













Les Idoles Du Soleil

Dan Reisner

Dan Reisner
Les Idoles du Soleil

Graphic Design and Production: The League
Photographs: Avi Amsalem
Printing: A.R. Prints Ltd., Tel Aviv
Text: Michal Ben-Naftali, Amalia Rosenblum
Translation and Copyediting: Safra Nimrod
Scaning: Shuki Kook
Efrat Goren Mor – Studio Dan Reisner
G.I Casting, Bronze and Aluminium Foundry

The name of the catalogue is taken from a poem by Paul Valéry -
Les Idoles du Soleil, Le cimetière marin, 1920

Special thanks to my wonderful family, my wife Rinat, my children Shira, Jonatan & Ayala.
My parents, Nurith And Solly Reisner

And to all who believe in the power of art to create change.

On the cover: Les Idoles du Soleil 2002-2017

Sculpture
IN URBAN SPACE



Publication of the book was produced with the support of
the Israel Lottery Council For Culture & Arts

CONTENTS

15
Dan Reisner’s Sculptural Autobiography
Michal Ben–Naftali

20
He Has The Upper Hand
Amalia Rosenblum

22
Bio

24
Works

70
index

Dan Reisner's Sculptural Autobiography

Michal Ben-Naftali



1. PLATO, *Theaetetus*,
Trans. Benjamin Jowett,
431, 432, 443–445.
Release Date: November
17, 2008 [EBook #1726]
Gutenberg.org. [New
York : Modern Library,
(1962)]

1. “...When we wish to remember anything which we have seen, or heard, or thought in our own minds”, says Socrates, “we hold the wax to the perceptions and thoughts, and in that material receive the impression of them as from the seal of a ring; and that we remember and know what is imprinted as long as the image lasts; but when the image is effaced, or cannot be taken, then we forget and do not know.”¹

Inscribing impressions in wax, etching in the soft material: memory, in its Platonic definition, sculpts the consciousness and pours patterns of meaning into the self. This auto-bio-graphical memory is, literally, the writing-of-life, which seals together author and protagonist. This is the starting point for Reisner’s sculptural autobiography, an ongoing project of self-knowledge, committed to truth - not autobiographical truth in its common meaning in narrative prose, spreading across linear time, but the truth of the original, refracted accumulations that happen in flickers, devoid of a narrative framework.

2. I tend to use this term, ‘accumulation,’ when I wish to express an unspecific, unrelievable emotional excess, a jumbled mass that has not yet taken form inside me. I feel the mass, the subverting weight of the cast, the unease it generates, as it sometimes drains like tears that do not abate, but make it lighter, if only for a moment. Dan Reisner tells me in a conversation that such an accumulation marks the beginning of his work process in every sense, a process that is an interchange between internal states and various states of matter, traversing the accumulation in the former sense by

2. From the poem
Clockwork Doll by
DAHLIA RABIKOWITZ
(trans.)

using the vanishing-wax method. The original, boundless ‘accumulation’ is overcome by a specific object which thereby elaborates, illuminates, perhaps redeems it.

3. A horde of sculptures fills the space: an armored turtle-man, his slow movement suspended; a seated man, his hands extended forward, his calf severed from his thigh and standing by itself on the ground as if risen from the earth. With no foothold, his broad shoulders narrow and his body becomes feminine. Two figures emerge from another man’s loins, their hips joined, sharing a penis; the hips separate at the torso. They embrace, but their consciousness is separate. Another figure hoists up its double, freeing it from the laws of gravity. A man holds his head in his hands, stroking it intimately and watching it closely as if an invisible crown has been removed so that it could be included, for the first time, in the field of vision.

Reisner’s likeness is in all the sculptures, that same alternately whole or punctured figure, scattered into a multitude of figures that might not be connected but for the passion of the individual, of the very same body, the very same expression, the very same coherent portrait. It is continually struggling with itself, confronting impaired states of consciousness and trying to hold on to them and to control his broken, flaccid parts, like a puppet on a string that clings to its joints, which have been removed and reassembled after having been denied their natural state. In light of the tendency towards abstraction in sculpture following the Second World War, which has made humankind faceless, Reisner’s consistently homocentric stance stands. He does not deny the face completely and attempts to stabilize states of weakness in which the damaged, crippled self holds on to its voids “Like a bruised branch still clutched by a tendril.” Despite the fantastic anatomy, Reisner has created interweaving figures, cracking the stomach or imbuing it with a fake pregnancy, eliminating limbs or relocating them, and even though he endows certain limbs with power and an autonomous life force, his work is restrained and lacks the pathos of explicit horror. Even if the imagination of the viewers looking at his sculptures might sail towards a long iconographic tradition of suffering, to the tortured faces of Giacometti, Francis Bacon, or Picasso, the metamorphosis created by Reisner in his self-portraits is not absolute, and his hybrids do not appear as monsters. The otherness he produces, in part because of the miniature effect, creates



Fault
22.2×18×20.9

a gap between the sculptor and his molded figure, which because of its tiny, anti-monumental size is set far into the range of vision. It does not erase his identity but rather undermines and decentralizes it under the canopy of narcissism. From tragic Narcissus, who seeks his unattainable shadow, to ridiculous Narcissus, who is punished for self-regard by losing the ability to see with his own eyes, Reisner’s language rises from the relationships between whole and broken parts, growth and amputation, completeness and the void that infiltrates the shapes and takes an active role in forming them.

4. What could that ancient, gloomy beginning, rooted in the smashing of the idols, mean to me now, that forgotten, proto-historic scene in Ur, mentioned in the later Talmudic literature but not in the Bible, between Abraham and his father Therach, surrounded by anthropomorphic, damaged idols? The story tells of Therach, father of Abraham, in whose house idols were made for sale at the market. The son, in his parting with the father, has already separated from the concrete idols that populate his

3. In his book *Roland Barthes, Par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 2015), Barthes distinguishes between reactive works he has written, which were induced by anger, fear, paranoia, and various defenses, and active works, inspired by pleasure.

father’s world. But although he is about to embark on his journey, he not only detaches himself but also prevents his father from living in his faith, from preserving his world. The son feels obligated to remove the idols from his father’s sight and to negate the very possibility of their existence in the private or public realms. He leaves destruction in his wake and indirectly recognizes the power and the comfort that the presence of the idols might provide. The smashing of the idols means two things simultaneously: the idol is powerful; the idol is powerless. The idol must be destroyed because it is valuable. But because it is also of no value, as it represents nothing that is real, it is fragile. Idols can be smashed. The scene of the smashing will, unknowingly, lead to the sacrifice of Isaac. This fatal continuity binds the sacrifice of the father’s idols to the willingness to kill the son and to be ripped from the chain of generations in a cycle of substitutes in which one fateful act of violence follows another. But what does it mean to me today, this ancient rending from genealogy accompanied by casting away the stone idols? From that moment on, there is no image, no mask, no figure. There is only verbal fiction. We have gone from the ancient sculptural tradition toward the abstract, to a world of signifiers that cannot be redeemed by matter.

5. Reisner implores us to go back to the ancient material source of the miniature idols, which we have never known growing up, save, circuitously, for quick-to-disappear snowmen and sandcastles; childhood accretions that live within us as powerful absences, playing an inscrutable role in the imagination, like the bloated, hollow abdomens he often sculpts, vanished masses that leave behind a longing for the forbidden fruit. He is asking us to position his sculptures in our homes, to fill rooms with the physical presence of wounded bodies, like old milestones, to sense them, to touch them, to create object relationship with them, that due to their inherent passivity, would always involve wishes, perceptions, needs, and ideas that accumulate in us and then drain away, so that we can rediscover them differently, surround them with various points-of-view, front and back, follow a certain sequence, listen to the rising power of the series, move in circles only to return to look at ourselves, recognize ourselves in them, tell a story, perhaps, translate their muteness, hear them in a different language, not predetermined; make them meaningful.

4. Reisner’s eclectic style converses with Dega’s bronze dancers, with Rodin’s bronze works, with Boccioni’s figures’ movement in space, but also with the expressionistic quality in the sculpture of Matisse, who didn’t believe in the self-sufficiency of the fragment and harnessed the details to the dominant rhythm of the whole work, with this or that note accented or abstracted.

6. Giacometti has said, in an autobiographical fragment, that out of the desire to create from memory and not from a model, his sculptures became smaller and smaller, because of the panic that gripped him. Torn between a large figure that seemed unreal and a minute one that seemed unbearable, he found a solution in those paradoxical figures, thin, elongated, almost transparent, defiant but also as light as air.

7. Reisner’s sculptures are self-portraits, be they busts or full, naked bodies. However, they are not mimetic or realistic portraits. If there is mimesis here, it is aimed at the mental stance of the sculptor, at the affect, the inner, real, invisible wound that is the core of a constantly renewed identity.³ The so-called ‘self-portrait’ represents and even intensifies a model rooted in memory and imagination. This may be the impressionistic, or even surrealist quintessence of mimesis, which does not reproduce recognizable forms but rather the real inner sensibility as it is experienced or perceived through self-reflection. Reisner’s inescapable defamiliarization, which deletes details of face and body and disrupts the realistic similarity to the original, is also related to the classical and modernist ghosts quoted in his works, sculpted human images he has seen and studies and treasured, whose presence is as alive and as exacting as his own. Sculpting, like painting, is double-faced: it demands knowing and not knowing. Thus, for example, Reisner’s beheaded figure is innately accompanied by a glorious train of the famously headless, such as Pentheus and Holofernes. The issue is not only the sculptors⁴ or sculptural motifs that have influenced him but mainly the choice of bronze as his material medium. Reisner adopts, perhaps in protest, a substance that has become a concept, a substance that is opposed to the world it represents. The exposed weakness is protected by a solid substance that freezes its movement, blurs its impression, and provides it with a sort of armor. The energy that the work requires, the strength of the arm that pries out of the hidden form, are engaged to express reduction. The object imprisons the spiritual essence of the self, but the solid fragility, the cracked massiveness, the infirmity locked within the sculpture, all make it human. Perhaps this is why you can bring Reisner’s sculptures into the home, to validate a solid presence that would have been hard to bear if not for the ethical aesthetics at its foundation.

He Has The Upper Hand

Amalia Rosenblum

About ten years ago I acquired the sculpture Uplifting for someone who had been close to me. I wished to remind him that he could persevere and overcome the obstacles set in his way. Six months later we broke up, and he left me the sculpture.

For nine years this naked guy stood in my bedroom, and later on in my living room, but I always felt that his potential had not been realized. A year ago I decided to move him to my clinic. I am a couple therapist, and every day I spend many hours reminding people that their difficulties can be surmounted. As soon as I’d brought the sculpture in, he felt at home, although it took a while to find the right spot for him. At first, I placed him opposite my seat, behind where the patients sit, near the tissue box. After a few months, I had realized this wasn’t an optimal location. I could see him but he was encouraging only me. So I moved him to a small bookcase and, for a few months now, he had been standing where I can see him from the corner of my eye, and the patients can stare at him when they need to take a breather.

The patients saw him, naturally, but each one saw something different. An older woman suffering from anxiety said, “How strange, he has four arms.” Until that moment I hadn’t realized it; even now when I look at him I see two arms, but when I count them I come up with four.

A young patient, perceptive and artistic resolved the issue. “When I look at him I always imagine him standing in the sea. Clearly, these are two pairs. One is real and the other is a reflection,” she said. “They are joined.”

A couple coming out of therapy stood before him. The woman looked at



Uplifting
33.6×9.5×22.8

the sculpture, alarmed. “His head is cut off,” she exclaimed. The man said, “He is letting things pass through him,” referring to the fact that the four arms create a ring. And D., a young man, looked at him sadly and said, “He has the upper hand.” I liked it, and I told D. I was going to write about this sculpture, and I might use his association as a title.

D.’s reaction reminded me how often our feelings are located within the body. There’s a reason why we often use the body as an explicit or implicit metaphor to describe our amorphic mental state.

Basic emotional concepts like being ‘down’ or ‘up,’ the notion of someone’s head reeling, or her having a chip on her shoulder, or butterflies in his stomach, or weak knees. Beauty can ‘dazzle’ us and when we argue we go ‘head to head,’ winning the argument is ‘having the upper hand,’ and an insult is ‘spit in the face.’ Lakoff and Johnson have written about it, in the 1970s, in their important books, Metaphors we live by and Women, Fire and Other Dangerous Things. A few decades before that Freud wrote “The ego is first and foremost physical.”

There was something else about “He has the upper hand.” The expressions I mentioned above are either about the state of the person regarding himself, like ‘high’ and ‘down’. Others describe a relationship, like ‘spit in the face’ and ‘head to head.’ To have the upper hand’ belongs to the latter category. It describes the triumph of one person over another. And perhaps that was what had moved me (another expression) and enlightened me (another one of our basic metaphors - understanding equals, seeing or shining a light) in D.’s choice.

When I purchased the sculpture I saw it, simplistically, as an image that encourages the overcoming of obstacles. But D. clarified things when he pointed out that this work of art is about scaling inner obstacles, a part of the self that keeps attaching and hindering it. This is not a Romantic piece about struggling with forces of nature or about the sublime. This man-sculpture outdoes himself.

Perhaps I will remove him from the bookcase, after all, and place him near the tissue box, facing me.

Biographical Events

Dan Reisner (b. 1964, Haifa, Israel) is a sculptor, a multi-disciplinary artist who specializes in outdoor sculpture in urban public and private spaces, currently living and working in Tel Aviv, Israel.

So far, he has created fifteen permanent sculptures in Israel and around the world. His sculptures are visually striking and space-conscious, merging aesthetics and modern sensibilities. His style is characterized by a deep awareness of the importance of space as a design element, and he conceives his sculptures with the goal of adding value, beauty, and personality to their particular environment.

Dan Reisner's works has been exhibited in major Israeli museums and galleries, among them the Herzliya Art Museum, the Israel Museum in Jerusalem and the Tel Aviv Museum. His work is in public and private collections.

Education

- 1998-2000 Continuing education program, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem, Israel
- 1987-1991 Art Teachers' College, Ramat Hasharon, Israel

Selected Public Works

- 2015 *Encounter*, Micha Garden, Ramat Aviv, Tel Aviv, Israel
- 2013 *The Murmur of the Seas*, Denmark Square, Haifa, Israel
- 2012 *Tears and Consolations*, Yad Labanim, Ramat Hasharon, Israel
- 2008 *The Buddha of the Sacks*, Lutz Ackerman's Sculpture Garden, Gaufelden Germany
- 2007 *Andromeda*, School of Social Work, University of Beer Sheva, Israel
- 2005 *Time-Memory Wall*, Yroni-Alef High School, Tel Aviv
- 2002 *Open/Closed Space*, Amal-II High School, Petah Tikva, Israel
- 2001 *A Tribute to an Allegorical Wedding*, Discount Bank, Rishon Lezion, Israel
- 2000 *Garden, Sculptures*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel

Selected Grants and Awards

- 2015 Artist-in-residence, Münster, Germany
- 2008 Artist-in-residence, Lutz-Ackermann Foundation, Germany
- 1999 Artist-in-residence, Cité International des Arts, Paris, France
- 1997 The Creative Arts Award/Israeli Ministry of Education
- 1994 Grant from the America-Israel Cultural Foundation
- 1993 Young Artist Award/Israeli Ministry of Education
- 1991-93 Grant from the America-Israel Cultural Foundation
- 1990 Excellence Grant, Art Teachers' College, Ramat Hasharon



“Images of the Sun,” the series of works featured in this catalogue, was started in 2002. It is an ongoing series that functions as a personal diary. The series exemplifies a unique creative approach developed by the artist, called “from Impulse to Creation,” which deals with the personal sources of art and the relations between artistic representation and the experiences of life. The process is based on the idea of life as a work of art that flows from an unresolved inner source yet to be discovered, whose components must be exposed at the conscious level, extracted, and brought before the viewer. The discovery by the viewer is a source of inspiration and change.

This approach is also evident in questions related to the public realm - how can a work of art meet the open challenge represented by the space and the needs of the work's sponsor?

















































Passion
50x39x51



Passion
50x39x51



Hole *Transition*
29x9x19 25.6x8x12



Carry On *Eros*
24.3x11.4x8.3 25.2x11x10.2



Pupa Blooming *Priapus*
35x23.5x9.1 32x7x8.5



In/ out Home *Twins*
25.3x8.4x9.5 25.6x6.1x14.3



See saw
15.2x21x8.4



Up
44x33.5x14



Outer Limits *Dancer*
32.8x16x24 24.7x12.6x8.7



Equilibrium *Existence (world)*
24.7x9.8x8.5 35.2x19.5x24



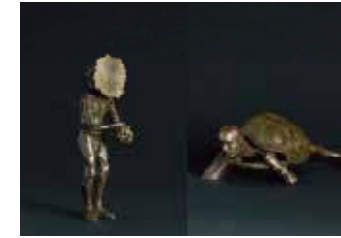
One, Two, Three
24x24x30



Shiva *Tao*
27.1x16.2x18 31.9x6.3x16.1



Unit
24.2x43.5x56.5



Mirroring *Tortoise*
26.8x8.7x9.3 8.5x22.8x17



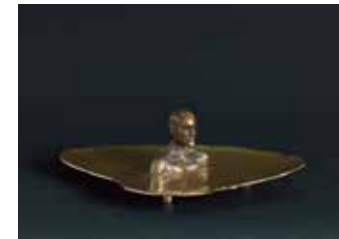
Melancholia
57.3x27.5x35



Unique *Belief*
Continuity 20.5x29.5x11.2
26.8x16.5x10.5



Sanctus
27.5x18x20



Dipped
8x29x25.2



Hareva *Expulsion*
67.8x11.6x20 60.5x31x29.8



Victory *Hanging On*
53x15x 41.5x29.2x20.5



Tintinnabulum *Await*
53x44.5x19.5 55x30.8x47



The Dance
33.7x54x82.5



Right Hand *Awakening*
43.3x10.3x11.3 44.5x33x14.5



Uplifting *The Kiss*
33.6x9.5x22.8 25.3x12x7.7

Left Hand
44x10.3x10.7

ציוני דרך ביוגרפיים

דן רייזנר (יליד חיפה 1964) הוא פסל ואמן רב־תחומי המתמחה באמנות חוצות במרחבים עירוניים, ציבוריים ופרטיים. חי ויוצר ביפו.

עד היום דן יצר חמישה־עשר פסלי קבע בארץ ובעולם. ייחודו הוא ביצירת פסלים מרשימים חזותית ומודעים לסביבתם, המשלבים אסתטיקה עם רגישויות מודרניות. הסגנון שלו מתאפיין בהכרה עמוקה בחשיבות החלל כמרכיב עיצובי ופסליו נוצרים תוך חתירה להוספת משמעות, יופי וייחודיות לסביבה שבה הם מוצבים.

עבודותיו של דן רייזנר הוצגו בגלריות ובמוזיאונים החשובים בישראל, ביניהם מוזיאון הרצליה לאמנות, מוזיאון תל אביב ומוזיאון ישראל. פסליו נכללים באוספים ציבוריים ופרטיים.

לימודים

2000-1998 תכנית לימודי ההמשך, האקדמיה לאמנות ולעיצוב "בצלאל", ירושלים

1991-1987 המדרשה למורים לאמנות, רמת השרון

פסלי חוצות נבחרים

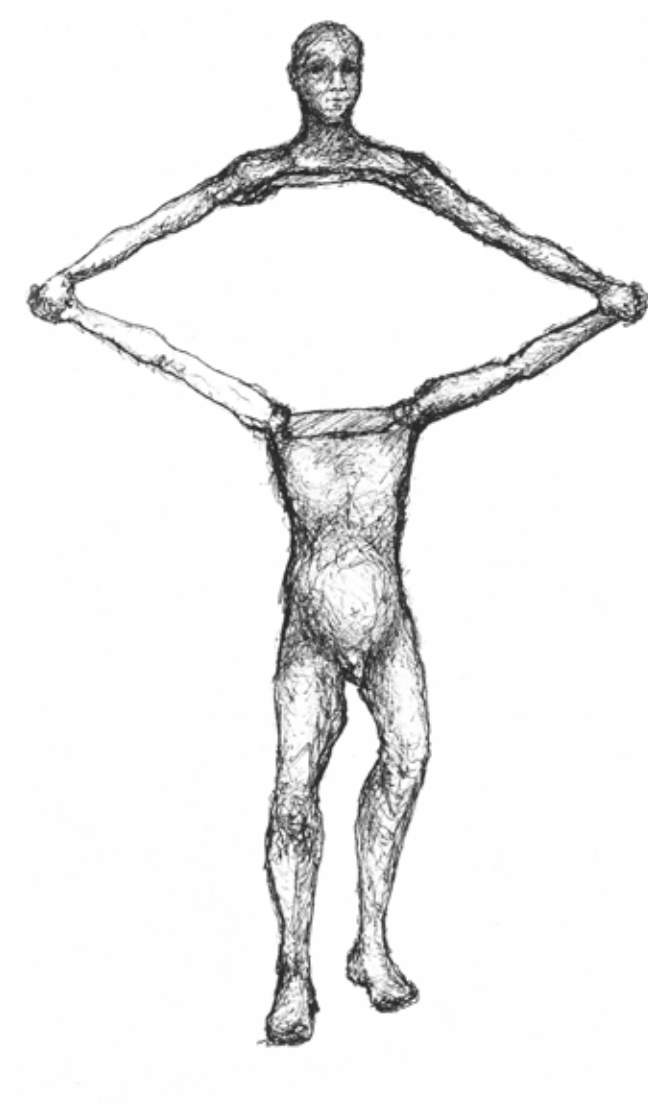
2015	מפגש, "גן מיכה", רמת אביב, תל אביב
2013	המית הימים, כיכר דנמרק, חיפה
2012	דמעה ונחמה, בית יד לבנים, רמת השרון
2008	הבודהה של השקים, גן הפסלים של לוח אקרמן, גאופלדן, גרמניה
2007	אנדרומדה, החוג לעבודה סוציאלית, אוניברסיטת באר שבע
2005	קיר, זמן - זיכרון, ב"ס תיכון לאמנויות, עירוני א', תל אביב
2002	חלל פתוח / חלל סגור, תיכון עמל ב', פתח תקווה
2001	מחוזה לחתונה אלגורית, בנק דיסקונט, ראשון לציון
2000	גן, פסלים, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

פרסים ומלגות נבחרים

2015	מלגת שהייה, מונסטר, גרמניה
2008	מלגת שהייה, לוח אקרמן, גאופלדן, גרמניה
1999	מלגת שהייה, הסיטה, פריז
1997	פרס עידוד היצירה, משרד החינוך והתרבות
1994	מלגת קרן התרבות אמריקה־ישראל
1993	פרס האמן הצעיר, משרד החינוך והתרבות
1991-93	מלגת קרן התרבות אמריקה־ישראל
1990	מלגת הצטיינות בלימודים, המדרשה למורים לאמנות



קברצת עבודות "צלמי חמה" המוצגת בקטלוג זה החלה בשנת 2002. זוהי סדרה מתמשכת המשמשת כמעין יומן אישי. את הסדרה מלווה גישה יצירתית ייחודית שפיתח האמן הנקראת "מיצר ליצירה" העוסקת במקורות האישיים ליצירה והיחס בין הייצוג האמנותי לחוויות החיים. בבסיס התהליך נמצאת המחשבה על החיים כיצירה הנובעת ממקור פנימי לא פתור, שיש לגלות ולחשוף את מרכיביה ברמת התודעה ולנתקה ולהביאה לצופה. גילוי זה אצל הצופה הוא מקור להשראה ושינוי. גישה זו באה לידי ביטוי גם בשאלות העולות במרחב הציבורי – כיצד יכולה יצירת אמנות לענות על האתגר הלא פתור המיוצג על ידי המרחב והצורך של המזמין.



באסוציאציה שלו בתור כותרת.

התגובה של ד' לפסל הזכירה לי עד כמה הרגשות שלנו ממוקמים בגוף. לא בכדי אנחנו משתמשים בגוף כמטאפורה מפורשת ולפעמים תת־קרקעית כדי לתאר את מצבנו הנפשי, שהוא עניין הרבה יותר אמורפי.

מושגי רגש בסיסיים כמו להיות "היי" או "דאון", הרעיון ש"נפלו פניו" של מישוהו, או שלאדם יש "אבן על הלב", "פרפרים בבטן", "פיק ברכיים", שהוא "מסוחרר" מיופי, ויכוח הוא "הורדת ידיים", מישוהו שמעליב מישוהו אחר "יורק לו בפרצוף", או "מלבין את פניו", ואם הוא לא מתחשב בו הוא "לא רואה אותו ממטר" – לאקוף וג'ונסון כתבו על כך כבר בשנות ה־70 בספריהם המכוננים "Metaphors We Live By" ו־"Women, Fire and Other Dangerous Things". פרויד אמר, כמה עשורים קודם לכן, "האגו הוא בראש ובראשונה אגו גופני".

אבל היה עוד משהו ב"ידו על העליונה". הביטויים שהזכרתי למעלה מתחלקים לאלה שמציינים את מצבו של האדם בפני עצמו, כמו "היי" ו"דאון". ביטויים אחרים מתארים מורכבות בתוך יחסים, כמו "הלבין את פניו". "ידו על העליונה" משתייך לקבוצה השנייה. זהו ביטוי שמתאר ניצחון של אדם אחד על אחר. ואולי זה מה שנגע ללבי (עוד ביטוי כזה) והאיר את עיני (עוד אחת מהמטאפורות הבסיסיות שלנו, הבנה=ראייה) בבחירה של ד'.

כשרכשתי את הפסל, חשבתי עליו באופן פשטני כדימוי שמעודד התגברות על מכשול. אבל ד' העמיד את הדברים על דיוקם כשהבהיר לי שמה שיצירת האמנות הזו מבטאת היא ההתגברות על מכשול פנימי, על חלק של העצמי שתוקף ומכשיל אותו. זוהי לא יצירה רומנטית שמראה את התמודדות האדם עם איתני הטבע או עם הנשגב. הגבר המפוסל ממש מתעלה על עצמו.

אולי בכל זאת אזיז אותו מהכוננית ואציב אותו שוב מולי, ליד הטישו.

3. בפתח ספרו **וולאן** ב**ארת על פי וולאן בארת**, בארת מבחין בין יצירות ריאקטיביות שכתב, המונעות על ידי כעסים, פחדים, פרנויות, הגנות, לבין יצירות אקטיביות המונעות על ידי ההנאה. (תרגם: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2011, 49)

4. סגנונו האקלקטי של רייזנר משוחח עם הרקדניות מברונזה של דגה, עם עבודות הברונזה של רודן, עם התנועה בחלל של הדמויות של בוצ'וני, אך גם עם האיכות האקספרסיוניסטית בפיסול של מאטיס, שאינו מאמין במספיקות העצמית של הפרגמנט ומכפיף את הפרטים למקצב השליט של הפסל השלם, כשתן מסוים זוכה להטעמה או הפשטה.

7. פסליו של רייזנר הם דיוקן עצמי, בין אם בפרוטומה ובין אם בגוף מלא, חשוף. ואולם לא מדובר בדיוקן מימטי או ריאליסטי. אם יש כאן מימזיס, הוא מכוון כלפי העמדה הנפשית של הפֶּסֶל, כלפי האֶפְקֵט, הפצע הפנימי, הממשי, הלא־נראה, שהזהות מתעצבת סביבו בכל פעם מחדש.³ מה שמכונה 'דיוקן עצמי' מייצג ואף מעצים מודל שמקורו למעשה בזיכרון ובדמיון. אפשר שזהו ממדו האימפרסיוניסטי ולעתים אפילו מהותו הסוריאליסטית של המימזיס, שאינו משעתק צורות שניתנות לזיהוי מדויק אלא את אמת התחושה הפנימית הנחוית או הנראית במבט עצמי. ההזרה הבלתי־נמנעת שרייזנר יוצר, השומטת פרטי גוף ופנים ושוברת דומות ריאליסטית למקור, כרוכה גם ברוחות הרפאים הקלאסיות והמודרניסטיות המצוטטות בפסליו, דימויי אדם מפוסלים שראה וחקר והוקיר, שנוכחותם חיה ותובענית כנוכחותו שלו. אמנות הפיסול כאמנות הציור כרוכה בכפל פנים: לדעת ולא לדעת. כך, לדוגמה, כרות־הראש של רייזנר מלווה במובלע בשיירת כרוחים מפוארת כמו פנתיאוס והולופרנס. אך לא מדובר רק בֶּפְסִלִים⁴ או במוטיבים פיסוליים שהוא מושפע מהם; מדובר בראש ובראשונה בבחירה בברונזה כאלמנט החומרי שבו הוא פועל. רייזנר פונה, אולי במחאה, לחומר שהיה כבר למושג, והחומר הזה עומד בניגוד קוטבי לעולם שהוא מייצג. החולשה החשופה מוגנת על ידי עצם מוצקה המקפיאה את תנועתה, מטשטשת את רישומה, מספקת לה מעין שריון. האנרגיה שתובעת העבודה הפיסולית, כוח הזרוע המחלץ את הדמות האצורה, מגויסים כדי לבטא צמצום. האובייקט כולא את המהות הרוחנית של האני, אבל השבריריות הסולידית, המאסיביות הסדוקה, הנכות הכלואה בפסל – הופכות את זה האחרון לאנושי. אולי משום כך אפשר לארח את פסליו של רייזנר במרחב הביתי, לתת קיום לנוכחות מוצקה שאלמלא תורת המידות שעמדה ביסוד ייצורה היה אולי קשה לשאתה.

ידו על העליונה

עמליה רוזנבלום

לפני עשר שנים בערך רכשתי את העבודה "התעלות" עבור אדם קרוב. רציתי להזכיר לו שהוא יכול לדחוף את עצמו להתגבר על המכשולים שבדרכו. חצי שנה לאחר מכן נפרדנו, והוא השאיר לי את הפסל.

במשך תשע שנים עמד הגברבר העירום הזה בחדר השינה שלי, ולאחר מכן בסלון, אבל תמיד הרגשתי שהפוטנציאל שלו לא מוצה. לפני שנה החלטתי להכניס אותו לקליניקה שלי. אני עוסקת בטיפול בזוגות בכל יום, במשך שעות רבות ברציפות, אני מזכירה לאנשים שהם יכולים להתגבר על המכשולים שבדרכם. ברגע שהכנסתי את הפסל פנימה, הוא הרגיש בבית, אף על פי שלקח זמן למצוא לו את המיקום המדויק. בהתחלה הצבתי אותו מולי, ולמעשה מאחורי ראשיהם של המטופלים, ליד קופסת הטישו. אבל אחרי כמה חודשים חשבתי שזה עדיין לא אופטימלי. אני רואה אותו אבל הוא מעודד רק אותי. אז הזזתי אותו לכוננית ספרים קטנה, וכבר חצי שנה שהוא עומד באופן שמאפשר לי לראות אותו בזווית העין, ולמטופלים לבהות בו כשהם צריכים מרווח נשימה.

המטופלים ראו אותו, כמובן, אבל כל אחד מהם ראה משהו אחר. אישה מבוגרת שסובלת מחרדות אמרה, "מוזר, יש לו ארבע ידיים." הסתכלתי על הברנש. עד אותו רגע לא קלטתי את זה. גם כעת כשאני מסתכלת עליו אני רואה שתי ידיים, אבל כשאני סופרת, אני נוכחת לדעת שיש לו ארבע. מטופלת צעירה ודקת אבחנה בעלת נטיות אמנותיות יישבה את הסתירה. "כשאני מסתכלת עליו, אני תמיד מדמיינת שהוא עומד בתוך הים. ברור שאלה שתי ידיים, זוג אחד הוא אמתי והזוג השני הוא השתקפות של הראשון. הרי הן מחוברות."

זוג שיצא מטיפול זוגי נעמד מולו.

הבחורה הביטה בפסל, מבועתת. "הראש שלו ערוף", היא אמרה.

הגבר אמר, "הוא נותן לדברים לעבור דרכו". הוא מתייחס לכך שארבע הידיים

יוצרות טבעת.

ודי, בחור צעיר, הביט בו בחיוך עגמומי ואמר, "ידו על העליונה".

אהבתי את זה. אמרתי לדי' שאני מתכננת לכתוב על הפסל הזה, ואולי אשתמש

2. זליה רביקוביץ, בובה ממוכנת, כל השירים עד כה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995), 36.

וגופו נעשה נשי; מאזור החלציים של גבר אחר מגיחות שתי דמויות דבוקות־בטן החולקות אותו איבר מין, בטניהן מתפצלות בפלג הגוף העליון. זרועותיהן חבוקות, תודעתן נפרדת; דמות נוספת מניפה את הכפיל שלה, משחררת אותו מחוקי הכבידה; אדם כרות־ראש אוחז את ראשו בין ידיו וממשמש בו באינטימיות, משגיח עליו מקרוב כעל כתר בלתי־נראה שהוסר אל־נכון כדי להיות, לראשונה, לחלק משדה הראייה.

בכל הפסלים מופיעה דמותו של רייזנר עצמו, אותה דמות שלמה ומחוררת לסירוגין המתפזרת לריבוי דמויות שאין ביניהן רציפות הכרחית אלא הפאסיון של היחיד, של אותו גוף, של אותה הבעה, של אותו דיוקן לכיד השב ונאבק עם עצמו, שב ומתעמת עם מצבי תודעה לקויים ומתאמץ להחזיק בהם ולשלוט בחלקיו השמוטים, המפורקים, השבורים, כבובה על חוט הנאחזת באבריה המוסטים ממקומם ומורכבים מחדש לאחר שנושלו ממעמדם הטבעי. לנוכח מגמת ההפשטה של הפיסול אחרי מלחמת העולם השנייה, מגמה שהפכה את האדם לחסר־פנים, בולטת עמדתו ההומוצנטרית העקבית של רייזנר, שאינו שולל את הפנים כלל ומנסה לייצב מצבי חולשה, שבהם האני הפגום, הנכה, מחזיק בחלליו "כמו זמורה חבולה שהיא עוד אחוזה בקנוקנת"². חרף האנטומיה הפנטסטית שרייזנר בורא, הכובלת דמות אחת באחרת, סודקת את הבטן או מפיחה בה הריון מדומה, מעלימה אברים או משנה את מקומם; אף על פי שהוא מעניק לאברים מסוימים כוח וזיות אוטונומיים – הפיסול שלו מאופק ונטול פאתוס של זוועה בוטה. גם אם המדומיין של הצופים המתבוננים בפסליו עשוי להפליג אל עבר מסורת איקונוגרפית רבת־שנים של סבל, אל הפנים המיוסרות אצל ג'קומטי, פרנסיס בייקון או פיקאסו, המטמורפוזה שמחולל רייזנר בדיוקנו העצמי אינה מוחלטת ויצורי הכלאיים שלו אינם מעוררים רושם מפלצתי. הזרות שהוא מייצר, בין היתר הודות לאַפקט המיניאטורה הפוער פער בין הפסל לדמות המפוסלת, הנמצאת לכאורה, בשל גודלה הזעיר, האנטי־מונומנטאלי, רחוק בתוך טווח הראייה – אינה מוחקת את זהותו כי אם חותרת תחתיה ומבזרת אותה בין כנפות הנרקיסים. החל בנרקיס הטראגי, הנוטה אחר צלו הבלתי־מושג, וכלה בנרקיס המגוחך, שנענש על ראיית עצמו ונאלץ לא לראות עוד בעיני ראשו – שפתו של רייזנר נוצרת ביחסים בין חלקים שלמים וקטועים, בין גידולי גוף וכריתות, בין מלאות לבין הריק החודר לצורות וממלא בהן תפקיד פעיל.

4. מה אומרת לי היום אותה ראשית עגומה הנעוצה בניתוח הפסילים הדוממים? אותה סצנה קדם־היסטורית שכוחה באור כשדים, המופיעה בספרות האגדה, לא במקרא, והמתחוללת בין אברהם לבין תרח אביו, שהיה מוקף פסילי אלילים אנושיים, פגומים? האגדה מספרת שבביתו של תרח אבי אברהם היו עושים צלמים ומוכרים אותם בשוק. הבן הנפרד מן האב נפרד הלוא ממילא מן הצלמים הקונקרטיים שאכלסו את עולמו של זה. אך אף על פי שעוד מעט קט ילך לו לדרכו,

הוא אינו רק מנתק את עצמו אלא מונע מאביו להמשיך לחיות באמונתו, להמשיך לכלכל את עולמו שלו. הבן חש מחויב לסלק את תבניות האלילים משדה הראייה של אביו, ולבטל את עצם האפשרות לחיות במחיצתם במרחב הפרטי והציבורי. הוא מותיר אחריו עיי חורבות ומכיר בעקיפין בנוחם ובעוצמה שנוכחותם החומרית של הפסילים עשויה לספק. הניפוץ אומר שני דברים באחד: שבפסל יש יכולת; שבפסל אין יכולת. מפני שהפסל בעל ערך, יש לנפצו. אך מפני שהפסל גם חסר ערך, מפני שאינו מייצג דבר־מה ממשי, אין לו עמידות. פסילים אפשר לנפץ. סצנת הניתוח עתידה בלי דעת להוליך לעקידת יצחק. אותה המשכיות פטאלית כורכת את הקרבת פסלי האב בנכונות להמית את הבן ולהיקרע לגמרי מרצף הדורות בשרשרת תחליפים שבה מעשה אלימות הרה־גורל אחד מתחלף באחר. אך מה אומרת לי היום אותה קריעה מוקדמת מן השושלת המלווה בהשלכתם של פסילי האבן? מרגע זה ואילך אין דימוי, אין מסכה, אין צלם. יש רק בדיה מילולית. מן התרבות הפיסולית המוקדמת הולכים אל המופשט, אל עולם של מסמנים שאי אפשר לפדותם בחומר.

5. רייזנר מפציר בנו לסגת לאחור אל המקור הגשמי הקדום בפסילים המיניאטוריים, שאנחנו מעולם לא צמחנו בקהלם זולת בעקיפין בארמונות החול או באנשי שלג שנבנו ונסחפו כהרף עין; יציקות ילדיות החיות בתוכנו כנעדרים בעלי כוח אדיר הממלאים תפקיד עלום בדמיון, בדומה לאותה בטן נפוחה ונבובה שהוא מרבה לפסל, יציקות שהיו כלא היו והותירו געגוע לפירות אסורים. הוא מבקש מאתנו להציב את פסליו בבית, למלא את חללי החדר בנוכחותם הפיזית של גופי פסל פצועים, כמו סימני דרך נושנים, לחוש אותם, לגעת בהם, ליצור עמם יחסי אובייקט המעורבים כבר, תמיד – בשל סבילותם האינהרנטית – במשאלות, בתפישות, בצרכים, ברעיונות שצבורים בנו ומתרוקנים כדי שנוכל לגלותם מחדש, אחרת; להקיפם מזוויות ראייה שונות, בחזית ובעורף, לעקוב אחר רצף מסוים, להקשיב לעוצמה המצטברת של הסדרה, ללכת במעגלים דווקא כדי לשוב ולהתבונן בעצמנו, לזהות את עצמנו בתוכם, לספר סיפור, אולי, לתרגם את אילמותם, לשמוע אותם בשפה אחרת, שאינה נתונה מראש. להפוך אותם לבעלי משמעות.

6. ג'קומטי מספר בפרגמנט אוטוביוגרפי שמתוך המשאלה ליצור מזיכרון, ולא ממודל, נעשו פסליו קטנים יותר ויותר, מחמת הבעתה שנתקף בה. קרוע בדילמה בין דמות גדולה, שנראתה לו לא־אמתית, לבין דמות זעירה, שהייתה לו בלתי־נסבלת, מצא פתרון באותן דמויות פרדוקסאליות ארוכות ודקות, כמעט שקופות, שיש בהן ממד מתריס והודף ועם זאת אוורירי. רייזנר מפסל דמויות קטנות, גרסאות ממוזערות של מוות, עצמי שמשעה שנעשה אובייקט היה לרוח רפאים.



האיש ההולך, ג'קומטי



תאומים
14.3×6.1×25.6



1. אפלטון, תאיטיטוס, בתוך כתבי אפלטון 3, תרגום: יוסף ג. ליבס (ירושלים ותל אביב: שוקן, תשל"ה), 148.

האוטוביוגרפיה הפיסולית של דן רייזנר

מיכל בן-נפתלי

1. "ושעה שאנחנו רוצים לזכור דבר מהדברים שראינו או שמענו או השגנו במחשבתנו," אומר סוקרטס, "הרינו נותנים גוש שעווה זה אל מתחת לתחושות ולמחשבות שלנו ומדפיסים אותן בו, כהיחתם רישומי חותם. ואנו זוכרים ויודעים את אשר נדפס כך, כל עוד קיימת תמונתו; ואילו מה שנמחק או לא השאיר כל רושם, שוכחים אנחנו ואיננו יודעים".¹

חקיקת רשמים בשעווה, חריתה בחומר רך: הזיכרון בניסוחו האפלטוני מפסל בתודעה, יוצק תבניות מובן לתוך העצמי. זיכרון אוטוביוגרפי זה, פשוטו כמשמעו, כתיבת־חיים החותמת ומדביקה באחד מחבר וגיבור, הוא נקודת מוצא לאוטוביוגרפיה הפיסולית של דן רייזנר: פרויקט מתמשך של ידיעה עצמית המחויב לאמת שאינה האמת האוטוביוגרפית במובנה השגור בפרוזה נרטיבית הנפרשת על פני זמן לינארי, אלא אמת היציקות המקוריות, הקטועות, המתרחשות בהבלחים ללא מעטפת סיפורית.

2. אני משתמשת במונח הזה, 'יציקה', כשאני מבקשת לבטא גודש רגשי לא־מובחן שאין בידי לפוגג, גוש מגובב שטרם צר לו צורה בתוכי. אני מרגישה מעין יציקה. יציקה זו, על כובדה המערער, על המועקה שהיא משרה, זולגת לעתים בצורת דמעות שאינן מפיגות אותה כליל אלא עושות אותה להרף עין קלה יותר. דן רייזנר אומר לי בשיחה, בדרכו, שיציקה כזאת מסמנת את תחילת תהליך עבודתו בכל מובן, תהליך שהוא יחסי חליפין בין מצבי צבירה פנימיים לבין מצבי הצבירה של החומר, חציית היציקה האחת באמצעות שיטת השעווה הנעלמת של יציקת הברונזה. היציקה המקורית חסרת־הגבולות לכאורה נחרגת על ידי אובייקט מוגדר, שהוא בבחינת עיבוד, מתן פשר, אפשר אפילו תיקון שלה.

3. עדת פסלים במרחב: איש צב משוריין, שתנועתו האטית כמו מושעית; גבר ישוב על משען, כפות ידיו שלוחות קדימה, שוקו נגדעה מִי־רכו והיא ניצבת בדד על הקרקע כאילו עלתה מן האדמה. ללא מדרך כף רגל, כתפיו הרחבות מצטמצמות והולכות

תוכן עניינים

79
האוטוביוגרפיה הפיסולית של דן רייזנר
מיכל בן־נפתלי

75
ידו על העליונה
עמליה רוזנבלום

73
ביוגרפיה

71
אינדקס

69
עבודות

דן רייזנר
צלמי חמה

עיצוב גרפי והפקה: הליגה
עריכה ותרגום לאנגלית: צפרה נמרוד
צילום: אבי אמסלם
הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ
טקסטים: מיכל בן־נפתלי, עמליה רוזנבלום
סריקות: שוקי קוק
אפרת גורן מור - סטודיו דן רייזנר
תודה לכל העובדים בג.ל. יציקות
שם הקטלוג לקוח משירו של של פול ואלרי "צלמי חמה",
מתוך - בית הקברות הימי,1920 תרגום: דורי מנור

תודה מיוחדת למשפחתי הנפלאה, לרינת אשתי וילדי המקסימים, שירה, יונתן ואיילה.
להורי, נורית וסולי רייזנר

ולכל מי שמאמין בכוחה של האמנות ליצור שינוי.

על הכריכה: סדרת פסלי צלמי חמה 2002-2017
על הכריכה הפנימית: אנשי שק, בטון וברונזה. מידות משמאל לימין:
1×27.3×13.5×14.1
2×30×9.5×10
3×24×11.2×16.8
4×24.3×12.3×17
המידות נתונות בסנטימטרים: גובהארוחבאעומק

Sculpture
IN URBAN SPACE

הספר יצא לאור בסיוע
מועצת הפיס להרכבות ולאמנות



צלמי חמה
דן רייזנר