



ר ק מ ה ח י ה

ר ק מ ה ח י ה

רויטל לסיק: ציורי שמן, אקוורלים ורישומים
הגלריה העירונית רחובות, יולי 2018



הגלריה העירונית לאמנות
מרכז התרבות ע"ש מ. סמילנסקי, רחובות

אוצרת ומנהלת הגלריה: אורה קראוס
תרגום: דינה יאקרוסון
צילום העבודות בתערוכה: אבי אמסלם
עיצוב והפקת הקטלוג: דנה ודן

© כל הזכויות שמורות, נדפס בע.ר. הדפסות, יוני 2018

מידות העבודות מצויינות בסנטימטרים



בתמיכת משרד התרבות והספורט, מנהל התרבות, המחלקה לאמנות פלסטית
עיריית רחובות, החברה העירונית רחובות לתרבות, ספורט ונופש

"למה להתבונן בבעלי חיים?" משנת 1977 היא המסה הפותחת את ספרו של ג'ון ברג'ר (Berger) **על ההתבוננות**.¹ בטקסט זה, בניסיון להתחקות אחר פשר ההיקסמות והנוסטלגיה שבבסיס יחסי האדם המודרני ועולם החי, ברג'ר פורס את תהליך ההתרחקות המודרני מהטבע. תהליך תרבותי ופיזי שבו החיות - הדומות ולא דומות לאדם - ש"תיווכו (בעבר) בין האדם ובין מקורו - הטבע"², נדחקו לחלוטין לשוליים הקיומיים של האדם המודרני והן הולכות ונעלמות מחייו. ואולם, למרות כל זאת, טוען ברג'ר כי "את בעלי-החיים של הדמיון האנושי לא כל-כך קל להעלים. פתגמים, חלומות, משחקים, סיפורים, אמונות טפלות, הלשון עצמה, מחזירים אותם לתודעה [...] בעלי-החיים נסוגו אל מרחבי הפרא שקיימים אך ורק בדמיון."³

רישומיה וציוריה של **רויטל לסיק** מתארים דמויות נשיות נטולות גיל וחיות שונות ומשונות בסצנות דמיוניות ובעלות הגיון פנימי נסתר, במרחבי טבע פנטסטיים, התלושים מהמציאות הממשית והמקומית. ממרחבי הפרא של הדמיון, יוצרת לסיק תיאור של עולם נשי וחייתי, אגדתי, חידתי ולעיתים גם אפל. זוהי מציאות מקבילה של נופי תודעה: עולם החורג מהלכות תרבות וחברה מהוגנת ופונה לטבע ולמרחבים של דמיון, אסוציאציות, נבכי נפש, יצרים ומיניות.

בעולם זה, דמות נשית חובקת-רוכבת על גב חיה ענקית מימדים שעירה ומוזרה העומדת על שתי רגליה האחוריות, ראשה ורגליה הקדמיות מורמים אל עבר שמש קורנת אצבעות מורות. תחתיהן חיה מכונפת (האם דרקון?) צופה בהם ומוציאה את לשונה הארוכה, חלק גופה האחורי מוסתר מאחורי הסבך אך רגליה הקדמיות נטועות בו. ברישום עמוס פרטים והתרחשויות אחר, אנו רואים שוב חיבוק-רכיבה

1 ג'ון ברג'ר [2012 (1980)], "למה להתבונן בבעלי חיים", על ההתבוננות, עריכה ותרגום מאנגלית: אסתר דותן, תל אביב: פיתום, עמ' 7-30

2 שם, עמ' 11

3 שם, עמ' 19

נשית על חיה נוסקת, רוכבת נוספת, דמות נשית אחרת תומכת-דוחפת בבטנה של החיה, ואחרת נוספת מציצה מאחורי רגלה. מאחור, בנוף הטבעי, עסוקות בשלהן קבוצת בנות בטקס או משחק מעגלי מסביב לבור, צמד אחרות צופה בהן, ובאופק מתבונן בהן גם כלבלב. רישום נוסף מתאר אינטימיות כמעט מינית של חיה שעירה השוכבת ומחבקת דמות נשית, קווי פרוותה עוטפים את גופה של האישה ומבטה מופנה ישירות לצופה. בציור שמן של קרחת יער מסתורית, אישה צעירה חובקת גזע עץ - אחד מבין שלושה עצים נטולי עלווה - מבטה מופנה למקום אחר ועל ענפי העצים מעליה יושבים, תלויים ומתבוננים בה מיני חיות מזוהות - תוכי, דובון, קוף למשל - ולא מזוהות. ומתוך ציור אחר, בתוך יער כמעט פסיכדלי בצבעיו, מתבונן בנו חתול פרוותי לבן בעל שני זנבות. בהשתקפותו זנבות אלה נדמים כקרני חיה אחרת. רק מבט נוסף מגלה שהוא מאחורי רשת.

להבדיל מהתרחשויות המתוארות ביצירות אמנות שונות ומשמשות לה כרפרנט - למשל הלוח המרכזי בטרופיטכון 'גן התענוגות הארציים' של הירונימוס בוש; הדימוי של 'גאורגיוס הקדוש קוטל הדרקון' המופיע בפסלים בציורים ובציורי קיר בכנסיות שונות בארץ; או יצירות מהעת המודרנית כדוגמת הציור 'נערה צעירה אוכלת ציפור' הידוע גם בשם 'עונג' של רנה מגריט, ולבטח יצירותיה של האמנית הסוריאליסטית מרט אופנהיים 'ארוחת בוקר בפרווה' או 'כפפות' (אלה האחרונות קשורות יותר בתוכן ובמרקמן למלאכת הרישום) - בעולמה הנשי המצויר והנרשם של רויטל לסיק אין סיפור קונקרטי, אין גברים, אין דרמה של קרב ולבטח אין חטא, ולכן גם לא דרישה לטוהר ולמוסר. הנשים והחיות המתוארות, בלשון רבות או יחידה, מכירות זו את זו וזו בזו. החיות חולקות חלקת עולם עם הנשים, שותפות ומלוות אותן במעשיהן ויש ביניהן קרבה עדינה ואחוה - אולי זו אחוות סוד משותף. שותפות אילמת, כך מכנה ג'ון ברג'ר את הקשר עתיק היומין בין אדם לחיה, חברות ללא דיבור וללא שפה משותפת. החיות מציעות לאדם שותפות וחברות השונה מכל חברות אפשרית ביחסי גומלין אנושיים: "בחייהם המקבילים, השותפות בין חיות לבין בני אדם שונה לחלוטין מיחסי החליפין המתקיימים בין בני אדם. זוהי שותפות שונה שכן היא מוענקת לאדם כיצור שהוא נבדל משאר החיות ומבודד ביניהן."⁴ ובמילים אחרות, זו חברות המוצעת לבדידותו של האדם כמין מובחן.

שותפות אילמת ונטולת שפה זו, נוכחת בחליפת המבטים בין השתיים, בין האישה לחיה: "עיני חיה המתבוננות באדם הן מרוכזות, ערניות לכל רמז. אותה חיה אפשר שתתבונן כך ביצורים אחרים; חיה אינה מייחדת לאדם מבט מסוג מסוים. אבל רק האדם - ושום יצור אחר מלבדו, מזהה את מבט החיה כקרוב ומוכר [...] אדם אל מול מבט של חיה נעשה מודע לעצמו ומחזיר מבט" כותב ברג'ר, ואני חושבת גם על המבט הנוכח בעיניהן של החיות אצל לסיק - זה המתבונן במעשיה של האישה המצוירת וזה שמופנה אל הצופה. "חיה בוחנת אדם מבעד לתהום של אי מובנות ... אדם מביט גם הוא מבעד לתהום דומה, אבל לא זהה, של אי מובנות. תהום נצחית פעורה לפני מבטו: הוא מתבונן מבעד לאי-ידיעה, בורות ופחד. ועל כן, כאשר החיה מתבוננת בו, היא קולטת אותו בצירוף האופן שהוא קולט את סביבתו. האדם חש בכך וזה הדבר שהופך את מבט החיה למוכר לו."⁵

לתהליך זיהוי המבט החייתי כמוכר כפי שניסח ג'ון ברג'ר - המבט הפנים ציורי המתואר, המבט המופנה אל הצופה - וההתבוננות שלי או של כל צופה ביחסי מבט אלה, ראוי להוסיף גם את הבחנתו של הפסיכואנליטיקאי ז'אק לאקאן (Lacan) בין העין לבין המבט. על-פי לאקאן, העין מתייחסת לראייה דמיונית, קוהרנטית ושלמה, בעוד שהמבט הוא מהסדר של הממשי, כיסוי למה שלא ניתן לייצוג. רגע הראייה הוא רגע ההתקבעות וההשתוות ללא סיבה על אובייקט כלשהו, ורק אחר-כך מתקיים הזיהוי שהסובייקט מייחס לדבר שאותו הוא רואה. רגע המבט, לעומת זאת, הוא הרגע שבו הסובייקט רואה את מבטו חוזר אליו ממושג התבוננותו. המבט חוזר אל המתבונן, או במילים אחרות, הסובייקט משתקף במה שהוא בחר להתבונן בו. רפלקסיביות זו, החזרת המבט מתקיימת משום שהסובייקט רואה באובייקט משהו מעצמו.⁶ הסובייקט כאמור הוא הצופה, אך את השאלה מי הוא הסובייקט בעולם המתואר של לסיק, אני מותירה כתהייה פתוחה למחשבה.

אבל אני מבקשת גם לחשוב שהקרבה והשותפות בין האישה והחיה אצל רויטל לסיק אינם רק תולדה של הקשר עתיק היומין כפי שניסח ברג'ר או רק ברגע מבט בניסוחו של לאקאן, ואינה טמונה רק ביחסים המתוארים בעבודות. ארצה לומר שהשותפות והקרבה המתוארות קשורות במהותם גם למלאכת הרישום - ובכללה גם

5 שם, עמ' 9 - 10

6 Jacques Lacan, ([1964-1965] 1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan*, Book XI, trans. Alan Sheridan. New York and London: W.W. Norton and Company

הציור - ולגופניות שבה. ברוח דבריו של בארט ניומן שצוטט פעם כתווהה על הציור כמדיום "It is not what is it about, but what is it?", אניח כעת לנרטיביות הציורית ואתעכב בקצרה בניסיון להבין 'מה זה?'.⁷

טכניקת העבודה של לסיק היא רישום עמלני של קו אחר קו אחר קו על הנייר הגדול. קו דק ופשוט בעט כחולה, גרפי, ניטרלי ונטול הבעה. קו בודד או מקבץ קווים הנרשמים פעם אחר פעם בצפיפות וחזרתיות הפעולה עד שהם יוצרים סבך קווי כחול כהה. סבך שהוא תמיד רישום ולעיתים נוצרים בו דימויים, שעירים במידה רבה: שיער גוף, שיער חיה, שיער צמחיה. לעיתים, דווקא הרווח בין הקווים הוא זה שמדמה דימוי. הקו הזה הוא - בציור - משיכת המכחול, סימן שיער המברשת, המחיקה והחריטה בצבע, היוצר דימוי על פני-השטח. אבל יותר מכל, זוהי מלאכתה החוזרת ונוגעת של היד הרושמת והמציירת, ובמדויק יותר של כף-היד. זוהי מלאכה גופנית קרובה אל המצע, כמו הייתה זו פעולת מישוש וליטוף חוזרת ונשנית של לסיק את הנייר או הבד, שהעט או המכחול הם רק הקצה של המגע וסימון המפגש עם פני השטח. זהו גם משך הזמן הארוך של הפעולה הגופנית הנשית המתענגת - החוזרת ונשנית - שמייצר יחסי קרבה. קרבה גופנית כמו-גם קרבה נפשית, אל הנייר ולמתרחש עליו. עם הקרבה הזו של התנועה הגופנית המתענגת ונמשכת לאורך זמן, לבטח אל מול מימדיו הגדולים, אני מדמה את הנייר אצל לסיק לעור. אני מבקשת לחדד דימוי עור זה: זהו לא רק העור האחר שיוצרת כף-ידה של רויטל לסיק לחיות ולדמויות הנשיות בעבודות, אלא שזהו העור של העבודה - של גוף נוסף, הקרוב לגופה שלה, ובו היא נוגעת. כשזהו עור, הרי שהקרבה והשותפות המתוארות בעבודות הן תולדה של הקרבה הגופנית והנפשית - גוף מול גוף, מגע עור בעור - של מלאכת היד. אם אחזור לשאלה של ניומן 'מה זה?' אענה כעת שזוהי הקרבה הגופנית והנפשית שבעבודה של אמנות.

לסיום, עם דימוי פני-השטח כעור והקרבה של הפעולה הגופנית, אני נדרשת להוסיף גם התייחסות לכתם, זה המגיח אל פני השטח של הנייר בדמות חיות ופתחי גוף בעבודות צבעי-המים של רויטל לסיק. במסה הקצרה "על הציור, או: סימן וכתם",⁸ בחן וולטר בנימין (Benjamin) את ההבדל בין הסימן האבסולוטי ובין הכתם



7 וולטר בנימין (2007). "על הציור, או: סימן וכתם". מגרמנית: תמר אברמוב, סטודיו, גיליון 168, תל אביב. עמ' 4-5.

8 שם, עמ' 4.

9 שם, שם.

האבסולוטי. בנימין מזהה את ההבדל המשמעותי בין המונחים בהופעתם החזותית בפני-השטח: הסימן האבסולוטי (למשל אות קין או הסימון על משקוף בתי העברים בעת מכת בכורות בסיפור התנ"כי) מוטבע ומסמן מישהו או משהו, ותחומו הוא סדה. הכתם האבסולוטי, מגיח מפני השטח ותחומו הוא מדיום. ככזה, "הכתם מופיע בעיקר על יצורים חיים (כמו הסטיגמטה, ההסמקה, הצרעת - יתכן שכתם לידה)".⁸ בנקודה זאת ארצה אני להעיר, שמקורה של המילה סטיגמטה הוא במונח היווני stigma, שפירושו נקודה, עקיצה, חור או כתם ומשתמשים בו לדיבור על צלקת בגוף המגלה נזק כלשהו, כתם שאינו יכול להימחק. אך בנימין אף מוסיף ש"אין הבחנה בין הכתם והכתם האבסולוטי, מכיוון שהכתם הוא תמיד אבסולוטי ואין הוא דומה בהופעתו לדבר אחר".⁹

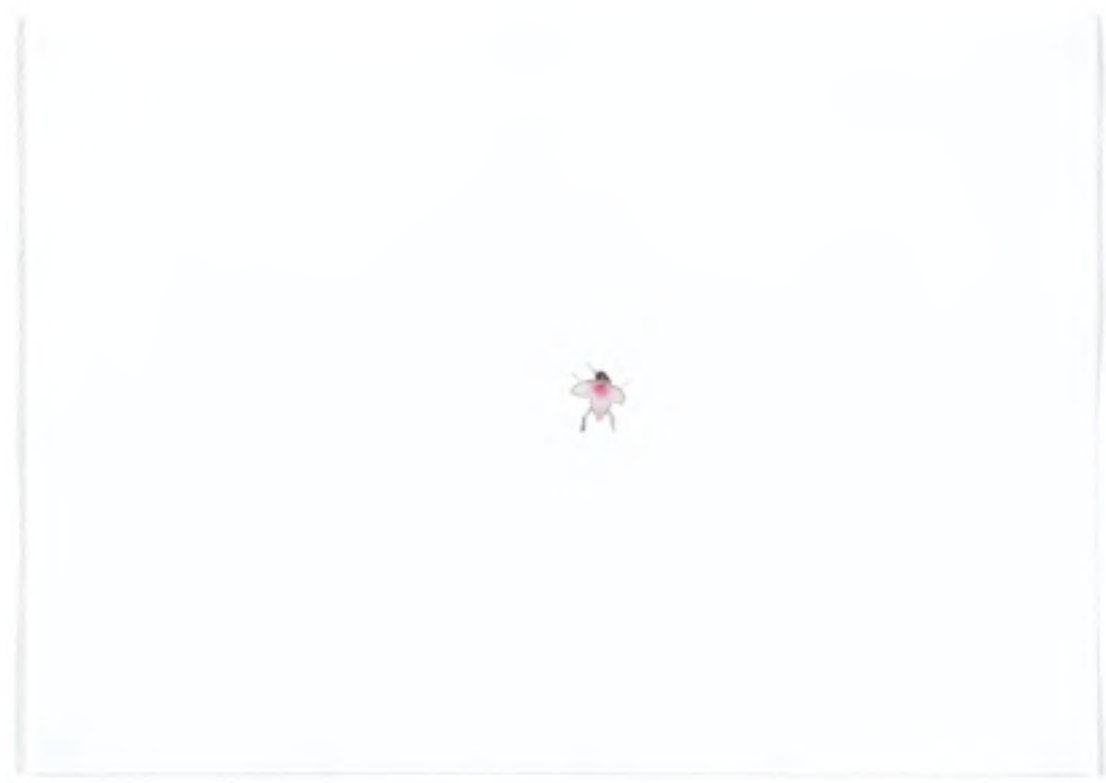
יתרה מכך, הפסיכואנליזה וז'אק לאקאן לימדו אותנו שהסימפטום, כפי שהוא מתגלה בכתמים על עור הגוף - ולענייננו פני השטח של העבודה כ-עור - הוא תמיד דבר הנמצא בתוך הגוף והוא דמוי משמעות, אך אינו יכול להיות ידוע, ולכן, אינו יכול להיות מנוסח ולהופיע בגלוי בשפה. במילים אחרות, אני מבקשת לחשוב את הכתמים של רויטל לסיק כסוד, כמה שאינו יכול להופיע בשפה, אך הוא נוכח בתנועת הגוף והמחשבה בעבודותיה בציור וברישום.

סמדר לוי

8 שם, עמ' 4.

9 שם, שם.





left: ink on paper 25/30 דיו על נייר 25/30, משמאל: אקוורל על נייר 25/30, אקוורל על נייר 25/30



עט כדורי על נייר משי 200 / 200 Ball-point pen on Silk paper 200 / 200



דיו ואקוורל על נייר 35/50 ink and aquarelle on paper



ink and aquarelle on paper 35/50 דיו ואקוורל על נייר



aquarelle on paper 25/30 אקוורל על נייר



שמן על בד 130/170 oil on canvas

שמן על בד 160/160 oil on canvas







שמן על בד 130/170
next page: שמן על בד 130/85

דיו על נייר 110/80 ink on paper





ink on paper 110/80 דיו על נייר
aquarelle on paper 70/50 מימין: אקוורל על נייר





אקוורל על נייר 30/25
left: aquarelle on paper 30/25

משמאל: אקוורל על נייר 30/25

עט כדורי על נייר משי 200 / 80 Ball-point pen on Silk paper





אקוורל על נייר 30/25
left: aquarelle on paper 30/25
משמאל: אקוורל על נייר 30/25
בעמוד הבא: אקוורל על נייר 30/25



essential difference between these terms in their visual appearance on the surface: the absolute sign (for instance, mark of Cain or the signal on the doors of the Hebrew people during the Plague of the Firstborn) is engraved and signifies someone or something, and its range is the order. The absolute mark emerges from the surface and its range is the medium. As such, **“the mark mainly on living creatures (the Stigmata, blushing, leprosy – possible birth mark).”**⁸ At this point, I wish to comment that the word Stigmata originated from the Greek term ‘stigma’, meaning: a dot, a sting, a hole or a stain, and it was used to describe scars on the body, revealing a certain damage – a stain that cannot be erased. However, Benjamin adds **“there is no distinction between the mark and the absolute mark, because the mark is always absolute and isn’t similar to anything else”**.⁹ Moreover, psychoanalysis and Jaques Lacan have taught us that the symptom, revealed by the marks on the skin – and in our case the surface of the works as skin – is always something within the body itself, like a meaning, but it cannot be known and therefore, it cannot be formulated or appear openly in the language. In other words, I wish to think of Lessick’s marks of colour as a secret, as something that cannot appear in the language. It is present in the body movement, as well as in the thought invested in the act of drawing and painting.

Smadar Levy

⁸ Ibid, p.4

⁹ Ibid, Ibid.

To the process of identifying the animalistic gaze as familiar, as John Berger phrased it, the described pictorial glance and the gaze directed at the viewer, as well as the viewer's observation of this exchange, one should also add the distinction that psychoanalyst Jacques Lacan makes between the eye and the gaze. According to Lacan, the eye refers to an imaginary vision, coherent and complete, while the gaze is from the order of the real, covering what cannot be represented. The moment of seeing is the moment of fixation and lingering without a reason on a certain object, and only after that the subject can identify what he sees. The moment of the gaze, on the contrary, is the moment when the subject sees his glance return to him by the object of his observation. The gaze returns to the spectator, or in other words, the subject is reflected in the object he chose to observe. This reflexivity – the return of the gaze – occurs because the subject sees in the object something of himself.⁶ The subject is therefore the observer, but the question who is the subject in Lessick's world I leave open for contemplation.

However, I would like to think that the closeness and companionship between the woman and the animal in Revital Lessick's works is not only the result of the ancient connection as formulated by Berger, or 'the moment of the gaze' as phrased by Lacan, and is not only concealed in the relationship described in the works. I would like to say that the described companionship and closeness are essentially related to the art of drawing and painting, to its physicality. In the spirit of Bart Newman, who was quoted wondering about the medium of painting: "It is not what is it about, but what is it?" I will put aside the focus on the pictorial narrative and will shortly address the question: 'what is it?'

Lessick's working technique is a meticulous drawing of lines that follow one another on a large scale paper. A fine simple line made with a blue pen,

⁶ Jacques Lacan, ([1964-1965] 1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, trans. Alan Sheridan. New York and London: W.W. Norton and Company

graphic and expressionless. A single line or an array of dense lines drawn repeatedly until they create a dark blue tangle. A tangle that is always a drawing, at times forming hairy images: body hair, animal hair or vegetation. Sometimes, precisely the gap between the lines forms an image. And this line is – in the painting – a brush stroke, the trace of the hair of the brush, the erasure and engraving in colour that forms the image on the surface. But more than anything, it is the redundant craft of the touching, drawing and painting hand, and in particular – the palm of the hand. It is a physical craft, close to the surface, as if it was a recurrent act of stroking and touching the paper or canvas, while the pen or the brush are at the tip of the movement, marking the encounter with the surface. And this is also the longest duration of the physical female pleasurable activity – recurrent and repetitive – producing a close relationship. It is both a physical and mental closeness with the paper and with what it contains. And with this intimate and prolonged movement against the large scale paper, I wish to imagine the paper as skin. Furthermore, I wish to clarify this image of the skin: it is not just the second skin that Lessick draws on the animals and female characters in her works, but also the skin of the work – that of another body, close to hers, which she touches. And when we think of it as skin, the companionship and closeness that are depicted in the works are a result of the physical and mental closeness in the act itself – body against body, skin touching skin – the craft of the hand. If I return to Newman's question – 'what is it?' – I can answer that it is the physical and emotional intimacy of a work of art.

Finally, with the image of the surface as skin and the closeness of the physical act, I am also required to refer to the colour-patches that emerge on paper, shaped as animals and body orifices in Lessick's watercolours. In the short essay **Painting, or Signs and Marks**⁷, Walter Benjamin explores the difference between an absolute sign and the absolute mark. Benjamin identifies the

⁷ Walter Benjamin, *About Painting, or: Sign and Stain*, from German: Tamar Abramov, *Studio*, issue 168, Tel Aviv, p.4-5



דיו על נייר 30/25 ink on paper

there is no demand for purity and morals. The depicted women and animals, in single or plural, know each other and acknowledge each other. The animals share their world with the women and accompany them in their deeds. There is a sense of gentle closeness and companionship between them – perhaps a bond of a shared secret.

Unspeaking Companionship is how John Berger refers to the ancient connection between man and animal – a friendship without speaking, without a common language. The animals offer mankind companionship and friendship that differs from any other kind of human interaction: **“With their parallel lives, animals offer man a companionship which is different from any offered by human exchange. Different because it is a companionship offered to the loneliness of man as a species.”**³ And in other words, this friendship is offered to humans as a distinct species.

This silent companionship is present in the exchange of glances between the female and the animal: **“The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. The same animal may well look at other species in the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal’s look be recognized as familiar [...] Man becomes aware of himself returning the look”**⁴, writes John Berger. It brings to mind the gaze present in the eyes of Lessick’s animals – observing the woman in the drawing and directed at the viewer. **“The animal scrutinizes him across the narrow abyss of non-comprehension... The man too is looking across a similar, but not identical, abyss of non-comprehension. And this is so wherever he looks. He is always looking across ignorance and fear. And so, when he is being seen by the animal, he is being seen as his surroundings are seen by him. His recognition of this is what makes the look of the animal familiar.”**⁵

3 Ibid, p.19

4 Ibid, p.11

5 Ibid, p.9-10

Why Look at Animals? of 1977 is the opening essay of John Berger's book **About Looking**. In this text, in an attempt to trace the meaning of enchantment and nostalgia that underlies the modern man and animal relationship, Berger explores the process of distancing oneself from nature. It is a cultural and physical process in which the animals – that **"mediated (in the past) between man and its origin – nature"**¹, were completely pushed aside to man's existential edges and are gradually disappearing from his life. However, despite this, Berger claims that **"the animals of the mind cannot be so easily dispersed. Sayings, dreams, games, stories, superstitions, the language itself, recall them [...] The animals retreated to the wilderness that exists only in the imagination."**²

Revital Lessick's drawings and paintings depict ageless female figures and various animals in imaginary scenes that share an inner hidden logic, as well as in fantastic landscapes, detached from the actual local reality. From the wilderness of imagination, Lessick creates a depiction of a female, animalistic, fabled, enigmatic and at times dark world. This is a parallel reality of mental landscapes: a world that deviates from social and cultural rules, turning instead to nature and to the imagination, to associations, to the depths of one's soul, to urges and sexuality.

In this world, a female figure hugs-rides a gigantic hairy animal that stands on its two back feet, while its head and front legs are lifted towards the sun

with finger-like rays. Under them, a winged beast (perhaps a dragon?) watches them, taking its long tongue out. The back part of its body is concealed by a bush in which the front feet are rooted. In another detailed drawing, we see a female character riding-hugging an animal taking off, another rider, a different female figure is pushing-supporting the animal's stomach while another figure is peeking behind its leg. Behind them in the landscape, a group of girls engage in a ritual or a circular game around a pit, while a pair of other girls are watching them, and on the horizon a dog watches them as well. A different drawing depicts an almost sexual intimacy – a hairy beast is lying and hugging a female figure. The lines of its fur are wrapped around the woman's body and its gaze is directed at the viewer. In an oil painting of a mysterious forest-glade a young woman is hugging a tree trunk – one of three trees without foliage – her gaze turns elsewhere. Meanwhile, on the branches above her, identifiable animals, such as: a parakeet, a teddy-bear, a monkey, and other unidentifiable animals are sitting, hanging and observing her. And from a different drawing, in an almost psychedelic forest, a white furry cat with two tails is looking at us. In its reflection, these tails appear to be the horns of another animal. Only a second gaze reveals that the cat is standing behind a net.

As opposed to other occurrences depicted in various artworks that Lessick uses as references, such as, the main board of the triptych *The Garden of Earthly Delights* by Hieronymus Bosch, or the image of Saint George the Dragon Slayer that appears in paintings and murals at churches across Israel; or Modern artworks, such as, *Young Girl Eating a Bird*, known also as *The Pleasure* by Rene Magritte, and the works by the Surrealist Meret Oppenheim: *Breakfast in Fur* or *Gloves* (connected more to the craft of drawing) – the feminine world of Lessick's drawings has no particular story. There are no men, there is no drama of combat, there is certainly no sin, and therefore,

1 John Berger [(1980)2012] *Why Look at Animals, About Looking*, editing and translation from English: Esther Dotan. Tel Aviv: Pitom. Pages 7-30

2 *Ibid*, p. 11

Revital Lessic: Oil paintings, Aquarells and Drawings
Rehovot Municipal Gallery, July 2018



Rehovot Municipal Gallery
Smilenski Culture Center

Curator and gallery manager: Ora Kraus
Translation: Dina Yakerson
Photos: Avi Amsalem
Design and production: Dana and Dan

All rights reserved © printed in A.R. print, June 2018

Artwork dimensions are indicated in Centimeters



With the support of the Department of Plastic Arts, the Culture Administration,
Ministry of Culture and Sports; Department of Culture and Art, Rehovot Municipality,
Rehovot's Municipality Company for Culture and Sports

living tissue



living tissue