

## Israel Hershberg

### IMAGO

13 September – 11 November 2023

Opening: 13 September, 6 – 9 pm

[Please click here for the German version](#)

*IMAGO*, Israel Hershberg's new solo exhibition at Galeria Plan B, and his first one with the gallery, brings together a selection of paintings from different periods, situating the painter's approach to pictorial representation as an outcome of a direct, unmediated experience, set against the heavily mediated visual regime the contemporary art world is governed by. As curator Yigal Zalmona once put it, Hershberg paints "from life". His landscapes are based on (ideally) uninterrupted observation in situ. The kind of painterly realism Hershberg is known for may be regarded as an attempt to revive traditional modes of pictorial production, which should also be considered a response to and rejection of the screened, filtered, and mechanized imagery characterizing contemporary painting.

The title of the exhibition, *IMAGO* anchors Hershberg's painterly work within a theological-philosophical context alluding to the biblical 'Imago Dei' of the Garden of Eden and the creation of Man, as described in the first chapters of the Book of Genesis. In addition to conveying the image of the world in its natural, pure state, the title points to the consequences and implications of transforming the world into an image, a picture. As such, it indicates a withdrawal from the world, a substitution, and to some extent, cancellation of it. The title reconfirms the mysterious irreducible quality of painting, even realist, with regard to the represented world it both reflects and conceals.

Hershberg's mimetic landscapes are tied to specific sights and locations, but at the same time they are also independent mental images. They re-establish pictorial subjectivity without employing expressionistic aesthetics. As manifested in a painting like *View from Giglio – Fall* (2023), where the green foliage of the trees and the mountains stretch from side to side and are cropped by the frame, Hershberg's landscapes are both contained and expansive, concurrently a totality and a segment of an infinite continuum; encapsulation as well as segmentation implying extension and boundlessness.

Hershberg's reference to Italian Renaissance painting highlights the tension within his pictorial practice between timelessness and contingency. His practice explores the validity of canonical modes of representation. It confronts the spectators with the possibility of ahistorical painterly vision, seeking to reveal that which defeats, or is subjected to, the permutations of time. In a different way to a contemporary realist painter like Franz Gertsch (1930-2022), who utilized handmade likeness to process the impact of photography and technical representation on painting, Hershberg is interested in the enduring aspects of painting. However, one cannot easily reduce Hershberg's project to nostalgic, or rather, classicist, aestheticist terms. His project (re)humanizes our vision of the world – of nature. It has a holistic, restorative potential, and in this sense, it is political. It is an act of re-imagining – of correcting and transfiguring.

In contrast to Bertolt Brecht's poem *To Those Born After (An die Nachgeborenen)* (1939), where the German writer states that there are times in which "A conversation about trees is almost a crime / Because it entails a silence about so many misdeeds!," Hershberg's recent landscapes turn a plastic/visual conversation about trees into a utopian scenario, which supersedes our politically dictated social reality. They introduce, uncover, and somehow retrieve the world we left unnoticed and seem to have forgotten.

Ory Dessau

## Mihnea Mircan: Split Seconds

For his exhibition at Galeria Plan B, Israel Hershberg chose a title that is in deliberate rhetorical opposition to the appearance of his pictures – one of serene plenitude, of near-Classical removal from history or the vicissitudes of duration. ‘Imago’ insinuates a temporal vibration in those meticulous surfaces, a chronological *sfumato* as equivalent for their preoccupation with blurs, distortions and corrections: it suggests that the images should be approached through a lens of transformation. In entomology, imago designates the fully developed, adult stage of a winged insect, the achievement of a process where pupae, nymphs and instars devour and excrete one another, co-producing a metabolism that is unlike each of them and that can, in flight, be liberated from the cocoon of its tortuous becoming. In psychoanalysis, imago names transfers between ideal and real selves, the unconscious and actual behavior, collectivities with their hazy dreaming of themselves and individualities modeled on those mythological identifications. In the looser sense in which it is perhaps more frequently used in artistic parlance, Hershberg’s title might denote a mental representation of oneself, the image that, like an emblem, compresses or stabilizes a biography: the image of another image, the ekphrasis of an ekphrasis, a life instead of mere existence. In all these iterations, imago signals passage and contradiction – the palpable is buffeted by projection, stasis is woven with metamorphosis, solidity is permeated by delirium. To this list of dialectical tensions evoked by the exhibition title, I would like to add one more item, which maybe reflects the unstable order of Hershberg’s paintings, the achievement of the picture as intricate balance between different observations of the model or synthesis of multiple temporal states, as an almost-volume of superposed, translucent moments, like a chrysalis from which the body of the final painting is pulled out into the world. Perhaps the space of these transfers between unlike entities twined in reciprocal mimicry and temporal choreography is bordered by two distinct ways of narrating the coherence of the world. In an imago-logical displacement, the two notions are disunited by inexact translation, yet they exist in a quasi-equivalence, appearing functionally interchangeable despite the different intellectual and moral horizons that they make imaginable. An image of the world is pulled out from another, and a space is created between them where a metamorphic continuity can be confabulated for their union in separation. James Hillman’s essay “The Practice of Beauty” – and perhaps the title is significant too in appreciating Hershberg’s practice as an accumulative project, his paintings as accretions of disparate moments – is a good introduction to the interval of translation, identification and friction between images of the world that we have inherited from the Antiquity.

*Kosmos*, when translated from the Greek into Latin, became *universum*, betraying the Roman penchant for general laws, the whole world turning around one (*unus-vertō*). *Kosmos*, however, does not mean an all-embracing system; it is an aesthetic term, best translated into English as fitting order – appropriate, right arrangement, so that attention to particulars takes precedent over universals. *Kosmos* is also a moral term, as for instance *kata kosmon* (‘disordered’) in the *Iliad* means ‘shamefully’. *Kosmos* embraces meanings such as ‘becomingly, decently, honorably’. The aesthetic and the moral blend, as in our everyday language of craft where straight, true, right, sound imply both the good and the beautiful. Another group of connotations are ‘discipline, form, fashion’. *Kosmos* was used especially for women in respect to their embellishments, decorations, ornaments, dress, and the word is descriptive of sweet songs and speech. Cosmetics is actually closer to the original than cosmic, which tends to mean ‘vacant, gaseous, vast’. The Stoics used *kosmos* for the *anima mundi*, soul of the world – quite different indeed from universe, which has no aesthetic implications. Plotinus, because he was immersed in the Greek implications of *kosmos*, or fitting order, could therefore state ‘Cosmos does not present itself as an all-embracing whole, but as the appearance of fittingness of each thing as and where it is; how well, how decorously, how appropriately it displays. And its beauty is that very display; cosmos in each, as each, grain of sand.’ In a most consequential act of translation, the lateral swirl of cosmos, where forms re-engage themselves according to patterns that fit and produce a world in their sophisticated adequacy, is rendered in the Latin as a mass of events which, in spite of their apparent chaos, revolve around a single axis. (At a different scale, Ovid does something similar with the Greek imaginary of metamorphic myths, subordinating the endless energy of shapeshifting to a

political project: each transformation, with its violence and tragedy, is in fact a metonym of Rome's universal grasp, a foreshadowing of the ultimate metamorphosis of chaos into law, of a body of desire, passion or agony into a political subjectivity.) From the perspective broached by Hillman, Hershberg's paintings are cosmic arrangements of flickers and impressions, fitted together around the axis of an image, of an internal scaffolding where observation and invention overlap. Their ineffable particularity is a quivering maze of co-present moments, simultaneous in spite of the durations that separate them: images with plural origins and temporal trajectories, arriving at the present via zigzags between timelines or states of aggregation, conserving the tremor, volatility and flux from which they emerge.

Hershberg's cypresses are probably the paintings that respond most directly to this attempt capture the biography of an image in all its contrasting, unreconciled states. The cypress tree is a loaded motif, one that does a lot of allegorical work in Renaissance painting, and that reemerges as funerary sign in Romanticism and Symbolism, and later as an almost sculptural presence and paroxysmic investment in the last act of Van Gogh's work. Of Hershberg's long-term engagement with this motif, the exhibition at Plan B includes three examples. I imagine *Cypress No. 1*, 1998, *Cypresses Double Portrait in Rehavia* and *Tree-Oh*, both 2001, as scenes seen through a lens zooming in and out, as film stills from a process of optical readjustment to apprehend a clearer image of an object that seems to emerge, always, into a kind of exclamatory existence. The trees pulse and shiver in and out of sharpness, their contours and dark volumes shaped by biology, light and wind, as much as by the apparatus through which they seem to be apprehended visually, its hesitations and patches of opacity. Smears left by an object that is dragged between different degrees of visibility, these are trees as much as they are imprints of a telescopic movement onto that which the telescope observes. Positives and negatives compose something of an atmosphere, a "measured and felt diaphanous volume of ether" as the artist describes elsewhere the visual effect of the dust that hangs over and defines the "seemingly endless nothingness" of his views of Umbria and Northern Israel. An atmosphere that is interwoven with the objects it contains, that not only envelops things like a veil but impresses itself upon them, leaving dents or irregularities on their skins, sometimes clouding them or impairing their recognition. The lens, the object and the time of observation appear as actants in a site for myriad reciprocal impacts, of a tactile process of mutual transformations. Shaped like exclamation marks or flames, the cypresses vibrate with rivulets of paint, as much as with the possibility of an engulfing opacity – a visual skin endlessly folded upon itself, in advance of a possible vanishing.

**Israel Hershberg** was born a refugee on November 7, 1948 in a Displaced Persons camp in Linz, Austria.

In 1949 Hershberg immigrated to Israel. In 1958 he moved with his parents to the United States where he attended the Brooklyn Museum School, Pratt Institute, Brooklyn, New York, and the State University of New York, Albany, New York. From 1973 to 1983 he was Instructor of painting and drawing at the Maryland Institute College of Art, Baltimore, Maryland. In 1983 he taught painting at the New York Academy of Art, New York, New York. Israel Hershberg moved back to Israel with his wife and family in 1984. In 1991 he was awarded the Sandberg Prize for Israel Art and in 1998 the Tel Aviv Museum of Art Prize for Israel Art. The artist is the Founder and former Artistic Director of the Jerusalem Studio School in Jerusalem and is currently the Director & Founder of the JSS in Civita Master Class & Residency in Civita Castellana, Italy. His work is included in private and public collections internationally. Israel Hershberg is represented by Galeria Plan B and lives and works in Pardes Hanna Karkur, Israel.

**Israel Hershberg****IMAGO**

13. September – 11. November 2023

Eröffnung: 13. September, 18 – 21 Uhr

*IMAGO*, Israel Hershbergs neue Einzelausstellung in der Galeria Plan B, seine erste mit der Galerie, führt eine Auswahl von Malereien verschiedener Perioden zusammen und ordnet dabei die Herangehensweise des Malers an die bildliche Darstellung als Ergebnis einer direkten, unvermittelten Erfahrung ein. Damit setzt sie sich von dem stark vermittelten visuellen Regelwerk ab, von dem die zeitgenössische Kunstwelt bestimmt wird. Wie es der Kurator Yigal Zalmona einmal formuliert hat, malt Hershberg „aus dem Leben“. Seine Landschaften sind bestimmt von einer (idealerweise) ununterbrochenen Beobachtung vor Ort. Die Art des malerischen Realismus, für die Hershberg bekannt ist, kann dabei als ein Versuch gelten, traditionelle Formen der Bildproduktion wiederzubeleben, was sowohl als Antwort als auch als Ablehnung der gerasterten, gefilterten und mechanisierten Bildsprache gesehen werden sollte, von der die zeitgenössische Malerei bestimmt ist.

Der Titel der Ausstellung, *IMAGO*, verankert Hershbergs malerische Bemühungen in einem theologisch-philosophischen Kontext in Anspielung auf das biblische „Imago Dei“ des Garten Eden und der Erschaffung der Menschheit, wie es in den ersten Kapiteln im Buch Genesis beschrieben wird. Der Titel vermittelt dabei nicht nur das Bild einer Welt in ihrem natürlichen, reinen Zustand, sondern verweist auch auf die Folgen und Auswirkungen der Umwandlung der Welt in ein Bild, ein Abbild. Als solches deutet es auf einen Rückzug aus der Welt, eine Ersetzung und in gewisser Weise auf deren Auslöschung hin. Der Titel bekräftigt dabei die, wenn auch realistische, so doch geheimnisvolle, irreduzible Qualität der Malerei im Hinblick auf die dargestellte Welt, die sowohl widergespiegelt als auch verborgen wird.

Hershbergs mimetische Landschaften sind an bestimmte Blicke und Orte gebunden, jedoch gleichzeitig auch unabhängige mentale Bilder. Sie stellen die bildliche Subjektivität wieder her, ohne sich einer expressio-nistischen Ästhetik zu bedienen. Dies zeigt sich in einem Bild wie *View from Giglio - Fall (2023)*, in dem sich das grüne Laub der Bäume und die Berge von einer Seite zur anderen des Bildes erstrecken und nur vom Rahmen beschnitten werden. Hershbergs Landschaften sind hier sowohl eingeschlossen als auch ausgedehnt und gleichzeitig sowohl Gesamtheit als auch Segment eines unendlichen Kontinuums – Umschließung und Segmentierung implizieren Ausdehnung und Grenzenlosigkeit.

Hershbergs Bezug auf die italienische Renaissancemalerei unterstreicht die Spannung in seiner bildnerischen Praxis zwischen Zeitlosigkeit und Kontingenz. Seine Praxis erforscht die Gültigkeit kanonischer Darstellungsweisen. Sie konfrontiert Betrachter und Betrachterinnen mit der Möglichkeit einer ahistorischen malerischen Vision und versucht dabei, das zu enthüllen, was die Permutationen der Zeit besiegt haben oder was ihnen unterworfen ist.

Anders als der zeitgenössische realistische Maler Franz Gertsch (1930-2022), der die handgefertigte Ähnlichkeit nutzte, um die Wirkung von Fotografie und technischer Darstellung auf die Malerei zu verarbeiten, interessiert sich Hershberg für die beständigen Aspekte der Malerei. Man kann jedoch Hershbergs Projekt nicht einfach auf nostalgische oder gar klassizistische, ästhetische Begriffe reduzieren. Sein Projekt (re)humanisiert unsere Sicht der Welt, der Natur. Sein Werk hat das Potenzial der Ganzheitlichkeit, der Wiederherstellung und in diesem Sinne ist es politisch. Es ist ein Akt der Wieder-Bildgebung, der Korrektur und der Umgestaltung.

Im Gegensatz zu Bertolt Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* (1939), in dem er feststellt, dass es Zeiten gibt, in denen „ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“, verwandeln Hershbergs neue Landschaften ein plastisch-visuelles Gespräch über Bäume in ein utopisches Szenario, das unsere politisch diktierte soziale Realität ablöst. Sie finden die Welt wieder, die wir unbemerkt verlassen und vergessen zu haben scheinen, zeigen und enthüllen sie.

Ory Dessau

## Mihnea Mircan: Split Seconds

Für seine Ausstellung in der Galerie Plan B, hat Israel Hershberg einen Titel ausgewählt, der in bewusstem rhetorischem Gegensatz zum Erscheinungsbild seiner Werke steht – einer, der gelassene Fülle ebenso zum Ausdruck bringt wie eine fast klassizistische Entfernung von der Geschichte oder von den Wechselfällen der Zeit. Imago deutet eine zeitliche Vibration in diesen akribischen Oberflächen an, ein chronologisches *Sfumato* als Äquivalent für ihre Beschäftigung mit Unschärfen, Verzerrungen und Korrekturen: es suggeriert, sich den Bildern durch eine Linse der Transformation anzunähern. In der Entomologie bezeichnet Imago das voll entwickelte, erwachsene Stadium eines geflügelten Insekts, die Vollendung eines Prozesses, in dem sich Puppen, Nymphen und Larven gegenseitig verschlingen und ausscheiden, um gemeinsam einen Stoffwechsel zu erzeugen, die sich von jeder von ihnen unterscheidet und die sich im Flug aus dem Kokon ihres gewundenen Werdens befreien kann. In der Psychoanalyse bezeichnet Imago die Übergänge zwischen dem idealen und dem realen Selbst, dem unbewussten und dem realen Verhalten, Kollektiven mit ihren verschwommenen Träumen von sich selbst und den nach diesen mythologischen Identifikationen modellierten Individualitäten. Auf die entspannte Weise, die im künstlerischen Sprachgebrauch vielleicht häufiger verwendet wird, könnte Hershbergs Titel eine Repräsentation von sich selbst im eigenen Kopf bezeichnen, das Bild, das eine Biographie komprimiert oder stabilisiert: das Bild eines anderen Bildes, die Ekphrasis einer Ekphrasis, ein Leben statt einer bloßen Existenz. In all diesen Iterationen signalisiert Imago Übergang und Widerspruch: das Spürbare wird in der Projektion hin und her geworfen, Stillstand mit Metamorphose verwoben, Solidität von Delirium durchdrungen. Zu dieser Liste dialektischer Spannungen, die der Ausstellungstitel evoziert, möchte ich noch einen weiteren Punkt hinzufügen, der vielleicht die instabile Ordnung von Hershbergs Gemälden widerspiegelt, die Errungenschaft des Bildes als kompliziertes Gleichgewicht zwischen verschiedenen Beobachtungen des Modells oder der Synthese mehrerer zeitlicher Zustände, als ein Beinahe-Volumen überlagerter, durchscheinender Momente, wie eine Puppe, aus der der Körper des endgültigen Gemäldes in die Welt hinausgezogen wird. Vielleicht wird der Raum dieser Übertragungen zwischen ungleichen Gebilden, die in wechselseitiger Mimikry und zeitlicher Choreographie verflochten sind, von zwei unterschiedlichen Arten der Erzählung über die Kohärenz der Welt begrenzt. In einer imago-logischen Verschiebung werden die beiden Begriffe durch eine ungenaue Übersetzung getrennt, und doch existieren sie in einer Quasi-Äquivalenz, die trotz der unterschiedlichen intellektuellen und moralischen Horizonte, die sie vorstellbar machen, funktional austauschbar erscheint. Ein Bild der Welt wird aus einem anderen herausgezogen, und zwischen ihnen wird ein Raum geschaffen, in dem eine metamorphe Kontinuität für ihre Vereinigung in der Trennung konfabuliert werden kann. James Hillmans Essay "The Practice of Beauty" - und vielleicht ist der Titel auch bezeichnend, um Hershbergs Praxis als ein akkumulatives Projekt, seine Bilder als Anhäufungen disparater Momente zu begreifen - ist eine gute Einführung in das Intervall von Übersetzung, Identifikation und Reibung zwischen den Bildern der Welt, die wir aus der Antike geerbt haben.

*Kosmos*, aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt, wurde zu *universum* und verriet die römische Vorliebe für allgemeine Gesetze, die ganze Welt dreht sich um eins (*unus-vertio*). *Kosmos* jedoch, bedeutet kein allumfassendes System; es ist ein ästhetischer Begriff, der sich am besten mit ‚passender Ordnung‘ übersetzen lässt - einer angemessenen, richtigen Anordnung, bei der die Aufmerksamkeit für das Besondere Vorrang vor dem Allgemeinen hat. *Kosmos* ist auch ein moralischer Begriff, wie zum Beispiel *kata kosmon* (‚ungeordnet‘) in der *Ilias* ‚schändlich‘ bedeutet. *Kosmos* umfasst Bedeutungen wie ‚anständig, schicklich, ehrenhaft‘. Das Ästhetische und das Moralische vermischen sich, wie in unserer Alltagssprache des Handwerks, wo gerade, wahr, richtig, solide sowohl das Gute als auch das Schöne bedeuten. Eine andere Gruppe von Konnotationen sind ‚Disziplin, Form, Art‘. *Kosmos* wurde vor allem für Frauen in Bezug auf ihren Schmuck, ihre Verzierungen, Ornamente, ihre Kleidung verwendet, und das Wort beschreibt süße Lieder und Sprache. Kosmetik ist eigentlich näher am Original als kosmisch, das eher ‚leer, gasförmig, weit‘ bedeutet. Die Stoiker verwendeten *kosmos* für die *anima mundi*, die Seele der Welt - ganz im Gegensatz zum

Universum, das keine ästhetischen Implikationen hat. Plotin, der in die griechischen Implikationen von *kosmos* oder passender Ordnung eingetaucht war, konnte daher sagen: „Der Kosmos stellt sich nicht als ein allumfassendes Ganzes dar, sondern als die Erscheinung der Angemessenheit eines jeden Dings, wie und wo es ist; wie gut, wie anständig, wie angemessen es sich zeigt. Und seine Schönheit ist eben diese Zurschaustellung; Kosmos in jedem Sandkorn, Kosmos als jedes Sandkorn.“ In einem höchst consequenten Übersetzungsakt werden die seitlichen Wirbel des Kosmos, in denen sich die Formen nach Mustern neu ordnen, die passen und in ihrer ausgefeilten Angemessenheit eine Welt hervorbringen, im Lateinischen als eine Masse von Ereignissen wiedergegeben, die sich trotz ihres scheinbaren Chaos um eine einzige Achse drehen. (Auf einer anderen Ebene tut Ovid etwas Ähnliches mit dem griechischen Imaginären der metamorphen Mythen, indem er die endlose Energie der Gestaltwandlung einem politischen Projekt unterordnet: Jede Verwandlung mit ihrer Gewalt und Tragik ist in der Tat ein Metonym für das universelle Erfassen Roms, eine Vorahnung der endgültigen Metamorphose von Chaos in Gesetz, von einem Körper des Begehrens, der Leidenschaft oder der Agonie in eine politische Subjektivität). Aus der von Hillman angesprochenen Perspektive sind Hershbergs Gemälde kosmische Arrangements von Flimmern und Eindrücken, die um die Achse eines Bildes, eines inneren Gerüsts, in dem sich Beobachtung und Erfindung überschneiden, zusammengefügt sind. Ihre unaussprechliche Besonderheit ist ein bebendes Labyrinth von gleichzeitig vorhandenen Momenten, die trotz der Zeitspannen, die sie voneinander trennen, simultan sind: Bilder mit mehreren Ursprüngen und zeitlichen Verläufen, die im Zickzackkurs zwischen Zeitlinien oder Aggregatzuständen in die Gegenwart gelangen und das Zittern, die Unbeständigkeit und den Fluss, aus dem sie hervorgehen, bewahren.

Hershbergs Zypressen sind wahrscheinlich die Gemälde, die am direktesten auf diesen Versuch reagieren, die Biografie eines Bildes in all seinen kontrastreichen, unversöhnlichen Zuständen zu erfassen. Die Zypresse ist ein aufgeladenes Motiv, das in der Renaissancemalerei viel allegorische Arbeit leistet und in der Romantik und im Symbolismus als Begräbniszeichen wieder auftaucht, und später im letzten Akt von Van Goghs Werk als fast skulpturale Präsenz und paroxysmische Investition. Von Hershbergs langjähriger Beschäftigung mit diesem Motiv zeigt die Ausstellung im Plan B drei Beispiele. Ich stelle mir *Cypress No. 1*, 1998, *Cypresses Double Portrait in Rehavia* und *Tree-Oh*, beide 2001, als Szenen vor, die durch ein heran- und herauszoomendes Objektiv gesehen werden, als Standbilder eines Prozesses der optischen Neujustierung auf ein klareres Bild eines Objekts zu erfassen, das immer in eine Art ausrufende Existenz zu münden scheint. Die Bäume pulsieren und zittern, zeigen sich dabei abwechselnd scharf und unscharf, ihre Konturen und dunklen Volumina werden von der Biologie, dem Licht und dem Wind ebenso geformt wie von dem Apparat, durch den sie visuell wahrgenommen zu werden scheinen, mit seinen Zögerlichkeiten und undurchsichtigen Flecken. Schlieren, die ein Objekt hinterlässt, das zwischen verschiedenen Sichtbarkeitsgraden hin- und hergeschoben wird, sind ebenso Bäume wie die Abdrücke einer Teleskopbewegung auf dem, was das Teleskop beobachtet. Positive und Negative bilden so etwas wie eine Atmosphäre, ein „gemessenes und gefühltes diaphanes Volumen von Äther“, wie der Künstler an anderer Stelle die visuelle Wirkung des Staubs beschreibt, der über dem „scheinbar endlosen Nichts“ seiner Ansichten von Umbrien und Nordisrael hängt und es definiert. Eine Atmosphäre, die mit den Objekten, die sie enthält, verwoben ist, die die Dinge nicht nur wie ein Schleier umhüllt, sondern sich ihnen aufdrängt, Dellen oder Unregelmäßigkeiten auf ihrer Haut hinterlässt, sie manchmal trübt oder ihre Erkennbarkeit beeinträchtigt. Das Objektiv, der Gegenstand und die Zeit der Betrachtung erscheinen als Akteure in einem Ort unzähliger gegenseitiger Einwirkungen, eines taktilen Prozesses gegenseitiger Verwandlungen. Die Zypressen, die wie Ausrufezeichen oder Flammen geformt sind, vibrieren von Farbrinnsalen ebenso wie von der Möglichkeit einer alles verschlingenden Opazität - eine visuelle Haut, die sich endlos über sich selbst faltet, bevor sie möglicherweise verschwindet.

**Israel Hershberg** wurde am 7. November 1948 als Flüchtling in einem Lager für Vertriebene in Linz, Österreich, geboren.

Im Jahr 1949 wanderte Hershberg nach Israel ein. 1958 zog er mit seinen Eltern in die Vereinigten Staaten, wo er die Brooklyn Museum School, Pratt Institute, Brooklyn, New York, und die State University of New York, Albany, New York, besuchte. Von 1973 bis 1983 war er Dozent für Malerei und Zeichnung am Maryland Institute College of Art in Baltimore, Maryland. Im Jahr 1983 unterrichtete er Malerei an der New York Academy of Art, New York, New York. Israel Hershberg zog 1984 mit seiner Familie zurück nach Israel. 1991 wurde er mit dem Sandberg-Preis für israelische Kunst und 1998 mit dem Preis des Tel Aviv Museum of Art für israelische Kunst ausgezeichnet. Der Künstler ist Gründer und ehemaliger künstlerischer Leiter der Jerusalem Studio School in Jerusalem und ist Gründer und derzeit Direktor der JSS in Civita Master Class & Residency in Civita Castellana, Italien. Seine Arbeiten befinden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen auf der ganzen Welt. Israel Hershberg wird von Galeria Plan B vertreten und lebt und arbeitet in Pardes Hanna Karkur, Israel.

# GALERIAPLAN B

Romania

Str. Avram Iancu nr. 1  
400089 Cluj  
T +49.151.64617845

Germany

Strausberger Platz 1  
10243 Berlin  
T +49.30.39805236

[www.plan-b.ro](http://www.plan-b.ro) | [contact@plan-b.ro](mailto:contact@plan-b.ro)