

אבנר לוינסון
פסלים





אבנר לוינסון
פסלים



תוכן העניינים

אבנר לוינסון: פסלים

עיצוב והפקה מהדורה ראשונה: טלי ליברמן
עיצוב והפקה מהדורה שנייה מורחבת: דודי איבן
מאמר: רון ברטוש
עריכת לשון, עברית: גל קוסטוריצה
תרגום לאנגלית: מאיה שמעוני
צילום: ליאת אלבלינג, אבנר לוינסון
הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

כל המידות נתונות בסנטימטרים, גובה x רוחב x עומק

תודה לבת זוגי עותה פטינקין, שותפתי לחיים וליצירה, לאמי נירה לוינסון ולדודתי חנה לוינסון על היותן לצידי בכל עת.

9

אבנר לוינסון:

הסטודיו ועליית הגג

רון ברטוש

15

אבנר לוינסון בשיחה עם עופר ללוש

18

קטלוג: פסלים ורישומים

128

רשימת העבודות

132

ציונים ביוגרפיים



© 2020, כל הזכויות שמורות לאבנר לוינסון
נדפס בישראל, תשפ"א



כהל הוצאה עברית

הוצאת "כהל" היא קולקטיב של אמנים ממדיומים שונים (סופרים, משוררים, מוזיקאים) שמשתפים פעולה בקידום החשיפה של היצירות שלהם וביצירת פרויקטים אמנותיים משותפים.

ISBN 978-965-92435-6-3



9 789659 243563



אבנר לוינסון: הסטודיו ועליית הגג

רון ברטוש

מלאכתו זמן רב, ויצר מן האדמה והמים יצור בדמות האלים – האדם. וכמו פרומתאוס כך גם רבי יהודה ליווא, המהר"ל מפראג, שיצר את הגולם. היצור שימש שליח נאמן שהטיל אימה על שונאי יהודים במשך ימות השבוע, אך בערב שבת נהג הרב ליטול מתוכו את רוח החיים פן יחלל את השבת. אך כך קרה שערב שבת אחד שכח הרב לעשות כן, והגולם חילל את השבת, התפרע וסיכן את חיי הגויים בעיר. הרב רדף אחר הגולם בכוונה להורגו, והשיגו מחוץ לבית הכנסת העתיק "אלטנוישול" בפראג. על מצחו של הגולם היו חקוקות האותיות "אמת", וכדי להמיתו מחק הרב את האות "א" והותיר את הגולם "מת". על פי האגדה שרידי הגולם נמצאים עד היום בעליית הגג של בית הכנסת העתיק.

כל המעשיות האלה, לצד ההבדלות הנדרשות, הן כמוכן וריאציות לסיפור הבריאה האלוהי (בריאת הגבר והאישה) אשר קיים בו קסם הבריאה: "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם" (בראשית א כז); הוא מעיד על המלאכה שבדבר: "וַיִּבֶן ה' אֱלֹהִים אֶת הַצֵּלַע אֲשֶׁר לָקַח מִן הָאָדָם לְאִשָּׁה וַיִּבְאֶהָ אֶל הָאָדָם" (בראשית ב כא-כב); ומכיל מרכיב יצירתי: "וַיִּצֶר יְהוָה אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם, עֹפֶר מִן-הָאֲדָמָה, וַיִּפַּח בָּאָפִי, נִשְׁמַת חַיִּים; וַיְהִי הָאָדָם, לְנֶפֶשׁ חַיָּה" (בראשית ב ז).

אבנר לוינסון הוא פסל, ומלאכתו דומה למלאכתם של אלה שסיפורם הוזכר כאן בקצרה – אותם מגבשי דמויות, מגבבי חומרים, מלחימי איברים ובוראי ישויות.

ביום ההוא שבו תופח נשמת חיים באמנויות, דומה כי לפני שהציור יצבור נפח, לפני שהשירה תלבש צורה, ולפני שהמוזיקה תגולם בחומר, יהיה זה הפיסול שיפסיר מקיפאוננו ויקום ראשון. הפיסול הוא הפלסטי ביותר מבין האמנויות, וכבר בנקודת מוצאו הטבעית ניצב גוף בעל צורה ונפח. הפיסול קרוב אפוא לאפשרות תחייתו מרחק משאלת לב, מילת לחש או כישוף, אשר בכוחם כבר העירו את הפיסול משנתו הדוממת.

ובכן, סופר על אודות ויקטור פרנקנשטיין מוֹנֵבֶה שחיבר איברים נפרדים לכדי גוף שלם ומגושם, הפיח בו חיים ויצר את היצור המפלצתי שכיכב ברומן הנודע מאת מרי שלי. כמו פרנקנשטיין כך גם פיגמליון, שסיפורו המיתולוגי מופיע בספר העשירי של מטמורפוזות מאת אווידיוס. פיגמליון היה פסל קפריסאי שמצא פגמים רבים בכל אישה שפגש, לכן יצר פסל בדמות אפרודיטה, ברא במו ידיו את האישה המושלמת, וכינה אותה גלתיאה. פיגמליון אהב את יצירתו, פיתח כלפיה רגשות, הלבשה בגדים וכיבדה במתנות, ובמהלך הילולת אפרודיטה התפלל שתימסר לו לאישה. מששב לביתו ונשק לפסל, גילה כי תפילתו נענתה – גלתיאה פקחה את עיניה והתעוררה לחיים. וכמו פיגמליון כך גם פרומתאוס, שמלך האלים זאוס הטיל עליו ועל אחיו אפימתאוס לאכלס את העולם. לשם כך קיבלו השניים תכונות ומאפיינים רבים – חכמה, פרווה, כנפיים, מהירות וכו'. אפימתאוס (שמשמעות שמו היא החושב לאחר מעשה) פעל בחופזה וברא חיות מגושמות, ואילו פרומתאוס (שמשמעות שמו היא החושב לפני המעשה, או סוף מעשה במחשבה תחילה) שקד על



פסליו של לוינסון חופשיים – הם אינם תלויים בחלל שבו הם מוצבים, וזאת בשונה מפיסול ברוח המיצב או מאמנות תלוית מקום (site specific) המספקת קן-הקשרים, ובדומה למסורת הפיסול החופשי מן העת העתיקה ואילך, בפרט לזה של המודרנה שבהשפעתו הוא נוצר. זהו פיסול שהוא בבחינת יחידת חומר ורוח עצמאית הנושאת את ערכיה עמה, ואלה טבועים בה באופן טבעי, כמו באדם.

אבנר לוינסון מפסל בעיקר בדרך ההוספה, כלומר בחומרים כמו חומר (חימר), גבס, עיסת נייר וחומרים אחרים שמאפשרים לעצב את הפסל על ידי הוספת חומר לשם גיבוש צורתו (לפני יצירתו בסוף בברונזה או בחומר אחר, כמובן), וזאת לעומת פיסול בדרך של גריעה הנעשה בחומרים כדוגמת שיש, אבן או עץ. הבדל אידיאי בין השניים, בנוסף לכך שההוספה עובדת מן הפנים אל החוץ והגריעה מן החוץ אל הפנים, הוא שמלאכת הגריעה פועלת מתוך התפיסה כי בתוך גוש החומר הגולמי קיימת הצורה שאותה יש "לשחרר" – אמונה ביש הקיים מראש, בעוד שמלאכת ההוספה היא זו שיוצרת את הצורה יש מאין, כמעשה של בריאה.

פרי היצירה של לוינסון הוא הגוף האנושי, או לפחות כזה שגוף האדם עומד בויקה אל צורותיו. לוינסון מפסל בעיקר ראשים ודמויות חופשיים, וכן גופים שמקיימים ביניהם יחסים של סמיכות. פסליו מתאפיינים בפני שטח גבשושיים, בלתי מהוקצעים, המזכירים משטח סלעי דחוס ומבוקע יותר מאשר תווי פנים וגוף. הגופים והפרצופים הללו סובלים מעיוותים, מהתפוררות, מהתארכויות ומהתקצרויות של פרופורציות לא טבעיות, וניחנים במידה של התפרקות ויפה לנקוט את המונח decomposition שמשמעותו גם פירוק אך גם תהליך ההפוך ליצירת קומפוזיציה). אלה אינן תוצאות של השחתת הגוף אלא ביטוי ליצירה המשוחררת מכבלי המחויבות לתיאור האשלייתי; מחויבות שנונחה לטובת הדגשת ערכיו הפלסטיים של הפסל, הפקטורה שמכירה גם בממד המישוש שלו, והגיונו הפנימי של פסל שאינו

נשען על מקור כדוגמת מודל או מסומן אחר שנידון לייצוג. וכך, מתוך ההיגיון הזה נוצרו תחת ידיו של לוינסון פסלי ראשים חסרי גוף, רגליים ללא חלק עליון, גופים נטולי גפיים מחד גיסא או דמות מוארכת ידיים מאידך גיסא, ישויות חסרות זהות מינית, תצורות אנושיות לא מובהקות, ואף מחברים פיסוליים בדרגות שונות של הפשטה. רישומיו של לוינסון, שאינם רישומי הכנה לפסליו בהכרח, מתרגמים גם הם את המהלך המתואר – לעתים הם מתאפיינים בקו דליל וכמעט-אוטומטי, ולעתים הם נראים כרישום גיאומטרי מתון שמוותר על המראה הטבעי. הגיונו של הפסל מכתוב אפוא לא רק את האפשרויות הפיזיות האחרות כדוגמת אלה שהוזכרו אלא גם התנהגות פיזית נבדלת. כך למשל מקבלת ביטוי ביצירתו של לוינסון בעיית שיווי המשקל של הדמות כישות שמצופה ממנה להגיב לחוקי הפיזיקה, אך בעיקר של המערכת הפיסולית כזירה אוטונומית. אלה הם משחקי אקויליבריום עדינים הנשלטים פעם על ידי איזון בטוח ופעם על ידי איבוד היציבה. כזו היא אף מערכת היחסים בין החומר המוחשי לבין החללים והמפתחים שפעורים בו. לשיטתו של לוינסון, על המתבונן להתייחס גם להיעדר זה כאל חלק מחומריותו של הפסל, כשם שרגעי דממה הם מרכיב מרכזי ביצירה מוזיקלית, כפי ששורה ריקה היא חלק חשוב מן השירה, וכפי שפתחו של חלון או חלל של דלת הם חלק מהותי ממבנה אדריכלי.

אפשר לערוך הקבלה בין תל אביב לפראג, בין היום לאז, ולדמות את הסטודיו של לוינסון לאותה עליית גג של בית הכנסת "אלטנוישול", כמקום שבו איבריו של הגולם – הפסל שקם לתחייה ומת – הם כפסליו של לוינסון הפזורים בסטודיו בשלבי יצירה ויציקה שונים: ראש ענק כאן. זוג רגליים שם. דמות מועדת על אחד מבין כני הפיסול התפוסים. שורות של ראשים קטנים ועליהם עקבות פרצופים על מדפים בצד אחד, וכמה "עמודי שדרה" ממתכת שממתנים לגדל גוף מצד אחר – רעיון היצירה-בריאה שבהקבלה מגלה את הפוטנציאל של הפסלים-גלמים. ברם, רעיון זה

אינו בר-קיימא כל עוד נותר הפסל לבדו, ללא נוכחות אדם (אדם אמיתי, חי, בשר ודם) לצדו – ללא המתבונן באמנות, שנוכחותו ומבטו כאילו מסמנים את האותיות אמ"ת על מצחם של הפסלים ומפיחים בהם מידת מה של חיות. את הרעיון הזה היטיב לתאר הפילוסוף היהודי-גרמני פראנץ רוזנצווייג בספרו כוכב הגאול ה:

"היצירה האמנותית ניצבת בחד פעמיותה, בתלישותה מבעליה, בחיותה המבעיטה, מלאת-חיים וגזורה-מחיים כאחת. אכן, מבעיטה היא; אין משכן, אין מעון לה [...]. היא עומדת בפני עצמה לחלוטין, היא מין וסוג לעצמה [...] בצופה מזדווגות ומתאחדות האנושיות הריקניות של בעל-היצירה והזרות גדושת-הנפש ועשירת-התכולה של היצירה. אילו לא הצופה היתה היצירה – ששוב אינה 'מדברת' אל בעליה ופיגמאליון מנסה לשוא לחיות את השיש שידיו עיצבוהו – אילמת, משהו דבור בלבד, לא לשון; רק אל הצופה היא 'מדברת'. ואילו לא הצופה, היתה היצירה משוללת כל פעולה מתמדת בתוך המציאות. שהרי בייצור של בדים מצוירים, אבנים מסותתות, דפים מכוסים אותיות ודאי שאין האמנות עוברת אל חיי-הממש [...] אלא על-מנת לעבור אל המציאות צריך שתשנה האמנות את האדם מבריותו. ברם האמנים, קובץ זה של אנשים-לא-אנשים, החיים מפורים בקרב ההמון, אינם בגדר אדם כלל. ולוא רק משום כך שהיותם בעלי-יצירה, בדומה לקיומו היצורי של העולם [...] ממשות היא נעשית רק עם שהיא מחנכת בני-אדם לחזות בה ויוצרת לעצמה 'קהל' של קבע".¹

הפסלים של לוינסון ניחנים מבחינה רעיונית זו בפוטנציאל המימוש, באפשרות לקיום, אם להסתמך על ה"תקדימים" של ויקטור פרנקנשטיין, פיגמליון, פרומתאוס, המהר"ל מפראג ודומיהם, אשר תחת ידיהם גובשו צורות ונוצרו דמויות והופחו בהן חיים. הפוטנציאל הזה הוא כר נוח למבטו של הצופה-הבורא (כאמור, הצופה המפעיל את היצירה במבטו) ולמשוואה שמציבה את הצופה והפסל במערכת יחסים שאינה בין סובייקט (צופה) לבין אובייקט (פסל), אלא בין סובייקט לבין סובייקט, או לכל הפחות בין סובייקט לבין אובייקט בעל תכונות סובייקטיביות.

אין זה פלא אפוא שהמילה הראשונה שהשמיע אלוהים עצמו בספר בראשית היתה "יהי" – מילת הבריאה אשר בה אצורה יכולתו של היוצר להוציא את פרי יצירתו מן הכוח אל הפועל. ולא בכדי קרא הפסל היהודי הבריטי הדגול יעקב אפשטיין לספר האוטוביוגרפי שחיבר בשם י ה י פ י ס ו ל , שהרי זהו ביטוי שמבין את התכונה המהותית הזאת שהיא מסגולותיו של הפיסול; תכונה שקיימת בלב פסליו של אבנר לוינסון.

¹ פראנץ רוזנצווייג, כוכב הגאולה, מוסד ביאליק, מכון ליאו בק, ירושלים, 1970, עמ' 271-272.



אבנר לוינסון בשיחה עם עופר ללוש

מה היה הטריגר שגרם לך להתחיל לעסוק באמנות?
כשהייתי בן 13 אבי נפטר. כחלק מההתמודדות עם האובדן, אמא שלי הציעה לי להצטרף לחוג פיסול. יצרתי עם קבוצה של מבוגרים מול מודל. לא ידעתי דבר על אמנים ועל תולדות האמנות אבל אהבתי את העשייה בחומר, ובנתי לי סטודיו קטן במחסן שבמרתף הבית. הייתי מבלה בסטודיו את השעות שאחרי הלימודים בבית הספר. פיסלתי שם בעיקר ראשים עזי הבעה של אנשים מדומיינים. השילוב בין ההיכרות המעטה שהייתה לי עם אמנות לבין הגיל הצעיר יצר משהו מאוד ראשוני וישיר. זה כנראה התאים מאוד למצבי. מה שעניין אותי היה האפשרות של הבעת רגש אנושי. זה לא היה רגש ספציפי. במבט לאחור נראה לי שהעוצמה שמצאתי בפיסול הייתה האפשרות להעביר חוויה אנושית עמוקה שלא הצלחתי לבטא במילים.

איך אתה מתחיל פסל, מהי נקודת ההתחלה שלך? מה ההשראה? באיזו מידה אתה מתכתב עם אמנים אחרים?
אני מחובר מאוד לתולדות האמנות באופן יומיומי. ברישום או בעבודות פיסול קטנות, מעין סקיצות, אני עובד באופן קבוע מתוך התבוננות במודל. אבל כשאני עובד בסטודיו על פסלים גדולים, נקודת ההתחלה שלי היא לא מחשבה או דימוי מסוים ולא מודל. גם אין לי בראש ציור או פסל של אמן אחר. אני מתחיל מתוך חוויה של רגש, מתוך תנועה שמעניינת אותי. לפעמים זה משהו פשוט כמו האופן שבו ראש מונח על צוואר, לפעמים זה רעיון מופשט.

תוכל לפרט מעט יותר על תהליך העבודה שלך?

כשאני מתחיל פסל אני עובד מהר מאוד. תוך שעותיים כבר ניצב פסל, גם פסלים של שני מטר. אבל בשלב הבא הרעיון הראשוני שהיה לי בראש מתחיל להיטשטש

אתה יכול לתת דוגמה לריקוד הזה?
אתן דוגמה מפסל שעליו עבדתי בחודשים האחרונים: בשלב העבודה הראשון הפסל נוצר כדמות עומדת. אבל מאחר שהדמות לא הייתה מספיק מעניינת בעיני, התחלתי להניע את החומר ולשנות את הצורה והמבנה שלו באופן דרסטי, עד שהתנועה הניצבת הפכה לצורת קשת, והפסל הפך להיות לגמרי מופשט – מפסל צר שגובהו שני מטר וחצי הוא הפך לפסל הרבה יותר רחב שגובהו מטר וחצי. היה בו משהו מעניין, ולכן החלטתי שלעת עתה לא אעבוד עליו. במשך כמה שבועות רק התבוננתי בו. הוא נראה לי טוב ונכון מרוב הכיוונים, אבל מנקודת מבט מסוימת הוא לא היה מוצלח. הרגשתי שאין לפסל שניצב מולי מספיק משמעות. צורנית הוא נראה לי בהחלט מעניין, אבל לא הרגשתי שאני מצליח להתחבר אליו מבחינה רגשית. הוא היה בעיני גנרי מדי. ביצירה חשוב לי להגיע למקום פיזי עם פסל, אבל חשוב לי לא פחות להגיע איתו למקום נפשי. על דרך השלילה אפשר להגיד שאם פסל לא נמצא במקום המדויק הזה, אני לא מוצא בו מספיק משמעות והוא לא מעניין אותי. זה לא משהו שאני חושב עליו או מנסה אותו במילים; זו יותר תחושה אינטואיטיבית, ולכן כנראה במהלך עבודה על פסל קורה משהו שאני לא תמיד לגמרי מבין ויודע להסביר. זה פשוט מרגיש לי



נכון. וכשפסל מגיע לשם, בדיוק לנקודה הזאת, אני עוצר. בחזרה לאותו פסל – החלטתי להמשיך לעבוד עליו ולפתוח אותו שוב לכיוונים חדשים לגמרי. בסוף התהליך הפסל הסתיים כפסל ראש. אני בהחלט חושב שיש אפשרות שבעוד כמה שנים אחזור לצורה המופשטת שעניינה אותי באיזשהו שלב בתהליך, ואתחיל פסל אחר, חדש, מאותו מקום. במקרה הנוכחי זה לא היה לי נכון.

בפסלי הראש אני שם לב שאתה מדגיש את האף, את הפה, את העיניים... אבל גם עובד באופן מופשט, כך שהאיברים השונים הם לא אנטומיים. אני מניח שהעניין קשור למתח שציינת שאתה מנסה לשמר וליצור בפסל, ומעניין אותי לנסות להבין יותר אילו יחסים אתה מחפש בין פיגורטיבי למופשט ובין החלק הקדמי לחלק האחורי של הפסל.

כשאני עובד על המוטיב של דמות אדם, בין אם זו דמות מלאה או ראש, אני מרגיש שאני נע בין שני קטבים: דימוי שקרוב יותר למציאות, ומנגד דימוי מופשט. פעם יותר פיגורטיבי ופעם יותר מופשט. כמו שאכן ציינתי, המתח בין שני הקטבים הוא שמעניין אותי. אני רוצה ליצור הבעה. והבעה היא לא דווקא משהו אוניברסלי כמו עצב, כעס וכו' אלא משהו יותר מעודן ומדויק ואפילו אישי – מעין שכבות של רגשות, תחושות וחוויות חיים. בפיסול אני עוסק בשאלות דרך שפה פלסטית פיסולית. המטרה שלי היא ליצור חוויה חושית של עומק ושל מרחב באמצעים אבסטרקטיים. לדוגמה, אף, לבד מהיותו אף, מאפשר לי ליצור מרחבים גדולים ביחס לעומק העין.

לעניין היחסים בין חלקי הפסל – אני לא רואה הבדל בעבודה על החלק האחורי ועל החלק הקדמי של הפסל. לאורך תולדות הפיסול אנחנו רואים שאמנים שונים ותרבויות שונות התייחסו לזוויות של הפסל באופן שונה: לעיתים רק לזווית הקדמית, לעיתים, כמו בקובייה, לארבע הזוויות. אני חושב על פסל יותר כעל ספירלה שכל הזמן נמצאת בתנועה סיבובית: מלפנים לאחור, מלמטה

למעלה ולהפך. פסל טוב מבחינתי הוא פסל שהצופה רוצה להסתובב סביבו, ומוצא עניין להתבונן בו זמן רב, כמו שאדם חווה כשהוא מתבונן בנוף – אפשרות להתבונן ולנוע באינספור כיוונים ודרכים. חוויה כזו, אינסופית ובלתי ניתנת למיצוי, אני חווה, למשל, מול ציור נוף טוב של סזאן. כשאני עובד על פסל, קורה שפעמים רבות זווית מסוימת של הפסל נראית טוב אבל מזווית אחרת, אפילו רק מעט הצידה, הפסל לא עובד, ולכן הוא צריך להיפתח מחדש, להשתנות ולזוז, עד שיגיע למצב שבו יעבוד מכל זווית ויצליח להיסגר.

השימוש שלך בחימר הוא מאוד ייחודי. אתה עובד גם בחומרים אחרים?

בדרך כלל אני בוחר משהו אחד, והולך איתו לעומק. כך גם עם החימר. אני עובד כמעט אך ורק בחימר. עבדתי איתו כבר בגיל מאוד צעיר, והוא ממש חלק ממני. החימר הוא חומר מתמסר. הוא לא מגביל אותי, ומאפשר לי לעשות כל מהלך שאני רוצה. אני יכול להחסיר או להוסיף, ובעיקר להזיז גושים גדולים במהירות. אני משאיר אותו מאוד רטוב, ומשתמש בו כמו שצריך משתמש במכחול ובצבע. אני יוצר בעזרת הידיים, בנגיעה ישירה של הגוף בחומר, ובמשיכות גדולות שיוצרות תנועה וזרימה. זה ספונטני, אינטואיטיבי ומהיר, ונותן חיים לפסל.

בחימר ניתן להגיע מהר מאוד לפסל מלא ולמסה גדולה של חומר, אבל אני מנסה שלא להגיע לנפח המלא מהר מדי. בתהליך העבודה אני כל הזמן בתנועה, מסתובב מסביב לפסל, ומתייחס לזוויות מבט רבות ושונות, וחלק משמעותי ביצירה שלי הוא מחיקה וגריעה ולא בהכרח בנייה. החימר מאוד מתאים, אפילו הכרחי, לעבודה כזאת. הוא מאפשר לי לגרוע, לחתוך במהירות חלקים גדולים, ודרך גריעת החומר נוצרים דברים מפתיעים ולא צפויים שמאפשרים לי להתייחס באופן אחר לאין וליש, ולצורות הנגטיביות שנוצרות סביב הצורות הפוזיטביות הקיימות בחומר עצמו.

אתה מתאר בעיקר תהליכי עבודה במסות של חומר, בפסלים גדולים, אף על פי שבתחילת השיחה הזכרת גם פסלים קטנים. תוכל לפרט מעט יותר על ההבדלים בתהליכי העבודה?

אני עובד על פסלים בגדלים שונים – החל בפסלים מיניאטוריים, דרך פסלים קטנים, ועד אותם פסלים גדולים שיכולים להגיע לשני מטר וחצי. באופן די מתבקש, גודל הפסל משפיע על אופן העבודה שלי, אבל גודל הפסל משפיע גם על חוויית הצפייה.

בפסלים גדולים, שבהם היחס הוא אחד לאחד, או בכאלה שגדולים יותר מאובייקט במציאות, העבודה היא מאוד פיזית, וכל הגוף מעורב בבנייה. בגדלים האלה גושי החומר יוצרים תוואי שטח, והחומר עצמו מקבל כוח. לפסל יש מסה שמשתווה למסה שלי ולפעמים עולה עליה, וזה הופך אותו לסוג של ישות שנוכחת בחלל מולי. בפסל גדול אני יכול לעבוד עם כל כף היד שלי, להטמיע אותה בחומר; בפסלים קטנים כף היד גדולה באופן יחסי, ונגיעה שלה עלולה להרוס אזור שלם. בפסל קטן אפשר לשנות בקלות את החלקים. אפשר לפרק אותו ולברוא אותו מחדש בכמה נגיעות. בעוד הפסל הגדול הוא ישות שנוכחת בחלל, הפסלים הקטנים מעבירים חוויה שונה בממדים שלהם. כשהדימוי קטן, הפרספקטיבה יוצרת לו עולם מקביל.

בפיסול הרבה פעמים יש הרגשה של מסה ודריכות. הפסלים שלך מעבירים תחושה של ציור, טקסטורות, תנועות וזרימה.

התפיסה הפיסולית שלי מושפעת מציור ומרישום. אנשים שעוסקים בפיסול מעניקים לרוב משמעות גדולה לחומר. בעיניהם החומר הוא מרכיב מרכזי שמכתיב את תהליך העבודה ולפעמים גם את התוצר. החומר נתפס אפילו כמשהו אצילי. אני לא פסל של בנייה ושל חומר באופן המקובל. תמיד הרגשתי שהחומר הוא משני. בעיני הוא

משרת את מה שאני רוצה ליצור, ואסור לי לתת לו להשתלט. לאורך השנים ניסיתי לעבוד בחומרים רבים: אבן, ברזל, עיסת נייר ועוד. בסופו של דבר חזרתי לחימר. אני מרגיש שאני פסל של חימר. פעמים רבות פסלים שיצרתי קרסו, נשברו או השתנו במידה רבה, וזה תמיד היה בסדר, חלק בלתי נפרד מהעבודה, כי הדבר המרכזי בעבודה שלי הוא התהליך, והוא מאוד פתוח ומאוד דינמי.

היצירה שלך לא נמצאת במיינסטרים של עולם האמנות. איך אמן צעיר מחליט לתפוס כיוון כזה? האם היו לך לבטים? האם שקלת לנסות כיוון אחר, מרכזי יותר בעולם האמנות העכשווית?

לא התלבטתי בשום שלב, אבל למעשה מעולם גם לא ממש החלטתי. באופן אינטואיטיבי בכל צומת דרכים חזרתי לאותו סוג של פיסול שאותו אני עושה. אף פעם לא עסקתי יותר מדי בשאלה אם העבודות שלי רלוונטיות או פופולריות. העבודה בפיסול, הנגיעה בחומר דרך פיסול גוף האדם, היחס שבין המופשט לפיגורטיבי – אלה השאלות שתמיד העסיקו ומשכו אותי, והן אלה שנותנות לי את התחושה של יצירה רלוונטית וחיה.

אני חושב שבאופן לא מודע בגיל מאוד צעיר הבנתי שזאת דרך חיים שמאוד מתאימה לי, ושלפיה אני יכול לחיות. ההיכרות שלי עם עולם האמנות – תולדות האמנות וגם אמנות עכשווית, התחילה רק בגיל 23 בניו יורק, שם למדתי וחייתי במשך עשור. ראיתי המון אמנות עכשווית, אבל בשום שלב לא הרגשתי שזה משהו שיכול לעניין אותי בתור יוצר, וגם מעולם לא חשתי צורך להיות חלק ממה שכולם עושים. מעניין אותי לעבור תהליך יומיומי בסטודיו מול הפסל כשאני מוקף בעבודות שמסביבי, שאותן עשיתי בשנים קודמות, להבין איפה הייתי אתמול, ולאיזה כיוון אני יכול להמשיך היום. בעיני גם להיות מחוץ למיינסטרים זה כוח.













RAMMA
046 236008







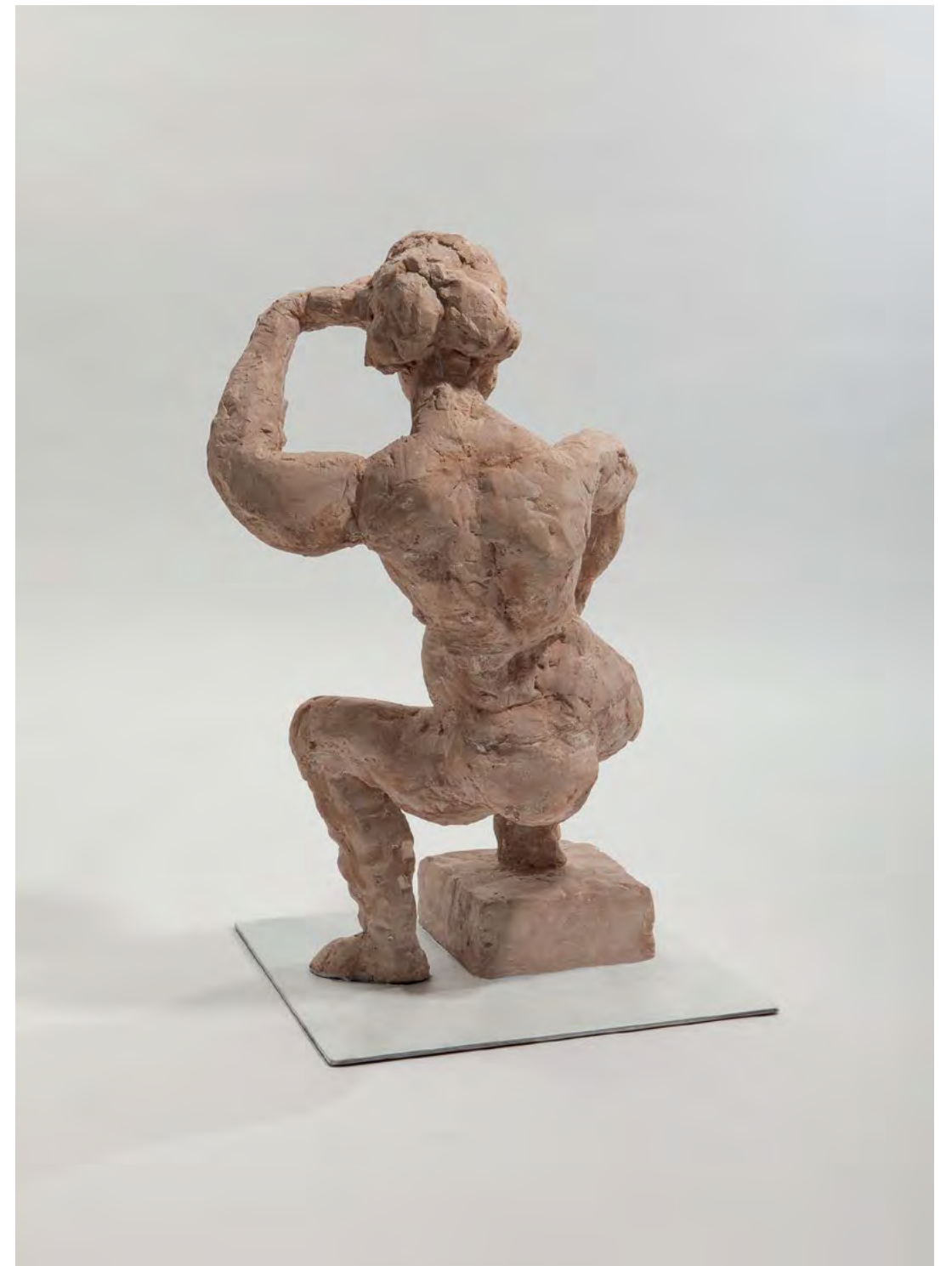


























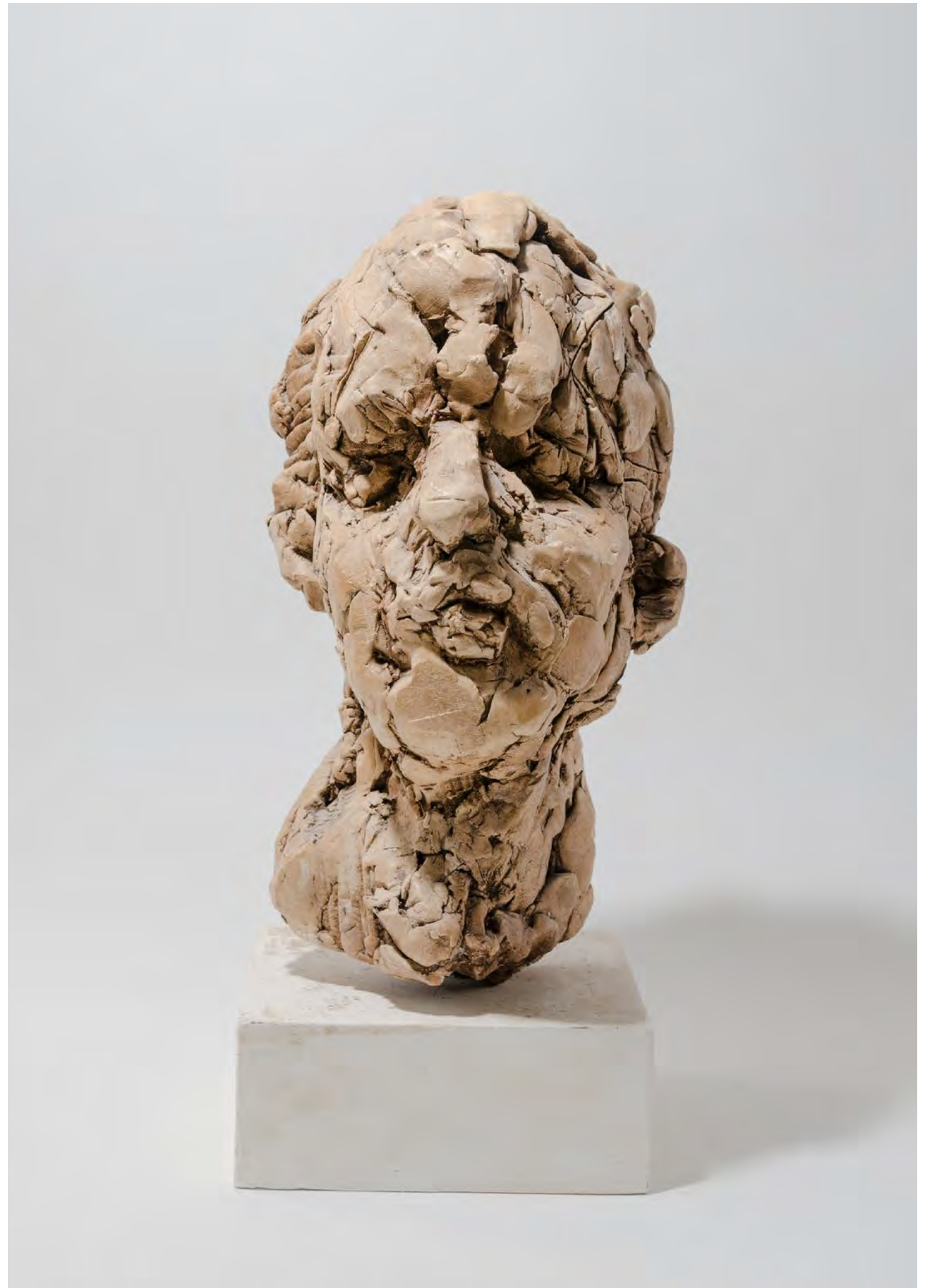


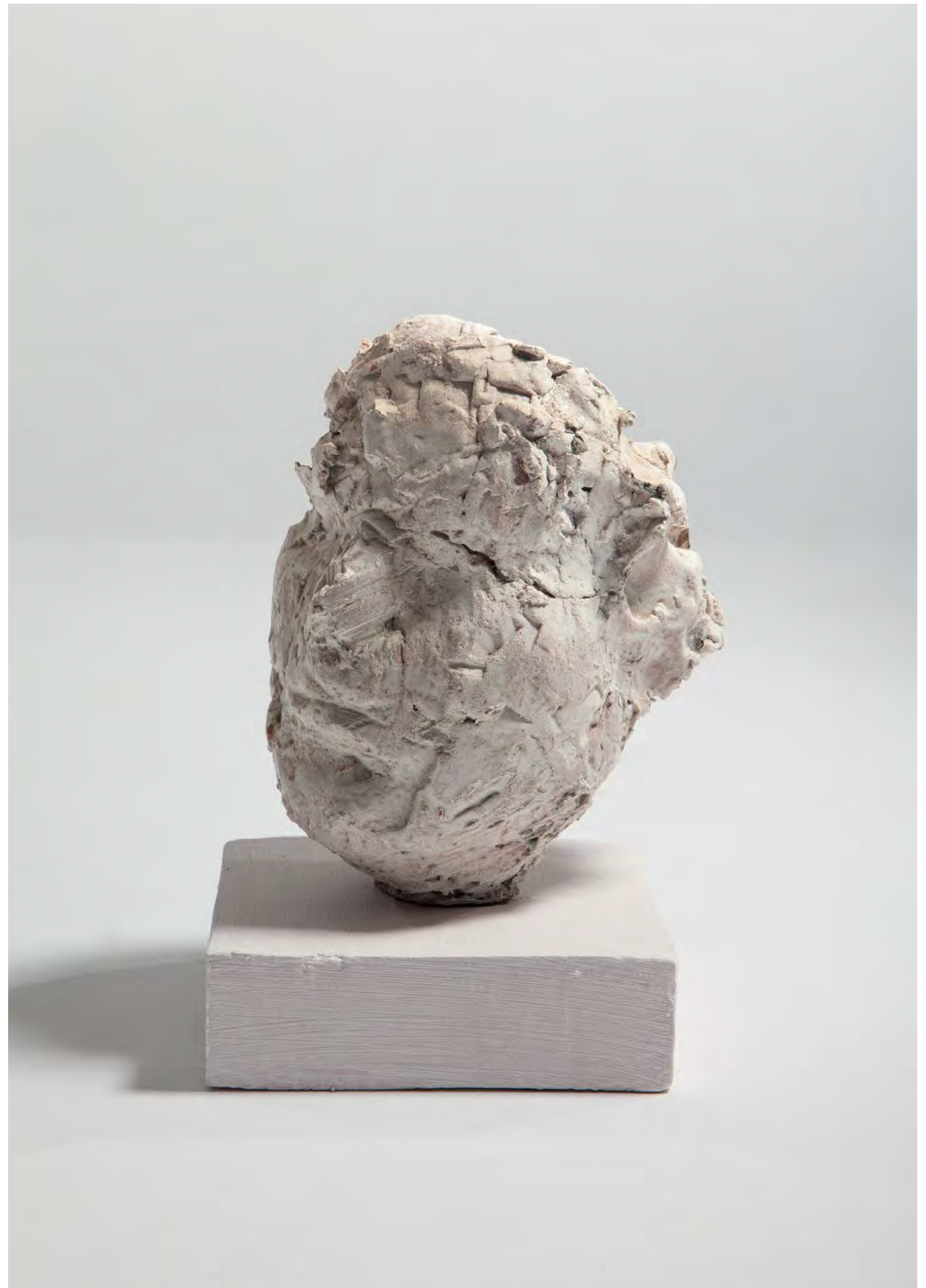


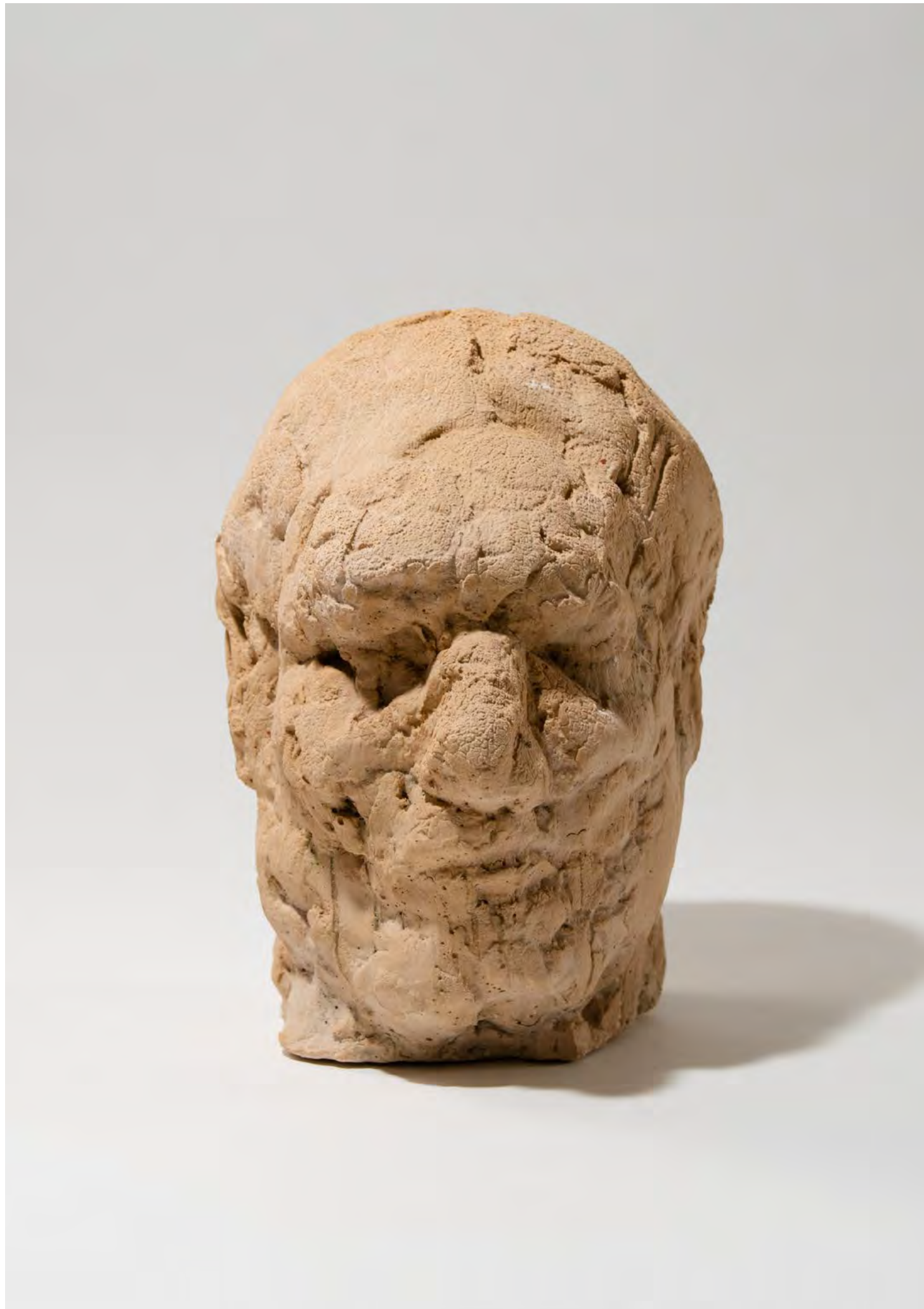


















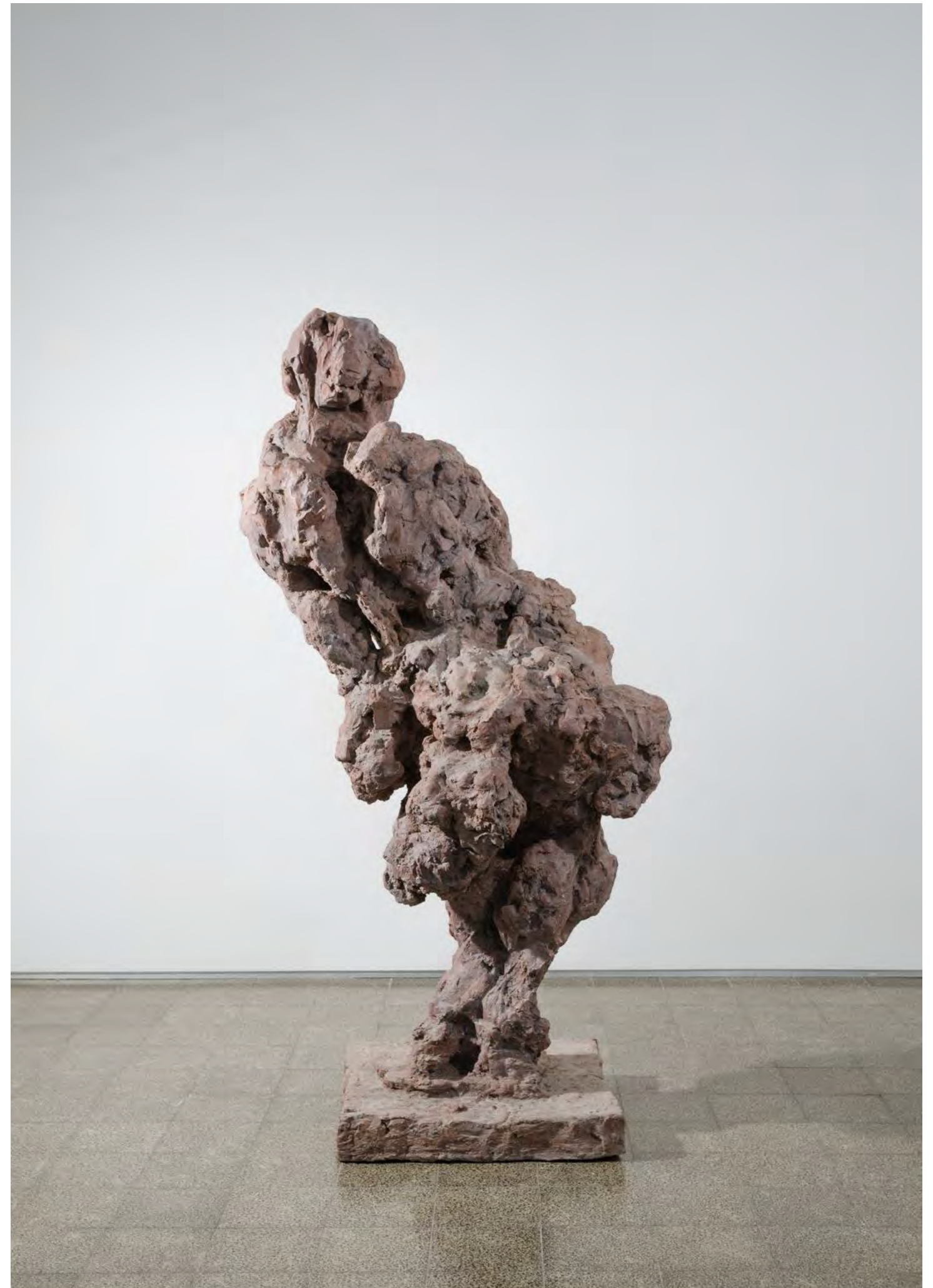


















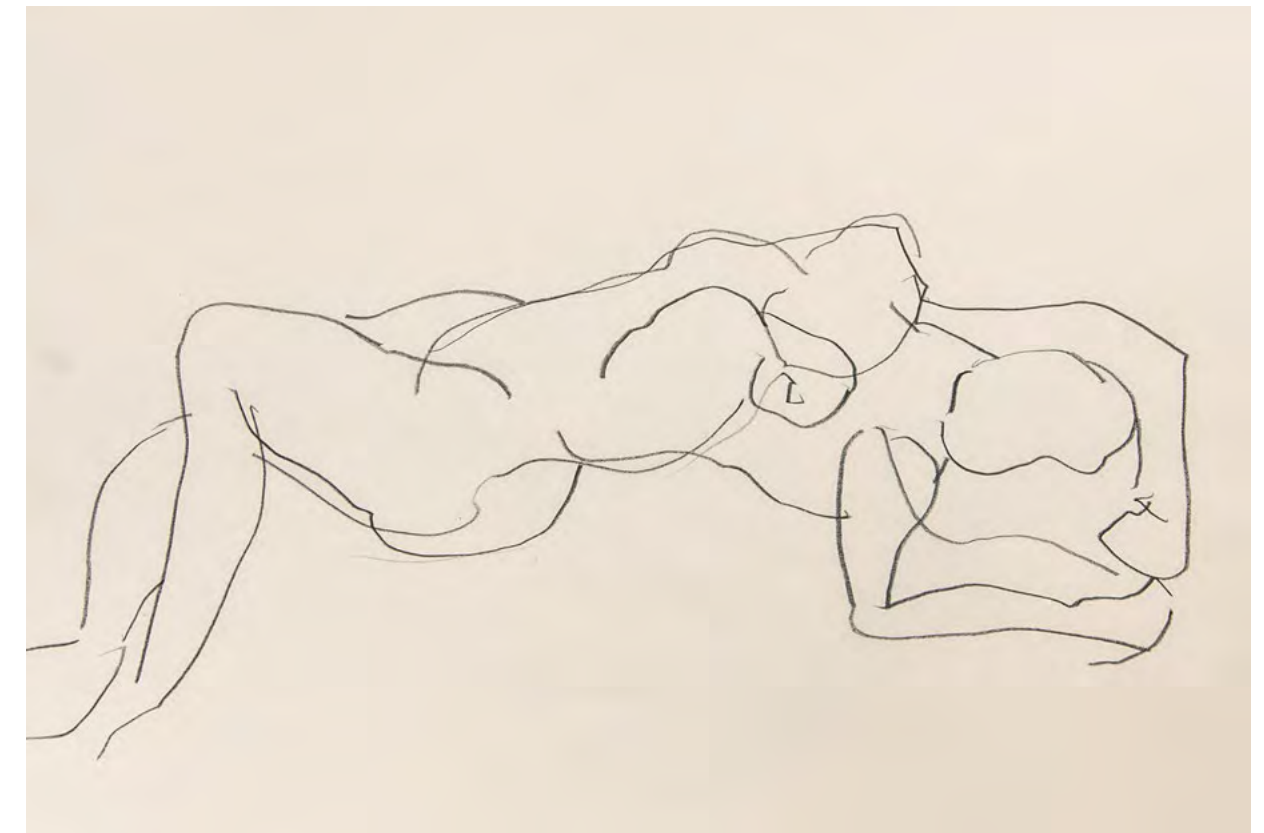














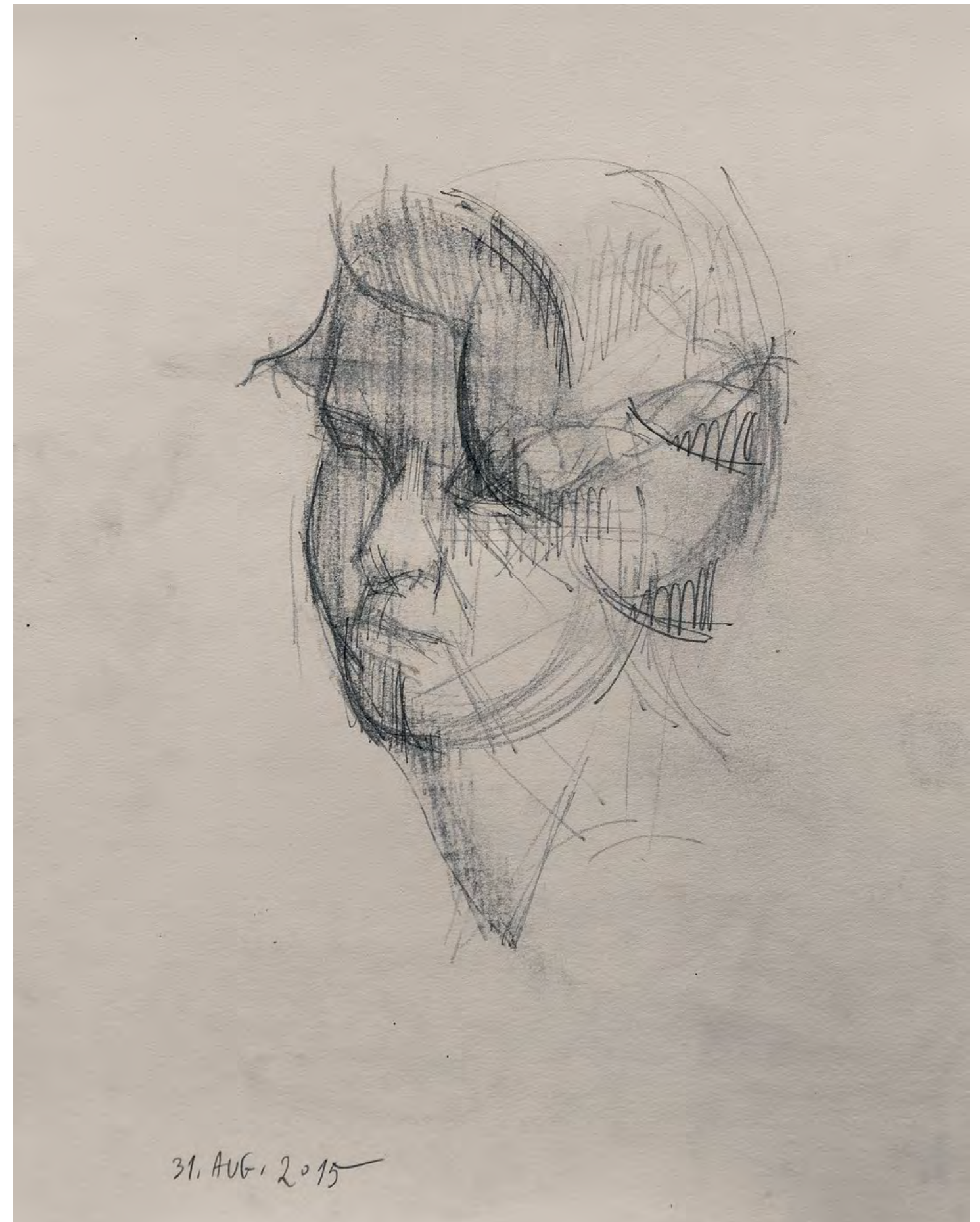












רשימת העבודות

List of Works

* לפי מספרי העמודים
by page number

[1]	[23-22]	[35]
צמד IV , 2010 דואו- מטריקס, 32x74x108 <i>Pair IV</i> , 2010 Duo-Matrix, 108x74x32	מראה הסטודיו, בושוויק, ניו יורק, 2013 Studio view, Bushwick New York, 2013	ניסיון , 2011 הידרוקל, 36x88x107 <i>Attempt</i> , 2011 Hydrocal, 107x88x36
[2]	[25-24]	[36]
צמד IV (גב), 2010 דואו- מטריקס, 32x74x108 <i>Pair IV</i> (back), 2010 Duo-Matrix, 108x74x32	ראש , 2019 דואו- מטריקס, 80x70x132 <i>Head</i> , 2019 Duo-Matrix, 132x70x80	דמות , 2012 הידרוקל, 34x93x114 <i>Figure</i> , 2012 Hydrocal, 114x93x34
[7-6]	[27]	[37]
פרט: צמד III , 2011-2012 הידרוקל, 25x112x134 Detail: <i>Pair III</i> , 2011-2012 Hydrocal, 134x112x25	ראש , 2019 דואו- מטריקס, 100x103x125 <i>Head</i> , 2019 Duo-Matrix, 125x103x100	אישה , 2014 הידרוקל, 44x42x164 <i>Woman</i> , 2014 Hydrocal, 164x42x44
[8]	[29-28]	[39-38]
המשורר , 2013 דואו- מטריקס, 64x64x97 <i>The Poet</i> , 2013 Duo-Matrix, 97x64x64	אבנר לוינסון מפסל בסטודיו, קריית המלאכה, תל אביב, 2020 Avner Levinson, sculpting in his studio, Kiryat Hamelacha, Tel Aviv, 2020	אישה , 2014 הידרוקל, 44x42x164 <i>Woman</i> , 2014 Hydrocal, 164x42x44
[13-12]	[31-30]	[41-40]
פסלי ראש בגינה Head sculptures in a garden	מראה הסטודיו, בושוויק ניו יורק, 2012 Studio view, Bushwick New York, 2012	פרט: דמות , 2012 הידרוקל, 35x72x116 Detail: <i>Figure</i> , 2012 Hydrocal, 116x72x35
[14]	[32]	[43]
ראש , 2013 דואו- מטריקס, 60x60x100 <i>Head</i> , 2013 Duo-Matrix, 100x60x60	דמות , 2012 הידרוקל, 35x67x111 <i>Figure</i> , 2012 Hydrocal, 111x67x35	דמות , 2012 הידרוקל, 35x72x116 <i>Figure</i> , 2012 Hydrocal, 116x72x35
[19-18]	[33]	[44]
ראש , 2020 דואו- מטריקס, 85x75x155 <i>Head</i> , 2020 Duo-Matrix, 155x75x85	הָלָךְ , 2009 הידרוקל, 55x49x115 <i>Wanderer</i> , 2009 Hydrocal, 115x49x55	אישה (גב), 2011-2012 הידרוקל, 36x59x132 <i>Woman</i> (back), 2011-2012 Hydrocal, 132x59x36

[45]
אישה , 2011-2012 הידרוקל, 36x59x132 <i>Woman</i> , 2011-2012 Hydrocal, 132x59x36

[46]
פרימדונה (גב), 2015 הידרוקל, 46x52x76 <i>Prima Donna</i> (back), 2015 Hydrocal, 76x52x46

[47]
פרימדונה , 2015 הידרוקל, 46x52x76 <i>Prima Donna</i> , 2015 Hydrocal, 76x52x46

[49-48]
מראה התערוכה "אבנר לוינסון: פסלים", בית האמנים, תל אביב, 2016 “Avner Levinson: Sculpture” Exhibition view, <i>Tel Aviv Artists’ House</i> , 2016

[50]
דמות , 2015 הידרוקל, 40x37x52 <i>Figure</i> , 2015 Hydrocal, 52x37x40

[51]
דמות , 2015 הידרוקל, 36x34x62 <i>Figure</i> , 2015 Hydrocal, 62x34x36

[53]
פרימדונה , 2006 ברונזה, 17x18x42 <i>Prima Donna</i> , 2006 Bronze, 42x18x17

[54]
דמות , 2014 הידרוקל, 19.5x26x62 <i>Figure</i> , 2014 Hydrocal, 62x26x19.5

[57]
דמות , 2020 חימר שרף, 27x40x43 <i>Figure</i> , 2020 Fired clay, 43x40x27

[59]
דמות , 2020 חימר שרף, 2x2x2.5 <i>Figure</i> , 2020 Fired clay, 2.5x2x2

[61-60]
פסלי דמות קטנים בסטודיו Small figure sculptures in the studio

[63-62]
מראה הסטודיו, תל אביב, 2016 Studio view, Tel Aviv, 2016

[65-64]
פסלי ראשים קטנים בסטודיו Small heads sculptures in the studio

[66]
ראש , 2006 הידרוקל, 13x9x23 <i>Head</i> , 2006 Hydrocal, 23x9x13

[67]
ראש , 2006 הידרוקל, 12x12x26 <i>Head</i> , 2006 Hydrocal, 26x12x12

[68]
ראש , 2009 הידרוקל, 19x20x45 <i>Head</i> , 2009 Hydrocal, 45x20x19

[69]
ראש , 2006 הידרוקל, 12x11x33 <i>Head</i> , 2006 Hydrocal, 33x11x12

[71]
ראש , 2006 חימר שרף, 27x22x32 <i>Head</i> , 2006 Fired clay, 32x22x27

[72]
ראש , 2017 חימר שרף, 23x16x30 <i>Head</i> , 2017 Fired clay, 30x16x23

[73]
ראש , 2009 הידרוקל, 16x16x28 <i>Head</i> , 2009 Hydrocal, 28x16x16

[74]
ראש , 2006 הידרוקל, 9.5x11x16 <i>Head</i> , 2006 Hydrocal, 16x11x9.5

[75]
ראש , 2017 חימר שרף, 9x18x21 <i>Head</i> , 2017 Fired clay, 21x18x9

[77]
ראש , 2010 הידרוקל, 22x18x23 <i>Head</i> , 2010 Hydrocal, 23x18x22

[79-78]
מראה הסטודיו, תל אביב, 2015 Studio view, Tel Aviv, 2015

[81-80]
דמות , 2019 חימר שרף, 24x50x21 <i>Figure</i> , 2019 Fired clay, 21x50x24

[83-82]
דמות (גב), 2019 חימר שרף, 24x50x21 <i>Figure</i> (back), 2019 Fired clay, 21x50x24

[85]
צמד III , 2011-2012 הידרוקל, 25x112x134 <i>Pair III</i> , 2011-2012 Hydrocal, 134x112x25

ציונים ביוגרפיים Biographical Notes

אבנר לוינסון, יליד 1981, ירושלים; מתגורר במושב צפרירים בעמק האלה; יוצר בתל אביב ובניו יורק.

1997-1995 למד פיסול אצל דני גרוסמן. 2004-2005 למד פיסול אצל צבי לחמן. 2005 עבר להתגורר בניו יורק.

2009-2005 בוגר לימודי תואר שני באמנות ב-*The New York Studio School* / למד פיסול אצל האמנים ברוס גאנייה וגארת' אוונס. 2007-2006 עבד כאסיסטנט בסטודיו של הפסל ויליאם טאקר. 2016-2010 שימש מנהל הסטודיו של השחקנית והאמנית לואי לו. 2013 שב לישראל. 2017-2013 לימד פיסול ורישום בסדנת אמני הקיבוץ, בית בנימיני, בבית הספר התיכוני "מוזות". 2016 הקים בשיתוף עם רעייתו הציירת עותה פטינקין את בית הספר האַטְלִיָה, לפיסול, רישום וציור, תל אביב. 2018 הקים ומנהל ביחד עם הצייר מיכאל קובנר את "גלריה מאיה", תל אביב.

הציג בין היתר תערוכות יחיד בגלריה זימאק, תל אביב 2020; בית האמנים, תל אביב 2016; *600 Bushwick Ave*, ניו יורק 2013; *Iron Fish Gallery*, ניו יורק 2008.

Avner Levinson, born in 1981, Jerusalem. Lives in Moshav Tzafririm, Emek HaEla. Works in Tel Aviv and New York.

1995-1997 studied sculpture under Danny Grossman. 2003-2005 studied sculpture under Zvi Lachman. 2005 moved to New York. 2009 graduated from the MFA program at *The New York Studio School* / studied sculpture under the artists Bruce Gagnier and Garth Evans. 2006-2007 worked as an assistant in the studio of William Tucker. 2010-2016 served as studio manager of the artist and actress Lucy Liu. 2013 returned to Israel. 2013-2017 taught sculpture and drawing at the Kibbutz Artists Workshop, Benyamini Contemporary Ceramics Center, and Muzot High School. 2016 co-founded Atelier School for Sculpture, Drawing, and Painting in Tel Aviv together with his partner the painter Uta Patinkin. 2018 co-founded Maya Gallery in Tel Aviv together with the painter Michael Kovner.

Has had solo exhibitions at Zemack Gallery, Tel Aviv 2020; Tel Aviv Artists' House 2016; *600 Bushwick Ave.*, New York 2013; Iron Fish Gallery, New York 2008.



the small sculptures convey a different experience in their dimensions. When the image is small, the perspective creates a parallel universe for it.

In sculpture, there is often a sense of mass and alertness. Your sculptures hold a sense of painting, textures, movement, and flow.

My sculptural perception is greatly influenced by painting and drawing, I am not a sculptor of construction and material in the usual sense. People who sculpt usually ascribe great significance to the material. For them, the material is a key element that dictates the work process and sometimes also the outcome. The material is even perceived as something noble. I always felt the material was secondary. To me, it serves what I want to create, and I must not let it take over. Over the years I have tried working with many materials: stone, metal, papier-mâché, and others. Eventually I returned to clay. I feel I am a clay sculptor. Many times, sculptures I was working on collapsed, broke, or changed a lot, which was always okay, an integral part of the work, because the main thing about my work is the process, which is very open and very dynamic.

Your work is not in the mainstream art world. How does a young artist decide to choose such a path? Did you have doubts? Have you considered trying a different, more central direction in the contemporary art world?

I did not have doubts at any point, but the fact is that I never really decided either. Intuitively, at every junction along the way, I returned to the same kind of sculpture that I make. I have never focused too much on whether my works are relevant or popular. The sculptural practice, touching the material as you sculpt the human body, the relation between abstract and figurative – these are the questions that have always fascinated me, and they give me the sense of relevant and vital work.

I think that without thinking, at a very young age, I realized that it was a way of life that suited me, and that I could live by. My familiarity with the art world – art history and contemporary art – started only at age 23 in New York, where I studied and lived for a decade. I saw a lot of contemporary art, but at no point did I feel it was something that could interest me as an artist, nor did I ever feel the need to be a part of what everyone was doing. I am interested in an everyday process in the studio, in front of the sculpture, surrounded by works that I created in previous years, in understanding where I was yesterday, and in which direction I can continue today. For me, being outside the mainstream is also a strength.

tension between the poles is what interests me. I want to create an expression. And expression is not necessarily something universal like sadness, anger, and so on, but rather something more subtle and precise, personal even – like layers of feelings, sensations, and life experiences. In sculpture, I explore questions through a plastic sculptural language. My goal is to create a sensory experience of depth and space with abstract means. For instance, for me, a nose, other than being a nose, also allows me to create large expanses in relation to the depth of the eye.

As for the relation between the parts of the sculpture – I do not see any difference between working on the back and on the front of the sculpture. Throughout the history of sculpture, we see that different artists and cultures addressed the angles of the sculpture in different ways: at times they only treated the front, other times, like in a cube, all four sides. I think about sculpture more like a spiral that is in constant circular movement: front to back, bottom up, and other way round. For me, a good sculpture is a sculpture that the viewer wants to walk around, and finds it interesting enough look at for a long time, like the feeling you have while looking at a landscape – the possibility to look and move in countless directions and ways. I have such an infinite and inexhaustible experience, for instance, in front of a good Cézanne. While working on a sculpture, often it happens that a certain angle of the sculpture looks good but from a different angle, even slightly to the side,

the sculpture does not work, so it has to be reopened, changed and shifted, until it reaches a place where it works from every angle and can be closed.

Your use of clay is very unique. Do you work with other materials as well?

I usually pick one thing, and go deep with it. The same goes for the clay. I have worked with it from a very young age, and it is really a part of me.

Clay is a receptive material. It does not restrict me, and allows me to do any move I want. I can subtract or add, and mainly move large chunks quickly. I keep it very wet, and use it as a painter would use paint and brush. I work with my hands, with direct contact between the body and the material, and with large strokes that create movement and flow. It is spontaneous, intuitive, and fast, and gives life to the sculpture.

With clay, you can achieve a sculpture and a large mass very quickly, but I try not to reach the full volume too fast. In the work process, I am constantly in motion, moving around the sculpture, and taking into account many different perspectives, and a significant part of my work is removal and subtraction and not necessarily construction. Clay is very suitable, even necessary, for work of this kind. It allows me to subtract, to cut out large chunks quickly, and by removing the material, surprising and unexpected things emerge, allowing me to address what's

there and what isn't, and the negative shapes formed around the positive shapes in the material itself.

You are describing mostly the process of working with a mass, in large scale sculptures, although earlier you also mentioned small sculptures. Can you talk a little more about the differences in the work process?

I work on sculptures of varying sizes – from miniatures, through small sculptures, to those large sculptures that can reach two and a half meters. Obviously, the scale of the sculpture affects how I work, but the size of the sculpture also affects the viewing experience.

In large sculptures, which are life size or larger than an object in reality, the work is very physical, and the entire body is involved in the construction. In these sizes, the lumps of material create a terrain, and the material itself gains power. The sculpture has a mass that is equal to my own mass and sometimes exceeds it, making it an entity of sorts, which is present in space in front of me. With a large sculpture, I can work with my entire hand, press it against the material; in small sculptures, the hand is too large in comparison, and its touch can destroy an entire area. In a small sculpture, the pieces can be easily changed. It can be disassembled and recreated with just a few touches. While the large sculpture is an entity that is present in the space,



Avner Levinson in Conversation with Ofer Lellouche

What was the trigger that made you pick up art?

When I was 13, my father passed away. As part of the attempt to cope with the loss, my mother suggested that I join a sculpting class. I worked with a group of adults in a live model class. I knew nothing about artists and about art history, but I loved working with the material, and I built a small studio in the basement of our house. I would spend the hours after school in the studio making mostly expressive heads of imaginary people. The combination of the little familiarity I had with art and my young age created something very primal and direct. I guess it suited my situation very well. What interested me was the possibility of expressing human emotion. It was not a specific emotion. Looking back, I think that the power I found in sculpture was the ability to convey a deep human experience that I couldn't put into words.

How do you start a sculpture, what is your starting point? What is the inspiration? How much do you dialogue with other artists while working?

I am very connected to the history of art on an everyday level. When sketching or making small sculptures, studies of sorts, I regularly work from observation. But when I work in the studio on new large-scale sculptures, my starting point is not a particular thought or an image or a model. I also do not have another artist's painting or sculpture in mind. I start from an experience of emotion, from a movement that interests me. Sometimes it is something as simple as how a head sits on the neck, other times it is an abstract idea.

Can you talk a little about your work process?

When I start a sculpture, I work very fast. Within two hours, there's already a sculpture, even two-meter high sculptures. But in the next stage, the initial idea I had in mind begins to blur and fade away, and I work with what emerges in front of me in the material. This process usually takes several months. It is a process of constantly changing all the parts of the sculpture. I work on each part separately, but every individual part affects other parts, and also

requires them to change. I am constantly trying to maintain tension and create tension between the detail and the whole and between the front and back, while also trying to close the sculpture so that from every angle it looks good but also surprising and different. It is almost a dance of sorts around the sculpture.

Can you give an example of this dance?

I'll give you an example from a sculpture I have been working on in the past few months. In the first stage of work, the sculpture was created as a standing figure. But since I did not find the figure interesting enough, I started shifting the material and drastically changing its shape and structure, until the upright movement became an arc, and the sculpture became completely abstract – from a narrow two and a half meter high sculpture it transformed into a much wider one and a half meter sculpture. There was something interesting about it, ambiguous, and I decided I won't work on it for the time being. For a few weeks I only looked at it. It seemed good and right from most angles, but from a certain perspective it did not work. I felt that the sculpture standing in front of me had no meaning. The shape and form of the sculpture were satisfying, but I did not feel that I was able to connect with it emotionally. I felt it was too generic. When I work, it is important for me to reach a physical place with a sculpture, but it is just as important for me to reach an emotional place with it. You could say that if a sculpture is not at this specific place, I do

not find enough meaning in it and it does not interest me. It is not something I think about or put into words; it is more of an intuitive feeling, and that is probably why while working on a sculpture, something that I do not always completely understand and can explain happens. It just feels right. And when a sculpture gets there, exactly that point, I stop.

Back to that sculpture – I decided to continue working on it and open it once again in completely new directions. At the end of the process, the sculpture turned into a head sculpture. I certainly think that it is possible that in a few years' time I will go back to the abstract shape that interested me at some stage in the process, and start a different, new sculpture from the same place. In this case it did not sit right.

In the head sculptures, I noticed that you emphasize the nose, the mouth, the eyes... but also work abstractly, so that the different organs are not anatomical. I presume this is related to the tension that you mentioned that you are trying to maintain and create in the sculpture. I'd like to try and understand more about the type of relationship you are looking for between figurative and abstract and between the front and the back of the sculpture.

When I am working on the motif of a human figure, whether it is a full figure or a head, I feel as though I am moving between two poles: an image that is closer to reality, and on the other hand, an abstract image. Like I mentioned, the



it is its own kind and mode [...] In the spectator there has grown together the mere humanity of the originator and the content-rich, soulful uncanniness of the work. Without the spectator, the work would be mute, it would be a statement, but not from speech, since the work does not “speak” to its originator and Pygmalion seeks in vain to animate the marble that he himself has sculptured; the work “speaks” only to the spectator. And without the spectator, it would have no lasting influence in reality. By bringing into view painted canvases, written pages, the work does not really, as a matter of fact, enter real life [...] But to enter into reality, art must regenerate men; yet artists, these rare non-men who live alone, spread far and wide in the throngs of people, are absolutely not this type of men. This would not be because their capacity as originators, like the existence of the world, as creatures [...] art only becomes reality when it educates man to be its spectator and when it is given a lasting “public”.¹

In this conceptual dimension, Levinson’s sculptures possess the potential of

realization, the possibility of existence, if we turn to the “precedents” of Victor Frankenstein, Pygmalion, Prometheus, the Maharal of Prague and the likes, whose hands have shaped forms, created figures, and breathed life into them. This potential is a convenient ground for the gaze of the spectator-creator (since it is the spectator who activates the piece with his gaze) and the equation that places the spectator and the sculpture in a relationship that is not the relationship between a subject (spectator) and an object (sculpture), but between a subject and a subject, or at the very least, between a subject and an object that has subjective traits.

Little wonder then, that the first words said by God himself in the *Book of Genesis* were “let there be”, the words of creation that hold the power of the maker to execute his creation from theory to practice. And not for nothing, the great Jewish British sculptor Jacob Epstein titled his autobiographical book *Let There be Sculpture*, since after all, this expression understands this essential quality, which is one of the qualities of sculpture, and is also found in the sculptures of Avner Levinson.

¹ Franz Rosenzweig, *The Star of Redemption*, translated by Barbara E. Galli, University of Wisconsin Press, 2005, pp. 260-262.

letters אמת (“truth”) were etched on the Golem’s forehead, and so in order to kill it, the rabbi erased the letter א, leaving מת (“dead”). Legend has it that the remains of the Golem are still kept in the attic of the ancient synagogue to this day.

All these tales, with the required distinctions, are of course variations on the divine story of creation (the creation of man and woman), which holds the magic of creation: “So God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them” (Genesis 1:27); it attests to the labor involved: “And the rib, which the LORD God had taken from man, made he a woman, and brought her unto the man” (Genesis 2: 22); and contains a creative element: “And the LORD God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul” (Genesis 2:7).

Avner Levinson is a sculptor, and his work is comparable to the work of the men whose stories were mentioned here in brief - those formulators of figures, heapers of materials, joiners of organs, and creators of entities. Levinson’s sculptures are free standing - in contrast with the spirit of installation or site-specific art that provides a web of contexts - and in the spirit of the tradition of free standing statues that goes back all the way to antiquity (and particularly in modernism, which informs these works) they do not depend on the space in which they are presented. His are sculptures that act as independent units of material and spirit that carry their values with them,

and those are intrinsic to them, as they are to man.

Levinson sculpts mostly through additive methods, meaning, with materials that give the possibility of adding and not only subtracting, such as clay, plaster, papier-mâché, and other materials, which allow to shape the sculpture by adding material to create its form (before it will eventually be cast in bronze or some other material, of course), and stand in contrast to subtractive sculpture executed in materials such as marble, stone, or wood. The conceptual difference between the two, beyond the fact that addition works from the inside out and subtraction from the outside in, is that subtractive sculpture is rooted in the perception that the lump of raw material holds a shape that should be “freed” - a belief in the preexisting, while the additive method creates the shape out of nothing, as an act of creation.

Levinson’s creation is the human body, or at least one that the human body stands in affinity to its forms. Levinson sculpts free standing heads and figures, as well as bodies that have a relationship of proximity to one another. His sculptures are characterized by a lumpy, unfinished surface, evocative of a dense and cracked rock more than facial features and a body. Those bodies and faces suffer deformities, disintegration, elongations, and shortenings of unnatural proportions, and possess a degree of decomposition. These are not the outcomes of mutilation, but are rather expressive of creation unbound by the shackles of

a commitment to an illusory portrayal; commitment that was discarded in favor of emphasizing the sculpture’s plastic values, the facture that also acknowledges its haptic dimension, and the intrinsic logic of a sculpture that is not based on an origin in reality, like a model or some other signified chosen to be represented. And thus, following this logic, Levinson created disembodied heads, legs without an upper part, bodies without limbs on the one hand or a figure with elongated arms on the other hand, entities with no sexual identity, indistinct human configurations, and even sculptural connectors in various degrees of abstraction. This practice is also manifested in Levinson’s drawings, which are not necessarily studies for his sculptures - sometimes they are executed in a thin, almost automatic line, and at times they seem like a mild geometric drawing that relinquishes the natural appearance. The logic of the sculpture prescribes not only other physical possibilities, like those mentioned, but also a distinct physical behavior. Thus for instance, Levinson’s work reflects the problem of the figure’s equilibrium as a being that is expected to follow the laws of physics, but mostly of the sculpture system as an autonomous arena. These are subtle games of equilibrium, governed once by secure balance and once by the loss of stability. This is also the relationship between the tangible material and the spaces and openings in it. According to Levinson, the viewer should perceive this absence as a part of the sculpture’s material quality, just like moments of silence are a central component

in a musical composition, like a blank line is an important part of poetry, and like the window opening or the space of the door are integral to an architectural space.

We can draw parallels between Tel Aviv and Prague, between today and the past, and compare Levinson’s studio to the attic of *Altneuschul* synagogue. As a place where the organs of the Golem - the statue that had been brought to life and died - are like the sculptures of Levinson, scattered around the studio in different stages of creation and casting: a giant head here, a pair of legs there, a figure stumbling on one of the occupied pedestals. Rows of tiny heads bearing the traces of faces are arranged on shelves on the one hand, and several metal “spines” waiting to grow a body on the other hand - in the parallels, the idea of creation reveals the potential embodied in the sculptures-Golems. However, all this is not viable as long as the sculpture remains alone, without the presence of a human being (a real, flesh and blood, living human being) beside it - without the spectator of art, whose presence and gaze as though etch the letters אמת on the forehead of the sculptures and breath some life into them. This idea was eloquently articulated by the Jewish German philosopher Franz Rosenzweig, in his book *The Star of Redemption*:

The work is there in its uniqueness, in its detachment from the originator, its incredibly intense life that yet does not belong to life. It really is outside of itself; it has neither house nor home; [...]



Avner Levinson: The Studio and the Attic

Ron Bartos

On the day when the breath of life will infuse the arts, it seems that before painting will gain volume, before poetry will take shape, and before music will be embodied in the material, sculpture will be the first to thaw and come to life. Sculpture is the most plastic of the arts, and already in its natural starting point, we find a body that has shape and volume. The distance between sculpture and its possible resurrection is therefore that of wishful thinking, an incantation, or a spell, which have already used their power to awaken sculpture from its silent slumber.

It had already been told of Victor Frankenstein from Geneva, who joined separate organs into one whole and awkward body, brought it to life, and created the monstrous creature that starred in Mary Shelley's famous novel. And like Frankenstein, so we have Pygmalion, whose mythological story is recounted in Book 10 of Ovid's *Metamorphosis*. Pygmalion was a Cypriot sculptor who found flaws in every woman he met. And so he created a statue in the likeness of Aphrodite, made the perfect woman with his very hands, and named her Galatea. Pygmalion loved his creation, fell in love with it, dressed it in clothes, gave it gifts, and during Aphrodite's

festival, prayed that it will become his bride. When he returned home and kissed the statue, he discovered that his prayer was answered - Galatea opened her eyes and came to life. And like Pygmalion, so we have Prometheus, who together with his brother Epimetheus was given the task of populating the earth. The two were given many traits and attributes - wisdom, wings, fur, speed, etc. to accomplish Zeus' task. Epimetheus (whose name literally means "afterthinker") acted in haste and created clumsy animals, while Prometheus (whose name means "forethought", or "think before you act") took a long time, and eventually created a godlike creature from earth and water - man. And like Prometheus, we also have Rabbi Judah Loew, the Maharal of Prague, who created the Golem. The creature served as a loyal messenger who inspired fear in the hearts of anti-Semites during the days of the week. On the Shabbat, the rabbi would remove the breath of life, lest the Golem violate the Shabbat. One Shabbat eve, the rabbi forgot to deactivate it, and the Golem violated the Shabbat, started running wild, and endangered the lives of the gentiles in the city. The rabbi chased the Golem, and caught up with it outside Prague's ancient synagogue *Altneuschul*. The Hebrew





Avner Levinson: Sculptures

First edition graphic design: Tali Liberman
Expanded second edition graphic design: Dood Evan
Text: Ron Bartos
Hebrew text editing: Gal Kusturica
English translation: Maya Shimony
Photographs: Liat Elbling, Avner Levinson
Printing and binding: A. R. Printing Ltd.

All measurements are given in centimeters, height x width x depth

Thank you:
To Uta Patinkin, my partner in life and in my artistic work.
To my mother Nira Levinson and my aunt Hanna Levinson, for
being by my side at all times.



© 2020 all rights reserved to Avner Levinson
Printed in Israel



Cohel Publishing House

Cohel publishing house is a collective of artists (writers, poets, musicians, visual artists, performance artists) who promote their work through mutual support and collaborative projects.

ISBN 978-965-92435-6-3



Table of Contents

146
**Avner Levinson:
The Studio and the Attic**
Ron Bartos

139
**Avner Levinson
in Conversation with
Ofer Lellouche**

132
Biographical Notes

128
List of Works

127
**Catalog: Sculptures and
Drawings**

Avner Levinson
Sculptures

AVNER LEVINSON
SCULPTURES

