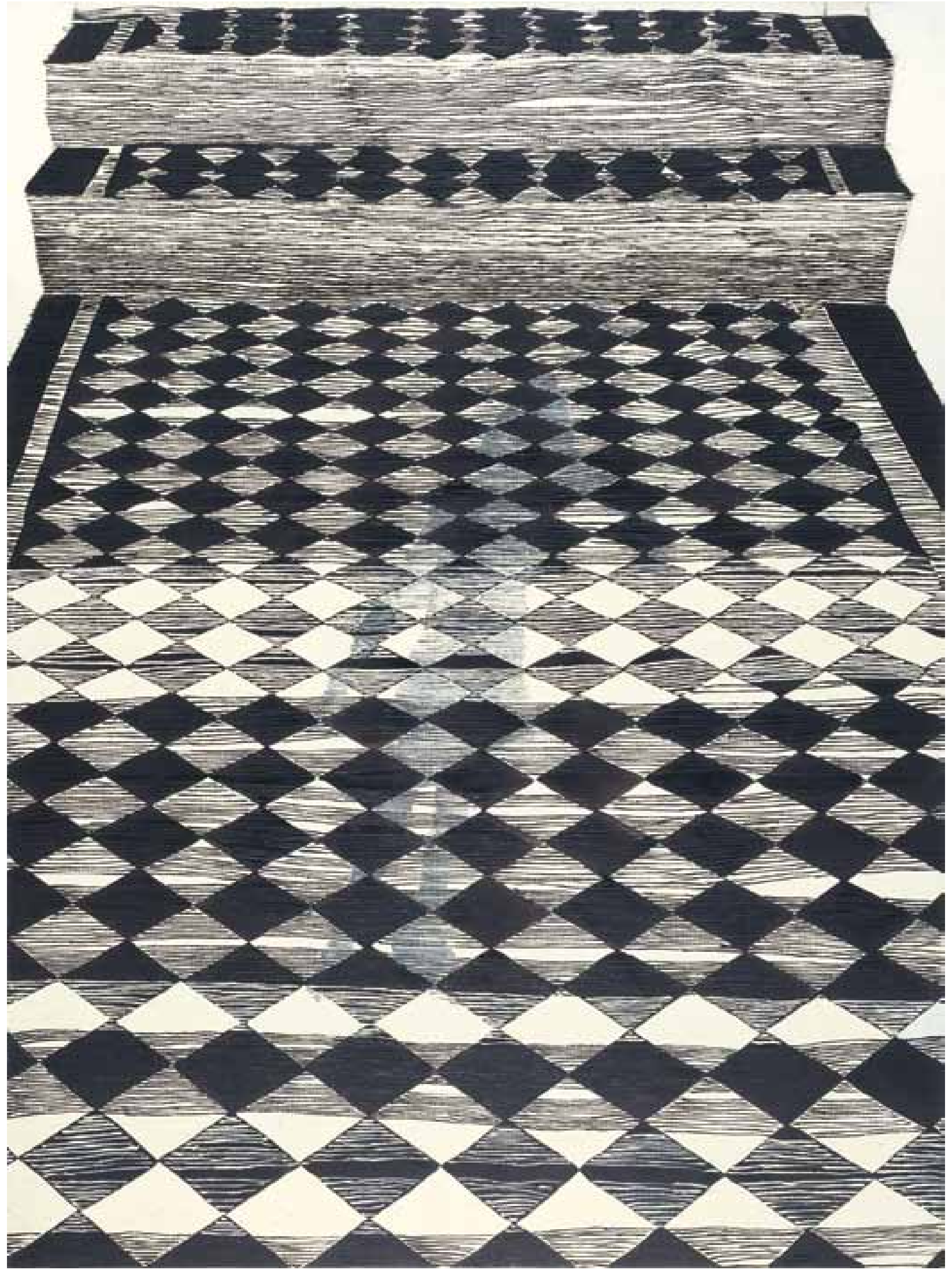


מדרגות 5, 2007, שמן על בד, 200x150

Stairs 5, 2007, oil on canvas, 200x150

מדרגות 6, 2007, שמן על בד, 200x150

Stairs 6, 2007, oil on canvas, 200x150

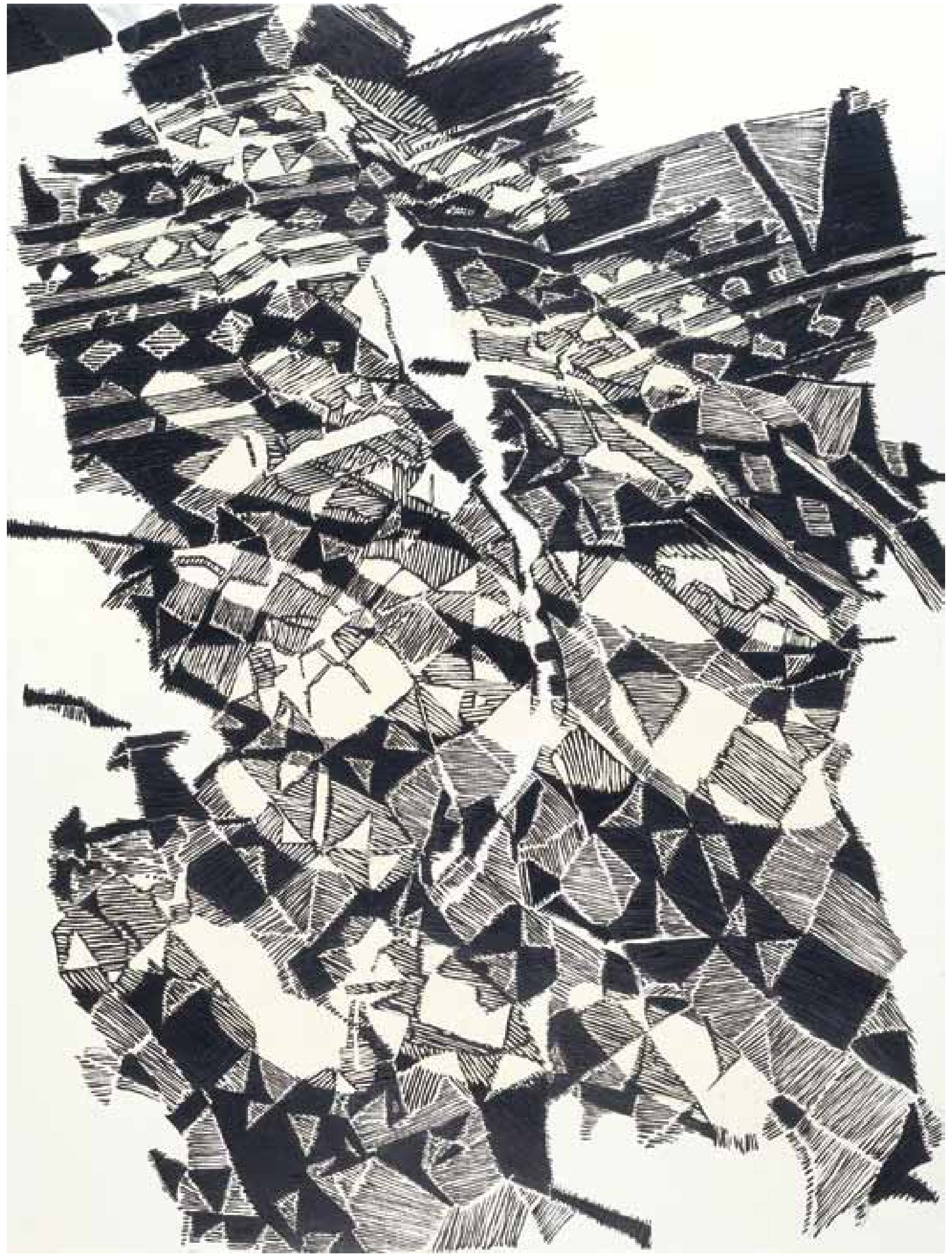


מדרגות 3, 2006, שמן על בד, 200x150

Stairs 3, 2006, oil on canvas, 200x150

מדרגות 7, 2007, שמן על בד, 200x150

Stairs 7, 2007, oil on canvas, 200x150

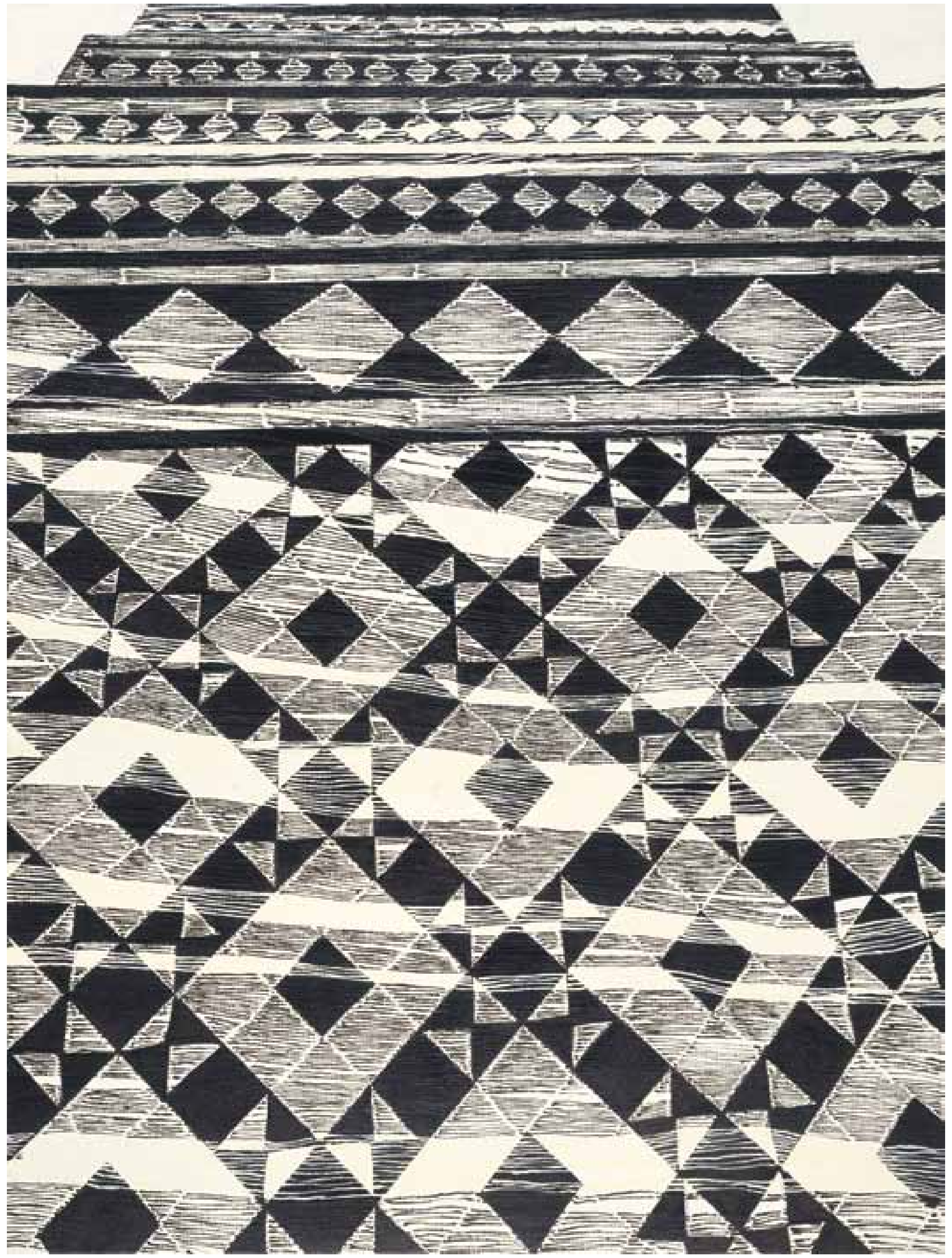


מדרגות 10, 2008, שמן על בד, 200x150

Stairs 10, 2008, oil on canvas, 200x150

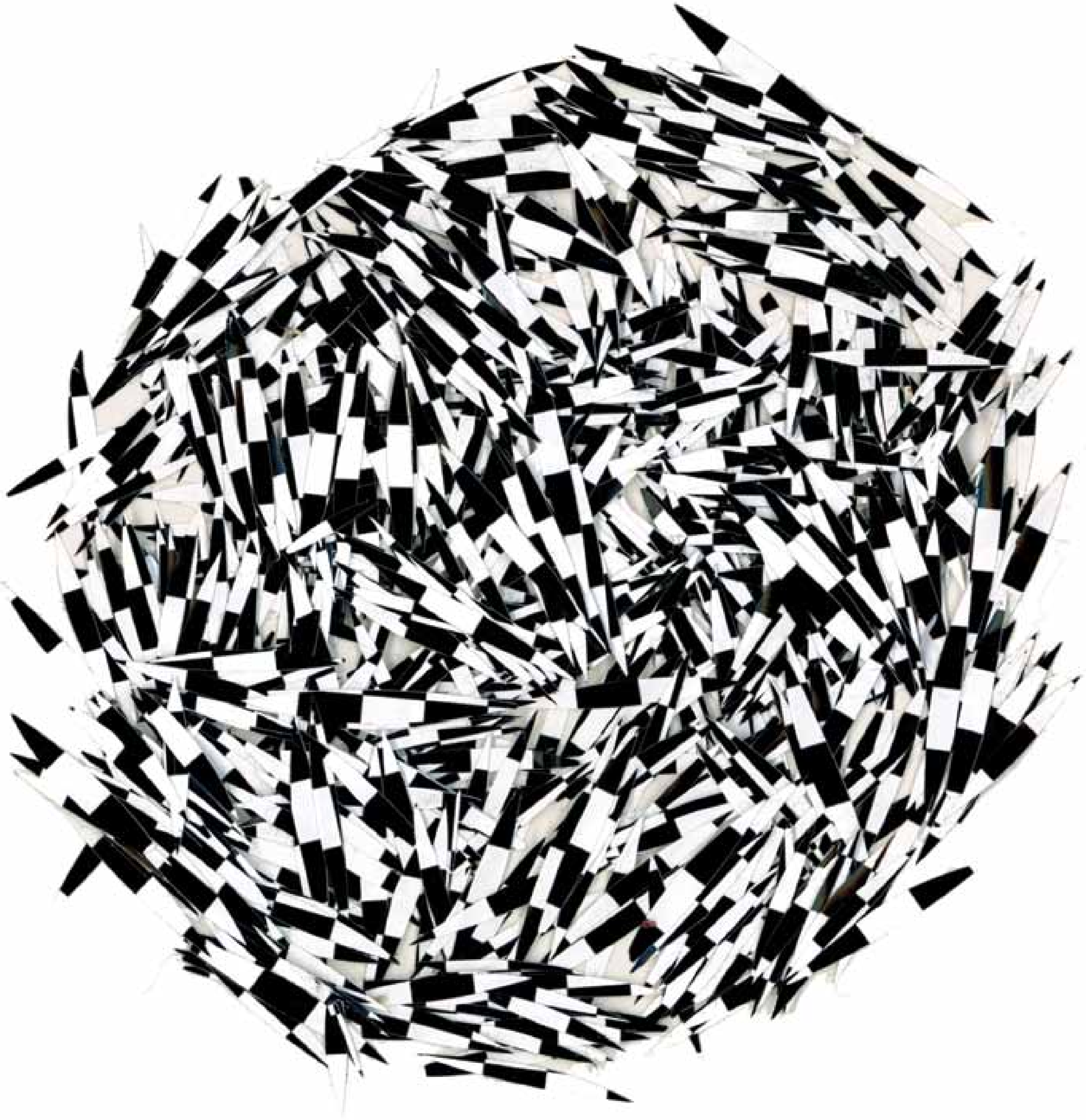
מדרגות 8, 2008, שמן על בד, 200x150

Stairs 8, 2008, oil on canvas, 200x150



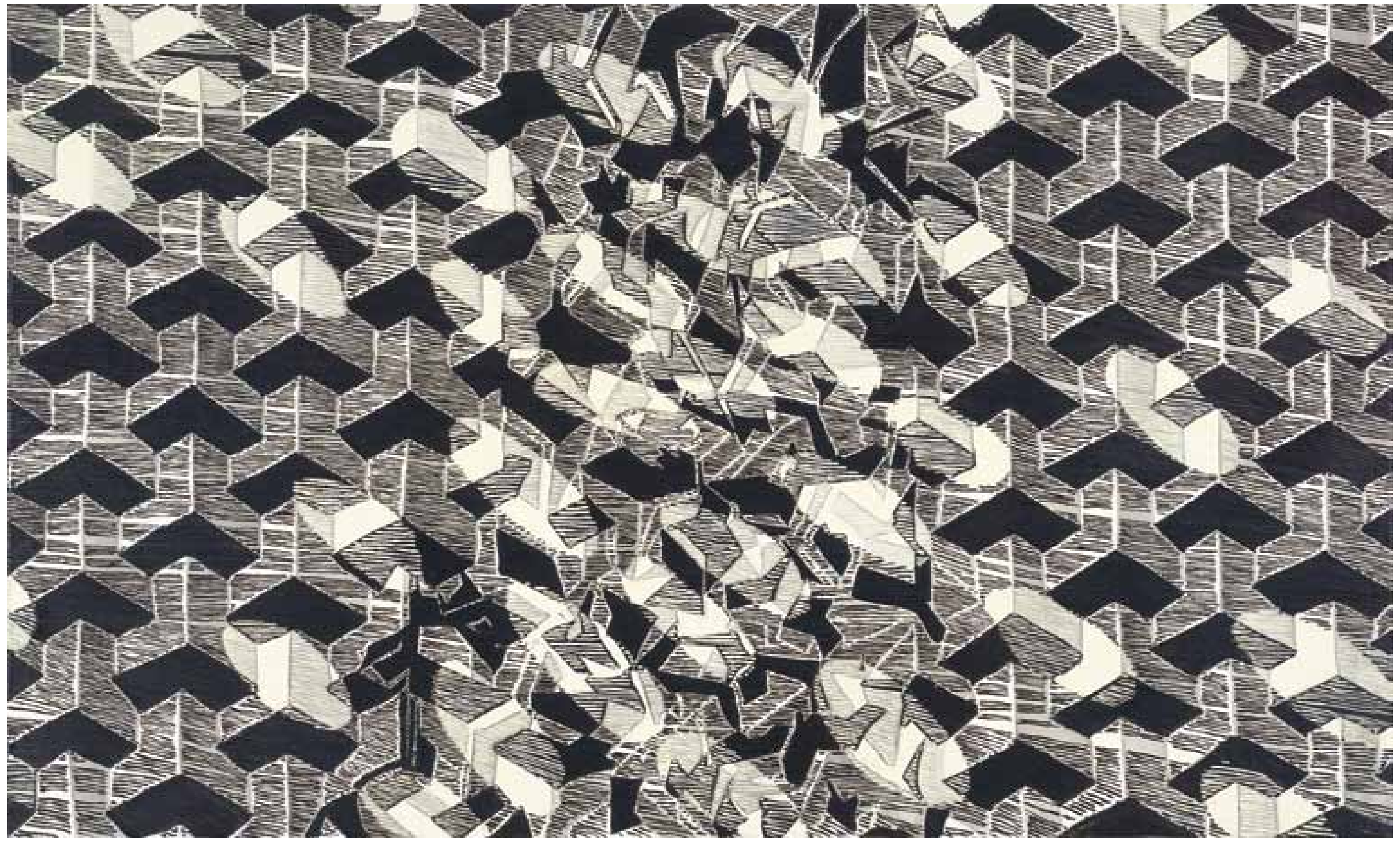
מדרגות 9, 2008, שמן על בד, 200x150

Stairs 9, 2008, oil on canvas, 200x150



סדק, 2008, מתווה לעבודת רצפה: גזרי טפט, קוטר: 12

Crack, 2008, study for a floor piece: wallpaper cutouts, diameter: 12



ללא כותרת, 2008, שמן על בד, 150x250

Untitled, 2008, oil on canvas, 150x200

ללא כותרת, 2008, שמן על בד, 157x254

Untitled, 2008, oil on canvas, 157x254

<u>סדק</u>, 2009, עבודת רצפה: פיגמנט שחור ואפר פחם, 6x220x200

<u>Crack</u>, 2009, floor piece: black pigment and charcoal ashes, 6x220x200

ציונים ביוגרפיים

נולדה בתל־אביב, 1955
למדה אמנות בבית ספר קלישר לאמנות, תל־אביב, ופילוסופיה באוניברסיטת תל־אביב
לימדה בקלישר, בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, ומלמדת באוניברסיטת תל־אביב
חיה ועובדת בתל־אביב

מבחר תערוכות יחיד

1983 – גלריה הוראס ריכטר, יפו
1984 – גלריה דבל, ירושלים
1985 – ״ציורים״, גלריה אחד העם 90, תל־אביב; אוצר: עמי שטייניץ
– גלריה דבל, ירושלים
1988 – ״ציורים״, גלריה ראפ, תל־אביב; אוצר: איתן הלל
1989 – ״ציורים״, גלריה שרה לוי, תל־אביב
1991 – ״ציורים (סוכות)״, גלריה שלוש, תל־אביב
1993 – ״סכך וחלות דבש״, מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: מאירה פרי־להמן (קטלוג)
– ״לב החמנית״, גלריה שלוש, תל־אביב (קטלוג)
1994 – מיצב, גלריה משרד בתל־אביב
1996 – ״גזעי דקל״, גלריה שלוש, תל־אביב
1998 – ״יש נוף אין נוף״, הגלריה של סמינר אורנים, קריית־טבעון; כיתת אוצרות בהנחיית דוד וקשטיין (קטלוג)
– ״דברים״, גלריה שרה לוי, תל־אביב
1999 – ״גזעי דקל״, המרכז לאמנות, רחובות, והמרכז להנצחה, קריית־טבעון; אוצרות: עדה נאמני ואסתי רשף (קטלוג)
2000 – ״בריכות״, מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: ורדה שטיינלאוף (קטלוג)
2002 – ״אורנמנטיקה איסלאמית, שורשים ועוד עבודה אחת״, גלריה אלון שגב, תל־אביב
2003 – ״בריכות 2003״, המוזיאון הימי הלאומי, חיפה
– ״לראות דרך הצללים״, וילה ואלדברטה, מינכן
2004 – ״עמודים, מגדלים, גשרים״, גלריה אלון שגב, תל־אביב (קטלוג)
2005 – ״מגדלים״, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (קטלוג)
2006 – ״חרכים״, הגלריה על הצוק, נתניה; אוצרת: מוניקה לביא
2008 – ״מתחת לפני השטח״, גלריה דצמבר, ברלין
2009 – ״סדק״, סדנאות אמנים, תל־אביב; אוצרת: ורד זפרן־גני (קטלוג)
– גלריה גורדון, תל־אביב (קטלוג)
– ״דמדומים: נופים אורבניים, תל־אביב״, הגלריה האוניברסיטאית ע״ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג)

מבחר תערוכות קבוצתיות

1982 – ״זמרים־חזירים״, דיזנגוף סנטר, תל־אביב
1985 – ״שמונים שנות פיסול״, גלריה דבל, ירושלים
– ״רישומים״, גלריה אחד העם 90, תל־אביב; אוצר: עמי שטייניץ
1987 – ״פורמט גדול״, מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: מאיר אהרונסון (קטלוג)
1988 – ״אמנות ישראלית״, תערוכה נודדת בארה״ב; אוצרת: מרי אונגליסטה (קטלוג)
1989 – ״תלת־מימד אובייקטיבי״, מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: מאיר אהרונסון (קטלוג)
1990 – הביינאלה לפיסול, עין־הוד; אוצר: מאיר אהרונסון (קטלוג)
– ״העמוד בפיסול הישראלי״, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר, תל־אביב; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג)
1991 – ״הזוכים בפרס האמן הצעיר״, מוזיאון תל־אביב לאמנות (קטלוג)
– ״הנעדר הנוכח: הכיסא הריק באמנות הישראלית״, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר, תל־אביב; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג)
1993 – ״דימוי עיקש״, מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: ז׳ורז׳ט בטלה (קטלוג)
1994 – ״ייחוד״, בית האמנים, תל־אביב; אוצר: מוטי גלדמן (קטלוג)
– ״אדמה״, גלריה אברהם גודמן, ניו־יורק (קטלוג)
1995 – ״לבי במזרח״, הפירמידה, חיפה; אוצר: אברהם אילת (קטלוג)
1998 – ״אמניות בחמישים למדינה״, מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: אילנה טייכר (קטלוג)
– ״משולש ידידותי: פסח סלבוסקי, מוטי גלדמן, מאיה כהן לוי״, גלריה ע״ש פולק, קלישר 5, תל־אביב; אוצר: מוטי גלדמן
– ״מבט על אמנות עכשווית בישראל״, מרכז תרבות, גראץ, אוסטריה; אוצר: אריה וייס
1999 – ״טובל במים, טובל באור: מאה שנות אקוורל באמנות ישראל״, מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: מאירה פרי־להמן (קטלוג)
2000 – ״חזון וזיכרון״ (ישראל־גרמניה, חלק א), Sektor Panzerhalle, ברלין; אוצרת: חנה־לורה הופנר (קטלוג)
2001 – ״סדר עולמי: מאיה כהן לוי, ידיד רובין״, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע; כיתת אוצרות בהנחיית חיים מאור (קטלוג)
– ״תערוכה 28: הדפסים חדשים״, סדנת ההדפס ירושלים; אוצרים: אירנה גורדון ואריה קילמניק (קטלוג)
2002 – ״בסימן ציור״, מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: דניאלה טלמור (קטלוג)
– ״חזון וזיכרון״ (ישראל־גרמניה, חלק ב), משכן לאמנים, הרצליה; אוצרת: חנה־לורה הופנר
2003 – ״כן תעשה לך״, זמן לאמנות, תל־אביב; אוצר: גדעון עפרת (קטלוג)
– ״ישראל עכשיו״, גלריה רוברט סנדלסון, לונדון (קטלוג)
– ״כיסוי וגילוי״, גלריה דואק, משכנות שאננים, ירושלים; אוצר: נפתלי גליקסברג (קטלוג)
2004 – ״שנות ה־80 באמנות הישראלית״, הגלריה של סמינר אורנים, קריית־טבעון
2005 – ״על גדות הירקון״, מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: ורדה שטיינלאוף (קטלוג)
– ״כיפה אדומה קטנה״, גלריה DotFiftyOne, מיאמי, פלורידה
– ״עשור לסדנאות״, Sektor Panzerhalle, ברלין (קטלוג)
2006 – ״חשיפה כפולה: גגות מזרח־תיכוניים״, גלריה Makor, ניו־יורק; אוצרת: כרמלה יעקבי־וולק
– ״התנתקות״, מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: נילי גורן (קטלוג)
– ״הזוכים בפרסי שרת החינוך״, מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: אמיתי מנדלסון (קטלוג)

2007 – ״גן העצמאות״, בית האמנים, תל־אביב; אוצר: מוטי גלדמן
– "CT Fish", גלריה הקיבוץ, תל־אביב; אוצרת: דליה מרקוביץ׳ (קטלוג)
– ״הלכי רוח בצילום הישראלי״, מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: נילי גורן (קטלוג)
2008 – ״עכשיו אני״, הגלריה על הצוק, נתניה; אוצרת: מוניקה לביא (קטלוג)
– ״ון־גוך בתל־אביב״, מוזיאון בית ראובן, תל־אביב; אוצרת: כרמלה רובין (קטלוג)
– ״חמלה וזעם״, גלריה מנשר, תל־אביב; אוצרת: רונית ידעיה
– ״סובנירים״, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע (קטלוג)
– "Rare Medium״, מרכז לאמנות עכשווית, תל־אביב; אוצרת: רותי סלע (קטלוג)
– ״צמחים״, גלריה גורדון, תל־אביב
2009 – ״2009, זמן תל־אביב״, מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: נילי גורן (קטלוג)
– ״מהדורה אחרונה״, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע (קטלוג)

ספרים

– דורית פלג, *רישום סיני*, עם ציורים מאת מאיה כהן לוי (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997).
– דורית פלג, מאיה כהן לוי, *שתי אגדות* (תל־אביב: אבן חושן, 1999).
– Angela Dauber, *München-Baghdad*, with peeled photographs by Maya Cohen Levy (Munich: E-Podium, 2004)
– אדמיאל קוסמן, *ארבעים שירי אהבה ושני שירי אהבה נוספים לאלוהים*, עם ציורי צבע מאת מאיה כהן לוי (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004).
– אדמיאל קוסמן, *סידור אלטרנטיבי לשבעים ואחד שירים חדשים*, עם עבודות פיסול מאת מאיה כהן לוי (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007).

מלגות ופרסים

1991-1989 – מלגות קרן תרבות אמריקה־ישראל לאמן צעיר
1991 – פרס האמן הצעיר
1993 – מלגת קרן שרת להשתלמות בחו״ל (סין)
2004 – פרס דן סנדל לפיסול, מוזיאון תל־אביב לאמנות
– פרס איי.די.בי, מוזיאון ישראל, ירושלים
2005 – פרס שרת החינוך
2008 – פרס ג׳נט וג׳ורג ג׳אפין, קרן תרבות אמריקה־ישראל
– פרס מישל קיקואין, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל־אביב

אוספים

מוזיאון תל־אביב לאמנות
מוזיאון ישראל, ירושלים
מוזיאון חיפה לאמנות
המוזיאון היהודי, ניו־יורק
אוסף עיתון *הארץ*
אוסף דורון סבג, או.אר.אס בע״מ, תל־אביב
אוספים ציבוריים ופרטיים בארץ ובחו״ל

2004	–	Dan Sandel Sculpture Award, Tel Aviv Museum
	–	IDB Award, The Israel Museum, Jerusalem
2005	–	Israeli Culture and Education Ministry Award
2008	–	The Janet and George Japin Prize, America-Israel Cultural Foundation
	–	The Michel Kikoïne Prize, Faculty of the Arts, Tel Aviv University

Collections

Tel Aviv Museum of Art
The Israel Museum, Jerusalem
Haifa Museum of Art
The Jewish Museum, New York
Ha'aretz Art Collection
Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv
Public and private collections in Israel and abroad

Selected Group Exhibitions

1982 – "Singers–Pigs," Dizengoff Center, Tel Aviv
1985 – "Eighty Years of Israeli Sculpture," Debel Gallery, Jerusalem
– "Drawings," Ehad Ha'am 90 Gallery, Tel Aviv; curator: Ami Steinitz
1987 – "Large Format," Museum of Israeli Art, Ramat Gan; curator: Meir Aharonson (catalogue)
1988 – "Israeli Art," traveling exhibition, USA; curator: Mary Evangelista (catalogue)
1989 – "Three-Dimensional Objectivity," Museum of Israeli Art, Ramat Gan; curator: Meir Aharonson (catalogue)
1990 – The Sculpture Biennale, Ein Hod; curator: Meir Aharonson
– "The Column in Contemporary Israeli Sculpture," The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv; curator: Mordechai Omer (catalogue)
1991 – "Recipients of the Young Artist Award," Tel Aviv Museum of Art (catalogue)
– "Present-Absent: The Empty Chair in Israeli Art," Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv; curator: Mordechai Omer (catalogue)
1993 – "Determined Image," Haifa Museum of Art; curator: Georgette Blaya
1994 – "Unity," Artists House, Tel Aviv; curator: Mordechai Geldman (catalogue)
– "Adama," Abraham Goodman Gallery, New York (catalogue)
1995 – "My Heart Is in the East," Pyramid Gallery, Haifa; curator: Avraham Eilat
1998 – "Women Artists in Israeli Art," Haifa Art Museum; curator: Ilana Teicher (catalogue)
– "Friendly Triangle: Pesach Slovoski, Mordechai Geldman, Maya Chen Levy," The Rachel and Israel Pollak Gallery, Kalisher 5, Tel Aviv; curator: Mordechai Geldman
– "Contemporary Art in Israel," Kulturzentrum bel den Minoriten, Graz, Austria; curator: Arie Weiss
1999 – "Vision of Light – A Century of Watercolor in Israel," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Meira Perry Lehman (catalogue)
2000 – "Vision and Memory," (Israel-Germany, part I), Sektor Panzerhalle, Berlin; curator: Hanne-Laura Hoffner (catalogue)
2001 – "World Order: Maya Cohen Levy and Yadid Rubin," University Art Gallery, Ben-Gurion University of the Negev, Be'er Sheba, curatorial studies class; instructor: Haim Maor
– "Exhibition 28: New Prints," Jerusalem Print Workshop; curators: Irena Gordon and Arie Kilemnik
2002 – "Sign of Painting," Haifa Museum of Art; curator: Daniela Talmor (catalogue)
– "Vision and Memory" (Israel-Germany, part II), Herzliya Artists Center; curator: Hanne-Laura Hoffner
2003 – "Thou Shalt Make," Time for Art, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat (catalogue)
– "Israeli Contemporary," Robert Sandelson Gallery, London (catalogue)
– "Concealed and Revealed," Dwek Gallery, Mishkenot Sha'ananim, Jerusalem; curator: Naftali Glicksberg (catalogue)
2004 – "The 1980s in Israeli Art," Oranim Academic College Gallery, Kiryat Tivon

2005 – "On the Banks of the Yarkon," Tel Aviv Museum of Art; curator: Varda Steinlauf (catalogue)
– "Little Red Riding Hood," DotFiftyOne Gallery, Miami, Florida
– "10 Jahre Atelierhaus," Sektor Panzerhalle, Berlin (catalogue)
2006 – "Double Exposure: Middle Eastern Rooftops," Makor Gallery, New York; curator: Carmela Yaakobi Walke
– "Disengagement," Tel Aviv Museum of Art; curator: Nili Goren (catalogue)
– "Recipients of the Culture and Education Ministry Award," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Amitai Mendelson (catalogue)
2007 – "Independence Park," Artists House, Tel Aviv; curator: Mordechai Geldman
– "CT Fish," Ha'Kibbutz Israeli Art Gallery , Tel Aviv; curator: Dalya Markovich (catalogue)
– "Moods and Modes in Israeli Photography," Tel Aviv Museum of Art; curator: Nili Goren
2008 – "My Turn," HaTzuk Gallery, Netanya; curator: Monica Lavi (catalogue)
– "Van Gogh in Tel Aviv," Rubin Museum, Tel Aviv; curator: Carmela Rubin (catalogue)
– "Compassion and Rage," Minshar Gallery, Tel Aviv; curator: Ronit Yedaya
– "Souvenirs," University Art Gallery, Ben-Gurion University of the Negev, Be'er Sheba (catalogue)
– "Rare Medium," Center for Contemporary Art, Tel Aviv; curator: Ruti Sela (catalogue)
– "Plants," Gordon Gallery, Tel Aviv
– "2009: Tel Aviv Time," Tel Aviv Museum of Art; curator: Nili Goren (catalogue)
– "Last Edition," University Art Gallery, Ben-Gurion University of the Negev, Be'er Sheba (catalogue)

Books

– Dorit Peleg, *A Chinese Drawing*, with paintings by Maya Cohen Levy (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1997)
– Dorit Peleg, Maya Cohen Levy, *Two Stories* (Tel Aviv: Even Hoshen, 1999)
– Angela Dauber, *München-Baghdad*, with peeled photographs by Maya Cohen Levy (Munich: E-Podium, 2004)
– Admiel Kosman, *Poems*, with color paintings by Maya Cohen Levy (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2004)
– Admiel Kosman, *Proscribed Prayers, Seventy-One New Poems*, with works of sculpture by Maya Cohen Levy (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2007)

Scholarships and Awards

1989–1991 – America-Israel Cultural Foundation Prize for a Young Artist
1991 – Young Artist Prize
1993 – America-Israel Cultural Foundation Foreign Study Grant (China)

works constitute an encoded narrative, or script. In the following series of works, various heterogeneous elements – which were forcefully assembled into a single meaning-producing unit – are assimilated together into a uniform texture capable of carrying the symbolic charge that already infused *Dance Structure*. In the series she created during the 1990s, Cohen Levy used images culled from nature in order to give a logical explanation for the analogy between various creatures and substances. In this manner, the moon could be interpreted as a bulb-shaped ovule sprouting roots underground. It seems that at least part of the works in the series *Islamic Ornaments*, from the early 2000s [fig. 6], are a reincarnation of the bulb motif, which nourishes the roots that protect it [fig. 7]. In another reincarnation of this ornamental motif, the bulb comes to resemble a cell or a fertilized egg, as well as the skin in the drawings of hands from the early 2000s. It seems that the paintings or drawings have now come to serve as x-ray beams that penetrate the material, rendering its opaque substance nearly transparent. This act of penetration transforms all that is real, solid and alive into a shadow.

Biographical Notes

Born in Tel Aviv, 1955
Studied art at the Kalisher School of Art, Tel Aviv, and philosophy at Tel Aviv University
Has taught at Kalisher and at the Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem; teaches at Tel Aviv University
Lives and works in Tel Aviv

Selected Solo Exhibitions

1983	–	Horace Richter Gallery, Jaffa
1984	–	Debel Gallery, Jerusalem
1985	–	"Paintings," Ehad Ha'am 90 Gallery, Tel Aviv; curator: Ami Steinitz
	–	Debel Gallery, Jerusalem
1988	–	"Paintings," Rap Gallery, Tel Aviv; curator: Eitan Hilel
1989	–	"Paintings," Sara Levy Gallery, Tel Aviv
1991	–	"Paintings (Sukkot)," Chelouche Gallery, Tel Aviv
1993	–	"Thatch and Honeycomb," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Meira Perry Lehman (catalogue)
	–	"Sunflower Heart," Chelouche Gallery, Tel Aviv (catalogue)
1994	–	Installation, Office in Tel Aviv Gallery
1996	–	"Palm Tree Trunks," Chelouche Gallery, Tel Aviv
1998	–	"Landscape, No Landscape," Oranim Academic College Gallery, Kiryat Tivon; curatorial studies class, instructor: David Wakstein (catalogue)
	–	"Dvarim," Sara Levy Gallery, Tel Aviv
1999	–	"Palm Tree Trunks," Rehovot Municipal Art Gallery and Kiryat Tivon Memorial Center; curators: Ada Naamani and Esty Reshef (catalogue)
2000	–	"Pools," Tel Aviv Museum of Art; curator: Varda Steinlauf (catalogue)
2002	–	"Islamic Ornaments, Trees and One Additional Work," Alon Segev Gallery, Tel Aviv
2003	–	"Pools 2003," National Maritime Museum, Haifa
	–	"Looking Through the Shadows," Villa Waldberta, Munich
2004	–	"Poles, Towers, Bridges," Alon Segev Gallery, Tel Aviv (catalogue)
2005	–	"Towers," Herzliya Museum of Contemporary Art (catalogue)
2006	–	"Slits," HaTzuk Gallery, Netanya; curator: Monica Lavi
2008	–	"Beneath the Surface," December Gallery, Berlin
2009	–	"Sedek" (Crack), Artists Studios, Tel Aviv; curator: Vered Zafran Gani (catalogue)
	–	Gordon Gallery, Tel Aviv (catalogue)
	–	"Twilight: Urban Landscapes, Tel Aviv," The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University; curator: Mordechai Omer (catalogue)

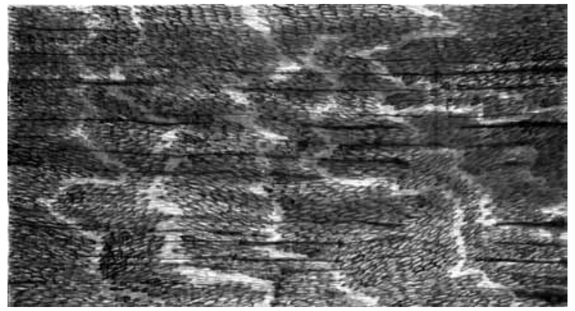
texture – that of the exposed paper. The removal of the top layer of each photograph creates an inversion of sorts: the deceptive effect of light is appropriated and given a concrete, plastic manifestation – creating a pattern within a pattern. Thanks to this process of appropriation, the shadow reappears again intermittently in *Pools* [fig. 5], for instance, as an illusory effect distinguished by subtle textural changes. In one peeled photograph from 2000, it constitutes an even more carefully circumscribed, intensely scintillating entity that has a pronounced visual presence. A comparison of the vortex or spiral in the 1998 *Pool* [fig. 8] and of the peeled photograph in the 2000 *Pool* [fig. 3] attests to this strategic shift and to its effect.

The silhouettes that appear in the *Pools* acquire different identities. Clearly distinguishable among them are silhouettes of human figures, as well as images of a vortex and of celestial bodies – most notably the moon. The continuous and wide-ranging concern with the visual effects of the water's surface, and with the reflections of celestial bodies, naturally calls to mind romantic and symbolist paintings in the style of Claude Monet, and especially his late *Water Lilies*. Yet Cohen Levy's treatment of this theme is distinctly different, for she does not approach the shimmering surface of the water as an object to be observed in its own right. In Monet's work, the surface of the pool reflects the world while creating a perfectly timed dialogue between water, light and objects. In Cohen Levy's work, by contrast, the silhouettes emerge from below, or are perhaps buried beneath the surface. Their somber or scintillating appearance and their patterned, textured surfaces may instead be described as a sort of tissue culture – a support upon which the shadow may develop and emerge.

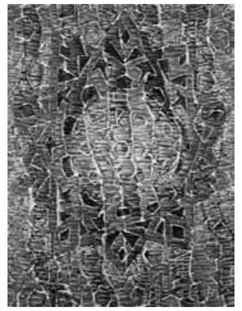
Yet let us turn back once again to the early 1990s, a period in Cohen Levy's work that was marked by the creation of three series – *Sunflower Heart*, *Thatch* and *Honeycombs* (all from 1992).[8] The two later series include medium-sized watercolor and ink works on paper; *Sunflower Heart*, by contrast, is mostly composed of large oil paintings measuring 128 by 121 cm. As one examines the works in *Sunflower Heart*, one notices no process of linear development; rather, the spirals at the center of these images gradually and rhythmically take over the entire canvas. In the series *Thatch*, by contrast, the natural image's transformation into a pattern is less developed, yet clearer; it is evident in the effacement of the vestiges of representation that allude to an illusory space and to light effects, and in the transformation of the palm fronds into a motif that uniformly covers the surface of the canvas. From this moment on, Cohen Levy can arrange the surface as she wishes, creating a range of contrasts that cancel out effects of light and shade, space and depth, image and ground. The series *Honeycombs* is a quintessential example of the manner in which she uses natural objects to produce forms and patterns that constitute an enchanting world: here the source of enchantment is the honeycombs' varying degrees of transparency and opaqueness, whose layered effect disrupts the two-dimensional appearance of the pattern. The series *Honeycombs* involves an additional effect, which would later recur in *Pools* – that of sinking below the surface; it momentarily appears as if the viewer is the shadow, buried in the depths and gazing upwards to the surface of the painting. This seeming inversion of the viewer's position is produced by both the multiple transparencies and the tremulous light effects made possible by the use of watercolors. The honeycombs are thus transformed into living organisms, whose epidermis alternately absorbs and is absorbed.

Earlier, in the series *Dance Structure*, the works represented different forms of order within the universe – images of men and women, birds, wolves and hybrid creatures on the one hand, and celestial bodies such as the moon (and lunar eclipses) on the other; these images were assembled and ordered around a sacred or symbolic architectural structure, which appears upon the surface of the canvas or is hidden beneath it. As mentioned above, these

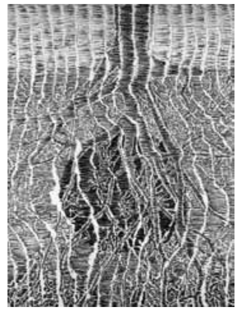
8
The three series created in 1992 were simultaneously exhibited at the Israel Museum, Jerusalem, and at the Chelouche Gallery in Tel Aviv. Their motifs were discussed by Tami Katz-Freiman, "A Call to Order: Maya Cohen Levy's Painting – Proposal for Putting the World Aright," and Dorit Peleg, "Maya Cohen Levy: *Sunflower Heart, Honeycombs, Thatch*," in *Maya Cohen Levy*, Meira Perry Lehman (ed.), exh. cat. (Jerusalem: The Israel Museum, 1993).



5
Pond, from the series Munich, 1999, ink and diluted watercolor on rice paper, 96x177, private collection
בריכה, מתוך הסדרה מינכן, 1999, דיו וצבע מים מדולל על נייר אורז, 96x177, אוסף פרטי



6
Islamic Ornaments: Door of the Blue Mosque, 2000, oil on canvas, 200x150, private collection
אורנמנטיקה איסלאמית: דלת המסגד הכחול, 2000, שמן על בד, 200x150, אוסף פרטי



7
Roots, 2000, oil on canvas, 200x150, private collection
שורשים, 2000, שמן על בד, 200x150, אוסף פרטי

structure that rises up from it. The box-like stupa is represented here from three different angles, and constitutes an addition to the canvas – or vice versa; this three-dimensional form – whose front and sides are covered with images – is not simply an addendum, but rather the composition's central component [fig. 4]. It constitutes an additional, enhanced expression of Cohen Levy's desire to execute, in a carefully calculated manner, an idea centered upon the possibility of burying or hiding something. This burial process acquires a monumental, repetitive architectural form as Cohen Levy transgresses the limits of the two-dimensional painting by affixing this relief-like structure to the canvas; she constrains the painting to exceed the limits of representational conventions, and to contain the actual object. It is precisely here, as in *Crack*, that the urge to hide something is most powerfully revealed when it is given expression by means of the real, of a box that is an actual tomb and not merely an image of a tomb. These works are not metaphors or linguistic and representational games involving a signifier and a signified, but rather – naively – the thing in itself.

Especially prominent within this large cycle, which is related in its entirety to the stupa structure, is a new, two-dimensional hieratic configuration that appears upon the three-dimensional box. Although it was painted in oil on paper or on canvas, the arrayal of the various compositional elements and of the surrounding images of ravens and gazelles – which constitute a variation of sorts on the structure of the three-dimensional box – lends this pattern a distinctly graphic quality. In this relief work, the viewer is required to separately examine the frontal plane bearing the central image – a depiction of a built structure seen from different angles – and the box's sides, which feature images of birds. Nevertheless, it is possible to encompass all of these images with a single gaze, which orders them into a hierarchical arrangement that underscores the textual, iconic character of the event's representation. In two of these compositions, the central plane is surrounded by a series of squares containing duplicated images of a single bird, which constitute mirror-images of one another. These inverted images are created through the structured multiplication of different perspectives, which stem the composition's harmonious flow; they create a rhythm that simultaneously perpetuates and disrupts the dance movement – a disruption whose meaning has yet to be clarified.

The motif of inversion acquires an especially dramatic quality in one of the *Structures* (oil on canvas mounted on boxes), in which the image of a (full and eclipsed) moon appears both above and below the central panel featuring the image of the polygonal stupa structure. Employing a wild and forceful form of syncretism, Cohen Levy creates an analogy between images of ravens and cats, the celestial bodies and the man-made architectural structure. The image's complex form and multiple, clashing perspectives, meanwhile, preclude the perception of the structure as a rational whole. This multiplication of viewpoints and angles is attributed by the artist to a favorite childhood game: watching herself in three-way mirrors that endlessly duplicated her own reflection. The structure of the monolithic box is gradually swallowed into this endless process of multiplication. This work also marks the first appearance

of the ornamental pattern that would later become a central motif in the large series *Islamic Ornaments*, which was painted in the early 2000s.

The early design of this ornamental pattern acquires a kaleidoscopic quality in this work; it is shaped by the splitting and symmetrical multiplication of a single element, which constitutes an encoded representation of an event unfolding independently of the subject's temporal, ephemeral existence. This pattern would continue to evolve in later images, and in relation to different themes. Its survival power would be proved in the series *Islamic Ornaments* – where it would acquire a majestic, ceremonial quality – with one major difference: in this later series, there are no longer any figurative images forming an explicit (albeit enigmatic) text, as there were in the late-1980s series *Dance Structure*. The ornamental motif that fills the central panel in the 1989 *Dance Structure* is composed of a circle of bare-breasted female figures with raised arms – a scene of transcendence or mourning that disappears or is camouflaged in the later works. Nevertheless, it is significant that the stupa, as both a structure and an event, does not disappear from the works in the *Dance Structure* cycle even when it is covered by fabrics that are stretched or glued to it, and by multiplying and splitting patterns. The box – or stupa – is transformed into a real, camouflaged support, an ur-structure whose symbolic impact continues to exert itself throughout the creative process. This object-image was extremely dear to Cohen Levy; even when the praxis was changed and its existence was downplayed, it did not vanish. The act of disguising as a ceremonial, ritual gesture thus became powerfully present.

In the course of the 1990s, monumental series came to replace the animal and bird images, as well as the ordering of the composition into a form of writing – into compartmentalized panels containing individual images that seem to carry a coded message. These series included works based on natural forms and structures as perceived by the senses (the 1992 series *Sunflower Heart* and the 1995–2000 series *Pools*), as well as series such as *Dvarim* (1994), which is composed of painted letters. The series *Pool*[7] – which includes works in ink, diluted watercolors and peeling on Arches paper and rice paper, as well as oil paintings – marks a turn towards a natural material environment. No longer content with figuration, Cohen Levy searched for new substances: unique textures such as that of the sunflower, whose dense interior is crowded with seeds, or the endlessly shimmering surface of water – and to a lesser degree also depictions of the sky and of clouds replete with splitting sunrays. The fleeting optical effects of scintillating light, such as those that appear in the *Pools* painted in watercolors, ink and oil – are replaced by instances in which the light is split and multiplied, taking over the entire canvas as the surface of the image is peeled. In these cases, the light assimilates into itself silhouettes of masts or built structures – a process that effaces the unique qualities of these objects and transforms them into shadows (such as the two peeled photographed titled *Shadow*, 2000).

The intensive and systematic peeling of the surface annuls the effect of "light" as the translation of an ephemeral impression, an optical illusion captured in the brushstrokes that make up a watercolor, for instance. The peeling process transforms the "light" into an actual

7
See *Maya Cohen Levy: Pools, 1995–2000*, Varda Steinlauf (ed.), exh. cat. (Tel Aviv Museum of Art, 2000).

scenes affiliated with Romantic and Expressionist patterns of representation. Yet the two-dimensionality and somewhat awkward schematic design of these elements seem to point to an intermediate stage on the way towards a bold and energetic exploration of a psychic world; an attempt to bring this world to light, and treat it as an event of the surface, was the outcome of the precise art making processes devised by Cohen Levy from the 1990s on – processes devoted to the systematic exploration of the interplay between patterns and surfaces.

Already during this early period, a pattern based on the inversion and doubling of a frontal, symmetrical configuration appears in *Dance Structure* (oil on paper, 1990) – which features a moon, four birds and two pillar fragments whose geometric motif is borrowed from Brancusi's *Endless Column*. In this work, as well as in the 1990 *Sukkah*, one may discern an attempt to chart an image based on a geometric, modular structure, while simultaneously blurring its identity so that it seems to be undergoing a metamorphosis as we view it. This work also makes evident a desire to engage its various elements – the hut's dome and the adjacent row of palm trees – in a powerful spiral vortex that disrupts the perceptual logic of the space and of the images floating within it.

Dance Structure is a title that aptly encompasses Cohen Levy's works from the mid-1980s to the mid-1990s. These two words frame the pattern into which she sought to cast a range of teeming desires – a dramatic arrangement that simultaneously represents and encodes the mysterious and festive event repeatedly addressed in these works. Here one may already note the development that has taken place since the creation of *Dance of Ravens* (1985) – a large-scale, oil and graphite work on paper (measuring 200 by 400 cm) that marks the initiation of this strategy (it is worth noting the affinity between this work, whose axis is horizontal and whose surface is almost entirely covered in very dark graphite, and between the floor work *Crack*, which is included in the exhibition). *Dance of Ravens* includes the motifs that would repeatedly appear in Cohen Levy's work up until the early 1990s: images of birds and of a moon presented against a somber ground, while their monumental shadows resemble a large stain filling the center of the composition. This silhouetted stain seems to have been placed or buried within a crevice or depression of sorts – like a burial site seen from above.

In contrast to the effect of a depression or hole at the center of this composition, the 1984 *Dance of Ravens* and the group of works titled *Dance Structure* (1998–1990) – which are characterized by similar imagery – feature an arrangement that extends across a single plane. In *Dance of Ravens* (1984), the images are assembled in the composition's foreground; they are flanked by two crudely delineated structures representing gates or guards, whose location circumscribes the background as an area in which an event is taking place. The pattern described here, which is designed in a schematic and even somewhat clumsy manner, is presented as an arrangement simultaneously involving a process of concealment and of exposure – the observation of something that is never revealed, yet which is constantly marked as lurking close beneath the surface.

This arrangement appears in two of the works in the series *Dance of Ravens*: one of

4

Dance Structure, 1988-89, oil on canvas stretched on boxes, 17 units, 250x235x7.5

מבנה ריקוד, 1988–89, שמן על בד מתוח על קופסאות, 17 יחידות, 250x235x7.5

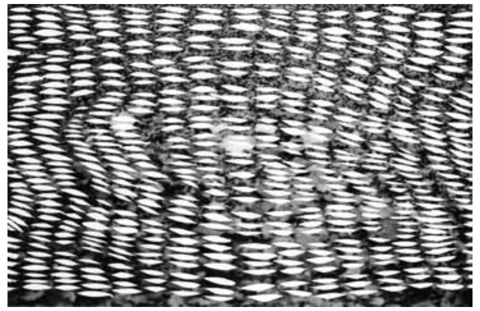
them – the 1984 *Dance of Ravens* (panda on paper) – is a composition centered upon a circular, voluminous structure that may reveal something hidden, while simultaneously blocking access to an additional structure that appears behind it. This central structure is once again flanked by two bare-breasted women with raised arms. According to Cohen Levy, these figures are dancing. The three birds standing upon or before the circular structure appear as the guardians of a treasure or threshold, while a gigantic, inverted lizard is painted atop the structure. The dance alluded to in the work's title refers to an action that completes the meaning of this event – a ritual that creates an encounter between two aspects of the same thing, presenting death from the perspective of eternity. This dance does not unfold in a concrete temporal realm. It is identified with being itself, and the role of both the figures and the birds seems to be to protect and bear witness to the invisible event that is taking place: the secret whose presence is once again staged and performed in this image.

In a small oil painting (mid-1980s) from the same period, the event is clearly interpreted as an impending funeral, burial, or birth scene. Some of the figures represented here are birds, while others are naked men and women with birds perched on their heads. The organization of the stage, the figures and the props revolves around the absence or presence of this event, or being – which we may call a shadow or, at times, a ghost.

The shadow or silhouette was first revealed to us in *Lupa Romana* (1986). This important work, which was painted in impasto on an unstretched canvas, was destroyed while being moved from one studio to another after it was exhibited abroad. The thickly textured impasto was characterized by the same bold, dark colors that dominate the works which immediately followed upon this series. The central image in *Lupa Romana* is the silhouette of an animal: the ancient Roman she-wolf who nursed the mythical founders of Rome, Remus and Romulus. A closer examination reveals that this red silhouette is flanked by two additional silhouettes, which may constitute the outline of a face or of an animal's body. This work is the first instance in which the surface is organized into a series of conceptual registers – an organization that no longer allows for the narrative pattern that previously existed in Cohen Levy's works.

Indeed, the large series *Dance Structure* is already shaped by another kind of structure, which the artist refers to as a "stupa"[6] – a two-dimensional, centralized construction in which the illusion of depth is substituted for by a surface arrangement and/or by an additional

6
A stupa is a Buddhist structure located at burial, prayer and commemoration sites. Its purpose is to bring the four universal elements – fire, water, wind and earth – into contact with the spirits of the dead.



3
Pond, 2000, peeled photograph, 10x15
בריכה, 2000, תצלום מקולף, 10x15

Another quintessential strategy of this kind is the covering of the Azrieli Towers with a kind of geometrically patterned epidermis (2004). To this end, Cohen Levy used her well-known and unique peeling technique – the same technique used in *Silhouettes*, two small photographs from 2000. This strategy, which involves rupturing the structure's metallic setting and peeling off its rigid cover, similarly recurs in her treatment of industrial structures such as a bridge and electric poles (the series *Towers*, *Electric Poles* and *Bridge*, 2002–04). All of these paintings function, from an optical point of view, as x-ray images that penetrate into the interior of the material mass. "The removal of the peel" – whether it is the surface layer of the skin or a metal and concrete coating – amounts to fracturing and disrupting the hermetic, opaque, smooth surface – a consistent and obsessive strategy that appears at times as a vortex, an attack of vertigo or an experience of disorientation. I do not directly read the removal of this exterior peel as an intrinsically violent act aimed against the defining characteristics of capitalism or of modernity, but rather as a refusal to endure the aggressive, oppressive and impermeable qualities of a rigid and uniform surface that does not respond to the viewer's gaze, voice or presence. This refusal bespeaks an inability to tolerate a physical world, or environment, which does not succumb to the artist's will and desire to penetrate it and leave an impression upon its surface. This impression is usually imprinted by means of alternate patterns that reorganize and transform the alienating surface into a more intimate and familiar one.[4]

Indeed, the covering of one pattern by means of another pattern – through the use of hatching, scribbling or peeling – creates a form of intimate contact with the surrounding environment; the artist infuses it with her rhythms as if playing a musical instrument – taking pleasure in the very act of penetration, contact, metamorphosis. The image thus acquires an ambivalent texture that is no longer two-dimensional but is not yet three-dimensional; as already stated above, ambivalence is Cohen Levy's preferred material support. The result of this process is a kind of "sprouting area" that may give rise to images of shadows – ghosts that emerge from the material and hover over it.

4
Such as the chain of images in Georges Bataille's *Story of the Eye*. See: Roland Barthes, "Métaphore de l'œil," *Critique* 195–196 (August–September 1963), pp. 770–777.

The History

Cohen Levy's early works, which date to the mid-1980s, are figurative – or at least reveal, in a clearly visible and explicit manner, the presence of images within a composition that consists of colorful, expressive patches of color. These paintings tell a story, or present the components of a story that unfolds in a mythic and cosmic time and space; in this sense, they are reminiscent of the fragments of symbolist figuration that appeared, during the 1940s, in the works of New York School artists such as Jackson Pollock, Adolph Gottlieb and Mark Rothko.[5] Initially, Cohen Levy attempted to present the elements of a given story in an iconic mode, as an encoded event that takes on an impersonal character – hence the use of general, conventional images such as figures, landscapes and (nocturnal) lighting. Yet even in these early works, one may identify a desire to represent a certain kind of event, encoded through the use of iconic or narrative representational conventions.

In the course of the lengthy process that has led from Cohen Levy's early works to the works featured in this exhibition, she began building compositions characterized by what she describes as a "dramatic" structure; this overall symmetric and hierarchic configuration pointing to a solemn occurrence or sacred event – an epiphany, perhaps – that is kept secret, and in which we have no share. The dramatic quality of these images reveals a clear desire to encode their meaning, to point to its existence without exposing it. Their theatrical character constitutes an early stage in the search for an image that is inherently ambivalent. It is no coincidence that these works also include fantastic, dreamlike images of animals: gazelles, and especially birds.

This crossing over into a fantastic world – or, alternately, the calculated use of this type of imagery – is not, of course, a novelty in Western art: monstrous creatures have long represented human desires, fears and hopes, the anxiety of death and the aspiration to perpetuate one's soul. The demonic elements set the tone, defining the emotional and conceptual register that characterizes this stage in Cohen Levy's work.

These paintings (oil or panda on paper and later, in the early 1990s, watercolors on paper and oil on canvas) feature boldly drawn, schematic human and vegetal images, which seem to have been engraved upon the surface and ordered in a frontal, emblematic manner. These iconographic, compositional and formal qualities are aimed at generating meaning through the juxtaposition of separate figurative/symbolic units in a way akin to a written text, as is the case in the 1990 *Untitled*. Alongside these works, which may be described as pictograms, Cohen Levy created oil paintings on canvas and paper that combine human figures and zoological and celestial forms, and which are sometimes reminiscent of Paul Klee's paintings from the 1930s and 1940s. In the paintings from the series *Dance of Ravens* (1985–88) and *Lupa Romana* (1986), she consistently adhered to a somber palette of contrasting colors that create a nocturnal, demonic effect, and serve as a habitat for creatures she refers to as hybrids: humans and ravens combined into visual and conceptual totems, which appear in horror

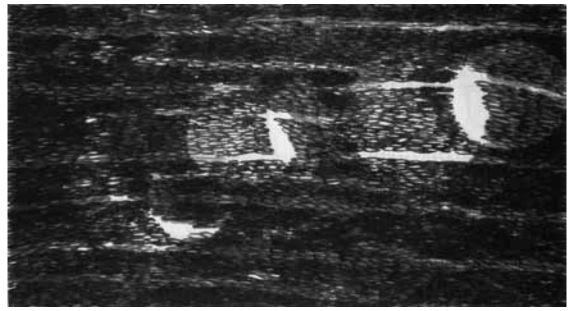
5
As Naomi Aviv notes in her comprehensive essay on Maya Cohen Levy's work, in which she refers, as an example, to Jackson Pollock's *Guardians of the Secret* (1943): See Naomi Aviv, "Painting is a Miracle," *Maya Cohen Levy: Towers*, exh. cat. (Herzliya Museum of Contemporary Art, 2005) .

visibility – which culminates in the uniform and ordered pattern covering the entire surface – towards the realm of the invisible. The pattern's optical disruption thus functions as a metaphor for visibility as an event that takes place entirely on the surface.

Cohen Levy's preferred state, the one she aims to produce through the use of various motifs, images and techniques, is a state of indeterminacy and ambiguity; she is thus endlessly in need of what stands out in opposition to this state – a proliferation of sharp angles that make up the pattern, unraveling it and disrupting its mechanism. The motive, incentive or impulse for her recurrent engagement with the conditions that allow for this complex dynamic remains unknown. It is difficult to avoid associating it with an emotional mechanism or state of mourning, with the desire to perpetuate the presence and voice of something that is no more, with an experience of loss that has not been fully accepted.[2] In parenthesis, one must also note that the shadow or silhouette are not necessarily human. They may also appear as mutations, depressions or condensations on the surface, as a change in the pattern's coordinates. A quintessential example of the multiple ways in which the shadow makes itself manifest may be seen in the series *Sunflower Heart* (1992). This series is centered upon circular movements – vortexes that transform and sometimes overtake the surface, or exist within the condensed support.

The recurrent appearance of the shadow – which is repeatedly revealed in the recent series in a monumental, flagrant and methodical manner – points to an attempt to cling to meaning as a subliminal event, which takes place on the margins of, or just beyond, our field of vision. It obliges us to find a way of resolving the (apparent or actual) conflict between the minimalist geometric patterns – whose components are light and dark, white and black, with slight changes in the angle and size of the brushstrokes, and whose purpose is to underscore the

2
See Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986); *L'Écorce et le noyau* (Paris: Flammarion, 1987). See also: Esther Rashkin, "Tools for a New Psychoanalytic Literary Criticism: The Work of Abraham and Torok," *Diacritics* 18:4 (Winter 1988), pp. 21–52.



1
Pond (Moons), 1999, ink and diluted watercolor on rice paper, 96x176
בריכה (ירחים), 1999, דיו וצבע מים מדולל על נייר אורז, 96x176

2
Untitled (Crescent and Sunflower Heart), 2003, pen on paper, 15x21
ללא כותרת (סהר ולב חמנית), 2003, עט על נייר, 15x21

character of the surface as a totally visible expanse – and between the sudden illusory effects of perspective and depth, which amount to an examination of variations on the relationship between pattern and surface. Is the shadow emerging out of the pattern nothing more than an additional variation on the theme of optical illusions? Or are these illusions, which are clearly visible, nothing but an additional means – not unlike that employed in Edgar Alan Poe's stories – of purloining a letter, of concealing a secret or a dead body? To what extent is the painting's visual dimension not simply an opaque expanse, but rather a secret grove, a crypt?[3]

The answer may perhaps lie in tracing the different (yet analogous) paths along which Cohen Levy developed her interest in the surface as a sensory arena and as an optical support capable of housing the shadow. Its various textures, with their changing density, are optically and perceptually undetermined areas whose physiological conditions are conducive to the emergence – as well as the disappearance – of the shadow and its perception by the viewer. The most obvious examples of this are the "botanical" series, such as *Sunflower Heart* (1992), *Thatch* (1992), *Honeycombs* (1992) and *Roots* (2000), in which Cohen Levy engages in a microscopic detailing of an organic tangle or mass. In this context, one must also mention the series of drawings that allude to the epidermis and to subcutaneous textures – to a subterranean labyrinth of arteries and blood vessels (2003). This series also includes the "cosmic" drawings (2003) [fig. 1] centered upon the celestial sphere – upon a (full or crescent) moon rather than upon the sun. These drawings contain adjoining microscopic, botanical and celestial elements that are sometimes placed one against the other, as in the course of a lunar eclipse: the sun at the heart of the sunflower and the full or pale beam of nocturnal light illuminating the thin crescent [fig. 2].

The celestial motif goes back to the silhouetted sphere that rises to the surface in the 1999 *Pool*. This motif may also be related to the spiral shadow, depression or relief that appears simultaneously both above and beneath the surface in the large-scale, slightly earlier series *Pools* (1998, diluted watercolors and peeling on paper). A similar spiral appears in *Pool* (2000, a tiny peeled photograph) [fig. 3] – an image of bodily tissue out of which life itself grows. These analogous images replace one another in a single metonymical chain whose presence, in this continuum of works, seems to be taken for granted – as if it had simply waited to reveal itself to the artist's attentive gaze.

3
See ibid.

with two contradictory impressions. On the one hand, looking down at the surface transforms it into a sand map of sorts – and thus reduces the impact of the crack, which gradually extends from one side to another; at the same time, the black pigment powder and the charcoal ash scattered upon it, the protrusions and depressions that mark the surface, the unique character of every square – all these transform the deceptive optical experience created by the pattern into a concrete, sensory experience of a material that seems to be simultaneously both smooth and rough. The possibility of observing the work from above while also touching and following in detail the numerous events on its surface endows the abstract, conceptual pattern with a vital, concrete quality. The floor piece thus comes to constitute a kind of earth work, in which the conceptual becomes material and matter acquires a symbolic dimension, attesting to the metaphorical quality of the image's topographical and architectural components. And this testimony is provided precisely by the element that serves to validate the stair imagery, as well as by the logic and coherence of the painted image. The material components of this piece reaffirm and validate the symbolic operations embedded in the recurrent image – its emotional, mental and conceptual effectiveness. The topographical, geological and architectural elements, meanwhile, function as a series of visual and plastic devices borrowed from both art and nature; they constitute the ground, or underground realm, where the shadow is brought to burial and out of which it is recovered.

When asked about the use of charcoal ash – an uncommon material whose procurement involves no small effort – Cohen Levy replied that she had wanted to work with a material that contains both the idea and the effect of being consumed. This statement reveals her ability and tendency to view the material as charged with an essential meaning that is channeled, unmediated, into her world. As far as Cohen Levy is concerned, in art the concrete is the symbolic, and vice versa. The desire to embody or make present an experience that eludes language and representation does not distinguish between the material world and between creative and conceptual materials. Her statement thus gives expression to the constant awareness of death that haunts her imagery, and points to the way in which the materials used by the artist may introduce images of death into the thoughts of the living, into her own thought process.

This death is a kind of living death, a death in search of a voice, a shape, a form in which it can make itself visible – if only dimly visible. Maya Cohen Levy seems to search for screens on which these images may take form. She explores the ways in which they may emerge within a given set of materials, substances, patterns, art making processes, techniques (the peeling process of photographs and paper, for instance) and textures culled from the natural environment, from her urban, architectural surroundings and from (mostly Oriental) ornamental patterns borrowed from textiles, tiles and stucco and waiting, so it seems, for the artist's eye to recognize them. And since death cannot be revealed as a living presence, it surfaces in the artist's imagery in the guise of a form or shadow inhabiting an underworld that exists below the surface. It is not readily perceived as a figure, but rather appears as an

amorphous shape, an accidental mutation or deflection of the painting's surface or structure. The shadow embodied in *Crack* is generated in Maya Cohen Levy's art as a protean, multifaceted presence – a ghost.

I shall now turn to examine the recurrent structure underlying the series featured in this exhibition – a structure whose support is ordered into regular, dense and crowded arrangements that are sometimes characterized by excess, and which were designed to allow for acts of concealment. This support gives rise to the elusive yet constant image I refer to here as a shadow, and which is at once graspable and ungraspable. This is the manner in which the shadow, or voice, exists and is revealed: as a repeatedly buried secret.

The Unraveled Pattern

Maya Cohen Levy's recent works are shaped by the same configuration familiar from her earlier series. They contain a recurrent geometric pattern composed of dense, broken lines that uniformly cover the large canvas, giving life to an image resembling a shadow, a silhouette or a crack located within – and sometimes upon – the surface. When did her works first begin to feature this surface, and the interplay between surface, texture and pattern, as a substitute for a more figurative set of images? And how does this arrangement allow, if indeed it allows, for the continued existence of the image, of the charged and meaningful event revealed in her earlier works? Can one even state with certainty that this event, or situation, is preserved or continues to function in Cohen Levy's more recent, non-objective, seemingly abstract works?

The fusion of geometrically ordered surfaces with a shadow that appears within or upon them is a form of representation designed for undetermined situations and for images that are both optically and formally disrupted – images that have gradually overtaken Cohen Levy's work. The subversion of the order that she herself had imposed is visually represented in terms of the contradiction between the perception of the pattern as a uniform, systematic and controlled visual arrangement and between the appearance of the shadow as a unique, individual form distinguished from the surface. This conflict is rooted in an unresolved dynamic between the desire to make visible and to reveal and the desire to keep concealing, covering and assimilating; in visual terms, this is a conflict between the thrust to create systems based on the essence of the medium – that is, on total visibility[1] – and between the image of the shadow or silhouette; this image creates an effect of something taking place beneath the surface, beyond the realm of what can be seen and perceived – an effect characteristic of modernist painting as it was conceived of in the late 19th and early 20th centuries. The schematic reduction of the dialogue between these two states perpetuates and underscores the distinction between the visible as an epistemological category, as the sphere of what can be articulated and seen, and between the unseen, that which escapes perception, knowledge and representation. Cohen Levy operates in the space between these two states, and simultaneously activates both of them. One may argue that by means of an act of disruption, she channels the painting's total

1
See: Joseph Masheck, "The Vital Skin: Riegl, the Maori, and Loos," in: Richard Woodfield (ed.), *Framing Formalism: Riegl's Work* (Amsterdam: G+B Arts International, 2001), pp. 168–171. In contrast to Mascheck's argument, see Jean Clay's remarks concerning the semantics of processing the surface in painting from the early 20th century to Robert Ryman: Jean Clay, "La peinture en charpie," *Macula*, 4 (1978), pp. 167–185. See also an additional article by Clay concerning the surface: Jean Clay, "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate" [1977], *L'Atelier de Jackson Pollock* (Paris: Macula, 1982), pp. 15–28.

of releasing it to wander freely across its surface? The silhouette may only reveal itself in this manner; its appearance in the arena that seems to have been destined for it is akin to the disruption introduced by the crack, the slit or the sensation of vertigo into what might otherwise have been a cohesive, stable image. Indeed, the large oil paintings, whose size is identical, were designed to be displayed as pendants; this mode of display operates as a didactic demonstration aimed at proving the existence of a natural law (or perhaps a historical dictum) according to which all that is built shall eventually be destroyed, while every ordered, manmade structure shall be disrupted – its entrances blocked, its interior spaces abandoned. This is what the shadow attests to.

The repetitive disruption of the simple, fragile and geometric ornamental pattern signals such intense torment, that the potential irony built into the recurrent display of altered surfaces is completely lost. The use made of variations on similar geometric patterns in the series *Stairs* (which began with the work *Stairs No. 1*, 2001) [p. 77] points to an additional effect – the effect of camouflage. Camouflage – the art of false appearances, of covering and hiding one surface under another, borrowed one – alludes again, in this context, to an experience or insight concerning what is alive beneath the surface. The surface itself is defined by its vulnerability, which is further attested to by the fracturing or disruption of the geometric pattern.

The silhouette that also appears sometimes – in a relatively understated manner – in the series *Stairs*, was possibly imported by Cohen Levy from earlier series – such as *Pools* (from the second half of the 1990s) – in which it appears more frequently and occupies a more prominent place. In retrospect, an examination of the shadow and silhouette's appearance in different series reveals that their stylistic development constitutes a succession of strategic moves. These moves were designed to lead to a more profound examination of the sphere of being, which is represented and symbolized by the shadow, while finding a modus vivendi with the primal event – that is, a means of perpetuating its existence without blocking or arresting the development of the work or of the artist. Moreover, it is this primal, primeval scene that nourishes the work's evolution – ensuring the creation and existential, mental and emotional preservation of meaning. This form of meaning is shaped by necessity: it must exist.

Crack and *Stairs*: The Works

The works in the series *Stairs* are characterized by a uniform appearance and identical size. In addition to the canvases, Maya Cohen Levy has designed a floor piece made of black pigments and charcoal ashes and measuring 220 by 200 cm [p. 92], and a sketch for another floor piece composed of geometrically patterned paper cutouts [p. 89] – a two/three dimensional piece that endows the image of the tiled "stairs" painted on the canvas with a deceptively real quality. The series also includes a video work [p. 75] with a specially composed soundtrack. The oil paintings themselves (2001–08), which measure 200 by 150 cm, were designed as a series of pendant paintings that repeatedly demonstrate the dramatic rupturing of a unified

entity, or the transformation of a potentially infinite patterned surface into a cracked and slit "dead end." In contrast to the relatively stable appearance of the staircase and door – which are the explicit subject of each pair of paintings – the individual paintings themselves reveal a gradual buildup towards a state of chaos and instability, in which various fragments sink and cover each other up in a dizzying manner.

The painterly tool used to enhance this sense of chaos, and the presentation of the crack itself, is the use of a black-and-white geometric pattern that runs from the entrance door across the floor and up the stairs. The function of this geometric pattern, whose arrangement and design change slightly from one work to the next, is thus to serve as a point of departure, a fixed value that embodies the fragility of the entire order. The pattern constitutes a sort of "peel" that covers the stairs and the areas leading upwards – to the threshold of a door or to an unmarked point. The illusory flickering of this superficial layer is due to the contrasts between the different shades of black, white and gray, and to the alternating pattern of broken lines and more uniform surfaces. This optical game has a deceptive power that blurs the viewer's perceptual ability to follow the pattern's intensive fluctuation, while also camouflaging the presence of the accompanying shadow. In the pendant paintings – cracked surfaces whose fragments are oriented in different directions – the shadow seems to have disappeared, unless it is identified with the fragments and cracks to the point that it not longer stands out in contrast to the perfect ordering of the paintings' solid areas.

Can the shadow that alternately appears and disappears as it is assimilated into the patterned surface, and this same surface's elevation and collapse, be related to one another and interpreted in a manner that may add something to the obvious opposition between order and disorder, construction and destruction, transmission and obstruction? Can these contrasts be supplemented by another element related to the meaning of the shadow – the shadow of a man, the shadow of a girl – familiar from Cohen Levy's earlier works? The shadow present in several of these works may reveal that their seemingly opaque surfaces allude to a world that merely believes itself to be stable, protected and impenetrable to all that desires to enter it. The shadow resembles a form of longing, yearning, remembrance – or, by contrast, something concealed and buried that wishes to emerge, to make its presence felt, refusing to be forgotten. Within events revolving around slits, cracking, blending and sinking, Cohen Levy delineates the existence of other horizons, whose sudden appearance exceeds the norms of the ordered, opaque arrangements. It seems that the intense experiences and premonitions of disaster intimated by the abandoned, broken, desolate staircases and gates materialize here with the removal of the outlines delimiting the stairs, walls and various apertures. The different layers of the interrupted pattern are suddenly transformed into geological strata, or come to constitute a topography of destruction that swallows up the constructed, viewed and desired site – assimilating it into an unidentified natural expanse.

The floor piece titled *Crack* [p. 92], which lends its name to the other works in this series, embodies the event depicted in the oil paintings. The viewer observing this floor piece is left

stain against the golden sand, blue sea and cloudless city sky. In Sionah Tagger's The *Railway Crossing on* Herzl Street (1921–1922), the dark black electric poles and wires bisect and rupture the landscape's continuum and infuse it with both sorrow and hope – the same emotions that Nathan Alterman describes as resonating throughout the city as night falls:

> A summer night.
> As darkness descends the noise of Tel Aviv begins to increase, gathering strength and tone. It is as if the day's cascade of light has silenced and suppressed it. The honking of horns, the scraping of tires, the hissing of radios – all are joined together and swallowed, separated and swiftly bounced from wall to wall and street to street, like a ball, the city raises ears like roofs, opens yellow rectangular eyes without lashes or lids, and watches and listens.
> A summer night. At night the flow of time gradually slows down and loses momentum and is more strongly felt. Time spreads over and around the inclined head and body of the night. The night grumbles vaguely, and is then filled and overcome by its complaints. Suddenly – no more screeching of wheels, or blaring of radios, or blasting of car horns – only the rush of time, the ticking of the clock, turning like a mill wheel.
> "One by one and unobserved," the eyes of the city are closed, but those that stay open look out with both insight and wonder. The roofs like ears also continue to catch sound.
> Who was it that said there is nothing more exalted and wonderful in the world than the silent conversation between large city buildings and the stars! [5]

5
Nathan Alterman, *Little Tel Aviv*, translated with an introduction by Yishai Tobin (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1979), pp. 13–14.

Surface Events

Dominique Levy-Eisenberg

The Crack as a Model of Disruption

The works featured in this exhibition, the series *Stairs* (2001–08) and the work *Crack* (2009), give thematic expression to a recurrent and ongoing configuration in Maya Cohen Levy's work. They bespeak the existence of an underlying duality, which is not reconciled in the course of the works' creation and reading – that is, in the course of the painterly material's ordering into different kinds of patterns borrowed from the natural environment or from ornamental traditions of tile or wall decoration.This series concerns a world of sensations and emotions associated with a liminal realm whose boundaries remain undefined, yet which is nevertheless given expression by means of a fixed and lucid set of insights, feelings and images. The existence of this realm may be surmised by examining the typology of materials and images that Cohen Levy uses to produce effects of excess, ambiguity and even – in extreme cases such as this one – a severe disruption of a seemingly ordered, continuous and stable ornamental and architectural arrangement.

This duality does not amount to a conflict between images of order embodied in simple – yet alluring and deceptive – geometric patterns. There is no clash between the ordering of patterns borrowed from this or that (local or foreign) ornamental tradition and between a state of chaos. Rather, the duality in question is embodied in the apparent coexistence of the surface and of what lies beneath it, beyond it and at its base – of the visible and the invisible. Its recurrent embodiment through the creation of a liminal world endows the art work with extraordinary symbolic clarity and conceptual and aesthetic cohesiveness – which are revealed as an adherence to, or perhaps an entrapment within, a situation anchored in being itself. This state shapes Cohen Levy's sensibilities, determines her thought patterns and delineates the strategies she has engaged in over the years. The nature of these strategies is given expression in her choice of images, forms and art making processes (involving various supports and techniques, painting and drawing, peeling and construction) that constitute an arena or field of action – repeatedly reenacting an event that remains concealed, yet which attempts to expose itself, to emerge, to attest to its own existence; an event that cannot be erased.

The most explicit and striking embodiment of this event – which has remained consistent over time – is the shadow, or silhouette. What are the implications and actions involved in the appearance of this silhouette? To what extent is the shadow "smuggled" into the painting, and to what extent is the painting created for the purpose of presenting the shadow, and

The strong clocks justify the splitting hour hoarsely.
You, clamped into your deepest part, climb out of yourself for ever.[3]

Cohen Levy's large-scale oil paintings of Tel Aviv landscapes bring together different present, past and future perspectives, and form an expansive panorama that further enhances the fear of dissolution: the traffic lights that ridicule passersby with their commands to stop or walk, the ghostly airplanes alluded to in the empty white spaces between the passages of painterly action, the broken lines created by black, orange and light-blue brushstrokes. Presence and absence are woven together with astounding meticulousness – as if Cohen Levy were attempting to harness the surrounding urban energies, if only momentarily, so as to discover their motivating force. Although these paintings bespeak the impossibility of attaining such a form of liberating insight, they are imbued with the beauty – and perhaps also the optimism – embedded in the very possibility of a dialogue between art and world. As Dalia Rabikovitz wrote:

A small woman made
That large sphere, the Earth
    Into a cradle
And the Earth was not unaware
Of the small woman
Resting on its back.[4]

It is interesting to note that Cohen Levy's three-dimensional works similarly feature structures on the verge of collapsing. Her monumental sculpture *Journey After the Raven* (1990– 2005), which is located in the Tel Aviv Museum of Art's Lola Beer Ebner Sculpture Garden (acquired with the generous support of the Dan Sandel and Sandel Family Foundation Sculpture Award), is a tilted pillar shaped by the struggle between vertical elements – which stabilize it and underscore its upward thrust – and between detached elements that bespeak a state of imminent collapse. In this manner, Cohen Levy alludes – either directly or indirectly – to Alberto Giacometti's description of *The* Palace at 4 *A.M* as a structure that is half built and half destroyed. The ravens hovering in a ritual circle at the top of the pillar – birds that once carried an iconographical charge associated with the unconscious – are transformed into a symbol of a restless reality, which constrains the viewer to come to terms with a heterogeneous and unstable ensemble.

If we turn back to the images of the young Tel Aviv in the paintings of Reuven Rubin or Sionah Tagger, we will notice that they too did not easily accept the city's development and industrialization, and saw even the introduction of novelties such as electric poles as a discordant element that threatened the White City. In Rubin's paintings *Tel Aviv Seashore* (1920) or *Yona Hanavi Street* (1928), the cargo ships and electric poles appear as a black, intrusive

3
Paul Celan, *Selected Poems*, translated by Michael Hamburger (New York: Penguin Books, 1972), p. 35.

4
Dalia Rabikovitz, "Isha Ktana" (A Small Woman), in: *Ahavat Tapuach Hazahav* (Tel Aviv: Sifriyat Hapoalim, 1991), p. 46.

Journey After the Raven, 1990-2005, railway wooden sleepers and painted aluminum, height: 330
מסע בעקבות העורב, 1990–2005, אדני רכבת ואלומיניום צבוע, גובה: 330

Tel Aviv: Urban Landscapes of Presence and Absence

Mordechai Omer

The University Art Gallery is pleased to celebrate Tel Aviv's centennial anniversary with an impressive selection of Maya Cohen Levy's urban landscapes. These works, which were all created over the past six years, include both oil paintings on canvas and peeled, manipulated photographs. The two techniques are simultaneously employed by Cohen Levy in her recent series, which are based on different themes (stairs, electric poles, towers, bridges and intersections).

In her peeled photographs, Cohen Levy penetrates the photographic support with a paper knife, removing parts of the printed surface in order to expose the white expanse underlying the emulsion. As Moshe Zuckermann has remarked, "Maya Cohen Levy produces a visual appearance by physically penetrating what is commonly regarded as a material element that one must avoid injuring due to its thinness and ephemeral nature: she 'carves' in what seems to be devoid of layers, generating a real physicality in something whose plastic quality lies rather in its illusory element – she sculpts a photograph."[1] Zuckermann further elaborates upon the iconological significance of the peeled photographs featuring the Azrieli Towers in Tel Aviv: "It thus appears that the act of subtraction – in itself the source of a new visual image – is not merely physical; it also embeds the symbolization of an associative realm that re-signifies the dominant images of the towers presented in the photograph. This is especially conspicuous when the physical subtraction in the photograph generates the silhouette of an airplane within the uncut sections of the tower expanses: the threatening-dramatic association inevitably invoked since 9/11 by a link between 'tower' and 'airplane' is reinforced and more forcefully felt, despite – or perhaps because of – the fact that the silhouette of the airplane appears in the photograph as an empty image, a phantom of sorts, a constantly present catastrophic possibility, or if you will: as a potential of destruction dialectically embodied by the seemingly solid firmness of the tower."[2] Alongside her large-scale photographs of the Azrieli Towers, Cohen Levy presents other urban corners – including city streets and intersections. Arbitrarily changing traffic lights, surveillance cameras and clocks that have lost control over their dials appear repeatedly in these works and bespeak a sense of anxiety stemming from the loss of dependable standards. These images seem to give concrete form to what Paul Celan so masterfully described in the following poem:

Illegibility of this world.
All things twice over.

1
Moshe Zuckermann, "Sculpted Photographs," in: *Maya Cohen Levy*, exh. cat. (Tel Aviv: Alon Segev Gallery, 2005), p. 9.

2
Ibid., pp. 9–10.

Greetings

Maya Cohen Levy's works call to mind a serial investigation of various connections. This process of investigation results, on the one hand, in an attack on these connections, which involves breaking them down and studying their components and their division into individual elements; at the same time, it presents new, fluid, tremulous, dynamic and illusory combinations, which are disassembled and reassembled as one gazes on in astonishment.

Maya Cohen Levy – an artist who has long worked in a wide range of mediums, and the recipient of the 2008 Michel Kikoïne Prize – returns to the University Art Gallery with a stunning and captivating exhibition. Her consistent concern with the order and discipline characteristic of carefully arranged forms – with ornamentation and with various aesthetic conventions – has led, this time, to the sounding of an alarm siren followed by an all-clear siren. Initially, one is overcome by fear at the sight of the familiar turned uncanny, by a sense of panic provoked by the threat of destruction, by a refusal to accept what meets the eye as a sign of danger. Then comes the pleasure provoked by the perception of the beautiful and the aesthetic; by the work's depth and multiple layers; by the deceptive interchange between foreground and background, interior and exterior; by the combination of solids and fluids, the whole and its fragments, straight and broke lines, the vertical and the horizontal. Finally, there follows a process of fusion as the viewer finds the point from which the work may be observed and studied: a new kind of stability is born of the combination of various perspectives and of the dimensions of time and movement, which flood the image and transform it into a story, a moving image, a history and a narrative. This is the kind of experience the writer Amalia Cahana-Carmon has described as: "The lifeblood of the living, pulsing moment; to save it. So that it survives. For the future. Before everything recedes, fading from light into the shadows."

Maya Cohen Levy's works offers viewers this kind of rare experience. Tel Aviv University's Faculty of the Arts is pleased to host this exhibition at the Genia Schreiber University Art Gallery in conjunction with the 2009 meeting of the Board of Governors, and to support the creation of new art – the lifeblood of the living, pulsing moment.

Hanna Naveh
Dean of the Faculty of the Arts

Acknowledgements

First and foremost, I would like to thank Maya Cohen Levy for her dedication to this exhibition at the Tel Aviv University Art Gallery.

Special thanks to Claire Maratier-Kikoïne – the founder of the Michel Kikoïne Foundation and the Michel Kikoïne Prize – whose generous support has made possible this exhibition of works by Maya Cohen Levy, the recipient of the 2008 Michel Kikoïne Prize; to Amon Yariv, Gordon Gallery, Tel Aviv, for his collaboration and good counsel throughout the process of producing the exhibition and the catalogue; and to the Carlo and Karin Giersch Chair for Research in Modern Painting and the fund established in memory of the artist Nili Aharoni for the publication of catalogues at the Genia Schreiber University Art Gallery, for enabling the Universtiy Art Gallery to realize such important projects.

Our heartfelt thanks go to the members of the Michel Kikoïne Prize committee – Dr. Catherine Supé-Kikoïne, Angela Levine and Ofer Lellouche – for their well-deserved decision to award the prize to Maya Cohen Levy, and to Dr. Dominique Levy-Eisenberg for her perceptive and insightful catalogue essay on Cohen Levy's series of paintings *Stairs* (2001–08). Thanks to Irit Tal for her much-appreciated involvement in every stage of preparing the exhibition and the catalogue, to Magen Halutz for his creative design and production of the catalogue, to Daphna Raz for her precise editing of the Hebrew text and to Talya Halkin for her fluent English translation. Thanks also to Avraham Hay, whose photographs faithfully represent the original works. Finally, thanks to Sara Keller for her meticulous typing of the catalogue texts, and to Yosi Ambar, the Art Gallery's caretaker.

Mordechai Omer
Gallery Curator

The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University
Michel Kikoïne Foundation
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts,
Tel Aviv University
Gallery Curator: Prof. Mordechai Omer

Maya Cohen Levy
Twilight: Urban Landscapes, Tel Aviv

Recipient of the Michel Kikoïne Prize, 2008

Exhibition
Curator: Mordechai Omer
Curator-in-Charge: Irit Tal

Catalogue
Design and Production: Magen Halutz
Text Editing: Daphna Raz
English Translation: Talya Halkin
Photographs: Avraham Hay

The catalogue has been produced in collaboration with
Gordon Gallery, Tel Aviv

and supported by:
The Carlo and Karin Giersch Chair for Research in Modern Painting
The fund established in memory of the artist Nili Aharoni for the publication of catalogues at the Genia Schreiber University Art Gallery

All works are from the collection of the artist, unless otherwise indicated;
measurements are given in centimeters, height x width x depth.

On the cover: Electric Poles 4, 2004, oil on canvas, private collection (detail)

© 2009, all rights reserved
The Genia Schreiber University Art Gallery
Tel Aviv University

ISBN: 978-965-7160-25-1

The International Board of Trustees of the University Art Complex:
Chairman and Founder: Beniamino Matatia, Italy
Founders:
Dr. Wilfried and Ursula Bechtolsheimer, England
Monica Benderli, Italy
Stewart and Judy Colton, USA
Reto a Marca, Switzerland
Dr. Hugo Ramniceanu, France
Esther Sidi, France
Arturo Schwarz, Italy

Contents

123
Hanna Naveh
Greetings

122
Mordechai Omer
Acknowledgements

120
Mordechai Omer
Tel Aviv: Urban Landscapes of Presence and Absence

116
Dominique Levy-Eisenberg
Surface Events

100
Biographical Notes

26
Catalogue

Pagination follows the Hebrew order, from right to left.

Maya Cohen Levy

Twilight: Urban Landscapes, Tel Aviv

The Genia Schreiber University Art Gallery
Michel Kikoïne Foundation
Tel Aviv University

Gordon Gallery