



חיה מחותן בעבודה, באר שבע, 1966  
Hava Mehutan at work, Beersheba, 1966

# חווה מחותן

מכלול יצירתה



חווה מחותן בביתה, באר שבע, 1959  
Hava Mehutan at home, Beersheba, 1959

## תוכן עניינים

<b>הקדמה</b>	<b>לאה פישמן דרום</b>	<b>7</b>
<b>מפגשים עם חוה</b>	<b>דליה מאירי</b>	<b>8</b>
<b>הכורח בַבדידות: על יצירתה של חוה מחותן בשיח האמנות הישראלית</b>	<b>סורין הלר</b>	<b>11</b>
<b>הומור בעבודתה של חוה מחותן</b>	<b>שושי נרסון נורמן</b>	<b>20</b>
<b>ציונים ביוגרפיים</b>		<b>23</b>
<b>עבודות</b>		
<b>שנות הארבעים והחמישים</b>	<b>דמויות</b>	<b>28</b>
<b>שנות השישים</b>	<b>דמויות וראשים תהלכות מנחות</b>	<b>52</b> <b>60</b> <b>64</b>
<b>שנות השבעים</b>	<b>אותות נופים</b>	<b>74</b> <b>84</b>
<b>שנות השמונים</b>	<b>לאקוואנה עבודות נייר מצב עבודות סביבתיות</b>	<b>92</b> <b>105</b> <b>108</b> <b>120</b>
<b>שנות התשעים</b>	<b>מצבו של האדם: ברונזה</b>	<b>126</b>
<b>שנות התשעים והאלפיים</b>	<b>נושאים מימי הביניים</b>	<b>142</b>
<b>שנות האלפיים</b>	<b>גשר מנופץ זיכרונות ילדות</b>	<b>160</b> <b>170</b>

עורכת: לאה פישמן דרום

עיצוב והפקה: עכסה בניה פז

טקסטים: ד"ר סורין הלר, דליה מאירי, שושי נרסון נורמן

עריכת טקסט עברית: ירון דוד

תרגום לאנגלית: עינת עדי

צילום: רן ארדה, עמ' 12 , 21, 30 משמאל, 36, 55, 56, 57, 75 למעלה, 77, 87, 89, 91, 97 למעלה, 101 מימין ומשמאל, 103, 105 מימין למעלה ולמטה, 114 למעלה, 115 למעלה, 136 למעלה, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 148, 150, 157, 158 למעלה, 151, 170; עכסה בניה פז, עמ' 168; ישראל גרינפלד, עמ' 172, 173, 174; נועם דרום, עמ' 143, 146, 147, 149, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 171, 175; קלאוס אוטו הונדט, עמ' 16, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 104, 105 משמאל, 110, 114 למטה, 117, 185, 204; פטר הרצוג, עמ' 1, 2, 9, 10, 29 למטה, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 193, 195, 203; אברהם חי, עמ' 108, 109, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134; יורם להמן, עמ' 136 למטה, 174; מוזיאון ישראל, ירושלים, עמ' 118; חוה מחותן, עמ' 99, 125, 158 למטה, 159; סטודיו זרח וצלמנוע, עמ' 112, 113; סטודיו פיליפס, פילדלפיה, עמ' 28; סטודיו שוט – רחל בלומנברג ודפנה קצור, עמ' 119; דיאן סטיילסטר, עמ' 54; ורה עציין, עמ' 107 למטה; פוטו א., תל אביב, עמ' 46, 47, 48, 50; פוטו ז'אן דה-מאייר, אנטוורפן, עמ' 45; ליה פלסקאן, עמ' 115 למטה; א. פרקש, עמ' 53 מרכז; פוטו צלאמן, עמ' 32; צפריר, עמ' 14, 15, 49, 52, 53 למעלה ולמטה, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75 למטה, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 187, 190, 191; מרתה קאזוניב, עמ' 199; נאוה שושני, עמ' 164, 165, 166, 167, 169; ג'ורא שלמי, עמ' 16, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 185

סריקות ודפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, גובה x רוחב x עומק

על העטיפה העברית: **דמות צועדת**, 1962, עץ מהגוני, 102x30x45

על העטיפה האנגלית: **דמות רוכבת**, 1993, יוטה, גבס ועץ, 100x100x100

מאמץ מרבי נעשה לאתר את צלמי התצלומים המתפרסמים בספר. כל תיקון או מידע נוסף יתקבלו בברכה ויתוקנו במהדורות הבאות.

© 2015, כל הזכויות שמורות לאמנית ולכותבים

מסת"ב: 0-834-834-555-965-978

## הקדמה

הרעיון ליצירת ספר זה עלה כאשר עסקנו בארגון ארכיון יצירותיה ובתרגום יומן עבודתה של אמי חוה מחותן. לקראת סיום העשור התשיעי לחייה נולד אצל שתינו הרצון לכנס מבחר יצירות שיאפשר להתבונן במבט מסכם על מכלול יצירתה. העבודה המשותפת לצדה הייתה מלמדת ומהנה מאין כמוה. גדלתי לצד עבודותיה ואני מכירה אותן היטב; הן תבנית נוף ילדותי, וכאלו הן מלוות אותי במשך כל חיי וספוגות בי. יחד עם זאת, בתהליך בניית הספר התאפשר לי להבין באופן מעמיק יותר כיצד החיים והאמנות של אמי שזורים יחד, כנדבכים המעשירים זה את זה ויוצרים את מבטה הייחודי ורבי-הגוונים – מבט שבו שזורים חכמה ותום, מציאות ודמיון, רצינות והומור והרבה מאוד חופש.

אוסף יצירותיה של חוה מחותן כולל מאות רבות של פסלים, מיצבים ועבודות נייר (ציורים, רישומים, הדפסים וקולאז'ים). בשל היקפו הרב, אין אפשרות להציג את כל גוף העבודה בספר זה, ולפיכך השתדלנו לבחור מדגם השופך אור על המכלול. השאלה שהדריכה אותנו הייתה: מהן היצירות המייצגות נושאים ורעיונות שהעסיקו את האמנית לאורך זמן ומבטאות את התפתחות עבודתה? ביקשנו להציג מבחר שישקף את המגוון הרחב הן מבחינת הנושאים וסוג היצירה והן מבחינת החומרים ודרך הטיפול בהם. לא תמיד עלו הרצון והאפשרויות בקנה אחד. במקרים רבים הכתיבו התצלומים המצויים בידינו את הבחירה, שכן יצירות רבות של חוה מחותן מוצגות ברחבי העולם – בבתים פרטיים, בגלריות ובמוזיאונים שונים – ואין בידינו תמונות טובות של כולן.

להפקת ספר זה חברו אנשים רבים, אשר ללא מאמציהם, עזרתם ותרומתם הספר לא היה רואה אור. אנו מבקשות להודות לכולם: תודה לדר' סורין הלר על המחקר המרובד שערך על יצירתה של אמי בשיח האמנות הישראלית; תודות מיוחדות שמוורות לפסלת דליה מאירי על דבריה הכנים והחמים, המציגים את חוה מחותן כאדם וכאמנית, וכן לאוצרת שושי נרסון נורמן על ההתבוננות החדשנית, המקורית והרעננה בעבודות.

תודות לכל האוצרים והכותבים שהאירו בכתיבתם תקופות שונות בעבודתה של אמי ודבריהם שזורים לאורכו של הספר: יפעת בן נתן, גיל גולדפיין, שושי נרסון נורמן, חיים פינקלשטיין, מירה פרידמן, לביאה שטרן וגבריאל תדמור. תודות לעורך ירון דוד ולמתרגמת עינת עדי על הקפדתם, על תשומת לבם ועל מקצועיותם, אשר תרמו לדיוק ולבהירותו של הספר.

תודות גם לכל העובדים המסורים שסייעו בידי אמי במשך השנים האחרונות בעבודתה בסטודיו, ובמיוחד להלנה צ'סקה ולאבירו לילו על העזרה הרבה בעבודה היומיומית בסטודיו, כמו גם על ההתגייסות הנדיבה למען הפקת תערוכותיה.

לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לעכסה בניה פז, שאינה רק העורכת הגרפית של הספר אלא גם – ובעיקר – חברה יקרה שליוותה את הספר מראשיתו ועד סופו ובמשך אינספור שעות תרמה לתהליך יצירתו מאהבתה ומקצועיותה. תודה לעינאל ורדי על הצעותיה הטובות, ותודה לאישי היקר יוחנן על מבטו הביקורתי, על עצותיו החכמות ועל היחלצותו המהירה לעזרתנו בפתרון כל בעיה.

לאה פישמן דרום



הסטודיו של חוה מחותן בסדנאות האמנים, תלפיות, ירושלים, 1992  
Hava Mehutan's studio at the Artists' Studios, Talpiyot, Jerusalem, 1992

פגשתי את חוה מחוץ לראשונה בשנות השבעים כשלמדתי בבצלאל. הייתי סטודנטית צעירה, נשואה, שמתנסה באופן עצמאי בפיסול בעץ ובאבן. באותה עת שלט באקדמיה זו הלך רוח מושגי, שהתייחס לחומרים אלו כאנכרוניסטיים חסרי הצדקה.

נסעתי לנגב לפגוש את חוה, אשר חיה בנווה המדבר שבנתה לעצמה בעיר העתיקה של באר שבע. פגשתי באישה-אמנית, רעיה ואם לשלושה בנים בוגרים המנהלת את חייה בשני העולמות – הבית והסדנה – בשלווה ובבטחה. גן הפסלים בחצר הפנימית של ביתה היה גן פורח, ירוק ומוצל; הוא היה מלא ביצירותיה הקודמות. האי הזה של אמנות, שקט ויופי היה מנוגד לרוח המדבר, לרעש, לאבק ולתרבות הרחוב הקולנית והצעקנית של הסביבה. יכולתי לראות באוסף הפסלים בגן את דרכה של חוה, שהחלה בתיאור דמות האדם ועברה אל ההפשטה. באותה עת היא הייתה עסוקה ביצירת הסדרה הפיסולית "נופים", שעסקה בצורות מופשטות. כאשר שאלתי לאלו נופים התייחסה, היא התעקשה להסביר כי אלו הם "בראש וראשונה נופי נפש – הלך רוח". יצירתה בחומרים אלה הייתה עכשווית לא פחות מיצירות אחרות שנעשו בחומרים "נכונים" כגון פוליאסטר ומתכת. חוה גילפה בעץ וסיתתה באבן אך ורק בכלים ידניים. אני, שאצה לי הדרך, נעזרת בכלי עבודה חשמליים ופנאומטיים. חוה טענה שאסור להם, לכלי העבודה, להזדרז ולהקדים אותך בהתקדמותך ביצירת הפסל. היא התייחסה אליי, הסטודנטית, כאל קולגה, ללא שמץ פטרונות והתנשאות.

הזמנתי את חוה להיות אחת מ"מבקרי החוץ" של הסטודנטים בבצלאל בתום הלימודים. היא הפתיעה את כולם ביכולתה להבין אמנות רחוקה מסגנונה ולתת ביקורת עניינית וקולעת ליצירות העכשוויות המושגיות.

הקשר נשמר בינינו במשך השנים. חוה השתתפה באירועי אמנות בארץ ובעולם. נפגשנו באירוע פיסולי שנערך בהר סדום מעל ים המלח ב-1984, בארגונו של הפסל עזרא אוריון (עם המרכז לאמנות חזותית בבאר שבע). יצרנו בה, שהוא שמורת טבע, יצירות סביבתיות בנות חלוף. יום תמים נועד להקמת היצירה, היום השני הוקדש לדיונים ולשיחה על היצירות, ואילו ביום השלישי פירקנו את המיצבים והחזרנו את מצב השטח לקדמותו. חוה הפתיעה את כולם ביצירה סביבתית, פוליטית, ביקורתית. היא חפרה בחוואר הלבן שורות-שורות של שוחות מלבניות כבורות קבר, ולצד כל אחת הניחה שק מלא בתכולת הבור. היו אלו השנים שלאחר מלחמת לבנון. בדיון עם הסטודנטים שנערך על היצירות, ניסתה חוה להתחמק מאמירה מילולית מפורשת. לבסוף אמרה: "כל אחד שחי בארץ הזו יודע

מה יש כאן. השקים ושורות הגומחות בקרקע מסודרים בצורה המראה כי אין סוף לגומחות שעוד ייחפרו כאן". הבנתי כי כאן נולדה חוה חדשה! לא עוד אמנית העסוקה בעולמה, יוצרת "נווה מדבר" אישי בשימון ובהמולה הסובבים אותה, כי אם אמנית מעורבת שאינה פוחדת להביע את דעתה וליצור אמנות המבקרת את העולם ואת החברה שסביבה. לזכותה הגדולה ייאמר שכל יצירותיה הביקורתיות הן בראש וראשונה יצירות אמנות משובחות, המתייחסות לחומר, לסביבה ולחלל ואינן נופלות בפח הפשטנות והשטחיות.

בסוף שנות השמונים עזבו חוה ואשר את ביתם בבאר שבע ועברו לירושלים. התבוננתי בפליאה ובהערכה ביכולת לעזוב "נווה מדבר" שיצרה בעמל ובאהבה שנים כה רבות ולהתחיל, בגיל שנחשב אצל אחרים כפרישה, ביצירת עולם חדש, במקום חדש במלוא התנופה.

חוה יצרה באותה עת את סדרת המיצבים "מצב", שכללו סביבות קשות, דימויים מעונים של פציעה המבקשים מזור. היא חזרה באומץ אל הדימויים הפיגורטיביים בגלפה קטעי ידיים ורגליים בבולי עץ, וכן יצרה דמויות פסיביות-אנונימיות כ"מטרות דמות". בהמשך, בשנות התשעים, היא יצרה סדרת דמויות עטופות בתחבושות גבס במצבי קיצון של התגוננות. בכל שנות יצירתה גילתה חוה יכולת לבחור בחופשיות בסגנון יצירה משתנה, מופשט או פיגורטיבי, בהתאם לצורך הפנימי ולאופי היצירה.

כורח החיים גרם לחוה לעבור, בסוף שנות התשעים, אל כרמיאל ולהתחיל, בשלישית, פרק חדש של חיים ויצירה. שוב היא נכנסה, ברוח איתנה, אל הסטודיו לפרוק את אשר על לבה. יצירתה הגיעה לכלל ביטוי בתערוכה "גשר מנופץ" שהקימה ב"יד לבנים" בכרמיאל בשנת 2010. במיצב מורכב זה זעקה את מצוקתה האישית על אבדן ברזוגה ועמיתה אשה, ואת מצוקת החברה ממצב האיבה המלחמתי התמידי שאופף את חיינו. בתערוכה זו, שנוצרה בעשור התשיעי של חייה, חושפת אמנית הזועקת באומץ ובכישרון ביטוי ייחודי את אכזבתה מהחברה ומן המנהיגות שלה.

חוה היא עבורי מודל ודוגמה לאמנית-אישה אנושית שהחיים והאמנות משולבים ללא הפרד. כפי שאמרה פעם: "אני לא בחרתי בפיסול, הפיסול בחר בי".



אוסף פסלי דמויות, חצר ביתה של האמנית בבאר שבע, 1968  
Sculptures in the back yard of the artist's home in Beersheba, 1968

## הכורח בבדידות: על יצירתה של חוה מחותן בשיח האמנות הישראלית

סורין הלר

החלוצית. גם לאחר שעזבה את הקיבוץ היא המשיכה לראות באמנותה סוג של נתינה. סדרת העבודות "מנחה" היא דוגמה טובה לכך. הניסיון לשלב בין יצירה לבין הגשמה, ובהמשך התייחסותה למציאות הפוליטית והחברתית בארץ, הם מאפיינים המלווים את הקריירה האמנותית הארוכה שלה. על רקע מאפיינים אלו יש לנתח, למשל, את הנוכחות של הדימוי האנושי ושל הנוף הישראלי בעבודותיה.

יצירתה של מחותן יונקת מנופי הארץ ומבני האדם החיים בה, מההיסטוריה ומהתרבות של המקום ומן המציאות הישראלית. יצירה זו ייחודית בכך שלא ניתן לשייכה בקלות ל"איזם" כזה או אחר שאפיין תקופות מסוימות באמנות הישראלית. מחותן, כאמור, העדיפה באופן מוצהר לפעול בפריפריה, תחילה בנגב ובהמשך בגליל, ולא במרכז ההתרחשות של סצנת האמנות הישראלית, קרי בתל אביב. נראה כי היא בחרה להתרחק מזירה זו, מתוך ההכרה בדבר "הכורח בבדידות", כתנאי מכריע ליצירה, כפי שניסח זאת גיל גולדפיין.<sup>1</sup> מחותן עצמה מציינת כי הניתוק וההתבודדות סייעו לה לגבש את דרכה האמנותית: "הבדידות אילצה אותי להתבונן סביב ולתהוות על מוהות רגשותיי ומחשבותיי. כאשר אדם מחוסר חברה הוא מתחיל להתבונן בעצמו".<sup>2</sup>

חוה מחותן נולדה ב-1925 בפילדלפיה, ארצות הברית, ולמדה אמנות בעיר הולדתה – באקדמיית פנסילבניה לאמנויות יפות. ב-1946 עלתה לישראל והייתה בין מקימי קיבוץ חצור. ב-1950 עברה להתגורר בבאר שבע, שם עסקה ביצירה אמנותית, שימשה יועצת לאמנות לראש העיר וניהלה את מוזיאון הנגב לאמנות. ב-1985 עברה לגור בירושלים ועבדה במוזיאון ישראל בהוראת פיסול. בסוף שנות התשעים עברה להתגורר בכרמיאל. במשך כל השנים הללו לא חדלה ליצור.

במבט רטרוספקטיבי על שנות יצירתה הממושכות של מחותן, אפשר לזהות קבוצות פסלים הניתנות לאבחון מוגדר מבחינה תמטית וסגנונית, על בסיס השתייכותן לסדרות מסוימות. תהליך היצירה שלה מאופיין במהלכים של תהייה והתנסות. גולדפיין, במאמרו על האמנית, מציין כי היא נהגה להישאב לעומק לתוך נושא שבו עסקה עד למיצוי.<sup>3</sup> בשנות החמישים מחותן התמקדה בפיסול פיגורטיבי של דימויים הלקוחים מן הטבע – בעיקר פיסול בעץ ובאבן של בעלי חיים, וכן הרבתה לפסל דיוקנאות ודמויות אנושיות, ברמות שונות של הפשטה. בשנות השישים והשבעים היא עבדה במקביל על הסדרות "תהלוכות" ו"מנחות". בראשית שנות השבעים דימוי הנוף הפך מרכזי

מאמר זה דן ביצירתה של חוה מחותן לאור התרחשויות מרכזיות בסצנת האמנות הישראלית. עבודותיה של האמנית, בראשית דרכה, זכו להוקרה בישראל. היא קיבלה את מלגת ההשתלמות הראשונה ללימודים בחו"ל מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל (1956). ב-1965 ייצגה מחותן את ישראל (לצד לואיז שץ ויוסף הלוי) בביאנלה השמינית בסאו פאולו שבברזיל וזכתה שם במדליית כסף. יצירותיה במהלך שנות החמישים והשישים זכו בהכרה הן בארץ והן בחו"ל. ביטוי מרכזי לכך הוא תערוכת היחיד שהציגה ב-1959 בביתן הלנה רובינשטיין במוזיאון תל אביב לאמנות.

בשנות השמונים שב והופיע לזמן מה העיסוק המחקרי ביצירתה של מחותן, אך נראה כי במשך רוב השנים עבודותיה לא זכו לחשיפה ולהתייחסות ביקורתית ראויות. שני גופי עבודה מתוך מכלול יצירתה שנחשפו במידה רבה יותר לקהל, בתערוכות ובביקורות, הם הפסלים שנעשו בשנות החמישים והשישים וכן העבודות שנוצרו במהלך שנות השמונים – אלו הקשורות לאמירות חברתיות ופוליטיות. העבודות שנעשו במהלך שנות השישים והשבעים ובשנות התשעים זכו בחלקן לתהודה רבה יותר דווקא בחו"ל.

למרות ההכרה שזכתה לה האמנית בארץ ובחו"ל, יצירותיה לא הוצגו בתערוכות יחיד במוזיאונים הגדולים, במוזיאון ישראל בירושלים ובמוזיאון תל אביב לאמנות, מאז התערוכה שהוצגה בבית הלנה רובינשטיין ב-1959. בראייה רטרוספקטיבית המתמקדת לשבעים שנות יצירה, עובדה זו מעוררת תהייה. דומה כי קורות חייה של האמנית יכולים לספק תשובה חלקית לכך: מחותן בחרה להתגורר בפריפריה, הרחק ממרכז השיח האמנותי, ולכן אולי נותרה מחוץ ל"רדאר" של הממסד האמנותי. בחירתה זו היא בגדר הסבר אפשרי, גם אם חלקי בלבד. מכל מקום, יצירתה לא נבחנה כראוי בזיקתה לתהליכים מרכזיים באמנות הישראלית ולא הצטבר גוף ידע המאפשר להתבונן בפרספקטיבה רחבה של עבודותיה בהקשר למגמות בולטות באמנות שנוצרה בישראל. מאמר זה מבקש אפוא לבחון את יצירתה של מחותן לאור תהליכים מרכזיים שהתרחשו בשנים אלה באמנות הישראלית.

מראשית דרכה ראתה מחותן באמנות סוג של שליחות ונתינה לחברה, וזאת בזיקה לעמדותיה ולפעילותה בתקופה שלפני הקמת המדינה ולדבקותה באידיאולוגיה של תנועת ההתיישבות ושל הגשמת הרוח



עלם, 1960, עץ מהגוני, 10x12x45 לערך, אוסף פרטי  
Young Man, 1960, mahogany wood, approx. 45x12x10, private collection

ביצירתה והתבטא בסדרות "נופים" ו"אותות". היא יצרה פסלים שהיו בגדר הפשטה של צורות טופוגרפיות, ואלו התפתחו בהמשך לעבודות סביבתיות בתוך הנוף עצמו, כגון פרויקט **הר סדום** ופרויקט **גיא בן-הינום**.

בסדרה "לאקוואנה" ("Lackawana"), שהוצגה במוזיאון חיפה לאמנות חדשה בתחילת שנות השמונים, ניכר העיסוק בנוף ובטבע כחומרים ארכיאולוגיים, המצביעים על מצבי אנוש; הפסלים הם מעין עדות, ניסיון שחזור שדרכו לומדים על תרבות שנכחדה, לצד הממד המטפיזי הקיים בהם.<sup>4</sup> בסדרה זו העבודה בנוף כבר טעונה מסרים פוליטיים וחברתיים. בשנות השמונים מחותן החלה ליצור מיצבים שבהם נעשה שימוש בחפצי רדי-מייד כגון מיטות וכן בחומרים "זולים", שאינם נתפסים כ"אצילים" וכראויים לשמש חומר ליצירת אמנות. האמנית עשתה שימוש בחומרים הללו כבר בסדרות "מנחות" ו"לאקוואנה". בתחילת שנות התשעים היא שבה לעסוק בפיסול פיגורטיבי ויצרה יציקות ברונזה של דמות אנושית.

ב-1997 מחותן נסעה לפרזי. במהלך שהייתה שם ראתה העתק של איקונה הנקראת **30 השלבים לגן העדן** מהמאה השתי-עשרה (הצייר אינו ידוע) – היצירה עצמה מצויה בגלריה במנזר סנטה קתרינה בסיני (בשנות השבעים מחותן ביקרה שם פעמים רבות, התפעלה מן האוסף בגלריה של המנזר, ובייחוד מאיקונה זו). בעקבות המפגש עם היצירה והיחשפותה לקתדרלות הרומנסקיות בצרפת, מחותן החלה להתעניין בנושאים מתחומי האמונה והמסורת בימי הביניים. הדבר ניכר בסדרת עבודות המתייחסות לנושאים הקשורים לאמנות התקופה. בשלב זה התהווה בעבודותיה השילוב בין מראות הטבע והנוף המקומיים והאקטואליה של המציאות הישראלית לבין התכנים המאגיים והמטפיזיים הלקוחים מן הנצרות. בסוף העשור הראשון של שנות האלפיים חזרה מחותן ליצור עבודות סביבתיות ומיצבים, העוסקים ב"כאן ועכשיו" של המציאות הישראלית – דוגמת אלה שבתערוכה "גשר מנופץ" (2010), שהוצגה בגלריה בבית יד לבנים בכרמיאל, ובתערוכה "בית בנוי על חול" (2013), שהוצגה בבית יגאל אלון בגניסר.

בעבר נעשו שלושה ניסיונות לחבר את יצירתה של מחותן לעשייה האמנותית בישראל. הניסיון הראשון נעשה ב-1980 על ידי גבריאל תדמור, שהתייחס למכלול עבודותיה עד תחילת שנות השמונים וחבר בין הסדרות השונות. למרות השוני התמטי והסגנוני, הוא הצביע על הרצף המחבר בין גופי היצירה השונים.<sup>5</sup> לדבריו, יצירתה של מחותן מתאפיינת בעקביות בגישה הומאנית, הנגזרת במהותה מ"התעניינותו של האמן בבן אנוש". במאמרו הוא עמד על הקשר בין עבודותיה לבין העמדה האנתרופוצנטרית המאפיינת את האמנות הישראלית, אשר מדגישה לדעתו את העיסוק באדם ובטבע ובתפקידו של האמן לעמוד



חיבוק, 1948, תבליט שיש, 57x39x5, אוסף פרטי, ישראל  
A Hug, 1948, marble relief, 57x39x5, private collection, Israel

על יחסי הגומלין בין שני המרכיבים. אבחנתו של תדמור, שלפיה החוט המקשר בין יצירותיה של מחותן הוא העיסוק המתמיד ב"מצבי אנוש" (במילותיו של אנדרה מאלרו), היא הדעה הרווחת בקרב רוב הבוחנים את יצירתה של מחותן: גיל גולדפיין (1978),<sup>6</sup> חיים פינקלשטיין (1989),<sup>7</sup> חיים מאור (1989),<sup>8</sup> אניטה קושניר (1989)<sup>9</sup> ושלומית שקד (1989).<sup>10</sup>

הניסיון השני לקשור את יצירתה של מחותן לרוחה של האמנות הישראלית נעשה ב-1980 על ידי אברהם קאמפף, אילנה סלמה אורתור ואירית מילר, אשר הצביעו על הממד המיתי ביצירתה וקישרו אותו לדיון בהתייחסות למיתוס של כנען באמנות המקומית.<sup>11</sup> הניסיון השלישי לאפיין זיקה זו נעשה ב-2008 על ידי גדעון עפרת, אשר תיג את יצירתה של מחותן במהלך שנות החמישים כיצירה המשתייכת ל"דור השני" – הדור שלאחר דור תש"ח.<sup>12</sup> לדבריו, דור זה פעל במקביל לקבוצת אופקים חדשים, אך האמנים המשתייכים אליו הנם צעירים

יותר, ובכללם אברהם אופק, יוסל ברגנר, מיכאל גרוס, שמואל בונה, חוה מחותן, לאה ניקל, לואיז שץ, אביגדור אריכא ודוד פלומבו.<sup>13</sup>

ניתן לומר כי טענתו של תדמור עדיין תקפה במבט לאחור, הבוחן שבעה עשורים. העיסוק ב"מצב האנושי" הוא בגדר ציר מרכזי ביצירתה של מחותן, כפי שצינו גם רוב מבקרי האמנות שדנו במכלול עבודותיה. אבחנתו של תדמור חשובה, שכן היא מציבה את יצירתה כאלטרנטיבה לאמנים מן הזרם המרכזי שהוצגו בשני המוזיאונים הישראליים המרכזיים. האמנים שהשתייכו לקאנון זה הדירו את העיסוק באנושי והתמקדו ב"דלות החומר" ובאמנות מושגית – מגמה שהשתקפה באופן מובהק בתערוכתה המדוברת של האוצרת שרה ברייטברג-סמל, "דלות החומר", שהוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות ב-1986.

רוב החוקרים והאוצרים שדנו ביצירתה של מחותן התמקדו בתקופה מסוימת ביצירתה: בפסלים של שנות החמישים והשישים. לעומת זאת, תדמור בוחן את עבודותיה לאור מגמות באמנות בשנות השמונים. טיעונו משפיעים על האופן שבו ניתן לבחון הן את הפיסול שיצרה במהלך שנות החמישים והן את העבודות שנעשו בהמשך, לאחר שנות השמונים. התבוננות רחבה זו משליכה על האופן שבו ניתן לראות את יצירתה לא כתופעה יחידה בנוף האמנות הישראלית אלא כחלק מרצף גדול יותר של אמנות מקומית העוסקת בנושאים ספרותיים, ובכלל זה נושאים תנ"כיים – כגון עיסוק במוות או התייחסות לדמות האב והאל. בתערוכות של גדעון עפרת, "אל מיתוס ללא אל" (1985)<sup>14</sup> ו"עקידת יצחק באמנות הישראלית" (1987),<sup>15</sup> השתתפה מחותן כחלק מקבוצת אמנים אשר עסקו בממד הספרותי ביצירה האמנותית.

במהלך שנות השבעים והשמונים העיסוק בתכנים ספרותיים באמנות הישראלית נתפס כאנטיזה לעיסוק באמנות מושגית. מעבר לעיסוקה של מחותן בממד הספרותי ובמיתוסים, ניתן למקם את יצירתה גם במסגרת האמנות המושגית. הדבר בולט בעבודותיה משנות השישים והשבעים, המתאפיינות בתהליכי הפשטה ובהמשגה של דימויים הלקוחים מן המציאות עד לכדי היעלמותם, וכן בעיסוק בבעיות פיסוליות של נפח, מסה וגרעין חבוי. כך, למשל, הסדרה "תהלכות" עוסקת בעיקר בחקר התנועה. הפיסול הסטטי מנסה ללכוד את התנועה באמצעות היחסים המשתנים של האור וגופים הנראים בתהלכה. עיסוק זה אפיין פסלים דוגמת דונלד ג'אד. גישתה המושגית של מחותן אפיינה לא רק את עבודותיה משנות השישים והשבעים אלא גם את העבודות הסביבתיות שיצרה במהלך שנות השמונים. העבודה בסדרות אלו מתאפיינת בדימוי החוזר באופן סדרתי, כמו למשל בפרויקט **הר סדום**. כל דימוי הוא וריאציה שונה במעט מקודמתה, וסך כל הדימויים הם חלק מן הארסנל של האמנות המושגית. בחיבור שיצרה מחותן בין הממד הספרותי לבין הממד המושגי הפכה לאחת הפסלות הייחודיות בארץ.

קאמפף, אורתור ומילר משייכים את יצירתה של מחותן לזרם הכנעני באמנות הישראלית. יש לבחון את הטענה בדבר שיוכה לזרם זה לאור מאפייני הכנעניות, כפי שתיארו חוקרים אחדים, דוגמת בנימין תמוז (1980),<sup>16</sup> גדעון עפרת (2005),<sup>17</sup> יעקב שביט (תשמ"ז)<sup>18</sup> ודוד אוחנה (2008).<sup>19</sup> כותבים אלו אפיינו את הכנעניות כניסיון להגדיר את הזהות המקומית כעברית לעומת היהדות הגלותית, כרצון לחבר זהות זו



אנדרטת זיכרון, 1969, ברזל, 150x150x200 לערך, בית העלמין, באר שבע  
Memorial, 1969, iron, approx. 200x150x150, Beersheba cemetery



נוף, 1977, אבן ירושלמית, 12x62x23, אוסף פרטי, ישראל  
Landscape, 1977, Jerusalem stone, 23x62x12, private collection, Israel

הציפור לכדי זהות אחת, חיבור בלתי אפשרי במציאות, מזכיר את המהלך שביצעו אמנים סוריאליסטיים, כגון מקס ארנסט.

מחותן אינה מסתפקת אפוא בהתמקדות בתהליך התרגום של הטבע לשפה פיסולית אלא חותרת לאמירה כי ההפשטה היא כלי להצגת מצב אנושי; בכך בולט ייחודה בהשוואה לרבים מחברי "אופקים חדשים" וניכרת אפוא זיקתה לאמנים סוריאליסטיים.

## סדרות

גישתה המושגית של מחותן מתבטאת, בין היתר, בבחירתה לעבוד בסדרות. ניתן לראות בשלוש סדרות חשובות – "תהלוכות", "מנחות" ו"אותות" – מפתח לכל תהליך עבודתה. אם בתחילת שנות החמישים עסקה האמנית בניסיון ללמוד את הסביבה, לתרגם אותה ואת היחס בין האדם לסביבה, לטבע ולנוף, הרי שבסדרות משנות השישים והשבעים היא עסקה במצבים אנושיים. למרות ההפשטה, הפסלים מתייחסים לדימוי האנושי, המופשט עד כדי צורה בסיסית, שבלונית כמעט, אך טומן בחובו אסוציאציה של דימוי אורגני, של עצם ועץ, של יצור בן תמותה.

שלוש הסדרות מתקיימות כל אחת כיחידה איקונוגרפית וסגנונית נפרדת, אך נראה כי קיים קשר ביניהן. בשלושתן קיימת התייחסות למוות, אם בצורה של התפוררות הגוף האנושי ואם באופן שבו בנו האדם מתמודדים עם המוות, קרי הטקסיות. בכל הסדרות ניתן להבחין בקיום של רוח הנבואה, האותות, המנחות, הניסיון לדחות הקץ, וכן ניכר בהן מוטיב התהלוכה, שהיא מעין השלמה עם הבלתי נמנע, תוך כדי

בינלאומית ולהתרחק מהספציפי והמקומי. לעומת אמני "אופקים חדשים", עפרת מבחין בגישות הקשורות לאקספרסיוניזם ובעיקר לסוריאליזם המאפיינות את ה"דור השני". לדידו הפנייה אל הסוריאליזם והאקספרסיוניזם וההתמקדות באדם קשורות להשפעתה של הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית כפי שהשתקפה בספרות, למשל ביצירותיהם של אלבר קאמי, פרנץ קפקא, ארנסט המינגווי ואחרים. בציור הישראלי נשבה רוח זו בציוריהם של פנחס בורשטיין (מאריאן), אביגדור אריכא, יוסל ברגנר ואחרים מבני דורם. אבחנתו של עפרת כוללת גם את יצירתה של מחותן בשנים אלה.<sup>20</sup>

מחותן נחשפה ליצירות המופת של המודרניזם בזמן לימודיה, ובייחוד בעקבות ביקוריה במוזיאון לאמנות בפילדלפיה. מבחינה זו, השיח שלה עם ההפשטה לא התבצע דרך עדשות האמנות הצרפתית, האנפורמל והטאשיזם, כפי שהדבר אירע אצל חלק ניכר מאמני "אופקים חדשים". יש לציין כי מגמות חשובות שהתרחשו במהלך שנות החמישים וחוללו מהפכה בתפיסה האמנותית – דוגמת האקספרסיוניזם המופשט האמריקני או המינימליזם של אלסוורת' קלי ופרנק סטלה – לא השפיעו באופן מהותי על רבים מחברי "אופקים חדשים". הם פנו למה שהכירו, קרי לאמנות הצרפתית המופשטת שלאחר מלחמת העולם השנייה, שהפכה לנקודת התייחסות ולסמל למה שהיה בעיניהם אוניברסלי.<sup>21</sup> לעומת זאת, מחותן נחשפה למגמות של האמנות האמריקנית במהלך שנות החמישים ושנות השישים, ולאורן ניתן לבחון את יצירותיה במהלך העשורים המקבילים הללו.

רוב אמני "אופקים חדשים" ראו בהפשטה אמצעי להתחבר לעשייה הבינלאומית העכשווית; לעומתם, נראה כי אצל מחותן ההפשטה לא שימשה אמצעי לחבור לשיח בינלאומי אלא דווקא הייתה כלי לחיבור לנוף המולדת החדשה ולבחינת אפשרויות פיסוליות חדשות. גישתה להפשטה אינה אינטואיטיבית או רגשית אלא מושגית, בשונה מרוב חברי קבוצת "אופקים חדשים". בכך היא קרובה יותר לעמדתו של זריצקי, אשר עברו ההפשטה הייתה כלי להמשגה, לחיבור בין הנוף והאדם לבין המערך הציורי. מבחינת גישתה המושגית אל ההפשטה של הדימוי האנושי, ובעיקר של הנוף, נראה כי מחותן קרובה יותר לדור האוונגרד של שנות השישים והשבעים – לאמנים דוגמת רפי לביא, משה קופפרמן, אורי רייזמן, לאה ניקל ויגאל תומקרין.

כבר בפסליה המוקדמים של מחותן ניכר תהליך ההפשטה. הדימויים הלקוחים מן הטבע מתורגמים לצורות מוצקות המדגישות את גושיות המונוליט או את הבלוק שממנו הם פוסלו. בצורת ההפשטה ניתן לראות כאמור חיבורים לאקספרסיוניזם ואפילו לסוריאליזם, למשל ביצירה **אישה עם עוף** (1959, עץ, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, ראו עמ' 49). החיבור בין האישה לבין

בשימוש במרכיבים פיסוליים ארכאיים אצל מחותן חלק מהמגמה של הפיסול הכנעני – דוגמת יצחק דנציגר ופסלו **נמרוד**, שהפך איקוני למגמה זו. יש לציין כי מחותן התוודעה לפיסול הארכאי באוספים של מוזיאון פילדלפיה עוד בתקופת לימודיה שם. ייתכן כי ההפשטה בסגנון ארכאי היא חלק מן האופן הכולל שבו היא תפסה את הפיסול, בהשפעה של אמנות ארכאית מבחינת הטיפול בחומר ובצורות ובנושאים, ולא דווקא בהקשר של תרבות כנענית. נוסף על כך, נראה כי הממד הארכאי קרוב הרבה יותר לתהליכי ההפשטה של הפיסול המודרני של המאה העשרים, למשל בעבודותיהם של קונסטנטין ברנקושי והאנס ארפ, מאשר לניסיון הביטוי של התפיסה הכנענית.

עפרת מבחין במגמה שלדעתו הייתה אוונגרדית דאו בשלהי שנות החמישים, שאותה הגדיר תחת הכותרת "מצבו של האדם", כעיסוק מחדש באדם ובזיקה לאמירות הקשורות בספרות – וזאת בניגוד לניסיון של קבוצת "אופקים חדשים" להתמקד במציאת שפה

לתרבויות קדומות באזור כגון פיניקיה, מסופוטמיה ומצרים ולאמץ סגנון ארכאי ופרימיטיבי במטרה לבטא את החיבור לאותן תרבויות. באופן זה הכנענים ניסו להעניק ממד מיסטי ולבנות מיתולוגיה חלופית ליהדות, מתוך זיקה עמוקה לאדמה.

דומה כי הכללתה של מחותן בנרטיב של האמנות הכנענית היא בעייתית. אבחנה זו נעשתה בתקופה שבה יצירתה כבר נשאה הקשרים החורגים באופן מובהק מאלו המקומיים. בראשית שנות השמונים כאמור הציגה מחותן במוזיאון לאמנות חדשה בחיפה את הסדרה "לאקוואנה", שבה היא תרה אחר הממד המיתי מתוך התייחסות לנוף ולשרידים ארכיאולוגיים בעמק לאקוואנה שבפנסילבניה. מכאן שהמדמד המיתי ביצירתה אינו קשור בהכרח לחיבור עם ארץ כנען אלא הוא אוניברסלי יותר. אם נתייחס ליצירותיה משנות התשעים ומשנות האלפיים, ניווכח כי הממד המיתולוגי בא לידי ביטוי במיתוסים נוצריים. ניתן אפוא לחלוק על טענתם של קאמפף, אורתר ומילר הרואים



מנחה, 1963, עץ מהגוני, 40x120x50  
Offering, 1963, mahogany wood, 40x120x50

הפיכת הצופה לחלק מן התהליך. אך זהו רק היבט אחד של העבודות. מחותן פותחת בפני הצופה דרכי פרשנות נוספות, הקשורות ליכולת לראות בעבודות סוג של נתינה וחמלה, המצויות בטווח הישג ידו של האדם.

לצד פרשנות זו, הנוגעת לשלוש הסדרות, ניתן להתייחס להיבטים נוספים בסדרה "תהלוכות", העוסקת גם ואולי בחקר התנועה. בסדרה זו קיים ממד פולחני, המתבטא בעצם שמה ובדימויים המופשטים המזכירים טוטמים. הסדרה "מנחה" עוסקת בנתינה, ביסוד ההקרבה המתקיים ביחסים שבין אדם לאדם, בין הורה לילדו, בין הפרט לכלל החברה ובין האדם לאלוהיו. הסדרה "אותות" עוסקת בסימנים למה שעתידי לבוא לאו דווקא בקונוטציה של מוות וקץ, לעתים דווקא להפך: משהו שהולך להיפתח, להתבהר, לפרוח. מבחינה היסטורית, הסדרה "אותות" נוצרה במקביל לסדרה "נופים", וקיימת זיקה מעניינת ביניהן. הנופים והאותות מעידים על תהליכים נסתרים מן העין המשפיעים על המציאות. חלק מפסלי האותות נקראים "התגלמות", מלשון התגלות של מה שגלום בתוכם ועתידי להתגשם באופן פוטנציאלי.

בסדרות "תהלוכות" ו"מנחות" ניכרת הגישה הפרימיטיבית אל החומר, אל העץ, בגילוף ובצורות השומרות על התכונות האורגניות של החומר, וניתן לחבר מאפיינים אלו ליצירותיהם של קונסטנטין ברנקושי, האנס ארפ והנרי מור. לפסלים בשתי הסדרות יש אופי של טוטמים, ואף כי מידותיהם אינן גדולות, הם מקרינים אופי מונומנטלי. דומה כי פסליה של מחותן מעוררים צורך לגעת בהם, למשש את פני השטח שלהם, קרי נושאים בחובם את הממד ההאפטי. כך המידע המועבר אל הצופה דרך התבוננות עשוי לעבור גם דרך מגע אישי, שיוצר תחושת קרבה. מצד אחד נראה כי היצירה נגישה, אך מצד שני היא נעלה, אלוהית, כמומונט שיש לסגוד לו. תחושה דור-ערכית של הצופה ביחס ליצירה היא מעין משל לתפיסתו את עצמו ביחס ליצירה וביחס למציאות. ניתן אולי להגדיר את תחושתו של הצופה במונחים של התפיסה הרומנטית: "נשגב". משמעות המושג היא תחושה מעורבת של התעלות וכאב ביחס לטבע. ההתעלות של המתבונן נובעת מכך שהוא ניחן ביכולת לדעת את המציאות ולשלוט על הטבע, אך בה בעת הוא גם חווה ידיעה כואבת, שהוא בר-חלוף, בן-תמותה.

בסדרת "אותות" מחותן עוברת לדימויים מופשטים הרבה יותר. השימוש שלה באבן מלוטשת התרחב וכן נעשה שימוש בחומרים נוספים כמו אלומיניום, פרספקס ועוד. קיימת תחושה של ליטוש תעשייתי, אף כי מדובר בתהליך ידני לגמרי. לצד זאת, האמנית משאירה חלקים של האבן לא מעובדים, וכך נוצר שיח בין החלק המלוטש והמעובד לבין החלק שאינו מעובד, בדומה לטיפול שעושים אמנים מינימליסטיים: שימוש בחומר תעשייתי, לצד שימוש בחריטה שהיא

תוצר של מגע יד. זהו שילוב של שפה ציורית בתוך השפה הפיסולית, כמו בעבודותיהם של דיוויד סמית', ריצ'רד סרה או מיכה אולמן.

בסדרות "נופים" ו"לאקוואנה" קיימת המשגה של רכיבים בתוך הנוף. כך, למשל, קו המתאר של הפסל משמש הד מופשט לצורת הדיונה. למרות הממד הנפשי, הפוליטי והחברתי, הסדרה "נופים" היא בגדר הפשטה של צורות טופוגרפיות. על אף מידותיהן הקטנות, בדומה לשלוש הסדרות הקודמות, גם העבודות ב"נופים" מקרינות תחושה של מונומנטליות. כאשר העבודה מוצבת בנוף, היא מתחרה בעוצמתו. גם עבודות אלה הן בגדר שילוב של שפה פיסולית ושפה ציורית. הפטינה של האבן חושפת את העורקים של האבן ונתפסת כסוג של ציור על פני הפסל. גם כאן קיים מתח בין קו המתאר הקשיח, המתוכנן, לבין הקווים הבלתי צפויים שנחשפים בתוך האבן.

במידה רבה, עבודות הנופים הן בבחינת הד לעבודות באבן ובעץ משנות החמישים. הטיפול באבן ובעץ נושא בחובו את תכונות הנוף, את תוואי הקרקע, את הדיונות, את הקשיחות והגולמניות, אך בה-בעת גם את הגימור העדין של יד האמן, אשר מזכירה במידה רבה את יד הטבע



**נוכחות פחם**, 1980, אבן בזלת ואפוקסי אדום, 60x60x55 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב  
**Coal Presence**, 1980, basalt and red Epoxy; approx. 55x60x60, private collection, USA

שמשייפת, מחליקה ויוצרת את הנוף. הדימוי הלקוח מהטבע משתלב בו לכאורה; עם זאת, הוא בגדר התערבות מובהקת של האדם, המזכירה את הגישה המושגית של עבודות האדמה מתקופה זו. העבודה קיימת בתור אקט של נוכחות בסביבה, אך מותאמת לה. בגישה של מחותן כלפי הנוף ניתן לזהות רוח רומנטית. המעורבות של האמן בתוך הטבע היא סמל לקיום האנושי, לתחושת הנשגב, במקביל לידיעה שברבות השנים ההתערבות הזו תיטמע בטבע, תיעלם עם המוות; עם זאת היא מצביעה גם על המשכיות, על קיום בטבע עצמו.

בשתי הסדרות, "נופים" ו"לאקוואנה", מעבר לעיסוק בדרכי הביטוי של הנוף ביצירה תלת-ממדית, מחותן ראתה בתהליכים הגיאוגרפיים המתרחשים במעמקי האדמה משל או מטפורה לתהליכים המתרחשים במעמקי הנפש.<sup>22</sup> לצד ההתפעמות מנופי הארץ והאהבה להם ולבני האדם החיים כאן, על כל המתרחש בנפשותיהם, בסדרות אלו מחותן עוסקת בסוגיות צורניות של הפיסול בן-זמנה, כפי שניכר למשל בעבודותיהם של הנרי מור וברברה הפוורת'.

## מיתוס

יצירתה של מחותן משנות השמונים התאפיינה בתגובה למציאות הישראלית, ובעיקר למלחמת לבנון והסכסוך הישראלי-פלשתיני. כך, למשל, בפרויקט הסביבתי **הר סדום** (1984) השתמשה האמנית בשקי יוטה מלאים בחול, כהתייחסות ישירה למצב של מגננה. עצם בחירת המקום כבר מעוררת קונוטציה של הסיפור המקראי, המציין את חורבן סדום. בעבודה נוספת, שהוצגה במסגרת התערוכה "שמונים שנות פיסול בישראל" (1984),<sup>23</sup> שילבה האמנית פיסול בעץ עם בדים שנטבלו בגבס, כסמל לתכריך. השפה המתגבשת המשלבת חומר קשיח וחומר רך, עץ וטקסטיל, באה לידי ביטוי מלא בתערוכה "מצב 88", שהוצגה במוזיאון הרצליה (1989). בראיון שנערך עם חיים מאור אמרה מחותן כי התערוכה מציינת חזרה אל הממד הפיגורטיבי ביצירתה, במטרה לבטא מצב אנוש, פציעה קשה, מוות.<sup>24</sup> בעבודות אלו ניתן להיווכח בשיבה של האמנית לעיסוק בגוף וב"מצב האנושי". היא מבטאת בהן עיסוק אובססיבי במוות ובמצב של היעדר מוצא והיעדר פתרון.

בראשית שנות התשעים מחותן החלה ליצור דימויים אנושיים של גברים ונשים, של דמויות גוציות ומוצקות. עבודות אלו נוצרו תחילה בגבס ואחר כך בברונזה, עם פטינה לבנה המשמרת את תחושת הגבס. הן הפכו לכלי הביטוי העיקרי של האמנית, לעומת הדימויים המופשטים שיצרה בשנות השבעים ובתחילת שנות השמונים. לצד השימוש בדמות האנושית, מחותן יצרה סביבה מאוכלסת בחפצים השייכים לסביבה אנושית – כגון עגלה, עמוד, קיר או מישור משופע. במידה רבה הפיסול הפך למעין המחזה של מצבים אנושיים.<sup>25</sup> בשנות התשעים התמקדה

האמנית בתיאור תנועה של דמויות אנונימיות במצב של הקפאה, כגון דמויות עומדות על ידיהן או דמות ניצבת בסירה. הדמויות אינן קיימות בזכות עצמן אלא כרכיב מתוך מכלול. התחושה סוריאליסטית, שכן המצבים נכפו עליהן, ובכך הן מזכירות את הדמויות של אלברטו ג'קומטי.

הפסלים הללו משרים תחושה של עוצמה ומסיביות וגם של ארוטיות מסוימת. הם מבטאים עמדה של מודעות נשית, של כבוד ואהדה לבריאה, לטבע, לנוף וליצורים החיים. ניתן למצוא כאן הקבלה מסוימת גם לדמויות הקטועות של לואיז בורד'ואה. אצל שתי האמניות מתוארות דמויות כלואות, באופנים שונים; שתיהן עושות שימוש בהומור ובקיטוע של הדמות האנושית כדי לביים את המצב האבסורדי שבו היא נתונה. כך, למשל, מחותן מתארת דמות רכובה על עץ (ראו עמ' 130), אך פלג גופה העליון קטוע, או דמות מתגלגלת במדרון (ראו עמ' 133). התחושה היא כי הדמות נבלמת, נתקלת בקיר. דומה כי השימוש בהומור ביצירות הללו של מחותן, כמו אצל האמנים הסוריאליסטיים, נועד לשבש את יכולת הפענוח של המצב – שיבוש המועצם על ידי החיוך המתעורר בצופה.<sup>26</sup> בדומה לפעולת המצלמה, האמנית מקפאה את פעולתה של הדמות וכך גם יוצרת תחושה של אבסורד, כמטפורה למצב אנושי, לאדם הכלוא בתוך מצב מסוים בלי יכולת להחליט. הצופה במתרחש מביט בחיוך ובמידה של אהדה, אך מנוע מלהבין – מצב המותיר אותו חסר אונים בדומה לדמות הכלואה.

יצירתה של מחותן היא מעין מסע הנע בין המקומי לבינלאומי, בין תרבויות קדומות לבין עיסוק באקטואליה, תוך כדי בניית מיתולוגיה אישית. במבט על שבעים שנות יצירה, בולט האופן שבו האמנית מדגישה את הממד הפולחני, הטקסי. הדבר בא לידי ביטוי בפסלים היחידים (כגון **אישה עם עוף**, 1959, מוזיאון תל אביב) ובסדרות (לדוגמה, הסדרה "תהלוכות" והסדרות "מנחות" ו"אותות"), וכן בעבודות המיצב משנות השמונים והתשעים ומראשית שנות האלפיים ("נושאים מימי הביניים"), המתארות מצב של "הארה במקדש", מעין מצב של תפילה. עם זאת, זוהי אינה טקסיות דתית. מחותן אינה מחפשת את אלוהים. הטקסיות המתקיימת בעבודותיה משקפת את צרכיה של האמנית: את הצורך שלה בתובנה ולא באמונה. באמצעות המצב הטקסי מחותן מנסה לאחד אותנו, לחוש משהו גדול יותר, שהוא אינו בהכרח אלוהים אלא חלק מכוח גדול יותר. אנחנו מבינים כי אנו בני-חלוף, יצורי אנוש שעושים מעשים לא טובים ומורדים, אך קיימת תקווה כי נוכל לחולל תיקון – תיקון מוסרי ולא בהכרח דתי.

כך, למשל, בסדרה "מנחות", הפסלים העשויים מעץ נראים כמו מזבח שעליו מעלים קורבן. מצד אחד, המזבח מעלה תחושה גדולה של יראה ופחד של טרם הטקס, שאלות כמו: מה עלול לקרות? מיהו הקורבן? גם המתבונן יכול להיות קורבן. הצופה עובר ממזבח למזבח, יותר ויותר אינו יודע איפה הוא נמצא. מצד שני, הפסל עשוי מעץ, בעל תכונה של האפסיות, מזמין אותך לגעת בו, ללטף אותו, הוא בקנה המידה שלך, הוא "אנושי". כאן מתחברים הקצוות: תחושת היראה הפולחנית והבנה של רעיון מתן הקורבן, באופן סמלי. הצופה מבין כי אין צורך בקורבן ממשי אלא בהבנה בדבר כוחה של הנתינה. הצופה נמצא בהיכל שבו אמורים לכאורה להקריב קרבנות, אך אלו למעשה יצירות אמנות שהיא מוזמן להתייחס לרעיונות שהן מייצגות.

הכוח שיוצרת היראה נקשר למושג המאגיות בפיסול, בייחוד בהתייחס לפסלים מן הסדרה "תהלוכות". הפסלים נושאים אופי של טוטם, המגמד את הצופה ומקרין תחושה של חפץ בעל ממדים על-אנושיים, גם אם מידותיו קטנות יחסית. לטענת הרברט ריד, היסוד המאגי המופיע בפיסול המודרני במחצית הראשונה של המאה העשרים קשור בזיקה לפרימיטיבי ולארכאי. ריד, שהתייחס בדבריו לעבודותיו של פיקאסו, טוען כי המאגי מתגלם בשאיפה לבטא כוחות ויטאליים בעלי משמעות חברתית.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> אותו כוח חבוי, נסתר, מטפיזי, המוקרן מתוך החומר, מתקיים במה שמכונה "מאגיות". ריד מכנה זאת בשם "אנימה" – מושג השואב מפולחן ההנפשה האפריקני (אנימיזם), שבו מיוחס כוח חיוני לכל מה שקיים בעולם: חי, צומח, דומם. נראה כי מאפיין זה מצוי, כתכונה בולטת, גם בעבודותיה של מחותן.

לטענת אמיר אור, הממד הפולחני הוא בגדר רכיב הכרחי לבניית המיתוס, אך הוא נתפס חומרי, בעוד המיתוס עצמו הוא בעל ממד רוחני.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> לטענת רולאן בارت "המיתוס הוא דיבור". הדיבור המיתי מעוצב מחומרים שכבר עובדו כדי ליצור תקשורת מתאימה. חומרים אלה, בין אם מילוליים ובין אם חזותיים, הם שיוצרים את השפה.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> בارت כותב: "מאחר שהמיתוס הוא דיבור, כל דבר שנתון לשיפוטו של שיח עשוי להיות מיתוס".<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> ואכן, ניתן להשליך מדבריו של בارت על יצירתה של מחותן ולפרשה כניסיון לכתובת טקסט. הראל שושני הייתה הראשונה שעמדה על המרכיבים ההינדיים ביצירתה של מחותן, באומרה כי עבורה ההצבות הפיסוליות הן בגדר "התפתחות, שלב שבו צורת העבודה עם החומר הופכת כמעט מילולית".<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> גם שם הסדרה "אותות" מצביע על הקשר לשפה המילולית. מבחינה זו, השם רומז לא רק על הממד המיתי-דתי אלא גם על השפה הכתובה. מרכיבי העץ של הפסלים נושאים בחובם אופי קליגרפי, המזכיר למשל את משיכות המכחול ההבעתיות בציוריו של פרנץ קליין.

מחותן היא מחלוצי אמנות המיצב בארץ. כבר בהצגת הסדרות "אותות" ו"מנחות" היא התייחסה לחלל התצוגה, וניתן לראות באופן הצבת הפסלים סוג של מיצב. הסדרות הללו, שהתייחסו לסביבה בתוך חלל סגור, הובילו את האמנית לשלב הבא, ליציאה למרחב ולטבע. נראה כי בסדרות "תהלוכות" ו"מצב 89", וכן בעבודות המיצב, ניתן למצוא גישה טקסטואלית אל החפץ, כמעין בנייה של משפט באמצעות המכלול. באופן זה ניתן לראות במיצביה של מחותן טקסט המעמיד בפני הצופה את אתגר הפענוח. מצב זה נע בין מיסטיפיקציה ודה-מיסטיפיקציה של החפץ, במונחיו של בართ. באופן זה הצופה נותר לכוד, כמעט חסר אונים, בתוך מצב שקשה לפענחו, כביטוי למצבו הקיומי.

### סיכום

סיפור יצירתה של חוה מחותן הוא סיפור חייה, ובמידה רבה גם סיפורה של הארץ – מהניסיון החלוצי של הקמת המדינה, דרך ההתפכחות מן המציאות שהשתנתה במשך השנים, ועד להצגת שאלות קיומיות על המצב האנושי. יצירתה של מחותן רלוונטית ביותר גם היום, שכן היא מתחברת לעשייה האמנותית העכשווית הנוטה לבחון סיפור אישי בהקשר של נרטיב היסטורי, כהפיכת האישי למיתי, על פי בართ.

לאור סקירה זו, ניתן לומר כי יצירתה של מחותן קשורה אפוא לתהליכים מרכזיים באמנות הישראלית והבינלאומית, וכי באמצעות שיח עם התרחשויות אלו היא השכילה ליצור בשפה ייחודית. אף כי קשה לתת מענה ברור לשאלת היעדרותה ממרכז הסצנה האמנותית, ייתכן כי הדבר נובע כאמור מבחירתה לחיות וליצור באזורי פריפריה, כמו גם מהעדפתה לחבור, באופן מודע, לרובד הספרותי והמיתי בדרכה הייחודית. בסוף מסע זה אני נזכר במילותיה של מחותן עצמה: "הבדידות אילצה אותי להתבונן סביב ולתהות על מהות רגשותיי ומחשבותיי. כאשר אדם מחוסר חברה, הוא מתחיל להתבונן בעצמו". דומה כי הבדידות סייעה לה לא רק להתבוננות פנימית לנוכח הסביבה, אלא גם להתבוננות על הסביבה עצמה, על בני האדם שבה, על רגשותיהם ומאוייהם, כפי שהיטיבה לבטא אותם ביצירתה.

### הערות

- ↑ גיל גולדפיין, **חוה מחותן**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 7.
- ↑ מצוטט אצל: חיים מאור, "מצבה של חוה", **על המשמר**, 17 במרץ 1989, עמ' 20.
- ↑ גולדפיין, **חוה מחותן**, עמ' 8.
- ↑ גבריאל תדמור, "הקדמה", **לאקוואנה**, קטלוג תערוכה, חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות חדשה, 1980, עמ' 1-2.
- ↑ שם.
- ↑ גולדפיין, **חוה מחותן**, עמ' 10.
- ↑ חיים פינקלשטיין, "חוה מחותן – מצב 1987", קטלוג תערוכה, **סדנאות האמנים**, גלריה ע"ש איקה בראון, 1987.
- ↑ מאור, "מצבה של חוה".
- ↑ Anita Kushner, "Dialogue with Art, Hava Mehutan at the Herzlia Museum", *Israel Scene Arts Exhibition* (June 1989), pp. 11-12.
- ↑ שלומית שקד, "טיפול בבעיות קיומיות", **מעריב**, 10 במרץ 1989, עמ' 7.
- ↑ אברהם קאמפף, אילנה סלמה אורתר ואירית מילר, **המיתוס של כנען והאמנות הישראלית**, קטלוג תערוכה, חיפה: אוניברסיטת חיפה, הגלריה לאמנות, 1980, עמ' 4-5.
- ↑ גדעון עפרת, "לקראת 1958: על מצבו של האדם", **שישים שנות אמנות בישראל, העשור הראשון: הגמוניה וריבוי**, קטלוג תערוכה, משכן לאמנות, עין חרוד, 2008, עמ' 165-195.
- ↑ שם.
- ↑ גדעון עפרת, **אל מיתוס ללא אל: השיבה אל התוכן המיתוס באמנות הישראלית העכשווית**, קטלוג תערוכה, ירושלים: בית אמנים, 1985.
- ↑ גדעון עפרת, **עקדת יצחק באמנות הישראלית**, קטלוג תערוכה, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1987.
- ↑ בנימין תמוז ודורית לויטה, **סימורה של אמנות ישראל**, ירושלים: מסדה, 1980, עמ' 134
- ↑ גדעון עפרת, "האמנות הישראלית והמסורת היהודית", **מחניים**, גיליון 11 (תשנ"ה), עמ' 5: http://www.daat/art/yahadut/haisraelit.htm; גדעון עפרת, "הכנעניות הסודית של 'אופקים חדשים'", **ביקורי אמנות: פרקים על אמנים ישראלים**, ירושלים: הספריה הציונית, 2005, עמ' 283-290.
- ↑ יעקב שביט, **מעברי עד כנעני**, ירושלים: דומינו, תשמ"ז.
- ↑ דוד אוחנה, **לא כנענים, לא צלבנים – מקורות המיתולוגיה הישראלית**, ירושלים: כתר, 2008.
- ↑ עפרת, "לקראת 1958: על מצבו של האדם".

- ↑ סמדר שפי, "אופקים חדשים – עשר שנות אמנות", בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), **העשור הראשון תש"ח – תשי"ח**, ירושלים: הוצאת יד יצחק בן-צבי, 1997, עמ' 284.
- ↑ תדמור, **לאקוואנה**, עמ' 1-2.
- ↑ יגאל צלמונה, **שמונים שנות פיסול בישראל**, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1984.
- ↑ מאור, שם.
- ↑ להרחבה ראו: Rosalind Krauss, "Mechanical Ballets: Light, Motion, Theater", *Passages in Modern Sculpture*, Massachusetts and London: MIT Press, 1983, pp. 201- 242. סורין הלר, **פיסול כתיאטרון**, קטלוג תערוכה, מוזיאון ינקו דאדא – עין הוד, מוזיאון בת ים ומוזיאון ערד, 1992.
- ↑ לעיון בשימוש בהומור בסוריאלזים ראו: Elliott Oring, *Engaging Humor*, Urbana: University of Illinois Press, 2003, pp. 14-21.
- ↑ Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, London: Thames and Hudson, 1977, p. 77.
- ↑ אמיר אור, **מיתוס ופולחן**, הליקון בית לשירה, גיליון 17 (חורף 1996): http://www.helicon.org.il/site/detail/detailDetail.asp?detail\_id=866269
- ↑ רולאן בართ, "המיתוס הוא דיבור", **מיתולוגיות**, תרגום: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 2007 [1957], עמ' 235-237.
- ↑ שם, עמ' 236.
- ↑ נאוה הראל שושני, **חוה מחותן – בית בנוי על חול**, בית יגאל אלון, גינוסר: 2013: http://dp-heart.com/?p=4056

במפגשים שקיימתי עם חוה מחותן ובשיחות שניהלתי עמה שמתי לב לכך שתגובתה המיידית, כמעט תמיד, לכל שאלה ועניין מתאפיינת קודם כול בהומור. רק אחר כך באה לפעמים גם תגובה רצינית, אך בדרך כלל נשארתי הנימה המחויכת. בשנים האחרונות ההומור שלה נע סביב כל אותם דברים שפעם היא יכלה וידעה לעשות או דברים שזכרה ועכשיו כבר לא. אם הזיכרון מתעתע, אז זוהי גם סיבה להתייחס לכך בצחוק.

תהליך היצירה, ודאי הפיסול באבן או בעץ, הוא מעצם טבעו פעולה מתוכננת בקפידה. לכן אין להתפלא על כך שהמרכיב המרכזי הזה באישיותה של מחותן, הנטייה להומור, אינו בא לידי ביטוי באופן מובהק ביצירתה. אולם נוכחתי לדעת כי בפעמים שבהן היא פעלה בתהליך יצירה מהיר וספונטני יותר, מרכיב אישיותי זה בא לידי ביטוי בעבודותיה.

הדבר ניכר, למשל, בדמויות הברווזה שנעשו בשנות התשעים מתחבושות גבס, או במפלצות ימי הביניים שהאמנית כיירה בחומר בתחילת העשור הראשון של שנות האלפיים. הומור גם קיים בהצבת הגזעים ובהאנשתם, בעודם מתוארים כאשר הם עולים בשלבי סולם השמימי כמו הקדושים של ימי הביניים, נמצאים יחדיו בהפגנה, או ניצבים כדמויות נשכניות במעגל מרושע.

השימוש בהומור מחוכם, לעתים סרקסטי, מתווה אנלוגיות שונות ויוצר מסר רב-משמעי. לעתים ההומור הסרקסטי מרכך את המסר הקשה, ואילו בפעמים אחרות הוא מחדד ומעצים אותו וכמו מבטא את התפיסה כי "אם זה לא היה עצוב זה היה מצחיק". ההומור משתף את המתבוננים ביצירת האמנות, שכן ברגע שהיא מעלה חיוך על פניהם הם בהכרח הופכים להיות שותפים לסוד ולקסם שהיא מחוללת.

בשתי תערוכות היחיד האחרונות של מחותן "זיכרונות ילדות" (2011) ו"בית בנוי על חול" (2013) להומור יש תפקיד מרכזי. הן נעשו ברובן ביד קלה יותר, בעבודה מהירה, ולמחותן היה חלק בתהליך ההצבה שלהן. התערוכה הראשונה מבין השתיים היא האישית ביותר של מחותן. ההומור שבה הפך את זיכרונותיה של האמנית, שכללו בין היתר חוויות של בדידות בילדותה, לדבר-מה משעשע ומעורר הזדהות – למשל באמצעות דימוי של חריטות בסכין שנעשו בסתר על הגלי הארון. בפעמים שבהן העבודות כרוכות ברגשות תגה הצופה אינו חש חמיצות, שכן ההומור מסייע לעורר תחושה כי מחותן הצליחה למצוא כבר בילדותה את הדברים שעוררו בה חיוך. ההומור המתאפיין בהתרסה קיים בתיאור של קבלת המחזור החודשי כמעין

סאטירה על הסברים פיזיולוגים לבת המתבגרת. בעיצובו של החדר האדום שהוצג בתערוכה קיימת גם זווית הומוריסטית. הצבע האדום מוצג כמוטיב מרכזי המקיים רב-שיח עם אדומים מסוגים שונים, ממקומות אחרים, ברוח משחקית של הנגדה ושעשוע.

התערוכה "בית בנוי על חול" מכילה בעצם שמה נימה של הומור אירוני, והדבר ניכר גם בביטוייה של אמרה זו, כפשוטה, באמצעים פיסוליים פיזיים. האמנות המושגית נעה בין הרצון להציג באופן ברור את המושג שבו היא עוסקת לבין רמיזה מינימליסטית ורצון לאתגר את הצופה בהבנת המושג. ההגשה של המושג לצופה כמות שהוא היא יוצאת דופן, יוצרת תחושה כי האמן מבקשת לטלטל את הצופה באמירה מפורשת, ואגב כך גם מעוררת חיוך.

במשל יותם, "הלוך הלכו העצים..." (שופטים ט'), קיים הומור סרקסטי בגוף הטקסט המקורי בתנ"ך. גם עבודתה של מחותן המתייחסת לאותו משל מתאפיינת ברוח זו. היא נעשתה כתפאורה המושכת את העין, כמעט ילדותית, כדי להעביר מסר ברור ועו היעדרה של מנהיגות טובה. הומור קיים גם במיצב Money Talks, שבו מחותן משתמשת בפעם הראשונה ביצירתה בפסקול הנשמע בלופ ומכיל את המילים: "money, money, money". הקול מקדם את הצופה, נשמע לפני שהוא יודע במה מדובר וגם מלווה אותו לאחר שהוא עוזב את העבודה ונותר בתחושה כי הקול בוקע בעצם מתוכו. מחותן לא זנחה אפוא את ההומור ואת האירוניה כאמצעים מהותיים המופיעים אף בתערוכתה האחרונה.



דו־פְּרָצוֹף (מלפנים ומאחור), 2006, חומר צבוע, 16x54x30, אוסף פרטי, ישראל  
Two-Faced (front and back), 2006, painted clay, 30x54x16, private collection, Israel

## ציונים ביוגרפיים

### פרסים

1956	קרן תרבות אמריקה ישראל, מלגת לימודים בארצות הברית
1959	פרס ההסתדרות לפיסול
1965	פרס בינלאומי לפיסול, ביאנלה 8 סאן פאולו, ברזיל
1976	פרס דיזנגוף לאמנות הציור והפיסול, עיריית תל אביב יפו
1996	פרס איש שלום ל"עבודת חיים" ירושלים
2015	תואר כבוד, אקדמיה לאמנויות יפות, פילדלפיה, ארה"ב

### תערוכות יחיד נבחרות

1955	חווה מחותן: פסלים ורישומים, מקרא סטודיו, תל אביב
1959	חווה מחותן: פסלים, ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב
1968	תהלוכות ומנחות, גלריית יפו העתיקה, יפו מנחה, מוזיאון הנגב, באר שבע פסלי "מנחה", משכן לאמנות, עין חרוד
1972	תערוכת פסלים חווה מחותן, בית שוורץ, הרצליה
1977	נופים ואותות, גלריה גורדון, תל אביב נופים ואותות, גלריה לירז, באר שבע נופים ואותות, גלריה מצפה רמון
1978	חווה מחותן: פסלים, הדפסי רשת, קולאז'ים, מרכז לאמנות חזותית, באר שבע Landscapes of the Negev, גלריית YM-YWHA פילדלפיה; קייסטון קולג', פנסילבניה; גלריית ווליאמס וג'ונסון, סיאטל, וושינגטון, ארצות הברית

חווה מחותן נולדה בפילדלפיה שבארצות הברית ב-1925 ולמדה פיסול באקדמיית פנסילבניה לאמנויות יפות (במלגת ראש עיריית פילדלפיה). ב-1944 היא התחתנה עם אשר פישמן, וב-1946 עלו ארצה והיו בין מקימי קיבוץ חצור, שם נולד בנם בכורם דניאל. ב-1950 עברו להתגורר בבאר שבע, ובה נולדו בנם שלומי ובתם לאה. חווה ואשר התגוררו בבאר שבע עד 1985, אז עברו לגור בירושלים. מ-1997 ועד היום חווה מחותן מתגוררת בכרמיאל.

### תפקידים ציבוריים

1963-1984	ניהלה את מוזיאון הנגב לאמנות.
1968-1979	שימשה יועצת ראש עיריית באר שבע לענייני אמנות. בתוקף תפקיד זה קידמה את הקמת המרכז לאמנות חזותית ואת מרכז אמנויות לנוער בבאר שבע.
1970-1975	חברה במועצה הישראלית לתרבות ואמנות.
1975-1992	חברה בוועדה לאמנות של אוניברסיטת בן-גוריון.
1985-1992	חברה בקרן תל אביב לספרות ואמנות.
1989-1992	חברה בוועדת פרס ישראל לאמנויות.

### הוראה

1974-1978	שימשה כמבקרת עבודות גמר של סטודנטים באקדמיה לאמנות בצלאל.
1976	לימדה אמנות סביבתית כמרצה אורחת בבית הספר לאמנות עין הוד.
1978-1979, 1981	שימשה מרצה אורחת בסדנאות לפיסול במספר מכללות לאמנות בארצות הברית.
1981-1982, 1987	לימדה אמנות סביבתית באוניברסיטת חיפה
1985	אמנית אורחת במשכנות שאננים בירושלים.
1987	אמנית אורחת במרכז לאמנות יוצרת בוורג'יניה, ארצות הברית.
1990	לימדה רישום באוניברסיטת בן-גוריון בבאר שבע.
1989-1998	לימדה פיסול במוזיאון ישראל בירושלים.
1997	אמנית אורחת, הסיטה, פריז, צרפת.



נוף, 1978, 3 חלקים, שיש ופלדה, 17x76x23, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות  
Landscape, 1978, 3 parts, marble and steel, 23x76x17, collection of Tel Aviv Museum of Art

1978	1978	1978	1978
1979	1979	1979	1979
1980	1980	1980	1980
1982	1982	1982	1982
1983	1983	1983	1983
1984	1984	1984	1984
1985	1985	1985	1985
1986	1986	1986	1986
1987	1987	1987	1987
1988	1988	1988	1988
1989	1989	1989	1989
1990	1990	1990	1990
1991	1991	1991	1991
1992	1992	1992	1992
1993	1993	1993	1993
1994	1994	1994	1994
1995	1995	1995	1995
1996	1996	1996	1996
1997	1997	1997	1997
1998	1998	1998	1998
1999	1999	1999	1999
2000	2000	2000	2000
2001	2001	2001	2001
2002	2002	2002	2002
2003	2003	2003	2003
2004	2004	2004	2004
2010	2010	2010	2010
2011	2011	2011	2011
2013	2013	2013	2013

1979	1979	1979	1979
1980	1980	1980	1980
1981	1981	1981	1981
1983	1983	1983	1983
1984	1984	1984	1984
1986	1986	1986	1986
1987	1987	1987	1987
1989	1989	1989	1989
1990	1990	1990	1990
1996	1996	1996	1996
2000	2000	2000	2000
2002	2002	2002	2002
2003	2003	2003	2003
2004	2004	2004	2004
2010	2010	2010	2010
2011	2011	2011	2011
2013	2013	2013	2013

1999	מטבע לתרבות – אמנות בנייר, המוזיאון הפתוח, גן התעשייה עומר
2001	פסטיבל בינלאומי לאמנות חזותית, עכו
2008	שישים שנות אמנות ישראל, המשכן לאמנות, עין חרוד
2012	עצים – תערוכה קבוצתית, הגלריה ע"ש אפטר, מעלות

## עבודות נבחרות במקומות ציבוריים בישראל

הזורע, אנדרטת זיכרון, שיש, קיבוץ חצור
אישה עם עוף, פסל עץ; נוף בקופסאות, שיש ופלדה (3 יחידות), מוזיאון תל אביב לאמנות
איש עם ציפור, פסל שיש; תהלוכה, פסל עץ, משכן לאמנות, עין חרוד
מנחה, תבליט, עץ מהגוני, מועצה לתרבות, קיבוץ עין חרוד
קין, עץ מהגוני, מוזיאון הנגב לאמנות, באר שבע
שתי דמויות, עץ אלון, עיריית באר שבע
התגלמות פסל שיש; נוכחות פחם, חומר; סירות קנו, נייר וצינורות פלסטיק (5 חלקים); מסכה, נייר עשוי ידנית, מוזיאון חיפה לאמנות
קן, עץ, עופרת, ברזל וגבס; איל (דחף), תבליט עץ; 5 מסכות, נייר עשוי ידנית, מוזיאון ישראל, ירושלים
התגלמות, פסל פלדה בשילוב עם מים, הקריה למחקר גרעיני בנגב, דימונה
שלוש דמויות, חומר, מכון וייצמן, רחובות
דמות יושבת, אבן שיש, אוסף אל על, נתב"ג
תבליט עץ, ספריה עירונית, באר שבע
תבליט עץ, הוועד למען החייל, באר שבע
קיר דקורטיבי (עץ טיק), אולם מליאת המועצה, בית העירייה, באר שבע
אנדרטת זיכרון לקורבנות השואה (ברזל), בית עלמין, באר שבע
תבליט עץ, המרכז הטכנולוגי, באר שבע
עבודת קיר, תבליט עץ טיק, מועצת פועלי באר שבע
קיר דקורטיבי, אלומיניום, תל אביב
קיר הנצחה, עיריית אופקים

מצב 87 מיצב, מוזיאון הרצליה
אות, עיריית סיאטל, וושינגטון, ארה"ב
עבודת פינה, בזלת; נוכחות פחם, בזלת; הר חצוי, עץ טיק; נוף דיונה, אבן גיר, עיריית כרמיאל
הר סדום, עבודה סביבתית, בורות ושקי עפר, הר סדום
גיא בן הינום, עבודה סביבתית, ירושלים
חצי גשר, עבודה סביבתית מסוף גבולות ניצנה
מעביר גשם (ערוץ), עבודה סביבתית באבן מקומית, פארק הפיסול מצפה רמון
מעבר, עבודה סביבתית, קונסטרוקציית ברזל, בטון וטיח, תל חי
סביבה, עבודה סביבתית, פארק קריית נורדאו, נתניה
דמות (צל), עבודה סביבתית, חלוקי נחל ובטון, מעלות
שלבים, עץ, גלריית טל, כפר ורדים
הרים, פסל ברזל, פארק הגליל, כרמיאל

## עבודות סביבתיות ופסלים נבחרים במקומות ציבוריים בעולם

תהלוכה, גן פסלים, קוסטנביצה נה קירקי, פורמה ויוה, סלובניה
אות, שיש על פלדה, עיריית סיאטל, וושינגטון, ארצות הברית
לאקוואנה, גלריית מריון לוקאס פילדלפיה, ארצות הברית
לאקוואנה, גלריית ג'ק רסמוסן, וושינגטון, ארצות הברית
לאקוואנה, מוזיאון אוורהרט, סקרנטון פנסילבניה, ארצות הברית
לאקוואנה, מוזיאון סאן פרנסיסקו, קליפורניה, ארצות הברית
נוף עטוף, בזלת ועופרת, בלומסברג קולג', פנסילבניה, ארצות הברית
נוכחות פחם, בזלת ופלסטיק, קיסטון קולג', פנסילבניה, ארצות הברית
מסכה, תבליט קיר, תחבושות גבס, מוזיאון סאן פרנסיסקו, קליפורניה, ארצות הברית

## עבודות Works

# דמויות FIGURES



למעלה: אישה יושבת, 1948, אבן בזלת, 41x27x16,  
אוסף פרטי, ישראל  
למטה: אישה שוכבת, 1950, עץ זית, 10x38x10,  
אוסף פרטי, ארה"ב

Top: **Seated Figure**, 1948, basalt, 41x27x16,  
private collection, Israel  
Bottom: **Reclining Nude**, 1950, olive wood, 10x38x10,  
private collection, USA



השרשרת, 1945, אבן גרניט, 80x40x80 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב  
**The Chain**, 1945, granite, approx. 80x40x80, private collection, USA





**אישה הרה** (מהצד ומלפנים), 1951, עץ זית, 10x10x40 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
**Pregnant Woman** (front and side), 1951, olive wood, approx. 40x10x10, private collection, Israel



מימין: **הזורע**, 1950, שיש, 100x35x35,  
 אנדרטה לזכר יק (יעקב דניאל) קליין ז"ל, קיבוץ חצור  
 משמאל: **אם וילד**, 1948, תחרית לינוליאום על נייר, 10x9  
 Left: **Mother and Child**, 1948, linoleum print on paper; 9x10  
 Right **The Sower**, 1950, marble, 100x35x35,  
 monument in memory of Yak (Yaacov Daniel) Klein, Kibbutz Hatzor





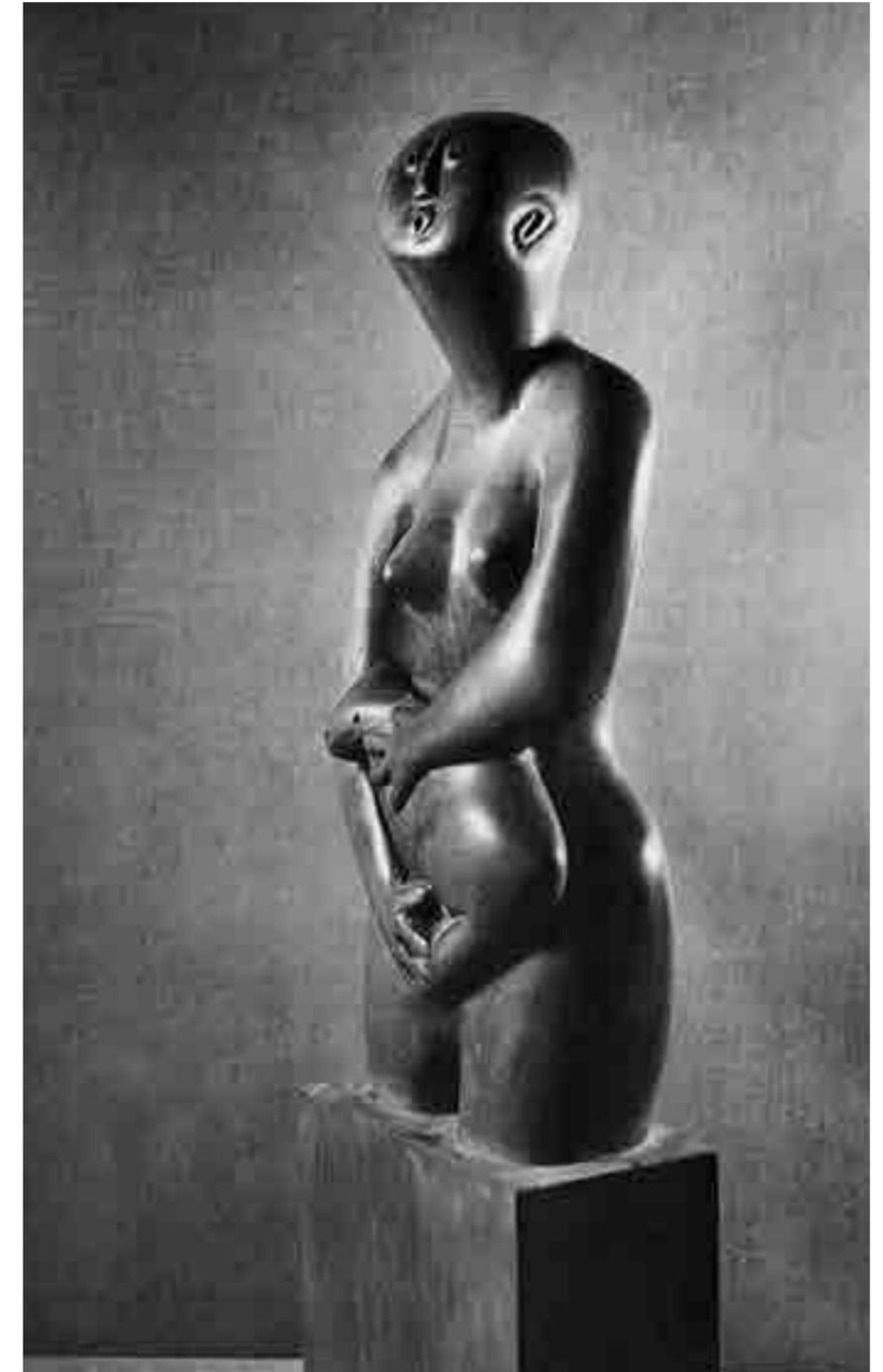
מימין: **זמר**, 1952, עץ בורמה, 12x40x66.8 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
משמאל: **מאזינה**, 1952, עץ בורמה, 10x45x60 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
Left: **Listener**, 1952, Burma wood, approx. 60x45x10, private collection, Israel  
Right: **Singer**, 1952, Burma wood, approx. 66.8x40x12, private collection, Israel



חווה מחותן בעבודה, 1952  
Hava Mehutan at work, 1952



מימין: קין, 1951, עץ זית, 20x10x44 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
משמאל: אדיפוס, 1951, עץ זית, 15x35x65 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
Left: **Oedipus**, 1951, olive wood, approx. 65x35x15, private collection, Israel  
Right: **Cain**, 1951, olive wood, approx. 44x10x20, private collection, Israel



אישה עם כלב, 1956, עץ אשור, 19x27x74, אוסף פרטי, ישראל  
**Woman with a Dog**, 1956, beechwood, 74x27x19, private collection, Israel



מימין: **דמות אשה**, 1954, אבן גיר, 12x12x30, העבודה אבדה  
 משמאל: **הלוחם**, 1953, עץ מהגוני, 67x35x10 לערך  
 Left: **Battle Figure**, 1953, mahogany wood, approx. 67x35x10  
 Right: **Figure of a Woman**, 1954, limestone, 30x12x12, work lost

**נוף נגב**, 1953, צבעי מים, 55x30, אוסף פרטי, ישראל  
**Negev Landscape**, 1953, watercolor, 30x55, private collection, Israel



**נערה** (חלפנים ומאחור), 1956, עץ עוזרר, 20x20x44 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
**Young Girl** (front and back), 1956, crabapple wood, approx. 40x20x20, private collection, Israel



**אם וילד**, 1955, עץ זית, 20x20x44 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב  
**Mother and Child**, 1955, olive wood, approx. 44x20x20, private collection, USA



אישה עם מראה, 1956, עץ אגוז, 18x30x40 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב  
Woman with a Mirror, 1956, walnut wood, approx. 40x30x18, private collection, USA



המנצח (גיבור), 1956, עץ אשור, 12x18x55 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
Champion, 1956, beechwood, approx. 55x18x12, private collection, Israel



תפילה לשמש, 1957, תבליט עץ מהגוני, 80x50x3  
לערה, אוסף פרטי, ישראל

**Hymn to the Sun**, 1957, mahogany-wood relief,  
approx. 80x50x3, private collection, Israel



אימא וזן, 1957, תבליט עץ מהגוני, 82x4.5x61, אוסף פרטי, אנגליה  
**Mother and Son**, 1957, mahogany-wood relief, 82x4.5x61, private collection, Great Britain



כלוב, 1958, שיש, 110x40x40, העבודה אבדה  
 Cage, 1958, marble, 110x40x40, work lost



מימין: איש עם חתול, 1958, עץ מהגוני, 105.8x18x18 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
 משמאל: דמות יוד, 1958, עץ טיק, 10.8x20x33, אוסף פרטי, ישראל  
 Left: **Figure with One Hand**, 1958, teak wood, 110.8x33x20, private collection, Israel  
 Right: **Man with Cat**, 1958, mahogany wood, approx. 105.8x18x18, private collection, Israel



דמות עם חיה, 1958, תבליט עץ מהגוני, 105.8x55x3 לערך, אוסף פרטי, ישראל  
**Figure with Animal**, 1958, mahogany-wood relief, approx. 105.8x55x3, private collection, Israel



שתי דמויות ויד, 1958, עץ טיק, 131x40x15 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב  
**Two Figures and Hand**, 1958, teak wood, approx. 131x40x15, private collection, USA



אישה עם עוף, 1959, עץ, 30x40x58, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות  
Girl with Fowl, 1959, wood, 58x40x30, collection of Tel Aviv Museum of Art



ציפור, 1959, עץ אלון, 12x125x40 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב  
Bird, 1959, oak wood, approx. 40x125x12, private collection, USA

כל אמן צריך לדעת את האדם: איך לצייר אותו וכיצד לפסלו; הכול בנוי על האדם –  
 העבודה שלי בנויה על האדם ועל הקשר שלי לאדם.  
 – חוה מחותן, מצוטטת אצל אניטה קושניר, "פיסול של המצב האנושי", הארץ, 9 באפריל 1999.

Every artist must be familiar with the human figure, must know how to paint and sculpt it. The human figure underlies everything – my entire work is based on it and on my connection to people.

– Hava Mehutan, quoted in Anita Kushner, "Sculptures Depicting the Human Condition,"  
*Haaretz*, April 9, 1999 (Hebrew).



דמות נשית, 1959, תבליט עץ, 7x34x90,  
 אוסף פרטי, ישראל  
**Female Figure**, 1959, wood relief, 90x34x7,  
 private collection, Israel

# FIGURES AND PORTRAITS דמויות וראשים



מלמעלה למטה:  
אישה שוכבת, 1967, חומר, 30x65x22  
אישה שוכבת, 1961, שיש, 15x32x16 לערך,  
אוסף פרטי, ארה"ב  
דמות שוכבת, 1965, עץ טיק, 58x85x16

Top to bottom:  
Reclining Figure, 1967, clay, 22x65x30  
Reclining Woman, 1961, marble,  
approx. 15x32x16, private collection, USA  
Reclining Figure, 1965, teak wood, 58x85x16



דמות שוכבת, 1960, 3 חלקים, עץ אלון, 53x100x60  
Reclining Figure, 1960, 3 parts, oak wood, 53x100x60



מימין: אישה, 1960, תבליט עץ אגוז, 169x48x1 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב  
משמאל: דמות נשית, 1960, עץ אגוז, 24x8x6, אוסף פרטי, ישראל

Left: **Female Figure**, 1960, walnut wood, 24x8x6, private collection, Israel  
Right: **Woman**, 1960, walnut wood relief, approx. 169x48x1, private collection, USA





מימין: דמות צועדת (מלפנים ומאחור), 1962, עץ מהגוני, 102x30x45  
משמאל: אישה ספינקס, 1962, חומר, 34x30x22

Left: Sphinx Figure, 1962, clay, 34x30x22  
Right: Striding Figure (front and back), 1962, mahogany wood, 102x30x45





ראש, 1963, עץ איקליפטוס, 60x40x25, אוסף פרטי, ישראל  
Portrait, 1963, eucalyptus tree, 60x40x25, private collection, Israel



מימין: דיוקן עצמי, 1963, עץ איקליפטוס, 45x40x25, אוסף פרטי, ישראל  
משמאל: ראש, 1963, עץ אגוז, 28x20x35, אוסף פרטי, ישראל  
Left: Portrait, 1963, walnut wood, 28x20x35, private collection, Israel  
Right: Self Portrait, 1963, eucalyptus tree, 45x40x25, private collection, Israel

תהלוכות PROCESSIONS



למעלה: תהלוכה: ארבע דמויות, 1962, עץ אלון, 75x10x30 לערך  
 למטה: תהלוכה: ארבע דמויות, 1962, עץ מייפל, 55x10x30 לערך  
 מימין: תהלוכה: שש דמויות, 1962, עץ מהגוני, 81x75x23 לערך; העבודה אבדה  
 Top: **Procession: Four Figures**, 1962, oak wood, approx. 75x10x30  
 Bottom: **Procession: Four Figures**, 1962, maple wood, approx. 55x10x30  
 Right: **Procession: Six Figures**, 1962, mahogany wood, approx. 81x75x23; work lost





תהלוכה, 1962, עץ אלון, 200x200x200 לערך, גן הפסלים, קוסטניביצה נה קירקה, סלובניה  
 Procession, 1962, oak wood, approx. 200x200x200, Sculpture Garden, Kostanjevica na Krki, Slovenia

חוה מחותן יוצרת בפסליה מין זהות בלתי רגילה בין העץ והגוף האנושי, שמקורו באיזה תחושה אורגנית, מבלי שאף אחד מהשניים יאבד עם זאת את עצמיותו הייחודית. מחותן מציגה לפנינו בולי עץ כרותים – לרוב בעיבוד גס שבו ניכרים עקבות האזמל – כשהם קטועים וחתוכים בפתאומיות, תוך הדגשת הגדם שקטיעתו השרירותית מחדירה בו איזה כוח ראשוני. ההפסקה הפתאומית יוצרת מן לחץ ומתח עצום בין הגוש והחלל האופף אותו, כשמתוך ההתנקשות פורץ ומקרין הגוש מעבר לגדם ובתוך החלל – וכל זאת בעיצוב חריף ועצור גם יחד יש ביצירתה של חוה מחותן תחושה נפלאה של העץ החי והנושם, המקבל פתאום משמעות חדשה; גופים שצמחו ועלו מתוך גדמי העץ והפכו לעינינו לדמויות חיות ומונומנטליות.

– מירה פרידמן, *הביתן הישראלי, הביאנלה השמינית, סאו פאולו, קטלוג תערוכה* (ירושלים: משרד החינוך והתרבות, 1965), ללא מס' עמ'.

Hava Mehutan's sculptures present an unusual identification, stemming from a sense of organic life, between wood and the human body. Yet neither loses its unique identity. Mehutan presents felled tree trunks, usually showing visible signs of rough chiseling. Cut off abruptly, the stump is imbued with a primal force. The sudden interruption creates great tension between the piece and the space around it. This powerful yet reserved form results in great intensity, which radiates throughout the space. ... Mehutan's work conveys a wonderful sense of the live, breathing tree, which is suddenly given new meaning. For from these wooden stumps, bodies are growing right in front of us, turning into live, monumental figures.

– Mira Friedman, *The Israeli Pavilion, Eighth Bienal de São Paulo*, exh. cat. (Jerusalem: Israeli Ministry of Education and Culture, 1965), n.p. (Hebrew and Portuguese).

OFFERINGS מנחות



מימין: מנחה, 1965, עץ אלון, 15x65x40 לערך  
משמאל: מנחה, 1964, עץ שקמה, 40x120x30 לערך  
Left: **Offering**, 1964, sycamore wood, approx. 40x120x30  
Right: **Offering**, 1965, oak wood, approx. 15x65x40



עבור חוה מחותן ל"מנחה" משמעות נרחבת ביותר, הכוללת בתוכה סולם גוונים – ממתנה, תשורה, מתת ותרומה ועד הקדשה, התמסרות והקרבה [...] זוהי מנחת האם לילדיה, האישה לגבר והבנים להוריהם. כל מה שאדם נותן לחברו, לעמו לארצו ולא להיו. אולם מנחתה של חוה מחותן, הפסלת האישה, היא בראש ובראשונה מנחתה של האישה והאם. זוהי מתת האהבה, הלידה והחיים, התגלמות הפריון, הקיום והיצירה. [...] ואכן יצירתה היא כולה נשית. עוצמתה וכוחה הם ביטוי לעוצמת רגשותיה של האישה, כוח סבלה ועוז הקרבתה. יש בה מהארציות של האדמה נותנת החיים, מחומריותה ומתחושת הפריון הטמון והאצור בה.

– מירה פרידמן, חוה מחותן: פסלי "מנחה", קטלוג תערוכה (תל אביב: גלריה יפו העתיקה, 1968), עמ' 2.

For Hava Mehutan the concept of "offering" has the widest of meanings, ranging in nuance from gift, boon, present, and donation to consecration, dedication, and sacrifice. ... This is the giving of mother to child, woman to man, son to parents, of a man to his friend, people, country, and God. ... Her work thus communicates the *Weltanschauung* of the female, and its power and force directly express the power of women's emotional capacity in suffering and courageous sacrifice. Mehutan's sculpture is of the earth, of its substance and life-giving fertility.

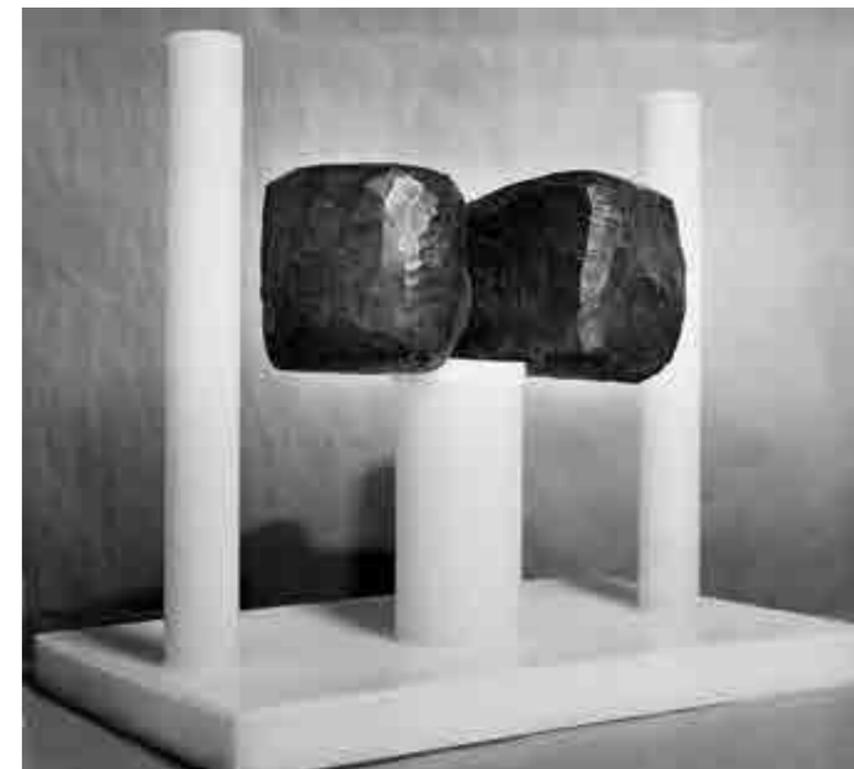
– Mira Friedman, *Hava Mehutan: Offerings*, exh. cat. (Tel Aviv: Old Jaffa Gallery, 1968), p. 2.



מנחה, 1962, תבליט עץ מהגוני, 3x140x64  
Offering, 1962, mahogany-wood relief, 64x140x3



מימין: מנחה, 1966, עץ אלון, 29x59x28  
משמאל: מנחה, 1966, עץ אלון, 32x32x81, אוסף פרטי, ארה"ב  
Left: **Offering**, 1966, oak wood, 81x32x32, private collection, USA  
Right: **Offering**, 1966, oak wood, approx. 28x59x29



מימין: מנחה, 1968, עץ איקליפטוס ופוליוניל, 30x80x60 לערך  
משמאל: מנחה, 1967, עץ אלון ואיקליפטוס, 15x30x51  
Left: **Offering**, 1967, oak and eucalyptus wood, approx. 15x30x51  
Right: **Offering**, 1968, eucalyptus wood and Polyvinyl, approx. 60x80x30



קיר דקורטיבי, 1973, תבליט עץ טיק, 600x1,000x8,  
בניין עיריית באר שבע  
Decorative mural, 1973, teak-wood relief, 600x1,000x8,  
Beersheba municipality building

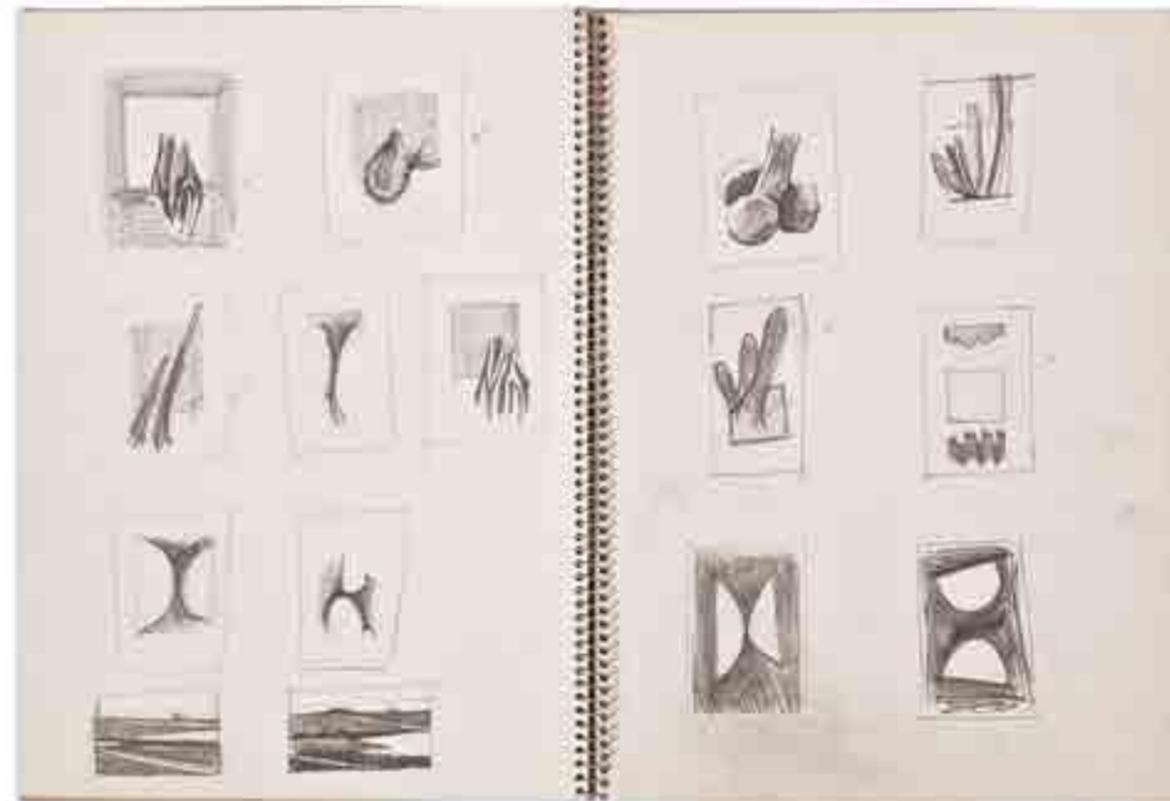
SIGNALS אותות



למעלה: **חיבוק**, 1971, שיש, 16x27x16, אוסף פרטי, ישראל  
 למטה: **התגלמות**, 1977, 2 חלקים, שיש, 58x48x40, אוסף מוזיאון חיפה לאמנות  
 Top: **Embrace**, 1971, marble, 16x27x16, private collection, Israel  
 Bottom: **Manifestation**, 1977, 2 parts, marble, 40x48x58, collection of Haifa Museum of Art



מימין: **אות**, 1976, שיש ופלדה, 33x30x65, אוסף פרטי, ארה"ב  
 משמאל: **אות**, 1976, שיש ופלדה, 40x45x160, אוסף פרטי, ארה"ב  
 Left: **Signal**, 1976, marble and steel, 160x45x40, private collection, USA  
 Right: **Signal**, 1976, marble and steel, 65x30x33, private collection, USA



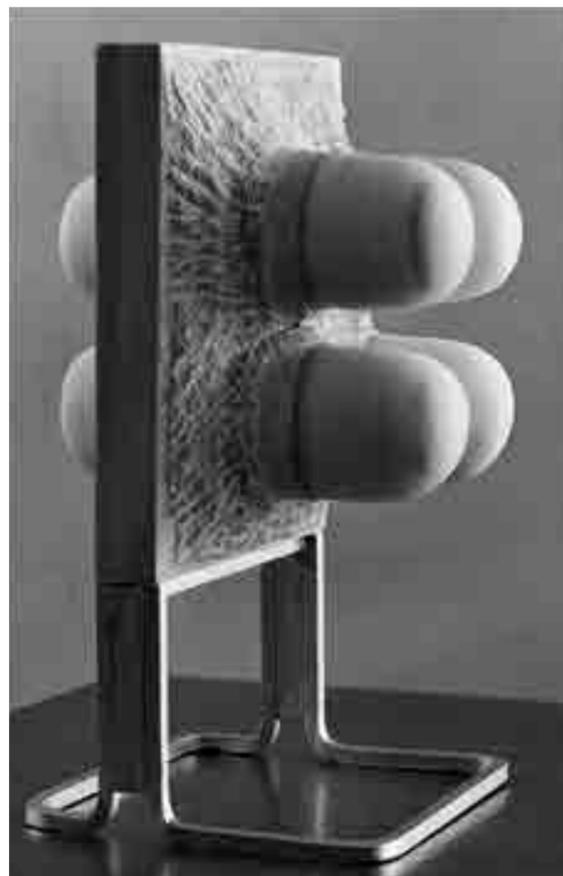
יומן עבודה, 1972  
Sketchbook, 1972

האות הוא סימן לעתיד לבוא, הוא הגרעין המונח ביסודן של התרחשויות. בשעה שהצופה מתבונן ב"אות" ופעולת הגומלין החזותית מתחוללת, אין הוא יכול שלא לפתח בדמיונו את ההשערה הפיסולית המוצגת לנגד עיניו. [...] הפסלים האלה, נמצאים במצב של השתנות מתמדת, ונפחיהם מתפרסים ומתפלגים על פני מרחב אינסופי של אפשרויות. [...] לא הייתה זאת יד המקרה שהסדרה "אותות" התפתחה בין 1967 ל-1973. אמנם היו אלה ימים של רגיעה יחסית בארץ, אבל חוה לא נתנה אמון בהתרשמויות החיצוניות וניסתה לגלות את הזרמים האמיתיים שהסתתרו מתחת לחזות הנינוחה. תחושה של ספק היא שהביאה את חוה לשדר ב"אותות" בכפיפה אחת, את השדרים הסותרים: את התקווה העילאית מחד גיסא ואת חרדת הנפש הנסתרת מאידך.

– לביאה שטרן, מצוטטת אצל גיל גולדפיין, "הקדמה", בתוך חוה מחותן (תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1978), עמ' 10.

A signal signifies something imminent ... It is the genesis of an incident. The viewer is shown the "signal" and must expand imaginatively upon its sculptural hypothesis through sheer visual interaction. As the eye scans the composition, it is denied total satisfaction within the sculpture's physical boundaries but is given the option to continue its journey in innumerable directions. ... It is not by coincidence that Mehutan's "Signals" evolved between 1967 and 1973. ... It was a period of relative calm in Israel, yet Mehutan doubted the outer appearances and searched for the true currents underlying the placid atmosphere. Because of this perplexity, "Signals" represent a flourishing optimism while simultaneously telegraphing hidden anxieties.

– Levia Stern, quoted in Gil Goldfine, "Foreword," in *Hava Mehutan* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1978), p. 10.



מימין: **התגלמות**, 1970, מודל, ניוחסטה, 20x40x20 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב; הפסל מוצב, בשילוב אלמנטים של מים וצמחייה, בקריה למחקר גרעיני, דימונה משמאל: **אות**, 1975, שיש וברזל, 26x26x45

Left: **Signal**, 1975, marble and iron, 45x26x26

Right: **Manifestation**, 1970, steel model, approx. 20x40x20, private collection, USA. The sculpture, combined with water and plant elements, is installed at the Negev Nuclear Research Center, Dimona



**אות**, 1970, עץ אגוז ופרספקס, העבודה אבדה  
**Signal**, 1970, walnut wood and Perspex, 80x41x25, work lost



למעלה: **אות**, 1968, עץ איקליפטוס ופרספקס,  
 35x62x53, אוסף פרטי, ישראל  
 למטה: **אות**, 1975, עץ אגוז ופרספקס, 20x31x32,  
 אוסף פרטי, ישראל  
 Top: **Signal**, 1968, eucalyptus wood and Perspex,  
 53x62x35, private collection, Israel  
 Bottom: **Signal**, 1975, walnut wood and Perspex,  
 32x31x20, private collection, Israel



מימין: **אות**, 1974, תבליט עץ טיק, 63x33x23, אוסף פרטי, ישראל  
משמאל: מראה הצבה בתערוכה "נופים ואותות", 1977, גלריה גורדון, תל אביב  
Left: Installation view from the exhibition "Landscapes and Signals,"  
1977, Gordon Gallery, Tel Aviv  
Right: **Signal**, 1974, teak-wood relief, 63x33x23, private collection, Israel



מימין: **נוף**, 1974, עץ טיק, 80x100x15 לערך  
 משמאל: **נוף**, 1975, תבליט עץ טיק, 15x50x105 לערך  
 Left: **Landscape**, 1975, teak-wood relief, approx. 105x50x15  
 Right: **Landscape**, 1974, teak wood, approx. 15x100x80

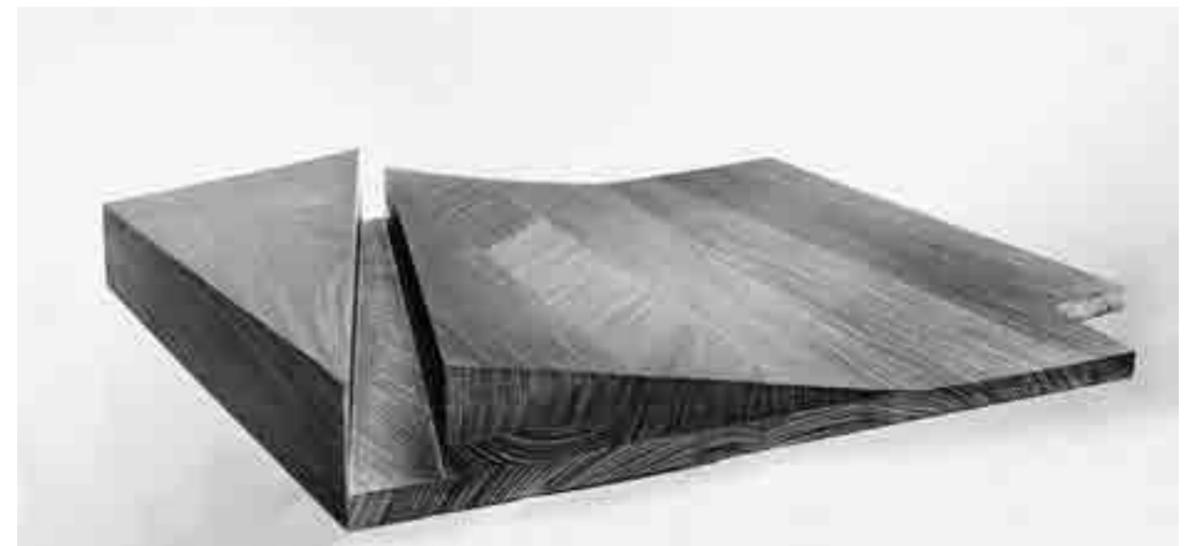
## LANDSCAPES נופים

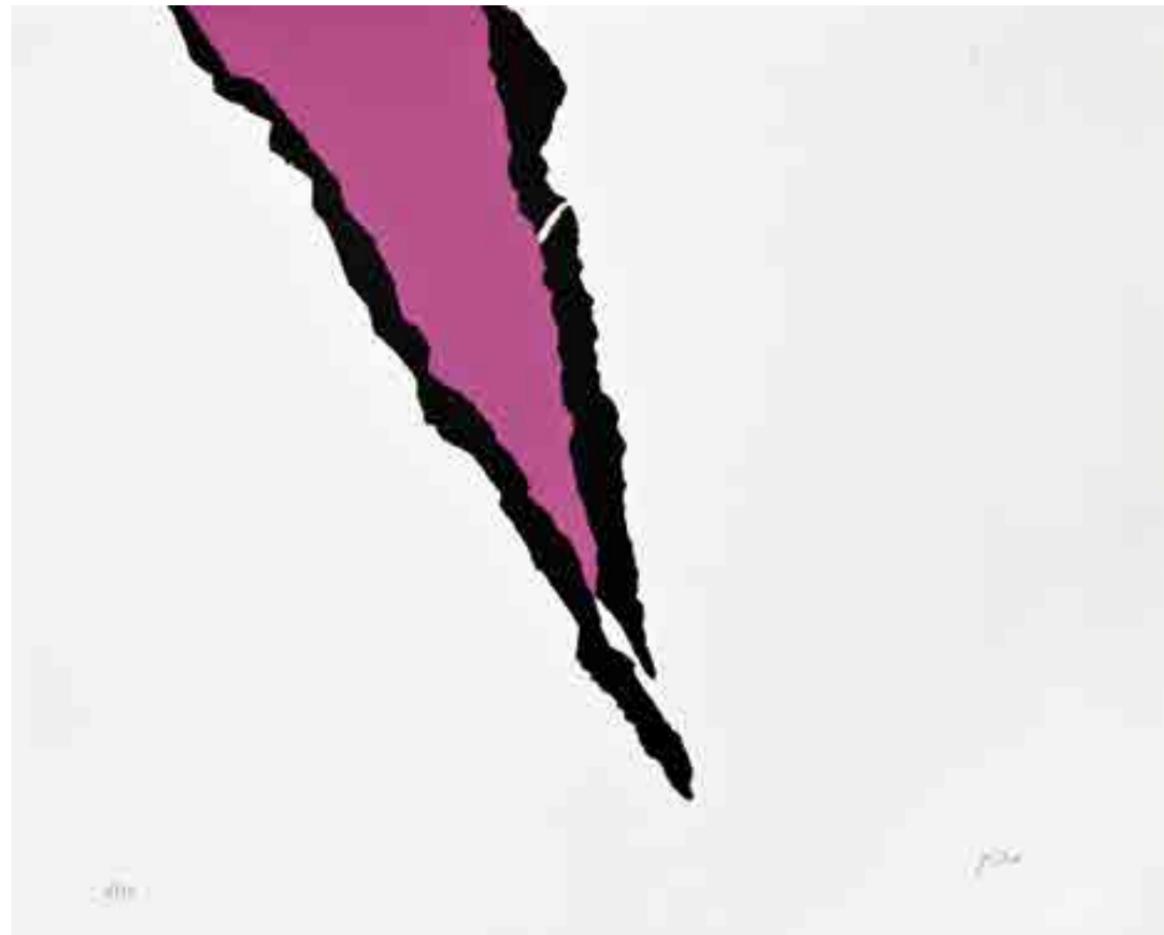
התחלתי להבין שאפשר להקריב את הפרטים מבלי להפחית ממשמעות הצורה האמנותית. תנאי חיים ניתנים לביטוי אסתטי ולהבנה ללא הדגשת כל פרט [...] בסופו של דבר העתקתי את הדגש מאיכויותיה הפיגורטיביות של הקומפוזיציה אל הדקויות המופשטות שאפשר להפיק ממנה.

– חוה מחותן, מצוטטת אצל גיל גולדפיין, "הקדמה", בתוך *חוה מחותן* (תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1978), עמ' 10.

I began to realize that detail can be sacrificed without diminishing the meaning of the art form. Conditions of life can be aesthetically generated and understood without dotting i's or crossing t's. ... I eventually stopped producing figurative compositions and sought to amplify their abstract refinements.

– Hava Mehutan, quoted in Gil Goldfine, "Foreword," in *Hava Mehutan* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1978), p. 8.

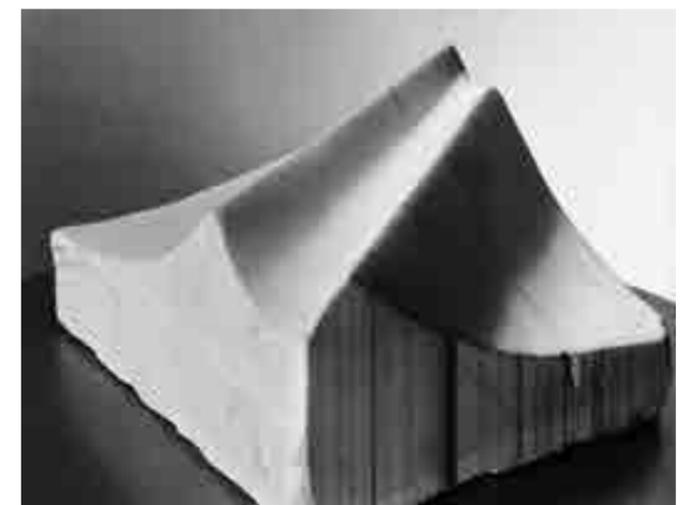
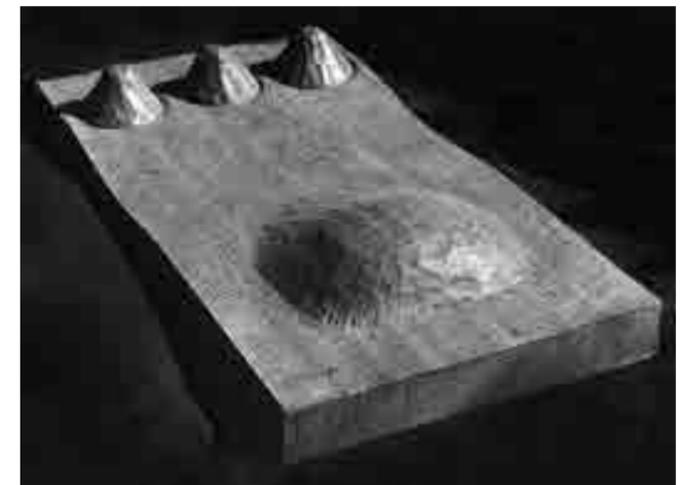




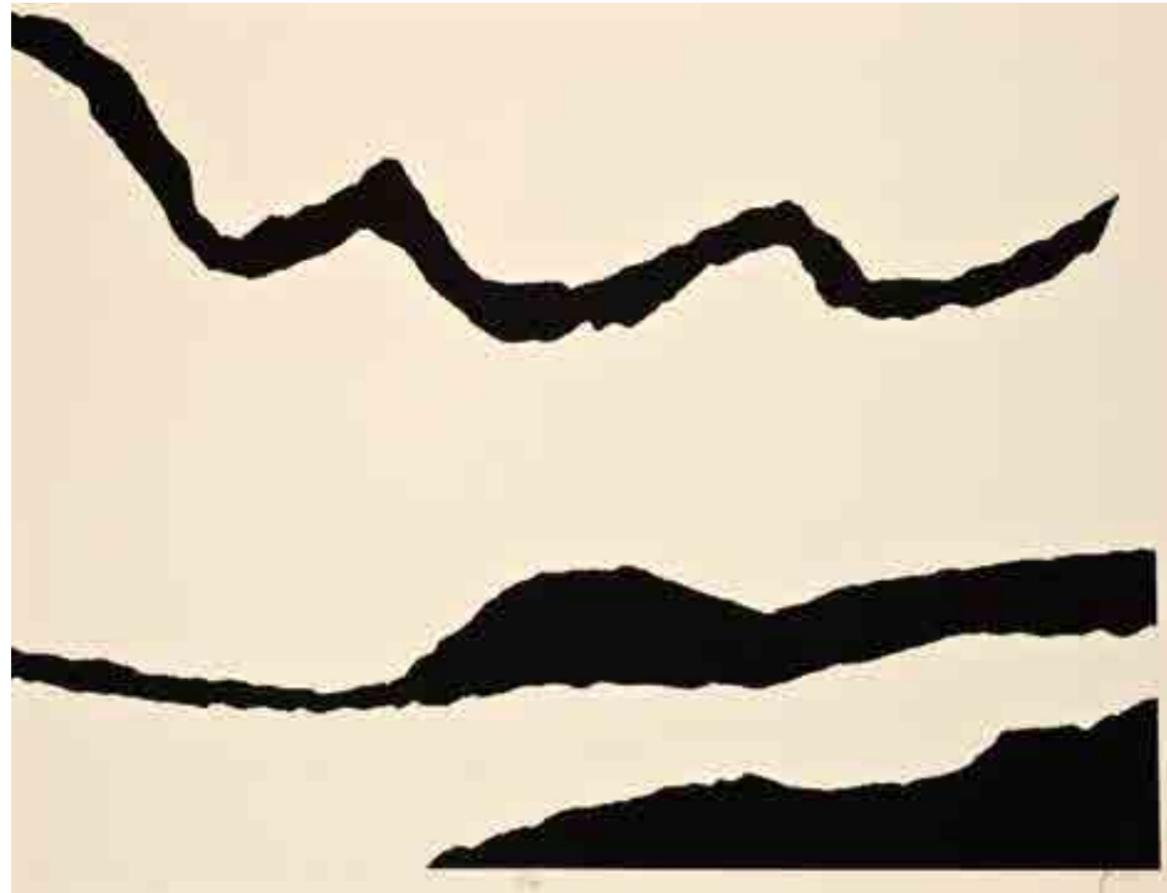
לעולם אין האמת ניצבת לנגד עינינו. כדי לגלות את האמת עלינו לטבול במעמקים, לחקור את היסודות, לפשט את הצורות ולחזור ולהפיח רוח חיים בסבך מקורותיה.  
 – חוה מחותן, מצוטטת אצל גיל גולדפיין, "הקדמה", בתוך *חנה מחותן* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978), עמ' 8.

What is apparent is never the truth. In order to discover the truth we must delve into its innards, explore foundations, simplify formations and breathe new life into the complexities of its origin.

– Hava Mehtan, quoted in Gil Goldfine, "Foreword," in *Hava Mehtan* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1978), p. 5.



למעלה: **נוף**, 1974, עץ טיק, 20x30x8 לערך  
 במרכז: **נוף**, 1974, שיש, 20x30x20, אוסף פרטי, ישראל  
 למטה: **נוף**, 1974, שיש, 30x30x20, אוסף פרטי, ישראל  
 משמאל: **נוף**, 1977, ליתוגרפיה, 66x51  
 Top: **Landscape**, 1974, teak wood, approx. 8x30x20  
 Center: **Landscape**, 1974, marble, 20x30x20, private collection, Israel  
 Bottom: **Landscape**, 1974, marble, 20x30x30, private collection, Israel  
 Left: **Landscape**, 1977, lithograph, 51x66



מימין למעלה: **נוף**, 1978, שיש, 16x72x11, אוסף פרטי, ארה"ב  
 מימין למטה: **נוף**, 1977, גיר מטמורפי, 21x54x11, אוסף פרטי, ארה"ב  
 משמאל: **נוף**, 1977, ליתוגרפיה, 66x51

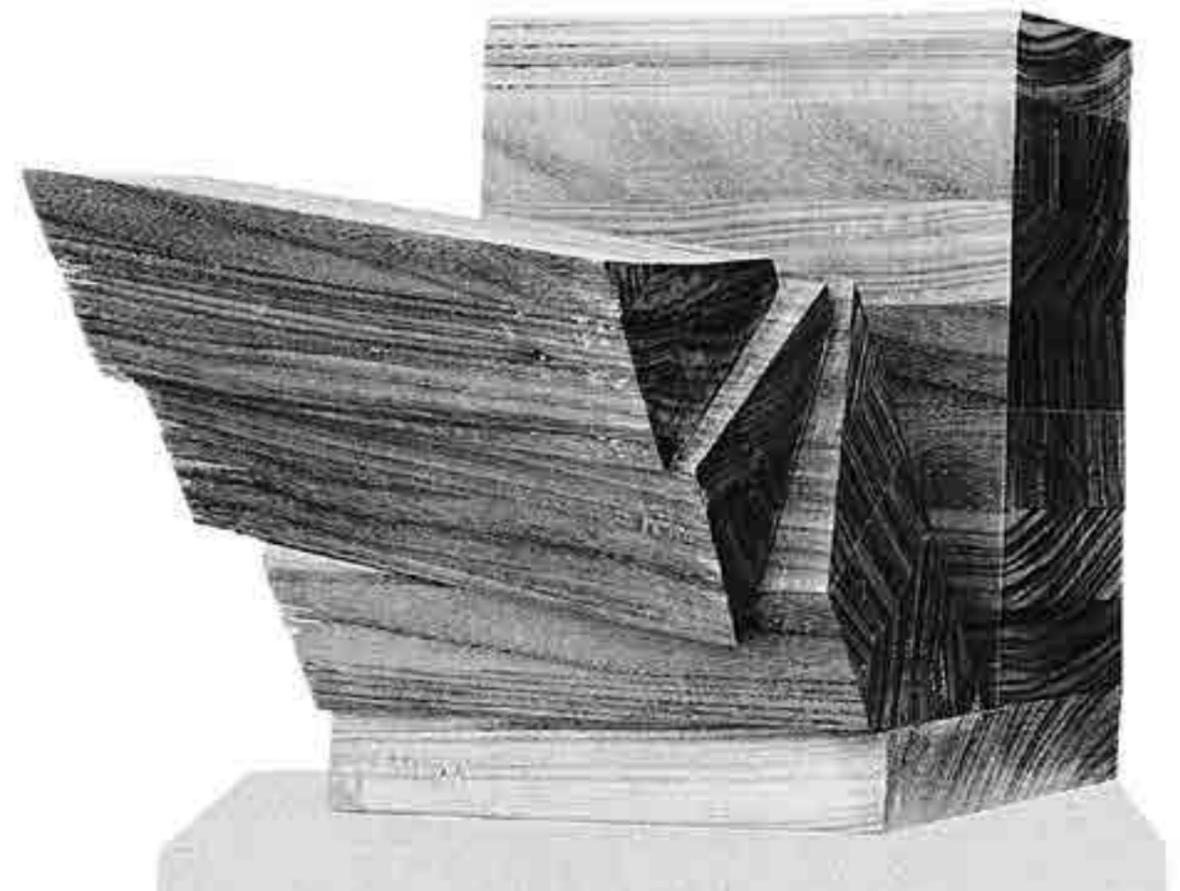
Left: **Landscape**, 1977, lithograph, 51x66

Top right: **Landscape**, 1978, marble, 16x72x11, private collection, USA

Bottom right: **Landscape**, 1977, metamorphosed limestone, 21x54x11, private collection, USA

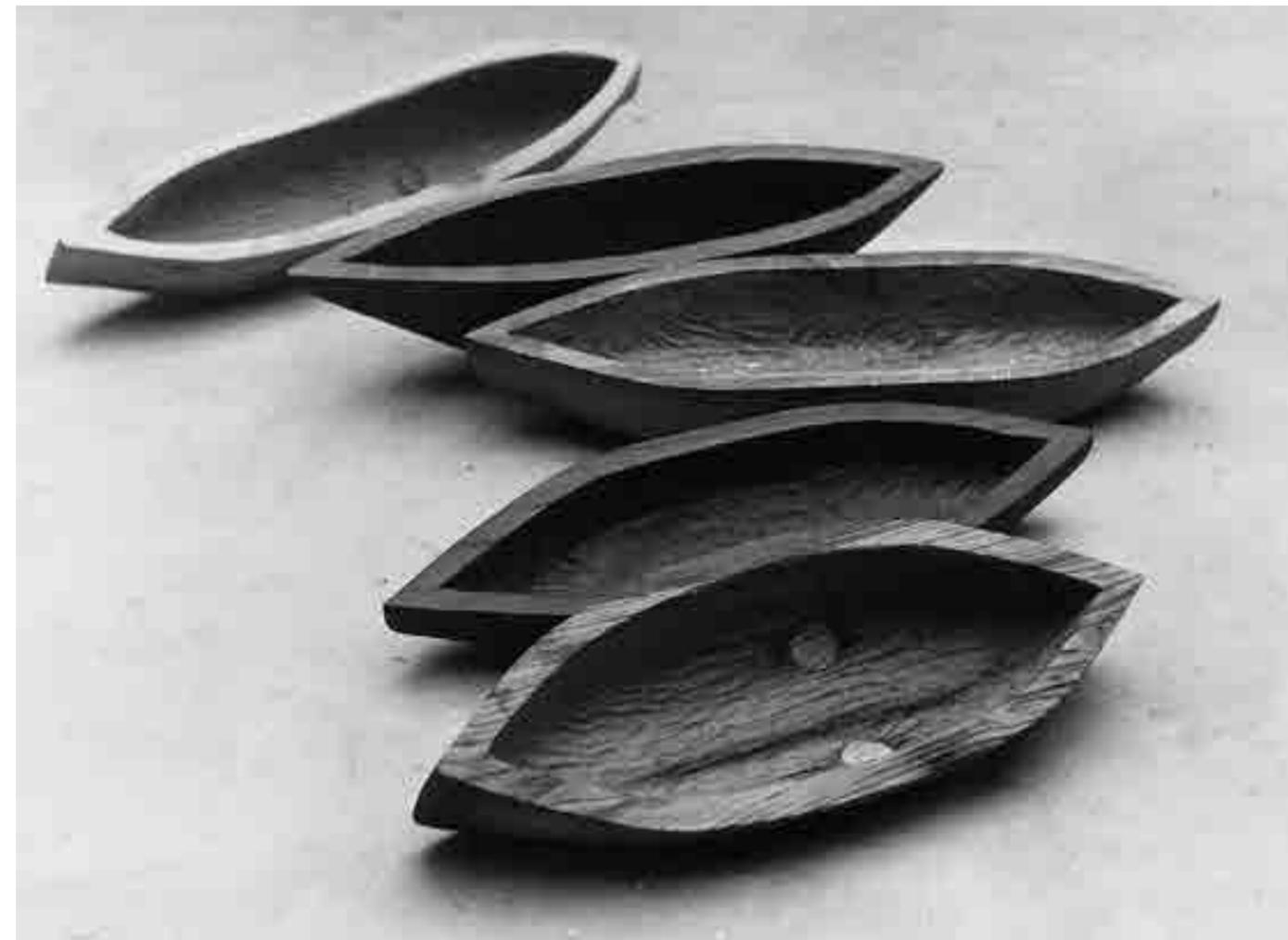
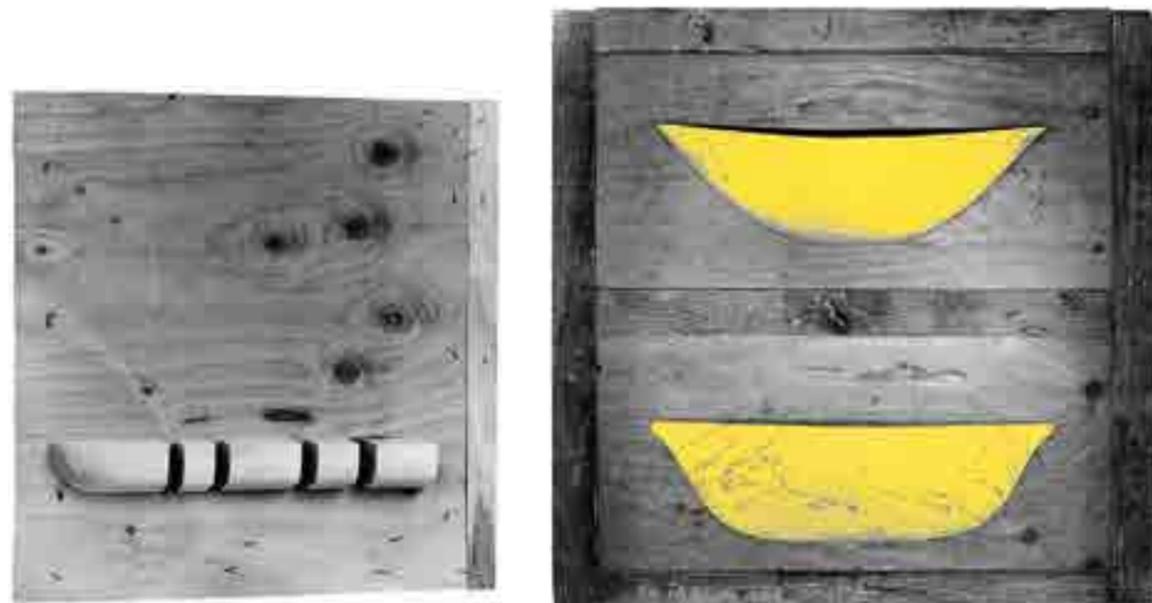


נוף, 1977, ליתוגרפיה, 51x66  
Landscape, 1977, lithograph, 51x66



נוף, 1976, עץ טיק, 34x27x36, אוסף פרטי, ארה"ב  
Landscape, 1976, teak wood, 36x27x34, private collection, USA

# לאקוואנה LACKAWANNA



מימין לשמאל:

**סירות קאנו**, 1979, 5 חלקים, עץ, 18x79x19 לערך כל אחד, אוספים פרטיים, ארה"ב

**סירות קאנו 4**, 1979, תבליט עץ, 10x132x116, אוסף פרטי, ארה"ב

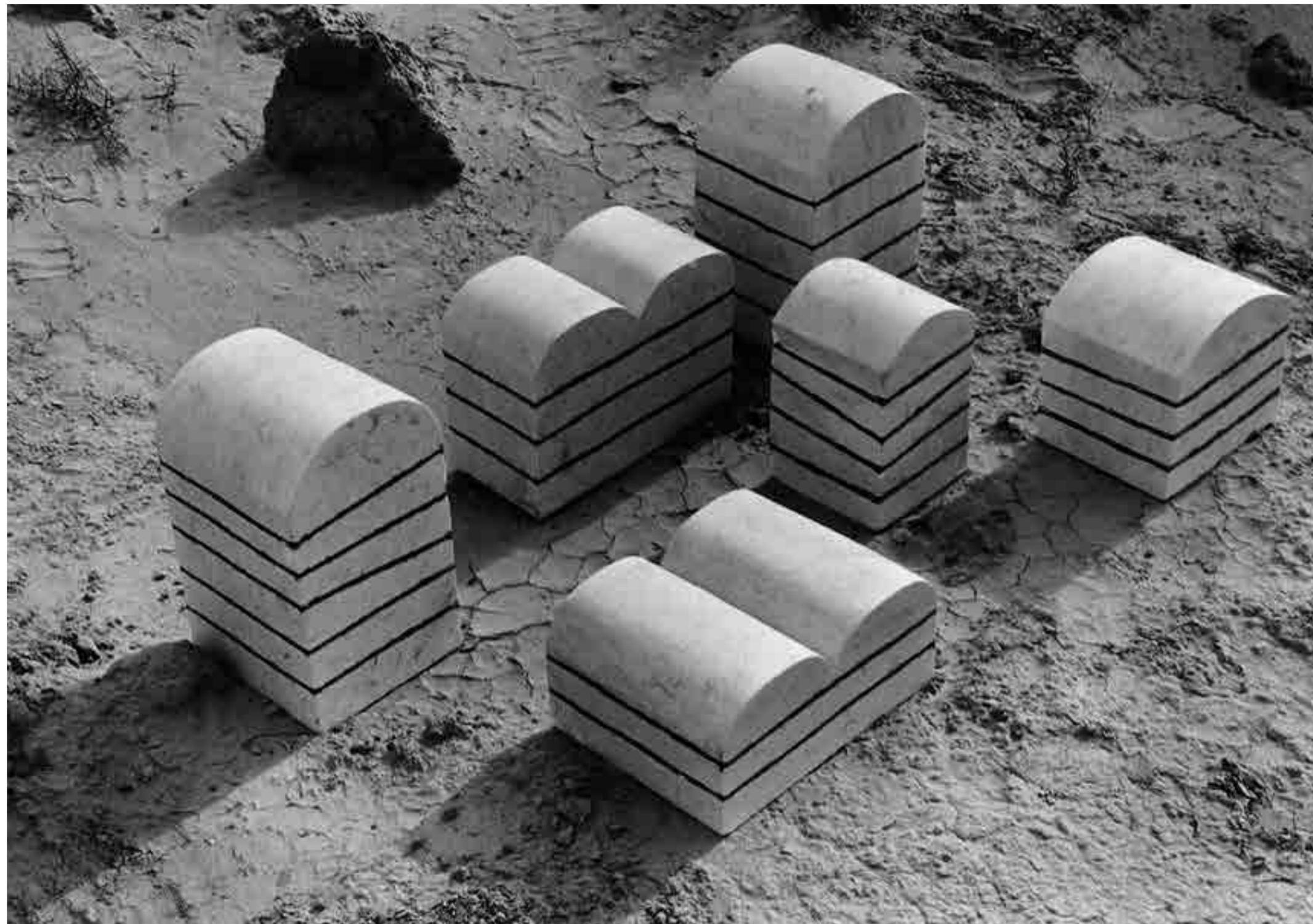
**סירות קאנו 1**, 1979, תבליט עץ, 10x68.5x68.5, אוסף פרטי, ארה"ב

Left to right:

**Canoes I**, 1979, wood relief, 68.5x68.5x10, private collection, USA

**Canoes IV**, 1979, wood relief, 116x132x10, private collection, USA

**Canoes**, 1979, 5 parts, wood, approx. 18x79x19 each, private collections, USA



מחווה לסקרנטון (שכבות), 1979, 6 חלקים, אבן גיר עם מילוי אפוקסי, מידות משתנות, אוספים פרטיים, ארה"ב  
Homage to Scranton, 1979, 6 parts, limestone with Epoxy filling, dimensions variable, private collections, USA



מימין: **עדות 2**, 1979, אבן בזלת ועופרת, 26x35x29, אוסף אוניברסיטת בלומסברג, פנסילבניה  
 משמאל למעלה: **סירות קאנו**, 1981, נייר עשוי ידנית, 21x23  
 משמאל למטה: **עדות 1**, 1979, אבן בזלת ועופרת, 50x93x26, העבודה אבדה

Top left: **Canoes**, 1981, hand-made paper, 23x21

Bottom left: **Testimony I**, 1979, basalt and lead, 26x93x50, work lost

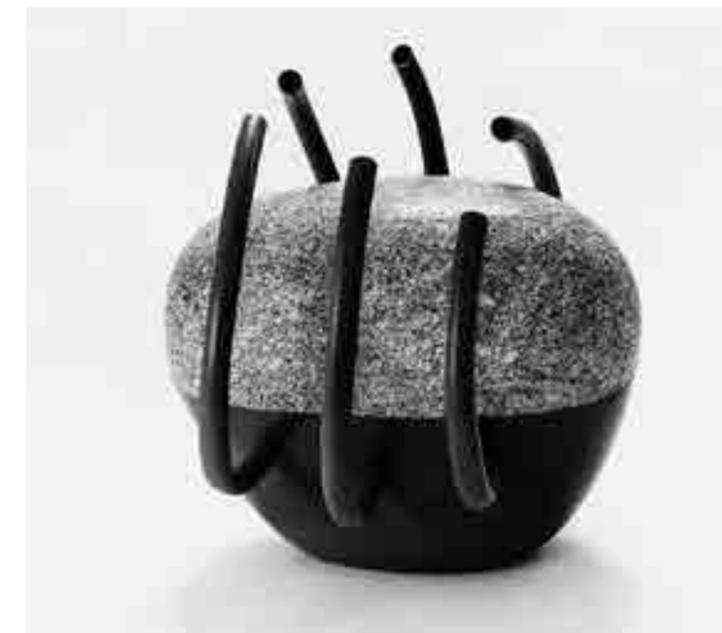
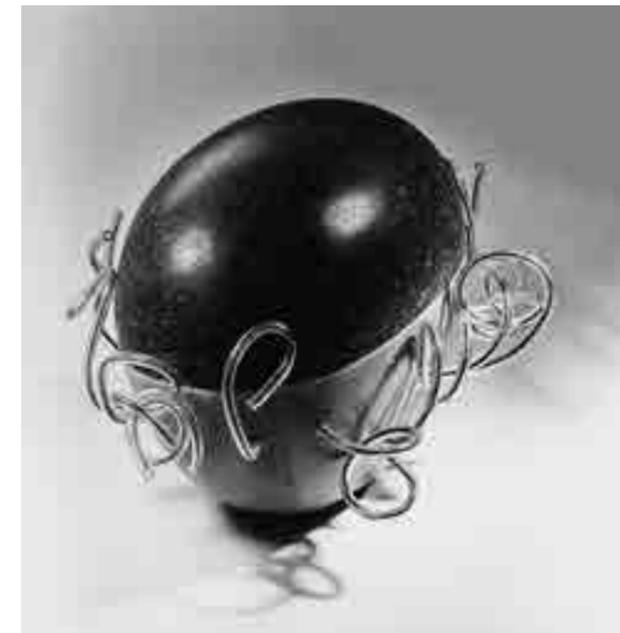
Right: **Testimony II**, 1979, basalt and lead, 29x35x26, collection of Bloomsburg State University, Pennsylvania

צירופי החומרים המפתיעים והנראים לעיתים כמוזרים בעיני הצופה, מבטאים ומוסרים נאמנה את מורכבות הבעיה הקיומית של המקום, של עמק לאקוואנה והעיר סקרנטון. תערוכה זו הינה – כמו שהאמנית כותבת בדבריה – מחווה לעיר זו ולמצוקת תושביה. היא גם אות הוקרה להם.

– גבריאל תדמור, לאקוואנה, קטלוג תערוכה (חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות חדשה, 1980), ללא מס' עמ'.

The surprising combinations of material – sometimes strange to the viewer's eye – express and faithfully render the problem of existence itself in that place, the Lackawanna Valley and the city of Scranton. This exhibition is, as the artist writes in her statement, an homage to this town and to the distress of its people, and also a salute.

– Gabriel Tadmor, *Lackawanna*, exh. cat. (Haifa: Museum of Modern Art, 1980), n.p.



מימין לשמאל:

**לאקוואנה 2**, 1980, אבן גרניט, פוליאיסטר וצינורות פלסטיק, 40x43x53, אוסף פרטי, ארה"ב

**לאקוואנה 1**, 1979, אבן בזלת, פוליאיסטר ופלסטיק, 34x62x38, אוסף פרטי, ארה"ב

**לאקוואנה 3**, 1980, אבן בזלת וצינור פלסטיק, 100x64x42, אוסף פרטי, ארה"ב

Left to right:

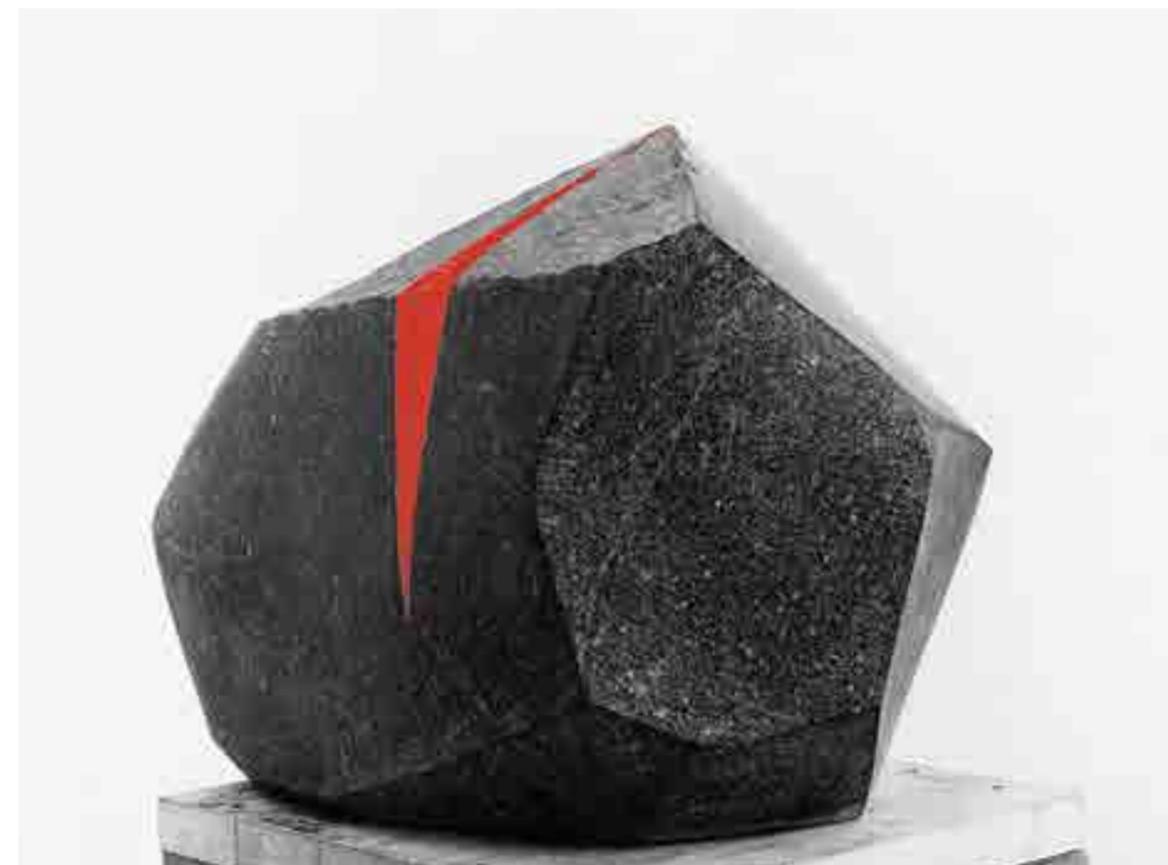
**Lackawanna III**, 1980, basalt and plastic tubes, 42x64x100, private collection, USA

**Lackawanna I**, 1979, basalt, polyester, and plastic, 38x62x34, private collection, USA

**Lackawanna II**, 1980, granite, polyester, and plastic tubes, 53x43x40, private collection, USA



מימין: נוכחות פחם, 1982, נייר עשוי ידנית, 21x22  
משמאל: נוכחות פחם, 1981, נייר עשוי ידנית, 46x60  
Left: **Coal Presence**, 1981, hand-made paper, 60x46  
Right: **Coal Presence**, 1982, hand-made paper, 22x21



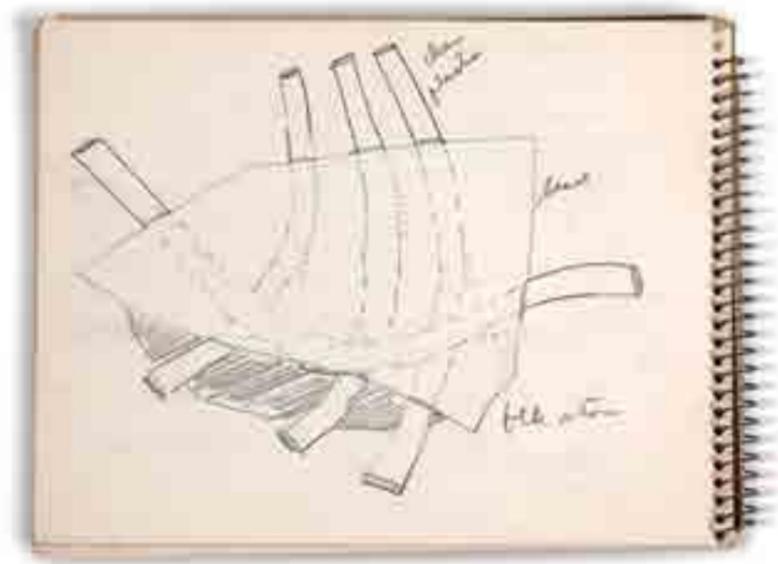
נוכחות פחם, 1980, אבן בזלת עם אפוקסי אדום, 49x62x54, אוסף פרטי, ארה"ב  
**Coal Presence**, 1980, basalt and red Epoxy, 54x62x49, private collection, USA

התערוכה מהווה ניסיון אמנותי יחיד במינו אצלנו לתעד לאו דווקא מאורע בן חלוף, אלא תהליך גיאופיזי ממושך, שהשפיע על מבנהו הגיאולוגי של אזור רחב ידיים זה, בו מעורה אדם כגורם הפוגע והנפגע כאחד.

– גבריאל תדמור, *לאקוואנה*, קטלוג תערוכה (חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות חדשה, 1980), ללא מס' עמ'.

The exhibition forms an artistic attempt, unique for us, to document not-so-much an ephemeral incident but a long-drawn geophysical process in a wide area, involving man as both offender and victim.

– Gabriel Tadmor, *Lackawanna*, exh. cat. (Haifa: Museum of Modern Art, 1980), n.p.

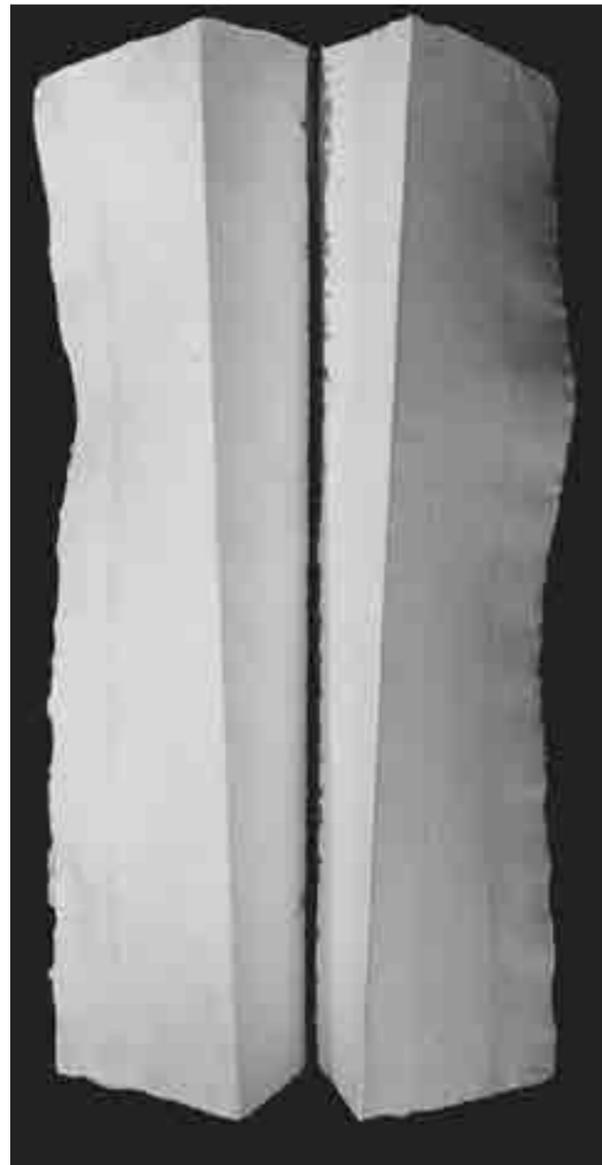


מימין: חוה מחותן ואשר פיזמן, בן זוגה, בפתיחת התערוכה "עמק לאקוואנה" במוזיאון חיפה לאמנות חדשה, 1981, לצד הפסל **לאקוואנה 4**, 1980, בזלת, עופרת וצינורות פלסטיק, 84x94x36, אוסף פרטי, ארה"ב משמאל: יומן עבודה, סקיצה לפסל **לאקוואנה 4**, 1980

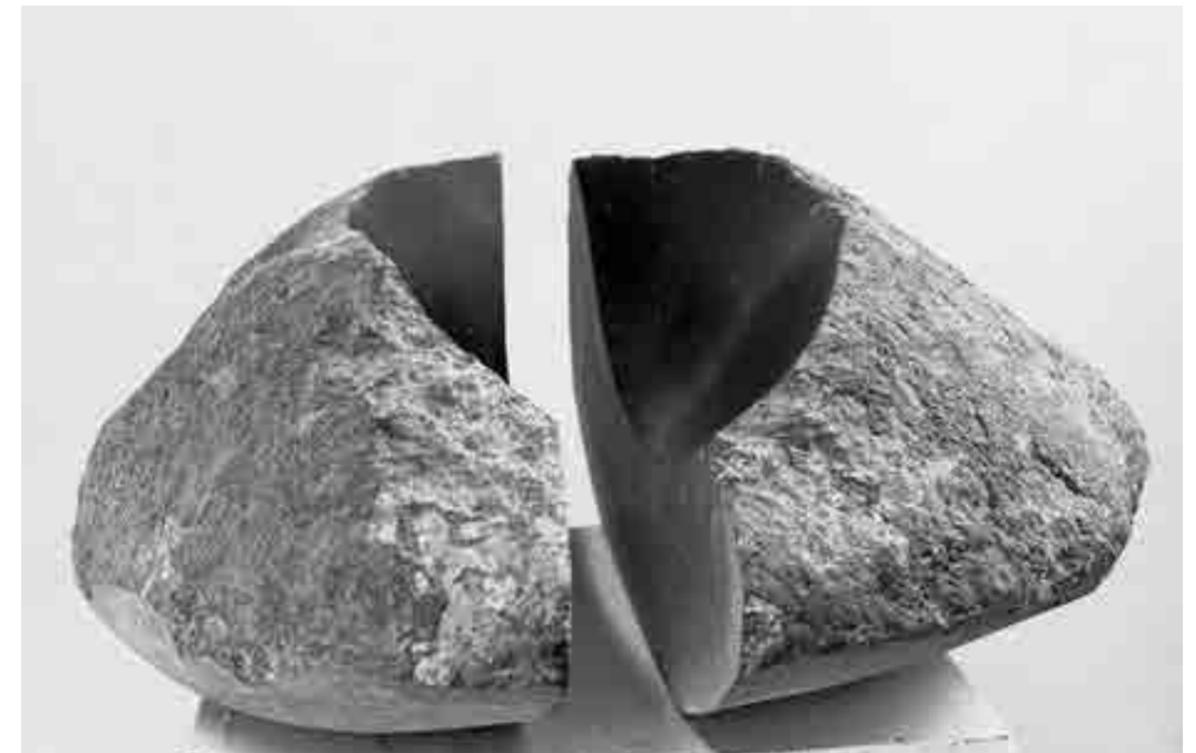
Left: Sketchbook study for the sculpture **Lackawanna IV**, 1980

Right: Hava Mehutan and her husband, Asher Fischman, at the opening of the exhibition "Lackawanna Valley," Museum of Modern Art, Haifa, 1981, by the sculpture **Lackawanna IV**, 1980, basalt, lead, and plastic tubes, 36x94x84, private collection, USA

PAPER WORKS עבודות נייר



מימין למעלה: עמק, 1981, נייר עשוי ידנית, 21x23  
 מימין למטה: עמק, 1981, נייר עשוי ידנית, 21x23  
 משמאל: עמק נייר 2, 1981, תבליט נייר, 20x30  
 Left: Paper Valley II, 1981, paper relief, 30x20  
 Top right: Valley, 1981, hand-made paper, 23x21  
 Bottom right: Valley, 1981, hand-made paper, 23x21



עמק, 1981, 2 חלקים, אבן בזלת, 40x60x35  
 Valley, 1981, 2 parts, basalt, 35x60x40



מימין: **מנילה 5**, 1983, עץ ונייר עשוי ידנית, 120x500x80 לערך  
 משמאל למעלה: **פלנגות**, 1983, 15 חלקים, עץ ונייר עשוי ידנית, 200x200x120  
 משמאל למטה: חוה מחותן לצד המיצב **נהר נייר** (64 חלקים, נייר כותנה עשוי ידנית, 120x320x40 לערך),  
 בפתחת תערוכתה "נהר נייר" בתיאטרון ירושלים, 1983  
 Top left: **Phalanx**, 1983, 15 parts, wood and hand-made paper, 120x200x200  
 Bottom left: Hava Mehutan by the installation **Paper River** (64 parts, hand-made cotton paper,  
 approx. 40x320x120) at the opening of her exhibition "Paper River," The Jerusalem Theater, 1983  
 Right: **Manila V**, 1983, wood and hand-made paper, approx. 120x500x80

SITUATION מצב



מימין: **שדה**, 1984, עץ ושקני חול על ברזנט חאקי, 200x200x30 לערך, מראה הצבה בגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע, 1984 משמאל למעלה: **מצב**, 1984, בזלת וגבס, 40x60x45 לערך, אוסף פרטי, ארה"ב משמאל למטה: **שולחן 2**, 1985, נייר ועץ על בד, 100x200x120 לערך

Top left: **Situation**, 1984, basalt and plaster, approx. 45x60x40, private collection, USA

Bottom left: **Table II**, 1985, paper and wood on canvas, approx. 120x200x100

Right: **Field**, 1984, wood and sand-filled bags on khaki tarpaulin, approx. 30x200x200, installation view at Avraham Baron University Gallery, Ben Gurion University of the Negev, Beersheba, 1984

חשוב לי, יותר ויותר, להציג על מנת להשפיע. אני רוצה לגעת באנשים. לנגוע ואולי אפילו לפגוע, לעורר הרגשה. לכן אני שמה לב לכל הפרטים בסביבה, בתאורה, בחלל, על מנת שהם יגרמו להשפעה רגשית מרבית.

– חוה מחותק, מציטטת אצל חיים מאור, "מצבה של חוה", בתוך חותם, מוסף על המשמנה, 17 במרץ 1989, עמ' 20.

More and more, I wish to exhibit in order to make a difference. I would like to touch people. To touch, perhaps even upset them, to make them feel. This is why I pay attention to every detail, such as lighting or space, so that they may evoke the strongest emotional response.

– Hava Mehutan, quoted in Haim Maor, "Hava's Condition," *Al HaMishmar, Hotam* supplement, March 17, 1989, p. 20 (Hebrew).

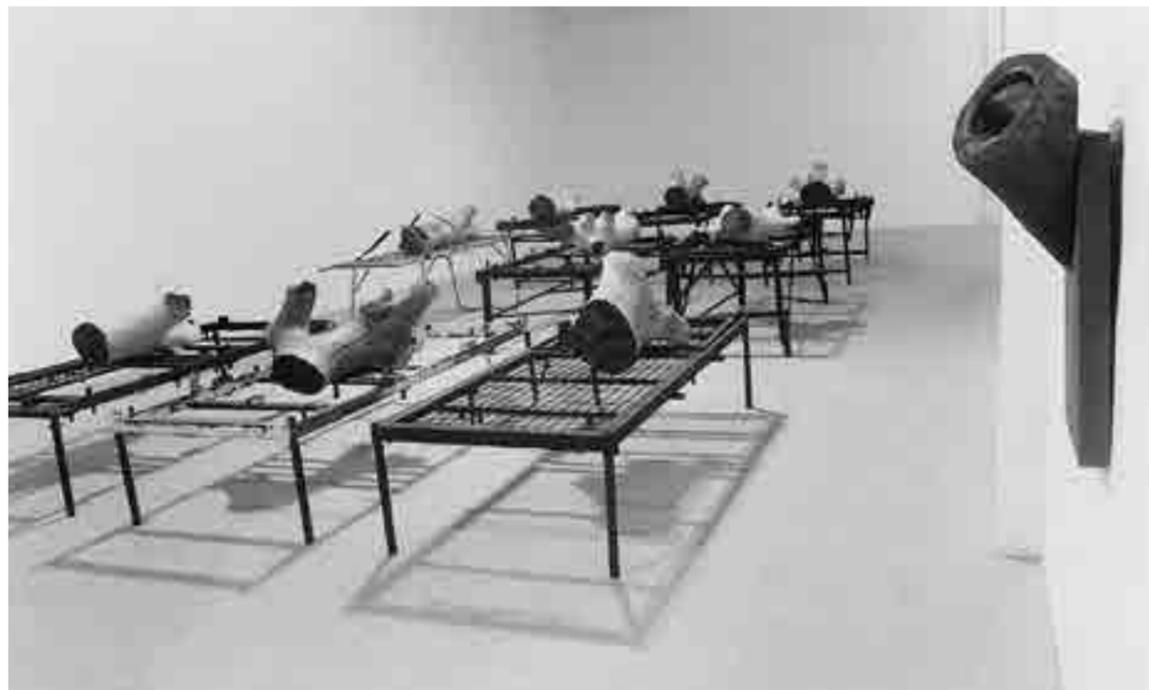


**נשר**, 1989, עץ וברזל, 120x600x60 לערך, מראה הצבה בתערוכה "מצב 89", מוזיאון הרצליה, 1989; העבודה אבדה  
**Bridge**, 1989, wood and iron, approx. 60x600x120, installation view from the exhibition "Situation 89," Herzliya Museum, 1989; work lost



מימין למעלה: **מצב 3 – עבודת פינה**, 1987, עץ, פחם על נייר, 200x200x80 לערך  
 מימין למטה: **מצב 1 – עבודת פינה**, 1987, עץ, פחם על נייר, 100x220x80 לערך  
 משמאל: **מצב 2 – עבודת פינה**, 1987, עץ, פחם על נייר, 80x150x180 לערך  
 מראות הצבה בתערוכה "מצב 87", סדנאות האמנים, ירושלים, 1987

Left: **Situation II – Corner Work**, 1987, wood, coal on paper, approx. 180x150x80  
 Top right: **Situation III – Corner Work**, 1987, wood, coal on paper, approx. 80x200x200  
 Bottom right: **Situation I – Corner Work**, 1987, wood, coal on paper, approx. 80x220x100  
 Installation views from the exhibition "Situation 87," Artists' Studios, Jerusalem, 1987



למעלה: **מצב**, 1983, אקריליק על עץ, 16x28 כ"א, 7 מתוך סדרה של 9 במרכז ולמטה משמאל: **מצב 87**, 1987, עץ, 8 מיטות בית חולים ואלונקה, 200x600x90 לערך מראות הצבה בתערוכה "מצב 87", סדנאות האמנים, ירושלים, 1987; העבודה אבדה למטה מימין: **לפיד**, 1987, תבליט, עץ טיק, 50x40x80 לערך  
 Top: **Situation**, 1983, acrylic on wood, 16x28 each, 7 from a series of 9  
 Center and bottom left: **Situation 87**, 1987, wood, eight rusty hospital beds and gurney, approx. 90x600x200, installation views from the exhibition "Situation 87," Artists' Studios, Jerusalem, 1987; work lost  
 Bottom right: **Torch**, 1987, teak-wood relief, approx.. 80x40x50



עדים אילמים אלה, הדמויות השחורות והלבנות, מגדירים את יחסנו לשאר המוצגים ומעמידים אותם על מישור של הדדיות המבט. הדדיות זו היא חלק בלתי נפרד מחוויית יצירתה האומנותית של חוה בכללה, מאחר והיא מגדירה את מצבו של הצופה כפולש או מציץ החודר למקום פרטי מאוד. [...] שורת העדים, כמוה כמקהלה בתיאטרון היווני, מסתכלת בדרמה המתרחשת לנגד עיניה, אך בניגוד למקהלה, קולה לא נשמע.

– חיים פינקלשטיין, "אמנות קיומית", בתוך חוה מחותן: עבודות, קטלוג תערוכה (באר שבע: מוזיאון באר שבע לאמנות ישראלית, 1989), עמ' 3.

These silent witnesses, these black and white figures, determine the way we relate to all the other exhibits as based on a reciprocal gaze. This reciprocity is an inherent part of Mehutan's entire oeuvre, for she characterizes the viewer as an intruder or voyeur who invades an extremely private place. ... The row of witnesses, like the chorus in Greek drama, observe the drama that unfolds before them; but unlike the chorus, their voices are not heard.

– Haim Finkelstein, "Existential Art," in *Hava Mehutan: Works*, exh. cat. (Beersheba: Beersheba Museum of Israeli Art, 1989), p. 3 (Hebrew).

**עדים**, 1989, 13 חלקים, עץ, ברזל ותחבושות גבס, 180x50x30 לערך, מראה הצבה בתערוכה "מצב 89", מוזיאון הרצליה, 1989  
**Witnesses**, 1989, 13 parts, wood, iron, and plaster bandages, approx. 180x50x30, installation view from the exhibition "Situation 89," Herzliya Museum, 1989



כשרואים את הגופה בתכריכים קולטים את הסופיות, את חוסר האונים של התגובה, את הלם החידלון. הגופה מונחת עטופה והרגליים שמוטות להן, אותן הרגליים שהיוו את עמודי הבניין – קרסו תחתן. המראה הקשה הזה החזיר אותי לפיגורטיבי.  
 – חוה מחותן, מצוטטת אצל שלומית הייט, חוה מחותן: מצב 88, קטלוג תערוכה (הרצליה: מוזיאון הרצליה, 1989), עמ' 3.

Looking at the enshrouded body, the finality of it sinks in, our helplessness in the face of it, the shock of death. The body lies there, wrapped, its legs limp. The very legs that had once carried the entire edifice have collapsed. This terrible view made me return to figurative art.

– Hava Mehutan, quoted in Shlomit Height, *Hava Mehutan: Situation 88*, exh. cat. (Herzliya: Herzliya Museum, 1989), p. 3 (Hebrew).



מימין: קן, 1986, עץ, נייר, עופרת וברזל, 120x120x40 לערך, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים  
 משמאל: אייל (דחף), 1987, תבליט עץ צבוע ומתכת, 150x40x80 לערך, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים  
 Left: **Ram (Force)**, 1987, painted wood and metal relief, approx. 150x40x80, collection of the Israel Museum, Jerusalem  
 Right: **Nest**, 1986, wood, paper, lead, and iron, 120x120x40, collection of the Israel Museum, Jerusalem

## ENVIRONMENTAL WORKS עבודות סביבתיות

כל אחד שחי בארץ הזו יודע מה יש כאן. השקים ושורות הגומחות בקרקע מסודרים בצורה המראה כי אין סוף לגומחות שעוד יחפרו כאן.

– חוה מחותן, מצוטטת אצל חיים פינקלשטיין, "אמנות קיומית", חוה מחותן – עבודות חדשות, קטלוג תערוכה (באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1984), ללא מס' עמ'.

Everyone who lives in this country will know what we have here. The rows of holes in the ground and the sandbags are arranged so as to suggest that there is no end to the holes to be dug.

– Hava Mehutan, quoted in Haim Finkelstein, "Existential Art," *Hava Mehutan: New Works*, exh cat. (Beersheba: Ben-Gurion University of the Negev, 1984), n.p.



חוה מחותן בעבודה על **הר סדום**, 1984, 47 בורות באדמה ושקי יוטה מלאי עפר, 40x1,200x700 לערך, בסימפוזיון האמנות הסביבתית "הר סדום 84"; בתום האירוע הנוף הושב למצבו הטבעי  
Hava Mehutan at work on **Mount Sodom**, 1984, 47 pits in the earth and earth-filled burlap sacks, approx. 40x1,200x700, installation view at the environmental art event Mount Sodom 84; when the event was over, the landscape was returned to its original condition



הר סדום, 1984, 47 בורות באדמה ושקי יוטה מלאי עפר, 700x1,200x40 לערך, בסימפוזיון האמנות הסביבתית, "הר סדום 84"  
Mount Sodom, 1984, 47 pits in the earth and earth-filled burlap sacks, approx. 40x1,200x700, installation view from the environmental art event Mount Sodom 84



מימין: מעביר גשם (ערוץ), 1986, סלעי גיר, 40x1,000x1,000 לערך, בסימפוזיון האמנות הסביבתית "פיסול על שפת מכתש רמון" משמאל: מעביר (פנים וחוצץ), 1987, מיצב צינורות ברזל, רשת בטון וטיח מוצמדים לסלע גיר עם אדמה ושרכים, 900x500x1,200, באירוע האמנות הסביבתית "תל חי 87 – מפגש אמנות בת-זמננו"  
 Left: **Passage** (exterior and interior), 1987, iron pipes, concrete net, and plaster fastened to limestone with earth and ferns, 900x500x1,200, installation view at the environmental art event Tel Hai 87: Contemporary Art Meeting  
 Right: **Rain Trough**, limestone, approx. 40x1,000x1,000, at the environmental art event Sculpture on the Edge of the Ramon Crater, 1986



במשך שנים פסלי היו, אמנם, טעוני מטען רגשי - אבל כאילו שהצופה מביט בהם בצורה פסיבית. הצורך לתת ביטוי למצבים כבדים וקשים יותר, ולערב אנשים בעבודתי, הביאני לאמנות סביבתית. לא די להביט ממרחק, צריך לפעול על מנת לחוות את העבודה.  
 - חוה מחותן, תל חי 87, קטלוג תערוכה (תל חי: מכללת תל חי, 1987).

The desire to involve people in my work has been the major motivation leading me to environmental projects. ... Only work in public spaces where there can be interaction between the art work and the viewer over a period of time can be ultimately satisfying to both artist and public.

- Hava Mehutan, *Tel Hai 87: Contemporary Art Meeting*, exh. cat. (Tel Hai: Tel Hai College, 1987)

## מצבו של האדם: ברונזה THE HUMAN CONDITION: BRONZE



מימין לשמאל:

**אישה על עמוד**, 1994, ברונזה ועץ צבוע, 42x28x79

**דמות על גלגלים**, 1993, ברונזה וברזל, 51x62x150

**דמות נשענת**, 1993, ברונזה וברזל, 50x72x83

Left to right:

**Leaning Figure**, 1993, bronze and iron, 83x72x50

**Figure on Wagon**, 1993, bronze and iron, 150x62x51

**Woman on a Column**, 1994, bronze and painted wood, 79x28x42



פורצים החוצה 2, 1992, תחבושות גבס, בד, 220x150x40 לערך  
Breaking Out II, 1992, plaster bandages and fabric, approx. 40x150x220



פורצים החוצה 1, 1991, תחבושות גבס ומתכת, 180x180x60 לערך  
Breaking Out I, 1991, plaster bandages and metal, approx. 180x180x60



מימין: **דמות רוכבת**, 1993, יוטה, גבס ועץ, 100x100x100  
 משמאל: **אישה חצויה**, 1993, תחבושות גבס ועגלה, 60x60x170  
 Left: **Woman on Wagon**, 1993, plaster bandages and trolley, 170x60x60  
 Right: **Headless Rider**, 1993, burlap, plaster, and wood, 100x100x100



פיסות הבד הטבולות בגבס מונחות בצורה גסה וספונטנית יותר, ותהליך זה מאפשר לאמנית לנוע בעצמה במעין "ריקוד" תוך כדי העבודה. תנועה זו משתקפת בעבודות ומעניקה להן חיים ורוח איתנה.

- יפעת בן נתן, **חיה מחותן - ברונזה**, קטלוג תערוכה (קריית טבעון: גלריית קריית האמנים החדשה, 1996), עמ' 1.

The pieces of fabric dipped in plaster are laid more crudely and spontaneously, allowing the artist herself to move around while working in a kind of "dance." This movement is reflected in the pieces, endowing them with a sense of life and strong spirit.

- Yifat Ben Natan, *Hava Mehutan: Bronze*, exh. cat. (Kiryat Tiv'on: New Artists' Quarter Gallery, 1996), p. 1 (Hebrew).



דמות נופלת, 1992, ברונזה ונץ, 240x90x78  
Falling Figure, 1992, bronze and wood, 78x90x240



שתי דמויות ונחש, 1992, ברונזה ונץ, 225x125x110  
Two Figures and a Snake, 1992, bronze and wood, 110x125x225

אמנות חזותית הינה שפה בפני עצמה. כמו שפות מדוברות, יש לה ניבים רבים; כמו כן קיים צורך ללומדה כדי להבינה וליצור קשה. האמירה בשפה חזותית יכולה להיות בעלת תוכן כבד או קל. אפשר לשחק בצורות כבמילים; אפשר להביע חושניות, תוקפנות, שלווה, אפילו לצחוק. אבל אין לי ספק שהצורות עצמן הן הנושאות את הביטוי, הן המעוררות תחושה.

– חוה מחותן, *תל חי 87*, קטלוג תערוכה (תל חי: מכללת תל חי, 1987).

For me, visual art is a language unto itself. As in verbal language, it has many dialects; it requires learning to understand and communicate. There can be major and minor statements, play on form as on words. Sensuality, starkness, aggression and fun are some of its expressions. But that it is the forms themselves that convey meaning and arouse feeling, of this I have no doubt.

– Hava Mehutan, *Tel Hai 87: Contemporary Art Meeting*, exh. cat. (Tel Hai: Tel Hai College, 1987).



**דמות**, 1992, עץ, עופרת ותחבושות גבס, 50x100x80 לערך, העבודה אבדה  
**Figure**, 1992, wood, lead, and plaster bandages, approx. 80x100x50, work lost



אישה, 1993, אקריליק על נייר, 55x74  
Blue Woman, 1993, acrylic on paper, 74x55



למעלה: אישה, 1993, אקריליק על בד, 26x26  
למטה: אישה, 1993, אקריליק על בד, 74x57  
Top: Woman, 1993, acrylic on canvas, 26x26  
Bottom: Woman, 1993, acrylic on canvas, 57x74





מימין: אישה, 1993, אקריליק על בד, 66x53  
 משמאל למעלה: אישה, 1993, אקריליק על בד, 51x50  
 משמאל למטה: אישה, 1993, אקריליק על בד, 101x66  
 Top left: **Woman**, 1993, acrylic on canvas, 50x51  
 Bottom left: **Woman**, 1993, acrylic on canvas, 66x101  
 Right: **Woman**, 1993, acrylic on canvas, 53x66



לאחר שנים של עיסוק בכאב, אובדן וביטוי לסטטיות, פסיביות והפגמת התנועה, היא פורצת בכל עוצמתה. הדמות כאילו נולדה מחדש והחלה לקחת חלק פעיל בריקוד החיים, שיש בו עלייה וירידה, נפילה וקימה, מכשול ומאבק ופתיחות לתקווה.  
 – יפעת בן נתן, *חנה מחותן – ברונזה*, קטלוג תערוכה (קריית טבעון: גלריית קריית האמנים החדשה, 1996), עמ' 1.

After years of engaging with pain and loss and giving expression to stagnation, passivity and internalized movement, the figure now emerges powerfully. It seems to have been reborn, finally taking active part in the dance of life, which encompasses ups and downs, falling and rising, setbacks and struggles and openness to hope.

– Yifat Ben Natan, *Hava Mehutan: Bronze*, exh. cat. (Kiryat Tiv'on: New Artists' Quarter Gallery, 1996), p. 1 (Hebrew).





למעלה: ראש ישן, 1990, עץ צבוע, 22x30x46, אוסף פרטי, ישראל  
למטה: ראש ישן, 1990, עץ צבוע, 32x50x40, אוסף פרטי, ישראל  
Top: **Sleeping Head**, 1990, painted wood, 46x30x22,  
private collection, Israel  
Bottom: **Sleeping Head**, 1990, painted wood, 40x50x32,  
private collection, Israel



ראש ישן, 1990, עץ צבוע, 34x46x27  
**Sleeping Head**, 1990, painted wood, 27x46x34

## MEDIEVAL THEMES נושאים מימי הביניים

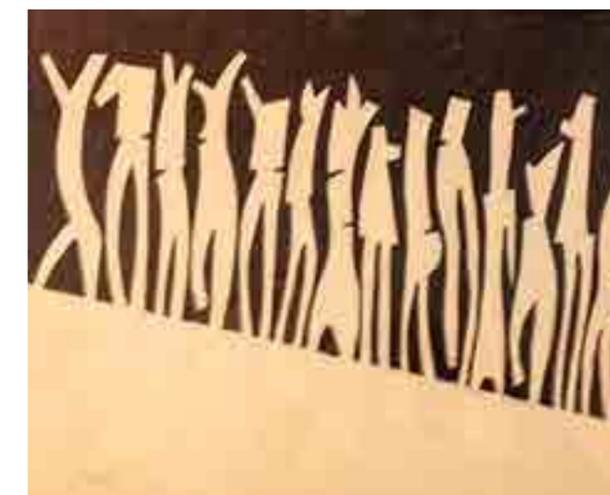
תקופת ימי הביניים, המכונה על ידי היסטוריונים רבים "התקופה השחורה", מאופיינת באמונות תפלות, דיכוי חברתי, מגפות ומלחמות. בעצם לא השתנה הרבה בעולמנו מאז. גם היום אנשים רבים בעולם סובלים מעוני, רעב, מגפות, מלחמות, ממשלות זדון ואי צדק חברתי במציאות היומיומית. אולם גם היום האמונות, באמצעות האשליה, מאירה את האפלה ונותנת לנו השראה להמשיך וליצור.  
 - חוה מחותן, מתוך דף התערוכה "אשליות" (עיריית כרמיאל, 2004).

The Middle Ages, called the Dark Ages by many historians, was characterized by superstitions, social oppression, plagues and wars. In fact, not much has changed in the world since then. Many people still suffer from poverty, hunger, plagues, wars, evil regimes and daily social injustice. However, art, using illusion, lights up the darkness to this day and inspires us to continue creating.

- Hava Mehutan, accompanying text to the exhibition "Illusions" (Karmiel municipality building, 2004) (Hebrew).



מימין: **סולם שמימי**, 1997, קולאז' נייר, 40x25, אוסף פרטי, ארה"ב  
 משמאל: **סולם שמימי**, 1997, עץ צבוע, 80x240x200 לערך  
 Left: **Heavenly Ladder**, 1997, painted wood, approx. 200x240x80  
 Right: **Heavenly Ladder**, 1997, paper collage, 25x40, private collection, USA





מימין: העולם, 2001, רקמה על בד, 30x29  
משמאל: השקיה, 2000, שמן על בד, 51x62  
Left: Irrigation, 2000, oil on canvas, 62x51  
Right: The World, 2001, embroidery on fabric, 29x30



מימין: ידיים, 1997, 11 חלקים, אקריליק על בד, 100x75  
 משמאל: מתת מפתן, 2000, עץ, נייר ובד, 95x200x200 לערך,  
 מראה הצבה במרכז אומנויות ע"ש ברך, מעלות תרשיחא, 2000  
 Left: **Threshold Gift**, 2000, wood, paper, and fabric, approx. 95x200x200,  
 installation view at the Apter Barrer Arts Center, Ma'alot Tarshiha, 2000  
 Right: **Hands**, 1997, 11 parts, acrylic on canvas, 100x75





**מלאכים**, 2000, 2 חלקים, עץ ונייר, 180x200x50 לערך  
**Angels**, 2000, 2 parts, wood and paper, approx. 180x200x50



מימין: **יד האמונה**, 2001, עץ, 167x40x37  
משמאל: **נושאים מימי הביניים**, 2000, שחן על בד, 20x20  
Left: **Medieval Themes**, 2000, oil on canvas, 20x20  
Right: **Hand**, 2001, wood, 167x40x37





השקיה, 2000, שמן על בד, 51x62  
Irrigation, 2000, oil on canvas, 62x51



מימין: נושאים מימי הביניים, 2000, שמן על בד, 51x62  
משמאל למעלה: נושאים מימי הביניים, 2000, שמן על בד, 51x51  
משמאל למטה: נושאים מימי הביניים, 2000, שמן על בד, 25x25  
Top left: Medieval Themes, 2000, oil on canvas, 51x51  
Bottom left: Medieval Themes, 2000, oil on canvas, 25x25  
Right: Medieval Themes, 2000, oil on canvas, 62x51



משמאל: **סבל ותקווה**, 2001, 3 חלקים, בד טבול בנגס, קופסאות עץ וציורי שמן על בד, 60x180x160 לערך  
מימין: פרט מתוך **סבל ותקווה**, 2001, שמן על בד, 28x40  
Left: **Pain and Hope**, 2001, 3 parts, plaster, fabric, wooden boxes, and oil-on-canvas paintings, approx. 160x180x60  
Right: Detail from **Pain and Hope**, 2001, oil on canvas, 40x28



מימין: ראש מלכה (אשליות), 2001, עץ עטוף עופרת, שיער ומתכת, 30x30x40 לערך  
 משמאל: אשליה, 2003, עץ ושני ציורי שמן על לוחות עץ, 180x340x120 לערך  
 Left: Illusion, 2003, wood and two oil-on-panel paintings, approx. 120x340x180  
 Right: Queen's Head (Illusions), 2001, lead-coated wood, hair, and metal, approx. 40x30x30



בתערוכה שני מיני אשליות. אשליה אחת קשורה באמונה, שרווחה בימי הביניים, שבכוחם של חפצים מקודשים להבריא גוף ונפש של האדם הודות לאמונתו. האשליה השנייה היא אשליה אופטית, הנוצרת באמצעות תחושת עומק בציור השטוח.  
 – חוה מחותן, מתוך דף התערוכה "אשליות" (אולם העירייה, כרמיאל, 2004).

There are two kinds of illusion in the exhibition. One is related to the medieval belief in the power of sacred objects to heal a believer's body and soul. The other is an optical illusion, created by generating a sense of depth in the flat surface of painting.

– Hava Mehutan, accompanying text to the exhibition "Illusions" (Karmiel municipality building, 2004) (Hebrew).



גלימה 3, 2002, תבליט עץ צבוע, 85x96  
Cape III, 2002, painted wood relief, 96x85x8



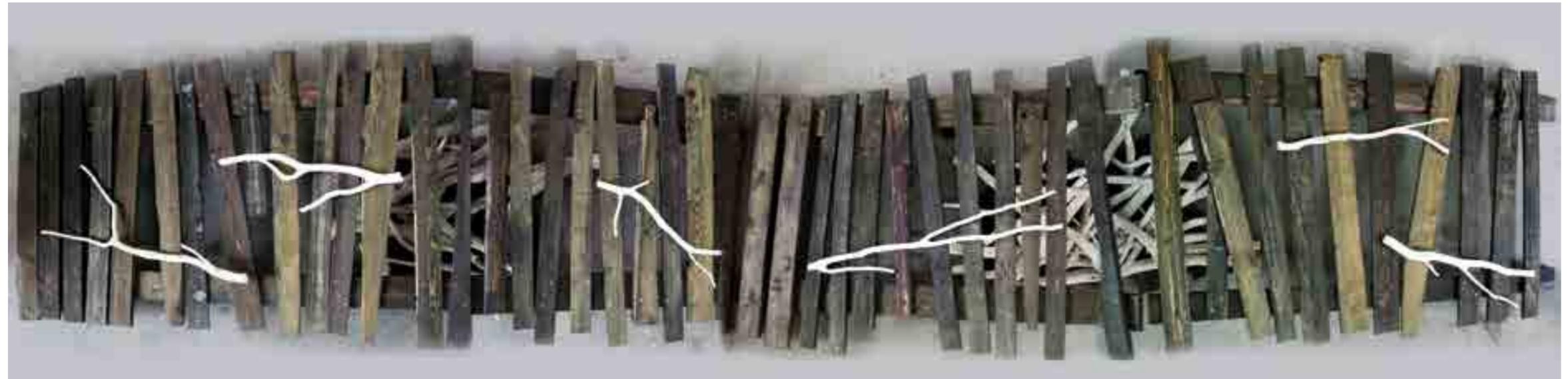
שיט לביזנטיון, 1996, תחבושות גבס על עץ צבוע, 160x100x160 לערך  
Sailing to Byzantium, 1996, plaster bandages on painted wood, approx. 160x100x160



מימין למעלה: **גן 3**, 2004, שמן על בד, 86x86, אוסף פרטי, ישראל  
מימין למטה: **גן 2**, 2004, שמן על בד, 86x86, אוסף פרטי, ישראל  
משמאל: **גן 1**, 2004, שמן על בד, 101x66  
Left: **Garden I**, 2004, oil on canvas, 66x101  
Top right: **Garden III**, 2004, oil on canvas, 86x86, private collection, Israel  
Bottom right: **Garden II**, 2004, oil on canvas, 86x86, private collection, Israel



## SHATTERED BRIDGE גשר מנופץ



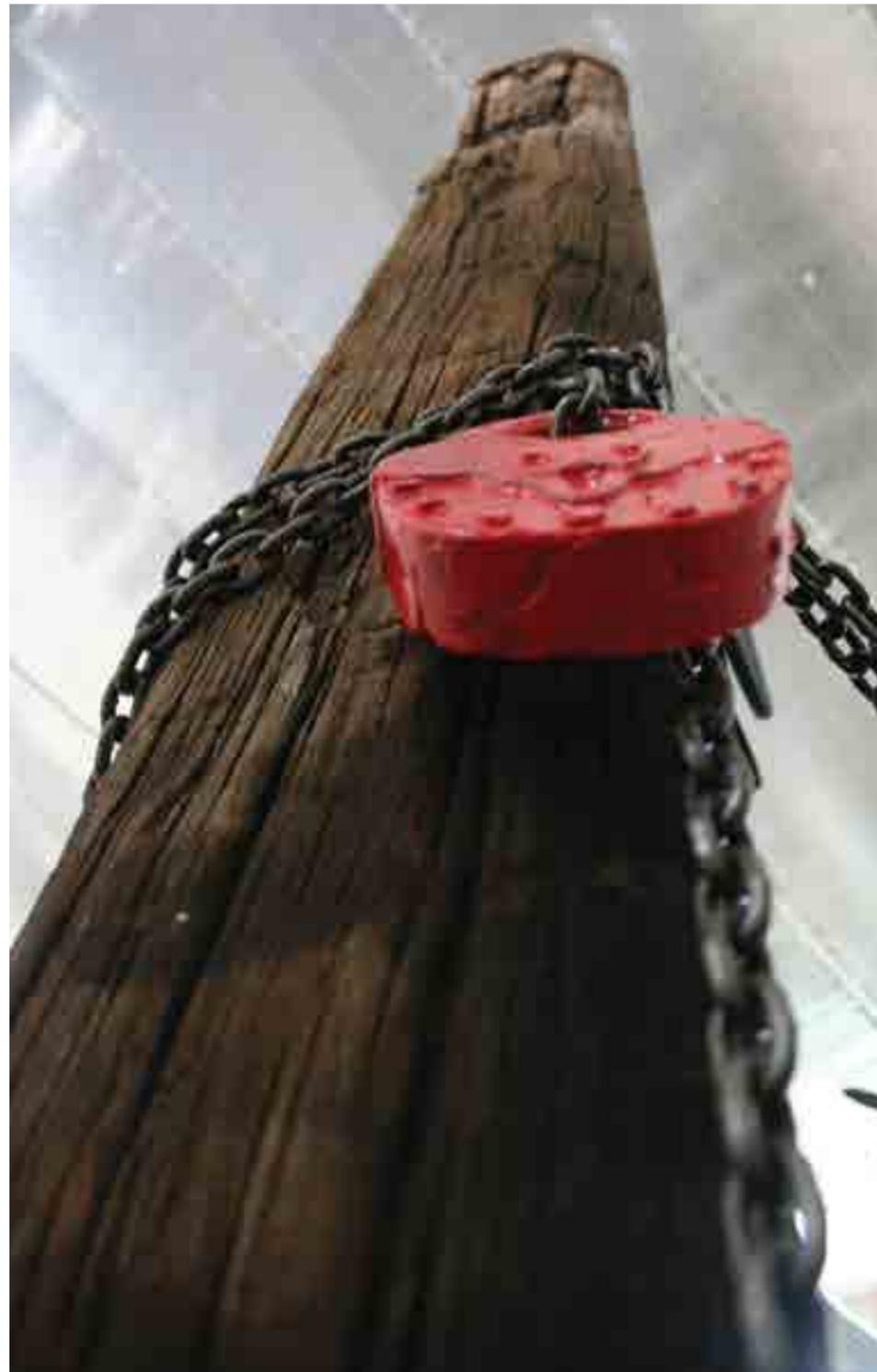
העבודה **גשר מנופץ** היא בין השאר דיאלוג בין צורות מנוגדות – העץ המהוקצע (הגשר) וענפי העץ הטבעי. שוב מחותן בוחרת לאתגר את הצופה. בעוד המהוקצע שומר על צבעים טבעיים, הטבעי מקבל צבע לבן. היצירה מפתה את הצופה למבט רב-רובדי, ההתרחשות נעשית בכמה מישורים.

– שושי נרסון נורמן, "חווה מחותן מפיחה חיים בעץ", דוגרינט: אתר חברתי של תושבי הגליל, 27 ביולי 2010, <http://dugrinet.co.il/8576/story/2012/march/20/>

The work *Shattered Bridge* presents, among other things, a dialogue between contrasting forms: polished wood (the bridge) and natural tree branches. Once again, Mehutan chooses to challenge the viewer. While the polished wood remains in natural color, the natural branches are painted white. Being an event that takes place on several planes, the work entices the viewer to respond with a multilayered gaze.

– Shoshi Nerson Norman, "Hava Mehutan Breathes Life into Wood," *Dugrinet: The Galilee's Social Website*, July 27, 2010, available at <http://dugrinet.co.il/8576/story/2012/march/20/> (Hebrew).

**גשר מנופץ**, 2008, קרשים וענפים טבעיים צבועים, 115x800x33 לערך  
**Shattered Bridge**, 2008, wooden planks and painted branches, approx. 33x800x115



פרטים מתוך, **יריבים כבולים**, 2009, חמישה אדני מסילת רכבת, שרשרות ברזל ומנעול, 240x240x270  
Details from **Bound Rivals**, 2009, five railroad ties, iron chains, and lock, 270x240x240



מימין למעלה: **כבולים**, 2009, עץ וחגורות עור, 110x105x77 לערך  
 מימין למטה: **מעגל מרושע**, 2009, עץ צבוע, 250x250x25 לערך  
 משמאל: **כבול**, 2009, עץ וחגורות עור, 50x115x90 לערך  
 Left: **Bound Figure**, 2009, wood and leather straps, approx. 90x115x50  
 Top right: **Bound**, 2009, wood and leather straps, approx. 77x105x110  
 Bottom right: **Vicious Circle**, 2009, painted wood, approx. 25x250x250



מימין: הפגנה, 2009, עץ ומראה דו-צדדית, 50x100x160 לערך  
משמאל: לא רואים, 2009, 2 חלקים, עץ, 60x120x160  
Left: **Eyes and They See Not**, 2009, 2 parts, wood, 160x120x60  
Right: **Demonstration**, 2009, wood and two-way mirror, approx. 160x100x50



[...] אשר בנה את ביתו על החול. וירד הגשם וישטפו הנהרות וישבו הרוחות ויפגעו בבית  
ההוא ויפל ותהי מפלתו גדולה.  
- הבשורה על פי מתי, ז: 27-26

... Like a foolish man who built his house on sand. The rain came down, the streams rose, and the winds blew and beat against that house, and it fell with a great crash.

- Matthew, 7:26-27



**בית בנוי על חול**, 2010, עץ, צבע שמן, פלסטיק וחול, 100x142x173, מראה הצבה במוזיאון בית יגאל אלון, קיבוץ גינוסר, 2013  
**A House Built on Sand**, 2010, wood, oil paint, plastic, and sand, 173x142x100, installation view at Yigal Allon House, Kibbutz Ginosar, 2013

**בית בנוי על חול**, 2013, טוש על נייר, 30x21  
**A House Built on Sand**, 2013, felt-tip pen on paper, 21x30

## CHILDHOOD MEMORIES זיכרונות ילדות



חורף, 2011, עץ וצבע אקריליק, 100x100x180  
Winter, 2011, wood and acrylic paint, 180x100x100



אש, 2011, עץ, צבע שמן ומתכת, 128x168x135  
Fire, 2011, wood, oil paint, and metal, 135x168x128

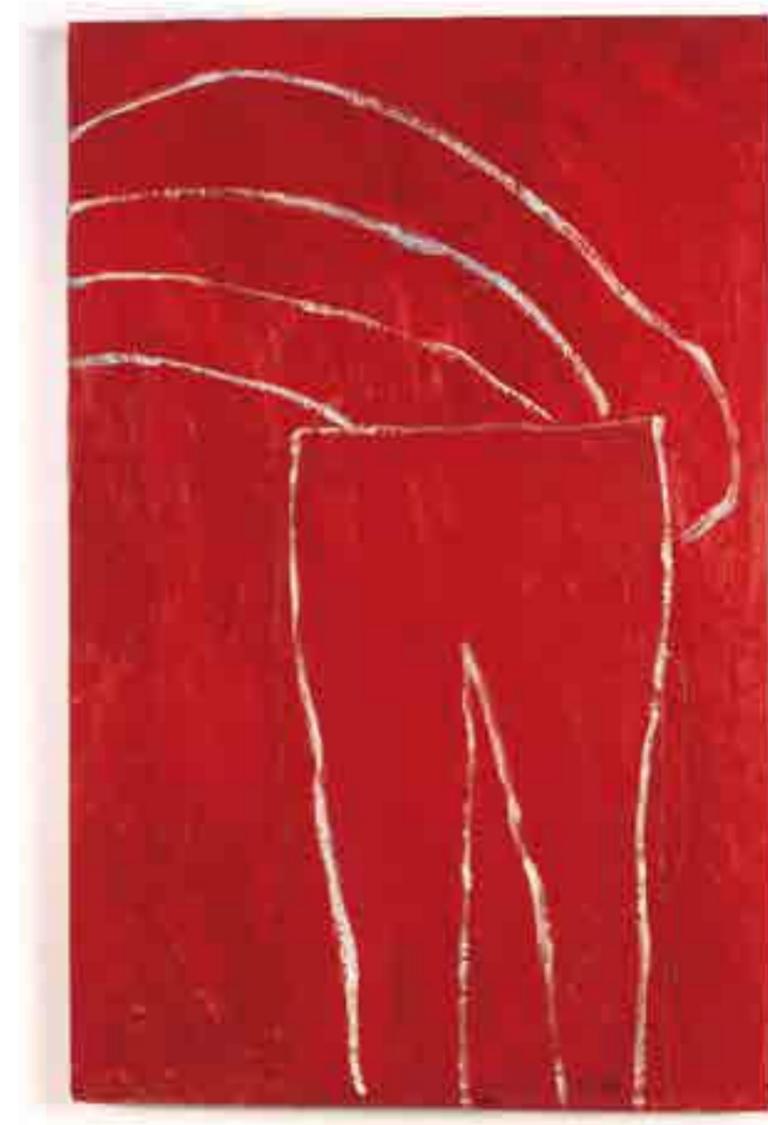


מימין: Menarche, 1996, שמן על בד, 70x90  
משמאל: המון, 2011, עץ, 60x60x75, מראה הצבה בגלריה טל, כפר ורדים, 2011  
Left: Crowd, 2011, wood, 75x60x60, installation view at Tal Gallery, Kfar Vradim, 2011  
Right: Menarche, 1996, oil on canvas, 90x70

זהות נשית העסיקה ומעסיקה אותי ומופיעה לפעמים כנושא עבודה ולפעמים באופן תת-הכרתי. עבודתי אישית, סובייקטיבית, רגשית ונובעת מהיותי אני, אישה.  
 – חוה מחותן, זיכרונות ילדות, קטלוג תערוכה (כפר ורדים: גלריה טל, 2011), עמ' 8-9.

I have always engaged with female identity, sometimes as subject matter and at other times unconsciously. My work is personal, subjective, emotionally expressive, and stems from my own identity as a woman.

– Hava Mehutan, *Childhood Memories*, exh. cat. (Kfar Vradim: Tal Gallery, 2011), pp. 8–9 (Hebrew).



מימין: אישה (מחזור ראשון), 1995, אקריליק על בד, 62x82  
 משמאל: לידה, 1981, אבן בזלת ועץ צבוע שחור, 80x77x45  
 Left: Birth, 1981, basalt and oil-painted wood, 45x77x80  
 Right: Woman (Menarche), 1995, acrylic on canvas, 82x62

- 1982 *From the Studio: Works on Paper*, American Cultural Center, Tel Aviv
- 1983 *Paper Workshop*, Center for Visual Art, Beersheba  
*The Negev Desert in Israeli Art*, Avraham Baron University Gallery, Ben Gurion University of the Negev, Beersheba  
*Nature as Inspiration*, Museum of Modern Art, Haifa; traveling exhibition in Israel
- 1984 *Art in Israel*, traveling exhibition, Museum of Modern Art, São Paulo, Brazil; Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, Brazil; Artists' House, Jerusalem (1985)  
*Mount Sodom*, environmental art event, Mount Sodom  
*Mount Sodom*, photography exhibition, Avraham Baron University Gallery, Ben Gurion University of the Negev, Beersheba  
*Eighty Years of Sculpture*, The Israel Museum, Jerusalem  
*Tree, Plank, Branch*, traveling exhibition in Israel, Omanut La'am  
*Hinnom Valley*, environmental art event, Hinnom Valley, Jerusalem  
*Works on Paper*, American Cultural Center, Tel Aviv
- 1985 *Installations*, Hakibbutz Gallery, Tel Aviv  
*Nitzana Terminal 85*, environmental art event, Nitzana Terminal  
*Sha'ar Hanegev Regional Council*, Artists' House, Jerusalem
- 1986 *Paper as Art*, Arad Museum, Arad  
*Sculpture on the Edge of the Ramon Crater*, environmental art event,
- 1987 *Landscape Structures*, Herzliya Museum  
*Tel Hai 87: Contemporary Art Meeting*, environmental art event, Tel Hai
- 1988 *Forty from Israel*, Brooklyn Museum, New York City; traveling exhibition: Florida, Rome, Amsterdam, Vienna, Warsaw, Mexico City  
*Sculpture in Israel: In Search of Identity*, The Open Museum, Tefen
- 1989 *The Sacrifice of Isaac in Israeli Art*, Museum of Israeli Art, Ramat Gan  
*Modern Drawing: New Concepts*, Museum of Modern Art, Haifa  
*Israeli Art*, Beersheba Museum of Israeli Art  
*In the shadow of conflict: Israeli Art 1980–1989*, The Jewish Museum, New York City
- 1990 *Peaceful Boundary: Israeli–Palestinian Art Encounter*, Givat Haviva Center; American Cultural Center, Jerusalem  
*Three-Dimensional Paper Works*, Wilfrid Israel Museum of Asian Art & Studies, Kibbutz Hazore'a  
*Paper Art*, Visual Arts College, Beersheba  
*New Israeli Acquisitions*, The Israel Museum, Jerusalem  
*Night Interior*, Artists' Studios, Jerusalem
- 1991 *Contemporary Israeli Sculpture*, traveling exhibition: Museum of Israeli Art, Ramat Gan; Hara Museum, Tokyo; Fukuoka City Museum, Fukuoka, Japan; National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul (1992)
- 1992 *Bad Art: Artist's Choice*, Artists' Studios, Tel Aviv; Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 1993 *Stone in the Galilee: International Sculpture Symposium*, Ma'alot Tarshiha  
*Enclosed is a Matchbox*, Art Workshop, Yavne
- 1994 *Artists on Paper*, Railway Station Gallery, Beersheba  
*Passages*, Navon Gallery, Moshav Neve Ilan  
*Mega-Watt*, Electric Company, Jerusalem
- 1995 *Local Code*, Migdal Gallery, Tel Aviv
- 1996 *Group Exhibition*, Migdal, Frisch Building, Tel Aviv
- 1997 *Duet*, Nora Gallery, Jerusalem
- 1998 *Women Artists in Israel Art 1948–1998*, Museum of Modern Art, Haifa  
*The Negev: Fifty Years to the State of Israel*, Beit Yad Labanim, Beersheba  
*Teachers and Students*, The Israel Museum, Jerusalem

- 1999 *From Nature to Culture: Art in Paper*, The Open Museum, Omer Industrial Park
- 2001 International Festival of Visual Art, Acco
- 2008 *Sixty Years of Art in Israel: The First Decade, 1948–1958: A Hegemony and a Plurality*, Museum of Art, Ein Harod
- 2012 *Trees*, the Apter Barrer Arts Center, Ma'alot

#### SELECTED SCULPTURES AND ENVIRONMENTAL WORKS IN ISRAELI PUBLIC VENUES

- Sowing*, memorial monument, marble, Kibbutz Hatzor  
*Woman and Bird*, wood; and *Landscape in Boxes*, marble and steel, Tel Aviv Museum of Art  
*Man and Bird*, marble; and *Procession*, wood, Museum of Art, Ein Harod  
*Offering*, mahogany relief, Cultural Council, Kibbutz Ein Harod  
*Cain*, mahogany, The Negev Museum of Art, Beersheba  
*Two Figures*, oak, Beersheba Municipality  
*Manifestation*, marble; *Coal Presence*, clay; *Canoes*, paper and plastic tubes (5 parts); *Mask*, hand-made paper, Haifa Museum of Art  
*Nest*, wood, paper, lead, and iron; *Ram (Force)*, wood relief; *Five Masks*, hand-made paper, The Israel Museum, Jerusalem  
*Manifestation*, steel and water, The Negev Nuclear Research Center, Dimona  
*Three Figures*, clay, Weizmann Institute of Science  
*Seated Figure*, marble, El Al Collection, Ben-Gurion Airport  
Wood relief, Municipal Library, Beersheba  
Wood relief, Soldier's Welfare Association, Beersheba  
Decorative mural, teak wood, City Council Hall, Municipality, Beersheba  
Memorial to Holocaust Victims, iron, Beersheba cemetery  
Wood relief, The Technological Center, Beersheba  
Wood relief, teak wood, Laborers' Council, Beersheba  
Mural, aluminum, Tel Aviv  
Memorial mural, Ofakim Municipality  
*Situation 87*, Herzliya Museum of Contemporary Art  
*Corner Piece*, basalt stone; *Coal Presence*, teak wood; *Sand-Dune Landscape*, stone, Karmiel Municipality  
*Mount Sodom*, environmental work, earth and burlap sacks,

- Mount Sodom  
*Hinnom Valley*, environmental work, Hinnom Valley, Jerusalem  
*Half a Bridge*, environmental work, Nitzana Terminal  
*Rain Trough*, environmental work, limestone, Mitzpeh Ramon Sculpture Garden  
*Passage*, environmental work, iron, concrete, and plaster, Tel Hai  
*Environment*, environmental work, Kiryat Nordau Sculpture Park, Netanya  
*Figure (Shadow)*, environmental work, river stones and concrete, Ma'alot  
*Stages*, wood, Tal Gallery, Kfar Vradim  
*Mountains*, iron, Galilee Park, Karmiel

#### SELECTED SCULPTURES AND ENVIRONMENTAL WORKS IN INTERNATIONAL PUBLIC VENUES

- Procession*, Sculpture Garden, Kostanjevica na Krki, Slovenia  
*Signal*, marble and steel, Seattle Municipality, Seattle, Washington  
*Lackawanna*, Marion Locks Gallery, Philadelphia, Pennsylvania  
*Lackawanna*, Jack Rasmussen Gallery, Washington, DC  
*Lackawanna*, Everhart Museum, Scranton, Pennsylvania  
*Lackawanna*, San Francisco Museum, San Francisco, California  
*Wrapped Landscape*, basalt stone and lead, Bloomsburg State University, Pennsylvania  
*Coal Presence*, basalt stone and plastic, Keystone College, Pennsylvania  
*Mask*, wall relief, plaster bandages, San Francisco Museum, San Francisco, California

#### AWARDS

- 1956 America–Israel Cultural Foundation Grant  
1959 The Histadruth Award for Sculpture  
1965 Sculpture Award, Eighth Bienal de São Paulo  
1976 The Dizengoff Award for Sculpture  
1996 The Ish Shalom Award for Life's Work  
2015 Honorary Degree, the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia

## BIOGRAPHICAL NOTES

Hava Mehutan was born in 1925 in Philadelphia, Pennsylvania, where she studied art at the Pennsylvania Academy of Fine Arts. In 1944 she married Asher Fischman, and in 1946 immigrated to Israel and was among the founders of Kibbutz Hatzor, where their son Daniel was born. In 1950 she moved with her husband to Beersheba, where their son Shlomi and daughter Lea were born. They moved to Jerusalem in 1985, and in 1997 relocated to Karmiel, where Mehutan has resided ever since.

## PUBLIC APPOINTMENTS

1963–1984 Headed the Negev Museum of Art

1968–1979 Served as art advisor to the Mayor of Beersheba.

In this capacity she established the Center for Visual Art and the Youth Arts Center in Beersheba.

1970–1975 Member of the Israeli Council for Culture and Art

1975–1992 Member of the Ben-Gurion University of the Negev's Art Council

1985–1992 Member of the Tel Aviv Foundation for Literature and Art

1989–1992 Member of the Israel Prize Arts Committee

## TEACHING POSITIONS

1974–1978 Critiqued final projects by students at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

1976 Taught environmental art as a guest lecturer at the Ein Hod Art School

1978–1979, 1981 Guest lecturer in sculpture workshops in several art colleges in the USA

1981–1982, 1987 Taught environmental art as a guest lecturer at the University of Haifa

1985 Artist in residence at Mishkenot Sha'ananim, Jerusalem

1987 Artist in residence at the Virginia Center for the Creative Arts, Virginia, USA

1990 Taught drawing at the Ben-Gurion University of the Negev

1989–1998 Taught sculpture at the Israel Museum, Jerusalem

1997 Artist in residence at the Cité Internationale des Arts, Paris

## SELECTED ONE-PERSON SHOWS

1955 *Sculptures and Drawings*, Mikra Studio, Tel Aviv

1959 *Sculptures*, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum

1968 *Processions and Offerings*, Old Jaffa Gallery, Tel Aviv

*Offering*, the Negev Museum of Art, Beersheba

*Offerings: Sculptures*, Museum of Art, Ein Harod

1972 *Sculptures*, Schwarz House, Herzliya

1977 *Landscapes and Signals*, Gordon Gallery, Tel Aviv

*Landscapes and Signals*, Liraz Gallery, Beersheba

*Landscapes and Signals*, Mitzpeh Ramon Gallery, Mitzpeh Ramon

1978 *Sculptures, Screen Prints, Collages*, Center for Visual Art, Beersheba

1978–1979 *Landscapes of the Negev*, traveling exhibition in the USA: YM-YWHA Gallery, Philadelphia; Keystone College, Pennsylvania; Erica Williams/Anne Johnson Gallery, Seattle, Washington; The Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts; Jack Rasmussen Gallery, Washington, DC

1980 *Lackawanna Valley*, Museum of Modern Art, Haifa

1981 *Lackawanna*, traveling exhibition in the USA: Everhart Museum, Scranton, Pennsylvania; Bloomsburg State University Gallery, Pennsylvania; Marian Locks Gallery, Philadelphia, Pennsylvania; Jack Rasmussen Gallery, Washington, DC

*Lackawanna II*, America-Israel Cultural Center, Tel Aviv and Jerusalem; Wilfrid Israel Museum, Kibbutz HaZore'a

1983 *Birth*, Center for Visual Art, Beersheba

*Paper River*, the Jerusalem Theater, Jerusalem

1984 *New Works*, Avraham Baron University Gallery, Ben Gurion University of the Negev, Beersheba

1986 *Situation 86*, Mishkenot Sha'ananim Gallery, Jerusalem

1987 *Situation 87*, Ika Brown Artists' Studios Gallery, Jerusalem

1989 *Situation 88*, Herzliya Museum  
*Works*, Beersheba Museum of Israeli Art, Beersheba

1990 *Works on Paper*, Wilfrid Israel Museum, Kibbutz HaZore'a

1996 *Bronze*, New Artists' Quarter Gallery, Kiryat Tivon

*Bronze*, Performing Arts Center, Tel Aviv

2000 *Heavenly Ladder*, Municipality Building, Karmiel

2002 *Threshold Gift*, After Gallery, Ma'alot

2003 *Threshold Gift*, Beit Gabriel on the Kinneret, Tzemach

2004 *Illusions*, Municipality Building, Karmiel

2010 *Shattered Bridge*, Beit Yad Labanim, Karmiel

2011 *Childhood Memories*, Tal Gallery, Kfar Vradim

2013 *A House Built on Sand*, Yigal Allon House, Kibbutz Ginosar

## SELECTED GROUP SHOWS

1957 Sculpture Biennale, Museum of Modern Art, Haifa  
*General Exhibition of Israeli Artists*, Tel Aviv Museum

1958 *Sculpture in Israel, 1948–1958*, Museum of Art, Ein Harod

1959 Sculpture Biennale, Middelheim, Belgium  
Second Sculpture Biennale, Museum of Modern Art, Haifa

1960 *Contemporary Israeli Art*, Museum of Modern Art, Paris

*Artists of Beersheba*, The Negev Museum of Art, Beersheba

*Israeli Art 1960*, Dizengoff House, Tel Aviv Museum

*Modern Art in Israel 1960*, Israeli Association of Painters and Sculptors, traveling exhibition: Artists' House, Tel Aviv; Artists' House, Jerusalem; Artists' House, Haifa

*Garden Sculptures*, Second Sculpture Biennale, Museum of Modern Art, Haifa

*Paintings Donated to the Kolb Foundation*, Dizengoff House, Tel Aviv Museum

1962 *Forma Viva*, International Sculpture Symposium, Kostanjevica na Krki, Slovenia

1963 *Israeli Artists 1963*, Tel Aviv Museum

*Proposal for a Memorial to Fortitude*, Yad Vashem Museum, Jerusalem

1965 Eighth Bienal de São Paulo, Brazil, Israel's representative

*Israeli Artists 1963*, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum

1968 *Painting and Sculpture*, Sharett Foundation, Jerusalem

*Autumn Salon*, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum

*Sculpture in Israel*, Museum of Art, Ein Harod

1969 *Israeli Art: Painting, Sculpture, Graphic Design from the Collection of the Ministry of Education and Culture*, Tel Aviv Museum

1973 *Self-Portrait in Israeli Art*, Museum of Modern Art, Haifa

1977 *Teachers of the Center for Visual Art, Beersheba*, Artists' House, Jerusalem

1978 *Art Show 78*, Keystone College, Pennsylvania  
*Art from Beersheba*, Boone National Gallery, Seattle, Washington

1979 *Art for Architecture, Interior Design & Décor*, Suzanne Gross Gallery, Philadelphia, Pennsylvania

1980 *The Myth of Canaan*, University Gallery, Haifa University

*Some Aspects of Human Representation*, Museum of Modern Art, Haifa

1981 Bloomsburg State University Gallery, Pennsylvania

Marion Locks Gallery, Philadelphia, Pennsylvania  
*Sculpture, Paintings, Collage*, Jack Rasmussen Gallery, Washington, DC

## HAVA MEHUTAN'S HUMOR

SHOSHI NERSON NORMAN

During my meetings with Hava Mehutan I have noticed that her immediate reaction to any question or comment is nearly always humorous. It is sometimes followed by a serious response, but usually the amused tone remains. In recent years, her humor has revolved around all the things she used to but can no longer do or remember. Since memory plays tricks on her, this is all the more reason to regard it with a smile.

The creative process, particularly when sculpting in stone or wood, is by necessity a meticulously planned activity. Therefore, it is no wonder that the humorous aspect in Mehutan's outlook does not always find expression in her work. However, it has often been quite apparent in the works she produced quickly and spontaneously. Such was the case, for instance, in the bronze figures made with plaster bandages in the 1990s; in the medieval monsters she sculpted in clay in the first decade of the twenty-first century; and in the anthropomorphous depictions of wood logs as climbing up a ladder to the sky like medieval saints, grouped together in a demonstration, or standing in an evil circle of devouring figures.

Sophisticated, sarcastic humor is often used to create multivalent analogies. At times it softens a harsh message and at other times it makes them even sharper and more intense, as if saying, "If it wasn't so sad it would be funny." Humor allows the viewers to participate in the artwork, since by smiling at it they share the enigma or magic it produces. It has played a key part in Mehutan's most recent one-person shows, "Childhood Memories"

(2011) and "A House Built on Sand" (2013). Both were created with a light hand, quickly. "Childhood Memories" is the artist's most personal exhibition as yet. The humor it displayed portrayed her memories, including recollections of childhood solitude – such as an image of knife carvings clandestinely etched into a closet's legs – in an amusing light which evokes empathy. Even when they are sad, there is no sense of bitterness in them, since the works' humorous aspect makes one feel that the artist was able, already as a child, to focus on whatever made her smile. Her satirical depiction of getting her period, articulated like physiological explanations given to an adolescent girl, is defiantly humorous. There was also an entertaining aspect to the red room which was part of the exhibition, where redness as a key motif was playfully presented in dialogue with or in opposition to different types of reds from a variety of sources. Likewise, "A House Built on Sand" conveyed humorous irony not only in the title but also through the sculptural means employed in the exhibition. The conceptual works on view oscillated between a desire to clearly present a concept on the one hand and minimalist allusion coupled with a desire to challenge the viewer's understanding on the other. Her direct presentation of the concept is unusual and one senses that the artist seeks to shake the viewer by this explicitness while, at the same time, raising a smile.

The biblical text of Jotham's Parable of the Trees (Judges 8:7–20) is sarcastically humorous, as is Mehutan's work referencing it. It has the appearance of an eye-catching, almost juvenile theatrical set, thereby

conveying its message about the lack of good leadership loud and clear. Similarly, in her installation *Money Talks* (in which she makes use of sound for the first time) the looped soundtrack uttering "money, money, money" is heard before seeing the work and remains with the viewer long after leaving it, finally feeling as if it were an internal voice. Indeed, humor and irony have been key elements in Mehutan's work throughout her career, including her most recent exhibition.



Dress, 2011, fabric, acrylic paint, and wood, approx. 115x50x30  
שמלה, 2011, בד, צבע אקריליק ונץ, 115x50x30 לערך

Barth claims, “everything can be a myth provided it is conveyed by a discourse.”<sup>30</sup> One may apply Barthes notion to Mehutan’s work and regard it as an attempt at writing a text. Nava Harel Shoshani was the first to note the discursive elements in Mehutan’s work, claiming that she regards her sculptural installations as an “evolution, a stage at which her way of working with materials has turned almost verbal.”<sup>31</sup> The title of the series “Signals” also signifies a discourse, referencing not just a mythical-religious aspect but also written language. The wooden components of the sculptures contain calligraphic elements that bring to mind, for instance, Franz Klein’s expressive brush strokes.

Mehutan was one of Israel’s pioneering installation artists. Already when exhibiting the series “Signals” and “Offerings” she installed them in a way that took into consideration the entire gallery space, together comprising a kind of installation work. While these series were in dialogue with an interior space, the next stage in the artist’s career took her outside to natural landscapes. Both the series “Processions” and “Situation 88” and her installations are informed by a textual attitude to the objects, as if using them to construct an entire syntax. Accordingly, Mehutan’s installations may be understood as setting the viewer a challenge of deciphering them. In this attempt, one oscillates between mystification and demystification of the object, to use Barthes’ words. Thus the viewer remains trapped, practically helpless, in an indecipherable situation, which stands for his existential condition.

## Conclusion

The story of Hava Mehutan’s creative output is the story of her life, and to a great extent the story of Israel, starting with the pioneering endeavor to establish a new state, continuing with the sober realization that realities of life here have changed over the years, and finally posing existential questions about “the human condition.” Mehutan’s work remains pertinent to our lives today, affined, as it is, to contemporary artistic efforts which endeavor to explore personal narratives as part of historical ones, or, to use Barthes’ terms, rendering the personal mythical.

In light of this survey of her work, one may claim that Mehutan’s work has been attuned to key processes both in Israeli and international art, and that through her dialogue with these tendencies she has succeeded in developing her own, unique language. Although one would be hard put to explain her absence from the center of the Israeli art scene, this may be related not only to her choice to live and work in the peripheral regions of the country but also to her unique way of exploring literary and mythical themes. To conclude this journey, Mehutan’s own words come to mind, “Solitude has forced me to look around and examine my thoughts and feelings. When one has no company, one is obliged to look into oneself.” It would seem that solitude not only helped her look inwardly but also inspired her to observe her environment and fellow human beings, with all their emotions and desires, which her work expresses so well.

- 1 See See Gil Goldfine, *Hava Mehutan* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1977), p. 8 (Hebrew)
- 2 Mehutan quoted in Haim Maor, “Hava’s Condition,” *Al HaMishmar*, March 17, 1989, p. 20 (Hebrew).
- 3 Gil Goldfine, *Hava Mehutan*, p. 8.
- 4 Gabriel Tadmor, Introduction, *Lackawanna*, exh. cat. (Haifa: Museum of Modern Art, 1980), n.p.
- 5 Ibid.
- 6 Goldfine, *Hava Mehutan*, p. 10.
- 7 Haim Finkelstein, “Existential Art,” in *Hava Mehutan: Works*, Beersheba Museum of Israeli Art, 1989), n.p.
- 8 Haim Maor, “Hava’s Condition.”
- 9 Anita Kushner, “Dialogue with Art: Hava Mehutan at the Herzliya Museum,” *Israel Scene* (June 1989), pp. 11–12.
- 10 Shlomit Shaked, “Pursuing Existential Issues,” *Ma’ariv*, 1989, p. 7 (Hebrew).
- 11 Ilana Salama Ortar, Avram Kampf, and Irit Miller, *The Myth of Canaan: The Influence of the Ancient Middle East on Modern Israeli Art*, exh. cat. (Haifa: Art Gallery, University of Haifa, 1980), pp. 4–5 (Hebrew).
- 12 Gideon Ofrat, “Towards 1958 – On the Human Condition,” in Gideon Ofrat, Galia Bar Or, *Sixty Years of Art in Israel: The First Decade: A Hegemony and a Plurality*, exh. cat. (Museum of Art, Ein Harod, 2008), p. xi.
- 13 Ibid.
- 14 Gideon Ofrat, *Towards a Godless Myth*, exh. cat. (Jerusalem: The Artists’ House, 1985).
- 15 Gideon Ofrat, *The Sacrifice of Isaac in Israeli Art*, exh. cat. (Ramat Gan: Museum of Israeli Art, 1985).
- 16 Benjamin Tammuz, Doreet LeVitte, *The Story of Israeli Art* (Jerusalem: Massada, 1980), p. 134 (Hebrew).
- 17 Gideon Ofrat, “Israeli Art and Jewish Tradition,” *Mahanayim*, no. 11 (1994), p. 5 (Hebrew); Ofrat, “The Secret Canaanite Aspect of New Horizons,” *Art Visits: Essays on Israeli Artists* (Jerusalem: Zionist Library, 2005), pp. 283–290 (Hebrew).
- 18 Yaacov Shavit, *From Hebrew to Canaanite – From Radical Zionism to Anti-Zionism* (Jerusalem: Domino, 1984) (Hebrew).
- 19 David Ohana, *The Origins of Israeli Mythology: Neither Canaanites Nor Crusaders* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2014).
- 20 Ofrat, “Towards 1958 – On the Human Condition.”
- 21 Smadar Sheffi, “New-Horizons: Ten years of Art,” in Zvi Zameret and Hannah Yablonka (eds.), *The First Decade, 1948–1958* (Jerusalem: Yad Ben-Zvi, 1997), p. 284 (Hebrew).
- 22 Tadmor, *Lackawanna*, pp. 1–2.
- 23 Yigal Zalmona, *Eighty Years of Sculpture in Israel*, exh. cat. (Jerusalem: The Israel Museum, 1984).
- 24 Maor, “Hava’s Condition.”
- 25 For an elaboration on this subject, see Rosalind Krauss, “Mechanical Ballets: Light, Motion, Theater,” *Passages in Modern Sculpture* (Massachusetts and London: MIT Press, 1983), pp. 201–242; Sorin Heller, *Sculpture towards Theater*, exh. cat. (Ein Hod: Janco-Dada Museum; Bat Yam: Bat Yam Museum; and Arad: Arad Museum, 1992) (Hebrew).
- 26 On the use of humor in surrealist art see: Elliott Oring, *Engaging Humor* (Urbana: University of Illinois Press, 2003), pp. 14–21.
- 27 Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture* (London: Thames and Hudson, 1977), p. 77.
- 28 Amir Or, “Myth and Ritual,” *Helikon*, no. 17 (Winter 1996) (Hebrew).
- 29 Roland Barthes, “Myth Today,” *Mythologies* (London: Jonathan Cape, 1973), p. 117.
- 30 Ibid., p. 118.
- 31 Nava Harel Shoshani, *Hava Mehutan: A House Built on Sand* (Kibbutz Ginosar: Yigal Allon House, 2013); <http://dp-heart.com/?p=4056> (Hebrew).



Strata, 1979, granite, onyx, and gneiss, approx. 30x35x26, private collection, Canada

שכבות, 1979, אבן גרניט, אבן שנהם וסלע מטמורפי, 26x35x30 לערך, אוסף פרטי, קנדה

1984),<sup>23</sup> the artist combines wood and fabrics dipped in plaster, representing death shrouds. Her evolving language, which juxtaposes rigid and soft materials, wood and textile, was given full expression in her 1989 one-person exhibition “Situation 88” at the Herzliya Museum. In an interview with Haim Maor, Mehutan says that the exhibition marked a return to the figurative dimension in her work, aiming to express a fatal wound or death.<sup>24</sup> In these works, the artist returns to her engagement with the body and “the human condition,” expressing an obsessive

preoccupation with death and a predicament that cannot be solved or resolved.

In the early nineties, Mehutan started producing chunky, solid human figures, both male and female. The figures were first made in plaster and then cast in bronze, covered with a white patina that preserves the look of plaster. They have become the artist’s key means of expression, quite different from the abstract images of the seventies and early eighties. Around the human figure Mehutan would create environments with objects pertaining to human usage – such as a cart, pillar, wall, or diagonal surface. To a great extent, her sculptural works since the nineties have staged human situations.<sup>25</sup> In the nineties, she focused on depictions of movement, rendering anonymous figures in stopped motion – like figures standing on their hands or a figure standing in a boat. The figures are never on their own, but always part of a larger image. They seem to be unwilling participants in surreal situations, and in this respect they recall Alberto Giacometti’s figures.

These sculptures are powerful, massive, and to a certain extent erotic. They convey feminine awareness, respect and admiration for all creation – from nature and landscape to living creatures. One may note some resemblance between them and the fragmented figures of Louise Bourgeois. Both these artists describe entrapped figures by different means, and both use humor and fragmentation of the human figure to stage the absurd existence in which it finds itself. For instance, Mehutan depicts a figure whose upper body is cut off, riding a wooden log (*Headless Rider*, 1993, p. 130). Another figure is rendered rolling down a hill yet seemingly coming up against a wall, its movement halted (*Falling Figure*, 1992, p. 133). Mehutan’s use of humor in her works, much like surrealist images, is meant to disrupt one’s ability to understand the portrayed situation. This

disruption is heightened by the smile evoked by the work.<sup>26</sup> In a way that brings to mind the photographic act, the artist freezes the figure in mid-action. In doing so, she also creates a sense of absurd, presenting the sculpted figure’s entrapment in its situation, having no freedom of choice, as metaphoric of the human condition. The viewer observes this smilingly and empathetically, yet is denied the ability to comprehend the scene – thereby rendering him as powerless as the portrayed figure.

Mehutan’s oeuvre may be seen as a journey between locality and internationality, between ancient civilizations and topical events, in the process constructing a personal mythology. Looking back on seventy years of artistic production, the artist’s emphasis on the ceremonial aspect in her works is apparent. This finds expression in solitary sculptures (such as *Girl with Fowl*, 1959), in her various series (such as “Processions,” “Offerings,” and “Signals”), and in the installation works from the eighties, nineties and early 2000s (such as the “Subjects from the Middle Ages” series) that depict “enlightenment in the temple” or something akin to prayer. However, the ritual or ceremony depicted is not a religious one; Mehutan does not seek God. It reflects the artist’s search for insight rather than faith. By depicting ritualistic states Mehutan endeavors to bring us all together in sensing something bigger and feeling part of a larger force, which is not necessarily divine. We realize the ephemeral nature of our existence as human beings, we see the error of our ways, yet are hopeful that we may rectify these wrongs – moral rectification which is not necessarily religious.

Hence, for instance, the altar-like appearance of the wooden sculptures in the “Offerings” series. On the one hand, the altar provokes a sense of fear and awe in anticipation of a ritual, raising questions such as, What is about to happen? Who is to be the sacrifice? It might even

be the viewer himself. Passing from one altar to another, the viewer loses his sense of orientation. On the other hand, the haptic wooden sculpture invites one to touch and stroke it. It is of human proportions. Here, both ends meet: the sense of ritualistic awe and an understanding of the symbolic meaning of giving sacrifice. The viewer realizes that it is not an actual sacrifice that is called for but rather an understanding of the power of giving. The sacrificial temple where the viewer stands is in fact comprised of works of art, and he is called upon to engage with the notions they convey.

The powerful effect of the awe inspired by the sculptures is related to their magic quality, particularly in “Processions.” These sculptures are totem-like, dwarfing the viewer and emitting a sense of non-human dimensions even when they are in fact of relatively small proportions. According to Herbert Read, the magic aspect which appeared in modern sculpture in the first half of the twentieth century is related to the primitive and archaic. Referring to Picasso’s works, Read claims that magic is manifested in a desire to express vital forces of social significance.<sup>27</sup> The spiritual, hidden, metaphysical force conveyed by material elements, which is habitually referred to as magic, Read calls the *anima* – a notion which draws on African animism, which ascribes universal vitalism to everything in the world, living, vegetal, or mineral. This quality seems to be a key aspect of Mehutan’s work, too.

Amir Or describes the ritual aspect as a necessary element in the construction of a myth. This element is perceived as material while myth itself is regarded as spiritual.<sup>28</sup> According to Roland Barthes, “myth is a type of speech”<sup>29</sup> – that is, mythical language is a system of signification, a discourse comprised of units that are either verbal or visual. “Since myth is a type of speech,”

exploration of movement. There is a ritual aspect to it, too, expressed in the title and in the abstract, totem-like images. The series “Offerings” refers to giving and to the element of sacrifice in human relationships – between parent and child, individual and society, man and God. The series “Signals” pursues signs of what is to come, not necessarily connoting ending and death but often, quite on the contrary, associating it with something that is about to open up, become clear, or bloom. Chronologically, “Signals” was produced at the same time as “Landscapes” and there is indeed an interesting affinity between them. Both indicate invisible processes that affect reality. Some of the works in the “Signals” series are titled *Manifestation* and indeed make visible a potential which may be manifested.

In “Processes” and “Offerings” the primitivist approach is evident in the material, wood, and in its carved form, which preserves its organic attributes. These characteristics may be associated with the work of Constantin Brâncuși, Jean Arp, and Henri Moore. In both series the sculptures are totem-like, and although not large they seem monumental. Mehutan’s sculptures are haptic in character, making one want to touch them and feel their surface. Therefore, information is conveyed to the viewer not only through observation but also by means of personal touch, generating a sense of closeness. This results in works that are on the one hand approachable and on the other hand lofty, divine monuments to be worshipped. The viewer’s ambivalence with regard to the work stems from his perception of himself in relation to it and to reality. This experience is perhaps best described by the Romantic notion of the sublime. It is a notion that refers to a combination of uplifting inspiration and pain vis-à-vis nature. One is uplifted by the ability to understand nature and control it

but at the same time experiences the painful realization of one’s mortality and ephemeral existence.

In her series “Signals” Mehutan’s images become much more abstract. She started making more extensive use of polished stone, as well as other materials, such as aluminum, Perspex, etc. Although the polishing was done



Signal, 1972, wood and Perspex, 80x25x25  
אות, 1972, עץ ופרספקס, 25x25x80

entirely by hand, the finished pieces seem to have been industrially buffed. Combined with the polished parts, the artist left unpolished areas, resulting in a dialogue between the finished parts and the unpolished ones. This recalls the combinations of industrial materials with chiseling or engraving by hand found in the works of minimalist artists such as David Smith, Richard Serra, or Micha Ullman, which bring together the language of painting with that of sculpture.

The series “Landscapes” and “Lackawanna” conceptualize elements of landscape. For instance, the outline of a sculpture abstractedly resonates with the form of a sand dune. While it also has mental, political, and social aspects, “Landscapes” presents abstractions of topographic forms. Despite the small size of the works in this series, they project, like the pieces in the other three series discussed, a sense of monumentality. The pieces installed outdoors in the landscape are a match to its power. These works, too, combine the languages of painting and sculpture. The stone’s patina exposes its veins and is perceived as a kind of painting on the sculpture. And, as in Mehutan’s other works, there is a tension between the severe, intentional outline and the unexpected lines revealed in the stone.

To a great extent, the “Landscapes” reverberate with Mehutan’s stone and wood pieces of the fifties. Her treatment of stone and wood encompasses the landscape’s attributes, the forms of the ground, sand dunes, harshness and awkwardness. But, at the same time, it shows the gentle finish by the artist’s hand, which recalls the hand of nature as it smoothes, polishes and creates the landscape. The image of nature becomes integrated into nature. Simultaneously, it is clearly a man-made intervention, recalling the conceptual outlook of Land Art

of the period. The sculptural piece is an act of claiming presence in the environment while adapting itself to it. As mentioned above, there is a Romantic aspect to Mehutan’s attitude toward the landscape – the artist’s involvement in nature is regarded as a representation of human existence and the sublime, yet also shows an awareness that this involvement will eventually become assimilated into nature and disappear with death. At the same time, it indicates continuity through becoming one with nature.

In both “Landscapes” and “Lackawanna” Mehutan not only engages in an exploration of the ways by which landscape may be depicted in a three-dimensional work, but also regards geophysical processes that occur far below ground as metaphoric of processes that take place deep within one’s psyche.<sup>22</sup> While expressing Mehutan’s marveling at the landscapes of the Land of Israel and her love for the people who live here, these series engage with formal questions prevalent in the sculpture of the time, as evident, for instance, in the work of Henri Moore and Barbara Hepworth.

## Myth

Mehutan’s work in the eighties was characterized by a response to Israeli realities of life, particularly the Lebanon War and the Israeli-Palestinian conflict. For instance, in the environmental project *Mount Sodom* (1984) she used burlap sacks filled with earth, referring directly to defensive measures taken when under attack. And, of course, her choice of place connotes the biblical story of the destruction of Sodom and Gomorrah. In another work, presented in the exhibition “Eighty Years of Sculpture” (The Israel Museum,

artistic language and their wish to steer clear of local particularity. Ofra describes tendencies contrary to New Horizons, which were related instead to expressionism and, to a greater degree, to surrealism, as typical of the “second generation.” He regards these tendencies and their focus on man as influenced by existential philosophy as reflected in literary works by authors such as Albert Camus, Franz Kafka, Ernst Hemingway and others. In Israeli painting, this tendency was evident in the works of Pinchas Burstein (Marian), Avigdor Arikha, Yosl Bergner, and others of their generation. Ofra’s observation also applies to Mehutan’s output during those years.<sup>20</sup>

During her studies, and particularly on her visits to the Philadelphia Museum of Art, Mehutan became familiar with the masterpieces of modernism. Therefore, her dialogue with abstraction, unlike many New Horizons artists, was not conducted through the prism of the Informel and Tachisme styles in French art. Key tendencies of the fifties, which revolutionized artistic perception, such as American Abstract Expressionism or the Minimalism of Ellsworth Kelly or Frank Stella, had no real influence on the work of most New Horizons artists. These artists turned to the art with which they were familiar, that is, post-WWII French abstract art, which became their reference point and epitomized the universal in their view.<sup>21</sup> Mehutan, on the contrary, was exposed to tendencies in American art in the fifties and sixties, and it is in relation to these tendencies that the works she created during these decades should be seen.

Most New Horizons artists regarded abstraction as a means of being part of the contemporary international art scene. Unlike them, for Mehutan abstraction was not a means of joining international discourse but rather a way of connecting to the landscape of her new country

and exploring novel sculptural options. In contrast to most New Horizons members, her view of abstraction is neither intuitive nor emotional, but rather conceptual. In this, her work is in fact comparable to that of New Horizons’ leader Zaritsky, for whom abstraction was a means of conceptualization and connection between landscape and man on the one hand and the painterly composition on the other. In terms of her conceptual attitude to the abstraction of the human figure, and particularly of landscape, Mehutan seems to have more in common with the generation of the Israeli avant-garde artists of the sixties and seventies, such as Raffi Lavie, Moshe Kupferman, Ori Reisman, Lea Nickel, and Igaël Tumarkin.

Abstraction is evident already in Mehutan’s early sculptures. Images culled from nature are rendered as solid forms that emphasize the monolithic quality of the mass from which they were sculpted. The manner of abstraction recalls, as noted above, Expressionism and even Surrealism, as in *Girl with Fowl* (1959, wood, collection of Tel Aviv Museum of Art) (p. 49). The combination of woman and bird into a single entity, which is clearly unrealistic, is reminiscent of depictions typical of surrealist artists such as Max Ernst. Mehutan is not satisfied with merely translating nature into sculptural language but strives to make a statement, using abstraction as a means of presenting the human condition. In this, her work is set apart from New Horizons artists and is affined instead, as explained above, to surrealist artists.

### Series of Works

Mehutan’s conceptual outlook finds expression, inter alia, in her choice to produce works in series. The key to her work process is perceivable in three of her most



Signal, 1972, marble on steel stand, 134x29x40  
אות, 1972, שיש על רגל פלדה, 134x29x40

important series – “Processions,” “Offerings,” and “Signals.” While in the early fifties the artist engaged in an attempt to study the environment and render the relationship between man and the natural environment or landscape, in the series she made in the sixties and seventies she pursued “the human condition” as her subject matter. Despite their abstract nature, these sculptures represent a human figure, which is abstracted to its most basic, almost schematic form yet is still recognizable as an organic being.

Each of the three series constitutes an independent iconographic and stylistic sequence, but there seems to be a connection between them. All engage with the theme

of death by making reference either to the disintegration of the human body or to the ritualistic ways by which humans deal with death. All these series are informed by a spirit of prophesy and a wish to ward off death. The recurrent procession motif represents a coming to terms with the inevitable while making the viewer part of the process. But these motifs represent only one aspect of these works. Mehutan’s work is open to other modes of interpretation, always having to do with the recognition that giving and compassion are within human reach.

While this interpretation is relevant to all three series, each series also has additional aspects. The series “Processions” is also – perhaps primarily – an

discussed her work have pointed out. This is an important observation, since it sets her output as an alternative to mainstream artists whose works have been exhibited in Israel's central museums. The artists that were part of this cannon have excluded the human element from their work, pursuing instead conceptual and Want of Matter art (the Israeli version of Arte Povera) – tendencies which found the clearest expression in the renowned 1986 exhibition curated by Sarah Breitberg-Semel, "The Want of Matter: A Quality in Israeli Art," at the Tel Aviv Museum of Art.

Most of the researchers and curators who have discussed Mehutan's work have focused on a particular period: the sculptures she produced in the fifties and sixties. Tadmor, however, examines her work in light of tendencies in the art of the eighties. His arguments shed light not only on



Procession, 1966, walnut wood, 24x30x22  
תהלוכה, 1966, אגוז, 22x30x24

her sculptures from the fifties but also on the works she produced later in life, from the nineties onward. This wide perspective allows us to regard her work not as an individual phenomenon in Israeli art but rather as part of an extensive tendency in local art which engages with literary subjects, including biblical themes, such as death, the father figure, or God. Indeed, Mehutan was included in two of Gideon Ofrat's group exhibitions which presented artists who pursue the literary aspect of artistic creation, "Towards a Godless Myth" (1985)<sup>14</sup> and "The Sacrifice of Isaac in Israeli Art" (1987).<sup>15</sup>

In the seventies and eighties, literary contents were perceived in Israeli art as antithetical to conceptual art. However, Mehutan's work can be seen not only as pursuing literary and mythical themes but also, at the same time, as conceptual. This is most evident in her works from the sixties and seventies, which are characterized by abstraction and conceptualization of images culled from reality to the point that they all but disappear, while at the same time engaging with sculptural problems related to volume, mass, and hidden core. The series "Processions" engages mainly with a study of movement. In this series, Mehutan tries to capture movement in static sculpture through the changing relationships between the light and the figures participating in the procession. This way of tackling the issue is also typical of sculptors such as Donald Judd. Mehutan's conceptual approach was typical not only of her work of the sixties and the seventies, but also of the environmental works she produced in the eighties. Works in these series, such as *Mount Sodom*, are characterized by a recurring image. Each image is a slight variation on another, and together they become part of the language of conceptual art. Mehutan's combination of literary and conceptual aspects makes her unique among Israeli artists.

Kampf, Ortar, and Miller regard Mehutan's work as part of a Canaanite tendency in Israeli art. This claim should be examined against descriptions of the Canaanite ideology by various scholars, including Benjamin Tammuz (1980),<sup>16</sup> Gideon Ofrat (2005),<sup>17</sup> Yaacov Shavit (1986),<sup>18</sup> and David Ohana (2008).<sup>19</sup> These scholars have characterized Canaanism as an attempt to define local identity as Hebraic, in opposition to a diasporic Jewish identity. Canaanites wished to emphasize their connection to civilizations of the ancient East, such as Mesopotamia, Egypt, and Phoenicia, and embraced an archaic, primitive style as expressive of this linkage. In this way, they aimed to endow their work with a mystical air and construct, as an alternative to Judaism, a mythology which bears a strong connection to the local land.

Regarding Mehutan as part of the narrative of Canaanite art seems questionable, especially as this claim was made at a time when Mehutan's work was already associated with elements quite distinct from the local ones. In her series "Lackawanna," exhibited at the Museum of Modern Art in Haifa in the early eighties, she explores the mythical element through reference to the landscape of the Lackawanna Valley in Pennsylvania and its archaeological remains. In other words, the mythical aspect of her work is not necessarily associated with the land of Canaan, but is more universal in character. In her works from the nineties and the first decade of the twenty-first century, the mythical aspect is expressed through Christian mythology. One may therefore disagree with Kampf, Ortar, and Miller's claim that, like Itzhak Danziger and his sculpture *Nimrod*, which has become iconic of this tendency, Mehutan's work is part of a Canaanite tendency in Israeli art. It should be pointed out that Mehutan was well familiar with the archaic sculptures in the collection of the Philadelphia Museum of Art, having attended the Pennsylvania Academy of



Offering, 1964, strawberry wood, 60x70x40  
מנחה, 1964, עץ תות, 40x70x60

Fine Arts in the city. The archaic-like abstraction which was part of her overall conception of sculpture may well have been influenced – in terms of materials, forms, and subject matter – by archaic art, but not necessarily in the context of Canaanite culture. Moreover, the archaic aspect seems to be associated much more closely with the abstraction tendency in twentieth-century modern sculpture, such as the works of Constantin Brâncuși and Jean Arp, than with the expressive efforts of the Canaanite outlook.

Ofrat distinguishes a tendency in the Israeli art of the late fifties (which he believes to have been avant-garde in its pursuit of "the human condition") characterized by re-engagement with man as a subject and by an affinity to literary expressions. This tendency was in opposition to New Horizons' focus on an international

distance herself from this arena, having always felt a need for solitude.<sup>1</sup> Mehutan herself points out that being out of contact and secluded helped her formulate her artistic path. "Solitude has forced me to look around and examine my thoughts and feelings," she says. "When one has no company, one is obliged to look into oneself."<sup>2</sup>

Hava Mehutan was born in 1925 in Philadelphia, Pennsylvania, where she studied art at the Pennsylvania Academy of Fine Arts. In 1946 she immigrated to Israel and was among the founders of Kibbutz Hatzor. In 1950 she moved to Beersheba, where she engaged in artistic creation, served as art advisor to the Mayor and headed the Negev Museum of Art. In 1985 she relocated to Jerusalem, and taught sculpture at the Israel Museum. In the late nineties she moved to Karmiel in the north of the country. In all those years she has never stopped making art.

Looking retrospectively at Mehutan's many years of work, one may identify several thematically and stylistically defined series of sculptures. Her work process is characterized by trial and error. Gil Goldfine points out in an article about her work that she is drawn deeply into any subject she pursues until she exhausts it.<sup>3</sup> In the fifties she focused on figurative sculptures of images drawn from nature – mainly wood and stone depictions of animals. In addition, she often produced human figures and portraits at various levels of abstraction. In the sixties and seventies she worked on the "Processions" and "Offerings" series. In addition, in the early seventies landscape became a key subject matter in her work. This found expression in her series "Landscapes" and "Signals". She made sculptures which were abstractions of topographic forms, and these evolved later on into environmental works in the landscape itself, such as the *Mount Sodom* and *Hinnom Valley* projects.



Young Girl, 1954, marble, approx. 30x12x12, private collection, Israel  
ראש נערה, 1954, שיש, 12x12x30 לערך, אוסף פרטי, ישראל

In the series "Lackawanna," exhibited at the Museum of Modern Art in Haifa in the early eighties, Mehutan engaged with landscape and nature as archaeological materials that reflect "the human condition." In addition to their metaphysical aspect, the sculptures seem to bear testimony, like an archeological reconstruction through

which one may study an extinct culture.<sup>4</sup> In this series, the landscape theme is already charged with political and social meaning. In the eighties Mehutan started making installations, using readymade objects such as beds and inexpensive materials that are not usually perceived as worthy art materials. She used such materials as early as her "Offerings" series, as well as in "Lackawanna." In the early nineties she returned once more to figurative sculptures, producing bronze casts of human figures.

In 1997 Mehutan spent some time in Paris. During her stay there, she saw a copy of a twelfth-century religious icon by an unknown artist, called *Thirty Steps to Heaven* – the original of which is held by the gallery of Saint Catherine's Monastery in the Sinai Desert. (In the seventies she had often visited the monastery and admired the gallery's collection, particularly this icon.) Following her encounter with this icon and the Romanesque cathedrals in France, Mehutan became interested in subjects related to faith in the Middle Ages. This is evident in a series of works that reference medieval art. It was at this stage that her work started to combine themes related to Israeli landscape and topical events on the one hand and the magical, metaphysical themes of Christianity on the other. In the first decade of the twenty-first century she would return to environmental works and installations that pursue the "here and now" of Israeli reality – such as the exhibition "Shattered Bridge" (2010) at Beit Yad Labanim Gallery in Karmiel, and the exhibition "A House Built on Sand" (2013) at Yigal Allon House, Kibbutz Ginosar.

There have been three endeavors to draw a connection between Mehutan's work and the art scene in Israel. A 1980 study by Gabriel Tadmor explores her artistic output until the early eighties and the connections between her various series. Tadmor points out that these various

bodies of work may be seen, despite their thematic and stylistic differences, as a continuous sequence.<sup>5</sup> He further claims that Mehutan's work is consistently informed by a humane outlook that is essentially derived from "the artist's interest in human beings." In his article, he notes a connection between her work and the anthropocentric outlook typical of Israeli art, which, he believes, pursues man and nature as key themes whose reciprocal influence the artist explores. Tadmor's observation that the linking thread between all of Mehutan's works is that they all pursue "the human condition" (to use André Malraux's words) is the prevalent view among most of the critics who have studied her work: Gil Goldfine (1978),<sup>6</sup> Haim Finkelstein (1989),<sup>7</sup> Haim Maor (1989),<sup>8</sup> Anita Kushner (1989),<sup>9</sup> and Shlomit Shaked (1989).<sup>10</sup>

The second attempt to explore the connection between Mehutan's work and the spirit of Israeli art was made in 1980 by Avram Kampf, Ilana Salama Ortar, and Irit Miller, who pointed out the mythical aspect in her work and associated it with the myth of Canaan in local art.<sup>11</sup> The third attempt to draw this connection was made in 2008 by Gideon Ofrat, who characterized Mehutan's work in the fifties as part of the "second generation" of artists, which followed the 1948 generation.<sup>12</sup> In his view, this was a generation which, although producing art in the same years as the New Horizons artists, consisted of younger artists, including Avraham Ofek, Yosl Bergner, Michael Gross, Shmuel Bonne, Hava Mehutan, Lea Nikel, Louise Schatz, Avigdor Arikha, and David Palombo.<sup>13</sup>

One could claim that, looking back on seven decades of artistic production, Tadmor's claim is still valid. "The human condition" has remained a central axis in Mehutan's work, as most of the art critics who have

## THE NEED FOR SOLITUDE: HAVA MEHUTAN'S WORK IN THE CONTEXT OF ISRAELI ART

SORIN HELLER



Hava Mehutan in the yard of her Beersheba home, with works from the "Offering" and "Procession" series, 1965  
חווה מחותן בחצר ביתה בבאר שבע, לצד עבודות מתוך הסדרות "מנחה" ו"תהלוכה", 1965

Hava Mehutan's works were held in high esteem by the Israeli art scene already in her early career. She was the recipient of the first scholarship for studies abroad awarded by the America-Israel Foundation in 1956. In 1965 she represented Israel (together with Louise Schatz and Yosef Halevi) at the eighth Bienal de São Paulo, Brazil, where she was awarded the Silver Medal. Her works throughout the 1950s and 1960s gained recognition in Israel and abroad. This was clearly reflected in the fact that in 1959 she presented a one-person show at the Tel Aviv Museum's Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art. In the 1980s, briefly, there was some research into her work, but over the years it has not been given the exposure and attention it merits. Her two most exhibited bodies of work, which have also gained critical attention, are the sculptures created in the fifties and those of the eighties, which convey social and political outlooks. Some of the works made in the sixties, seventies, and nineties gained significant attention abroad.

Despite the recognition which Mehutan's work received in Israel and overseas, she never held one-person shows – with the exception of the aforementioned 1959 show at the Helena Rubinstein Pavilion – at Israel's central museums, that is, the Israel Museum, Jerusalem, or the Tel Aviv Museum of Art. Looking back on seventy years of artistic production, this makes one wonder why. A partial answer may be found in the artist's biography. Mehutan chose to live in the periphery of the country, far from the center of artistic discourse, and perhaps that is why she has remained "off the radar" for the artistic establishment. However, this is an incomplete explanation.

Be that as it may, her oeuvre has never been properly studied in relation to key tendencies in Israeli art, and therefore there is no accumulated body of knowledge that allows one to take a wide perspective on her work. Therefore, it is the aim of this article to explore Mehutan's work in light of key developments in Israeli art over the years.

From the outset, Mehutan regarded art both as an artistic calling and as a way of contributing to society. This was in accordance with her outlook and activities at the time prior to the establishment of the State of Israel, and her ideological belief in the Zionist movement and pioneering spirit. Even after she left the kibbutz she had co-founded, she continued to regard her art as a way of giving back to society. This is well exemplified in her series of works "Offerings." The wish to combine creativity with pioneering, and later on with references to Israeli political and social reality, has informed her long artistic career. It is in light of these characteristics that one must analyze, for instance, the presence of the human figure and Israeli landscapes in her works.

Mehutan's work draws on the vistas of this country as well as its people, on local history and culture as well as topical events. It is distinguished by an inability to easily ascribe to it any specific "-ism" typical of periods in Israeli art. As mentioned above, Mehutan had a clear preference for working in the peripheral regions of the country, first in the Negev and then in the Galilee, rather than in Tel Aviv, which has always been the center of the Israeli art scene. It seems that she consciously chose to

## MY MEETINGS WITH HAVA

Dalia Meiri

My first meeting with Hava Mehutan took place in the 1970s, while I was still a young, married student enrolled at the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem. I was experimenting independently with wood and stone sculpture at a time when the prevalent outlook at the academy was conceptual, and consequently these materials were regarded as anachronistic and of no value.

I traveled to the Negev in order to meet Hava, who was living in an oasis she made for herself in the Old City of Beersheba. I met an artist who was also a wife and mother of three children and was running her life in both worlds – her home and studio – with composure and tranquility. The sculpture garden in the inner courtyard of her home was a green, shaded, flowering garden full of her old works. This calm, beautiful island of art stood in contrast to the windy, dusty desert and to the loudness of the street culture which surrounded it. This collection of sculptures allowed me to apprehend the artistic path taken by Hava, who had started out with the human figure and then made a transition to abstraction. At the time, she was making a series of sculptures called “Landscapes,” which consisted of abstract forms. When I asked her which landscapes she was referring to, she insisted that they were, “first and foremost, mental landscapes, states of mind.” Hava used only manual tools to produce her works, whether carved in wood or chiseled in stone. Her pieces in these materials were every bit as contemporary as works made in what were deemed at the time the “right” materials for sculpture, such as polyester resin or metal. I, for my part, was in a rush and used electric and pneumatic tools. Hava claimed that tools must not be hurried, lest they

get ahead of you while working on your sculpture. She treated me, the student, as a colleague, and there was nothing patronizing about her attitude. At the end of that year, I invited her to Bezalel as one of the external critics of students’ works. She astonished everyone with her understanding of artworks quite different from her own and her straightforward, on-the-mark critiques of conceptual pieces.

We have kept in touch over the years. Hava used to participate in art events in Israel and abroad. We met at one of them, a sculptural event organized in 1984 at Mount Sodom, a nature reserve overlooking the Dead Sea, by the sculptor Ezra Orion (with the Center for Visual Art, Beersheba). On top of this mountain we made temporary environmental works. We worked on our pieces for one entire day, devoted the second day to discussing them, and on the third day we dismantled our works and returned the terrain to its former condition. Hava surprised us all by making a politically critical environmental work. She dug up rows and rows of rectangular, grave-like holes in the white lissan marl, and placed next to each a sack filled with its contents (pp. 120–123). It was a short while after the Lebanon War. When discussing the work with students, Hava tried to avoid speaking about it too explicitly. Finally, she said, “Everyone who lives in this country will know what we have here. The rows of holes in the ground and the sandbags are arranged so as to suggest that there is no end to the holes to be dug.” I realized then that a new Hava was born! She was no longer an artist engaged with her own world, producing a personal oasis

in the desert or in the bustling city, but rather a politically engaged artist who does not shy away from speaking her mind and producing artworks critical of her society. It is to Hava’s credit that all her socially critical works are superb works of art from the point of view of her treatment of material, surroundings and space, and are never superficial or over-simplified.

In the late 1980s Hava and Asher left their home in Beersheba and moved to Jerusalem. I admired this ability to leave behind the oasis she had made with such love over so many years and start anew, with great energy, in a new place at an age when most people choose to retire. Among Hava’s works during those years there is a series of installations titled *Situation* (pp. 112–115). These are difficult, tortured images of wounds seeking remedy. These works are a daring return to figurative images. Some have parts of hands and legs carved in wood, others depict passive, anonymous target-practice human figures. In the 1990s she made a series of figures wrapped in plaster bandages, defending themselves in extreme situations. She has always shown a remarkable ability to choose freely between abstraction and figuration, depending on the nature of the work and her inner need.

Due to the vicissitudes of life Hava had to relocate once again a few years later, and in 2000 she moved to Karmiel and started, for the third time, a new phase in her life and work. Once again, she went to the studio and poured her heart into her work. Her 2010 exhibition “Shattered Bridge” at Beit Yad Labanim, Karmiel (pp. 160–161), featured a complex installation which

expressed both her personal pain at the loss of her life partner, Asher, and Israeli society’s anguish due to a constant state of war. This exhibition, produced in the ninth decade of Hava’s life, conveys boldly, with unique expressive powers, her disillusionment with this society and its leadership.

To me, Hava is an exemplary model of a woman artist for whom life and art are inseparable. As she once said to me, “I did not choose sculpture, it chose me.”

## FOREWORD

The idea to publish this book was born while my mother, Hava Mehutan, and I were busy putting the archive of her works in order and translating her sketchbooks. Toward the end of the ninth decade of her life, both of us felt the need to bring together a selection of works that would provide a retrospective look at her life's oeuvre. Working alongside her has been extremely informative and enjoyable. I have grown up with her

works around me and they are well familiar to me. They formed the landscape of my childhood – and as such, have accompanied me throughout my life. However, the process of bringing together this book has afforded me a deeper understanding of the ways by which my mother's art and life are inextricably bound together. They are mutually enriching layers, whose combination results in her unique, multifaceted view of the world. In



Hava Mehutan in her studio at the Artists' Studios, Jerusalem, 1992  
חנה מוחותן בסטודיו שלה בסדנאות האמנים, תלפיות, ירושלים, 1992

her gaze wisdom and innocence, reality and imagination, seriousness and humor, and a great deal of freedom are interwoven together.

Hava Mehutan's entire body of work includes many hundreds of sculptures, installations, and paper works (paintings, drawings, prints, and collages). Naturally, it cannot all be included in one book. Consequently, we have endeavored to present a selection of works which may represent her life's work. In doing so, we aimed to choose works that represent subjects and notions with which the artist had engaged for prolonged periods of time, and are therefore indicative of the development of her creative work. Our wish was to present a selection that reflects the great variety of themes and creative forms she has taken up over the years, as well as the diversity of materials and their usage. We were not always able to include the works we wanted. Often, the photographs at hand dictated our choices, since many of the artist's works are dispersed around the world – displayed in private home, art galleries, and museums – and we were not always able to receive good pictures of them.

Many people have taken part in the production of this book, without whose efforts, help, and input it could not have been published. We would like to extend our heartfelt thanks to all of them. Our deep gratitude goes to Dr. Sorin Heller for his thorough research of the artist's life in the context of Israeli art. Special thanks are due to the sculptor Dalia Meiri for her heartfelt, warm portrayal of Hava Mehutan from a personal and artistic viewpoint,

and to the curator Shoshi Nerson Norman for her innovative, fresh viewpoint on Mehutan's works.

We are grateful to all the curators and authors whose texts have shed light on different aspects and periods in my mother's work over the years. Interspersed among the works in this book are insights by Yifat Ben Natan, Haim Finkelstein, Mira Friedman, Gil Goldfine, Shoshi Nerson Norman, Levia Stern, and Gabriel Tadmor. Thanks go to the Hebrew text editor, Yaron David, and to the English translator, Einat Adi, who expertly edited and translated the book's texts.

We extend our deepest gratitude to all the dedicated assistants who have worked in the studio by my mother's side over the past years. We are particularly thankful to Helena Chashka and Abiru Lilo for their great daily help at the studio and for their generous commitment in helping produce her exhibitions.

We acknowledge the invaluable contribution of Achsa Benaya Paz, who is not only the graphic designer of the book but also a dear friend. She has accompanied this book from start to finish, and for countless hours has put all her love and professionalism into its making. Thanks to Eynel Wardi for her helpful suggestions. And finally, I am grateful to Yohanan, my dear partner, for his critical eye and wise advice, and for being so quick to come to our help whenever the need arose.

LEA FISCHMAN DAROM

## TABLE OF CONTENTS

FOREWORD	LEA FISCHMAN DAROM	199
MY MEETINGS WITH HAVA	DALIA MEIRI	197
THE NEED FOR SOLITUDE: HAVA MEHUTAN'S WORK IN THE CONTEXT OF ISRAELI ART	SORIN HELLER	194
HAVA MEHUTAN'S HUMOR	SHOSHI NERSON NORMAN	181
BIOGRAPHICAL NOTES		179
WORKS (Arranged in the book from right to left)		
1940s TO 1950s	FIGURES	28
1960s	FIGURES AND PORTRAITS	52
	PROCESSIONS	60
	OFFERINGS	64
1970s	SIGNALS	74
	LANDSCAPES	84
1980s	LACKAWANNA	92
	PAPER WORKS	105
	SITUATION	108
	ENVIRONMENTAL WORKS	120
1990s	THE HUMAN CONDITION: BRONZE	126
1990s TO 2000s	MEDIEVAL THEMES	142
2000s	SHATTERED BRIDGE	160
	CHILDHOOD MEMORIES	170

Page numbers run from right to left, in Hebrew order.

Editor: Lea Fischman Darom

Graphic Design and Production: Achsa Benaya Paz

Texts: Dr. Sorin Heller, Dalia Meiri, Shoshi Nerson Norman

Hebrew Copyediting: Yaron David

English Translation: Einat Adi

Photographs: Martha Casanave, p. 199; Noam Darom, pp. 143, 146, 147, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 162, 163, 171, 175; Ran Erde, pp. 12, 21, 30 left, 36, 55, 56, 57, 75 top, 77, 87, 89, 91, 97 top, 101 left and right, 103, 105 top right and bottom, 114 top, 115 top, 136 top, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 148, 150, 157, 158 top, 151, 170; Vera Etzion, p. 107 bottom; A. Farkash, p. 53 center; Israel Greenfeld, pp. 172, 173, 174; Avraham Hay, pp. 108, 109, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134; Peter Herzog, pp. 1, 2, 10, 29 bottom, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 193, 195, 203; Klaus-Otto Hundt, pp. 16, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 104, 105 left, 110, 114 bottom, 117, 185, 204; Yoram Lehman, pp. 136 bottom, 174; Hava Mehutan, pp. 99, 125, 158 bottom, 159; Photo A., Tel Aviv, pp. 46, 47, 48, 50; Photo Jean de Maeyer, Antwerp, p. 45; Photo Zeloman, p. 32; Lisa Pleskow, p. 115 bottom; Giora Salmi, pp. 16, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 185; Nava Shoshani, pp. 164, 165, 166, 167, 169; Diane Stielstra, p. 54; Studio Shoot – Rachel Blumenberg and Daphna Katzor, p. 119; Studio Zerah & Zalmano'a, pp. 112, 113; The Israel Museum, Jerusalem, p. 118; The Phillips Studio, Philadelphia, p. 28; I. Zafirir, pp. 14, 15, 49, 52, 53 top and bottom, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75 bottom, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 187, 190, 191

Scans and Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width precedes depth.

On the English cover: **Headless Rider**, 1993, burlap, plaster, and wood, 100x100x100  
On the Hebrew cover: **Striding Figure**, 1962, mahogany wood, 102x30x45

Every effort has been made to locate the photographers whose images are included in this book. Omissions or inaccuracies brought to our attention will be corrected in future editions.

© 2015 The artist and writers.

ISBN: 978-965-555-834-0



# HAVA MEHUTAN

Artistic Oeuvre

Hava Mehutan at work, Beersheba, 1951  
חווה מחותן בעבודה, באר שבע, 1951



Hava Mehutan at work, Beersheba, 1978  
חווה מחותן בעבודה, באר שבע, 1978