מפגשים בחללו של אדוורד מונק / איריית הדר

במוזיאון מונק שבאוסלו שמורים לא מעט תצלומים שאדוורד מונק, בעצמו צלם חובב, הוסיף עליהם הגיג רישומי. בגלויה ששלח מונק בדצמבר 1908, כברכת חג המולד, לידידו הקרוב המשורר הדֶני עמנואל גולדשטיין, מופיע תצלום של קופץ־סקי – דימוי שהיה כבר אז שכיח בגלויות תיירותיות של אתרי נופש. הרישום של מונק – קליל־משורבט, אולי אף מחויך־משהו – מצייד את הקופץ בפאלטה, מכחולים ותיק מתנפנף, ובכך מזהה אותו כצייר ומטעין את גלויית הברכה בחומרה של הצהרה מחייבת. דימויו של האמן הדואה מעלה על הדעת את תצלום המונטאז׳ הידוע של איב קליין *קפיצה אל תוך הריק* (1960), שבו הצהיר קליין על יכולתו, כאמן, לזנק אל האֶתֶרי, ואשר הופץ בהמון (כדימוי משועתק) במתכונת מוסף יום א׳ של העיתון *France Soir* (27.11.1960) ובעלונים שחילק בעצמו. ככל הידוע, מונק שלח את דימוי הצייר הקופץ לשני אנשים בלבד, שידעו לחלץ ממנו את האמירה הרצויה. נמענו של רישום דומה, על אותו תצלום־מצע, היה האספן והיסטוריון האמנות הגרמני גוסטב שיפלר (1857–1935), שליווה את יצירתו של מונק ואף תיעד את הדפסיו בקטלוג מקיף בן שני כרכים (1906, 1927). זיהויו של הקופץ כצייר מתיק את קפיצת הסקי הספורטיבית אל תחומי הסמל ומאפיין אותה כ"קפיצת האמונה" של האמנות. הגלויה מובנת אפוא כהצבעה על העיקרון האֶתי הרואה את האמן כמי שמשליך את עצמו אל מרחבי היצירה, מעל קהל הצופים ומעל לטבע, כדי לחולל שינוי בחיים ולהטעינם במשמעות.

עבודתו בהדפס של אדוורד מונק (1863–1944) נפרשׂת על פני יובל שנים (1894–1944), כמעט כל תקופת יצירתו. מבחינה איכותית וכמותית היא עומדת כחטיבה עצמאית ואף מתייחדת בגישה נסיונית במישור הטכני, אף כי תכניה נגזרים מליבת יצירתו ודימוייה קרובים מאוד, לעתים אף זהים, לאלה שבציוריו. בעיסוקו האינטנסיבי של מונק

במגוון תחומי ההדפס יש כדי להעיד על העניין שעוררו בו תהליכי העבודה הייחודיים למדיום, אך ידוע כי ייחס חשיבות לא פחותה לאפשרויות ההפצה הגלומות בו.

150 מהדפסיו של מונק שבאוסף המוזיאון התקבלו במתנה מצ'רלס ואוולין קרמר, ניו־יורק (1985). חטיבת־אוסף זו הוצגה במוזיאון בשלמותה ב־1990 באוצרותה של עדנה מושנזון, והיא מתועדת בקטלוג מקיף.[1] התערוכה הנוכחית מְזמנת אפוא מפגש מחודש עם דימויים מופרים, באמצעות מבט ממוקד במספר מצומצם של נושאים ומוטיבים מרכזיים ביצירת מונק. להתבוננות בדימוייו של מונק התערוכה מסמיכה מבטים נוספים: מבטים של אמנים בני־זמנו של מונק, שעסקו במוטיבים דומים ואולי אף הדהדו בתוך כך את יצירתו; ומבטים ורשמים מילוליים של האמנים הישראלים אורית חופשי, מיכל היימן ושי צורים, ששזרו ביצירתם התייחסות לדימוייו של מונק.

התיאור וההסְמלה הם שני ערוצי המבע של מונק, שביקש "לצייר את החיים כהווייתם". תיעוד התבוננותו בדברים (בעצמו, במקורביו ובסביבתו החברתית) והמְשגתם כדימויים סמליים של הקיום משוקעים בחיות הרגש, במנעד שלם של תחושות ותובנות המייצגות חוויית חיים כוּלית. העדות הרוטטת הזאת על רגעיה הפועמים של ההתנסות מבקשת להוות חלופה לתבניות המבע המוסכמות של הסדר הבורגני, המדיר את האמנות אל מרחבים של יופי, תואָם ואחדות ודוחק אותה אל סדי "הראוי והנכון".

ייעוד אמנותי זה התנסח אצל מונק כבר בשלב מוקדם של יצירתו, עת חבָר לקבוצה הרדיקלית "הבוהמה של כריסטיאניה", כשמה של העיר אוסלו באותם ימים. הקבוצה אימצה את רעיונותיו של הסופר האנרכיסט הנס יגר (1854–1910), שהעלה על נס את יצירת האמנות על שום כוחה האפקטיבי לתווך ולהפיץ רעיונות מהפכניים ובתוך כך לשנות את המציאות. יגר הטיף לתיאור נטורליסטי שבמרכזו חוויה ביוגרפית, ולתיעוד של אירועים (פנימיים וחיצוניים) מן החוויה האישית. ההיבט הווידויי של אמנות מעין זו והקִרבה הבין־אישית שהיא מייצרת, כך

טען, עשויים להוות בסיס לכינונה של קהילה, שבכוח ה"יחד" הגלום בה תאפשר ליחיד להתנער מערכיה המדכאים של הבורגנות ותהווה גרעין לחברה חדשה וחופשית. משאלתו של מונק לפרוץ את מגבלות המרחב הפרטי אל עֵבר האוניברסלי במטרה "להסביר לעצמי את חיי ואת משמעותם, ולסייע לאחרים בהנהרת חייהם",[2] תבעה את ניסוחו של דימוי שידבר את חיי הנפש אך בו־בזמן יתבחן כדבר לעצמו, המְזמן את חווייתו לאחרים. התכוונות זו, לצד השקידה על הפצת הדימויים במדיום ההדפס, הם הכיוונים שאליהם פיתח מונק את משנתו הייחודית של יגר.

המשימה לגרות את עצבי האמנות כדי שתיטיב למסור את המיידי והממשי, חידדה במונק תחושות של חיים ועשייה "על הקצה", או במילותיו: "אני מתנודד אנה ואנה בתוך החיים, החיים".[3] העולם חיכה לו שם בחוץ, כדרכו, אדיש לייסורי החיים הפנימיים. הקושי הבוקע מדימוייו נובע אפוא ממגעיו עם העולם ועם האחרים ("הגיהנום הוא הזולת", כמאמר סארטר) ובראשם הנשים, שביצירת מונק מציגות את הפער בין העולם שבחוץ לבין מחוזות האופל האישיים והחברתיים. פה ושם מופיעות אצלו נשים בהקשרים איקונוגרפיים של רכות, אהבה ומסירות – אך יותר מכל מזוהה האשה המונקית עם דימויי המדונה והערפד, שנוכחותם ביצירתו רק התעצמה בשנות הרומן המתמשך ורב־התהפוכות שהיה לו עם טולה לרסן העצמאית והעשירה. דימויים אלה מהדהדים את יחסו של מונק לשחרור האשה או ל"אמנציפציה" שלה (המוזכרת ביומניו) – אחד מתהליכי המודרניות באירופה של סוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20. תפיסתו את האשה העצמאית כמי שמורדת בטבע ובטבעה ומאיימת על הסדר (הפטריארכלי) הטוב, כל כמה שהיא צורמת לאוזניים עכשוויות, אינה ייחודית למונק – וכך גם דימויה לערפד, כלומר לאחר האולטימטיבי המזהם כל מי שבא עימו במגע: אלה זכורים משירתם של גתה (*הכלה מקורינת*, 1797), ג'ון קיטס (*La Belle dame sans merci*, 1820) ושארל בודלר (*גלגולו של ערפד*, 1857), וכמובן מ*דרקולה* (1897) של ברם סטוקר, המתאר את התפרצות

מיניותן של נשים שפותו בידי ערפד. נשים קטלניות שכיחות גם באמנות הפלסטית בת זמנו של מונק (וראו בתערוכה את עבודותיהם של אלפרד קובין ווילי יקל).

עד לפני זמן לא רב, הדיון בעבודותיו של מונק נכרך לבלי הפרד בסיפור חייו. הטראומות של ילדותו ובגרותו – מותן של אמו ואחותו, המשברים הנפשיים, השתייה, הנשים בחייו וההתבודדות בשנים הארוכות שלאחר החלמתו – הן שמִסגרו והידקו היטב את ההתייחסויות לאמנותו. בעשורים האחרונים נוטה הכתיבה על מונק להתמקד באופיים האיקוני של דימויו שישירותם כמו מייתרת מלים, ובפרקטיקה האמנותית שלו. בהקשר זה מתבחנת החזרה – הישנותם הרציפה והסדרתית של מוטיבים לאורך כל שנות פעילותו – כאחד המאפיינים הבולטים של יצירתו. אף לא אחד מציוריו המכוננים נותר בבדידות מזהרת, שכן מונק נהג לשוב ולצייר ציורים שאבדו ואף כאלה שנקנו. מוטיבים מסוימים צוירו שוב ושוב בווריאציות לצורך התעמקות ועדכון, ואחרים הועתקו כדי לשמש בהקשר שונה או תורגמו למדיום אחר, דוגמת ההדפס.

ההתבוננות במוטיבים שנוסחו בציור כשהם חוזרים ונפרטים בטכניקות ההדפס השונות, מחדדת את המודעות לאופיה המשכפל של עשייתו. דומה שהחזרה שוב ושוב אל אותם מוטיבים, יותר משהיא נכפית וקתרטית, מהווה מהלך אסטרטגי בניסיון ללכוד את הקיום מתוך הקיום, כלומר: להצרין כדימוי (פעולה שיש בה מן הסיכום) את הבלתי ניתן לסיכום. הדימוי, לדידו של מונק, הוא הדבר עצמו כפי שנחווה ברגע נתון, וככזה הוא מושא לעיונו של האמן החוזר ובוחן אותו ואת תגובתו למראהו שוב ושוב, ותוך כדי כך מעדכן אותו לנסיבות ולהקשרים שהשתנו. החזרה, המאפיינת ממילא כל הצרנה כסיכום ביניים, איפשרה למונק להמציא את עצמו מחדש באמצעות החייאתה של אינטנסיביות התחושה שהתעמעמה בשיני הזמן.

בדיעבד, דומה שמופעי החזרה והשכפול ביצירתו אכן חילצו את המוטיבים המונקיים מהקשרם הסובייקטיבי והפכו אותם לאמבלמות,

המאפשרות שימוש חוזר ונשנה בהקשרים שונים. כ"מותגים" אמבלמטיים מעין אלה נשזרו דימוייו של מונק – *הצעקה*; *דיוקן עצמי עם זרוע של שלד*; *סיכה*, *אווה מודוצ'י (מדונה)* – בהדפסי הרשת של אנדי וורהול. במקרה של וורהול היתה זו עבודה בהזמנה שלא נדפסה כמהדורה שלמה; אבל גם כך יש בהופעתם של הדימויים הללו ביצירת וורהול כדי להעיד על האיקוניות של דימויי מונק, מה גם שוורהול אינו היחיד שניכסם לעצמו: ג'ספר ג'ונס, גיאורג בזליץ, טרייסי אמין, גילברט וג'ורג' – אלה רק כמה שמות אקראיים מבין אינספור אמנים שמודעותם למלאכותי הוליכה את מבטם אל דימויי האינטימיות הקיומית שניסח המודרניסט בן המאה ה־19, מתוך אמונה בכוחם לחולל שינוי ולמשמע את החיים.

1. עדנה מושנזון (עורכת), קט. *אדוורד מונק: הדפסים, אוסף צ'רלס ואוולין קרמר במוזיאון תל אביב לאמנות* (מוזיאון תל אביב לאמנות, 1990).
2. מונק מצוטט אצל: Poul Erik Tojner, *Munch in His Own Words* (London & New York: Prestel, 2001), p. 134, n. 46
3. ראו אצל טוינר, שם, עמ' 62.

פגישה בחלל, 1899, חיתוך עץ, 18.2x25; 41.1x52.2

Meeting in Space, 1899, woodcut, 18.2x25; 41.1x52.2

אורית חופשי (נ. 1959), מהלך, 2004, חיתוך עץ, 178x178; 186x185.5,
השאלת האמנית

Orit Hofshi (b. 1959), Trail, 2004, woodcut, 178x178; 186x185.5,
on loan from the artist

קנאה (גדול), 1896, הדפס אבן, 47x56.8; 58x73.3
Jealousy (Large), 1896, lithograph, 47x56.8; 58x73.3

המקרה הספציפי שהיווה השראה לעיסוקו של מונק בנושא הקנאה נרשם בימיו בברלין, בחוג שהתכנס בבית הקפה "החזירון השחור" ובעקבות תסבוכת האהבים שבמרכזה דגני יואל, ששבתה את לב כל הגברים ונישאה בסופו של דבר לחברו הקרוב, סטניסלב פז'ביז'בסקי.
The specific situation that inspired the study of this theme dates from Munch's Berlin years and the love tangle that took place in Munch's circle at the "Zum schwarzen Ferkel" (The Black Piglet) café. At its center stood Dagny Juel, who captivated every man in the group and eventually married Munch's close friend, Stanisław Przybyszewski.

ערפד, 1895 (1902), הדפס אבן וחיתוך עץ, 38.2x55.5; 45.7x62.4
Vampire, 1895 (1902), lithograph and woodcut, 38.2x55.5; 45.7x62.4

"קירקגור חי בימיו של פאוסט,
דון־חואן – מוצרט – דון־חואן.
הגבר הוא זה שפיתה אז את
הנערה התמה.
חיי־שלי עברו עלי בתקופת מעבר,
המקדמת את שחרור האשה.
כעת תורה של האשה
לפתות, לשדל ולהוליך שולל את הגבר –
עידן כרמן.
בתקופה זו של שחרור,
הגבר היה לצד החלש יותר."
– אדוורד מונק, 27.2.1929 (מוזיאון מונק, אוסלו, T-2744)

"Kierkegaard lived during Faust's lifetime,
Don Juan – Mozart – Don Juan.
That was the man who seduced
the innocent girl.
I have lived in a period of transition
moving towards the emancipation of women.
When it became the woman's turn
to seduce, entice and deceive the man –
Carmen's time.
During this period of emancipation,
the man became the weaker part."
Edvard Munch, 27 February 1929 (Munch Museum, Oslo, T-2744)

סמטה (כרמן), 1895, הדפס אבן, 42.5x26.3; 43x26.5
Alley (Carmen), 1895, lithograph, 42.5x26.3; 43x26.5

דיוקן עצמי עם בקבוק יין, 1925 בקירוב, הדפס אבן, 42.5x50.8
Self-Portrait with a Wine Bottle, ca. 1925, lithograph, 42.5x50.8

הבוהמה של כריסטיאניה II, 1895, תצריב
ותחריט יבש, 29.8x39.2; 36.3x45
Kristiania Bohème II, 1895, etching
and drypoint, 29.8x39.2; 36.3x45

בהדפס נראים, משמאל לימין: אדוורד מונק, הצייר כריסטיאן קרוג, יאפֶּה נילסן, הנס יגר, המחזאי גונאר הייברג ויורגן אנגלהרדט. בראש השולחן יושבת הציירת אודה לאסון־קרוג.
Seen in the print, from left: Edvard Munch, painter Christian Krohg, Jappe Nielsen, Hans Jaeger, playwright Gunnar Heiberg and Jørgen Engelhardt. The woman sitting at the head of the table is painter Oda Lasson-Krohg.

שתי נערות ושלד, 1896, תחריט יבש צבוע ביד, 31.5x42; 43.9x54.8

Two Girls and a Skeleton, 1896, hand-colored drypoint, 31.5x42; 43.9x54.8

הילדה החולה, 1896-97, הדפס אבן, 41.8x56.6; 47.3x60

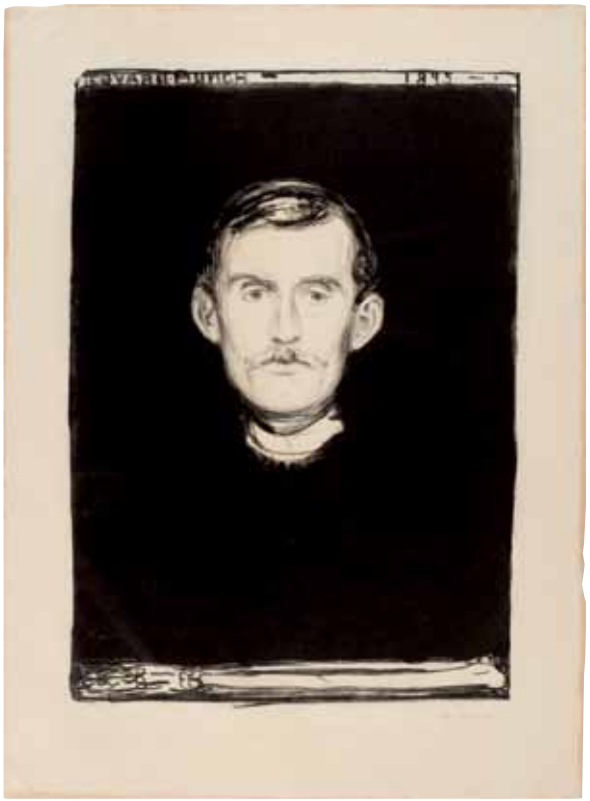
The Sick Child, 1896–1897, lithograph, 41.8x56.6; 47.3x60

הדימוי מבוסס על זכרון מחלתה ומותה של סופי, אחותו של מונק. בטסי נילסן שימשה מודל לדמותה המצוירת.

Although Betsy Nielsen served as a model for the child portrait, Munch based this image on the memory of the illness and death of his sister Sophie.

הילדה החולה, 1894, תחריט יבש, 36.3x26.8; 54.5x41.5

The Sick Child, 1894, drypoint, 36.3x26.8; 54.5x41.5



דיוקן עצמי עם זרוע של שלד, 1895, הדפס אבן, 46x32; 58.6x42.7

Self-Portrait with a Skeleton Arm, 1895, lithograph, 46x32; 58.6x42.7

החטא, 1901, הדפס אבן, 69.5x40; 77.6x46.2

The Sin, 1901, lithograph, 69.5x40; 77.6x46.2

מדונה (אשה אוהבת, התעברות), 1895, הדפס אבן, 60.1x44.4; 69.7x50

Madonna (Loving Woman, Conception), 1895, lithograph, 60.1x44.4; 69.7x50

מיכל היימן (נ. 1954), היה לך קר? (מונק, התבגרות, 1894), מתוך התקפות על חיבור, 2007, רדי־מייד מעובד וחותמות בהדפסה דיגיטלית על נייר, 170x65, השאלת האמנית

Michal Heiman (b. 1954), Were You Cold? (Munch, Puberty, 1894), from Attacks on Linking, 2007, manipulated readymade and stamps digitally printed on paper, 170x65, on loan from the artist

אפר (לאחר הנפילה), 1899, הדפס אבן, 35.3x45.1; 49.8x64.5

Ashes (After the Fall), 1899, lithograph, 35.3x45.1; 49.8x64.5

שי צורים (נ. 1972), קנאה לייט, 2012, דיו בציפורן ובמכחול
על נייר, 55x65, השאלת האמן
Shai Zurim (b. 1972), Jealousy Light, 2012, ink in pen and brush
on paper, 55x65, on loan from the artist

אל היער, 1897, חיתוך עץ, 50x64; 57.8x75
To the Forest, 1897, woodcut, 50x64; 57.8x75

הגבר היושב על החוף באסגרדסטרנד שבפיורד של אוסלו הוא ידידו של מונק יאפֶּה נילסן – מבקר אמנות שביכה באותה עת את היותו הצלע הזנוחה במשולש אהבים עם הציירים כריסטיאן קרוג ואודה לאסון, שהיתה לאשתו של קרוג.

The man seated on the shore at Åsgårdstrand on the Oslo fjord is Munch's friend Jappe Nielsen, an art critic who was involved in a love triangle with the painters Christian Krohg and Oda Lasson, who eventually became Krohg's wife.

מלנכוליה (ערב, על החוף), 1901, חיתוך עץ, 38.6x45.5; 55.3x64

Melancholy (Evening, on the Shore), 1901, woodcut, 38.6x45.5; 55.3x64

recurring use in different contexts. As such emblematic "brands," Munch's images—*The Scream*, *Self-Portrait with a Skeleton Arm*, *Brooch*, *Eva Mudocci (Madonna)*—were woven into Andy Warhol's silkscreen prints. In Warhol's case it was a commissioned work that was not printed as a full series; nevertheless, the very appearance of Munch's images in Warhol's work attests to their status as icons, appropriated by others, too: Jasper Johns, Georg Baselitz, Tracey Emin, Gilbert & George—to name but a few random names from among countless artists whose awareness of the artificial led their gaze to the images of existential intimacy formulated by the 19th-century modernist, confident in their power to make a change and give a meaning to life.

1 Edna Moshenson, ed., *Edvard Munch Prints: The Charles & Evelyn Kramer Collection at the Tel Aviv Museum of Art*, exh. cat. , Tel Aviv Museum of Art, 1990.
2 Poul Erik Tøjner, *Munch in His Own Words*, trans. Jennifer Lloyd and Ian Lukins (London & New York: Prestel, 2001), p. 134, n. 46.
3 Poul Erik Tøjner, *ibid*., p. 62.

פרידה I, 1896, הדפס אבן, 45.5x56; 50.3x65

Separation I, 1896, lithograph, 45.5x56; 50.3x65

reference to his art. In recent decades, writing about Munch tends to focus on the iconic character of his images, whose directness seems to make words redundant, and on his practice as an artist. In this context, one may discern the repetition—the sequential and serial recurrence of motifs as one of the salient characteristics of his work. Not one of Munch's constitutive works remained a unique exemplar, for he would paint and repaint the paintings that had been lost or bought. Certain motifs were repetitively painted in variations for the sake of delving and updating; others were copied for use in different contexts or were translated into another medium, e.g. print.

Observation of the motifs expressed in paintings in their detailed repetition in the various printing techniques enhances awareness to the replicating character of Munch's work. It seems that the constant return to those motifs, rather than being forced and cathartic, serves as a strategic process seeking to capture existence from within existence, that is: formalize as an image (an act that is a summary of sorts) that which cannot be summarized. For Munch, the image is the object itself as it is experienced at a given moment, and as such is an object for the artist to examine and re-examine together with his own recurring response, while updating it on the changing circumstances and contexts. Repetition, which in any case characterizes formalizations as an interim summary, enabled Munch to re-invent himself through rejuvenating the intensity of feelings eroded by the ravages of time.

In retrospect, it seems that the recurring repetitions and reproductions in his work indeed released Munch's motifs from their subjective context, making them into emblems that enable

difficulty arising from his images stems therefore from Munch's contact with the world and with others ("Hell is other people," said Sartre), mainly women, who in Munch's work exhibit the gap between the outside world and the individual and social realms of darkness. Occasionally women appear in iconographic contexts of gentleness, love and devotion—but the Munchian woman is mostly identified with images of Madonna and vampire, whose presence in his work was enhanced during his ongoing vicissitudinous affair with the upper-class liberated Tulla Larsen. These images echo Munch's attitude to women's suffrage or "emancipation" (mentioned in his diaries)—one of the late-19th and early 20th century European modern developments. Munch's perception of the liberated woman as rebelling against nature and her own nature, and threatening the right (patriarchal) order, much as it grates on contemporary ears, was not unique to him—nor is her comparison with a vampire, i.e. the ultimate Other that contaminates all who come into contact with it. Such images appear in the poetry of Goethe ("The Bride of Corinth," 1797), John Keats ("La Belle Dame Sans Merci," 1820) and Charles Baudelaire ("The Vampire's Metamorphoses," 1857), as well as in Bram Stoker's *Dracula* (1897), which portrays the sexual awakening of women seduced by a vampire. Fatal women are also prevalent in the plastic art of Munch's contemporaries (see the works of Alfred Kubin and Willy Jaeckel in the exhibition).

The discussion of Munch's work was, until recently, inseparably linked with his biography. The childhood and adolescence traumas—the death of his mother and sister, the mental breakdowns, the drinking, the women in his life and the years of solitude following his recovery—all tightly framed the

seeks to replace the conventional utterance frames of the bourgeoisie, which excludes art to realms of beauty, harmony and unity, forcing it into the stocks of the "right and proper."

This artistic mission had expressed itself in Munch's early work, when he joined the radical group of "Kristiania's [as Oslo was then called] Bohème". The group adopted the ideas of anarchist author Hans Jaeger (1854–1910), who praised works of art for their effectiveness in mediating and disseminating revolutionary ideas and thus change reality. Jaeger preached naturalistic description centered on biographical experience, and the documentation of (internal and external) events from a personal perspective. The confessional aspect of such art, and the interpersonal intimacy it creates, he claimed, may serve as the basis for establishing a community which, through its inherent "togetherness" would enable an individual to shake off the bourgeoisie's oppressing values and become the kernel of a free, new society. Munch's wish to break the boundaries of the private space towards the universal in order to "explain my life and its meaning […] [and] to help others to clarify their lives,"[2] demanded the phrasing of an image that would tell the life of the soul yet be discerned as its own entity, convening its experience to others. This intent, as well as the diligent dissemination of the images through the medium of print, are the directions towards which Munch developed Jaeger's unique theory.

The mission to stimulate art's nerves and result in a better transmission of the immediate and the real enhanced in Munch the sense of living and working "on the edge," or, in his words: "I stagger about amidst life that is alive."[3] The world was waiting for him outside, indifferent as ever to the torment of inner life. The

Munch's work in print spans over fifty years (1894–1944), almost the total period of his work. Qualitatively and quantitatively, it exists as an independent unit, unique in its technically experimental approach, although its substance derives from the heart of his work and its images are very close, at times identical to those of his paintings. Munch's intensive interest in the various methods of print may attest to his interest in the medium's unique processes, but he is also known to have ascribed no less importance to its distribution prospects.

Munch's 150 prints in the Museum collection were a gift from Charles and Evelyn Kramer, New York (1985). This collection unit was presented fully in 1990, in an exhibition curated by Edna Moshenson and documented in a comprehensive catalogue.[1] The present exhibition offers an acquaintance with familiar images, through a gaze focusing on a limited number of themes and motifs central to Munch's work. The exhibition draws additional gazes to the examination of Munch's work: those of Munch's contemporary artists, who dealt with similar motifs and may have even echoed his works in theirs; and gazes and verbal impressions of the Israeli artists Orit Hofshi, Michal Heiman and Shai Zurim, who have integrated references to Munch's images into their work.

Munch, who sought to "paint life as it is," used description and symbolization as his two channels of utterance. Documenting his observation of objects (himself, his acquaintances and his social surroundings) and conceptualizing them as symbolic images of existence are submerged into the vitality of emotion, in a whole range of feelings and insights that represent a total life experience. This trembling testimony of experience's throbbing moments

Encounters in Edvard Munch's Space / Irith Hadar

The Munch Museum in Oslo holds quite a few photographs to which Edvard Munch (1944–1863), an amateur photographer himself, had added a meditative annotation. A Christmas greeting card Munch sent in December 1908 to his close friend, Danish poet Emanuel Goldstein, shows a ski jumper—an image that was already quite common in tourist resort postcards. Munch's drawing—a light, rather amused scribble—equips the jumper with a palette, paint brushes and a flapping bag, thus identifying him as a painter and charging the greeting card with the severity of a binding declaration. The image of the gliding artist brings to mind Yves Klein's well-known photomontage *Le Saut dans le Vide* (Leap into the Void, 1960), in which Klein declared his ability, as an artist, to leap into the etheric realm, and which was widely distributed as a fake issue of *France Soir*'s Sunday Supplement (27 November 1960) and in fliers handed out by Klein himself. As far as we know, Munch sent the jumping artist image only to two people, who knew how to extract from him the desirable saying. The addressee of a similar drawing, on the same photographic surface, was art collector and historian Gustav Schiefler (1857–1935), who followed Munch's work and documented his prints in a two-volume catalogue raisonné (1906, 1927). Identifying the jumper as a painter transfers the sporting ski jump to symbolic realms and characterizes it as art's "leap of faith." The postcard is therefore perceived as pointing at the ethical principle that views the artist as one projecting himself to the space of creativity, above the spectators and above nature, in order to initiate a change in life and charge it with meaning.