



מרים גמבורד אמת בדויה



THE CHANAN ROZEN MUSEUM OF ISRAELI ART RAMAT GAN (R.A)

המוזיאון לאמנות ישראלית רמת-גן (ע"ד) נ"ש חנן רוזן

מרים גמבורד אמת בדויה

מרים גמבורד אמת בדויה

פתיחה: מאי 2014

מוזיאון

אוצר ראשי ומנהל אמנותי: מאיר אהרונסון

מנהל אדמיניסטרטיבי: ציון קובאני

ע' למנהל אמנותי: תמי טריסטר

מנהלת מח' הדרכה: קרן דלח

מנהלה: רונית שריון

תערוכה

אוצר: מאיר אהרונסון

הקמה: מזור סימנטוב

קטלוג

עיצוב והפקה: סטודיו צביקה רויטמן

צילום: רן ארדה

עורכת: גל קוסטוריצה

תרגום: שרון אסף

הדפסה: ע.ר. הדפסות

כל המידות נתונות בסנטימטרים גובה×רוחב







הבשר והדם שאינם מופיעים בסעודה האחרונה של מרים גמבורד

מאיר אהרונסון, ערב פסח 2014

מילאנו. בירת צפון איטליה. המקום שאליו נוהרים רבים כדי לראות את הציור המפורסם "הסעודה האחרונה". אותה הסעודה שיש הטוענים כי היא ארוחת הפסח של היהודי יהושע מחד, וצוואתו של מי שעתיד להיות המייסד של הנצרות ויהפוך להיות ישו מאידך. הסעודה הזאת הפכה כבר מזמן למשהו שמעבר לציור עצמו. זהו אתר תיירות שאמנם מעורר התפעלות בקרב המבקרים בו, אבל רבים מהמבקרים אינם מקדישים לא את הזמן ולא המרץ הדרושים להבנת הציור הזה.

הציור, המצויר על קיר חדר אוכל (רפקטוריום) בכנסיית סנטה מריה דלה גרציה, מראה חזית של שולחן אוכל ארוך שישו ושנים-עשר שליחיו יושבים סביבו. גם מריה מגדלנה, זו שעליה אומרים כי היתה תלמידתו המצטיינת של ישו, נמצאת שם - ניצבת לצדו הימני. ימין, אגב, הוא הצד שמאוחר יותר יהיה הצד שבו ייצלב הגנב הטוב, אחד משני הגנבים שנצלבו לצד ישו כדי להשפילו. אבל בעוד הגנב הצלוב משמאלו של ישו נוהג כפושע וכאיש רע, הגנב הצלוב מימין, הטוב, מנחם את ישו ממקומו שעל הצלב. וכך, ומכאן ואילך, יהפוך הימין להיות הצד המסמל את הטוב. בציור, על השולחן, גביעי יין וכלי אוכל ועליהם לחם. ישו, עדיין יהושע, אומר לתלמידיו כי הוא יודע שאחד מהם ילשין עליו בפני הסנהדרין ובפני הרומאים וכי הוא יומת. הוא מציע להם את הלחם, כסמל לבשרו, ואת היין, כסמל לדמו, ומבקש מהם להמשיך בדרכו ולהפיץ את דבר האלוהים. על פי הסיפור, יהושע ידע כי יהודה איש קריות הוא הבוגד שישגיר אותו לידי הרומאים לצליבה.

הציור מתאר את ההתרחשות בין השליחים לאחר דבריו של ישו. הבהלה והתדהמה מתערבבים למערך ציורי שבו פניהם מביעים הכול. אינספור ניתוחים נעשו על עבודה זו: בדקו את מספר הידיים המופיעות בציור ומצאו שאינן תואמות את מספר האנשים, בדקו גם את מופע הסכין ומצאו שאין רואים מי מחזיק בה. התקרה בקתדרה הסיסטינית בוותיקן שברומא ו"הסעודה האחרונה" הם אולי היהלומים בכתר הציור הנוצרי המסורתי. באחד אלוהים מציע לאדם את ידו, ובאחר ישו מציע את דמו ובשרו.

בספר הנפלא "יהודה איש קריות" מגולל יגאל מוסינזון, אותו מוסינזון שכתב את "חסמבה" בעבור הילדים בשנות החמישים, את סיפור הסגרתו של ישו כקונספירציה משותפת של ישו ויהודה איש קריות. על פי הסיפור הזה ישו מבקש מיהודה להסגירו כדי ליצור את הקדוש הראשון וכדי לגרום לשליחים להפיץ את תורתו מתוך נחישות. מוסינזון ממשיך ומספר כיצד

יהודה בורח לכרתים מפחד מן השליחים האחרים, כיצד כעבור זמן וחיפושים השליחים מגיעים אליו, וכיצד הוא מספר להם את שאירע כשהם מבקשים לנקום את נקמתם במלשין. אני מביא דברים אלה כדי להסביר כי הסעודה האחרונה, זו המצוירת והמתוארת בכתבים, הפכה להיות אבן הראשה של הפצת הנצרות מנצרת אל רחבי העולם הפגאני של אותם ימים, וכי הסיפור והמעשה העסיקו רבים בכתובה ובציור. סיפור זה, על מורכבותו ועל מוסר ההשכל הטמון בו, שימש רבים כמטפורה למצבים שונים. תחילתה של הנצרות בערב חג הפסח והקרבתו העצמית של ישו הן המפתח להבנת תופעת המרטירים בנצרות. מכאן שאנו, כאנשים העוסקים בתרבות, קוראים סיפור זה לא בהיבט הדתי אלא בהיבט האנושי, וכך גם מרים גמבורד.

בטיולי הרבים באיטליה, בעיקר בצפונה של ארץ המגף, ביקרתי בכנסיות רבות שבהן מופיע ציור של אותה סעודה אחרונה. בכל אחד מהמקומות האלה היה מעניין לראות כי ניתנו לסעודה האחרונה אינטרפרטציות אישיות וקומפוזיציה מקומית. היה מעניין לראות עוד איך בציור באחת הכנסיות מופיע על השולחן הגביע, המכונה "הגביע הקדוש", אף על פי שבסיפור אין הוא מוזכר ואף בציורו של לאונרדו דה וינצ'י במילאנו אין הוא מופיע כלל. כן, זהו אותו גביע קדוש שדן בראון הפך בו והפך עד שהגיע למסקנה כי הגביע הקדוש הוא בכלל מריה מגדלנה שנשאה ברחמה את בתו של ישו בת האלוהים. אבל יותר מעניין היה לראות כיצד מופיעים על השולחן המאכלים המקומיים, אלה שלא רק שאינם כשרים אלא אף אינם טיפוסיים לירושלים של תקופת ישו: סרטני נהרות וחזירים שלמים, עוגות וממתקים טיפוסיים לאיטליה ובקבוקי יין מלאים. וכך, כנסייה אחר כנסייה, ראיתי "סעודות אחרונות" שהיו משתים מפוארים או משתי עניים. חלקם בצבעים עזים וחלקם בצבעי דיכאון חומים, אפורים ושחורים.

רחוב אלנבי בתל אביב היה המקום האחרון שבו ציפיתי למצוא את הסעודה האחרונה. מרים גמבורד גרה בבית הניצב ברחוב הכי פחות מתאים להכיל בו את הסעודה האחרונה. בית תל אביבי ישן, אפור, ובו חדר מדרגות הנעול בשער ברזל להגנה מפני אלה שאינם מצליחים לאצור את השתן לאחר ליל בילויים מפוקפקים ברחוב שאיבד כבר מזמן את זוהרו והפך לרחוב של חנויות זולות ומועדונים הפעילים בלילות.

מרים גמבורד היא אמנית שגדלה בבית של אמנות. אביה ואמה היו אמנים, והיא, כמעט ללא ברירה, הלכה בדרכם. כשהחלה להראות לי את הציורים הייתי מופתע. רישומים עדינים כמעט ברוחו של לאונרדו דה וינצ'י ברישומי הספיות שלו, אותן סקיצות שהכין לצורך העברתן אל הקירות, ובהן דמויות שבנתה לצורך ציור הסעודה האחרונה שלה. הדמויות מסודרות על פי הקומפוזיציה הקלאסית, אבל אין הן הדמויות של לאונרדו. מרים גמבורד הושיבה אל השולחן טיפוסים שונים שכל אחד מהם לבוש בגד אופייני לדמותו המצוירת, החל באיש החובש

מגבעת, וכלה באחד שכיפה על ראשו. אנשים חרושי פנים. חלקם נועלים נעלי עבודה, חלקם בסנדלים. השולחן ריק מאוכל ומכלי אוכל, אבל הסיפור והציור כולו מצביעים על הסעודה האחרונה של מרים גמבורד. כל אותן דמויות אמנם אינן דמויות השליחים המסורתיות, אבל הן שליחים של עולם אחר, עכשווי ומדומיין, שליחים התופסים את מקומם לא כמפיצי תורה עתידיים אלא כדמויות החיות את התורה עצמה ומספרות את הסיפור הפרטי שחלקו נוגע בקונפליקטים פרטיים וחלקו בקונפליקטים לאומיים. באחד הרישומים מופיעה סצנת הסעודה הזאת ללא שולחן, וכל הדמויות ניצבות בעירום, ברישום אנטומי מדויק של מי שמכירה את מלאכת הציור על בוריה. הדבר המעניין דווקא ברישום זה היה העובדה כי הדמות המרכזית, ישו, כבר עטור בהילת הקדוש, אותו כתר המרחף מעל ראשו, זאת עוד בטרם נצלב.

מרים היא קלאסיקונית. היא יודעת את מלאכת הציור כמי שלמדה באקדמיה ולא פסחה על השיעורים ברישום קלאסי. בכל הרישומים/הציורים האלה היא מקפידה על הדיוק האנטומי ועל יכולתיה ברישום. אבל בקבוצת עבודות אחרת שבה הרישומים קטנים, מרים משחררת רסן ומפליגה על כנפי הדמיון למסע בכל אתרי האמנות החשובים בעולם. היא עוברת מפסל ישו בריו דה ז'נרו לפיאצה בפירנצה ולפסל דוד המוצב בה ועד לפיאצה סאן מרקו בוונציה, ומשם במעבר חד לאפגניסטן לפסל בודהה שפוצץ בידי מוסלמים קנאים, עבור לכיכר הבימה בתל אביב שבה מוצב פסלו של מנשקה קדישמן. בכל המקומות שאליהם היא מגיעה היא מתערבת בעשייה. היא נעזרת במנופים מדומיינים, בטנקים, באניות ובמסוקים כדי לפרק את הפסלים האלה ולהציב במקומם את פסליה שלה. זהו מסע מדומיין הלוקח את הצופה אל מוקדי ההיסטוריה מחד, ומציב בפניו את עבודתה של מרים גמבורד מאידך. לצרכיה היא נעזרת בכרובים (מלאכים), ואלה נרתמים לעזרתה כאותם גמדים קטנים מאגדות הילדים העובדים בלילות. היא מתגרה ומנחמת בה בעת, ואת הרישומים האלה היא בונה כמערכי סיפור (story board), כקומיקס הבא לספר סיפורים דמיוניים, פנטסטיים, לא מציאותיים, היכולים להתקיים רק במוחו של הכותב או במציאות מדומיית שבה המחשב וסרטי אנימציה יכולים להביא אל הצופה את הבלתי אפשרי ולהפוך אותו לרגע לאפשרי.

וכך, ברחוב אפור בתל אביב, בקומה שנייה, מתקיים עולם שלם שהחל בדירה הקטנה את מסעו אל חללי התצוגה של המוזיאון. לכאורה סיפור רומנטי של אמנית היוצרת לה עולמות אחרים, אבל במציאות ציור מעולה המאפשר לצופה לראות אמנות במיטבה. זו עבודת אמנות המכירה את העבר כפי שהיא מכירה את ההווה. זהו סיפור של דמיון הפורץ ממוחה של האמנית אל הנייר ואל הבד בפרץ ציורי.









הסעודה הגדולה, 2013-2014, פסטל, 862×310

Large Last Supper, 2013-2014, pastel, 310×862



כרוב כבוש¹

ד"ר גיא מורג צפליביץ'

ההשתייכות ללאום היהודי אינה תלויה רק בביצוע הפרקטיקות הדתיות הטקסיות אלא היא גם כזו המועברת בתורשה. כך קורה שלעתים קרובות האדם היהודי מקבל על עצמו חלק מזהות אך אינו יכול להשילו או להיפטר ממנו.

מרים גמבורד מסרבת לקבל את הזהות היהודית שלה כזהות מובנת מאליה. היא בוראת לעצמה מרחב ויזואלי פנטסטי. בתוך המרחב שהיא בוראת היא יכולה לצאת למסע חסר פשרות אחר מרכיבי הזהות שלה, ובה בעת להזמין את הצופה ביצירותיה להיכנס למרחב ולהצטרף למסעה. זוהי אינה הטלת ספק בקיום הזהות אלא ניסיונות לאתגר אותה כדי להבין רבדים שונים שלה.

13

המודרניזם ראה בכל מסורת שהיא אויב ודחה אותה על הסף, ואילו הפוסט-מודרניזם התעייף מההרס המתמיד, והחל את ספירת המלאי כשהוא מייחס לעצמו ירושה יקרת ערך המבזבזת לשווא. הוגים רבים התייחסו למסורת. אחת הדוגמאות היא טענתו של הפילוסוף הצרפתי ז'אק דרידה (Jacques Derrida) שהציע שלא להחליף ישן בחדש אלא לשלב את הישן בחדש. זוהי בדיוק נקודת המוצא של גמבורד כשהיא חוזרת שוב ושוב אל המסורת. בעולמה הוויזואלי גמבורד הופכת את העיפרון לפטיש שבעזרתו היא יכולה לבצע אקט איקונוקלסטי נגד המוסכמות הדתיות המקובלות. אמנם למעשיה נדרשים כוח פיזי ואומץ רב, שהרי מלאכת ההריסה והבנייה משויכות לרוב לעולם הגברי, אך זהו איננו איקונוקלזם במובן המקובל של המילה; זהו הרס המקיים גם את הפוטנציאל של בנייה חדשה - בנייה שתתקיים לצד המסורת. בעוד הטקסט הדתי עשיר בתיאורים, דווקא הטקסט הוויזואלי לוקה בהם. וכך, בקריאותיה להרס, גמבורד אינה מנסה לבצע רפורמציה דתית אלא רפורמציה ויזואלית. היא מחפשת אחר האמת המתוארת בכתובים, ובעזרת כישרון הרישום יוצא הדופן שלה מנסה ליצור לעצמה קיום במרחב.

ברישומיה מבצעת גמבורד דה-קונסטרוקציה המתעמתת בעיקר עם הדיבר השני מתוך עשרת הדיברות, מאבני היסוד של התורה והמסורת היהודית: "לא-תעֲשֶׂה לָךְ פֶּסֶל, וְכָל-תְּמוּנָה" (שמות, כ, ג). איסור דתי זה נבע בעיקר מהניסיון למנוע עבודת אלילים, ולכן לאורך המסורת הדגש

1 הטקסט מבוסס על ריאיון עם האמנית.



המרסיז, פרנסוא רוד, פריז

בתודעה היהודית הקולקטיבית הושם על היצירה בתלת-ממד, משמע הפיסול. אך ברישומיה גמבורד אינה מבצעת כל "עֲבֵרָה": היא בוחרת במכוון ליצור דווקא בדו-ממד ולהציג רישומים אף על פי שטכניקה זו מזוהה לרוב עם סקיצה ועם עבודת הכנה. בעזרת בחירות אמנותיות אלה היא מצליחה לעקוף את המכשולים והאיסורים שמציבה התורה בפני האמן היהודי, ובמרחב הממשי מצליחה להפיח חיים בטקסט הוויזואלי. תחת ידיה הדף הופך ל"תכנית מתאר" של עולם חדש, כפי שהיא חוזה אותו בדמיונה.

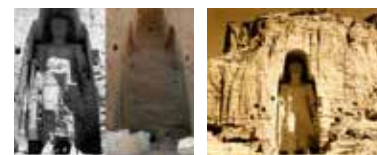
בעולמה של גמבורד אין יותר "פרות קדושות". אין גבולות. הכול מותר לה שם. ועם זאת, במרחב החדש והפרטי היא אינה חוטאת בשום פנים ואופן לאמת. נהפוך הוא, היא חוזרת שוב ושוב לטקסטים מן המקורות ומנסה לתרגם אותם לשפתה, היא רושמת מיני אופציות כדי להימנע מפירוש נחרץ אחד, ובה בעת חוזרת לדימוי ביצירותיה ומנסה לתת לו כמעט את כל הביטויים הוויזואליים האפשריים. רישומי הכרובים, אותן בריות היברידיות מכונפות המוזכרות לראשונה במסע מהר סיני לארץ כנען, שבהן היא עוסקת זה שנים רבות, הם דוגמה מוכרת לריבוי הביטויים הוויזואליים של האמנית. גמבורד מעניקה להם תווי פנים וגוף, ובסדרה ארוכה של רישומים היא חוקרת את דמותם כפי שזו מוזכרת בתנ"ך, במדרשים ובתלמוד.

מאז מסעי אוהל מועד ועד חורבן הבית נמצאו דמויות הכרובים המכונפים במרכזו הגשמי והרוחני של הפולחן היהודי. כשהם מעורים זה בזה ומסוככים על ארון הברית היה תפקידם של הכרובים במחשבה היהודית לשמש בסיס לשכינה ולהעברת כוחות מהעולמות העליונים לאלה התחתונים - בסיס המסמל את האינטימיות בקשר שבין הקב"ה לעם ישראל. אולם ביצירתה גמבורד אינה מסתפקת במתן פירוש אישי לדימוי; היא מרהיבה עוז ומעניקה לכרובים תכונות אנושיות, והופכת אותם לבעלי תשוקה מינית. אך התיאור הפורנוגרפי שלה הכולל משגלים, תנוחות ומעשים מיניים אינו קורא תיגר על הטקסטים במקורות; זוהי אינה פרובוקציה לשמה, שכן אילו היתה רק כזו - כוחה של היצירה לא היה נשמר. באופן מושכל ומחוכם גמבורד מקפידה לשמור ברישומיה על צניעות מונוכרומטית, ובכך מבצעת למעשה היפוך: תיאורה מתריס דווקא כנגד השמרנות והמוסכמות החברתיות המאפיינות את החברה המערבית, ודרך הממד הפרובוקטיבי היא מחייבת את הצופה להגיב. אך אין זו הסצנה הפורנוגרפית של תיאורי הסקס שמעוררת את הצופה אלא דווקא יצר המציצנות שלו שמקורו בתחושת דיסוננס הנפער בין התיאור המוכר מהמסורת לבין הדימוי החדש, פרי יצירתה של האמנית. זאת ועוד, בנוסף לאופן שבו היא מעוררת את הצופה, בטכניקה מהפכת זו מביאה גמבורד לידי ביטוי את כוחה

כאמנית אישה: היא מציגה את החיבור בין הכרובים כאהבה ולא כארטיקה, ואת כוח האהבה ככזה המבטיח חוסן עולם והמוציא לאוויר העולם את האמת שאליה חתרה.

גמבורד עובדת בטכניקת הרישום השואבת את כוחה לא רק מהטקסט המקראי אלא גם ממסורת הרישום והציור האירופית הקלאסית. כילדה צעירה שגדלה והתחנכה בברית המועצות לשעבר וכבת להורים אמנים היא ספגה רוח אמנותית כבר בבית. אביה משה גמבורד הוכר אחרי מותו כקלאסיקון האמנות המולדבית-בסרבית. כמה מיצירותיו שוכנות במוזיאון הלאומי לאמנות של מולדובה, במוזיאון הלאומי לאמנות בבוקרשט ובגלריה הממלכתית טרטיאקוב במוסקבה. כנגד רצונם של הוריו הדתיים נסע אביה של גמבורד לבריסל והתקבל לאקדמיה המלכותית לאמנות Academie Royale des Beaux Arts de Bruxelles. גם האם יבגניה היתה אמנית בזכות עצמה, ואף עבדה כסצנוגרפית וכמעצבת תלבושות בסרטו הראשון של הבמאי המוערך סרגיי פרדג'נוב² (Sergei Parajanov). לאור עברה ניתן להבין כי בבחירתה של גמבורד לפתח את שפתה הייחודית באמצעות יצירות מרכזיות מהקאנון המערבי היא מפקיעה את הזהות היהודית מהמקרה יוצא הדופן שלה, והופכת אותה למרכיב אחד מתוך זהות מורכבת יותר בעולם פוסט-מודרני. הקשר לעברה הייחודי אינו נגדע ביצירתה אלא מהווה התייחסות חשובה למסורת ולתפקידה בעידן העכשווי המנסה להתנתק ממנה ללא הרף.

כדי להעמיק את הדיון על אודות יצירתה של מרים גמבורד יש להכיר עוד מושג מהלקסיקון הפוסט-מודרניסטי - סימולקרה (simulacra). הסימולקרה, כפי שהיא מופיעה במשנתו של ז'אן בודריאר (Jean Baudrillard), מסמלת בשיח הפוסט-מודרניסטי ביטוי ביקורתי לתיאור המציאות ככזו שהיחס בינה לבין ייצוגיה הופך. כבר בפתח ספרו "סימולקרות וסימולציה" (1981) מתייחס בודריאר לסימולקרה כדבר האמיתי. לדבריו, האמת היא זו המסתירה שאין אמת, ולא להפך, ואילו הסימולציה היא זו שמערערת את ההבדל בין ה"אמיתי" ל"כוזב" ובין ה"ממשי" ל"מדומיין"³. בתערוכה זו מקיימת גמבורד קשר גורדי עם הסימולקרה במשמעה זה, אבל עיסוקה המורכב במושג התחיל כבר בשנה 1988 בתערוכה "לוט ובנותיו". באותה תערוכה היא ביימה תגלית ארכיאולוגית: "באחת המערות בקרבת ים המוות התגלתה סדנה לפיסול, אשר ננטשה מסיבה בלתי מופענחת לפני יותר מאלפיים שנה" - כותבת גמבורד בטקסט פרודי שלה על מאמר מדעי במגזין רציני. את הפסלונים מעשה ידיה, המתארים את האמנית כבת לוט ליד דמויות אחרות, היא הציגה כאילו נתגלו בחפירות, ובאירוניה קורצת הוסיפה: "הפסלונים עשויים בוויטואוזיות גדולה אשר סודה אבד לנו". האדרה עצמית לצד אירוניה עצמית הן המוטיבים האהובים עליה. על הפסלונים העיד רפי לביא (העיר - תל אביב,



בודהה, במיאן

- 2 תערוכת יצירותיהם של משה גמבורד ויבגניה גמבורד מאוספים ישראליים נפתחת בימים אלה במוזיאון לאמנות רוסית ע"ש מריה ומיכאל ציטלין ברמת-גן.
- 3 להרחבת הקריאה ראה: ז'אן בודריאר, "סימולקרות וסימולציה", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 7-9.



ארסמו דה נרני (Gattamelata),
דונטלו, פדובה

19.2.88): "תענוג למשש אותם בעיניים [...] זהו פיסול הנעשה בקצה האצבעות."

התערוכה הנוכחית בנויה משני נדבכים שבשניהם רושמת גמבורד ביד וירטואוזית, בטוחה וחופשית רישומים העוסקים באייקונים מהידועים ביותר בתרבות האנושית, ובה בעת ממשיכה את העיסוק בכרובים באמצעות שילוב טכניקת הרישום בזו של האנימציה.

הנדבך האחד בתערוכה הוא שרשרת של סרטוני אנימציה שיצרה והחומרים המלווים את עשיית הסרטונים. כאן האמנית ממשיכה לטפל בנושא הכרובים שאותו פיתחה בספר הרישומים והמסות פרי עטה "יצר הרע טוב מאד: אהבה ותועבה בתלמוד ובמדרשים"⁴. "הכנסת אמנות הפיסול, מהות פגאנית במובהק, לקודש הקודשים התבררה כצורך הכרחי חזק מכל האיסורים, היא מסבירה בשיחה בעל-פה. היא מוסיפה שהזיווג הקדוש ממקם במרכז של העולם שהרי, "ירושלים (יושבת) באמצעותה של ארץ ישראל, ובית המקדש באמצע ירושלים, וההיכל באמצע בית מקדש, והארון באמצע ההיכל" (מדרש תנחומא, קדושים, י), ובהתייחס לתיאור הכרובים המעורין זה בזה על ארון העדות בחיבוק של אהבה ומין היא טוענת שאקט האהבה נמצא במרכז העולם. וכך יהי. באותה שרשרת סרטונים היא מדמה השחתה, ניתוח והסרה של רבים מסמלי היצירה המערבית - הכללית והמקומית - משער הניצחון ועד "התרוממות" (1976-1967) של מנשה קדישמן; מ"הפרש על הסוס" (Gattamelata, 1447) של דונאטלו בפדובה ועד "ישו הגואל" המשקיף בידיים פרושות על הצלב מהר הקורקובדו בריו דה ז'נרו (1931), ומציבה תחתם את הכרובים שלה. כך למשל, בקריצה לאמנות הישראלית של שנות ה-60, גמבורד גורעת את דמויות הכרובים שלה מהעיגולים שבפסלו של קדישמן "התרוממות"⁵, ובהתייחס לאמנות העולם העתיק היא מתעדת את החרבתם של פסלי בודהה בבמאן על ידי שלטון הטאליבן באפגניסטן. בסצנת הסיום עולה מעין קריקטורה אוהדת של גמבורד עצמה מעפילה במעלה מדרגות של הר אנונימי, תוך שהיא גדלה לממדי ענק עד שהיא ניצבת בפסגת ההר בתנוחתו של ישו המושיע, מאירה פניה לעולם, וכמו מכתירה את עצמה אם לא לאלוהים אז לפחות לפסל החשוב בתבל. הגרנדיוזיות של המשימה מתובלת היטב בהומור האופייני כל כך לאמנית.

4 מרים גמבורד, "יצר הרע טוב מאד: אהבה ותועבה בתלמוד ובמדרשים", תל אביב: הוצאה עצמית בסיוע המדרשה לאמנות, המכללה האקדמית בית ברל, 2010.

5 הפסל "התרוממות", המוצב בכיכר הבימה בתל אביב, מוכר אף בשם "שלושה עיגולים".

בנדבך האחר של התערוכה מתייחסת גמבורד לאחד האירועים המרכזיים והמכוננים בהתפתחותה של התיאולוגיה והפרקטיקה הנוצרית - סעודתו האחרונה של ישו עם שנים-עשר תלמידיו. במהלך השנים הפכה הסצנה הנרטיבית למושא התייחסות ליצירות אמנות רבות. המפורסמת והמצוטטת ביותר בהן היא "הסעודה האחרונה" (1495-1498) של לאונרדו

דה וינצ'י, יצירה שהפכה לאחד הדימויים הנודעים מתקופת הרנסנס, ומהווה בסיס לאינספור יצירות אמנות מאז ועד ימינו. ישו מתואר בה כשהוא ישוב במרכז הציור ותלמידיו משני צדיו. מאז דה וינצ'י ועד ימינו ניזוקה היצירה שוב ושוב, והיא תוקנה ושוחזרה פעמים כה רבות עד כי לא ניתן לדעת היום בוודאות אם ואיזה חלק מהדימוי, כפי שהוא מוכר לנו, הוא מעשה ידיו של דה וינצ'י. גמבורד עבדה על הרישום חודשים רבים, בחנה כל פרט בקפידה והביאה את היצירה למהותה המדויקת כלאונרדו בזמנו.



"ישו הגואל", פול לנדובסקי, ריו דה ז'נרו

אחיזת עיניים ומעשי גנבת-דעת נמנים עם הכלים השימושיים של הסימולקרה. בתערוכה הנוכחית גמבורד פורשת לפנינו את האמת הפוסט-מודרניסטית שבבסיס ציורו של דה וינצ'י. ברישום הסינופיה⁶ המונומנטלי שלה משתנים ישו ושליחיו: שניים-עשר השליחים "שלה" הם טיפוסים פחות איטלקים ויותר יהודים. אך אין מדובר בדמות יהודי אחת אלא בארכיטיפים של טיפוסים יהודים שונים, לרבות כאלה הנדמים כבני זמננו.

17

לפי המסופר בברית החדשה, בסעודה זו, שבערב הפסח, גילה ישו לתלמידיו כי אחד מהנוכחים בגד בו וכי חייו קרבים לקצם. לאחר שהועמד למשפט בפני הסנהדרין, נצלב ישו בידי הרומאים. האצבע המאשימה הופנתה כלפי יהודה איש קריות, שלפי הסיפור מכר את ישו לרומאים בעבור שלושים שקלי כסף. מאורע זה הוא בעל משמעות אדירה מכיוון שהוא מטיל את האשמה למותו של ישו על יהודה איש קריות, על הסנהדרין ועל היהודים עצמם, ומשמש לרוב כבסיס לאנטישמיות ולרדיפת היהודים בחסות הנצרות מאז ועד ימינו. והנה, במרכז הרישום של גמבורד, במקום מושבו של ישו יושב ערבי חבוש כפייה ועקל. האלטרנטיבה החדשה המוצעת עתה על ידי אמנית יהודייה המאפשרת את הצטרפותו של מוחמד ליצירה, אינה רק התרסה כנגד המציאות אלא אף, ובעיקר, ספק קבלה וספק אזהרה מפני הבאות. האלטרנטיבה שמציעה גמבורד, המטשטשת את הגבול בין השאלה "האם כך היתה צריכה להיראות גרסתו הראשונית של המקור?" לבין השאלה "אולי זו היא גרסתו האחרונה?" מגבירה את ספקותיו של הצופה, ומותירה אותו ללא תשובה חד-משמעית.

הגיבור האמיתי בתערוכה זו הוא הרישום הקלאסי - הוא נושא הטיפוחים של מרים, וגם הפעם אין הוא בוגד בה. הרישום הוא כלי עבודה שבאמצעותו גמבורד חוקרת את המציאות ומשנה אותה. הרישום הוא היומיום, מפעל החיים והתשוקה שלה. "לרשום כמו לנשום" היא טוענת גם בתערוכה זו. היא הופכת את עצמה לבת ברית של דה וינצ'י ושל המאסטרס הקלאסיים, ומנהלת איתם שיח מפרה שחוצה את גבולות הזמן - דומה מאוד לזה שניהלו עם קודמיהם

6 סינוף היתה עיר על גדות הים השחור ובה מכרות של חומר אדמדם ששימש את ציירי הפרסקאות לרישום מתווה מתחת לשכבת הצבע.



"התרוממות", מנשה קדישמן, תל אביב

חכמי התלמוד. רישום ותלמוד הם אמנם תופעות תרבותיות הרחוקות זו מזו מרחק רב, אך יש להן גם מכנה משותף - שתיהן לא רק מושגות על מסורת אלא אף מתכתבות איתה.

לסיפור המקורי המתואר ב"סעודה" של דה וינצ'י גרסאות רבות: חלקן ויזואליות וחלקן טקסטואליות, כפי שאלה מופיעות בבשורות השונות. כדי לעשות שימוש ביצירת מופת זו אחרי שטופלה בידי אמנים בסדר גודל של אנדי וורהול ועדי נס ואחרי שנלעסה עד כדי קיטש באמנות, בספרות ובתרבות העכשוויות, נדרשים אומץ וביטחון עצמי. השכלתה באמנות מונומנטלית אדריכלית היא שאפשרה לאמנית להתמודד עם המשימה השאפתנית והמסוכנת, ורצונה לחפש אחר אמת ויזואלית הוא שהביאה לרשום את הסצנה הנוכחית שוב ושוב באופן אובססיבי כמעט.

ברישום שמנסה להתקרב אף יותר לעבודתו המקורית של דה וינצ'י מתחקה גמבורד אחר "הסעודה האחרונה עם כלב" (1500 בקירוב) של ג'ובני פייטרו דה בירגו (Giovanni Pietro da Birago), תחרית שמבחינה כרונולוגית הוא התייעוד הקרוב ביותר לציור.⁷ גם ברישום זה מציעה האמנית אלטרנטיבה, ומחליפה את הכלב, שמופיע במקור, בחתול הממתין תחת השולחן למזון שייפול לרצפה.

18

ריבוי הרישומים ותחושת האוטנטיות העולה מהם מייצרים תחושה של טרום-מציאות ובמקביל גם תחושה של פוסט-מציאות ליצירתו של דה וינצ'י. גמבורד אינה מסכימה עם סדר הדברים, ועל כן לוקחת על עצמה את התפקיד לתקן את המצב: היא יוצרת סינופיה ל"סעודה האחרונה" ומשנה אותה על פי ראות עיניה; היא מקצינה את דמויות השליחים ומחזירה אותם ליהדותם, ובעוד דה וינצ'י צייר את הדמויות ללא סימני לאום מזהים, היא יוצרת "רישום רנסנסי יהודי" - אוקסימורון, כלשון המשוררת חווה פנחס-כהן.

גמבורד אומרת שלא תכננה מראש להחליף את ישו בדמות הערבי. לדבריה היא רשמה את הסעודה משני הקצוות של הקומפוזיציה לעבר המרכז, כפי שהיא בנויה, סימנה את שער הארון של ישו בקווי הפשטה, וגילתה שזו למעשה כפייה. "העיפרון שלי יותר חכם ממני", היא טוענת, וזהו אותו העיפרון שמוכיל אותה לרישום שבו השליחים נשארים עירומים כביום היוולדם. על כך היא מספרת שבעבודה זו החלה ברישום כפות הרגליים היחפות כדי למקם היטב את הגוף, ומשם נרשמו מעצמן הדמויות העירומות.

7 אליק מישורי, "אמנות הרנסנס באיטליה" רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 93.

"אם כך, הכול כאן מקריות?"

"כן," עונה האמנית בערמומיות, "מקריות מכוונת."

זוהי בדיוק הדה-קונסטרוקציה המאפיינת את יצירתה. באמצעות ההרס והאיקונוקלזם גמבורד אינה מציבה בחלל רק את יצירתה, אלא מאפשרת מרחב ויזואלי חדש תוך שהיא כובשת את המקום שלה בתוכו. הגיבור הראשי בתערוכה הוא לא ישו ולא מוחמד ואפילו לא הכרובים על הכפורת של ארון הקודש שקרובים ללבה של האמנית אלא הרישום עצמו - הרישום ככלי עבודה שבעזרתו היא חוקרת את המציאות ומשנה אותה. הרישום הוא היומיום שלה, מפעל החיים והתשוקה שלה, ובעזרת קווים צנועים בודדים וללא התיימרות צבעונית נועזת מנהלת מרים גמבורד שיח מפרה ומתמיד עם שאלות של זהות יהודית אך גם עם זהות באשר היא כחלק ממסורת. גמבורד מכבדת את העבר ואת מקומה של המסורת, ומודעת לחשיבותה של זו: הן זו הטקסטואלית והן זו הוויזואלית. ותמיד - בקריצה הומוריסטית - היא מצליחה לכבוש אפילו את הכרובים.

בעת כתיבת מאמר זה דלפה לתקשורת העולמית ידיעה סנסציונית: נתגלתה סופסוף הסינופיה המקורית של "הסעודה האחרונה" של לאונרדו דה וינצ'י, הרישום ההתחלתי והראשוני ביותר של ציור הקיר, וכמו כן השכבה העמוקה והקשה ביותר לחשיפה. ההפתעה זעזעה את העולם הנוצרי ואת עולם האמנות כאחד: ברישום המקורי מופיע מוחמד במקומו של ישו. הוותיקן הטיל וטו על התגלית וגנז אותה מעיני הקהל הסקרניות. לחץ ברשתות החברתיות וזכות הציבור לדעת עשו את שלהם, והסינופיה מוצגת בימים אלה לתקופה קצרה במוזיאון לאמנות ישראלית רמת-גן.



"פועל ופועלת בקולחוז",
ורה מוחינה, מוסקבה

"הסעודה האחרונה"

לפני שהיו מתחילים את עבודת הצבע, נהגו אמני הפרסקאות (הם ציורי הקיר) ליצור סינופיה (sinopie) - רישום מתווה בפיגמנט חום-אדמדם.

סינופיות רבות התגלו בפירנצה אחרי ההצפה של שנת 1966, שבה פגעו המים בשכבה העליונה של הפרסקאות, אולם עד היום הסינופיה ל"סעודה האחרונה" של לאונרדו דה וינצ'י אינה מוכרת לחוקרים. יש שיאמרו שהיא אבדה בתהום הנשייה; יש שיאמרו שהיא לא תימצא לעולם מפני שהוא כלל לא צייר פרסקו אלא ציור טמפרה (tempera) על טיח יבש.

21

היה או לא היה?

את גוף הרישומים שכותרתם "הסעודה האחרונה" מציירת האמנית מרים גמבורד בפסטל, בעיפרון בצבע סגנווין (sanguis משמעו "דם" בלטינית) ובטכניקות אחרות, ועל הרישום גדול הממדים שלה היא מצהירה שהוא הסינופיה האמתית של "הסעודה האחרונה" של לאונרדו דה וינצ'י.

תחת ידיה של מרים גמבורד ה"שחזור" של הסינופיה הלא-קיימת של דה וינצ'י הופך למה שכינה הפילוסוף ז'אן בודריאר "סימולקרה": אמת לא-אמתית.



































M. Gamburg - 2010

הסעודה מס' 1, 2010, עיפרון פחם ועיפרון סגנווין, 123x72

Last Supper No. 1, charcoal and red pencil, 72 x 123





הסעודה מס' 2, 2010, טכניקה מעורבת, 123x72

Last Supper No. 2, mixed media, 72 x 123

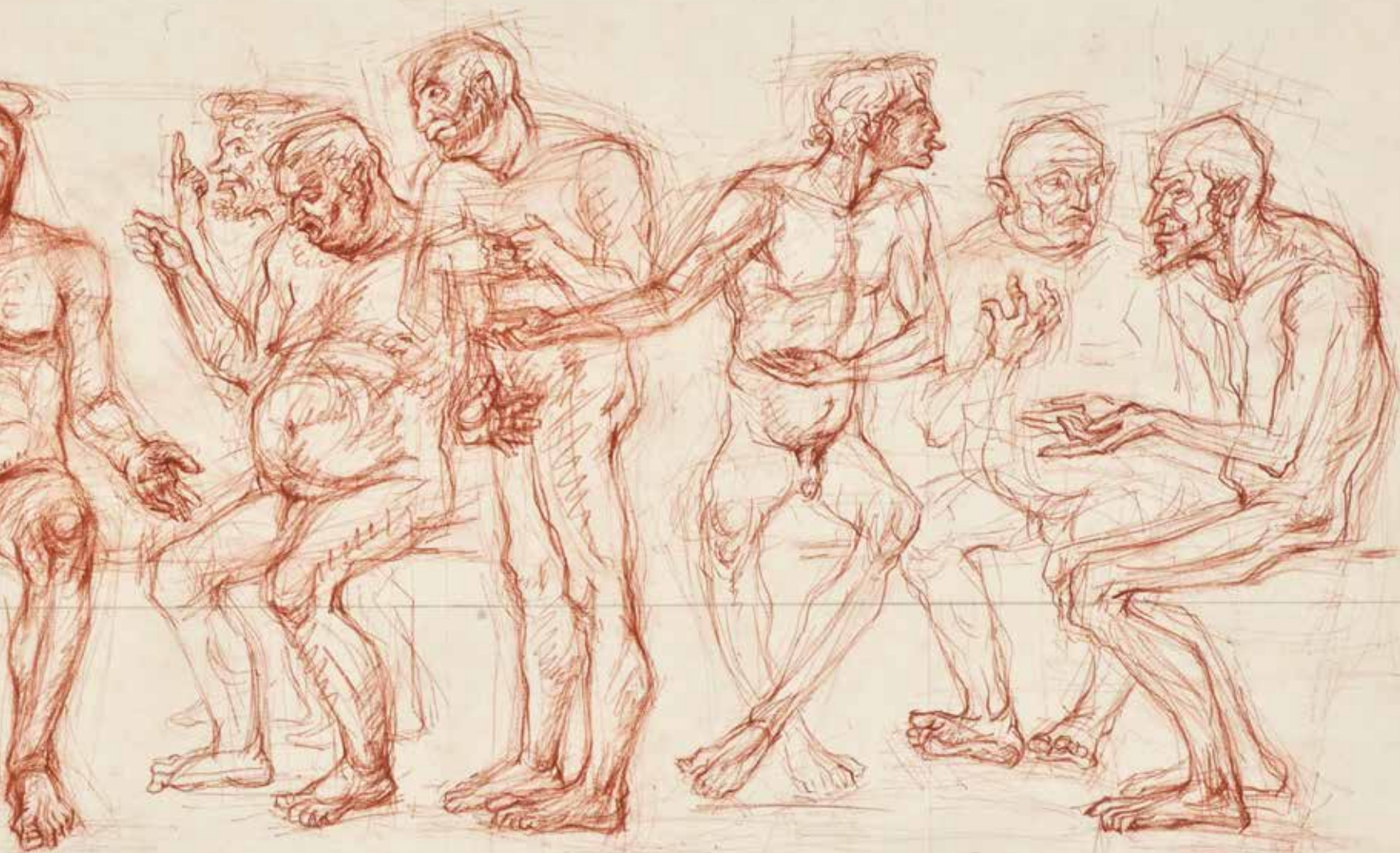


M. Gambard 2010



הסעודה מס' 3, 2010, דיו, מכחול, ציפורן, 123x72
Last Supper No. 3, 2010, ink, brush and pen, 72 x 123





2013

Miriam Gambard

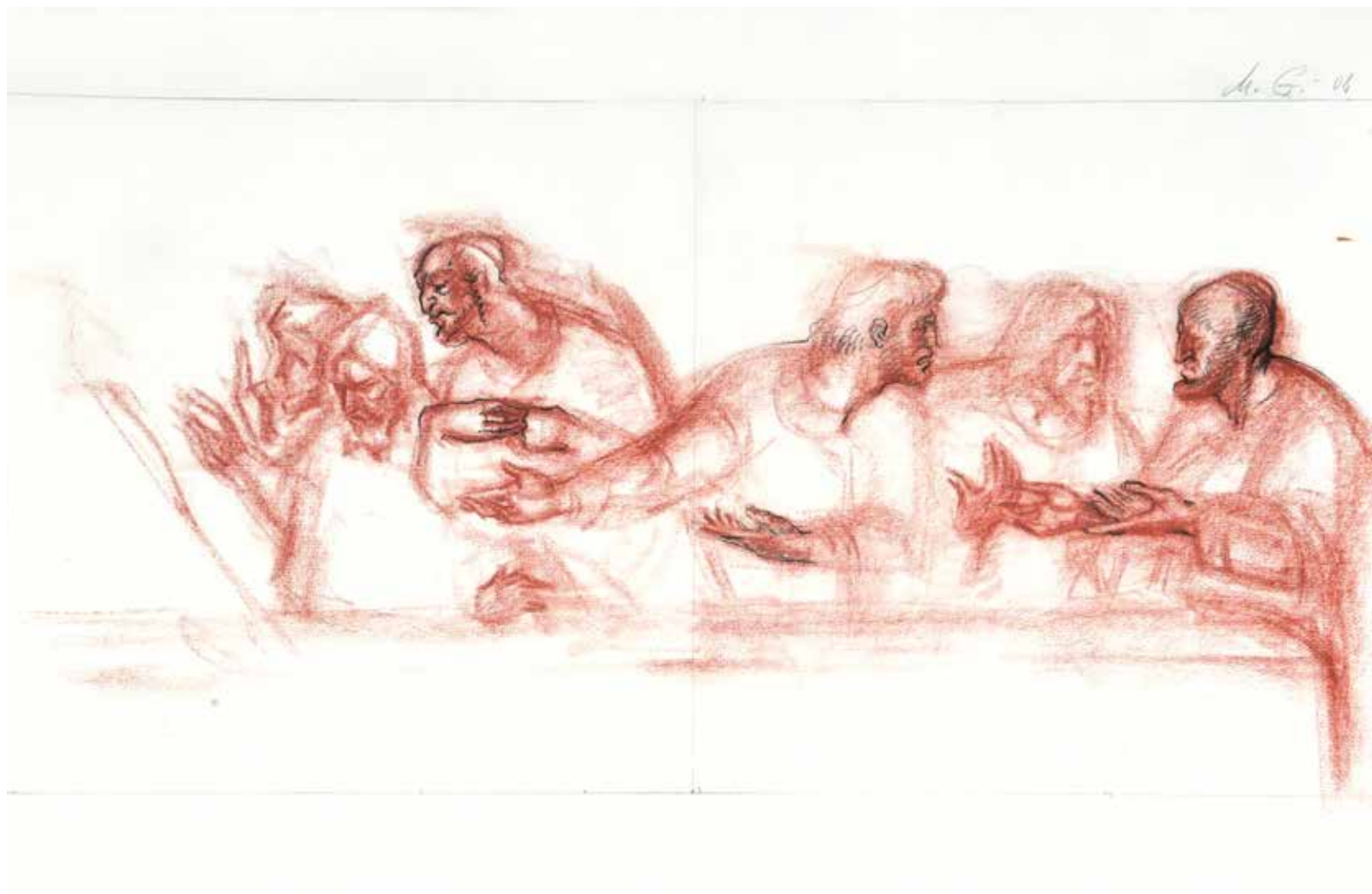
סעודה עם חתול, 2010, עיפרון סנגווין, 72x123

Last Supper with Cat, 2010, red pencil, 72 x 123









הסעודה ללא גיבור, דיפטיך (ימין), 2005, פסטל, 100×65.5
Last Supper without Leading Man, Diptych, right, 2005, pastel, 65,5 x 100



הסעודה ללא גיבור, דיפטיך (שמאל), 2014, פסטל, 100×65.5
Last Supper without Leading Man, Diptych, left, 2005, pastel, 65.5 x 100

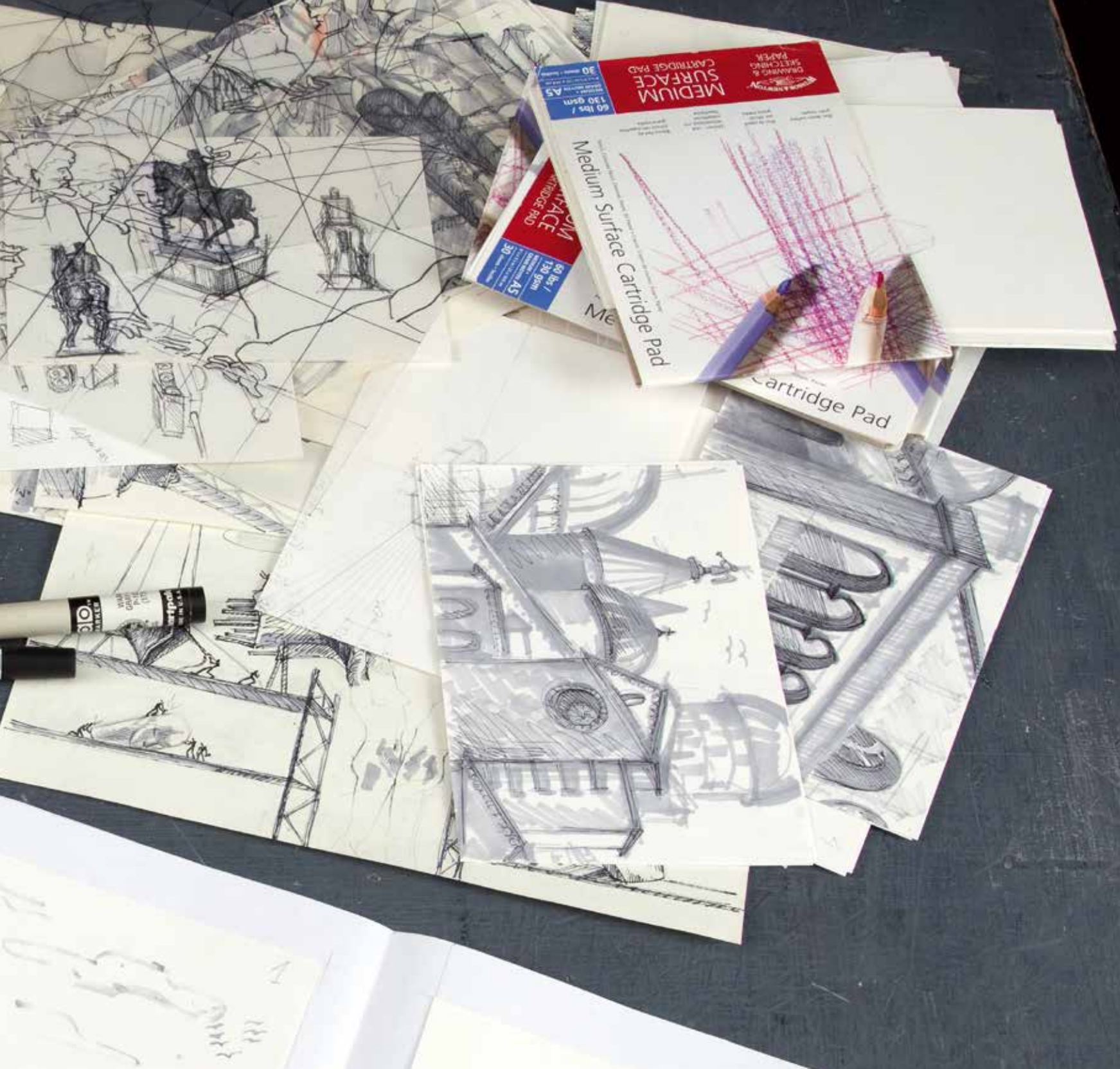


ידיים, רישומי הכנה, 2013, עיפרון סגווין, 26×29, 36×25.3, 29×36
Hands, preparatory drawings, 2013, red pencil, 36x29, 25.3x36, 29x26



“כרובים בגודל טבעי”

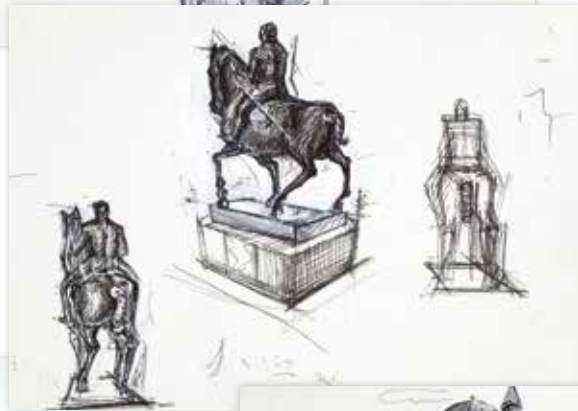
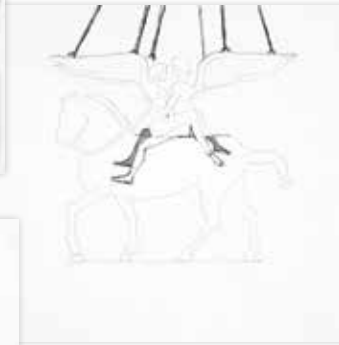
בסרט האנימציה, העשוי story board ורישומים אחרים, מרים גמבורד מגשימה את משאלותיה: היא מנתצת חלק מן פסלים הידועים בעולם, ומקימה תחתם את פסליה - פסלי “כרובים מעורין זה בזה”, אותם דימויי מלאכים תלמודיים האוחזים זה בזה כבשעת זיווג. האמנית עושה זאת ללא מכרזים, ללא ועדות וללא אישורים, ואת יצירתה היא חותמת בקריצה.

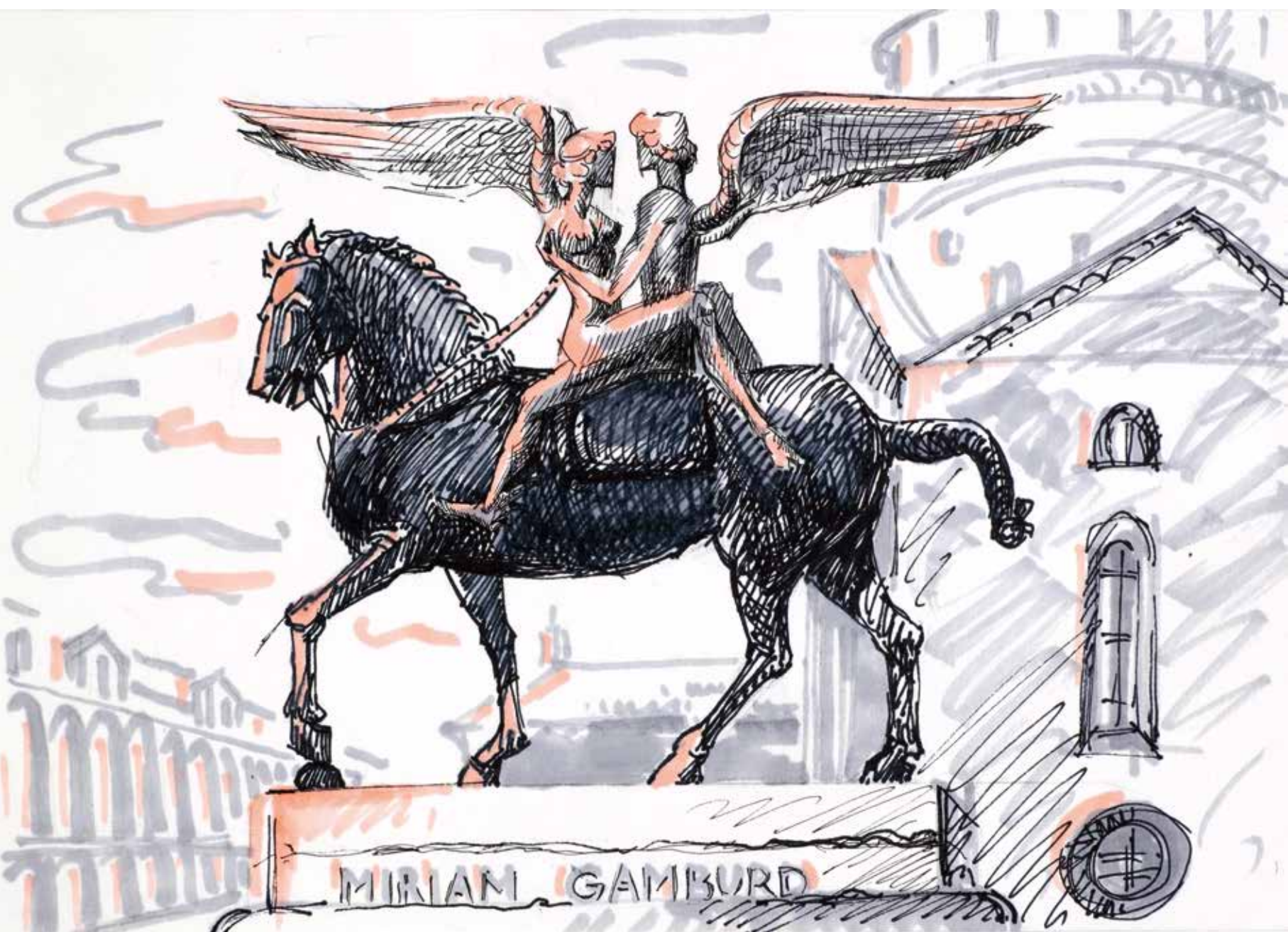




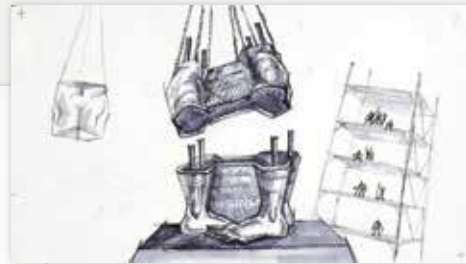
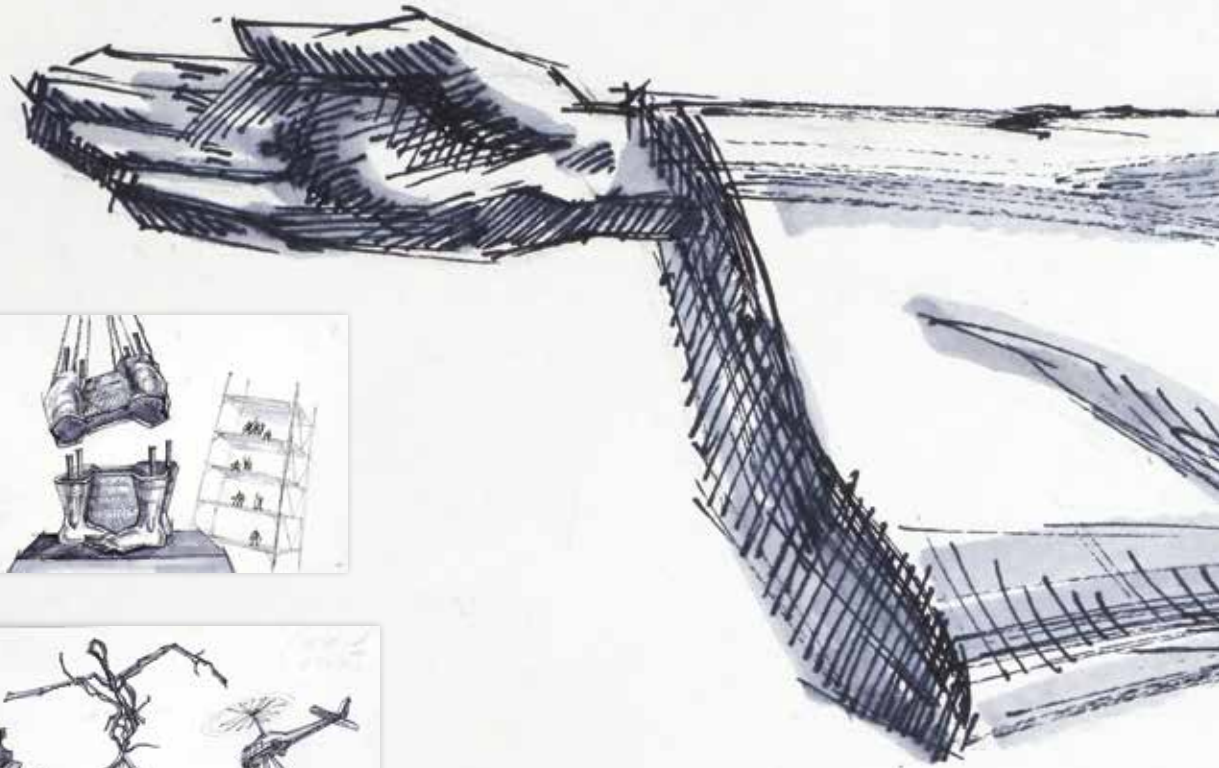


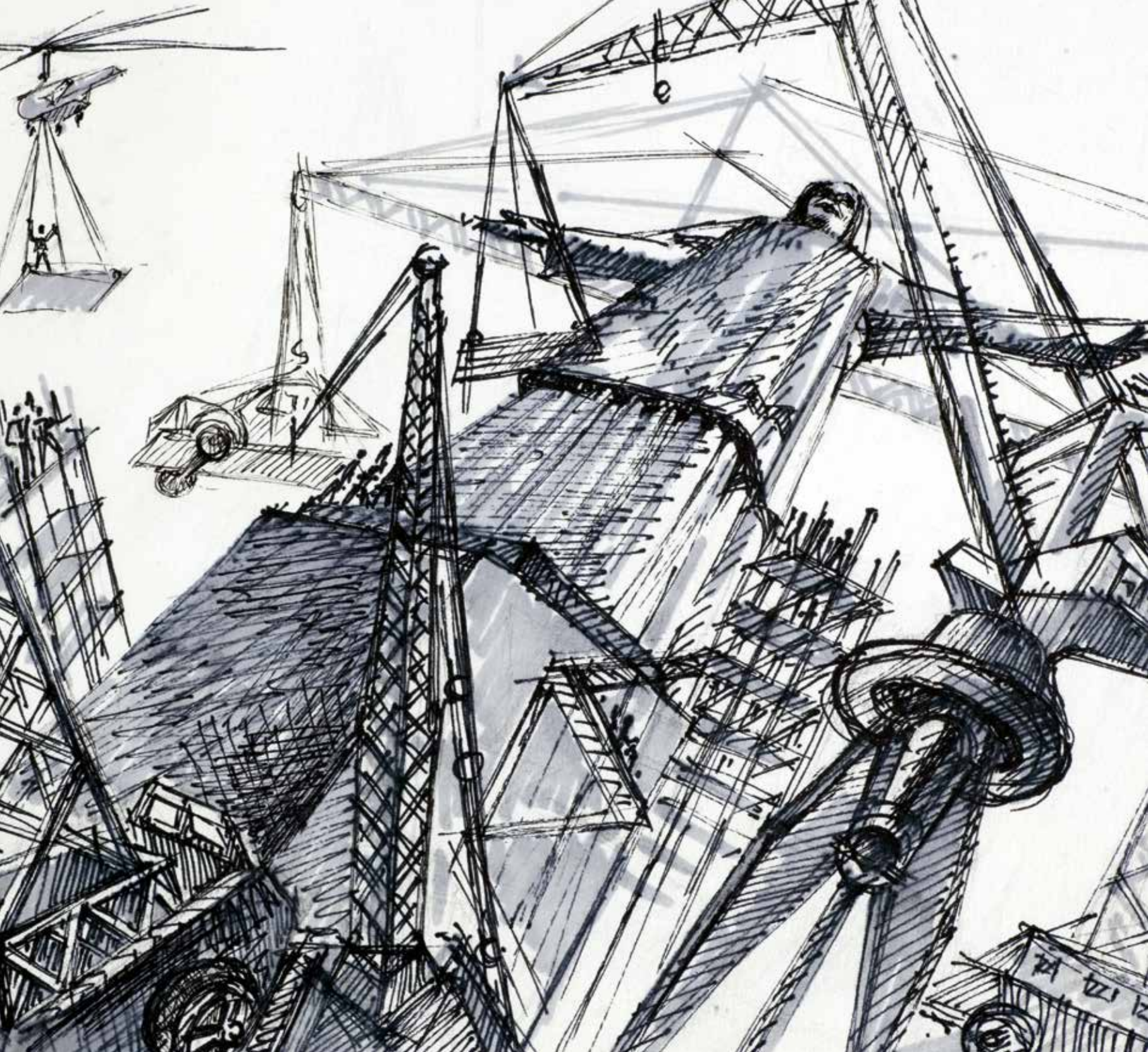


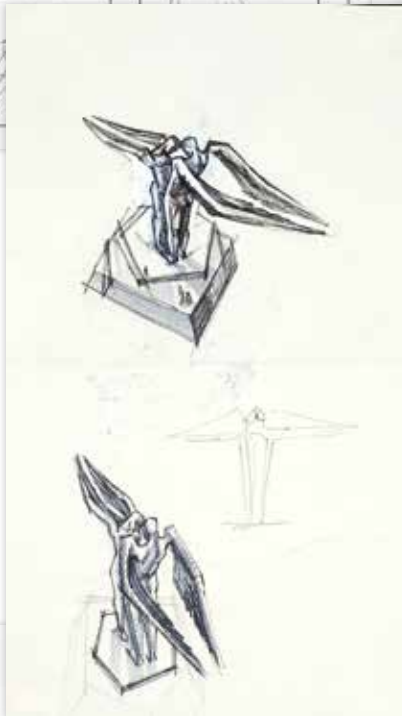
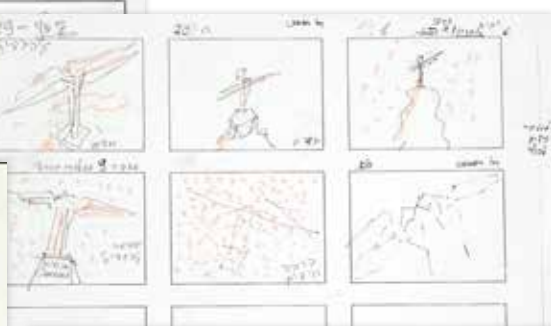








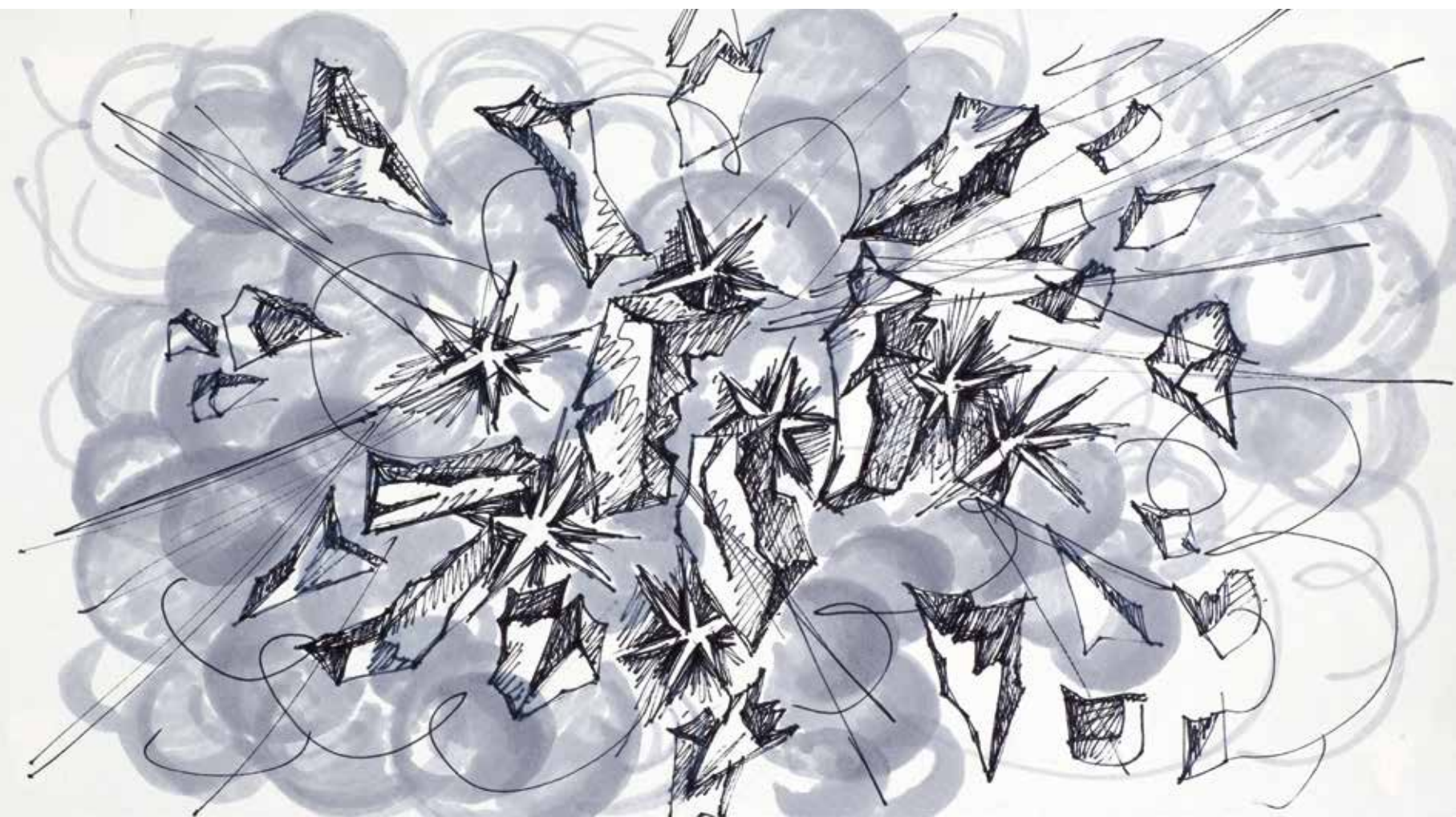


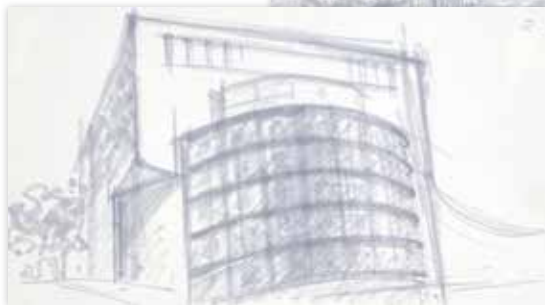
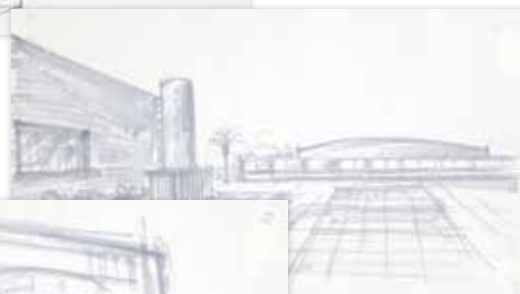
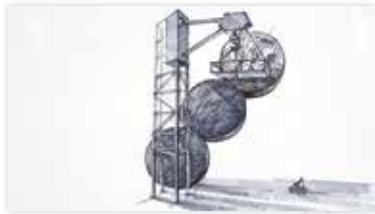






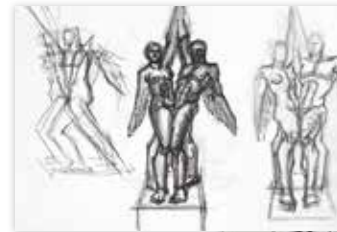
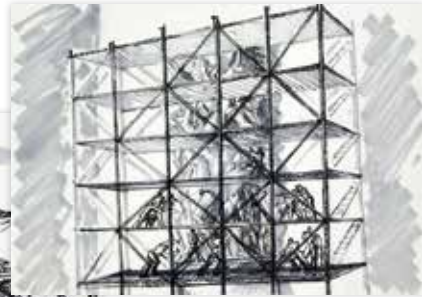














72



images of the apostles and Jesus: the apostles are now Jewish archetypes, including some contemporary-looking figures, and in place of Jesus is an Arab wearing a keffiyeh. The possibility raised here by a Jewish artist—part acknowledgment, part warning of things to come—leaves the viewer with an ambivalent impression.

Drawing is the tool Gamburd uses to investigate and alter reality. It is her daily life, her life's work, and her passion. "Drawing is like breathing," she says, as she forges an alliance with da Vinci and other classical masters, and engages with them in a dialogue across the centuries. Da Vinci's Last Supper has been used in art, literature and contemporary culture to the point of kitsch. For Gamburd to make further use of this masterpiece is a mark of her daring. Her numerous drawings form a kind of prequel and ex-post-facto reality for da Vinci's work, which she reworks to fit her own vision. According to the poet Chava Pinchas-Cohen, Gamburd has created an oxymoron—a "Jewish Renaissance drawing."

74

Gamburd explains that she began to draw The Last Supper from the edges of the composition, and as she worked her way toward the middle, she discovered that "my pencil is smarter than I am." The drawing, Last Supper with Cat, according to Gamburd, began with her drawing the apostles' bare feet, and from there the naked figures basically drew themselves.

"If that's the case, everything here is random?" "Yes," the artist shrewdly answers, "purposeful coincidence."

Gamburd respects tradition and is aware of its importance. And thus, the main protagonist of this exhibition is not Jesus, Muhammad, or the cherubs atop the Ark of the Covenant; it is drawing itself. She reshapes cultural icons with a twinkle in her eye and invites the cherubs for a last supper.

pigment used by artists for the cartoon or the fresco's under-drawing.



she explores various interpretations of the image of cherubs based on their description and interpretation in the Bible, Midrash and Talmud. She endows them with human qualities, and turns them into beings with sexual passions, and by so doing creates the reverse: an image of cherubs that defies the conservatism and conventions of Western civilization and she confronts the viewer with it.

Gamburd manifests her power as an artist by presenting the bond between the cherubs not as eroticism, but as love—and the power of love as something that promises strength and exposes truth. Gamburd's post-Modernist worldview embraces tradition and its role in the contemporary era. As the daughter of artists raised in the former Soviet Union, Gamburd was immersed in the fine arts. Her father, Moissei Gamburd was recognized after his death as the classicist of Moldavian-Bessarabian art. Her mother, Eugenia, worked as a set and costume designer for the first film of the acclaimed director Sergei Parajanov.

75

The exhibition, entitled "Fabricated Truth," comprises two sections in which Gamburd's drawings of cultural icons feature along with her ongoing treatment of cherubs. In animated short films and the materials that went into their making, she simulates the destruction and disposal of many of the world's cultural symbols which she then replaces with cherubs, though she infuses this brazen act with her characteristic humor.

The other section of the exhibition relates to one of the seminal events in Christian theology and practice—the Last Supper. Over the ages Leonardo da Vinci's famous rendering of this scene has been a reference point for countless works of art. Gamburd worked on her drawing for many months, during which she meticulously examined every detail and perfected her designs, as Leonardo did in his day.

Gamburd reveals the post-Modernist truth that is at the base of da Vinci's iconic painting. In her monumental sinopia¹ drawing, she transforms the

¹ Sinope was a city on the banks of the Black Sea that was a source of the red

Cherubs for Supper

Dr. Guy Morag Tzepelewitz

Miriam Gamburd refuses to accept her Jewish identity as self-evident. Instead, she creates a fantastical visual expanse in which she can set out on a journey in search of its components, while simultaneously inviting the viewer to join her on her quest.

Modernism viewed every tradition as the enemy, but post-Modernism, following Jacques Derrida's notion of integrating the old with the new, reassessed the past, and credits itself with having saved a valuable inheritance that was squandered in vain. This is Gamburd's point of departure and her creative endeavor requires strength and courage. Using her pencil as if it was a hammer, she performs an iconoclastic act against accepted religious and artistic conventions. Through this act of destruction, she makes way for the possibility of the construction of something new that will exist alongside tradition. The religious text is rich in descriptions and the visual text delivers a blow to them.

76

Gamburd embarks on a visual reformation. She searches for the truth in Scriptures, and through her talented drawing, attempts to create for herself a spatial existence and its de-construction that is mainly in challenge of the second commandment: "You shall not make for yourself a carved image, or any likeness of anything" (Exodus 20, 3). This proscription originally derived from efforts to prevent idol worship, which in Jewish consciousness was interpreted as a prohibition against sculpture.

Despite working in a two-dimensional medium, Gamburd succeeds in breathing life into the visual text. In her hands, the page becomes a "master plan" of a new world, as she envisions it. For Gamburd, there are no "sacred cows" or boundaries that cannot be trespassed. Returning to the textual sources, she seeks to translate them into her own language, as she does in her focus on the figure of the cherub. In a series of sketches,

the statue by Menashe Kadishman. She intervenes in every location she visits. With the help of imaginary cranes, tanks, boats, and helicopters, she deconstructs these sculptures and constructs in their place sculptures of her own. This is an imagined journey that spirits the viewer to centers of history and then confronts them with Miriam Gamburd's creations. She is aided in her task by cherubs, like the elves in children's fairy tales who labor away at night. Gamburd simultaneously teases and comforts the viewer as she assembles her drawings like a storyboard or comic strip that tells an imaginary, fantastical, unrealistic tale that can only exist in the mind of the author or in an imagined reality where for a brief moment, computer animation can turn the impossible into the possible.

77

Thus, an entire world began its journey to the exhibition hall of the museum in a small second floor apartment on a dingy street in Tel Aviv. Ostensibly, this is the romantic tale of an artist who creates other worlds for herself. But in reality, this is exceptional painting that allows the viewer to see art at its best. It is a work of art that is as familiar with the past as it is with the present. It is a story of imagination that bursts from the mind of the artist onto paper and canvas in a painterly act of bravura.



Vinci's sepia drawings, the same type of preparatory sketches that he made for his painting in Santa Maria delle Grazie, in which appear the figures she constructed for her own version of *The Last Supper*. The figures are arranged according to Leonardo's classic composition, but that is where their resemblance ends. At her table she seats diverse types of people—their faces furrowed, each wearing clothes that typify his illustrated character, from a man sporting a Homburg-style hat to one wearing a keffiyeh. Some wear work boots, others are in sandals. There is no food or utensils on the table, but the arrangement and the entire work points to *The Last Supper* of Miriam Gamburd.

While the figures may not adhere to the visual tradition of the apostles, they are nonetheless apostles, but from an imagined contemporary world, where they replace the New Testament disciples of Jesus not as disseminators of some future gospel, but as figures living the teachings of the present, and telling their own private story, a part of which touches on personal struggles and another that hints at broader conflicts. In one of the drawings, *The Last Supper* is portrayed without the table and all the figures in the nude, their bodies drawn with the anatomic precision that can only be the work of a highly accomplished artist. Of particular interest in this drawing is that the central figure, Jesus, is already crowned with the sacred halo; the crown hovers over his head, even before he has been crucified.

78

Miriam Gamburd is a classicist of the academic tradition. In her drawings, she is meticulous with regard to anatomical accuracy and technique. In another series of smaller scale drawings, she loosens the reins and lets her imagination soar on a journey across the world's greatest art sites. Gamburd moves from the statue of *Christ the Redeemer* in Rio de Janeiro to the statue of *David* in the Piazza della Signoria in Florence, to the lion in the Piazza San Marco in Venice, and in an abrupt turn to the East to Afghanistan and the monumental statues of Buddha destroyed by the fanatical Taliban, and from there to the plaza in front of the Habima Theater in Tel Aviv and

escape to Crete fearing the apostles' retribution, their search for and subsequent discovery of him, and Judas's disclosure to them of the actual events when they try to avenge their teacher's death. I bring Mossinson's story as an example of the enduring literary and artistic influence of the narrative of *The Last Supper* described in the New Testament, which was the foundation for the spread of Christianity throughout the ancient Pagan world. The complex story with its inherent moral became a metaphor for many human situations. The beginnings of Christianity on Passover eve and the self-sacrifice of Jesus are the keys to understanding the phenomenon of Christianity's martyrs. Hence, we as people who deal in culture, read this story, not from its religious aspect but from its human perspective, as does the artist Miriam Gamburd.

On my many trips to Italy, mainly to the northern part of the country, I visited several churches that had paintings of *The Last Supper*. It was interesting to see how in each, the composition was given a personal and local interpretation. One of the paintings even included the image of the "holy chalice," as it is sometimes referred to, even though there is no mention of the object in the Gospels, nor does it appear in da Vinci's rendering in Milan.

Tel Aviv's Allenby Street was the last place I thought I would find *The Last Supper*. Miriam Gamburd lives in a house on a street that is the least suited to accommodate *The Last Supper*. It is a typical old, grey stone house, with a stairwell locked with an iron gate to protect the property from the sort that can't hold their liquor after a night of questionable recreation on a street that has long since lost its glamour and succumbed to cheap stores and late-night clubs.

Miriam Gamburd grew up in the art world. She virtually followed in the footsteps of her parents who were both artists. When she showed me her drawings I was surprised by their delicacy, reminiscent of Leonardo da

The Missing Flesh and Blood in Miriam Gamburd's Last Supper

Meir Ahronson, Passover Eve 2014

Milan, the capitol of northern Italy. People go there just to see the famous fresco of *The Last Supper*—that same meal that some say is the Passover feast of the Jew named Yehoshua, and others claim is the last will and testament of the man called Jesus, the figure around whom the new religion of Christianity would form. This image of The Last Supper has long since become an entity of its own that transcends the painting. It is a tourist destination that arouses wonder among the myriads of visitors who flock to it, yet most do not devote the necessary time or energy to truly understand it.

80

The painting shows the reaction of the apostles after Jesus reveals to them that one of them will betray him. Their combined confusion and astonishment is reflected on their faces. Every detail of the fresco has been examined leading to some curious findings: the number of hands does not match the number of figures that are depicted; it is unclear which figure is actually holding the knife.

Michelangelo's Sistine Ceiling in the Vatican and Leonard da Vinci's *Last Supper* are perhaps the jewels in the crown of traditional Christian art. In one God extends his hand toward Adam and in the other Jesus offers his apostles his flesh and blood.

In the novel *Judas Iscariot*, Yigal Mossinson imagines the story of Judas's betrayal and Jesus's arrest as a plot hatched between the two, with Jesus asking Judas to give him up as a way to ensure his sacrificial death and spur the apostles to spread his teachings. Mossinson chronicles Judas's







Miriam Gamburd Fabricated Truth

Exhibition opening: May 2014

Museum

Chief Curator & Director: Meir Ahronson

Administrative Director: Zion Kubani

Director's Assistant: Tammy Trister

Education Department: Keren Dalah

Administration: Ronit Shirion

Exhibition

Curator: Meir Ahronson

Construction: Mazor Siman-Tov

Catalogue

Catalogue Design: Roitman Design

Photography: Ran Arda

Editor: Gal Kusturica

Translation: Sharon Assaf

Printing: AR Print

All measurements are in centimeters, height × width

Miriam Gamburd Fabricated Truth



Miriam Gamburd Fabricated Truth