



**Fish**, 2007, pencils on paper, 70x100cm



After Charlie (The Storm), 2011 pencils and spray on paper, 110x150cm



Bread, 1998, acrylic on canvas, 65x65cm

לחזק midtones



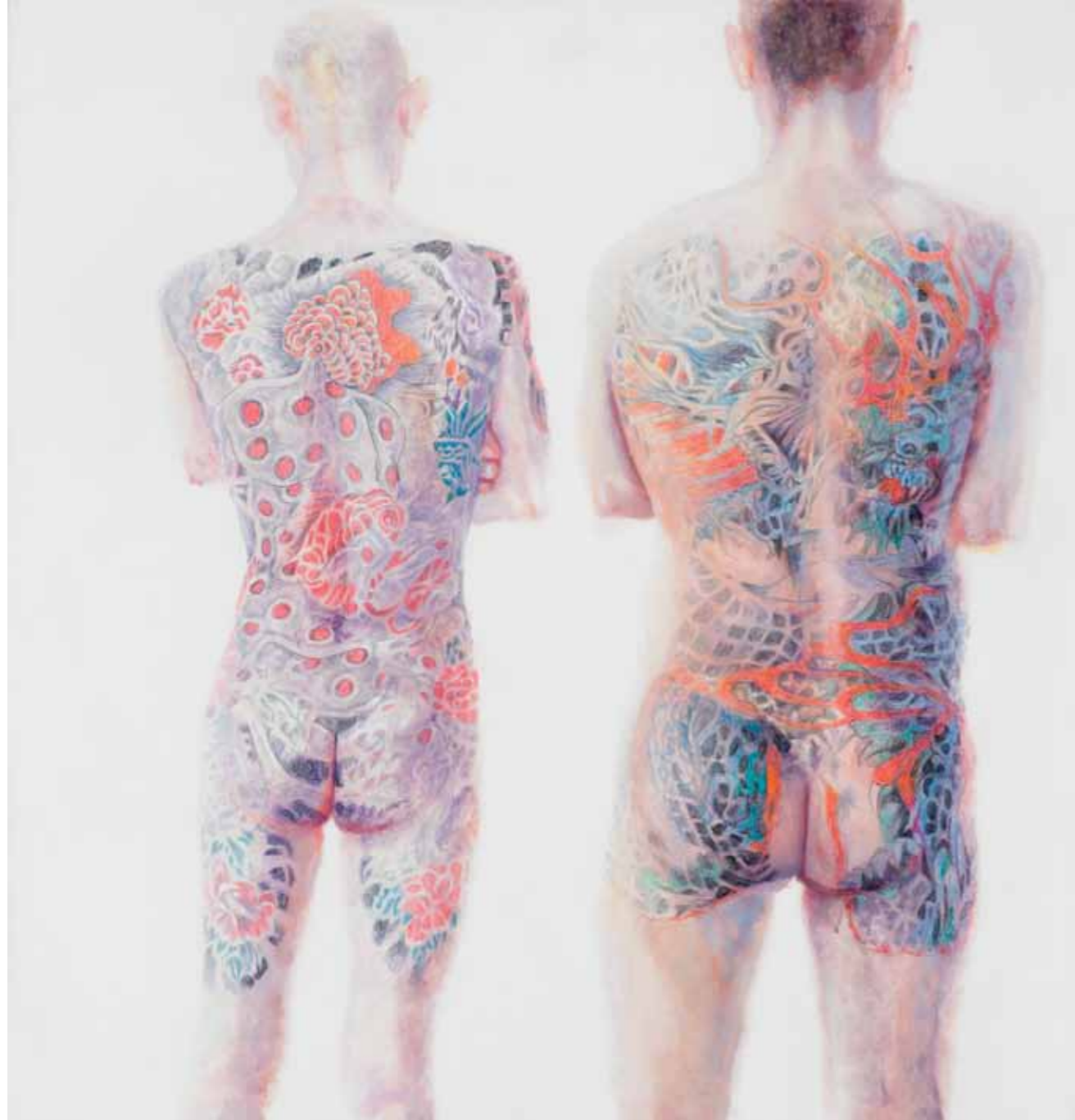
Hangzhou landscape #2, 2012, pencils on paper, 39x53cm

לאזן בין הצד השמאלי של רקע הציור ולהתקרב לרקע הציור משמאל

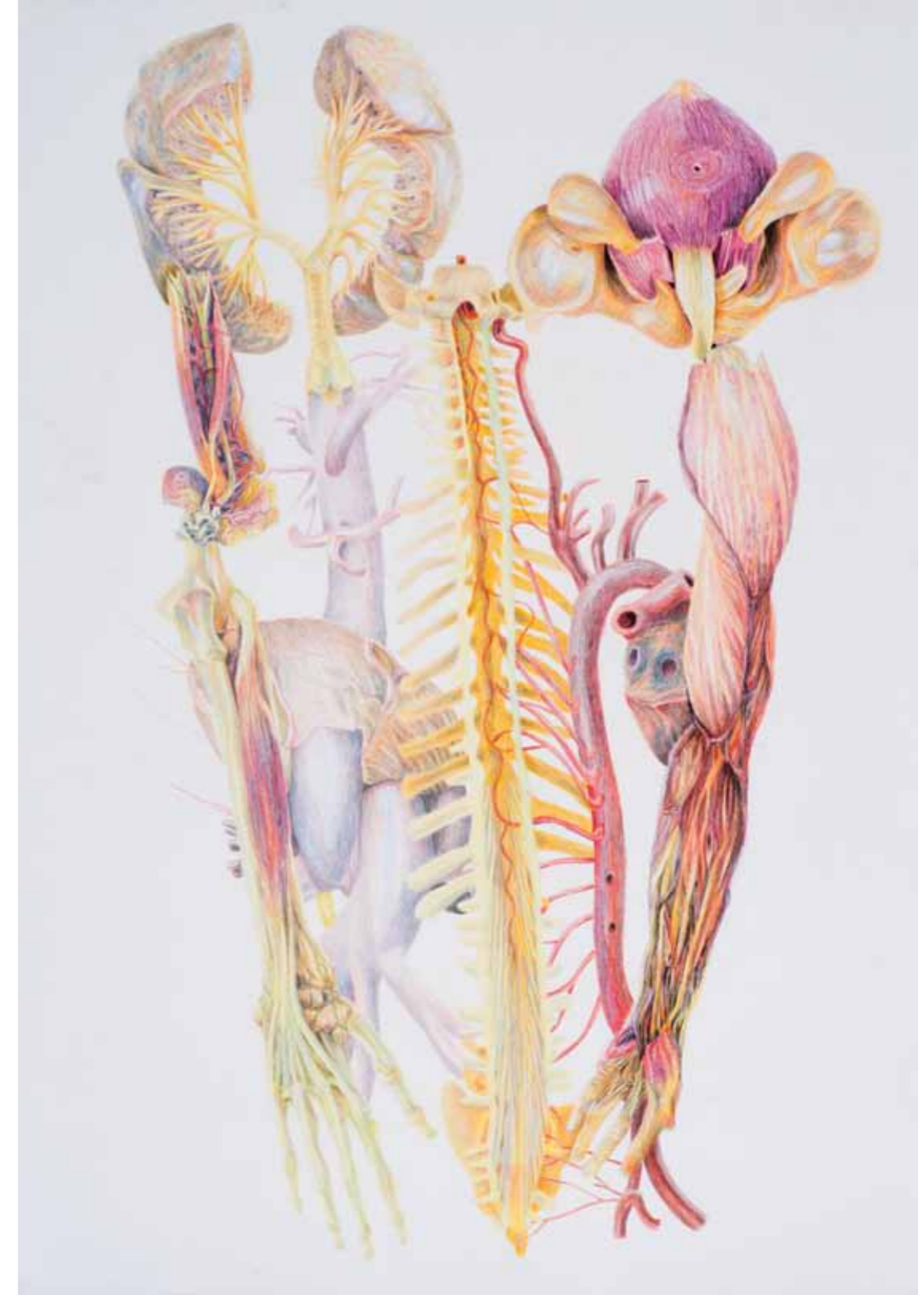


Beast, 2009, oil on wood, 29x29cm





**Adam and Eve**, 2009, oil and pencils on wood, 60x57cm



**Deconstruction**, 2008, pencils on paper, 100x75cm



לנסות "לנקות" עוד את הרקע ולהתקרב עד כמה שאפשר  
לאיזון עם הציור משמאל (בלי לאבד את המידטונס)



Aliens, 2011, pencils on paper, 110x150cm



Hangzhou landscape #5, 2012, pencils on paper, 39x53cm





Spicy Sandal, 2013, pencils and collage on paper, 150X105cm



Cinderella (after Giotto, Saint Francis Giving His Mantle to a Poor Man), 2013  
pencils and collage on paper, 150X105cm





**Around the Fire**, 2011, pencils and spray on paper, 110x150cm



**Tragedy V**, 2011, pencils and spray on paper, 110 x 150 cm





Game, 2007, pencils on paper, 150X100cm



Black Sun, 2014, pencils, spray and collage on paper, 150X105cm





24 12 2004



The Dreamer, 2012, oil on wood, 122X82cm







**ממזרח למזרח למזרח**  
**על כלבים מתים, סוסים מכונפים,**  
**חזירים רוקדים, קופים חכמים**  
**ובני אדם שעירים**  
אורי גרשוני

ראובן קופרמן נמצא בתנועה מתמדת, כך גם העבודות שלו; לפעמים התנועה מקורה ברצון, בדהף, באיזו בערה פנימית וסקרנות, ולעיתים זו תנועה לא רצונית, כמעט מכורח. העיקר לעבור איזו דרך. את הדרך, ניתן לגמוע בצעדים קטנים ומדודים או בקפיצות נחשוניות, אפשר לצעוד בדרכים ראשיות, אבל לרוב עדיף בשבילים צדדיים, אפשר גם להפליג ועוד ועוד. רק משתנה אחד לעולם לא ישתנה: המצפן; הוא תמיד יהיה מכוון למזרח, למקום ממנו זורחת השמש.





## מזרח אירופה

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה,ממזרח אירופה,היא מדינה בדרום מזרח אירופה.

מולדובה. שם זקני המקום יודעים לספר כי באחד הלילות, דראגוש (Dragos), נסיך מולדובה הראשון (בטרם נקראה מולדובה בשם), במסעות הצייד המסעירים והמפרכים שלו אחר שור הבר אורוקס (Aurochs), ניסה לחצות בדהרה את הנהר הרחב; הוא וסוסו צלחו אך בקושי את הנהר אבל למרבה הצער כלבו הנאמן מולדה (Molda), שהיה רצוץ מהמסע, טבע במימי הנהר השוצפים. הכלב המת העניק את שמו לנהר וכן לאזור כולו. יש המספרים כי בלילות הקרים ניתן לשמוע עדיין את רוחו של מולדה (Molda) מייללת אל הרוח.

מאורעות אותו לילה אפל וקר נצרכו כזכרון אל תוך מעשה הציור של קופרמן, הם נטעו בו אומץ, דחף בלתי פוסק אל החדש, אל הגילוי. לעיתים נדמה כי כאשר קופרמן מצייר (אם על בד או נייר, אם באמצעות מכחול או עפרון), הוא רכוב על סוס; התנועה שלו, כמו הסוס, חופשיה ואצילית, אך תמיד קשובה לאדונה האוחז ברסן.

קופרמן,ממזרח אירופה,הוא מצייר את הרוח.

קופרמן,ממזרח אירופה,הוא מצייר את הרוח.

קופרמן,ממזרח אירופה,הוא מצייר את הרוח.

קופרמן,ממזרח אירופה,הוא מצייר את הרוח.

קופרמן,ממזרח אירופה,הוא מצייר את הרוח.

קופרמן,ממזרח אירופה,הוא מצייר את הרוח.

קופרמן,ממזרח אירופה,הוא מצייר את הרוח.

שם, בארצות הקור, כאשר עולה השחר, הוא לא מגרש לחלוטין את הליל שקדם לו, הוא משמר אותו בתוכו; אור היום מקיים את החשכה. שם, השמש עוטה מסכת עננים תמידית והדרך מעורפלת, וקר, תמיד קר. אבל צריך להמשיך לצעוד, לקלף את המסכה, ללכת למקום בהיר יותר, בו אפשר לפגוש את עצמך.

## המזרח התיכון

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

ישראל. מי שמקשיב, וגם מי שלא, שומע כאן סיפורים אחרים; מה שהיה שם נהר הופך כאן למדבר, ובמדבר נודדים ארבעים שנה ועולים אל ההר ויורדים, ושוב עולים, ושוב. יש גם סיפורי גבורה על לוחם עם יד אחת ועוד סיפור על איש עם זקן ארוך ארוך, שנהג לצאת בשמש אל המרפסת, ולא היה ברור אם הוא חוזה או הוזה. והשמש, תמיד השמש, גם הלילה לא מסתיר את חומה. פתאום לדברים יש צללים ברורים ושחורים, הצללים מתווים גבולות, ולפתע הכל תחום ומשורטט. דייקנותו האכזרית של האור מגרשת את האשליה, את אותו חלום קריר שהיה עד כה.

בציור של קופרמן צרובה אימת המפגש עם האור השורף והמסמא. הגוף שהיה מורגל במעטפות ובכיסויים חמים, פתאום כה חשוף עד שאפילו העור אינו מסוגל להגן עליו. האור שורף את העור, ממיס אותו. ללא אפידרמיס כולם נראים דומים, שווים זה לזה, ואולי לא; אם נתבונן שוב נגלה כי לאחד יש עיניים של מי שראה הרבה בחייו, שראה את 'שם' וגם את 'כאן', ואילו לאחר יש עיניים טריות, שנולדו כאן אבל רוצות לטרוף את העולם כולו. הציור גם הוא בעל גוף ועורו לבן. קופרמן לרוב ממאן לשזפו, למרות שמאודו לא נצבע. נדמה כאילו הוא מרוח בשכבת קרם הגנה: השמש לא תוכל לחדור אליו ולהטיל בו את צלליה העכורים.

פני המצע הציורי משקפים זכרונות על הרים מושלגים.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

היחסים הדואליים בין החושך לאור, בין הקור לחום, בין שם לכאן, לא נותנים מנוח. מה עדיף? את מה נבחר? ויש חופש בחירה. אפשר לבחור, אבל על פי מה? מהו קנה המידה? לתוך הריבוי, הכאוס הזה, מתגנב געגוע קל למולדובה, שם בתוך האפור היתה איזו בהירות קומוניסטית, ידיעה מוחלטת של צריך ומיותר, של אסור ומותר. קופרמן ממהר להדוף את הגעגוע ומושאייו, הוא מציב לו אלטרנטיבה. התנועה והשינוי הם הביטוי הדינמי לניגודיות, אבל קופרמן לא מסתפק בהכרה בתנועה, הוא שם לו למטרה לחשוף את האחדות העולה מתוך ריבוי התופעות המנוגדות. בציור שלו, קופרמן מציע בהירות לא דיכוטומית, הרמוניה של סכסוך - הציורים נבנים לא בהרמוניה חיצונית של יציבות אלא בהרמוניה פנימית הבנויה מניגודים פנימיים. ההתאמה אינה סותרת את המתח והניגוד, אלא נוצרת מתוכם. אולי זה הלקח של המקום הזה, כי הצדק לא נמצא במצב הסטטי ובהשלמה של ניגודים, אלא במריבה עצמה, בניגודיות המתמדת.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.

המזרח התיכון,הוא מרחב גאוגרפי המכיל את המזרח התיכון.



## מזרח אסיה

יפן. פה, בארץ השמש העולה, לכל דבר בטבע יש אל (קאמי): אלים לאור ולחושך, לשמש ולירח, לאש ולמים, לשמחה ולעצב, ויש אלים לאבנים ולאורז ועוד. במיתולוגיה היפנית מסופר כי אלת השמש אמטראסו, הסתגרה במערה לאחר מריבה קשה עם אחיה, שבמהלכה פגע האח בחיה האהובה עליה – הפוני המכונף. בזמן שהותה של אמטראסו במערה, חשכה כיסתה את העולם. אלת השמחה ניסתה לפתות את אמטראסו לצאת מהמערה בתיפופים וריקוד בעירום. לאחר שאחת מקרני השמש (הזריחה) הציצה מן המערה לבדוק מה פשר הרעש ונלכדה בבזאנתה במראת הנחושת (אשר אלת השמחה הציבה לפני המערה), הצליחו האלים האחרים למשוך את אמטראסו מתוך המערה, והיא הסכימה להחזיר את אורה לעולם.

ואכן, למה שיהיה רק אל אחד? ולמה כל כך הרבה איסורים? לא תנאף?! לא תחמוד אשת רעך?! דת השינטו היא דת הטבע, היא מתירה כמעט הכל, ולכן מקיימת ניגודים. הציורים של קופרמן המתארים את יפן, הם ממש כמו יפן עצמה, איים קטנים של ניגודים בלתי אפשריים; יש בהם השלמה של ניגודים, המכילה את המתח הכרוך ביניהם. קופרמן מצא 'פה' את הסינתזה המושלמת בין 'שם' ל'כאן'. יפן מאפשרת מחד חוק, סדר ושליטה, ומאידך אלימות, יצריות וכאוס. הציור של קופרמן מאפשר לנו לראות את העולם מחדש, לא לקבלו כמובן מאליו, להיות שוב לילד. מבעד לעיניו של הילד אשר רחץ במי נהר מולדובה, אפשר לראות שהקופים מדברים, החזירים רוקדים והדגים יכולים לעופף.

מחר יהיה זה בוודאי כבר אחרת. קופרמן, ובעצם כל הדברים כולם, נמצאים בתנועה, ושום דבר אינו נשאר כמות שהוא. גם אם נכנס כל הזמן לאותם נהרות, עדיין יזרמו עלינו מים אחרים. אינך יכול להיכנס לאותו הנהר פעמיים.



Lose Head, 2013, pencils and collage on paper, 150X105cm



Parrot, 2014, object height 27cm



Monkey, 2010, oil on wood, 122x93cm



Red Nose 2014, object height 26cm

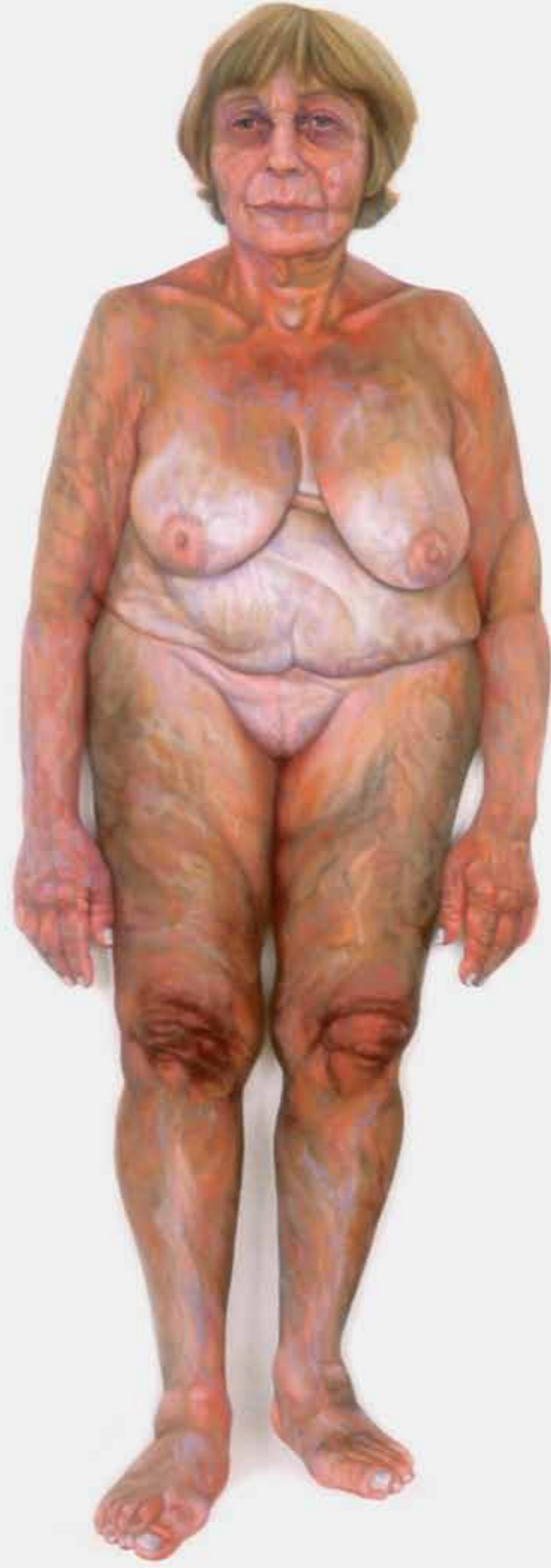


Red Bick 2003, object height 18cm

Father, 2000, oil on Perspex, 161x92cm



Lea, 2006, oil on Perspex, 161x92cm





Isabel, 2005, oil on Perspex, 161x92cm



Sarit, 2006, oil on Perspex, 161x92cm



**Confessions**, 2011, oil on wood, 122x93cm



**A Couple**, 2010, pencils on wood, 122x93cm





The Magicians, 2013, pencils and collage on paper, 150X105cm



Strolling under a cloudless night, 2013, pencils and collage on paper, 150x105cm





Father and Liam, 2007, oil on wood, 150x105cm



Self Portrait with Liam, 2008, oil on wood, 150x105





Father, 2009, oil on wood, 122x81cm.







**מכתב לראובן, הצעה למסע**  
עילית אזולאי





כשיוקרה נוגעת בבובן, לא כי היא נפלה או מעדה עליו, אלא כי אין הבדל יותר בין טחול למעטפת שלו, וכשהראייה כבר נחשפה לסוד הרע שמתחת לעור, גם בחילה לא תעזור לחיות בשלום עם ההשפלה חסרת הבושה של ביטול ההיררכיה שעשית פה.

אם הייתי אדם דתי, הייתי אומרת שאתה פועל בשם שליחות דמונית שצעקה לך באוזן: "תאלף את התרבות על כל מנהגיה, עשה אותה ערומה שלא ישמעו מחיאות כפיים יותר, כי הקהל בעצמו הוא חלק מההצגה וככה מותר לו לבנות ולכלות, לקרבן את התרבות עד לזנות, לעלות על הבמה ולטבוח, להכתים את הקימונו בשמן טיגון של איבר פנימי שארוז בבצק ארוז כמו משי מלכותי". החי הופך לדומם, הסמל הופך לדבר עצמו, מה שהיה מזון מזין הופך לצילום של מזון, זה - למגזרת מתוך "צילום רע", ואלו משמשים פעם כלבוש עבור רוח רפאים, פעם כאיברי גוף פנימיים או חיצוניים ופעם אחרת כהצעה לנוף.

הערום אצלך תמיד מחצין בשקיפות את ה'צנרת' הפנימית, כמו אחורי קלעים שלא מסכימים להצנעה. באותו עניין, התיאטרון הוא תיאטרון ריאליטי; הוא שם על השולחן גם את חומרי הגלם וגם את התוצאה, מבלי לעדן את החיבור או ליצור סינתזה בין שני דברים. מצידך שהמוח לבד יעשה את העבודה ושלא ימצא מנוח לרגע בהצעת הגשה אחת, בולימיה של אינפורמציה והעולם פה מתקיים בכל מקרה גם ללא האחר, גם בלי שיעצור שם פלוני או ישים לב אליו. אם תהיה לו לפלוני תחושה שאלו דיורמות שמוכנות במיוחד עבורו, זו כמובן אשליה.

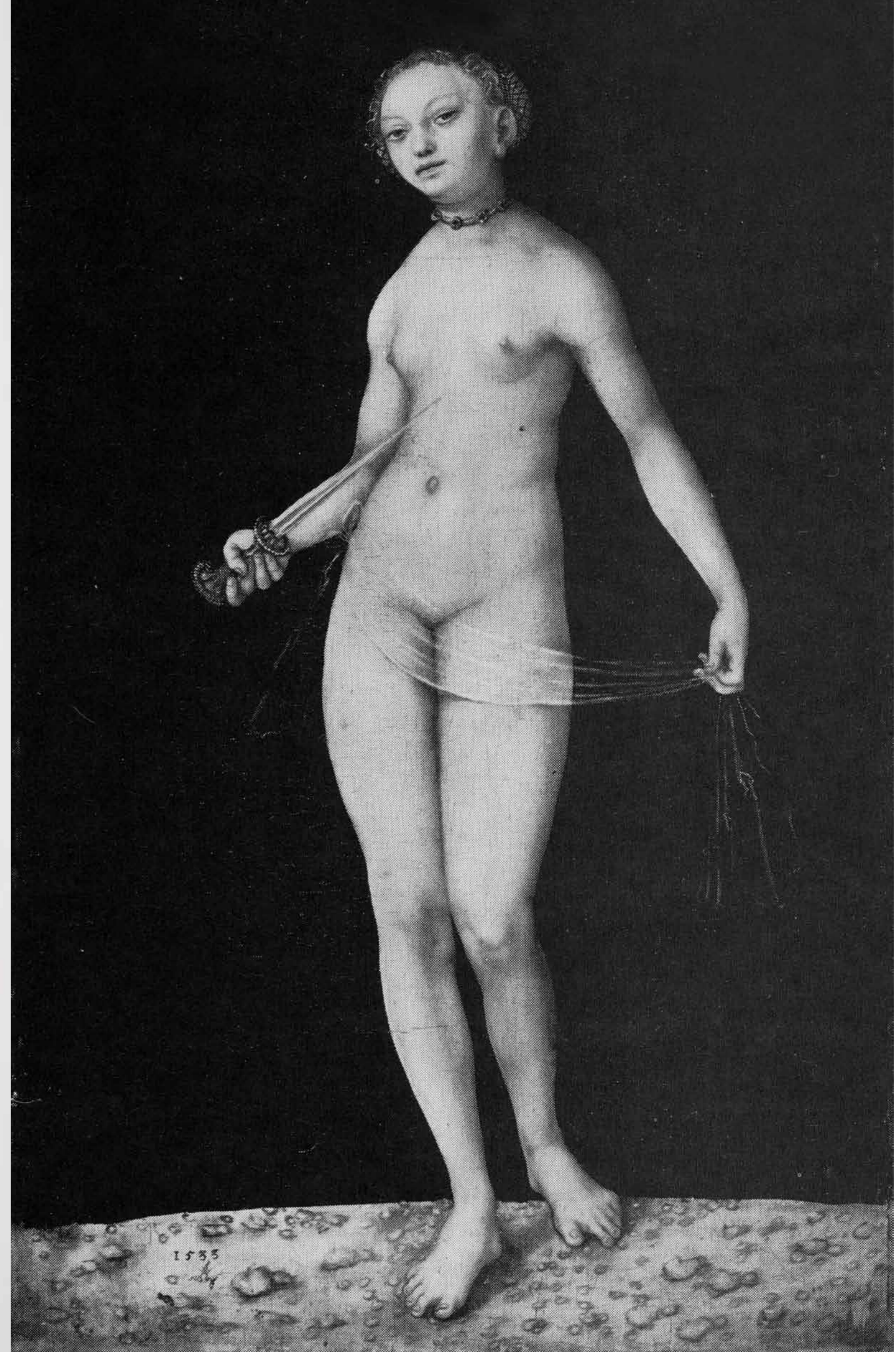
נכון, כולן חזיתיות, מוגשות במיטבן ובזווית הכי אפקטיבית ישר אל הפה, כמו צילומי מזון פורנוגרפיים שמפתים את השרירים הטבעתיים להגיב בחיוב. אבל למעשה אלו גיחות חטופות אל סצנות מרובות מעשה, כאשר הצורך שלהן להיות מוצגות הוא הנשימה הטבעית שלהן, ועל כן כבר התנהגותן האוטומטית, ועל כן נטולות צורך בפגישה איתו (עם האחר).

בחלק מהן תחושה של סגירת חשבון, סגירת מעגל או בקשת מימוש. הגיחות כמו גניחות יוצאות בלי שליטה וללא אחדות מחשבתית/ אחת/ מובנת ודידקטית, הן מושתתות על החיזיון (שלך, ראובן); מעשה נצבר של עין בלתי מסוננת שצברה קלט ופלט, מקור, וחקיקו, וחקיקו נוסף של החיקוי, עד שאבדה תחושת המקור וההסטוריה, והאבדון עצמו הפך למצבה המוכר היציב והנוח.

מול הצירים שלך אני שומעת מוסיקה מתנגנת. כזאת של תיאטרון קבוקי מסורתי, מלאה חוקיות פנימית וצפני משמעות. אבל אתה מנגן אותה ברברס, מוסיף עליה שכבות של סאונד: רחוב, אפקטים של טבע ורחשי טיגון. ברגעים הראשונים אותה מוסיקה תישמע כמערום רעשים עם קצב שולט, שמסמא את היכולת לראות או להקשיב לכל דבר אחר. זו אף עשויה לעודד תגובה של הדיפה, אולי אפילו כיסוי והגנה על האזניים. אך אם הוא יסכים (האחר) לפתוח את תעלות השמיעה, או אז מגוון נועז של חוטי נול, אשר נטוים בחזמנית בכמה כיוונים, יתגלו ויצופו אל תעלות השמע, כמו אותות חשמליים במוחו של אדם, ויספרו בתני צלילים על רחשי מידע שרוקמים שטיח אחד עשיר מוכן ומזומן למסע.

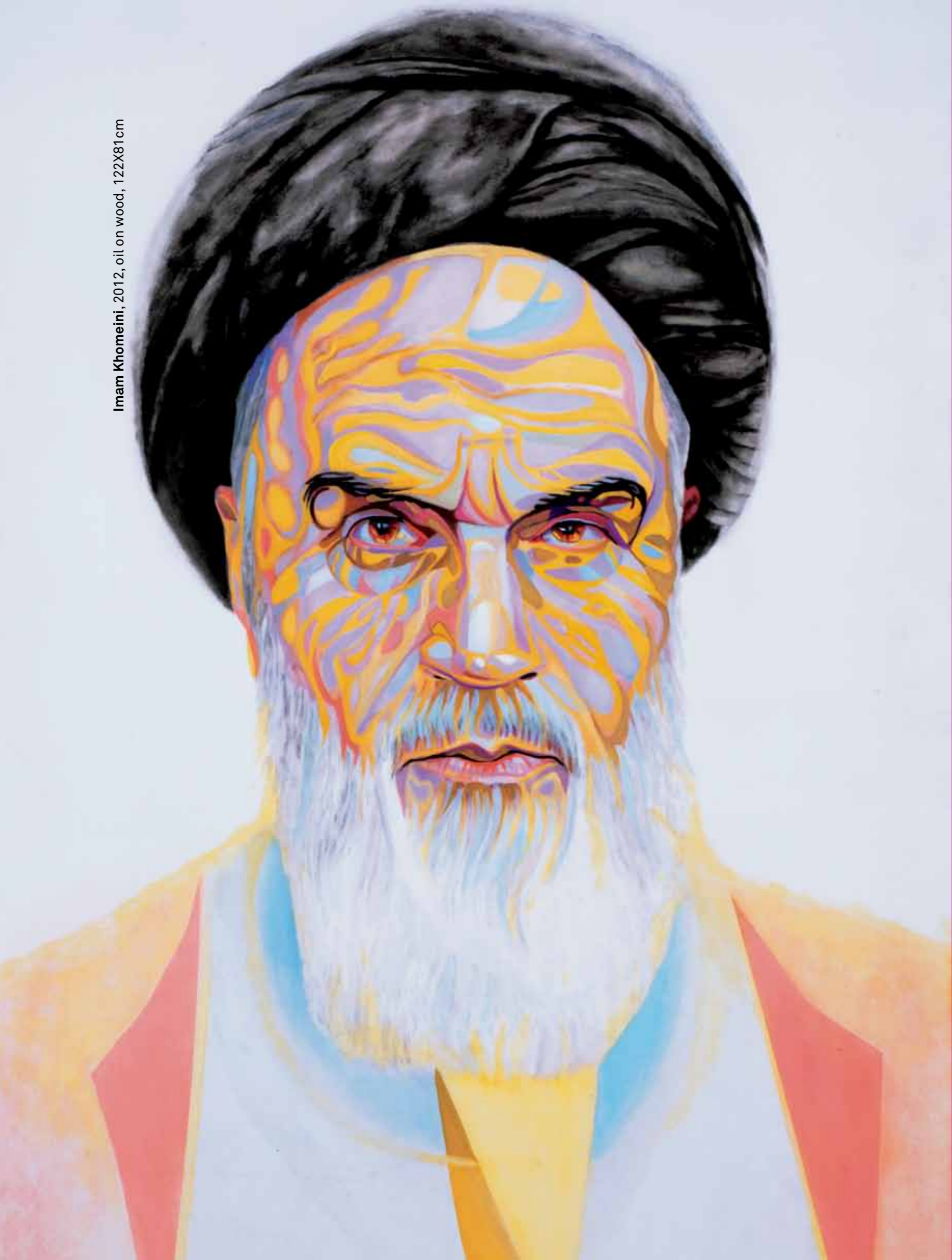


Head in Movement, 2008, oil on wood, 120x80cm



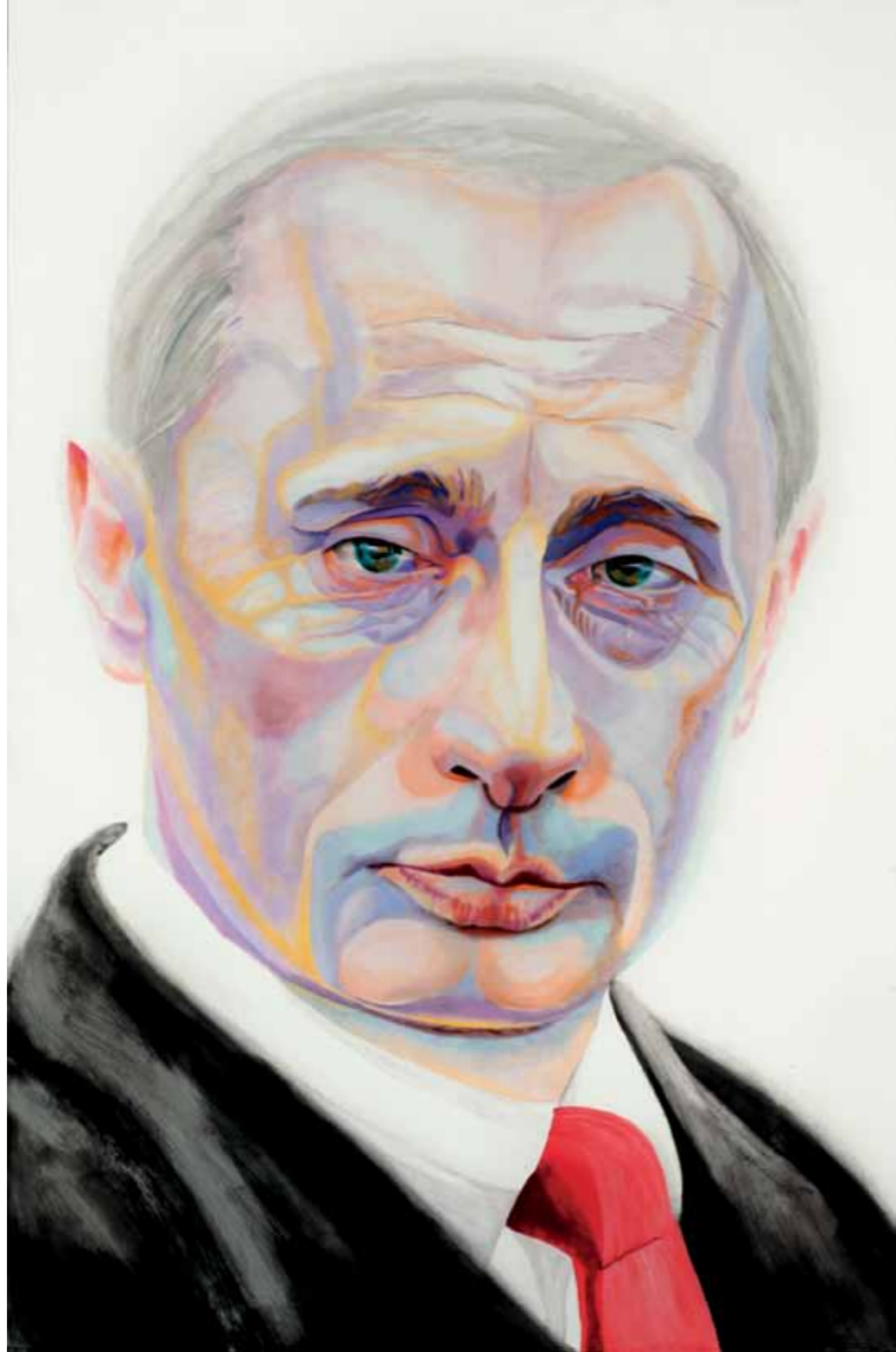


Imam Khomeini, 2012, oil on wood, 122X81cm



# *Royalty* *&*





Vladimir Putin, 2012, oil on wood, 122X81cm



Mark Zuckerberg, 2011, oil on wood, 120X80cm



Still life for Rosh Hashanah, 1996, acrylic on canvas, 70x120cm



Still life, 1996, acrylic on canvas, 75x120cm





My Heads



Central station still life #2, 1995, acrylic on canvas, 75x120cm



Central station still life #1, 1995, acrylic on canvas, 75x120cm





Putin, 2013, pencils on paper, 150X105cm



Bibi and Sara, 1999, oil on Formica, 60x45

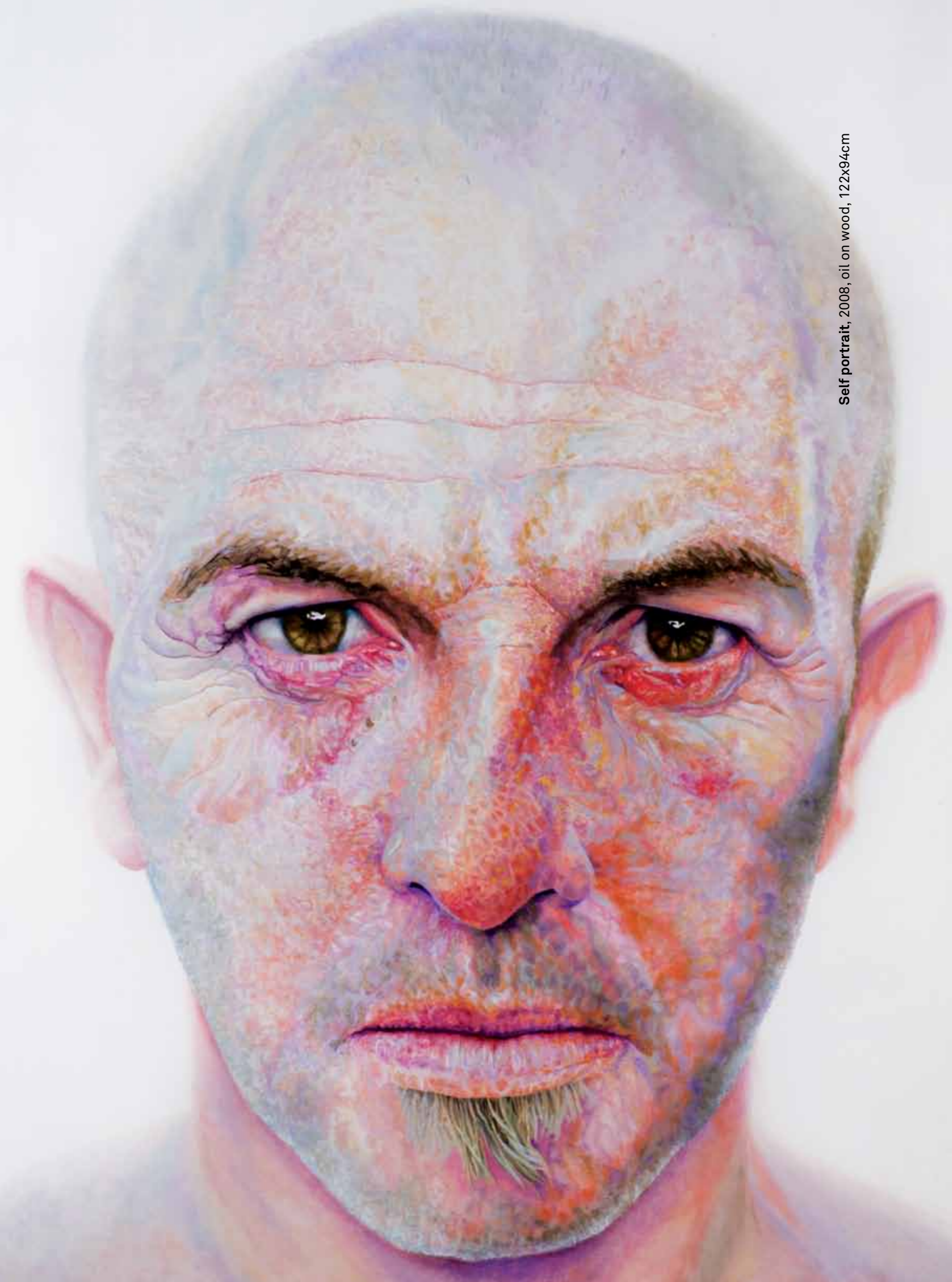
# *Still Life &*

לחת בבקשה sharpen  
לנסות ל"חדד" את האובייקט

Ovadia Yosef (70% cocoa), 1999, oil on Formica, 40x30cm







Self portrait, 2008, oil on wood, 122x94cm











## מיתולוגיות יפניות

### דר' שלמית בז'רנו



הסדרה, "מיתולוגיות חדשות", שיוצר ראובן קופרמן מאז שנת 2007, מורכבת ממקבצי דמויות בעפרונות צבעוניים על נייר. בסדרה זו בחר קופרמן לשלב בציוריו הגדולים והעדינים דמויות הלקוחות הן מהתרבות הפופולרית היפנית העכשוית והן מהתרבות הטרום-מודרנית. קופרמן נוטל את הדמויות היפניות ומפיח בהן רוח חדשה באמצעות העמדה בלתי שגרתית, שיוצרת משמעויות חדשות.

הקומפוזיציות החדשות מקבלות משמעויות נוספות גם בזכות המיומנויות הטכניות הניכרות בציור, המשחקות על הגבול בין תלת-מימד לדו-מימד ועל ידי כך מציבות את הדמויות במרחב לימינלי של מטמורפוזה תמידית. במאמר זה אבקש להתעכב על האיקונוגרפיה היפנית של הדמויות המופיעות בסדרה ככלי לפירוק והרכבה של הקומפוזיציות החידתיות, ועל ידי כך להציע רובד פרשני אפשרי.

מקורות ההשראה של קופרמן לתיאור הדמויות בסדרה זו, כאמור, הינם יפניים במופנן, ומרפררים לדמויות מתוך קומיקס (מאגה), אנימציה טלוויזיונית, תצלומים של רקדני בוטו והדפסי עץ מהמאה התשע עשרה, העוסקים בדמויות של שחקנים, שדים ולוחמים. האיזון המתוח בין דמויות הלקוחות מסגנונות אמנותיים שונים ומתרבויות שונות מהווה את הבסיס לקומפוזיציות השונות, שכמו משעתקות סציות מתוך מיתולוגיה לא מוכרת. המתח הבלתי פתור בין הזר למוכר מניע את עיני הצופה בתוך הקומפוזיציה בנסיון לבנות איזשהו נרטיב הגיוני, השתלשלות עניינים שתסביר את ההעמדה של הדמויות השונות בחלל ריק וחלומי משהו. מקבץ דמויות כזה ניתן לזהות, למשל, בציור Tragedy IV המורכבת משחקן תיאטרון נו העוטה מסכת שד עם קרניים, נסיכת מאגה ורודת שיער, וצמד אוהבים בעלי הבעה טראגית. הלבוש העשיר של הדמויות משייך אותן לתקופות היסטוריות שונות: תיאטרון הנו התגבש במאה ה-15, בעוד האסתטיקה המזוהה עם המאגה היא עכשווית. עם זאת, הדמויות קשורות ביניהן במעגל חידתי של סיבה ותוצאה: השד נועץ שרביט במיתרי הגיטרה החשמלית שאוחזת הנערה הנסערת, ההתרגשות המינית המרומזת בחציאותיה המתנפנפות הופכת לחציה התחתון של אשה עצומת עיניים, שראשה נח בחיקו של גבר בעל תסרוקת סמוראית. עיניו של הגבר שולחות ענן עשן מוארך המתחבר לראשו של השד, משם נשלחת הזרוע האוחזת בשרביט אל גופה של נערת המאגה. הנרטיב המרומז בציור אינו מציע פרשנות סגורה עם נקודת התחלה, סיבתיות, ותוצאה, אלא קיום בו זמני של מצבי נפש ותודעה שונים. בחרתי בביטוי "מצבי נפש" משום ששחקן הנו מימין מגלם

ביטוי של קנאה הרסנית המתגלמת בדחפי רצח. הדמות לקוחה מהמחזה "רוקוג'ו" אשר עלילתו מבוססת על אפיזודה מתוך הרומן היפני הקלאסי "עלילות נגג'י". זהו רומן מהמאה האחת עשרה העוסק במערכות היחסים המורכבות של נסיך יפה תואר. באחד הפרקים הידועים ביותר מגלה רוקוג'ו, אחת המאהבות של הנסיך, כי הקנאה המפעפעת בה הופכת בשנתה לשד שיוצא מגופה ומכה באלימות את הנשים האחרות בחייו. השד במחזה מתואר באמצעות מסיכה בעלת זוג קרניים, אישונים מתכתיים וניבים טורפניים. נגג'י מתעורר אז משנתו כדי לגלות כי האשה שלצידו מתה. מחזה הנו, המהווה בבסיסו ריטואל דתי, ממיר את רגשות הקנאה והאלימות בחרטה ובגאולה. הציור Tragedy IV אינו מבקש ליצור וריאציה על היצירה המקורית ולהציע פיתרון או גאולה לתהליך הנרמד בו, אלא משלב את הדמות בנרטיב חדש באמצעות הכנסת נערת המאגה למרכז הקומפוזיציה, ועל ידי כך הופך את מיניותה לכח תנועה המחולל תנועת נדנדה בין מסיכת השד מימין לבין פניו העצובות של הגבר משמאל. תנועת המעגל החוזר שנוצר כך בין הדמויות מהווה ציר להשתקפויות הנפשיות-יצריות המתחולל בין הדמויות השונות בציור.

במרבית הציורים, עם זאת, נדמה כי הדמות המניעה את העלילה המדומיינת היא דוקא דמות גברית המשדרת עוצמה, כגון סמוראי בלבוש צבעוני המנופך בחרב או יאקוזונרים מקועקעים. דמויות הסמוראים מרפררות ברובן להדפסי העץ של הצייר היפני אוטאגאווה קוניושי (-1861 1797). קוניושי היה צייר פופולרי שהפיק אלפי מתווים גראפיים עבור התעשייה המשגשגת של הדפסי העץ שפרחה ביפן במאה התשע-עשרה. בין סדרות הציורים המפורסמות ביותר שצייר נמנית הסדרה "מאה ושמונה גיבורים מתוך הרומן 'גדת המים'". "גדת המים" היא נובלה סינית פופולרית מהמאה הארבע עשרה המתארת חבורת ביריונים שוחרי צדק משולי החברה, וסדרת ההדפסים של קוניושי מאיירת התגוששויות דרמטיות בין הבריונים השריריים עתירי הקעקועים לבין אויביהם האכזריים או מפלצות שונות.

לבושות בצבעוניות תיאטרלית, חושפות שרירים מקועקעים או מניפות חרב בתנועה דרמטית - רבות מדמויות הלוחמים המאלסות את ה"מיתולוגיות החדשות" של קופרמן מרפררות לדמויות לוחמים שונות מתוך "גדת המים". כך למשל, הציור, Black Sun הכולל סמוראי במחוות הדיפה ולרגליו גבר מובס שידיו קפוצות.



Utagawa Kuniyoshi, Matano Gorō Kagehisa thrown by Kawazu Saburō Sukechika in their sumō wrestling match before Yoritomo umpired by Ebina Gempachi, 1858

אלא שבניגוד למאבקים שתיאר קוניושי, המתארים האבקות צמודה בצורה הירואית, קופרמן יצר ניתוק בין הגופים הנאבקים ובנה את המרחב הסובב אותם באמצעות צילומי חדשות. באופן כזה, המאבק בין הנלחמים מקבל משמעויות החורגות משעשוע גרפי ומתכנס לשאלות של מלחמה עכשוית. כותרת התמונה מרפררת ליפן - ארץ השמש העולה, ולפצצות האטום שהטילה עליה ארה"ב בסוף מלחמת העולם השניה, בעקבותיה ירד גשם שחור: ' אולם ההפגזות המתוארות ברקע של Black Sun לקוחות מהחדשות של ישראל 2014; אלו תמונות חדשותיות מתוך ההפגזות על עזה במבצע "צוק איתן". החיבור האסוציאטיבי בין עולמות המשמעות השונים יוצר אסתטיציה ודרמטיציה של המלחמה באופן שמצד אחר יוצר הזרה של הארועים הקרובים, ומצד שני מדגיש את הפער בין חוויית המלחמה כמאבק הישרדותי ובין צפייה במלחמה דרך הטלוויזיה.

הפער בין חוויה גופנית לבין הניסיון לבטא אותה בציור, מהותי ליצירתו של קופרמן; היא עוסקת באופנים שונים בגוף האנושי ובעבודות רבות קיימת רגישות דקה לאנטומיה. בציורי הדיוקנאות שיצר בתחילת שנות האלפיים פועמים כלי הדם מבעד לעור השקוף באופן המבנה את הדמות האנושית המתוארת מחד גיסא, כאישיות ייחודית ומאידך גיסא, כבשר ודם, פשוטו כמשמעו. הזהות בין הגוף לבין הבשר ניכרת גם באזכורים החוזרים ונשנים של מאכלים בעבודות שיצר קופרמן בעת ששהה ברוידנסי בהאנגז'ו שבסין. עבודות אלו משלבות צילומים פתיינים כביכול של מנות בשר, יחד עם שחקנים בתלבושות מרהיבות מהאופרה הסינית. שילוב הדימויים הכמו-תיירותיים מקנה מימד מקאברי לדרמה הנרמזת



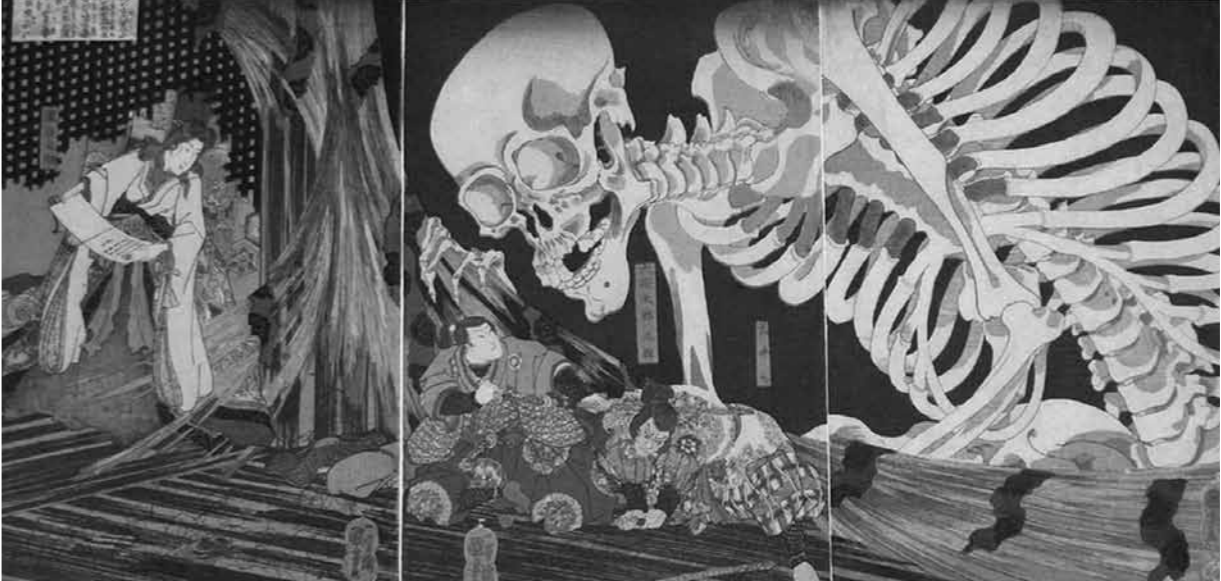
Utagawa Kuniyoshi, Matano Gorō Kagehisa thrown by Kawazu Saburō Sukechika in their sumō wrestling match before Yoritomo umpired by Ebina Gempachi, 1858

בתמונה. דרמה, שבדומה לתמונות הכמו-יפניות בסדרת ה"מיתולוגיות החדשות", משלבת העמדות חידתיות של דמויות מתקופות שונות וממשלבים שונים בתולדות האמנות האירופית וגם האסיאתית.

במילים אחרות, יסודות של הציור האירופי ניכרים אצל קופרמן גם ביצירות המורכבות לחלוטין מאיקונוגרפיה יפנית, משום שתיאור גוף אנושי חשוף ברגישות המגלה את האנטומיה של השרירים וכלי הדם, הוא מאפיין שמזוהה במובהק עם תולדות הציור האירופי. בניגוד אליו, התאפיין הציור היפני לאורך מרבית ההסטוריה בתיאור שטוח וגנרי של הגוף האנושי. בהעדר מסורת מובנית של תיאורי גוף נפחיים, אמנים יפניים שנחשפו למסורת הציור האירופית, בעקבות עיון בספרים הולנדים, החלו לכלול תיאורים מפורטים, תלת מימדיים יותר, של גופים. אוטגאווה קוניושי פיתח עניין מיוחד במסורות המיובאות שנחשבו לידיע אזוטרי בימיו, והשתעשע באיוריו בניסיונות לתאר את גופן של דמויותיו בתנועות שכמו פורצות החוצה מהתמונה. דוגמה לכך אפשר למצוא בהדפס העוסק בקרב סומו היסטורי שנערך במאה ה-12 ובו הודגמה לראשונה שיטת הפלה ולפיתה חדישה. בצד שמאל מתואר השופט המופתע שמצביע במניפתו על המנצח, ומרבית שטח התמונה מוקדש לגופם של הלוחמים, על הקפלים והפיתולים שבגופם העצום והמתח הצבור באצבעות ידיהם ורגליים.

(ראה איור למעלה). בעיבוד שיצר קופרמן לסצנת המאבק ביצירתו Tragedy I נשמרות המחוות הדרמטיות של הציור המקורי, אולם צבעי הרקע השחור לשדה קרב פינו את מקומם לחלל לבן, והלוחם המובס מתואר עם עור שקוף מחורץ כלי דם כחלחלים שמעניקים לו מימד של פגיעות. יתרה מכך, את מקומו של הלוחם ההודף מימין תופס





Utagawa Kuniyoshi, The witch Takiyasha, daughter of Taira no Masakado, calling up a monstrous skeleton-specter to frighten Mitsukeni, 1844

The Witch

The Witch

The Witch

העניין של קופרמן ביפן החל בתקופת לימודיו אצל יואל הופמן בחוג לפילוסופיה באוניברסיטת חיפה. מחקרו של הופמן התמקד בסיפורי זן-בודהיזם, ובסוגת ה"קואן" – אמירה חידתית שנועדה לטלטל את שומעיה מחוץ לתפיסה הרציונלית של הקיום אל תודעה שמעבר לחומר ומעבר למחשבה, מעבר להגדרות המבחינות את ה"עצמי" מן ה"עולם". זוהי תודעה שאינה מזהה סיבה ותוצאה, התחלה וסוף וכל מהות מוגדרת וקבועה. על תודעה זו, שלצורך העניין נכנה אותה "זן", כותב הופמן "החומר הוא ריק, ריק הוא החומר"<sup>2</sup>. למרות שבציוריו של קופרמן אין דבר מהסגנון המינימליסטי המזוהה עם האמנויות שטופחו במנזרי הזן ביפן, משהו מן האבסורד שבסיפורי הזן נמצא בבסיס היצירות. כוונתי היא להעדר תהליך הגיוני וסדור לטובת הצגת מצב עניינים שנדמה שאינו מתיישב עם הברור והמקובל. לא ניתן להפריד אותו לסגנונות נפרדים ומובחנים, להצביע על סדר לינארי או כרונולוגי של סיבה ותוצאה, או אפילו על חלל אחד בו מתרחש הארוע המתואר. הסצינות ב"מיתולוגיות החדשות" מוצגות כארועים רבי משמעות, אך גם כהזיות שנעדר מהן במכוון מפתח פרשני לוגי. לפיכך, כל פרשנות תהיה חייבת לעבור דרך תובנה פרדוקסלית.

בשנות השישים והשבעים היה נהוג לדבר על "אמנויות יפן" בנשימה אחת עם "זן". היתה ציפייה גורפת שיצירה יפנית תהיה בהכרח מינימליסטית ומעודנת, והעובדה שיצירות יפניות רבות לאורך הדורות התאפיינו בססגוניות ועוצמה דרמטית הפריעה למי שביקש להכליל את התרבות החזותית של מדינה זו. על רקע זה אצר האומן טנמיזיה היסאשי (נ. 1966) ב-2009 את "פרויקט באסארה"<sup>3</sup>, כינוי שהודבק לסמוראים חובבי לבוש צעקני וסגנון חיים

ראוותני. בפרויקט מדגיש טנמיזיה כי לאורך כל ההסטוריה שלה התאפיינה האסתטיקה היפנית בסממנים בוטים, חתרניים וראוותניים, והולידה יצירות שהן מרהיבות ומטרידות בו זמנית – ההיפך המוחלט מהשלווה שנהוג כיום לקשר עם "זן". באופן כזה, השיח החדש על ה"באסארה" מאפשר ליצור מחדש רצף הסטורי בין התרבות החזותית העכשוית של יפן כיום לתרבות החזותית של העבר. כך לדוגמה, ניתן לקשור את האנימציה והמאנגה, המאופיינות בסגנון גראפי נועז, או את אמנות קעקועי הגוף, המאופיינת במוטיבים גבריים ועצמתיים ומזוהה במיוחד עם העולם האפל של היאקוזה (המאפיה), אל אמנויות של המאות הקודמות, כגון: הדפסי העץ הצבעוניים, ציורי סצינות דתיות, לבוש ותיאורי קרבות של סמוראים. אפשר להתווכח עם הדיוק ההסטורי בטענותיו של טנמיזיה, אבל לא עם העובדה שהוא מייצג קול של דור שמרגיש שתרבות יפן לאחר מלחמת העולם השניה סירסה את האספקטים הלוחמניים והגבריים שהתקיימו בה לאורך הדורות (האמן מוראקאמי טקשי הוא הנציג הבולט של הטענה הזו), וקורא למצוא מחדש את הקולות הללו, בין השאר בתרבות השוליים העירונית של טוקיו כיום.

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

תיאור בהגדלה של בובת פלסטיק מודרנית בעלת הבעה חלולה. המרה זו הופכת את סצנת הלחימה ההרואית לנפילה תמוהה ואף נלעגת ומדגישה את חוסר האונים של לוחם הסומו מול הדמויות הילדיות המקיפות אותו.

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

The Witch

# 伊藤若冲の名宝展

相国寺 金閣寺 銀閣寺所蔵

若冲



群鶴図(左隻部分)

しょうてんかく

相国寺承天閣美術館

SHOKOKUJI IOTENKAKU MUSEUM

併設—近世絵画

平成26年6月15日(日)—9月23日(火)

開館時間—午前10時〜午後5時(入館は4時30分まで)会期中無休

拝観料—一般800円/65歳以上・大学生600円  
中・高生300円/小学生200円  
(一般の方に限り、20名様以上は1000円団体割引)

協賛—財団法人 萬年会



Itō Jakuchū





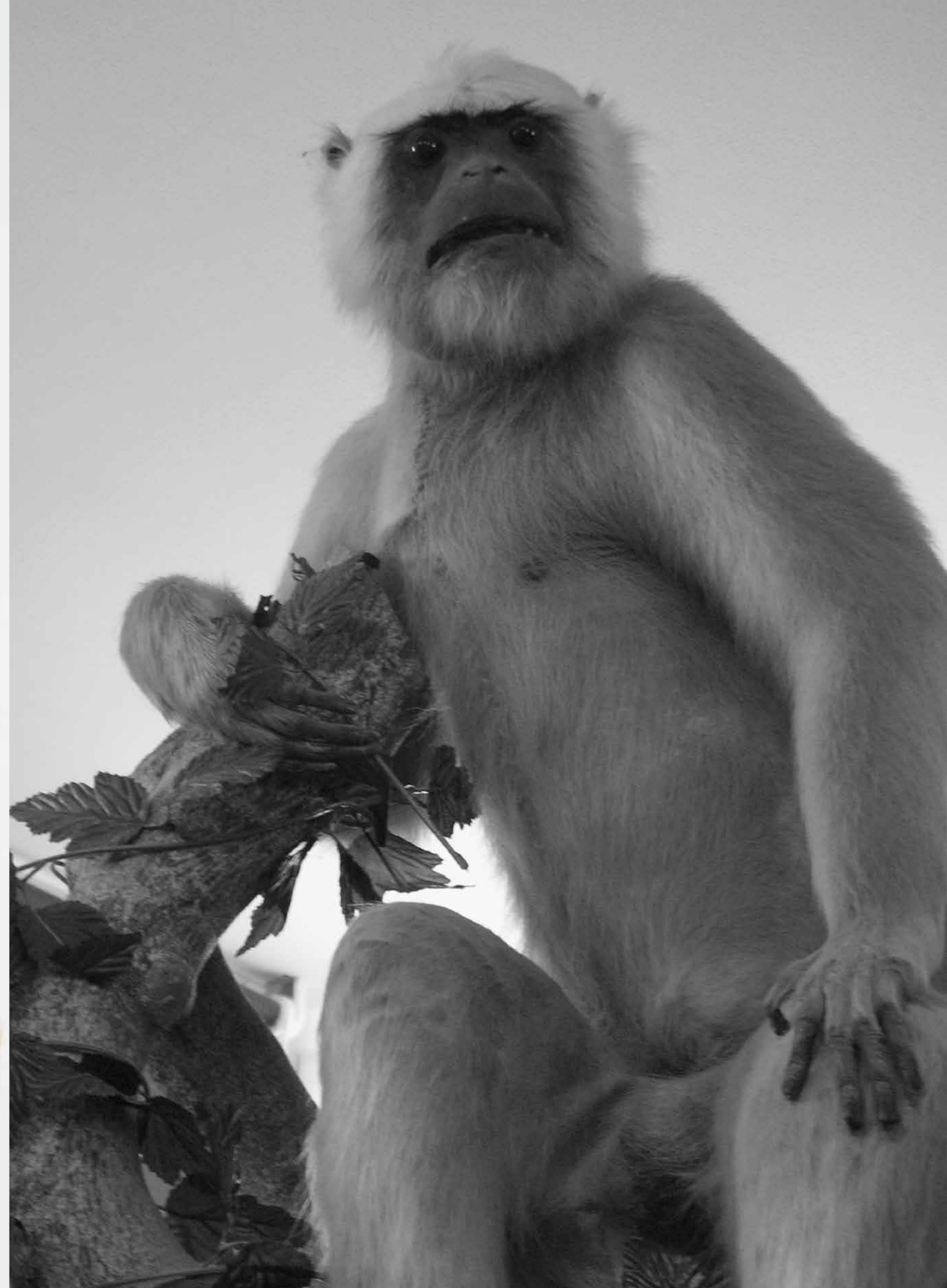








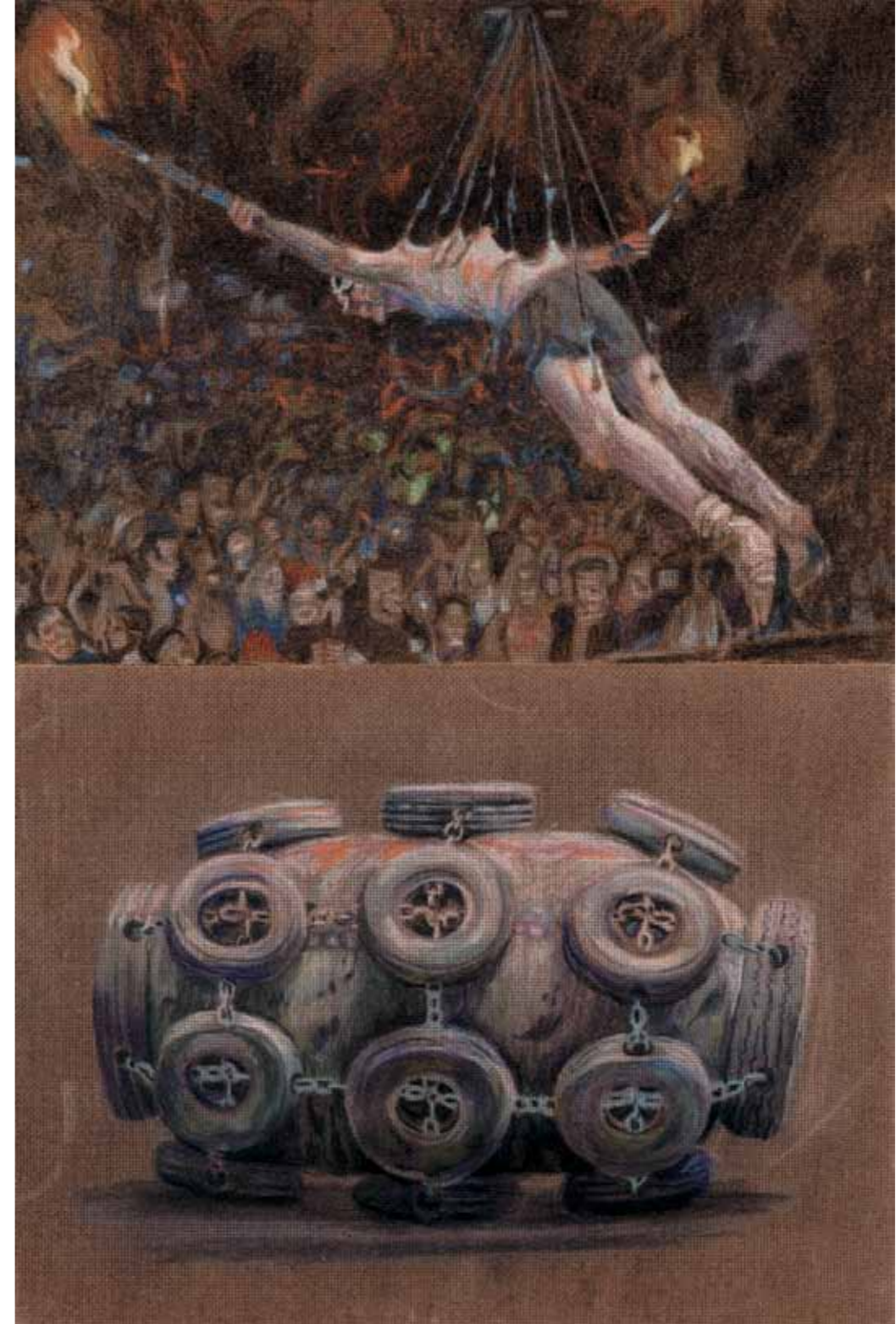
Oh mighty God (the Scream), 2009, oil on wood, 122x93cm







Tears, 2009, pencils on MDF, 40x30cm

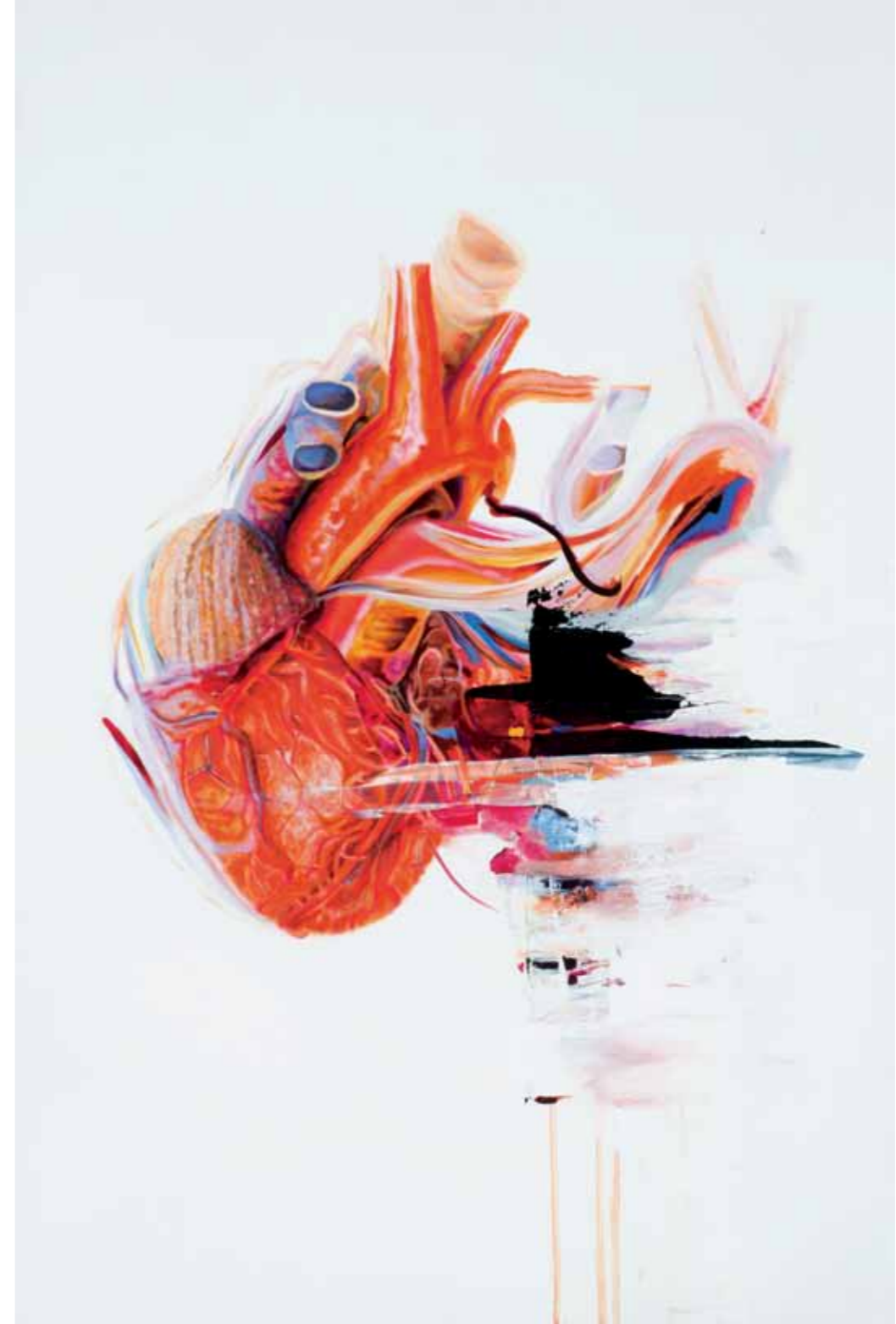


Suspension, 2009, color pencils on mdf, 60x40cm





Pyroman, 2011, pencils on paper, 110 x150 cm



Beat, 2009, oil on wood, 122x81cm





**Hyperoptic Dragon**, 2013, pencils on paper, 150X105cm



**Smoked**, 2008, oil on wood, 122x83cm





Avi, 2007, pencils on wood, 122x92cm









voluminous bodily depiction, Japanese artists who were exposed to the European painting tradition through Dutch books began to incorporate more detailed, three-dimensional portrayals of the body. Utagawa Kuniyoshi developed a particular interest in the imported traditions – considered esoteric knowledge in his time – and amused himself in his attempts to depict the bodies of his characters performing movements that seem to erupt from the pages of his drawings. One such example can be found in a print depicting a historic sumo tournament held in the twelfth century, in which a new method of throwing and grappling was first demonstrated.<sup>2</sup> On the left is the surprised referee, indicating the winner with his fan, while the majority of the painting is occupied by the wrestlers' bodies, with the folds and contortions of their enormous physiques and the tension accumulated in their toes and fingers. In his rendition of the wrestling match in *Tragedy I*, Kuperman preserved the dramatic gestures of the original woodblock, but the background colors and the reference to the battlefield have made way for a white space, and the defeated warrior is portrayed with translucent skin dotted with bluish arteries, imbuing him with a dimension of vulnerability. Furthermore, the thrusting warrior on the right is replaced by an enlarged depiction of a modern plastic doll with a hollow expression. This substitution turns the heroic combat scene into a bizarre and even risible fall that underscores the helplessness of the sumo wrestler in relation to the childlike figures surrounding him.

One of Kuniyoshi's works that has particularly triggered the interest of scholars due to the integration of motifs appropriated from European anatomy books is his illustration to the story "In the Old Palace in Soma".<sup>3</sup> The plot involves a noblewoman trying in vain to avenge her father's death by recruiting ghosts and demons. The print depicts the terrifying moment when the father's spirit suddenly bursts onto the scene from the right as a giant skeleton. The terror evoked by the original print stemmed not only from the dramatic incident described above, but also from the innovative three-dimensional

(that is to say, Western) representation of the skeleton emerging from the darkness into the palace, which is depicted in the traditional flattened perspective; it thus expressed, on some level, the viewers' anxieties about the West's penetration into Japan. Against this backdrop, it is no surprise that Kuperman, whose work deals with questions of anatomical depiction and the rendering of voluminous and flattened bodies, chose to cite Kuniyoshi's skeleton in his work *After Charlie (The Storm)*. The occurrence in this work also seems like the summoning of spirits from the underworld. A mummy or figure that is all sinewy muscles is depicted in the lower corner, and a dragon hovers in the smoke wafting from its head; across from it a carp leaps from the waves and on its head stands Kannon, goddess of mercy, holding a jug. These Asian motifs are well-known symbols frequently seen in tattoos. Thus is achieved an interesting synthesis of the skin motif and the sense of vitality embodied by these symbols, and the skeleton and the mummy, which symbolize death and the body's decay.

Kuperman's interest in Japan dates back to his studies in the Philosophy Department at the University of Haifa, under the tutelage of Yoel Hoffmann. Hoffmann's research focused on Zen Buddhist stories, specifically the genre of the koan – enigmatic proclamations designed to shake the listener out of his rational perception of existence into an awareness beyond mind and matter, defying definitions that distinguish the "self" from the "world." This kind of awareness identifies no cause or effect, no beginning and no end, nor any determined and permanent essence. Of this awareness, which for the purposes of this discussion we shall call "Zen," Hoffmann wrote: "matter is emptiness, emptiness is matter."<sup>4</sup> Although there is nothing in Kuperman's work of the minimalism associated with the arts cultivated in Japanese Zen monasteries, something of the absurdity of Zen stories is at the basis of his works. I refer to the absence of a logical and orderly process in favor of the presentation of a state of affairs that does not seem to comply with the obvious and the accepted. One cannot separate it into distinct

styles, point to a linear or chronological order of cause and effect, or even identify a single space in which the depicted event takes place. The scenes in "New Mythologies" are presented as highly significant events, but also as hallucinations deliberately devoid of a logical interpretive key. Any interpretation must, therefore, emerge from a paradoxical insight.

In the sixties and seventies, it was customary to speak of "Japanese art" in the same breath as "Zen." There was an overarching expectation that a Japanese artwork must necessarily be minimalist and refined, and the fact that many Japanese works over the centuries were characterized by bold colors and dramatic poignancy stood in the way of those who sought to generalize that country's visual culture. It was in this context that, in 2009, the artist Tenmyouya Hisashi (b. 1966) curated the *Basara Project*,<sup>5</sup> a moniker given to samurai who preferred loud dress and an ostentatious lifestyle. In this project Tenmyouya stresses that, throughout its history, Japanese aesthetic has been characterized by blunt, subversive and ostentatious elements, yielding works that are at once both splendid and troubling – the complete opposite of the serenity associated nowadays with Zen. Thus does the new discourse about the *Basara* enable us to recreate a historical continuum linking Japan's contemporary visual culture to that of its past. We can thus, for instance, connect anime and manga, both of which are characterized by a bold graphic approach, or the art of tattoos, which is characterized by powerful masculine motifs and is particularly associated with the dark world of the *Yakuza* (the Japanese mafia), to the art of centuries past, such as the colorful woodblock prints, paintings of religious scenes, and the dress and depiction of samurai battles. One can argue about the historical accuracy of Tenmyouya's claims, but not with the fact that he gives voice to a generation that feels that the culture of post-WWII Japan has castrated the combative and masculine aspects that had been an integral part of it over the years (the artist Murakami Takashi is the foremost proponent of this claim), and calls for rediscovering

these voices, mostly on the margin of Tokyo's contemporary urban culture.

Kuperman relates that the concept of the *Basara* exhibition influenced his "New Mythologies" series, both in terms of visual inspiration and in the legitimization to juxtapose different registers. Many of the paintings depicting tattooed warriors, strange immortal beings, and dramatic scenes have merged in his imagination with baroque scenes integrating Japanese plastic dolls he collects and displays in his home. The manly messages, along with the delightful materiality invoked by the Japanese works, contribute to Kuperman's ongoing attempt to challenge his own painterly language. His delving into the visual solutions provided by the Japanese artists to these questions constitutes, by and large, the basis of the series "New Mythologies" presented here. That is, there is no attempt to create something "Japanese" or to make a statement about Japanese aesthetics. Such an endeavor is impossible by its very definition, as so trenchantly expressed by Oscar Wilde: "The whole of Japan is pure invention. There is no such country, there are no such people [...] If you desire to see a Japanese effect, you will not [...] go to Tokio [sic]."<sup>6</sup> Kuperman uses imagery appropriated from Japanese art as a palette and as a source of aesthetic inspiration, in order to express an inner world that cannot be reached by plane. Like mythology, it is a world of multilayered imagery, and familiarity with its visual roots offers only one possible way of deciphering it.

1. Black rain, consisting of large muddy drops, fell on the Japanese cities of Hiroshima and Nagasaki after the atomic bomb was dropped by the United States in 1945.
2. Utagawa Kuniyoshi, *The Grand Sumo tournament at Akazawa Mountain*, 1858. (see illustration in the Hebrew version)
3. Kuniyoshi, *In the Old Soma Palace Princess Takiyasha Summons Ghosts Using Witchcraft*, 1844–1848. (see illustration in the Hebrew version)
4. Yoel Hoffmann, *Where Did the Sounds Go: Zen Stories and Haiku Poems* (Tel Aviv: Massada Press, 1980), p. 8.
5. Tenmyouya Hisashi, *Basara, Japanese Art Theory Crossing Borders: from Jomon Pottery to Decorated Trucks* (Tokyo: Bijutsu shuppan-sha, 2010).
6. Oscar Wilde, "The Decay of Lying," in *Intentions*, 1891.



# JAPANESE MYTHOLOGIES

PhD. SHALMIT  
BEJERANO

The series “New Mythologies,” which Ruven Kuperman has been creating since 2007, is composed of groupings of figures drawn in colored pencil on paper. In this series, Kuperman has chosen to incorporate into his large, delicate paintings figures from both contemporary popular Japanese culture and from its pre-modern culture. Kuperman appropriates Japanese characters and breathes new life into them by means of an unusual layout that yields new meanings. The new compositions take on additional meanings through the technical skill evident in the paintings, which hover between three-dimensionality and two-dimensionality, thus positioning the figures in a liminal space of constant metamorphosis. In this essay, I wish to consider the Japanese iconography of the figures featured in the series as a means of deconstructing and reconstructing the enigmatic compositions, thereby offering a possible interpretation.

Kuperman’s sources of inspiration for the portrayal of the figures in this series are, as mentioned above, avowedly Japanese, alluding to characters from comics (manga), televised animation, photographs of Butoh dancers, as well as nineteenth-century woodblock prints depicting actors, demons, and warriors. The taut balance between the figures drawn from different artistic styles and cultures serves as the basis for the various compositions, which seem to transcribe scenes from an unknown mythology. The unresolved tension between the familiar and the foreign moves the viewer’s eyes through the composition in an attempt to construct some logical narrative, a sequence of events that would explain the positioning of the

various figures in an empty, dream-like space. Such a grouping of figures can be identified, for instance, in the painting *Tragedy IV*, which consists of a Noh theater actor wearing a horned demon’s mask, a pink-haired manga princess and a pair of tragic-countenanced lovers. The figures’ rich attire situates them in different historical eras: the Noh theater was formed in the fifteenth century, while the aesthetic associated with manga is contemporary. Yet, the figures are tied to one another in an enigmatic cycle of cause and effect: the demon thrusts a wand through the strings of the electric guitar clutched by the distraught girl, the suggested sexual arousal in her flouncing skirts turns into the lower half of a woman with closed eyes, whose head rests on the chest of a man with a samurai hairstyle. An elongated cloud of smoke erupts from the man’s eyes, connected to the demon’s head, from whence extends the arm holding the wand towards the body of the manga girl. The narrative implied by the picture does not offer a closed interpretation with a starting point, causality and result, but the co-existence of different states of spirit and consciousness.

I chose the phrase “states of spirit” because the Noh actor on the right embodies an expression of destructive jealousy, which manifests itself in homicidal impulses. The figure is drawn from the play *Rokujo*, whose plot is based on an episode from the classic Japanese novel *The Tale of Genji*. This eleventh-century novel deals with the complex relationships of a handsome prince. In one of the best-known chapters, the Lady *Rokujo* – one of the prince’s lovers – discovers that, in her sleep, the jealousy seething within her turns into a demon that leaves her body and violently assaults the other women in his life. In the play, the demon is portrayed with a mask bearing two horns, metallic eyeballs and vicious fangs. *Genji* then awakens from his slumber to discover that the woman lying at his side is dead. The Noh play, whose essence constitutes a religious ritual, sublimates the emotions of jealousy and violence into remorse and redemption. The painting *Tragedy IV* neither seeks to create a variation on the original work nor to offer a solution or salvage the process suggested in it, but rather

integrates the character into a new narrative by placing the manga girl at the center of the composition, thereby turning her sexuality into a motivating force, which creates an oscillating motion between the demon’s mask on the right and the man’s sad face on the left. The cyclical motion between the figures constitutes an axis for the passionate-psychic reflections taking place among the various characters in the picture.

However, in most of the paintings, it seems that the character driving the imaginary plot is actually a male figure exuding power, such as a colorfully dressed samurai waving a sword or tattooed Yakuza mobsters. The samurai figures mostly allude to the woodblock prints by the Japanese painter Utagawa Kuniyoshi (1797–1861). Kuniyoshi was a popular painter who produced thousands of graphic sketches for the prosperous woodblock-print industry that flourished in Japan in the nineteenth century. Among his most famous series of paintings is “One Hundred and Eight Heroes from the novel ‘The Water Margin.’” The *Water Margin* is a popular fourteenth-century Chinese novel that describes a group of justice-seeking strong-armed men on the margins of society, and Kuniyoshi’s series of prints illustrates dramatic brawls between the muscular, tattoo-laden ruffians and their cruel enemies or various monsters.

Garbed in theatrical colorfulness, showing off tattooed muscles or dramatically brandishing a sword – many of the warrior figures populating Kuperman’s “New Mythologies” make reference to various warriors from *The Water Margin*. Such, for instance, is the painting *Black Sun*, which includes a samurai in a thrusting motion with a defeated man at his feet, his hands clenched. But unlike the struggles depicted by Kuniyoshi, which heroically show intimate wrestling, Kuperman has created a disconnect between the combating bodies and has constructed the space surrounding them using news photos. Thus, the battle between the combatants takes on meanings beyond graphic amusement and addresses issues of current war. The title of the painting invokes Japan – Land of the Rising Sun – and the nuclear bombs dropped

on it by the United States at the end of World War II, after which black rain fell.<sup>1</sup> However, the bombardment depicted in the background of *Black Sun* is taken from the Israeli news from 2014 – photos of the bombardment of Gaza during Operation Protective Edge. The associative connection between the different worlds of meaning aestheticizes and dramatizes the war, which, on the one hand, alienates the nearby events and, on the other, emphasizes the gap between the experience of war as a struggle for survival and the observation of war as shown on television.

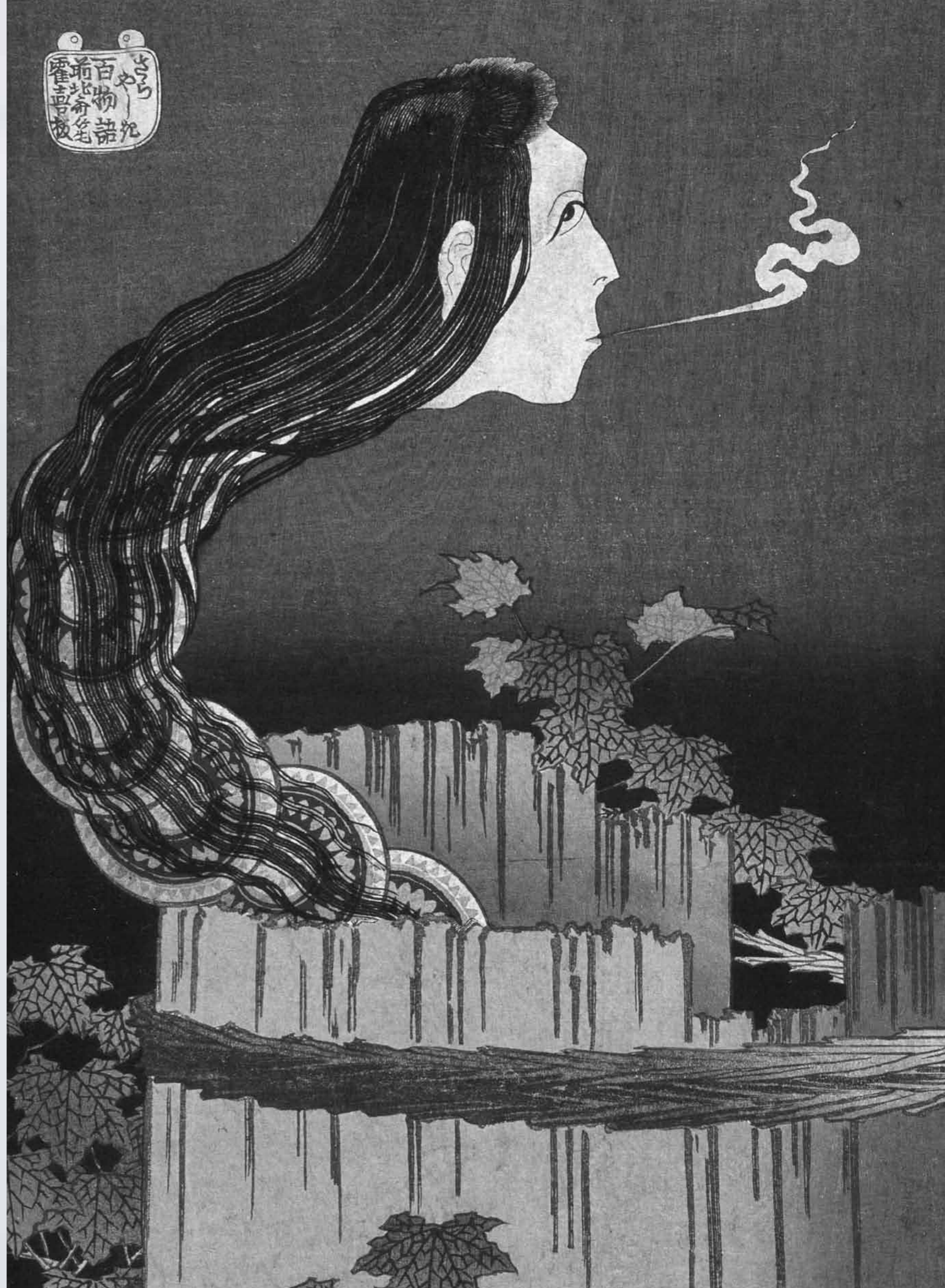
The gap between one’s physical experience and the attempt to express it in painting is central to Kuperman’s work; it deals with the human body in various ways, and many of his artworks display a subtle sensitivity to anatomy. In the portrait paintings created at the beginning of the millennium, the blood vessels throb through the translucent skin in a way that constructs the human figure as a unique personality, on the one hand, and on the other, quite literally as flesh and blood. The identicalness of body and flesh is also apparent in the recurrent allusions to food in the works created by Kuperman during his residency in Hangzhou, China. These works combine seemingly tantalizing photos of meat dishes with actors in resplendent Chinese opera costumes. The integration of quasi-touristic images lends a macabre dimension to the drama implied in the picture – a drama that, like the pseudo-Japanese pictures in the “New Mythologies” series, blends an enigmatic array of characters from different eras and different registers in the history of European and Asian art.

In other words, elements of European painting are evident in Kuperman’s works, even in those composed entirely of Japanese iconography, because the sensitive portrayal of an exposed human body revealing the anatomy of the muscles and blood vessels is a quintessential characteristic of European art. In contrast, for most of its history, Japanese art has been characterized by a flat and generic depiction of the human body. Lacking a tradition of





Hipster, 2013, object height 19cm







Tragedy IV, 2011, pencils on paper, 110 x 150 cm



The Great Revenge of the Orphan of Zhao, 2013, pencils and collage on paper, 100x150cm





Punks, 2011, pencils on paper, 110 x150 cm



Pets, 2011, pencils on paper, 110 x150 cm



לנסות להגביר עוד את ה midtones



Hangzhou landscape #1, 2012, pencils on paper, 39x53cm



The terrible triumph of the octopus, 2014, pencils and collage on paper, 105X150cm





Scream for Life, 2013, pencils and collage on paper, 150X105cm





BOGDANU DRAGOSU, DOMNULU MOLDOVEI.





Some of them evoke a sense of reckoning, closure or a demand for realization. The excursions, like grunts, erupt uncontrolled, lacking conceptual unity that is at once didactic and comprehensible. They are grounded in experience (yours, Ruven); the accumulated act of an unfiltered eye that has amassed input and output, source and imitation, and an additional reproduction, until the sense of the original and of history has been lost, and loss itself has become its familiar, stable and comfortable state of being.

Standing before your paintings, I hear music playing, like that accompanying a traditional Kabuki theater, replete with internal order and codes of meaning. But you play it in reverse, draping it with layers of sound: street sounds, natural effects and the sizzle of the frying pan. At first, that same music may sound like a heap of noise with a dominant beat, debilitating our ability to see or hear anything else. This may even provoke an instinctive rejection or the desire to cover and protect one's ears. But should he (the Other) agree to open his hearing ducts, then a bold array of loom threads woven simultaneously in several different directions will reveal themselves and float up into the hearing ducts, like electrical signals in a human brain, telling in sub-sounds of rustles of data weaving a rich carpet awaiting a journey.







**LETTER TO RUVEN,  
PROPOSAL FOR A JOURNEY**  
ILIT AZOULAY

When prestige touches mud, not because it has stumbled upon it, but because there is no longer any difference between the spleen and its encasement, and when vision has already been exposed to the evil secret lurking under the skin, even nausea will not help us come to terms with the shameless humiliation of the abolition of hierarchy you have created here.

Had I been a religious person, I would have said that you act in the name of some demonic calling that shouts in your ear: "Tame culture and all its customs, undress it so that no more applause is heard, because the audience is part of the play and, as such, is allowed to build and destroy, to reduce culture to prostitution, to go on stage and massacre, to stain the kimono in the oil in which an internal organ has been fried, wrapped in rice dough like royal silk." The animate becomes inanimate, the symbol becomes the very thing, what was once nourishment becomes a photograph of food, in turn becoming a clipping of "bad photography," which sometimes serves as the apparel of a ghost and, at other times, as internal or external organs or as suggested scenery.

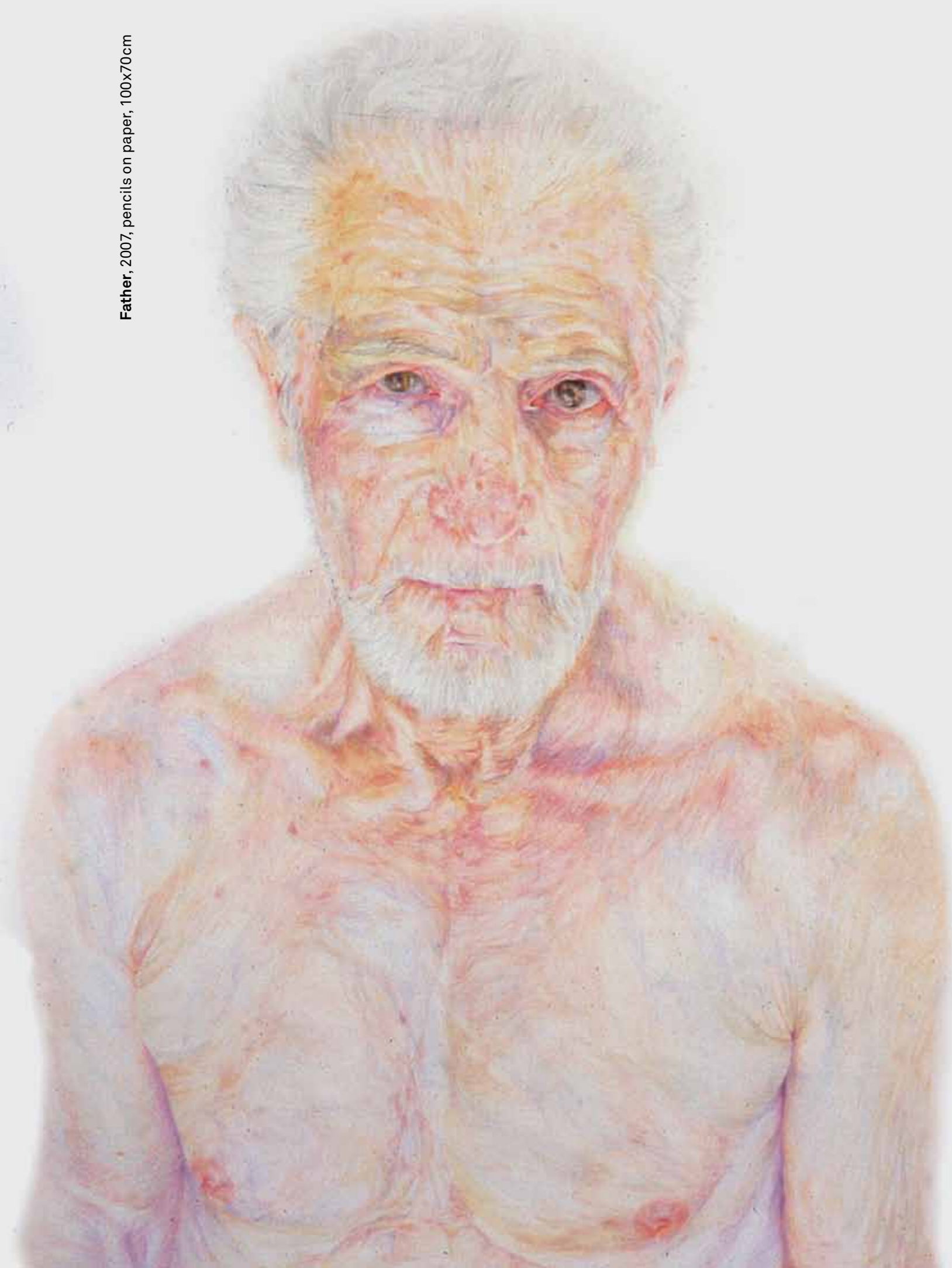
Nudity in your work always transparently externalizes the "inner plumbing," like a backstage that refuses to stay behind the curtains. By the same token, the theater is realistic; it places both raw materials and final product on the table, without concealing the seam or synthesizing the two. For all you care, the mind can do the work on its own and not find respite for even a moment in a single suggested serving, a bulimia of information with this world existing in any case even without the other, without any passerby stopping or noticing it. Should said passerby feel that these dioramas were intended specifically for him, this would of course be nothing but an illusion.

True, they are all frontal, served at their best and at the most effective angle directly into the mouth, like pornographic photographs of food that tantalize the sphincters, eliciting a positive response. But these are, in fact, only brief excursions into action-packed scenes, whose need to be displayed constitutes their natural breath, and whose behavior is, therefore, automated, and so devoid of the need to encounter him (the Other).



לתת בוקשה sharpen  
לנסות ל"חדד" את הדמות

Father, 2007, pencils on paper, 100x70cm







Self Portrait, 2012, oil on wood, 122X81cm



Fishing, 2013, pencils, spray and collage on paper, 150X105cm





The Goddess, the warrior, his shadow and the dragon, 2013, pencils and collage on paper, 150X105cm



Triumph over the Dragon, 2013, pencils and collage on paper, 150x105cm





The masses followed by its ghosts, 2014, pencils, spray and collage on paper, 150X105cm



Red Detachment, 2014, pencils and collage on paper, 150X105cm





Music, 2010, oil on wood, 61x58cm









point whether it's truth or fiction, whether these things actually happened or were but a dream.

There, in the lands of frost, when dawn breaks, it does not completely banish the preceding night, preserving it within itself – daylight sustains the darkness. There the sun is eternally shrouded in cloud and the road is foggy and cold, always cold. But one must keep marching, peel away the mask, advance to a brighter place, where one can meet oneself.

## THE MIDDLE EAST

Israel. Those who listen, and even those who don't, hear different stories here. What was a river there becomes a desert here, and in the desert you wander forty years and climb the mountain before descending it, then go up again, and so on. There are also heroic tales about a one-handed fighter and another about a man with a long, long beard, who used to go out onto the porch when the sun was shining, and it was unclear whether he was a seer or just seeing things. And the sun, always the sun, even the night can't conceal its heat. Suddenly things have distinct black shadows; the shadows draw borders and, all at once, everything is bounded and demarcated. The light's cruel precision banishes the illusion, the same chilly dream that persisted hitherto.

Branded in Kuperman's painting is the terror of the encounter with the blazing, blinding light. Accustomed to warm wrappings, the body is suddenly so exposed that even the skin cannot protect it. The light burns the flesh, dissolves it. Without the epidermis everyone looks alike, equal to one another, or perhaps not. If we look closely, we'll notice that one has the eyes of someone who has seen a lot in life, who has seen both "here" and "there," while the other has fresh eyes, born here but wanting to devour the world in its entirety. The painting itself also has a body with white skin. Kuperman usually refuses to tan it. Although it has never been colored, it seems to be smeared with a layer of suntan lotion: the sun cannot penetrate it and cast its murky shadows upon it. The painted medium reflects memories of snow-capped mountains.

The dual relationship between darkness and light, warmth and cold, here and there, haunts the viewer. What is best? What shall we choose? There is free will. We are free to choose, but according to what? What is the standard? Into this multiplicity, this chaos, sneaks a slight longing for Moldova; there within the grayness was some communist clarity, an absolute knowledge of necessary and needless, of permitted and forbidden. Kuperman is quick to push away the yearning and its objects, establishing an alternative to it. Motion and change are the dynamic expressions of the

contradiction, but Kuperman does not content himself with the recognition of motion; he sets it as his goal to expose the unity arising from the multitude of contrasting phenomena. In his painting, Kuperman offers a non-dichotomous clarity, a harmony of conflict – the paintings are not built upon an external harmony of stability, but upon an internal harmony composed of internal contradictions. The compatibility does not negate the tension and the contrast, but is, rather, created from within them. This may be the lesson of this place – that justice is not to be found in a static state and in complementary contrasts, but in the struggle itself, in constant contrast.

## EAST ASIA

Japan. Here, in the Land of the Rising Sun, everything in nature has a god (Kami): there are gods for light and darkness, for the sun and the moon, for fire and water, for joy and sadness, and there are gods of rocks and rice and more. Japanese mythology tells of the sun goddess Amaterasu, who shut herself up in a cave after a bitter fight with her brother, during which the brother injured her favorite animal – the winged pony. During Amaterasu's stay in the cave, darkness suffused the world. The goddess of joy tried to entice Amaterasu to come out of the cave by drumming and dancing in the nude. After one of the rays of the sun (the sunrise) peeked from the cave to see what all the noise was about and was trapped in its own reflection in the copper mirror that the goddess of joy had placed at the entrance to the cave, the other gods managed to pull Amaterasu from the cave, and she agreed to return her light to the world.

And indeed, why should there be only one god? And why so many restrictions? Thou shalt not commit adultery?! Thou shalt not covet thy neighbor's wife? Shinto is a religion of nature. It allows almost everything and, therefore, sustains contradiction. Those among Kuperman's paintings that depict Japan are just like Japan itself, little isles of impossible contradictions. They contain a unity of contradictions, which encompasses the tension between them. In this place, Kuperman has found the perfect synthesis of "here" and "there." On the one hand, Japan enables law, order and control, and on the other, violence, passion and chaos. Kuperman's painting allows us to see the world anew, not to take it for granted, to be a child once more. Through the eyes of the child who bathed in the Moldova River, we can see that monkeys talk, pigs dance and fish can fly.

By tomorrow it will surely be different. Kuperman, and everything there is, actually, is in motion, and nothing ever remains the same. Even if we keep entering the same rivers, different waters will still wash over us. You cannot enter the same river twice.





## **FROM EAST TO EAST TO EAST: OF DEAD DOGS, WINGED HORSES, DANCING PIGS, WISE MONKEYS AND HAIRY HUMANS**

URI GERSHUNI

Ruven Kuperman is in perpetual motion, and so are his works. Sometimes the motion stems from will, a thrust, a curiosity burning within, and sometimes it's an involuntary motion, almost forced. The important thing is to traverse some distance. The distance may be crossed in short, measured steps or in leaps and bounds, it can be traveled on main roads or preferably on unwalked trails, or one can sail away, and so on. Only one variable never changes: the compass, always pointing east in the direction of the rising sun.

### **EASTERN EUROPE**

Moldova. There the elders know to tell how, one night, Dragos, the first Prince of Moldova (before it even had a name), attempted to gallop across the wide river on one of his exhilarating, exhausting hunts for the wild aurochs... He and his horse barely made it to the other side and, sadly, his faithful dog Molda, who was fatigued from the journey, drowned in the gushing rapids. The dead dog lent its name to the river and to the entire region. Some say that on cold nights, one may still hear Molda's ghost howling at the wind.

The events of that cold, dark night have been incised as a memory into Kuperman's act of painting. They have instilled in him courage, a ceaseless drive towards the new, towards discovery. At times, it seems that when Kuperman paints (be it on canvas or paper, with brush or pencil), he is riding a horse. His movement, like that of the horse, is free and noble, but always attentive to its master holding the reins.

The darkness of the night sharpens one's vision, but doesn't always allow us to distinguish truth from fiction, reality from fantasy. At night, when the universal wisdom galloping on its horse has long been asleep in the stall, another force shakes off slumber and spreads its wings, an intuitive force driven by passion and instinct. During these hours of grace one may soar higher and higher, obliterate the boundaries set by daylight, and who cares at that











Tragedy III, 2010, pencils on paper, 120 x150 cm



Tragedy I, 2008, pencils on paper, 100 x150 cm





The Musicians (after Caravaggio), 2014, pencils on paper, 105X150cm



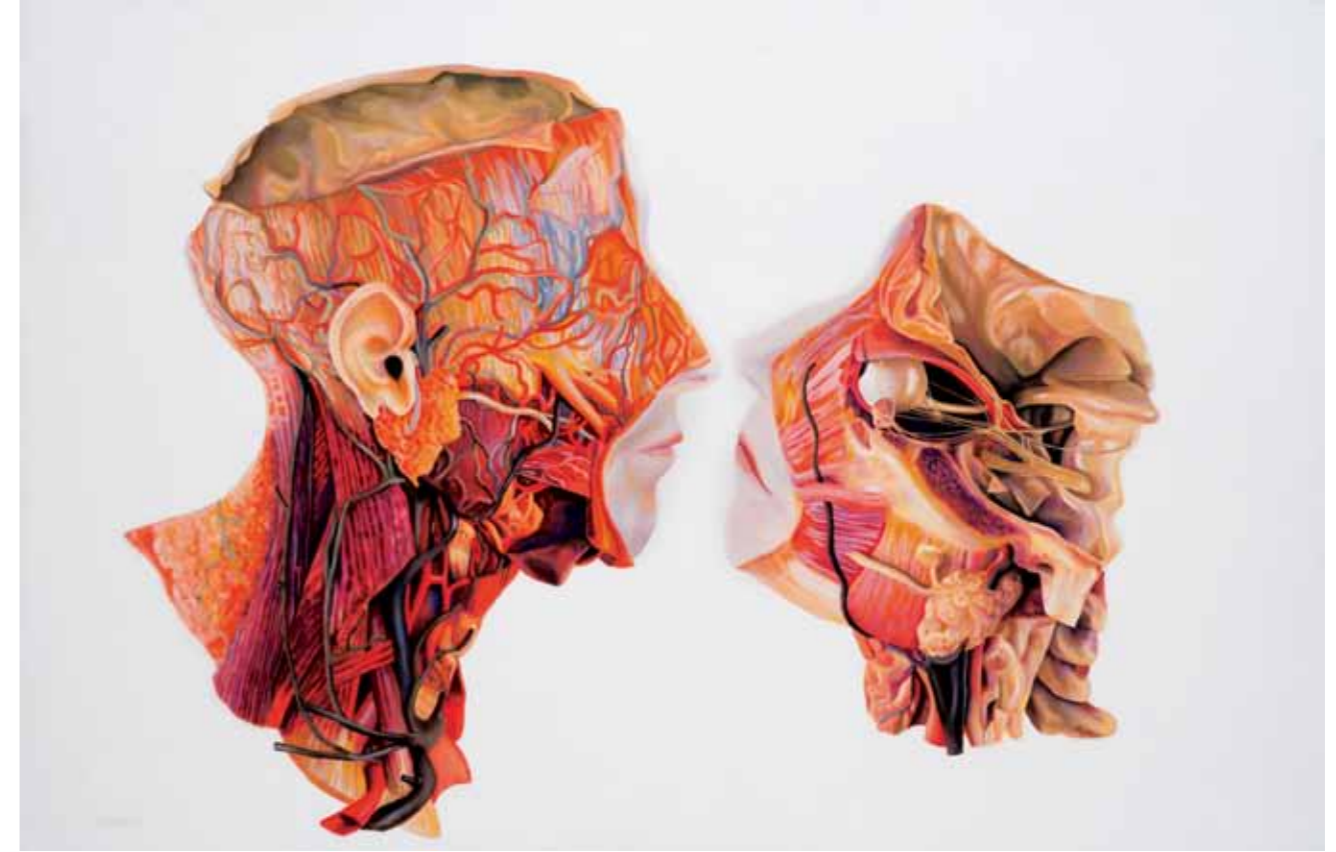
The autonomy lesson (after Rembrandt), 2014, pencils on paper, 105X150cm



לנסות להגביר עוד את המידטונים



Hangzhou landscape #4, 2012, pencils on paper, 39x53cm



Kiss, 2008, oil on wood, 80x120cm



לנסות להגביר עוד את המידטונים  
ו"לנקות" עוד הרקע כמה שאפשר.



Asleep, 2007, pencils on paper, 150x110cm



*Of Dead Dogs,  
Winged Horses,  
Dancing Pigs,  
Wise Monkeys  
and Hairy  
Humans*

RUVEN KUPERMAN





Book design and production: Noa Segal  
Text by Ilit Azoulay, Shalmit Bejerano and Uri Gershuni  
Hebrew editing : Mirit Barashi  
Translation to English: Rechavia Berman  
English editing: Merav Fima  
Photography by Ran Erde and Stas Korolov  
Black and white images:  
Ruven Kuperman, Roni Erez, Stas Korolov and from the Internet  
Prepress: Stas Korolov  
Design Assistance: Yaara Bar  
Printed by Artplus, Jerusalem  
With generous support from:  
Yehoshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts  
Israel Lottery Council for the Arts

Cover:  
**Roni and Molda (Direct Hit)**, 2014  
pencils and collage on paper, 150x105cm



עיצוב והפקה: נועה סגל  
טקסטים: עילית אזולאי, שלמית בז'רנו ואורי גרשוני  
עריכת טקסט עברית: מירית בראשי  
תרגום לאנגלית: רחביה ברמן  
עריכת טקסט אנגלית: מירב פימה  
צילום: רן ארדה וסטס קורולוב  
הדימויים בשחור לבן:  
ראובן קופרמן, רוני ארז, סטס קורולוב ואינטרנט  
הכנה לדפוס: סטס קורולוב  
ע. מעצב: יערה בר  
דפוס: ארט פלוס, ירושלים  
בתמיכת מפעל הפיס וקרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות ת"א

כריכה:  
**Roni and Molda** (פגיעה ישירה) , 2014  
pencils and collage on paper, 150x105cm

