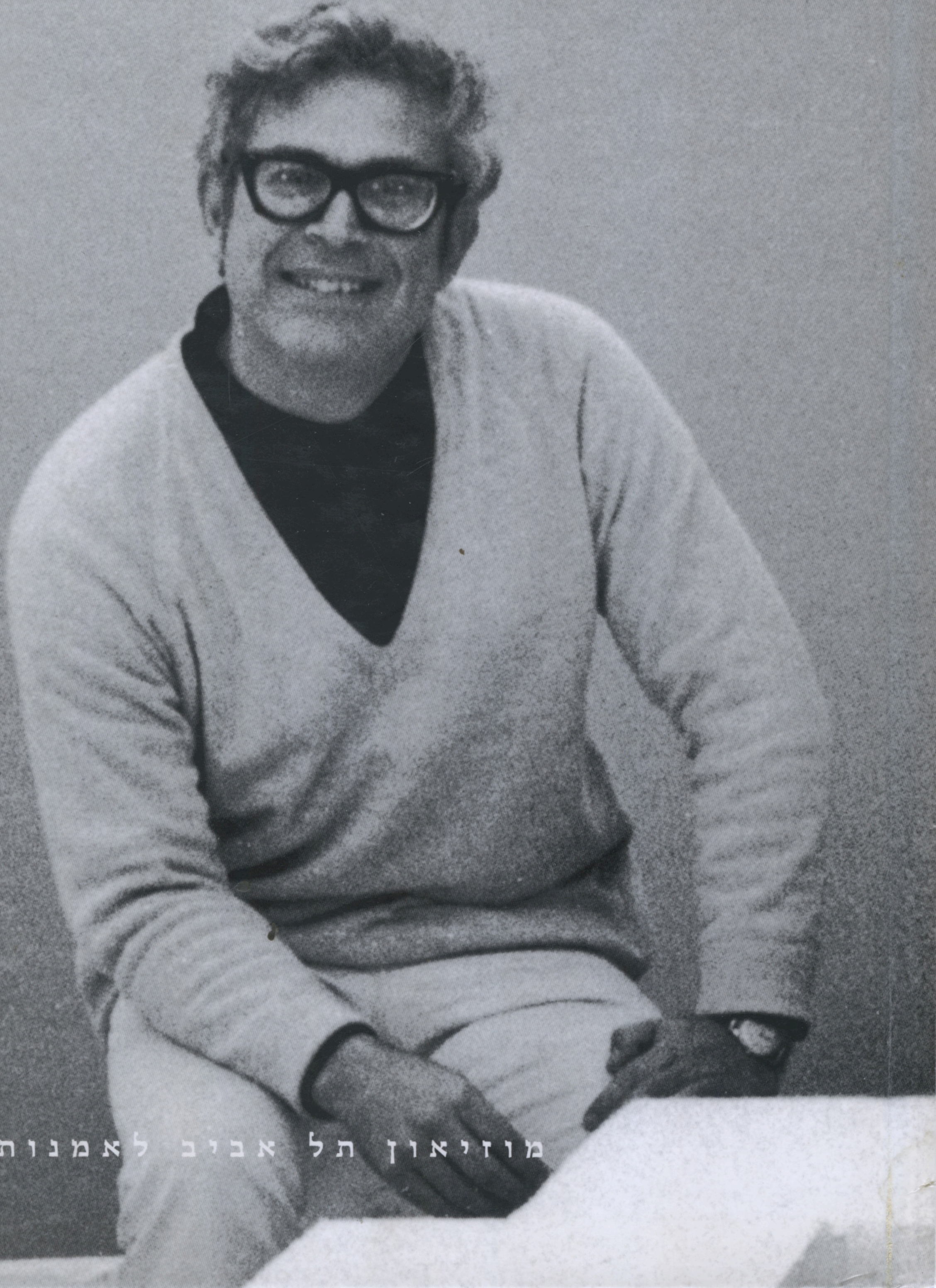
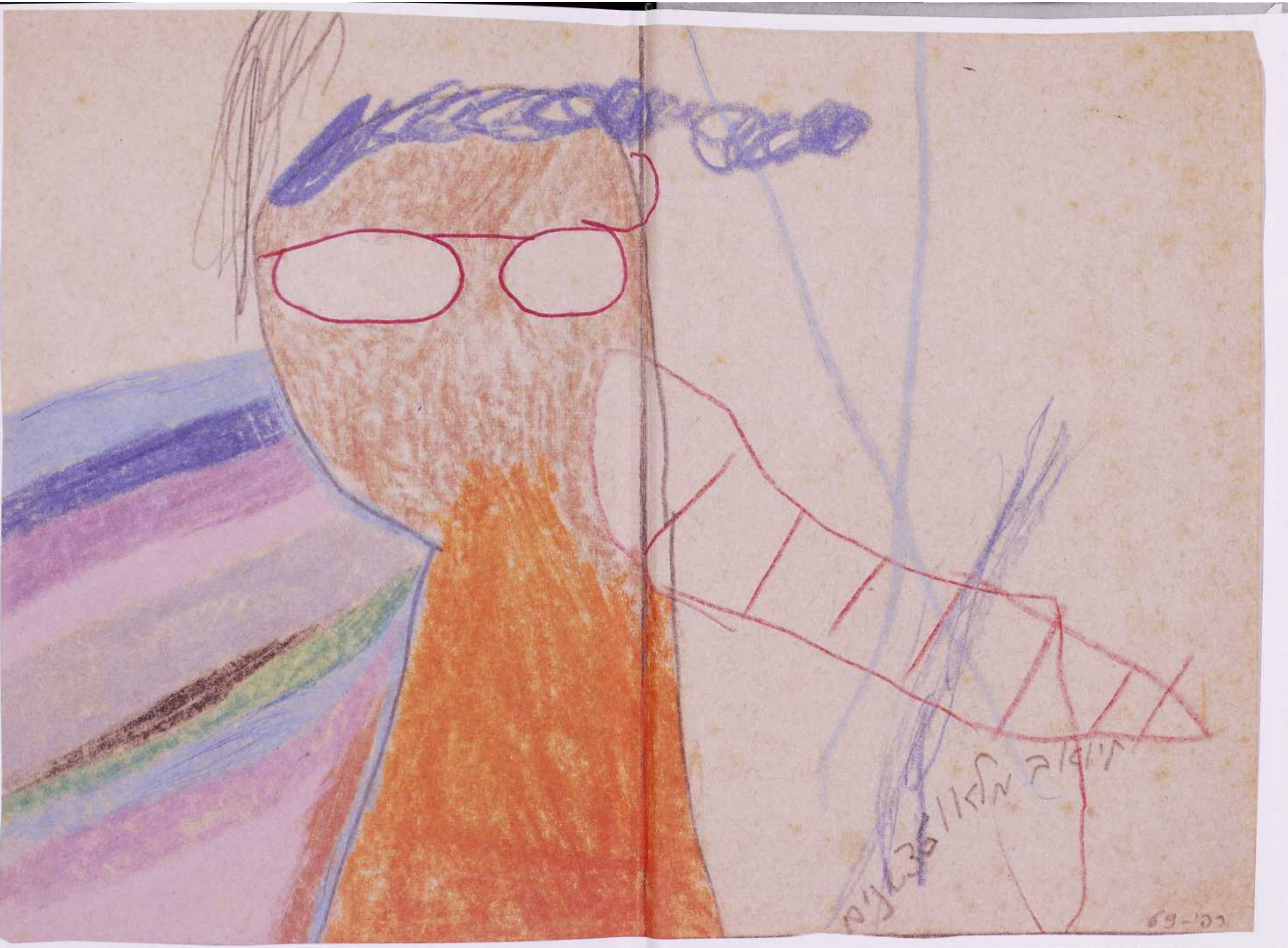
יואב בראל / בין פיכחון לתמימות

על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בתל אביב



מוזיאון תל אביב לאמנות



יואב בראל / בין פיכחון לתמימות

על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בתל אביב

מוזיאון תל אביב לאמנות

מוזיאון תל אביב לאמנות
TEL AVIV MUSEUM OF ART
מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

יואב בראל / בין פיכחון לתמימות

על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בתל אביב

מחקר ועריכה: מרדכי עומר

עיצוב והפקה: מגן חלוץ

ביצוע גרפי: עלוה חלוץ

איסוף מאמרים: מירנה ועמי בליי

עריכה לשונית של מאמרי בראל: חנה גרשוני

צילום: אברהם חי (אלא אם צוין אחרת)

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

בסיועה האדיב של מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

שער קדמי: יואב בראל, 1971. תצלום: דרורה שפיץ

שער אחורי: יואב בראל, *נוף אורגני מס' 7*. 1965, גבס ואפוקסי על לוח עץ, אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

שער פנימי קדמי: רפי לביא, *ליואב מלאו 36 שנים*, 1969, פנדה ועט על נייר, עזבון האמן

שער פנימי אחורי: אביבה אורי ודוד הנדלר, *ליואב בראל היקר ...*, סוף שנות ה־50, דיו על נייר, עזבון האמן

המידות בס"מ, גובה לפני רוחב לפני עומק, מימין לשמאל

© 2004 מוזיאון תל אביב לאמנות, קט' 15/2004

מסת"ב: 965-7161-18-5

תוכן העניינים

פתח דבר / מרדכי עומר ז

בין פיכחון לתמימות: על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בתל־אביב / מרדכי עומר ט

א. "ספר הרעיונות", 1969־1974 23

ב. זהות ושייכות, מסורת ואוונגרד 57

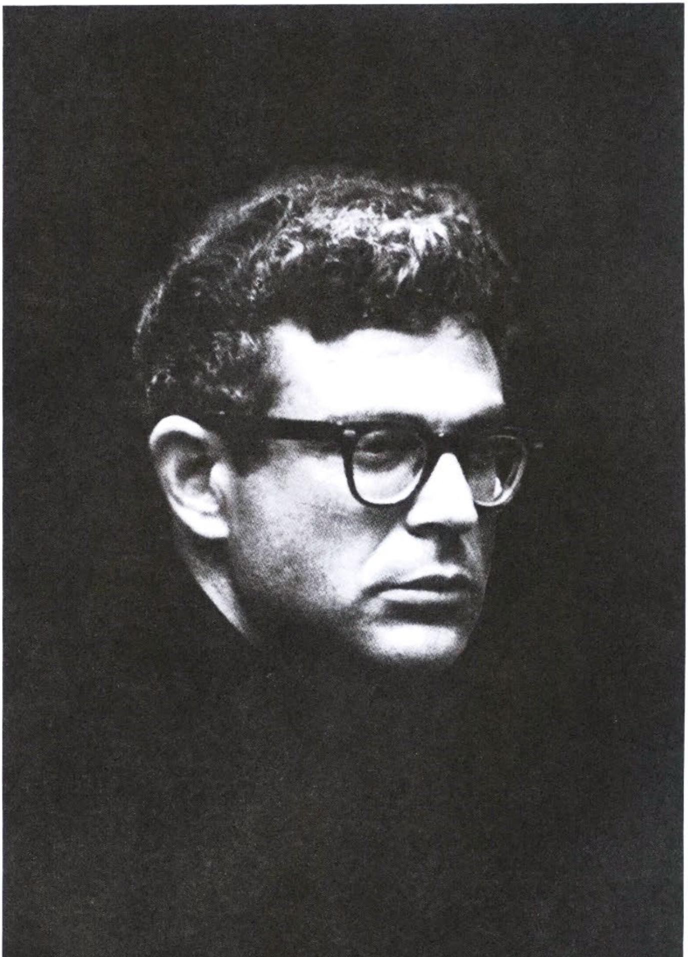
ג. אמנים ישראלים וחו"ל 105

ד. על תערוכות קבוצתיות, סיכומי ביניים ותנועות חדשות 119

ה. על תערוכות יחיד 195

ו. תוכניות לימודים מעשיים ותיאורטיים לפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה 473

ז. ציונים ביוגרפיים 521



פתח דבר

מרדכי עומר

כרך זה, המכנס מבחר מאמרים של יואב בראל משלהי שנות ה־50 עד אמצע שנות ה־70, הינו שלישי בסדרה מטעם מוזיאון תל אביב לאמנות המוקדשת לתולדותיה של ביקורת האמנות בארץ. הספר הראשון הוקדש לד״ר חיים גמזו (אוסף ביקורות תיאטרון, 1999, בעריכת מיכאל הנדלזלץ); הספר השני הוקדש לאויגן קולב (2003, בעריכת גליה בר־אור). ההוצאה לאור של סדרה זאת, העוסקת בתיעודה ובגלגוליה של ההתייחסות התיאורטית אל האמנות בישראל, היא בעלת ערך חשוב ובלתי נפרד מהפעילות המוזיאלית. כמו כן, בימים אלה אנו כבר בעיצומם של שני מחקרים חדשים - על ד״ר קרל שוורץ וד״ר חיים גמזו (ביקורותיו ומאמריו בתחום האמנות הפלסטית). המקרה של יואב בראל מרתק לא רק משום החשיבה הביקורתית והראייה ההיסטורית של מחקריו, אלא גם מפני שהם נכתבו על ידי אמן פעיל שנוכחותו ניכרה היטב בתנועות המרכזיות שפעלו בשנות ה־60 (דוגמת הקבוצות 10+ ותצפית).

מספר תערוכות הוקדשו ליואב בראל מאז נפטר ב־11 בפברואר 1977 בגיל 44, אבל נראה שזאת הפעם הראשונה שהוא זוכה להתייחסות מחקרית ומוזיאלית נרחבת. אסופת מאמרים זו מתלווה לתערוכה מקיפה של עבודותיו ולקטלוג התערוכה.

הצורך בתערוכה רטרוספקטיבית ובהוצאה לאור של כתבי יואב בראל הועלה על ידי אדם ברוך בצורה הברורה ביותר וה״ישראלית" ביותר ברשימתו "התערוכה הבאה: יואב בראל", שפורסמה *בידיעות אחרונות*, 13.2.1991. ארשה לעצמי להביא להלן חלק ניכר מדבריו: "השאלה היא האם היה לנו אתמול, יש עדויות שהיה לנו. יואב בראל ז״ל היה חלק מן האתמול הזה. בראל - אמן, מבקר, תיאורטיקן, מורה - סימל, במובנים אחדים את שנות ה־60 ואת תחילת שנות ה־70 התל אביביות, ואולי אף הישראליות. המדובר באמנות, בשנים אמנותיות ובקהילת האמנות שלנו. בראל נפטר בלא עת, בשנות ה־40 המוקדמות לחייו. הוא חי בזכרונם של קוראי רשימות הביקורת שלו (*הארץ*), בזכרונם של מי שעקב אחר פעילות קבוצת 10+, בזכרונם של תלמידיו בטכניון ושל ידידים.

"אין זו רשימת הספד מאוחרת, זו הצעה מנומקת. מוזיאון תל אביב חייב לערוך תערוכת זיכרון מקפת ליואב בראל. המוזיאון חייב זאת לעצמו, לנו, לדוקומנטציה של האמנות, לזיכרון הקולקטיבי שלנו. בראל היה אחד מחבורת אנשים, מצומצמת עד כדי צער, שהעניקו למושג רגישות מודרניסטית, משמעות והפעלה בתל אביב של שנות ה־60. רשימות הביקורת שלו שאפו לניסוח מדויק ומדייק, מנופה מעומסים מליציים ורגשניים. רשימותיו הם תיעוד של אותה רגישות מודרניסטית שהזינה פעילות של אמנים, של אוצרים, של אנשי גלריות ושל מבקרי אמנות באותה תקופה ולאחר מכן. חלק מן הביקורת הצעירה חב לנוסח של בראל את החוב של אלה הבאים בעקבות מי שפרץ דרך, או ניסה לעשות זאת.

"מוזיאון תל אביב צריך לעשות מה שעשה הוויטני מוזיאום הניו יורקי, כי המקרה של פרנק או'הרה מזכיר את זה של יואב בראל. או'הרה היה משורר, מבקר ואיש מוזיאון ניו יורקי מעורב, מפרה, רב־תחומי. הוויטני מוזיאום הציג לפני שנים אחדות את התערוכה 'או'הרה וחבריו'. התערוכה נפרשה על פני תחומי תרבות אחדים: אמנות, שירה, כתיבה, ופעולות גומלין ביניהן. התערוכה הציגה אדם פרטי ותקופה, זה באמצעות זו, ולהיפך.

"יואב בראל אינו פרנק או'הרה, רק משום שתל אביב אינה ניו יורק, ולא משום שאין להשוות אותם ערכית. כן, תל אביב, גם בהשוואה לניו יורק, היא מקום אכזרי למדי. היא אכזר המתאכזר גם לעצמו. תל אביב [...] משולה למחק המוחק את עצמו.

"תערוכת או'הרה הייתה אירוע גם משום שעל פי שיטת התרבות המקומית, הבריות ידעו שיש לחכות לה. תערוכת בראל תהיה אירוע, אם יערכו אותה לא כהספד מכובד או ירחמיאלי, לא משנה כרגע, אלא כתערובת כוח, שאינה נבלמת או מסתיימת עם מותו של יואב בראל.

"[...] אני מדמיין תערוכה שהיא תצלום רנטגן של אנשים, של אמנות, של יצרים, של קהילה המבקשת לגעת בחיים עצמם, להגיע לציבור, להשתמש באמצעי התקשורת; ועם זאת, תערוכה שלא תסתיר את האישיות הפרטית של בראל, את תערובת הזהירות והחשיפה, האמירה האישית והשותפות הקבוצתית. את העובדה, או אולי את ההנחה, שבראל, שלא היה צייר 'גדול' או 'מוביל', היה אישיות אמנותית, אשר חשיבותה נמדדת בכוח ההקרנה או השידור שלה, ולאו דווקא בכמות האובייקטים שייצרה.

"כל העסק הזה ששמו אמנות בנוי על אנשים. בראל היה אחד המרכזיים שבהם במשך שנים אחדות, בצומת תמורות של טעם ומושגים. יש להוציא אותו לאור".

בראש ובראשונה, ברצוני להודות למירנה בראל-בליי, אחותו של יואב בראל, על המעורבות, המאמץ והאדיבות בהתייחסותה לפרויקט חשוב זה מראשיתו ועד הגשמתו. המחקר נעזר רבות במשפחת האמן ובידידיו: תודתנו למירנה ועמי בליי, לאסתר בראל, למיכל בראל ולרנה פז. אסופת מאמרים זאת יוצאת לאור בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, ותודתנו להנהלה, לוועדה לאמנות חזותית, ולתמר גיא - מרכזת המועצה.

תודות למגן חלוץ - מעצב ספר המאמרים, על עיצובו הקשוב ליצירת יואב בראל. תודה מיוחדת לעלות חלוץ על הביצוע הגרפי ותורה לחנה גרשוני על העריכה הלשונית של החומר התיעודי. תצלומי העבודות ותצלומים של חומר נלווה נעשו על ידי אברהם חי, ותודתנו לו.

תודה לבנו כלב על עזרתו באיור הטקסט באמצעות אוספיו, וכמו כן תודה לארכיון *הארץ* ולארכיון הצילום של המחלקה לאדריכלות, הטכניון, חיפה, ולמנהלתו דרורה שפיץ על השאלת התצלומים.

אחרונות חביבות, לדריה אפק, למירלה סולומון ולנורית שושן על מסירותן בהכנת הטקסטים לדפוס, ולשולי כסלו על עידודה לאורך כל הדרך, תודתי הלבבית.

בין פיכחון לתמימות

על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בתל אביב

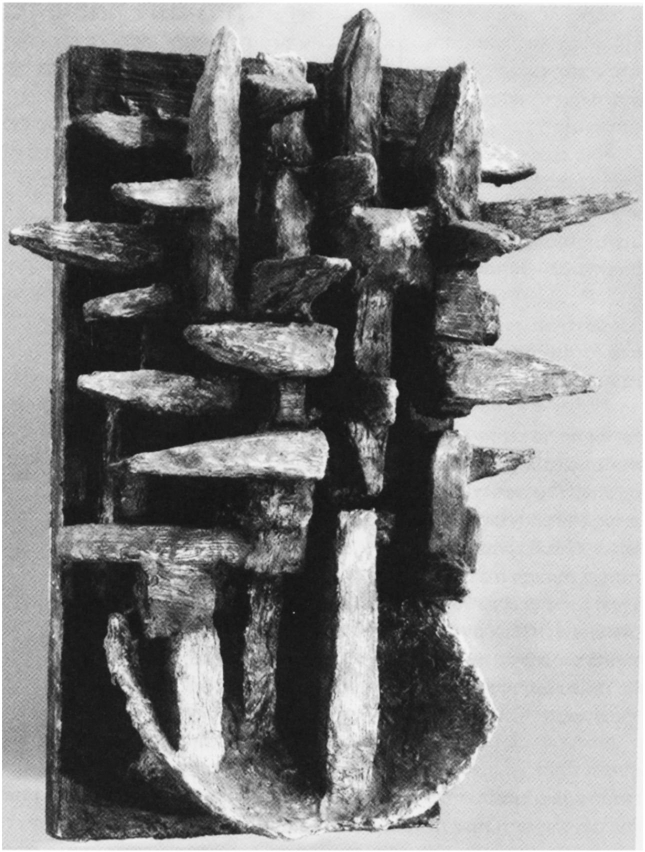
מרדכי עומר

"אף על פי שיש אלפי מלים על תמונות, אין תיאוריה מס פקת עליהן. עם זאת, קיים מערך מגוון של ריסציפלינות - סמיוטיקה, מחקרים פילוסופיים באמנות ובייצוג, לימודי קולנוע ותקשורת המונים, לימודים השוואתיים באמנויות - כל אלה דנים בשאלת הייצוג התמונתי בתרבות החזותית.

"ייתכן שהבעיה אינה רק התמונות, אלא התיאוריה: יתר על כן, תמונה מסוימת של תיאוריה. עצם הרעיון של תיאוריה הוא בבחינת נסיון השתלטות על שדה הייצוג החזותי באמצעות שיח מילולי. אבל מה אם נהפוך את יחסי הכוחות בין 'שיח' לבין 'שדה' וננסה להציג תמונה של תיאוריה?"[1]

"למרות התעקשותן של תולדות האמנות על אי צמצום של המימד החזותי של אובייקטים, עיסוקה העיקרי של הדיסציפלינה מוקדש לשיבוץ אובייקטים אלה במסגרות שיחיות שונות של הסברים ופרשנויות; משום כך, הופעתן של הסמיוטיקה והתיאוריה הספרותית בריוני תולדות האמנות התקבלה בעיקרה בברכה וכאירוע משחרר, על אף אי אלו מקרים של הבעת אי נחת. מנגד, במחקר הספרות לא חלשינוי של ממש בעקבות התגליות החדשות של לימודי התרבות החזותית. רעיונות דוגמת 'האיקונולוגיה של הטקסט', קריאה חדשה לגמרי של טקסט או בחינה מחדש שלו מתוך פרספקטיבה של התרבות החזותית, הם עדיין רק אפשרות היפותיטית. אם כי מחקרים בתחומי הקולנוע, תרבות ההמונים ואמביציות מקיפות יותר בתחום תולדות האמנות, מעירים יותר ויותר שתמורה כזאת היא בלתי נמנעת. אם כן, איחויי דימוי/טקסט אינם סימטריים או בלתי משתנים, אלא תלויי הקשר מוסדי על פי המדיום שבו הם מופיעים".[2]

אפתח בדרך ראייתו של רפי לביא את הישגי יואב בראל: "השפעתו של יואב בראל על הדור הצעיר הייתה בעיקרה בתחום החשיבה האמנותית. בתחילת שנות ה־60 הוא דיבר על דברים שהאמנים המושגיים הגיעו אליהם רק בסוף העשור. הוא ראה בעצם הציור פשטנות ונחיתות. היה לו בהחלט אופי קונצפטואלי, למרות יכולתו הווירטואוזית בציור - שימוש בחומרים, הנחת צבע וביצוע נכון - אבל הוא זלזל בזה. אפשר לומר שהיה פילוסוף. התכלית לא הייתה חשובה לו. הוא היה טיפוס אנליטי מובהק שהתעניין, ניתח והבין עד סופו של עניין. בראשית שנות ה־60 היה למבקר האמנות של עיתון *הארץ*. בתקופה זו הייתה השפעתו גדולה, אבל הוא לא היה מודע לכוחו ולא הבחין בו. קריירה ואמביציה לא העסיקו אותו,



1. זאב בראל, *תבליט*, ראשית שנות ה־60, גבס ואפוקסי על לוח עץ, 15x38x50, אוסף לא ידוע
תצלום: ישראל צפריר

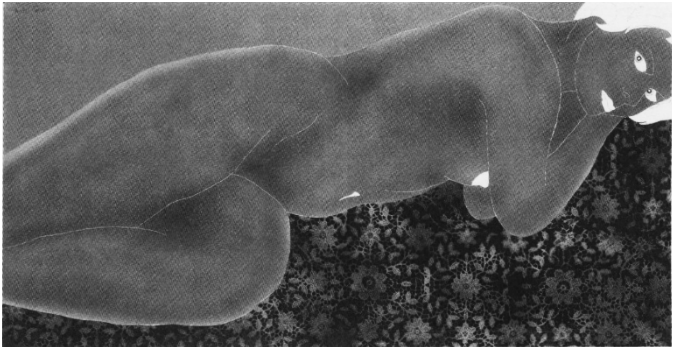
הוא לא נלחם לשם עצמו. הוא היה ישר והגון בביקורות שלו - עד מעבר לנדרש. הביקורות שלו היו אינטליגנטיות, הגונות ופדנטיות - עד כדי חוסר הגינות!".[3]

שלא כמו רוב המבקרים שפעלו בארץ עד סוף שנות ה־50, יואב בראל היה יליד הארץ וקיבל כאן את חינוכו.[4] יתר על כן, הוא היה אמן יוצר, שכתיבתו על אמנות – רשימות ביקורת ומאמרים היסטוריים־מחקריים,[5] השתלבה במכלול פעילויותיו, שהיו מרכיב בעיצוב חיי התרבות בארץ בשנות ה־60. היטיב להגדיר שנים אלהש יורם ברונובסקי: "אלה היו שנות ביניים, שנים של היסוס, שבנקל אפשר להגדירו כהיסוס קפקאי טיפוסי, בין הריאליסטי למופשט, בין החלוצי לדקדנטי. רגישותו ההיסטורית האמנותית של יואב בראל הייתה גבוהה: הוא היה מבקר אמנות בצד היותו צייר הקשוב בעליל לזמנו האמנותי-היסטורי ולמקומו התל אביבי. היו אלה שנים שלאחר מיצוי, וכמעט תום הפעילות של 'אופקים חדשים': חלפו הימים החלוציים של הציור הארצישראלי שיכור האור הים־תיכוני והנופים שנראו כקסומים בעיניהם ה'אוריינטליסטיות' של הציירים ילידי מזרח אירופה, ששאבו את עיקר השראתם מאסכולת פריז. אבל עדיין לא הגיעו הציירים החדשים, עוד לא דרך כוכבו השחור, המסויט, הקונצפטואליסטי, של צייר כמשה גרשוני, ועוד לא ניכר חותמו של מורה וצייר של ישראליות מטפיזית כמו רפי לביא".[6]

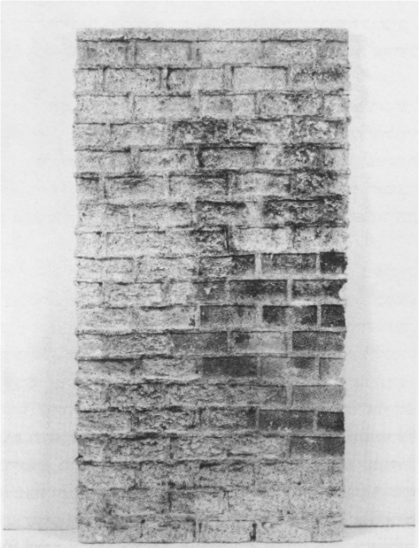
אכן, לא מפתיע שאחת מרשימות הביקורת המוקדמות של בראל כותרתה היא "אופקים מצטמצמים", ובה הוא מצביע על "רדידות ורפיון מתח", "התמוטטות ערכים וצבעים", "איזון עורות ומשטחים מבלי שיגיעו לפשטות ולצמצום הדרושים על מנת להעלות ציורים אלה לדרגת חוויה אמנותית".[7]

בראל ביקש "לברוא תיאוריות", המושתתות על אינטואיציה, אך גם על צבירה של חשיבה פילוסופית.[8] השאיפה אל "הראשוני, הלא תרבותי, היכולת להתחיל מהתחלה"[9] הייתה מימד שרפי לביא הוקיר מאוד אצל בראל; יתר על כן, שאיפה זו מבטאת תחושות ועמדות שגברו בשנות ה־60 בארץ, במידה רבה בעקבות עבודותיהם של אריה ארוך ואביבה אורי, שהשפעתם ניכרת היטב בראשית דרכו של רפי לביא ומאוחר יותר ברישומי הזן והשרבוטים של בראל.

הרישומים המוקדמים של יואב בראל זוהו על ידי רפי לביא, למשל, כעיסוק סמי-סוריאליסטי, ואילו על ידי מבקרים אחרים - כנוטים לכיוון האקספרסיוניסטי. "כמעט לכל אורך דרכו האמנותית", כתב רפי לביא בעקבות תערוכת הזיכרון לבראל בגלריה שנער, 1981, "האווירה שלו הייתה מורבידית. היה ליואב הומור מקברי והמוות הירבה להעסיק אותו, כאילו ידע שימות בגיל צעיר". מעניין כי הרישומים של בראל משנות ה־50 וה־60 מתייחסים למרדכי ארדון ותלמידיו, שהחשוב ביניהם בתחום הרישום היה אביגדור אריכא; איורים של אריכא מראשית שנות ה־50 ליצירות ספרותיות של עגנון ורילקה השפיעו על דור של אמנים צעירים שעסקו ברישום. בראשית שנות ה־60 יצר בראל עבודות תלת־ממדיות תבליטיות, מרביתן יציקות גבס; עבודות אלה השאיר בראל ברובן לבן ובכמה מהן הוסיף צבעים, בעיקר צבעי יסוד בקונטרסטים חריפים. סדרות גבס אלה מאזכרות את "הציורים הלבנים" של רפי לביא מראשית שנות ה־60, "תקופת החומרים", שבהם כוסו הציורים



2. יואב בראל, *עירום סגול*, 1969, צבע אמאיל סינתטי על בד, 116x60, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות



3. יואב בראל, *קיר*, 1970־1971
גבס ואפוקסי על לוח עץ
8X100X190
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

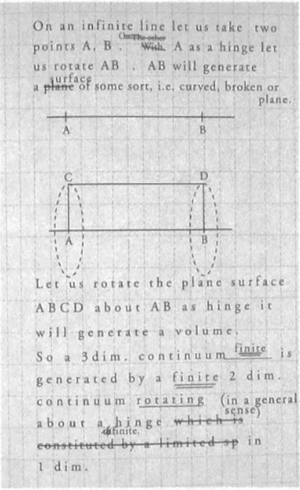
בקליפות צבע לבנות, חומריות וטקטיליות (כנראה בהשפעת טאפייס ודובופה). בניגוד ללביא הצורות אצל בראל מעוצבות יותר ונוקשות, והן מתפתלות בצפיפות מאיימת כבעל חיים כזוחל כלשהו, שנדחס לתוך מצע התבליט ובגבולותיו הוא עדיין חי ונושם. הטקטיליות והנגיעה הפוצעת של האמן בתוך משטח הגבס, מעניקות לעבודות אלה חום אנושי וקירבה אינטימית (איור 1).

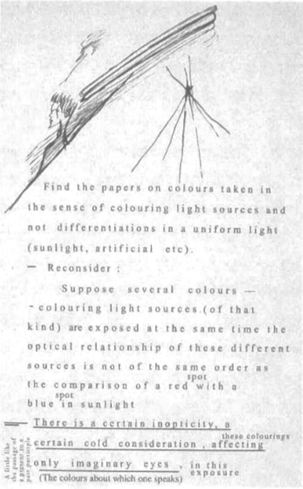
במקביל, עסק בראל באותה תקופה בפילוסופיה של הזן־בודהיזם ושאף להעביר משהו מתפיסת הזן ברישומיו. למרות הממדים הקטנים, מזכירים רישומים אלה את משיכות המכחול המחוותיות של פרנץ קליין האמריקאי, יוליוס ביסייה הגרמני ופימה (אפרים רוטנברג) הישראלי. יש לציין שבשנים אלה התנסה בראל בסמים, בעיקר בחשיש, אך ב־1964,

תוך כדי לימודיו במחלקה לפסיכולוגיה של אוניברסיטת תל אביב, התנדב למחקרים על ל.ס.ד. במחלקה הפסיכיאטרית של בית החולים תל השומר. ההזיות הצבעוניות וסלסולי הדגמים שחלפו בהבזקי מחשבותיו, לא ילדו אומנם אמנות חדשה, אבל פתחו תקופה צבעונית, שאת מקורותיה יכול היה למצוא באמנות הפופ. ואכן, נראה כי לקראת סוף שנות ה־60 התעצם והתרחב עניינו בפופ-ארט. ממדי בדיו גדלו ואוכלסו בדמויות שליקט מאיורים לספרי ילדים/מבוגרים דוגמת *הרפתקאות אליס בארץ הפלאות* או מפרסומות ושלטי חוצות, שבהם הגוף הנשי שרוע לרוחב מצע הציור כציטוט של צללית צילומית בצבעים בוטים (איור 2).

השלב האחרון והמקוטע ביצירתו של יואב בראל נוטה יותר ויותר אל המשגה, המתנקזת ב*ספר הרעיונות*, שתחילתו 13.3.1969 וסופו ראשית 1974 (עמ' 23-56). מרבית הרעיונות נשארו בגדר טקסט קצר או סקיצת עבודה סכימטית ביותר, אם כי כמה מהם, ל*משלקיד*, 1970-1971 (איור 3), או*חלל של דלת*, 1971 (עמ' 24), אכן בוצעו. אין ספק כי*ספר הרעיונות* הושפע בראש ובראשונה מספריו של מרסל דושאן, שהיו בבחינת הנחיות ביצוע לרעיון (אמן כלשהו או כל אדם אחר שהאמן מצא לנכון, היה יכול לבצעו). הטקסטים של דושאן נכתבו רובם ככולם בצרפתית וזכו לתרגום אנגלי על ידי אמנים, למשל ריצ'רד המילטון (איורים 4, 5).

על חשיבות הטקסט והשימוש בו באמנות של אמצע שנות ה־70 כותב יאיר גרבוז ברשימתו "הם יודעים שהם מדברים גם פרוזה" (המדרשה, מס' 4, 2001, עמ' 5): "באמצע שנות ה־70, כמעט במפתיע, התרוקנו הקירות בכיתות הלימוד של המדרשה ונשארו לבנים וחשופים. נעלמו ריחות הצבע, המדללים התנדפו, המכחולים הוחבאו, הפאלטות נערמו, המודלים התלבשו, גם רעשי הניסור וההקצעה וזיקוקי ההלחמה נהפכו לזיכרון - כל סימני העשייה והחומר נדחקו. המדרשה, שנראתה עד אז כתמונה צבעונית וקולאז'ית, נהפכה לתמונת שחור-לבן. את מקום מעשי הציור והפיסול, השרבוט והמריחה, תפס הדיבור, ואת מקום התוצאה הוויזואלית תפס הטקסט. לפעמים נאלץ הטקסט להישען על פרוטזות חומריות-ויזואליות, אך על פי רוב הסתפק בדיבור על אמנות כתכלית וכהגדרת מעשה האמנות. בהכללה, ניתן לומר שנוצרו אז טקסטים רוויים בחרדת נטישת האובייקט, עם אפולוגטיקה מפותלת כלפי הוויזואלי והידני. הטקסטים היו בדרך כלל קצרים ביותר, ממלה





4., 5. מרסל דושאן, דפים מתוך *הקופסה הלבנה*, 1967, תרגום מצרפתית, עריכה ועיצוב בהדרכת הצייר ריצ׳רד המילטון, 1999, עמ' 53, 71

בודדת או צמד מלים ועד למשפטים ספורים. הם היו אחים אנורקסיים לדלות החומר, וסבלו או נהנו, הכול לפי הקורא או המתבונן, מנטייה פיוטית, כלומר, מהגנטיקה הלירית של הציור הישראלי. הם לא נולדו מהמלים, אלא מהתמונות, וכל קיומם היה דומה לכמוסה שמטעינים וממזערים לתוכה את זכרון האמנות הוויזואלית, כדי שיישמר בתוכה עד שהפורענות תעבור. הטקסט הקונצפטואלי המוקדם פלירטט עם הגמגום, עם צורת הפתק, עם תכני המברק, עם לשון ההצהרה ועם השרבוט המילולי, שנועד להחליף בסתמיותו המודעת את קשקוש העיפרון. הטקסט המוקדם עסק בהשמדת האובייקט, מחד, ובחיזור נמרץ אחרי דיסציפלינות מדעיות ואחרי עמדת המחקר החברתי, הפסיכולוגי והסטטיסטי, מאירך. מכל הבחינות הללו מתברר, כי אמנות הפרוזה לא הייתה מקור השפעה לטקסט של שנות ה־70. הספרות נתפסה, בהשאלה, כאובייקט אמנותי נוסף, שדינו, כמו האובייקט הוויזואלי, להצטמצם ואפילו להיעלם. הטקסט של שנות ה־70 ברח מהפרוזה ולא ידע שכאשר הוא בורח ממנה, הוא נוטה, לפעמים, לדבר שירה. היו בטקסט הקצר גילויים מבוישים של איכויות גנובות מהשכנה העדינה ואנינת הטעם - השירה. התכונות הוויזואליות של הטקסטים הקונצפטואליים חיזקו את הפיוט, התוקף בקלות את הרזון".

על הוראה ועל תוכניות להוראת אמנות

יואב בראל שימש במשך שבע שנים (1977-1970) מרצה בכיר במחלקה לעיצוב תלת ממדי בפקולטה לאדריכלות ובינוי ערים, הטכניון, חיפה. בשנים אלה עמד יצחק דנציגר בראש המחלקה.[10] יואב בראל הלך בעקבותיו בעיקר בשני עניינים מרכזיים שהנחו את שניהם בהוראה: הראשון, הושם דגש על מבט יצירתי ועצמאי בהתייחסות לתלת מימד; והשני, שני האמנים, ובעיקר בראל, ביקשו להעניק לכל אחד מהאדריכלים לעתיד מידע עדכני בכל מה שקשור לתיאוריות של אמנות ואדריכלות.

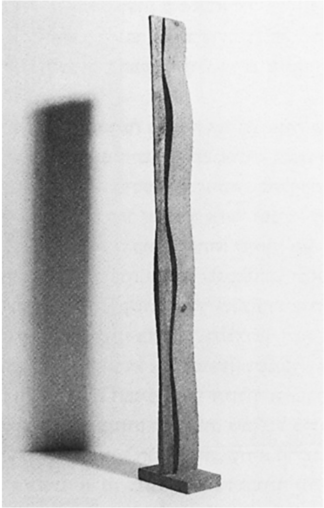
בראל הגיע אל הפקולטה לאדריכלות בהמלצת דנציגר, לאחר שלימד במספר לא קטן של מוסדות, שבהם התגבשה דרכו שלו. הוא החל ללמד במכון אבני (1963-1962), משם עבר לתיכון אזורי, גבת (1967-1964), ולאוניברסיטה העממית (1968-1966). הוא לימד גם במכון להשכלת מבוגרים מטעם משרד החינוך והתרבות (1968-1964) ובבית הספר הגבוה לציור, תל אביב (1971-1967).

עדות על הסדנה הבסיסית בעיצוב תלת ממדי כפי שהייתה בשנות ה־60 נזדמנה לי מהאדריכל ישראל לדרמן,[11] שהיה תלמיד מקורב לבראל (הם צברו הרבה שעות שיחה ביניהם בנסיעות לחיפה) וגם אחד מתלמידיו הנאמנים של דנציגר. לדרמן מדגיש את "החגיגה המתמשכת" והאופוריה שאחזה בארץ לאחר מלחמת ששת הימים. האופוריה בארץ, תנועת ההיפים באמריקה וההפגנות נגד מלחמת וייטנאם וכן הפגנות הסטודנטים בפריז שבראשן עמד דני האדום, נתנו את אותותיהן גם באווירת המחלקה ובתוכן הלימודים. היחס בין מורה לתלמיד הצטמצם והלך. האווירה הנאיבית והבוהמיינית הכתיבה את העשייה בכיתות, ובמיוחד את הפעילויות מחוץ להן, דוגמת מסיבת פורים המפוארת של 1970, שבה מורים ותלמידים התחפשו לגלדיאטורים וחגגו את ימי רומא

העליזים. בסדנה לעיצוב תלת ממדי, שהתקיימה לצד הנגרייה של הטכניון, חולקו התלמידים לשתי קבוצות, שמידי סמסטר, לסירוגין, למדו אצל מנחה אחר: יצחק דנציגר ויואב בראל. חומרי העזר – עץ וגבס, איפשרו התנסויות בחומר, והגישה לתרגילים הייתה בסיסית ובלתי אמצעית. תרגיל אהוב שחזר הן אצל דנציגר והן אצל בראל, על פי עדותו של האדריכל ברוך ברוך, התבסס על קיפולי נייר ובניית מבנים, כגון עמודים או גשרים, מדפי נייר שטוחים ש"פוסלו" בווריאציות שונות.[12] האדריכל ברוך ברוך מזכיר באופן מיוחד את גשרי הנייר שהתלמידים התבקשו לבנות כך שיוכלו לשאת "משקולת של קילו". ההדגשה הייתה על תפיסה כוללת שלא מזניחה את הצד הטכנולוגי של האדריכלות.

תרגיל נוסף מזכיר עופר ללוש, שביקר ב־1976 בסדנתו של יואב בראל בטכניון לקראת התקבלותו, בהמלצת בראל, להוראה באותה מגמה לעיצוב תלת ממדי. בשלב הראשון התלמידים התבקשו לפסל בקלקר גופים תלת ממדיים ולאחר מכן לצפות אותם בגבס. בשלב השני שרפו התלמידים את הקלקר עם "ברנרים", ובכך רוקנו, למעשה, את הגוף התלת ממדי ונתקבלה קליפה שתוכה חלול. התרגיל הדגיש את החלל הנסתר הקיים בכל מבנה תלת ממדי; החוויה האישית של חשיפת הריק הייתה מרכיב חשוב ופורמטיבי לכל אחד מהסטודנטים.[13]

על חופש הפעולה ופתיחות הביטוי בסדנאות הלימוד של דנציגר ובראל ניתן ללמוד מהערותיו של עמוס גיתאי, שהיה בראשית שנות ה־70 סטודנט באותם שיעורים של עיצוב תלת ממדי בטכניון. באופן מפתיע ומרגש נשמר אצל גיתאי תוצר של אחד מתרגילי הסדנה של בראל; עמוד עץ הבנוי מניסור והדבקה של מלבן עץ מאורך (איור 6). נקודות המפגש החדשות בין חלקיו של גזיר העץ היו מקור מרתק להתייחסות בכל מה שקשור לקצב ולתנועה מחד, ולחומריות (במיוחד הטקסטורה של סיבי העץ) מאידך. הליברליות של הלימודים אצל דנציגר ובראל ניתבה לגיתאי את התחלת דרכו בסרטים: "אם אני מתבקש לשחזר את התהליך, הייתי מונה אולי שניים או שלושה אירועים שבגללם התחלתי לעשות סרטים. בצורה לא פורמלית עשיתי סרטים כבר בתקופת לימודי הארכיטקטורה בטכניון וכשעבדתי כעוזר של יצחק דנציגר. הצלחתי להחליף חלק מהבחינות והעבודות שהייתי חייב - בסרטים קצרים. למשל, אם ננסה לדמיין את הקשר בין שתי נקודות במרחב, נוכל לתאר אותו כקו. אבל אם נזיז את הקו הזה על פי סדרה של קואורדינטות, עשוי להיווצר מצב שבו הקו יצטמצם לנקודה. זו דוגמה ליכולתה של משוואה מתימטית לתאר יחסים במרחב. עשיתי סרט קצר של חמש דקות, שבו תנועה של קווים במרחב הדגימה את היחסים המתימטיים האלה בצורה חזותית. גם בשיעור על פרטי בניין עשיתי סרט קטן של אנימציה פרימיטיבית, שבו, בעזרת סדרה של שקפים, הראיתי איך בונים חלון, איך יוצרים פרט מאלומיניום. איך מכניסים לתוכו את הזכוכית וכך הלאה. דנציגר רצה שניצור מבנים
פיסוליים מנייר, אז בניתי אותם, שרפתי אותם וצילמתי את זה. בפסקול השתמשתי ט"ז
בטוקאטה של באך, וכששמתי את הסרט על הפרוז'קטור הקרנתי אותו הפוך - מהאפר אל המבנה. המצלמה הייתה צעצוע שגרם לי הרבה הנאה ושעשוע. היא הייתה אמצעי מעניין להתמודד עם הדרישות האקדמאיות של דיסציפלינה אחת בעזרת דיסציפלינה אחרת.



6. עמוס גיתאי, *תרגיל בעיצוב תלת־ממדי*, סדנת יואב בראל, הפקולטה לאדריכלות ובינוי ערים, הטכניון חיפה, 1974

המצלמה והקולנוע גם גוננו עלי מהמקצוע של אבא שלי, שאני כאילו זרמתי לתוכו בלי שבעצם החלטתי להיות ארכיטקט. בדיעבד אפשר לראות בתקופתי בטכניון שלב מעצב גם בכל הנוגע ליחסים ביני לבין מוסדות ההפקה הקולנועיים. זו הייתה הפעם הראשונה שבה עמדתי במצבים שבהם אני מעוניין להגיש עבודה שאינה תואמת בהכרח את הציפיות של מקבליה".[14]

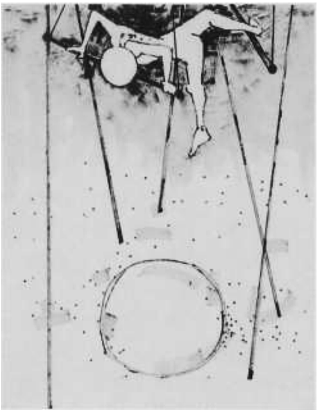
ההצעות של בראל לתוכניות לימודים, לסימפוזיונים ולסמינריונים, מאירות תכנים באור חדש, מגלות אפשרויות וחושפות היסטוריה רעיונית. להלן דבריו של בראל על חשיבות *הלמידה* בתהליך היצירה, למרות היותו "תהליך אישי ופנימי לחלוטין, עניין שבין אדם לעצמו": "אין יצירה ללא תהליך למידה קודם, שהוא שיטתי מאוד ורחב בהיקפו. כמו כל אחד, היוצר קולט אינפורמציה ממקורות שונים שבסביבתו ומארגן אותה בתוכו, ואולי יותר מכולם הוא נדרש להיות חשוף וקשוב מאוד לאינפורמציה שבאה מן הסביבה; כל פירור של כל רמז יכול להיות משמעותי בהמשך. וההמשך הוא אותו צעד נוסף המייחד את תהליך היצירה מתהליך של למידה. אם למידה משמעה: קליטה של אינפורמציה מהסביבה - מהחוץ, וארגונה בעולם הפנימי, הרי תהליך היצירה משמעו: רה־ארגון של אותו עולם פנימי. זהו קטע הדורש ניתוק ובדידות, שכן כל כולו מתחולל בתוך העולם הפנימי; התוצר של אותו רה־ארגון פנימי הוא יצירה, שהיא חדשה ליוצר בדיוק כפי שהיא חדשה לסביבתו. חידוש משמעו: ארגון מחודש ברמה גבוהה יותר, או איכות טובה יותר מהארגון הפנימי הקודם. ליצור - משמעו יכולתו של האדם לחדש, קורם כול, לעצמו. ליצור - משמעו של אדם לעניין את עצמו".[15]

יואב בראל ופרנץ קפקא

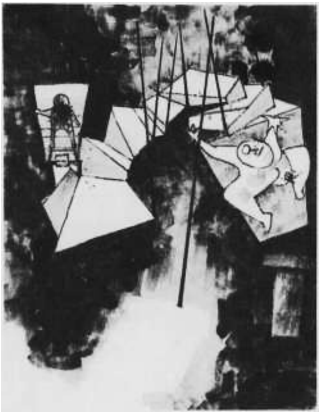
יואב בראל החל את עשייתו האמנותית הפלסטית מתוך התייחסות לטקסטים של קפקא, ובתערוכתו הראשונה (גלריה צ'מרינסקי, תל אביב, 1958) מרבית ציוריו חגו סביב *המשפט* ו*הטירה*. הנושאים שבהם בחר בראל לעסוק בציוריו מפתיעים. א' מן, מבקר האמנות של *מעריב* באותם ימים, מקשה: "מדוע בחר לו צבר צעיר זה, שיש לו תעסוקה במקצועו הטכני, דווקא את הפסימיזם התהומי של הסופר היהודי הטרגי מפראג?".[16]

הזדהותו של בראל עם "הסופר היהודי הטרגי מפראג" מתבטאת גם ברישומים רבים משנות ה־60 (איורים 7-10), שמבחר מהם כונס וראה אור על ידי מירנה בראל-בליי ועמי בליי ב-1997.[17] לספר זה כתב גבריאל מוקד רשימה שכותרתה היא "קפקא בתל אביב של הבאוהאוס", והריהי בשלמותה:

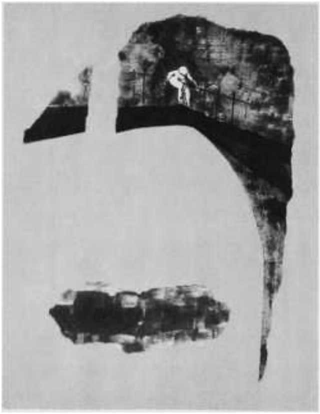
"השפעתו של פרנץ קפקא על אינטלקטואלים, סופרים ואמנים צעירים, בעולם בכלל ובישראל בפרט, בשנות ה־50 וה־60 של המאה, נבעה, כנראה, לא רק מגדולתו, שאין דומה לה, כסופר (הוא נראה לי גם כיום כמחבר הפרוזה הגדול ביותר במאה ה־20, ובוודאי כאחד מגדולי הפרוזאיקנים בכל הדורות). השפעה זו יכולה להיות מוסברת גם על ידי גישתו האקזיסטנציאליסטית המיוחדת והנוסח הסמלי המופשט שהוא ייסד (במקצת בעקבות קלייסט) בפרוזה המודרנית. שני האיפיונים הללו, האקזיסטנציאליסטי והסמלי-



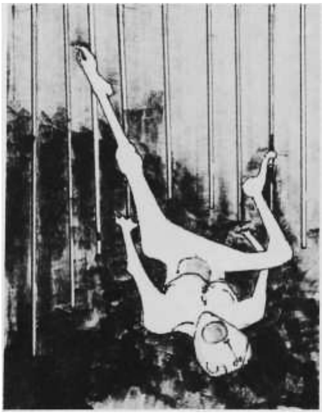
7. *אמן הטרפז,* 1960
על פי "צער ראשון" מאת קפקא
עט לבד ודיו על נייר, 22x27.8
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב



8. *מדרגות,* 1960
על פי "בלבול נפוץ" מאת קפקא
עט לבד ודיו על נייר, 21.5x27.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב



9. *איש על הגשר,* 1960
על פי "גזר הדין" מאת קפקא
תדביק, עט לבד ודיו על נייר, 24x34.6
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב



10. *אמן הצום,* 1960
על פי קפקא
עט לבד ודיו על נייר, 21.7x27.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

המופשט, משוקעים, כמובן, בעצם גדולתו הספרותית; אך הם פורצים לעבר נופים והגותיים, כלליים ועיקריים, של אמנות המאה ה־20 כולה - ושל מרכז החוויות וההגות במאה הזאת.

"מחברם *של הגלגול, המשפט, הטירה, אמריקה, מושבת העונשין ואמן התענית*, נחשב בעצם על ידי אינטלקטואלים רבים כמסמן המצפון, התהייה ונסיונות ההבנה באמצעות הפשטה דינמית בלב המאה הזאת - מול שואות, רעידות אדמה רוחניות וחברתיות ומצבים קיומיים קיצוניים, שהוא ביטאם וצפה אותם מראש גם יחד. לכן מעמדו בקרב האינטלקטואלים והמודרניסטים כמסמל האתגר המהותי בנסיונו לתת תשובה למצבי יסוד של המאה ה־20, היה קרוב לסטטוס של מי שניצב ליד מקור האמת, ויצירתו נראתה בעיני רבים בגיבוש הטוהר המזוקק, בדרגה שהיא אפילו מעל גדולתם האסתטית והאנליטית של ג׳ויס ופרוסט. הוא גם לא זוהה עם אגפים פוליטיים של המודרניזם, הימניים והשמאליים הקיצוניים, אלא בא למעשה ממרכז החוויה וההפשטה עצמן, מליבת הכור של המודרניזם העילי, ממקום שבו מתפרקות ומורכבות מחדש חוויות והבנות.

"בישראל הקטנה של שנות ה־50 וה־60 שלפני מלחמת ששת הימים בא האקזיסטנציאליזם הקפקאי, גם יותר מזה הסארטרי או מזה של המקור הקירקגוריאני (שרק התחיל להיות ידוע), ותפקד כסוג של מסד רעיוני וחווייתי, במקום סוג של מארקסיזם, כאשר *הגלגול* ו*המשפט* מבטאים תחושה והבנה של כל סכנות הדה־הומניזציה והטוטליטריות במאה ה־20. מאבקם העיקש של יוסף ק׳ *בהמשפט* וקי *בהטירה* נראה גם כמאבק מהותי ורוחני במרכזה של יצירת המאה הזאת, ואמני התענית והטרפז של קפקא הם גילום חי של חתירת היוצר והיצירה אל השלמות, שאיננה משועבדת לשום קני מידה קודמים, גם בלב המצבים הקיצוניים החדשים.

"לא הייתי אומר שכל סופרי דור המדינה, הצעירים מאוד בימים שמדובר בהם, היו מושפעים מהדיאלקטיקה האקזיסטנציאלית הזאת, הקפקאית כל כך. אבל אין ספק כי נתן זך (שרבים משיריו *בשירים שונים* ו*בכל החלב והדבש* הם פרפרזות על משלי קפקא) ודוד אבידן, א.ב. יהושע ויצחק אורפז, ויואב בראל כאינטלקטואל, מבקר אמנות וחונך זרמים חדשים באמנות החזותית על פי קנה מידה ישראלי, וכך אני בספרי *ואריאציות* - היינו, בשנות ה־50 המאוחרות ובראשית שנות ה־60, כעין קבוצת משנה קפקאית, המושפעת מאוד מהאקזיסטנציאליזם הדיאלקטי הזה. בתוך הספרות והאמנות של דור המדינה, כלומר בתוך אותו דור שהחל אז לתפוס מקום חשוב משלו מול קבוצה קודמת של ׳תרבות מתקדמת׳, ואולי גם מול ׳אופקים חדשים׳, התגבשה אפוא קבוצה חדשה.

"מכיוון שההפשטה הקפקאית גובלת באמצעות פנטזיה גם בתחומים שקרובים לדמיון מדעי, התערבבה באותה תקופה אהבתנו לקפקא בחיבתנו לסיפורי ׳סאיינס פיקשן׳. באותה תקופה היינו שטופים בשיחות על עולמות אפשריים של דמיון מדעי, לרבות נופי משטרים טוטליטריים, שבראשם עמד ׳השופט הגדול׳ או ׳האח הגדול׳ מאורוול ועד סיפורי ון פוגט ועולמות של מוטציות גנטיות המוליכות היישר לסיפורים *הגלגול, יוספינה הזמרת, עיוני כלב ומצודת החפרפרת הגדולה* של קפקא. הסיפור הסמלי המופשט הקפקאי, הקרוב לעיתים לפנטזיה של סיפורי פו והופמן ולפיקציה היורידית של קלייסט וגוגול, גבל אפוא בעינינו גם בתחום הנרחב של דמיון מדעי, הכולל אופקים מפתיעים של הרחבת ההכרה האנושית

והפשטות הגותיות נועזות. דוד אבירן, יואב בראל ואני, אך גם המשורר אורי ברנשטיין, הפילוסוף והמבקר הצעיר עדי צמח וידידים אחרים שלא עסקו בספרות ובאמנות - ביניהם מתתיהו תימור, חלוץ מו״לות הדמיון המדעי בארץ, היו חובבים נלהבים של דמיון מדעי. גם על ספרי שעסק ב*הגלגול*, יצירה מוקדמת שלי, התקיימו דיונים שנשתרבבו לתוכם אזכורי דמיון מדעי.

"צלע הגותית וחווייתית אחרת, שגבלה בסיפורים של קפקא וקאמי (ולאחר מכן בסיפוריהם של בורחס וקאלווינו), בצד הדמיון המדעי, הייתה ממלכת המשלים, הסיפורים ו'התרגילים ההגותיים' (קואנים) הזן־בודהיסטיים. שהתגלו לנו באותה תקופה הודות למשה (מוסה) שפט, אינטלקטואל שהיה מקורב מאוד לחבורתנו והינו גם עתה אחד המבינים הגדולים של זן־בודהיזם. מוסה שפט היה זה שהביא לחבורה שלנו מודעות לתפיסת האני ולהומור של המזרח הרחוק, הקרוב לאחדים ממשלי קפקא (אגב, קפקא עצמו שיקף קירבה זו לא רק במשלים, אלא גם באחד מסיפוריו המוקדמים). זכורים לי מפגשים בין יואב בראל למוסה שפט בסוף שנות ה־50, בדיוק בתקופה שבה יואב צייר את ציורי השמן הגדולים שלו, שבמרכזם שער החוק ודמותו החרקית של גרגור סאמסא, ורשם בה את סדרות הרישומים שלו ל*הגלגול* וליצירות אחרות של קפקא, וכן סדרת רישומים על תימות זן־בודהיסטיות.

"אני חושב שכל החבורה שלנו, אשר נמנה עמה גם המחזאי יוסף מונדי, שהיה נתון לא רק להשפעת קפקא אלא גם להשפעות בקט ויונסקו, הייתה שרויה בשנים 1967-1955 ביקום של דיסקורס, שבו קפקא ואודן, שירה מודרנית בכללה, הגות אקזיסטנציאליסטית הגובלת בדמיון מדעי מזה ובסיפורי זן מזה (עם קצת תוספות מסיפורי ר' נחמן ומנדלי מקוצק) היו במרכז, כאשר סרטי קורוסאווה, פליני, ברגמן ובמאים מודרנים אחרים (לרבות אלן רנה מ*הירושימה אהובתי*) היוו איזה מכלול קסום ומסגרת התייחסות גם יחד.

"הסטודיו של יואב בראל - בהתחלה ברחוב הירקון, אחר כך ברחוב ויזל (ממש ליד דירתי דאז - ואבידן וזך וגם יאיר הורביץ הצעיר מאוד גרו גם הם בקירבת מקום) ולבסוף ברחוב גוש חלב בצפון תל אביב הבאוהאוסית, היה, בצד דירותיהם של אבידן וזך ושלי, מעין משכן מטה של החבורה ומרכז דיונים. שם, בין תמונותיו של יואב, כאשר בין באי ביתו מצויים, כמובן, גם ראשי חבורת 10+, כגון רפי לביא ורן שחורי, בין אינסוף עבודות חזותיות היאות לאמן רנסנס, בצד חומרי ציור ופיסול וריבוא ספרי דמיון מדעי ותצלומים מתוך סרטי קורוסאווה ואנטוניוני, היינו קוראים בכתבי קפקא כמתוך אוונגליון, בשורה רוחנית ותדריך מוסרי גם יחד, בין מפגשים בוהמיים ב'כסית' של פעם לבין מפגשים שונים בדירות הסטודיו, בטרם היות עולם של אינתיפאדה, רייטינג ופרסומת. ישראל הייתה אז מקום שקט ונעים יותר - וגם מקום נוח יותר לפעילות אינטלקטואלית שאיננה נתונה תדיר בכור לחץ אלים.

"אסיים רשימה קצרה זו בשתי הערות: האחת על מקום הציור בחבורתנו, והאחרת על יואב בראל עצמו. אם כן, ראשית, יואב קיים בוודאי שיח מתמיד עם רעיו בקרב הציירים הצעירים, שבחלקם היו מעורבים עם החבורה הספרותית שלנו. אולם, בלי ספק, חלק ניכר מהדיסקורס שלו והמרץ ואהבת הנושאים שהשקיע בדיסקורס היו מכוונים ל'חבורה האקזיסטנציאליסטית' שלנו, כך שציוריו נתפסו בעינינו, אולי באופן חד צדדי במקצת, כביטוי לאותן המחשבות החווייתיות והאינטלקטואליות, שנגעו אמנם גם בשאלות האמנות בכללן.

האנרגיה של יואב ומעמדו הבכיר בביקורת של אמנות חזותית ובאמנות החזותית עצמה, נראו לנו כשלוחה מאיזה מרכז אינטלקטואלי וחווייתי בכיר, ממש בדומה לתפיסה כי שירתו של אבידן, למשל, גם היא שלוחה מאותו מרכז חווייתי ואינטלקטואלי. 'הנחת עבודה' זו נראתה לנו כמתארת מצב דברים ודאי לחלוטין, כאילו היינו איזה 'הגליאנים צעירים' החושבים כי כל ביטויי אמנות והגות נובעים מהאידיאה השליטה ברוח הזמן והמבטאת אותה. במקרה שלנו - האידיאה הייתה מיזוג של מודרניזם עילי, של אקזיסטנציאליזם ושל סמליות מופשטת, אשר במרכזה המשל והסיפור הקפקאי.

"ההערה הנוגעת ביואב בראל באופן אישי עניינה באישיותו הרנסנסית. האנרגיה היצירתית של יואב, צמאון הדעת האינטלקטואלי שלו ושליטתו בחומרים ובמדיה רבים ביטאו רבגוניות רנסנסית. עם זאת, סיפורים כמו *הגלגול*, רומאנים כמו *המשפט*, וחלק ניכר מהספרות ומהאמנות המודרנית, הישרו בו, בגלל מצבים קיומיים קשים המבוטאים בתוכן, גם דיכאון קיומי חריף, שבלט לעיתים יותר מאשר אצל אבירן ואצלי. זכורני שפעם אמרתי לו, כי דווקא הוא, שבא מתחום טכני (חיל אוויר ותחזוקת מטוסים) וספורט (צלילה) ומגע חי עם חומרים פיזיים (בציור וגם במיצבים תלת ממדיים), היה חשוף יותר לגלי 'מדכוא' קיומי (אם ננקוט ביטוי של אבידן) מאבידן עצמו וממני, שצמחנו לא מקיום רגיל אל נופי הפשטה מודרנית ואקזיסטנציאליזם, אלא, להיפך, מנופים אישיים לא קלים אל המכנה המשותף של המודרניזם - לעומת יואב, שקצת כמו ג'ק לונדון, בא מקיום מלא חיוניות פיזית של גיל נעורים אל השאלות הקשות של התהייה הקיומית. אבל שלושתנו, אבידן, יואב ואני, נפגשנו בגיל צעיר למדי בלב נוף משותף של מודרניזם ישראלי עולה, בשנות ה־50 וה־60, והזדהינו עם סוג של פאתוס והפשטה מודרניסטיים, הקרובים לנופי קפקא ואודן, שאבידן מתאר בשיר כגון זה המובא להלן (שיר שיואב אהב ביותר והירבה להללו):

במקום בו מנשבות הרוחות החזקות ביותר
אין הרוחות החזקות מנשבות כלל. לכל היותר
נמצאות בתנועה, מתפרדות לפרודות, שורקות להשיג
את הקצב הטבעי שלהן, הסגור, הבלתימופרע, לכל
היותר מנשבות.
אבל במקום בו מנשבות הרוחות החזקות ביותר
אין אוויר חם ואין אוויר קר ואין אהבה מתמדת, רק
מהפכה מתמדת של גילויים פתאומיים, של רוחות
חזקות יותר או חזקות פחות, נשברות, חורקות להשיג
את הקצב הטבעי שלהן. הנס, המדבר, המנגן, המלא
אוויר חם ואוויר קר, אור בהיר, טמפרטורה
ממוזגת.
כך בעצם חדלות הרוחות החזקות ביותר לנשב, לנוס

מהקצב הטבעי שלהן, הסגור, הבלתימופרע, הנע
לכל הכיוונים במידה שווה, [...]

הבעיה הממשית של הרוחות החזקות ביותר היא, אפוא,
כיצד להגיע בלי למהר, כיצד למהר בלי ללחוץ, כיצד
לא לאבד מקורות אור וזרימה ובעיקר לא
לדחוק את הקץ. [...]

"ובאמת, באותם הימים האוונגרדיים של יואב בראל ושל דוד אבידן, ושל ידידים אחרים המקורבים אליהם, לא דחקנו את הקץ. רק ההתלהבות הגדולה והכישרון העצום דחפו יוצרים כאבידן ובראל קדימה, לקדמת הבמה של המודרניזם הישראלי".

בין יונתן רטוש לדוד אבידן

בשנת 1963 יצא לאור ספר שיריו של יונתן רטוש, *שירי חשבון*,[18] מלווה בעשרה רישומים של יואב בראל. מפליא עד כמה ביקש הצייר ללכת בעקבות המשורר ועד כמה צמודים האיורים של בראל לטקסט של רטוש. הדימוי ברישום הראשון, המתייחס לשיר "שוק", הוא בור שחור בשרה פתוח (איור 11); רטוש דולה מהסיפור המקראי על מכירת יוסף על ידי אחיו וזריקתו לבור מוטיב לשיר צעקה וכאב על בגידה באדם קרוב מאוד. איורו של בראל לשיר הוא מהרישומים הריאליסטיים ביותר שעשה. להלן שורות השיר במלואן:

אני מוכר את אחי
וכתונת הפסים
בבור
ואני ואחי
את בן דודי
פנים
ואחור -
ואני
ואחי
ובן דודי
עולם ומלואו -

יחי אני
ואחי
ובן דודי -

וכל אחד אחר –
ולדידי
כל העולם כולו –

- מוכן למכור -
- מדוע לא -

כולנו בעמק העכור
איש איש
לפשוט
לשמוט
לחוות את מעילו
את מעלו
ביד הבוגדה
בעקוב -
ולומר לדבק
טוב -

אני מוכר
את אחותי
וכתונת הפסים
כחוק -

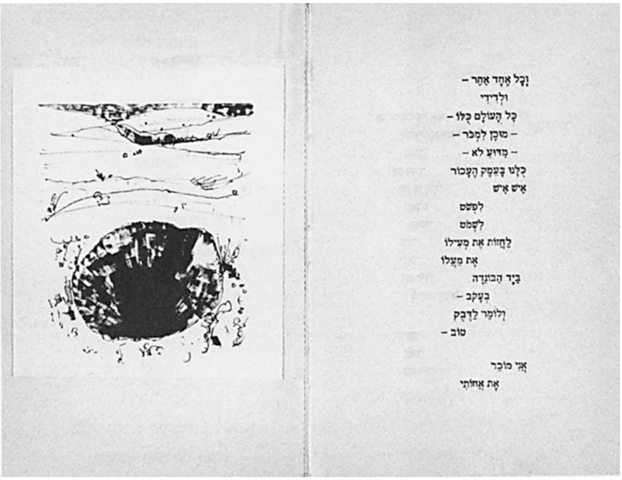
ואני ואחותי
את רעותי -

שא נא אלהי אדם
לשכמותי -

למה תראה ברעתי -
למה תעמוד ברחוק
על דם
מכתי -

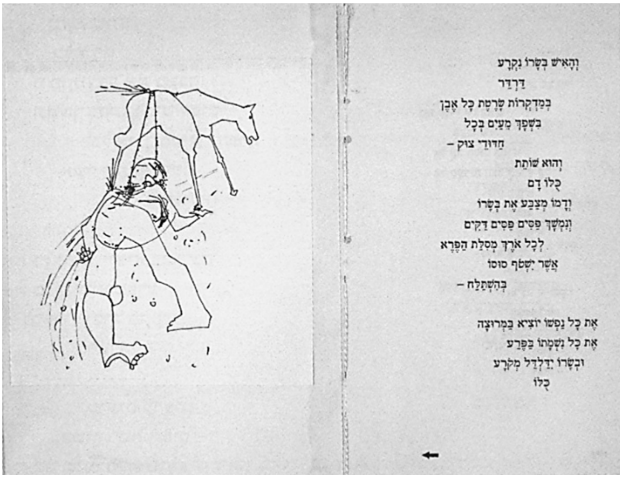
רישום אחר מלווה את השיר "קריעה". רישומים רבים כמוהו אפשר לראות בעזבונו של בראל: דמות אנושית קשורה בזנבו של סוס והיא מיטלטלת מאחוריו עד מוות (איור 12). המשורר מעמת בשיר עז מבע זה בין "כוח סוס" ובין כוח סיבולת של הגוף האנושי, ויותר מכול - חושף את אדישותם של הצופים נוכח המראה הנורא. להלן שורות השיר: כ"ד

ואז קשרו את האיש
בעבותות
אל זנב הסוס הפרא



וְכָל אֶחָד אַחֵר –
וּלְדִידִי
כָּל הָעוֹלָם כֻּלּוֹ –
– מוּכָן לְמִכְּר –
– מַדּוּעַ לֹא –
כֻּלָּנוּ בְּעֵמֶק הֶעָכוֹר
אִישׁ אִישׁ
לִפְשֹׁט
לִשְׁמֹט
לַחֲזוֹת אֶת מְעִילוֹ
אֶת מַעֲלוֹ
בְּיַד הַבּוֹגְדָה
בְּעָקֹב –
וְלוֹמַר לַדֶּבֶק
טוֹב –

אֲנִי מוֹכֵר
אֶת אֲחוֹתִי



וְהָאִישׁ בְּשָׂרוֹ נִקְרָע
דַּרְדַּר
בְּמַדְקְרוֹת שֶׁרֶטֶת כָּל אֶבֶן
בִּשְׁפֹּךְ מֵעַיִם בְּכָל
חֲדוּדֵי צוּק –
וְהוּא שׁוֹתֵת
כֻּלּוֹ דָּם
וְדָמוֹ מְצַבֵּעַ אֶת בְּשָׂרוֹ
וְנִמְשָׁךְ פַּסִּים פַּסִּים דַּקִּים
לְכָל אֹרֶךְ מְסִלַּת הַפֶּרֶא
אֲשֶׁר יִשְׁטֹף סוּסוֹ
בְּהִשְׁתַּלֵּחַ –

אֶת כָּל נַפְשׁוֹ יוֹצִיא בִּמְרוּצָה
אֶת כָּל נִשְׁמָתוֹ בַּפֶּרַע
וּבְשָׂרוֹ יְדַלְדֵּל מִקֶּרַע
כֻּלּוֹ

11, 12. יואב בראל, איורים לשירי יונתן רטוש, *שירי חשבון*, הדר הוצאת ספרים בע"מ, תל אביב, תשכ"ג

אל שערות הזנב הארוך של
סוס הפרא
והריצו את הסוס
בפרא
ושילחו אותו
לנפשו
לכל אוות ארבע פרסותיו
המשתלחות
בין עשבים שוטים ושיח -
וקוץ-
וצוק -

והאיש בשרו נקרע
דרדר
במדקרות שרטת כל אבן
בשפך מעיים בכל
חדודי צוק -

והוא שותת
כולו דם
ודמו מצבע את בשרו
ונמשך פסים פסים דקים
לכל אורך מסילת הפרא
אשר ישטוף סוסו
בהשתלח -

את כל נפשו יוציא במרוצה
את כל נשמתו בפרע
ובשרו ידלדל מקורע
כולו

קרעים קרעים
בשוך חמת הסוס - כ"ו
בעמדו לפוש
בת רגע
ממרוצת הפרא

עם הגוויה השסועה
המיטלטלת
חבוט והקרע
וזוב דם
ושבר אברים ועצם
של האיש המת
למחבטות -

וכל הקהל הרב
הנאסף לחזות
במות המת
יריע תרועה גדולה
ורבה
לסוס השוטף במרוצתו -
לפעמי רגליו הדקות
כי יפו בהסתער -
לזנבו המתנופף
לתלפיות -

וחי אני -
לוא אני ביציעי
הכיכר ההומייה
אם הייתי מניד
מנוד בת ראש
אחת
ממושכה וחטופה
אל האיש
הנקרע
אבר אבר
תומם
במרוצת הסוס
המשולח -

כ"ז

העניין של בראל בשירת רטוש ומקומו של רטוש בחיי היצירה בתל אביב של ראשית שנות ה־60, ניתנים להבנה מדבריו של דוד אבידן על רטוש, המזכירו כאחד המשוררים הוותיקים שהושפע מהזרמים החדשים שאחזו בשירה הצעירה של אותם ימים: "באשר

לרטוש", אומר אבידן, "אינני שותף לאלה, השוללים שלילה מוחלטת את ספר שיריו החדש, *שירי חשבון*. אולי הוא לא הגיע להישגים דומים לאלה שבספריו הקודמים, אבל הוא הצליח לחולל בעצמו מהפכה לשונית, בהדביקו את נוסח הדיבור העכשווי ואת קצבו. אימוץ זה של כלים חדשים לא קידם אותו, אולי, מבחינה שירית, אך עשוי לסייע לו בעתיד. זוהי תופעה מאלפת, שבגיל מתקדם יחסית עובר משורר תהליך של רנסנס לשוני, בעוד שמשוררים בני גילו התנוונו כבר לפני עשר שנים וחיים בעולם של קלישאות".[19]

כך או אחרת, הקשר בין בראל לאבידן התהדק והעמיק עם השנים. תחילתו כנראה כבר בסוף שנות ה־50, ועדות לכך היא עיצוב הכריכה שהכין בראל לספרו של אבידן *סיכום ביניים* (איור 13).[20] אבידן עצמו תיאר פרשת חברות זאת במספר הערות שפרסם ב*ידיעות אחרונות*, 18.2.1977, ברשימה שכותרתה "יואב":

"קל לי יותר להתייחס אליו כאל בעל שם פרטי מאשר כאל צירוף של שם פרטי ושם משפחה, ולאו דווקא מטעמים אישיים. הוא עצמו ייחס, כנראה, משקל רב יותר ליחסים אישיים קרובים, בטוחים מיידיים, מאשר לזיקות תקשורתיות-פורמליות. הוא העדיף תקשורת מעטים על תקשורת המונים.

"היו לו בעיות עם שם המשפחה שלו. הוא איית אותו בראל, במלה אחת, פיצל אותו אחר כך לשתי הברות ממוקפות (בר־אל) ולבסוף השמיט את המקף (בר אל). עכשיו אני כמעט מתפתה לקרוא לו יו אב. או יו.

"אני מניח, שהיינו ידידים, למרות שמשמעות המונח אינה ברורה לי במיוחד עד היום, אבל איכשהו, כשלחצו עלי מפעם לפעם להזכיר שם של ידיד או שניים ('תגיד, יש לך בכלל ידידים?') וכשהייתי מזכיר שניים־שלושה שמות, הוא היה תמיד ביניהם.

"לפעמים לא נפגשנו - ואפילו לא שוחחנו - חודשים, פה ושם כמעט שנים. אבל תמיד כשחידשנו קשר, לרוב טלפונית (הייתה לו חרדת טלפון קלה, שהטפתי לו להתגבר עליה), לא היוו פסקי הזמן גורם, לא מעכב ולא מקדם. נתקלנו זה בזה בתוך הזמן. נחיתות רכות, חסכוניות.

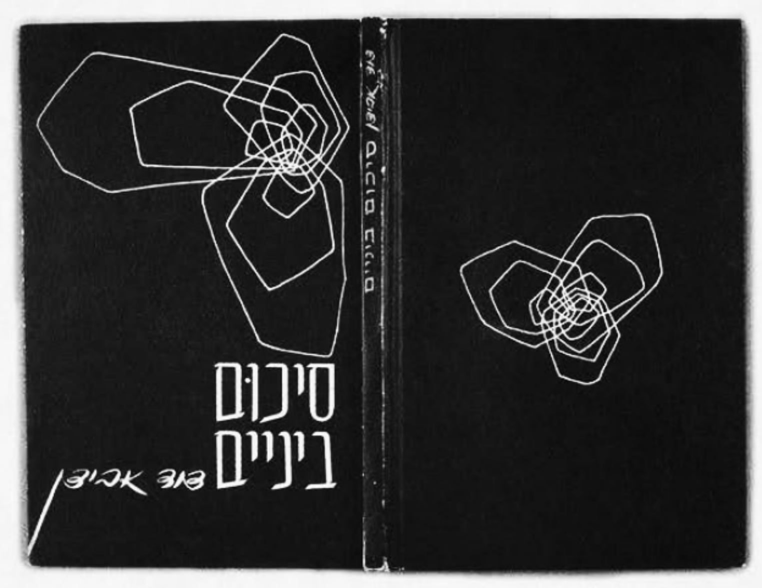
"יואב היה מוח מעולה, אחד המעולים שזיהיתי במקום כלשהו. מוח לא עצל. אין הרבה כאלה. אין גם מעט. רצוי שיהיו.

"רוב השיחות בינינו היו אקראיות ועקרוניות, כמעט אירועיות, מהותיות אולי, ותמיד במינון הנכון של הומור ורצינות. קשה לשוחח שיחות כאלה עם רוב האנשים. קשה לבזבז מלים. בעצם אסור (טעון בדיקה).

"הוא היה חלוץ ביקורת האמנות החדישה בארץ. ציירים רבים לא סלחו לו עד היום על שידע לדבר ולכתוב. אני מבין אותם. אני לא סולח להם על שאינם יודעים לדבר ולכתוב.

"עכשיו הם מתחילים, בהדרגה, ללמוד. הם ממשגים מושגים ומתמללים תמלילים. אבל יואב היה, כנראה - מבחינת מבנה אישיותו ומערכת כישוריו - הצייר המושגי הראשון בישראל, למרות שאצבעותיו המשיכו לעשות דברים אחרים. הוא העדיף את הראש על האצבעות, למרות שהיו לו ידיים טובות במיוחד. כ"ח

"היה לי אליו יחס יציב, קבוע, כמעט גנטי, לפעמים זהיר מדי, לפעמים אולי



13. יואב בראל, עיצוב לעטיפת ספרו של דוד אבידן, *סיכום ביניים*, הוצאת עכשיו, תל אביב, 1960

תת־טמפרטוראלי. אחד האנשים היחידים, שלמרות חילוקי הדעות הקבועים בינינו בעניינים מרכזיים - כמו יוזמה, פעילות תקשורתית, יחסי אנוש - לא היו כמעט סיכויים שנריב אי־פעם.

"תמיד קיוויתי, שהוא יחיה שנים רבות, למרות שלא הייתי בטוח, אם גם הוא היה שותף לתקוותי. רצוי מאוד לקוות ולרצות - אחרת קשה. גם כך קשה, אבל בלי זה כמעט בלתי אפשרי.

"אנשים כמוהו צריכים לחיות הרבה שנים. משהו ישתנה אולי לקראת ראשית המאה. חבל שבלעדיו".

יואב בראל ויאיר הורביץ

בשנת 1976 יצא לאור ספר שיריו של יאיר הורביץ *בשבחי לבדי*,[21] והמשורר הקדישו ליואב בראל, שעיצב את העטיפה (איור 14). בקובץ זה הוזכר לראשונה הדימוי "איש המפה".[22] השיר "איש המפה", בן ארבע השורות, הינו השמיני במחזור "מקום" הכולל עשרה שירים; המחזור הוא הראשון בפואמה "שיחה", שמתייחסת לשיחות המשורר עם בראל.[23]

ברבעון *סימן קריאה* שיצא לאור במאי 1977, שלושה חודשים לאחר פטירתו של בראל, מופיעה רשימה של העורך, מנחם פרי, "עם יואב בראל", ולאחריה מובאים שירו של יאיר הורביץ, "איש מפת־המבואות", ורשימתו המרגשת של הורביץ על חברו בראל.[24] מחזור השירים "מקום" וכן השיר "איש מפת־המבואות" חזרו והופיעו בקובץ *מקום*, שראה אור ב־1978;[25] גם ספר זה הוקדש לבראל ואויר ברישומים מעשה ידיו (איור 15).

בשנת האבל על בראל ראו אור במוספי התרבות השונים של העיתונות היומית שירים שהקדיש הורביץ לבראל: במעריב פורסם שירו "לילה לולאה",[26] וב*הארץ* - "לילה אחד בינואר: מילון". "הלילה עושה בי דברים קשים", כותב הורביץ, כשעולה זכרו של חברו הנמצא ב"משכנות המתים".[27] שיר נוסף שהקדיש הורביץ לבראל, "ליואב שלידי", לא זכה לראות אור במהדורה מודפסת ונמצא בכתב ידו של המשורר על עותק של ספר שיריו, *שירים ללואיס*, שנדפס במהדורה מצומצמת בת חמישים עותקים בלבד (הוצאת עכשיו, ירושלים, תשכ"ג). לאחר שורות השיר "ליואב שלידי" הוסיף המשורר:

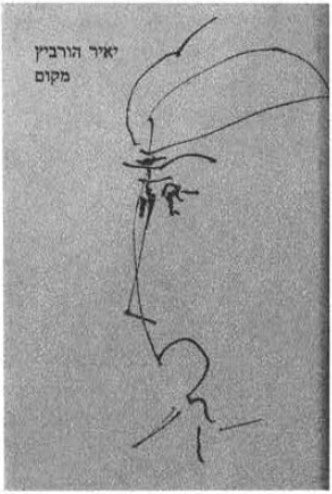
ליואב

אשר נתן חיוך ראשון
לצבעי פרחים אשר להם
מאפרה משלהם

שלך
ל יאיר הורביץ
תל אביב
מעבר לכל זמן ומקום.

...

14. יואב בראל, עיצוב עטיפה לספרו של יאיר הורביץ, *בשבתי לבדי*, ספרי סימן קריאה, מפעלים אוניברסטיאים להוצאה לאור, תל אביב, 1976



15. יואב בראל, רישום לעטיפה לספרו של יאיר הורביץ, *מקום*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1978

להלן חמשת השירים שהקדיש יאיר הורביץ ליואב בראל בבמות השונות, וכן רשימותיהם של פרי והורביץ על בראל מתוך *סימן קריאה* 7:

מקום

1. אני קורא

אני קורא בספר במקום שסגרתי אותו אתמול.
אני סוגר את הספר במקום שסגרתי אותו אתמול.
הספר אינו מאזין לי. אני שומע קולות אחרים,
כמו באהבה; אני עומד הערב במקום שעמדתי.

2. אני שומע

הקולות שבאים כמוהם בקישוטים, לפעמים תחריטים.
ציפורים שואגות את חלל הצעקה בצריחי הראש.
ציפורים שואגות את חלל המחילות בצריחי הראש. במדרגות
רעש. למי, למה נחכה?
שאולי יבואו עלינו כל הקישוטים באחת השעות,
שאולי יבואו כגשם חמים באחת השעות שהיא תמיד שעה של אור.

3. אני רואה

אני והתמונה באים לכדי מראה אחד.
המסגרת, יצוקה ונוקשה, כופפת אותנו.
המסגרת, מדויקת כצורה גיאומטרית, אינה ניתנת לשבירה.
המסגרת, רגישה וגמישה, כוננתיה לעת חיצים, מתפתלת, אינה ניתנת לשבירה,
כמו האור; אני רואה הערב את האור שראיתי.

4. אני הוזה

ליד המסגרת, קרוב ומעורפל, מתפתלים סיבי רוח.
ליד המסגרת, סיבי רוח נופחים רוח במסגרת חדשה.
אינני יכול לראות, אינני יכול לראות:
מסגרת יצוקה ונוקשה מטילה בי עיוורון.
כל שאני רואה, ללא אור, הגיגים של עיפרון מחוק.

5. מביטים בי ל"ב

מן העמק מביטים בי ממשטחי בדולח.
רוחות צבעונין קפואות ממשטחי הבדולח מביטות בי.
בעמק, הכלים נהפכים רוח ושוב אני הוזה.

אני רואה רוחות צבעונין שם בעמק במלכות הבדולח.

6. דבר לקנאה

העץ הוא דבר לקנאה.
האבן היא דבר לקנאה.
הדבר הוא דבר לקנאה.
בן־חלוף, מוסיפי דעת מוסיף מכאוב, מן הפרי מוסיף.
לכן מזרועות משי הפחנו בזרעים, ביגיעה ביגיעה

7. אני מקדיש

לכן אני מקדש את החבל.
יהי החבל חבל, יהי סכין, יהי החבל התפוררות פנים.
יהי החבל מתוק כאיום שיבוא האור, שיבוא האור,
שאראה הגיגי עיפרון מחוק בא עלי כאור חמים באחת
השעות שהיא תמיד שעה של גשם.

8. איש המפה

איש מפת־המבואות אורב לי באחד הנקיקים.
התפתלות תרמיתי במעשה תמים לאיש האורב לי.
לא כאן, לא שאל לאור, לא כאן.
עומד בדרכי איש מפת־המבואות כברזל מלובן.

9. אני מספר
ברוכים פירורים. הלילה אני מספר לך סיפורי ילדות.
הלילה, נשכחים, מוארים פירורים, כמו רמזי
תשוקה גוועת; בדל תשוקה, לפלטה, עוד נותר,
בי, אליך. אני מרגיש מבוצר, ללכת.
חסון דיי להיפרד לא אספר עוד בלילות סיפורי ילדות.
למחר, חסון דיי ולבדי על מה אשען בשקע פירורים?

10. עוד מלה
ציפורים שואגות את חלל הצעקה כמהמון פירורים.
סטינו משבשבת־הרוח הגדולה, קבענו פגישה. מבית־הקפה
לקולנוע, סטינו משבשבת־הרוח והקולות
כמוהם בתכשיטים, כמוהם, לפעמים, כתחריטים
ואנחנו הוזים דבר כגון דבר לקנאה

והיאך נכונן אהבה ומן הפרי נוציא מכאוב

איש מפת־המבואות

"אמר אדם אחד לחכם: הורני על מי שאשב עמו. אמר לו:
זאת האבידה לא מצאתי".

בתואר מיפה היית העצם:
בן 44 בלכתך,
מבט מפיק תבונה,
צעיר למראה.

1.
לראשונה, ב־1960,
צנום בנעלי זמש.
לסוף, ב־1977,
פחת משקלך המכביד.
כחומר ביד המחלה היית לרוח.

2.
יש חומר, אומרים, שהולך להלאה.
אומרים, רוח יש הנושאת אל הלאה.
הרחק מן הרוח
המיטיבה
בחום וצינה,
אומרים, שם רוח בן־חומר לא ידע.

3.
נוהג בסבך גנים את תואם
האדמה וסדר כוכבים.
ריח חריף והרמוני
הביא אותך פתחים,
שם אור מפציע את בקתת השפע.

4.
דלת מחסן.

המפתן.
והרוחב הפתוח.

5.
הפרי המוצא את שלל המים בקרבת שורש,
המציב נד סמוך לגזע וקובע
איכותו בעלווה, ופרי
המבשיל יחיד את ההשגה
הצופה מן הצמרת
בהקף תבונה של שמש,
מקום בו נתן לראות אדם.

6.
על הדף, אדם, מניח
את פניו, לבדו
מצווה גניזה, ועושה חריכה בינו
לבין שוליו, כשמעליו
ומתחתיו המים נאספים לרצועה
לכרוך את הסתר פניו.

ומתוקה לעצמה הייתה אז בך הרואה.

7.
אמרת: "שלח שירים".
"כשאתה אינך, אין שירים", הייתי אני.
בקרבה הזאת, כשאתה, אינך, השירים אינם.

ליואב שלידי
...”: היה אומר. היה.
(תרדמה כיבתה אורותיו).
דעתו היה
נותן, היה ל"ה
בפרחיו היפים שמרוהו נתן
בהם, שמרוחם נתנו בו
ו(תרדמה כיבתה פרחיו),

תמיד המשיך,
נותן היה
דעתו, היה
איך הכול סובב ואיך
הכול מונח, תמיד
היה מצייר, היה,
אבל מה שלא
עלה בכוחו
מה שלא
יכול היה
מה שלאחר, (תרדמה).
אבל עכשיו הוא עבר והווה ועתיד,
חושב, (אולי), את אשר לא ניתן
אף ברוח נדיר,
רתום למסע
הארוך וכוכבים
לגבו אינם יודעים
צבע. (תרדמה כיבתה צבעיו).
אבל מה שלא האמין בו,
שאדם כזה קטן
וצל כזה גדול מכסה על,
כמו שאיננו יכול עוד להאמין,
עכשיו הוא עם
עצמי לעצמי
ובלי עם אמי, ואבי
כבר הניח
מזמן לפרחיו, לצבעיו
ולכל השאר בשעת הירח הריק
ובשקיעה המלאה.
לבו רחב היה,
כמו האדמה הפתוחה
ללא הבטחה, באוספה את הבאים קרבה
בחורף של שקט באין עוד זרע ל"ו
במבואי שחר של אדמה.
(תרדמה כיבתה אורותיו). אדמה.

לילה לולאה

לזכרו של יואב בראל

קרה אותי מעשה הנעל
שגדלה כפרי ליפהפיות.
עשיתי בה, ועשתה בה
הרוח, ועשתה בה שמש.
באבוד הימים האבק
נתן בה ריחו.

מעשה חבר קרה אותי,
ופרי באחת השעות גדל
ובינו לביני אש.
אנך כחול ירד לו לעמוק
ולאט כבתה האש והייתה
אפלה והפרי נתן ריחו
ללא צבע, ללא אור.

הוא שוכב בקרבת אנשים.
חיבור צלילים, תשוקת חוכמה
כעננים נקשרי אדמה.
אפילו גומה לא השאירה הנעל,
אפילו משב לא משם.

חבר בקרבת אנשים,
רכושו ברכושם מתערב.
לילה לולאה ללילה
כזכרון ערב יורד, כבוקר.

הוא מדבר אלי אדמה.
אני נותן מלים
הוא נותן בי אדמה.
אני מדבר מה.
הוא מדבר אלי אדמה.
השיר, כפרי את הכתמים,
מקבל עדינות, לצערי,

נושא ככלי נשבר, חרון
נרדם. אדם, באפס יומרה,
כחרון מדבר בי אדמה.

לילה אחד בינואר: מילון

ליואב בראל

הלילה, לאחר לילות, חשבתי לשקוע
סוף־סוף אל הנועם. המים,
האוויר, חומרים שרירים כלחם נהפכים
בשמים גשם. כבר ימים רבים
כל האבוד הכלוא בשלד
מניח את פניו משלל המסכות
בחותמות קעקע בגוף הלחם הרוחני.
הלילה, טרם עצימת עיניים.
ירד עלי הגשם כחסד מאמינים.

אבל הלילה עושה בי דברים קשים: המים,
האוויר, חומרים שכיחים כלחם נהפכים
בשמים סגולת מתגעגעים:
בשדות אחרים - תאבות־הבשר
מכלות עד מגע נקיים, מכרסמות עד הלחם, והחברים,
גם הם, ללא מחסה תחת האוויר,
המים, חומרים שרירים כלחם,
הנהפכים בממשותם גשם בלילה
העושה בי דברים קשים כעצם.
שם, דבר לא נותר רק שלד, והלחם,
גם הוא, איננו
אלא פריחה ללא אוושה.

ל"ח והחברים, גם הם, במשכנות המתים קמים לנגד עינינו

מנחם פרי

עם יואב בראל

"יואב בראל, שנפטר מהתקף לב לפני כשלושה חודשים, והוא בן ארבעים וארבע, היה דמות חשובה במעגל האנשים הפנימי ביותר שסביב *סימן קריאה*. אמנם לא היה רשום בעמוד יועצי המערכת של החוברת, אך יותר מאחרים ליווה את שלבי העבודה, את לבטיו ויאושיו של העורך, ובעיקר - את החומר שבחוברת. אבל הרגשת הצורך ליחד לזכרו עמודים אלה אינה באה רק בגלל קשר אישי של העורך, או בגלל הקשר המיוחד שבין יואב ל*סימן קריאה*. כאיש מובהק של הקהילה הספרותית-אמנותית היה יואב בראל - רחב־התעניינויות – מעורב מאוד במתהווה בה, ומלווה חלקים ממנו מתוך יחס אישי מאוד; מצד שני היה מרוחק מאוד מכל הטפל לעשייה, למריבות, לפולמוסים לא־ענייניים ול׳פוליטיקה׳ ספרותית. בשקט, וכאילו מתוך ניכור - בלי כל נלהבות חיצונית - היה פתוח ורענן לקליטת התרחשויות ספרותיות חדשות בסיפורת ובשירה, הרבה לפני אחרים, ובלי מעצורים של דעה קדומה. ובעודו קשוב להתהוות הממשית בספרות של השנים האחרונות, ועומד על איכויותיה, איפשר לו ריחוקו שלא לרטון, כמונו, מול המולות מדומות והעמדות פנים ספרותיות. לכל היותר היה מבין אותנו. לפעמים היינו נפגשים תכופות, לפעמים חלפו ימים רבים מבלי שהתראינו. אבל בימים קשים תמיד היה כתובת ראשונה.

"דמותו של יואב, כאיש של ׳קודכס׳ פנימי עומדת היטב בשורות הבאות, שנכתבו עם מותו על ידי אביו אהרון בראל (אהרונצ׳יק, המציל), שורות שבהן האמת עוברת את גבולות השירה: אל דאגה, בני, לא אבכה, / הרי הבטחנו זה לזה, / גם כשהלב שותת דם / נתנהג כבני אדם. / / אך, אספר לך בסוד / שזה קשה, קשה מאוד, / לחשוב ששוב לא נפגש, / זה כמו להישרף חיים באש. / / אהבתי לדבר אתך, / הקרנת הומור וחוכמה / ולהיפרד ממך ב׳כיף׳ / עם טפיחה על הכתף. / / היה לך טעם מעולה / לכל דבר נשגב, יפה, / ציור, פיסול ומנגינה, / עד שעתך האחרונה. / / גם הפרידה האחרונה / הייתה הולכת וגאה, / כמו שנהגת בחיים, / כי אלונים מתים זקופים".

יאיר הורביץ

איש *מפת-המבואות*

"לאורך שנים, היה יואב שרציתי ׳לקנות׳ את אהבתו. עכשיו, סמוך לפרידת הגופים, אני מנסה להבהיר ביני לביני אותה סגולה, שהיה בכוחה לאפשר את אותה חוויה אינטנסיבית, על היקפה ועומקה.

"איש מפת־המבואות אורב לי באחד הנקיקים.
התפתלות תרמיתי כמעשה תמים לאיש האורב לי.

"בהוויה הספוגה מתחים וקטנוניות, באקלים העכור מעט, היה יואב שמורה נקייה, הבאה להזכיר שיש פנים אחרות למעשה האנושי, שעדיין מצוי מקום שלמענו ראוי לך ליצור. בלתי ניתן להערמה, ישות מגובשת בתמונת־עולמה ומעוצבת סגנון, מעצם טבעו הוא היה בלתי נוח לפיתוי. על כן, האפשרות האחת למגע עם 'עולם' זה, הייתה על דרך הישרות הגלויה והתמה. חוסר יכולתה של 'התרמית' לפעול בו ועליו, חייבה את סובביו לסטנדרטים אחרים, פתחה פתחים לגילויים ברוכים. הוויתורים שנדרשת למען קיום נקי יותר, אי־אפשר היה להם שלא לזכות אותך באותה מתנה מעשירה שבאה מכוח יכולתו לראות ולהאיר רבדים לא־מודעים ונחלות בלתי מוכרות.

"כל שאני רואה, ללא אור, הגיגים של עיפרון מחוק.

"אותם הגיגים שאליהם כוונתי באחת השעות, אי־אפשר היה להם ללא אותה ראייה, שעיקרה בינת־התבוננות המתרכזת במעשה האנושי. עם זאת, תמונת־עולמו הכוללת הייתה אותו פרי המבשיל על בדים ונימים החודרים אל הדק, אותו פרי היודע שלשם קיומו הוא מתחייב בעומק. מבחינתו, כך נראה לי, גובשה בו אישיות היודעת לוותר על הדגשיה האגוצנטריים. על כן, אין פליאה בעובדה שהפרופורציה שבין חתימתו לחותמו מותירה את חתימתו בנחיתות. כששמעתי מפיו דברים - בין הרצאת דברים בלעדית בנדירותה באשר לתהליך האמנותי, בין אם היה זה סיפור נפלא בייחודו - והצעתי לו עזרתי בהעלאתם על הכתב, אמר לי בערך בלשון זו: 'יאיר, כל שנעשה היום טוב, נעשה מחר טוב יותר'. יחס מזלזל היה בו לכל ניסיון וכוונה לתעד, לתקלט, לשכפל את עצמו. לו, היו דרכי ביטוי שונות לקבוע את נוכחותו, להדגיש את אישיותו. עם זאת, אי־'חיוניות' זו, כך נראה לי, מצאה את השלמתה באנרגיות ממומשות במעשי אחרים. במידה מסוימת, אני סבור, שאותה מידה שאיפשרה לוותר על 'אהבת עצמו', היא אותה מידה שאיפשרה לו לראות עצמו כחלק לכל הישג בתחומים מגוונים.

"אלמלא ריק מכסה על ריק
אולי לא היו נורות של אור דק מהלכות על קטיפה

"כשאני קובע את הקביעה 'בתחומים מגוונים', אי־אפשר לי שלא לראות אותו מפעיל כשרים ואנרגיות בתחומים רבים, בקפידה וללא ויתור על אחריות וארגון. במקום שיש העושים בלוליינות וברק, ידע הוא להקפיד על הטלת מלוא המשקל, בלתי מתפשר באשר ליסודי. מוותר על הפרט הקטנוני, חשת במחיצתו שנקשרים בו קולות התהום הראשיתי עם קולות ההווה במבט הרואה את ויזיית העתיד. אחדות זו בארגונה עשויה לצייר לאי־מי את ישותו כסימפוניה מוזיקלית, סימפוניה היודעת את החיבור הנכון של משקליה ומקצביה הפנימיים, היודעת את יסודותיה ואת המזין אותם. כששאלתיו באחד מימי השישי, מדוע הוא מעדיף את גליון השבת של אחד העיתונים על פני אחר, השיב בפשטות, כי לוח המשדרים של אותו עיתון מפרט יותר

את התוכניות המוזיקליות. ואצלו, האזנה המוזיקלית לא הייתה שונה, אלא מצטרפת, למה שניתן לכנות 'האזנה לאדם'. כך, באקלים שבו רבים הם היודעים, היאך על השורה השירית להישמע, הבין הוא קודם לכול, היאך על השורה להישמע מתוכך. שכן, בתשתיתו היה אותו יסוד טהור שרצון מכוון לו אחד - האדם. במכתב ששיגר אלי ממקום שהותו בניו יורק הוא כתב: 'תודה - - - ובמיוחד על השיר. קראתיו פעמים רבות והוא נראה לי מאוד הן מבחינת התפתחותו והן מבחינת שורות ודימויים יפהפיים שהוא מלא בהם. הוא באמת שונה מעט משיריך האחרים - אך (וזה לא מפתיע) גם קרוב להם. האמת היא שאני מתקשה פתאום לדון בכתב על שירה. זה תמיד היה בעבורי עניין לשיחה'. ובאותה 'שיחה' ידעת תמיד שאתה עתיד לזכות במתן בלתי־צפוי, ידעת שהקביעה 'הוא באמת שונה מעט משיריך האחרים', אינה קביעה שרירותית המותנה בשינויי צורה ודרכי ביטוי, אלא קביעה שעיקר מוצאה בא מתוך חדירה הרואה תכנים משתנים בתהליכי פנים. כשהציע להכניס לשורה השירית 'מרצפים ומצפים שעתך, שעת כלב משוטט בפתחים' את התיבה 'ומצפים', הוא הבין לאשורו, שמי שמרצף את השעה הוא גם המצפה לה ומצפה אותה. הוא גם הבין הן מצד התוכן והן מן הצד המוזיקלי, את ההבדל הדק שבין אילולא ל'אלמלא' בשורה 'אלמלא ריק מכסה על ריק'. שתי דוגמאות-נגיעות אלה, כרבות מני ספור שנעשו לאחר המעשה השירי, אין בהן כדי להצביע על אותה 'הכנת' נפש הקודמת לשיר. 'זה תמיד היה עניין לשיחה'. לא מקרה הוא שאת הפואמה 'שיחה' הכתרתי בשם זה. לכתיבתה קדמה סדרת שיחות עם יואב. כשהבאתי אותה לאחר מעשה לעיונו, הוא אמר לי דעתו אגב השתאות, לערך כך: 'מאין זה בא לך?' השבתי: 'הרי זה מה שאמרת לפני יומיים־שלושה". על כך השיב: 'אני?!' ל'אני משתאה' זה אני חב חוב שעיקרו נכסים בלתי ניתנים להעברה, חוב השמור במקום שם שמורה אהבה.

"חמור בדרישותיו מעצמו ומקפיד על נקיון הילוכו ומגעו, ייזכר יואב כאיש שאינו מחמיץ מחמאה לזולת. הוא היטיב להכיר את המקום הראוי לברכתו וחומו. לרבים, שהוא היה להם בעצם הווייתו אנך הקובע חיץ ברור בין עכור למקום נקי יותר, תיהפך המחמאה לכוח כפי שהייתה בחייו. שואף אל נקודת שפע, כמתרגם העמוק והבהיר של מעשי אדם ויצירת אדם, הוא ידע להעצים את סובביו ולהקרין כוח חיובי - כוח שבנדיבות העניק ונתן גם בעצם קבלתו. הוא שידע ללמד מקום שבו אנו עשירים, השאיר אותנו עניים מעט. דברים אלה מצומצמים נוכח היקפיו, אי־היקפיו, אי־אפשר להם להיכתב, אלא ברוח נמוכה ובתחושת כישלון. הוא יחסר לרבים. הוא יחסר לי.

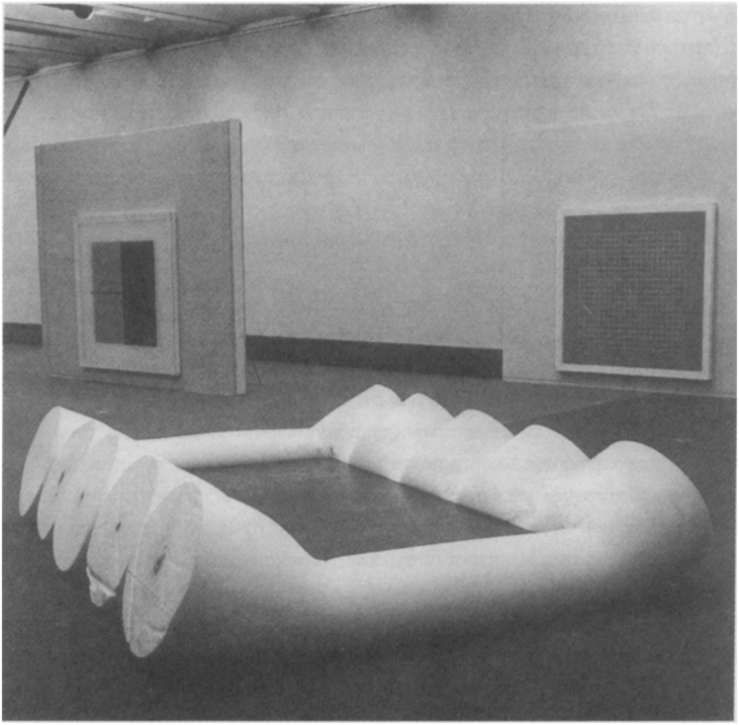
"ילינו פתחים והם כמפתחות בוכים,
נחושת ילינו כלי-דם עלי כינורים,
יקונן מצולות זהב עוגבים, יונים
חגות והעיר מנעולים".

אישית, הצטלבתי עם יואב בראל בכמה תחנות, היכרויות וגם תחומי עניין, ביניהם – אמנות מושגית ואינטראקציה בין אמנות לספרות. הכרתי את בראל בראשית שנות ה־60, שעה ששירתתי כקצין חינוך בפיקוד גדנ"ע, ולאחר מכן ביחידת קצין חינוך ראשי. באותן שנים שירתה יחד עימי שושנה מילק (לימים שוש אביגל) ז"ל בכתבת צבאית, ובאמצעותה התוודעתי לחבורתם של גבריאל מוקד, יאיר הורביץ, יונה וולך ויואב בראל. בקיץ 1964 הדרכתי יחד עם רפי לביא ורן שחורי במחנה נוער שוחר אמנות בירושלים והיכרותי עם קבוצת האמנים שהתקבצו סביב רפי לביא, יואב בראל וז'אק קתמור, העמיקה.

במחנה של אותה שנה בירושלים למדו האמנים נחום מילר ז"ל, שמאוחר יותר למד ולימד במכון פראט, ניו יורק,[28] וחדוה סר, שהיום מתגוררת ויוצרת בפריז.[29] בסתיו 1964 הקמתי את אגף החינוך של מוזיאון תל אביב לאמנות, שבסרנאותיו, בבית דיזנגוף, לימדו הצייר יוסי פרחי (ראו רשימתו של בראל על תערוכתו בספר זה), והפסל פנחס עשת (ראו ביקורת של בראל על תערוכתו בספר זה).

בסתיו 1966 קיבלתי מלגת לימודים מטעם קרן תרבות אמריקה־ישראל והתקבלתי ללימודי תואר שני בתולדות האמנות ומוזיאולוגיה באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק. (באותה שנה זכה בני אפרת במלגה מאותה קרן להמשך לימודים ויצא ללמוד בלונדון). ב־1968, בהמלצת פרופ' מאייר שפירו, שבהנחייתו כתבתי את עבודת התיזה ללימודי מוסמך באוניברסיטת קולומביה, התקבלתי לעבודה במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק, ושם שימשתי כעוזרו של המנהל והאוצר הראשי של המוזיאון דאז, רנה דרנקורט, עד קיץ 1971.

בשנים אלה עקבתי מקרוב אחר האמנים הישראלים שהציגו בניו יורק, תוך התמקדות בבני אפרת, פנחס כהן גן, יהושע נוישטיין ומנשה קדישמן. בשנים 1971-1976 המשכתי ללימודי הדוקטורט בלונדון בהדרכת פרופ' ג'ון ג'אג. מאמריי הראשונים על האמנות המושגית הישראלית התפרסמו בכתבי עת בינלאומיים בראשית שנות ה־70: ב־1972 הופיע מאמרי: "מנשה קדישמן: מושגים ומימושם",[30] שדן בתערוכת מנשה קדישמן במוזיאון של קרפלד, ומאוחר יותר באותה שנה הופיע מאמרי: "בני אפרת: התנסות מושגית מתוך נאמנות לחומר",[31] בעקבות תערוכתו של בני אפרת שאצר יונה פישר במוזיאון ישראל. תערוכת בני אפרת לא לוותה בקטלוג, והמאמר היה למעשה הטקסט היחיד שנכתב אז על התערוכה. באותה תערוכה הציג בני אפרת את העבודה *גופים ספוגיים בתנועה*, 1972 (איור 16), שרעיון דומה לה העלה יואב בראל ב*ספר הרעיונות*. קיימת הקבלה מעניינת בין הגישה הקונקרטית לחומרים שנקטו בראל ואפרת באותן שנים (ראו מכתב בספר זה של בני אפרת לרפי לביא, שבסיומו מוסר אפרת ד"ש לבראל). נסיונות אלה קשורים למה שהוגדר אז אמנות ישירה או אמנות קונקרטית, והם היו חלק מהשלכותיו החשובות של המינימליזם.[32] בלונדון אצרתי מספר תערוכות בין־תחומיות שעסקו בקשר שבין אמנות לשירה: "טרנר והמשוררים", 1975,[33] "אביגדור אריכא וסמואל בקט: דיוקנאות ואיורים", 1976,[34] "עונות השנה: איורים לשירו של ג'יימס תומסון, 1730-1830".[35] באביב 1976, לאחר סיום הדוקטורט בלונדון חזרתי ארצה והתחלתי ללמד בחוג לתולדות האמנות של אוניברסיטת תל אביב, ושנתיים מאוחר יותר – גם במחלקה ללימודים עיוניים של



16. בני אפרת, *גופים ספוגיים בתנועה*, 1972

בצלאל בירושלים. מיד עם שובי הוזמנתי על ידי יצחק דנציגר להצטרף לצוות שעבד על ספרו *מקום* (יחד עם המעצבת רינה ולרו והצלמת דרורה שפיץ).[36] רבות מפעילויותיו של דנציגר נעשו יחד עם התלמידים והמורים בטכניון, וכך התחברתי מחדש ליואב בראל, להוראתו וליצירתו. מותם בטרם עת של דנציגר ובראל באותה שנה - 1977, הייתה מכה קשה לא רק לעצם העשייה האמנותית אלא גם להגות, לחינוך ולביקורת בתחום האמנות בארץ.

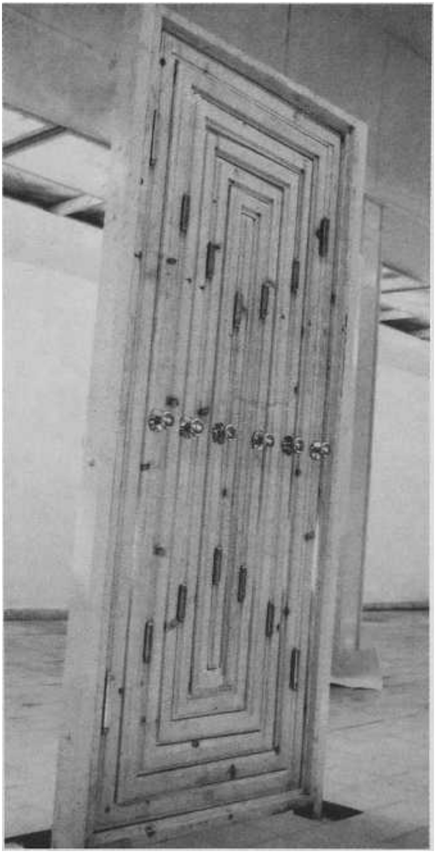
הערות

1. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994, p. 9
2. שם, ע"מ 210. תרגום הקטעים מתוך מיטשל: אסתר דותן.
3. רפי לביא בראיון עם לאה אורגד, "יואב בראל: שנה למותו", ציור ופיסול. מסי 17, 1978, עמ' 7.
4. אנטיתזה מובהקת לתהליך התעצבותו של מבקר אמנות דוגמת בראל היא דמותו של אויגן קולב, שנולד בהונגריה, 1898, למד באוניברסיטאות של מינכן ווינה, פעל כעורך ספרותי ואמנותי בבודפשט ועלה לארץ ב־1946; בארץ החל דרכו כמבקר אמנות ב*על המשמר* וייסד את "המרכז לתרבות מתקדמת" של תנועת "השומר הצעיר". ראו: גליה בר־אור, *אויגן קולב: בניין תרבות בארץ ישראל*, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2003. אסופת מאמריו של בראל מלמדת על פרדיגמה שונה מאוד של מבקר אמנות.
5. האסופה אינה כוללת מאמרים של בראל הדנים בהיבטים מחקריים־היסטוריים. אזכיר כמה מהם: 1965 - "מיסטיקה ואמנות", "תפיסת החלל והזמן בפילוסופיה של דיוויד יום", "מושג הרוח היוצרת בסטואיזם"; 1966 - "דיפרנציאציה בשדה החזותי והקשרה לטיפוסי אישיות" (עם י' רינצקי), "מכונות חינוך כתחליף למורים בבית ספר תיכון".
6. יורם ברונובסקי, "לראות בעין קפקאית-ישראלית: על רישומי קפקא של יואב בראל", *יואב בראל: רישומים לקפקא*, הביאו לדפוס: מירנה בראל-בליי ועמי בליי, תל אביב, 1997, עמ' 6.
7. ראו ספר זה עמ' 121-123.
8. רפי לביא בשיחה עם הכותב.
9. רפי לביא מצוטט בקט' התערוכה, *זה לא צבר, זה גרניום / רפי לביא: עבודות מ־1950 עד 2003*, אוצרת: שרית שפירא, מוזיאון ישראל, ירושלים. 2003, עמ' 84.
10. יצחק דנציגר החל ללמד במחלקה לעיצוב תלת ממדי בפקולטה לאדריכלות, הטכניון, חיפה, ב־1955. ב־1959 התמנה למרצה בכיר וב־1968 התמנה לפרופסור-חבר: באותה שנה אף זכה בפרס ישראל. בשנת 1972 התמנה חבר במועצה להשכלה גבוהה, משרד החינוך והתרבות. קשריו עם תלמידי הטכניון התמשכו עד יום מותו ב־ 11 ביולי 1977.
11. בשיחה עם האדריכל ישראל לדרמן, יולי 2004.
12. בשיחה עם האדריכל ברוך ברוך, יולי 2004.
13. בשיחה עם עופר ללוש מיום 2.9.2004.

14. אירמה קליין, *עמוס גיתאי: קולנוע, פוליטיקה, אסתטיקה*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2005, עמ' 82-83.
15. בראל, עמ' 94 בספר זה.
16. א' מן, "צייר מושפע מקפקא", *מעריב*, אפריל 1958.
17. *יואב בראל: רישומים לקפקא*, הביאו לדפוס מירנה בראל-בליי ועמי בליי, תל אביב, 1997.
18. יונתן רטוש, *שירי חשבון*, הדר הוצאת ספרים בע"מ, תל אביב, תשכ"ג.
19. דוד אבידן בראיון עם גדעון סאמט. "המחאה נגד המוות באידיאולוגיה", *רמזור*, ביטאון הסטודנטים, פברואר 1963; הודפס פעם נוספת: *עכשיו*, מס' 66, תשנ"ט, עמ' 44.
20. דוד אבידן, *סיכום ביניים*, הוצאת עכשיו, תל אביב. 1960.
21. יאיר הורביץ, *בשבתי לבדי*, ספרי סימן קריאה, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל אביב, 1976.
22. שם, עמ' 20.
23. ראו להלן בפרק זה ברשימתו של הורביץ.
24. *סימן קריאה 7*, רבעון מעורב לספרות, מאי 1977, עמ' 67-73.
25. יאיר הורביץ. *מקום*, הוצאת הקיבוץ המאוחד. תל אביב, 1978.
26. יאיר הורביץ, "לילה לולאה", *מעריב*, 1977.
27. יאיר הורביץ. "לילה אחד בינואר: מילון", *הארץ*, 18.2.1978.
28. *נחום מילר*, קט' תערוכה, אוצר: מרדכי עומר, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, 1994.
29. *חדוה סר: מרחבים*, קט' תערוכה, אוצר: מרדכי עומר, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998.
30. Mordechai Omer, “Concepts and their Realization", Studio International, Dec. 1972, pp, 243-244.
המאמר תורגם לעברית, ראו בספרי *מאמרים על אמנות ישראלית*, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, 1992. עמ' 267-274.
31. Mordechai Omer, "A Communication of Concrete and Direct Experience: The Benni Efrat Exhibition at the Israel Museum", Tarbut no. 24, winter 1972/3, New York, The American-Israel Cultural Foundation, pp. 12-14.
המאמר ("בני אפרת: התנסות מושגית מתוך נאמנות לחומר") תורגם לעברית בספרי, *מאמרים על אמנות ישראלית*, שם (לעיל הערה 30), עמ' 213-219.
32. לדוגמא: Michael Fried, "Art and Objecthood", Artforum, June 1967
33. *Turner and The Poets,* exh. cat., curator: Mordechai Omer, Marble Hill House, London, 1975.
34. Samuel Beckett by Avigdor Arikha, exh. cat., curator: Mordechai Omer, Victoria and Albert Museum, London, 1976.
35. *The Seasons: Illustrations to James Thomson's Poem, 1730-1830,* exh. cat., curator: Mordechai .35 Omer, Victoria and Albert Museum, London, 1976.
36. מרדכי עומר, *יצחק דנציגר: מקום*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1982.

א. ספר הרעיונות

1974 - 1969



יואב בראל, *דלת לא פונקציונאלית*, 1971 (ראה עמ' 51)

תצלום: ח. לוינזון

1.

* "ספר הרעיונות" – 13.3.69 ○

ⓐ * (ציור) תשבצים – עם כתב ובלי כתב. צבעים. איקונים
2/69 מחשבה.
עשויים פרספקס צבעוני שאפשר לצפות אליו
קצה צבע לקומפוזיציה משתנה קונץ בקרנות סטרוניות

* (ציור – 2/69) וריאציות על קלאסיקונים. אולימפיה-מאנה,
ⓑ מונה ליזה; הספר השחור – רמברנדט; דמויות – פיקאסו.
קטעים מהגרניקה – פיקאסו. כולל וריאציה "פרוחב" –
וריאציות שונות על אותו ~~אותו~~ ציור בטכניקות שונות.

* (ציור – 3/69) "משחק הממלכה" – תאוים עם דמויות
ניידות ?
ⓑ (אפשר לשבץ עם a)

* (ציור – 3/69) מרחב אבוק גיאומטרי (~~תבלום אור~~
רקע)
ⓓ 3/70 – אם לא וקלוזי,
עיוותים אינטואיטיביים.

2

* ציור תלת ממדי - 'ניאו אילוזיוניזם' - בעזרת
מראה חד סיטרית? לבדוק מחדש אירתאם = דו=עיני.

* אוביקט - ארון תמרוקים. ארון עזרה ראשונה. עם
פרווה כחולה?

*(ציור - 3.69.) טפסים (סדרה?) - מס הכנסה; צו קריאה;
טוטו; מפעל הפיס; צווי תשלום וכו'. כרטיסי קולנוע;
חותמות; רפורט של שוטר תנועה; צו=עיקול...

* (ציור - 2.69) סדרת בובות - סיטואציות אנושיות.
נושא (ברברלה?), אוטות וכו' וכו'.

ב:

* (ציור - 3/69) תרסינה "פסיכודלית" של ב"ש. אוביקט.

* (ציור - 3/69) ציור למתחילים: מונה ליזה לפי מספרים.

דים
באריאציות שונות על אמני פופ
אמריקניים - כולל ואריאציה של ליכטנשטיין
על נתוח סזאן.

* (ציור - 3/69) תצלומים מקורות ב"ש צבועים. "אמנות עממית" - סדרה?

* (ציור - 3/69) עטיפות ספרים, כריכות - נושא?

.10

דצמבר 1969

* רעיון ה"מוזיאון" (Restructuring?).
מעין מוזיאון אנתרופולוגי של שנת 100.000 AD.

האפשרות לבנות "היסטוריות אלטרנטיביות" ולהציג "ממצאים"
מאותן תקופות. חלוקת ההיסטוריות ל"תרבויות" עם סימון
'סביבי' של מערכים מוסריים, נורמטיביים כלליים, ערכים ו(?)
טכנולוגיים וכו'.

רעיונות נוספים:

א. "ערך זמני" שונה מזה של היום. (היחידה
כ"חצי חיים" הפרוגרסיבי של אטומים
רדיואקטיביים ?)

ב. הודעות בכניסה על גראוויטציה, קרינה,
לחות אטמוספרית, איסור הפעלת כלי קרינה,
תרכובת האויר הנוכחית, הסבר בדבר הצורך
לעבור בנתיב המסומן, איסור Levitation וכו'.

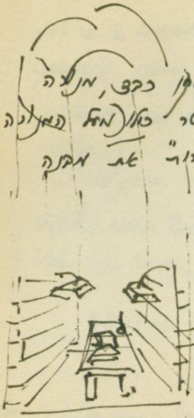
ג. הסברים ע"י אמצעי מחשב(?) מתוך
צבירה משולבת.

ד. אפשרות להפעיל פילטרים עבור מבקרים
שיבואם לתחום הצבעים ו/או עוצמה חלשה יותר.

II.

ינואר 1970

* חדרו של סיגול

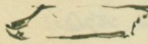


חדר 2½×2½ עם אצטבאות, שולחן כבד, מנורה ורפלקטור. גובה החדר בערך 6 מטר כמו (מעל הבמה) צבוע שחור. התקרה – מראות "השוברות" את מבנה החלל האוקלידי לחלל מעורבל

המשכת לוחות האצטבאות – (בעיקר העמודים) יכולה להשבר במשטח הרפלקטור למערכות פסאודו-פרספקטיביות.

* הנחות:

קבוצה של מנתחים (גדולים – לשם ההגזמה) – מגובה אדם – באורך 2 מטר כ"א. מצופים לבד שחור עם פסים, דוגמאות ואביזרים צבועים בצבעים זוהרים. פנים – מכוסות לגמרי אבל לפעמים עם עין אחת, פה שניים, וכד'.) עומדת

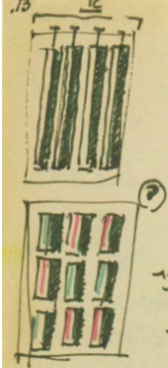
סביב שולחן נתוח (נירוסטה? פלסטיק שקוף (פרספקס?) ,
מורכבת של שניהם (ע"י הדבקת פסים מחוזקים ~~[illegible]~~
לפרספקס), השולחן סוטה מעט מהמשטח הישר [illegible]
ומהאופקי (- פסי פלורוצנטים עם אור 
מלמטה?)

מנתחות יד (עם מגע מיוחד מוגבה?) מצופה
בחליפה בגוון הלבנה. אל תוך הצד מובילה אינפוזיה
עם נוזל צבעוני העובר דרך צנור פלסטי שקוף.

אביזרים: שעון חשמלי גדול.
מונה הנותן אינדיקציה [illegible].
טבלת קיר למילוי ע"י המשתתפים.

תהליך: טייפ של מוזיקה אלקטרונית "פעימות לב", רחש מכשירים קולות האדם "שרידי מוזיקת פופ" (מיקרופון המקליט את השעון, משאבת האינפוזיה, והאינדיקטור. הכל מועבר לאמפליפייר המקבל עוד Hum ו- Hiss ומשנה אותו)
חצבה לצורת הנתוח.

<u>אפשרויות:</u> חלוקים לבנים - או עם סימון "מוצר" -
לנכנסים לחדר. משקפים פולרויד? מסכה?



15.1.70 **כפילים:**

מערכת פריסמות על פני לוח

I (א) פריסמות צבועות בצלעות שונות

(ב) —״— מסתובבות על
מנוע לפי כיוון מראש

(במסגרת אחת לציורי כל
הפריסמות)

ואריאציות: סטאטי (שווה)
סטאטי עם צלעות שונות
דינאמי (שווה)
דינאמי בצלעות שונות

II פריסמות קבועות - בחלקן סטאטיות
(ב) ובחלקן מסתובבות. כל הפרמוטציות
של 'I' אפשריות גם כאן.

III (1) כל הקודם, אבל על פני לוחות קמורים.
(2) צבעים שונים ללוחות הרקע.
(3) משחק בין רקע שקוף ופריסמות
(4) משחק בין רקע = ראי ופריסמות

כל הנ"ל כרקע לציורים של סדרה ד.

.14

10.3.70

תערוכה - אירוע

שם אפשרי "אותות"; "שדרים";
("שדרים לצדדים")

הרעיון: אנאלוגיה ספרותית: זר מכוכב אחר מגלה שאיכשהו הוא מצוי בארץ אדם. יתכן שישנם רבים כמוהו הנראים כאנשים. אין הוא יודע להכיר מי הם. יתכן מאוד שגם הם אינם יודעים מי הם וחושבים שהם בני-אדם. הזר עורך תערוכת "אותות" מתוך כוונה שמאחר והוא משתמש באותות "אינטימיים" שהם שדרים המיועדים לבני מינו, יגלו אותות אלה ע"י המבקרים בתערוכה; יתכן שבאמצעות התערוכה יגלו האחרים את עצמם או, לפחות, ויזכרו בדבר הכוכב שנשכח במשך הזמן.

התערוכה היא תערוכת אוביקטים - ציורים, פסלים, עצמים, קטעי ספרות ועיתונות, מוזיקה, הקלטות, תצלומים "דוקומנטאריים", הסרטות, שקופיות, עצמים טבעיים ועוד.

וואריאציה: עם מוטו "ספרותי=פסיכולוגי" דומה: (וואריאציות) תערוכה מותאמת לסכיזופרניים, פסיכופתיים, נרקיסיסטים ועוד. רשימה של עצמים אפשריים לשתי התערוכות מצורפת בדף.

אוביקטים:

צורות של טופור.

טכסטורות שקופיות.

עצמים עם לבוש בפרווה.

סימבולים (עוף הדרקון, מסע היונה)

אלהיות

קטעים של בורחס, באלארד, צ'ילני וונגוט, בורוז
קפקא וכו'.

קטעי שירה - אבידן, זך וכו'.

מוזיקה - Beatles, אוליבייה מסיאן, דביוסי
(סימפוניה טורנגלילה)

סימבולים מיסטיים הודיים.

ספר המתים הטיבטי.

קריקטורות של צ'ס אדמס וכו'.

בקבוקים ומבחנות אלכימיות.

עצמי מתכת ממוגנטים (לגישה טאקטילית)

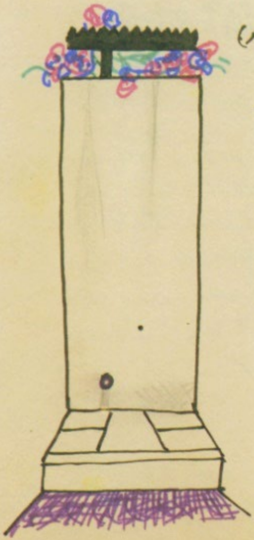
מסגרות ובהן "ציור" בפרווה (-"-).

"כובעים" לראיה קליידוסקופית.

אפריל/מאי

רעיונות קודמים (בערך פברואר)

1. קיר חיצוני של גינה כולה פורחת. גובה הקיר
יותר מגובה אדם. כתמי נזילות על הקיר.
(אפשרות: בלטות רחוב וכביש)



(הפרחים יכולים להיות מלאכותיים)

* אפשרות: שהכל יהיה 3-ממדי -
כולל התמונה והכביש (הצעה של
אדם אלוסטם 25/6/80)

17.

2. "פורטרט מקיף" 7.5.70

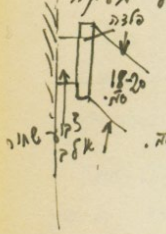
כולל תצלומים מגילים שונים, "מצבים שונים"
(פרקי זכרונות וכו') מבחנים פסיכולוגיים. טרסטים.
EEG, פוליגרף, EKG, וכו' - עם דגש על נושאי
משבר: הורים, מין, מלחמה, חופש ב"אני לקוטנניים"
וכו'. מען מבט עם מפגש רחב המוצג - או
לפחות מפגין אפשרות - רבדים ורמות רבים כפי
האפשר של תאור אובייקט, אדם או ארוע.

מרוכזת: מילוי אולם (גלריה) ב"מבוך" המחייב
מסלול - ומכאן ספר קליטת אינפורמציה - בתוך
האולם. אפשר אפשרות לעצב את ה"מבוך"
באורח אינטגרלי ל"פורטרט".

וואריאציה III: (קצת סטיריקון-פליני)
אותו מצב כמו קודם אבל שני פסים בצבע
תכלת לאורך המזרון.

וואריאציה IV. (צורה בנוסח הקולנוע הצבעוני
הצ'ינפתי.)
אותו דבר כמו הואריאציה הקודמת אבל
[illegible] אדמדמת.

וואריאציה V. (להפוך את כל הדבר לסלון מפואר
נוסח סרט "סרטי כסף"). להוסיף לכל מעקה
יד מפלצת אוהלים. חתך המעקה:



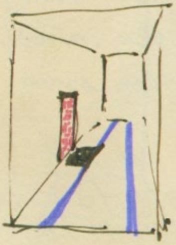
גובה מהרצפה בערך 60-70 סמ'.

7.6.70

"משחק האמנות":

לציין מקום לעצמו - מושגית או
"דימוי" - לתכנים שונים (שיבוטי תכנים
שונים).
לדוגמא:

ואריאציה I: פרוזדור ארוך המסתיים
בקיר. הכל לבן. על הקיר מעין וילון (בגובה בלתי מצוי)
לבן ובוילון מודפסת פוטוגרפיה של פרחים אדומים
(כמו דרולר). האדמדם מול הלבן הכולל.



ואריאציה II: (לכוון הבוטאני)
להוסיף מעין שטיח=רצפה - בצבע
עם מגוון גוונים - עשוי פרווה
עבה כחולה.

19.

25.6.70

(לאחר הצעה לאורם שלוסברג ודנציגר לפני שבועיים).

משהו מעין "ארוע-חול":

לוח עם חורים של ס"מ 1 בערך מונח בשפול המזרח של דיונה.

הרוח מסיע חול על הלוח המהווה "קולט חול" מה שיפול מהחורים יהווה "קונוס נגטיב" על פני הלוח ו"פוזיטיב" למטה.

20.

28.6.70

<u>ארוע:</u>

הינתזים מבודדים של חמר נפלט בשטחי סביבה
שונים. במקום חולי ומאובק אפשר להשיג ממש
מעין יער של אבק.
להסרט ולצלם ממרחקים שונים. צבעוני.

הפרשי פאזה של 1 שניה 2 שניות
וכו'.

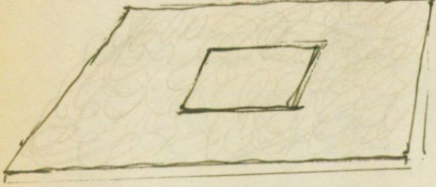
27.

Aug. 1970

⊛ "הליכה"

מלבן או רבוע גדול עשוי גומאויר (עובי 4-5 סמ)
באמצעיתו חור רבוע; החור מלא (באותו גובה) בלוח
שיש פשוט אבל מאוד מלוטש - רצוי אולי כהה.
על כל המשטח מפוזרים מקרונים יבשים. להליכה.

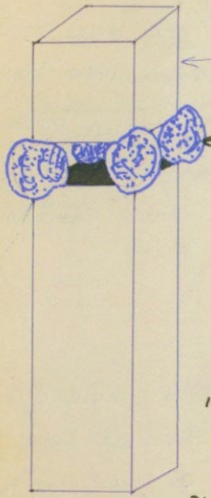
⊙ אפשרות גם ואריאציה אחרת עם מסלול.
⊙ ואריאציה שונה: גומאויר (גוש גדול) עם משקל מתכת
כבד המשקיע את החומר.
בוצע ע"י בני אפרת ב[illegible].



29.

Aug. 70

"עזוב אותי"

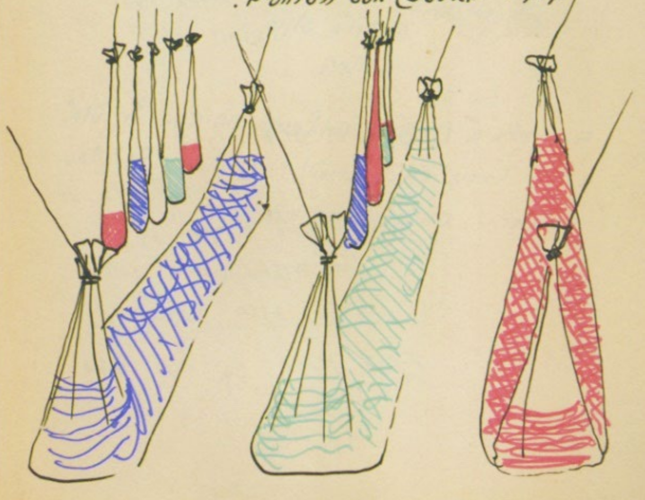


הפרחים בפריחה ליצור הרגשה
של ניצן למעוך רכות שבו.
1. עם המעיכה סוגרים משהו
באומר "תפסיק! עזוב אותי..."
2. במעיכה חזקה נדקרים
במעין קוץ * המוסתר בפנים.

31.

⊛ (ואריאציה על 23a)

שרוולי פוליאתילן (רוחב 1 מטר; אורך 6 מטר) ממולאים
במים צבעוניים. אפשר לשים בפנים שקיות בצבעים שונים,
כדורי קלקר צבעוניים שצפים בפנים. אפשר גם
לתלות סדרה של שקיות מלאות מים צבעוניים (כמו
נקניקים באיטליה) מעל השרוולים.

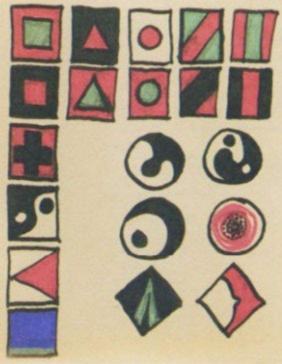


מתוכנן לתערוכה בבית האמנים בירושלים.

33. August.

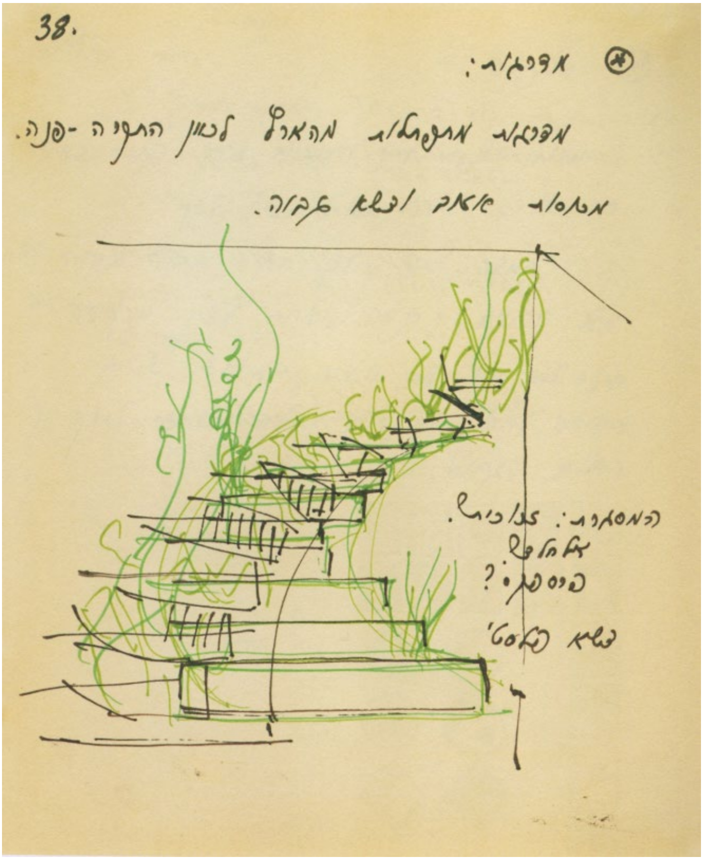
(*) ארוע:

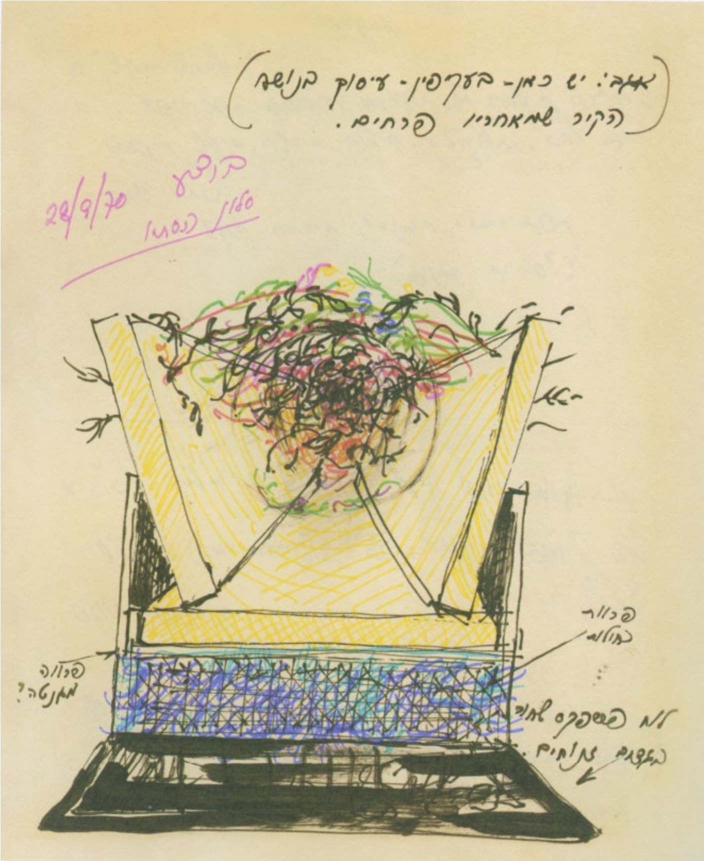
להכין מדבקות להדביק על קהל – בצבעים
שונים וצורות שונות. (נדבק טוב אבל יורד בנקל - רצוי ללא לכלוך)....
לבקש את הקהל להדביק על עצמו את
המדבקות לפי קריטריונים שונים - אפשרי גם
מספר מדבקות שונות (צורות וצבעים שונים)
על אותו אדם.
לצלם ולתעד.
אפשר להשתמש ב"מילון" של "צאלי".



דוגמאות:

אפשרות: ואריאציות על
YIN-YANG


38.
מדרגות:
מדרגות מתפתלות מהארץ לכוון התקרה - פנה.
מכוסות עשב ודשא גבוה.
המסגרת: זכוכית.
פרספקס?


(אגב: יש כאן - בעקיפין - עיסוק בנושא
הקיר שמאחורי הפרחים.)
28/9/70

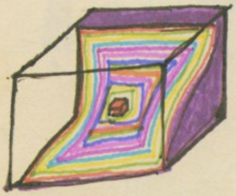
42.

(*) "קופסא אינסופית"

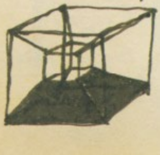
קופסא הנסגרת (ו/או נפתחת) על עצמה פעמים רבות: מעין "קופסת בצל" שאפשר לפתוח עוד ועוד.

וואריאציות:

(1) בתוך קופסא מפרספקס - חתך של קופסת בצל עם "זרע" (גרעין) מגבישי-נוצלי.
החתך מגלה "צפונות" צבעוניים.



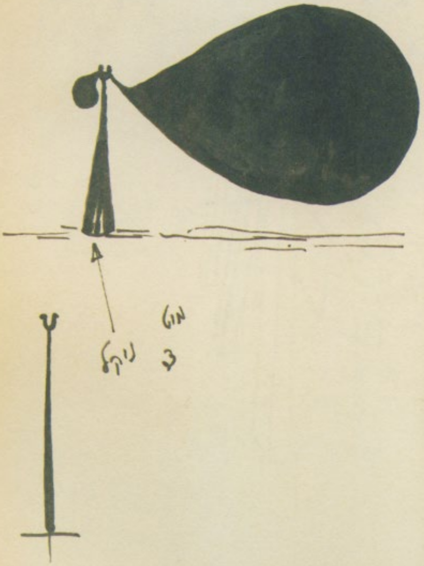
(2) קופסא בתוך קופסא - פרספקס שקוף



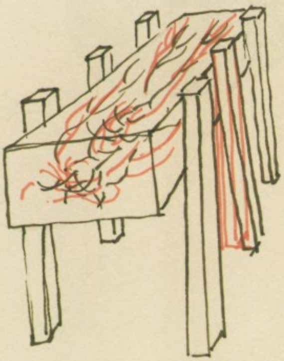
3-4 קופסאות זו בתוך זו.
נשענות על האלכסונים.
↓
מצופי מראה?

43. ⊛ שני משקל מוצב.

כדור בדיל (ניקל?) מאוזן מול משקל דמה של קל-קר.



⊛ "מערכת עצבים" כתפה בתוך נוף (צבעוני?) 46.
עשוי מחוטים (אדומים) קשורים יחד. כל העסק
עומד על עמודים שחורים ("נושאי הארון").

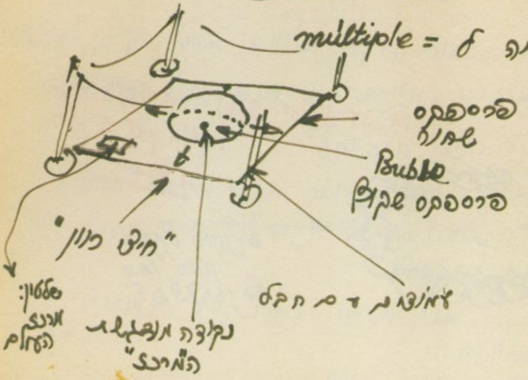


52. אוקטובר (לפי רעיון מוקדם)

קונספט:

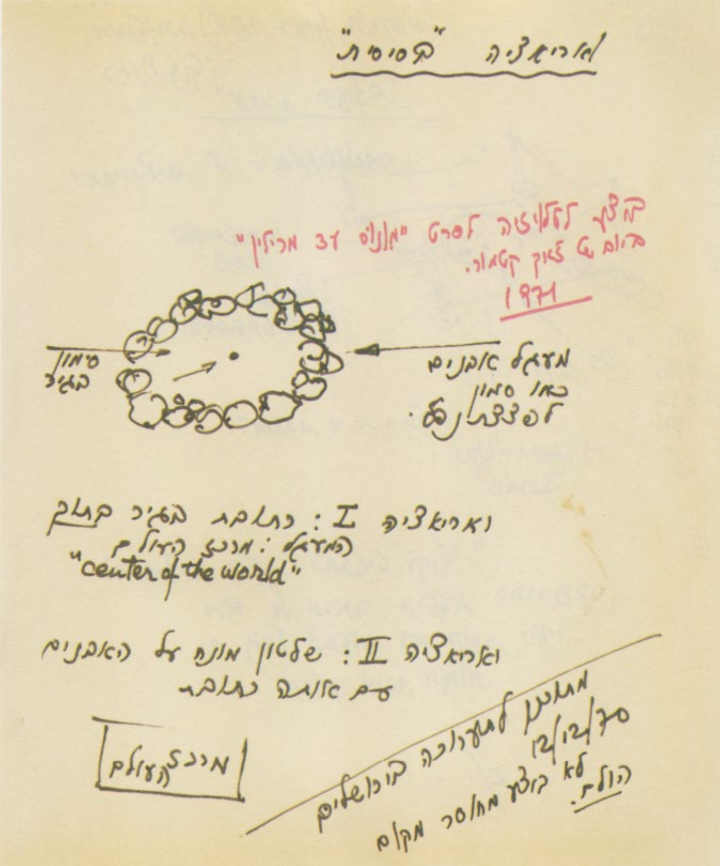
"מרכז העולם"

ואריאציה 1 = multiple



ואריאציה קטנה "תכשיט קינטי":
עשוי על מראה. בבועת הפרספקס
יש נוזל צבעוני עם בועת אויר.
מסומן: מרכז העולם.

2/...



וריאציה "בסיסית"
הצעה לוריאציה לסרט "מונוס עם מרילין" בוים ע"י ז'אק קטמור.
1971
סימון המגיד
מעגל אבנים כאן סימון לפצצת נפט.
וריאציה I: כתובת המגיר בתוך המעגל: מרכז העולם
"center of the world"
וריאציה II: שלטון מונח על האבנים עם אותה כתובת
מרכז העולם
מתוכנן לתערוכה הירושלמית
לא הוצא מחוסר מקום
הולם.

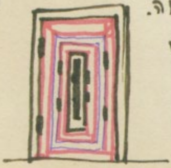
58

⊛ סרט "דלתות"

הרעיון מבוסס על העובדה הפשוטה שאין סרט שאין בו קטע
(או קטעים רבים) של אנשים (ו"אחרים") הנכנסים ויוצאים מדלתות
ופתחים שונים – מאיגלו ועד חלליות, ממערה ועד גורד שחקים.
הרעיון: מונטז' אדיר של קטעים מסרטים קיימים שכולו מורכב
מקטעי אנשים יוצאים ונכנסים בדלתות ופתחים שונים.

⊛ פיתוח הדלת כקונצפט – "חלל של דלת"

הרעיון: בתוך משקוף בגודל דלת רגילה 200/80 cm.
נתונה, על צירי "פנט" מסגרת. בתוך המסגרת, על אותם
צירים, מסגרת נוספת וכך עד הדלת המרכזית. בתוך
גודל של דלת רגילה יכנסו בערך 7 "דלתות" קטנות!
כל ה"דלתות" חוצות למרכז אחרי פתיחה באופן דפדוף
ספר. כל מסגרת = דלת ידית לפתיחה.
כל העסק יכול להפתח לשני הצדדים
[illegible].



הוצג לראשונה "בדצמבר" בבית האמנים
1971

60/ 5-15/11/70

⊛ "שח"

1. עיצוב לפיגורות.

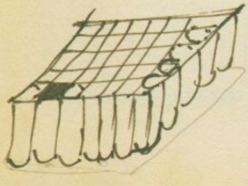
פיגורות מאקרליק שקוף כשהצורה חרוטה בנגטיב
בתוך הפיגורה:

אפשר לגוון את הפרספקס
השקוף או למלא בנוזל צבעוני
או שאור לבן את הנגטיב החרוט.

⊛ התחלה אוגוסט 1972, מימון של עמי שביט

2. לוח

לוח עשוי פרספקס כשכל ערוגה מונחת על צנור
קפיצי. כל הלוח מונח על צנורות פרספקס בגובה
של 15 סמ בערך. כל פיגורה הנלקחת נתמכת
לתוך הערוגה אל הצנור השקוף שמתחתיה. חילוף
הפיגורות יעשה ע"י הרמת הלוח - הצנורות אינם
פקוקים מלמטה.



אפשר להפוך לארגז די
לוח מקביל מלמטה שאפשר
להצמיד אל תחתית הצנורות

⊛ "משחקים נאכלים" (קונצפט)

הרעיון של "לנצל את האויב".

3 דוגמאות:

שח עשוי שוקולד (מעין בונבוניירה) עם הלוח כחלק אינטגראלי (ואקום פורמינג ?) של הקופסה. הכלים עשויים מרציפן, שוקולד וכו'. עם "לקיחת כלי" אוכלים אותו.

הרחבת אותו רעיון גם על ג'טונים לקלפים, שש=בש, דמקה וכו',

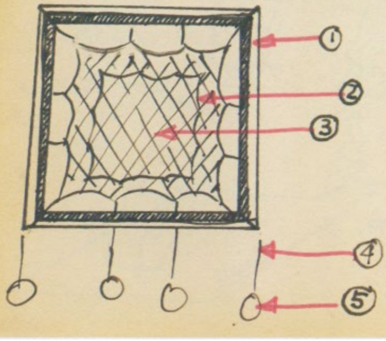
וריאציה עיצוב כלי להקפאת קרח ב"Freezer" העשויים בצורת כלי שח. קרח לשתיה, משקאות חריפים וכו'.

וריאציה: "שח" מהיר לפני שהכלים נמסים.

יאנואר 1973, 16

השלמות:

(א) קונספט: דינאמיקה של צורות תיאורטיות:
ריבוע, משולש, מקבילים וקו ישר מוצגים
כצומת של כוחות דינאמיים המאזנים זה
את זה - אבל לא בשלמות. הפער בין
מדכנת תיאורטית (א-פריורי) סימטרית
לבין הקיים במציאות הדינאמית מה של
עתה הוא איזון של כוחות שונים.



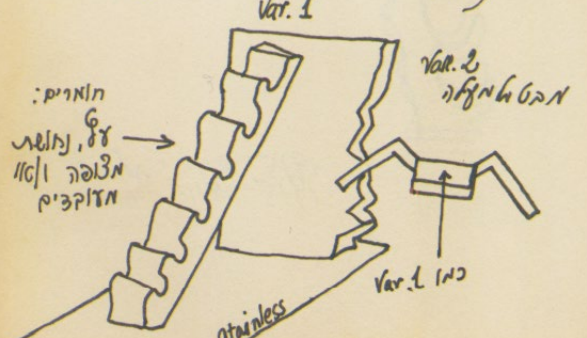
① מסגרת פליז מצופה ניקל 50X50 ס"מ
② 'הגומי הטבעי' הנמתח בקלות: צור הפיגורה
③ גומי טבעי
④ חוט דק וחלק
⑤ משקלות: אבנים(?)

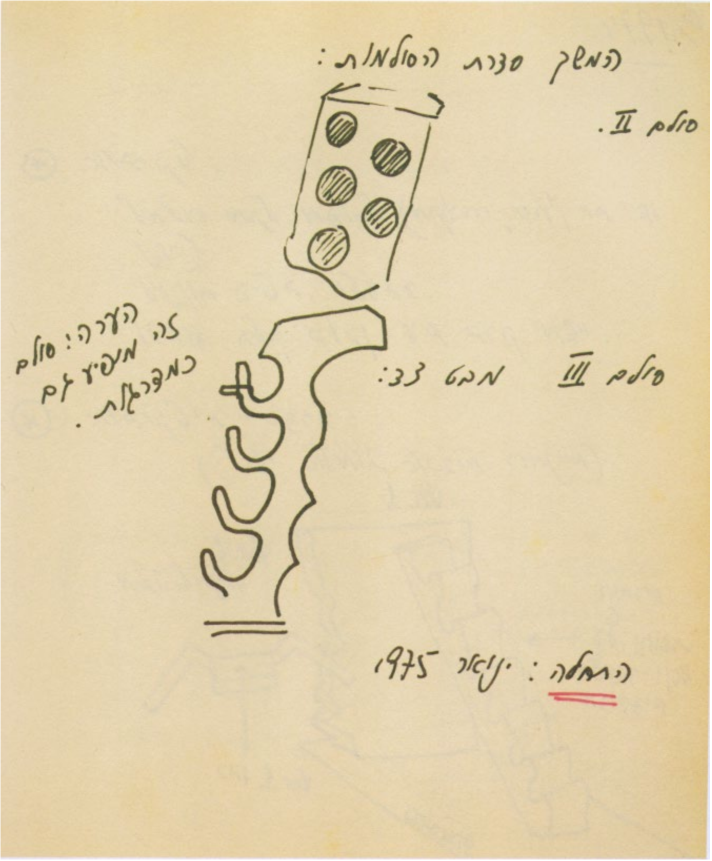
הרעלה: מקרואה דק!

62/1974

(*) אוביקט :
למצוא מקל מפותל (מקורח, סחף ים או נהר)
לנקות היטב. ולצבוע.
לצבוע חלק בלבן - עם ברק משיי.

(*) אוביקטים - סדרה :
(לפי סולמות אכרים רומניים)




המשך סדרת הסולמות:
סולם II.
הערה: סולם
זה מופיע גם
כמפרגלת.
סולם III מבט צד:
ינואר 1975

ב. זהות ושייכות, מסורת ואוונגרד

ציור אוריינטלי וציור אירופי, 1962 59
עם פרישתו של משה קניוק ממוזיאון תל־אביב לאמנות, 1962 72
אמנות ימינו והתרבות המערבית, 1963 74
האוונגרד והאמנות הפלסטית בישראל, 1964 77
התנ"ך באמנות, 1964 80
יחס מוזיאון תל־אביב לאמנות, האמנים והאמנות הישראלית, 1965 82
בעיית המיקום בפיסול המודרני, 1966 85
יצירתיות - היכולת לעניין את עצמך, 1968 93
ארוטיקה, 1968 97
להעלות על המוקד או לא, 1968 100
צנזורה באמנות, חופש ביטוי, 1968 102

ציור אוריינטלי וציור אירופי[1]

עכשיו, ספרות־אמנות־ביקורת (8-7) / **אביב תשכ"ב, 1962**
בעריכת ברוך חפץ, משה בן־שאול, מקסים גילן, גבריאל מוקד

ארם הבוחר להתבונן בציור אוריינטלי[2] מבהין מייד בשוני יסודי בין ציורו של האמן איש המזרח הרחוק ובין זה של האמן האירופי. אמנם, ההבחנה הראשונה תהיה בהבדלי גישות, שהינן טכניות בעיקרן, אך במידה שתיעשה השוואה מעמיקה מעט יותר, יתברר עד מהרה ששוני זה אינו שוני טכני בלבד. למעשה, יתברר שהבדלים אלה הם יסודיים עד כדי שוני גמור: החל בנקודת מוצא, שממנה יוצא הצייר האוריינטלי, ועד אחרון הקווים וכתמי הצבע המופיעים על מוצר האמנות המוגמר.[3]

ההבדל בין אמנות המזרח הרחוק ובין אמנות אירופה מתחיל כבר בעצם מטרת האמנות כאמנות. אמנות אירופה הינה ביסודה אמנות התיאור, האילוסטרציה והעיטור. בלשון אחרת, אמנות אירופה (והמדובר כאן בעיקר באמנות הציור), היתה עד התקופה האחרונה אמנות שמגמתה לספר סיפור או לקשט באמצעים פלסטיים. שונה המצב לחלוטין, כאשר מדובר באמנות המזרח הרחוק. מטרת הציור הזן בודהיסטי, שהוא שיאה של אמנות המזרח הרחוק, היא לשמש כעדשה שבעזרתה יוכל האדם להתרכז ולגלות אמת מסוימת, שבעבור הזן בודהיסט הינה אמת מוחלטת.

אם נעיין יותר בנקודה חשובה זו, נמצא שאף פסלי האלים של הבודהיסט אינם זהים, כפי שבטעות נהוג לחשוב, עם המושא לפסל עצמו. יבהיר נקודה זו הסיפור הסיני הידוע על אודות הנזיר הזן בודהיסטי, שבא בליל כפור לעיר ללון. כדרך הנזירים מיהר מייד למקדש הבודהיסטי הקרוב ונכנס אליו. מאחר שהקור בחוץ חדר גם לאולמי המקדש, ניתץ הנזיר אחד מפסלי בודהא, העשויים מעץ, שהיו באולם הראשי, הצית בשבבים אש וישב להתחמם ליד המדורה. שומרי המקדש, שנבהלו למקום, החלו לנזוף ברוגז רב בנזיר על ששיבר את פסל האלוהות והציתו. הנזיר הקשיב לדבריהם בחיוך, ומבלי לענות מלה החל לחטט ברמץ במטהו הארוך. השומרים התמהים שאלוהו לפשר מעשה זה. "אני מחפש את נשמתו של בודהא ברמץ, שהרי ידוע שכאשר שורפים אדם נשארת רק נשמתו לאחר שאוכל", השיב הנזיר. "כיצד יכולה להיות נשמה בפסל עץ?", תמהו השומרים. "ובכן, אם אמנם אין נשמה בפסל עץ, הביאו נא אלי את שאר הפסלים שבמקדש, ואוכל להגדיל את המדורה", השיב הנזיר וסיים בזה את השיחה.

מסיפור סיני זה אפשר ללמוד בבירור רב את דעתו של הנזיר (והסיני בכלל) על אודות הדאיפיקציה [האלהה] של פסל. הסיני מבדיל היטב בין הציור כמוצר ובין מטרתו, שכאמור הינה להצביע אל עבר אמת.

ברור ומובן מאליו, שכדי לצייר ציור המצביע על אמת מוחלטת כזו חייב הצייר לגלות אמת זו בעצמו. אין כאן שום אפשרות של הצבעה מהפריפריה אל המרכז. רק אדם שנקודת הסתכלותו ועולמו הרוחני נתונים עמוק במרכזה של אותה מערכת נפשית, השרויה באמת

עצמה, יכול לצייר ציור כזה. וכאן אנו מגיעים להבדל השני בין האמנות האירופית וזו המזרחית. אם האמנות האירופית היא אמנות מתארת, כלומר מדברת על הדברים. האמן הסיני דן בדברים עצמם. הצייר האירופי מודה, או לפחות הודה, בריאליות של העצמים כפי שהם נראים מבחוץ - כלומר בצורה ובצבע האנקדוטיים של הדברים, ואילו הצייר האוריינטלי מעוניין אך ורק באספקט הרוחני שלהם, הקיים תמיד ואינו משתנה למרות כל השינויים העוברים עליו כביכול.

התוצאה היא, שהאמנות האירופית נחשבת, לפחות מבחינה היסטוריוסופית, כאמנות דינאמית ומתקדמת, והאמנות האוריינטלית נראית כסטטית. במבט שני, מתברר שבמקרה זה הדינאמיות אינה עדיפה על הסטאטיות. דינאמיות זו הינה תוצאה של התקדמות אל מטרות קרובות, בעוד שהסטטיות, כביכול, של דרך הציור הסיני נראית כזו משום שהיא מתייחסת כל הזמן אל מטרה סופית ומוחלטת. קיימת אימרה בודהיסטית האומרת: "רובם של בני אדם, אם יצביעו להם באצבע על הירח, יתחילו לדון על האצבע". הסינים אף פעם לא שכחו שתפקיד אמנותם - לפני אלף שנה או לפני מאה שנה - היה להצביע על אותו "ירח", שהחשוב היה "הירח" ולא האצבע. האמנות האירופית, מאידך גיסא, התעניינה תמיד באצבע עצמה, באנטומיה שלה, בצורתה הפיזית, בצבעה: כמעט בכול, רק לא בירח. טבעי הדבר, שאמנות אירופה נראית כדינמית מאחר שהיא מגלה, מדי פעם בפעם, תגליות חדשות על אותה "אצבע" - פרספקטיבה, חלל, צבעים חדשים, קומפוזיציות חדשות, צורות תיאור חדשות ועוד. אך הסיכויים הם שתוך כל אותה דינאמיקה והתפתחות, תגיע פעם אמנות אירופה אל ההישג של ראיית הירח עצמו ואז, למעשה, רק יגיעו לאותה "סטטיות" מדומה של הציור האוריינטלי. בדרך פשטנית יותר, אפשר לומר שהצייר הסיני - ומדובר כאן בעיקר על הצייר הזן בודהיסטי - בודק את ציוריו תמיד מהבחינה של המוחלט, ואילו חברו האירופי בוחן את ציוריו לפי המושגים המעודכנים ביותר, אך היחסיים, של הציור המערבי.

דרישתו של האמן הסיני מעצמו לצייר את ציורו כאצבע המצביעה "על הירח", או להתייחס אליו על פי המוחלט, מחייבת אותו לגשת אל הציור בצורה שונה לחלוטין מזו של האירופי. ציור, בניגוד לשאר צורות הקומוניקציה, אינו צורת קומוניקציה ליניארית. אפשר וצריך לקלוט ציור כשלמות, ב"גשטאלט". הכול מוצג לעיני הצופה, הוא יכול לראות את ההתחלה ואת הסוף במבט אחד. כל העדפה של פינה זו או אחרת, של אספקט זה או אחר, הינה בחירה של הצופה עצמו: אך אינה בהכרח אינהרנטית בציור עצמו. מבחינה זו, דומה הציור לחוויה הרוחנית שאינה תהליך היכול להתפרק לתת־תהליכים שסיכומם ייתן את החוויה, אלא היא שלמות כשלעצמה. כל תהליך חיבור של "מרכיבים" לא ישחזר את החוויה במידה מספקת. תהליך חיבור יכול רק להתקרב, אך אף פעם לא יגיע, לאותה שלמות של ראיית "גשטאלט". הסינים, שהבינו דבר זה היטב, ניגשו לציור בצורה שונה לחלוטין מזו של הציור האירופי. לדידם, השאלה הטכנית שהעסיקה כל כך את הציור המערבי, לא היוותה בעיה כלל ועיקר. הסיני, שפנה לציר, היה מושלם בטכניקת המכחול עוד לפני שניגש לציור הראשון. עצם הקליגראפיה הסינית, הבנויה על ציור סימבולים קליגרפיים למלים, שהינן תהליכים, במקום חיבור אותיות למלים שהינן מושגים, חייבה את הסיני להיות שליט המכחול בצורה מושלמת ביותר. הסיני,

לפיכך, ניגש לציור, שהינו "גשטאלט", באינטואיציה, שהינה "גשטאלט" בלתי ניתן לפירוק של חוויות צורניות ורוחניות רבות. כלומר, הסיני העדיף תמיד את האינטואיציה על הגישה האינטלקטואלית של הצייר המערבי. גם לימוד הנושא נעשה בצורה האינטואיטיבית בניגוד לצורה האינטלקטואלית של המערב. בצורה זו, נתגבש אצל הסיני מושג שאפשר לתרגמו לעברית בערך למלה "ככות" (suchness באנגלית), שהוא סך הכול של עצמי המציאות הריאלית לא רק מבחינה חיצונית־ויזואלית, אלא גם מבחינה פנימית ונבדק ביחס לצורות ראייה רוחניות מוחלטות. הסיני, אם כן, מצייר את ה"ככות" של הדברים, ואילו האירופי מצייר את מראיהם החיצוני או, במקרה של האמנות המודרנית, את אחד מהאספקטים המרובים של המציאות החיצונית - מבנה, אסוציאציה, מצב רוח, צבע לוקאלי, או הרכב של אותם דברים. גישה יסודית זו, שהינה שונה כל כך מזו של הציור האירופי, יצרה, כמובן, גם שוני יסודי בגישה המעשית לציור וחייבה שימוש באמצעים שונים לחלוטין.

בציור האוריינטלי קיימת נטייה לדון על נושאים אבסטרקטיים לגמרי באמצעות צורה ציורית, ואילו האירופי מנסה למסור תוכן סיפורי ותיאורי באמצעות צורות הקשורות במלים ובעלות משמעות אסתטית.

כפועל יוצא מהבדלים אלה בצורת ראייה, בהלך רוח ובתפיסת עולם, קיים גם הבדל התפתחותי־היסטוריוסופי נוסף.

את התפתחות התכנים, שמהם נובע הציור האירופי, אפשר לראות גם כצורת מעבר מאמונה אובייקטיבית לאמונה סובייקטיבית על גלגוליהן השונים.

הציור הגותי ראה את העולם מנקודת ראות כפולה: הסדר הכללי הינו אובייקטיבי ואלוהי, ובתוך סדר זה אפשר גם למצוא קשר כלשהו בין האירועים החיצוניים ובין "החוק האלוהי". קשר זה נמצא אצל הגותיקה על ידי מבט כפול - מצד אחד הרקע המוסדר בסיוע הכוח האלוהי, ומצד שני האדם, שהינו, אמנם, אנושי מאוד - אך אינו אורגני כל צורכו עם הרקע, מאחר שלא מחוור הקשר בינו לבין העולם החיצוני האלוהי. יחד עם זאת, אין פקפוק בדרך תפיסת העולם החיצוני כהשלכה של כוח אלוהי. הרנסנס, שהינו פחות עניו ואנושי, ויותר אידיאליזציה של האדם, תופס את כל היצירה מנקודת ראות אחת: נקודת הראות של האדם. עדיין הכול מסודר במערכת אחת השווה לכולם - חוק מדעי ומוסר אלוהי אחידים ובעלי תוקף אובייקטיבי כללי. בניגוד לגישות אלו, מנסה הצייר המודרני למסור עולם רוחני סובייקטיבי פנימי משלו. בהכרח, הוא חייב לשנות את דרכי הקומוניקציה משום שאין הוא מספר יותר שורה מתוך אגדה בעלת תוקף כללי, הברורה מבחינה רגשית וחווייתית לכל צופה, אלא חייב לספר - או נכון יותר "להעביר" - את האגדה עצמה, השונה לגבי כל צופה ובעלת תוקף סובייקטיבי. ממילא חייב האמן המודרני האירופי לחפש מכנה משותף בינו לבין הצופה, וטבעו של מכנה משותף כזה שהוא תוצאה של ויתורים ופשרות. מכנה משותף כזה גם מחייב את האמן המערבי לצמצם, באין ברירה, את טווח החוויה המועברת, מאחר שכל ניסיון להעביר חוויה מעמיקה יותר יחטיא את מטרתו מסיבה ברורה מאוד. מופיע כאן המצב האופייני כל כך למדע בכללו: האמן מוסר או הכול על שום דבר, כלומר על חוויה מצומצמת מאוד, או מעט מאוד, כמעט כלום, על חוויה רחבה יותר.

האמן האוריינטלי, כאמור, פטור מבעיה זו של מעבר מאמונה אובייקטיבית לאמונה

סובייקטיבית. בעיה זו אינה קיימת מבחינתו, מאחר שכל האמנות האוריינטלית הרוחנית מתייחסת תמיד למוחלט - כלומר לאמונה אובייקטיבית, אמנם לאו דווקא לאמונה דתית (זן בודהיזם אינו דת), אך לשווה ערך מלא של אמונה כזו.

עד עתה, דנו בשוני בנקודת המוצא ובגישה בין האמן איש המזרח ובין האמן איש המערב. אך מה היה טיב האמנים עצמם כאנשים ויחס החברה אליהם?

עד לתקופה החדשה, היה הצייר האירופי נחשב יותר כאומן מאשר כאמן. הוא הוערך כבעל מקצוע ובימי הביניים - ואף בזמן הרנסאנס - נחשב כאומן חופשי, משרת או בעל מקצוע דומה, שבחר בציור. דבר זהה כמעט היה גם אצל הפלמים והצרפתים, שם נחשב האמן לבעל מלאכה, השתייך לגילדה משלו ופנו אליו כשם שפונים לנפח מומחה, בנאי ודומיהם.

האמן איש המזרח היה דמות שונה לחלוטין. היה זה נזיר או מלומד, שכל חייו הוקדשו לבעיות הרוח, או איש המדינה, פילוסוף ומשורר, שאם כי לא היה נזיר, היה מקדיש את זמנו לבעיות דומות מאוד לאלו של הנזיר. הציור הוערך על ידי רוכשיו בערך כפי שנוהגים היום בתקליט משובח - היו יושבים לפניו שעות ומנסים להתרכז בו תוך הרהורים והעמקה לאחר שיחה פילוסופית ועיונית. לאחר ההתבוננות, שכאמור היתה נמשכת כמה שעות, היה בעל הציור מגלגלו ונועלו חזרה בבית קיבול מיוחד. במנזרים שימשו הציורים למטרה דומה, היינו כנושא להתרכזות ולהגות.

הבדלים אלה בדמות האמן ובגישתו היסודית לציור, הביאו באורח אוטומטי לידי שוני מלא בביצוע הטכני עצמו. שוני זה מתבטא בגישה לכל היסודות הגראפיים והטכניים ללא יוצא מהכלל. לשם דוגמה, אפשר להשוות כמה מיסודות אלה כפי שהינם מופיעים במזרח, לעומת אותם אלמנטים במערב.

צורת הקומפוזיציה

הציור המערבי, שהינו אינטלקטואלי ביסודו, ניסה תמיד לנתח ולקבוע מסמרות בקומפוזיציה הציורית. ידועה היטב, למשל, הקומפוזיציה של המשולש, המופיעה כמעט בכל הציור הגותי ובחלק גדול של ציורי הרנסאנס, או הקומפוזיציה האלכסונית של הבארוק. קביעה זו מראש של קומפוזיציה "נכונה" או "רצויה", חייבה באורח טבעי גם את טעמו האמנותי של הצייר והשתקפה במערכים מדוקדקים שאפשר לנתחם לפי כללים קבועים בכל תקופה. אפילו בתקופה המודרנית נקבעו כללים, אם כי רחבים הרבה יותר, לקומפוזיציה, כגון אלה הנובעים מהתיאוריות של פול קליי, ואחרים.

הציור המזרחי אינו פועל לפי כללי קומפוזיציה קבועים מראש, והקומפוזיציה אצלו היא אינטואיטיבית. כמעט ואין כל אפשרות לנתח קומפוזיציה סינית או יפנית. הבדלים אלה מודגשים שבעתיים על ידי העובדה שהציור האירופי, שהינו מתאר במהותו, רואה לעצמו חובה לטפל בכל שטח הבד המצויר מבלי להשאיר שום משטח ריק. הצייר הסיני, מאידך גיסא, משאיר חלק גדול מהמשטח ריק. אך משמעותו של משטח ריק כזה שונה לגמרי.

אם צייר אירופי משאיר, למשל, את שטח השמים ריק, הרי שלא גמר את ציורו או פשוט אלה הם שמים ללא אף ענן. הסיני, המשאיר משטח ריק, מותיר מקום לדמיון למלא את אשר לא צייר מכחולו. זה אינו משטח שהוא ריק מעצמים, אלא הצייר פשוט לא מצא לנכון להעיר דבר ביחס למשטח זה והתייחס אליו כחלק מהמרחב הכללי, שבו מופיעים האירועים כקטע חולף מחוויה מוחלטת.

הקו

תפיסת הקו שונה אצל הצייר הסיני מזו של עמיתו האירופי. בציור המערבי תפקידו של הקו מתבטא בעיקר כמגדיר וכמבדיל בין משטח למשטח. סך הכול של הקו נתפס, לפחות עד המאה שלנו, כיחידה אחת בזמן. ובהתאם לכך, כיחידה שלמה. קו יכול להגדיר קיר, לסמן את ההפסקה בין משטח אחד למשנהו. אך בטבעו הינו, לפי גירסה זו, סטאטי.

אצל הסיני, הקו הינו התפתחות בזמן של תחילה מסוימת - בהתאם לגירסה שקו הינו התפתחות נקודה בזמן. אמנות המזרח הרחוק הינה, לרוב, קווית במהותה ותפיסת הזמן, אם כן, מהותית לה.

לתפיסה קרובה לזו מגיע גם הציור המודרני האירופי, אך לא תמיד בחפיפה תודעתית מספקת.

צבע-כתם

אמנות אירופה, שכאמור הינה בעיקר אמנות מתארת, זיהתה באופן טבעי את המשטח עם הצבע. "שדה" היה משטח מוגדר על ידי קו וממילא היה בצבע חום (שהוא צבעו הלוקאלי של שדה). מובן, שמשטח כזה יכול להיות מוגדר גם על ידי הצבע בלבד, ללא קו מיתאר, אך עדיין קיימת זהות בין המשטח, הצבע בציור והצבע הלוקאלי של המצויר.

זהות זו אינה קיימת בציור המזרחי. אין זהות בין הצבע הלוקאלי ובין זה המופיע על הציור. ענף במבוק יופיע בציור שחור או חום, אך אף פעם לא צהוב כצבעו הלוקאלי. שינויים אלה, אמנם, באו בעקבות הרגלי ראייה של איש המזרח, וידוע הסיפור על העשיר, שהזמין אצל צייר ידוע ציור ענפי במבוק. כאשר בא לקבל את הציור, מצא שהבמבוק צויר בצבע חום־אדמדם ולא בדיו סינית שחורה כמקובל. הוא בא בטרוניה לצייר וטען: "היכן ראית בימיך ענפי במבוק חומים?".

"ובאיזה צבע, לדעתך, חייב הייתי לצייר את הבמבוק?", שאלו הצייר.

"שחור, כרגיל", השיב המזמין.

"והיכן ראית אתה במבוק שחור?", שאלו הצייר.

מעשייה זו מדגימה היטב את ההבדל בין תפיסתו של ההדיוט, הרואה אמנם משהו, אך ראייתו היא מעין רפלקס מותנה המוכתב על ידי המקובל, ובין תפיסתו הבריאה והמבחינה של הצייר האוריינטלי, היודע היטב שאין הבדל מהטכניקה החיצונית המקובלת, והחשוב הוא אותו "ירח", שכלפיו מצביע הציור.

אמנם, גם הציור האירופי בגר ועזב את התפיסה הגורסת שהצבע הלוקאלי הוא המהותי לעצם שאותו רוצים לתאר. אולם שחרור זה בא יחד עם השתעבדות מיידית לכפייה אחרת, הנקראת מדי פעם בפעם בשמות שונים, כגון: שיווי משקל צבעוני, טקסטורה, חוקים אסתטיים וכדומה.

באופן מעשי ישתמש האמן המערבי בצבעים שונים בזמן שהצייר המזרחי יעדיף גרדואציה של ניואנסים.[4]

גורם הזמן

בציור האירופי בכלל קיימת תפיסת זמן אמביוולנטית מובהקת. מצד אחד, תפס הצייר את הנושא כאילו במצב צילום. בלשון אחרת, הוא קטע יחידה ציורית מתוך תהליך (הידוע בדרך כלל לצופה: למשל, כמו בציור דתי) וצייר את המומנט הטיפוסי, המתאר את הסיפור או את התהליך. מצד שני, עצם היחידה המצוירת הינה חלק מתהליך, כאמור, ולכן ניסה הצייר לעתים תכופות לקשר בין העבר האירועי ובין העתיד האירועי על ידי "צילום" תנועה בהווה המצויר. מצד אחד קטע סטאטי מתוך "מצב" או תהליך, ומצד שני ניסיון לדינאמיקה בתוך המצויר עצמו.

המצב שונה אצל הצייר הסיני. עבורו הזמן אינו מימד אובייקטיבי שאירועיו חלים בהכרח בשטף אחיד. ציורו גם אינו סימבולי במובן האירופי של המושג. הצייר הזן בודהיסטי ינסה לצייר "הרף" (instant), שהינו נכון תמיד בהתייחסות לאמת מוחלטת. ההבדל בין שניהם הוא, אפוא, שהאירופי ינסה להתייחס בציורו לאמת יחסית, התואמת את האגדה או המראה שהם מושא ציורו, ואילו הצייר הזן בודהיסטי מתייחס כל הזמן לאותה אמת עצמה, שעבורו הינה אמת מוחלטת. תפיסה זו של "הווה נצחי" המתבטא ב"הרף", אינה באה לספר סיפור, אלא, כפי שהודגש קודם, להצביע על אותה אמת מוחלטת, האימננטית מראש, שאליה חייב המסתכל לנסות להגיע. אמת זו מכתיבה את מושג ה"זמן" באורח טוטאלי, ולא באורח יחסי כמו במקרה האירופי.

הכלל והפרט

בציור האירופי קיימות מגמות של הבחנה בין ה"עיקר" ל"טפל", או בין ה"כללי" ל"מקרי־פרטי" בציור. צייר או אסכולות ציירים יתארו נוף ויציירו כל עלה על כל עץ בקפדנות, בניגוד לאסכולה אחרת שתתווה ברמז את הפרטים, ורק ה"עיקר", כלומר הנושא הישיר של הציור, חשוב בעיניה. אם להביא רק דוגמאות אחדות, נוכל להשוות את ציוריו של אנטוניו פוליאולו או פיירו דה לה פרנצ׳סקה, או כמעט כל צייר אחר מימי הרנסאנס האיטלקי, לציירים גרמנים כדירר והולביין. נמצא שקיים יחס לגמרי אחר אל הפרט אצל האיטלקי, המעדיף לטפל בעיקר ורק "לסמן" את ה"פרט", ואצל הגרמני שיצייר בקפדנות כל פרח וכל פרט קטן בעיטורי גלימתה של הדמות המצוירת. השוואה זו היא כללית מאוד, אך בה־בעת בעלת תוקף. השוואה ספציפית יותר, אפשר לערוך, למשל, בין גוגן וואן גוך לבין בן תקופתם הפרימיטיביסטי רוסו. אם לגוגן "עץ" הוא מערך כתמי־צבעוני כללי, לרוסו עץ הוא עלים, ענפים וכדומה.

גישות אלו, הנאבקות בבעיות שצמחו על רקע הראייה התיאורית־חיצונית של הציור האירופי, מסתכמות בשאלה: מהו היחס הנכון בין ה"פרט" ל"כלל" בציור? למעשה לא נפתרו בעיות אלו כלל ועיקר, ואף הצייר המודרני המופשט עדיין נתקל בהן, אם כי בשינוי צורה.

הצייר הסיני, הרואה את החוץ כ"ככות", אינו מוטרד כלל ועיקר מבעיה זו. הציור הגוי באורח אינטואיטיבי, וקיים בו יחס שאפשר לכנותו "מטאפיזי" בין הפרט לכלל. נוף שלם יכול להיות מרומז בכמה משיכות מכחול שקופות ואבן אחת מצוירת במדוקדק מקנה משמעות מלאה לכל המרומז. אין שם ההבחנה, הברורה פחות או יותר, בין כלל לפרט, אלא מסירה של "שלמות הניגודים שבה הם מפסיקים להיות ניגודים". אין צורך להדגיש שנית, שהזן בודהיסט יכול להגיע לצורת מסירה כזו רק משום שאמנותו אינה תיאורית־רפרזנטטיבית כמו זו המערבית.

פרספקטיבה

תפיסת המרחב המצויר עברה מטמורפוזות שונות בציור האירופי. נוכל לומר בהכללה, שהגותיקה עסקה בפרספקטיבה קווית־אופקית, הרנסאנס באישיותם של ג'וטו ומזאצ'ו פתר בעיה זו בעזרת הפרספקטיבה מנקודת מבט אחת, ואילו הציור המודרני אינו זקוק לפרספקטיבה ומצייר, בדרך כלל, מרחב באמצעים שונים, כגון: פרספקטיבה אסוציאטיבית, פרספקטיבה פסיכולוגית, מערכי צבעים היוצרים עומק ועוד.

הצייר האוריינטלי לא טיפל אף פעם במושג פרספקטיבה כבמושג נפרד מכלל הראייה הציורית. תשובה אחת לשוני זה אפשר למצוא בספרו של זיפר: *ארבעה שלבים ברנסאנס*. זיפר מציין שם את הקשר ההדוק בין צורת ההבנה של הריאליות ובין הציור אצל האמן הגותי, שהיה דואליסטי וחייב יחס שונה לרקע ולאדם. כאמור, איש הרנסאנס התבונן בעולם החיצוני מתוך אידיליזאציה של האדם ומדד הכול ביחידה הנקראת אדם. בלשון אחרת, עם השינויים בתפיסת הריאליות נשתנתה גם הגישה לייצוגה בציור. הסיני מתייחס תמיד לריאליות מוחלטת, שאינה תלויה בנקודת מבט זו או אחרת. שהאמן הזן בודהיסטי אינו אומר: "הנה אני, הנה הנוף, אני עומד מול הנוף ומצייר אותו". הוא חש את עצמו כאדם וכנוף תוך כדי התבוננות בעצמו ובנוף. מבחינה זו קרובה גירסתו של הצייר הזן בודהיסטי במידת מה לתפיסתו של היידגר. בהתאם לכך, כמעט לא קיים מושג פרספקטיבה קבוע בציור הזן בודהיסטי ("קבוע" בהתייחס לאותו ציור עצמו). בלשון אחרת: נקודת המבט אינה מוצבת במקום אחד או נעה על משטח אחד, אלא שטה וצפה עם הצופה על פני כל החלל המצויר ומסביבו.[5]

מופשט-ריאלי

יש אימרה זן בודהיסטית, שאפשר להיעזר בה במידה רבה כדי להבין את התפתחות הציור האוריינטלי מול זו של הציור האירופי.

"לאדם שלא הגיע לאמת העץ הוא עץ, האבן היא אבן והנהר הוא נהר. כאשר נפקחו עיניו והחל ללמוד את האמת, מפסיק העץ להיות עץ, האבן אינה עוד אבן והנהר חדל להיות נהר. כאשר הגיע אותו אדם להארה הסופית והאמיתית, חוזר שוב העץ להיות עץ, האבן להיות

אבן והנהר הינו שנית נהר, אך, כמובן, אחרת". במקביל לאימרה זו, נוכל להשוות את הציור המתאר־הרפרזנטטיבי האירופי למצב הראשון, כאשר העץ הינו עץ, דהיינו, מראהו החיצוני של העץ נתפס בריאליות השלמה שלו מבלי לעמוד ולבחון מראה זה בחינה נוספת. הציור המודרני תואם את המצב השני, שבו האבן אינה יותר אבן והעץ אינו יותר עץ. יש כאן שאיפה למסור יותר מהמראה החיצוני, והודאה שמראה חיצוני זה הוא אנקדוטי וחולף. יש כאן ניסיון למסור איזו אמת יציבה יותר: המשותף למושג "עץ", מבנה העץ, חומר העץ, האסוציאציות שאותן מעורר העץ, התפתחותו בזמן, האתגר שהעץ מהווה לצייר מבחינה חומרית ורוחנית, התפתחותו בזמן, האתגר שהעץ מהווה לצייר מבחינה חומרית ורוחנית, העץ כסימבול, ועוד כהנה וכהנה כאוות רוחו של כל צייר וצייר. כאן, כמובן, נתקל הצייר שנית, וביתר שאת, בקונפליקט בין ה"טיפוסי" וה"כללי" ובין האנקדוטי, החד פעמי והפרטי. בדרך כלל יעדיף הצייר המודרני את ה"כללי" וה"טיפוסי" לפני ה"פרטי".

הצייר הסיני הגיע לגיבוש נקודת הסתכלות אחרת, למצב השלישי, שבו העץ הינו שנית עץ - אך בשילוב אינטואיטיבי של ה"כללי" וה"פרטי." לכן אפשר לציין, שהצייר הסיני אינו "ריאליסט" לפי המושגים היחסיים האירופיים, ואינו, מצד שני, "מופשט". זהו, פעם נוספת, שילוב (אך לא פשרה!) בין מושגים אלה של "ריאליזם מול מופשט", שאינם מהווים ניגודים אצל צייר זן בודהיסטי. צייר כזה ייצור ציור, שהינו ריאליסטי ומופשט בעת ובעונה אחת מבלי שתיפגם אף אחת מתפיסות אלו.

גישת הקליגרפיה מול הגישה התיאורית

כפי שכבר הוזכר לפני כן, הצייר הסיני הוא שליט מוחלט במכחול עוד לפני שהחל לצייר, ודבר זה נובע מהכתב הקליגראפי הסיני. כתב זה ניצב על בסיס הפשטה של ציור, ומחייב בעצם ביצועו שליטה מוחלטת במכחול. אך נוסף לשליטה זו, מחייב הכתב הסיני גם שליטה וגישה ברורה ליחסים בין הקווים לבין עצמם. מאחר שכתב זה אינו נכתב אלא מצויר, מהווה כל "אות־מלה" בעיה ציורית, ובאמצעות אימון בכתב קליגראפי סיני מפתח הצייר חוש מושלם לשיווי משקל ויחסים מדויקים בין קו לקו. הגישה הקליגראפית פותחת לפני הצייר האוריינטלי אופקים, שהיו סגורים כמעט לגמרי לפני האמן האירופי.

גישה זו איפשרה לצייר הסיני לארוג את ציורו באופן שמעבר לנושא קיימים בו יחסים ציוריים מדויקים בעצם כל קו וכל כתם. הצייר האירופי, מצד שני, היה תמיד כפוף לנושא וצורתו החיצונית, וכפייה זו של הצורה החיצונית הכתיבה לו מערך צורני, שלא תמיד היה אפשר לשלבו עם יחסים ציוריים טהורים ומדויקים. אמנם הצייר האירופי ניסה, בדרך כלל, לייחס את הצורות עצמן זו לזו, אך שילוב ואירגון זה היה בטבעו מבצע אינטלקטואלי, מאחר שאינו נבנה מהבסיס הראשוני ביותר והצורות עצמן אף הן כפויות מצד הנושא. בעיה זו אינה פשוטה כלל ועיקר, וביסודה ההבדל, שעליו כה רבים הוויכוחים, בין הגישה לציור של הריאליסט ובין זו של הצייר המופשט. אך, כאמור, עדיין לא הגיע גם הצייר המופשט עד המצב של "עץ שנית עץ".

ביצוע טכני

הביצוע הטכני של הצייר האוריינטלי שונה לגמרי מזה של המערבי. קשה להפריז בחשיבותו של הבדל זה. האירופי שעבד בצבעי טמפרה, ואחר כך בצבעי שמן, היה יכול תמיד לתקן ולשנות את הציור עד שזה השביע את רצונו ועמד בבחינה על פי אותו קנה מידה שהצייר מחשיבו. הצייר האוריינטלי, שצייר על נייר אורז ועל בד משי במכחולי במבוק ובדיו סינית, לא היה יכול לתקן אף תיקון קל ביותר לאחר שהניח קו או כתם. החומרים עצמם, שבהם עבד, לא איפשרו לתקן שגיאה, וזו היתה נראית ברור על הציור. הבדל טכני זה חייב וירטואוזיות בלתי רגילה מצידו, והוא נאלץ לצייר ללא כל שגיאה. כאמור, הקליגראפיה עזרה לפתח את הווירטואוזיות הטכנית של הצייר האוריינטלי, ואמנם, ציירים אלה הגיעו לווירטואוזיות שעברה את כל שהושג במערב.

טבלה סכימטית להבהרת הבדלי הגישות בין הצייר האירופי ובין הצייר האוריינטלי

האמנות האירופאית	**אמנות המזרח הרחוק**
1. **מטרה:** דקורטיבית, תיאורית, אילוסטרטיבית. בסיכום אסתטית.	1. **מטרה:** לעזור לגילוי אמת רוחנית, מעין עדשה שדרכה אפשר להתרכז על מנת להתעלות.
2. תיאור חוויה קשור במלים.	2. הצבעה על חוויה כללית.
3. קשר להישגים יחסיים וחוויות יחסיות.	3. מתייחס לריאליות מוחלטת.
4. "דינאמי" על ידי הצגת מטרות משתנות.	4. "סטטי" על ידי התייחסות למטרה מוחלטת.
5. העדפת המראה החיצוני.	5. העדפת התפיסה הרוחנית וה"ככות".
6. ציור אינטלקטואלי ביסודו.	6. ציור אינטואיטיבי ביסודו.
7. נושאים ריאליסטיים הקשורים בתוכן סיפורי.	7. נטייה להביע נושאים מופשטים בעזרת צורה ציורית.
8. **הצייר:** אומן, משרת, ולאחר מכן בעל מקצוע חופשי, בדרך כלל מתרכז רק בציור.	8. **הצייר:** מלומד, פילוסוף, מדינאי או הוגה.
9. **קומפוזיציה** בנויה, משטח מלא.	9. **קומפוזיציה** אינטואיטיבית, משטח מרומז.
10. קו כמגדיר או מבדיל.	10. קו כתנועה והתפתחות.
11. צבע לוקאלי זהה בדרך כלל עם המשטח.	11. **צבע** מרמז ולא לוקאלי בהכרח. העדפת גרדואציה של ניואנסים.
12. **זמן:** החולף נתפס כריאלי, ציור אור-צל. קטע מתהליך בדומה לצילום.	12. **זמן:** אין עניין בחולף. אין אור-צל, זמן נתפס כ"הרף" המצביע על הנצח.

13. מאבק בבעיית היחס בין ה"כלל" ל"פרט" בציור.	13. תפיסת "ככות". יחס מטאפיזי-אינטואיטיבי ליחס "כלל־פרט".
14. **פרספקטיבה** על מישור או נקודה קבועים.	14. **פרספקטיבה** בלתי קבועה הנעה עם תחושת הצופה.
15. **נפח** מודגש על ידי אור־צל או על ידי פרספקטיבה.	15. **נפח** נעשה על ידי גרדואציה צבעונית, או בכלל אינו מודגש.
16. ציור ריאליסטי עובר לציור מופשט - בהבדלים ברורים.	16. ציור שאינו ריאליסטי או מופשט, אלא הוא שניהם.
17. **קו וכתם** מודרכים על ידי מראה חיצוני.	17. **יחסי קווים וכתמים** אינם כפויים על ידי מראה חיצוני, אלא מתייחסים למראה ציורי בעזרת הקליגראפיה.
18. **ביצוע טכני:** אפשר לתקן ולעבור שנית על חלקי הציור.	18. **ביצוע טכני:** אין אפשרות לתקן. דורש ויראוטוזיות ממדרגה גבוהה מאוד.
19. **לימוד ציור:** תלמיד לומד מלכתחילה ציור ומשתלט לאט לאט על טכניקת המכחול.	19. **לימוד ציור:** הצייר שליט במכחול עוד בטרם התחיל לצייר, מאחר שהקליגראפיה האוריינטלית מחייבת שליטה כזו. שעה שהוא לומד את הציור הוא מסגל לעצמו לא טכניקה, אלא יותר צורות הסתכלות חדשות.
20. התייחסות לבד כאל משטח דו־מימדי, שיש צורך ליצור בו את אספקט המרחב.	20. התייחסות למשטח המצויר כאל מרחב א־פריורי, שבו בורא הצייר את עולמו.

פוסט סקריפטום

מהאמור ברשימה זו, עלול להתקבל הרושם שכותב שורות אלו מנסה להטיף לעזיבת דרך הציור האירופי ולעבור לזו של המזרח הרחוק, ולא כך הוא הדבר. אין כל אפשרות לאדם אירופי להינתק מהקונטקסט החברתי, הרוחני והחווייתי שבו נולד, התחנך וחי, וכל ניסיון כפוי לעבור לקונטקסט אוריינטלי, הזר בטבעו לאירופי, נדון מראש, ברוב המקרים, לכישלון. אפשר ללמוד הרבה מגישתו של הצייר הזן בודהיסטי. אפשר לקבל ממנו דברים רבים שהיוצר המערבי יכול, ולמעשה חייב, להשתמש בהם. אך כמו כל השפעה, זו צריכה להיקלט לפי דרכו הוא.

לאמיתו של דבר, כל עוד אין לאיש המערב אמונה אובייקטיבית, הוא לא יוכל להגיע להישגי הציור והאמנות של הזן בודהיסטי, בשים לב לקשיי קומוניקציה שבין עולם סובייקטיבי אחד למשנהו. אפשר רק לנסות ולדון על חוויות, שאם כי הינן סובייקטיביות לכל אדם בנפרד, בכל זאת הינן משותפות. במידה זו או אחרת, לרבים.

הערות

1. רשימה זו מהווה. בעצם, ראשי פרקים בלבד למחקר השוואתי מקיף יותר על ההבדלים המהותיים בין הציור האוריינטלי לציור האירופי. טבעי הדבר, שאין מגמתה של רשימה זו לעמוד על כל ההבדלים בין הציור האוריינטלי בכללו ובין הציור האירופי, אלא רק להזכיר נקודות יסודיות אחדות. וגם זאת, מסיבה מובנת, רק בקיצור נמרץ ולעתים אף ברמז בלבד. הבדלים אלה, שאינם נראים ברורים במבט שטחי, הינם יסודיים ביותר. הסיני והיפני מבחינים היטב בין תיאור חיצוני של דבר או חוויה ובין הצבעה לעברם, בין סיפור על דבר ובין סיפור הדבר עצמו. האגדה הבאה יכולה להמחיש הבדלי גישה אלה בצורה ברורה יותר:

באחת הערים בסין עמד מנזר, ובו קיר שהוקדש לעיור של דרקון. יום אחד, פנה אב המנזר אל הצייר הידוע, שחי בקרבת מקום, וביקשו לצייר דרקון על קיר המנזר. הצייר אמנם שמח מאוד לכבוד שהעניק לו אב המנזר, אך הודה בפניו שלא יוכל לצייר דרקון, מאחר שאף פעם בחייו לא ראה דרקון.

"זו איננה בעיה", השיבו אב המנזר. "שב וחשוב על הדרקון, וכאשר תרע לצייר דרקון בוא למנזר. יש לנו זמן רב לחכות".

הצייר ישב להרהר בדרקון. הוא עבר בערי סין והתבונן בציורי הדרקון השונים, ועדיין לא ידע כיצד לצייר דרקון. כך ישב שנים אחדות, ובוקר אחד, בקומו, נדמה לו שהוא רואה לפניו דרקון. הוא התבונן היטב בקשקשיו, בצבעו ובצורתו. ואחר כך תפס את דליי הצבע והמכחולים ורץ למנזר. בהגיעו למנזר פנה אליו אב המנזר ושאלו:

"עכשיו כבר אתה יודע לצייר דרקון?"

"כן, אני חושב שאני יודע!" השיב הצייר. אב המנזר הרים את מטהו והחל לחבוט בצייר עד שזה נס על נפשו וברח מהמנזר. כאשר הגיע לביתו תהה על משמעות גירושו מהמנזר על ידי אב המנזר. "מסתבר", הרהר לעצמו, "שאיני יודע עדיין לצייר דרקון. מה, אם כן, אוכל לעשות?".

כך ישב והתעמק בבעיה שנים על גבי שנים עד שאמר נואש והפסיק להרהר בכך. בוקר אחד, שעה שקם משנתו, חש כי בשנתו הפך לדרקון. הוא חש את הקשקשים הירוקים העוטים את גופו, את הציפורניים הנוראות שלידיו ולרגליו, את זנבו הקוצי ואת נשיפתו היורקת להבות. לאט לאט הרים את דליי הצבע ומכחוליו והלך שנית למנזר. כשהגיע לשם, החל מייד לצייר את הדרקון. אב בית המנזר שהוזעק למקום שאלו בשנית: "עכשיו, האם אתה יודע לצייר דרקון?". הצייר אף לא השיב לו, אלא התנפל עליו בציפורניים לטושות ובשאגה איומה. מספרים שהדרקון שצייר היה הדרקון הנאה שבסין.

אגדה זו מבהירה היטב את ההבדל בין גישת הציור האופטימלית האירופית, המקבילה לשלב הראשון שאותו עבר הצייר, ובין זו הסינית־יפנית, הדורשת את השלב השני. האירופי ימצא את סיפוקו ברגע שדמיונו הנלהב יראה לו את הדרקון כמו חי לפניו - ואם יציירו תהיה זו אמנות מתארת. הוא יתאר את הדרקון - או כל נושא שהוא - כאילו עמד לפניו פנים אל פנים תוך הזדהות אקספרסיוניסטית. למעשה, זה השיא האפשרי של אמנות מתארת. לזן בודהיסט זה אינו מספיק לגמרי. חייבת להיות כאן הזהות של "אני זהה לנושא" בניגוד ל"אני עומד מול פני הנושא". אין הצייר הבודהיסטי מנסה למסור מה תהיה חווייתו של אדם העומר מול דרקון, אלא להצביע אל חוויה שמעבר להבדלי "אני מול ...", בעת שחדל להתקיים ההבדל בין ה"אני" ובין העולם החיצוני.

2. הקורא יבחין שרוב הרשימה מדברת, אמנם, על "הציור האוריינטלי", אך מכמה סיבות הכוונה לציור ה"זן בודהיסטי". אם כי ה"זן בודהיזם" (או בסינית צ'אן בודהיזם) הגיע לסין רק במאה החמישית לספירה ומצא שם אמנות מפותחת למדי, גיבשו הציירים הזן בודהיסטים את אשר מצאו לפניהם והביאו את הציור הסיני לשיא רוחני. מאז ואילך, קבע הציור הזן בודהיסטי את פני האמנות הסינית והיפנית החשובה ביותר. אמנם, גם בסין וגם ביפן התפתחו סוגי ציור אחרים, שהעדיפו את היסוד הדקורטיבי והקישוטי או את הגוון התיאורי והמספר בדומה לאמנות אירופה. אך גם סוגי ציור אלה התייחסו לציור הזן בודהיסטי ושאבו ממנו כל הזמן. בלשון אחרת, אפילו הציור הדקורטיבי והתיאורי צמח על רקע הציור הזן בודהיסטי וסמך עליו. שלא כציור האירופי, שבו כל תקופה צומחת מקודמתה הישירה או זו שלפניה וניתקת לאט לאט מאלו הקדומות יותר, היה הציור הדקורטיבי והתיאורי של המזרח הרחוק מתייחס כל הזמן אל הציור הזן בודיהיסטי ומושפע ממנו. היפני מבחין היטב בין ציור תיאורי או דקורטיבי ובין הציור הזן בודהיסטי וקורא לראשון, בצדק, "אוקיאו-א", היינו "אמנות הרגע החולף", בניגוד לאמנות הזן בודהיסטית, שאינה אמנות הרגע החולף אלא אמנות הנצח. אפשר לומר, אם כן, במלוא הצדק, שליבו של ציור המזרח הרחוק הוא הציור הזן בודהיסטי. זוהי הסיבה, שרשימה זו מתייחסת לציור זה גם כאשר הוא נקרא כאן בהכללה כ"ציור אוריינטלי", "ציור המזרח הרחוק" או בכל שם אחר.

3. כמעט בלתי אפשרי הוא לחדור לסוד הציור האוריינטלי בכלל ולאמנות הזן בודהיסטית בפרט ללא ידיעה מינימלית של יסודות המחשבה הזן בודהיסטית. כמה הסברים הנראים ברשימה כבלתי ברורים, ולעתים אף שרירותיים, יובהרו לאחר עיון בכתבים זן בודהיסטיים והתבוננות בציורים זן בודהיסטיים, כגון של הסינים צ'ו־ז'אן (המאה ה־10), פאן קואן (990-1030), הסיה קואי (1180-1230), ליאנג ק'אי (המאה ה־13), מו־צי (המאה ה־13) וצ'ו־טה (המאה ה־17), ושל היפנים ססשו (1420-1506), ג'אינאמי (1431-1485) ושובון, אם להזכיר ציירים ספורים בלבד.

4. באשר למשמעות כל כתם־צבע, אור וצל מסופר הסיפור הבא:

כאשר הגיעו בסוף המאה ה־18 סוחרים לחצר הקיסר הסיני הביאו איתם מספר ציורי שמן של ציירים הולנדים. הקיסר שלה להביא לפניו את הציירים המלומדים והמבקרים והציג לפניהם את הציורים. כדרכם, התבוננו הציירים זמן רב בציורים, ואחר כך הביעו את חוות דעתם. הם שיבחו בנימוס את יכולתם של הציירים האירופים וכושרם האמנותי, התפעלו מטכניקת ציור השמן, שלא היתה ידועה להם לפני כן. אך לאחר מילות הנימוס שאלו את הסוחרים את השאלה היסודית: "מהו הכתם המלוכלך שנמצא ליד אפו של האדון המצויר על הבד?". "זהו הצל של האף", השיבם הסוחר. "הצל?", תמהו הציירים. "איך ייתכן שאדם מבוגר יצייר דבר שברגע זה קיים, ובעוד רגע לא יימצא באותו מקום. והרי כל ילד יודע שהצל חולף ואינו מהותי לדמותו!".

5. הבדלים אלה בגישה לפרספקטיבה וחשיבותה נובעים מסיבה נוספת. רוב רובו של הציור האירופי, לפחות עד התקופה המודרניסטית, התייחס אל הבד באל משטח דו מימדי, שיש להופכו בעזרת פרספקטיבה זו או אחרת למעין משטח תלת־מימדי. הצייר האוריינטלי התייחס אל המשטח המצויר מלכתחילה כאל מרחב שבו הוא בורא את היחידות הפלסטיות. מבחינתו, אין כל צורך להפוך את המשטח הזה למרחב תלת-מימדי

הוא כזה כבר מלכתחילה. באורח מעשי, נראה פתרונם של האמנים האוריינטלים לבעיית המרחב כ"מבט מראש ההר", הקרוב ל"מבט הציפור", אך הטווח שלו, כאמור, גדול יותר.

עם פרישתו של משה קניוק ממוזיאון תל־אביב לאמנות

הארץ / 22.6.62

לידתו של מוזיאון תל אביב היתה בשנת 1931 ביוזמתו של מאיר ריזנגוף, ח. נ. ביאליק, י. פיכמן, ה. שטרוק, משה לוין ואחרים. כמו תל־אביב עצמה, היה המוזיאון בחינת ניצחון הרעיון והתקווה על המציאות וההיגיון השגור. ממוזיאון פעוט, המשוכן בשני חדרים בדירתו של מ. דיזנגוף, התרחב עד כדי שני בניינים ועוד היד נטויה. אין לתאר התפתחות זו בלי שיוכר שמו של משה קניוק, ששימש מנהלו האדמיניסטרטיבי מיום פתיחתו. למנהל אדמיניסטרטיבי במוזיאון בכלל, ולמ. קניוק במוזיאון תל־אביב בפרט, נועד מקום חשוב החורג בהרבה מתפקיד של מנהל רגיל. הקהל הבא אל המוכן, וחוזה בתערוכות אמנות, כגון "תור הזהב של הציור ההולנדי במאה ה־16", אינו מעלה על הדעת את הקשיים הארגוניים והאמנותיים של המארגן תערוכה כזאת: החל מביטוח, העברה ותאום זמנים ועד תליית העבודות, הדפסת ההזמנות וכל שאר העניינים הכרוכים במפעל תרבותי ממדרגה ראשונה כזה.

בעול זה נשא 31 שנה משה קניוק. המוזיאון, שתחילה היתה מגמתו להציג תצוגת קבע בלבד, החל להציג תערוכות של ציירים ישראלים וביוזמתו של קניוק וקרל שוורץ, מנהל המוזיאון אז, החלו תערוכות נושאיות כגון "אמנות המזרח הרחוק", "בתי כנסת בנויים מעץ", "האמנות בתיאטרון" ואחרות. בתקציב זעום אורגנו תערוכות אלו מתוך האוספים הקיימים בארץ והוצגו לראווה.

למוזיאון תל־אביב, שעד לפני קום המדינה היה למעשה מוזיאון פרובינציאלי בלתי ידוע לעולם, קשה היה להביא תערוכות בעלות רמה גבוהה מחוץ לארץ. תו הפרובינציאליות של המוזיאון השתרש עד כדי כך, שכאשר בא קניוק מסיור פרטי בהולנד והודיע שמוכנים להעביר למוזיאון את תערוכת "תור הזהב של האמנות ההולנדית", נראה כמתעתע. כאשר הגיע מכתב האישור ממנהל מוזיאון "סטדליק" באמסטרדם שבו הביע את הסכמתו לערוך תערוכה זו שתוכננה ע״י קניוק, היתה בזה הסכמה בינלאומית בחשיבותו של המוזיאון. במקרה זה, כבמקרים דומים אחרים, פעל קניוק למעלה מחובתו כמנהל אדמיניסטרטיבי בלבד, וכך הוצגו בארץ תערוכת "משפחת האדם" שהיוותה הצלחה אמנותית וכספית בלתי רגילה ותערוכת "האמנות הצרפתית בת זמננו" הזכורה ודאי לרבים.

בתקופת כהונתו של קניוק ולא מעט ביוזמתו, החלו אספנים מחו״ל לגלות עניין במוזיאון תל־אביב ולתרום יצירות מאוספיהם. כך, למשל, השיג קניוק תרומה המהווה את אחד מנכסי היסוד של אוסף המוזיאון: "העירום הגדול" של רנואר. קניוק יזם גם את הקונצרטים של מוצאי שבת למוסיקה קאמרית במוזיאון. קונצרטים אלה שהפכו לגורם אמנותי וחינוכי חשוב, היו "שגעונו" האישי של קניוק. הם הוכנו בקפדנות רבה כדי לאפשר השמעת מוסיקה קאמרית בעלת רמה גבוהה, המורכבת בחלקה הגדול מיצירות שלא נשמעו כמעט בקונצרטים רגילים.

מפעל חשוב אחר ביוזמתו של קניוק הוא "איגוד המוזיאונים", שהוקם כדי לתאם את פעולותיהם של ארבעה המוזיאונים העיקריים בארץ: מוזיאון תל־אביב, "בצלאל" בירושלים, המוזיאון לאמנות חדישה בחיפה ומוזיאון עין־חרוד. עד הקמת האיגוד, התבלטה לעיתים קרובות כפילות פעולה של המוזיאונים השונים ונפגעו אפשרויות להשגת תערוכות שונות. עם קום האיגוד, נוצרה האפשרות לערוך תערוכות בכל המוזיאונים בזה אחר זה ונמנעה התחרות ההדדית.

אכן, גם אחר פרישתו של קניוק מהנהלת המוזיאון, עדיין הוא ממשיך לעסוק בסוגיות אמנותיות ובימים אלו הוא יוצא להולנד כדי לעשות שם להעברת תערוכה שהוא טורח להשיגה זה למעלה משש שנים: תערוכת יצירות ואן־גוך.

לא נותר אלא לקוות שגם להבא יוסיף לתרום בצורה זו או אחרת לחיי האמנות בארץ מכח ניסיונו העשיר ומרצו הרב.

אמנות ימינו והתרבות המערבית

משבר האמנות המערבית והמחשבה היהודית / הארץ / 26.7.63

ה. יפה, פרופסור לתולדות האמנות באוניברסיטה של אמסטרדם, שימש סגן מנהל המוזיאון "סטדליק" באמסטרדם וסגן הנשיא היוצא של איגוד המבקרים הבינלאומי. בשנים האחרונות, חזר לגרסא דינקותא לעברית, מדי פעם הוא קורא, אם כי במאמץ־מה, גם עיתון עברי.

יצירתו של האמן בן ימינו הוא בחינת התממשות של "עולם החלום". אין לעולם החלום הזה כמובן כל קשר לסוריאליזם, אלא זוהי אחת האפשרויות ל"מציאות אחרת" הקיימת בד בבד עם המקובלת כ"ממשית", והיא ריאלית לא פחות ממנה. בכל "עולם חלומי" כזה יש מערכת חוקים פנימיים, הנובעים ממנו ויחד עם זה גם מחייבים את התפתחותו הפנימית. יצירת האמנות היא יצירת שפה, שחלים עליה כל חוקיה הפנימיים המורכבים של שפה. היחס לאובייקט החיצוני, הוא שונה בימינו משהיה בכל תקופה אחרת. האובייקט משמש כ"מילה" בשפה חדשה זו, מילה המצביעה על מציאות עליונה, השונה כמובן מהאובייקט עצמו. המציאות העליונה משמשת כמחוז־חפץ סופי, "ירושלים השמיימית", שאליה שואף האמן באמצעות ניסיונו וחדירתו אל מהות האובייקט היחיד והיחס בין האובייקטים השונים וסדרם הפנימי, המהווים לגביו את "ירושלים הארצית". יצירת אמנות נמדדת, איפוא, גם בעקביותה כשפה וגם במתח הפנימי התמידי בין הביצוע העובדתי המוחשי של היצירה כמתייחס למטרתו, שהיא הצבעה על אותה "ירושלים שמימית". כל יצירה שהיא פורמליסטית גרידא, על אף היותה שומרת על חוקיותה המדויקת של השפה ההגיונית בה נוצרה, חסרה את לוז האמנות ואת תוכנה העיקרי - המתח בין המטרה הסופית ובין היצירה הקיימת בעליל. כל יצירה - שהיא פורמליסטית בלבד, וכך אפשר לקרוא לכל יצירה שכל הוואריאציות שלה צפויות מראש, נשארת סגורה הרמטית במסגרתה היא, ודומה לשפה שכל סמליה ריקים מתוכן. גם הקיצוניות השנייה, ביטוי אישי של אדם זה או אחר, עדיין אינו יוצר ערך אמנותי. לכל ציור של כל אדם יש ערך מבחינה פסיכולוגית, אך אין להחליף ערך זה, יהיה מעניין כשלעצמו כאשר יהיה, בערך אופנתי. ביטוי סתם אינו עדיין בגדר יצירה אמנותית.

ריבוי הזרמים השונים והניסיונות החדשים בציור של ימינו, בא עם אבדן "מציאות אובייקטיבית מוסכמת" שהיתה כמובנת מאליה לגבי רוב אמני הדורות הקודמים. כאשר מציאות, זו הפסיקה להיות, בעיני אמני המאה העשרים, עובדה המשמשת מטרה לעצמה, החלו מיד החיפושים אחרי המציאות האחרת, המיוצגת ע"י המציאות "הריאלית". לא עוד תיאור המציאות החיצונית כממשית יחידה, אלא שימוש במציאות החיצונית ככלי, בו אפשר לסמל מציאות אחרת. ממילא אבדה לאמנים האפשרות לשפה פלסטית מוסכמת, מאחר ושפה זו התבססה וינקה מהאמונה בריאליות חיצונית ממשית וסופית. עם אובדן השפה המוסכמת, נאלצו האמנים לחפש דרכי ביטוי שיהוו שפה חדשה לתיאור התמורה המתחוללת באדם בן המאה העשרים. דרכי ביטוי אלה נהפכו, כמובן, ממילא למערכות שפות שונות. אמן בן ימינו

חייב, אפוא, לפתח שפה פלסטית אוטונומית משלו, או למלא בתוכן חדש ולפתח שפה של אמן אחר הקרוב לו במיוחד. יש לזכור, שהשפה עצמה היא גם חלק מתוכנה הפנימי, ולכן קשה מאוד, בפרט בימינו, לפתח שפה ציורית של צייר אחר, והאמן נאלץ לפתח לעצמו לפחות "דיאלקט עצמאי" של שפה פלסטית.

כאשר קיימות, זו בצד זו, כל כך הרבה שפות פלסטיות, נוצר מיד החשש - שלפחות בחלקו הוא מוצדק בהחלט - לחוסר קומוניקציה בין אמן אחד למשנהו, ובין האמן והקהל שאליו מכוונת בשורתו האמנותית. חסר כאן כביכול "מילון", שבעזרתו יוכל הצופה לתרגם את שפות האמנות השונות למושגיו הוא וכך להגיע למשמעותה הנכונה של היצירה. לאמיתו של דבר, אין להגזים בחוסר אפשרויות הקומוניקציה. אין זו, למרות הדמיון החיצוני, חוסר אפשרות לקשר, כפי שהיא מתוארת ע״י קירקגור בספרו על "אביר האמונה", למרות הטענות - הרומנטיות לעיתים - של האמנים על "השראה" ו״יד עליונה" המכתיבה להם את יצירתם. אפשר לנתח את יצירותיהם - גם אם אלו מורכבות ביותר - ולו רק בגלל שיצירות אלה נעשו ע״י אדם בעל מבנה פנימי אנושי, שאינו זר, בסיכומו של דבר, באופן מוחלט לאדם אחר בעל מבנה פנימי. הגישה לכל בעיית הקומוניקציה במקרה זה, קרובה כיום פחות לגישתו של קירקגור והאקזיסטנציאליסטים ויותר לגישתו של פסקאל.

אחד הנושאים המרכזיים שעמדו לדיון במסגרת סימפוזיון מבקרי האמנות, היה נושא שהוגדר כ"המחשבה היהודית כגורם לאוניברסליות באמנות". אם נזהרים ואין סוטים לנושאים דומים אך שונים (כמו למשל לדיון על "אמנות יהודית"!), יש אפשרות למצוא בנושא זה, עם היותו מוגש בדרך מעורפלת ביותר, חומר מעניין ביותר. המחשבה היהודית משמשת במקרה כזה מעין קו מדריך לכיוון מופשט (מבחינת תוכן), העובר בכל חטיבותיה של תרבות המערב. יש להדגיש היטב את חוסר הזהות בין "מחשבה יהודית" ו"אמנות יהודית". אמנותו של מונדריאן, למשל, היא מחשבה יהודית שלא היתה יכולה להתגבש אצל יהודי. כל המופשט הגיאומטרי נובע מרצון להגיע להצגה חד־משמעית, מופשטת וטהורה לגמרי, שעלולה היתה להיווצר כתוצאה של רבדים קלוויניסטיים, או אפילו כתות קתוליות מסוימות. היהודי היה מסתייג מהנטייה להצבה חד־משמעית, גם אם נטייתו היא למופשט וטהור. הנטייה הטבעית של אמנות יהודית - אם יוצאים מהנחה שיש כזו, כחטיבה מוגדרת וברורה - היא להפשטה, אקספרסיוניזם ואינטלקטואליות, ותמיד לרוב־משמעות.

ישראל עשויה לתפוס מקום מיוחד במסגרת האמנות המערבית של ימינו. הפריחה הנראית לעין של האמנויות בכל הציוויליזציה המערבית, אינה התרעננות והתעוררות ואף אינה הבטחה לכך. לא רנסאנס הוא הפוקד את אירופה, אלא פירפורים של עווית, המזעזעים אורגניזם עצום העומד על סף תמורה טוטאלית. האמנות והמדע מצביעים על תמורה שתהיה מוטאציה ממש, ולא תמורה איטית ואבולוציונית. באיזו דרך תבוא המוטאציה, קשה מאוד לדעת, אך יש לשער שתהא זאת תמורה בכל סדרי ההיגיון והתודעה, שיקבלו ממש מימדים חדשים. דווקא לישראל, כמו ליוגוסלביה ולארצות דומות שבהן נפגשות דינמיות ותרבויות שונות, יתכן שייקבע תפקיד של מרכז בתקופת המעבר שכבר עתה אנו נמצאים בעיצומה. השאלה היא אם רק יספיק הזמן לכך. מה שמרגיש עתה אדם במסגרת התרבות המערבית, אינה

רק תחושת רומא של המאה החמישית, אלא הרבה יותר מזה - שינוי טוטאלי באדם באשר הוא אדם ובכל המודוס של מחשבתו.

מסופר שאחד הצדיקים הגיע פעם במסעותיו לעיירה נידחת, והופתע למצוא במרכז העיירה מגדל גבוה ועליו ישוב יהודי. קרא הצדיק ליהודי ושאלו לסיבת ישיבתו על המגדל. ענה היהודי שמקצועו הוא לשבת על המגדל ולצפות לבוא המשיח. המשיך והסביר: "כל עוד לא בא המשיח דלה פרנסתי, לחם צר ומים לחץ, אך כשיבוא המשיח, אאבד את פרנסתי לגמרי..."

במצב דומה נמצא כרגע איש הרוח (ולמעשה כל אדם) בתרבות המערב - צופה לשלב הבא, הממשמש ובא.

האוונגרד והאמנות הפלסטית בישראל

׳מגמות באמנות ישראל׳ / הארץ / 17.4.64

ביקורו של מר ויליאם סאיטס בקשר לעריכת תערוכה ישראלית בארצות הברית ותערוכת "תצפ״ית" הנערכת עתה בתל־אביב, כמעט מחייבים עיון ובדיקה מחודשים במגמות המסתמנות באמנות הפלסטית בישראל, מר סאיטס בא כדי למצוא ולברר את האופייני והמשובח באמנות בארץ, ובתערוכה אפשר לקבל תמונה, לפחות מכיווני החיפוש (אם בכלל יש כאלה) המתגבשים בקרב אמני ישראל.

בדיקת כיוון כזאת, חשובה עתה שבעתיים עם התמורה המהותית שחלה בכל מערך האמנות הפלסטית בעולם כולו. עוד לפני חמש שנים בלבד היתה הדינאמיקה הפנימית של האמנות הפלסטית מכוונת למטרה שונה לחלוטין - לפחות לפי מראיתה החיצונית המיידית - מזו שלקראתה נעה האמנות כיום. למעשה, נמצא האמן היום בשיאו - ומסתבר גם בסיומו - של תהליך, שאם כי תחילתו היא תחילת האמנות, אפשר לשם נוחיות לעקוב אחריו מפרוץ הזרם האימפרסיוניסטי. דובר הרבה על הדינאמיקה הגוברת והולכת של צמיחת זרמים חדשים באמנות. אין צורך להביא דוגמאות רבות לאישור הטענה שחלה "התכווצות זמנים", אשר הגיעה לשיאה באמצע המאה הנוכחית. זרמים באמנות שהשתרעו על תקופות של עשרות שנים, התחלפו בזרמים, שמזמן תחילתם בפועל (לא להחליף עם ההיסטוריוסופיה שלהם) ועד שיאם וסופם (כזרמים דומיננטיים ומשפיעים על מרחב גדול) עוברות שנה ולעיתים אף פחות מזה.

תהליך זה מקביל לגמרי למעבר מתפיסת "ריאליה" אובייקטיבית (כמובן תמיד "אובייקטיבית" פחות או יותר ותמיד עם גיוון אישי בלתי נמנע), לתפיסת מציאות שהיא במהותה סובייקטיבית. בגישת האמן למציאות כאל ערך אובייקטיבי ייתכנו קבוצות ציירים הפועלות בגישות זהות לגמרי. כמובן שגם בתוך קבוצות כאלה יש הבדלי גיוון אישיים (ואופיינית מאוד היא העובדה שדווקא היום, בשיא התקופה האינדיווידואלית־סובייקטיבית, אנו נוטים להדגיש הבדלים אישיים אלה לעיתים תכופות מחוץ לפרופורציה). אך השוואה בין ציוריהם האימפרסיוניסטיים של מנה ומונה מוכיחה, שלא הבדלי־נימה אישיים הם השולטים באמנות זו, אלא שיתוף באמונה שתיאור "אובייקטיבי" של שבירת האור היא המתווה את העצמים. מעבר כזה מתפיסת מציאות "אובייקטיבית" לתפיסת מציאות סובייקטיבית, לפיה מניח האמן, כדבר המובן מאליו, שעולמו הפנימי הרוחני שונה לחלוטין (או אם לא לגמרי לחלוטין, לפחות מהותית מבחינת העדפות רגשיות) מזה של כל שאר האמנים, מביא מאליו לתהליך אינדיווידואליזציה גדל והולך. גם בארץ, למרות ההיסטוריה הקצרה יחסית של אמנות פלסטית, התקיים במלואו תהליך הפרוק מתפיסה אחידה (גם אם היא בעלת גוונים אישיים יהודיים) לקבוצות הדוגלות בתפיסות שונות ונתיבים עצמאיים לגמרי. יש לזכור שגם אם תהליך זה, במבט מלמעלה, הוא עקבי בזמן, קיימים ויוצרים, בעת ובעונה אחת אמנים הממשיכים במסורות הקודמות, ואפילו חיפושיהם אחרי שורשים היסטוריים, מותנים ומודרכים ע״י תפיסתם זו. המבוכה נוכח זרמים אמנותיים כה רבים מקורה, אפוא, לעיתים תכופות, בחוסר

יכולת לעקוב אחרי התפתחות אינדיווידואלית של אמן, ובנטייה לבוא עם תיקייה מוכנה של קריטריונים המתאימים לזרם אחד ואינם תופסים כאשר הנדון הוא זרם אחר - גם אם מבחינה חיצונית הוא דומה לראשון. בעיית הקריטריונים לבדיקת אמנות, המציקה לאמן ולקהל כאחד, מקורה בצורך להחליף קריטריון חלקי למשל לאמנות קוביסטית, או לאמנות הבארוק (בקריטריון מורכב יותר ויחד עם זאת פשוט יותר), שיכלול את כל מופעי האמנות הפלסטית. קריטריון מוגבל אינו יכול בשום פנים ואופן להיות בר תוקף במציאות בה מספר הזרמים הוא כמספר האמנים. תוצאה נוספת, של תהליך דינמי זה באמנות היא גסיסתו של המושג "אוונגרד". במשמעות שהיתה נהוגה עד כה, "אוונגרד" פירושו חלוץ. קנדינסקי צייר ציור אוונגרדי כשהתואר "אוונגרדי" לא העיד על טיב הציור, אלא על היותו מבשר את הזרם המופשט שבא אחריו. צייר קוביסטי היום, אינו בחינת "אוונגרדי", משום שאינו מקדים זרם בעל כוח השפעה לעתיד הקרוב.

בעולם בו הנטייה היא לחרוג מזרם ולצאת בכיוון אישי לגמרי, אין למעשה מקום למושג "אוונגרד" במובנו הקודם. גם שימוש באמצעים טכניים חדשים נוסח "ציור החומר", "פופ ארט", ציור תנועה ודומיהם, אינם שוב בחינת "אוונגרד". גם אם יש להם מחקים פה ושם, נסתיימה, אפוא, תקופת האוונגרד במובן פריצת חלוץ לפני המחנה. יש פריצות של יחידים, אך אין זו שוב סלילת דרך המושכת אחרי האמן הפורץ גדודי אמנים, ההופכים את הנתיב של היחיד לכביש רחב וכבוש ומרחיבים את הגבולות החיצוניים של האמנות. פריצת דרך היום, היא התמקמות במקום לא־מיושב ולא הרחבת גבולות. הגבולות כבר פרוצים לגמרי ומלוא כל הארץ לפני המבקש לבוא ולחיות בה. כמובן שתהליך "האוונגרד", גם אם הסתיים במובנו הקודם, הותיר אחריו עקבות והרגלי מחשבה גם בקרב האמנים וגם בקרב הקהל.

"אוונגרד" נהפך, מהרבה בחינות, למושג זהה עם אמנות שאינה מובנת, רק משום שהיא מקדימה את הזמן. שמו עדיין נישא בפי רבים כתביעה ראשונית מהאמן, גם כשהוא חסר כל גיבוי והצדקה חווייתית אמיתית.

מה בא, איפוא, במקום האוונגרד המבריק, שופע ההפתעות ועשיר האפקטים? באה תקופה מבריקה הרבה פחות, בה התביעה היא העמקת הישגים שבמהותם הם הישגים אינדיווידואליים לגמרי. במקום ברק קוסם ולעיתים שטחי, באה תקופת ביסוס והעמקה של אמנותו האישית של היוצר. לא עוד קבוצות, אלא מאבק בין הצייר ובין הבד. לתמורה זו שני פנים: מחד גיסא, פחות הפתעות טכניות לשמן ופחות מתח סנסציוני לעיתים של גילויים "אוונגרדיים"; ומאידך גיסא, עם הצורך בהעמקת והרחבת תפיסתו של הצייר היחיד, סילוק איטי של תופעת ה"שטאנץ" והנוסחה ההרמטית בתערוכת היחיד. פגה ההתפעלות מהברקות טכניות מפתיעות, אך באותה מידה, גם לא תיתכן תערוכה הנראית כציור אחד באין־סוף העתקים. עתה חייב הצייר להיות סוליסט ברסיטל יחיד, ולא כלי המשמיע צליל אחד ויחיד בתזמורת ענקית.

תהליך זה מופיע בארץ במלוא עוזו, גם אם המסקנות המחייבות לא הוסקו עדיין במלואן ע״י חלק מהאמנים. לקבוצות מגמתיות שמילאו תפקיד כה חשוב בהתפתחות האמנות בישראל, כמו שמילאה למשל קבוצת ״אופקים חדשים״ - שוב אין מקום. הדור העולה של האמנים הצעירים, היכול להעיד על מגמות עתידות, "מאוחד" באינדיווידואליזם קיצוני.

ההסתייגות מנוסחאות שאמיתותן יפה לכל היוצרים הגיעה לשיאה. הגיע סוף־סוף התהליך הבריא מאוד של חיפוש מסורת בכל ההיסטוריה של הציור ולא באסכולה קרובה. עם כל ההערכה האישית שאפשר לרחוש לאמנים, שהם גם מורים, נדמה שתמיד יפיק האמן הצעיר והמתפתח יותר תועלת אם מבחינת תפיסה ציורית יסתמך על רמברנדט, מיכלאנג׳לו, דירר וגרינוואלד, ולא דווקא על מורהו המודרני. כמובן שאין לשכוח שהאמצעים לביטוי חוויה שונים היום מאלה שהיו בתקופת הרנסאנס, בדיוק כשם שהחוויה עצמה שונה מזו של תקופת הרנסאנס, אך בהיקף העולם הרוחני בו עוסק האמן, חייבת לבוא עתה הרחבת והגדלה במקום הצמצום שאפיין את "תקופת האוונגרד".

על רקע זה, אפשר לדון בגישושים הנראים זעיר פה זעיר שם לקראת ציור פיגורטיבי. לא יהיה אבסורד גדול מאשר להציג את הגישושים האלה כ"אוונגרד" חדש. המהפכה באמנות הפלסטית של המאה ה־20, גם אם אחד מביטוייה הבולטים ביותר הוא הציור המופשט, אינה נובעת מהציור המופשט, אלא הציור המופשט הוא סימפטום שלה. בדיקת האפשרויות לראייה של תבניות שונות, המאפיינת כל־כך את הציור בן זמננו, כוללת בתוכה ממילא גם תבניות מופשטות וגם תבניות שהן פיתוח של מושא דמותי. הנטייה להעדיף תבניות מופשטות באה בעיקר בגלל הרצון להציג את התבניות בטהרתן, דבר שאינו קל כל עיקר בציור דמותי־מתאר.

הדיבורים על "חזרה לאמנות פיגורטיבית", הם הבלות מוחלטת במידה שהכוונה היא העברת הדגש התוכני מדרך העיצוב לנושא המעוצב. במידה שהדמות שוב תופיע באמנות הפלסטית החדישה, אין כאן שום חזרה, אלא פיתוח סביר והגיוני של המושגים שנקנו מכוח האמנות המופשטת. ללא ספק יבצבצו גם מוצגים של אופורטוניסטים, שאוזנם קשובה למודה ולריח השוק האמנותי שינסו לרכב על הגל הפיקטיבי של "חזרה לפיגורטיבי". במקרה כזה, זוהי באמת חזרה וניסיון, שיכול להיות תמים או ציני ומחושב, לסובב את מחוגי השעון אחורנית. הדמות, כאמור, תופיע, וכבר עתה היא מתחילה להופיע (לאמיתו של דבר היא לא נעלמה) ביצירות אמנים, אך לעולם - לפחות אצל אמנים חשובים - לא כחזרה לפיגורטיבי אלא בהרכבת משפטים מביטויים שנקנו בעזרת הלקסיקון המופשט. זוהי גם הצורה בה מופיעה הדמות, או ליתר דיוק הדימוי לדמות, בציור הצעיר בארץ; בדרך הפיתוח הכפול של הציור המופשט וחוקיותו הפנימית־הציורית מחד גיסא, והרחבת היקף התכנים הפנימיים והעמקתם מאידך גיסא. מלחמתו של האמן הישראלי היום, היא פחות ציבורית משהיתה לפני שנים מועטות. אין טעם להילחם היום להכרה ב"אוונגרד" שאינו קיים. מי שעושה דבר כזה מתפרץ לדלת פתוחה - וברוב המקרים פתוחה מדי - או נלחם למען סיסמה שאינה מסמלת דבר. יש, כמובן, טעם למלחמה ציבורית של האמנים על זכותם - עד כמה שהדבר ייראה מוזר - להציג את יצירותיהם במוזיאון עברי בארץ, אך זוהי מלחמה שמחוץ למסגרת היצירה. הקרב האמיתי, אם אפשר בכלל להשתמש במונח "קרב" בהקשר כזה נטוש - כמו תמיד - בין האמן ובין הבד.

התנ״ך באמנות

״ספרי אמנות״ / הארץ / 17.7.64

אחת הדרכים המאפשרות חדירה והבנה לערכי תרבות ואמנות בצורה המוחשית ביותר, היא עיקוב אחרי נושא אחד ועיון בתמורות שחלו בגישה אליו בתקופות שונות. עיקוב אחרי נושא כזה, לא זו בלבד שהוא מאפשר הכרת פנים שונים של הנושא עצמו, אלא גם פותח פתח להבנה מעמיקה יותר של זוויות הראייה ותפיסות העולם מהן נובעות הגישות השונות לנושא.

נושא כזה, שאפשר לעקוב אחרי התפתחותו בתקופות שונות, הוא התנ״ך. בצדק מציין ד״ר משה ברש במבוא לספר "התנ״ך באמנות"* שמוקדי התוכן החשובים ביותר שהעסיקו את תרבות המערב באלפיים השנים האחרונות, הם המיתולוגיה היוונית, התנ״ך והברית החדשה. אם מצרפים למוקדי תוכן אלה גם את האמנות היוונית, אפשר למצוא שאחרי תחילת התפתחות הנצרות, אין מוקדים אלה נתפסים כנפרדים ושונים זה מזה, אלא כהשלמה הדדית. לגבי היהודי הרגיל להעמיד את דרך המחשבה היוונית מול הדתית היהודית, עשוי הקשר בין המיתולוגיה היוונית והתנ״ך להיראות מוזר ובלתי סביר, אך דווקא מדרך המחשבה הדתית היהודית באה צורת הצירוף המאפשרת לחבר מוקדי תוכן שונים כל כך. התפיסה ה"פיגוראלית" (המונח שאול כאן מאריך אורבך וספרו "מימזיס") התפתחה והועברה לנצרות. גישה זו, המקשרת בין אירועים שלכאורה אין ביניהם כל קשר ישיר, ומציגה אותם כמרמזים זה על זה או מנבאים ומכשירים את הקרקע זה לזה, מאפשרת את הקשר בין תכנים מרוחקים זה מזה בזמן ובמקום, ומעמידה אירועים שגרתיים לכאורה כסמל, רמז, משל ואלגוריה של האחד לגבי השני. עקידת יצחק יכולה, אפוא, לרמוז - בדרך מחשבה זו - לצליבתו של ישו, יונה במעי הדג ייהפך לסמל גאולה מהמוות, ספינה תיהפך סמל הכנסייה וכו'. חכמים יוונים יועמדו בצד נביאים תנ״כיים כמרמזים על התכנית האלוקית, ודוד המלך יכול להופיע בדמות אפולו היווני בלי שהתנגשות מושגים זו תראה כבלתי ניתנת לגישור, למשל, בעיני אנשי תקופת הרנסאנס. מובן מאליו, שיש תמורות ושינויי אינטרפרטציה במרוצת הדורות. דווקא שינויי תפיסה אלה והתמורות באינטרפרטציה מהווים שיקוף מוחשי ביותר של תפיסות העולם והמחשתן בתקופות השונות.

ספר "התנ״ך באמנות" משמש, אפוא, תרומה חשובה להבנת התמורות ושינויי הגישה שחלו בתרבות המערבית בתקופות השונות. עיקוב אחרי היחס בין הדת והרוח מחד גיסא, וראיית המציאות והאסתטיקה מאידך גיסא, מאפשרים חדירה מוחשית לראיית העולם של התרבות המערבית.

בספר כ־240 רפרודוקציות, רובן בשחור־לבן וחלקן בצבעים. הציורים נבחרו מיבול אמנות המשתרע על תקופה של כ־1700 שנה - מראשית הנצרות ועד המאה ה־18. מבוא מאלף של ד״ר משה ברש מעלה בצורה מרוכזת ועניינית את הכוחות העיקריים שהשפיעו על עיצוב זוויות הראייה של התקופות השונות המשתקפות ברפרודוקציות. הערותיה של ד״ר היידי הימן בסוף הספר, מבהירות את העלילה והאירועים המופיעים ברפרודוקציות בלי להיכנס לניתוח איקונוגרפי או טיפולוגי.

אוסף רפרודוקציות מרשים זה יחד עם המבוא וההערות, משמשים חומר עשיר ביותר לא רק למתעניין בתולדות האמנות, בהתפתחות התפיסות הדתיות או בחקר העיצוב האסתטי, אלא לכל חובב אמנות.

*התנ"ך באמנות, הוצאת "עם הספר" בשיתוף עם הוצאת "פיידון", לונדון, 1963

יחס מוזיאון תל־אביב לאמנות, האמנים והאמנות הישראלית

העיר / 8.9.89

ב־1965 פרסם יואב בראל ז״ל מאמר על 'יחס מוזיאון תל־אביב, האמנים והאמנות הישראלית'. עיקריו מובאים כאן.

בעקבות פתיחת תערוכה זאת (התערוכה הכללית של חברי אגודת האמנים והפסלים בישראל), אפשר להביא לידיעת הציבור מצב, שלולא היה מעציב ומדכא, היה יכול להיות מצחיק כמעט: דחיקת רגלו של האמן הישראלי מחלק ממוזיאוני הארץ, ודווקא מהחשובים שבהם מבחינת מיקומם.

הצייר אלחנן הלפרין, יו״ר אגודת הציירים והפסלים, הציג בנאום הפתיחה תמונה עגומה ביותר: מוזיאון תל־אביב, שהיה עד לפני שנים מועטות ביתו הטבעי של האמן הישראלי, הפך להיות "מחוץ לתחום" לאמנות הנעשית בארץ. האמן הישראלי מוכרח לזחול על גחון עד שעולה בידו (אם בכלל) להתקבל למוזיאון. תערוכת "תצפי״ת", שנערכה לפני כשנה, הצליחה להבקיע דרך למוזיאון תל־אביב רק לאחר שהציירים - ביניהם רבים מהחשובים והבולטים ביותר מאמני ישראל - איימו להתפרץ בכוח למוזיאון, ערכו עצומות וקיימו ראיון מיוחד עם ראש העיר (זכורה בוודאי השערורייה שקמה נוכח סירובה של הנהלת המוזיאון לספק תאורה לתערוכה זאת, בטענה של חסכון בחשמל). אותם ציירים עצמם, שניסו לקיים תערוכה גם השנה, נדחו. הובאו אומנם תערוכות חוץ רבות, ואיש אינו מפקפק בערכן החינוכי, אך כאשר תערוכת "מרנואר ועד קיסלינג", שמבחינת הרמה האמנותית לא היתה למעלה מבינונית, נמשכה שלושה חודשים, בעוד שלתערוכה הכללית של אמני ישראל הוקצב זמן של שבועיים בלבד (!), הרי זוהי עדות ברורה ביותר ליחס המתגלה לאמנות הישראלית מצד המוזיאון. זלזול זה באמנות הישראלית אינו מיוחד למוזיאון תל־אביב בלבד, אך בו הוא בולט במיוחד.

ד״ר חיים גמזו, שאמנם לא הוזכר במפורש, אך אליו, כמנהל מוזיאון תל־אביב, היה מכוון חלק ניכר מההתקפה, הזכיר בתשובתו את תרומתו בעבר למען האמנות הישראלית ואת פעולתו לעידודה. הוא ציין שמאז נתמנה, לפני כשנתיים, למנהל המוזיאון, עלו ההכנסות ממבקרים על אלה שבכל שנות קיומו הקודמות של המוזיאון. דבר זה מעיד, לדעתו, על התעניינות באמנות בשכבות רחבות יותר של האוכלוסייה. הוא הדגיש את ערכן החינוכי של התערוכות המיובאות ואת חשיבותן להרגלת הקהל לבוא למוזיאון ולהפוך לצרכן של אמנות. אשר לסידור התערוכות, הכריז ד״ר גמזו, זהו עניינה הבלעדי של הנהלת המוזיאון, ואין איש, כולל הציירים, רשאי להתערב או להביע דעה שתחייב את המוזיאון בעניין זה.

הוצגו כאן, אפוא, שתי עמדות ברורות לחלוטין: מצד אחד זו שהובעה על ידי יו״ר אגודת הציירים והפסלים (ואיתו כל אמני ישראל - גם אלה שאינם באגודה - וחלק ניכר ממבקרי האמנות, אם לא כולם), הטוענת שמתפקידו של מוזיאון בארץ לתמוך ולעודד את הניסיון האמנותי הנעשה בישראל ולא להתייחס אליו כאל בן חורג שיש להאכילו משאריות השולחן;

ומצד שני, עמדתו של ד״ר חיים גמזו, שייצג את הנהלת מוזיאון תל־אביב, המעדיף תערוכות מיובאות וגורס, כנראה, שזו הדרך היתירה להעלאת מספר המבקרים במוזיאון.

אם דעות כאלה נראות כבלתי אפשריות בישראל של 1965, יוכיחו מספר עובדות שאין אלו דעות בלבד מצדו של המוזיאון, אלא מדיניות הבאה לביטוי מוחשי מובהק: בשנתיים האחרונות נערכו בביתן "הלנה רובינשטיין" בתל־אביב רק חמש תערוכות של אמנות ישראלית (תערוכת "תצפ״ית" שהוזכרה לעיל; תערוכת מרדכי ארדון, חתן פרס ישראל לציור, שלא באה ביוזמתו המיוחדת של מוזיאון תל־אביב, אלא היתה מבצע של כל המוזיאונים בארץ; התערוכות הקבוצתיות שנערכו לרגל קונגרס המבקרים, ובחירת אמנים ישראלים על ידי מר ויליאם סאיטס תחת חסות המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק וקרן ארה״ב-ישראל, שתיהן תערוכות מיוחדות שמחוץ לתכנון הרגיל; ותערוכתו של ר. ווסטון, שעיקר פעולתו היתה בחו״ל, התערוכה היחידה היזומה במפורש על ידי מוזיאון תל־אביב)...

מובן רצונה של הנהלת המוזיאון להגדיל את מספר המבקרים ואת ההכנסות, אך באיזה מחיר? אמנם הובאו תערוכות ייצוג מחו״ל ואין איש מזלזל בערכן. אך אין תערוכות כאלו, גם אם תהיינה ברמה גבוהה פי כמה מאלו שהוצגו עד עתה, יכולות לשמש תחליף לתפקידו של מוזיאון בארץ: לעודד ולטפח לא רק מה שנוצר במקומות אחרים, אלא בעיקר את המתהווה במקום. אחרת, מהו ההבדל בין מוזיאון בתל־אביב למוזיאון בטימבוקטו או בריאד?

נעשה ניסיון - ויש לברך על כך - לערוך סיורי הסברה לקהל בתערוכת "מרנואר ועד קיסלינג". האם נעשה ניסיון דומה בתערוכה ישראלית? לא די בהגדלת מספר המבקרים. לו היתה זו מטרתו הבלעדית של המוזיאון, מספיק היה להציג מדי ערב סרטים מפולפלים. יש צורך בפיתוח תודעה אמנותית אמיתית, ולא על ידי פרסומת הפונה לחוש הסנובי וניפוח מלאכותי, כפי שנעשה הדבר עד עכשיו, אלא על ידי עמידה בראש הזרמים החדשים, הארתם והרגשתם. ליד תערוכות של אמנים מהמאות הקודמות יש צורך בהצגת המתרקם והולך. לא יתכן שאדם החפץ לראות אמנות ישראלית מעולה (ויש כזאת - ויעידו התגובות בחו״ל על תערוכת קרן ארה״ב-ישראל), ייאלץ לחפשה בגלריות פרטיות המוגבלות על ידי שיקוליהן הכספיים, או לחזור על פתחי אספנים פרטיים, וכל זאת משום שבמוזיאון הציבורי הוא יכול למצוא רק אמנות מצרפת שכמוה, וטובה ממנה, אפשר למצוא למכביד בכל ארץ תרבותית. זהו גילוי מובהק של לבנטיניות ורגש נחיתות גלותי שהגיע הזמן להשתחרר ממנו: פאר חיצוני והתהדרות בשמות זרים ומפוצצים במקום זיקה לתרבות (עובדה מעניינת: מתוכנן עתה לתל־אביב מוזיאון חדש, שיעלה הרבה מיליונים של לירות, אך התקציב לרכישת יצירות מקוריות למוזיאון זה הוא אפס!).

ב-69' היתה ליואב בראל הברקה הומוריסטית - "רעיון המוזיאון" קרא לה ביומנו. מעין מוזיאון אנתרופולוגי לשנת 100,000. האפשרות לבנות 'היסטוריות אלטרנטיביות' ולהציג ממצאים מאותן תקופות, חלוקת היסטוריות ל'תרבויות' עם סימון 'סביר' של מערכים מוסריים, נורמטיביים כלליים, דתיים, טכנולוגיים וכו'. רעיונות צדדים: א. 'ערך הזמן' שונה מזה של היום. ב. הודעות בכניסה על גרוויטציה, קרינה, לחות גבולית, איסור הפעלת כלי קרינה, תרכובת האוויר הנוכחית, הסבר בדבר הצורך לעבור בנתיב המסומן. ג. הסברים ע״י אותיות

מחשב מתחת זכוכית משובצת. ד. אפשרות להפעיל פילטרים עבור יצורים שראייתם מחוץ לתחום האדום ו/או בעלי עוצמה חלשה יותר.

בעיית המיקום בפיסול המודרני

עכשיו, (17-18) / קיץ תשכ״ו, סתיו תשכ״ז, 1966
עורכים: ברוך חפץ, גבריאל מוקד

א.
שפע תצוגות הפיסול בעת האחרונה - תערוכותיהם של יחיאל שמי, מארק שפס, יגאל זמר, הנרי מור, יגאל תומרקין, פנחס עשת ואף זו של רודן - מעלה בפני הקהל, האמן והתיאורטיקן כאחד, בעיה חמורה בפיסול שהחריפה ביותר בתקופה המודרנית: בעיית היחס בין היחידה הפיסולית ובין החלל המקיף אותה, שבו היא שרויה.

אין מטרת עיון זה או כוונתו לעסוק בשיפוט ערכי־איכותי, הדן ביצירותיו של אמן זה או אחר. הדוגמאות שתובאנה, תשמשנה אך ורק לשם המחשת האספקטים העיוניים שהם נושא הדיון. במלים אחרות, הדיון ייסוב על בעיות עקרוניות שעימן האמן־הפסל חייב להתמודד בעת תהליך עיצוב יצירותיו.

כהמחשה טובה, טרם הבירור העיוני, עשויות לשמש שתי תערוכותיו של יחיאל שמי שנערכו בזמן האחרון. בביתן "הלנה רובינשטיין" בתל אביב הוצגו פסליו הגדולים של שמי, ובמקביל לכך, באולם הקטן של גלריה "גורדון", הוצגו פסלים בפורמטים קטנים יותר. ניתן, לפיכך, להשוות את פסליו בשני הקשרים שונים - ונראה שהשוואה כזו יכולה להביא להרהורים מאלפים למדי. לכאורה, היו כל נתוני התצוגה - שטח התצוגה הנרחב, אפשרויות הארגון, חלוקתן האפשרית של היצירות בשלוש קומות שונות וכיוצא באלה - לטובת התערוכה בביתן "הלנה רובינשטיין". אך כל צופה שניסה לערוך השוואה, גילה עד מהרה שדווקא בגלריה "גורדון" קיבלה התערוכה גוון עשיר ורחב יותר, אשר הקנה ליצירותיו של יחיאל שמי מימד שכביכול היה חסר בתערוכת הפסלים הגדולים. מספר צופים - ביניהם גם אמנים - ניסו להסביר תופעה זו, המוזרה לכאורה, בהעלותם את הטיעון שלפיו היתה התערוכה בגלריה "גורדון" שלמה יותר בגלל האינטימיות של אולם התצוגה ובגלל ארגון הפסלים ועימודם באופן רגיש יותר. באמת, במבט ראשון, נראה כאילו עיקר השוני היה נעוץ בסידור התערוכה; אך זוהי גישה פשטנית מדי. אותו אדם עצמו - הפסל - אחראי, בסיכומו של דבר, לסידור וארגון התערוכה, ואיש לא מנע ממנו לסדר כאן כשם שסידר שם. יתר על כן, ״אינטימיות״ הולמת אולי פסלים קטנים; אך אינה מתבקשת - ואפילו אינה רצויה - לפסלים בפורמטים גדולים, כאלה שהוצגו במוזיאון תל אביב. לכאורה, שרר, איפוא, שוויון בתנאים בשתי התערוכות. מהו, אם כן, מקור השוני ביניהן?

כבר נאמר שהטענה המסתמכת, ללא בירור נוסף, על השוני בסידור התערוכות הינה פשטנית מדי - אך אין היא חסרת משמעות אם בודקים אותה בצורה קפדנית. למה הכוונה ב״סידור תערוכה טוב"? ברגיל הכוונה היא לציין שתערוכה צריכה להיות מאורגנת כך שכל אחת מהיצירות תהיה מוצגת בצורה שיינתנו לה מרב האפשרויות "לפעול"; או, במלים אחרות, המוצגים צריכים להיות מאורגנים כך שכל פסל יעמוד באופן המגלה בצורה הבהירה ביותר את מרב האספקטים שלו. אספקטים אלה כוללים, בין השאר, תאורה טובה, אפשרות לנוע

סביב הפסל ולראותו ממרחקים שונים לפי הצורך ואי התנגשות חזותית של פסל אחד במשנהו. אך מה פירוש "מניעת התנגשות של פסל אחד במשנהו" או "סידור שיאפשר לפסל לגלות את מירב האספקטים שלו"? הבהרה, ואפילו תהיה זו הבהרה חלקית בלבד, של שאלות אלו, מחייבת לחזור ולבדוק מחדש כמה מיסודותיו הראשוניים והבסיסיים יותר של עולם הפיסול. פסל הוא יצירת אמנות שאחד מיסודותיה הוא החלל. החלל יכול להופיע ביצירת הפיסול בכמה אספקטים (גם אם אספקטים אלה קשורים זה בזה ללא אפשרות הפרדה); נפחו של הפסל גופו, החללים במבנה הפסל, החלל החיצוני שהפסל ממוקם בו והיחס בין הפסל והחלל החיצוני שהוא שרוי בתוכו. עצם הצגת הפסל כיצירה בחלל מצביעה מיד על יחס גומלין הכרחי בין היצירה הפיסולית ובין החלל שבו היא מצויה. כל פסל יודע היטב שליצירתו יש אספקט של נפח (או בפסלים "פתוחים" - צומת חלל) ושפסלו מושפע, למשל, מכיווני תאורה טבעיים ו/או מלאכותיים. האור יהווה, לפיכך, חלק בלתי נפרד מעיצוב היצירה הפיסולית, חלק שיש להביאו בחשבון במשך כל תהליך העיצוב. כל פסל שיתעלם מאספקט התאורה, יואשם, ובצדק, בחוסר רגישות לאחד המרכיבים של הפיסול - ואולי בחוסר רגישות לפיסול בכלל. אך בדיוק כשם שהאור מהווה מימד אימננטי של הפיסול ואי אפשר להתעלם ממנו, כך גם אין הפסל רשאי להתעלם מהיחס בין הפסל ובין המרחב (או החלל) שישמש "רקע מחיה" לפסל. יחס הגומלין בין הפסל למרחב הרקע מהווה חלק בלתי נפרד מהיצירה הפיסולית גופה, והחלוקה - בין ה"פסל", שהוא כביכול העיקר, ובין ה"רקע" שהוא כביכול רק דקורציה נוספת שיש לסבלה - אינה קיימת ביצירה הפיסולית, אלא באה רק לנוחות הדיון. נאמר כאן שקיים - בין אם הפסל רוצה ובין אם אינו רוצה - יחס גומלין בין הפסל לבין החלל שבו הוא נתון; למה הכוונה ב"יחס גומלין" זה? כל גוף תלת מימדי - אפילו גופים שאין להם ברגיל קשר ליצירה אסתטית - משפיע על תפיסת החלל שבו הוא מצוי ובו בזמן גם מעוצב על ידי חלל זה. החלל שבו הפסל מצוי הוא תמיד גורם אקטיבי, המשפיע על הפסל ומושפע על ידיו. אפילו קיר לבנים פשוט מקבל משמעות אסתטית (שהרי אין הכוונה למשמעות מושגית במובן הרגיל) שונה לגמרי בהקשרים מיקומיים שונים: אין דומה קיר במרחב המוגדר על ידי מבנים אורבניים לקיר הממוקם על חולות שפת הים או על צלע הר גבוה או בתוך יער או חורש. אך לא רק הקיר משתנה מעצם היותו ממוקם על שפת ים; גם שפת הים (לפחות תפיסת החלל באותו מקום) משתנה בגלל הקיר. הצופה מביא איתו, למשל, קני מידה השאובים מה"רקע" ומיישם אותם על יצירת האמנות (או על הקיר), אך בו בזמן גם מארגן את ה"רקע" לאור הפסל (או הקיר) הנתונים בו. יחסי פסל־רקע הינם, לפיכך, חלק אימננטי ממבנה הפסל עצמו וכל התעלמות מיחסים אלה תהיה מחדל חמור מצד הפסל ועדות להתעלמות מאחד המרכיבים הראשוניים ביותר של היצירה הפיסולית - בדיוק כשם שהתעלמות מאספקטים של אור, גודל, חומר וצורה תהיה מחדל כזה.

לכאורה, אין הדברים שנדונו עד עתה חדשים במיוחד. היפוכו של דבר, כל אמן־פסל יתייחס אליהם כאל דבר המובן מאליו שכמעט אין צורך לדון בו; אך כאשר בודקים את המסקנות המלאות הנובעות מקביעות אלו, מתחילות להתברר תופעות מוזרות למדי: חלק ניכר ביותר מהפסלים המוצגים כיום במוזיאונים ובגלריות הם יצירת הפסל רק לחצאין! הם יצירת הפסל מבחינה זו שהוא היה זה שאירגן את חומר הפסל וצורתו מעבר להקשר המרחב שבו יהיה הפסל נתון. הם אינם יצירת הפסל בכך שאין הפסל מביא בחשבון את המיקום

המיועד שתוצגנה בו יצירותיו, וכל שינוי במקום גורר אחריו שינוי ביחסי חלל־פסל ועימו שינוי ממשי ביותר בתפיסת הפסל עצמו. ברגע שהפסל הועתק מההקשר המקורי שעוצב בו (או מההקשר שהיה לעיני היוצר בעת תהליך העיצוב), השתנה הפסל בדיוק כאילו הדביקו לו איברים נוספים או הגדילוהו לגודל שונה. ופעם נוספת יש להדגיש, שיחסי הגומלין בין הפסל לרקע אינם עניין שולי, שאפשר לפתרו על ידי "טעם טוב" בעת התצוגה; יחס גומלין זה הוא חלק אינטגרלי ממבנה הפסל עצמו - בדיוק כמו הצבע והצורה והחומר. התעלמות של פסל מהמקום שבו יוצג הפסל היא, במקרה הטוב, התחמקות מבעיה שאין לה ברגיל פתרון קל או נוח, וברוב המקרים מעידה על חוסר רגישות מספיקה של הפסל אל יצירתו.

ב.

לאחר שהתבררה חשיבותו של אותו מרכיב בפיסול שכונה בשם "יחס פסל־רקע", עולה במלוא חומרתה השאלה מדוע מתעלמים רוב רובם של הפסלים המודרנים - במודע או שלא במודע - מיחס גומלין זה. ללא ספק מהווה התעלמות כזאת מחדל חמור: אך מהי סיבת מחדל זה?

קשה, ואולי אפילו מוקדם מדי, לנסות את כוחנו בניתוח כל הגורמים למחדל מוזר זה. אולם בה בעת, ראוי ואפשר להבהיר משהו ביחס לבעיה על ידי מתיחת השוואות אחדות בין פתרונות שהוצעו ובוצעו על ידי אמנים בעבר ובין המצוי ברוב הגלריות והמוזיאונים כיום. למעשה בעיית פסל־רקע אינה מיוחדת לפיסול המודרני - אם כי בפיסול המודרני הינה חריפה יותר מאשר בעבר. האמן איש הרנסאנס, הבארוק או התקופה הגותית, ידע בדרך כלל היכן יעמוד פסלו ומהו סגנון הסביבה הכללית שתשמש לו כמסגרת התייחסות. היצירה היתה מוזמנת למטרה ברורה ומוגדרת והפסל הביא בחשבון את התמונה הכללית שפסלו יהיה נתון בה. האמן הכיר היטב את המסגרת הארכיטקטונית והחברתית שלמענה פיסל. יתר על כן, לעתים קרובות היה האמן נוטל חלק נכבד בתכנון המבנה שפסליו הוצבו בו. מיכלאנג'לו הוא לא רק הפסל שיצר את הפסלים בקבר משפחת מדיצ'י, אלא גם האדריכל שתכנן את כל המבנה. פסל שנטל חלק בבניין קתדרלה גותית פעל במסגרת הנחיות מדויקות של אדריכל או אף נטל חלק באדריכלות עצמה. אוגוסט רודן, בעת שתכנן את המצבה לזכר אזרחי קלה, ירע בדיוק היכן יעמדו הפסלים ומהי המסגרת הארכיטקטונית שבה יוצגו (גם אם נתעוררו לאחר מכן בעיות מסוימות באשר לגובה שבו יוצבו הפסלים). הפסל היום, לעומת זאת, עובד ברוב המקרים בסטודיו מבלי שיהיה לו אף שמץ מושג היכן ובאיזו הזדמנות יוצגו פסליו. מובן, שגם היום קורה שפסל יוצר פסל למקום מסוים ולפי הזמנה. לעתים אפילו קורה הנס ויש שיתוף פעולה בין הפסל ובין האדריכל (אם כי לרוב יש יותר תחרות על משיכת תשומת לב מאשר שיתוף פעולה אמיתי); אך ברוב המקרים - ודבר זה ניכר היטב בתוצאות - עובד הפסל כאילו באוויר ומתעלם מהבעיה הלא נוחה של יחסי הגומלין בין הפסל למקום שבו יוצב.

אם הפסל אינו יודע מראש היכן יוצגו פסליו, איך יכול הוא, בכל זאת, לפסל? והרי להוציא את המקרים המעטים שבהם הוא עובד לפי הזמנה, אין הוא יכול לדעת מהו המרחב שיצירותיו תהיינה נתונות בו. לכאורה, אפשריות פה שתי דרכי פתרון; אך בדיקת שתי דרכים אלו מגלה שאין הן מהוות פתרון מלא ומשביע רצון. האפשרות האחת: הפסל יכול להביא בחשבון, בעת עיצוב הפסל, מקומות היפותטיים שונים ולהכין פסלים שיותאמו פחות או יותר

מראש לכל קטגוריה של הזמנות או רכישות (למשל פסל שיותאם למשהו מעין "דירה ממוצעת" בסגנון הרווח, או לגינה עם דשא בגורל מסוים וכו'). בדרך זו אין הפסל מתעלם מהרקע, אלא בונה במפורש פסלים שונים לרקעים אפשריים. האמת היא שאין זה פתרון משביע רצון במיוחד (אפילו נוציא את התנגדותו של הפסל בימינו - התנגדות שלא תמיד היא מוצדקת - להתאים את יצירותיו למסגרת שאינה רק מסגרת מרחב, אלא, בסיכומו של דבר, גם מסגרת טעם מסוים). הפגם בגישה אפשרית כזאת הוא כפול: מחד גיסא, הפסל יכול להביא בחשבון רק קטגוריה של מקומות - אף פעם הפתרון אינו ספציפי - ודבר זה מחזיר את עיקר הבעיה לנקודת ההתחלה, ומאידך גיסא. קשה מאוד לאמן לפעול במסגרת שהנחתה הראשונה מזכירה במשהו חנות בל־בו, שכל אדם יכול למצוא בה פסל לכל הזדמנות. הסכנות האמנותיות הכרוכות בגישה מעין זו ברורות למרי ואין טעם לפרטן.

הגישה השנייה אל הבעיה - ונראה שזוהי הדרך שנוקטים בה רוב הפסלים היום - היא בפשטות להתעלם ממנה. הפסל עובד בסטודיו. מנתק את עצמו ככל האפשר מכל יחס של מקום/זמן (יש לזכור שגם הזמן - כפי שהוא מופיע באפשרויות התנועה של הצופה ושינויי האור מסביב לפסל - הוא גורם נכבד), ומתעלם מכל הבעיה של יחסי פסל־רקע. זהו פתרון נוח מאוד לפסל, מה גם שהנטייה להתחמק מהבעיה מחוזקת על ידי רציונליזציות שונות שתידונה בהמשך הדברים. אך, כאמור, אין זה פתרון אמיתי כלל ועיקר: הוא הושג על ידי התעלמות מהבעיה ולא על ידי התגברות עליה.

עד עתה, נדון גורם אחד המקשה על הפסל המודרני לפתור את בעיית יחסי פסל־רקע: אי יכולתו לדעת מראש - על כל פנים ברוב המקרים - את המקום שבו יעמוד הפסל. אך קיימים גם גורמים נוספים וקובעים לא פחות. גורם נוסף כזה הוא השוני בעקרונות הסגנוניים של הפיסול המודרני לעומת העבר. בעבר, עם כל ההבדלים בין תקופות שונות וסגנונות שונים, היה הפסל בעיקר עיצוב נפח. רבים מהפסלים היו צמודים לקיר ואלה שעמדו במנותק מהקיר - בכיכר או על כן - עוצבו כנפחים סגורים ומתמשכים. האמן עסק בתיחום נפחים סגורים בפני עצמם, נפחים שאינם פתוחים או חדירים לחלל שמחוצה להם. אמנם גם פיסול כזה מותנה ומושפע מאוד על ידי הסביבה שהוא נתון בה; אך השפעה זו הינה קטנה באופן יחסי לעומת השפעת הסביבה על פיסול פתוח שהחלל חודר בו לתוך הפסל, או אפילו מעוצב במפורש על ידי משטחי הפסל הפתוח (הפסל מהווה במקרה כזה מעין "צומת" של חללים המצויים מחוצה לו; במלים אחרות - פסל כזה, עיקר משמעותו היא אירגון החלל ועיצובו). בפסל ה"פתוח" יחסי פסל־רקע הדוקים יותר מאשר אי פעם - דבר שכמובן מחמיר ביותר את הזנחת אספקט זה בפסלים רבים כל כך. לכאורה, אפשר להעלות טענה דומה גם כלפי הציור המודרני; אך באנלוגיה כזאת יהיה הדיוק מועט בלבד: הציור יכול להיות "מבודד" מהקיר שעליו הוא תלוי במסגרת הולמת, שתקצה מעין "תחום דיון" שבו חל האירוע הציורי. הציור יהווה אז תחום בפני עצמו - ואפילו יספק לעצמו כעין חלל ציורי עצמאי. מבחינה זו הציור הוא צנטריפטלי, היינו, ממקד את תפיסת המסתכל בעצמו ומנתק את מבטו מהרקע. הפיסול, לעומת זאת, הוא גם צנטריפוגלי, היינו, מושך אליו את כל החלל ומעצבו מחדש (כמובן שגם הוא מרכז את מבט הצופה - אך בצורה שונה מהציור: אין הוא מנותק מהסביבה, אלא, להפך, מעצב אותה ובמובן מסוים מטמיע אותה במבנהו). המסקנה הישירה משוני זה שבין ציור לפיסול, מסקנה המאושרת היטב על ידי

הניסיון, תהיה שהרבה יותר קל להציג ציורים מבלי שיפריעו זה לזה (אם כי גם פה יש להיזהר היטב) מאשר להציג פסלים - בעיקר פסלים פתוחים - שבהם חודר אירגון החלל של פסל אחד לאותו חלל עצמו, המאורגן באופן אחר על ידי פסל אחר. מסקנה נוספת: קל יותר להציג זה ליד זה פסלים העשויים על פי תפיסת הנפח הסגור מאשר פסלים פתוחים.

ג.

עד עתה, נבדקה שאלת יחסי הגומלין בין פסל־רקע על פי אספקטים שאפשר אולי לכנותם בתואר "אובייקטיביים": היותו של הפסל חלק מהמרכיבים של תפיסת החלל אינו תלוי ברצונו או באי רצונו של הפסל או הצופה. גם היות הפסל הפתוח רגיש יותר להשפעות חלל־רקע אינו תלוי במיוחד בעמדותיו של הפסל או המסתכל. אולם יש לבדוק את הבעיה מנקודת מבט נוספת: אספקט שבגוזמה קלה אפשר יהיה לכנותו "סובייקטיבי" בהיותו נובע מעמדותיו הפנימיות והתרבותיות־חברתיות של הפסל (או לפחות של חלק גדול מהפסלים והאמנים בכלל בימינו). ברקע פעילותו היוצרת של האמן מצויה תפיסה תרבותית־פילוסופית, שאפשר לכנותה "המיתוס של אי תלות היצירה האמנותית". עמדה זו טוענת, ובמידה מרובה של צדק, שיצירה אמנותית יכולה להיבדק אך ורק מתוך חוקיותה האימננטית ואין לבדקה מתוך דוגמות או השוואה לניסיון אמפירי. איכותו וערכו האמנותי של ציור, למשל, לא ייקבע על ידי היותו תואם (או לא תואם) דוגמה של פרספקטיבה או על ידי היותו תואם לניסיון היומיומי. לתפיסה זו של אי תלות נודעות השלכות ישירות על היצירה האמנותית גופה: כדי למנוע את הפיתוי העלול להתעורר בלב הצופה (או הקורא) להשוות את היצירה עם קריטריונים יומיומיים ולא רלוונטיים, מנתקים האמנים את אירועי יצירותיהם מהקשרי זמן/מקום. נטייה זו להפוך את היצירה למשהו הרמטי ועצמאי מופיעה במידות שונות של קיצוניות כמעט בכל האמנויות. נטייה זו קיימת גם באמנויות המלים - למשל אצל פרנץ קפקא, חורחה לואיס בורחס, ז׳אן ז'נה, בקט, יונסקו ורבים אחרים. הצייר מגלה נטייה חזקה להתעלם מהמקום שיוצגו בו ציוריו, ולהתייחס אך ורק לתבנית הקיימת בתוך ארבעת פסי המסגרת והבד. גם הפסל, כמוהו כאמנים האחרים, נוטה לעסוק בפסל כבעצם המנותק מכל הקשרים של חלל וזמן. אולם כאן מתברר שמצבו של הפסל - מחמת עצם המדיום שלו - קשה הרבה יותר מזה של האמנים האחרים. הסופר, הטווה את המירקם הסיפורי - אפילו אם מירקם זה הוא מחוץ להקשרים רגילים של זמן/מקום - יכול לייצור גם את מסגרות ההתייחסות (**frames of reference**), שעל רקען מתחוללים האירועים ביצירתו. הצייר יכול ליצור חלל ציורי בעל מבנה קבוע (לכל יצירה), שבו מתארעים האירועים הציוריים. מרחב הפעילות של הציור גם תחום היטב על ידי המסגרת המבודדת את הציור מהסביבה החיצונית. לאמנות הציור נודעת מבחינה זו השפעה צנטריפטלית: הציור מרכז את תשומת הלב בתוכו ומנתק אותה מהסביבה החוץ־ציורית (בעודו מספק "סביבה" שהיא חלק מהציור גופו). שונה המצב בפיסול. אמנם גם הפיסול מנסה למשוך את תשומת הלב: אך יש במבנהו קשר בלתי ניתן לניתוק מהסביבה הקונקרטית שהוא נתון בה. נודעת לו, לפיכך, מבחינה זו, השפעה צנטריפוגלית: הוא מארגן את החלל שמחוצה לו ומצביע על המרחב שמחוצה לו (וכבר צוין שאספקט זה הוא חלק אינטגרלי של הפסל עצמו). האמן־הפסל אינו רשאי, לפיכך, להיות מנותק מהקונטקסט אשר בו יהיה נתון פסלו. עם כל רצונו להיות

חופשי מ"כפיות חיצוניות", תהיינה אלו תמיד חלק בלתי נפרד מפסלו: הפסל אינו יכול להגיע למעמד של עולם הרמטי בפני עצמו. הרצון לאי תלות של היצירה האמנותית יכול להתבטא אצל הפסל בכך שאין הוא חייב דין וחשבון לדוגמה כלשהי ויצירתו תיבחן מתוך חוקיותה האימננטית; אך אין הוא יכול להרחיב אי תלות זו בכך שינתק את הפסל מהקשרי חלל/זמן נתונים. כל ניסיון ניתוק כזה יהיה, גם מבחינה תיאורטית, התחמקות מבעיה פיסולית קיימת.

ד.

עתה, משהועמדה הבעיה של יחסי פסל־רקע באור בהיר יותר, אפשר גם להבין מדוע חלק ניכר כל כך מהפיסול המודרני נראה כאילו אינו מתאים לשום מקום. הפסלים שנעשו מחוץ להקשר - ברגיל בסטודיו של האמן וללא הבאה בחשבון של מקום תצוגה זה או אחר - אינם מתאימים לכל רקע סביר שאליו הם עשויים להתגלגל: לא לבית ולא לדירה, לא לגן, לא לגלריה, ואפילו לא למוזיאון (אם כי שני האחרונים מסוגלים - אם יש למארגנים הרבה מאוד רצון טוב והרבה מאוד אמצעים - ליצור סביבה מלאכותית שתפחית במשהו את עיוות הפסל הנוצר על ידי היותו נתון במרחב חדש). הבעיה היא בעיה ממשית. כיצד אפשר לפתרה?

לפני העלאת הרהורים על דרכים אפשריות לפתרון, שומה עלינו להדגיש שאין עיון זה חייב להציע פתרונות כלשהם! פתרון חייב, לאמיתו של דבר, לבוא בכל מקרה לגופו של עניין בהתאם ליצירה, לגישת האמן ולתנאים הקשורים בתהליך העיצוב האמנותי. מבחינה מסוימת קיימת אפילו מעין סכנה בהעלאת רמזים לפתרונות אפשריים - מישהו תמיד עלול להתייחס אל רמזים אלה כאל דוגמה חדשה עם כל הכרוך בהתייחסות כזאת. מן הדין, איפוא, להצהיר בבירור: אין הכוונה לקבוע דוגמה כלשהי או ליצור תחליף לפתרונות אישיים של כל אמן - בתנאי שיהיו אלה באמת פתרונות ולא התחמקות מכל הבעיה מעשה בת יענה. אם נזכור הסתייגות זו, אפשר, בכל זאת, לנסות ולבדוק מספר גישות כלליות, שאולי בהן יוכל להיעזר האמן בהגיעו לפתרונות אישיים משלו.

אפשרות אחת, מוגבלת מאוד, בהיותה מותנית בסגנונו הספציפי של האמן, היא ניסיון לבנות את הפסל כך שיהיה אוטונומי ככל האפשר. דבר זה יחייב את האמן להעדיף צורות סגורות, נפחיות והרמטיות ככל האפשר. כבר צוין שנפחים הרמטיים פגיעים פחות משינוי סביבה (אם כי אינם מחוסנים כלל ועיקר בפני שינוי כזה). לדוגמה, אפשר להביא חלק ניכר מפסליו של פנחס עשת, שבכוונה תחילה מנסה ליצור הרמטיזציה של המבנה הפיסולי בתוך עצמו ולנתקו ככל האפשר ממבנה החלל החוץ־פיסולי. אפשרות כזו מותנית מאוד, כאמור, בפסל הספציפי; לפסל "פתוח", למשל, אין פתרון זה אקטואלי ביותר.

אפשרות אחרת, רחבה וכללית יותר, היא כמעט האפשרות האידיאלית: שיתוף פעולה הדוק ככל האפשר בין פסל לאדריכל. במקרה כזה אפשר להביא בחשבון את "טווח המחיה" של הפסל ולשלבו שילוב מלא בחלל. אבל מן הדין להעיר, כי כדי שיהיה זה שיתוף פעולה אמיתי חייב האדריכל לזכור שהפסל אינו רק "קישוט" לבית, והאמן חייב לזכור שהבית אינו רק בבחינת "הזדמנות" להקים פסל. כל תחרות בין הפסל לאדריכל על תשומת הלב של המסתכל, תגרור אחריה מיד מתח מיותר שיגרע הן מערכו האסתטי של הפסל והן מזה של המבנה

הארכיטקטוני. הפסל והבניין חייבים להשתלב ביחידה אסתטית אחת בלא אפשרות להפריד ביניהם. דבר זה אינו קל כל כך כפי שהינו עלול להישמע. האדריכל רואה את עצמו - במידה מסוימת של צדק - כיוצר מבנה פיסולי. האדריכל משתדל לעצב חללים שימלאו פונקציה שימושית ואסתטית בעת ובעונה אחת. הוא ינסה, ובצדק, לעבד את הפרטים הארכיטקטוניים כך שיהוו שלמות המקיפה את כל המבנה הארכיטקטוני וסביבתו הקיימת. אפילו אם יהיה מוכן לשלב בבניין יצירות פיסוליות (ואם לא ירצה להתייחס אליהן כאל "קישוט" טפל בלבד), יתבע, ושוב בצדק, לפקח ולקבוע גבולות סגנוניים כלליים ליצירה הפיסולית האמורה להשתלב במבנה הארכיטקטוני. הפסל, מצדו, מעדיף כרגיל להתייחס אל המבנה הכללי כאל "רקע" שיאפשר לו ליצור פסל, שתובאנה בו לידי ביטוי הבעיות הפיסוליות המעסיקות אותו (והמהוות, לעתים קרובות, את כל סגנונו האמנותי) מעבר להקשר הבניין הספציפי הנתון. לכל הנחיה של האדריכל יתייחס הפסל כאל התערבות חסרת כל הצדקה בענייניו האמנותיים. זוהי דרך נוספת שבאה לידי ביטוי בהתייחסות למה שנקרא כאן "מיתוס אי התלות של היצירה האמנותית": האמן נוטה ליצור - גם בהקשר של בניין מסוים - יצירה שתהיה אולי שלמה בפני עצמה, אך עצמאית ביחס לסביבה הנתונה, ויראה כל הנחיה מצד הארכיטקט ככפייה והתערבות. גם הארכיטקט, אם כי אולי פחות מהפסל, יעדיף להשלים את המבנה הארכיטקטוני ללא "התערבות מבחוץ" (במקרה זה התערבות הפסל). שיתוף פעולה אמיתי בין האדריכל לאמן אפשרי, איפוא, אם שניהם יוותרו מעט על הרגש המגלומני, ואם כל אחד מהם יכבד יותר את מלאכתו־יצירתו של האחר. אך גם אפשרות זו, של שיתוף פעולה מלא ואמיתי בין האמן לארכיטקט, הינה מוגבלת - ספק אם חי היום פסל המוכן לחכות להזדמנות כזו בטרם יפסל. ברוב המקרים הוא יוצר מיוזמתו וללא הזמנה.

דרך נוספת, שתאפשר לאמן לפסל ללא הזמנה מוקדמת ובאטלייה, תתגשם כאשר האמן יביא בחשבון מקומות תצוגה אפשריים. אין הכוונה להכנת "פסלים לכל מקרה שיזדמן" – כפי שהועלתה אפשרות מעין זו כבר קודם - אלא להרהור מעמיק יותר על הקשרים חברתיים וארכיטקטוניים שיהוו רקע לפסל, אשר יוצג מתוך זיקה אליהם. במלים אחרות, האמן יהיה צריך להביא בחשבון שפסלו יוצג בדירה פחות או יותר סטנדרטית - מאותו סוג הדירות המוכר כל כך לכל אחד! ברור לי בהחלט שעצם הרעיון שאמן צריך להביא בחשבון דירה סטנדרטית כרקע שיהווה חלק מהפסל, עשוי לעורר סלידה עמוקה בקרב רבים מהאמנים. דירה כזאת נראית לאמנים רבים כסביבה חוץ־אמנותית או אפילו אנטי־אסתטית במפורש, וכל מחשבה על שילוב בינה ובין הפיסול מגבירה את הרצון להתעלם מסביבה זו כליל ולעצב את היצירה הפיסולית כיחידה אוטונומית המנותקת מהקשרים זרים; אך כבר נאמר שבגישה כזאת אין האמן פותר את הבעיה אלא מתעלם ממנה. כאשר יהרהר האמן - אם אמנם יעשה זאת - בסביבה או ברקע קיימים, עליו גם לזכור מה המקום שתתפוס יצירתו בהקשר כזה: מקום זה לא יהיה בהכרח מרכזי ביותר. ההילה, שהעטתה בה המאה ה-19 את האמנות כ"מופע כמעט אלוהי", נעימה מאוד לאמן והוא שש לאמצה לעצמו וליצירותיו. הוא היה מעדיף לראות את הדירה (או הגינה) בקישוט סתמי ליצירתו, או לפחות מאורגנת סביב הפסל. האמת היא, שלהוציא מטורפים ספורים לאמנות (וגם בין אלה בודדים בלבד), לא יעלה על דעת איש לארגן דירה סביב פסל. ובצדק. ברירה "גם" אוכלים, גרים, משוחחים ועוד ועוד ללא כל קשר לפסל. אין כל אפשרות סבירה לארגן את החיים ברירה כך שהפסל יעמוד במרכזם ויכריז על עצמו בלי

הרף. יש למצוא שיווי משקל כלשהו בין נוכחותו האסתטית של פסל (או של כל יצירת אמנות אחרת) ובין הפונקציות השונות של מקום שגרים ו/או נמצאים בו תקופות זמן. בנטייתם המוגזמת של אמנים רבים למונופוליזציה של תשומת הלב יש משהו נאיבי, ילדותי. מתעורר בהחלט הרושם שחלק מהאמנים, בהשליכם את ה"אני" שלהם אל המוצר האמנותי, תובעים לקבל, דרך היצירה האמנותית, אותה תשומת לב שהיו רוצים לקבל מנוכחותם האישית. תביעות יתר מסוג זה מביאות, בסיכומו של דבר, לניתוק האמן ויצירתו מהמסגרות החברתיות המהוות, למעשה, את הרקע היחיד והאמיתי לפעולתו. מובן, כי גם לאפשרות זו (היינו, הבאה בחשבון של רקע סטנדרטי ליצירת אמנות) נודעות מגבלות שונות. והרי הבולטת שבהן: כל אימת שהיצירה תובא למקום ספציפי, יהיה צורך "להתאים" את המקום והיצירה זה לזו - תהליך הגורר אחריו תמיד פשרות דקורטיביות.

קיימות, כמובן, אפשרויות אחרות. כבר נאמר שאין הכוונה לנסות ולמצוא כללים או דוגמות, אלא להרהר בגישות שבמסגרתן יוכל האמן האחראי למצוא פתרונות אישיים. כך או כך, נראה שללא ספק האמן חייב - בעיקר הפסל - להרהר היטב באותו מרכיב פיסולי שנקרא כאן "יחסי פסל־רקע".

יצירתיות - היכולת לעניין את עצמך

יוצר ויצירה / אמנויות / גיליון מס' 1/ יולי / 1968

אין תבונה באדם שאין למצאה אצל אי מי מן היוצרים: מסירות נפש, זחיחות הדעת, אומץ לב או אנוכיות - כל גווני קשת האישיות מצויים בקבוצת היוצרים - סמויים מן העין נחבאים בפנימיות הנפש.

תכלית המעשה היצירתי הוא העניין שבעצם המעשה עצמו ואין זה משנה אם מדובר במלאכת הציור, הסיפור, המדע, הטכנולוגיה או כל עיסוק אנושי אחר. כל עשייה אנושית שתכליתה היא עצם העניין שבעשייתה - יצירתית היא. ומבחנו של המעשה היצירתי הוא שאינו כופף עצמו לשום יצר או רצון אחרים, מעבר לעניין עצמו.

כמו כל אדם, מקווה היוצר שסביבתו תכבד אותו, תעריך את עבודתו ותגמול לו בעבורה. אך המעשה היצירתי אסור לו שיהיה מושפע או מודרך ע"י תקוות מעין אלה; רק בעצמו הוא תלוי ולשם עצמו נעשה.

אפשר שיתקבל הרושם כאילו מדובר בחזון אוטופי או חזיון מיסטי, ולא היא; יש עדויות לרוב לכך שהתהליך היצירתי מלווה בחוויה ששום חוויה אחרת אינה יכולה להשתוות לה בעוצמתה. זהו אחד הטעמים לחשש־של־איבוד היכולת ליצור, המלווה רבים כל כך. זהו אבדן של חוויה שאין לה שווה ערך או תחליף. תהילה, כבוד, פרסום ושאר מיני תגמולים שיכולה הסביבה להעניק לאלה שהיא מוקירה - בכל אלה יש, מן הסתם, כדי לגרום נחת וקורת רוח, אך אף לא אחד מהם וגם לא כולם יחד אינם יכולים להשתוות בעוצמתם לאותה חוויה המלווה את המעשה היצירתי. חוויה שמקורה פנימי לחלוטין.

ואן־גוך, בדרכו החשופה והממצה, נוגע בכך כשהוא מעיר: "אני מאמין יותר ויותר שלעבוד לשם העניין שבעבודה עצמה זה הסוד של המאסטרים הגדולים".

ההסבר לכך מקורו באופן שבו מצליח התהליך היצירתי לנקז ולשעבד לתכליתו מרכיבים וכישורים רבים של האישיות: אינטלקט, רגשות, דימויים, מצפון, זיכרון ומיומנות טכניות. כל אלה פועלים או מופעלים יחדיו לצורך מעשה אחד ויחיד. יש עדויות רבות לכך, שאפילו אחד הדברים הפחות נשלטים והפחות צפויים - החלום - גם הוא תורם את חלקו, אם בצורת רמזים ואם בפתרונות שטחיים לנושאים שהיוצר מתלבט בהם בזמן ערותו.

ישאל השואל: מנין לך שיוצר זה או אחר כל עניינו הוא במעשה עצמו, ואין הוא מתפתה להכניס לעבודתו את מה שמעבר לה? מניין לך שאין הוא מתחשב ומעצב את יצירתו כך, שתעשה אותו מקובל על סביבתו, מוכר ורצוי?

תשובתי היא - שאינני יודע ואינני יכול לדעת. רק היוצר, רק הוא לבדו יכול לדעת, וכך צריך שיהיה. תהליך היצירה אישי הוא ופנימי לחלוטין, עניין שבין אדם לעצמו. זה מאבקו היומיומי של היוצר עצמו, שלא להתפתות לשום משאלה הפונה החוצה ומבקשת להגשים את עצמה בדרך היצירה. ורק הוא לבדו יכול לדעת עד כמה נכשל או ניצח בקרב האין סופי הזה.

יתכן ומתיאור הדברים עד כאן יכולה להיווצר תמונה של היוצר כמי שמשתדל לבודד ולנתק את עצמו ככל האפשר מסביבתו, והוא פתוח וקשוב לעולמו הפנימי בלבד. אך תמונה מעין זו היא בבחינת קטע אחד מתוך תהליך מקיף הרבה יותר, שאינו מתחיל ואינו נגמר בה. כדי להגיע להנאה מהמשאבים הפנימיים, יש צורך בתהליך ארוך של בנייתם, יש צורך בידע רב של כל שנעשה בעבר ובהווה בתחום עניינו של היוצר וחשוב להגיע לשליטה מוחלטת במיומנות ובטכניקות הקיימות.

אין יצירה ללא תהליך למידה קודם, שהוא שיטתי מאוד ורחב בהיקפו. כמו כל אחד, קולט היוצר אינפורמציה ממקורות שונים שבסביבתו ומארגן אותה בתוכו ואולי יותר מכולם הוא נדרש להיות חשוף וקשוב מאוד לאינפורמציה שבאה מן הסביבה; כל פרור של כל רמז יכול להיות משמעותי בהמשך. וההמשך הוא אותו צעד נוסף המייחד את תהליך היצירה מתהליך של למידה.

אם למידה משמעה: 'קליטה של אינפורמציה מהסביבה - מהחוץ, וארגונה בעולם הפנימי', הרי תהליך היצירה משמעו: 'רה־ארגון של אותו עולם פנימי'. זהו קטע הדורש ניתוק ובדידות, שכן כל כולו מתחולל בתוך העולם הפנימי והתוצר של אותו רה־ארגון פנימי היא היצירה החדשה ליוצר, בדיוק כשהם שהיא חדשה לסביבתו.

חידוש משמעו: ארגון מחודש ברמה גבוהה יותר, או איכות טובה יותר מהארגון הפנימי הקודם.

ליצור - 'משמעו יכולתו של אדם לחדש, קודם כל, לעצמו'.

ליצור - 'משמעו של אדם לעניין את עצמו'.

זהו פשר דבריו של ואן־גוך לעבוד למען העניין שבעבודה - זה סודם של היוצרים הגדולים.

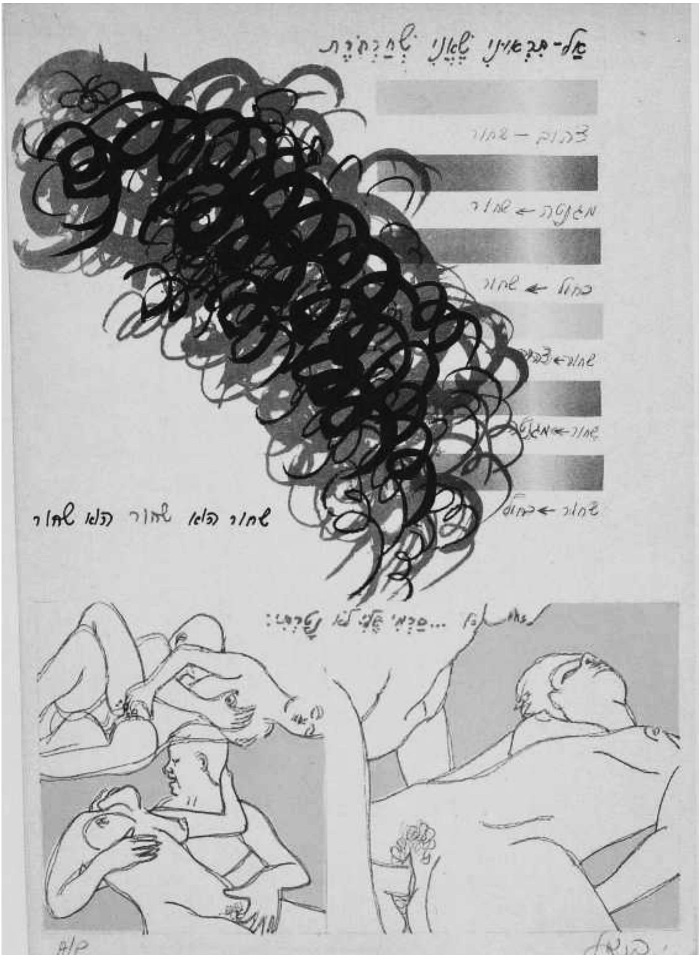
ושאלת השאלות בכל הקשור ללמידה, לחינוך ולחינוך יצירתי, הוא - האם יכול אי מי מבחוץ ליצור באחר את אותה יכולת פנימית מופלאה של היוצרים: 'היכולת לעניין את עצמם'. אינני סבור שיש תשובה למישהו, אך זהו אחד הנימוקים החשובים לחקור את נושא היצירתיות ולנסות להבין אותו.

עולמנו חסר אנשים רבים יותר, המסוגלים לשאוב מעצמם ולהיות פחות תלויים בסביבה שתעסיקם, תמלא ותעניין אותם כל הזמן. סביר להניח שהתהליך היצירתי מסתיים כאשר תהליך הרה־ארגון הפנימי ממצה את עצמו ושוב אין היוצר חש צורך להוסיף ליצירה או לגרוע ממנה, שהיא עומדת כבר ברשות עצמה.

אבל מסתבר, שלפחות מנקודת מבטו של היוצר לא כך הם פני הדברים. ומבחינתו מסתיימת היצירה כאשר הוא מצליח לעניין בה אחרים: רק אז היא יוצאת מרשותו. רק כאשר היא נמסרת לאחרים מפנה היצירה את מקומה ומאפשרת ליוצר ללמוד הלאה ולהמשיך ליצור.

בכפר מרוחק ומבודד בהרי האלפים השוויצרים, כותב ניטשה את עבודת חייו. מודע לערכה, הוא מצהיר שרק ליחידי סגולה נועדה. ואותו ניטשה עצמו מוציא, בכספו שלו, את ספריו לאור - ספרים שאין איש קונה ואין איש קורא. במכתב לאחד מידידיו הספורים הוא

זועק: "בסופו של דבר, למי אני כותב אם לא לבני האדם?..." ובווריאציות כאלה ואחרות ניתן למצוא עדויות לרוב לצורך זה של היוצר - להעביר הלאה, אל סביבתו, את מה שכל כך ריגש והעסיק אותו. לא פחות משהוא זקוק לסביבה שניתן ללמוד בה וממנה הוא זקוק לסביבה שניתן ללמד אותה. ללמד מה שלימד קודם את עצמו.



יואב בראל, *אל-תראוני שאני שחרחורת*, 1971

ליטוגרפיה, **A/P**. אוסף בנו כלב

ארוטיקה

ארוטיקה באמנות / הארץ / 8.3.68 / תערוכה קבוצתית / גלריה ״גורדון״ / תל־אביב

לתערוכת ״ארוטיקה״ יש שני אספקטים ראויים לדיון. האחד - המשותף לכל התערוכות – הוא אספקט האיכות. אך עם זאת אין להתעלם גם מאספקט אחר - גם אם הוא נראה שולי ברגיל: האספקט העוסק בתמאטיקה. התעלמות מהצד התמאטי תהיה בבחינת התחמקות מהאספקט המעורר חלק ניכר מהוויכוחים סביב תערוכה זו. יתר על כך, מספר הנחות סמויות, שהן במידה רבה חלק מהמקובלות התרבותיות, מכתיבות לצופה מהו "נושא הראוי לציור" ומה אינו נושא כזה. בדיעבד יש כאן גם מעין הכתבה מראש - או אם תרצה, מערך מכין – באשר לאיכות המוצג: צופה שיהיה מוכן לראות עיוותים אקספרסיביים קיצוניים ביותר, כאשר הנושא הוא "כאב" או "שמחה", עלול לפרש כל ביטוי אקספרסיבי בנושא כ״מגע מיני", כפורנוגרפיה, ולהתעלם מכל שיפוט איכותי.

השאלה הראשונה, לכן, היא - האם התמאטיקה המהווה גורם משותף בתערוכה זו – היינו, המגע המיני - היא תמאטיקה לגיטימית באמנות. הרבה אנשים, המורגלים ומודעים בפניה השונים של האמנות, בולט הדבר בספרות ושירה, יענו על שאלה זו בחיוב. גם באמנות הפלסטית יש לנושא זה היסטוריה ארוכה כמעט כאורך תולדות האמנות. אבל אם זוכרים את הטאבו שהטילה התרבות המערבית על היחסים שבינו־לבינה, אפשר להבין מדוע רוב היצירות על נושאים אלה לא היו ידועות לקהל הרחב. עם שינוי היחס ושינוי הנורמות ה״מוסריות״ בחברה - שינוי הבולט כל כך מימי פרויד, שבמידה מסוימת החל במה שקרוי ״המהפכה המינית״ - הופיעו נושאים מתחום זה יותר ויותר. תיאורים של יחסים אינטימיים מופיעים בספרות, בשירה, בקולנוע ובאמנות הפלסטית. בסוף המאה הקודמת, עדיין התחוללו שערוריות כאשר הציג מנה את תמונותיו המפורסמות "אולימפיה" ו״סעודת בוקר על הדשא". הקהל, ואפילו כמה מבקרים, שהכירו את "ונוס" של טיציאן ו"ונוס" של ג׳יורג׳ונה, ששימשו מודל־צורני ל״אולימפיה״ של מנה ובמקביל - את רישומו של ריימונדי, שקטע ממנו שימש מודל־צורני ל"סעודת בוקר על הדשא", האשימו את הצייר בוולגריזציה של הנושא ובפורנוגרפיה. היום קשה לקהל להבין כיצד ראו בציורים אלה משהו החורג ממסגרת האמנות האירופאית המקובלת. עירום - אפילו אם יהיה זה עירום נועז ביותר, אם רק יסתיר הצייר מספר איברים בגוף האדם - נעשה נושא שאפשר לעצבו ללא כל חשד בפורנוגרפיה. השלב הבא, הטבעי ביותר, הוא עיצוב אמנותי של האקט המיני עצמו. אפשר היה לצפות מראש, שבתחילה יהווה נושא כזה משהו שיש בו מהסנסציה מפאת עצם "החידוש" שבו; אך, כאמור, היה ל״חידוש" זה תקדים לא רק בהיסטוריה של האמנות אלא גם בספרות ובקולנוע.

כמובן שתמיד יהיו אנשים שיזעקו "פורנוגרפיה!" ויתבעו להפעיל את מספרי הצנזור. נראה, שמלבד רגשותיהם (שאפשר בהחלט לחשוד שאינם טהורים כל עיקר) אין לאנשים אלה בסיס עיוני או מוסרי שאפשר לעמוד עליו. ההנחה שאמנות יכולה "להשחית מידות מבוססת על מספר הנחות אחרות ביחס למעמדו "החינוכי" של הציור בפרט ושל האמנויות בכלל.

במילים אחרות, קיימת אצל אנשים אלה ההנחה לפיה האמנות היא כלי חינוכי למקובלות המוסריות. החשד ב"חוסר המוסריות" של האמנות, ובכך שהאמנות היא מכשיר חינוכי העלול להשחית את המידות, מופיע כבר אצל אפלטון שהיה מוכן להוציא מהעיר האוטופית שלו כל אמן. אריסטו, לעומתו, טען שלאמנות ערך מטהר. לדעתו, גוררת האמנות את המשתתף להוציא מקרבו גם דחפים לא רצויים, ובכך לעבור קתארזיס, טיהור פנימי. ניסויים שבאו לבדוק את השפעתו של הקולנוע ושל הטלוויזיה (במיוחד השפעתם של סרטי אלימות, מין ותוקפנות) על אנשים, הראו שלהוציא מספר מועט ביותר של אנשים מעורערים, או ילדים שעדיין אינם מבינים את הסרט, הצדק עם אריסטו; היינו - אין השפעה משחתת ואין הזדהות עם המעשה האנטי־חברתי (אפילו אם ישנה הזדהות עם גיבור שלילי!). אם כך הדבר ביחס למעשים אנטי־חברתיים במפורש, נראה שביחס למגע מיני, שאפילו במאמץ ניכר קשה לראותו כמשהו אנטי־חברתי, תקפות מסקנות אלה על אחת כמה וכמה. נראה שהטיעון על "השחתת מידות" אינו מבוסס מעיקרו.

טענה אחרת, עקרונית פחות, היא שהמגע המיני הוא דבר אינטימי שאין להביאו לפומביות. נראה שגם טיעון זה חסר בסיס. האם אין האמן - בעצם היותו אמן־יוצר המביע את חוויותיו - מעלה ביצירתו כל הזמן ובכל יצירה - דברים שהם אינטימיים? אם נאסור על האמן להעלות חוויות אינטימיות, הרי לא תישאר כלל אמנות, שהרי אין בנמצא "חוויה פומבית" - יש רק חוויות אישיות, סובייקטיביות, ומתוך כך - "אינטימיות"!

נראה שהחוויה הכרוכה במגע מיני - חוויה, שהינה ללא ספק, חוויה מרכזית בעולמו של כל אדם - היא לגיטימית בהחלט לעיצוב אמנותי. יש רק לדאוג לכך שהעיצוב יהיה באמת אמנותי...

דבר זה מחזיר את הדיון לאספקט הראשון של התערוכה: אספקט האיכות; גם אם התמאטיקה היא לגיטימית, אפשר לגשת אליה בדרכים שונות, ואפשר להגיע לעיצוב גרוע, או מעולה. העזה־בתאור־נושא עדיין אינה זהה עם יצירת אמנות, ואינה מקנה, בהכרח, רמה. נדמה שבתערוכה זו היתה, במובן מסוים, הפתעה כפולה: הפתעה נעימה מגישתו הבוגרת בדרך כלל של רוב הקהל; והפתעה פחות נעימה - מגישתם השטחית והילדותית לפעמים, של חלק ממשתתפי התערוכה. כמעט מדהים לראות כיצד אמנים שהצהירו, השכם והערב, על התנגדותם ל"ספרותיות" באמנות, ניגשים ליצירה בגישה "ספרותית" לעילא. אותם אמנים עצמם, שהצהירו שתיאור אדם היושב לבדו אינו ביטוי לחווית בדידות, ותבעו שהקו, הצורה ושאר מרכיבי הציור יהיו הכלי בה"א הידיעה של האמן, מסתפקים עתה בתיאור חיצוני (גם אם הוא מיופה, או מעוות משהו) במקום ניסיון רציני להיאבק בבעיה אמנותית. אין הכוונה לרמוז כאן שאסור (או אפילו לא רצוי) לתת תיאור של האקט המיני; דבר זה אפשרי ולגיטימי - אך כאשר יש תיאור בלבד, חורג הציור מתחום האמנות ועובר לשוליים של הקריקטורה, הפלקאט־הכרזתי והאילוסטרציה. אמנם, אפשר לזהות בנקל את סגנונו של כל אחד ואחת מהמשתתפים - ויש לזכור שלרוב המשתתפים יש ללא ספק סגנון ביטוי ושפה אישית משלהם, אך נראה שחלק ניכר מהציורים ישמו את סגנונם – שנועד לעיתים לבטא ולפתור בעיות

אמנותיות אחרות - ללא כל שינוי גם על הנושא ששימש להם אתגר. התוצאה הבלתי נמנעת היא - שטחיות מסוימת, התחכמות, ולעיתים התפרצות האמורה להיות "חברמנית" ו"נועזת", אך לאמיתו של דבר היא ילדותית במידה רבה.

הסתייגויות אלה אינן מכוונות אל כל משתתפי התערוכה - יש בתערוכה, ללא ספק, גם מספר יצירות אוטנטיות, אמיצות ורגישות - אך האווירה הכללית נשלטת במידה רבה דווקא על־ידי הכרזה, הקריקטורה והפלקאט ה"ספרותי" החיצוני - וחבל.

להעלות על המוקד או לא

גבריאל יערי, צנזורה באמנות וחופש ביטוי

הארץ / 5.7.68 / תערוכה קבוצתית / 'גרפיקה סוריאליסטית' / גלריה 220 / תל־אביב

ידועה היטב המסורת הארוכה של שריפת ספרים המתנגדים לדעותיו של השלטון - במיוחד אם המדובר הוא בשלטון דתי. שריפות התלמוד ב־1242, לאחר הוויכוח הגדול בפאריס בשנת 1239, "נומקו" בתואנה שבספרי התלמוד או בחלק מהם, קיימים קטעים המתנגדים או פוגעים בדת הנוצרית. המחלוקת - שהיתה מחלוקת בין־יהודית מובהקת - על ספרי הרמב"ם, נתנה לאינקוויזיציה אמתלה להתערב (בעזרתם האדיבה של אחינו בני ישראל) גם בענייניהם הפנימיים של היהודים וכך הועלו, כנראה, על המוקד גם חלקים מ"מורה הנבוכים" ב־1232. דוגמאות רבות מסוג זה ידועות מההיסטוריה ועלול להתקבל הרושם שקנאות מסוג זה

שייכת לימי הביניים האפלים, ודברים כאלה לא ייתכנו במאה העשרים ה"נאורה", ובוודאי ובוודאי לא במדינת ישראל החופשית והדמוקרטית. מסתבר שאופטימיות כזאת היא מעט מוקדמת מדי: ממש בימים אלה נתקבלה "תזכורת" - שאלמלא היתה כל כך מכוערת, היתה יכולה להיות מגוחכת - לאותו סוג עצמו של התערבות דתית־פוליטית בחופש היצירה האמנותית, תזכורת שהיא פרי הילולים של שיתוף פעולה מאלף בין הרשויות הקתוליות ושר הדתות הישראלי.

בפברואר השנה הוצגה בגלריה 220 בתל־אביב תערוכה שנקראה גרפיקה סוריאליסטית. בין המשתתפים היה גם חייל צעיר בשם גבריאל יערי, שהציג קולאזיים המבוססים על

יצירות קלאסיות של גדולי אמני המערב. יערי, שכנראה הושפע מקולאז'ים של אמנים כפרוור, מקס ארנסט ואחרים, נטל לו כבסיס ציור ידוע של רפאל ושילב בו דמות יהודי הלקוחה מציור של שאגאל, כלי־נגינה, מלאכים, מפתחות ותמונה של שחקנית הקולנוע בריט אקלנד. בהושיבו את השחקנית על כסא המדונה, המשיך גבריאל יערי מסורת ארוכה מאוד של ציור מערבי: חלק נכבד מאוד מהדמויות הקדושות בציורי הדת הנוצריים צויירו לפי דיוקניהם של אנשים חשובים באותן תקופות ושל הנשים היפות ביותר שהיו ידועות לאמנים. איש לא העלה על הדעת שיש בכך אפילו רמז לפגיעה ברגשות דתיים - וזאת גם בתקופה בה היה לאינקוויזיציה, שאיש לא יחשוד בה בסובלנות מיוחדת, כוח כמעט לא מוגבל.

במאה העשרים - במיוחד מתקופת הדאדא ואילך - נוצרו יצירות אמנות רבות בהן מבקר האמן את הדת: ציורו של מקס ארנסט בו מקבל ישו הילד מכות נאמנות מאימו המדונה, צלב העשוי משילוב בקבוקי קוקה־קולה של ווסטרמן, ציוריו של קלוביס טרוייל שבאחד מהם נראה ישו הולך בכנסיה וצוחק צחוק מטורף וחולני ("הפואימה הגדולה של אמיאן"), וציורים רבים מסוג זה. בניגוד לדוגמאות שהועלו כאן ושאיש לא טען נגדן דבר – ציורו של גבריאל יערי הינו תמים לחלוטין, אפילו שמרני במידה מסוימת למרות הטכניקה המודרניסטית של הקולאז'. כך חשב האמן; כך חשבו המבקרים, אך מתברר שימי־הביניים קרובים יותר מכפי

ששיערו האמן והמבקרים בתמימותם. ביום א', 23 ביוני, הוזמן גבריאל יערי לחקירה במשטרה. בתיק שנפתח נגדו (תיק 66/68) כבר היה מוכן צו חיפוש וצו עיקול. הציור עוקל כמוצג משפטי של התביעה, מהצייר־החייל נלקחו טביעות אצבעות, הוא נחקר ושוחרר בערבות. מהו הפשע המחריד שבו נאשם הצייר?

מתברר שבעיתון "טרה סנקטה", בטאון הנזירים הפרנציסקניים בירושלים, הופיעה תלונה לפיה פגע כביכול הצייר ברגשותיהם הדתיים של הקתוליים. את הציור עצמו לא ראו המתלוננים מעולם: התלונה הועלתה על סמך תמונה בעיתונות, שהופיעה יחד עם הביקורת על התערוכה. "טרה סנקטה" רואה עצמו כנפגע מאוד (אגב, משום מה, גם בשם המוסלמים...) מכך ש"על כסא אם ישו יושבת האפיקורסית ב.ב." המתלונן החליף את בריט אקלנד בבריג'יט ברדו. הכותב האלמוני ב"טרה סנקטה" גם יודע לקבוע ש"החייל הישראלי" (הכוונה היא לגבריאל יערי) לא עשה שירות טוב למולדתו.

עד מהרה, התחילו העניינים להתפתח: משלחת של אנשי דת נוצריים - כך מספרת לנו העיתונות - פנתה לשר דתות, ד"ר זרח ורהפטיג (פנייה שנעשתה, ייתכן מאוד, לפי השראתו או לפחות בידיעתו, של הוותיקן) בתלונה לפיה מהווה הציור "חילול קודש ופגיעה קשה ברגשותיהם העמוקים של הקתולים המאמינים". בעיתונות גם מופיעה האינפורמציה, לפיה פנה ד"ר זרח ורהפטיג ליועץ המשפטי כדי לברר אם אפשר להעמיד את האמן לדין בעבירה על סעיף 149 א' העוסק, כמסתבר, בחילול קודש, לא היועץ המשפטי ולא שר הדתות לא טרחו לברר כיצד בכלל נראית התמונה לפני שפנו למשטרה. התוצאה, בינתיים: חקירה, עיקול, טביעת אצבעות, ערבות.

קל מאוד לשער מהו הרקע הפוליטי והדתי לשערורייה זו: יתכן שהרשויות הקתוליות מחפשות תואנה לנגח בה את ישראל, ומצאו אותה בגבריאל יערי; יתכן ששר הדתות מצא כאן הזדמנות להפגין את התחשבותו בתלונותיהם של הקתולים - אפילו אם התלונה מצוצה מהאצבע – ולהראות, במחיר הפעלת המשטרה לדיכוי חופש הביטוי האמנותי, את רצונו הטוב לשיתוף פעולה עם הוותיקן. יתכן גם שהפגנה זו של התחשבות ברגשות דתיים מקבלת משמעות נוספת על רקע הדיון בכנסת ובציבור על היהדות הרפורמית. יהיה האספקט הדתי־פוליטי אשר יהיה, התוצאה ברורה: נוצרה כאן הגרסה הישראלית של הכתבה דתית־פוליטית־משטרתית - מה מותר ומה אסור לאמן ליצור. מעניין מאוד לשער, בהקשר זה, מה יעשו עם יצירתו של גבריאל יערי אם (מסתבר שהכול יכול להיות) יימצא חייב במשפט: האם ישרפו אותה? באמת, הרהורים מלבבים עם פרספקטיבה היסטורית וזיכרונות. אולי גם יעלו את הצייר על המוקד עם קריאת קטעים ל"טיהור נשמתו החוטאת?" איך לקרוא לכל המופע הזה? סוריאליזם של חיי יומיום?

אינני יודע מה שיער לעצמו שר הדתות כאשר שילח את המשטרה בגבריאל יערי - אך אם שיער לעצמו שיוכל להפגין סובלנות דתית מדומה על חשבון חופש היצירה של אמנים, מבלי שאיש יגיב על כך ומבלי שתתעורר דעת קהל, הרי מובטח לו שהוא טועה. יש לתבוע בפה מלא: תבוטל התביעה, יוחזר הציור לאמן - רצוי עם התנצלות! אין להתיר הכתבה דתית או פוליטית שתקבע מה מותר ומה אסור לאמן ליצור.

צנזורה באמנות, חופש ביטוי

"תשובת יואב בראל" / הארץ / 12.7.68

1. צר לי מאוד לגלות שמר עטאללה מנצור - שאת רישומיו אני קורא בעניין ומכבד - נסחף לתגובה שיש בה יותר משמץ של דמגוגיה וטיעון מסלף, הבוחר את הנוח לו ומתעלם מכל מה שאינו תואם את מסקנותיו המוכנות מראש.

2. לא יצאתי להגן על "החופש האמנותי של גבריאל יערי" אלא על חופש הביטוי האמנותי. יערי השתרבב לכל הדיון מבלי שרצה בכך. ובאורח מקרי, העובדה שגבריאל יערי הוא חייל, באמת אינה רלוואנטית לדיון עצמו - אך כנראה שנראתה רלוואנטית מאוד לכתב האלמוני בעיתון "טרה סנקטה", שטרח להדגישה מספר פעמים וראה בה, כנראה, מקור לנגח בה את היצירה.

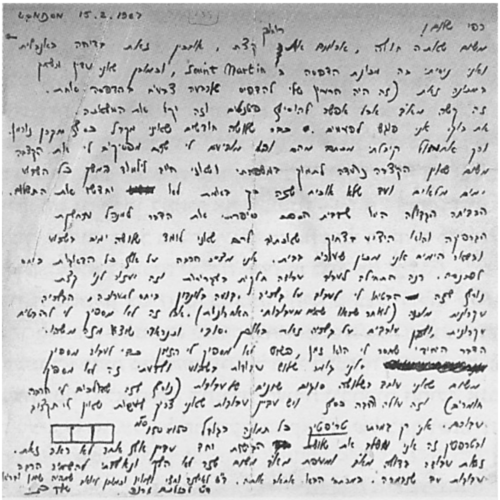
3. כמו כן, אין הוויכוח סובב על ערכה הסגולי של היצירה. אספקט זה הוא מושא לביקורת, וזו גם עסקה בכך (ראה "תרבות וספרות" - 1.3.68). ראו: המדובר אינו בשאלה אם היצירה היא "טובה" או אינה "טובה" - החשוב הוא אם אדם רשאי וזכאי להתבטא בכלל - ובאמצעות יצירת אמנות בפרט - בחרות מלאה. אני מאמין שכל אמן זכאי לפעול מתוך חופש יצירה מלא, בין אם המדובר ברמברנדט - האם מותר לרמברנדט ליצור תחריטים בהם מתוארות סצנות מיטה שלו ושל אשתו? - או באמן מתחיל. כל ניסיון לערב בדיון ויכוח על איכות או על פרטיו האישיים של גבריאל יערי, יש בו כדי לטשטש ולערפל את הדבר העיקרי - פגיעה בחופש הביטוי האמנותי.

4. מר עטאללה מנצור אינו בוש להמציא "עובדות" דמיוניות ש"תעזורנה" לו לחזק את טיעוניו: הוא כותב ש"לקחו צילום של כמעט פרוצה (בבגדי עבודתה!) כדי לסמל קדושים (ההדגשות שלי - י.ב.) זוהי דוגמה לדמגוגיה מכוערת. מה זה "כמעט פרוצה"? השחקנית בריט אקלנד היתה בזמן שנעשה הציור אישה נשואה ואם לילדים; את עיני מי מנסה לאחוז מר מנצור? מה פירוש בבגדי עבודתה!? היא לבושה בדיוק באותה שמלה בה לבושות הנשים הצעירות בבל העולם המערבי. או, אולי כדאי להאשים בפגיעה בדת גם את מיכלאנג'לו שצייר את הקדושים - היהודים והנוצרים כאחד - בעירום? (נא לא להיות מופתע, גם זה נעשה). נוצר רושם חזק שמר עטאללה מנצור עשה אחת משתיים: או שלא ראה מימיו את ציורו של גבריאל יערי (בכך קשה להאמין - צילומו פורסם בשבוע שעבר ב"תרבות וספרות") או - גרוע הרבה יותר - זהו סילוף בזדון.

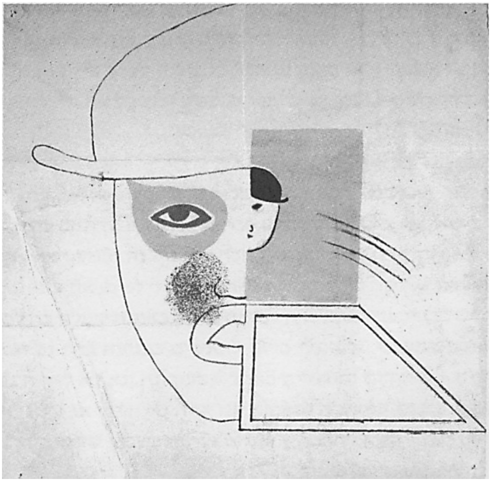
5. באמת מצער הדבר שצילום עבודתו של יערי (לא התמונה עצמה - אותה לא טרחו לראות) פגע, אם באמת פגע, ברגשות דתיים. יש לי ספקות רבים באשר למניעים האמיתיים

ל"היפגעות" זו - אך לא בזה העניין. אנשים שונים נפגעים מדברים שונים. אני למשל, נפגע מהגבלת חופש היצירה - ועמי רבים אחרים. מי יבטיח לי שמחר לא יבואו נטורי־קרתא ויטענו שהם נפגעים ברגשותיהם הדתיים העמוקים ביותר, כאשר הם שומעים שבארץ מדברים בשפה העברית, אשר לפי אמונתם היא שפת קודש ואסור לחללה בדיבורי חולין? האם גם אז תאסור המשטרה (בעברית) - בתוקף סעיף 149א' - לדבר עברית? רגשות דתיים נפגעים מדברים שונים: עצם העובדה שההוגנוטים קיימים, פגעה כנראה ברגשותיהם של אחיהם הקתוליים. הם גם טרחו למחוק את הפגיעה - על ידי טבח ההוגנוטים. אני יכול להבטיח למר מנצור, שהייתי מגיב באותה צורה עצמה אילו היתה ה"פגיעה" בנושא "יהודי או ישראלי". אני יכול שלא להסכים למילה אחת מדבריו של "צנובר" - כפי שמכנה אותו מר מנצור - (הכוונה לשמעון צבר?) אך בו בזמן להילחם בכל יכולתי על זכותו לומר מה שברצונו, אם תותר לי חזרה על משפט מפורסם. ההתפרעות בעת ביצוע ה"מתיאוס פאסיון" של באך מגונה בעיני לא פחות מההתערבות של חוגי הכמורה ושר הדתות בחופש היצירה, אך במקרה הראשון לפחות לא היתה התגובה רשמית ו"בחסות החוק". אגב, באמת מדוע לא להפעיל את סעיף 149א' על כל המוזיקה הווקאלית של באך ושאר הקומפוזיטורים הדתיים?

6. לסיכום. אדגיש ואומר, שהדיון אינו על גבריאל יערי, או על היותו חייל, או על רמתה המשוערת של יצירתו. הדיון הוא על זכותו של אמן להביע עצמו בחרות מלאה מכפייה דתית, פוליטית או אידיאולוגית.



LONDON 15.2.1967



מכתב וציור שנשלחו מבני אפרת בלונדון לרפי לביא בתל אביב, 1967

הציור: ***4 צבעים בהדפסה אחת***, 1967

אוסף בנו כלב

ג. אמנים ישראלים וחו"ל

מי ומי בביאנלה של הצעירים, 1959 107

אמנים ישראלים בחוץ לארץ, 1960 109

לבעיית התערוכות הישראליות בחו"ל, 1960 110

לפרשת התצוגה של אמנים ישראלים בחו"ל, 1962 113

כוונות טובות - אך התוצאות, 1963 116

מי ומי בביאנלה של הצעירים

ידיעות אחרונות / אוקטובר 1959 / תע' קבוצתית / מוזיאון לאמנות מודרנית / פאריס

בבניין הענקי של המוזיאון לאמנות מודרנית בפאריס מוצגות 750 יצירות של 500 אמנים, בני 42 מדינות שונות, במסגרת הביאנלה הראשונה של אמנים צעירים שלא עברו את גיל שלושים וחמש.

את ההפתעה של הביאנלה מהווה, ללא ספק, הביתן הפולני שבמרכזו עומדים שני הציירים המחוננים יאן לבנשטיין (30) וברוניסלב קיארז'קובסקי (35). שניהם עוסקים בציור מופשט ומוכיחים הבנה עמוקה בחומר ובצורה. קיארז'קובסקי מעבד בציוריו גושי גבס, פחי ברזל וצבעים שקופים ומשיג אפקטים חזקים של חומר בלי לאבד את ציוריות הצורה. לבנשטיין עובד בטקסטורות עבות בנויות מצבעים סינתטיים, ומשיג בהן מתח בקומפוזיציות הבנויות סביב קו אנכי המשמש מעין חוט-שדרה למרכז של אנרגיה.

בין שאר הביתנים יש לציין במיוחד, מלבד הביתן הצרפתי שמהווה כשליש מהתערוכה,

את הביתנים של יפן, גרמניה וברזיל.

יפן הציגה שלושה ציירים ושני פסלים - כולם אבסטרקטיים. בכל מוצגי הביתן היפני, למרות היותם מופשטים, בלטה תפיסת צבעונית ופורמלית ששורשיה נעוצים בציור היפני המסורתי בן אלפי השנים.

מלבד צייר אחד, ברנהרד בואס, כל המוצגים בביתן הגרמני הינם מופשטים.

התצוגה הצרפתית

הביתן הגדול ביותר הוא, כמובן, הצרפתי, שכלל הרבה ציירים ופסלים שאינם צרפתיים אך יושבים ויוצרים בצרפת. בביתן זה משתתפים כ-150 ציירים המציגים כ-160 ציורים ופסלים.

בולט הצייר הצרפתי רבירול, המציג ציור שגודלו ארבעה מטר. צייר צעיר זה, שכבר יש אסכולה על שמו, פיתח סגנון מיוחד, שהנו למעשה פיגורטיבי והבנוי על רישום (קרוב בסגנונו לרישומי אביגדור אריכא) ועל כתמי צבע חריפים המשלימים את המשטחים המוגדרים ברישום.

מבין המופשטים, בלטו בביתן הצרפתי הצייר הספרדי פאיטו, שבעזרת לבן בוהק כשבמרכזו כתם שחור-חום יצר את אחד הציורים החזקים בכל התערוכה. כן יש לציין גם את דימיטרנקו ואת ראמון מונזון (גם הוא ספרדי).

הפסל הכושי כריסטיאן לאטיאר מציג פסל מעניין עשוי מחוטי ברזל , קש ורפיה

מעובדים לפסל בסגנון אפריקני הנקרא "צער האם נוכח ילדיה הגוססים". הרושם החזק של הפסל מודגש עוד יותר ע"י הציורים החלשים המוצגים באותו חלק של אולם התערוכות והמייצגים מספר ציירים העוסקים בסגנון אימפרסיוניסטי או ריאליסטי, שאינו עומד אפילו בביקורת הטכנית האלמנטרית ביותר.

תרומת האיטלקים

שלושה מהמוצגים החזקים ביותר בתערוכה נתרמו ע״י שני האחים ארלנדו וג׳יאו פומודורו האיטלקיים. ארלנדו פומודורו מציג שני ציורים בהם משולבים חומר (בדיל, גבס, חול), צבע וצורה ללא כל אפשרות הפרדה כשהם מהווים יחידה ציורית נפלאה. ג'יאו פומודורו מציג פסל נחושת הנראה כריקוע ענקי, שמשטחיו מחולקים ע״י ערוצים וריקועים במשטח הכללי של הפסל.

אי אפשר, שלא להזכיר את מוצגיהם היפים של אורדן פטלבסקי היוגוסלבי, הסיאו מינג־הסיאן הסיני, את הבלגים ברט דה־ליאוב ורוג׳ר דודנט.

מרבית מוצגי הביתן האמריקאי משתייכים מבחינת תפיסה לאקספרסיוניזם אבסטרקטי מבלי לחדש בשטח זה לחלוטין. יוצאים מכלל זה, הציירת המצוינת כרמן ציצרו המציגה שלושה רישומים צבעוניים על בד ורוברט ראושנברג, שמשך תשומת לב מיוחדת בחומרים המוזרים המשולבים בציוריו (חבית פח, שברי עץ, צנצנת זכוכית, הדבקות גרביים ועניבות וכיוצא באלה).

הביתן הישראלי

הביתן הישראלי זכה לתשומת לב רבה וצוין במיוחד בעיתונות הצרפתית. גם שר החינוך והתרבות הצרפתי אנדרה מאלרו ציין במיוחד את ההעזה והמעוף של כמה ביתנים ובראשם ישראל וארה״ב. בביתן הישראלי משתתפים הציירים: בנימין ברטמסר, שמואל בונה, גיורא נובק ויואב בראל (3 ציורי שמן כ״א), יעקב אגם (2 ציורים) ואביגדור אריכא (ציור שמן אחד). הרישומים והגואשים המוצגים הם משל אביבה אורי, דוד שריר, אברהם אופק ואלימה. למרות צורתו הנאה ורמתו הגבוהה של הביתן הישראלי, חסרה בו אחידות. יתכן שחוסר אורגניות זה נובע מהמספר הרב של המשתתפים (מלבד, כמובן, מחוסר מסורת אחידה של ציור כמו בביתן היפני השכן).

אולם דבר זה לא גרע מן ההתעניינות המרובה והאהדה שעוררו האמנים הישראליים הצעירים, אם כי לא זכו אפילו בפרס אחד.

אמנים ישראלים בחוץ לארץ

הארץ / 2.9.60

במחצית האחרונה של השנה הגיעו הדים להצלחות אמנותיות רבות של ציירים ופסלים ישראלים בחו״ל. כמה מציירים אלא אמנם יושבים זה זמן רב בחו״ל, אך בחלקם הצליחו להגיע לתערוכות חשובות תוך זמן קצר למדי.

הצייר דוד לן־בר, העושה זה כמה שנים בפאריס, ערך לפני זמן קצר תערוכת יחיד בגלריה ארויוון וזכה להצלחה אמנותית גדולה. ביקורות משבחות הופיעו בחשובי עיתוני המטרופולין ומחירי יצירותיו האמירו.

הצייר־פסל יגאל תומרקין הספיק לערוך כמה תערוכות במחצית השנה האחרונה והחשובות שבהן הן תערוכת יחיד בגלריה סן ג׳רמן דה פרה, בה נמכרו כמעט כל ציוריו, ותערוכה גדולה בלונדון בה נרכשה אחת מיצירותיו ע״י ה"טייט גלרי" המפורסמת וכן נמכרו כל שאר תמונותיו.

הצייר מיכאל ארגוב הספיק לחזור לארץ לאחר חודשי שהות מעטים באירופה, שם השתתף בתערוכת אונסק״ו בשאטו דה־לינוויל עם טובי ציירי הדור האחרון ביניהם אטלאן, אפל, דובופה, פוטוריאה, הארטונג, פוליאקוף, ורה דה־סילווה ואחרים. גואשים ורישומים משל ארגוב הוצגו ב"גלרי דה פלור" בהשתתפות הארטונג, סולאז׳ קורני ואחרים. תערוכות יחיד של ארגוב נערכו במוזיאון בוופרטאל ובקלן. המוזיאון בוופרטאל נחשב היום כאחד מחשובי המוזיאונים לאמנות מודרנית בעולם ואחר תערוכתו של ארגוב שם פנתה אליו הנהלת המוזיאון "סטדליק" מאמסטרדם בקשר לעריכת תערוכה שם. הביקורות גמרו את הלל על תערוכותיו אלה והמוזיאון בוופרטאל רכש אחת מיצירותיו.

הפסל שמאי הבר חזר ארצה אחר שקיבל את פרס "בורדל" וערך שתי תערוכות חשובות ב"סטדליק" באמסטרדם ובמוזיאון "בורדל" בפאריס.

הצייר שלמה קורן ערך תערוכת יחיד באמסטרדם והצייר יעקב שגב קצר הצלחה בתערוכת יחיד בלונדון.

אין ספק שזהו יבול נאה במחצית שנה.

לבעיית התערוכות הישראליות בחו״ל

הארץ / 6.5.60

השערוריה שהכתה גלים כה רבים סביב ההכנה והמשלוח של תערוכת הציור הישראלית שנפתחה זה עתה בפאריס, מעלה מחדש, והפעם בקנה מידה ציבורי גדול יותר, את כל מכלול הבעיות הכרוכות בתערוכות אמנות ישראלית בחו״ל. למעשה עלולה היתה שערוריה רומה להיווצר כמעט לפני כל תערוכת אמנות שנשלחה לחו״ל. הסיבה היחידה ששערוריות כאלה לא היכו גלים בדומה לאחרונה, הוא קשר השתיקה וההשתקה המוזר ששרר בשעת ארגון התערוכות האלה. מאז קום המדינה, השתתפו אמנים ישראלים בתערוכות רבות, שהיו צריכות לייצג את ישראל בזירות שונות במרכזי התרבות בעולם מסאן פאולו בברזיל ועד פאריס, ונציה וניו יורק. משום מה, לא ידע כמעט איש, מלבד המשתתפים עצמם, פרטים כלשהם על תערוכות אלה. לציבור הגיעו ידיעות בצורת כרוניקות קצרות בעיתונות בנוסח: "בביאנלה האחרונה השתתפו האמנים הישראלים..." שום תיאור של המוצגים לא נמסר, כמעט לא ניתנה תגובת הביקורת בחו״ל ונראה כאילו לא הוסקו שום מסקנות בנוגע לתצוגה עצמה. קשה להניח ששתיקה זו היא תוצאה של הצלחות מרעישות וביקורת נלהבת בחו״ל, מאחר שאם הצליח צייר כלשהו, מיד הובא הדבר לידיעת הציבור, ולעיתים בצורה מופרזת.

בעיית ארגון ההשתתפות בתערוכות בינלאומיות אינה ספציפית לארצנו, ותעיד המבוכה וחוסר האונים שגילו הצרפתים בביאנלה לצעירים בפאריס, אך הבעיות שלנו נראות כניתנות יותר לפתרון מתקבל על הדעת דווקא משום היותנו ארץ קטנה ובעלת פוטנציאל אמנותי מצומצם יותר, לפחות מבחינה סטאטיסטית. בפאריס חיים ויוצרים מחמישים עד שבעים אלף ציירים ופסלים. בחלקם הם צרפתים ובחלקם אמנים שהגיעו לפאריס אחרי הישגים בארצותיהם. מתוך מספר עצום כל כך של אמנים, אפשר למצוא שם מ־300 עד 500 בעלי רמה אפילו לפי הביקורת הליברלית ביותר, כלומר, פחות מאחוז אחד! וזה לאור העובדה שפאריס היא מרכז תרבותי המושך את מיטב ציירי העולם.

אפילו נשאיר שוליים רחבים ל"גניוס היהודי" ולעדיפות האינטלקטואלית של עם ישראל (אם כי לגמרי לא הוכח שעדיפות זו כוחה יפה גם לגבי העלאת רמתה של יצירה אמנותית), דומה כי אפשר לקוות למצוא בארץ לא יותר מ-20 ציירים ופסלים בעלי רמה מספקת כדי לקבוע לעצמם אחיזה כלשהי על מפת האמנות הפלסטית של ימינו. מכאן שהמבחר, אם נשאפת רמה גבוהה, יצטרך להיות מתוך כ־20 אמנים.

אמנם, מטבע הדברים, כמעט כל צייר ופסל מניח שהוא חלק מאותה עילית ועל כן תיווצר תחושת קיפוח בין הבלתי נבחרים להציג בחו״ל, גם אם הבחירה תהיה מוצדקת ביותר. דבר זה הוא בלתי נמנע, מאחר שהאמנות אינה דמוקרטית, לא כל האמנים הם בעלי הישגים שווים ולא לכולם סיכוי שווה, והמדובר כאן ברמה אמנותית ולא במערכת מרפקים.

כמובן שאפשר לטעון, כי תערוכה ישראלית בחו״ל צריכה לייצג חתך אופייני של רמת

האמנות בארץ מתוך הדגש הממוצע האופייני ולאו דווקא המשובח ביותר - אם כך אפשר לשים לתוך קלפי גדולה את שמות כל הציירים והפסלים ולהגריל.

אך עם נדחה את שיטת הקלפי, מה דמות צריכה להיות לתערוכה ישראלית בחו״ל, ואיך אפשר להרכיבה?

אם אנו רוצים לשמור על רמה, יש רק מספר מצומצם של אפשרויות לכך: א) תערוכה שתייצג "ציור ישראלי" במידה שקיים ציור ישראלי ספציפי; ב) תערוכה שבה תשתתף קבוצה מצומצמת של ציירים הקרובים זה לזה לפי קו החיפושים הטכניים שלהם, כגון: ציירים קונקרטיים, אקספרסיוניסטיים־אבסטרקטיים וכו'; ג) קבוצה בעלת גישה דומה, גם אם מבחינת התפיסה הטכנית הם שונים זה מזה.

האפשרות הראשונה כמעט אינה קיימת למעשה. לא ידוע עדיין לאיש מהו "ציור ישראלי" מבחינת השוני שלו מציור אחר. אמנם יש ציירים העוסקים בנושאים יהודיים או מציירים את נוף הנגב (או צפת והכינרת) אך אלה יוכלו להשתלב לתוך שתי הקבוצות האחרות. שתי האפשרויות האחרונות, שצוינו לעיל, מאפשרות תערוכה בעלת אחידות מסוימת, אך נאמר כבר במפורש שהתערוכות חייבות להתבסס על מספר מצומצם של אמנים, כדי שכל אחד מהמשתתפים יוכל להיות מיוצג היטב ולא ע״י פרגמנטים בלבד. קיימת גם אפשרות נוספת של הצגת שניים־שלושה אמנים שונים לחלוטין זה מזה, שיהיו מיוצגים ע״י מספר רב של עבודות שיאפשרו לתהות על תפיסתו של כל אחד מהם בצורה יסודית. ייתכן שדרך זו היא עדיפה, מאחר שאין באפשרותנו להציג אמנים רבים בלי לחזור פעמים רבות על אותם המשתתפים.

איך להרכיב תערוכה כזאת?

כל צוות שופטים, אם מהארץ או אורחים מחו״ל, הבא לקבוע מי ישתתף בתערוכה כזאת עומד לפני שני קשיים עיקריים, מלבד קביעת הרמה האמנותית של המוצגים. הקושי הראשון הוא ניסיונות ההשפעה של קבוצות־לחץ שונות, והשני הוא חוסר האפשרות הפיזית לעבור מאטלייה לאטלייה ולהכיר את כל האמנים המפוזרים בכל הארץ.

נוצרו בארץ קבוצות אמנים ופסאודו־אמנים שונות. המשותף הוא, שהן מהוות קבוצות לחץ הדואגות בצורות שונות לאינטרסים של חבריהן. מכל הקבוצות האלה אין אף אחת, שתוכל לציין בפה מלא וביושר גמור, כי כל חבריה הם בעלי רמה גבוהה ללא יוצא מהכלל, וכך מופעל הלחץ על חשבון הרמה האמנותית.

אולי יש ממש בהצעה של עריכת קטלוג כולל לאמני הארץ. כל צייר שערך תערוכת יחיד (או עפ״י כל קנה־מידה אחר שייקבע), יוכל להגיש לקטלוג זה מספר צילומים מיצירותיו בתוספת פרטים אישיים. כדי שקטלוג כזה יהיה מעודכן, תינתן אפשרות לכל צייר להחליף את הצילומים מדי פרק זמן.

קטלוג כזה יאפשר לצוות שופטים להכיר את עבודות כל היוצרים בשדה האמנות הפלסטית, בלי להיות נתון ללחץ של קבוצות השפעה שונות, וכן יאפשר את הכרת הציירים בלי לנדוד ברחבי ישראל.

עוד נוהג שאינו כשורה היא "שיטת הקטסטרופה". עד הרגע האחרון לפני היציאה, אין איש יודע אם בכלל תתקיים תערוכה ורק בימים האחרונים סמוך ל"שעת האפס", מתחילה פתאום פעילות קדחתנית והתרוצצות משונה. אמנם יש שהזמנה מגיעה ארצה זמן קצר לפני קיום התערוכה, אולם בדרך כלל ידוע עליהן זמן רב מראש. אין כל סיבה שלא יתכוננו לתערוכות כאלה בפרק זמן מתקבל על הדעת, שיספיק כדי להציג את התערוכה בארץ לפני שתצא כדי שיוכל כל המעונין לדעת כיצר מייצגים אותו בחו״ל. העובדה שהדברים לא ייעשו בחדרי חדרים, תאפשר ביקורת מסוימת של הקהל, של חובבי האמנות ושל המבקרים, ותקשה על הסחות דעת. אם כך ינהגו, יש לקוות כי תשופר רמת התערוכות המייצגות את ישראל בחו״ל.

לפרשת התצוגה של אמנים ישראלים בחו״ל

הארץ / 9.2.62

מדי פעם מתבשר הציבור בארץ על פעילות אמנותית של ציירים ופסלים ישראלים בחו״ל. מגיעות ידיעות על הצלחה של אמן ישראלי זה או אחר בתערוכה, הנערכת באחד ממרכזי התרבות, ועל השתתפות אמנים ישראלים בתערוכות בינלאומיות שונות. כל הצלחה כזאת יקרה ללב הציבור, אף שבדרך כלל הוא אינו יודע את הפרטים ומסתפק באינפורמציה נוסח שמועות, או כפי שהיא נמסרת על ידי העיתונים אף שלעיתים אינה מהימנה כל צרכה ומשמשת בעיקר פרסום לצייר ו/או לגלריה שהוא קשור בה.

עצם העובדה שאמן ישראלי מוצג בגלריה או תערוכה בחו״ל, מעוררת בדרך כלל רחשים סנטימנטליים בלב הקורא הישראלי, המקבל ידיעה זו כהוכחה להכרה בינלאומית באמנות ישראלית. אולם, למעשה, הדרכים להצגת אמנות ישראלית הן פרוזאיות הרבה יותר ולא תמיד דווקא לתפארתה של אמנות ארצנו. קיימות ארבע אפשרויות עיקריות להשתתפות אמנים ישראלים בתערוכות בחו״ל:

תערוכות רשמיות

כאשר מוזמנת מדינת ישראל באורח רשמי להשתתף באחת התערוכות הבינלאומיות בחו״ל, מופנית הזמנה זו ע״י משרד החוץ למדור לציור של המועצה הציבורית לתרבות ואמנות. מדור זה הציע את ד״ר חיים גמזו למורשה בענייני תצוגת־חוץ לתקופה של שנתיים, והוא, לאחר שנתמנה ע״י שר החינוך והתרבות, קובע את המי ומה ראוי לייצג את אמנות ישראל בשער הבינלאומי. הסדר זה חל על הביאנלות בוונציה ובסאו־פאולו, הביאנלה לצעירים בפאריס והתערובות הבינלאומיות האחרות. זהו הייצוג הרשמי היחידי של ישראל בחו״ל.

הזמנות אישיות

מספר מצומצם מאוד של אמנים ישראלים מוזמן לעתים באופן אישי ע״י מוסדות אמנות בחו״ל. הזמנה כזאת באה בדרך כלל לאמן בעל שם בינלאומי, וחשיבותה היא ראשונית במעלה, על אף היותה מצומצמת כפי שמסתבר מעצם טבעה. לכאן יש לשייך את ההזמנה ליוסף זריצקי להשתתף בתערוכה הבינלאומית בסיאטל (מדינת וושינגטון) ע״י זנדברג, מנהל המוזיאון "סטדליק" שבאמסטרדם, ותערוכתו של מרדכי ארדון באירופה, אף היא ביוזמתו של זנדברג מ״סטדליק".

יוזמה פרטית של ציירים

אמנים ישראלים רבים הנמצאים בחו״ל, מנסים תוך כדי שהותם שם לערוך תערוכות. כמעט כל צייר יכול תמורת תשלום - בדרך כלל תשלום גבוה ושונה לפי חשיבות הגלריה - לערוך תערוכה בחו״ל. אולם המחיר הגבוה והיוקרה הנמוכה מ״תערוכה קנויה", גורמים לכך שציירים יעדיפו - אם יש באפשרותם - למצוא דרכים אחרות לעריכת תערוכות.

הדרכים הם התקשרות עם גלריה ע״י חוזה או השתתפות בתערוכות כלליות "פתוחות". הדרך הרצויה ביותר לצייר בחו״ל היא התקשרות עם גלריה חשובה, מה שמבטיח לצייר תמורה חומרית, אפשרות ייצוג, טיפול בענייניו וסיכויים לפרסום. כמובן שגלריה נוהגת להתקשר רק עם צייר המתאים לה מבחינת רמת עבודתו או בגלל שיקולים מסחריים אחרים. ציירים ישראלים כתומרקין, אריכא, לן־בר, מילשטיין ואחרים קשורים עפ״י חוזה בגלריה העורכת תערוכות מיצירותהם. חוזה עם גלריה מחייב, איפוא, בדרך כלל רמת ציור גבוהה במידה יחסית ואינו קל להשגה. תערוכות כלליות הן תחום נוח וקל יותר ומספר ציירים ישראלים בחו״ל מנסים, ולעיתים בהצלחה, להתקבל לתערוכות כאלה. חשיבותן של כל התערוכות והמופעים של ציירים ישראלים בחו״ל, היא בסיכומו של דבר לפי סולם - למעלה הציירים הקשורים עפ״י חוזה עם גלריות בעלות חשיבות ובתחתית תערוכות באולמות שכורים.

תערוכות יזומות ע״י גלריות מסחריות בארץ

עם התפתחות מוסד "הגלריה המסחרית" בארץ והתגבשותו, התבלטה שאיפה נמרצת ליצירת קשרים עם גלריות ומוזיאונים בכל מרכזי התרבות בחו״ל. כל גלריה מסחרית מנסה לפרסם ולשווק את הציירים הקשורים בה ולערוך להם תערוכות במקומות שונים. כמובן, שאחד השיקולים החשובים ביותר, אם לא העיקרי בתצוגות כאלה, הוא השיקול המסחרי. אולם אין זה השיקול הבלעדי. אך טבעי הוא שכל גלריה משתדלת "לרכוש" את האמנים שהיא חושבת לטובים ביותר וממילא יש כאן גם ניסיון לשמירת הרמה האמנותית. אך בעיה זו של רמה אמנותית לא תמיד מובילה לפתרונות נאותים, מאחר שעבור כמה גלריות הגורם המסחרי הוא הקובע ו"הטוב ביותר" משמעו שם "המכיר ביותר". אך יש גלריות בארץ שהצליחו לרכז באולמותיהן יצירות ברמה גבוהה למדי. אכן, טבעי הוא שכל גלריה משתדלת להציג את אמניה בחו״ל כ"הציור הישראלי" בה״א הידיעה וכך באמת מובנות תערוכות יזומות כאלה ע״י הקהל בחו״ל.

אלו הן, איפוא, הדרכים שבהן מגיע הציור הישראלי לחו״ל. בשנים האחרונות, גוברת והולכת הפעילות סביב לאמנות הישראלית בחו״ל והיא בעלת פנים שונות. ריבוי התערוכות אמנם הפנה את תשומת הלב לכך שבישראל קיימת פעילות אמנותית, אך יחד עם זה, נגרמו בעטיין של פעולות פרטיזניות נזקים רציניים לשמה הטוב של האמנות הישראלית. האשראי שניתן ביד רחבה כל כך בשנותיה הראשונות של מדינת ישראל לאמנות הישראלית, התנדף במידה מסוימת מאחר שציירים רבים השתמשו בו כקרש קפיצה להשגת תועלת ויוקרה אישית והופיעו בתערוכות ירודות בשם ישראל. אם לפני כמה שנים, כאשר רמת הציור בישראל היתה ירודה בהרבה לעומת היום, היתה תערוכה ששם ישראל קשור בה מעוררת סקרנות ואהדה לפנים משורת הדין, הרי היום מעורר המושג "אמנות ישראל" לעיתים חיוך פקפקני למדי על שפתי בעלי הגלריות וקהל מביני האמנות בפאריס. גלריה בפאריס תקבל היום אמן מישראל רק בזכות רמת יצירותיו, אך התואר "ישראלי" ייעלם בין שלבי הפרסום.

אולי זהו מצב נורמלי ורצוי, אך העובדה בעינה עומדת, שהעניין המיוחד שהיה באמנות הישראלית פג ולא נשאר אחריו אלא מין טעם תפל.

למפח נפש זה מ״האמנות הישראלית" כמושג כולל, תרמו במקצת גם הנציגויות הישראליות בחו״ל, שמתוך רצון לעזור, היו נוהגות לתת את חסותן הרשמית כמעט לכל תערוכה של צייר ישראלי שם, וכך נתנו "גושפנקא רשמית" שטופחה היטב לצורכי פרסומת ע״י הצייר והגלריה המציגה אותו. עתה, אין מזכים בחסות כזאת על נקלה, אך עדיין היא קיימת וניתנת לעיתים במקרים מפוקפקים וגורמת לכך שהאמון ב״אמנות ישראלית" מתערער עוד יותר במקומות שעדיין היה קיים.

דווקא כניסתן של הגלריות המסחריות הישראליות לשוק העולמי עשויה להביא שיפור ותמורה לטובה. למעשה, זהו הצעד החשוב ביותר שנעשה בשנים האחרונות לקידום הערכתה של אמנות ישראל בחו״ל. לגלריות אלה יש יתרון של יוזמה ובאמת מעידות הצלחותיהן ביצירת קשרים חשובים עם מרכזים בחו״ל, על חשיבות תפקידן בחיי האמנות הישראלית. התערוכה החשובה של ציירי גלריה "ישראל" ושל יגאל תומרקין מגלריה זו ביפן, יכולה לשמש עדות לתפקיד החשוב של הגלריות המסחריות. גלריה "רנה" מירושלים, עורכת אף היא סדרת תערוכות בעריה העיקריות של ארצות הברית ומציגה שם אמנים הקשורים בה. אך דא עקא, שלא הכל שפיר בפעילות הגלריות האלה. תערוכה של "אמנות ישראלית" הנערכת ע״י גלריה כזאת יכולה לשמש מנוף לקידום הערכת הציור בארץ, אך יכולה להיות גם אבן נגף לציור זה. הנטייה הטבעית בתערוכות היזומות ע״י גלריה מסחרית בארץ, היא להשתמש בכותרת "הטוב ביותר באמנות הישראלית" במקום "ציירי גלריה פלונית מישראל". הרווח הפרסומי הנובע מכך הוא רב, כיוון שנוצר הרושם כי התערוכה היא העידית שבעידית בציור הישראלי.

כגופים אינטרסנטים, יוצרות הגלריות התעניינות מחודשת באמנות הישראלית, אך מופיעות גם כמכשיר לחץ וכמתווכים מעונינים במגע עם גופים אמנותיים בחו״ל. השימוש בתהליכי פרסומת המספרים "את האמת, אך לא את כל האמת ולא רק את האמת" מקובלים למדי בחו״ל ולמרבה הצער הם מגיעים גם לתחום האמנות הפלסטית בארץ.

בסך הכל, אפשר לומר שפעילותן של הגלריות המסחריות היא בדרך כלל חיובית עד כה ועשויה גם לעלות על הייצוג הרשמי ו״היוזמה הפרטית־אישית" גם יחד. כמובן, קיימת סכנה של "רכיבה על הגל" מצד גלריות המציגות אמנות נטולת רמה מסוג "אמנות לתיירים" וכדאי לחשוב על אפשרות של פיקוח וסיווג הגלריות המסחריות בארץ. ברור שסיווג מעין זה אינו דבר קל, אולם תועלתו, הן כאתגר לגלריות להעלות את רמתן והן בחסימת דרך לשימוש בשם ישראל כהסוואה לאמנות נחותה, היא בחינת לי מאן דפליג.

כוונות טובות - אך התוצאות

הארץ / 9.1.63

ייצוגה של אמנות ישראל בחו״ל שנערך, ברוב המקרים, ע״י הגלריות הפרטיות ויוזמתם החופשית מאוד של האמנים עצמם, עורר בארץ ובחו״ל את הדחף הטבעי לערוך תערוכה שבאמת תייצג את הטוב והחשוב שבאמנות ישראל. צורך זה הודגש שבעתיים נוכח העובדה שרוב התערוכות של ישראלים בחו״ל הוצגו, ישירות ולא ישירות, תחת הכותרת היומרנית "אמנות ישראל" ולא תמיד הביאו כבור רב לתואר זה.

נוכח מצב זה החליטה "קרן אמריקה-ישראל" בארצות-הברית ליזום תערוכה רחבה ומייצגת של האמנות הפלסטית הישראלית, שתוצג בארצות־הברית ולאחר מכן אולי גם בארצות אחרות. מתוך רצון להשיג תערוכה ייצוגית אמיתית, והחשש מפעילות של קבוצות לחץ העלולות להשתלט על תערוכה כזאת כשתאורגן, בחרו אנשי "קרן אמריקה-ישראל" במר ויליאם סאיטס, אחד הקוראטורים של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו־יורק והאחראי לתערוכות חוץ במוזיאון זה, שישמש שופט־בוחר של המוצגים. כדי לאפשר למר סאיטס לבחור ולהכיר את כל הנעשה בארץ מבחינת אמנות פלסטית, נתבקשו אנשי "קרן אמריקה-ישראל" לפנות לכל המציירים והמפסלים בארץ ולבקש מהם להגיש יצירות לתערוכת הכנה שמתוכה תיבחר התערוכה המייצגת. ההנחיה לאנשי "קרן אמריקה-ישראל" היתה, שתערוכת ההכנה תהיה פתוחה לכל אחד ללא הבדל רמה, ניסיון, גישה או טכניקה. הרעיון המכוון של גישה זו, היה לאפשר לאמן בלתי ידוע שעד כה לא הציג, להגיע לסיכוי להשתתף - אם ייבחר בתערוכה המייצגת. "קרן אמריקה-ישראל" שלחה, איפוא, הזמנות שפורסמו גם בעיתונות וברדיו לכל אדם בישראל (או ישראלי בחו״ל) להגיש עבודות לתערוכת ההכנה.

בעיני אדם בלתי מנוסה, העומד על הכוונה הטובה שבארגון זה, עשויה גישה זו להיראות אך ראויה לשבח. מה יכול להיות טוב יותר מאפשרות ייצוג דמוקרטית ושווה לכל אדם?

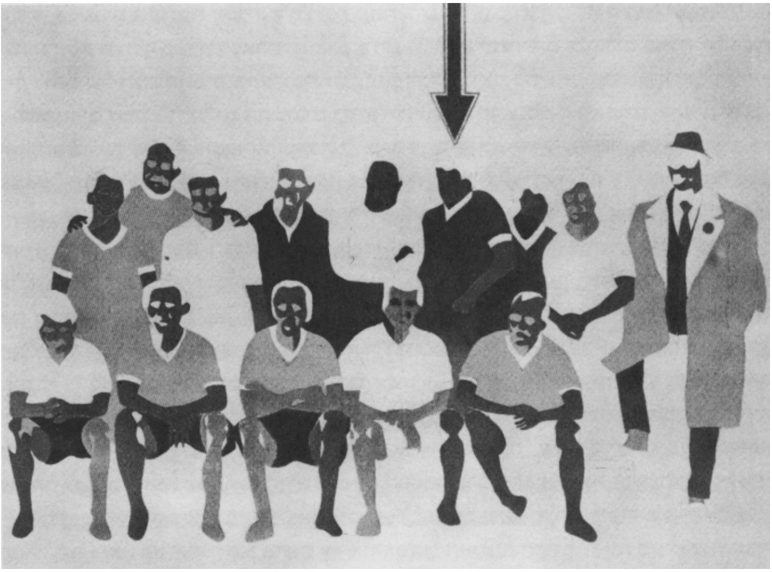
אך מסתבר שאין הדברים פשוטים כל כך. מסתבר שעיקרון השוויון, היקר כל כך לכל אדם, אינו כה מוצלח כשהמטרה היא בחירת היצירות הטובות היותר. עיקרון זה הוא טוב מאוד לגילוי כישרונות חדשים ובלתי־ידועים, אך תועלתו מפוקפקת מאוד במקרים אחרים, ובפרט כשהמטרה היא לבחור את מיטב האמנות בארץ. נעים לחשוב במושגים רומנטיים על "אמנים נסתרים", העתידים להתגלות יום אחד ולהאיר את כל הארץ מקצה ועד קצה, אך העובדה הפרוזאית היא שאם כי ייתכן שיש "אמנים נסתרים" כאלה, רוב רובם של האמנים החשובים באמת, גם אם הם צעירים ביותר, ידועים היטב. תערוכה הפתוחה לכל, מסננת כמעט אוטומטית את כל האמנים החשובים החייבים להוות את חוט־השדרה ולבה של תערוכה ייצוגית. האמנים החשובים באמת, אינם מוכנים, ברוב המקרים, שיתייחסו אליהם א־פריורי כשווי ערך אל אנשים שזה אך עתה התחילו לצייר או לפסל, ומסיבות מובנות בהחלט, אינם מוכנים לתת ע״י השתתפות גושפנקא ליצירות עצמם כשוות־ערך,

אפילו במסגרת תערוכת הכנה, לעבודות מתחילים ולחובבים, העוסקים בציור כבילוי זמן ולאו דווקא מעודף כשרון ושאר־רוח. ברור להם שדווקא מתחילים וחובבים כאלה, יהוו את רוב רובם של המשתתפים בתערוכה הפתוחה לכל הרוצה להשתתף בה, וכך קורה שרוב המשתתפים הפוטנציאליים החשובים ביותר לתערוכה הייצוגית - האמנים שהגיעו לרמה הגבוהה ביותר - לא ישתתפו בתערוכת ההכנה וממילא לא יוכלו להיבחר מתוכה. כנגד כל אמן ש"יתגלה" בתערוכה, ייעדרו עשרה אמנים ידועים ובעלי רמה שלא ישתתפו בה כלל.

נקודה חשובה זו הובנה היטב גם ע״י מארגני התערוכה בארץ, שאם כי פעלו לפי ההנחיה של "תערוכת הכנה פתוחה לכל", חשבו על דרך בה אפשר יהיה לעקוף את אי־השתתפותם של חשובי האמנים בתערוכה כזאת. מה שנסתמן כפתרון הלא זה להביא את מר סאיטס לאולפניהם של הידועים והחשובים באמנים, ולאפשר לו לבחור גם שם, מחוץ לתערוכה המכינה, יצירות לתערוכת הייצוג. נציגי אגודת הציירים והפסלים בישראל, שנתבקשו לשתף פעולה עם "קרן אמריקה-ישראל" במבצע זה, הודיעו שלא יעשו כן, אם אמנם יבקר מר סאיטס באולפנים פרטיים של אמנים שלא ישתתפו בתערוכה המכינה. "יהיה זה מתן פרס לאלה שלא ישתתפו", טענו אנשי האגודה. עצם הרעיון של תערוכה פתוחה לכל, הרי הוא מניעת ביקורים פרטיים המעוררים בעיה: "אצל מי לבקר באופן אישי?"

"קרן אמריקה-ישראל" מצידה אינה יכולה להתחייב שלא ייערכו ביקורים אישיים, שכן התחייבות כזאת פירושה ויתור מראש על אותו מיטב האמנות החייב להיות מיוצג בתערוכה.

הזמן להגשת העבודות לתערוכה המכינה כבר חלף, ועתה יש רק לחכות לתוצאות מהכוונות - שהן בלי ספק אך טובות - של "קרן אמריקה-ישראל".



יואב בראל, *הנבחרת,* 1970-1969

אקריליק על בד

130X97 ס"מ

אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

ד. על תערוכות קבוצתיות, סיכומי ביניים ותנועות חדשות

אופקים מצטמצמים, 1959 121
שישה אמנים מצפת, 1960 124
גלרית הקיץ של אגודת האמנים, 1960 126
תערוכת סתיו, גלריה "רנה" ירושלים, 1960 127
חברים חדשים, בית האמנים, 1960 129
תערוכת סתיו, גלריה "מאליה" תל־אביב, 1960 131
תערוכת צעירים, בית האמנים, 1961 132
תערוכה קבוצתית, גלריה "ישראל", 1961 134
אמנות חדישה בישראל, מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1961 135
אקוורל, בית האמנים, 1961 136
תערוכת סתיו, בית האמנים, 1961 137
ארבעה צעירים בגלריה "כ"ץ", 1961 139
תשכ"א באמנות הפלסטית, 1961 141
הביתן לציור ופיסול, גני התערוכה, יריד המזרח, 1962 143
פתיחת גלריה "בכחוס" בירושלים, 1962 145
הערות לאירועים באמנות הפלסטית בתשכ"ב, 1962 147
מגמה 1 - בגני התערוכה, 1962 148
התערוכה הכללית של אמני ישראל, 1963 150
שנתון צילום ישראלי, 1963 152
אמני הקיבוץ הארצי, 1963 154
במלאת עשר שנים לעין־הוד, 1963 155
שנת תשכ"ג באמנות הפלסטית בארץ, 1963 159
הישגי הציור והפיסול בשנת תשכ"ג, 1963 162
התערוכה הכללית של אמני ישראל תשכ"ד, 1964 163
קבוצת 'תצפי"ת', 1964 166
גן האמנות במוזיאון ישראל, 1965 168
תערוכת אמנות ותנועה, מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1965 171
אמנות קינטית, 1965 175
תערוכת הציירים הצעירים, מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1965 178
תערוכת "עבודות גדולות" של קבוצת +10, 1966 180
התערוכה הכללית של האמנים שאינם חברי האגודה, 1966 183
תערוכת מיניאטורות של קבוצת +10, 1966 185
דימוי ודמיון, 1967 188
ה"מבוך" במוזיאון ישראל, 1967 190

אופקים מצטמצמים

ידיעות אחרונות / 7 ימים / 24.4.59 / תע' קבוצתית / "אופקים חדשים" / מוזיאון תל־אביב

כשנוסדה קבוצת "אופקים חדשים" בשנת 1948, היה זה ללא ספק מאורע בעל חשיבות ראשונה במעלה בתולדות הציור הישראלי. בקבוצה זו נתרכזו מיטב ציירי הזרם המופשט ובמידה מסוימת של צדק, הם טענו לכתר ה"אוונגרד" של הציור בארץ.

תוך עשר שנים, חלו ב"אופקים חדשים" תמורות גדולות. רבים מחשובי משתתפיה של קבוצה זו (כסטמצקי, כהנא ומאירוביץ) פרשו ממנה בנסיבות לאו דווקא ציוריות. אחרים סטו לשבילים צדדיים של פתרונות טכניים יבשים, והיו אחדים, שניסו לאנוס עצמם לציור מופשט, מבלי שהיתה להם ההבנה המלאה למשמעותו של זרם ציור זה.

רדידות ורפיון מתח

כבר מהיום הראשון, לא היתה לחברי קבוצת "אופקים חדשים" השקפת עולם אחידה, או אפילו קרובה. במקומה, הם הסתפקו בהסכמה הדדית לאקסיומה כי הציור המופשט היא הצורה ההולמת את האמנות הפלסטית של ימינו.

תפיסה זו היא שייחדה אותם בקרב הציור הישראלי דאז, אך עם התפתחות הציור המופשט בארץ נעלם ייחוד בודד זה. עתה מתעורר הרושם, כי מלבד הזכות ההיסטורית של "אופקים חדשים", כפורצי הדרך לציור המופשט, לא נשאר דבר המבדיל בינם לבין שאר ציירי האבסטרקט.

עובדה זו מעמידה בספק את עצם זכות קיומה של "אופקים חדשים" כקבוצה נפרדת. התערוכה התשיעית במניין תערוכות "אופקים חדשים", המתקיימת עתה בביתן האמנות ע"ש הלנה רובינשטיין בתל־אביב, מצטיינת בהומוגניות רבה יותר מכל קודמותיה. אחידות לא ברוכה זו הושגה בחלקה ע"י קבלת מספר צעירים, שברובם נתונים עדיין תחת השפעותיהם הדומיננטיות של מוריהם ממייסדי הקבוצה. צעירים אלה, יחד עם מספר ותיקים שעיוותו את דמותם כדי להתאים עצמם ל"קו", תורמים רבות לריפיון המתח ולרדידות, שהם אולי הקו האופני ביותר בתערוכה זו.

נעלמה כליל אותה העזה, תוקפנית במקצת, שעוררה עניין רב כל־כך בתערוכות הראשונות, ובמקומה בא שובע של השגת מטרה, הרחוק מאוד מלהיות מוצדק.

התמוטטות ערכים וצבעים

על רקע אחיד זה בולט בייחודו מספר קטן של ציירים ופסלים. מבין הציירים בולטים בעיקר זריצקי ווכסלר.

בדיו הגדולים של זריצקי, שאולי ניתן להגדיר את סגנונו כ"אימפרסיוניזם־אבסטרקטי", ספוגים באותו פיוט עדין האופייני לצייר זה.

רגישות זו היא הסיבה לכך שכל הצעירים הנתונים להשפעתו, אינם מסוגלים לגלות אף שמץ של ייחוד אישי בציוריהם.

הם מצליחים להגיע לכל היותר לחיקוי טכני חיצוני עקר, מאחר שחסרים להם התוכן הפיוטי וחוש השיפוט העדין של זריצקי.

ציוריו של וכסלר מלאים מתח רב והבנה עמוקה לשימוש בצבע, בתנועה ובחלל, והינם, ללא ספק, מהמוצגים החזקים בתערוכה.

הפתעה בתערוכה היוו ציוריה המשכנעים של לאה ארליך. ציירת זו מאזנת על בדיה תנועה בתוך חלל נסער ומגיעה למבע אישי עז. מבין שני ציוריה חזק יותר מס' 20, אם כי גם השני עומד על רמה גבוהה. צר רק שלא הציגה גם ציור זה, המצולם בקטלוג והמבטיח להיות מעניין ביותר.

תמיד היינו מאוהדיו הגדולים של שטרייכמן, ואולי דווקא מסיבה זו התאכזבנו שבעתיים למראה ציוריו בתערוכה זו. ייתכן, כי ציורים אלה אינם דווקא מהאופיינים ביותר לצייר רגיש זה, אך מתעורר הרושם כי עם הינתקו מהנושא כאלמנט צורני, חלה בציוריו התמוטטות מוחלטת, הן של הערכים הפורמליים והן של אלה הצבעוניים וחבל.

איזון צורות ומשטחים

אברהם נתון עסוק בסוגיות של מבנה ויחסי צבעים, שאם כי הגיע בהן להישגים נאים - אין הן משום חידוש. לנו נראות בעיות אלה כטכניות בעיקרן, והן עלולות להוביל את הצייר לאמנות דקורטיבית־אסתטית חסרת עומק.

אבשלום עוקשי נטמע לגמרי בציורו של הצרפתי סולאז' (ראה תצלומים), מבלי לחדור כלל למשמעות ציוריו של זה כפתרון לבעיות מרחב.

קסטל מציג שישה בדים דקורטיביים, שאינם משוחררים מהשפעות זרות (סולאז'-מאנסיה), ונעדרים אותה שלמות הרמונית, שחיבבה עלינו את ציוריו הקודמים.

אביגדור לואיזאדא ויתר על הדוממים המעודנים שנהג לצייר ומציג במקומם ציורים מופשטים, המזכירים במקצת את ציורי וקסלר מלפני עשר שנים.

אברמוביץ ואריאלי עוסקים, כל אחד לפי דרכו, באיזון צורות ומשטחים צבעוניים מבלי שיגיעו לפשטות ולצמצום הדרושים על־מנת להעלות ציורים אלה לדרגת חוויה אמנותית.

האמן שבחבורה: דנציגר

נעמי אינס מתחילה להינתק מתלותה בווכסלר, ובציור "קומפוזיציה מס' 13", שהינו אחד הטובים בתערוכה, היא מתווה לעצמה דרך לביטוי אישי.

שמעון אבני נתון עדיין תחת השפעתו של זריצקי, מבלי שיהיו לו, כפי הנראה, הנתונים להגיע למבע אינדיווידואלי בסגנון זה.

גיורא נובק מאזן קווים על רקעים אפורים אחידים ומגיע לציור דקורטיבי נקי ואסתטי. 122

מבין הפסלים, שרמתם הכללית גבוהה יותר מן הציורים, אי־אפשר שלא להזכיר את פסליו המצוינים של דנציגר. בצמצום כמעט נזירי באמצעיו, מגיע דנציגר לפתרונות צורה ומרחק, המפליאים בפשטותם.

קשר פורמלי לנושא

יחיאל שמי מציג חמישה פסלים. מהם טוב במיוחד מס׳ 91, שאינו מועמד, כמקובל, על הקרקע, אלא צמוד לקיר ומשרה הרגשה כאילו הפסל צף בחלל, כשהברזל שמאחוריו משמש לו רקע אורגני.

היחידים בתערוכה זו, הקשורים מבחינה פורמלית בנושא, הם זוג הפסלים רות צרפתי ושטרנשוס. פסלה של רות צרפתי "דמות" יפה מאד ו... קרוב להנרי מור. מבין פסליו של שטרנשוס נראה לנו ביותר הפסל "גוזלים".

אם רוצים אנשי "אופקים חדשים" להמשיך ולהצדיק את קיומם הקבוצתי, עליהם להרהר ברצינות אם קיומם הנוכחי איננו נמשך רק בכוח האינרציה, כי מכלל אוונגרד כבר יצאו - ולכלל אסכולה לא הגיעו.

שישה אמנים מצפת

הארץ / 13.5.60 / מוזיאון תל־אביב

בבית דיזנגוף בתל־אביב נפתחה תערוכה של שישה אמנים מצפת. בפי שכבר נרמז בעצם שם התערוכה, המכנה המשותף היחידי בין אמנים אלה הוא מקום מגוריהם, צפת, בתוספת העובדה שכולם נמצאים בשלב זה או אחר של תפיסות פיגורטביות. המעניין הוא, ששני המשותפים האלה, שהם כה רחבים ובלתי מחייבים, מספיקים במקרה זה לתת לתערוכה 'שישה אמנים מצפת' אחידות די נעימה, למרות ההבדלים האינדיווידואלים בין האמנים.

הדמות הבולטת בתערוכה זו היא הציירת חנה לוי, המציגה 14 ציורי שמן, הנמצאים על סף המעבר מפיגורטיביות למופשט. אם בציורי הדיוקנאות נשמר עדיין הקשר המחייב עם הנושא הריאלסטי, הרי ברקע של אותם ציורים כבר קיים ניסיון לחלוקה כפולה של השטח: סימנים קליגראפיים חדים וקוצניים יוצרים אווירה מכאנית מעל משטחים מלבניים, המורכבים לפי סדר דינאמי הקרוב לזה של "מרובעי הקסם". בציורי הנוף, נהפך טיפול זה לדומיננטי וקובע את אופי המצוייר. אמנם, פתרון טכני זה מאפשר תוכן מסוים ומסירת תנועה, אך קיימת סכנה של מניירה, שעמה אפשר, כביכול, לפתור כל בעיה ציורית. נראה שאפילו במספר המצומצם של העבודות המוצגות, חוזר פתרון זה יותר מדי ואולי זוהי הסיבה שדווקא הציורים הפיגורטיביים יותר כ"דיוקן עצמי" ו"ילדה" בלטו יותר מציורי הנוף.

חיה שוורץ מציגה 17 ציורים שסגנונם לא נשתנה מאז תערוכתה האחרונה. לחיה שוורץ נטייה חזקה לאקספרסיוניזם רומנטי, נטייה הבאה לידי ביטוי בנופים ובגוון הכחלחל האופייני. יפה מאד הציור "טבע דומם" בו קיימת תחושת אוויר וחומר מצוינת והרישום השחור והחופשי מעל הפרחים מחזק את האווירה החריפה והלירית.

ציורי השמן של אירן אברט סובלים מנטייתה של הציירת למצוא חלוקת שטחים "טבעית", שתחייב את ההדגשות הטוטאליות. נטייה זו מתבטאת בחלוקה גראפית של המשטחים המגדירים את הדמויות (כגון פני אדם וכו'). הצורה הריאלסיטית מחולקת לתת־משטחים כביכול "טבעיים", החסרים לגמרי הצדקה מהותית, כגון משטח אחד ללחי בפני אדם, משטח אחד לאף, שלישי ללחי השנייה וכו'. מחלוקה זו סובלים בעיקר המשטחים החופשיים, מאחר שהם, הגיאומטריים, ניתנים בקלות לחלוקה מעצם טבעם. נראה שה"פורטה" של אירן אברט הוא דווקא המומנט האורנמנטלי. יפים הציורים "דומם" ו"דיוקן עצמי". בשניהם מופיעים פרטים עיטוריים, המתמזגים היטב עם המשטחים הגדולים כדי השלמה.

סטפן אלכסנדר מגשש עדיין בדרך לחיפוש סגנון אישי. רוב ציוריו הם למעשה רישומים צבעוניים, כשהצבע משמש עיטור לא הכרחי לרישום. בציור "קרקס" בולטת גישה זו: הרישום חופשי ויפה והצבע מיותר למדי. גם בציורים בהם הרישום אינו כה בולט, ממלא הצבע רק תפקיד משנה כמחלק שטח. חיפושי הסגנון של סטפן אלכסנדר לובשים צורות שונות: ב"אמהות" זוהי חלוקת שטחים דקורטיבית מסוגננת, ב"נוף יפו" רואים קומפוזיציה מקורית,

אלא שהיא חנוקה לגמרי ע״י צבע אטום ומתקבל הרושם של "טריק" שנעשה רק למען השגת קומפוזיציה מעניינת.

פסליו של עזריאל אלברט נטולים כל גוון אישי. ליד עבודות מעניינות כ״קומפוזיציה" ו״פצוע", נמצאים פסלים שבמקרה הטוב ביותר אפשר לומר עליהם שהם חובבניים. עבודה כ״איילות" אינה ראויה להיות מוצגת כלל. ב״קומפוזיציה" קיים משחק נאה בין הנפח הפנימי, העובר דרך הפסל, ובין זה המוגדר ע״י הפסל עצמו. אותו פתרון נמצא גם בפסל "פצוע", אם כי בשניהם אינה קיימת המשכיות של יחס נפחים זה, אם נתבונן בהם מצדדים שונים.

על פסליו של אהרון פריבר אפשר לומר שהם קורקטיים מאוד ו״פריבריים" מאוד, ודומה שכבר ראינו עבודות כאלה של הפסל לפני שנים רבות. אותו עיבוד, אותה נטייה לנפחים נקביים־עגולים ומכוונים פנימה, אין זו דווקא נטייה אינטרוורטית, אלא פשוט קירבה לפנים העגול וסלידה מעולם תוקפני גם יחד, ומכאן הפתרונות הכדוריים של רוב פסלי פריבר.

גלרית הקיץ של אגודת האמנים

הארץ / 5.8.60 / תע׳ קבוצתית / בית האמנים / תל־אביב

בביתן אלחריזי נערכת עתה תערוכת ׳גלרית הקיץ של אגודת האמנים׳, הכוללת עבודות שמן, אקוורל ורישום של 14 אמנים שונים. להוציא את ציוריו של יוסף הלוי, מאפשרת תערוכה זו לזכור חתך אופייני של רמת הציור בארץ, וקשה לומר שרמה זו מניחה את הדעת. מתקבל הרושם שרוב רובם של משתתפי התערוכה שוקטים על שמריהם, ובמידה ויש אי אלו ניסיונות לחיפושים חדשים, הרי גם אלה מצומצמים. נראה שאין כל כמיהה אצל ציירים אלה לביטוי שלם יותר וחוויה חריפה יותר.

יוצאים דופן בצורה בולטת הם שני ציוריו של יוסף הלוי "פגישה במדבר" ו״פסטוראל בצהוב״. בציורים אלו אפשר למצוא בגרות, בשלות וכוח הבעה מעמיק. יוסף הלוי הוא מיוצאי תימן ואינו זקוק "למזרחיות מורכבת" האופיינית לכה רבים מחיפושי הציירים. אצלו נובעים הצבע, הצורה והתוכן ממרכז חוויתי בלי אותה חציצת מגבלות ומורגלות של ציירים ששאבו את גישתם מאירופה. צבעי האוקר צהוב־חום הדומיננטים בציוריו, משרים חום אמיתי על הדמויות הארכאיות שהם נושאי הציורים. אצל יוסף הלוי אין כל פער בין האינטרפרטציה הטכנית לבין החוויה עצמה.

מעניינות גם עבודותיו של דוד כפתורי, בעיקר בשל החיפושים בכיוון החומר, שאם כי במידת מה הם עדיין בחינת בוסר, בכל זאת הם מעידים על ניסיון רציני לפרוץ מסד האבסטרקט האקדמי, המאפיין הרבה מתלמידי המכון לציור ופיסול ע״ש אבני.

תחילתה של התפתחות רצויה אפשר למצוא גם בציור "נוף בלילה" הגדול יותר של אסתר פרץ. בציור זה מתחילה אסתר פרץ להשתחרר מהרומנטיקה הסוציאלית המתקתקה לא מעט, שאפיינה את עבודותיה הקודמות כדי להציג את המושא בצורה חופשית יותר, אם כי לא פחות בנויה. חבל רק שעבודתה זו היא יחידה ברמתה בין ציוריה המוצגים בתערוכה זו. הציור "דמות נערה" של קלייר סילארד גם הוא בחינת יוצא מן הכלל של עבודותיה המוצגות והוא עולה עליהן בהרבה.

תערוכת סתיו, גלריה "רנה"

"תערוכות" / הארץ / 16.9.60 / תע' קבוצתית / גלריה "רנה" / ירושלים

עד כה, התקשר בארץ המונח "גלריה פרטית" עם אולם העומד להשכרה לצורכי תערוכות אמנות כאשר לאחר התערוכה ניתק כל קשר בין האמן המציג ובין הגלריה. במקרה הטוב, היתה נערכת בתקופות הביניים שבין תערוכה לתערוכה, מעין "תערוכה כללית" שמגמתה הייתה בעיקר מסחרית ולא אמנותית.

גלריה "רנה" פנתה אל כמה ציירים הקשורים בה ויזמה תערוכה, הראשונה מסוגה בגלריה פרטית בארץ, בה נפגשו מטובי הציירים הוותיקים והידועים עם ציירים צעירים ומוכשרים שהגיעו לביטוי אישי. אם כי המגמה הכללית "בתערוכת סתיו 1960" מצביעה לכיוון המופשט, לא נעדרו גם נציגי הציור הפיגרטיבי, מה שבא להוכיח כי קנה המידה לבחירת אמנים לא היתה האסכולה אלא הרצון לקבוע רמה אמנותית נאותה.

בולטים בתערוכה ציוריו של זריצקי, המציג שלושה ציורי שמן מהתקופה האחרונה וכמה אקוורלים שנעשו לפני כ־25 שנה. מאלף מאוד לעקוב אחרי כתב ידו האישי והמובהק של אמן כזריצקי לאור אקוורלים קודמים (המצוינים) ועד לציוריו היום. זהו כתב יד הבנוי במכחול רגיש ביותר וספונטני לגמרי כאשר האלמנט הצורני מוגדר ומרומז ע"י משטחים תחתיים, המבצבצים מידי פעם מבעד לפאנלים העליונים הקליגראפים יותר.

יחיאל קריזה מציג כמה קומפוזיציות בשמן וגואש ומתקבל הרושם שקריזה עדיין חש בנוח יותר במדיום הגואש בו הגיע לפשטות ובהירות משכנעים. ציורי השמן, שבדרך עבודתם ניכרת עדיין השפעת טכניקת הגואש, מאומצים מעט אם כי הסיכום הכללי של ציורים אלה מדבר היטב בעד עצמו.

יהודה בן־יהודה ואייקה בראון מייצגים את ציור החומר וצבעי המתכת בתערוכה זו. יהודה בן־יהודה מציג שלש עבודות שהיו מוצגות בתערוכתו בביתן "הלנה רובינשטיין" בתל־אביב. עבודותיו לכשעצמן משכנעות, אך נפגעות מתנאי תאורה בלתי מתאימים. אייקה בראון מציג שתי קומפוזיציות מחומרים משולבים עם עיבוד צבעי מתכת. אלו הן שתי קומפוזיציות נאות מאוד, אך אינן נמלטות מהפח הטמון לציור חומר, כאשר המדיום עצמו סוחף את האמן בעצם טבעו האסתטי הציור נהייה "יפה" - לא מעט על חשבון התוכן ומימד העומק. אין כל אפשרות שהחידוש ימלא את מקום התוכן.

פימה רויטנברג מיוצג ע"י שלושה נופים ואקוורל יפה להפליא. הנופים, מציוריו האחרונים, אינם אבסטרקטיים כפי שאפשר היה לשער. זהו ציור "פוסט־אבסטרקטי" הנובע מתפיסותיו של ניקולה דה־סטאל. בציוריו של פימה באים לביטוי המבנה הברור, הספונטניות הסוחפת והאווירה המיסטית, שאפיינו גם את יצירותיו הקודמות.

חגית לאלו מציגה קומפוזיציות שמן, הבנויות על התיחסויות שטחים צבעוניים הנמצאים בתנועה זה כלפי זה, וכך יוצרים את מימד המרחב. השימוש בצבעים טהורים

וחריפים נותן לציוריה של לאלו טריות ורעננות.

פנחס מורנו מציג שתי קומפוזיציות מופשטות מהקבוצה שהוצגה לפני זמן מה בגלריה "דוגית". מרדכי לבנון מיוצג ע״י כמה גואשים ואביבה אורי ע״י כמה רישומים מצויינים.

פנים חדשות בתערוכה זו הוא הצייר א. מ. שוורץ, יליד ארצות־הברית, המציג יצירות מעניינות בהשתמשו בהדבקות. "נוף" הוא ציור בעל אווירה מיסטית רכה שהבדלי הטקסטורה מושגים ע״י הדבקת בד שק. בציור השני "מופשט", משיג שוורץ אפקט תנועה שקט ומעניין ע״י הדבקות נייר על בד. כן מיוצגים בתערוכה זו הציירת נינה מאיו בקומפוזיציה שקטה ואוורירית והציירים לאון אנגלסברג ואנג׳לה סלקטר.

חברים חדשים, בית האמנים

"תערוכות תל אביב" / הארץ / 21.10.60 / תע' קבוצתית / בית האמנים / תל־אביב

בביתן אלחריזי עורכת עתה אגודת הציירים והפסלים תערוכת ציורי חברים חדשים, שהתקבלו זה עתה לאגודה. אם כי קנה המידה לקבלת חברים חדשים לא ברור, תערוכה זו אינה נופלת ברמתה וייתכן שאפילו עולה (דבר שהוא, כמובן, יחסי מאוד) על הרמה הממוצעת של התערוכות הכלליות מטעם אגודת הציירים. יש להניח שאם באמת זוהי הרמה הנדרשת מחבר המתקבל עתה לאגודה, הרי רבים מאוד מחברי האגודה הוותיקים יותר, לא היו מתקבלים אליה בשום פנים אילו היו מנסים לעשות זאת עתה.

בתערוכה מיוצגים 18 ציירים ושני פסלים, שמהם מוכרים לקהל מתערוכות יחיד שערכו בשנים האחרונות ומהשתתפות בתערוכות כלליות. מהבולטים יותר בתערוכה זו יש להזכיר את מרדכי בלום בציורו "סירות" שלמרות המנעותו ממערך צבעוני מסובך, הריהו מצליח ליצור "ניגודים מעניינים" ע"י הצבת שטחים אטומים (המפרשים) מול כתמים כהים וחומריים יותר, הנותנים תחושת עומק. דויד משולם, המוכר הן מתערוכת היחיד שלו מלפני כשנתיים והן מתערוכות כלליות רבות שבהן השתתף, מיוצג ע"י שני ציורי שמן גדולים, שבהם הוא ממשיך לפתח את גישתו הספרותית, אם כי הפעם בצורה ספונטנית וחופשית יותר. משולם מדגיש את גישתו הספרותית ע"י כיוון ההמצאה הציורית או הצבעונית. זהו ציור ברוח מיסטית־פיוטית הפגוע עדיין מחוסר בהירות מספקת, דבר המתבטא גם בטכניקה של הנחת הצבע (בעיקר בחלק התחתון של הציור "הלוויה"), אך אין להטיל ספק במטען הרוחני שממנו הוא נובע.

ג'ון בייל מציג שלש קומפוזיציות מופשטות, המאורגנות היטב מבחינה צורנית ומעובדות מבחינה צבעונית לפי יחסי הדינמיקה של הצבע. הצבעים עזים, אך הרושם הכללי של ציורי ג'ון בייל נוטה עדיין לכיוון האסתטי. חנוך ארליך מציג שני נופים בשם "קיסריה" הנמסרים בגישה פוסט־דה־סטאלית עם כל הנובע מגישה זו. שני ציורים אלה מביעים יפה את הקונפליקט שבו נתקל כל צייר הבוחר בדרך זו. הציור האחד מאורגן היטב מבחינה צורנית וצבעונית, אך, ניקיון זה עולה לצייר במחיר הספונטניות ובעיקר במחיר התנועה. הציור השני אמנם ספונטני וער, אך הפעם על חשבון המערך הצבעוני, הנעשה פה מתחמק ופשטני.

פנינה חזן מציגה אקוורל מעניין בשם "עצים" ומוכיחה שגם בציור מונוכרומי אפשר להשיג צבעוניות משכנעת. גם המושג "שקוף", הבא תמיד צמוד לציור־מים, הובן ע"י הציירת בצורה מעמיקה יותר, שלא כגישה מקובלת מדי הגורסת שקיפות של חוסר צבע ומציגה נייר ריק כמעט. יחזקאל ירדני מציג שלשה פסלי ברזל, המוכיחים יכולת פוטנציאלית עם צורך לפתח יכולת זו. פסליו עדיין נוטים לכיוון האסתטי והשימוש בברזל בפסלים אלה נובע יותר מהערך האסתטי של הברזל כחומר מאשר מההכרח הפונקציונלי והמהותי. מתקבל הרושם שדווקא השימוש בחומר זה כבאפקט, בא פה על חשבון התהייה המעמיקה יותר בערכי הצורה ומפריע לניקיון בתפיסה.

זיטה וייס מציגה דומם הקרוב ברוחו לציורי אטלאן הצרפתי. הצורות מוגדרות ע״י קווי מתאר ברורים המתמזגים ברקע האחיד. מאידך גיסא. מעובד הרקע בצבע מתקתק המוריד מעוצמת הצורות עצמן.

מהציירים שהציגו הערוכות יחיד בזמן האחרון, מיוצגים א. בינדר, אנג׳לה סלקטר ויהודית הר-אבן.

תערוכת סתיו, גלריה "מאליה"

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 2.12.1960 / תע' קבוצתית / גלריה "מאליה" / תל־אביב

בתערוכת הסתיו בגלריה "מאליה", מיוצגים רבים ממיטב יוצרי האמנות הפלסטית בארץ לפי עיקרון המשכנע של "מעט ומשובח". קשה לטעון שהמקום עצמו מתאים במיוחד לתצוגת אמנות, מאחר שלמעשה זוהי דירת־מגורים ומהווה אולי מעין "סלון אמנותי" ולאו דווקא גלריה במובן המקובל של המושג. אך במסגרת מצוצמצת זו, אפשר למצוא מספר מפתיע של מוצגים ברמה גבוהה.

בראש ובראשונה, יש להזכיר את ציורו המצוין של זריצקי שמקום כבוד שמור לו בכל תצוגה. אביבה אורי מציגה שני רישומים המעידים פעם נוספת על כושרה הרישומי תוך כדי גישה אישית. יוסל ברגנר מיוצג באחד מיצירותיו החדשות והשונות מן המוכרות לקהל מתערוכותיו הקודמות: עבודת מכחול חופשית ארוגה לתוך מערך צבעוני, השונה לגמרי מבחינה טכנית מסוג העבודה של מכחול יבש וסכין ציירים שאפיין את עבודותיו הקודמות של צייר זה. הנשוא מוגש בצורה כמעט מופשטת בלי לאבד את הקשר ההדוק עם התוכן המיוחד.

מיכאל ארגוב פיתח לכיוון טוהר ההגשה את התפיסה שהחלה להסתמן בתערוכתו, שנערכה לפני כשנה במוזיאון תל־אביב. שמואל בונה מוצג בשני ציורים פיגורטיביים, אם כי קשיות הקווים הבונים את פני הדמויות מזכירה במקצת את ברנאר דופה, הרי זהו ציור אישי ומעניין. נפתלי בזם מיוצג בכמה עבודות בטכניקה מעורבת באותה גישה שהוצגה במוזיאון "בצלאל" לפני כשנה. פנחס שער מציג כמה ציורים בסגנון האילוסטרטיבי והמצועצע האופייני לו. כן בולט ציור מופשט של מאירוביץ ו"נביא" של אברהם ברנשטיין, השוהה עתה בפאריס. אלה הם רק אחדים מהציירים המוצגים בתערוכה זו, הנושאת למעשה אופי של תערוכה כללית.

תערוכת צעירים, בית האמנים

הארץ / 17.2.61 / תע' קבוצתית / בית האמנים / תל־אביב

קבוצה מוזרה ביותר נאספה לתערוכת הצעירים מטעם אגודת האמנים בביתן אלחריזי. למעשה, מעבר לעובדה שכל משתתפי התערוכה הם בגדר "צעירים", דהיינו, לא עברו את גיל 30, אין כל מכנה משותף, לא מבחינת הרמה ולא מבחינת התפיסה או הביצוע, בתערוכה זו. אוסף זה הוא מגוון עד כדי כך שכמעט אין כל אפשרות לסווג את המשתתפים לזרם או לגישה. אקלקטיות זו אינה מעידה על חיפושים אינטנסיביים של ציירים צעירים, אלא ברוב המקרים על כיוון השפעות שונה.

בולטים בתערוכה זו דוד משולם, שבתהליך עקבי פיתח את גישתו כפי שבלטה בתצוגות קודמות, ועשייה ציורית וחופשית יותר. ציורו עודו ספרותי יתר על המידה ונראה שהנושא נתפס אצלו מצידו המילולי תחילה ורק אחר כך "תורגם" לצורות ציוריות. בולטת לטובה תמונתו של משולם "שלכת", בה מסתמנת דרך הרכב בין האלמנטים הספרותיים, המעסיקים אותו, והציורים הטהורים. נדמה, שאם משולם יקפיד שהצבע המעובה בציוריו יהיה יותר קל ושקוף כלפי הרקע, יצליח להימנע מהאטימות הפוגמת בציוריו.

עמנואלה, שתערוכת היחיד שלה נערכה לפני כשנה וחצי, משתמשת עדיין בצבע אטום־חומרי ובצורות "מטוהרות" ומרכיבה מהם קומפוזיציות מופשטות למחצה העומדות על גבול הגראפיקה, אך אינן עוברות אותו. ציירת זו, המגיעה לפתרונות צורניים מעניינים, אינה מעזה עדיין להתמודד עם בעיות צבעוניות ומסתפקת במעברי שחור־לבן־אפור שעה שהצורה נושאת בצורה בכל המטען הנושאי ולא תמיד בצורה מספקת.

דניאלה פסל מציגה שלש תמונות שמן שהופיעו בתערוכה זה לא מכבר. דוד יסמין, בציורו "דמות", משתמש בטכניקה דומה לזו של ארדון במשטחים הצבעוניים ומשיג טקסטורה מעניינת, אך הקומפוזיציה, ובעיקר קווי המתאר העבים והחיצונים, אינם מאפשרים לצבעוניות נאה זו לבוא לידי ביטוי מלא.

שני ציורים שונים לחלוטין זה מזה מייצגים את עליזה הבר, האחד פיגורטיבי עם נטייה מובהקת לריאליזם פיוטי והשני ציור מופשט אל־נושאי בצבעים לבנבנים, המעורר ספקות מבחינת עצם בחירתו להיות מוצג.

אביגדור פוסק מעלה שלשה ציורים, שמבחינה צורנית הם עדיין מושפעים יתר על המידה מפיקאסו, אך בלי החופש הצבעוני והביצועי של האחרון. סולם צבעיו, המוגבל לאקורד צבעוני אחד, אמנם מוסיף לאפקט הראשון של ציוריו, אך למעשה על חשבון התוכן. אילן כבירי מיוצג בדומם אורפיסטי־ויוני ויוסף גטניו מציג כמה ציורים שאמנם נעשו בהתפרצות ספונטנית, אך התפרצות זו אינה מוצדקת מכוח התוצאה.

ישעיהו גרנות מציג שני ציורים, המנסים לקבוע משמעות ע"י האסוציאציות הנובעות ישר מהצורה, אך גם האסוציאציות וגם הצורות הן פשטניות ביותר ונדושות למדי, בפרט כאשר

אינן נעזרות בצבעוניות משכנעת וגרנות אינו מצליח למצוא בהן כל משמעות חדשה. אברי אוחנה, שהציג בחודש החולף יחד עם אחרים תערוכה בתל אביב, מגיש שלשה ציורי שמן, המושפעים מאד מגישתו של מרסל יאנקו, ספרותיות מאר ונוטות לגראפיקה פתטית. יצחק סלומון מיוצג ע״י שני תדפיסים מצופים פוליאסטר שעושה אותם להראות כמעשה אמנות למוצר פלאסטי, שהוא ספק פורמאיקה ספק קרמיקה.

העפת מבט כללי על תערוכה זו, מגלה שהמיוצגים בה מעדיפים דרכים נדושות, ואם הם מנסים לחפש דרך חדשה, הרי זו אך דרך טכנית שלמעשה צריכה להיות אמצעי ולא מטרה.

תערוכה קבוצתית, גלריה "ישראל"

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 14.4.61 / גלריה "ישראל" / תל־אביב

תערוכת 12 ציירי הגלריה "ישראל" מהווה אוסף אלגנטי ונאה המוכיח ידע טכני ורמה יפה של מרבית האמנים המציגים בה. עתה, משהורחב תחום הצגת היצירות גם לקומה השנייה של הגלריה, אפשר לראות בצורה ברורה יותר את ייחודם של המציגים, דבר שהיה קשה מאוד לביצוע כאשר הוצגה בגלריה גם תערוכת האמנות הפרמיטיבית.

שלא כרגיל בתערוכות בעלות משתתפים רבים, בולט בתערוכה זו דווקא הפיסול המיוצג ע"י יצחק דנציגר, דב פייגין ויגאל תומרקין. דנציגר מציג עבודה שלמרות גודלה הפיסי המצומצם, יש בה מונומנטליות ומעוף מיוחדים. מלבר יצירת מוקד של נפחים, שהם למעשה מחוץ לפסל עצמו, קיימת אצל דנציגר הובלה בטוחה וחריפה של עין המסתכל והפסל מקבל משמעות ברורה של נוף. דב פייגין מופיע בפיתוח גישתו, שהודגמה בתערוכת היחיד בביתן "הלנה רובינשטין". עבודותיו בנויות על פיתול משטחים דו־מימדיים לעבר המימד השלישי וקיימת בהם הרמוניה נאה. יש רק להצטער שפסליו מוצגים בצורה שכמעט אינה מאפשרת לראותם כראוי. יגאל תומרקין מציג פסל ברזל מולחם הקרוב ברוחו לפסליו של סזאר הצרפתי ויש בו מהכוח המופיע בפיסול הפרמיטיבי. כמו כן, מציג תומרקין שני "אובייקטים" המוכיחים פעם נוספת את כושר המצאתו הבלתי אכזב ואת חושו המיוחד להצבת עצמים.

מהציירים מופיע ארגוב בשני ציורים שאינם מאפיינים את עבודותיו היום, וזאת מאחר שהוא מתכונן לתערוכת יחיד בקרוב. וכסלר מגיש עבודות בהן מופיע החומר כהדגשה נוספת למשחק המרחב והתנועה בציוריו. עוקשי, המופיע במודעה האנגלית משום מה כ"עוקאש", פיתח את גישתו הקודמת ע"י הוספת חומר עבה, המשמש גם בטקסטורה וגם כמבנה. התוצאה היא מתן משמעות שונה לחלוטין מן הקודמת וציורו נעשה יותר מבני ופחות מרחבי. קריזה מיוצג בשלשה ציורים נאים ביותר, הנמשכים בקו ישר מההפשטה של מבנים אורבניים, המשמשת כנושא עיקרי. אברמוביץ מיוצג בארבעה ציורים שהם ואריאציות בגוונים שונים על מבנה פנימי אחד. שטרייכמן מפתח את גישתו, שהוצגה לראשונה בתערוכת היחיד שלו בביתן "הלנה רובנשטיין", בעוד שסטמצקי מופיע בעבודות חדשות אחר שובו מפאריס. גלעדי, למרות ההתקרבות למופשט, נשאר במהותו צייר פיגורטיבי, ואין למעשה כל הבדל מהותי בין הציורים המוצגים עתה ובין ציוריו הפיגורטיבים המובהקים. מתי בסיס מציג ציור בסימן האופטי הפרובלמטי של עבודותיו מאז תערוכת היחיד שלו בגלריה "צ'מרינסקי".

אמנות חדישה בישראל, מוזיאון תל־אביב לאמנות

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 30.5.61 / תע' קבוצתית / מוזיאון תל־אביב לאמנות

התערוכה הנוכחית של "אמנות חדישה בישראל" היא השלישית בסוגה, וללא ספק, עולה על קודמותיה מבחינת הרמה. מכמה בחינות ממלאת תערוכה זו את הפער שנוצר עם הפסקת תערוכות "אופקים חדשים" וחבל מאוד שרבים מחברי "אופקים חדשים" סרבו, משום מה, להשתתף בה.

מטרתה המוצהרת של תערוכת "אמנות חדישה בישראל" היא לתת ביטוי לזרמים ולגישות החדשות והשונות, המתפתחות ומתגבשות בארץ בשנים האחרונות בכל תחומי הציור והפיסול. כבכל תערוכה כללית, גם המשתתפים בתערוכה זו לא תמיד מגיעים לרמה שווה, אולם מארגני תערוכה זו הצליחו להוכיח שאפשר לארגן תערוכה כללית ברמה טובה, כאשר בוחרים לא לפי מידת הפופולאריות, כי אם מתוך רצון כן להגיש רק את המשובח.

התערוכה עומדת פחות בסימן החידושים הטכניים לשמם ויותר בסימן העמקת אמצעי הביטוי של האמנים המשתתפים. אמנם, לא חסרים גם חידושים, אולם גם אלה, ברוב המקרים, משמשים כאמצעי ולא כמטרה. תערוכה זו מוכיחה את הצורך והאפשרות ליצור בארץ "סלון" אמנות של ממש, שבו ישתתפו טובי האמנים הפלסטיים, כולל האמנים מקבוצת "אופקים חדשים" שלא השתתפו הפעם. כמובן ש״סלון" כזה יצטרך להיות עוד יותר מנופה מן התערוכה הנוכחית, אך צעד חשוב לקראתו כבר נעשה בתצוגה זו.

אקוורל, בית האמנים

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 28.7.61 / תע' קבוצתית / בית האמנים / תל־אביב

15 אמנים מחברי אגודת הציירים מציגים מיצירותהם בטכניקת האקוורל בתערוכה, שעם היותה קבוצתית, אין בין משתתפיה מאום מהמשותף להוציא את טכניקת הציור עצמה. טבעי הדבר, שכאשר המכנה המשותף היחידי לתערוכה הוא מדיום טכני בלבד, מתקצבים ציירים בעלי דמות שונה ובהם אף כאלה שאין מקומם כלל באולמי התערוכות. כמעט ואין אפשרות לדון, במקרה כזה, על רמה כללית או אף ממוצעת, מאחר שההבדלים האישיים בין תפיסותיהם האישיות ורמתם של הציורים הם יסודיים עד כדי שוני מוחלט.

את ההפתעה בתערוכה מהווים ארבעה אקוורלים של שמואל וגינסקי, המוכיחים התקדמות מפתיעה ממוצגיו בתערוכת היחיד שלו ביולי 1960 . איווט שצ'ופק-טומה מופיעה בשלוש קומפוזיציות מעניינות, המוכיחות כי אפשר לצייר אקוורל אופייני לטכניקה זו בלי לוותר על עיצוב צורה ברורה ומוגדרת.

אלכסנדר בוגן ולואיז ש״ץ מופיעים באקוורלים המייצגים את שני הציירים האלה בעלי הסגנון משלהם. אלכסנדר בוגן מיוצג ע״י נופים שצויירו, כפי הנראה, לפני שנים מספר, והם אופיניים לדרך ציור נוף אקוורלי נאה מתקופת הביניים של הציור הישראלי בשנות הארבעים. לואיז ש״ץ צבעונית ובניינית עם נטייה לדחוס למשטח המצוייר עושר צבעוני רב מדי, עד שלעיתים אין רואים את היער מרוב העצים. יחד עם זה, ייתכן שלואיז ש״ץ היא בעלת השליטה הטכנית הרבה ביותר בארץ מכל משתתפי התערוכה.

יוצא דופן בתערוכה הוא ציור גואש של גלעדי.

אבניאל מציג ציורי מים מימיים מאוד, המאפיינים את ציורו מאז תערוכת היחיד שלו בביתן "הלנה רובינשטיין" וגלריה "רנה" בירושלים. שאר המשתתפים מציגים עבודות בסגנון ריאליסטי־רומנטי, בשהנושאים העיקריים הם "סמטה בצפת", "כינרת" וכדומה. ציורים אלה אינם מחדשים דבר ואינם מוסיפים דבר למה שכבר צויר כה רבות ב־40 השנים האחרונות.

תערוכת סתיו, בית האמנים

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 13.10.61 / תע' קבוצתית / בית האמנים / תל-אביב

תערוכת הסתיו של אגודת הציירים והפסלים מורכבת מעבודותיהם של 21 ציירים וארבעה פסלים, חברי האגודה. תערוכה זו אינה מהווה אנסמבל, לא מבחינת סגנון ולא מבחינת רמה אמנותית. מיוצגים כאן אמנים הפועלים בסגנונות שונים - למן ההפשטה ועד לאימפרסיוניזם, גם בציור וגם בפיסול.

רות אריון מציגה ארבעה ציורי שמן מופשטים, עשויים בצבעים אטומים, חנוקים ופגומים במבנה מפוזר, שאינו עומד בפני מבחן ההיגיון הציורי. אם כי ציורי רות אריון עשויים בסגנון אחיד, אין אחידות זו תורמת לבניית אווירה ציורית והם חסרי טריות או ספונטניות.

ג'ון בייל מיוצג בחמש קומפוזיציות, קרובות ברוחן לציורו של אסטאוו הצרפתי אך הן מפגינות יכולת קולוריסטית אישית ומבנה ציור אורגני. לג'ון בייל יש נטייה להתחמק מהצבת צורה חד־משמעית ומחייבת ע"י טשטוש גבולות הצורה שלא לצורך. טשטוש זה עושה את המחבר הציורי אורגני יותר אך בדרך קלה של אי התחייבות כלפי הצורה.

אליהו גת מיוצג בשלשה ציורי שמן בהם בולט "נוף" בעל האווירה הגותית והאחידות הציורית.

קלייר סילארד וצילה נוימן בונות, כל אחת לפי דרכה, נופים שהתפתחו מדרך ציור אימפריוניסטית. אף כי ציוריה של קלייר סילארד בנויים יותר בעוד אלה של צילה נוימן מרגישים יותר את האווירה, הרי עבודות שתיהן דורשות עיבוד הרבה יותר מדוקדק מאחר שללא עיבוד כזה נשארים הציורים נדושים למדי.

מינה זיסלמן מציגה שלושה מופשטים אקספריוניסטיים בהם היא משלבת בצבע השמן גם קולאז'. בסקירה ראשונה אין הקולאז' המשולב מפריע, אבל מבחינת מבנה חומרי אין הצדקה הגיונית לשימוש בו, ונדמה שאפשר היה להשיג גם בלעדיו אותו כוח.

פרץ הסה מיוצג בשלשה ציורי שמן בסגנון יוצא דופן. הניקיון הציורי הרב ביותר מבין שלש העבודות מושג בציור "נוף" שאין בו כל התחמקות בהצבת הצורה ויש אחידות רבה מבחינה צבעונית. אך גם ציור זה פגום, כשניים האחרים, עקב הטיפול ה"לקקני", המכניס בו יובש מה.

שלום סבא מציג חמישה ציורים בסגנון האופייני לו. כפי שבא לידי ביטוי בתערוכתו האחרונה בביתן "הלנה רובינשטיין".

חנה לרנר מגישה שלשה ציורים אחידים ומגובשים, הקרובים מבחינת מבנה ציורי לאלה של הצייר לנסקוי. נדמה שחנה לרנר מפזרת מדי את אמצעיה הצורניים והצבעוניים, עד

שלעיתים מכביד הפירוט ליחידות קטנות על העין. השימוש האחיד בטכניקת המכחול היבש גורע מטריות משיכת המכחול. השלם ביותר מציוריה הוא "נוף", בו משכנע המבנה דווקא בגלל הצבת תת־מבנים ברורה ופשטותם היחסית.

שמואל טפלר מיוצג ע״י חמישה ציורי שמן אקספרסיוניסטיים מתונים, בהם יוצא דופן "מופשט" שגם הטיפול הטכני בו אינו עומד בפני הביקורת.

אלחנן הלפרין מציג ארבע עבודות שלא כולן עשויות מעור אחד. ליד "דמות" הרגישה והפיגורטיבית, מוצגים ציוריי ביניים הרבה יותר קרובים למופשט. כמעט בכל אחד מהציורים הללו יש במקום כלשהו סטייה מהמבנה הצורני, מה שנובע ממיטת הסדום הפיגורטיבית בה שם אותם הצייר. בציור "נוף" למשל, בנויות היחידות הצורניות על צורות גאומטריות חופשיות, אך הפס העליון (השמים) חורג לפתע מאותו הגיון בנייה.

קלחורה מציג ציור שמן "ואריאציות" ופסל ברזל "מתח". הציור חמקני לגמרי מבחינת מבנה וצבע הפסל אינו מאורגן דיו.

פסליו של משה ג׳אנה מהווים ואריאציות על נושא אחד וכולם דו־מימדיים בטיבם. ג׳אנה חייב לדעת שבעצם העובדה שליחידה הפיסולית יש נפח, אינה עושה את הפסל תלת־מימדי, וכאשר יחידה פיסולית עומדת בחלל, חייב הפסל להיות אחראי על יותר משני מבטים בלבד.

בתיה לישנסקי מיוצגת בשלשה פסלונים פיגורטיבים ומקובלים למדי. רודי להמן מציג שלשה פסלי עופות צבועים ב״צבעים טבעיים" הנראים כאילו באו מ "דיסנילאנד".

ארבעה צעירים בגלריה "כ"ץ"

הארץ / 1.12.61 / תע' קבוצתית / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

תערוכתם של מריוס, חיים רוזנטל, רפי ושמעון אבני בגלריה "כ"ץ" אינה מייצגת קבוצה המאורגנת ע"י השקפה קרובה או סגנון זה או אחר. לאמיתו של דבר, זוהי קומבינציה מקרית לגמרי, ואף על פי כן מאפשרת תערוכה זו להציץ אל פעולת המשמרת הצעירה של הציירים בארץ. כל הארבעה פועלים במה שנהוג לקרא "ציור מופשט", אך בתחום זה שונה גישתם לחלוטין. לשמעון אבני יש כתב יד ציורי אישי, שהוא מפתחו לאט מאז התערוכה האחרונה של "אופקים חדשים" לפני שלש שנים שבה השתתף. ציוריו אחידים במסגרת כתב יד זה, אך חסרים מסגרת התפתחותית טבעית. במושג "מסגרת התפתחותית", הכוונה כאן לתהליך ההתפתחות של המוטיב הצורני היסודי עד הגיעו לידי גמר. אצל שמעון אבני המוטיב הצורני הזה אינו מתפתח אלא חוזר על עצמו בשכבות עולות עד סיום הציור. למעשה, עם הנחת המוטיב הראשון היסודי על הבד הריק, סיים שמעון אבני את הצגת התוכן הציורי, והפיתוח אינו אלא חזרה על מוטיב זה בשכבות העליונות יותר. דבר שאפשר לראותו בצורה בולטת ומיידית בהשוואה בין ציורי השמן שלו והרישומים המוצגים בתערוכה. כאשר מצויין לעיל שציוריו חסרים מסגרת התפתחותית טבעית, הכוונה היא, שבאותה גישה אפשר לחזור ולהניח שכבות נוספות של אותו מוטיב ציורי עד אין סוף. רק פיתוח של הנושא יכול לבוא כסיום טבעי אורגני של תהליך ציור כזה. זהו מקרה בולט של צייר בעל סגנון אישי מובהק, שעדיין לא הוציא את המסקנות האפשריות מסגנונו הוא.

חיים רוזנטל הוא שונה לחלוטין. הוא אמנם מצייר ציור מופשט, היינו, אין להכיר ישירות בציוריו מומנטים פיגורטיביים, אך גישתו רחוקה לחלוטין מציור מופשט. מסתבר שחיים רוזנטל ניגש לציוריו בקנה מידה אסתטי בעיקרו, והבד מניח את דעתו כאשר הוא יפה. קני־מידה אלה שאובים, כמובן, ממושגיו הכלליים על "אסתטיקה ויופי", ואינם נובעים מתהליך בנין צורני וצבעוני, או מיופי חדש ושונה לגמרי הנובע מתהליך זה. ייתכן שמושג מוטעה זה על ציור מופשט הוא ההסבר לחוסר האחידות וחוסר התפיסה האישית בציוריו. הם מבוססים יותר על "המצאה" אסתטית מאשר על תהליך בנייה ציורי ובריא. זוהי בפירוש גישה של צייר הרואה את הציור מזווית ראייה פיגורטיבית, אך משום מה (אולי המודה?) הוא מחליט לצייר ציור מופשט. צרור הרישומים של חיים רוזנטל מדגיש גישה זו שלו, הואיל והרישומים הם פיגורטיביים בפירוש. תוצאתה של גישה זו הוא ציור סלוני אלגנטי בלבד.

להישגים משכנעים יותר מכל שלושת חבריו, מגיע רפי לביא. ציורו הוא אישי לחלוטין וחורג לגמרי מהמקובל, הן מבחינת ההתייחסות למשטח והן מבחינת האחריות המלאה לקו כלאירוע. אל ציוריו של רפי לביא יש להתייחס כאל שטח טופוגראפי, שבו הקו תופס מקום של אירוע עיקרי, והתוכן הציורי הוא למעשה "הרפתקאותיו" של הקו. המעבר של רפי לביא למונוכרום המוחלט שאפיין את ציורו הקודם, הוא מאופק וזהיר, אולי, אפילו, זהיר מדי. רפי

לביא מתייחס, לעיתים, גם לכתב הצבעוני כתוצאה של כתב־יד קווני, אך אותה זהירות בכתם הצבעוני בולטת כאן לשלילה, שהרי בתוצאה ממנה מטשטש רפי לביא את חומריות הקו־המשטח ומאבד את אופיו המיוחד של מדיום ציור השמן שבו הוא פועל. נדמה שזהו, אצל רפי לביא, יותר קשי הסתגלות הואיל והוא מכיר במגרעת זו, כפי שמסתבר מרישומיו המצוינים שבתערוכה.

המשתתף הרביעי הוא מריוס סולומון, שלמרות שרק לפני שנה סיים את לימודיו במכון לציור ופיסול בתל אביב, הספיק לסגל לעצמו סגנון אישי ובו הופיע לפני חודשים מספר בתערוכה בגלריה "צ׳מרינסקי". סגנון זה עומד כיום למדיום למפגע במידה רבה. גישתו מחייבת ניקיון ציורי רך ולניקיון זה כבר הגיע בתערוכתו הקודמת. אכן, זה מקרה מאוד לא רגיל לגבי צייר צעיר: הוא השיג את הניקיון הציורי והצליח לבטא את התוכן הציורי שלו, ועתה הוא מנסה להרחיבו ע״י ואריאציות צורניות על נושא שהגיע לגיבושו בעבר. נראה שהפתרון טמון לא בווואריאציות הציוריות על הנושא, אלא בהעמקה חוויתית של התוכן הציורי ולשם כך על מריוס לוותר על הסטנדרטים האסתטיים שהשיג בתערוכתו הקודמת לטובת פיתוח ציורו של תוך מועמק יותר.

תשכ"א באמנות הפלסטית

הארץ / דצמבר 1961

שנת תשכ"א היתה שנת שיא בפעילות האמנותית בשדה האמנות הפלסטית בישראל. בשום שנה קודמת לא היו בארץ מספר רב כל כך של תצוגות שונות, ומהן חשובות ביותר, בכל תחומי האמנות הפלסטית בארץ. פעילות זו מעידה על "תודעת אמנות" הולכת וגוברת בקרב האזרח והפיכתה של ישראל לאט לאט למרכז אמנותי שאליו פונים גם מחו"ל.

פעילות אמנותית זו נסתעפה לכמה כיוונים. המשלימים זה את זה, והחשובים בהם הם: א) תערוכות ציירים ישראליים בגלריות מקומיות; ב) תערוכות אמנים ידועי שם מחו"ל שנערכו בעיקר במוזיאונים בערים הראשיות: ג) פתיחת גלריות חדשות הנושאות אופי דינאמי וכן התגבשות גלריות קיימות: ד) אחרון אחרון ומאוד לא חביב, ייצור גובר של "אמנות לתיירים" ברמה נמוכה ביותר.

עמנו כמעט לא יצר במשך שנות היותו מפוזר בעולם אמנות פלסטית בעלת חשיבות, להוציא כמות מצומצמת של אמנות פולקלוריסטית הקשורה בדת, והנה. לפתע, נעשינו עם מושכי מכחול מאין כמוהו. תופעה זו, של עלייה עצומה במספר העוסקים בציור ובפיסול, אמנם ניכרת בכל העולם המערבי. אך דומה שבארץ הגיעה לשיאים שאין דומה להם בשום מקום אחר. זהו ללא ספק אחד הגורמים, שעל רקעו אפשר להבין את מספרן העצום של תערוכות היחיד והופעתם ההמונית של ציירים חדשים. מספרן הרב של התערוכות אינו מעיד בהכרח על רמה טובה ורמת רבות מהתערוכות היא למעשה נמוכה מדי, אך בשנת תשכ"א, אולי יותר מבבל שנה אחרת, נתברכנו גם במספר לא מועט של תערוכות חשובות וניכרת עליה כללית ברמה האמנותית. הופיעו גם כמה שמות חדשים על מפת האמנות הפלסטית בישראל ויש תערוכות צעירים שטומנות הרבה הבטחות לעתיד, בעיקר תערוכות כגון של נינה מאיז, רפי לביא, עקיבא מודלינגר, מריוס ויעקב, אם להזכיר מעטים בלבד.

ציירים אחרים, שהיו מוכרים כבר קודם לכן, הופיעו בתשכ"א בתצוגות חדשות, מגובשות ובעלות רמה אמנותית גבוהה. בהם בלטו מיכאל ארגוב, יחיאל קריזה, נפתלי בזם, יוסל ברגנר, דב פייגין, יעקב וכסלר, אהרון כהנא, לאה ניקל ויגאל תומרקין.

תשכ"א הביאה עמה תסיסה ועלייה חשובה ברמת התערוכות המובאות מחו"ל ובמספרן. תערוכות אלו הוצגו בעיקר במוזיאונים בערים ראשיות ובראש ובראשונה יש להזכיר את "תערוכת הציור הצרפתי" שהפגינה רמה אשר כמוה לא נראתה בארץ לפני כן.

ברמה גבוהה מאוד היו גם תערוכות הגראפיקה המודרנית במוזיאון בחיפה, תערוכת הגראפיקה של פיקאסו, תערוכתו של יוליוס ביסיאה ב"בצלאל" בירושלים, ואחרות. יוזמה מיוחדת בכיוון הצגת תערוכות של אמנים ישראלים הפועלים בחו"ל והזמנת תערוכות של אמנים זרים, נקט מוזיאון "בצלאל" בירושלים שהביא לקהל תצוגות מגוונות ובעלות חשיבות.

לאחר הפסקה ארוכה של ירידה מאז תערוכות "אופקים חדשים", התקיימו גם כמה

תערוכות כלליות בעלות רמה נאותה. תערוכות כלליות מרובות מאוד היו גם לפני כן, אבל מאז "אופקים חדשים" לא הגיעה שום תערוכה לרמתה של תערוכות "אמנות חדישה בישראל 1961" או התערוכות שהתקיימו ביוזמת הגלריות "רנה" בירושלים ו־"ישראל" בתל־אביב. תערוכות אלה מעידות שההתקדמות וגיבוש הרמה האמנותית בארץ מאפשרים, ואף מצריכים, ייסוד תערוכה שנתית קבועה שתהיה, בדומה ל"סלון" הפריסאי הידוע, הפגנת מיטב אמנות ישראל.

טבעי הדבר שבתחילה תהיה תערוכת־סלון כזאת מצומצמת מבחינת מספר המשתתפים ובמשך הזמן יצורפו משתתפים נוספים תוך כרי הקפדה רבה על הרמה האמנותית. יש לקוות שבשנת תשכ"ב ייעשה נסיון ראשון לייסוד "סלון" כזה.

עם פתיחתן של גלריות מסחריות, נתמלא חלל שהיה קיים בחיי האמנות הפלסטית בארץ. עד כה, היו קיימות, מלבד המוזאונים, כמה גלריות לתערוכות, אך אלה היו בעיקר אולמות להשכרה, כמעט לכל דורש, וללא כל פיקוח על רמת התצוגות הנערכות בהן. עם פתיחת הגלריות "ישראל" ו"יהודית" בתל אביב וגיבושה המשכנע של גלריה "רנה" בירושלים, התבלט גורם חדש ודינאמי בחיי האמנות בארץ. אלו הן גלריות המביאות לפני הקהל ואספן האמנות את מיטב הציור הישראלי תוך כדי הקפדה על רמה נאותה. לרוב גלריות אלה יש גם "קו פעולה" משלהן ותפקידן הוא לשמש מתווך דינאמי בין האמן, האספן והקהל, ויחד עם זאת לטפח אמנות טובה. דא עקא, שעם הגלריות בעלות הרמה, נפתחו כמה מקומות תצוגה שעניינן היחידי הוא למכור מזכרות לתיירים, שנעשו גורם קנייה עיקרי בשנים האחרונות. מקומות אלה מעדיפים, כמובן, אמנות שהיא בחינת "מכירה" לתייר וזהו הקריטריון היחיד לאותן חנויות אמנות וכך מתהווה טיפוח של אמנות הקיטש והלבנטיניות. הניסיון מוכיח שתיירים הרוכשים בארץ ציור טוב, שולחים, בחזרם למקום מגוריהם, אספנים נוספים ומהווים בזה מעין שגרירים לאמנות הישראלית. אך לא כך היא במקרה של רכישת אמנות גרועה. כאן כורתים העוסקים ב"אמנות לתיירים" את הענף שעליו הם יושבים ואף גורמים נזק לשמה הטוב של ישראל.

הביתן לציור ופיסול, גני התערוכה, יריד המזרח

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 31.8.62 / תע' קבוצתית / גני התערוכה / יריד המזרח / תל-אביב

10 הציירים ושלושה הפסלים המשתתפים בתערוכה שבגני התערוכה ביריד המזרח, מציגים מניפה של כ־70 יצירות שבחלקן הגדול ראינוה כבר בתערוכות יחיד, בתערוכות כלליות ובתצוגות אחרות. עניין המגמה של הרכב התערוכה מתעורר כמעט ממבט ראשון. קשה מאוד למצוא מהו קנה־המידה שלפיו נבחרו דווקא משתתפים אלה. אמנם כל המשתתפים הם ציירים ופסלים ידועים, אך אם היה זה קנה־המידה היחידי - הרי חסרים רבים מחשובי אמני הארץ. על כל פנים, ברור שלא היה כאן כל קנה־מידה של משקל סגולי אמנותי, תפיסה אחידה, נושא משותף, או כל מכנה משותף אמנותי אחר.

נפתלי בזם מציג שש עבודות המוכרות מתערוכותיו הקודמות. במוצגיו בולט שימושו המיוחד באלמנטים המופיעים כרגיל בציור מופשט למטרות פיגורטיביות.

נחום גוטמן מראה לראשונה ניסיון לבנייה ציורית טהורה במרכז ציורו "אניות". יחד עם זה, מופגן סגנונו המוכר, הקליל והאילוסטרטיבי בציורים האחרים כ"ליד הכנרת" ו"רחבה בטבריה".

חיים גליקסברג מופיע גם הוא בעבודות שהוצגו כבר בתערוכות היחיד שלו בביתן "הלנה רובינשטיין". כמו אז, כן עתה, נעימה הפגישה עם יצירתו המאופקת והתרבותית של צייר נלבב זה.

אליהו גת נטש את מאבקו הארוך וניסיונו למזג אלמנטים וצורות מופשטות בלי לעבור לציור מופשט. בתערוכה זו יש ציורים מופשטים לחלוטין. נראה שהציורים הנוכחיים הם בגדר ניסיונות ראשונים של אליהו גת בציור מופשט וקשה לומר שהתוצאות משביעות רצון. הציורים אינם בנויים כהלכה וניכרת נטייה להשתעשע באפקטים זולים (התזות), שאין להם דבר עם הבניין הציורי. רק בציור אחד, "ציור 62", יש רמז למבנה סביר, שגם הוא מוכר היטב מעבודות ציירי "המופשט הלירי".

יוסף הלוי מציג שש עבודות בדרך טיפול חדשה. אם כי הנושא והצבעוניות שאפיינו את עבודותיו הקודמות מופיעים גם הפעם, אך דרך הטיפול הטכני בנושא שונה. הכתמיות של סכין הציירים והמכחול העבה, פינו מקום למערכי משיכות מכחול דק יותר. האגדות הפולקלוריסטיות של התימנים, מוצגות עתה על טהרת משיכות המכחול שריכוזיהן קרובים, לפתע, לציירי "האבסטרקט הלירי". נדמה שעם מעבר זה של הלוי, נפגמה במידת מה הבנייניות שהיתה כה ברוכה בציוריו הקודמים. הכתמים והצורות המרכזיים מדוללים מדי, לא תמיד יש אורגניות צבעונית עם הרקע, והם אובדים בחללו.

ההפתעה הנעימה של התערוכה הוא אלחנן הלפרין בשישה אקוורלים בעלי איכות גבוהה. הלפרין מגיע באקוורלים אלה לחופש ביצוע, שקיפות ומבנה צלול, שכמוהם אפשר

למצוא רק אצל מעטים מחשובי האקוורליסטים בארץ. הסדרה שנקראת "נוף", תופסת את העין בביטחון ביצועה ובאיפוקה התרבותי.

מרסל ינקו מופיע בסדרת נופים, קומפוזיציות ומבנים שאינם אלא ואריאציות בסגנון ציורו הידוע. אם כי ניכר חופש רב יותר מהרגיל אצל ינקו בציור "נוף", עדיין מושלת בכיפה הנוקשות והיובש, שנהפכו לסימן ההיכר שלו בשנים האחרונות.

אריה לובין מציג ואריאציות על נושאו הנצחי - ערבים. ב"'אטיוד' ליפו העתיקה", מתחיל לובין להרחיב את היריעה והריהו משלב בה גם קטע נוף במקום הרקע המבני־הסתמי הרגיל. יחד עם ואריאציות אלה הוא מציג שני נופים מהשנים 1948-6, המרמזים, מבחינת המבנה בעיקר, על עבודותיו העכשוויות.

משה מוקדי מציג שלושה גואשים, השייכים לסגנונו המופשט והקליל כפי שהוצג בתערוכתו האחרונה בביתן "הלנה רובינשטיין".

יוחנן סימון עדיין עוסק בציורים דקורטיביים־מתחנחנים בצבעוניות שרירותית וצורות נוקשות וחסרות רגישות.

הפיסול מיוצג בתערוכה זו ע"י שלושה פסלים, המציגים עבודות שכמעט בלי יוצא מהכלל, הופיעו בתערוכות שונות בעבר.

דב פייגין מציג לראווה ארבע סקיצות ברונזה לפסלים, שכבר ראינו בהזדמנויות שונות.

רות צרפתי מציגה גם היא עבודות, שחלקן ראינו עוד ב-1959 עבודותיה מעידות שהפסלת מצטיינת ברגישות לנפח, צורה ולחומר ו...שאיבה מוגזמת ממקורות זרים ("אישה יושבת").

משה שטרנשוס מציג גם הוא עבודות מוכרות, ואם כי הן נאות כל אחת לעצמה, אין הן נובעות מתפיסה אחידה לחומר או צורה.

מתקבל הרושם שהפסלים שוקטים על שמריהם וממעטים ליצור, מאחר שכל עבודותיהם מוכרות היטב מתערוכות קודמות ועוצבו לפני שנים.

פתיחת גלריה "בכחוס" בירושלים

הארץ / 7.9.62 / תע' קבוצתית / גלריה "בכחוס" / ירושלים

לגלריות בבירה נוסף עתה נופך בעל משקל סגולי אמנותי מבטיח בדמותה של גלריה "בכחוס" שנפתחה ברח' יפו 51. הגלריה תציג מבחר מצומצם של אמנים שהמשותף ביניהם הם רגישות תודעה ושימוש בפתרון אישי ביחידות המבנה הציוריות. מבחר היצירות המוצגות בגלריה זו אינו נראה כמותנה בשיקולים מסחריים, אלא ע"י רמה אמנותית בלבד, בלי לגלוש למלכודת הרגילה של חיפוש ציירים הפועלים במסגרת נוסחת ציור אחת ויחידה, וכך להשיג רמה טכנית גבוהה על חשבון הרעננות והמקוריות. מגמתה של גלריה זו היא יומרנית וקשה, ויש לקוות שגם בהמשך קיומה תצליח לשמור על הרמה הגבוהה של הפתיחה, גם כשיתנו אותותיהם הלחצים הבלתי־נמנעים של המסחריות. מספר המשתתפים בגלריה הוא, כאמור, מצומצם, וכל אחד מהאמנים המשתתפים הגיע לדרך ציורית אישית.

אביבה אורי מוכיחה שביכולתה להפתיע מדי פעם מחדש במקוריותה ובכוחה האמוציונלי. זוהי אמנית המגלה תסיסה והתפתחות בלתי פוסקות, והמסרבת לפעול מתוך נוסחת ציור או רישום אחידה. פתרונותיה הגראפיים מפתיעים מדי פעם בישירותם וכנותם.

אביגדור אריכא, העושה זה שנים רבות בפאריס, מיוצג ע"י כמות מצומצמת של עבודות מופשטות, בהן הוא בונה מערכי משטחים־כתמים היוצרים תחושת מרחב. ציורו כיום, כמו בתקופתו הפיגורטיבית, הוא אינטלקטואלי מאוד, וניכרת בו נטייה קלה לאלגנטיות שאינה פוגמת בשלמות היצירות, אך מכניסה בהן נימה של יובש. גם כאשר הצורות עצמן הן חופשיות למדי, נוצר הרושם שאריכא מגיע קודם למסקנות אינטלקטואליות הקובעות, רק לאחר מכן, את פתרונותיו הציוריים.

יוסף הלוי מציג גואשים חופשיים בהם משולבים קווים עם משטחים גדולים, כשהאחד נבלע ומבצבץ שנית בשני. בציורי השמן המוצגים בגלריה, מוכיח הלוי שבדרך ציורו החדשה, העשויה במשיכות מכחול נמרצות במקום הנחות כתמים רחבים בסכין ציירים, טמונה התפתחות חשובה בכוח. שלא כציורים המוצגים בתערוכה המתקיימת עתה ב"יריד המזרח", מרוכזים ציוריו של הלוי בגלריה "בכחוס" הרבה יותר, ויוצרים מרקם ארוג היטב של משיכות מכחול בלי הפיזור והדילול שבציוריו אשר ב"יריד המזרח".

פנינה חזן מיוצגת בכמה אקוורלים, שהופיעו בחלקם בתערוכת היחיד שלה לפני כחצי שנה בתל־אביב. כאז, כן גם עתה, מוכיחה הציירת את תחושתה העמוקה למדיום האקוורל ושקיפותיו יחד עם יכולת מבנה יציבה. ציוריה המופשטים נובעים מנופים שצומצמו למערכי צורות, וצבעיהם הופרדו לשכבות צבעוניות חופפות ושקופות.

לאה ניקל מיוצגת בציורי שמן שהופיעו בתערוכותיה הקודמות. זוהי "ציירת לציירים", בעלת תחושה מעודנת לאווירה הקרובה ברוחה לציורי המזרח הרחוק, הנושאת בחובה גם מעין הדים דקים של מסתורין.

הצייר רפי לביא, שעורר ויכוחים כה רבים עם הופעותיו הפומביות הראשונות בשנתיים

האחרונות, מיוצג ע״י כמה ציורי שמן המוכיחים שוב את מאבקו - ואת ניצחונותיו - בדרכו המיוחדת. יותר מאשר אצל כל משתתף אחר בתערוכה, מופיעה אצל רפי אותה "בלתי נמנעות" תשובה בבחירת צבעים ובתפעול הקו. מאז תערוכתו האחרונה בתל־אביב, בה היתה התפתחות הקו הרגישה דומינאנטית, פיתח רפי בדרכו המיוחדת את אפשרויות משיכת המכחול העבה, ומשטחי הציורים מורכבים עתה הרבה יותר ע״י יצירתם בדרכים שונות במשיכות מכחול דק, מכחול עבה, ערבול קווים - בלי לקפח עת עצמיותם של הקווים עצמם - ושימושים בעוביים השונה של עצם מדיום צבע השמן. מורכבות זו אינה באה על חשבון הפשטות והמיידיות, שהם חלק מדרישותיו הראשונות של צייר זה.

לואיז ש״ץ מציגה אקוורלים בבנותה בהם צורות צבעוניות וגיאומטריות כדי מערך מאוזן היטב בעל אספקט אסתטי מובהק. בתדפיסיה נוטה לואיז ש״ץ יותר ויותר לעבר המופשט הגיאומטרי עם מעלותיו, המתבטאות באפשרות לאיזון מדויק, ומגרעותיו, הטמונות בעצם ההנחה שקיימת אפשרות ליצור יחסים חד־משמעיים ולהשיג תוך כדי כך חוויה, שיותר משהיא אסתטית היא דקורטיבית בלבד. יש לציין, עם זאת, ששליטתה של לואיז ש״ץ במדיום האקוורל ודרך בנייתה הזהירה, יכולים לשמש דוגמה להרבה אקוורליסטים, הנוטים להשתכר מעצם השימוש בנזילות צבע המים והאפקטים המקוריים שמדיום זה מאפשר.

נעמי סמילנסקי מיוצגת ע״י אוסף תחריטים בטכניקה מעולה. נעמי סמילנסקי משיגה אווירה קטיפתית־חמה ורוטטת באמצעות מבני הצורות והניואנסים העדינים של צבעי שחור־לבן. ציירת זו עדיין אינה מגלה תפיסה אישית צורנית, ואם כי כל תחריטיה נאים כל אחד לעצמו, עדיין אינם משתלבים כדי הצבעה על תפיסת עולם ציורית מוגדרת. עם רגישותה לבניין צורה, מגלה נעמי סמילנסקי פקפוק והיסוס בעת השימוש בקו, ופתרונות רבים שהיו מושגים בצורה משכנעת בהפעלת מערך קווי מתאים. נפתרים בצורה קצת חמקנית בעימוד צורות־גופים.

נוסף על ציירים אלה, הקשורים באופן קבוע בגלריה, מוצגים גם "אובייקטים" של יגאל תומרקין ואקוורלים ורישומים של הצייר הצרפתי הנודע, שביקר בארץ זה לא כבר, ז׳ורז׳ מאטייה. אקוורלים אלה, טבועי אווירה של בארוק־רוקוקו, מעוררים בחלקם גם תחושה של סלוניות מבריקה, שהוא דווקא הצד הפחות נעים בגישתו של צייר חשוב זה.

הערות לאירועים באמנות הפלסטית בתשכ״ב

אמנות ישראל ב־1962 / הארץ / 28.9.62

אחר הפעילות הנמרצת והאירועים הגדולים של שנת תשכ״א (התערוכה הצרפתית המודרנית, גלריות גדולות לאמנות וכד), מצטיירת שנת תשכ״ב כשנת התארגנות פנימית ושקט יחסי. אין להבין שקט זה כחוסר מעש. מורגש איזה מתח פנימי מתחת לפני השקט הזה ואדוות קלות ממתח זה מופיעות גם על פני השטח הרדום כביכול.

דומה שבתחום הגלריות הגדולות חלה ירידה במתח, ופעילותן נעשית כאילו בעצלתיים. למרות כמה תערוכות חשובות ונאות, נראות הגלריות הגדולות כתוהות ומחפשות מערך התקפה חדש. יחד עם זה, חלה מעין העברה בפעילות מהגלריות הגדולות, שניסו למרות השיקולים המסחריים לקבוע גם רמת מוצגים גבוהה, לעבר גלריות פרטיות בגלריה של ״הדסה ק׳״ והגלריה של ״ז׳אן תירוש״ - שנוטות אמנם להעדיף ציורים של ציירים ידועים, אך בתנאי שהם ציורים עוברים לסוחר. לשון אחרת, הצד המסחרי נעשה כאן גלוי יותר ו״המעטה האידיאולוגי" הדק, נעשה דק ושקוף עוד יותר. בד בבד עם גלריות מסחריות אלו, נפתחה בעת האחרונה גלריה נוספת, גלריה "בכחוס" בירושלים, שבה מושם הדגש קודם כל בשיקולי הרמה האמנותית, למרות הידיעה הברורה שציור טוב, ובפרט ציור חדשני ומודרניסטי, הוא קשה למכירה.

שנת תשכ״ב היתה משופעת בתערוכות, אולם לא היתה בהן גם אחת שתשווה לתערוכת "האמנות צרפתית המודרנית" של שנת תשכ״א. תערוכות החוץ החשובות הוצגו דווקא בירושלים. במוזיאון "בצלאל" הוצגו תערוכותיהם של יוליוס ביסיאה וז׳ורז׳ מאטייה ותערוכות חשובות שאורגנו בארץ כתערוכת אמנות פרו־קולומביאנית מאוספו של סם דובינר, הנערכת שם בימים אלה. מוזיאון תל־אביב תרם את חלקו בתערוכת אונורה דומייה ופסליו, שהיתה גם מהנה וגם מאלפת. נערכו גם תערוכות של ציירים ישראליים שעוררו הד, ולעיתים, ויכוחים סוערים. בלטו תערוכותיהם של יגאל תומרקין, משה מוקדי, חיים גליקסברג, יחיאל קריזה ואלחנן הלפרין. בפיסול היתה הפעילות מצומצמת ביותר, והישגה החשוב ביותר היה פסלו של יצחק דנציגר ל״יד לבנים" בחולון.

ייצוג ישראל בחו״ל נתן אותותיו בעיקר בשלושה אירועים מרכזיים: השתתפות ממלכתית בביאנלה בוונציה ובביאנלה לצעירים בפאריס, וכן תערוכת אמני "גלריה ישראל" שאורגנה ע״י גלריה זו ביפן. התגובות על תצוגות הישראלים, כפי שהופיעו בעיתונות ובביקורת העולמית, היו מאופקות למדי, והטון הכללי היה טון של רצון טוב והערות שגרתיות על "הקוסמופוליטיות של האמנות" וחוסר התנופה, שכמובן מאפיין לא רק את הציור בארץ.

גם לפרס הרישום שניתן לשמואל כ״ץ בביאנלה האחרונה, קשה לקשור כתרים רבים מדי, גם אם זה מחניף לרגש הלאומי הישראלי.

מגמה 1 - בגני התערוכה

הארץ / 5.10.62 / תע' קבוצתית / "מגמות 1" / גני התערוכה / תל-אביב

בתערוכת "מגמות 1" קובצה כמעט כל העילית של המשמרת הצעירה והעולה בציור בארץ. תשעה האמנים שיצירותיהם מהוות את התערוכה הגיעו כולם לגיבוש סגנון אישי, והמאפיין את כולם הוא השימוש האישי והתודעה המלאה ביחידות המבנה הפלסטיות. מבחינה זו, מהווה התערוכה חתך מבהיר והדגמת המגמות השונות המהוות את האתגר לדור הציירים הצעירים בארץ. הזרם היחידי שלא נכלל, הוא זרם המופשט הגיאומטרי.

אביבה אורי מיוצגת בחמישה רישומים, המפגינים שוב את יכולתה הבלתי־מוגבלת ליצירת תבניות צורניות אורגניות ובעלות הגיון ציורי מעולה. אימרתו של אוסקר ויילד "הטבע מחקה את האמנות", מקבלת כאן משמעות שונה מאוד מלגלגנותו הצינית של אומרה. רישומיה של אביבה אורי הם תהליך שאינו מחקה את הטבע ויחד עם זאת אפשר למצוא גם ברישומים וגם בטבע אותה חוקיות עצמה, שכל הניסיונות להגדירה במונחים של שיווי משקל, תנועה והתפתחות מיכנית של צורה, עולים בתוהו נוכח הרבגוניות והעושר הבלתי־נדלה של הטבע ושל יצירת אמת.

אברהם אופק מיוצג ע"י ארבעה ציורי גואש ושלושה תדפיסים. גישתו של אופק היתה, והינה. במסגרת הריאליזם הלירי ובאה לידי ביטוי בעיקר בגואשים, שלמרות ביצועם הגראפי, מורגשת בהם ידו החופשית של הצייר. דווקא הצד הצורני לקוי מעט בציוריו של אופק ואין פרופורציה סדירה בין המבנים הגיאומטריים באופיים (הבתים) ובין התנועתיים (שמיים, אוויר, ואפילו עצם מבנה ההרים). התדפיסים של אופק גראפיים מאוד ולעיתים נראים כסקיצה לקישוט קיר דקורטיבי.

אורי ריזמן מציג חמש עבודות שמן הקרובות לעבודותיו של הצייר גרוס עד כדי אי־הבחנה ביניהם. אמנם גרוס משתמש בחומריות שריזמן מעדיף משטחים רחבים של צבע טהור, אך מבחינת עצם תפיסת עיצוב המשטח והחזרה לדימויים ריאליסטיים, אין כל הבדל בין
השניים. בבדיקה מדוקדקת יותר, מתברר שחלק מציוריו של אורי ריזמן אינו עומד במבחן המבנה, אם מתעלמים מהדימוי הפיגורטיבי.

רפי לביא מציג חמש עבודות שמן מתקופות שונות, המעידות על הסתערותו לעבר בעיות צבעוניות וצורניות מורכבות יותר ויותר. עבודותיו המאוחרות מדגימות את תודעתו של רפי ליחידות המבנה ואת שימושו הבלתי־מקובל בקו כיוצר משטח וטקסטורה, ובמשיכת המכחול הרחבה כמוסכת רגישות ותנועה. נוסף על כך שזהו מבנה במובן המקובל, הוא מעמיס עליו תבנית נוספת, המרחיבה את משמעות המצויר.

אודרי ברגנר (חמישה ציורי שמן) מפתחת בעקביות עקשנית את סגנון האקספרסיוניזם המופשט. על השטחים בעלי המתח שהופיע בתצוגותיה האחרונות, נוספה גם השתברות צבעים, המרככת מעט את נוקשות התנועות ומוסיפה להן גיוון קליל יותר.

יגאל תומרקין מיוצג בשישה "אובייקטים" ובשלושה פסלים. על שימושו המיוחד של תומרקין בחומריות כבר נכתב בעת תערוכת היחיד שלו. אפשר רק להוסיף, שבמוצגים הנוכחיים מופיע שימוש מצומצם יותר באפקטים דרמטיים וחיפוש רב יותר בקליגראפיה, המהווה חלק מהמבנה הציורי. הפסלים של תומרקין מאופקים הרבה יותר והצורה שבהם קפדנית, להוציא את השימוש בתיל הברזל בפסלו, שהוא אלגנטי ומרכך שלא לצורך את תבנית הפסל.

פנינה חזן מופיעה הפעם דווקא בציורי שמן ולא באקוורלים. אם אמנם מהווים ציורים אלה את מיטב ציורי השמן של פנינה חזן, יש להצטער שהעדיפה להציגם במקום אקוורלים. אמנם תכונות היסוד המופיעות באקוורלים מצויות גם כאן, אך בצורה דהויה ואטומה יחסית. אי אפשר לבנות ציור שמן באותה דרך ובאותו מערך צורני המתאפשר באקוורל.

צבי טולקובסקי מציג חמישה ציורים אסתטיים ודקורטיביים ביותר. טולקובסקי יוצר בחומר משטח דמוי־טיח בו הוא חורט מערך קווי וממלאו לאחר מכן בצבע כהה שמדגישו. כל הצבעוניות של טולקובסקי היא לשימוש דקורטיבי בלבד ולמעשה גם כאשר הוא משתמש בצבעי ירוק, חום ואדום, התפיסה היא בשחור־לבן. המערך הקווי כשלעצמו נאה מאוד, אך מיטשטש משום הצבעוניות הקישוטית והחומריות, שגם היא בצבעוניות, ממלאה בעיקר תפקיד של אווירה.

שמעון אבני מהווה את אחת הפתעות הנעימות של התערוכה. צייר זה, שדרכו אינה אצה לו, מתקדם לאט, עקב בצד אגודל, במסגרת הסגנון המופשט הלירי שפיתח לעצמו והגיע בו לסגנון אישי. ציוריו מוכיחים שבעקביות ובהתמדה אפשר להגיע לתוצאות משכנעות יותר מאשר בקפיצות דרך והברקות האהובות כל כך על רבים מהציירים. עבודותיו האחרונות של שמעון אבני בנויות על איזון נאה של תנועות מכחול בוואריאציות מתגבהות והולכות מפני הבד ועד לשכבת הצבע העליונה. בעבודות אלה הגיע אבני לצלילות רבה יותר מאשר אי־פעם, למרות הבעיות שהתעוררו אצלו עם הוויתור על פיתוח צבעוני לפי סולם גוונים ומעבר לפיתוח צבעוני בצבעים טהורים יותר.

התערוכה הכללית של אמני ישראל

הארץ / 8.3.63 / תע' קבוצתית / בית דיזנגוף / תל-אביב

קרוב ל-400 יצירות ציור פיסול ורישום מייצגות את האמנים חברי אגודת הציירים והפסלים בתערוכתם השנתית. יש לזכור שתערוכה כללית כזאת הנערכת עתה, אינה נבחרת ברובה ע"י צוות שופטים מאחר וכל אחד מחברי האגודה רשאי להשתתף ביצירה אחת לפחות, ותפקיד ועדת שופטים במקרה כזה מצטמצם לבחירת המוצגים של הציירים ששלחו למעלה מיצירה אחת. לשון אחר - כל צייר בוחר, במקרה כזה, את ייצוגו האישי, הנראה ביותר בעיניו - גם אם היצירה היא יוצאת דופן ואינה אופיינית לדרך יצירתו הרגילה של האמן. כך קורה, שלעיתים קשה מאוד להכיר את רמתו האמנותית האמיתית של המציג, שאינה משתקפת במדויק בתערוכה כללית, ואפשר לקבל מושג עליה רק בתערוכת יחיד. דוגמא אופיינית היא למשל ציורו של יחזקאל קמחי "צמיחה אפורה", ציור נאה מאוד לכל הדעות, אך בפירוש יוצא דופן ביצירתו, כפי שאפשר היה להיווכח בתערוכת היחיד של אמן זה.

על תערוכה כללית אפשר לדון לפי שתי גישות השונות זו מזו בתכלית: עיון ביצירותיהם האישיות של המשתתפים, או סקירת התערוכה כחטיבה כללית שצריכה לשקף מגמות והישגים של האגודה הכוללת את רוב רובם של אמני הארץ. אם לדון בתערוכה כמייצגת את החיפושים וההישגים של האמנות הפלסטית בישראל, אפשר לציין, ללא חשש, שמבחינת רמה מקצועית המצב הוא טוב במידה יחסית. אגודת הציירים והפסלים מתגבשת כאגודה מקצועית מובהקת, דבר המשתקף ברמה העולה של התצוגה הכללית. נראה שהקריטריון לכניסה לאגודה, ולתערוכה, אינו כרוך בהעדפת זרם זה או אחר והתביעה היחידה (והמוצדקת מאוד) היא: תודעה מקצועית ציורית. אין האגודה מתעניינת, ודבר זה כבר נעים פחות, אם יש לאמן על מה להצביע והתביעה היא רק שהדבר יוגש בדרך ציורית סבירה. נראה שההטפה לתודעה מקצועית ציורית, נושאת סוף סוף פירות ראשונים ונדמה שבתערוכה כה כללית קשה לתבוע הרבה יותר מזה.

כמובן שאין לשער שבתערוכה, בה משתתפים למעלה מ-300 אמנים, יהיו כל המוצגים ברמה אמנותית שווה מכל הבחינות, וגם כאן כבכל תערוכה כללית יש הבדלי רמה ניכרים לטובה וגם לרעה. יש לזכור היטב, לפני כל דיון בהישגים מיוחדים, שכל סיכום של הישגי ציירים בודדים אינו משקף בהכרח ולמישרין את הרמה הכללית, אלא נשאר בסופו של דבר הארה על אמן בעל ייחוד אישי והישגים אישיים. אחר הסתייגות כזאת, אפשר לציין את הבולטות ביצירות התערוכה. המשותף והמיוחד ליצירות הבולטות הפעם היא עובדת אי־השתייכותן לכל זרם שבאופנה, והיותן שייכות לכל גווני קשת הגישות הרחבה הנפוצות עתה בארץ ובעולם.

אברהם אופק מציג שני גואשים שנושאם נופים בעלי אווירה פיוטית בסגנונו המובהק של צייר זה. אוטו אלנבוגן מפתיע בציור חופשי לפי התמאטיקה בה נהג לעסוק בשנים האחרונות. במקום גישה גראפית־דקורטיבית, מופיע הפעם טיפול חופשי הקרוב ברוחו לציוריהם של ההולנדים יורן ואפל. נפתלי בזם מוכיח בציורו "דמות עולה" שגם בסגנון

מגובש וקבוע אינו נתפס לשגרתיות ונשמרת בו ההתפעמות העמוקה לאותו דבר "שמעבר לדברים", המעניק ליצירותיו אווירה כמעט מטאפיזית. יוסל ברגנר מציג שתי תמונות שאחת מהן, "קיר ספרדי", מהווה את אחד המוצגים היפים בתערוכה. בציוריו ממזג יוסל ברגנר בהצלחה ובשכנוע רב את תקופתנו "האפורה" עם נושאי "המלאכים" והמלכים, ומגיע לציור רוחני בעל אווירה גותית־בארוקית חמורה ועזת הבעה. "מטרונית בכובע" של יוסף הלוי מייצגת יפה את צבעוניותו של צייר זה, בעוד שציורו השני, "שני מלאכים", שגרתי הרבה יותר. בולט מאוד ברמתו הוא ציורו של אלחנן הלפרין "יונים בשקיעה" עשיר הצבע והמבע. ציורה של קלייר יניב "מעלה ההר" מגובש ובנוי היטב ומעורר סקרנות לשאר יצירותיה של אמנית זו. ציורו האקספרסיבי של יוסף גטניו מייצג היטב את יצירתו של צייר זה, המציג עתה תערוכת יחיד בביתן אלחריזי. ציירת אחרת, העורכת עתה גם תערוכת יחיד מעניינת (גלריה 220), היא שרה וסקוביניק, המציגה שני ציורים שופעי חיים: "צבעונים אדומים" ו"קומפוזיציה מוסיקאלית". חנה לוי תושבת צפת, מציגה נוף מופשט "נוף הגליל", בו הצליחה להגיע לכוח ולחופש שאפיינו עד כה את הרישומים וציורי הגואש שלה. אברהם מנדל מיוצג בשני ציורי שמן אקספרסיוניסטיים־דמיוניים, הקרובים ברוחם לאווירת ציוריהם של אנסור ונולדה. דוד משולם מציג טריפטיכון רב כוח: "הלילה האחרון", העשוי בכתמי צבעי מתכת על רקע שחור עשיר. יש בציור זה מאווירת הציור הרומאני של ימי־הביניים ומחומרתו. אריה קילמניק, פנים חדשות בתערוכה, מוכיח חוש צבעוני עשיר ורגישות למבנה ציורי. בציוריו "מלך" ו"נוף עם סירה" ניכרת עדיין השפעה עקיפה של ארדון, אך יש בהם התחלה של חיפושים עצמאיים. משה רוזנטליס מוכיח בציורו "סירות דייגים", שאין די להרעיף טעם טוב במבנה הציור ובהנחת הצבע, אלא יש צורך להמשיך ולהשתמש בטעם כזה גם בעת החתימה עצמה, שבמקרה זה פוגמת מאוד בציור.

המצב בפיסול מעודד פחות מאשר בציור - אולי בגלל מיעוטם היחסי של הפסלים. עשירות יותר הם יצירותיהם של אהרון אשכנזי, בעיקר "קומפוזיציה מס. 2", חוה מחותן, המציגה שתי קבוצות גופים פלסטיים בשם "תהלוכה מס. 1; 2", ורוברט בזה.

אם עד עתה הוזכרו היצירות שרמתן בלטה מעל הכלל, כדאי לציין שיש גם יצירות שתכונותיהן דורשות ציון מיוחד - לשלילה. למרבה הצער, יש מספר מוצגים, שאם כי הם בסגנון אופייני ומוכר הקשור ב"שם" של ציירים מצליחים, הריהם פזילה (או אף הזדהות) לטעם "סלוני". שמואל כ"ץ מציג שני מונוטיפים "בחצר הקיבוץ" ו"נרגילה", בהם ניכרת ידו הקלה והווירטואוזית, אך גם שימושו הרב באפקטים זולים, התחנחנות ונטייה לצבעים מתקתקים. גם בציורו של ראובן רובין "זאת היא הארץ", חברו יחדיו ספרותיות קלושה וצבעוניות מתקתקה.

אין כל אפשרות להעריך בנפרד את כל היצירות הראויות לכך, שמוצגות בתערוכה זו, אך דומה שמהרוגמאות שהובאו, יכולה להצטייר תמונה כללית מעודדת למדי על התערוכה הכללית של אמני ישראל 1963.

שנתון צילום ישראלי

"צילום ב-1963" / הארץ / 28.5.63

שלא כציור, שהצייר בונה ע"י כתב יד ציורי מיחידותיו היסודיות ביותר, מהווה הצילום תהליך בחירה מעיקרו. להוציא ניסיונות מעבדתיים, שבהם מושגת התוצאה ע" י פעולה למישרין על נייר ההדפסה או הנגטיב, שלא בדרך המצלמה - הרי השאלה העיקרית העומדת לפני הצלם היא בערך: "מה עלי לצלם כדי להביע את אשר בלבי?" כמובן שלשאלה זו קודמות כמה שאלות טכניות-מקצועיות יותר, מסוג "איך עלי לצלם כדי להשיג תוצאה זו או אחרת?" ושאלות דומות, שלמעשה אינן צריכות להופיע אצל צלם-אמן מקצועי.

לאמיתו של דבר, מנוסחת השאלה העיקרית רק לעיתים רחוקות בצורה מדויקת, וברוב המקרים תופס עצם זה או אחר, או אירוע מסוים, את תשומת לבו של הצלם המחליט לצלמו . כאשר אירוע כזה מזדקר לעין הצלם, עושה הצלם תוך כדי צילום (או אפילו תוך כדי החלטה לצלם) את הבחירה. תהליך בחירה זה הוא תוצאה מגישתו האסתטית התרבותית, ואפילו האתית, של הצלם, ובאמצעותו משתקף אופיו האישי. ואמנם אצל צלמים-אמנים אפשר למצוא לעיתים תפיסה אישית המגיעה, במקרים בודדים, אף לגיבוש סגנון אישי ייחודי. סגנון אישי כזה הוא קשה מאוד להישג במדיום הצילום, התלוי כל כך בבחירה שגם היא מוגבלת מטבעה.

אם לדון על מושגי הצלמים בארץ על פי 'השנתון הישראלי הראשון'*, הרי שהצלם הישראלי (ולא הישראלי בלבד) הגיע רק עתה לדיון בבעיות שהעסיקו את הצייר האירופי בשלהי המאה ה-19. רק לעיתים רחוקות, אפשר למצוא בצילומים חיפושים בעלי תודעה צורנית אמיתית. ברוב רובם של התצלומים מוסר הצלם "צד אנושי", שהוא מעין רפורטאז'ה, סימבוליקה ואיפיון פשוטים והרבה מאוד קוריוזים לשמם. אין רע בכל אלה, ולרוב התצלומים

מעניינים כשלעצמם, אך הצילום התובע שם של אמנות, אין להניח שיוכל להתעלם מהעובדה שהוא אמנות ויזואלית וחוקיה של זו חלים גם עליו. בשנתון משתתפים 75 צלמים המיוצגים ע"י 146 תצלומים שונים. עורך השנתון, הצלם פטר מירום, איש חולתה, ערך את השנתון לפי הקווים המקובלים בשנתוני הצילום האמריקאיים. לאמיתו של דבר, אם יוסרו הסימנים העבריים מעל השער ובמקומם ייכתבו סימנים לטיניים, אי אפשר יהיה להבדיל בין השנתון הישראלי לדומהו האמריקאי. בלי לנסות לדון אם אמנם קיים בכלל משהו הנקרא "צילום ישראלי", ואם רצוי שלשנתון ישראלי יהיה גוון לוקאלי מיוחד, נוכל לומר שבשנתון זה אפשר למצוא רמה שאינה נופלת מרמת רוב השנתונים הבינלאומיים. אם תיערך השוואה בין המבחר העצום והאפשרויות החומריות העומדים לפני עורך אמריקני, ובין אפשרויותיו של העורך הישראלי, הרי שאי אפשר שלא לציין את השנתון הישראלי כמוצלח ביותר. אך אם מתעלמים (במידה שמותר בכלל להתעלם מגורמים ראשונים במעלה כאלה) מהמבחר

ודנים ברמה אמנותית בלבד , הרי אפשר למצוא בשנתון הישראלי הרבה צילומי קוריוז, רפורטאז'ה, ריאליזם סוציאליסטי (בצילום הוא עדיין קיים כגישה), ותצלומים סנטימנטליים־נוסטלגיים, בעוד שהתצלומים האמנותיים מבחינה צורנית מעמיקה יותר לוקים בחסר.

בין התצלומים המעטים שהצד הצורני (הכוונה לא רק לקומפוזיציה הכללית) הובא בהם בצורה נאותה, כדאי להזכיר את צילומו הנאה של דניאל רוזנבלום "חולות", את צילומו של מיכה האן (64) ואת צילומו הבנוי טוב של מרטין קורץ (82). כמה צלמים הגיעו לסף הצילום הצורני השלם, אך לא עמדו בניסיון ולא התאפקו מלהכניס לתצלום אלמנטים "זרים" כגון דמויות האדם בתצלומים של מרים שמיר ויוסף כספי (137). בין תצלומי האיפיון וה"רגע האנושי" בולטים אלה של ורנר בראון (123). יהודה זעירא (74), מרטין קורץ (54, 67) דניאל רוזנבלום (68), בוריס כרמי (44, 61), אם להזכיר בודדים בלבד. כמה מהצילומים היפים ביותר בשנתון טבועים בחותם ההומור וההפתעה כמו צילומיהם של ורנר בראון (110), בעל האווירה הכמעט סוריאליסטית ושל מרטין קורץ בעל ההומור המעודן, וראויים להיכלל בכל קובץ טוב של צילומים.

אם לסכם את הופעת השנתון הישראלי הראשון לצילום, הרי שאפשר לברך על ניסיון מוצלח ולקוות שבשנתון הבא יושם דגש חזק יותר על הצד הצורני של הצילומים הנבחרים.

• שנתון ישראלי לאמנות הצילום א', העורך: פטר מירום, הוצאת "אגם", חולתה

אמני הקיבוץ הארצי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 21.6.63 / תע' קבוצתית / בית־הסופר / תל־אביב

הרמה הכללית העולה של האמנות הפלסטית בישראל, משתקפת היטב גם בתערוכה הכללית של אמני הקיבוץ הארצי, למרות מס השפתיים והפראזות הנמלצות שבפתיחה לקטלוג לפיהם מדריך את האמן איש הקיבוץ "הצורך הפנימי ליצור ובדרך זו לבטא את אמונתו בחיים, באדם ובקיבוץ".

נראה שהצורך האמיתי המדריך את האמן בקיבוץ, הוא אותו צורך עצמו המדריך כל אמן בכל מקום בלי כל תוספת קיבוצית זו או אחרת, וכך גם טוב יותר. עליית הרמה האמנותית באה לא משום תודעה גוברת בחיים חברתיים משותפים, אלא ע"י העמקה של התודעה האמנותית ורגישות גוברת לצרכי צורה וצבע, המהווים את כלי הביטוי של האמן באשר הוא אמן. אופיינית מבחינה זו היא העובדה שבין למעלה מ־106 יצירות, אפשר למצוא רק אחת או שתיים שנושאן קשור במישרין בקיבוץ וגם אלה אינן אינטרפרטציה של תפיסה חברתית, אלא פשוט נופים או נושאים "פרוזאיים" אחרים.

אם להתעלם, לאור האמור לעיל, מהעובדה החברתית שהמשתתפים בתערוכה הם חברי קיבוץ (או אם לדייק, חברי הקיבוץ הארצי דווקא), נותרת תערוכה שבה משתתפים 39 ציירים ותשעה פסלים, הפועלים במסגרות סגנון וגישות שונות ושנושאיהם הם אותם נושאים עצמם המופיעים בכל תערוכה כללית. בין המשתתפים יש אמנים מוכרים למדי מתערוכות כלליות שונות ותערוכות יחיד, מהם בעלי סגנון מגובש יותר ומהם בתהליך חיפוש, אך כהכללה אפשר לברך על רמה שאינה נופלת, ולעיתים אף עולה, על המצויה בתערוכות כלליות אחרות.

אין כל אפשרות להזכיר את כל הראויים להזכרה מתוך תערוכה זו, אך כדאי לציין בכל זאת את מוצגיהם של הציירים יוחנן בן־יעקב, המיוצג בשתי קומפוזיציות דקורטיביות נאות; את ציורו של משה גבעתי; את מאבקו של שרגא וייל, הגובר לאט לאט על נטייתו להשתמש באפקטים ומגיע, לפחות בציורי השמן, לטיפול ציורי נאות בנושא הספרותי; את ציורה הרגיש "ילד עם בובה" של אסתר פרקל; את ציוריו היפים של יחזקאל קמחי (שאגב הופיעו כבר בתערוכת היחיד שלו); ואת נופיה הצבעוניים הבנויים היטב של סטפי שליימר-יניצקי. מבין הפסלים בולטים שלמה מאיר בתחושתו הבריאה לעיצוב נפחים וארגונם; משה סעידי בקומפוזיציות ברזל הבנויות היטב; ויהושע סגל, המשיג בפסליו משהו מהאווירה הארכאית למרות המפגש הרחוק עם הנרי מור.

כאמור, אלה הם רק חלק מהאמנים הראויים לציון במסגרת התערוכה, שבהחלט כדאי לבקר בה.

במלאת עשר שנים לעין־הוד

"תערוכות" / הארץ / 12.7.63

עם תחילת חודש המופעים למלאות עשר שנים לעין־הוד. נפתחו במקום גם שלוש תערוכות גדולות המדגימות את קשר אמני עין־הוד עם הציור היהודי בעולם, את יצירותיהם העכשוויות של אמני עין־הוד ואת פרי אמנותם הנעשית בסדנאות של המקום.

התערוכה הראשונה נקראת בשם הפרובלמטי במקצת "אמנים יהודים בתפוצות". וכוללת יצירות של אמנים יהודים שפעלו מסוף המאה הקודמת ועד היום ברחבי עולם. התמונות לוקטו מאוספים שונים ומאספנים פרטיים, כשהמשאיל העיקרי הוא בית הנכות הלאומי "בצלאל", ובחלקן אף הובאו לארץ מאוספי הציירים עצמם. המטרה המוצהרת של מארגני תערוכה זו היתה "להציג בפני הקהל אוסף יצירות של אמנים אשר הניחו, ביודעין ובלא יודעין, יסודות לאמנות שטבועה בה נימה יהודית מיוחדת", וכן "ליצור גשר בין האמנים היהודים היוצרים בארצות נכר ובין האמנים היוצרים בישראל". הכוונה במושג "אמנים שהניחו יסודות לאמנות שטבועה בה נימה יהודית" היא, כמובן, לאמנים יהודים מיוסף ישראלס ומאוריצי גוטליב ועד אמנים יהודים בני זמננו, מאסכולת פאריס בעיקר. בלי לנסות ולקבוע עיקרים, יש מידה מסוימת של ערפול בארגון תערוכה כזאת לפי המטרות המוצהרות. גם בלי מידה של התחכמות יתרה אפשר לשאול, במה השפיע, או הניח יסוד, האמן היהודי (המומר), היושב בתפוצות (פאריס), אוסיפ צדקין, על האמנות הישראלית (או היהודית), יותר מאשר, למשל, רואו, שאמנם לא היה יהודי אך חי באותה תפוצה עצמה, או רמברנדט, שאמנם חי בתפוצה אחרת, אך בנושאים היהודיים והתנ"כיים העסיק, ומעסיק עד היום, הרבה מאוד ציירים יהודים.

נראה שכל הבעיה על קיום או אי־קיום אמנות יהודית ספציפית (ולא מדובר כאן במלאכת מחשבת כצורפות של חנוכיות ופמוטים), עדיין זקוקה לליבון לא פחות מאשר המושג "אמנות ישראלית".

מעבר להסתייגות הנובעת מהמכנה המשותף של תערוכה זו, שהוא מחוץ לעצם הציור ולרוב גם מעבר לנושאי הציורים ותוכנם (שאינם דווקא יהודיים), אפשר לפגוש בתערוכה ציירים ידועים, מהם אף דגולים, בסגנונות שונים ומגובשים וביצירות אמנים שעד כה ראינו מיצירתם רק טיפין טיפין. כ־60 אמנים מיוצגים בתערוכה זו בה תמצא ציירים כשאגאל, חיים סוטין, בונאר, יענקל אדלר, לסר אורי, מקס ובר, יוסף ישראלס, מאנה כ"ץ, יצחק לויתן, מודיליאני, קמיל פיסארו, פסקין, קיסלינג, מרק רותקו, אברהם ראנר, ריבאק, ז'אק לוין ורבים אחרים. טבעי הדבר שרמת המוצגים גבוהה ביותר.

בולטות בתערוכה, אם בכלל אפשר "לבלוט" על רקע רמה כה גבוהה, עבודותיהם של יענקל אדלר "עירום", בו ניכר היטב סגנונו המיוחד של צייר מעניין זה שהיה מראשוני המשתמשים בחומר במסגרת ציור; הפורטרט הרגשני של מאוריצי גוטליב; הרישום היפה

והמעודן של מודיליאני "אדם מתפלל"; "נוף" נפלא של חיים סוטין; עבודותיו של פסקין; מעבודותיו הראשונות של מרק רותקו מעניינת ה"קומפוזיציה"; הגואש של שאגאל; ורישומיו (הדפסים) המעניינים והעזים של ליאונרד באסקין.

בתערוכה נמצאות גם יצירות של אמנים חשובים, שחשיבותן היא יותר היסטורית מאשר אמנותית טהורה, או קטעים המהווים יותר אטיוד מאשר ציור עצמאי. "ראש ברווז", למרות היותו פרי מכחולו של סוטין, נשאר בחינת פרגמנט בלבד. ציוריו של משה קיסלינג, בן תקופתו של מודיליאני, נראים היום מתקתקים וחלקלקים מדי. ציירים אחרים מצאו מקום בתערוכה בגלל היותם יהודים יותר מאשר בתוקף רמתם האמנותית הגבוהה. דוגמא לאלה יכולים לשמש המוצגים המתקתקים של בן ציון ואחרים.

בסיכומו של דבר, תערוכה בעלת משקל אמנותי שכדאי מאוד להעבירה בכל מרכזי התרבות בארץ כדי לאפשר גם לאלה שאינם מצליחים להגיע לעין־הוד לראותה.

תערוכת אמני עין־הוד

במקביל ל"תערוכת אמנים יהודים בתפוצות" מתקיימת תערוכה כללית של ציור ופיסול, קרמיקה, פסיפס ומעשי אומנות ומלאכת מחשבת פרי מאמציהם וכישרונם של האמנים היושבים בעין־הוד. יש לזכור שהתנאים לתערוכה כללית כזאת אינם דומים לאלה שבתערוכה כללית רגילה. בתערוכה כזו הנערכת בעין־הוד, אין כל אפשרות למבחר מגמתי או מיון מוקדם יסודי. עין־הוד הוא אמנם כפר אמנים, אך אין פירושו של דבר שכל היושבים ופועלים בעין־הוד הם בעלי רמה אמנותית שווה, וליד מספר אמנים מנוסים ורגישים, מופיעים אחרים, שהדבר היחיד המציין את מוצגיהם הוא רצון טוב. אין להתפלא, איפוא, שבתערוכה בה נוטלים חלק כל אמני עין־הוד לפי הגישה הדמוקרטית של ייצוג שווה לכל אמן, אפשר למצוא ליד מעשי אמנות מקצועיים ומלוטשים, גם הרבה מעשי חובבנות ממש. פער זה בין הקצוות, בולט במיוחד לאור הרמה הגבוהה יחסית של התערוכות הכלליות שהתקיימו בשנה האחרונה בארץ. מאחר שרוב רובם של המשתתפים בתערוכה מוכרים מתערוכות יחיד ותערוכות כלליות, כדאי בעיקר לציין דווקא את יוצאי הדופן שבין המשתתפים. פריחה מפתיעה חלה בציורה של סימה סלונים, שלושת הנופים המייצגים אותה בתערוכה, טובים לאין ערוך מציוריה בתערוכת היחיד האחרונה שלה בתל־אביב. תחושת צבע שנתחדדה וארגון הבד ללא העמסתו, מבליטים את מוצגיה של ציירת זו כאחת ההפתעות הנעימות בתערוכה. פסלה של שושנה היימן "זוג", מראה המצאה טכנית נאה וביצוע דקורטיבי מהנה. המוצגים כולם ערוכים באהבה ובטעם, ומאפשרים עיון בכל אחד מהם.

באגף נפרד מוצגים מעשי מלאכת מחשבת מסדנאות עין־הוד. במפתיע יש מעין הרגשה שכמה מאמני עין־הוד מרשים לעצמם להציג מעשי אומנות ומלאכת־מחשבת ברמה פחותה מזו של אותם אמנים מחוץ לעין־הוד. ייתכן שהם סוברים כי האווירה הרומנטית האופפת את הכפר והיופי הטבעי של הנוף, יעשו מה שלא יעשו המוצרים, וכך אפשר למצוא ליד עבודות מקצועיות הרבה מוצרים העושים רושם כאילו נעשו למען תיירים בלבד. ייתכן שעד השנים האחרונות לא היתה אפשרית שום השוואה בין מוצרי מלאכת־מחשבת אלה ואחרים הדומים להם בארץ. אך עתה, כשיש חנויות "משכית" ודומיהן, אין זה סביר שרמת מוצגים בכפר אמנים

תהיה ירודה מזו של תצוגות מסחריות, והעובדה שכזה הוא המצב, צריכה לשמש אות וסימן לנוגעים בדבר.

יואב בראל, *שמש שחורה*, 1963 בקירוב

שמן על בד, 97×67 ס"מ

אוסף עדנה וחנוך רון, תל אביב

שנת תשכ״ג באמנות הפלסטית בארץ

אמנות ישראל ב־1963 / הארץ / 18.9.63

לעומת דלותה היחסית של שנת תשכ״ב באירועים בתחום האמנות הפלסטית, היתה שנת תשכ״ג שנת שיא באירועים מסוג זה. נדמה שמאז קום המדינה לא היתה לנו שנה כה עשירה באירועים שונים בכל תחומי האמנות. מראשית השנה. שהחלה - בצורה כמעט סמלית - בסימפוזיון הפסלים שנערך בנגב, והסתיימה בקונגרס הבינלאומי של מבקרי האמנות, לא עבר כמעט חודש ללא תערוכות מעניינות של יצירות אמנים מאמני הארץ וממיטב אוספי האמנות בעולם.

את האירועים השונים אפשר לחלק לשלושה סוגים עיקריים: א) תערוכות מיובאות שהוצגו במוזיאונים שונים בעולם, ותערוכות ציירים ידועי־שם בעולם; ב) מפגשים בינלאומיים ואירועי יובל; ג) תערוכות יחיד ותערוכות כלליות של אמני ישראל, שהוצגו במוזיאונים ובגלריות השונות.

בתחום אחד בלבד חלה הפוגה קלה בפעילות האמנותית: תצוגות מאורגנות של אמני ישראל בחו״ל. הסיבות להפוגה זו הן בעיקר שתיים, ושתיהן פועל יוצא מתנאים אובייקטיביים: היתה זו שנה שבה לא נערכו הביאנלות בסאו־פאולו, ונציה או פאריס; במידה מסוימת לא היה גם צורך לשלוח יצירות לחו״ל, כיוון שהחוץ בא ארצה (למשל במסגרת הקונגרס למבקרי אמנות). לא צריך להסיק מכך שלא היתה שום השתתפות בתערוכות בחו״ל: אמנים ישראליים השתתפו בתערוכת הגראפיקה שנערכה ביוגוסלביה וכן בתערוכות דומות אחרות, אלא שבהשוואה לשנים אחרות היתה מידת ההשתתפות קטנה יחסית.

תערוכות שהובאו מחו"ל

התערוכה הבולטת ביותר מהתערוכות הרבות והמעניינות שהובאו לתצוגה מחו״ל היתה בלי ספק זו של וינסנט ואן־גוך, שהוצגה בארבעה המוזיאונים הראשיים בארץ ועוררה תגובה נלהבת ונרחבת. אכן, רבים, שרק לעיתים נדירות סרים לאולמות המוזיאונים, באו לתהות על קנקנו של צייר זה, שהאהבה אליו בארץ היתה לשם דבר.

תערוכת ואן־גוך, אם כי בלטה במיוחד, לא היתה בשום פנים התערוכה החשובה היחידה שהובאה מחו״ל בשנת תשכ״ג. הוצגו גם תערוכות רבות־רושם ומעניינות כגון של רופינו טמאיו הצייר המכסיקני המפורסם; תערוכת בן שאן, שהוצגה ב״בצלאל" ומשום־מה לא הועברה לשאר הערים (באמת מדוע?); תערוכת הצייר הצרפתי ז׳ורז׳ מאטייה, הנחשב לאחד מחשובי האמנים המפתחים את שיטת הקליגראפיה; תערוכת עבודותיה הגראפיות של ורה דה־סילווה ("בצלאל") והתערוכה המרהיבה של שטיחי־קיר צרפתיים. אלו הן רק חלק משפע התערוכות שהורעף עלינו בשנת תשכ״ג. לרשימה זו יש להוסיף את תערוכת האמנות הטרום־קולומביאנית והאמנות האסקימואית - שתיהן מאוספו של סם דובינר, ועוד תערוכות שונות שאורגנו ע״י גלריות פרטיות.

מפגשים בינלאומיים

כאמור, פתח סימפוזיון הפסלים, שנערך במצפה רמון אשר בנגב, את אירועי האמנות של שנת תשכ"ג. סימפוזיון זה, שהוא חלק משרשרת סימפוזיונים דומים שנערכו בגרמניה, אוסטריה ויוגוסלביה, איפשר עבודה בצוותא של פסלים ישראליים ופסלים מחו"ל. היתה זו הזדמנות נאה לאמנים אורחים להכיר את נוף הארץ ולבוא במגע עם אמנים ישראלים, לא רק דרך התבוננות ביצירות ושיחה, אלא גם דרך עבודה משותפת ממש. ההערכה לתוצאותיו של סימפוזיון זה שנויה במחלוקת, אך אין איש מטיל ספק בעצם חשיבותו של אירוע זה.

כשם שהסימפוזיון של הפסלים שימש מעין תרועת חצוצרה לפתיחת מצעד האירועים האמנותיים בשדה הפיסול והציור, שימש קונגרס מבקרי האמנות מעין מפטיר נכבד לפרשת המבצעים. בקונגרס זה, שבו השתתפו רבים מחשובי מבקרי האמנות וחוקרי האמנות בעולם כיום, נעשה ניסיון לדון בשתי בעיות עיקריות שהאחת מהן נוגעת לאנשי הארץ כיהודים, ואילו השנייה חשיבותה רבה לחקר מהות האמנות בחברה טכנולוגית מפותחת. רבים מהאורחים השמיעו את דעותיהם על שני הנושאים: "המחשבה היהודית כגורם לאוניברסליות באמנות" ו"האמנות הפלסטית בעידן הטכניקה". גם אם אפשר לטעון - במשהו של אכזבה - כי שני נושאים אלה לא זו בלבד שלא מוצו, אלא גם זכו, בדרך כלל, לטיפול מרפרף מדי, היה סימפוזיון זה נדבך חשוב למחשבה עיונית על נושאים אלה (בעיקר על השני). חשיבותו של קונגרס המבקרים לאמנות בארץ, נבעה פחות מעצם הדיונים ויותר מההזדמנות שניתנה למבקרים לעשות היכרות עם האמנות הפלסטית בארץ. אמנם צר לציין שמשהו מהזדמנות זו בוזבז משום ריב פנימי בין קבוצות של אמנים ובמכשלות טכניות שונות. יחד עם זאת, יש לציין, כי הופגן מספר גדול של תערוכות במוזיאונים ובגלריות פרטיות, מה שאיפשר לאורחים לעמוד על חלק גדול וחשוב של גילויי האמנות הפלסטית בארץ כיום. החשובות בין תערוכות אלה, היו התערוכה הכללית של אמנים שנערכה בבית דיזנגוף בתל־אביב, תערוכת "אופקים חדשים" שנערכה במוזיאון עין־חרוד, והתערוכה הגראפית במוזיאון העירוני של חיפה. המבקרים ראו והתרשמו איש איש כרוחו ויש אך לקוות שתהיינה גם תוצאות ממפגש זה.

תערוכות כלליות ותערוכות יחיד

שנת תשכ"ג היתה משופעת בתערוכות כלליות רבות. באופן כללי, בלטה עלייה ברמת המוצגים ובהבנה הטכנית של המציגים. בלטו מבחינה זו התערוכות שנערכו לכבוד קונגרס המבקרים והתערובות שאורגנו ע"י אגודת הציירים והפסלים (גם של חברי האגודה וגם של אמנים שאינם חברים). כמו כן, היתה רמה אמנותית נאה לתערוכה הכללית של אמני הקיבוץ הארצי בבית הסופר בתל־אביב.

מתערוכות היחיד בלטה במיוחד זו של מרדכי ארדון, שאישיותו ואמנותו משמשות כקוונים מעצבים לאמנות הפלסטית בארץ. מקום מיוחד נוער לשתי תערוכות קבוצתיות, שבהן יוצגו חיפושיהם של אמנים צעירים החורגים ממסגרת הזרמים המוגדרים השולטים באמנות בארץ, והכוונה היא לתערוכת "מגמות א'" שנערכה בגני התערוכה בתל־אביב, ולתערוכת "צורה היום" שנערכה במוזיאון "בצלאל" בירושלים. קשה לדעת לאן בדיוק

מכוונים פני האמנות בארץ, אך ייתכן מאוד ששתי תערוכות אלה איפשרו תצפית סבירה על המגמות שייתנו אותותיהן בציור ובפיסול הישראלי בשנים הקרובות.

פעילות גלריות

אם בשנת תשכ״א ניכרה פעילות נמרצת מצד הגלריות הפרטיות לאמנות, הרי בשנת תשכ״ג נסתמן במקום צלצלי תרועה מהלך עבודה רגיל. אין זה בא לומר שפעילות הגלריות לא היתה בעלת חשיבות, אך במקום היוזמה התוקפנית כמעט של שנת תשכ״א, נשמעת פעילותן היום כמעט כקול ענות חלושה.

יחד עם זאת, נפתחו גם גלריות חדשות, הפועלות באופן סדיר פחות או יותר, אם כי לרוב ללא חוט שדרה מוגדר או כיוון עיוני מסוים.

הערכה כללית

אם עד כה נדונה הפעילות ה״חיצונית" הערה שהתבטאה במספרם הרב של התערוכות והאירועים השונים, וגם אם הוזכרה העובדה שניכרת השתפרות כללית ברמת האמנות הפלסטית, אין זה בא לומר ששנת תשכ״ג העשירה את המפה הטופוגראפית של האמנות בארץ ולו אך בנקודה חשובה אחת.

שיפור יכול להתהוות ע״י מספר אמנים שהגיעו להישגים בלתי־רגילים, או ע״י תערוכות שהן יותר סלקטיביות. שיפור מהסוג השני הוא, למעשה, שיפור מדומה. גם העלאת רמת תערוכה, שבה משתתפים אמנים שלא הוכרחו לעמוד בפני חבר שופטים, יכולה להיות בחינת "שיפור מדומה", אם הרמה תעלה משום שהציירים הגרועים, המורידים בדרך כלל את הרמה, ישפרו מעט את הרמה האישית שלהם. זוהי עלייה ברמת ״הממוצע״ - אם בכלל אפשר להשתמש במושג כזה כאשר דנים באמנות ובערכים איכותיים - אך אין זו עליית רמה אמיתית. לשון אחר: עם כל השפע בתערוכות ובאירועים, לא התקיימה אפילו תערוכה אחת, שבה התגלה איזה "עמוד אש" במלוא שלהבתו. הציירים הטובים ציירו טוב, כמצופה, והגרועים העלו את רמתם. נדמה שעיקר החשיבות של הפעילות הענפה בשנת תשכ״ג, היתה בהתעוררות מסוימת, בעלת משמעות מצומצמת, מבחינת תודעת האמנות של הציבור בארץ. אמנם ערפול זה וחוסר כיוון זה אינם מיוחדים דווקא לישראל - להיפך, הם אופייניים מאוד לשנות השישים בכל עולם האמנות, אך במקרה זה אין צרת רבים אף רבע נחמה. לשנת תשכ״ד אפשר לאחל (גם אם אי אפשר לצפות לכך במידה של סבירות) שאם אין עתה אפשרות לפעול במסגרת של זרם אמנותי ממש, אפשר יהיה להבא לפחות לתהות על קנקנם של יוצרים אינדיווידואליים, אשר יוכלו לשמש נקודות אחיזה במערך המתמוטט של האסכולות למיניהן.

הישגי הציור והפיסול בשנת תשכ״ג

אמנות ישראלית ב־1963 / הארץ / 27.9.63

הסיכום "הציור והפיסול בשנת תשכ״ג" שימש פתיחת העונה במועדון "מילוא" בערב שבת שעבר. אביגדור לואיזאדא ציין את שני המאורעות החשובים של העונה שעברה, היינו, סימפוזיון הפסלים והכנס הבינלאומי של המבקרים האמנותיים. יואב בראל עמד על העובדה שאין כל אפשרות להעריך כראוי הערכה נכונה את מסגרת האירועים בארץ כאירוע לוקאלי נפרד. התמורות הרבות שחלו בגישה לאמנות בעולם כולו בשנים האחרונות הביאו לכך, שכיום אין למעשה לא ״אוונגרד״ ולא זרם - היום ניצב האמן בייחודו ובדידותו ויצירתו האינדיווידואלית היא הקובעת. הסימפוזיון לפיסול היה לפי דעתו כשלון, כיוון שלא נתגבשה בו אחידות מבחינה אמנותית. אשר לכנס של מבקרי אמנות, שהיווה את אחת ההזדמנויות הנדירות להציג קבל עולם את האמנות הפלסטית שלנו, גם אפשרויותיו לא נוצלו כדבעי. מאידך גיסא, אי אפשר להתעלם מחשיבותן של תערוכות גדולות, כגון תערוכת ואן־גוך, תערוכת השטיח הצרפתי, תערוכות טמאיו ובן שאן. כן היו גם תערוכות חשובות של אמנינו. הצייר יוסף זריצקי טען נגד העניין שמתעורר אצלנו לגבי ה״מסביב״, במקום שיהיה עניין רב בנוגע לעצם האמנות ובעיותיה. על העסקנות המופרזת התריע הצייר רפי לביא.

התערוכה הכללית של אמני ישראל תשכ"ד

הארץ / 28.2.64 / תע' קבוצתית / תערוכה כללית / מוזיאון תל-אביב לאמנות

274 ציורים בטכניקות רבות ושונות וקרוב ל־50 פסלים, תבליטים וריקועים, פרי מכחולם ואזמלם של 280 משתתפים, מהווים את הרכבה של התערוכה הכללית השנתית של חברי אגודת הציירים והפסלים בישראל. זוהי כמות לא מבוטלת של מוצגים העלולה להכביד ביותר על הצופה אם אינה מוגשת בקבוצות בעלות קו משותף או מסגרת התפתחות מסוימת. בתערוכה דומה שנערכה בשנה שעברה, הצליחו המארגנים לתלות את היצירות בדרך שאפשרה לצופה להתבונן בהן מתוך מעבר שוטף ללא קפיצות מפריעות, וכך להפיק את מירב ההנאה מהתערוכה בכללה ומהמוצגים הנפרדים. בתערוכה הנוכחית, לא הצליחו המארגנים לסדר את המוצגים בדרך המניחה את הדעת, ונוסף לקושי הרגיל הנגרם עם הצורך לעקוב מתמונה לתמונה אחרי תוכן צורני וחוויתי שונה, נוסף עליו קושי מיוחד, הנובע מחוסר קו כיוון כללי מדריך, המאפשר לעבור במינימום מאמץ מיצירה ליצירה. לליקוי ארגוני זה תוצאות קשות לגבי המוצגים הנפרדים: עם כל הרצון הטוב וההשתדלות הכנה ביותר, נוצר בלב הצופה הרושם שאם כי יש עבודות גרועות במיוחד, כמעט אין יצירות המתבלטות בבירור מעל הממוצע הכללי. התרשמות כזאת עושה עוול למספר מוצגים הראויים בהחלט לתשומת לב מיוחדת, שכן התרשמות כזאת נובעת יותר מדרך התלייה הכללית מאשר מחוסר מוצגים בודדים בעלי רמה מעולה יותר.

דובר הרבה בעת האחרונה על העלמו של ה"אוונגרד" בתור שכזה. במקום חתירה לדרכי הבעה חדשות, לעיתים מהפכניות ובלתי שגרתיות, מופיע החיפוש אחרי העמקת תוכן אישי במסגרת דרכים מקובלות. כמובן, שחיפוש אחרי העמקת תוכן ייחודי ואישי הוא סימן ברוך וראוי לשבח בכל זמן, אך בעת ובעונה אחת, הוא מבליט את ההבדל המהותי בין אמן בעל עזוז רגשי אמיתי ותוכן פנימי, לעומת המצייר או המפסל, שגם אם הוא בעל תחושה אסתטית סבירה, אין עמו התבטאות חשובה משלו. אין כאן כל ניסיון להטיף לחיפוש מלאכותי של דרכי הבעה חדשות או יצירת אוונגרד יש מאין. דבר כזה אינו אפשרי, וגם בעת שהיה עדיין אפשרי, טמן בחובו סכנות של חידוש לשם חידוש יחד עם שטחיות אמנותית. הכוונה פה פשוט לציין שעם העלם המהפכנות והתהוות תקופת הגיבוש, הופכת תערוכה כללית אחידה עד סכנת שעמום. הניסיונות הטכניים - גם כאשר היו חיצוניים ולעיתים חסרי הצדקה פלסטית מספקת - יצרו לפחות מראית של תסיסה מסוימת בתערוכה כללית. עתה, כאשר קשה מאוד להפתיע את הצופה ב"טריק" טכני חדש, חייב אמן להיות בעל אישיות אמנותית ממדרגה ראשונה ועזוז רגשי בלתי רגיל כדי לבלוט באווירה המאוחדת של כלל התערוכה. גם אם הגיבוש האמנותי עדיף - וללא ספק הוא באמת עדיף - על הברקות וירטואוזיות טכניות וחדשנות לשמה, משלם האמן את מחיר הגיבוש בזה, שהוא טובע בתערוכה שאווירתה אפורה ושגרתית יותר.

עיון זהיר בתערוכה מבליט, בכל זאת, מספר מוצגים מעל לאווירה הכללית. בולט ציורו של יוסף גטניו "נוף", בו מגלה הצייר תחושה צבעונית לירית וחוש ציורי משכנע. ציורו של חיים גליקסברג "טבע דומם" מעיד על חופש מכחול חדש של אמן ותיק זה ומשיכות המכחול שברקע הדומם משתלבות עם הנושא יחד עם היותן חופשיות הרבה יותר מאלה שנהג גליקסברג להפעיל. רישום דיות חריף של ישעיהו הופשטטר "דמות דינאמית" מדגים את כוחו הרישומי של צייר זה. מבין שני ציוריו של אלחנן הלפרין, בולט במיוחד "בשקיעה", בעוד שציורו השני "קהל רב של יונים", גם אם הוא יפה כשלעצמו, פגום מעט בגלל עיבוי חומריות מיותר בחלקו. שלמה ויתקין מיוצג במבנה צורני וצבעוני עשוי היטב ואורגני – "בת יפתח". מבין שני הציורים של שמואל טפלר, בולט במיוחד ציורו "טבע דומם ב'". ציור נוף קטן בעל תחושה צבעונית נאה מייצג את בנימין לוי. אברהם מנדל, בציורו "פרחי הרע", מתקרב משהו לאווירה המוזרה של ציורי אנסור, ואם ציור זה אופייני לתקופתו העכשווית, הרי שעשה דרך ארוכה להעמקת תחושתו הצבעונית והציורית. אביגדור סטמצקי מיוצג בציור, שמלבד יופיו כשלעצמו, יכול להוות דגם של "ציור לציירים". הציירת הדי קנדל מציגה גואש קטן - "קומפוזיציה" המעוררת סקרנות רבה לגבי שאר עבודותיה. קומפוזיציה זו, שהיתה יכולה להיקרא גם "הורדה מהצלב", מצוינת באווירה מיסטית עזה ותחושת תנועה. ציורו של שמואל רבינוביץ נהפך ליותר מופשט, יותר בנייני ופחות צבעוני.

בתחום הפסלים, בולטות עבודותיהם של מישל פילדס - "המלאך היורד" בו קיימת תחושת נפח וחומר מעולה; פסלה של חוה מחותן "דמות יושבת" בו הצליחה הפסלת בשימוש בחימר שרוף להעניק חומר נוסף ומלא עניין וכוח לחומרי הפיסול. פסלו של שלמה מאיר "צמד" ופסלו של יוסף תגר "תאוות" מעוררים אף הם עניין.

על רקע תערוכה שהיא, כאמור, אחידה יותר מקודמותיה, בולטים גם מוצגים לא בזכות היותם חשובים כשלעצמם, אלא בזכות היותם חיקויים או מציגים השפעות בלתי מעוכלות. מוצגים כאלה היו גם בתערוכות קודמות, אך עתה, כשאין עבודות מבריקות המסיטות את תשומת הלב מהחיקויים, הרי הם בולטים במיוחד. עבודות אחרות מתבלטות בערכן הגראפי או האילוסטרטיבי. המעניינות מבין אלה הן "פר" של משה פנחסי, "נוף" של ז'אן דוד ו"באחרית הימים" של שמואל כ"ץ. עבודתו של שמואל כ"ץ במיוחד מצטיינת בווירטואוזיות ורמה גראפית־טכנית בולטת.

מספר עבודות מעוררות עניין לאו דווקא בגלל ההישגים הטכניים, אלא בזכות אווירה שנתפסה כראוי. בציורו של שמואל וודניצקי - "יום חול בעיירתי קזימיז'" - יש תחושה של הווי קיים וברור למרות מספר ליקויים צורניים. בציורו של יוסף צ'פלין, "נוף טבריה", מתחיל להתרקם כתב־יד של משיכות מכחול ונראה שצייר זה עומד בראשית פריצה למימד ציורי יותר. גם ה"קומפוזיציה" של ישעיהו דרור מעוררת תחושה שיש לצייר זה עבודות חשובות ומקיפות יותר שלא הוצגו. ויאולט ציטרון בציורה "נוף", מגיעה להישג צבעוני, המשמש גם הוא מעין "מגרה תיאבון" שלפני הארוחה עצמה.

גם אם לא נכנסים להסקת מסקנות אמנותיות על רמת הציור בארץ נוכח ביקור בתערוכה הכללית, אפשר ללא ספק להדגיש מספר נקודות טכניות, החייבות לעמוד נגד עיני המארגנים

תערוכות בעלות מספר מוצגים כה רב: תערוכה כללית חייבת להיות מוגשת בחטיבות מאורגנות הרבה יותר, אין טעם לתלות ציורים בעלי פורמאט קטן - למרות התיאוריה הנשמעת טוב כל כך והטוענת שגם ציור קטן יכול להיות גדול.

תיאוריה זו אולי נכונה, אבל כדי לברר אם ציור קטן הוא באמת "גדול" - צריך לפחות לראות אותו ולמצאו בין עשרות ומאות בדים צבעוניים, ודבר זה אינו קל בתערוכה כה כללית.

קבוצת ׳תצפי״ת׳

״תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 24.4.64 / תע׳ קבוצתית / מוזיאון תל־אביב לאמנות

תצפי״ת 1964 (תערוכת ציור ופיסול ישראלית -1964) אינה דומה לרוב התערוכות הקבוצתיות שבהן נתברכה הארץ. ראשית, חברו בתערוכה זו 29 ציירים ופסלים שרבים מהם הם ממיטב היוצרים בשדה האמנות הפלסטית בארץ וממעצבי דמותה. שנית, אין זו תערוכה שאורגנה מ״גבוה" ע״י יוזמה חיצונית, אלא תוצאה של פעילות פנימית בין האמנים לבין עצמם, בתגובה לבעיות המטרידות אותם ופעולה - בדרך אמנותית - לקראת מטרה משותפת. הסיבות שגרמו לצורך בתערוכה זו הן רבות, אך החשובות בהן הן: א) אמנותם המשותפת של משתתפי התערוכה, שהשפה היחידה המאפשרת ביטוי לתקופה בה הם חיים, היא שפת האמנות המופשטת; ב) מלחמה במה שאנשי תצפי״ת קוראים "גישה ספקולטיבית לאמנות, מסחר בתודעה יהודית, שימוש בסמלים אשר איבדו את משמעותם זה כבר, שימוש באימפרסיות חיצוניות ותיאור חיצוני של עצמים ודמויות"; ג) הצורך בבמה משותפת בה יוכלו להציג "באור נכון וברוח בלתי פשרנית" את פרי יצירתם (כל הציטטות הן מתוך ה״אני מאמין" של חברי הקבוצה המופיע בשער הקטלוג). לשון אחר: מלחמתם של חברי קבוצת תצפי״ת היא כפולה: למען ביטוי בלעדי בשפת האמנות המופשטת ונגד התייחסות אל יצירת אמנות לפי הנושא שאותו היא מתיימרת לתאר.

למעשה זהה "אני מאמין" זה של חברי תצפי״ת לשל קבוצת "אופקים חדשים" בגלגוליה המאוחרים, זהות זו אינה מקרית: רבים מחברי תצפי״ת היו ממייסדי ומשתתפי "אופקים חדשים", והם רואים את התערוכה הנוכחית כהמשך ישיר לפעילות "אופקים חדשים" שהופסקה.

דמיון זה בין קבוצת תצפי״ת - לפחות במגמתה העיונית ובמטרותיה המוצהרות - ובין "אופקים חדשים", מחייב מאליו עיון בשאלה: אם כל מטרותיה של קבוצת "אופקים חדשים" לא הושגו, מדוע הפסיקה קבוצה זו לפעול? התשובה היא, שלפחות במסגרת הפעילות היוצרת של עולם האמנות הפלסטית בארץ, הושגו מטרותיה של קבוצת "אופקים חדשים" במלואן. היום אין כל צורך לצאת במלחמת תנופה למען האמנות המופשטת, לפחות לא בין הציירים והפסלים. לעומת כל פסל או צייר הדבק בסגנון פיגורטיבי, אפשר למצוא שניים המציירים בשיטה מופשטת. אפילו בקרב האספנים הרציניים, בעלי ההבחנה, הנטייה היום היא דווקא לצד האמנות שעד לפני מספר שנים מועט היתה בחינת "אוונגרד". מה, איפוא, תפקידה המיוחד של תערוכת תצפי״ת 1964?

אילו היתה כוונת אנשי תצפי״ת לבור את המוץ מהבר, ומוץ יכול להיות גם מוץ מופשט, היה אפשר רק לברך על פעילותם. דבר זה, אם כי ודאי התכוונו לכך, לא נעשה. גם בקרב אנשי תערוכת תצפי״ת מצויים מחקים (אם כי הפעם מחקים של סגנון מופשט), אפיגונים שונים, טכנאים מלוטשים שאין להם מה לומר ופרות קדושות. נכון הוא שאלה הם מעטים יחסית, אך דומה, שבסיכומו של דבר, חשיבותה של תערוכת תצפי״ת אינה קשורה כלל ועיקר במגמותיה, אלא ברמת האמנים הבודדים שליצירתם ניתנת בה מסגרת. התערוכה חשובה,

אלא שהיא זקוקה לגיבוש לא במסגרת אסכולות, אלא ע״י זיקוק רב עוד יותר. זיקוק כזה ישנה בלי ספק את שיווי המשקל הפנימי של תערוכה זו - פחות נספחים לאסכולות ויותר אמנים בעלי כיוון אישי בולט. מספרים שהשטן הופיע פעם אצל רבי אלימלך מליזנסק ואמר לו: "איני יכול לסבול עוד את הרדיפות שאתה וחסידיך רודפים אותי. אהפוך את כל העולם לחסידים, או אז איש לא יוכל להבדיל בין חסיד אמיתי ובין עושה דברו". דומה שתפקידה העיקרי של תערוכה כתצפי״ת חייבת להיות הבחנה בין החסידים האמיתיים ובין המתחסדים שתפילתם כזב. השם תצפי״ת 1964 מרמז לתצפי״ת 1965. דומה שתערוכה כזאת יכולה להיות אירוע מרכזי עבור מוקירי אמנות לסוגיהם, וכבר עתה כדאי להתחיל בהכנות לכך.

גן האמנות במוזיאון ישראל

גן הפסלים / הארץ / 14.5.65 / תע׳ קבוצתית / פיסול / מוזיאון ישראל / ירושלים

צמוד לכל מוזיאון לאמנות, חייב להיות שטח תצוגה המיועד ליצירות פלסטיות, שנוצרו לעמוד חשופות לאור השמש והרוח, פסלים שמקומם הטבעי הוא הנוף והמרחב הטבעי. אין דבר זה כה מובן מאליו כפי שהוא היה פעם; צייר יכול שלא להתחשב במיוחד במקום בו תוצג יצירתו - ואז הוא נתקל בקשיים ניכרים כאשר מימדי ציוריו גדולים מאוד. אך אמן הפיסול, שעיקר יצירתו עוברת היום דרך גלריות פרטיות בעלות שטח מצומצם, ומיועדת לעמוד בדירה פרטית, אולם אינטימי יחסית של גלריה או מוזיאון, או, במקרה טוב במיוחד, גן סגור או כיכר תחומה היטב, נאלץ, אם ירצה בכך או לא, לסגל את עצמו לשוק הפוטנציאלי. כמובן שיש גם יצירות פיסול שהוזמנו לתפקיד מסוים, לעיתים זוהי הזמנה לפסל שיעמוד במקום ציבורי רחב מימדים יותר, אך אלה, כמובן, היוצאים מהכלל, ויצירות אלה מוצבות ומותאמות למקום קבוע ואינן מגיעות למוזיאונים. גורם נוסף לאי יצירת פסלים מונומנטאליים (לפחות בגודלם הפיזי ממש, לא באופיים בלבד), כרוך בהוצאות המרובות הקשורות ביצירת פסל גדול ממדים, הוצאות שמעט אמנים בלבד יכולים לעמוד בהן. בקצרה, חלק ניכר מיצירות הפיסול בימינו נועדו לעמוד במקום סגור ומצומצם (אולם גלריה או מוזיאון), או במקום, שגם אם אינו מקורה, הריהו מוגבל ומתוחם (גן או כיכר).

תפקיד תכנון גן אמנות ליד מוזיאון ישראל, הוטל על הפסל ומתכנן הנוף איסאמו נוגוצ׳י, שיצירות משלו מצויות במרכז רוקפלר, בנין אסושיאטד־פרס ובנין אונסק״ו בפאריס שם תכנן את מראה הגן. גם בארץ זכור צד אחד של יצירתו לכל אלה שראו את התפאורות הסוגסטיביות שתכנן לבאלטים של מרתה גראהם.

מטרה זו לא היתה קלה. למעשה קל הרבה יותר לתכנן פסל בהתחשב בנוף נתון מאשר לתכנן נוף בו יוצגו פסלים, שעדיין לא ידוע מה יהיו. כמעט כל פסל דורש תנאי תצוגה אחרים: האחד, בנוף פתוח, רחב, על רקע שמים אינסופי, האחר, בנוף מתוחם, מוגבל, על רקע קיר נייטראלי, וכיוצא בזה. בעיה קשה נוספת העומדת לפני מתכנן הגן, היא שילובו בנוף הסביבה, ובדומה לארכיטקטורה, גם בנוף הבנוי שהגן הוא חלק ממנו.

אספקט נוסף, המחייב מחשבה רבה, היא עובדת היות הגן מתוכנן בגדר נוף בפני עצמו, עם מלוא טווח האפשרויות הנובעות מכך: החל בגן־נוף שיד אדם ניכרת בו בכל אתר ואתר (כגון גני ורסאי), או נוף שהושאר פראי וכמעט טבעי והמתכנן העביר בו דרכי גישה בלי להפריע כמעט את קדמותו, וכלה בנופים שתוכננו כיצירה פיסולית ממש, אם במיקרוקוסמוס של הטבע (גנים יפניים) או כפיסול המכוון להדריך את המטייל לעבר חוויה ויזואלית מסוימת.

באיזה מכל הדרכים האלו בחר נוגוצ׳י?

תנאי השטח ההררי הכתיבו לו כיוון אחד; בתנאים אלה לא יתקבל על הדעת גן מלאכותי מסוג גני ורסאי: יש כאן צורך לנצל את התוואי הגיאוגרפי הטבעי של המשטח. יחד עם זאת,

היה ברור מאוד - מעצם תפקידו של הגן כגן־אמנות - שאין זה גן עצמאי ובלתי תלוי בעיצובו לגמרי; תפקידו הוא לשמש מקום תצוגה טוב ככל האפשר ליצירות פיסול רבות ושונות.

נוגוצ׳י בחר לתכנן גן שיהיה, בעת ובעונה אחת, גם בעל תוכן עיצובי עצמאי וגם מקום תצוגה. קירות דמויי חצי־סהר, עשויים אבנים גדולות ובלתי מסותתות, נבנו במדרון ומשמשים כקירות תומכים למשטחי עפר מכוסה חצץ שנגרפו והועלו אליהם. נוצר נוף רב מפלסים, בעל שינויי גובה רבים, בו משולבות במות וכנים מוכנים לתצוגת פסלים. חלק מהשטחים שנוצרו הם סגורים יחסית - מעין חדר ללא קירות ותקרה - ובהם אפשר להציב פסלים המחייבים אינטימיות גדולה יותר. זוויות גישה וראייה שונות מאפשרות מבטים רבים על המוצגים - לעיתים, לא רק משלושה מימדים, אלא אף מארבעה (המימד הרביעי, במקרה זה, אינו זמן אלא מבט מלמעלה).

בנפרד מהמוצגים, אמור הגן לשקף ולבטא גם תוכן עצמאי - מעין שילוח והפניית העין המסתכלת מעבר למשטחי החצץ, דרך הקירות הקשתיים והלאה, לנוף הכללי. הגן שנוצר הינו לפיכך מלאכותי בעיצובו וטבעי (מבחינת ההתחשבות בתוואי ההררי ונוף הסביבה הטבעית) כאחד, וכלל, בהתאם לכך, מלבד המפלסים העשויים, גם עצים רבים שהובאו במיוחד וניטעו במקומות צומת ויזואליים המתאימים להם.

אין שילוב מספיק של הגן עם המבנים הארכיטקטוניים של מוזיאון ישראל. דבר זה נעשה לא מחוסר תשומת לב או אדישות אסתטית, אלא מסיבות פרוזאיות (ועגומות) למדי: נוגוצ׳י הובא לתכנון הגן על ידי מר בילי רוז, שכידוע נידב חלק ניכר מהפסלים שיוצגו בגן, ומר רוז העדיף שהגן יתוכנן כיחידה עצמאית שתבליט את ייחודו.

הערות ביקורת

אין ספק שגן הפסלים מהווה ניסיון מעניין, וייתכן שאף מוצלח למדי ליצירת נוף פיסולי בעל תפקיד תצוגה. יחד עם זאת, דומה שאספקט אחד לא בא בו לידי ביטוי מספיק: הובלת העין ממפלס למפלס, דהיינו, יצירת תחושה של המשכיות אורגנית. אפילו בפסל, שאפשר לראות את כולו בבת אחת, נתבעת הובלת העין המסתכלת ממשטח למשטח, מנפח לנפח ומחלל לחלל. על אחת כמה וכמה בגן שהוא נוף פיסולי. אין פירושו של דבר, שעין המסתכל אינה מודרכת בגן האמנות; היא מחליקה על המשטחים הלבנים ונזרקת לחלל, מעין תחושה של החלקה על משטח קרח גדול. אין מה שייצב את העין ויעצרה תוך הובלתה למפלס אחר, לפני שתחלוף לחלל השמים. כמובן שחלק מתפקיד זה ייעשה על ידי הפסלים שיוצגו בגן ויעצרו את המבט, אך אין זה תפקידם של הפסלים, ולמעשה, גם הם לא ייפתרו את היסחפות העין לאין. עולה כאן הצורך במעין מסמרות הנתונים בשטחי החצץ וקובעים אותם למקום. "מסמרות" כאלה היו יכולים להיות מבוצעים על ידי צורות בטון היוצאות מהמשטח, על ידי שימוש בעיקרון הרשת או על ידי שבירה קלה, אך מוחשית, של המשטחים בכל מפלס המוגדר על ירי הקירות־הסכרים. כמובן שייתכנו עוד פתרונות אחרים, והובאו כאן פתרונות אפשריים רק לדוגמא והמחשה.

אמנות הפיסול במוזיאון ישראל

מדור הפיסול במוזיאון ישראל נולד בשלמה של תכלת. כבר ביום הפתיחה מתברך המוזיאון באוסף פיסול עשיר ורבגוני למדי, אוסף, שבמוזיאונים אחרים דורש שנים רבות של איסוף וטיפוח.

רוב רובן של יצירות הפיסול נתרמו על ידי אספנים שונים, ביניהם בולטת תרומתו העשירה בכמות ואיכות של בילי רוז. בין היצירות שנתרמו: פסלים של ארכיפנקו, ארמיטאג׳, באסקין, בטלר, אפשטיין, להמברוק, ז׳אק ליפשיץ, מאיול, רודן, איסאמו נוגוצ׳י, ז'רמן רישייה, צדקין, דנציגר ואחרים.

חוץ מהיצירות שנתרמו, הובאו לפתיחה גם פסלים בהשאלה: פסלים של קרל אפל הידוע יותר כצייר מקבוצת ה״קוברה" המפורסמת), ז׳אן ארפ, צזאר מרינו מאריני, הנרי מור, טינגלי, אטיאן מרטין ורבים אחרים.

הפיסול הישראלי מיוצג לפי שעה ע״י יצירות של יצחק דנציגר, שמאי האבר, יחיאל שמי וישראל אתרוג.

תערוכת אמנות ותנועה, מוזיאון תל־אביב לאמנות

הארץ / 21.5.65 / תע' קבוצתית / "אמנות ותנועה" / מוזיאון תל־אביב לאמנות

עם הצגתה של תערוכת "אמנות ותנועה" מגיעה למוזיאון תל-אביב ברכה כפולה: על תערוכת אמנות מרשימה ומשעשעת - הראויה באמת לתואר "מודרנית", ועל הופעתם של שלושה אמנים ישראליים בין כתלי המוזיאון; ללא ספק הישגים הראויים לציון.

האמנות הקינטית נובעת ממקורות רבים שכדאי להזכיר כמה מהם:

אספקטים עיוניים: האספקטים העיוניים, במידה והם שאובים מעולם האמנות, קשורים בקשר הדוק עם האסכולות השונות שהתפתחו מהקוביזם לזרמיו. קל להכיר את השפעותיהם, או ליתר דיוק, הנתיבים שהותוו ע"י הפוטוריסטים האיטלקיים (בוצ'יוני, בלה, סבריני), האורפיזם - של דלוניי (וקרבתו לקפקא, "עירום בתנועה" של דושאמפ וכו'), תנועת דה־סטיל (מונדריאן, מאלוויץ', ואן־דוסברג), ושאר זרמיו ותת־זרמיו של הקוביזם (ניכרות תרומותיהם של קנדינסקי, קליי, ארפ, ארכיפנקו וכו').

אספקטים פסיכולוגיים־פיזיולוגיים: המחקרים המרובים שנעשו בשדה תגובת האדם לגירויים ויזואליים, הן מבחינה פיזיולוגית והן מבחינה פסיכולוגית (בעיקר מחקריהם של תומכי הפסיכולוגיה התבניתית), סיפקו לצייר, הפסל והגרפיקאי חומר ניכר לשימושו. אפקטים של צורות והקשרי צבעים נבדקו והוכנסו לשימוש בפרסומת ובאמנות.

אספקטים פסיכולוגיום-חברתיים: על אספקטים אלה כדאי להרחיב מעט את הדיון. האמן הפועל ויוצר באמצע המאה העשרים עומד נוכח בעיה מיוחדת, בעיה שגם אם הופיעה בתקופות שעברו, היא עתה חריפה במיוחד. המדובר הוא ב"התאדשותו" של חלק ניכר מהקהל הפוטנציאלי לגוונים הדקים והמעודנים יותר של האמנות (ולא רק של האמנות). האדם המודרני, הנמצא תחת התקפה מתמדת של גירויים חזותיים המתוכננים למשוך את תשומת לבו בכל מחיר (פרסומת הנעזרת במיטב הישגי האמנות, הטכנולוגיה והפסיכולוגיה, תעמולה, מכשירי הקומוניקציה ההמוניים וכו'), נאלץ להתגונן. חלק ניכר מהגנה זו מתבטא בפיתוח "עור עבה" שישריינו מרעש הרקע. אין להבין "התאדשות" זו כחוסר עניין באמנות - ההפך הוא הנכון: אנשים רבים מאוד מגלים עניין באמנות, הן כפעילות אקטיבית והן כקבלה פאסיבית יותר, אך לרוב אין התעניינות זאת מלווה בנכונות להתפתחות רגשית והבחנה מעודנת יותר. איש המאה העשרים מורגל יותר מדי לקבל ללא מאמץ, לצרוך מזון מוכן שאינו דורש עיכול.

האמן, החפץ להביא את יצירתו לפני הקהל, מתמודד בבעיה במלוא חומרתה: כיצד לפרוץ את החומה של חוסר הרגישות העוטה את הצופה כשריון?

זרמים שונים באמנות, ביניהם גם המוצגים בתערוכה הנוכחית, מנסים לפתור בעיה זו ב"גישת ההלם". הם נלחמים באש בעזרת האש: הם מנסים ליצור אמנות כזאת שהקהל עדיין לא "מוגן" מפניה. אמנות זו תשתמש בכל האמצעים האפשריים, הן הטכניים והפרסומיים והן הפסיכולוגיים, כדי לעורר תשומת לב ועניין שמעבר לרעש הרקע היומיומי. אמנות כזאת תנסה לגבור אף על המולת הצבעים והקולות של הפרסומת - תוך שימוש, אם יש צורך בכך, באמצעי

הפרסומת.

אספקטים טכנולוגיים: ההתפתחות הטכנולוגית העצומה שחלה בתקופתנו, מאפשרת לאמן להשתמש בכלים שלא היו ידועים לאמני התקופות הקדומות. כלי עבודה משוכללים הופכים את עבודתו של הפסל והמעצב לקלה יותר מאשר היתה אי פעם (לפחות מבחינת ביצוע טכני). חומרים חדשים ושונים - למשל, כל קבוצת החומרים הפולימריים, הפלסטיים וכו' - נותנים אפשרויות חדשות ומרחיקות טווח. השימוש באביזרי עזר אלקטרוניים וחשמליים מאפשרים אף הם אפקטים מיוחדים של תאורה ותנועה שהיו קשים מאוד לביצוע, או אף בלתי אפשריים כלל, עד כה. אין שום סיבה, טוען האמן, שהאמנות המודרנית לא תשתמש במיטב האמצעים המדעיים להשגת מטרותיה היא.

אמנות שימושית: תפיסת ה"אמנות לשם אמנות" שאפיינה כל כך את תחילתה של האמנות המודרנית, גרמה לכך שנוצר פער מסוים בין אמנות טהורה ובין אמנות שימושית. הצייר והפסל, בעיקר אלה המנסים למסור ביצירתם תוכן חוויתי (להבדיל מתכנים סיפוריים), מתייחסים בחשדנות רבה, ואפילו בעיקום אף מסוים, לאמנות שהיא דקורטיבית בלבד (ועוד יותר מזה, לאמנות בה משתמשים כאמצעי למטרה שמעבר לאמנות - כמו פרסומת, גראפיקה שימושית וכו'). יחד עם זה, הם דורשים, ובצדק, לשים דגש חזק יותר באספקט האסתטי של המוצר השימושי - הבניין, הכלי, הרהיט וכו'. התפתח, איפוא, שדה רחב של אמנות דקורטיבית ושימושית, שאפקטים רבים ממנו מופיעים בתערוכה הנוכחית. אמנות זו, שעיקר תפקידה הוא דקורטיבי (גם אם לא יסכימו לדעה זו חלק ניכר מיוצריה, הלהוטים מאוד למצוא "גיבוי מטאפיזי" ליצירתם), נועדה להשתלב בארכיטקטורה, בעיצוב המוצר ובפרסומת.

לאחר הדיון בכמה מהאספקטים מהם נובעת האמנות הקינטית, כדאי לציין מספר מקורות בהם נתקל האמן (ולמעשה כל אדם) בחיי יום־יום, המקבילים לפעילות התנועתית של אמנות זו. אדם המתבונן בעצם דרך זכוכית מגדלת יקבל, אם יניע את הזכוכית (או העצם) קדימה, אחורה ולצדדים, סדרה רציפה של שינויים - מעין ואריאציות על צבעי העצם וצורתו. התבוננות במים בהם משתקף משהו, מאפשרת גם היא מציאת סדרת שינויים דומה. ההבדל בין השניים הוא בכך, שבמקרה הראשון השינויים הם מבוקרים ונשלטים על ידי המסתכל (במגבלות של קביעות העדשה בה משתמשים והעצם בו מתבוננים), בעוד שהשתקפות במים תלויה יותר בגורמים מקריים (רוח המעלה אדוות וכו'). כל הליכה בנוף, טבעי או מלאכותי, מביאה עימה שינויים בזווית הראייה של המסתכל ועימה שינויים בפרופורציות והפרספקטיבות של הנוף הנראה. שלטי הניאון נדלקים וכבים ומחליפים צבעים, יוצרים. על אף היותם קבועים במקומם, תחושה של תנועה. למעשה, אפשר להביא דוגמאות אין ספור למציאות אשליית־תנועה או שינויים תוך כדי תנועה במציאות היומיומית. לעומת שפע עצום זה, מתמיה קצת להיווכח, שהאמנים המיוצגים בתערוכה מנצלים אפשרויות מועטות כל כך.

בין השיטות העיקריות בהן משתמשים אמני תערוכה זו בולטות כמה קבוצות, או ליתר דיוק, כמה פתרונות טכניים:

אפקט הריצוד (Moria): אפקט זה נוצר כאשר מניחים על נייר מקווקו נייר אחר, שקוף, עליו צוירו אותם קווים שעל הנייר הראשון; חפיפה מוחלטת אפשרית רק כאשר הניירות

תואמים לגמרי - כל תנועה, בעיקר תנועה זוויתית, גם אם תהיה זו התנועה הקלה ביותר, תגרום לכך שתיווצר סטייה גדולה בין הקווים שעל הניירות ויווצר הרושם של תנועה חזקה. אפקט דומה אפשר להשיג לא רק בקווים אלא בכל צורה שהיא. אין גם הכרח להניע את הניירות עצמם: אפשר להרחיקם מעט זה מזה וכל זיע של הצופה יגרום לאשליית־תנועה. שימוש באפקט זה מופיע במוצגים של אנטוניו אסיס, טוני קוסטה, חוסה קרוכסנט, יואל שטיין, רפאל-חסוס סוטו, ז'אן־פייר איוואראל, ולטר צארינגר ואחרים.

אפקט האור המקוטב: כאשר מניחים בין שתי זכוכיות מקוטבות פולאריות שכבות נייר דבק שקוף או חומר פלסטי בעובי שונה, מסונן האור העובר דרך הזכוכית והחומר שביניהם ומתפרק לצבעים שונים. סיבוב אחת הזכוכיות סביב צירה ב־180 מעלות יחזיר את הצבעים לקדמותם. חיבור אחת הזכוכיות למנוע חשמלי איטי, יגרום לשינוי מתמיד בצבעוניות המוצג. הצבעוניות (והצורה) של מצב סטאטי נקבעים על ידי עוביים ומתחם של החומרים השקופים המונחים בין הזכוכיות המקוטבות. באפקט האור המקוטב משתמשים אריק אולסון ואנדראה דנטיו.

שימוש בפרומוטאציות: רעיון זה הוא רעיון צורני ויכול להיות בעל חשיבות יתר. האמן מעצב כמה צורות יסוד (לעיתים הוא גם צובען בצבע אחיד), אך במקום לקבען במערכת סטאטית חד־פעמית, הוא מציבן בצורה שתאפשר לצופה לראות - תוך שימוש באמצעים שונים שיובהרו להלן - מערכות־התייחסות שונות בין צורות היסוד. ללא אספקט התנועה יכול האמן להציג אך אפשרות אחת; אם יש ברצונו להציג אפשרויות סידור נוספות באמצעים מקובלים, עליו לצייר תמונות במספר האפשרויות הרצויות לו. התנועה מאפשרת להציג במוצג אחר מערכת שלמה - רציפה או בדידה, בהתאם לתכנונו של האמן - של סידורים כאלה. או, בלשון אחרת, מערכת פרומוטאציות.

שימושו נרחב מאוד בעיקרון הפרמוטאציה מיוצג בתערוכה. בשימוש פשוט, ללא תנועה, על ידי הצגת אלמנט צורני (לרוב אחד, אך אפשרי כמובן שימוש ביותר מאחד) בזוויות ומחברים שונים. נוקטים אמנים כפיסאלי, דה קמרנו, טומאסאלו ואחרים.שימוש מורכב יותר, המחייב תנועה מצד הצופה, מופיע אצל יעקב אגם, קרוס דיאז, טומאסאלו ועוד.

ביצירות אחרות אין צורך בתנועה של הצופה - מנועים קטנים עושים זאת במקומו. צורות שונות מונעות על ידי מנועים המשנים את היחסים הצורניים שבין צורות היסוד. שימוש זה מופיע במוצגיהם של פון גראיוניץ, טינגלי ואחרים.

לעיתים מושגים השינויים לא על ידי תנועת הצופה ולא על ידי מנוע. הצורות ניתנות להזזה ביד, והצופה מוזמן להשתתף באופן פעיל במבנה הקומפוזיציה. מסוג זה הן יצירותיהם של טאלמן, חלק ממוצגיו של אגם ואחרים.

מוצגים אחרים מונעים לא בהשתתפות הצופה ולא על ידי מנוע, אלא בעזרת רוח. מסוג זה בולטים ה"מובילים" של קולדר וזהרה ש"ץ.

אפקטים של תאורה צבעונית: חלק מהמוצגים מצויירים בתאורה צבעונית מיוחדת. התאורה יכולה להיות קבועה והמוצגים נעים, התאורה נעה ואובייקטים קבועים או שניהם נעים גם יחד. מהסוג הראשון הן יצירותיו של לאסיוס, מהסוג השני מוצגיו של וארדאנאגה, מהסוג השלישי אלה של שפר ודומיהן.

לעיתים לא נראים האובייקטים והתאורה הנעה ישירות. אלא הם מוקרנים על זכוכית כהה, דבר היוצר אפקט מיוחד של תנועה ופרומוטאציות כאחד. מסוג זה בולטות "תיבות הקסם" השונות, כגון זו של בוטו.

אילוזיות אופטיות: מלבד אפקט הריצוד, משתמשים כמה מהמציגים בתערוכה באילוזיות אופטיות סטאטיות יותר. אילוזיה של שטח קמור תיווצר אם באמצע מערכת של קווים מקבילים מניחים כמה קווים עקומים מעט. באילוזיות אופטיות מסוג זה משתמשים ריליי, ואזארלי ואחרים.

שימוש בעדשות, רפלקטורים וכו׳: עדשות השוברות קרני אור ורפלקטורים (לעיתים קרובות נעים) המחזירים אותם, מאפשרים מערכת מגוונת של יצירת תחושת תנועה. אפשרי שימוש סטאטי בעדשה (מארי וצארינגר) או רפלקטורים (חוליו לה־פארק), או שימוש דינאמי ברפלקטורים נעים (דמארקו).

שילוב אפקטים שונים: במוצגים רבים מופיע השימוש באפקטים שונים בעת ובעונה אחת. ביצירתו של צארינגר מופיע, למשל, שימוש משולב בעדשות ואפקט הריצוד. ואזארלי משלב את אפקט הריצוד עם אפקטים של אילוזיה אופטית.

סיכום ביניים

עד כה היה דיון במקורות האמנות הקינטית, רקעה ודרך ביצועה הטכני ומקורותיו. לא הועלה כלל ערכה האמנותי, שהרי הביטוי אמנות המצוי בשם התערוכה, אינו בהכרח קובע את מיקומה של התערוכה (ליתר דיוק, של סוג מוצגי התערוכה) בתחום האמנות במובנה הרגיל. באיזו מידה שייכים מוצגים אלה לתחום האמנות - על כך ברשימה נפרדת.

אמנות קינטית

אמנות קינטית / הארץ / 28.5.65 / תע' קבוצתית / "אמנות ותנועה" / מוזיאון תל־אביב

ברשימתי בשבוע שעבר דנתי בהתפתחותה ההיסטורית וצדדיה הטכניים של האמנות הקינטית. עתה נתהה על מקומה של האמנות הקינטית במסגרת האמנות הכללית. אין כמעט איש מהמבקרים בתערוכה, שאינו מודה בערכיה הדקורטיביים ואינו מתרשם מהאספקטים המשעשעים שבה, אך כמעט מאליה מתעוררת אצל המבקר השאלה: האם מוצגים אלה הם באמת בגדר אמנות?

כל המקווה לקבל תשובה חד־משמעית בנוסח "כן או לא", יכול להשמיט מידיו את הרשימה במקום זה; תשובה כזאת לא תינתן. במקום ניסיון לקביעות דוגמטיות, נראה לי כחשוב הרבה יותר לנסות ולברר כמה מהצדדים השונים של האמנות הקינטית ומידת התייחסותה לאמנות המודרנית בכללה. תוך דיון כזה, בו יתלבנו גם כמה מערכיה העיקריים של האמנות הקינטית: התכנים אותם היא מנסה לבטא, מטרתה ושימושיה האפשריים, חידושיה ומחדליה - אפשר יהיה גם לקבל מושג כללי על מקומה במסגרת האמנות הפלסטית, וממילא, גם על ערכה האמנותי.

על אף שינויים רבים ו"שכלולים" שונים, קרוב הרקע העיוני של האמנות הקינטית לזו של האמנות הגיאומטרית־המופשטת. קירבה זו קיימת לא רק בציוריהם של אגם וואזארלי - שם היא רק בולטת במיוחד בצורתם. קירבה זו נובעת מהנחת יסוד משותפת לשני זרמי אמנות אלה (למעשה ספק רב הוא אם יש הצדקה להפריד בין האמנות הקינטית, לפחות בביטויה העכשווי, ובין האמנות הגיאומטרית־המופשטת המקובלת יותר). הנחת יסוד זו מתייחסת למרכיבים הראשוניים של האמנות הפלסטית: היחס לקו, לצורה, לצבע וכו'. הדגש באמנות הגיאומטרית־המופשטת ובאמנות הקינטית כאחד, הוא על המוצר הגמור ולא על עצם תהליך היצירה. התוכן נובע מהצורות ויחסיהן ההדדיים ולא מתהליך עיצוב הצורות על ידי האמן. יחידת היסוד באמנות הגיאומטרית והקינטית היא הצורה המוגמרת וה"אובייקטיבית", בעוד שבשאר זרמי האמנות יחידת היסוד היא כתב היד הציורי - משיכת המכחול, רגישות הקו וביטויו, סולמות גוונים חופשיים שינויי חומריות מודרגים וכו'. השוני בין האמנות הגיאומטרית־קינטית ושאר זרמי האמנות, אינו רק שוני של סגנון; זהו שוני מהותי ויסודי, הנובע מהבנה שונה של מהות האמנות ודרכי עיצובה. יחסה של האמנות הגיאומטרית והקינטית אל הצורה המוגמרת כאל יחידת יסוד, מסביר גם את האספקט המכאני שבאמנות זו: בניגוד לשאר זרמי האמנות אין מוצגיה חד־פעמיים, בלתי ניתנים להעתקה, היפוכו של דבר: הם תמיד עשויים בדרך המאפשרת ייצור המוני. רגישות משיכת המכחול או תהליך יצירת הקו הם בהכרה חד־פעמיים ואישיים לחלוטין; אפילו האמן שיצראותם אינו יכול לחזור עליהם ולחקותם. הצופה נדרש לשחזר, כביכול, את כל תהליך היצירה תוך השוואתו למוצג המוגמר. שחזור כזה הוא בהכרח תהליך בזמן ועיקוב אחרי התפתחות חוויתית. באמנות הגיאומטרית־קינטית לא זו בלבד

ששחזור כזה אינו נדרש, אלא אף אינו רצוי: על הצופה להתייחס רק אל התוצאות הסופיות - הצורות המוגמרות ויחסיהן ההדדיים. מבחינה זו, לפחות, האמנות הגיאומטרית ואפילו הקינטית הן סטאטיות לחלוטין. אנלוגיה
דומה אפשר למתוח בין ציור וצילום: הצייר בונה כל יחידה בציורו בעוד שהצלם משתמש ביחידות "מוכנות" - לאחר הבנייה יכולים שניהם לסדר את היחידות המוכנות כרצונם בכל קומפוזיציה שתשביע את דרישותיהם האסתטיות; אך כבר בשלב הראשון נקבע ההבדל המהותי.

האמנות הגיאומטרית־מופשטת מביעה את עיקר תוכנה דרך עיצוב מערכת יחסים אחת של צורות נתונות, ואילו האמנות הקינטית מנסה למסור תבנית דינמית שתמחיש לצופה אפשרויות התייחסות שונות בין צורות נתונות. האמנות הגיאומטרית יכולה, למשל, לנסות ולמצוא יחס מוחלט בין ריבוע ועיגול; תוכנה של יצירה כזאת יהיה, איפוא, היחס בין שתי צורות אלה, יחס שייקבע באופן חד־משמעי, ואילו האמנות הקינטית תנסה להציג מערכת שלמה של יחסים אפשריים בין העיגול והמרובע המשמשים כיחידות יסוד. תוכן יצירה כזאת יהיה היחס בין צורות היסוד ולא דרך עיצובן של צורות היסוד עצמן.

תבנית דינאמית, המאפשרת מערכת של שינויי יחסים בין צורות יסוד, מתבצעת על ידי שימוש בעזרים טכניים ברוב המקרים; תבנית כזאת היא תמיד מבוקרת על ידי יוצרה, הקובע מלכתחילה את המסלולים האפשריים של תנועת הצורות. אין כל הבדל מהותי אם הצורות עצמן הן הנעות או התנועה באה מתזוזתו של הצופה - בשני המקרים כאחד השינויים החלים בצורות נובעים מעצם מבנה המוצג. אמנם ישנם כמה מקרים בהם אין השינויים הדינאמיים נראים כמכאניים ומבוקרים לחלוטין; ב"מובילים" של קלדר נובעת התנועה מזרמי אוויר, ולכאורה אין המערכת מכאנית כל כך: אך חופש זה הוא מותנה ויחסי בלבד - הצורות והצבעים תמיד נתונים והמנופים, שאליהם מחוברות הצורות, הם בעלי אורך קבוע ונתון המביא בכורח לדגם פעולה קבוע.

יש להבחין היטב בין התנועה המופיעה באמנות קינטית ובין תנועה מסוג אחר לגמרי, המתארעת תוך שחזור תהליך היצירה באמנות "המקובלת". שחזור אחרי התפתחות חוויתית המשמשת בבחינת הגיונה הפנימי של היצירה; עיקוב המאפשר מעין הסתכלות דרך היצירה אל חוויות יוצרה מלבד ההתבוננות הרפלקסיבית, המאפיינת כל התייחסות אסתטית למוצר. ואילו האמנות הקינטית אינה מאפשרת כל עיקוב אחרי תהליך חוויתי של יוצרה וההתבוננות בה היא רפלקסיבית בלבד. הצופה העומד בפני היצירה הקינטית רואה לפניו תמורות ביחסי הצורות, הוא גם יכול לקבל מהן הנאה אסתטית - אך לא התמורות ולא התנועה אינן משקפות תהליך חוויתי של יוצר המוצג, אין הן אלא תוצאה מכאנית של מבנה היצירה שנקבע פעם לתמיד. מבחינה זו, דומה האמנות הקינטית לכל מכונה: ברגע שמכונה מופעלת יש בלי ספק קסם ויופי רב בפעולתה התכליתית, בתואם התנועה של חלקיה השונים ובהשתנות המתמדת של צורותיה. מה שחסר בה הוא אולי דווקא העיקר שבאמנות הפלסטית - החריגה האנושית מהמודל המכאני. חריגה כזאת מובן שאין לה מקום גם באמנות הקינטית - הכול שם קבוע

מראש, נתון במסגרת מכאנית וגראפית, הכול נכנס לתחום האובייקטיבי והכללי השייך, למעשה, לעולם המדע וחורג ממילא מהעולם החד־פעמי והאישי לגמרי של ההוויה.

אין בכוונת דברים אלה לרמוז לכך שאין באמנות הקינטית אספקט אסתטי מובהק: היפוכו של דבר, הצדדים הדקורטיביים מופגנים בה בצורה בולטת. מה שהיא חסרה - הוא החד־פעמי והאישי.

הטענות כבדות המשקל ביותר של יוצרי האמנות הקינטית מתחלקות למעשה לשני סוגים: א) הטענה שלפיה דווקא הצד המכאני והתנועתי של אמנות זו מבטא, בצורה שאין למעלה ממנה, את התרבות המכאנית של דור החלל: ב) הטענה, הלקוחה למעשה מהציור הגיאומטרי המופשט, לפיה מהווה מערך גיאומטרי מעין מטא־שפה למבנה כל היצירה הפלסטית בכללה.

דומה שקשה לחלוק על הדעה, שהאמנות הקינטית מבטאת בצורה מסוימת את המכאניות והתנועה בתרבות הטכנולוגית של אמצע המאה העשרים. אולם, יש לשאול את השאלה במה חייבת לעסוק האמנות: בתיאור העולם המכאני שמסביב, או בתיאור חוויותיו של האדם הנמצא בתוך עולם זה? אורות הניאון המהבהבים הם רק סימפטומים חיצוניים, וביטויים באמנות הקינטית הם למעשה דימוי לסימפטומים ולא למצב הפנימי שאותם סימפטומים עצמם מהווים השלכה שלו.

אשר לטענה שהמופשט הגיאומטרי הוא בחינת מטא־שפה, יש לזכור שלמטא־שפה יש תמיד נטייה להיות סטאטית, חד־משמעית ככל האפשר ואנאליטית. שום תנועה בעזרת מנועים חשמליים או אפקטים חזותיים, לא תצליח לשמש תחליף להתפתחות חוויתית: התפתחות חוויתית ותנועה מכאנית נמצאות ברמות שונות לחלוטין.

אין להסיק מכל הנאמר לעיל, שאין אספקטים חיוביים לאמנות הקינטית. דווקא על ידי כך שהיא משקפת אספקטים מסוימים בעולם המכאני החיצוני, היא יכולה, תוך כדי כך, לפקוח את עיניהם של אנשים רבים לעולם היומיומי בו הם מצויים. אנשים עוברים ברחוב וחוזים בלוח פרסומת, במכוניות נעות או באורות ניאון, רואים במופעים אלה רק את צידם הפונקציונלי, הם עיוורים לגמרי לצדדים האסתטיים הקיימים בהם. צדדים אסתטיים אלה קרובים מאוד, בהרבה מקרים, לגבול הוולגאריות, אך הם קיימים ומהווים חלק בלתי נפרד מהמציאות העכשווית. אם תצליח האמנות הקינטית לחשוף צד זה של המציאות, הרי כבר עשתה שרות בעל ערך, אך דומה שעיקר ערכה של אמנות זו טמון באספקטים הדקורטיביים שבה. לא מקרה הוא שחלק גדול מהשימושים הטכניים המופיעים בתערוכה מוכר היטב משטחי הפרסום, התעמולה והגראפיקה המסחרית. דומה שבתחומים אלה - ואליהם אפשר לצרף אולי גם את שדה הדקורציה השימושית - תבוא האמנות הקינטית על מירב ביטויה.

ראה מאמרי "תערוכת אמנות התנועה", תרבות וספרות, "הארץ", 21.5.65

תערוכת הציירים הצעירים, מוזיאון תל־אביב לאמנות

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 13.8.65 / תע' קבוצתית / ביתן "הלנה רובינשטיין" / מוזיאון תל־אביב לאמנות

תערוכת הציירים הישראליים הצעירים (מגיל 20 ועד 35) משמשת חלון תצוגה מאלף ביותר, המשקף את כיווני הפעילות האמנותית בתחום הציור של דור הציירים הצעירים בארץ. רמתה של התערוכה גבוהה למדי - דבר שאינו צריך להפתיע כלל: חלק ניכר מהמשתתפים בתערוכה, בעיקר אלה המיוצגים במספר רב יותר של מוצגים, הם פנים מוכרות היטב בחיי האמנות הפלסטית בארץ. חלפו הימים בהם לא ניתנה לאמן צעיר אפשרות להציג את יצירותיו, ורק בתערוכות כלליות היה יכול להופיע בבחינת הפתעה מעוררת סקרנות. מצב הדברים היום הוא אחר לגמרי: דווקא הציירים הצעירים, מהיותם דינאמיים, פעלתניים ושאפתנים יותר, הם מוכרים ומרבים להציג, בעוד שהוותיקים ממעיטים לעשות זאת. יחד עם זאת, היה בהחלט מקום, ואפילו צורך, בתערוכה כללית ורחבה שתאפשר מבט פנוראמי על הנעשה בציור הצעיר בארץ; התערוכה הנוכחית מספקת בצורה הטובה ביותר צורך זה.

בהשוואה לתערוכות כלליות אחרות, מאופיינת תערוכת הצעירים ברמה גבוהה וברבגוניות. יש בה פחות היצמדות דוגמאטית לאסכולות מקובלות בארץ ודגש חזק יותר בביטוי אינדיווידואלי. אין הכוונה לטעון שאין בתערוכה זו מוצגים היונקים מאסכולות מסוימות - יש כאלה, במיוחד ניכרת יניקה מאסכולת המופשט הלירי הרווחת כל כך בישראל - אך גם אלה הקשורים, או ניתנים להיות מוגדרים, במסגרת אסכולת המופשט הלירי, מופיעים בתערוכה זו במוצגים הטבועים בחותם של חיפוש עצמאי וגיוון אישי. כאמור, הרמה הטכנית גבוהה למדי, אך מה שחשוב לא פחות (ואולי יותר), הוא שמועטים מאוד המוצגים בהם ניכרת ההצטעצעות האסתטיציסטית לשמה; ברוב רובם של הציורים נותנת אותותיה עוצמה רגשית וצורך למסור משהו בעל חשיבות.

למרות הנטייה הכללית למציאת נתיבים עצמאיים, אין בתערוכה כמעט כל הד לחיפושים החדשניים־קיצוניים המהווים מעין "אוונגרד" באמנות הפלסטית של היום. אין ספק שעיצוב מעמיק ורגיש יותר, עדיף על ניסויים חדשניים אם המדובר בחדשנות לשמה, אך בתנאי הקומוניקציה ההמונית של היום, כאשר הדי זרם אמנותי המתפתח בארצות־הברית או באירופה מגיעים לארץ תוך זמן קצר ביותר, יש אולי משמעות רבה מאוד לעובדה שבתערוכת ציירים צעירים - שדווקא הם כרגיל הראשונים המגיבים על זרמים חדשים - אין כמעט כל זכר לאמנות האסמבלאז, ה"פופ ארט" או אמנות אופטית. יש לשער שהעדר ייצוגם של זרמים אלה בתערוכה הנוכחית, מהווה סימפטום בעל חשיבות לקפיאה על שמרים ושביעות רצון עצמית, שאפילו היא מוצדקת במידה, הריהי בחינת אות סכנה להתפתחות האמנות הצעירה בארץ; מאידך גיסא, האופטימיסטים ינסו להוכיח, במידה לא פחותה של צדק,
שיש כאן עדות לתחושת כוח ובטחון עצמי, המאפשרים לא להיסחף עם כל תת־זרם חדשני המופיע בקצה זה או אחר של העולם, גם אם הם מעוררים עניין.

האגף הפיגורטיבי שבתערוכה הוא, הפעם, מרכז של עניין לא פחות מן המופשט. ניכר שרוב הציירים המשתתפים באגף זה מודעים באופן ברור למדי לבעיות הניתנות להיפתר רק (או כמעט רק) בציור המופשט. ציירים אלה מוכנים להסיק את המסקנות המתחייבות מבחירתם להעדיף את הציוד הפיגורטיבי־הנושאי. אם ההצמדות לנושא ולדמות מקשה על הפתרון הציורי־צורני הטהור, הריהי מאפשרת מסירת רבדים תוכניים־נושאיים, שאינם מופיעים (במתכוון כמובן) בציור המופשט. הציירים הפיגורטיביים נוטים, איפוא, להדגיש דווקא את האספקט התוכני והנושאי המקבל, ברוב ציוריהם, גוון סוריאליסטי וסימבולי. עולמם האישי מבוטא ב"מה" בעיקר ולא ב"איך". יש הגיון רב בגישה זו וייתכן שהיא מהווה את פתרון הביניים היעיל ביותר שכנגד לציור המופשט - על כל פנים, פתרון שיכול לשמש עד שיבוא הצייר, שיצליח למזג את המופשט והפיגורטיבי ליחידה אחת, שבה לא תתאפשר כל הבחנה בעלת משמעות בין שני רבדים אלה.

באגף הציור המופשט בולט בהעדרו הכיוון הגיאומטרי המופשט - מסתבר שאין לציירים הצעירים בישראל כל נטייה לעימוד החד־משמעי והשכלתני מאוד של המופשט הגיאומטרי. מפתיע מעט יותר הוא מיעוטו של ציור החומר. אמנם מופיעה אצל כמה ציירים חומריותו של צבע השמן ונעשה בה שימוש רגיש וציורי, אך ברוב המקרים - מופיע שימוש זה בתוספת גוון המרכך את החומריות ומקנה לה משמעויות אחרות.

רמה גבוהה, הן טכנית והן בהישגים אישיים, מופיעה באגף המוקדש לגראפיקה. אם כי אין בכך כל רע, הרי לפחות מוזר הוא שדווקא בגראפיקה שולטת באופן בלעדי הגישה הפיגורטיבית. תערוכת הציירים הצעירים היא אחת התערוכות המעניינות ביותר שהוצגו השנה, ויש אך לברך על תצוגתה.

תערוכת "עבודות גדולות" של קבוצת 10+

הארץ, 25.2.66 / תע' קבוצתית / "עבודות גדולות" / בית האמנים / תל־אביב

באמנות, ניצחונם של כל "שיטה" או "זרם", מבשר גם את ירידתם וקץ יעילותם כמדיום להעברת חוויה. האמנות אינה יכולה להיות בנאלית ודוגמאטית. אין פירושו של דבר שהזרם או הסגנון שיהפכו "מובנים מאליהם" אינם "נכונים"; בהפכם מוסמכים הם נעשים לעיתים קרובות אפילו לאקדמיים, ומפסיקים להיות גירוי לחוויה. באבדם את מימד ההרפתקה, ובהיותם לדוגמא, הם מפסיקים להצביע על אפשרויות חדשות לארגון המציאות, לזוויות־מבט חדשות ונהפכים, ברוב המקרים, למשעממים. כדי למנוע אי־הבנות: המדובר הוא בסגנונות כסגנונות ולא בתכנים שיצקו אמנים אלה או אחרים לסגנון המסוים. חשיבות ציורו של רמברנדט, לדוגמה, בעינה עומדת; אלא שאין טעם לחזור ולהשתמש בסגנונו. הקוביזם שוב אינו חשוב כסגנון ושיטה; ציוריו של פיקאסו חשובים. ברגע שחוזרים על סגנון או שיטה, נוצרת צורה של אקדמיזם - בין אם זה אקדמיזם קלאסי, או אקדמיזם (משעמם לא פחות) מופשט. לומר על תערוכה שהיא "עשויה טוב" אבל משעממת, גרוע הרבה יותר מאשר לטעון שנעשתה בחוסר ידע מספיק; במקרה השני יש תקווה שהידע ירכש, בעוד שתערוכה משעממת חסרה את העיקר - הגירוי החוויתי.

לאחר מאבק של שנים רבות - בארץ הופיע המאבק באיחור של חצי דור - עלתה מאוד רמת הביצוע הטכני והעיצוב הפורמאלי בישראל. טכניקה אפשר ללמוד, אבל כיום אפשר לראות תערוכות שבהן ניכרת רמה טכנית סבירה ויחד עם זאת הן משעממות. אפילו תערוכות של ציירים נבחרים לקו בנגע האקדמיזם והשעמום. אקדמיזם, מוסכמות ושעמום, אפילו אם הם מלווים בידע טכני, מסוכנים לא פחות מחוסר ידע טכני.

ניסיון לשבור את איום השממון התלוי מעל הציור בישראל נעשה על ידי קבוצת "10 פלוס" ומתבטא בתערוכה הראשונה הגדולה של קבוצה זו. "10 פלוס" היא קבוצה של ציירים צעירים שהתארגנה בניסיון לאוורר ולעורר במשהו את הפעילות האמנותית הפלסטית בארץ. לקבוצה אין כל דגל רעיוני, היפוכו של דבר, חבריה תומכים באינדיווידואליזם גדול ככל האפשר. מטרת הקבוצה היא להמריץ, על ידי יוזמה של תערוכות שאליהן מוזמנים אמנים נוספים לאלה שבקבוצה, את האמנים לפעילות ואינטנסיביות רבות יותר גם בשטחי אמנות שברגיל לא מזדמן לעסוק בהם. מאחורי התערוכה הנוכחית עומד רעיון פשוט ובריא: אם כי לרוב האמנים יש רצון להתמודד עם פורמאטים ציוריים גדולים יותר, המהווים בעיות מיוחדות, אין להם הזדמנות להציג פורמאטים כאלה. לפני 17 אמנים הועמד האתגר לעצב, כל אמן בסגנונו המיוחל, יצירות בגודל של שני מטרים ויותר. תוצאות אתגר זה מהוות את התערוכה הנוכחית.

אם כי ייתכן ויכוח על רמתו של מוצג זה או אחר, אין לפחות ויכוח על דבר אחד: התערוכה אינה משעממת. בפעם הראשונה אפשר לפגוש בבירור הדים לגווני האמנות התופסים עתה מקום כה חשוב בארה"ב ובאירופה - אמנות ה"פופ", האובייקט, האמנות בה משתתף הצופה באורח פעיל וכו'. זוהי הופעה רעננה שיש לברך עליה - גם אם היא מאחרת

משהו אחרי פעילויות דומות, ולעיתים קיצוניות הרבה יותר, בחו"ל.

כאמור, בולט בתערוכה האינדיווידואליזם. יחד עם זאת, מתהוות מעצמן קבוצות שאפשר למיינן לפי כיוון הביטוי ואמצעיו. בני אפרת ומלכה רוזן מנסים למסור משהו שקשה מאוד למסרו בצבע על בד: לא את צבע השטח של אובייקט אלא "צבע צף", שכאילו נפרד מצורות האובייקט, מצוי בחלל שלפני ומעבר לאובייקט, ונפרד לעיתים (בעיקר אצל מלכה רוזן)

לצבעיו הראשונים והמשלימים. בני אפרת מרכיב "צבע צף" זה מעל מערכת צורנית מדוייקת, הקשורה בצבעים עזים ורוויים שכאילו ניתכים זה לתוך זה בגבולותיהם. מלכה רוזן מצטמצמת, באיפוק אופייני, במסירת צבע אוורירי, מנותק מכל מערכת צורנית גזורה. ציורה המעודן, הבנוי על גוונים של ירקרק, צהבהב וורוד, אובד מעט בין הפורמאטים הגדולים והחריפים יותר של שאר המציגים.

מתי בסיס, משה גבעתי ויוסף גטניו, כל אחד לפי נתיב משלו, בונים את יצירותיהם בטכניקות מקובלות יותר, שיש בהן הדים ברורים של המופשט הלירי־אקספרסיוניסטי. למרות הפורמאט הגדול, הצליחו השלושה ליצור מוצגים שהם מהיפים ביצירותיהם; גטניו צבעוני ועשיר, בסיס חופשי ואמיץ במשיכת המכחול יותר מאשר אי־פעם, וגבעתי מגיע למבנה מדויק יותר מכל ציור שלו בעבר.

אחד המוצגים היפים והמשכנעים בתערוכה הוא רישומה של גילה צור שבו היא מוכיחה שליטה מלאה בקו, בכתם ובמשיכת מכחול.

רפי לביא מיוצג הפעם בקולאז' חיוור, יחסית. על קולאז' גדול בעל מבנה מדויק, אולי מדויק מדי, מצורפים, כמו בהרהור שני, עצמים שונים (קטע משער עץ לגדר, חרוזים וכו'). הקשר בין עצמים אלה והקולאז' בעייתי למדי: נראה כאילו חסר רובד שלם שיקשר בין האובייקטים והקולאז'.

את אמנות ה"פופ" מייצג סרג'יו סגרה. בקטעי קולאז' ועיצוב במכחול הוא מעבד מוטיבים, בנאליים במתכוון, מהפלקאט והפרסומת ומלכדם למוצר שיש בו גם ביטוי וגם מחאה להוויה בתקופה בה הבנאלי, הוולגארי וההמוני מהווים חלק בלתי נפרד מחיי יומיום. כדאי אולי לציין שבציורים הקטנים יותר (המצויים מעל הבמה) מגיע סגרה לגיבוש רב הרבה יותר מאשר בציורו הגדול.

דני שוורץ מציג אובייקט עשוי ממראות קטנות, משובצות במסגרת גדולה. על לוח גדול מחוברות מאות מראות קטנות, שמלבד היותן יחידת־מבנה ראשונית, הן מחזירות ומשקפות את העומד לפניהן, תוך שבירה לעשרות זוויות ראייה. הרעיון עצמו הוא בעל ערך, אך נפגם בשל ביצוע לא נקי.

אובייקט אחר שעוצב על ידי אמנון ויינשטיין, עשוי מארון, המוצג על קטע משטיח קיר מסוגנן וישן ובו עצמים שונים. יש בו משהו מקסם אמנותו המטאפיזית של ג'יורג'ו דה־קיריקו והרבה פיוט.

מוצג אחר, בצורת מעין משחק בו מוזמן להשתתף גם קהל הצופים, בוצע על ידי אהרון ויתקין: על לוח עץ גדול מוטלות דיסקיות צבעוניות שהצופה יכול לסדרן לקומפוזיציה, כרצונו.

בתחום הפיסול מציגה ציונה שמשי פסל קרמיקה המהווה מעין פטיש שעליו תלויים אובייקטים שונים עשויים קרמיקה אף הם. פסלה של ציונה שמשי הינו, ללא ספק, אחד המוצגים האישיים והמקסימים בתערוכה.

פנחס עשת מציג פסל מתכת דמוי־ביצה שסביבה מבנה גיאומטרי צבוע אדום. המבנה האדום מהווה גם רישום קונטראפונקטי לצורת הביצוע וגם סימון החלל שמסביב לפסל. הפסל מעובד ברגישות רבה וריכוך הצורה הנפחית כלפי מטה יוצר רושם של קליפה גמישה ומלאה חיים.

אהרון דוקטור ובוקי שוורץ מציגים פסלים שהם וריאציות על המוצגים שייצגו אמנים אלה בתערוכת הסתיו במוזיאון תל אביב. פסלו של אהרון דוקטור דינאמי ומתוח אף יותר מזה שהוצג קודם לכן. פסלו של בוקי שוורץ מעובד מצורות אלומיניום נקיות ואלגנטיות ואובד קצת בחלל הגדול והגבוה של ביתן אלחריזי.

בתערוכה יש ייצוג גם לצילום ולאמנות האופטית־קינטית. אפרים קדרון מציג תצלום שהוא מעין טריפטיכון; שלוש וריאציות המתלכדות יחד למבנה הרמוני. איתן קאופמן תכנן מכשיר להקרנת אורות על מסך. המכשיר מופעל על ידי הצופה, משתפו בפעילות האמנותית ויוצר אפשרויות חזותיות רבות עניין.

התערוכה הכללית של האמנים שאינם חברי האגודה

תערוכה / הארץ / 15.4.66 / תע' קבוצתית / בית האמנים / תל־אביב

בתערוכה השנתית, הנערכת מטעם אגודת הציירים והפסלים בישראל לאמנים שאינם חברי האגודה, מוצגות הפעם 92 יצירות שנבחרו מתוך מאות רבות: ואף על פי כן אין התערוכה עומדת על רמה סבירה. ויש בה הרבה מוצגים שמקומם לא יכירם כאן, אפילו שתהא זו תערוכה כללית של מה שעשוי להיקרא "אמנים חובבים" (לאחר ככלות הכול, מהו, באמת, המבדיל בין "אמנים חובבים" ו"אמנים חברי האגודה" מלבד ההשתייכות הארגונית?).

אם מקווה מישהו למצוא בין המשתתפים מיצגי גוונים שונים מהשגרה, חיפוש דרכים חדשות, או ליטוש כיוונים שאינם מוכרים היטב, אין ספק שיתאכזב. יחד עם זאת, אפשר למצוא בין המוצגים כמה יצירות בהן מרומזים תחילות של פיתוח סגנון אישי: שני ציוריו של שמואל זילברשטיין מצביעים על כיוון ברור ומגובש; אם כי יש עדיין נוקשות מסוימת בעיצוב המשטחים הגדולים, מוכיח הצייר שיש לו תחושה בריאה לבעיות ציוריות, רגישות מרובה ושימוש נבון בשילוב משטחים גדולים ומגעי מכחול רכים. ציורו של טוביה כ"ץ "קומפוזיציה", עשוי בתחושה צבעונית ורגישות מרובה. למרות נטייה לעומס־יתר הנובעת ממשיכות מכחול אחידות מדי והיוצרת "שטחים מתים" בכמה מקומות, מצליח טוביה כ"ץ למצוא שביל זהב בין המרכז הצבעוני והדינאמי ובין השוליים, השקטים יותר. ציורו של יהושע נוישטיין "בקעת מלחה", למרות היותו מבוצע באורח מרושל למדי, נושם חום וניחן באקספרסיביות חזקה. ציורה של מרים אגוז "אחרי הקציר", קרוב ברוחו לציור האימפרסיוניסטי המופשט, עשיר בצבע ובנוי היטב. מיכה אולמן מיוצג על ידי תחריט בשם "נוף", שעיקרו משחקי חומריות בנוסח אסכולת הייבור. ברישומו של יוסף באו "שען", יש צמצום, כושר המצאה ומשחק צורני נאה, עם היותו גראפי ואילוסטרטיבי במהותו. "נושאים פשוטים" של לאוני גולדברג ערוך היטב, אם כי ביצועו מגושם מעט. רגישות צבעונית נאה מגלה סולי לוי בציורו המופשט; יהיה עליו להרהר כיצד לבנות מעבר סביר יותר מהמרכז העמוס, למשטחים הרחבים יותר. תחושת צבע מעניינת מופיעה בציוריו של אהרון מסג, בעיקר בציורו "ילד וגולה"; אם כי הנחת הצבע בציוריו של צייר זה עדיין רחוקה מפתרון משביע רצון, הרי המבנה הצורני והצבעוני מעידים על יכולת ותחילת כיוון אישי. ציור אקספרסיוניסטי חזק, בעל אווירה שיש בה משהו מהדיאבולי, מציג חיים סביצקי בציורו "השיכורים". צבעוניות חיה, שיש בה גיוון פיוטי, מופיעה בציוריו של דוד סמירה - בעיקר בציורו "המשפחה". ציורו של אליעזר פוטרמן "שלכת" - להוציא את הכתם הלבן המלאכותי משהו, שבמרכזו התחתון - מצביע על גישה מעניינת ורבת אפשרויות; הגיוון הסוריאליסטי־פיוטי והביצוע המלוטש, ההולם כיוון זה, מעידים על יכולת ועולם ציורי רב עניין. ציור ריאליסטי רגיש מציג ג'מיל פרץ בציורו "זיקנה". רישום וירטואוזי, עם נטייה גראפית חזקה, מייצג את יוסי רולס; אמנם הסוס שברישום עשוי בטכניקה אחרת מזו שבה עשוי העירום, אך הציור בכללותו בעל מתח, מבנה מעניין ויכולת

מרובה. עמירם שמיר משיג אפקט חזק בציורו "ירוקת־ים"; גם כאן הטכניקה - הנחות צבע שקוף - היא גראפית משהו, אך באפקט הכללי יש עוצמה.

מבין הפסלים כדאי להזכיר את פסלו הקטן של הרמן אליאס "תנועה", פסלה של אורה בר־עם "איש עם כסא", שעיצובו אמנם שגרתי למדי. אך מעניין היחס הנוצר בין האדם והצורה הגיאומטרית המעוצבת על ידי הכסא, ה"ינשוף" של נחום וייס, ופסליו של בצלאל מן.

תערוכת מיניאטורות של קבוצת +10

הארץ / 28.10.66 / תע' קבוצתית / גלריה "גורדון" / תל־אביב

הרמה הכללית של התערוכה גבוהה להפליא; זוהי תערוכה מלאה חיוניות, תוססת, רחוקה משגרה, כשרוב המוצגים - למרות היותם לעיתים אקספרימנטליים - מגיעים לדרגה גבוהה של גיבוש.

התערוכה מרוכזת סביב אתגר שהועמד לפני המשתתפים - הפורמאט המיניאטורי. לפני המשתתפים הועמד גודל מירבי של 20X20 ס"מ, בו יוכלו לעצב את מוצגיהם. פורמאט קטן זה הובן בצורות שונות על ידי משתתפים שונים. נוצר כאן מעין רצף, שבקצהו האחד אמנים שתפסו את הפורמאט הפעוט כהזדמנות להציג ציורים מוקטנים או דגמים ליצירות מונומנטאליות, ובקצהו השני, אמנים שהתייחסו לפורמאט זה כאל אתגר ליצור מיניאטורות במובן החמור של המושג, היינו, יצירות שלא רק מימדיהן קטנים, אלא גם מחייבות שינויים בטכניקה ובעיצוב.

טבעי הדבר. שדווקא הפסלים שבחבורה נוטים יותר לעצב דגמים קטנים ליצירות שהן מונומנטליות יותר באופיין. בולטים בגישה זו מוצגיהם של מנשקה קדישמן, בוקי שוורץ ופנחס עשת. יצירותיהם של פסלים אלה - במיוחד של שני הראשונים - מצביעות במפורש על היותן דגם לפסלים גדולי־מימדים (ליד אחד המוצגים של בוקי שוורץ מופיע אפילו דגם אדם, המסמן מהו "הגודל הטבעי" של הפסל המרומז בדגם). שלושה אמנים אלה מעלים מוטיבים המאפיינים את סגנונם האישי והמופיעים בכל יצירותיהם בעלות המימדים הגדולים. שונה מעט המצב ביחס לדני שוורץ ואהרון דוקטור. דני שוורץ מעלה בעיקרו של דבר רעיונות פלסטיים יותר מאשר יצירות, בהם מובאים הרעיונות עד מסקנותיהם הסופיות. גישה זו מרומזת גם בגמר חסר הליטוש, המצביע על חשיבות הרעיון ועל זלזול משהו בביצוע. הרעיונות, מאידך גיסא, מעניינים ויכולים להיות פוריים (אם כי לא לגמרי חדשים, אך בכך אין כל רע). דוגמא להצגת רעיון כזה יכול לשמש האובייקט העשוי שכבות זכוכית צלולה המודבקת לריבוע; על השכבות מודבקות דמויות ארם ומכוניות היוצרות - לאחר חיבור הזכוכיות זו לזו - תפיסת חלל עשיר ורב אפשרויות (רעיון כזה הופיע - אם כי בצורה פרימיטיבית יותר - באחד מציוריו הניסיוניים של שלום סבא שהוצג בארץ עוד בשנות החמישים). אהרון דוקטור מציג פסל אחד שהוא, אמנם, מעין דגם לפסל גדול יותר (קרוב ברוחו לפסל שהציג אמן זה ב"סלון הסתיו"), אך לידו מופיעים שני פסלים (אם אמנם הם נכללים בקטגוריה של פסל במובן המקובל - למעשה אלה הם אובייקטים שאינם פיסול ואינם ציור אלא משהו משניהם כאחד) הבנויים על מוטיבים גיאומטריים וצבעוניות של ה"אופ ארט". המאפיין מוצגים אלה - ו"מחריג" אותם במשהו מאותו רצף שהוזכר לעיל – הוא היותם, למעשה, "מעבר" למימד טבעי; במילים אחרות, אפשר לתארם גם במימדים אחרים גדולים יותר (או אף קטנים יותר) מבלי שיחול שינוי מהותי במשמעותם.

גם טוביה בארי, למרות שהוא מוכר דווקא מתחריטים שהם בדרך כלל קטני־מימדים, מיוצג הפעם על ידי אובייקטים בנויים מצורות גיאומטריות צבועות. צורות אלה, שהופיעו והעסיקו גם את תחריטיו של טוביה בארי, אינן אמנם דגמים לפיסול גדול, אך מהוות מעין דגמים למספר צורות־יסוד בציוריו של אמן זה המאופיינים, למרות הפורמאטים הקטנים, בגישה שהיא דווקא מונומנטאלית. באובייקטים, שלא כבתחריטים ובציורים, מסולק מימד החלל המשמש מסגרת התייחסות לצורות ונותר מוצר שהוא דקורטיבי בעיקרו.

במקביל לפסלים ולטוביה בארי, מצויים בתערוכה גם ציורים רבים שהם למעשה הקטנה של ציור גדול יותר. נורה פרנקל מציגה מספר ציורים שהם מעין ציור וניתוח צורני של הציור בעת ובעונה אחת; יוסף גטניו ומיכאל ארגוב מציגים ציורים שבהם שולטת הגישה של ציור במימדים רגילים - אם כי הפעם, כמובן, הפורמאט קטן. מיכאל ארגוב נזהר כראוי מלהילכד בפח של הקטנת ציור. ציוריו של ניסים מבורך חורגים בפירוש מתפיסת המיניאטורות וההקשר היחידי לסוג זה של ציור הוא באסוציאציה לאיקונין ביזאנטי, המחוזקת בקווי מתאר שחורים וברקע המוזהב.

קרוב יותר לכיוון הקצה המייצג את התפיסה של המיניאטורה במובן החמור, מצויות יצירותיהם של אלימה ריטה, דידה עוז, גילה צור ואזן. אצל אלימה יש דינאמיקה חזקה של משיכת מכחול והזוהר המיוחד של הצבעים הפלורצנטיים. גילה צור מדגישה יותר את משיכת המכחול כמעצבת צורה, שהיא בעת ובעונה אחת גם קו־מתאר. עד תערוכה זו קשה היה לשער שאפשר לעצב בפורמאט זעיר את האווירה המשהו־סוריאליסטית והמרחפת של גילה צור - מבחינה זו ציוריה בתערוכה הנוכחית הם בבחינת הפתעה. דידה עוז עוסקת בנושאים המעסיקים אותה בציוריה הגדולים והיא מצליחה ליצור כאן ריכוז, העולה גם על זה שבציוריה הגדולים, דבר המקרב אותם למיניאטורות ממש. אזן יוצר אסמבלאז'ים שאינם מחייבים "הגדלה", אך העיצוב הצבעוני מגושם ופוגם בבהירות המעבר ממפלס למפלס (מעין קריעת מסכים) המהווה את עיקר המבנה הצורני.

בקוטב המציין את אלה שניגשו לפורמאט הזעיר כאל מיניאטורה במובנה החמור, מצויות יצירותיהם של ציונה שמשי, המיוצגת על ידי מספר עבודות קרמיקה (ללא כל קשר לקרמיקה שימושית) המצוינות באווירה הפיוטית ובהומור הקודר, המאפיינים את כל יצירתה. מיטשל בייקר בווריאציות המוקדשות לנושאים מהמיתולוגיה היוונית. נושאים אלה, המהווים בעת ובעונה אחת גם וריאציות זה על זה, נתפסים בהקשר אסוציאטיבי־סימבולי ומעוצבים בגישה המשתמשת בהישגי המונטאז' והקולאז' בהם מגיע מיטשל בייקר לריכוז רב ביותר. מלבד ערכן של המיניאטורות הבודדות של אמן זה, מהווה צירופן יחד את אחד המוצגים המאלפים בתערוכה. רפי לביא שבנוסף לשימוש במוטיבים המקובלים עליו (השימוש בקו כאירוע וככתם וכו') מופיעים במיניאטורות שלו גם מוטיבים חדשים המקרבים אותן במשהו לאמנות ה"פופ" (הפרפראזה על מוטיב "ג'יימס בונד 007", ההדבקות וכו') וצבעוניות הנעזרת גם בצבעים פלורצנטיים. בריז'יט קודרן מיוצגת בשני תחריטים פעוטים ומעודנים, שעולמם הפיוטי קרוב לעיטורים של ימי הביניים. ביאנקה אשל-גרשוני מציגה מספר עבודות כסף, המוכיחות מעבר

לכל ספק, שגישתה היסודית היא זו של פיסול מיניאטורי במלוא מובן המילה. יש במוצגיה משהו מאווירת החפצים המאגיים - מעין תרפים מודרניים.

פנים הדשות בתערוכה הם אלה של בתיה אפולו, ולכרטיס הכניסה זכתה בשל כמה מהיצירות המוזרות והקסומות ביותר שבתערוכה. לא זו בלבד שמוצגיה הם מיניאטורות במלוא מובן המילה, בהזכירן, מבחינה טכנית ומבחינת תפיסה, את המיניאטורות הקדומות, אלא שיש בהן ביטוי לעולם מוזר, פרימיטיביסטי־מאגי ולא מעט מהמיסטי והמורבידי. ציוריה מגיעים לאחידות רבה והם בעלי עוצמה רגשית, מבלי להשתמש באפקטים רגשניים. גם המסגרות המסוגננות ושמות הציורים מגבירים את עוצמתם של ציורים מוזרים אלה.

יוצאי דופן בתערוכה הם מוצגיהם של גד אולמן ועדית אדי. גד אולמן עדיין קרוב מדי לתחום הגראפי־דקורטיבי, וציוריו, עם היותם אסתטיים מאוד מעלים הד חזק מדי של דקורטיביות ואלגנטיות לשמה. פסלוני הקרמיקה של עדית אדי אף הם דקורטיביים בעיקרם, מצועצעים מדי ומשתייכים יותר לתחום האמנות השימושית.

זוהי תערוכה שכל חובב אמנות חייב לראותה.

דימוי ודמיון

סוריאליזם / הארץ / 3.2.67 / תע׳ קבוצתית / בית דיזנגוף / תל־אביב

במקביל לתערוכה בביתן "הלנה רובינשטיין" - "הסוריאליזם" - מוצגת בבית דיזנגוף תערוכה של אמנים ישראלים, הקרובים באווירת יצירתם לזרם הסוריאליסטי; אך קירבה זו היא בעייתית למדי. מסתבר, שבמקור היתה הכוונה לערוך תערוכה של ציור סוריאליסטי ישראלי, אך התברר שאין די אמנים שקרבתם לזרם זה ברורה די הצורך; התערוכה הורחבה, לפיכך, ושמה נקרא "דימוי ודמיון". בעיית ארגון תערוכה כזאת אינה מצטמצמת לצד המעשי בלבד - עיקר הבעיה מצוי דווקא בתחום התאורטי: איזה ציור יקבל כרטיס־כניסה לתערוכה? האמנים הישראלים אינם יכולים להיות קשורים ישירות לקבוצתו של אנדרה ברטון: קבוצה זו התפרקה והסוריאליזם, כקבוצה בעלת מצע רעיוני משותף, התפרק איתה. אפשרות אחרת למכנה משותף היתה לבחור אמנים המשתמשים ביצירתם באלמנטים שמקורם בסוריאליזם של קבוצת ברטון - קבוצה כזאת היתה צריכה לכלול אפילו חלק מהאמנות האופטית. מכנה משותף זה, שהיה מייצג את גלגולה המאוחר של התנועה הסוריאליסטית, לא נבחר משום מה על ידי המארגנים. המכנה המשותף שהועדף - לפחות בשלבי הארגון הראשונים של התערוכה - היה קירבה לאווירה סוריאליסטית במובן הרחב של סוריאליזם. כאשר התברר שאין מספיק אמנים שהם סוריאליסטים מובהקים, אפילו במובן הרחב של הסוריאליזם, הורחבה המסגרת עוד יותר ונכללו בה אמנים המשתייכים לפחות לחמישה זרמים שונים ונפרדים. אין כל פלא, איפוא, שהתערוכה נראית משהו מאונסת ושרירותית. מעשית, אפשר להבדיל במגמות מרכזיות המייצגות בתערוכה: סוריאליזם ספרותי (יוסל ברגנר, שמואל בק, אביגדור פוסק), סוריאליזם הנוטה יותר לאקספרסיביות או ליריות (דוד לידג׳י, שמואל צ׳זאנה, יוסף הירש), סימבוליזם (לא במובן של הקבוצה שאחרי גוגן, אלא במובן אחר, לפיו משמשים סמלים אישיים־למחצה כמרכיבי הציור) בו נכללו נפתלי בזם, שמואל בונה, ובמידת מה דוד משולם, פנטאסט (ז׳אן דוד ואספקט אחר בציוריו של דוד משולם), אקספרסיוניזם (יורם רוזוב) ופרימיטיביזם־דקורטיבי (דוד שריר). יש, כמובן, קירבה מסוימת בין זרמים שונים אלה - כולם פיגורטיביים, כולם מצביעים על מציאות אישית ואינם עוסקים בתיאור מה שקרוי "מציאות מקובלת", וכולם שמים את הדגש יותר על המושא מאשר על הצדדים הטכניים־צורניים. יחד עם זאת, יש לזכור שמכנה משותף זה יכול לכלול באותה מידה גם את רוב הציור כיום בארץ למשל: ציוריהם של ראובן רובין, נחום גוטמן, לבנון וארדון (אם מזכירים מעטים בלבד).

פגם אחר בתערוכה, הנובע במידת מה מאותו עמעום בקריטריון לפיו אורגנה התערוכה בכללה, הוא השוני הרב ברמות הישגיהם של המשתתפים השונים. יהיה זה כמעט אבסורדי לערוך השוואה בין הישגיהם של אמנים כיוסל ברגנר, שמואל בק, שמואל בונה ונפתלי בזם - כולם אמנים בעלי שפת־סמלים מגובשת ואישית - ובין אמנים כשמואל צ׳זאנה ודוד לידג׳י,

שיצירותיהם עדיין רחוקות למדי מרמה אמנותית מניחה את הדעת - מה גם מרמה הדרושה (או צריכה להיות דרושה) להקנות כרטיס־כניסה לתצוגה במוזיאון.

עם כל האמור לעיל - תערוכת "דימוי ודמיון" היא תערוכה שיש בה עניין וכמה מהמוצגים אינם נופלים כלל ועיקר מאלה שבתערוכת "הסוריאליזם" בביתן "הלנה רובינשטיין".

ה"מבוך" במוזיאון ישראל

הארץ / 17.3.67 / תע' קבוצתית / "מבוך" / מוזיאון ישראל / ירושלים / אוצר: יונה פישר

שם התצוגה - "מבוך - יחידה אל־פונקציונלית" - עלול להטעות במקצת: במובן אחד "המבוך" אינו פונקציונלי - אין הוא מיועד למלא תפקיד כגון זה שממלאים מאפרה, מגהץ או מכונת כתיבה. במובן אחר יש ל"מבוך" תפקיד ברור למדי: "מבוך הוא ניסיון להציב בתוך חלל נתון אלמנטים שונים - לעיתים זרים זה לזה - הן בתחומים המוכרים לנו (התמונה, הפסל), והן מחוץ לתחומים אלה. זהו בעיקר ניסיון להביא שבעה אמנים לחשוב וליצור בצוותא" (מדברי הפתיחה בקטלוג ל"מבוך" שנכתבו על ידי מר יונה פישר, יוזם ומארגן ה"מבוך" בשם מוזיאון ישראל). מכאן שיש ל"מבוך" פונקציה ברורה למדי, שאפשר להגדירה כמטרה (או דרישה) כפולה: 1. יצירה של יחידה פלסטית שתעורר בצופה העובר בתוכה מערכת של תגובות על גירויים אסתטיים. 2. היחידה צריכה להיעשות על ידי מספר אמנים (במקרה זה שבעה במספר) הצריכים לפעול יחד, כדי לשלב את דרכי יצירתם האישיות ליחידה אחת שתהיה בעלת שלמות שהיא יותר מסכום מרכיביה הבודדים. מטרה שנייה זו נובעת מהמטרה הראשונה: אם לא יהיה שיתוף פעולה הולם בין האמנים, לא תתגבש אחדות אורגנית וה"מבוך" לא יהיה יותר מאשר אוסף של יצירות בודדות - ומבחינה זו לא יהיה שונה מכל תערוכה אחרת.

הקריטריון לפיו אפשר לבדוק תצוגה כזאת נובע מעצם תפקידה של התצוגה: האם באמת נוצרת כאן אחדות שבריבוי? האם באמת יכול ה"מבוך" להיות משהו עצמאי, השונה מסכום חלקיו? אם הוא כזה, האם הוא "פועל"?

כל ניסיון לדון על ה"מבוך" במונחים של קריטריונים אחרים (למשל "האם אמן זה או אחר מיוצג באורח הולם"? או "האם יצירה זו או אחרת הינה בעלת ערך אמנותי עצמאי?") רק יביא לטשטוש הראייה הכללית שצריכה לבדוק אם הושגה מטרת ה"מבוך" שהיא "ליצור סיכום של רעיונות אמנותיים שיהיה בו יחס בין מוצגים שייבנו כרצף" (מצוטט מדברי הפתיחה בקטלוג).

אפשרויות עקרוניות לארגון יצירה מסוג ה"מבוך"

מאחר שהוחלט מראש כי ביצירת ה"מבוך" ישותפו שבעה אמנים (מיטשל בייקר, יצחק דנציגר, אמנון ויינשטיין, אהרון ויתקין, יהודה ניימן, פנחס עשת ויגאל תומרקין), עמדו לפני המארגן מספר אפשרויות לדרבן אמנים אלה ליצירה משותפת: 1. לבקש את האמנים המשתתפים להביא מיצירותיהם העצמאיות ולנסות לשלב יצירות אלה ליחידה אחת. 2. להזמין את כל המשתתפים לאולם שישמש מסגרת חיצונית ל"מבוך", ולבקשם לפעול בצוותא בעיצוב ה"מבוך". כל חלק ממרכיבי ה"מבוך" לא יהיה פרי יצירה אינדיווידואלית אלא תוצר משותף של כל האמנים (או לפחות חלק נכבד מהם) 3. לנסות לאחוז במקל בשני קצותיו בבת אחת ולקבל גם יצירות שנוצרו בלי כל קשר עם ה"מבוך", אבל תוך ניסיון לשלבן - והפעם על ידי עבודה משותפת למכלול אחד.

המעלות והמגרעות של כל אחת מדרכים אלה נתונות לבדיקה עיונית מראש:
הדרך הראשונה;
מעלות: רמתן של היצירות הבודדות עשויה להיות גבוהה יותר מאחר שהן נעשו ללא לחץ זמן וללא הגבלות מקום. היצירות תהיינה פחות תלויות באימפרוביזציה ותשקפנה את אישיותו וסגנונו של יוצרן בצורה בהירה.
מגרעות: צירוף כזה של מוצגים אינדיווידואליים יהיה, במקרה הטוב ביותר, רק תערוכה רגילה גם אם ברמה גבוהה ומאורגנת כהלכה. מאחר שמטרת ה"מבוך" שונה מזו של תערוכה רגילה יהיה זה פגם קריטי אם ילכו בדרך זו.
הדרך השנייה;
מעלות: גיבוש תצוגה, שבה כל אלמנט נעשה על ידי כל הקבוצה (או חלק ניכר ממנה), יאפשר להשיג אורגניות של מכלול ה"מבוך". אם האמנים מצליחים להגיע לשיתוף פעולה פורה ומפרה, הם יכולים להפוך את התצוגה ליחידה שלמה.
מגרעות: דרך זו מחייבת הרבה מאוד הבנה הדדית, דיונים מוקדמים, זמן הכנה מרובה ונכונות לוויתור על מניירות אישיות. לכאורה נראה שאין זו מגרעת, אך מי שמכיר את דרכי עבודתם של רוב האמנים (ואין הכוונה לאמנים המשתתפים ב"מבוך" במיוחד), יודע ששיתוף פעולה כזה קשה מאוד להשגה. כל אמן ייוצג לא במלוא ייחודו אלא יהיה חייב להשתלב במסגרת הכללית; כל ניסיון של אחד האמנים להיות "פרימדונה" על ידי הבלטת ייחודו האישי יפגום בשלמות היחידה הנוצרת.
הדרך השלישית;
מעלות: חסכון בזמן ההכנה (שהרי חלק מהיצירות שייכללו ב"מבוך" תהיינה כבר מוכנות), חסכון בהוצאות (מאותה סיבה עצמה) ומשהו ממעלותיהן של שתי הדרכים הקודמות.
מגרעות: כבכל ויתור, או הליכה בנתיב האמצעי, גם כאן הסיכוי הוא לאסוף את הפגמים של שתי הדרכים הקודמות גם יחד. החיסכון בזמן עלול לעלות במחיר אי־שיתוף פעולה מספיק בין המשתתפים (שהרי שיתוף פעולה כזה דורש הרבה זמן) והחיסכון בהוצאות, על ידי הכנסת יצירות מוכנות, עלול לעלות במחיר האינטגרליות של התצוגה כולה (שהרי היצירות המוכנות מראש מדגישות את ייחודו של האמן ואינן מתוכננות ליטול חלק במשהו כללי יותר).

כיצד אורגנה התערוכה?
מסיבות שונות נבחרה הדרך השלישית. אחד הרעיונות שהנחו את מארגני התערוכה היה השאיפה לגרום לפעולה ספונטאנית ככל האפשר של המשתתפים; זמן קצר יחסית (אם כי לא קצר מדי) אינו מאפשר לאמנים להתכנס יחד ולתכנן יותר מדי ומחייבם לאימפרוביזציה ספונטאנית ככל האפשר. רוב המוצגים הובאו מוכנים מסדנאות האמנים המשתתפים והוכנו מעבר לכל קשר עם ה"מבוך", אך יחד עם זאת, בשבועיים האחרונים שלפני הפתיחה, היתה

עבודה משותפת של חלק מהאמנים במקום, וניסיון לעצב את החלל על ידי פעילות בצוותא. כאמור, זמן קצר זה של פעילות משותפת מחייב כושר אימפרוביזציה מעולה. לא כל המשתתפים יכלו (או היו מוכנים) לשעבד עצמם לפעולה משותפת כזאת. תצוגה מסוגו של ה"מבוך" רגישה מאוד לחוסר שיתוף פעולה "מספיק": יש לזכור שהקשיים ביצירת "סביבה" (environment) וה"מבוך" הוא ללא ספק ניסיון ליצירת "סביבה" - הם גדולים במיוחד; יצירה מסוג זה מחייבת עיצובים חלליים שישתלבו אורגנית זה בזה וישתלבו, בו בזמן, ברקע הדו־מימדי יותר של הציורים הצמודים למשטח, אם כי גם ציורים כאלה הינם חלק בלתי נפרד מהמבנה התלת־מימדי של התצוגה כולה.

הערכה

באיזו מידה הצליחו האמנים לפתור את בעייתם? יש אמנים שהצליחו להשתלב יותר ויש כאלה שלא הצליחו כלל. יש אמנים ששמרו בקנאות על גישתם האישית והיו כאלה שהקריבו משהו מסגנונם האישי, כדי להשתלב טוב יותר ביצירה הכללית. "המבוך", בסיכומו של דבר, לא הגיע למדרגת "סביבה" שלמה בתוך עצמה והצופה אינו מודרך די הצורך כאשר הוא חולף ב"מבוך". פוגשים אמנם בפינות יפות ובעלות אווירה כמו למשל, הפינה שעוצבה ע"י אמנון וויינשטיין - דווקא משום שהיא סגורה בתוך עצמה, או בעיצובי חלל מעניינים (למשל, החלק האחורי של האולם, שעוצב ע"י יצחק דנציגר, ויתקין ונעזר בפסל של עשת), אך אין אורגניות ביחידה, כמופע כללי.

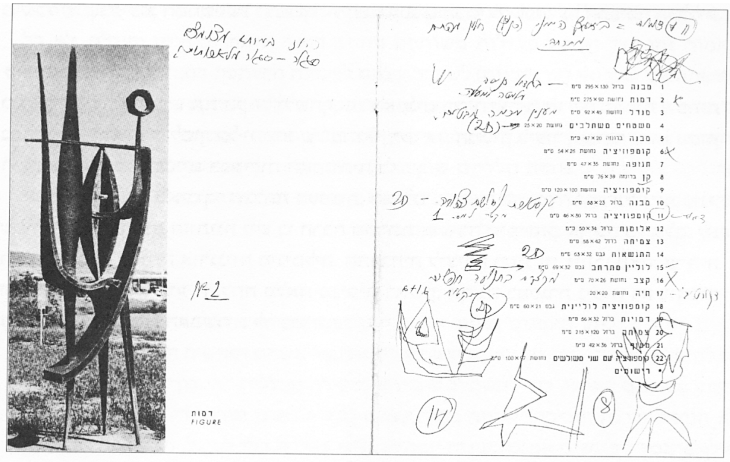
אחידות זו (לא במובן של העתקה זה מזה אלא במובן של רצף אירועים חזותיים, שיש בהם היגיון פנימי מסוים) חשובה במיוחד מאחר שהיא בסיס הרעיון של יצירת "סביבה": הדגש מושם במקרה כזה לא רק על המוצר האמנותי אלא על רצף האירועים המתארע בצופה העובר ב"מבוך"; לא העצמים הבודדים והמפגש בכל אחד מהם בנפרד, אלא על התהליך המתרחש במסתכל תוך מעבר בכל ה"מבוך".

מיטשל בייקר, יצחק דנציגר, אהרון ויתקין (ופנחס עשת - לא בפסליו, אלא בסכימה של "הכדור בקובייה") השתדלו ליצור עבודה משותפת. מיטשל בייקר הצליח לשמור גם על ייחוד אישי מבלי לפגוע בעבודת הצוות. דנציגר וויתקין לא נזקקו (ולא ניסו) ליצור עבודה עצמאית - ובצדק. יחד עם זאת, הפינה שבה נטלו חלק דנציגר וויתקין אינה משתלבת עם כל ה"מבוך" ועשויה ברישול מסוים. נשאר בה הד לגישתו של דנציגר ושאיפתו למסור רעיון עקרוני במחיר הוויתור על הפרטים - מעין רמז כללי. אמנון וויינשטיין מיוצג בשני פנים: האחד, חדרון מיוחד המעוצב כמעט כולו ע"י מצרפים (אסמבלאז') של אמן זה. בחדר זה, אם כי במחיר בידודו מהיחידה הכללית, מצליח וויינשטיין להשיג אווירה פיוטית שלמה בפני עצמה. השני, מוצר עשוי מרפלקטורים המהווה באמת חלק אורגני מ"המבוך". פנחס עשת ויגאל תומרקין מיוצגים ע"י פסלים שהוצגו בעבר בלי כל קשר ל"מבוך". יש בפסלים מייחודם של אמנים אלה, אך ייחוד זה הוא על חשבון התצוגה בכללה. פסליהם משתלבים אמנם "איכשהו" בתצוגה - אך שילוב במובן זה מצוי בכל תערוכה רגילה. יהודה ניימן - מבלי להתייחס לערך מוצגיו - אינו שייך משום בחינה ל"מבוך" - מה גם שהאמן עצמו לא נטל כל חלק בעיצוב הממשי של ה"מבוך" ומוצגיו קטנים מכדי להשפיע על התפיסה הכללית.

סיכום

כניסיון ראשון להפגיש את הקהל ולשתף את האמנים בדרך יצירה חדשה, יחסית (לפחות בארץ), יש, ללא ספק, לברך על יוזמתו של מוזיאון ישראל. הניסיון ליצור "סביבה" הוא ניסיון חשוב וממלא פער מסוים בפעילות האמנותית בארץ.

גם כאירוע, יש ב"מבוך" הצלחה מסוימת: האולם בו מצוי ה"מבוך" הוא עליז, צבעוני, עשיר, רצוף הפתעות חזותיות ויש בו הרבה מחדוות היצירה והמשחק. אך עם כל אלה, לא הגיע ה"מבוך" לאותה אורגניות מינימלית, ההכרחית ליצירה מסוג זה. ייתכן מאוד שיהיה זה אפילו מוגזם לתבוע הצלחה מלאה מניסיון ראשון, אך גם במסגרת ניסיון ראשון כזה היתה בידי האמנים האפשרות להשיג יותר.



דב פייגין, קטלוג התערוכה בביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב, עם הערותיו

של יואב בראל בגוף הקטלוג, 1960

ראה עמוד 219

ה. על תערוכות יחיד: מבחר

1959

עמנואלה 205

שלמה קורן 206

נפתלי בזם 206

אייקה בראון 207

פנחס עשת 208

1960

נעמי סמילנסקי 209

יחזקאל שטרייכמן 210

פנחס מורנו 211

יהודה בן־יהודה 212

ריטה אלימה 213

אביגדור לואיזאדא 214

שמואל לוי 215

יוסי פרחי 215

אהרון גלעדי 217

אליהו סיגד 217

אברהם נתון 218

יחיאל קריזה 219

דב פייגין 219

מתי בסיס 220

1961

צבי תדמור 221

ציונה תג׳ר 222

שמעון אבני 222

עינן כהן 223

ברוך אגדתי 224

משה ברנשטיין 224

רפי לביא 225

שלום סבא 226

אלכסנדר בוגן 228

יעקב וכסלר 229

ברוך אגדתי 229
לאה ניקל 230
יוסף הלוי 230
מיכאל ארגוב 231
פנחס שער 232
מתניה אברמסון 233
רות שלוס 233
דן הופנר 234
שמואל בונה 235
בני לוי 236
אלי אילן 237
יוסי פרחי 238
שמואל רעיוני 238
חנה מגד 239
יחיאל קריזה 240
צפורה ברנר 240
שמואל וגינסקי 241
יחזקאל שטרייכמן 242
אהרון גלעדי 243
יחזקאל שטרייכמן, אבשלום עוקשי 244
חיים גליקסברג 244

1962
אלחנן הלפרין 245
ברכה צפירה 246
יצחק דנציגר 247
יוסף קוסונוגי 248
יגאל תומרקין 248
אורי ליפשיץ 251
שושנה היימן 252
משה גבעתי 253
דוד עזוז 253
דוד משולם 254
נפתלי בזם 255
שרלוט סולומון 255
שלמה ויתקין 256

משה מוקדי	257
אביגדור סטמצקי	258
אלפרד אברדם	259
גרשם שבולת	260
ג׳ניה ברגר	261
בתיה לישנסקי	262
אהרון כהנא	262
אריה אזן	263
יוסי פרחי	264
פרנץ ברנהיימר	265
יעקב האבר	266
אנטול גורביץ	267
צבי תדמור	269
בוקי שוורץ	270
רוברט בזה (בזר)	270
דב מדזיני	271

1963

יחזקאל קמחי	273
שרגא וייל	274
מלבינה קפלן	275
שמואל טפלר	275
אלי אילן, אפרים מודזלביץ׳	276
חיים נהור	277
שמואל עובדיהו	279
יוסף גטניו	279
דניאל פראלאטה	280
ציונה שמשי	281
אביגדור פוסק	281
גריגואר מישונז	282
ציונה תג׳ר	283
ניצה מליניק-שלזינגר	284
רות שלום	285
אליהו גת	286
פרץ הסה	287
ג׳ון בייל	288

מיכאל תמר	289
ברכה צפירה	290
יוסי שטרן	291
ציונה שמשי, נחום כהן	292
אורי אליעז	293
חיים ברגל	294
דוד משולם	295
ז׳אק מורי (קטמור)	296
מרסל ינקו	296
אריה רזניק	297
אהרון אלקלעי	298
אליעזר גרינברג	299
צילה בינדר	301
יצחק בן־יעקב (אופנהיימר)	301
זהבה אודס-שטרן	303
שלמה קסוס	304
שרגא כהן	305
יחיאל קריזה	306
רבקה בן־סירה	307
מרדכי לבנון	310
שמשון הולצמן	311
איבן שוובל	312
עדנה רוזן	312

1964

רג׳י ווסטון	314
חיותה בהט	315
ציפורה ברבורי	316
חנוך גליצנשטיין	317
רות שלוס	317
טוביה כ״ץ	318
נורה פרנקל	318
יהודה ולרשטיינר	319
שמעון סיאני	320
אליהו אילון	321
יואל איגלינסקי	322

אוזיאש הופשטטר 323
מינה זיסלמן 324
חנה בן־דב 325
אנה ליבליך־וינגרון 325
אריה סרטני 326
רענן לוריא 327
דניאלה פסל 328
תמרה טמיר, יחזקאל אדר 329
מיכאל ארגוב 329
ליאון (אריה) פיין 330
קלייר יניב 331
בנימין לוי 332
יהודה ניימן 333
יעקב אייזנשר 334
אביגדור סטמצקי 335
יעקב אגם 336
שלמה ויתקין 337
פאול לוי, דן הופנר 338
שלמה מאיר 340
דניאל פראלאטה 341
עודד פיינגרש 341
שאול סמירה 342
יעל לוריא 343
איתמר סיאני 343
אלק בורנשטיין 345
עמנואל קיפניס 346
אליהו גת 347
מנחם גפן 348
זהר רזניק 349
ז׳אק מורי (קטמור) 350
גילה צור 351
אברהם אופק 352
ישעיהו גרנות 352
יצחק פרנקל (פרנל) 353
אורי ריזמן 354
יוסף הלוי 355

שמואל כ״ץ	357

1965

שלמה עוזרי	358
נתה קפלן	359
מרדכי פן (פנחסוביץ)	360
יצחק אמיתי	360
לאה ניקל	361
ג׳ון בייל	362
רנה נהור	362
ישעיהו דרור	363
יוסף דבורקין	363
גתית לבני	364
ג׳ניה ברגר	365
דוד מסר	365
מרים אגוז	366
רפי לביא	366
אסתר פרץ־אדר	367
מלכה רוזן	368
אמה רייס	368
דוד בן־שאול	369
ז׳אק מורי (קטמור)	371
נתן סניאביץ	372
אורי אליעז	373
גולדה כרמי	374
זיוה ליבליך	374
פנחס בוצ׳וביץ	375
יעקב רוזנבוים	376
צבי ליפמן	378
רות הדני	379
שושנה היימן	380
דב בן־דב	380
טוביה בארי	381
יגאל תומרקין	382
ציונה שמשי	383
גילה גבעון	383

משה שפט	384
צבי תדמור	385
אלחנן הלפרין	385

1966

פאבלו פיקאסו	387
משה מנס	390
אביגדור לואיזאדא	391
אורי ליפשיץ	391
הרולד רובין	393
שמעון צבר	394
אגי יואלי	394
חנה בן־דב	395
פנחס עשת	395
גילה צור	396
אברהם בינדר	397
בצלאל מן	397
אוזיאש הופשטטר	398
דידה עוז	398
מנחם גפן	399
אברהם אופק	400
אריה ארוך	400
שמואל סולץ	401
רפי לביא	402
רוברט בזה	404
מרים טוביה	406
אריה רוטמן	408
יצחק צלניקר	408
חנה טברסקי	409
ז׳אן דוד	409
חמישה אמנים במוזיאון באר־שבע	410
יוסף גטניו	411
דוד בן־שאול	412
פליס פזנר	412
דניאל פראלאטה	413
מיטשל בייקר	413

ג׳ון הולי 414
יהודה בן־יהודה 415
ראובן ברמן 416
רימונה קדם 417
פנחס עשת 418
הנרי שלזניאק 419
יוסף הלוי 420

1967

שמואל בק 421
מנחם שמי 422
פרנץ ברנהיימר 424
הרולד רובין 425
חיים סביצקי 426
אהרון כהנא 426
מיכאל ארגוב 427
אורי ליפשיץ 429
רפי לביא 430
אוטו אלנבוגן 431
יצחק גאון 432
יואל איגלינסקי 433
אוזיאש הופשטטר 433
מיטשל בייקר 434
שמעון צבר 434
טובה ברלינסקי 435
אורי ריזמן 436
מרדכי מורה 437
הרי ברון 438
אברהם בזק 438
ליפקוביץ' 439
ישראל פלדי 440
ריטה אלימה 440
נחום וייס 441
דוד צור 442
אברהם אילת, יאיר גרבוז, יעקב דורצ׳ין, ידיד רובין 443
אהרון גלעדי 445

לאה ניקל 447
עמירם שמיר 447

1968
אריה אזן, טוביה כ״ץ 449
מרים איינהורן 450
גליה פילין־טרמו 451
ציונה תג׳ר 452
שולמית קיסרי 452
ישעיהו גרנות 453
שאול סמירה 454
חיים ברגל 455
מיכאל דרוקס 456
גבריאל יערי, רחל זכריה, פאול פאון 456
ברנרד ראדאר 457
צבי מילשטיין 459
דן קדר 460
נחום כרמלי, אריה ורבלובסקי 461
אביבה אורי 461
משה מוקדי 462
רוברט בזה 463
משה ברנשטיין 463
שמואל בק 464
חמישה ציירים:
אלכסנדר בוגן, ניסים זלאיט, שמואל טפלר, אדווין סלומון, משה רוזנטליס 465
אורי ליפשיץ 466
עזרא מוני 467
אברהם חדד 467
מרים בת־יוסף 468
פטר המר 470

1959

עמנואלה

"כתמים בעלי משמעות" / ידיעות אחרונות / 3.4.59 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

מי שיחפש בתערוכת היחיד הראשונה של עמנואלה בגלריה "כ"ץ", את הנופף הנשי, האופייני לציירות, יתאכזב. אין זכר לנופף מסוג זה בתערוכתה.

במקום זה, משתקפת בתמונותיה אמנית צעירה שהצליחה להשתחרר מאסכולת האקספרסיוניזם הלירי המאפיינת את רוב חבריה ללימודים במכון לציור ולפיסול על שם אבני. בדומה לפרחי, שיצא אף הוא מאותה אסכולה, גיבשה לעצמה עמנואלה סגנון אישי מובהק.

מי שמכיר את ציוריה שהוצגו בתערוכות כלליות, יכול לעקוב אחר תהליך עקבי של צמצום וויתור על פרטים, המגיע בתערוכה זו אל סיכומו הראשון.

עמנואלה בונה את ציוריה על ידי איזון כתמי צבע אמורפיים על רקעים אפורים אטומים, מבלי לאבד את הקשר הפורמלי ביניהם ותוך כדי ניסיון לענות על המשמעות המהותית של נושאיה.

לא כל הציורים המוצגים בתערוכה זו, בעלי רמה אחידה. בצד ציורים חלשים יותר (שהם אף מן הראשונים) כ"אי אלמוגים", "יום סגרירי" ו"פרחים", בהם ניכר עדיין היסוס מה בגיבוש הצורה, אנו נתקלים כאן בתמונות חזקות כ"סלעים" ו"דומם בשחור לבן", בהן משתמשת הציירת בצבע השחור לא רק כערך פורמלי וככתם צבעוני, אלא גם יורדת למשמעותו העמוקה יותר כתנועה וכחלל ויוצרת עולם בעל מתח פנימי ואווירה חריפה.

השימוש, הכמעט בלעדי, בצבע שחור-אפור-לבן, יחד עם השאיפה לצמצום, מביאים לעיתים את עמנואלה לפתרון כמעט גראפי, כמו בציור "האגרטל". עליה להתגבר על סכנה זו ע"י חתירה מעמיקה ומשמעותית אל צבעים נוספים מלבד השחור - ולא להסתפק בפתרון הקל יותר של הצבע האפור, שהינו מעצם טבעו צבע אווירתי־נייטראלי ומשמש בציוריה בעיקר כנקודת משען, ממנה ניתן להתייחס לשחור וללבן.

באותה מידה חייבת עדיין הציירת הצעירה לפתור מספר בעיות טכניות של הנחת צבע, העומדות לה למכשול בדרך עבודתה.

בסיכום: תערוכה מעניינת של אמנית עצמאית ומבטיחה

שלמה קורן

"נאו־ריאליזם באפור־ירקרק" / ידיעות אחרונות / 17.4.59 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי", תל-אביב

ציפורים בודדות ועגומות, עייפות מכדי להפחיד בכיעורן, אדמה מנוקבת בכלונסאות פלדה וחרוצה מסילות רכבת, סירות בודדות צפות על מרחב ים ערפילי - אלה הם אחדים מנושאי ציוריו של שלמה קורן בן ה־26, בתערוכת היחיד הראשונה שלו בגלריה "צ'מרינסקי" בתל־אביב.

שלמה קורן, יליד הארץ ובוגר ביה"ס "בצלאל", מוצא את מחייתו כמורה לגראפיקה. אולם בעוד שרבים מהציירים, העוסקים במקצוע זה, סובלים מהשפעותיו על יצירתם - אין אנו מוצאים השפעה שלילית זו אצל קורן.

ציורו של קורן הוא חלק מהזרם הנאו־ריאליסטי, המופיע במקביל במרכזיו השונים של הציור העולמי בשנים האחרונות.

נאו־ריאליזם זה אינו בא כריאקציה לציור האבסטרקטי או כזרם הנפרד ממנו עקרונית. ההפך הוא הנכון: אמצעי הביטוי האבסטרקטיים מגויסים לעיתים תכופות לשימוש פונקציונלי בציור זה, הן מבחינת השימוש המשמעותי והטכני בצבע והן כעזר לפתרון בעיות קומפוזיציה.

הכביש בציור "נוף" - הינו, ללא ספק, פתרון אבסטרקטי מקובל לתנועה מבלי ששימוש זה יפגום בציור כציור ריאליסטי.

קורן אינו מנסה לקבוע זיקה מחייבת בין ציוריו לבין עולם רוחני מסוים ומסתפק בהעברתם דרך פריזמה חווייתית־רגשית משלו, המקנה להם גוון לירי־מיסטי במידת מה.

נראה לנו, שכוחו העיקרי של שלמה קורן טמון בציורי הנוף. ציורי הפנים והדומם, על אף היותם נאים כשלעצמם, הינם מוצר מקובל של "התקופה האפורה", ששטפה את הציור האירופי (והישראלי) בעשור האחרון.

ציורי הנוף, לעומת זאת, כבר נושאים עליהם חותם אישי בולט במיוחד - הציור "מזחים", בו מצא הצייר פתרון משכנע לגושי האבן העצומים המוצבים במרחב מיימי. יפים גם הציורים "נוף", "סירות בירוק" וכן "נוף בהולנד".

חיתוכי העץ של שלמה קורן, המוצגים באותה תערוכה, מקוריים פחות מציורי השמן, אך מצטיינים בניקיון טכני ובצמצום נאות.

נפתלי בזם

"פולחן קדמון" / ידיעות אחרונות / 30.4.59 / תע' יחיד / מוזיאון "בצלאל" / ירושלים

נפתלי בזם אינו שם חדש בעולם הציור הישראלי. זכורים עדיין ציוריו בנוסח "הריאליזם־הסוציאליסטי", וכן רישומיו המצוינים, שזכו להכרה גם בחו"ל כשהוענק לו פרס הביאנלה

בוונציה לרישום בשנת 1954.

בתערוכה, המתקיימת עתה במוזיאון "בצלאל" בירושלים, מציג נפתלי בזם סדרה בת חמישה־עשר רישומים ועשרה ציורי קזאין, הפותחים פרק חדש ביצירתו של אמן זה.

בזם עוסק במוטיבים יהודיים, אך מוסרם בתפיסה החורגת מזו המקובלת לגבי נושאים אלה. יהודיו של בזם הם מאמינים־קמאיים שלא ניתקו מעל אדמתם. שורשיותם וקשרם עם האדמה והצומח עושים אותם לחלק משלמות כללית, שאינה מבכרת את האדם על פני הטבע או להיפך.

דמויותיו של בזם אינן עוסקות בעבודת האלוהים כפי שהובנה ליהדות הגלות, אלא כפי שהבינוה אולי היהודים שחיו בימי השופטים או אפילו לפניהם. דמויות אלה עסוקות בפולחנים קמאיים שאם כי מבחינה חיצונית הינם יהודיים מקובלים, הריהם קשורים קשר בל־יינתק בפרח, בשמש, באדמה ובחי.

ציוריו של בזם רוויים סמלים המקשרים את הדמויות לעולם קמאי זה. הצייר השתחרר מהכפיפות המוחלטת לרעיון ולתוכן, וציוריו גדושים דמיון וחירות עשייה שדומים להם לא ראינו עד כה ביצירותיו.

יש קירבה מסוימת בין סגנון דמויותיו של בזם לבין זה של פנחס שער, שכן שניהם עוסקים בעולם מלא דמיון ופיוט, אלא שאצל בזם עולם זה מלא מיסתורין דתי, בעוד שאצל שער הוא יותר אורנמנטלי.

הרישומים, המוצגים בתערוכה זו של בזם, הודפסו והוצאו בהוצאה נאה באלבום בשם "פרחי שמש".

יש לקוות כי תערוכה יפה זו תועבר גם לתל־אביב כדי שגם לחובבי האמנות הפלסטית בעיר זו תינתן ההזדמנות לחזות בה.

אייקה בראון

"הפשטה ללא מדד" / ידיעות אחרונות / 1.6.59 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל-אביב

הצייר אייקה בראון בן ה־24, המציג את תערוכת ציורי השמן והגואש שלו בגלריה "צ'מרינסקי" בתל־אביב, הינו נציג אופייני של תפיסה אסתטית חדשה, המופיעה בשנים האחרונות הן בציור המופשט והן בציור הריאליסטי.

מימי הקוביזם חלו תמורות יסודיות בתיזות האסתטיות של הציור. הקשרי צבעים, שבימי האימפרסיוניסטים נחשבו ל"נכונים" ול"יפים", הפכו להיות מקובלים ולעיתים תכופות "מתוקים". מצד שני - צירופי צבעים כמו ירוק־כחול, שנחשבו לבלתי אפשריים מבחינה אסתטית, הפכו למחבר צבעוני מקובל.

בעקבות ציירים כסולאז' והארטונג מהאבסטרקטיים, וברנאר בופה מהריאליסטיים, חדרה תפיסה אסתטית חדשה לעולם הציור. מבחינה צבעונית התבטאה תפיסה זו בשימוש המרובה, לפעמים הכמעט בלעדי, בצבעי שחור־לבן־אפור בתוספת כתם אדום (אצל מספר ציירים, הקרובים לתפיסה זו, מופיע באותו הקשר גם ירוק זייתי).

על רקע זה, יוקל אולי להבין את הציורים המוצגים בתערוכה ב"צ'מרינסקי". אייקה בראון אינו רואה לעצמו צורך למרוד בציור הריאליסטי על מנת להגיע להפשטה. הציור האבסטרקטי מתקבל אצלו כמובן מאליו. אין לו גם עניין במשמעותו המהותית של הצבע: קנה המידה במקרה זה הינו, בראש ובראשונה, אסתטי־רגשי, ורק אחריו מופעל השיקול הטכני.

למרות אחידותם החיצונית, לא כל ציורי אייקה בראון נושאים אופי אחיד. ניתן אף לחלקם לציורים אשר קשורים לפחות מבחינה פורמלית, לריאליזם - ולציורים בלתי פיגורטיביים לחלוטין.

אלה מהסוג הראשון עדיין אינם חופשיים לגמרי מכפייתו של הנושא על הצייר מבחינה קומפוזיציונית. חלש למשל, במיוחד הציור "אמפיתיאטרון", בו עולה לצייר הספונטניות במחיר המבנה והניקיון האסתטי.

כוחו של אייקה בראון בעיקר בציורים המופשטים לגמרי בהם שורר גם ניקיון טכני, הן מבחינת המבנה והן מבחינה צבעונית. יפים במיוחד הגואשים "זהב ושחור", "עלטה" ו"סטלגמיטים". מבין ציורי השמן מתבלטים "צורות בשטח", "קומפוזיציה" ו"שחור על גבי לבן".

פנחס עשת

"פסלי פנחס עשת" / ידיעות אחרונות / 1.6.59 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

פנחס עשת הוא פסל צעיר בן 24, ואת העבודות שהוא מציג בתערוכת היחיד הראשונה שלו בגלריה "כ"ץ" אפשר לחלק לשתי קבוצות שמלבד היות שתיהן פיגורטיביות, רופף מאוד המגע ביניהן.

הקבוצה הראשונה, הכוללת את פסלי העץ והתבליטים, נושאת חותם ברור של השפעות מוריו של עשת מן הרגיונליים - דודי להמן וקוסו אלול. מעבודות אלה בולטות לטובה "ראש שמי" ו"מעוף" בהן מנצל עשת את רהיטי העץ כאלמנט טקסטורלי, דבר שמשום מה לא עשה בכל שאר עבודות העץ.

הקבוצה השנייה כוללת את פסלי הברונזה והגבס והיא קרובה במידה מסוכנת בתפיסתה לזו של ג'אקומטי השוויצי. בעבודות אלה כבר ניכר מאמץ מרובה יותר לתהות על בעיות יחסי דמות - חלל. החלל נתפס בעבודות אלה דווקא כחלק פנימי של הפסל - כלומר, המרחב הוא בתוך הפסל ולא מחוצה לו כשהפסל משמש לו כמרכז ומוביל. הטוב בפסלים אלה הוא "דמות".

פנחס עשת, שהינו ללא ספק צעיר מוכשר, עדיין שבוי יתר על המידה בבעיות טכניקה וקומפוזיציה שאינם מניחים לו להתעסק כראוי בפתרונות אינטלקטואליים יותר, וכדאי שיהרהר מעט גם באלה, שכן הם הם שיאפשרו לו להגיע למבע אישי ביצירותיו.

נעמי סמילנסקי

״נעמי סמילנסקי בגלריה צ׳מרינסקי״ / הארץ / 6.5.60 / תע' יחיד / גלריה "צ׳מרינסקי" / תל־אביב

בתערוכתה מציגה נעמי סמילנסקי 24 ציורי שמן, שברובם הם התרשמויות מנופים וניסיונות לתאר ולמסור תנועת אוויר, אור וחום בצבע. אצל נעמי סמילנסקי מגדיר הצבע גם את התוכן מאחר והציורים בנויים על האסוציאציות המיידיות, המתעוררות מהצבע כשהוא לעצמו ומהדינמיקה שלו כפי שנתפסה כבר ע״י רוברט דלאנאי והאורפיסטים. הצבע מופעל כאן כגורם פונקציונלי לתיאור אווירה מסוימת וסדר הנחתו, שאצל נעמי סמילנסקי אינו שונה מהתיאור הריאליסטי של אותה אווירה או נוף, קובע את החלוקה הדינמית של השטח. התפיסה הצבעונית, אם כן, מופשטת במהותה (אם כי הצבע הובן כאן בצורה פשטנית מעט) - אך בהעדר חוט שדרה פורמלי נהפכים הציורים להתרשמויות בלבד, כלומר, אימפרסיוניזם סמיאבסטרקטי.

רפיפות זו של המבנה הצורני, מכשילה את הציירת כמעט בכל אחת מעבודותיה. אם בציור "אור" היא מצליחה למסור תחושת אור־חום מובהקת בעזרת אקורד של צבעי צהוב־חום ואוקר, נפגע הציור מחוסר מימד עומק ומרחב: האור שטוח ונראה במפוזר בתנועה על משטח קדמי בלבד. בציור "חלונות" בולטת עוד יותר חולשתו של "מבנה במרחב". בציור זה רשמה הציירת במשטח קדמי סורגים, כשדרכם נראים מבני חלונות צבעוניים. אמנם הסורגים רשומים מבחינה טכנית למעלה, אבל מחמת חוסר הרגשת החומר שבהם, הם שוקעים לאותו הפלאן של החלונות ומחבקים אותו.

בציור "מים במדבר", מוגשות נקודות כחול על משטח חום־אוקר, אך מגע המכחול הופך שנית את היוצרות: החול הוא הנמצא בתנועה בעוד שנקודות המים סטטיות לגמרי ועל משטח קדמי במקום להיות במימד של עומק. שני ציורים נאים הם "אדר" ו״שביל". הראשון הוא ציור אימפרסיוניסטי טהור עם תחושה ברורה של לחות אחרונה לפני חום. בציור השני מתרכזת הציירת בתנועה חריפה אחת ומובילה את המסתכל לפנים הציור דרך נוף מוריק.

יחזקאל שטרייכמן

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 20.5.60 / תע' יחיד / 'תמונות שמן' / מוזיאון תל־אביב

תערוכת יחזקאל שטרייכמן שנפתחה בביתן "הלנה רובינשטיין", מציגה לראווה צייר, הנמנה עם ראשי המייצגים של תפיסה אמנותית הנפוצה בארץ, עד שאפשר לכנותה בשם אסכולה. כנגד אסכולה זו, שעמה נמנים רבים מטובי הציירים בארץ, הוטחה לעיתים האשמה של חוסר מובנות, וכדאי עם תערוכתו זו של שטרייכמן לנתח את בעיית המובנות בציורים אלה.

ציורו של שטרייכמן אינו קומוניקטיבי, לפחות לא מהבחינה הקונבנציונלית של מושג זה. אם תובן דרך קומוניקציה כהגדרה מוסכמת של מושגים במסגרת מילים, צורות וצלילים, ועריכתם של אלה לסדרות כדי למסור את הטעון מסירה, הרי ברור יהיה שבמידה ואין הגדרה מוסכמת כזו, אין גם קומוניקציה בדרג רגיל. מסירה רגילה מתהווה כאשר מחברים סימבולים מוסכמים בצורה ליניארית, אחד אחרי השני, נקודה אחר נקודה, בתוכן שמנסים למסור. צורה זו בנוי הדיבור, שהוא אמצעי הקומוניקציה המקובל ביותר. כדי להגיע להסכמה כללית בנוגע לסימבולים הקומוניקטיביים, חייבים לבודד את מושאיהם למצבים סטאטיים, ורק אז אפשר להגדירם. בה במידה שהמושא אינו סטאטי, מן הרין הוא למצוא סימבול מוסכם לכל שלב בהתפתחותו ועל ידי סיכום הרבה חתכי־ביניים כאלה, אפשר לנסות למסור או להבין את הפעולה עצמה. תהליך חלוקה וחיבור זה אינו אפשרי במקרה צמיחה. כל הניסיונות להסביר או להבין צמיחה ע״י הפרדה לאלמנטים מובנים וחיבור חוזר, נדונו לכישלון מראש. אין גם אפשרות להסביר צמיחה, כי אם ההסבר הוא ע״י מילים, הרי מילים עצמן הן תהליך של חיבור ביטוי לביטוי; אם ייעשה הסבר עפ״י צורות במסגרת אמנות פלסטית, הרי במידה שמוסכמת משמעות הצורות, הן מהוות תהליך של חיבור משמעויות, וכך קורה בנוגע לכל צורת קומוניקציה אחרת. ציורו של שטרייכמן הוא ניסיון למסור צמיחה. המראה הסופי של הבד, החומר הצבע וכו' אינם אלא החלק הפחות חשוב בתהליך זה, או ביתר דיוק, הם דו״ח בלבד ואילו מושא הציור הוא תהליך צמיחה החייב להיווצר אצל הצופה באמצעות דו״ח זה. אפשר להסביר את הצרוף החיצוני של הכתמים, הגוונים או המחבר הסטרוקטורלי, אך זו לא תהיה הסברת הציור עצמו. הרי זה בדומה לתיאור מכשיר רדיו כקופסת עץ עם כפתור, בלי לציין בכלל מה נמצא בקופסה ואיזו פונקציה היא ממלאה. מכאן שכל הבא למוד ציורים אלה של שטרייכמן בעזרת כלים מוכנים מראש של "קומפוזיציה, צבע, שווי־משקל וכו'", יהיה בחינת לשאוב מים במזלג, מאחר שתהיה זו מדידת מין שלא במינו. כל קני המידה הטכניים האלה מאפשרים להתייחס אך לצורות קומוניקציה ליניארית שאפשר להפרידה ליחידות, אך לא לציור המנסה למסור צמיחה. כל ניסיון לגשת לפי תפיסה מוקדמת לציור כזה, מונע כמעט באופן אוטומטי אפשרות הבנה. מכל הנאמר, אפשר להסיק מסקנה שאין כמעט להבין ציור כזה. אכן, "להבין" באמת כמעט אי אפשר, מאחר ש"להבין" נתפס אצל הצופה האירופי כחלוקה ליחידות "מובנות", אך אפשר ואפשר להרגיש ציור כזה, ואפשר לשאוב ממנו חוויה אסתטית. אדם הבא להסתכל בציורים אלה בלי לחלק אותם לפרודות ולנתח, יוכל ליהנות מהם הנאה

מלאה. יש כאן מקום לקליטה רגשית־אינטואיטיבית ולא לביקורת טכנית.

שטרייכמן מציג בתערוכה 24 ציורי שמן, שהם ברובם וריאציות על נושא אחד, וכל וריאציה מוסיפה משהו מיוחד משלה. הווריאציות נקראות "חורשות" ו"שדות", אם כי אין פה שום דימוי ריאליסטי לאלה. דומה הדבר כאילו מעל נושא ריאליסטי צוירה דרך ההתפתחות שלו, זרמי האוויר העוברים דרכו ומעליו, האור הנוגה ממנו ועליו, ולאחר מכן סולק הנושא עצמו לחלוטין בהשאירו רק את רוחו הפנימית, החודרת ל"עצם הדבר". מיוחדים ביופיים הם הציורים "שדות באוקר" ו"שדות בתכלת אפור". הראשון בנוי מיחידות נפח בחלק התחתון של הציור, המטשטשות ומתאיינות לתוך הרקע בעלייה הדרגתית. צבעוניות האוקר העשירה נותנת שלווה מיוחדת לציור זה. הציור השני בנוי מכמה נפחים, המונחים ומתייחסים זה לזה בצורה הרמונית וסטאטית. הציור גדוש אוויר ומרחב ושוררת בו שלווה נפלאה. יוצאי דופן בחריפותן הן שתי הקומפוזיציות (21, 22), הרגשת החומר הברורה בהן, הצבעים החריפים שלא כבשאר הציורים, הנחת משטחים ללא היסוס - הם הדברים המאפיינים אותן.

כפי שצוין לעיל, אין התיאור החיצוני של הציורים שהוגש כאן, אלא בחינת רמז בלתי מחייב בלבד. זהו ציור שכל אוהב אמנות חייב לראותו ולקבוע אליו יחס אישי בלתי אמצעי.

פנחס מורנו

"תערוכות תל־אביב" / הארץ/ 10.6.60 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

תערוכת ציורי השמן של פנחס מורנו מציגה לקהל אוהבי האמנות צייר, שעל אף היותו צעיר, הגיע להישגים נאים. פנחס מורנו מצייר ציור מופשט, משמע ציוריו אינם נובעים, לפחות באופן הכרתי, מצורות שבטבע, אלא מהתרחשויות חוויתיות פנימיות, היוצרות בדרך הציור עולם צורני וצבעוני. מורנו ניגש לעולם זה לאו דווקא מהזווית האסתטית, אם כי ציוריו אסתטיים למדי, אלא יותר מהגישה המהותית לחוויה הרוחנית עצמה, הנובעת דרך כלל מתפיסת עולם. שלושת האלמנטים הדומיננטיים המצויים בציוריו של מורנו, הם חומר, כתם ומרחב, הדגש בראשון, שדרכו נמסרים השניים האחרים. עבודת מכחול יבש מאפשרת לצייר לבנות שכבות חומר צבעוני שלמרות היותן עבות, אינן חונקות את המצויר בשכבות התחתונות ויוצרות את מערך המרחב בציור ובו בזמן מסווגות את הכתמים ל"רקע" ול"אירוע". בציור מסוג זה, חייבת להישמר משמעת צורנית וצבעונית קפדנית ביותר, מאחר וקל מאוד להיכשל ביחסי הכתמים, המהווים את התוכן והצורה כאחד, ומורנו לא תמיד מצליח להתגבר על מכשלה זו. בציורים (8; 2; 13; 10) סגור ומודגש כתם ה"אירוע" מכל עבריו ע"י הרקע, אך מאחר שגם בתוך ה"אירוע" עצמו מתחוללים כמה "תת־אירועים", שכשלעצמם הם יפים מאוד אך אינם מתייחסים לרקע הסוגר, נפגע ומתערער המערך של הציור כבנין במרחב. ממילא נפגע בציורים אלה גם התוכן הציורי ומקבל משמעות שונה, נוטה למלל. ייתכן שהדבר קורה משום שציורים אלה הם המאוחרים ביותר ומורנו עדיין לא השתלט על הגישה החדשה שהוא מנסה לפתח. לעומת זה, אפשר למצוא שלמות משכנעת בציור מס' (6) בו ה"אירוע" מהווה מרכז טבעי ובלתי נפרד של הרקע, ובמס' (11), בו הסגירה האנכית משני צידי הציור משלימה את הבניין האופקי והצבעוני.

תפיסת החוסר של מורנו קרובה לזו של כמה ציירים חשובים בעולם כפוטוריאה הצרפתי ופאיטו וטפיאז הספרדים, היא עשויה בניקיון טכני ובבהירות משכנעת. בהירות זו מעידה על האחריות המלאה הקיימת מצד הצייר כלפי כל כתם ומונעת הסתתרות מאחורי טשטושי צבעים, האופייניים להרבה ציירים צעירים שהחליטו לעלות על דרך המופשט.

יהודה בן־יהודה

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 15.7.60 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

תערוכתו של הצייר הצעיר יהודה בן־יהודה בביתן "הלנה רובינשטיין" היא בלי ספק אחת התערוכות החשובות ביותר שהוצגו אצלנו לאחרונה. וזאת משתי סיבות עיקריות: הראשונה היא האפשרויות הפוטנציאליות הטמונות בגישתו של צייר זה וביטוי נאות של תפיסות חדשות בעולם הציור המודרני; והשנייה היא הביטוי האישי והבשל של הצייר עצמו.
בשנים האחרונות, התפתחו במרכזי הציור בעולם חיפושים וגישות שהיו מוזנחים מקודם - הבנת חשיבות החומר בתור כזה, תוספת צבעי המתכת ללוח הצבעים של הציור וחיפושים לפתרון קונקרטי יותר של בעיית התנועה בציור. דרך יהודה בן־יהודה ותערוכתו, הגיעו תפיסות אלה לידי תצוגה של חיפושים בחומר וצבעי מתכת. חיפושי החומר עוררו מהפכה מסוימת בציור המודרני. סימנים ראשונים לתפיסות אלה אפשר למצוא בציוריו של פול קליי, אך לביטוי חדש ומלא הגיעו רק עתה באמצעות קבוצת ציירים ספרדים צעירים שבראשם עומדים טפיאז, קויקסאר ופאיטו, זוכי הפרסים בביאנלות האחרונים, והאיטלקים בורי, פומודורו ודומיהם. ציירים אלה החלו להניח לחומר לבטא את עצמו, וליצור באמצעותו סדרה מלאה של אסוציאציות, בניגוד לגישה הקודמת שניסתה "לצייר" באמצעים המקובלים את דמויי החומר. ההבדל בין גישות אלה הוא יסודי וברור: בעוד שהגישה הישנה העבירה את החומר דרך מדיום טכני וניסתה למסור טווח מוגבל ומסוים של דמויי החומר - או במקרה אחר אשליה של "הדבר", מנסה הגישה החדשה לתת לחומר לספר את סיפורו ולמסור ע"י כך את מלוא מערכת האסוציאציות המתעוררות בדחף החומר ללא מדיום טכני מתווך. אצל בן־יהודה התפיסה החדשה הזאת של החומר מופיעה בשלמותה: הציור אינו שוב חלק. גושים מתחילים לצאת ולצמוח מתוך האירוע הציורי והם ממלאים תפקיד עצמאי בתוך כל המערך המצויר. כפי שצויין, מצויים פתרונות אלה אצל קבוצה של ציירים ספרדים ואיטלקים, אך המייחד את בן־יהודה הוא שילובם של חומרים אלה בצבעי מתכת. קבוצת צבעים זו, העשויה מאבקות מתכת שונות כפליז, נחושת, אלומיניום וכדומה, נוספה רק בשנים האחרונות והכפילה כמעט את לוח הצבעים של הצייר המודרני. האפקט של צבעים אלה שונה לחלוטין מצבעי השמן המקובלים ומאפשר להשיג חומריות מיוחדת ואפקט אור הבא מתוך הציור (אגב: אפקט זה משתנה שינויים דראסטיים עם שינויי תאורה). השילוב והשימוש בצבעים אלה אצל בן־יהודה, מקנה לציוריו אפקט אסתטי חזק וברק מיוחד בניגוד לציור הנזירי והעצור של הספרדים. מאידך גיסא,

פוגמת אסתטיות זו לא מעט באפשרויות הליריות שהיו אופייניות לציוריו המוקדמים של יהודה בן־יהודה ועושה את ציוריו החדשים שטחיים, אם כי מבריקים ויפים הרבה יותר. שילוב צבעי המתכת בחומר, כפי שהוא מתבטא אצל בן־יהודה, מחייב תנופה רבה יותר מאשר אצל הספרדים, שציורם ברובו אפור וכבד מאוד. הפתרון לבעיה זו אצל בן־יהודה בא בדרך תנופות חומר - ודרך גושים חומריים מרכזיים, שמשום צבעי המתכת אינם יוצרים אפקט של גוש סטאטי, וניתנים בנקל לשילוב בתנועה. פתרון זה להנחת צבע כתנועה, מגדיר את בן־יהודה כטאשיסט, אם כי אין זה הטאשיזם האופייני של האקספרסיוניזם־האבסטרקטי האמריקאי.

תערוכתו של בן־יהודה מצביעה ברורות על כיוון אפשרויות ציוריות, שכמה ציירים צעירים שלנו עוסקים בהן בגרסאות שונות.

ריטה אלימה

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 12.8.60 / תע' יחיד / גלריה "כ״ץ"/ תל־אביב

הציירת אלימה למדה במכון לציור ופיסול ע״ש אבני ושרידי השפעות ממכון זה ניכרים עדיין בציורי השמן המוצגים עתה לראווה. כאן נעוצה גם הגישה החופשית מדי לכתם וההשתמטות ממערך צבעוני מורכב. מאידך גיסא, יודעת אלימה להתגבר על הנטייה של תלמידי המכון לשימוש בצבע שמן מיימי ולהגיש במקומו צבע עבה המרמז על חומריות, אם כי גם פה נראה כאילו תפיסת חומר זו עדיין לא עוכלה היטב ומשמעותה לא ברורה די צרכה לציירת. אלימה תופסת כתם חומר כשווה ערך או תחליף לכתם צבעוני, בו בזמן שהחומר אינו יכול לשחק כל תפקיד אם לא תינתן לו הזדמנות להופיע באופן עצמאי או כמדגיש ערך צבעוני או פורמאלי. בציורים מס' 19 ומס׳ 5 צריך היה כתם החומר לשחק תפקיד מרכזי, אך אין ביכולתו לעשות כך משום שאינו נראה כמעט על רקע הצבע האחיד, ולכן נשארים ציורים אלה ללא משמעות לחלוטין. אחד הציורים הטובים בתערוכה הוא מס׳ 1, המעיד על יכולתה של אלימה לבנות ציור תוך תחושה לתנועת מכחול הנהפכת לזרימה בציור, ומערך כתמי שחור היוצר תחושת מרחב. ניסיונות נוספים אינם כה משכנעים, כפי שרואים בציורים מס׳ 23 ומס׳ 18, בהם נפגע הציור מחששה של אלימה להשתמש בצבעים "מסוכנים". אלימה הגיעה לציור אישי וספונטני, ואם תפקידו היחיד של הציור כיום הוא להניח לצייר להתפרק מחוויה, יתכן שהשיגה את משימתה, אך אם מתפקידו של הציור הוא גם להעניק חוויה, הרי דרכה של אלימה היא פרובלמטית מאוד.

אלימה אינה ציירת מתחילה, זכורה הצגתה בביאנלה בפאריס, ואפשר לדרוש ממנה תהייה גדולה יותר על משמעותו של בד מצויר ועל יחסי הגומלין בין בד זה ובין המסתכל, המצפה לחוויה אמנותית.

אביגדור לואיזאדא

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 19.8.60 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

עיון בשמות שניתנו לציוריו של אביגדור לואיזאדא בתערוכה המוצגת בביתן "הלנה רובינשטיין", יכול לתת מפתח מועיל להבנת הלך הרוח שבו נעשו ולהבנת תפיסתו האמנותית של הצייר. שמות כגון: "כעין רקמה", "איזון באפור" ו"מרכז ומשטח" מעידים על הציורים המשתייכים לקבוצה העוסקת בעיקר בערכי קומפוזיציה ובניין בתוך הציור המופשט. קבוצה זו אינה מנסה ואינה מתיימרת להעביר תכנים ספציפיים בציוריה, אלא למסור חוויה אסתטית דרך פתרונות קומפוזיציוניים וצבעוניים על טהרת האבסטרקט.

הבעיות העיקריות בהן עוסק לואיזאדא הן מציאת פתרונות ושילובים טכניים (ב"טכניים" אין הכוונה לעצם הנחת הצבע בלבד, אלא למובן הרחב יותר של המושג התיאורטי של קומפוזיציה וצבע).

הבדיקה והבוחן האחרון של ציורים מסוג זה הם: "האם נמסר הערך האסתטי בלי צרימות ובצורה הרמונית?" לגבי ציוריו של לואיזאדא התשובה היא חיובית,ללא כל ספק. ציוריו מעודנים עם נטייה לירית קלה, כשם שהיו ציוריו מהתקופה הפיגורטיבית, כלומר לא איבדו דבר בוויתור על הפיגורטיביות ונשכרו משלל האפשרויות החדשות של הציור האבסטרקטי. כתב ידו האישי של לואיזאדא מתבטא יותר בסולמות הצבעוניים מאשר במערכים הצורניים, השגרתיים במקצת. צבעיו של לואיזאדא עוברים בעיקר מהכחול הרך דרך הוורוד הבהיר והאפור עם פלישות קצרות מאוד לצבע חריף (בדרך כלל שחור ואדום) ומאפשרים להשיג אווירה רוגעת ומשהו לירית. מעניינת במיוחד קבוצת הציורים, הכוללת את המוצגים 25; 23; 10; 22 ועוד, בהם פורץ מרכז כהה ודינמי מתוך משטח עליון בהיר ורוגע, הבנוי מצורות קליגראפיות רחבות.

שמואל לוי

"תערוכה" / הארץ / 9.9.60 / תע' יחיד / 'רטרוספקטיבה' / מוזיאון תל-אביב

תערוכת ציורי השמן של שמואל לוי בבית דיזנגוף, מחזירה אותנו בבת אחת לציור שרווח בארץ בשנות העשרים, כאשר ה"חזרה למזרח" נתחברה להלכי רוח אימפרסיוניסטיים "חדשים". זוהי תערוכה רטרוספקטיבית ואפשר למצוא בה את התפתחותו של הציור מהסגנון האקדמי האירופי של תחילת המאה ועד לסגנון פיגורטיבי־אימפרסיוניסטי, עם נטייה לתיאור הווי מזרחי בצבעים חריפים ויחד עם זה רומנטיים ומתוקים.

לוי מוסר את הנוף בצורה ריאליסטית במערך צורני מקובל. ואת תפקיד מתן האווירה הוא מוסר לכתמי הצבע הנמסרים בצורה חופשית יותר. כתמים אלה אינם ערוכים במסכת צבעונית מאורגנת, אלא נמסרים ספונטנית, ולעיתים תכופות בצורה מקרית. דבר זה גורם שגם הניסיונות למסור אווירה פיוטית, או אפילו מיסטית, אינם משיגים את מטרתם ונשארים בתחום המלל. ציורי הווי של עדות המזרח כ"שמחה תימנית", "שיחות שבת", "אידיליה בוכרית" ודומיהם, אינם נופלים מבחינת המתק מציוריו של אבל פאן, אם כי הם נופלים מהם מבחינת הנחתם הטכנית - ציורים אלה הם רצדיבים אופייניים של ה"רומנטיקה המזרחית", שנתפסו לה כה רבים מהציירים שעלו מאירופה בשנים ההן. ציוריו של לוי נעשו בתום ובאמונה, אך אלה אינם מחפים על הפשטנות והנאיביות שבתפיסה. אמנם, ייתכן שציור מסוג זה נחשב כמבטא את "רוח הארץ" לפני כ־30-40 שנה, אך מאז חלו תמורות רבות בציור בעולם - וגם בארץ.

יוסי פרחי

"תערוכתו של פרחי" / הארץ / 30.9.60 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

הצייר פרחי שחזר לארץ לאחר שהות פורייה בצרפת, מציג תערוכת ציורי שמן שהיא אולי התערוכה האישית ביותר בעונה האחרונה. השוואה לתערוכתו הקודמת לפני כשנתיים, מוכיחה שהכיוון שהיה מרומז בראשונה הבשיל עתה. ציורו של פרחי אינו יכול להיות מוגדר במונחים המקובלים של "ריאלי" או "אבסטרקטי". אמנם, הוא מתאר נושא ריאלי, אך מאחר שהנשוא, שבדרך כלל הוא נוף בתהליך איון מתקדם, מתואר במרומז ובצורה לא רגילה, אין כאן ציור פיגורטיבי במשמעות הרגילה.

השגת התחושה והאווירה של "נוף במצב איון" מושגת בציוריו של פרחי ע"י שבירה וביטול הדרגתי של ארבעה אלמנטים היוצרים את המערך הציורי, והחלפתם באלמנטים מקבילים ומרומזים, היוצרים תחושה מטאפיזית. האלמנט הצורני מיטשטש והולך ונשאר

מרומז בכמה נקודות בלבד - מעין ערפילים ואדים מכסים את הסלעים והנופים המיוצגים ע״י כמה כתמי צבע־חומר כהים, ואם כי התחושה של המערך הצורני קיימת אף מתחת למעטה הערפל, כשהיא מסתמכת על כתמים מועטים אלה, הרי היא מקבלת מובן של קיום נוף שוקע. תומך בתחושה זו גם חוסר ההגדרה המדויק של הצורות וטשטושן זו בזו. יחד עם שקיעת הצורות המוצקות, מתערפל ומתאיין גם הצבע. צבעיו של פרחי הם האפור השחור והירוק, אך מתחת למעטה ההתפוררות, קיימת ההרגשה שכל הצבעים קיימים, או היו קיימים לפני תחילת השקיעה, אלא שתוך תהליך האיון אבדו מעין הצופה. גם אלמנט הזמן מקבל אצל פרחי טיפול מיוחד, אם כי נדמה ברגע ראשון כאילו מתארים הנופים מצב דמדומים בין אור לחושך, מתברר מיד שקשה מאוד לקבוע תקופת יום מסוימת או אפילו עונת שנה בה ייראה המושא כפי שהוא מוגש ע״י פרחי. נופים אלה הם מעבר למימד הזמן ומחוצה לו ומוארים באור לא אור הקיים א־פריורי בעצם המרחב בו הם הווים. אלמנט נוסף המופיע בציורים אלה, הוא השימוש בחומר בתיאור ורימוז לסלעים ושילובם האורגני במרחב המצויר. השימוש בחומר במקרה זה, אינו בא כדי לתת לציורים תלת־מימדיות מסוימת בלבד, אלא בעיקר לשם האסוציאציות הישירות של חומר מוצק, המיטשטש והולך בתוך תהליך ההתפוררות הבלתי־נמנע של העולם הבודד והסובייקטיבי, המהווה את העיקר בציורי פרחי.

על רקע תחושת האיון הבלתי נמנע בציורים אלה, מקבלים הציפרים והעצים הבודדים, המוגשים בדייקנות, משמעות ומימד מיוחדים וקובעים. דווקא אלמנטים אלה מרמזים כאילו על ריאליות ונותנים הרגשה שהנושא נתפס בדייקנות. כאשר מסביר קירקגור את משמעות תיאורו של הולופרנס שתואר ע״י האגדה בגובה של "שבעה יארדים ועוד רבע יארד", הריהו מקשה ושואל: "אין ספק ששבעה יארדים הוא מימד דמיוני, ולמה, איפוא, טרחה האגדה והוסיפה רבע היארד, הרי יכלה לציין שמונה או עשרה יארדים?" אלא שדווקא "רבע היארד" מורה על דיוק המדידה ונותן את המימד הריאלי לגודל הדמיוני של שבעה יארדים. זוהי גם הפונקציה שממלאים העצים בציוריו של פרחי, בעצם דיוקם הם נותנים את אשליית הדיוק ומאשרים את תחושת הריאליות של כל הנוף המטאפיזי בו הם קיימים.

מובן שנופים כאלה מעוררים אסוציאציות רומנטיות, אך אף ברומנטיקה זו אין סנטימנטליות או מתיקות, ולמעשה אפילו אינה מחויבת מציאות מתוך עצם הציור, אלא הוא יותר פועל יוצא של המסתכל וההיקשים האסוציאטיביים שלו.

בסיכומו של דבר אפשר לומר שדווקא ע״י הסירוב להגדיר הגדרה מדויקת את האלמנטים של צורה, צבע וזמן, יוצר פרחי אפשרויות גדולות יותר ורחבות יותר לאסוציאציות בלי להתיר את הרסן, מאחר שקריאת הצורות מודרכת על ידיו בקפדנות וההשראה של תחושת האווירה והמרחב המטאפיזי היא כמעט בלתי נמנעת.

אהרון גלעדי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 14.10.60 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

תערוכת ציורי השמן של אהרון גלעדי מפגישה את הקהל עם מופע לא תדיר בחיי הציור. גלעדי הוא אחד הציירים המועטים מאוד שמציוריו אי אפשר לעקוב אחרי שום תסביך, אי שקט או חרדה. זהו צייר בעל גישה בריאה בתכלית הקשור בכל רמ"ח אבריו באדמה ובאיש האדמה. לא במקרה משמש האדם בנוף כנושא הכמעט בלעדי של גלעדי. משמעות מיוחדת יש לעובדה שאין גלעדי מעבד את פני הדמויות המאכלסות משפחות משפחות את בדיו. דמויות חסרות פנים אלה, חיות תוך אנונימיות של עץ האדמה, של שדה ושל פרח. אין כל מיסטיפיקציה של הדמויות עצמן, אם כי יש ויש תחושה של אינטימיות וכבוד בגישתו של הצייר אל נושאיו.

הטיפול השווה בטקסטורה של הדמויות ושל הנוף הסובב אותן, יוצר תחושת אורגניות וקשר בין האדם והטבע. קווי המיתאר העבים, המהווים במקרים רבים גם כתם צורני, יוצרים תחושת כובד ורצינות, המונעים כל אפשרות של יחס מזלזל או קלות ראש לנשוא ומוסיפים סטאטיות המאפיינת אדם בעל שורשים עמוקים. ברור שציוריו של גלעדי נובעים לא רק מתחושת צורה וצבע, אלא גם, ובעיקר, מתפיסת עולם אישית. ייתכן שבעצם הנחת הצבע והגישה הצורנית אין גלעדי מחדש דבר, אך מבחינת אינטרפרטציה ותפיסת עולם, יוצר גלעדי ציור אישי, הקובע לו מקום רציני על מפת הציור בארץ.

אליהו סיגד

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 28.10.60 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

אליהו סיגר (סיגרד) מציג ציורי גואש ושמן שנוצרו בחמש השנים האחרונות.

נושאו העיקרי של סיגד הוא נוף עם דמויות אדם. אין האדם בנופים אלה תופס תפקיד מהותי־תכני, אלא הוא יותר חלק מהתיאור היום־יומי של המציאות המקרית המצוירת. סגנון ציורו של סיגר נובע מהמשך סגנון הציור הריאליסטי המקובל עם צלקות התפוררות עמוקות, שנגרמו ע"י השפעות האמנות המודרנית שלא עוכלו. מבחינה צורנית, עוקב סיגד אחרי הצורות החיצוניות של הבתים או הדמויות בלי להוסיף אלמנטים טקסטוריאליים או רישומיים המשווים לצורות אלה משמעות נוספת לזו יום־יומית. במערך צורני זה, כבר אפשר למצוא פריצות אלכסוניות שהן רצדיבים של תחילת הקוביזם.

מבחינה צבעונית, יש להבדיל בין גישתו של סיגד לציורי הגואש ובין גישתו לציורי השמן. בציורי הגואש זהה, כמעט תמיד, משטח הצבע עם המשטח המוגדר ע"י הקו, ללא כל פיצוי לניואנסים במשטח האינדיווידואלי. לעומת זה מנסה סיגד בציורי השמן להשיג צבעוניות ע"י שימוש בהרבה צבעים במפוזר. התוצאה היא שברוב המקרים אין רואים את העצים בתוך היער, ולמרות הצבעים המרובים, אין הציור צבעוני ונראה כלא מאורגן צבעונית. אם בציורי

הגואש מושג לעיתים ניקיון דקורטיבי היונק את השראתו מהציור הדקורטיבי של מאטיס, כמו בציור "דאינה מחללת", הרי בציור השמן לא כך הוא. הגישושים לכיוון קומפוזיציה אבסטרקטית בגואש ("אטיוד" 32 ו־19), אינם מגיעים לביטוי מלא.

אברהם נתון

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 4.11.60 / תע' יחיד / 'רטרוספקטיבה' / מוזיאון תל־אביב

בחסות איגוד המוזיאון בישראל, נפתחת עתה בבית דיזנגוף תערוכה רטרוספקטיבית מיצירותיו של אברהם נתון ז"ל. את כל דרכו של נתון בציור אפשר להגדיר כשאיפה בלתי פוסקת לעיצוב חד־משמעותי ומוחלט של הצורה. קו ברור עובר מציוריו הראשונים הנעים בין אימפרסיוניזם לאקספרסיוניזם מתוך משנות השלושים, ועד ליצירותיו האחרונות המופשטות והגיאומטריות - החתירה לטוהר הצורה ושיווי משקל מוחלט בצבע. שלא כציירים אחרים, הסוטים תוך מהלכם לדרכים צדדיות וקוטפים פרחים זרים, דבק נתון בדרכו האחת, שהאמין באמונה נלהבת כי היא הנכונה והמובילה קדימה.

לפני כל צייר ניצבת בזמן מן הזמנים הדילמה: מהי הדרך הנכונה לביטוי חזותו? האם צודקת הגישה התובעת שהציור יהיה אמביוולנטי וניתן לפירושים שונים, או שיש לשאוף להצבה חד־משמעותית ומוחלטת של הדברים? נתון בחר בדרך השנייה - עם כל המשתמע ממנה. הצבה חד־משמעותית מעצם טבעה היא בלתי סובלנית ואין גם אפשרות למסור תוכן בצורת הצבה כזאת. נתון הסיק את מלוא המסקנות מהחלטתו וויתר על התוכן, ובמקומו הציב את הצורה הטהורה כתוכן. ויתור זה על התוכן הקשור בצורה החיצונית של העצמים, לא בא לנתון בקלות. עוד בשנים האחרונות של חייו, היה חוזר בכמה מציוריו לצורות הקשורות בדמות החיצונית של העצמים, אך גם בציורים אלה היתה הצורה מטוהרת ודומיננטית. קל לעקוב אחר התפתחות ציורו של נתון בדרכו לעיצוב מוחלט של הצורה. בציוריו הראשונים מופיעה דמות האדם ליד הנוף בצורה ריאלית, המפנה לאט לאט את מקומה לצורה מסוגננת יותר ויותר. ציוריו משנות החמישים מדגימים בבירור נטייה זו לסגנון מדויק וחד־משמעי של הצורה. בציורים אלה כבר מופיעה בבירור תפיסתו את הצורה כזהות בין הקו המגדיר וכתם הצבע הנהפך במשך הזמן לגיאומטרי. עם הוויתור הסופי על התוכן מופיע, כמובן מאליו, ציור גיאומטרי טהור, השואב את מקורותיו מאמנים כמונדריאן, ון־דוסבורג ומאלביץ'. בציוריו האחרונים הוסיף נתון לצורה הגיאומטרית גם טקסטורה חומרית כדי להדגיש את האופי המיוחד של הצורה ולתת לה מימד מוחשי יותר. יש אירוניה רבה בגורל שחרץ כי דווקא נתון, שתמיד שאף שאיפה ללא לאות לצייר את ציור המחר, נלקח דווקא כשעמד ממש על סיפו של ציור זה.

יחיאל קריזה

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 9.12.60 / תע' יחיד / "בית צבי" / רמת־גן

ב"בית צבי" ברמת גן, מציג יחיאל קריזה כ־40 יצירות הסובבות, רובן ככולן, סביב ציר אחד: הצבת קומפוזיציות של כתם־קו, הנובעות ממבנים אורבניים. מבנים אורבניים אלה נתפסים אצל קריזה כבעיה צורנית בעיקרה, ואפשר בנקל לעקוב בציוריו אחרי המעבר מהציור הרפרזנטטיבי לעבר ציור מבנים שלמרות היותם בלתי פיגורטיביים במובן המקובל של המושג, אפשר למצוא בהם את הנשוא של גוף אורבני.

אם בציורים כ"חיפה העתיקה", מופיעים הבניינים, המשמשים כנושא, בצורה רפרזנטטיבית ברורה, הרי בציורים כ"חורף בנצרת", "מקום נטוש" ו"בתים על גבעה" מיטשטשת המסירה הריאליסטית של האבנים ונהפכת למחבר של כתמים מונוקורדיים, בעוד שהרישום הקווי ממלא פונקציה של קישור נושאי. רישום זה מבצבץ מתחת לכתמים ונותן להם מימד ריאליסטי מובהק. בציורים כ"מבעד לחלון", "קומפוזיציה" ודומיהם, נעלם הרישום הריאליסטי ובמידה שמופיע בכלל רישום הריהו משמש יותר כאלמנט מבני וכעוזר לכתם הצבעוני. ציורים אלה נראים כמופשטים לגמרי, ואם נעקוב אחרי ההתפתחות האורגנית מהציורים הריאליסטיים, אפשר למצוא שהמושא גם בציוריו המופשטים של קריזה נשאר זהה לזה שבציוריו הקודמים, דהיינו, הפתרון הצורני של מסירת נוף אורבני.

דב פייגין

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 30.12.60 / תע' יחיד / פיסול / מוזיאון תל־אביב

אם הפיסול עד התקופה המודרנית היווה בעיקר בעיית התגברות על החומר כדי להשיג דרכו רפרזנטציה של עצם מוכר, הרי באמנות המודרנית הבעיות העומדות לפני הפסל רחבות הרבה יותר ומורכבות יותר. המגמות העיקריות מתבטאות ע"י ניסיונותיהם של פסלים להגדיר יחידת נפח הרמונית שלמה (ברנקוזי, מור), או להציב משטחים דו־מימדיים, היוצרים מפגש בין נפחים שמחוץ לפסל כשהאחרון משמש להם נקודת מוקד (בארץ עבדו בשיטה זו דנציגר ושמי). פסלים אחרים מנסים למסור ע"י רישום חוטי בחלל נפח שהפנים והחוץ שלו נראים באופן סימולטני ומהווים חלק אורגני מהפסל בתוספת דינמיות מסוימת (פבזנר, גאבו ואחרים).

בדרך שונה ועצמאית, צועד דב פייגין ב־22 פסליו המוצגים עתה בביתן "הלנה רובינשטיין". רוב רובם של פסליו יוצאים לא מנפח תלת־מימדי אלא מהתפתלות של משטח (או משטחים) דו־מימדיים והצבתם במימד שלישי. כל משטח כזה מהווה צורה הרמונית כשלעצמו ונמצא ביחס קונטראפונקטי למשטחים הסמוכים לו. צורות אלה הן שילוב של צורה חופשית וגיאומטרית ורבות מהן נמצאות ביחידת נפח הסגורה ע"י מסגרת טבעית

שנובעת מהצורה עצמה.

לקבוצת העבודות המורכבות ממשטח דו־מימדי המתפתל ונערך לתוך המימד השלישי, שייכות העבודות מסוג "קומפוזיציה לוליינית" ו"התנשאות". לקבוצת העבודות המורכבות ממספר משטחים, דו־מימדיים במהותם, הנתונים בהתייחסות הדדית בחלל, שייכות העבודות מסוג "מבנה", "קומפוזיציה" ו"צמחייה". קבוצה נוספת מהווים הפסלים בהם חוזר פייגין על תנועה ומרכזה בצורות חופשיות דו־מימדיות המוצבות, כמו בקבוצה הקודמת, בצורה קונטרפונקטית. אופיינים מסירת תנועה זו הם "אלומות", "קצב" ו"מעוף" ובמידה מסוימת גם "קומפוזיציה". גם הפסלים המציגים יחידות נפח ממשיות ומוגדרות כ"קומפוזיציה עם שני משולשים" או "דמות", נושאים אופי דו־מימדי מורכב בו מעוצבת התלת־מימדיות ע"י פריצות זוויתיות חדות ומתפתלות וע"י כליאת נפח חיצוני.

כאילוסטרציה מצוינת להבנת הפסלים, משמשים הרישומים המוצגים בקומה התחתונה. התנועה ברישומים מודגשת היטב ועוזרת הרבה להבנת אספקטים נוספים והרגשת ההצבה התלת־מימדית של הפסלים עצמם.

מתי בסיס

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 30.12.60 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

מתי בסיס, בוגר המכון לציור ופיסול ע"ש אבני, מציג את תערוכת היחיד הראשונה מפרי מכחולו. מסתבר שציורו של מתי בסיס יכול להיכלל בקבוצת האקספרסיוניזם המופשט, מכיוון שהוא מזדהה מבחינה חווייתית עם המצויר ומנסה להביע חוויה זו באמצעות מערך כתמי שלא נועד לייצג שום צורה או עצם פיגורטיבי או לאפשר "קריאת צורות". כל המאמץ של צייר מסוג זה מתרכז בשטח אחד ועיקרי: לנסות להעביר חוויה. וזהו גם הבוחן הסופי. עולה, איפוא, השאלה: האם הצליח באמת הצייר להעביר חוויה כזאת או לא? בדיקה מדוקדקת של הערכים הציוריים הטכניים - בכתם, צבע, צורה וכו' - תביא עד מהרה למסקנה שאין כמעט למצאם בציורו של מתי בסיס. המבנה כמעט אינו קיים (אם כי הוא מרומז בציורים 6; 9 ו-11). אין סגירה אורגנית של המשטח הציורי. הצבעים אינם מאורגנים, לא דינמית ולא סטטית, כלומר, אין להם כל משמעות בונה אף מבחינת כיוון משיכת מכחול. הצבע מונח במשיכות אטומות ויחד עם זה אפשר להבחין בנזילות בשולי המשיכה. נזילות אלה אינן מאפשרות למשיכת המכחול לקבל משמעות של תנועה, בעוד שהאטימות והגוון הדהוי אינם מאפשרים להן להיות אלמנט בנייני בחלל. רובן של משיכות המכחול בנויות בכיוון אנכי מלמעלה למטה, מה שמוסיף לחוסר הבנייניות שלהן גם אם נראה אותן כמעצבות משטח דו־מימדי. מתי בסיס משתמש לעיתים בצבע עבה כבחומר, אך גם חומר זה אינו בא לידי כל ביטוי משמעותי ולמעשה אינו מעלה ואינו מוריד. כיוון שכל הערכים הציוריים המקובלים אינם קיימים בציורי מתי בסיס, נשארת ההצדקה היחידה לביצועם והצגתם הניסיון לפעול עפ"י חוויה מסוימת ולהעבירה למסתכל. ייתכן מאוד שמתי בסיס פעל מתוך חוויה כזאת, אך נכשל

לחלוטין בניסיונו להעבירה.

1961

צבי תדמור

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 13.1.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

כשבשנת 1960 "נתגלה" בפאריס הצייר ברנאר בופה, היה בו יותר מהתפרסמות צייר בעל קו אישי מסוים. היתה זאת הפגנה של גישה בציור, שהעדיפה את הקו הגראפי המוקצה והחריף על פני המגוון הצבעוני שהצטמצם לדרוגי כהה־בהיר בעיקר דרך סולם הצבעים האפורים. הצבעוניות בסוג ציור זה היתה בעלת חשיבות משנית ועיקרה היה להבליט את המבנה הציורי, הנסמך בעיקר על הרישום הגראפי. גישה זו של ברנאר בופה, זכתה להשפעה רבה בשנים 1955-1950 ואת אחת הווריאציות לגישה זו אפשר למצוא בתערוכתו של צבי תדמור.

עיקר ציורו של צבי תדמור בנוי על רישום ריאליסטי מוקצה ברורות ומסוגנן כשמעליו מונחים צבעים, בעיקר מקשת הצבעים האפורים־חומים, הממלאים את המשטחים המוגדרים ע"י הרישום. כמו אצל בופה גם כאן, התפקיד העיקרי שממלא הצבע הוא להדגיש הבדלי בהיר־כהה ולתת עזר לרישום עצמו. שלא כאצל בופה, נעלמת אצל תדמור אותה גרוטסקיות ו"עכבישיות" המאפיינת כל כך את ציורו של הראשון, במקומה מופיע גורם דקורטיבי ברור. כלומר, אם אצל בופה מופיע סוג הרישום והמגוון האפור בהקשר הדוק עם תוכן מסוים של בדידות, דיכאון ויאוש, הרי תוכן זה הוחלף ע"י תדמור בתוכן דקורטיבי־אסתטי טהור.

דקורטיביות זו בולטת בעיקר בציורי החיות שתדמור עוסק בהן תדירות. הרישום מסוגנן ויחד עם זה חופשי למדי ובנוי על הקצאת קווים חוזרת, המקבלת ע"י כך משמעות של דינמיות מסוימת. רוב התעניינותו של הצייר מופנה לצורה החיצונית של הנושא, כלומר למסירה רפרזנטטיבית־גראפית מקובלת. חשיבותו המשנית של הצבע בציורי תדמור, בולטת עוד יותר כאשר סמוך לציורי השמן מוצגים רישומים שבהם אפשר למעשה למצוא את כל הנמסר בציורי השמן בלי שחסרון הצבע יגרע משהו מתוכנם, דהיינו, הצבע ממלא רק מקום דקורטיבי־אסתטי ולא מהותי בציורי השמן. דווקא ברישומים אפשר למצוא חופש רב יותר בבחירת הקו והגדרתו. מבחינה זו אפשר לטעון, במידה רבה של צדק, שגם ציורי השמן ברובם אינם אלא רישומים צבעוניים.

ציונה תג׳ר

״תערוכות בתל־אביב״ / 13.1.61 / תע׳ יחיד / רטרוספקטיבה / מוזיאון תל־אביב

קרוב למאה ציורים בטכניקות השמן, הגואש, האקווארל והרישום מהווים את תערוכתה הרטרוספקטיבית של ציונה תג׳ר. זוהי תערוכה המהווה חתך מ־40 שנות פעילות ציורית של ציירת זו בארץ, משנת 1921 ועד היום. ציונה תג׳ר היא ילידת יפו ממשפחה בולגרית והחלה לצייר בארץ. מלבד ביקור של כשנה, ב־1930, בפאריס, מתרכזת כל פעילותה האמנותית בישראל.

תערוכה רטרוספקטיבית זו מעידה אולי יותר על עקביות ועקשנות של צייר בודד מאשר על הישגים מרקיעי שחקים. נושאיה של ציונה תג־ר שונים ומגוונים. החל מפורטרטים, אותם היא מעבדת בקפדנות ודקדוק ועד גופים העשויים ביד חופשית יותר ומתארים מקומות שונים בארץ ובפאריס. ציונה תג׳ר אינה מוטרדת בהרהורים על מציאות אחרת או משמעות רחבה יותר מזו הנראית בעצמים, כפי שהם נראים כלפי חוץ בחיי יום־יום. לגביה חשוב יותר המראה החיצוני המקובל והמערך הצבעוני הלוקאלי ואותם היא מנסה לגבש בכל שנות עבודתה. מפתיעה העקביות ואחידות הגישה בציוריה של ציונה תג׳ר במשך כל 40 שנות פעילותה. אמנם, משיכת המכחול נעשתה מעט חופשית יותר, בעיקר בנופים, מאחר שהפורטרטים, גם המאוחרים, עדיין מעובדים באופן קפדני, אך בכל התקופה הזאת, בה חלו מהפכות ותמורות כה רבות בעולם האמנות הפלסטית, שומרת עדיין ציונה תג׳ר על סגנונה שהתגבש מקודם. יוצאי דופן בתערוכה זו הם הגואשים המסומנים במספרים 80-90, כתמי צבע חופשיים בסימן חיים עצמאיים נהפכים לקומפוזיציה מופשטת, דבר שאין למצאו בכל ציוריה האחרים של ציונה תג׳ר.

ולבסוף, אך מן הראוי לציין לשבח שהנהלת המוזיאון דואגת לאמנים הוותיקים שלנו.

שמעון אבני

״תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 20.1.61 / תע׳ יחיד / גלריה ״דוגית״ / תל־אביב

לאחר שהייה ממושכת בפאריס, חוזר שמעון אבני בתערוכת שחור־לבן, הנערכת עתה ב״דוגית". תערוכה זו מהווה דו״ח מעניין על אמן צעיר הצועד בדרך לפיתוח כתב יד אישי. חלק מהרישומים מהווים המשך ישיר לציורי השמן שלו, שהוצגו בזמנו בתערוכה האחרונה של אופקים־הדשים וב״עקד". אלה הם רישומים עם סימבולים, קליגראפיים־קוויים הנבנים בחלקם על כיוון משיכת מכחול ובחלקם על חזרה מודרגת של צורות קליגראפיות. רובם של הרישומים הם דרך חדשה לגבי שמעון אבני, אך גם דרך חדשה זו התפתחה מהחומר הצורני הקודם. רישומים אלה נעשים ע״י יצירת רקע בגוונים עדינים של אפור כלפי מרכז חריף יותר, היוצר צורה קליגראפית בודדת וברורה. צורה זו צפה ברקע המקבל מימד של מרחב, ונוצרת

הרגשה כעין עלה עשב במרחב. בשתי הווריאציות מס׳ 13 ומס' 12 יוצר המרחב מעין קפלים עמוקים. ברישום מס׳ 4 קיימת התפתחות ריתמית היוצרת מרכז פנימי, אך הכתמים השחורים העליונים אינם אורגניים די צורכם ונראים "מודבקים". אותו נושא בא לידי ביטוי מושלם יותר במס׳ 11 המעודן מאוד. סך הכול של תערוכה זו מעיד ששמעון אבני נטש, בשלב זה, את הגישה הטאשיסטית שאפיינה את ציורי השמן הקודמים ובחר לחזק את המבנה הצורני, בלי לוותר ע״י כך על העידון והאווירה שהעסיקו אותו בעבר.

עינן כהן

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 3.2.61 / תע׳ יחיד / גלריה ״כ״ץ״ / תל־אביב

עינן כהן מציג תערוכת יחיד ראשונה, הכוללת ציורי שמן, גואש ורישומים. זוהי בעיקר תערוכה של ניסיונות באמצעים שונים וגישות שונות ודבר זה בולט בבירור גם ברישומים, שבדרך כלל אפשר לראות בהם את "כתב ידו" המובהק של כל אמן. רישומיו של עינן כהן הם אוסף אקלקטי למדי, היונק מציורי פיקאסו ופול קליי בתוספת נטייה סוריאליסטית ברורה. עם כל זאת, מצביעים רישומים אלה על יכולת וכשרון פוטנציאלי.

ציורי השמן מחולקים לשתי תקופות, האחת בנויה על משטחים צבעוניים ברורים, הנמצאים במתח מסוים זה כלפי זה על רקע חד־צבעוני. אם כי הנטייה הכללית של ציורים אלה הוא לכיוון המופשט, אפשר להכיר בהם דמויות פיגורטיביות מעוותות, אך עיוותים אלה אינם נראים כנובעים מהצורה עצמה, ובמקרים רבים הם מודבקים לקטעים ריאליסטיים יותר. בכמה ציורים כמו "הנידוי", נהפכת חלוקת השטח לפלקאטית ממש. פלקאטיות זו נוצרת ע״י הניסיון למסור בצורה תמציתית תוכן ספרותי מובהק ע״י משטחים פשטניים. עינן כהן מעבד את הקומפוזיציה ע״י רישומים רבים ובוחר מהם את הנראים לו כמתאימים ביותר לנושא הספרותי, בחירה זו אינה בהכרח מספקת לגיבוש קומפוזיציה ציורית, בעיקר נוכח העובדה שגם עצם רישומי ההכנה אינם נושאים אופי אחיד, ולאחר הבחירה הסופית "מודבקים" האלמנטים השונים למערך שכמעט ואי אפשר לו להיות אורגני.

קבוצת הציורים השנייה כוללת ארבעה ציורים מאוחרים יותר, הנקראים בשם "שיחה בחלל" ו״שיחה במרחב". הצבעוניות של קבוצה זו היא מונוכרומית כשהצייר מנסה בעזרת משיכת המכחול לבנות הן את הדמויות והן את החלל בו נמצאות דמויות אלה. בציורים אלה פטור הצייר מהעמדת ניגודים צבעוניים, אך נתקל בבעיה אחרת שעליה לא הצליח עדיין להתגבר, והיא היחס המתאים בין המרחב והדמויות המאכלסות אותו.

עינן כהן עסוק עדיין בחיפושים, ומבחינה זו מוקדמת מדי תערוכתו הנוכחית, למרות ציור נאה כ״מוכרת התחרים". יחד עם כל האמור לעיל, מעידה התערוכה על כשרון ברור ומאמץ רציני המרמז על העתיד.

ברוך אגדתי

"עם ציירי תל־אביב" / הארץ 17.3.61 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

מסתבר, שלא תמיד גיל הוא פונקציה ישירה של תאריך כרונולוגי פשוט וצעירותו המתמדת של ברוך אגדתי תוכיח. בעוד כמה שבועות יופיע אגדתי אחר השתתפות בתערוכה הכללית פעם נוספת לפני הקהל והפעם בשטח אמנותי שבו הוא ידוע פחות. הכוונה אינה לריקוד חסידי מסוגנן, לעדלידע או קולנוע בהם הוא ידוע למדי, אלא דווקא בסוג מיוחד של ציור.

ברוך אגדתי פיתח טכניקה מיוחדת במינה של ציור ובה הוא מנסה לבטא את עצמו. בעזרת תהליך טכני מקורי, מצייר אגדתי על בד משי בצבעי־מים רגילים ומשיג אפקטים מיוחדים במינם. המשי מעניק חומריות מיוחדת למשטחים הצבעוניים ואורגניות לציור כיחידה שלמה. אין כאן סגנון ציור ספציפי, המחייב טכניקה חדשה, אלא יותר טכניקה בלתי מקובלת ומקורית, המשווה אופי מיוחד לכתם הצבעוני המצויר.

הנושאים העיקריים המעסיקים את ברוך אגדתי הם פרחים וציפורים, החוזרים בציוריו פעמים רבות. את הבדים המצוירים מדביק אגדתי על לוח עץ, המצופה לאחר מכן בשכבת פוליאסטר לשם הגנת הבד.

משה ברנשטיין

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 31.3.61 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל-אביב

לאחר שהייה של כשלוש שנים בחו"ל, בעיקר בפאריס, חוזר משה ברנשטיין לארץ בתערוכת רישומים. כל מי שזוכר את תערוכת היחיד שערך ברנשטיין ב־1958 בגלריה "צ'מרינסקי", יוכל לעקוב בנקל אחרי ההתפתחות של ציורו מאז. השאיפה לניקיון טכני ועיצוב משטח ברור, מביאה את ברנשטיין לגישה המהווה קוטב מנוגד לציור הספונטני והחופשי. רישומיו עתה עשויים בדקדקנות גראפית ונושאים אופי אילוסטרטיבי ברור. העולם הרוחני שברנשטיין עוסק בו נשאר עולם יהדות מזרח אירופה, אך מלבד הנוסטלגיה וההתרפקות העגומה על העבר שנעלם בצורה כה טראגית, נוספו אצל ברנשטיין אלמנטים של שובבות, הומור ופיוט הגובל בפנטסטי. ציורו של ברנשטיין מורכב מאלמנטים אופייניים הלקוחים מחיי יהודי העיירה, הוא מרכיבם לקומפוזיציה גראפית הקרובה בעיצובה הדמיוני לשאגאל, אך בצרוף אלמנטים אורנמנטליים שונים. חיבור זה של דמיון ואורנמנטיקה בצרוף הומור, מופיע ברוב רובם של הרישומים כמו ב"הרבי נוסע" ו"כלי הזמר נוסעים לחתונה" עם העז הרתומה לכרכרה.

רפי לביא

"רפי - בגלריה כ"ץ" / הארץ / 28.4.61 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

אדם הניגש היום לאמנות מודרנית מופשטת, חייב לזכור היטב שאין הצייר בן־זמננו מתייחס לציור כאל רפרזנטציה של ריאליות חיצונית. האמנות המודרנית כופרת בתפיסה הגורסת שהמציאות הוויזואלית היא המשקפת את הריאליות האובייקטיבית. במקום גישה זו, מפריד האמן המודרני בין מראה "הדבר" ובין "הדבר" עצמו. יחד עם זאת, החל להופיע, בעיקר בשנים האחרונות, סוג חדש ושונה של רפרזנטציה באמנות. רפרזנטציה חדשה זו נוטלת את כליה מהאמנות המופשטת, וכל המנסה להבין גישה חדשה זו בעודו נושא מטען הרגלי ראייה מהעבר, ואפילו מהעבר הקרוב, ייתקל בקיר בלתי ניתן לחדירה.

ציוריו של רפי משתייכים לסוג חדש זה של רפרזנטציה, שאינה תצוגת מציאות מבחוץ. זוהי הגשה של ריאליות אחרת המהווה מימוש של נוף פנימי שהוא סובייקטיבי לחלוטין. האלמנטים היסודיים של הציור מופיעים כמובן גם כאן, אך נושאים אופי ומובנות אחרים. הקו, למשל. אינו בא כאלמנט מפריד בין צורות, אלא כתהליך, ובדומה לגישתו של פול קליי, הוא אלמנט עצמאי, הנע בהתאם לחוקי ה"טבע" הסובייקטיבי הנוצר על המשטח המצויר ובו בזמן קיבע פני "טבע" זה. תוך כדי התקדמותו, מוסר הקו גם דו"ח מדויק על הצייר המניע אותו ובסיכומו של דבר גם מונע על ידיו. גם בסוג ציור זה קיים המשטח, אולם שנית, אין זה המשטח במובן המקובל. אין זה משטח המוגדר ע"י צבע או ע"י קווי מתאר, המשטח כאן, בדומה לאתר טופוגראפי הוא תוצאה של שכבת אירועים פלסטיים, הנוצרים ע"י החומר והפורמאט המצויר. "משטח" כזה מהווה רקע מחיה טבעי לאירועים אחרים, כגון התפתחות קו או תנועה. במידה שקיימים גוונים במשטח, הרי הם יותר "דו"ח אקלימי" מאשר משטחי משנה. מהרבה בחינות אפשר אפוא להתייחס אל ציורו של רפי כאל אזור גיאוגרפי השלם בתוך עצמו מבחינה צורנית. יש רק לזכור שאין זו מפה המייצגת משטח, אלא זהו המשטח עצמו וההבדל ביניהם כהבדל בין הביטוי "כסא" ובין העצם עצמו, שאפשר לשבת עליו ולהניח עליו חפצים.

לשווא יטרח מי שיחפש את המבנה הצורני או הצבעוני המקובל. סוף סוף אין זה מתפקידו של האמן להתייחס לכל מקובלות המבנה. תפקידו הוא ליצור חוויה פלסטית וזהו בדיוק מה שעושה רפי בציוריו.

שלום סבא

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 28.4.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

שלום סבא אינו מהציירים המציגים תכופות ותערוכתו הקודמת, לפני כשש שנים, ביטאה היפושים צורניים מעניינים וניסיון לפתרונות בעלי אפשרויות מרובות. בתערוכתו הנוכחית בביתן "הלנה רובינשטיין" מפגין סבא תצוגת ציורים שנוצרו לפי "אני מאמין" מסוים כניסיון לפתרון מקיף של בעיות צורה־צבע שישתרע על מרחב נושאי ואסוציאטיבי.

גישתו של סבא גורסת בידוד אלמנטים ראשוניים שהוא קורא "איכות תחושה". אלמנטים אלה יחייבו ע"י תהליך אסוציאטיבי, צבעים וצורות ספציפיים. לגבי סבא יהוו צבעים וצורות אלה מעין "אלף בית" המעורר שרשרת אסוציאציות המהותיות לנושא המצויר. בהקדמה לקטלוג התערוכה מדגים סבא את גישתו: "דוגמא להלך רוח וזמן הוא 'שהר': כאן שליט הצבע הבחול־פרוזג של שעת שחר מוקדמת (במקרה זה תכונה של תופעה, במקום זו של עצם). צבע רקע זה נובע מן השמים שנשתייר בהם ירח מחוויר, והוא אופף את הנער, תוך סילוק הצבע הטבעי של הגוף והבגד ומילוי מקומם. לפיכך, באפפו את הרועה ואת הטלה, הריהו מקשר את תחושת היום העולה עם הילדות והשחרות ומרחיבה כדי מושג החיים המתעוררים". בהתאם לכך, קורא סבא לציורו זה בשם "שחר הנער הרועה".

גישה תיאורטית זו של סבא, הנראית הגיונית במבט ראשון, טומנת, למעשה, בחובה הרבה סכנות ומכשלות, ולא היה טעם לדון בה אלמלא היה סבא עצמו נופל במהמורות הטמונות בגישתו התיאורטית. בראש ובראשונה, קיימת בתיאוריה זו הסכנה לגישה נוסחתית. לפי גישה כזאת, יכול כל אדם, אם אינו עיוור צבעים ויש לו כושר מינימלי לקומפוזיציה, למצוא "נוסחה" שלפיה יוכל לצייר כל נושא העולה על רוחו ולהבטיח שהמצויר יתאים לכל הדרישות הנאמנות ללא כל אפשרות לחילוקי דעות. "נוסחה" כזאת תקבע, לפי רוב סטטיסטי את האספקט הצבעוני של הנושא כפי שזה מופיע בטבע, וכך גם ייקבע האספקט הצורני. כדוגמא, אפשר להביא את דבריו של סבא עצמו בנוגע לבחירת הצבע לציורו "ענבים": "מבין סוגי העצם הזה יש לירוק יתרון של מהות והוא שיקבע את גון היסוד. עם צירופו של המין הסגול, יחול קרע באחדות הצבעונית והביטוי האסוציאטיבי יעלם". לשון אחרת, לגבי סבא, הצבע המהותי של הענבים הוא ירוק ורק צבע זה יכול לשמש כצבע אסוציאטיבי טבעי לעצם זה. בדרך דומה נבחרת גם הצורה שיחד עם "הצבע המהותי" ייקבעו את פני המצויר. כפי שנראה מגישה זו, אפשר למצוא בנקל "נוסחות ציור" קבועות, שלפיהן יש לצייר עץ, נהר. אביב וכו'. מספיק יהיה אם יצורף הצבע הרובדי עם מספר מינימלי של צורות המופיעות פעמים רבות (סטטיסטית) בהקשר עם הנושא המבוקש, לחבר אותן לקומפוזיציה והרי הציור מושלם. כמובן, שהקומפוזיציה חייבת להיות הפשוטה ביותר ככל האפשר, מאחר וכל עומס קומפוזיציוני יקשה להכיר את הצורה והצבע "המהותיים" ואת הסדר הפנימי של המצויר.

לכאורה, הכול טוב ויפה, וכי למה לא תיקבע מערכת "נוסחות ציור" כאלה שתחייב, לפחות הגיונית, את הצייר הניגש ליצירה? למעשה, טמונה התשובה לשאלה כבר בשיטה לקביעת הנוסחה, אפילו תתקבל הנחה שאפשר לצייר לפי נוסחה. הנוסחה עצמה נקבעת ע"י

סדר מילולי וע"י סילוק ה"מיעוטים" הנהפכים, לפי גישה זו, ל"בלתי מהותיים". מדוע קובע סבא, שתהליך האסוציאציה הפרימיטיבי ביותר הוא היחידי הנכון? מדוע הירוק הוא מהותי לענבים והצהוב לא? האמנם "עץ" הוא רק צבע חום ורהיט עץ? האם במקום ציור של מספר גושי עץ גיאומטריים כבציור "עץ", לא היה פשוט יותר לחבר גושי עץ ממש או פלסטיקה או כל חומר אחר שמזכירים רהיטים וצבע חום? כל השאלות האלה אינן שאלות רטוריות. עץ הוא הרבה יותר מאשר צבעו החום וצורה מקרית, ואפילו תהיה זו צורה המופיעה פעמים רבות מבחינה סטטיסטית, ואפילו אם תרמז צורה זו לאפשרויות להשתמש בעץ כברהיט או קורה.

אצל סבא אין זו תיאוריה בלבד, הוא גם פועל בציוריו למישרין לפי גישתו התיאורטית. עם הוויתור על הרב־משמעויות של הנושא, עם הוויתור על אלמנט התגובה המוחשית (כל הציורים הם סטאטיים כפי שנובע מהתיאוריה הזאת, המעדיפה את הטיפוסי על "התהליך"), עם הוויתור על הפרטים "הצדדיים" כביכול, המופיעים בהכרח עם כל חוויה, ואפילו עם כל הקשר לתפיסת נושא ועם ההודאה במראה החיצוני כ"מהותי", קורה דבר פשוט מאוד: המצויר מפסיק להיות ציור ונהפך לפלקאט.

וזה עדיין לא הכול. גם מבנה הקומפוזיציה הפשוט נהפך לפשטני. בנוגע לקומפוזיציה זו, אפשר למצוא הסבר מעניין בניסיונות של אנשים שונים למצוא את הקשר בין קומפוזיציה ובין ה"כוח האסתטי" של יצירת אמנות פלסטית. המתמטיקאי האמריקאי ג'ורג' בירקהוף, בניסיון למצוא את ה"הלם האסתטי" של ציור, הרכיב נוסחה בעלת כמה גורמים משתנים שתאפשר לדעתו לקבוע את תגובת המסתכל. בירקהוף הגיע לנוסחה של $M=O/C$ לפיה M היא הערך האסתטי, ו־O היא הסדר הפנימי והמבני מבחינת צורה, הרמוניה וכו', בעוד ש־C היא ה"מורכבות", דהיינו, כמות האלמנטים השונים המרכיבים אותה. את האלמנט O אפשר למצוא ע"י הבאה בחשבון של סיכום המרכיבים הצורניים כמו קווים אנכיים ואופקיים, חישוב האלכסוניים והצורות המרכיבות כמתייחסות לשיווי משקל, רוטאציה וכו'. האלמנט C הוא פשוט יותר מבחינה יחסית ונקבע ע"י "מורכבות" ומספר הצורות או פשטותן. במידה שהצורה (הטבעית של הנושא) תהיה פשוטה יותר, יקטן O ולהפך. כמסקנה הגיונית ישירה מנוסחה זו, היה אפשר לחשוב שההישג הציורי הגדול ביותר יהיה מורכב משני קווים מאונכים במסגרת הבד, הואיל ובציור כזה יהיה המבנה O הברור ביותר והחד־משמעי ביותר והצורות תהיינה הפשוטות ביותר. מזה מתברר שהנוסחה טעונה שיפור.

ציורו של סבא ערוך בגישה של מבנה מקסימלי (סטאטי), תוך כדי שימוש במינימום גורמים נושאיים, כלומר, הגורם C שואף לאחד. השימוש במינימום גורמים מופיעים אצל סבא בבירור גם בדבריו בקטלוג התערוכה. לפי סבא, לא תיתכן הכנסת שני אספקטים שונים של אותו "הטיפוס", מאחר שהכנסת שני אספקטים כאלה תמנע, לדבריו, אפשרות של שלמות אורגנית במסגרת "הסוג" (רק בידודו המוחלט של הסוג המסוים - במקרה זה הלחם השחור - ישמש אב צורה ל"לחם"). גישה זו של סבא היתה יכולה להיות נכונה, אילו באמת היתה נכונה נוסחתו של בירקהוף, אך הנוסחה המתוקנת מאפשרת לראות בבירור את התוצאות המאכזבות של גישתו של סבא: שהערך O אמנם שואף למקסימום, אך C שואף למינימום (אחד), וכל ערך ציורו נשאר ערך מבני בלבד.

אין לשכוח שהנוסחה דנה אך ב"ערך האסתטי" וחוץ מערך זה, יש עוד הרבה שאפשר

לדרוש מציור כגון עולם רוחני ועוד.

בציוריו של סבא מביא הניסיון לצמצום ליובש, ההשתדלות למסור "אב טיפוס" גוררת צמצום פשטני והסטאטיות מביאה לגראפיקה.

אלכסנדר בוגן

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 12.5.61 / תע' יחיד / בית דיזנגוף / תל־אביב

ציירים רבים מאוד עוסקים היום ב"אמנות מופשטת" בלי לרדת בדיוק למשמעות מושג זה. הם יוצאים לדרך זו בנטלם עמם טכניקות ביצוע וצורת ראייה, המצויות איתם מימי הציור הפיגורטיבי בו פעלו מקודם, ונראה להם שפשוט ע"י הוויתור על רפרזנטציה של ריאליות חזותית מקובלת, יתהווה אצלם ציור מופשט. הבעיה הראשונה בה נתקלים, בדרך כלל, הציירים מסוג זה, היא איך להציב מרחב תלת־מימדי. אם בציור פיגורטיבי־ריאליסטי אפשר "לדעת" את נפח הצורות, מאחר שמכירים אותן מן הטבע ו"יודעים" את נפחן שם, אין הדבר כך באמנות המופשטת, שבה אין "מכירים" את הצורות. אם בגישה הריאליסטית יכול הצייר לבנות על "הכרה" זו את נפח ציוריו, הרי בציור המופשט חייב האמן לתת תחושת חלל בעצם החומרים שבהם הוא פועל כגון צבע, צורה וכו'.

בציוריו של אלכסנדר בוגן, קיימת ההרגשה שהצורות הן "מעוכות" למשטח הציור - אין זה ציור דו־מימדי, כפי שניסו כמה ציירים לעשותו מאז מאטיס, אלא ניסיון לגשת בצורת הסתכלות מורגלת מציור ריאליסטי אל ציור מופשט. אמנם קיימת אצל בוגן חלוקת שטחים הקרובה ברוחה לעיצוב גיאומטרי־בונה של צורות, אך אגב הנחת הצורה על הבד, שכאמור לקוחה מטכניקה של ציור ריאליסטי, אין היא מקבלת את ביטויה המלא. ייתכן, שבוגן עדיין לא השלים עם הוויתור על הצורה הריאליסטית ומתחמק מלקבוע יחס מוחלט לצורות החדשות, מה שמתבטא בעיצובן המטושטש. ויתור על העיצוב הריאליסטי מחייב שינוי ערכים טוטאלי, הכולל "ראייה" חדשה של מרחב ויחסי צורות מדויקים בו.

דווקא באקוורלים וברישומים, שנעשו בתקופה מוקדמת יותר, ניכרת ידו הבטוחה של בוגן. הרישומים והאקוורלים הפיגורטיביים הם חופשיים, בטוחים, חסכוניים ויש בהם צבעוניות נאה. דומה שבוגן נמצא עתה באמצע המעבר, תהליך שפירותיו ייראו רק בעתיד.

יעקב וכסלר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 12.5.61 / תע' יחיד / גלריה "ישראל" / תל־אביב

בקומה השנייה בגלריה "ישראל" מוצגות 15 עבודות, פרי מכחולו של יעקב וכסלר, המהוות סיכום ברור של גישתו הציורית בשנים האחרונות. זה כמה שנים שווכסלר עוסק בריכוז ותמצות תפיסה ציורית ברורה. בציוריו יוצר וכסלר מרחב תלת־מימדי בו קלועות תנועות במערך שתי וערב. בחלקים מסוימים של המערך, מתגברות התנועות הכהות ומתרכזות במשטח חלק יותר ויוצרות ע"י כך את הקונטרסט היוצר מצדו את מבנה התמונה יחד עם יחסי התנועות. במידה שהתנועה נמצאת על החומר, המהווה את משטח הציור, יהיו הטקסטורה והמבנה החומרי דומיננטים והציור יקרא "חלל". אם התנועה בולטת יותר במעברה דרך האלמנטים הטקסטורליים, ייקרא הציור "תנועה".

בתערוכה זו, מופיע אצל וכסלר שימוש בחומר להדגשת המבנה והמרחב, המשמשים כזירה לתנועה. אין זה, למעשה, אלמנט נוסף בציוריו של וכסלר, אלא הדגשה ברורה יותר של אלמנט שהיה קיים כבר קודם. הנחת חומר זו משמשת גם כפתרון מקביל של בעיית הצבע. החומר יכול לשמש גם במקום צבע ובא לביטוי מלא בעיקר כאשר הוא מופיע במונוכרום. בציוריו של וכסלר, העשויים כולם במונוכרום של שחור־לבן, ממלא החומר פונקציה טקסטורלית וצבעונית כאחד. תערוכתו של וכסלר אינה תצוגת חיפושים, אלא הצהרת דרך, דבר העושה אותה אחידה מאוד. אולי אפילו אחידה יותר מדי.

ברוך אגדתי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 19.5.61 / תע' יחיד / 'ציור על משי' / מוזיאון תל־אביב

כבר נאמר ונכתב רבות על הקשר בין הטכניקה בה מצייר הצייר ובין תפיסת העולם שאותה הוא מנסה לייצג ביצירותיו. במושג "טכניקה" נכללת גם כל התפיסה הקומפוזיציונית, הקשרי הצבעים וכל תהליך העברת החוויה הציורית מרגע הגייתה ועד לעובדה הציורית המוגמרת. בתהליך הרגיל, נדרשת לאמן טכניקה חדשה כדי להבהיר ולהשרות חוויה מיוחדת שאין אפשרות להעבירה בטכניקות הרבות המקובלות. לשון אחרת, הטכניקה חייבת להיות השלמה הכרתית של החוויה הפלסטית.

אצל אגדתי באה ההמצאה הטכנית במובנה הפשוט, דהיינו, עצם צורת הנחת הצבע על המשטח בראש ובראשונה. לאמיתו של דבר, המאחד את כל תערוכתו של אגדתי אינו סולם צבעים, ראיית עולם זו או אחרת, פתרון צורני־קומפוזיציוני, או המצאה ציורית אחרת, אלא הטכניקה של ציור באקוורל על משי. בתוך המסגרת הכללית של טכניקה זו, אפשר למצוא בתערוכתו אקספרימנטים שונים ורבים. אם כי נטייתו הכללית של ברוך אגדתי היא כלפי ציור דקורטיבי־ריאליסטי, יש בתערוכה הנוכחית ציורים מופשטים ומופשטים למחצה (רוב הסדרה

הנקראת בשם "פרחים בגן הפרסי בחיפה"), ציורים שהשפעת שאגאל בולטת בהם, עיצוב דקורטיבי־גראפי של ציפורים וכדומה. נראה שהנאים בציוריו של אגדתי הם דווקא הקרובים ברוחם לציורי פייר בונאר כגון "פרחים" (3), "פרחים" (47) ואחרים. למעשה, המגמה הכללית השולטת בתערוכה זו היא הרצון להפגין את האפשרויות האסתטיות של הציור על משי. קיים היום בעולם ובארץ מעין פולחן, המחייב כל טכניקה חדשה, בגלל עצם היותה טכניקה חדשה, בלי כל קשר לאפשרויות הטמונות גם לביטוי ציורי. קשה לדון על הטכניקה החדשה של ברוך אגדתי משתי סיבות: את ביצועיו אפשר למסור גם בטכניקות מקובלות אחרות; טכניקה זו היא סודו המיוחד של אגדתי ואין איש מלבדו שעוסק בה באותה צורה. דומה שמבחינת הערכה אמנותית גרידא, אין להתעלם מהסיבה הראשונה.

לאה ניקל

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 26.5.61 / תע' יחיד / בית דיזנגוף / תל־אביב

כתב היד הוכר כבר לפני אלף וחמש מאות שנה ע"י הסינים כשווה ערך לציור, מאחר ודרכו אפשר לעמוד בנקל על אופיו ורוחו של הכותב. לא מקרה הוא, איפוא, שהעמים האוריינטליים אספו כתבי יד בדיוק כשם שאספו ציורים. "כתב" כזה אינו, בהכרח, צרוף אותיות מוסכם, אלא יכול להתבטא גם ע"י הפעלת מכחול, שביד אמן של אמת נהפך לכתב־יד אישי בהחלט.

אצל לאה ניקל, אפשר למצוא כתב־יד אישי כזה. קליגראפיה זו מהווה גם את האמצעי וגם את מבנה התמונה, ואין פלא שיחד עם הצבעוניות המיוחדת והעשירה של לאה ניקל מזכיר ציורה לא מעט את הציור האוריינטלי. ציורה של לאה ניקל הוא אישי במידה כה רבה, עד שקשה ביותר לדון עליו במדיום של מילים, וכל אוהב ציור שעדיין לא ראה את תערוכתה, מן הראוי שימהר ויראנה.

יוסף הלוי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 20.5.61 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

תערוכת רישומים מאפשרת תמיד לראות את כתב ידו האישי של הצייר, אם ישנו בנמצא, מאחר וברישומי שחור־לבן ברורה ביותר הגישה הצורנית, הרגישות של הקו ותפיסת הקומפוזיציה של האמן. תערוכת הרישומים של יוסף הלוי היא בחינת "הפגנת כוח" של צייר בעל יכולת מרובה, אפילו וירטואוזית, ועולם רוחני מגובש שאליו מתייחסים כל הרישומים. עולמו של יוסף הלוי מאוכלס בדמויות של מציאות הזכורה כאילו למסתכל בלי שידע מהיכן.

זוהי מציאות שבטית תימנית, בה פועלים וחיים אנשים הרוכבים על פרים, נושאים דגים מכונפים ועוסקים בענייני יום יום של אגדה. אצל הלוי לובשת אגדה זו מימד ריאלי מאוד, מעין "פכים קטנים" של אגדה.

האייל והמלאך המופיעים בעולם זה יחד עם הפר בעל הכנפיים ונושאי הפירות, אין בהם כל נימה סוריאליסטית, להפך, הם מתקבלים טבעיים וכאילו מובנים מאליהם בתוך הקונטרסט המיוחד הנוצר ע״י האמן. אין זו אוריינטליות סינתטית שפוגשים אצל רבים המושפעים מהעולם הרוחני המיוחד של העדה התימנית, אלא יצירות אמן המסתכל ממרכז החוויה עצמה.

מיכאל ארגוב

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 2.6.61 / תע׳ יחיד / גלריה ״ישראל״ / תל־אביב

כדי לחדור כהלכה לאופי יצירתו של מיכאל ארגוב, כדאי לעקוב אחרי התפתחותה לפחות מאז תערוכת היחיד של ארגוב בבית דיזנגוף לפני כשבע שנים. ארגוב הופיע אז בסדרת דוממים, נופים ובעיקר עירומים, שאפשר היה להבחין בהם, כבר אז, את נטיותיו האישיות. ארגוב לא התעניין מעולם בפרשנות לנושא, שאינה ציורית בלעדית. לשון אחרת, פרשנותו של ארגוב לנושא היתה אז, והיא היום, העברה צורנית־צבעונית ולא ספרותית ואפילו התוכן מופיע רק כאפשרות צורנית־צבעונית. לגבי ארגוב, מהווה המציאות החיצונית מציאות של צורות, החייבת להיות מועברת לבד המצויר ע״י בנייה של יחסי צורה וצבע ועריכתם כיחידה פלסטית ציורית. אם באותה תערוכה שנערכה בבית דיזנגוף, הועברו אותם יחסי צורה־צבע דרך פריזמה פיגורטיבית, הרי גם אז היוו הדמויות הפיגורטיביות מעין אמתלה להרפתקת בנייה של מערך צורני. ארגוב, שבלי ספק הבחין בכך, נוכח שאין לו כל צורך באמתלה הפיגורטיבית, מאחר שאינה מהותית לעצם ציורו. באורח טבעי לחלוטין, החל ארגוב להתרחק מהפיגורטיבי ועבר דרך ציורי דוממים ונופים לעבר מערך מופשט לגמרי. במערך מופשט זה הרכיב, כאילו מחדש, את הגורמים הצבעוניים והצורניים המופיעים בנוף ובדומם, וממילא גם בדמות.

בתערוכת היחיד שערך ארגוב בביתן "הלנה רובינשטיין", אפשר היה לראות תוצאות ברוכות של מעבר זה למופשט-בונה. צורת הבניין הטבעית ביותר, בציור של היום, נבחרה ע״י ארגוב כמדיום שדרכו יועבר המבנה הציורי. השימוש באלמנטים מלבניים מאפשר דיוק ונותן אפשרות להפיכת צבעים תוך כדי זהותם עם הצורה הבונה. כאמור, מאפשרת דרך זו בניית מערך מדויק, אך בדיוק זה קיימת גם סכנה ברורה. זוהי הסכנה שלתוכה נקלעים לעיתים תכופות אותם הציירים העוסקים באבסטרקט גיאומטרי. נוצר כאן לעיתים בידוד מוחלט מהצמיחה והשינוי המתמיד, העושים את הציור השלכה של החיים עצמם. בידוד כזה עלול להפוך את הציור למערך צורני מדויק ומוחלט, אך בעל ערך דקורטיבי גרידא.

תערוכתו הנוכחית של ארגוב, בגלריה "ישראל", מוכיחה שארגוב עקף גם סכנה זו בלי לוותר על המבנה המדויק. טכניקת הבניין של ארגוב מושתתת על המשטח ועל הכתם, ההופך את עצמו לתת־משטח. הכתם, או תת־המשטח, מופיע בשתי גרסות טכניות שונות: האחת היא משטח צבעוני רגיל, המוגדר ע"י הצבע ללא קווי־מתאר, והשנייה כמשטח המתהווה ע"י שינוי בטקסטורה המצוירת. הגרסה השנייה היא חדשה יחסית בארץ, ונעשית לא ע"י שינוי צבעוני של הכתם, אלא ע"י הנחת משטח חלק על גבי משטח באותו הצבע, אך בעל טקסטורה שונה. חיבור תת־משטחים כאלה, השונים זה מזה בטקסטורה, מאפשר לארגוב לבנות משטח חד־צבעוני גדול, בלי לשבור את קצב הנחת הכתמים הצבעוניים שמחוץ למשטח.

הקומפוזיציה ככלל מראה נטייה ברוכה למערך אלכסוני. האלכסון, מהווה כאן משטח חד־צבעוני, מעובד בתת־משטחים השונים זה מזה טקסטורלית, ואילו הפינות הנותרות נותנות, בדרך הצבע, הצדקה והשלמה למשטח האלכסוני.

אפשר לנסות להבין את ציורו של ארגוב כציור נופים, כל זמן שאין המסתכל מנסה להכיר בציורים אלה נופים המוכרים לו מקודם, אלא נופים טבעיים שקיים בהם אותו ההיגיון הבנייני שבטבע.

פנחס שער

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 9.6.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

תערוכתו הנוכחית של פנחס שער מציגה אמן בעל עקביות רבה ביותר. כבתערוכותיו הקודמות, מורכבת גם תערוכה זו מציורים המהווים אילוסטרציות לנושאים סיפוריים, לקוחים ברובם מהתנ"ך. פנחס שער הוא אמן דקורטיבי. הדמויות המאכלסות את בדיו של שער מסוגננות ומשתלבות עם אורנמנטיקה מרובה. הדמויות, אף שהן פיגורטיביות, אינן מוצבות ביחסים ריאליסטיים מקובלים זו כלפי זו. כדי להשיג את מלוא הערך הדקורטיבי, מציג שער את הדמויות על משטח המחולק גיאומטרית מעיקרו ומרכך את היובש האופייני לגישה גיאומטרית ע"י האורנמנטיקה הצבעונית. הרכב זה של דמויות מסוגננות, צבעוניות, אורנמנטיקה וחלוקת משטחים רחבים יוצר את הרושם של מרבד צבעוני ומזרחי.

רוב נושאיו של שער שאובים מסיפורי התנ"ך וניתן להם פירוש של אגדה צבעונית-מזרחית, מעין אגדות "אלף לילה ולילה". בתערוכה הנוכחית מציג פנחס שער גם עבודת פסיפס העשויה ברובה אבן מקומית. מוזאיקה זו משיגה גם היא את האפקט האורנמנטלי האופייני לבדיו של שער, אך מבלי לאבד את תחושת החומר החייבת להופיע באמנות זו.

אולי פסיפס זה, המוכיח על העושר הנפלא של חומרי גלם ואבן צבעונית הנמצא בארץ, יפקח סוף סוף את עיני אותם האחראים והמתכננים את המבנים בארץ לאמנות העתיקה של הפסיפס שאין כמותה מתאימה לאקלים הארץ ולמסורתה.

מתניה אברמסון

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 9.6.61 / תע' יחיד / פיסול / בית ציוני אמריקה / תל־אביב

פסליו של מתניה אברמסון נמצאים באמצע הדרך בין הפיגורטיבי למופשט. אין זה ניסיון למיזוג תפיסות אלה, אלא ניסיון להיות נשכר מה"מובנות" של הפיגורטיבי והצורניות הברוכה יותר של המופשט. תפיסתו של מתניה אברמסון לנפח קרובה לתפיסת האקלקטים של הרנסאנס האיטלקי, בזה שהוא נותן לנפח הפסל להתפתל כלפי מעלה במעין "תנועת הברגה" לתוך החלל, אך בזה מסתיים הדמיון לרנסאנס. ניסיונו של מתניה אברמסון לשלב את התנועה המתפתלת עם נפח מוגדר, מופשט במהותו, עוצר כמעט לגמרי את התנועה עצמה, ולכן אפשר לומר שהפסלים הם סטאטיים. הנפח עצמו נתפס ע"י אברמסון כגוף נפח סגור השרוי בחלל, בדומה לנפח ביצה, שאם כי יש בפנים חלל נוסף, מהווה הקליפה סגירה של נפח הרמוני ברור. בכמה מפסליו בעץ, מנסה אברמסון לחדור לנפח הסגור ע"י מעברים של נפחים הבאים מבחוץ, מהחלל, אך גם שם מהווה כניסה זו רק תוספת לנפח עצמו שהינו סגור במהותו. פסליו של אברמסון הם קורקטיים, אסתטיים ומעובדים נאה אך חסרים מעוף. הסיבה היא בעיקר הליכה בדרך שכבר נסללה ע"י אחרים וחוסר יכולת מספקת לכפות על נפחים אלה כוח אמוציונלי־אישי מספיק. יתכן שדווקא העיבוד הנאה מוריד לעיתים מהרגשת הספונטניות, שהיא היחידה העלולה להעביר ולהעניק חוויה פלסטית מעבר למימד האינטלקטואלי של יחסי נפחים גרידא, בייחוד כאשר מדובר בפיסול שאינו יכול להיעזר בצבע או באנקדוטה הסיפורית.

רות שלוס

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 16.6.61 / עמ' 10 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

לפני כ־6-7 שנים, רווחה בארץ גישת הציור בנוסח ה"ריאליזם הסוציאליסטי" ועסקו בה בעיקר ציירים צעירים שברובם היו בוגרי ביה"ס "בצלאל". לקבוצה זו, שאליה השתייכו בין השאר גם גרשון קניספל, אברהם בראונשטיין, צבי מילשטיין, שרגא וייל, נפתלי בזם ואחרים, השתייכה גם רות שלוס. עם התנדפותה של תפיסת "הריאליזם הסוציאליסטי" באמנות (אפילו בארצות הדמוקרטיה העממית נדחקה לקרן זווית), התפרקה קבוצה זו גם בארץ. דומה שהיחידה ששרדה מקבוצה זו ונשארה נאמנה לתפיסה זו הינה רות שלוס.

גישתה אל נושאי ציוריה סנטימנטלית־רומנטית ועיקרה לעורר את הריחושים הרגשניים של הצופה אל נשוא הציור שהוא, בדרך כלל, ילד אומלל או עמל עצוב. מסכנותן של הדמויות אינה נובעת מתפיסת העולם שלהן המשתקפת בציור או מתפיסת העולם של הציירת, אלא

פשוט מרחמים עצמיים על דרג סוציאלי מסויים, במילים אחרות, אין למעשה כל סיבה הגיונית שדמות "ילד מפצח גרעינים" תהיה כה עגומה, מלבד עצם הנטייה לסנטימנטליות-רומנטית של הציירת. נוספה לכך, כמובן, הידיעה שתמיד ישתתף הקהל הרחמן בצערו של ילד מסכן המוגש בצורה מלודרמטית.

אי אפשר לטעון שרות שלוס לא שמעה בכלל על התפתחות הציור בעולם בשנים האחרונות. כמה ציורי נוף שלה מראים על ניסיונות לחלוקת שטח המוצדקת ע״י הצורה עצמה ולא ע״י הנושא הספרותי. אלא שאצל רות שלוס חלוקת השטח המודרנית היא, כפי הנראה, רק עזר טכני ולא צורת ראייה. כך קורה שדווקא בהרבה מציורי הנוף בולטת אי־האורגניות בין הרישום וכתם הצבע ונטייה לפתרון נוח בצבעים אפורים, בלתי מחייבים.

במספר ציורים כגון ״ראש״ (10) ו״ראש״ (25), מנסה רות שלוס לבנות טקסטורל בנוסח "ציורי החומר" אך לא ברור בציורים אלה מהו הקשר בין הטקסטורה ובין העיצוב הפורמלי של ה״ראש". אורגניות יחסית בין צורות פיגורטיביות ובין מבנה מהותי יותר אפשר למצוא בציור "עיירה בבניה", שהוא אחד הנאים בין ציוריה של שלוס, אך שאר הניסיונות בכיוון זה הינם או אטומים מבחינה צבעונית, או נפגמים מחוסר קשר אורגני בין הרישום והצבע.

דן הופנר

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 28.7.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

ציורו של דן הופנר הוא תופעה מיוחדת בציור הישראלי מכמה בחינות. אם רובו המכריע של הציור הישראלי (במידה שקיים "ציור ישראלי") שואב את מקורותיו מהציור הצרפתי מימי האימפרסיוניסטים ועד ימינו, נעוצים מקורותיו של דן הופנר בגותיקה מבחינת תפיסת חלל, ובציור הגרמני מאלברכט דירר ועד פול קליי. טבעי הדבר שקיים שוני נוסף, שהוא מעשה פועל יוצא מן הראשון: האווירה בציוריו של דן הופנר נוטה למיסטיקה ולפנטאסט, דבר שנותן אותותיו בציור הגרמני מגרינוואלד ועד קליי וקמפנדונק, אך נדיר למדי בציור בארץ. מובן מאליו שגם טכניקת הציור עצמה מושפעת אצל דן הופנר מאותם מקורות.

יחד עם זאת חסרה אצל הופנר אותה מיידיות ובלתי אמצעיות המופיעה כה ברורות אצל פול קליי, וזאת משתי סיבות עיקריות: אצל הופנר יש עיבוד טכני מדוקדק מדי וכן צבעוניות ותפיסת מרחב שרירותית הפוגמת ברוב ציוריו.

כדאי לפרט יותר שני גורמים אלה. היום אין לך מושג עצמאי ובלתי תלוי שאפשר לכנותו ״טכניקה טובה״. טכניקת הציור - והמדובר אינו בהנחת צבע בצורה כזו שהתמונה לא תיסדק ותתפוצץ - חייבת להיות פועל יוצא ישיר מהחוויה שאותה מנסה הצייר למסור. טכניקה שהיא "מצוינת" בציורו של צייר אחד, יכולה להיות גרועה בהחלט כאשר היא מופיעה ביצירות צייר אחר. למשל, אפשר להצביע על טכניקה טובה בהחלט לגבי צייר הרנסאנס ואינה מתאימה

לחלוטין להעברת החוויה של הצייר האקספרסיוניסטי. במקרה של צייר אקספרסיוניסטי, לא תתאים טכניקה כזאת להעברת החוויה והצייר יצטרך להסתפק בסיפור התוכן הקשור בחוויה בצורה עקיפה ובמושגים ספרותיים. כך קורה שע"י עיבוד טכני מדוקדק מדי, מאבד הצייר, ובעיקר הצופה, את הקשר הישיר עם החוויה עצמה ונשאר רק עם אותה "אצבע המצביעה על החוויה", להבדיל מהחוויה עצמה. הבוחן של טכניקה טובה יש בו משהו מהאבסורד: טכניקה טובה היא זו שאין מרגישים בה מאחר שהיא נראית כמובנת מאליה. הטכניקה הקפדנית מאוד של דן הופנר מושכת את מלוא תשומת הלב, וכמובן על חשבון המצויר. הבעיה השנייה בציורו של הופנר היא הצבעוניות והחלל, ואין ספק ששני מושגים אלה קשורים במקרה זה הדוקות. דן הופנר הוא תלמיד נאמן של התפיסה התיאורטית באסכולת פול קליי, אך עד נקודה מסוימת. אין הוא מקבל את הבד המצויר כחלון למרחב, או כמרחב עצמאי א־פריורי, אלא מנסה ליצור מהבד מרחב כזה. לפי גישתו של פול קליי, כל משטח צבעוני שבו הצבעים אינם מוגדרים ע"י קו מתאר ואחידים, אלא משולבים אמורפית זה בזה, מפסיק להיות משטח דו־מימדי ונהפך לתלת־מימדי. דן הופנר משתמש בכל ציוריו במשטחים כאלה, אך יחסו אליהם אמביוולנטי. לעיתים השימוש בהם הוא באמת כבמרחב, אך באותם ציורים עצמם הוא מנסה להשתמש במשטחים כאלה כבשטח דו־מימדי. כאשר שימוש כזה מופיע יחד עם הקשר לבנייה גותית, שבה היחידה הצורנית יותר פורצת למרחב וקיימת בו מאשר מגבילה אותו, קורה דבר פשוט מאוד: המבנה המורכב ממשטחים דו־מימדיים חדל מלהתקיים, ובמקומו מופיע מרחב בתוך מרחב במקום משטחים במרחב. הדגשה יתרה לעיוות זה מוסיפה הצבעוניות המופיעה במודולציות כפויות מראש (ושוב לפי תורת קליי) וממילא שרירותיות ברוב המקרים. דוגמה ברורה יכול לשמש ציורו של דן הופנר "אשנבים למרחב" שהוא למעשה "אשנבים במרחב", דבר שאינו שגיאת דפוס אלא הבדל יסודי. דוגמה ליצירת מרחב במקום שהוא קיים גם בלאו הכי יכול לשמש הרישום "תיירים א'": הופנר יוצר שם מתחת לקתדרלה המצוירת כמה קווים, היוצרים פרספקטיבה מנקודת מוצא אחת (רנסאנסית), בזמן שהרישום עצמו הוא בעל מבנה גותי ומחייב פרספקטיבה הוריזונטלית. פגם זה אינו נימצא בווריאציה השנייה של אותו רישום "תיירים ב'". ובאמת הרישום נשכר מכך.

אפשר לתהות גם על הגישה הספרותית המופיעה בכמה מעבודותיו של הופנר, כמו בווריאציות "הרס" (34-31), אך זוהי רק בעיית משנה, אם כי חשובה מאוד כשלעצמה, הקשורה בגישתו האישית של הופנר לפנטסטי בכלל.

שמואל בונה

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 30.8.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

בתערוכת היחיד הראשונה שלו בתל־אביב, מתגלה שמואל בונה כאחד מהכוחות המעולים ביותר במשמרת הצעירה של הציור בארץ. תערוכה זו לא זו בלבד שהיא בגדר הבטחה לעתיד,

זוהי גם הפגנת כוח והצגת הישגים. גם בתערוכה עצמה, בה מוצגות עבודות של בונה שנוצרו בשלוש השנים האחרונות, ניכרת התעצמות והעמקה גדלות והולכות של אמצעי הביטוי הציוריים המופיעים בהקשר הדוק ביותר עם תכנים חוויתיים אישיים.

המוטיבים התוכניים העיקריים המעסיקים את שמואל בונה שאובים מהתנ"ך והמרטירולוגיה היהודית בעיקרם. אין עובדה זו הופכת את הציורים לציור ישראלי, אך בונה קובע לעצמו מקום על מפת הציור היהודי. שמואל בונה עיכל היטב את מיטב המושגים של הציור החדיש, כשם שעיכל את צורות הביטוי של ציור ימי הביניים, ומצליח לשלב גישות אלה בציוריו הנושאים אופי דתי וראשוני. בציוריו משנת 1959 ניכרת היטב אווירת ימי הביניים והגותיקה עם האפלולית והפרספקטיבה המיוחדת שלהן, ונקודת ההסתכלות הכפולה לגבי האדם והמרחב בו הוא נמצא, מה שמאפיין את אמנות ימי הביניים. כבר בציורים אלה אפשר למצוא ראשוניות ואי־אמצעיות בהעברת החוויה, אך קיימים בהם לעיתים ויתורים על הפיתוח הציורי הטהור לטובת התוכן והנושא. בציורים המאוחרים יותר, מצליח בונה יותר ויותר למזג ולזהות את השלמות הצורנית עם התוכן, דבר שהוא מבצע נדיר וקשה. לא בכל ציוריו מגיע בונה לסינתזה שלמה בין הצורה והתוכן. בציורים כ"יצחק מברך את יעקב" או "בני מרום", מופיעים אלמנטים הקשורים, אמנם, בתוכן החוויתי, אך אינם מוצדקים. ואינם אורגניים להתפתחות הצורנית. לעומת זאת בציורים כ"מלאך משחית", "מעשה מרכבה" או "חלום יעקב", משתלבים המבנה הציורי והתוכן לחוויה אחת שלמה. בציוריו אין בונה עושה כל מחווה לעבר הדקורטיביות האסתטית, דבר המעלה את חשיבות עבודותיו, כי ע"י כך נשארת התוצאה נקייה מנספחות מיותרת ויופיה נובע מעצם העברת החוויה באמצעים פלסטיים ולא מנספחות דקורטיבית.

בני לוי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 24.9.61 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

בתערוכה של צייר צעיר, המציג זו הפעם הראשונה, מוטב לעיתים שלא לנסות לחפש מוטיבים אישיים ברורים הנראים דרך הציורים עצמם, ולהעדיף להבין את צורת חיפושיו הציוריים, שכן אלה, דווקא, עלולים לרמז על דרך התפתחותו להבא. אפשר למצוא אצל בני לוי השפעות רבות כגון של יוסל ברגנר, פרחי וברנאר בופה, אך השפעות אלה מעוצבות יחדיו ויוצרת גישה אחידה, אם כי לא אישית. כישרונו של בני לוי אינו מוטל בספק ובולט בציורים כגון "דגים על השולחן", "דגים" ובציורי הפרחים. ציוריו של בני לוי הם פיגורטיביים ומבנה הציור מעוצב ע"י הנושא יותר מאשר ע"י התפתחות ציורית טהורה, אך המכחול החופשי יותר בכמה מציוריו מבטיח גישה ציורית טהורה יותר בהמשך התפתחותו. כאמור, אין אלה ציורים אישיים במידה מניחה את הדעת, אולם הם מעידים כי רכש לעצמו ידע טכני נאה והוא בעל חוש בריא לקומפוזיציה.

אלי אילן

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 24.9.61 / תע' יחיד / גלריה "יהודית" / תל־אביב

תערוכת היחיד הראשונה המוצגת בגלריה "יהודית" היא משל פסל צעיר, אלי אילן, שזו לו תערוכת הייצוג הראשונה בארץ. מופיעים בתערוכה כ־15 עבודות בחומרים שונים – עץ, עופרת, שיש, אבן. עבודותיו של אלי אילן אינן אחידות, לא מבחינת הרמה ולא מבחינת הסגנון. אפשר להכיר לפחות שלושה סגנונות, שלא תמיד מהווים התפתחות אורגנית עקיבה. סגנון ראשון, וכנראה המוקדם ביותר מבחינה כרונולוגית, הוא סגנון פיגורטיבי-אקספרסיוניסטי בו משתמש הפסל לעיתים בצורה כפי שהיא מופיעה בטבע, עם מעט "שיפורים", כב"ראש אשה", ולעתים הוא משתמש בטקסטורה של החומר הטבעי, כמו ב"קבצן". מבחינה צורנית לקויות העבודות בסגנון האקספרסיוניסטי יותר מכל שאר המוצגים. האקספרסיביות של הפסל "ראש אשה" נובעת לא מהצורה המופיעה כאמור כמעט בצורתה הטבעית, אלא מהאנקדוטה האסוציאטיבית בלבד - דהיינו, בדרך הביטוי הספרותית ללא גיבוי צורני זהה.

גישה שנייה אפשר למצוא בפסל השיש "דמות כורעת ברך", בו נלקח המוטיב הצורני מפסלי האבות של האפריקנים הפרימיטיבים, והוא נשאר דו־מימדי בלי המיידיות של אבותיו השחורים.

גם הסגנון האקספרסיוניסטי וגם הפרימיטיביסטי שייכים כנראה לתקופה מוקדמת יותר של אלי אילן. עבודותיו המאוחרות יותר, מפתחות גישה משכנעת הרבה יותר ושלמה יותר מבחינה צורנית. למרות השפעה של פסלים כבוצ׳יוני ומור, מתחיל להופיע בעבודות המאוחרות של אילן סגנון אישי יותר, הבא לכלל ביטוי במתח הנפחים וקישורם ההגיוני בנפח הפנימי. קישור הנפח הפנימי בנפח החיצוני נפתר ע"י הכנסת הנפח החיצוני, "החופף", לתוך גוף הפסל ע"י יצירת מנהרות המאפשרות הערכה ויזואלית של הנפח המעובד. כידוע, משתמש גם הנרי מור בתפעול נפח דומה, אלא שאלי אילן יוצא ממשטחים מפותלים יותר, הנובעים ביסודם מחלוקה קוביסטית של הנפח. כהתפתחות הגיונית ועקבית לגישת פיסול זו, המבוססת על מתח נפחים חיצוניים ופנימיים, מופיעות גם שתי העבודות הנקראות בשם "מבנה מתח", בהן מנסה אילן לקשר גופים המתפתחים בחלל על יסוד יחסי מתח קווי. שתי עבודות אחרונות אלה עדיין אינן מעובדות כראוי מבחינת הדיוק בהתפתחות הנפח של כל גוף בנפרד ודורשות הקפדה רבה יותר, עם היותן מבטיחות תוצאות מעניינות.

פגמים ברבים מהפסלים הם הכנים שעליהם הם מוצבים. כנים אלה אינם מאפשרים במקרים רבים לפסל להגיע לחיים עצמאיים, ומסיטים את תשומת הלב מהפסל עצמו ליחידה "פסל־כן", המהווה בחברה יחידה צורנית שונה לגמרי.

יוסי פרחי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 6.10.61 / תע' יחיד / גלריה "צ'רמרינסקי" / תל־אביב

תערוכתו הנוכחית של פרחי מוכיחה שלא תמיד מביאה השהייה באירופה תוצאות רצויות. מבול דברי החדשנות לשמה בא על ביטויו הפעם אצל פרחי, והמצער בדבר הוא, שלפרחי אין כל צורך בחדשנות כזו. בתערוכתו הקודמת, שנערכה לפני שנה, הציג סדרה של נופים בתהליך איון, שהמקשר הכללי ביניהם היה התוכן. בלשון אחרת: התוכן הוא שהצדיק את האלמנטים הצורניים והצבעוניים וביניהם אף כמה שלא היו מוצדקים במלואם מבחינה ציורית. ניתן לצפות שפרחי ינסה להעמיק את המבנה הציורי על ידי השמטת הפרטים שהיו מוצדקים אך ורק ע"י התוכן, ובמקומם יציב אלמנטים מקבילים, ציוריים. ואמנם בשניים־שלושה מציוריו בתערוכה הנוכחית עושה פרחי צעד לקראת העמקה כזאת. אחד האלמנטים הפחות מוצדקים מבחינה ציורית היו העצים והציפורים שהתגנבו לציוריו בתערוכה הקודמת, ובתערוכה זו הם נעלמים במספר ציורים. כאמור, עצים וציפורים אלה קיבלו משמעות רק מהתוכן ולא מהפיתוח הציורי, והמשכתם תורמת, מבחינה זו, לשלמות ולאורגניות של אותם ציורים. דא עקא, שציורים אלה הם מיעוט בלבד בתערוכה עתה. ברוב הציורים משתמש פרחי הפעם בהמצאה שהינה טכנית בעיקרה. אמנם, אפשר למצוא בדוחק הצדקה של תוכן לשימוש של "מסגרת בתוך מסגרת" אך בוודאי שאין לכך כל הצדקה צורנית־ציורית. מבנה "המסגרת בתוך מסגרת" אינו נובע כלל מהתפתחות הציור עצמו ובסיכומו של דבר משמש הוא בעיקר כאפקט־אסטאטי, שגם הוא אינו אורגאני.

צר לראות שפרחי, בשאיפתו לחדש מתערוכה לתערוכה, נכנס למבוי המרחיקו מהעמקת התכנים הליריים.

שמואל רעיוני

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 6.10.61 / תע' יחיד / גלריה "יהודית" / תל־אביב

כשהופיע בארה"ב ג'קסון פולוק עם סגנון ציורו המופשט-אקספרסיוניסטי בתחילת שנות הארבעים, היווה ציורו מהפכה זוטא בעולם האמנות של ארה"ב. ציורו הטאיסטי הגיע גם לאירופה, אך לא נמצאו ציירים שפיתחו את סגנונו, אם מפני שפולוק מיצה את אפשרות "ציור התנועה" המיוחד לו ואם מחמת המגבלות הבנייניות של גישה זו. שמואל רעיוני משתמש כמעט בכל ציוריו בשיטת "ציור התנועה" של פולוק, אלא שהוא עושה זאת בלי לרדת לסוף משמעותה של גישת ציור זו, וכך מופיעים בציוריו אלמנטים נוספים וזרים לרוח "ציור התנועה". אלמנטים נוספים אלה אינם מתקשרים בשום פנים ואופן עם סגנון "ציור התנועה"

ואינם מאפשרים יצירת מחבר אורגני אחיד. במספר ציורים, כגון "חגיגה", כמעט שרעיוני מגיע למשהו הדומה לג׳קסון פולוק, אלא שרעיוני מוסיף מספר גושי עץ מודבקים, שאין להם כל קשר עם המבנה הציורי ואין לדעת מה בדיוק תפקידם בציור. בציורים אחרים נשארת נטיפת הצבע דו־מימדית לחלוטין, דבר שהוא אפקט נעים כשלעצמו, אך חסר חשיבות מבחינה ציורית עד שאפילו רעיוני עצמו חש, כנראה, ש״משהו חסר" בציורו והוא מנסה להיעזר באפקטים נוספים כמו נקודות אדומות וירוקות ששוב אין להן הצדקה ציורית סבירה והן נשארות בגדר אפקט בלבד.

אי ההסתפקות בתוצאה של האפקט מ״ציור התנועה" היא טבעית לגמרי במקרה זה, מאחר שאין רעיוני מצליח אפילו פעם אחת לבנות "ציור תנועה" כהלכה. גם אילו היה מצליח, היה זה אפיגון של ג׳קסון פולוק.

לרעיוני יש, כמסתבר, רגשנות אל החומרים החדשים המופיעים בציור החדיש בשנים האחרונות. אפשר למצוא בתערוכתו גם ניסוי ל״ציור התנועה", אך כל הניסיונות הללו אינם מגיעים לכלל גיבוש צורני. נדמה שאת החסר יש לחפש לא בטכניקות החדישות והקוסמות לצייר, אלא בחוסר נקודת מבט אישית־ציורית אצל רעיוני. כל זמן שאין זווית מבט אישית כזו, לא יגיעו האקספרימנטים, עד כמה שיהיו מעניינים כשלעצמם, לכלל שלמות ציורית.

חנה מגד

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 13.10.61 / תע׳ יחיד / גלריה ״דוגית״ / תל־אביב

חנה מגד מגישה תערוכת גואשים נאה, פרי ביכורים של מכחולה. כבר בתערוכה זו אפשר לראות שהציירת בוחרת בדרך הקשה.

ייתכן שגישתה שואבת מהפסיפסים אותם היא מרבה לעשות; אך התוצאה ציורית טהורה והבעיות העומדות לפניה בגישה המבנית-צבעונית, קשות במיוחד. סגנון זה, שבו משמש הכתם הצורני־צבעוני כיחידת מבנה ראשונית, מחייב דיוק רב בפיתוח המבנה ווירטואוזיות צבעונית. לא תמיד מצליחה חנה מגד לעמוד בדרישות אלה, וכתוצאה מכך נעדרים בציורה הטוהר והצלילות הדרושים. ציורה ספונטני, וזוהי, ללא ספק, מעלה חשובה, אלא שתוך כדי ספונטניות זו נפגמים, לעיתים האחידות והערך המלא של כל כתם במערך הכללי.

לא תמיד משכנע גם קשר הגומלין בין המערך הכתמי לבין הרקע, שברוב המקרים הינו חד־צבעוני. בעוד המערך הכתמי בנוי בתפיסת מרחב והינו תלת־מימדי בעיקרו, הרי שהמשטח כמעט לגמרי דו־מימדי והקישור ביניהם אינו אורגני עד כדי שיהיה הרקע "מרחב מחיה" הגיוני (מבחינה ציורית) למבנה הציורי המרכזי. מסתבר שגם הציירת חשה בכך והיא מנסה לפתור בעיה זו ע״י השארת קווי מתאר רשמיים או ע״י שימוש בצבעים נייטרליים כגון אפור. במקרים אלה נשארים הצבעים הנייטרליים במשמעותם הברורה - לא כאתנחתא מקשרת בין צבע

למשנהו אלא כפתרון ביניים, חמקני לעיתים, לבעיית מבנה-צבע. עצם העובדה שחנה מגד בוחרת בדרך הקשה ראויה להערכה, אך מחייבת זהירות וליטוש רב יותר בשימוש בצבע.

יחיאל קריזה

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 20.10.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

יחיאל קריזה ידוע בארץ כצייר שהשיג את מיטב הישגיו בציור הגואש. תערוכתו הנוכחית בביתן "הלנה רובינשטיין", היא תערוכת היחיד הראשונה משלו ששולט בה ציור השמן, וקריזה מופיע בה כאמן מגודש בטכניקה זו בדיוק כפי ששלט בצבעי הגואש. במעבר לצבעי שמן, שמר קריזה, ואף פיתח, את מיידיות ובלתי־אמצעיות כתב ידו האמנותי בעוד שהמבנה הצבעוני נהפך לאחיד יותר. תערוכה זו נמצאת בקו המשך ישיר של התפתחותו האמנותית ומוכיחה עקביות הגיונית-ציורית מובהקת. בתערוכה מגיע לשיא גם המעבר למונכרום שלם, מה שמאפשר לדבר על "תקופה לבנה" של קריזה. המבנה הציורי של עבודות קריזה הוא פשוט ותמציתי, ומתהווה ע״י רישום מבנים גיאומטריים חופשיים בשכבה הראשונה של הציור ועיבוד מבנים אלה בכתב־יד מכחולי מלמעלה עד קבלת אחידות צורנית - מהבד ועד התוצאה הסופית. האחידות הצבעונית מושגת גם היא דרך כתב־יד מכחולי זה שהוא מונוכרומי לגמרי בטבעו ובו משתמש קריזה, כאמור, בצבע הלבן בלבד. נקודה זו אמנם עלולה לעורר ויכוח, מאחר שאחידות צבעונית זו מושגת בלי ספק ע״י סילוק הקונפליקט הצבעוני, אך ויכוח זה השורר כיום בעולם האמנות, אינו מעניננו כאן, ואין בכוחו לפגום מהבשלות האמנותית של ציורי קריזה. התערוכה כולה נמצאת ברמה גבוהה ביותר, אך גם ברמה זו בולטים כמה ציורים טובים במיוחד כ״קווים וצורות", "אור בצפת", "עם שחר", "אטיוד" ואחרים. תערוכה זו היא הפגנת כוח משכנעת של קריזה במדיום צבע השמן.

ציפורה ברנר

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 20.10.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

במקביל עם תערוכתו של קריזה, נערכת בביתן "הלנה רובינשטיין" תערוכתה של ציפורה ברנר, ואמנם קיימת קרבה מסוימת בין המבנה הצורני שבציוריה של ציפורה ברנר ובין המבנה הצורני בגואשים של קריזה מלפני כמה שנים. רוב ציוריה של ציפורה ברנר עוסקים בנוף עם מבנים וחלה בהם הפרדה בין המבנה הצבעוני-הכתמי ובין הרישום הפיגורטיבי בטבעו. בעוד שהמבנה הצבעוני נוטה לסכימות מופשטות, המהוות פיתוח של אלמנטים גיאומטריים דו־מימדיים הרי הרישום הוא פיגורטיבי כאמור, וציפורה ברנר מנסה להוסיף דרכו "סימנים"

למובן ריאליסטי יותר, דהיינו, בעזרת הרישום היא דואגת שה"נוף" יובן מיד כ"נוף" ולא יישאר בגדר סכימה צבעונית. אך דא עקא, שמשימות אלה מהוות במקרים רבים "אחיזת החבל בשני הקצוות" והפיתוח הצבעוני אינו מחויב מציאות מהמבנה הפיגורטיבי ולהיפך. גישה זו של ציפורה ברנר נובעת מההנחה שאפשר להשתמש באלמנטים של הציור המופשט כעזר לציור פיגורטיבי במהותו, בלי לשנות כליל את צורת ההסתכלות הקודמת של המצייר. דומה שהנחה זו לא הוכיחה את עצמה עד היום בציור בעולם ואינה מוכיחה את עצמה גם בתערוכתה של ציפורה ברנר. אין כל אפשרות (לפחות עד כה) לצאת מנקודת מבט פיגורטיבית, תוך שימוש ב"אמצעים של הציור המופשט" כחומר גלם חברתי, לשם יצירת ציור פיגורטיבי בטבעו, רק "מעודכן" יותר. עצם הסטייה מהציור הריאליסטי השלם, מהווה מעין "הודאה" של הצייר באי אמיתיותו של המראה החיצוני כריאליות מלאה ומוחלטת, והצהרה שאמת מוחלטת כזאת יש לחפש מעבר למראה החיצוני. מושג זה חייב לשמש נר לרגלי כל צייר, שאינו מסתפק בציור נטורליסטי ויוצא לחפש את האמת במקום אחר. המסקנות הנובעות מכך אינן מובילות בהכרח לציור מופשט, אבל מחייבות תמורה שלמה בנקודת ההסתכלות של האמן בניגוד לתמורה המסתכמת באמצעים בלבד. נראה שציפורה ברנר נכנסה ל"טרה אינקוגניטה" של הציור המודרניסטי, בעודה נושאת על גבה מטען כבד מדי של מושגים וקונספציות מהציור הקודם, ומטען זה אינו מאפשר לה נוחות תנועה בתחום החדש.

שמואל וגינסקי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 27.10.61 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ההבדל בין תערוכת היחיד הקודמת של שמואל וגינסקי שהוצגה לפני כשנה וחצי ובין הנוכחית, הוא ההבדל בין צייר המחפש את ראשית דרכו ובין צייר המתווה לעצמו נתיב אישי ציורי. בתערוכתו הנוכחית, נעלמו כל האקספרימנטים האקלקטיים ומוצג ציור אחיד בעל אווירה פיוטית ברורה. התצוגה מורכבת כולה מציורי גואש, ומסתבר שטכניקה זו מאפשרת לווגינסקי ספונטניות רבה יותר, שלא על חשבון המבנה הציורי. הקונפליקט בין הרישום והכתם נעלם כאן מאחר ושמואל וגינסקי מתרכז במבנה הכתם כצורה מוגדרת ללא קווי מתאר והרישום עצמו הופך, איפוא, כתם צבעוני. סולם צבעיו של וגינסקי מצומצם - בעיקר אפור־חום, שחור לבן עם מעברים לחום בהיר יותר. הכתם בציוריו של וגינסקי מורכב משתי גישות משלימות - חלק מהכתמים מוגדר ממשטח צבע אחיד פחות או יותר, בעוד שאחרים עשויים מכתב מכחול רגיש. משחק זה בשני סוגי משטחים משאיר לצייר מקום למבנה ברור מבלי לאבד את רגישות הציור.

יחזקאל שטרייכמן

"יחזקאל שטרייכמן בגלריה ישראל" / הארץ / 10.11.61 / תע' יחיד / גלריה "ישראל" / תל- אביב

המעבר שעשה יחזקאל שטרייכמן לאמנות מופשטת, לא בא ביום אחד ולא על נקלה. אך משעבר שטרייכמן לצורת ההסתכלות החדשה, זכה לפריחה, שאת פירותיה ראו מאז תערוכת היחיד של שטרייכמן בביתן "הלנה רובינשטיין". דומה ששטרייכמן עדיין שיכור מהאפשרויות ואין תימה, איפוא, שחלק מהמוצגים בתערוכתו הנוכחית הוא בגדר אקספרימנטים טכניים וסגנוניים. נקודת המרכז בתערוכתו של שטרייכמן הם בלי ספק האקוורלים, העשויים ביד חופשית, עושר צבעוני וספונטניות סוחפת. אקוורלים אלה עומדים על שפת גישת ה"אינפורמל", הקרובה ברוחה לזו של סאם פרנסיס האמריקאי, ושזו הפעם הראשונה שהיא מופיעה בארץ. באקוורלים אלה ניכרת יפה שמחת היצירה ואין בהם אותו שמץ ההיסוס, המתגלה לעיתים בציורי השמן של שטרייכמן.

קבוצה לעצמה מהוות כמה עבודות בטכניקה אקספרימנטלית, העשויה מחומר פלסטי וקולאז'. בינתיים נשארות עבודות אלה בגדר אקספרימנט בלבד מכיוון שאין הן מאורגנות כל צרכן, לא מבחינה צורנית ולא מבחינת חומר וצבע. תמונות השמן המועטות שהוצגו, מפגינות את ההרגשה הכללית של התערוכה, שהיא התעצמות כללית והחרפה של הרגשת החופש והספונטניות, ויחד עם זה מצביעות גם על חוסר אחידות. אפילו במסגרת האקוורלים, קיימים כמה ניואנסים סגנוניים ועולה ההרגשה כאילו שוקל שטרייכמן ובוחן אפשרויות שונות במסגרת אותו סגנון כדי למצוא מה מהם תואם יותר את מכחולו.

אמני הגלריה "ישראל"

בקומה העליונה של גלריה "ישראל" מוצגת תערוכה כללית של אמני הגלריה יחד עם חלק מאוספו של סם דובינר, הכולל אמנות פרימיטיבית. בולט במיוחד ציור שמן נאה מאוד של מיכאל ארגוב, העובר כמסתבר לאט לאט לכיוון ה"אינפורמל" ומפגין צבעוניות ממוזגת והנחת כתם בטוחה ומשכנעת. שלוש עבודות של יגאל תומרקין מבליטות פעם נוספת את חוש ההמצאה הצורני המפותח שלו, וכן את העובדה שווירטואוזיות צורנית לא תמיד יכולה לחלץ מנטייה למכאניות וחזרה תמידית. נאים גם פסליהם של דנציגר ופייגין, בעוד שאברמוביץ חוזר, בווריאציה המי יודע כמה, על אותו רעיון צורני.

אהרון גלעדי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 24.11.61 / תע' יחיד / גלריה "ישראל" / תל־אביב

אהרון גלעדי הוא הצייר הפיגורטיבי היחידי הקשור בגלריה "ישראל", ומעניין לראות את הצורה בה מנסה גלעדי לקשר בין המוטיבים הפיגורטיביים האופייניים כל כך לציורו ובין נטייתו לבנות את הציור בפיתוח ציורי טהור שאינו מוגבל בנושא הפיגורטיבי. לפני כשנה ערך גלעדי תערוכת יחיד בביתן "הלנה רובינשטיין", ותערוכתו הנוכחית מעידה שגישתו לציור כמעט לא נשתנתה כלל. אמנם הופיעו, בתקופה שבין שתי תערוכות אלה, כמה עבודות שלו שעמדו ממש על גבול המופשט, אולם היתה זו מעין תנודת מטולטלת שהחזירה אותו לסגנון הקודם, אלא שהעשירה סגנון זה קמעה.

הנושא החוזר ברוב רובן של יצירות גלעדי הוא קבוצת דמויות הנמצאות בנוף. אם כי תמיד נשמר הקשר ההדוק עם המומנט הצורני-פיגורטיבי של הדמויות, מנסה גלעדי לבנות את הציור ע"י פיתוח ציורי טהור. מבנה זה נעשה ברובו דרך משיכות מכחול דשנות, חופשיות ומשהו אטומות. אפשר לעקוב אחרי התפתחות הכתם הצבעוני מהבד העירום, הנשאר בכמה משטחים בצורתו הראשונית, ועד משטח הצבע המלא והדשן - אך אין כל שקיפות בכתם הצבע עצמו, והתפתחות זו של הצבע נראית רק מכתם למשנהו ולא בתוך הכתם עצמו לעומק.

ייתכן שיש סמליות לדרך עבודתו של גלעדי בעובדה שהדמויות המאכלסות את בדיו חסרות תווי פנים אישיים. הראש מסומן בכתב אובאלי, המוקף קו מתאר עבה. אנונימיות זו של הדמויות הופכת אותן למעין אבות-טיפוס במקום דמויות בעלות אופי אישי משלהן, וכן עושה את הדמויות לגולמיות במידה מסוימת. עיון נוסף בציוריו של גלעדי מגלה גם את הסיבה לטיפול זה בדמות האדם. אין לחפש מקורה של אנונימיות זו בתפיסה רוחנית זו או אחרת, אלא בניסיון לבנות יחסים צורניים־צבעוניים, המתפתחים מתוך הציור עצמו על אף הכפייה שבנושא הפיגורטיבי. מפגש התנגשות זה בין המוטיבים הפיגורטיביים והפיתוח הציורי הטהור, בולט בעיקר, כמובן, כאשר הנושא הפיגורטיבי הוא דמות האדם המחייבת פרופורציות מסוימות וסדר כתמים ברור. נטייתו הטבעית של הצייר היא להתעלם במידת האפשר מפרטים צורניים המופיעים בנושא (אדם), כדי להקל על עצמו את ההתייחסות לדמות כמערך כתמי טהור. ברור מאליו, שתווי פנים מהווים תכתיב קשה לצייר כזה וזוהי, כנראה, הסיבה שגלעדי מתעלם מתווי פנים אלה. קל יותר המצב כאשר הנושא הוא נוף. נוף מאפשר עריכה מופשטת והוא נוח יותר לפיתוח צורני חופשי. אפשר לעקוב אחרי מעבר זה ממוטיבים פיגורטיביים למופשטים דרך ציור כ"עין גב" בו מכתיבה צורת הדמויות הפיגורטיביות את ההתפתחות של הציור, או דרך הציור "אנשים ופרחים" בו מאפשרת צורת הפרחים אורגניות רבה יותר עם ראשי האנשים, ועד לציור "נוף", האורגני כולו וכמעט מופשט.

יחזקאל שטרייכמן, אבשלום עוקשי

"משוט בתערוכות" / הארץ / 1.12.61

ירחון האמנות הידוע "ארט אינטרנציונל" המופיע בשוויץ, החליט להביא רפרודוקציות של אמנים אשר השתתפו בביאנלה של מכון "קרנגי" בפיטסבורג של ארצות הברית. מתוך יצירותיהם של 409 האמנים המשתתפים, נבחרו 20 יצירות, מהן שתיים של אמנים ישראלים: אבשלום עוקשי ויחזקאל שטרייכמן. זוהי הפעם הראשונה שירחון חשוב זה מפרסם רפרודוקציות מיצירותיהם של אמנים ישראליים המופיעים במכון "קרנגי". אכן, עדות נוספת למקום שכובשת לעצמה, לאט לאט, האמנות הישראלית בשדה הבינלאומי.

חיים גליקסברג

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 8.12.61 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

תערוכתו של חיים גליקסברג היא תערוכה פיגורטיבית מובהקת ובכל זאת היה הרבה צדק בהכרזתו של צייר, אשר ביקר בתערוכה ואמר: "זוהי התערוכה המופשטת היפה ביותר". יש ביצירותיו של גליקסברג נושא פיגורטיבי - בדרך כלל דומם עם פרחים - יש בציוריו אווירה מיוחדת, ים־תיכונית, אפילו ישראלית משנות השלושים, וכל זה בלי לוותר אף כמלוא הנימה על ציוריות התוכן והגישה הציורית הצלולה.

יש להבדיל היטב בין הנושא ובין התוכן בציוריו של גליקסברג, אם כי השני מחזק את הראשון. כאמור, הנושא (או ליתר דיוק - הנשוא) דן ברוב הציורים בדומם ובפנים, עם מספר מצומצם של נופים. התוכן הציורי הוא פונקציה ישירה מתהליך הציור עצמו, מצורת הנחת הצבע, ממבנה הכתם ובחירת הקומפוזיציה; היינו, צורת ההסתכלות הציורית של גליקסברג עצמו, הנפרדת מהנושא השונה בכל תמונה.

לאחר הסתכלות במשך שנים בציור מופשט מעיקרו, המעדיף את התוכן והמשמיט לעיתים לגמרי את הנושא, עלול ציורו של גליקסברג להיראות במבט ראשון כציור מיושן או מקובל. אם באמת מקבל מישהו רושם כזה, כדאי מאוד שיתבונן היטב פעם שנייה ושלישית. גליקסברג פיתח לעצמו צבעוניות מעודנת, הנחת כתב צבעוני הקשור אורגנית במערך הציור הכללי וחיבור בין אלמנטים צורניים, שאפשר ללמוד מהם הרבה ובוודאי לקבל מהם חוויה אמנותית של ממש. אפילו מספיק לעקוב אחרי הנחת הצבע האדום, למשל, בציורי הפרחים, להתבונן כיצד מתחבר כתם כזה לרקע, לעומק, וכיצד הוא מתפתח מנקודה עד לכתם על המשטח עצמו, כדי לקבל מושג על הציוריות הטהורה המופיעה בבדים אלה.

יש בתערוכה זו יצירות מ־1954 ועד 1961. אין התפתחויות דרמטיות ומרעישות ואין

שינויי סגנון פתאומיים. אך יש מאבק המביא לצלילות מחשבתית וטוהר של צבע וצורה. הנחה זו של כתם וצבע יוצרת גם אווירה שקטה ושלווה בעלת אספקטים ים־תיכוניים מובהקים, כאילו תפס גליקסברג משהו מהאור הים־תיכוני והשקט האופייני לתל־אביב שלפני 30 שנה.

1962

אלחנן הלפרין

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 5.1.62 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

תערוכתו הנאה של אלחנן הלפרין מגישה לקהל אוהד האמנות את פרי מכחולו של צייר זה מאז תערוכת היחיד האחרונה שלו בגלריה "צ׳מרינסקי", ומהווה התפתחות ישירה ועקיבה מיצירותיו בתערוכה ההיא.

אף שרבות מתמונותיו של הלפרין עלולות להיראות במבט ראשון בציורים מופשטים, אין הדבר כך. שלא כציירים המופשטים, אין הלפרין יוצר ריאליות חדשה בדרך בנין הגיוני־ציורי של יחידות צורה וצבע, אלא עוסק בארגון וניתוח של נופים ריאליים כשלעצמם וסידורם מחדש, לאחר הפרדה ליחידות צורה וצבע. הלפרין הוא צייר פיגורטיבי במהותו בלי שדבר זה יפגע ביכולתו לארגן מחדש את הנושא המצויר בדרך מבנה הגיונית. מבחינה זו, יש להבדיל בין הגופים ובין ציורי הדמויות המופיעים בתערוכה. להישגים המשכנעים ביותר מגיע הלפרין בציורי הנוף, שברובם הם וריאציה על מבנה יסוד אחד יסודי. הלפרין מארגן נופים אלה, שהם ברובם הוריזונטליים, למערך בנין של צורות גיאומטריות, בהן נקבעת הצורה ע״י כתם הצבע ברוב המקרים ומשיכות מכחול במיעוטם. משיכות מכחול אלה מופיעות, בדרך כלל כשכבה תחתונה יותר ובניגורה למשטחי הצבע העיליים, או כהשלמתה להם, יוצרת את המבנה לעומק (לכיוון הבד). הלפרין מגלה יכולת מפתיעה לחיבור אורגני והגיוני של כתם צבע למשנהו ולבד. הכתמים מונחים היטב ומתקשרים זה בזה ויוצרים מערך כתמי בנוי היטב בלי לאבד את הספונטניות של פעולת הציור עצמה. יחד עם זה, אפשר למצוא פגם בציורי נוף אלה, הנובע מאי הבנה קטנה בהתייחסותו של הצייר אל הנושא בצורה מחייבת מדי. המדובר הוא בסטייה מהמבנה הצורני, המופיעה בהרבה מאוד מציורי הנוף, כגון ב״אדמת הלס", "שביל בערבה", "ערבה ב׳", ובצורה שונה מעט ב״מעלה העצמאות". סטייה זו מתבטאת בצורת פריצה מהמבנה ההוריזונטלי, המופיעה בכל אחד מהציורים האלה ע״י ציור משולש החותך את כל הבדים האופקיים עד הרובד האחרון (השמים). פריצה זו נובעת מרצונו של הצייר לתאר כביש העובר בנוף, ופורץ בפרספקטיבה מתרחקת עד האופק. תיאור זה אינו בא בקנה מידה אחד

עם המבנה הכללי, שבו הפרספקטיבה היא צבעונית ואסוציאטיבית, אך אינה גיאומטרית. התוצאה היא שאותו "כביש" מקבל משמעות שונה לגמרי ממה שמתבקש - הוא נהפך למרכז מתח בהתייחסו למבנים האופקיים, וחייב להיות מקושר הרבה יותר עם מבנים אלה. כפי שפריצה זו מופיעה עתה, הריהי סטייה מהמבנה ומשום כך פוגמת בו. אמנם יש כמה עבודות שבהן ישנה פריצה מאורגנת הרבה יותר טוב, כבציורים "נוף בת־ים" ו"בנגב", אך בדרך כלל יצטרך הלפרין לעיין שנית בפתרון זה.

כל שנאמר עד כה מכוון לנופים, מאחר שהפורטרטים, אם כי הם טבועים באותה אווירה, עשויים בדרך שונה למדי. גם בהם ניכרת יכולתו של הלפרין להניח כתם צבעוני ציורי ואורגני, אלא שתפיסת המבנה שונה בהם. אם בנופים קשור לא רק הצבע אלא גם המבנה בשכבות התחתיות, הקרובות לבד, ע"י האפשרות לעקוב אחרי חלק מהמבנה התחתי המופיע בחיתוכים אלכסוניים, אין הדבר כך בציורי הדמויות. נראה שהלפרין יוצא מתוך ההנחה שכל מסתכל יכול להתייחס לדמות אדם כמבנה ברור ומוכר א־פריורי ויכול, איפוא הצייר לבנות רק את הווריאציה על הנושא בלי לעשות את המבנה הראשוני ממש. משום כך נעשות הדמויות כהתפתחות של מבנה דמות כשהמבנה הזה עצמו אינו מופיע. תפיסה קרובה היתה רווחת אצל כמה ציירים בארץ בראשית שנות ה־50. אמנם הלפרין משיג בציורי הדמויות אווירה, אך ציורים אלה נוטים לאטימות צבעונית, מאחר שהלפרין משתמש באותו עובי טקסטורלי בשכבה אחת בציורים אלה כמו בכמה שכבות־התפתחויות בציורי הנוף.

בתערוכה יש גם כמה אקוורלים שלא כולם אורגנו כראוי. גם בהם משכנעים ביותר הנופים, בעיקר "נגב ד'" ו"נגב ה'".

ברכה צפירה

"תערוכות בתל-אביב" / הארץ / 19.1.62 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

על אף היותה ידועה למדי בתחום האמנות הווקאלית, הרי כציירת, ברכה צפירה עדיין היא בחינת "פנים חדשות". בתערוכת היחיד הראשונה שלה, שנערכה לפני כשנתיים בגלריה "צ'מרינסקי", הפגינה ציור נמרץ ותחושת צבע ומקצב, שאם כי רחוקים היו מלהניח את הדעת מבחינה אמנותית צרופה, הוכיחו בכל זאת את גישתה הרצינית ועוררו סקרנות. כל זה היה לפני שנתיים בלבד. ועתה היא מציגה תערוכה שנייה המוכיחה שהמרץ והדינמיות, המאפיינים את כל אישיותה, משמשים אותה היטב גם בשדה הציור.

על אף הוראתם, במבט ראשון, כמופשטים, אין ציוריה של ברכה צפירה מופשטים כלל וכלל. גישתה היא פיגורטיבית, הגם פיגורטיבית של "דלת אחורית", היינו, בנויה על מקצבים וגושים צבעוניים, הנתפסים כשלעצמם באורח מופשט. כל ארגון הכתמים במסגרת הבד - ויש לזכור ש"הנשק" בו משתמשת ברכה צפירה באופן בלעדי כמעט הוא הכתם הצבעוני -

מתכוון מראש לרמז לנופים של אווירה ספציפית, ואווירה זו מהווה את תוכן הציור. ברכה צפירה מצוינת ברגישות רבה לשימוש בצבע כמקצב וכגון (בניגוד לצבע הבא ככתם צבעוני בונה). השימוש בצבעוניות הוא היוצר בציוריה את האווירה הדינמית והאקספרסיבית שאליה היא שואפת. מבחינה זו, טובים הישגיה הרבה יותר לעומת התערוכה הקודמת. קיים עדיין זלזול מה - או לפחות רצינות בלתי מספקת - לעצם מלאכת הציור. לברכה צפירה יש מה לומר, ועצם הפגנת החוויה הוא הקובע בציוריה, והוא שאולי מסביר תשומת לב בלתי מספקת לעצם ההנחה הציורית של הכתם הצבעוני. כאמור, הכתם הצבעוני הוא הכלי העיקרי של האמנית והוא המכתיב את ההתפתחות הצורנית והצבעונית, ובסיכומו של דבר, גם את האווירה בציור. ברכה צפירה מסתפקת בשימוש בכתם לבניית אווירה דינמית, רתמית ולעיתים לירית - היא משתמשת בכתם כאמצעי בלבד, בלי לתת לו כמעט כל אפשרות להגיע למובנו המלא. לשון אחרת - הציורים עדיין אינם עשויים כדבעי מבחינה מקצועית. לאמיתו של דבר, חשובה במקרה זה, אולי, עצם התקדמותה הרבה בזמן הקצר מאז תערוכתה הראשונה, והתקדמות זו היא הקובעת בסופו של דבר.

יצחק דנציגר

״אנדרטה לזכר בני חולון שנפלו ב׳יד לבנים׳ בחולון״ / הארץ / 26.1.62

האנדרטה של יצחק דנציגר ב״יד לבנים" שבחולון, מהווה את הניסיון המשכנע ביותר שנעשה עד היום בארץ בסוג זה של אנדרטאות. כמעט כל ישוב שהיה קיים בימי מלחמת השחרור הקים, מי במוקדם ומי במאוחר, אנדרטה לזכר בני המקום שנפלו. למרבה הצער, מהוות רוב האנדרטאות יותר עדות לחוסר המעוף ודבקות ברוטינה של יוצריהן, מאשר גל-עד גאיוני ושופע שאר רוח ללוחמים העבריים. עיריית חולון היתה מהמאחרות בהקמת מבנה כזה, ודווקא איחור זה נשא פרי אמנותי מקורי ומשכנע. אם רוב האנדרטאות עשויות מגוש אבן גלמי, הדומה במקרים רבים יותר למצבה מאשר לאנדרטה, מצטיינת זו שבחולון במעוף, מקוריות ואווירה מיוחדת. אנדרטת הברזל של יצחק דנציגר מורכבת מכמה גופים ניצבים, הפורצים מקיר המבנה ויוצרים הרגשה של ניצבים העומדים זקופים וגאים בחלל אולם "בית יד לבנים" שבחולון. זוהי האנדרטה הראשונה בארץ, שיש בה לא רק תחושת מרחב אמיתית, אלא שאפשר לעבור בתוכה, פשוטו כמשמעו, כבתוך יער ברזל, בעוד כיפת הפלדה של הגוף המרכיב הקדמי חופפת מעל לראש הצופה כבית תפילה. תחושת החומר הברורה וחוסר הייפוי החיצוני של דנציגר, הופכים אנדרטה זו לאחד המבנים הפיסוליים הנאים שבארץ.

יוסף קוסונוגי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 23.2.62 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

אם ציורו ה"מופשט" של תומרקין מייצג מציאות קונקרטית לחלוטין, הרי ציורו הפיגורטיבי של קוסונוגי מייצג מציאות מעורפלת למדי. תוכן ציוריו של קוסונוגי, שזו לו תערוכת היחיד הראשונה בתל אביב מאז עשר שנים - הוא אסתטי עם צלילי־על ליריים. השוואה בין הנושא בציוריו של קוסונוגי (ערביות, נוף, מנגנים) ובין התוכן, מדגיש מיד את העובדה שאין ביניהם יחס ישיר. למעשה, מהווה התוכן הפנימי באקוורלים של קוסונוגי אפילו ניגוד לאספקט הפיגורטיבי.

דוגמה אופיינית לדרך ציורו של קוסונוגי יכול להיות ציור כגון "נשים" או "נשים בגליל". דמויות הנשים מסוגננות, דקורטיביות, חסרות מבע אישי ומנותקות מהסביבה הנופית. לעיתים מופיע הרקע בצורת דקורציה תיאטרלית הנובעת מהנושא ולא מהציור, כמו באקוורל "קידוש לבנה בצפת". בכלל, אין קוסונוגי מצליח להשתלט על יותר ממומנט מבני אחד. אם יש דמויות אנשים - אין רקע נוף סביר. אם יש נוף - אין אנשים.

לסגנון דקורטיבי ומרפרף זה מצטרף הצבע שהוא, למעשה, נותן התוכן העיקרי. הצבע מנותק מהצורה ומטרתו למסור הרגשה לירית אישית. אם צורותיו הפיגורטיביות של קוסונוגי אינן יכולות להפוך סמלים, מאחר שהינן מנותקות מהמציאות ומופיעות רק כאספקט דקורטיבי, הרי הצבע, או נכון יותר האקורד הצבעוני, צריך לספק את הנשמה לציורים אלה. עיון מדוקדק יותר בצבעוניות של ציורי קוסונוגי, מביא למסקנה שהצייר בונה את כל התוכן החוויתי בציורו על אקורדים צבעוניים אסתטיים ומתחמק מהתחייבות צורנית בצבעים אלה. אופייני כאן השימוש המרובה מאוד באפקטים טכניים ברחיצת הנייר המצויר במים, השימוש בקווים אנכיים ללא כל הצדקה ציורית וטשטוש המבנה הצבעוני. התוצאה מגישה זו הוא ציור הנראה לירי, אך למעשה הוא יותר דקורטיבי. מובן שאין כל רע בציור דקורטיבי, אך יש להבדיל בין הנימה הפיוטית ובין המציאות הדקורטיבית.

עיקר כוחו של קוסונוגי מתגלה דווקא בפורטרטים, בהם אין הוא מתחמק משימוש מוגדר יותר בצורה הצבעונית. בפורטרט "יעל", מגיע הצייר לליריות אמיתית - מעודנת ואוורירית.

יגאל תומרקין

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 23.2.62 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

אם האמנות המודרנית אמורה להיות "בלתי מתארת", אין משמעו של דבר שלא תופיע דרכה המציאות החיצונית. אמנם אין זו המציאות הוויזואלית במובנה המצומצם, אלא העלאת מציאות רבת רבדים שאינם דווקא ויזואליים, כפי שזו משתקפת דרך תפיסתו

האישית של הצייר ודרך אמצעיו האמנותיים. לפני ניתוח דרך העלאת הריאליות בציוריו של תומרקין, חשוב להתעכב ולדון בדרך שימושו של הצייר ביחידות המבנה הציורית. דרך זו חורגת, בהרבה מקרים, מהשימוש המקובל, ולכן עלולה לגרום לאי הבנה למשמעותה ולהתייחסות בלתי נכונה לערכיה האמנותיים.

אצל תומרקין מופיעים כל יסודות המבנה הפלסטיים כקו, משטח, צבע, תנועה, חומר ומרחב, אך בשינוי צורה מהמקובל. למשל לקו יש פונקציה כפולה: הוא משמש אירוע צורני (בצורתו הקליגראפית), התפתחות תנועתית (בחריטה), וגם הובלה וקישור ממרכז צורני אחד למשנהו. הקו יכול להופיע בחריטה, פס חומרי ובצורת חוט ברזל או תייל, ונשאר בו בזמן קו.

המשטח מחולק ע״י הבדלי טקסטורה ולאו דווקא ע״י הבדלי צבע, במקום לחלק יחידה צורנית לתת־משטחים המוגדרים צבעונית, מחלק תומרקין יחידה צורנית כזו לתת־משטחים, השונים זה מזה באופיים החומרי. עצם האופי החומרי של תת־משטחים אלה מתהווה ע״י יחידות צורניות קטנות יותר כאותיות דפוס, פסים גליים וכדומה.

את מקום הצבע כמשטח, תופס ברוב המקרים השוני בחומריות ובטקסטורה ולצבע עצמו ניתן תפקיד אחר: הוא מאחה, מארגן ומחזק את התוכן החוויתי של המרקם כולו ומשמש גירוי אסוציאטיבי למציאות, המהווה את תוכן מוצגיו של תומרקין. התנועה מופיעה בצורתה הטהורה ביותר: דו״ח על תנועה של האמן היוצר בעת היצירה. תנועה כזו יכולה להתהוות ע״י הנחה של פס חומרי, נזילה מבוקרת של צבע, או מתיחת חוט תייל על המוצג.

המרחב המופיע ביצירותיו של תומרקין הוא מרחב טופוגראפי ומשמעותו הפנימית תתחוור מניתוח המציאות שאותה הוא משקף.

תצוגת המציאות בציורי תומרקין

ציוריו של תומרקין הם אובייקטיביזציה של נוף חוויתי פנימי. אין זה תיאור של נוף חיצוני, אלא שימוש נרחב בסמלים וגירויים אסוציאטיביים מורכבים למקשה אחת, היוצרת נוף חוויתי אינטנסיבי ורב משמעות. התייחסות זו ליצירותיו של תומרקין כאובייקטיביזציה של נוף פנימי, מצדיקה בהחלט את הגדרתו של תומרקין את יצירותיו כ״אובייקטים". המציאות המופיעה ב״אובייקטים" אלה היא של עולם במצב התפוררות והתפרקות. הריאליות שאליה הוא מתכוון הם סמלים מדעיים, דתיים, ארוטיים ופוליטיים, המוצגים עתה במלוא כשלונם וקלונם. אין ביכולתם של פטישים אלה למנוע את חרדת הכיליון וההתדרדרות שלקראתה הובילו, והם יורדים לשחת יחד עם העולם ששימשו לו סמל, כשעל שפתותיהם עדיין מהדהדות הסיסמאות הרטוריות והדמגוגיות. זהו עולם שרקד זה אך עתה מחול עוועים של מכניזציה, שקר, צביעות דתית, מלחמה ומוות בלתי אנושי, אך הפעם אינו רוקד עוד – בא יום הדין והשילם הבלתי נמנע. הרקב שהיה מוסווה מאחורי אותם סמלים, מופיע בחוץ ואין עוד כל אפשרות להסתירו. נותרו רק הרס וחרדה של ריאליות אנושית צבועה, המפנה מקומה, ג׳סטה דרמטית, לסוג חדש של מציאות: ריאליות של חרקי מתכת מאוימים, השורצים בעיי המפולת של העולם הישן.

תומרקין משתמש ליצירת מציאות זו באלמנטים המבניים הציוריים בצורה פונקציונלית ביותר. הצורות העיקריות מבוססות על צורות גיאומטריות פשוטות: עיגול, מרובע ומשולש. הקומפוזיציה תמיד מרכזית - כבציור דתי. אך מבנים יסודיים אלה משמשים כאן לשיקוף תהליך ההתפוררות הבלתי נמנע. הצורות אכולות ומפוררות בשוליהן ומאחוריהן האימה השחורה. בתוך צורות פשוטות אלה כבר שורצים עכבישי הפלדה, המציצים מעיני ברגים במסגרת המחזור החדש של חיי המכונה החרקית, שפרקה מעליה את עולו החלוש של האדם ויצאה לחיים עצמאיים.

שימוש נוסף בצורה, אצל תומרקין, הוא הצגת האות הכתובה והמודפסת. האות מופיעה תמיד כצורה. באותיות הקטנות, משתמש תומרקין כיחידות ראשוניות ליצירת טקסטורה ומשטח. ואילו בגדולות יותר כבצורה עצמאית. אך מעבר לשימוש באות כבצורה בונה, מרמזים ההקשרים המילוליים של האותיות לאותם סמלים שהפכו אלילי המאה העשרים. בקונטקסט זה מובנות בהחלט גם האסוציאציות והמשמעות של צרופים כגון Agnus Dei (שה האלוהים). הנוסחה $E=MC^2$ והסימבול "X" המופיעים הרבה, השם "Vat 69" במשמעותו הכפולה ועוד. אלה הן מחאות וחישוף סמכויות שתכנן התרוקן ואבד. זוהי מחאה על אותוריטות המתיימרות לגאול ולהדריך, ובמקום זה, משפילות כל חוויה אנושית והופכות אותה למשחק אינטרסים, מלחמת כוחות ויוקרה ודהמוניזציה, וכך, בקול תופים וחצוצרות, מובילות את האדם לאבדונו. במציאות בה מובל עם לטבח בעזרת כל כוחות המדע ה"נאורים" ובשימוש בכל אמצעי השכנוע האמנותיים, במציאות שבה בא לביטוי רוחו של האדם יותר דרך פצצת 50 המגאטון מאשר דרך היחס האנושי, מקבלים סמלים אלה משמעות גרוטסקית ומקאברית. המדע שסמליו הם גלגל השיניים והנוסחה המדעית, אינו שוב תקוות האנושות, אלא אחד האחראים הישירים להרס וחורבן סמלו מעתה הוא Mgt ותוצאותיו 50 הן המפולת והשמד.

גם הארוס, אבי האהבה והחמימות האנושית, חושף לפתע את שיניו הלטושות ונראה בגלגולו הברוטלי והאכזרי. בציורו של תומרקין לא יחסרו סימבולים ארוטיים. הקריעות בבד ששפתיהן אדומות, פריצות הברזל הנוקב מצביעות על המשמעות החדשה של המין חסר האהבה. בעולם מכאני ובלתי אנושי זה, הופך הארוס לרעד התכווצות חייתי ולצורך מכאני־פיזי בלבד. בעולם בו היו "בתי בובות", אין מקום לאהבה. יש אלילי מין ופורקן לדרישות חייתיות. תייר החלל שיבוא מכוכבים רחוקים לכדור הארץ, ימצא שרידים לתרבות אוכלת יושביה שהיתה נקראת "תרבות האדם". על קירות נתוצים, יוכל למצוא את התפילות האחרונות לאלי האדם שהכזיבו. ביד רועדת נחרטה נוסחה מדעית, Mgt.Vat 69 ו"אגנוס דאי". היד הכותבת פינתה מקומה לדומייה הגדולה ולצמיחת המתכת המבשילה פרחי חרקים קרים וקורי עכבישי ברזל.

הערות ביקורתיות

בראש ובראשונה יש להדגיש שוב, שתומרקין מגלה רגישות רבה והבחנה מדויקת לאמצעי המבנה של האמנות הפלסטית. הצורה מופיעה במשמעותה המלאה ואינה מסתתרת מאחורי

מסווים ותחפושות. השימוש בשווי ערך לאלמנטים המבניים, אינו מטשטש את דמותם של אלמנטים אלה. שליטתו של תומרקין במבנה וחוש ההמצאה הצורני והקומפוזיציוני, גובלים בווירטואוזיות, אך יש לשלם, במקום כלשהו, גם בעד וירטואוזיות. רבה כאן הג'סטה התיאטרלית. לעיתים נראים המוצגים כאילו נבנו ע"י במאי בעל טעם במעין מיזאנסצינה אסתטית, כדי להדגיש את האספקט של התוכן ועל חשבון ההתפתחות הפנימית. לפעמים, פוגע החוש לעימוד דקורטיבי בעצם הארגון הציורי. העולם ההרוס מאורגן יפה מדי. לעיתים, מכתיבה החוויה שימוש בצורה - שאם כי עשויה בטעם ובידיעה ציורית - אינה אורגנית להתפתחות הפלסטית. כדוגמאות אפשר להביא את הקרשים המופיעים במספר מוצגים שאמנם הם קשורים הוריזונטלית, אך אינם אורגניים אנכית (16). דבר דומה בולט בציור אחר (3) בעמודי המתכת הפורצים קדימה מהציור יותר משזה סביר מבחינת התפתחות אנכית. בכמה מהציורים מופיעים אפקטים ספרותיים ממש: החורים זבי הצבע האדום (דם) (24), אם כי עשויים באמצעים פלסטיים נכונים, מכוונים יותר ליצירת אסוציאציה ספרותית. המקרים המצוינים לעיל מועטים באופן יחסי ואינם בכמות המספקת לפגום פגימה של ממש ביצירתו של תומרקין, אך קיימת, בצורה זו, סכנה נוספת גדולה יותר: סכנת ההינתקות הפנימית של הצייר מהחוויה עצמה, וגיבושה הסינתטי מכוח הידיעה הטכנית של האלמנטים המשרים חוויה זו. זוהי סכנה פוטנציאלית לכל אמן העובד בסגנון מגובש וחוויה אחת, אך במיוחד חייב להיזהר ממנה תומרקין בגלל התכולה הרחבה של הריאליות המיוצגת בעבודותיו.

אורי ליפשיץ

"תערוכות בתל-אביב" / הארץ / 2.3.62 / תע' יחיד / גלריה "יהודית" / תל־אביב

בתערוכתו של אורי ליפשיץ אפשר למצוא צייר אחד, אך שני סגנונות. אם כי כל המוצגים נעשו בשנתיים האחרונות, חלה תמורה בתפיסתו של הצייר, מה שמשתקף בתערוכה. הציורים הקדומים יותר מפגינים שימוש במקצבי מכחול חופשיים וצבעוניים על רקע אחד פחות או יותר. אווירתם של ציורים אלה היא פואטית־רומנטית ובמקום המבנה הצורני יש יחסי תנועות מפותלות. כל תנועה כזאת זהה עם משיכת מכחול וצבע אחיד. השימוש בצבע דק לתנועה מאפשר יצירת מרחב משום השקיפות היחסית של צבע התנועה.

בעבודות המאוחרות יותר, מעדיף אורי ליפשיץ לבנות את הציור על צורות פחות חופשיות ויותר מאורגנות. עתה מאורגן השטח ע"י משיכות אנכיות ואופקיות היוצרות צורות חומריות וגיאומטריות. אם כי צורות אלה נעשו ע"י המכחול וסכין הציירים, אין זהות בין המשיכה והצבעוניות. כל משיכה כזאת נעשית ע"י תערובת של צבעים שונים הנרקמים באורח מקרי למדי, ובדרך כלל, נוצר מצירופם צבע אפור-עכור. מאחר שאין כל זהות או יחס גומלין בין הצורה והצבע, והמבנה הציורי נתמך ע"י הצורה בלבד, נוצר מצב שבו למעשה הצבע מיותר לחלוטין. אותו מבנה היה מושג גם ע"י שימוש בחומר או בצבע יחיד בלבד. פגם זה ניכר בעיקר בציורים הגדולים יותר, שבהם נראית הצבעוניות כבליל מקרי למדי, שלא זו

בלבד שאינו עוזר לצורה ולמבנה, אלא אף מפריע.

אם אורי ליפשיץ אינו מסתפק באווירה הרומנטית של ציוריו הקודמים, ויש אצלו דרישה פנימית לעיצוב צורני הגיוני וקפדני יותר, עליו לפתור בצורה יסודית יותר את השימוש בצבע, במקום להתייחס לצבע כאל סרח עודף.

שושנה היימן

"תערוכות בתל אביב" / הארץ / 2.3.62 / תע' יחיד / בית צבי / רמת־גן

ברישומיה של שושנה היימן נועד לראש אדם התפקיד המרכזי. זהו ראש, שמלבד העיניים, חסר תווי פנים ונמצא, בדרך כלל, סגור מעבריו במסגרת כהה וכבדה, המבליטה אותו ויוצרת אווירה דרמטית. התוכן הספרותי של הצגת הנושא בצורה זו ברור למדי: האדם כדמות רואה ולחוצה מבחינה חוויתית ע"י המציאות הכהה האופפת אותה, ואינה מאפשרת חופש תנועה רגשי או קונספציונלי. אי הופעתו של הפה בפנים אלה, יכול לרמז לחוסר אפשרות קומוניקציה מילולית וכו'. כל התוכן הזה הוא תוכן ספרותי. אלמנטים אלה יכולים להופיע באותה מידה בגראפיקה רגילה ולאו דווקא ברישום ציורי. מה הם אפוא קווי ההיכר העיקריים ברישומה של שושנה היימן? לשושנה היימן יש שתי נטיות ראשוניות במעלה: להציב את הנושא בדרך ניגודים דרמטיים של שחור־לבן, העשויים בדומה לגישת הקיארוסקורו; שימוש בקבוצות קוויות, שתפקידן לעצב את צורתו הכללית של הנושא ולשקף את תוכנו הפנימי.

ציורה של שושנה היימן הוא ללא ספק אישי ובתפיסה חוויתית מגובשת, אך אין עימו תפיסה ציורית מגובשת וצלולה. ניתוח רישומיה מראה שאין קשר גומלין סביר בין האלמנטים השונים ברישומיה, אם דנים בהם מבחינה ציורית. לדוגמא, אפשר לקחת את רישומה "דמות" אפשר להבחין בשלוש קבוצות של יחידות צורניות המופיעות בנפרד: קווים אופקיים, הבנויים במערכת אחידה ויוצרים מתח ביניהם לבין עצמם; קווי התווי של ראש אדם וצווארו היוצרים צורה עצמאית, אך אין כל קשר התפתחותי ציורי ביניהם לבין הקווים הקודמים; מערכת כתמית, המאוזנת בתוך עצמה אך בלי קשר מהותי בינה ובין הקודם.

הקשר היחידי שיכול להיות בין אלמנטים אלה, הוא הנובע מהנושא. זוהי בפירוש תפיסה ספרותית, גם אם המטרה היא להביע חוויה ולא סיפור. בצורה בולטת יותר נראה הבדל זה כאשר באותו רישום יש התפתחות קוונית וכתמית. יחסה של הציירת הוא אל כל אחד מהם בנפרד וללא קשר גומלין, ולעתים באה נטייה זו עד כדי הפרדה גמורה בין המערך הקווני ובין הכתמי, כאילו הם שני ציורים שונים לגמרי ואחרים. מובן, שעצם הצבת מערכים כאלה במסגרת רישום אחד, יוצרת יחס ביניהם, וממילא הוא בעל השפעה חוויתית אולם השפעה זו היא מחוץ לרישום ואינה שייכת אליו.

לשושנה היימן יש רגישות והכרה טכנית ותודעתית של יחידות המבנה הרישומי, אך ברוב רישומיה אין היא לשה את היחידות הרישומיות לכלל מקשה אורגנית אחת. התוכן מועבר איך שהוא, אולם הרישום עדיין אינו בנוי בהגיון ציורי, אלא בהגיון של גראפיקה או ספרות.

משה גבעתי

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 9.3.62 / תע׳ יחיד / גלריה "צ׳מרינסקי" / תל־אביב

תערוכת היחיד הראשונה של משה גבעתי, איש שער העמקים, מורכבת על טהרת הגואש. עבודותיו של גבעתי עדיין אינן מגובשות ובתערוכה זו מופיעות שלוש תקופות, המהוות חיפוש להכרה עצמית של הצייר. נטייתו של משה גבעתי היא לבנות אווירה בעזרת צבע, אך בעצם הנחת הצבע עדיין ניכר היסוס מרובה המתבטא בהעמסת צבע על צבע, מה שגורם לטשטושם ההדדי של הצבעים. את המבנה, מנסה גבעתי לחזק ע״י שימוש בקווים שאינם נובעים מההנחה הצבעונית ונראים כ״מודבקים״. בציורו של גבעתי שלמד במכון לציור ופיסול ע״ש אבני, ניכרים גם השפעות מוריו ובציורו "ציור באוקר" ואחרים, נראית בעיקר השפעתו של קריזה. על גבעתי עדיין לעכל כראוי השפעות אלה ולהקפיד יותר על היחס בין הקו, הכתם והמבנה הגיאומטרי. בעיקר הוא חייב להיזהר מהפתרון הקל של שימוש בצבעים האפורים והנייטרליים בהתנגשות צבעונית.

דוד עזוז

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 9.3.62 / תע׳ יחיד / גלריה ״תירוש״ / תל־אביב

למרות היותו צעיר, אין דוד עזוז פנים חדשות בציור בארץ. מגיל 17 החל להופיע בתערוכות כלליות וגם לערוך תערוכות יחיד בערי הארץ. מתחילת דרכו הציורית, הזדקק דוד עזוז לציור מלנכולי, הבנוי בעיקרו על אווירה המושגת ע״י צבעים כהים. תערוכתו הנוכחית, הנערכת בחנות התמונות, שפתח ג׳ון תירוש בעיר העתיקה ביפו, היא פרי שהייתו באירופה. הפעם משתמש עזוז בחומרים כדי לבנות את ציוריו המופיעים בתערוכה זו בלבוש מופשט.

דוד עזוז הוא בעל כשרון אסתטי מובהק ובעל רגישות לאווירה עגומה ומלנכולית, הנוטה למיסטיקה. אווירה זו, שהיוותה את תוכן ציוריו הקודמים והפיגורטיביים, מהווה גם את התוכן הבלעדי של תערוכתו הנוכחית. העובדה שהתוכן האווירתי נשאר בעין גם בתערוכה הנוכחית, מחייב את השאלה מדוע בחר עזוז בדרך הציור החדשה? התשובות יכולות להיות שתים: שהטכניקה החדשה מאפשרת לו לבנות את הציור בצורה צלולה ואורגנית יותר, או שזו הגדרה אופנתית אחרי השימוש בחומר. דומה שלמעשה תהיה נכונה התשובה השנייה,

אך כדי להיווכח בכך, יש לנתח את דרך ציורו החדשה של עזוז. בתערוכה זו מופיעות, כאמור, תמונות שנבנו בעזרת חומרים פלסטיים המכוסים צבעים כהים, בהם שולטים צבעי המתכת כסף וזהב, הגוון השחור, ומספר מגעים של צבע אדום לבן או כחול. על המשטחים החומריים מופיעות חריטות, קליגראפיות בחלקן, המשמשות בעיקר כטקסטורה. אלמנטים מבניים אלה מונחים על משטח הבד באורח אסתטי ולא בדרך עריכת מבנה ציורי. השיקול הוא: מערך "יפה" ובעל אווירה, אמנם נכון הוא, שנוצר מוצא אסתטי, המרמז לאווירה, אך מוצר זה אינו בנוי כהלכה מבחינת התפתחותו הפנימית-הציורית. לדוגמה אפשר להביא את השימוש בחריטות: למעשה מהווה כל חריטה קו, החייב להיות יחידה מבנית עצמאית. בציורו של עזוז משמשת החריטה כאפקט טקסטורלי והעודף וחוסר הביקורת על החריטות, מעידים על חוסר רגישות מספקת של הצייר לקו. גם ההבלחות של הצבע האדום, תפקידן כאן הוא יותר אסתטי ודקורטיבי מאשר מהותי. למעשה לא היה משתנה תוכנו הפנימי של הציור משום בחינה, אילו היו מחליפים את כל ההבלחות האדומות בכחולות או לבנות. הכתם האדום אינו משמש גם כיחידת מבנה, מאחר שהוא מונח על יחידת מבנה זהה שנעשתה כבר מקודם ע"י החומר.

לדוד עזוז יש כשרון ויש לו מה להפגין, אך עליו להפגין זאת בדרך הציור ולא בדרך דקורציה אסתטית.

דוד משולם

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 23.3.62 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

תערוכתו של דוד משולם טבועה בחותם החיפזון והעיכול המהיר מדי. משולם הוא אקספרסיוניסט, וזכורות עדיין עבודותיו הספרותיות שהוצגו בתערוכת היחיד שלו ובתערוכות הכלליות בעבר. הפעם מופיע ציור זה בתערוכת גואשים ומרבה להשתמש בצבעי מתכת. דווקא השימוש בצבעים אלה אינו מוסיף ליצירתו, ואף פוגם בה. גישתו של משולם לצבעי הזהב אינה מוצדקת מכוח התוצאה. ברוב רובם של המקרים, נראה השימוש כשימוש באפקט ולא כשימוש בצבע בעל ייחוד ומשמעות משלו. הכתמים הזהובים אטומים, כבדים ושטוחים. דווקא בציור כ"ילדים", שבו אין צבעי מתכת, משיג משולם את הישגו הנאה והמשכנע ביותר. הנחת הצבע והכתם קורקטית פחות או יותר, אך חסרת חיים ואטומה. למשולם יש נטייה להניח כתם צבעוני כבד ומלא, אך עדיין אינו יכול "לבשל" כתם כזה כראוי. במקומות אחרים כבציורים "משפחה באביב" ואפילו "גן עדן וגיהינום", משחקת משיכת המכחול החופשית ובונה מרחב ציורי חופשי ומשכנע ללא שימוש בצבעי מתכת. מתקבל הרושם שחיבתו היתרה של משולם לצבעי המתכת, מאפילה ופוגמת בחיים הפנימיים של עבודותיו.

נפתלי בזם, שואה

"רישומי קינה" של נפתלי בזם / הארץ / 30.3.62

בהוצאה אלבומית מהודרת יצא עתה לאור ספר "רישומי קינה" של נפתלי בזם. באלבום נכללים 13 רישומים יחד עם טקסט שנכתב במיוחד ע"י עזרא זוסמן.

הרישומים והטקסט כאחד - כפי שמסתבר אף משם האלבום - הם קינה על השואה היהודית, בעת מלחמת העולם השנייה במיוחד, ולמעשה על המרטירולוגיה היהודית בכלל. אם באוסף הרישומים הקודם של נפתלי בזם "פרחי שמש", אפשר היה לברכו על השתחררותו מהגראפיות והנוקשות שאפיינו את סגנונו הקודם, הרי ב"רישומי קינה" מתקשה רישומו של בזם עוד יותר. הרישומים טבועים היטב בחותם סגנונו האישי של בזם ועמוסים סמלים שהתגבשו בציורו בשנים האחרונות. לסמלי הדג, הפמוט, התרנגול, האריה, מצטרף כאן גם הסמל הגראפי הברור של מעשנה. מערך סמלים אלה, שהם מילוליים בעצם מהותם ערוך בקומפוזיציה גראפית וסיפורית, המעניקה לרישומים משמעות ספרותית ברורה אף יותר מציורי ימי הביניים ויותר משאפשר למצוא בציור בישראל בכל זרמיו. לא כאן המקום לנתח את תפיסתו של נפתלי בזם את השואה והמרטירולוגיה היהודית. זהו טקסט ספרותי, המחייב גישה ספרותית. מקל על ניתוח תפיסת עולם זו הוא הטקסט של עזרא זוסמן, שהצליח להקביל מילים החופפות כמעט בדיוק את תפיסתו של בזם. לאמיתו של דבר, נוצרת לפרקים ההרגשה שרישומיו של בזם הם אילוסטרציות לטקסט של זוסמן ולא להפך, וזאת משום הספרותיות המרובה של הרישומים.

נפתלי בזם, "רישומי קינה", טקסט: עזרא זוסמן, הוצאת "מסדה", תשכ"ב

שרלוט סלומון

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 4.5.62 / תע' יחיד / בית דיזנגוף / תל־אביב

שרלוט סלומון שנספתה במחנה השמדה בשנת 1943 והיא רק בת 26, הניחה אחריה יומן מיוחד במינו - יומן מצויר. התערוכה הנוכחית כוללת חלק קטן מהציורים שהיוו יומן זה, והועברה לארץ ע"י מוזיאון בהולנד. אם כי מופיעים בתערוכה כמה תמונות ורישומים בגישה אקדמית, הרי עיקר עבודתה הינו בסגנון עצמאי פרימיטיביסטי. לשם הבהרה, כדאי להבדיל בין האספקט הסיפורי-יומני בציוריה של שרלוט סלומון ובין פירושה לחוויות הילדות וההתבגרות, הבא לידי ביטוי ביומן־ציור זה. כבכל יומן, עוקבת שרלוט סלומון אחרי האירועים החשובים שבחייה ומסמנת - בציור - את פרשת הדרכים החשובות ואת ריכוזי המתח והרגש, כפי שהם זכורים לה. מבחינה ציורית נעשה הדבר ע"י ציור הדומה לציור

ימי הביניים ולציורי ילדים. כל ציור מורכב ממערכת תמונות בודדות או תמונה אחת הקשורה בתולדות חייה. לעיתים מזכירה מערכת התמונות השונות, הנמצאת בציור אחד, גישה קולנועית. בציור המתאר את האהבה שבין הציירת ובין אמה החורגת, מופיעה סדרת תמונות, שבכולן יושבת האם על מיטת הבת ובכל תמונה אפשר להבחין באם המתקרבת יותר ויותר אל הבת, עד שלבסוף היא אוחזת את הבת בזרועותיה. מעבר לתיאור הגראפי, אפשר למצוא ביומן מוזר זה גם את יחסה והבנתה אל החוויות שנתנסתה בילדותה. אינטרפרטציה זו מופיעה ע״י עצם העימוד הצורני, בחירת הצבעים ובחירת הפרטים המצויירים. אפשר לומר, שיחסה של שרלוט סלומון אל חוויות ילדותה הוא אדולסנטי, אם לא ממש ילדותי. הרגשות הם ראשוניים, תמימים ואפילו פשטניים. פרימיטיביזם זה יש לו צד חיובי בכך שהוא יוצא מן הלב וגם נכנס אל הלב. אך מבחינה אמנותית מסתכן האמן בתצוגת עולם פשטני וילדותי מדי. גם בציור ילדים ממש אפשר למצוא ערכים רגשיים של הילד המצייר ואפילו ערכים פלסטיים, אך אין זו עדיין אמנות מעמיקה ורבת רבדים. ציורה של שרלוט סלומון אינו ממש ילדותי, אך כאמור מבחינת תפיסת עולם הוא בפירוש "נערותי". דומה כאילו נהפכה ההזדהות הפנימית של הציירת עם רחשי ילדותה לזהות ממש, בלי לוואי ההסתכלות המעמיקה של האדם הבוגר.

שלמה ויתקין

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 6.5.62 / תע' יחיד / בית צבי / רמת־גן

לשלמה ויתקין יש מסורת מכובדת של פעילות ציורית. הוא סיים את לימודיו ב"בצלאל" בירושלים, השתתף בתערוכות ובתצוגות רבות וכן שימש מורה בבית הספר שבו למד. השנים שעשה ויתקין ב"בצלאל", נותנות אותותיהן גם בתערוכתו הנוכחית, בעיקר בסגנון הרישום. למען הדיוק, יש לציין שסגנון רישום זה, שחותם "בצלאל" טבוע בו, אינו מופיע כאן משום שוויתקין לא השכיל להשתחרר משנות לימודיו, אלא להיפך, בשנות לימודיו יצר, יחד עם חבריו אריכא ופוגץ ומורם מרדכי ארדון, את הסגנון הרישומי הווירטואוזי-אינטלקטואלי המבצבץ מעבודותיהם של רבים מתלמידי "בצלאל" המאוחרים יותר. חשיבותו של רישום זה היא ראשונה במעלה בציורו של ויתקין. ייתכן שלעין בלתי מאומנת יהיה קשה להבחין בכך, אך עובדה היא כי ציורו של ויתקין בנוי על רישום פיגורטיבי מסוגנן, המהווה את הבסיס להתפתחות הצבעונית הקרובה להפשטה. לשם הבנה מלאה יותר, כדאי לעקוב אחרי שלבי ההתפתחות שבכל ציור. בשלב הראשון, רושם ויתקין רישום פיגורטיבי מסוגנן, שהאלמנטים האופייניים לו הם הקווים האנכיים עם נטייה קלה לאלכסון והקשתות האופקיות שפתחן פונה מעלה. כאשר הנושא הוא נוף, מאזן ויתקין את קווי הרישום ומקבל מערך רישומי מדויק למדי וסטאטי באופיו. כאשר הנושא הוא אדם או סוס, מופיעה הג'סטה הדרמטית דרך הרישום, בדומה לאופי כל הקבוצה הבצלאלית המוקדמת שהוזכרה לעיל.

בשלב השני בונה ויתקין מערך כתמי-צבעוני מעל לרישום. מערך צבעוני זה מתייחס לרישום כאל קואורדינטות צורניות בלבד. הצבע אינו מדגיש את התוכן של הג׳סטה הדרמטית הנובע מהרישום, אלא נבנה בצורה כמעט קונסטרוקטיבית לגמרי. לפרקים, מופיע גם שלב שלישי, בו מחזק ויתקין את הרישום התחתי, שלעיתים נטשטש מעט תוך כדי תהליך הנחת הכתם הצבעוני. משום כך, מתהווה מעין "פיצול אישיות" קטן בציור עצמו. מצד אחד בא הרישום, שהוא כאמור פיגורטיבי מסוגנן עם נטייה לעימוד דרמטי כמעט אקספרסיוניסטי, ומצד שני כתמים צבעוניים, המונחים בנטייה להפשטה קונסטרוקטיביסטית. לעיתים, נוצר פער בין שתי גישות אלה. כמו בציור "קבוצה" בו ערוכים הכתמים במבנה המובן רק מתוקף הרישום הפיגורטיבי שמתחתיו, ולא כמבנים עצמאיים. גם בציוריו הטובים ביותר של ויתקין כמו "סוס ורוכבו" ו״ראש", נוצרים מבנים שהתפתחות הכתם בתוכם היא בעלת הגיון צורני־מופשט, ואילו המבנה כולו מפתיע בצורה פיגורטיבית.

לשלמה ויתקין יש סגנון אישי מגובש למדי ויכולת טכנית ברורה. הסתירה הפנימית היא בתפיסה ולא בביצוע, שהוא ציורי ומשכנע. סולם הצבעים של ויתקין הוא תרבותי ואסתטי וצומח ממשפחות צבעים בעלות התפתחות הגיונית ואורגנית. כל זמן שלא יתגבר ויתקין על הסתירה הפנימית שבתפיסה, יישארו ציוריו על דרג אסתטי ודקורטיבי בלבד.

משה מוקדי

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 18.5.62 / תע׳ יחיד / ׳רטרוספקטיבה׳ / מוזיאון תל־אביב

תערוכתו הרטרוספקטיבית של משה מוקדי מקיפה 42 שנות ציור וכוללת למעלה מ־110 יצירות של אמן זה.

בתערוכה אפשר למצוא שלוש תקופות חשובות ביצירתו של מוקדי. הראשונה, שנמשכה מ־1920 ועד 1926 מהווה גישושי דרך ראשונים של אמן צעיר, התוהה על הזרמים האוונגרדיים של אז ונוהג בהשראת ריבראק, שאגאל והפרימיטיביסטים שפעלו בארץ. עם ביקורו של מוקדי בפאריס בשנת 1927, נפגש באקספרסיוניזם של אסכולת פאריס ומגבש סגנון ציור אישי ובעל ייחוד במסגרת זו. סגנון זה שונה בפיוטיותו ובעידונו הבלתי רגיל מהאקספרסיוניזם הרגיל של אסכולת פאריס, שנציגיו הבולטים הם חיים סוטין ואמדיאו מודיליאני.

מוקדי מעלה בשנים 1928-1957 ציורים הנותנים ביטוי לעולם פיוטי של דמדומים ומקסם, בו נוגהות דמויות מהורהרות מחלל צבעוני ואפל ומתבוננות בעיניים עמוקות, המופנות פנימה, אל המציאות המוזרה והדמיונית האופפת אותו וכאילו עוברת בתוך תוכן.

דמויותיו של מוקדי מתקופה זו, כאילו נעשו לא מחומר, אלא מאור שברירי ושקוף הנוגה בזוהר כהה ומשרה אווירת בדידות ותוגה.

הדמויות הבלתי חומריות מנותקות כאילו מהעולם החיצוני ופונות לתוך עצמן, לעולם אגדה פיוטי מלא כיסופים והתפעמות שקטה והוגה.

בסוף תקופה זו, בשנים 1957-1954, עובר מוקדי בהדרגה לציור מופשט. תחילה בא הדבר לביטוי בוויתור נוסף על פרטים - שגם מקודם היו מעטים ביותר - ואחר כך ברמיזה בלבד על נקודות צומת של האובייקט הפיגורטיבי. עם המעבר מהפיגורטיבי למופשט, מתחילה תקופה שלישית ביצירתו של מוקדי, תקופה הנמשכת עד היום.

בשער תקופה זו, בודק מוקדי את אמצעיו הציוריים ומגיע למסקנה שמשיכת המכחול הצבעוני והיחס בין משיכות מכחול כאלה, מהווים את אבני היסוד בבנין הצורני של ציורו. סימנה של התקופה האחרונה היא הווירטואוזיות הבלתי רגילה של עיצוב סדרות משיכות מכחול צבעוניות, שלמרות חומריותן נראות שקופות ורוטטות. הווירטואוזיות הטכנית אמנם באה לביטוי גם בתקופה הפיגורטיבית, אלא ששם שלטה האווירה הפיוטית והמסתוריות עד כדי הסטת תשומת הלב מהיכולת הטכנית הבלתי רגילה. לאחר ככלות הכול, סימנה המובהק של הטכניקה הטובה באמת הוא, שהיא כל כך טובה עד שהיא מתקבלת כמובנת מאליה. כך היה בתקופה הפיגורטיבית, אך לא תמיד בתקופה המופשטת. הצבעים התבהרו, המערכים נעשו מצומצמים יותר ובכמה מהציורים כאילו מוסט מרכז הכובד - בין החוויה לביצוע - למקום אחר, והווירטואוזיות הטכנית מתחילה לבצבץ כאלמנט עצמאי. התוצאה בציורים אלה היא שמתקבל ציור העומד בפני כל ביקורת צורנית, אולם מסתמנת בו נטייה לאלגנטיות המשטחת, במידת מה, את האספקט הלירי העמוק שהיה כה בולט בציור הפיגורטיבי. נוצר מצב מוזר - האופייני למדי למאתנו שבה יצר אמן ציורים, שמבחינה צורנית וצבעונית הם טובים יותר ומדוייקים יותר, אך איבד תוך כדי כך משהו מהבלתי אמצעי והקוסם שבעבודותיו הקודמות, ה"מושלמות" פחות מבחינה צורנית.

על אף ההיסט הזה בשיווי משקל של כמה מיצירותיו האחרונות, מהווה תערוכתו של מוקדי אירוע חשוב בחיי האמנות בארץ וכדאי לכל חובב אמנות לבקר בה, ולא רק פעם אחת.

אביגדור סטמצקי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 18.5.62 / תע' יחיד / גלריה "ישראל" / תל־אביב

אין כל צורך להציג את סטמצקי לפני חובבי האמנות בארץ, אך בתערוכת האקוורלים הנערכת עתה בגלריה "ישראל", במלאת 40 שנה לעלייתו ארצה, אפשר למצוא סטמצקי חדש. סטמצקי - אחד מעמודי התווך של המופשט הלירי בישראל - עבר כאילו מטאמורפוזה חדשה, וכפרפר צעיר הוא מנסה את כנפיו הצבעוניות, שכביכול גילה אותן זה עתה. תערוכתו הנוכחית, המורכבת על טהרת האקוורל, עומדת בסימן הרעננות והאביב. אין זו תערוכה של ציור מושלם - חסר לפעמים הקשר הצורני הסביר בין קו העיפרון ומשיכת הצבע, וניכר לעיתים קוצר־רוח ושובבנות בדרך השלמת הציור, אך השמחה והרעננות המבצבצות באקוורלים אלה, מדבקות ומשפיעות. זהו ציור שכדאי לא לתהות יותר מדי על קנקנו ולקבלו בשלמות

כמות שהוא, כפי שמסתכלים בפרח. הלאות והנטייה הקונסטרוקטיביסטית־אינטלקטואלית שאפיינו את ציורו של סטמצקי בשנתיים האחרונות, נעלמו ובאקוורלים אלה נותנת אותותיה התעוררות חדשה, חופשית ונקייה משמץ אלגנטיות, ומשום כך אמיתית ומעוררת אמון.

אלפרד אברדם

"תערוכות בתל-אביב" / הארץ / 22.6.62 / תע' יחיד / מוזיאון תל-אביב

שמו של אלפרר אברדם ידוע בארץ ובפאריס כאחד מציירי אסכולת פאריס היהודית, שכללה את סוטין, מודיליאני, פאסקין, מינצ'ין קרמיק, קיקואין ואחרים. לקבוצה כולה נטייה אקספרסיוניסטית וכלל זה כוחו יפה גם לגבי ציוריו של אברדם, אלא שהאקספרסיוניזם שלו היה תמיד מתון יותר, בעל מהות רומנטית ונטייה לחלומיות.

תערוכתו הנוכחית, הכוללת כ־70 ציורי שמן מהתקופה האחרונה, מפגינה סגנון אישי ותפיסה ציורית אורגנית, אולם גם הסגנון וגם התפיסה, אינם מבטיחים במקרה זה עומק חוויתי של ממש. נושאיו של אברדם שונים: סוסים, פרשים, דמויות נשים ורקדניות אך למרות השוני בנושאים, התוכן הוא אחיד לגמרי. לאמיתו של דבר, מספיקה ראיית תמונה או שתיים כרי לתהות על סגנונו של אברדם בכללו. תמונותיו הן למעשה וריאציות צורניות על אפשרות תבנית אחת ויחידה. השינויים בין הווריאציות לבין עצמן הן בעיקר במסגרת העיצוב הצורני ולא בפתרון צבעוני שונה. אף שאפשר למצוא במסגרת תמונות כתמים בודדים בצבעים ראשוניים (אדום, צהוב־אפור וירקרק בעיקר), בנויה כל תפיסת הצבע של אברדם על סולם שחור־לבן. גם כאשר מופיע כתם אדום או ירוק, אין כתם זה נתפס כצבע בעל ייחוד, אלא כהקבלה לשלב ביניים של סולם השחור־הלבן. במידה והמסתכל יחליף בדמיונו כתם אדום כזה בכתם אפור שווה־חוזק, יוכח שלא חל כל שינוי מהותי לא במערך הצבעוני ולא בתוכן הנמסר.

הווריאציות הצורניות נעשות ע"י יצירת דמות מרכזית במכחול חופשי וכיסוי הרקע לאחר מכן ע"י צבע אפור כהה. הדמויות עצמן, שגם הן אפורות, מקבלות אופי מרחף על הרקע הכהה וריחוף זה מודגש יותר ע"י הפיתול של תנועת המכחול היוצר אופי בארוקי, מעט מצועצע. על הצורה (הדמות) שנוצרה, מניח אברדם מספר כתמים (שוב אפורים שונים), שאינם מהווים תנועה נגדית או מערך־כתמי עצמאי, אלא מעטרים ומרכזים את המבט בצורה הראשונית.

בעבודותיו של אברדם היום, קשה מאוד לשמוע הד מהמאבק התמידי בין האמן המנסה לתת מימוש חומרי לחוויה המסעירה אותו. ניכרת השלמה עם הפתרון הקיים ועבודה כמעט מוכנית, במסגרת פתרון קיים זה. אמנם יש אווירה דמיונית־רומנטית בציורים אלה, אלא שנוצר הרושם כי האווירה הושגה אחר שהחוויה עצמה כבר עברה, וכך נותרים ציורים

שבעיקרם הם דקורטיביים ומקצועיים.

חבל שלא הוצגו בתערוכה גם ציוריו של אברדם מהשנים הקודמות, שהיו אולי שלמים פחות מבחינה טכנית, אך החוויה שעוררו היתה בלתי־אמצעית.

גרשם שבולת

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 6.7.62 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכת היחיד הראשונה של גרשם שבולת, איש קיבוץ עמיעד שבגליל, כוללת כ־25 ציורי שמן בסגנון אחיד ובמגמה שאפשר לכנותה בשם "סוריאליזם סמלי". תפיסתו של שבולת, ברוב ציוריו, היא ספרותית ומוסרת את התוכן ע"י עימוד "סמלים אופייניים" המרמזים עליו. למשל, בציור "אחד מתוך ההמון", מעצב הצייר צורות אובאליות, דמויות גושי אבן כשבכמה מהן מופיעים תווי פני אדם, בניגוד לאמורפיות וחוסר הפרטים של שאר הצורות. הרעיון המובע הוא, שבין המון חסר פרצוף, יש בכל זאת יחידים השומרים על ייחודם האינדיווידואלי. דע עקא, שגם הדיוקנים האינדיווידואליים אינם למעשה דיוקנים באמת, אלה סכימות של פני אדם, מה שמדגיש את הצד הספרותי שבציור על חשבון העיצוב הציורי. הדיוקנים, החוזרים פעמים כה רבות בציורים, הם תמיד סכימתיים תוך הדגשת האלמנט האקספרסיבי שבהם, הבולט במיוחד ע"י עימודם כצפים בחלל.

רובם של ציורי שבולת נוצרים ע"י העמדת סמל מרכזי - בדרך כלל פני אדם - וטיפול ברקע בצורה של "רקע מחיה" לסמל מרכזי. התהליך הוא אפוא העדפת "סמל מרכזי" (כיחידה נושאית), שעה ששאר הציור הוא בעל חשיבות משנית ולא תהליך עיצוב ובנין יחידה ציורית אחת אחר השנייה כמערך בנייני כולל. דווקא בציורים הפחות ספרותיים, שבהם אין הצייר מנסה ליצור סמלים מכל עצם, הוא מצליח לבנות מערך צורני עשיר יותר ואורגני יותר. בציורים כגון "עצים", "קומפוזיציה" ו"נוף", כאשר אין צורך בהעדפה והדגשה של סמליות ספרותית והצייר מתרכז בעצם התהליך הציורי, הריהו מוכיח שיש ביכולתו לעצב מבנה שבו אין "בנים חורגים" מהבחינה הציורית.

ציוריו של שבולת הם מבניים בעיקרם ולצבע נועדה חשיבות קטנה ביותר. תפיסתו הצבעונית מושתתת על בניית צורות בסולם השחור־לבן וגיוונן, ולאחר מכן, ע"י שכבות צבעוניות שקופות, המקשטות את הצורה בלי להוות גורם מהותי עצמאי.

ג׳ניה ברגר

״תערוכות תל־אביב" / הארץ / 13.7.62 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

אם כי מופיעים בתערוכתה של ג׳ניה ברגר גם כמה ציורי שמן, מושם הדגש בתערוכתה על תבליטי הקרמיקה, המהווים גם את רוב רובה של התערוכה. אדם הרואה תערוכה זו ויוכל לדמות לעצמו את המוצגים כעשויים לא מקרמיקה אלא כציור בעפרונות צבעוניים, יופתע מאוד להיווכח בדמיונם המרובה לציורי ילדים. לא מקרה הוא שהאסוציאציות המיידיות הנובעות מתבליטים אלה, הן לציור מצרי, אשורי וציורי הספרים של ימי הביניים. הפשטות במסירת הנושא, הפרימיטיביות המכוונת בעיצוב הצורני והצבעים החיים מאוד, הם מסימני ההיכר המובהקים של אותן תקופות באמנות העתיקה, שנוהגים לקרוא להן "התקופות האידיאליסטיות". בתקופות אלה, בא הציור לבטא בראש ובראשונה תכנים חברתיים ורוחניים בדרך ספרותית, כאשר הדגש מושם בבנין־העל החברתי והרוחני ולא בציור עצמו. אופיינית העובדה שג׳ניה ברגר בחרה לה כנושאים פסוקים מהתנ״ך, הנוחים במיוחד לביטוי בגישה הפרימיטיבית (כל עוד אין יומרות לבטא בגישה זו רבדים מורכבים מאלה הסיפוריים-הישירים).

פסוקים כאלה המתוארים כפשוטם הנארטיבי, אינם יכולים לבוא במקום תוכן חברתי או חוויתי, כל עוד החוויות המתוארות בפסוקים עצמם אינן בחזקת מציאות אובייקטיבית המשותפת לכולם. דמות דויד המנגן על נבל היא בעלת תוקף חוויתי מעמיק יותר לאדם דתי בעודה רק אילוסטרציה לסיפור לגבי האדם המרוחק יותר ממקורות הדת היהודית. לגבי איש המזרח הרחוק, אין דמות זו אלא סתם אדם האוחז נבל בידיו ותו לא. המשותף, איפוא, בדמות כזו אינו הסיפור, אלא משהו חוויתי המשותף לאדם באשר הוא אדם, היכול לבוא במימד אינטרפרטציה שמעבר לסיפור על דויד. אצל ג׳ניה ברגר אין אינטרפרטציה חוויתית כזו, תאורה הוא נראטיבי ודקורטיבי גרידא, אך גם אם אין בתבליטיה תוכן ופירוש חוויתי אישי, יש בהם בהחלט מומנט דקורטיבי נאה ומשכנע. למחפשים סיפוק במימד זה, נכונה הנאה אסתטית, הפגנת יכולת תוססת, טעם טוב והנאת יוצר אמיתית. חוסר הליטוש המכוון של הצד הטכני־צורני בתבליטים, תואם בהחלט את כל המערך הדקורטיבי, ומוסיף לו משהו בלתי אמצעי. גם הצבעים, הצעקניים מעט, מוסיפים נופך של עליצות לדמויות המסוגננות. מבחינה זו, יש עדיפות רבה לתבליטי הקרמיקה על ציורי השמן, שבהם יש איפוק צבעוני רב יותר, המכניס נימה של יובש לאווירה הקלילה והדקורטיבית המהווה את סימן ההיכר לתבליטי הקרמיקה של ג׳ניה ברגר.

בתיה לישנסקי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 3.8.62 / תע' יחיד / 'רטרוספקטיבה' / מוזיאון תל־אביב

תערוכתה של הפסלת בתיה לישנסקי היא תערוכה רטרוספקטיבית וכוללת פסלים, רישומים ותצלומי יצירות שנעשו מאז 1923. סגנונה של בתיה לישנסקי הוא ריאליסטי ונע מאקדמיות ועד אימפרסיוניזם ואקספרסיוניזם מתון. תערוכתה הנוכחית מוכיחה, שכל זרמי האמנות החדשניים והסוערים שנולדו בעולם מתחילת המאה, לא השאירו בפסלת כל רישום ולא ניכר בפסליה כל יחס אליהם לא לחיוב ולא לשלילה. גם ביצירותיה התנועתיות והאקספרסיוניסטיות ביותר כ"פליטים", "רצון לשחרור" ו"רקוד עם הרוח", אין הפסלת חורגת מסוג האקספרסיוניזם של קטה קולביץ.

טבעי הדבר שפסלי הדיוקנים מעידים על דקדוק רב יותר בפרטי הביצוע ודמיונו לנושא הריאליסטי עד כדי המנעות מכל אינטרפרטציה אישית למפוסל. אדם שינסה "לקרוא" מדיוקן כ"אבי הפסלת" או "שרה לישנסקי", את ייחודם האישי של האנשים שדיוקנם נמסר בפסל, יעמוד לפני חידה סתומה. היחס הרגשי של הפסלת נמסר ובולט יותר בפסלים הרעיוניים כ"התעוררות", "פליט" ואנדרטאות הנופלים השונות. בפסלים אלה מובע התוך ההרואי או הדרמטי ע"י הג'סטה של עימוד הדמות המסוכם תמיד בשם הפסל. לעיתים נוטה לג'סטה זו גם המבנה הקומפוזיציוני. אבל אין שניים אלה שווי ערך בעיני הפסלת לדיוק ויחס הפרופורציות הריאליסטיות של הדמויות המפוסלות.

בעבודותיה השונות של בתיה לישנסקי מובע התוכן בגישה ספרותית טיפוסית, ולכן מפתיע שאפשר לחוש - גם בפסלים בעלי הרעיונות הדרמטיים ביותר - מעין הד של הומור ורוח טובה שמתוכם נחצבו היצירות, והמשרים יחס אוהד בלתי אמצעי גם מצד הצופה.

אהרון כהנא

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 14.8.62 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

אחת התופעות המאפיינות את הציור (הפיסול) במאה העשרים, היא נטייה גוברת והולכת של כל אמן בעל ייחוד ליצור מתוך נוסחת ציור אחידה ואישית, אותה הוא מפתח בעקביות ואליה הוא מגיע, בדרך כלל, לאחר חיפושים רבים ועיכול השפעות שונות. התוצאה, במקרים רבים, היא סדרות ציורים ארוכות בהם דומים המוצרים זה לזה בצורה מפתיעה, עד שלעתים קיימת ההרגשה בלב הצופה שאם ראה אחד מציורי צייר, ראה את כולם. אדם שאינו מצוי במיוחד בסבך הבעיות האמנותיות של דורנו, יכול להגיע למסקנה (המוטעית), שייחודו של צייר הוא בהמצאת "פטנט", שבו לא השתמשו אחרים. הסיבה לשימוש בנוסחת ציור אישית, היא שונה

לחלוטין מהדעה המקובלת. למעשה עומדת לפני האמן האמיתי בעיה בעלת חשיבות ראשונית, המחייבת אותו לבחור ולהעדיף פתרון צורני וציורי אחד, כמתאים יותר מכל הפתרונות האחרים, לייצוג החוויה שהוא מתכוון להגיש. כלומר: האמנים בוחרים בדרך אחת ומאפיינים ע"י כך את האפשרויות ובמספרן הרב, שאינו מאפשר לרדת לעמקן האמיתי, אלא אם כן בוחרים במערכת אחת העדיפה, בגלל אפשרויותיה הפוטנציאליות להבעת החוויה של הבוחר. ברגע שהגיע אמן לבחירה טבעית של מערכת אפשרויות אחת, יש בידו להתרכז בדרך זו עד שימצה את אפשרויותיה מכל וכל. זהו למעשה מעין תהליך של ספציאליזציה "לדעת הכול על מעט מאוד", בניגוד לדרך האחרת המיוצגת ע"י "לדעת מעט מאוד על הכול".

הצייר הוותיק אהרון כהנא אינו מוכן לוותר על האפשרויות האחרות. מעצם טבעו, אינו מסוגל להצטמצם בפיתוח סגנון ציורי אחד ולוותר תוך כדי כך על האחרים. כל התרכזות בנוסחת ציור אחת מעוררת בו את החשש לאחידות רבה מדי. לסטנדרטיות... ולשעמום. תערוכת הגואשים הנוכחית אינה באמת אקלקטית. היא אינה מלוקטת, אלא פשוט חיפושים במסגרות שונות בעת ובעונה אחת. אפשר להבחין במספר כיווני חיפוש, שהיה אולי קל יותר להבדיל ביניהם אילו היו הגואשים תלויים לפי סדר נושאי-פורמאלי ולא אסתטי, כפי שהם מוצגים עכשיו. הסדרה הבולטת - והמפותחת ביותר - היא הנובעת מציורי "המעונים", אותם הציג אהרון כהנא לפני מחצית השנה בגלריה "רנה" בירושלים. בסדרה זו, מופיע גם לעיתים השימוש בחומר שאפיין את סדרת ציורי השמן על נושא זה. האופייניים ביותר לסדרה זו הם הציורים "מעונה באפור" ו"מעונה". בקרבה צורנית לסדרה זו, אך באווירה קלילה יותר, הקרובה יותר למאטיס, מופיעים הגואשים "גן חיות קטן" ו"חיבוק". בסדרה זו, כבקודמתה, הקומפוזיציה היא מרכזית וצירה אנכי. סדרה אחת היא סדרת וריאציות, הקרובות לציורי הקרמיקה ולציוריו של כהנא לפני כ־10 שנים. ציורים אלה "לוחם בחום", "הכלה", ו"האדיב", הן בעיקר וריאציות צבעוניות על נושא צורני אחד.

החידוש העיקרי בתערוכה הם הגואשים החופשיים, שבחלק מהם ניכרים היטב סימני חזרה לפיגורטיביות. ציורים אלה, כ"בבטחה" ו"גורל", לא תמיד מאורגנים במידה המניחה את הדעת מבחינה צורנית, אולם יש בהם חופש רב וספונטניות במידה רבה יותר מן הקיימת בשאר המוצגים.

אריה אזן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 14.8.62 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

לזרם המופשט הלירי נתווספה עתה תוספת חשובה עם תערוכתו הראשונה של הצייר הצעיר אזן, איש קיבוץ צובה. מקרה נדיר ביותר הוא לפגוש בתערוכת יחיד ראשונה של צייר צעיר ביטחון טכני, יכולת מבנה, בשלות ותודעה ציורית רגישה גם יחד. את כל אלה אפשר למצוא בבירור בתערוכתו של אזן. בציוריו של אזן יש שילוב מאוזן של יכולת בנייה אינטלקטואלית,

רגישות וכוח רגשי לירי, כשאחד היסודות אינו בא על חשבון האחר, וכולם משלימים זה את זה בצורה משכנעת. תהליך הבנייה, בציוריו של אזן הוא, כאמור, אינטלקטואלי, אך ללא היובש והקור של ציור שכלתני. ביד חופשית ובטוחה בונה הצייר עד ארבע תבניות צורניות־צבעוניות המתפתחות אחת על גבי קודמתה ומתוך יחסים מדויקים זו כלפי זו. מתוך כך, נוצרת תבנית־על מורכבת ועשירה שהסדר הפנימי שלה מובן על נקלה בזכות היותה צלולה וציורית מאוד. כל שלב בתהליך הציור מורכב ממשטחים עשויים בכתב יד מכחולי־צבעוני בדרגות שקיפות וחומריות שונות. דבר זה מאפשר לצייר ליצור הדגשה נאותה וייחוד לכל שלב, ומאפשר לצופה לעקוב אחרי כל תהליך הציור המתפתח מהשכבה הראשונה (פני הבד) ועד לשכבה האחרונה, שהיא גם הווריאציה הצורנית האחרונה. הטיפול הרגיש והקליגראפי במשיכות המכחול, היוצרות את המשטחים הצבעוניים, והיכולת לשמור, עם כך, על עיצוב צורני מדויק של המשטחים, הופכים את ציוריו של אזן למעבירי חוויה ציורית לירית אמיתית.

יוסי פרחי

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 5.10.62 / תע׳ יחיד / גלריה ״צ׳מרינסקי״ / תל-אביב

בדייקנות של שעון מופיעות תערוכותיו של פרחי אחת לשנה. כזכור, ניסה פרחי בתערוכתו האחרונה (אוקטובר 1961) לפתח המצאה, טכנית בעיקרה, של "מסגרת בתוך מסגרת". ניסיון זה הוזנח בתערוכתו הנוכחית - ובצדק. מבחינה זו, יש עתה המשך לתערוכה שנערכה לפני שנתיים (ספטמבר 1960). כאז כן עתה, עוסק פרחי בציורי אווירה, שנושאם העיקרי הוא נוף בתהליך של איון. אווירתו של נוף זה מהווה את התוכן הבלעדי ליצירתו של פרחי וכל השימוש בצבע בא למסור את האווירה הלירית-רגשנית של נופים (ודוממים) אלה.

בתערוכה שלפני שנתיים, אפשר היה להתייחס בעיקר לתוכן החוויתי ולראותו כהבטחה פוטנציאלית הזקוקה לפיתוח וגיבוי צורני, ולהתעלם מגישתו של פרחי לעצם העיצוב הפלסטי של ציוריו. עתה, משהיתה לצייר שהות מספקת להרהר ולהעמיק את מושגיו הציוריים, אין אפשרות להתעלם שוב מחולשתו בארגון תבניות ציוריות. המוטיבים העיקריים בציורו של פרחי הם שבירה צורנית וצבעוניות של יחידות מתארות, השאובות מהטבע. ההר והסלע הנמוגים בערפל, אין להם כל חיות צורנית מעבר לדמיונם להר וסלע. לצבעים אין ייחוד מעבר לאסוציאציות הקשורות בדימוי ריאליסטי. ציורו של פרחי - למרות ההבטחה שניתנה בתערוכותיו הראשונות לשילוב המופשט עם הפיגורטיבי - הינו פיגורטיבי מובהק. כשם שפרחי משתמש להשגת האווירה בטשטוש מכוון של דימויים פיגורטיביים, כך גם הוא משתמש בסולם צבעוני, המעדיף את הגוון על פני צבע ייחודי בעל זהות משלו. השימוש בצבע הוא, איפוא, יותר בחינת דקורציה אווירתית, מאשר שימוש בעל משמעות עצמאית. כאשר

פרחי נתקל בהתנגשות בין התוכן הספרותי ובין הצורך ליצור תבניות צורניות, מעדיף הוא את הראשון, גם אם הוא נאלץ להעבירו בדרך שאינה דרה בכפיפה אחת עם התביעה הציורית ליצור תבניות פלסטיות. כדוגמא אופיינית אפשר להביא את שימושו של פרחי בחומר. בשום עבודה של פרחי אין החומר ממלא תפקיד של צורה עצמאית או תחליף לצבע. בציורו של פרחי "בראשית", מופיעים עיקר כתמי החומר למטה כדימוי ריאליסטי לסלעים והרים. אפשר בנקל לדמיין את כתמי חומר אלה למעלה (כעננים?) בלי שיחול כל שינוי מהותי בתכנו של הציור, בפרט אם שינוי זה יחול במסגרת הצבעונית הקיימת. בצורה בולטת יותר אפשר למצוא את השימוש הדקורטיבי, אך חסר הרגישות וההבנה לעצם השימוש בחומר, בציור "פרחי 62", בו מצוירים פרחים בינות לגושי חומריות בלי כל קשר גומלין סביר בין הפרחים והחומר ובלי כל שינוי צורני עם שינוי הצבע והאובייקט המצויר.

מבחינת התוכן הנמסר, לא חל כל שינוי בציורו של פרחי בשנים האחרונות. התוכן הוא - והיה - אווירה פיוטית-רגשנית ורומנטית, המועברת בדרך דימויים ספרותיים. מבחינת יכולתו של פרחי לבנות מערכים צורניים המעוצבים לכלל תבניות פלסטיות, אין כל רמז להתגבשות או אפילו לתזוזה לכיוון חידוד הרגישות ליחידות המבנה הציורי.

פרנץ ברנהיימר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 26.10.62 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

תערוכת רישום בעלת כוח בלתי רגיל, מציג פרנץ ברנהיימר בגלריה "כ"ץ". ביכולת רישום מעולה, בטכניקה מורכבת, בונה ברנהיימר קומפוזיציות מלאות תנופה ובעלות פתרונות גראפיים מעניינים ביותר. בהקדמה לקטלוג נאמר: "בין הסמלים האלה, דמות השולחן העסיקה אותי במשך שנים רבות. מובנו - המרכז המקודש שסביבו מתאספת המשפחה. לעיתים הוא מזבח ולעיתים מקום להבאת קרבנות. צורתו תשתנה בתהליך היצירה בדרך להבעה חזותית ברורה". אם להתייחס - ואין כל סיבה לא לעשות כך - למשמעויות המטפיסטיות שברנהיימר מעניק לסמל השולחן, מתברר שתפיסתו של הצייר גורסת שדווקא הסמל המקודש הוא נסער, גדוש אירועים מלאי אקספרסיה והתנגשויות פנימיות, וכמעט היולי, בעוד שהצורות־הדמויות שמעבר לתחום המיידי המטפיזי בנויות יותר, מאורגנות ביתר סטאטיות ונמצאות במערך שלו המהווה, לרוב, משקל נגדי לתנועה הפנימית הסעורה של משטחי השולחן.

גם ברישומים שנושאם אינו השולחן, מופיע לעיתים תכופות הקונטקסט בין תנועה סעורה, היולית חריפת־מבט ובין קבוצת צורות מסודרת מתפתחת בסדרת וריאציות הגיוניות־פורמאליות. כדוגמא אופיינית יכול לשמש הרישום "שולחן, קומפוזיציה 4". השולחן עצמו, במחצית השמאלית של הדף, משמש מרכז לצורות מורכבות ודינמיות, בעלות אווירה מסתערת בארוקית, בעוד שהצורות הצופות בשולחן, הנמצאות בימין הדף, מאורגנות זו מעל

זו בסדרת עיגולים כדוריים, מופנמים יותר ומסודרים יותר. גם ברישום "תהום" אפשר למצוא מעבר מצורות מסודרות, כמעט גיאומטריות, מימין לצורות חופשיות בצד שמאל. הישגו החשוב של ברנהיימר הוא, שלמרות המגמה הספרותית לא נפגם מבנה הרישום שהוא מקורי, אורגני וטבוע בחותם אישיות ציורית מגובשת.

פגם אחד שאפשר למצוא בחלק מהרישומים - "תנועה במסגרת" ו"שולחן" - הוא שהצבע השחור כאשר בא מלא ללא גווני־ביניים, הוא אטום וצף למעלה, ולא תמיד באיזון מספיק עם כתמים שחורים דומים אחרים. המשמעות הספרותית במקרה זה אינה נפגמת, אך המבנה הצורני אינו שלם. ברישומים אחרים, כאשר מופיעות דמויות אדם, נתן להן פתרון אקספרסיוניסטי מובהק, קרוב ברוחו לנולדה. אין ספק שתערוכתו של פרנץ ברנהיימר היא תערוכה שכדאי לראותה.

יעקב האבר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 2.11.62 / תע' יחיד / מוזיאון לאמנות חדישה / אילת

יעקב האבר אינו מהציירים המרבים להציג. אחר סיום תקופות לימודים בסטודיו של שטרייכמן וסטמצקי וב"בצלאל", המשיך ללמוד בשנים 1956-53 באקדמיה הלאומית של פאריס. יעקב האבר הופיע במספר תערוכות כלליות, והשנה הוענק לו פרס המרכז לחינוך ותרבות על ציור שהוצג בתערוכה הכללית של אגודת הציירים והפסלים.

את תערוכת היחיד הראשונה שלו בארץ פותח יעקב האבר במוזיאון לאמנות חדישה באילת, ובכך הוא גם פותח את שורת התערוכות במוזיאון זה. בתערוכה מוצגות יצירות משש השנים האחרונות. במיוחד מעניינים הדוממים מהשנה האחרונה. בדוממים אלה ממשיך האבר מסורת ציור צרפתי ששורשיה נעוצים באימפרסיוניזם כפי שהתבטא ע"י האינטימיסטים בונאר או וולאר. למרות השאיבה מסגנון האינטימיסטים, לא קשור סגנונו של האבר קשר הדוק באסכולה כלשהי, ודרך ציורו היא בעיקרה אינטואיטיבית ורגשית. בציורים מהשנה האחרונה הגיע לניקיון ציורי ושקיפויות צבעוניות, שרואים אך לעיתים רחוקות למדי. ציורו של האבר אינו ליניארי אלא צבעוני מובהק. במשיכות המכחול הצבעוני ובעימוד המשטחים הצבעוניים, הוא יוצר את המבנה, שהוא לעיתים שטוח־מאטיסי, ולעיתים אפוף בחלל צבעוני. האבר הוא צייר הצבע והאינטואיציה, ולכן אין פלא שבכמה מציוריו יש ליקויים בקומפוזיציה צורנית, אך גם ציורים אלה הם בסימן אורגניות ומארג צבעים, המעיד על רעננות ותחושה בלתי־אמצעית.

אנטול גורביץ

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 9.11.62 / תע' יחיד / בית האמנים / תל־אביב

אחר שנים רבות של הסתגרות, מופיע עתה אנטול גורביץ בתערוכה הכוללת כ־40 ציורים העשויים בטכניקה מעורבת של חומר וצבע שמן. טכניקה זו פותחה על ידו בשנים האחרונות, והצייר הגיע בה לידי שחרור וחופש ביצוע טכני, הבולטים במיוחד על רקע סגנון עבודתו הקרוב מאוד לאקדמי מלפני שנים.

לגבי אנטול גורביץ לא היה הציור מעולם מחבר צורות וצבעים שערכו אסתטי בלבד, אלא יותר העברת רעיון בדרך האמצעים הפלסטיים. בהתקרבו יותר ויותר אל הכרת הזרמים המודרניסטיים השונים הרווחים באמנות ימינו, ותוך הסתכלות בהם, מלקט אנטול גורביץ אמצעים ותפיסות טכניות שאליהם הוא מתייחס לאמצעים, ובעזרתם הוא מנסה לבנות ציור שיביע את הרעיונות המסמלים לדעתו את פני העולם כיום. הסמלים החשובים ביותר המאפיינים את המחצית הראשונה של המאה ה־20 הם לפי אנטול גורביץ הרקב, הניוון וההרס, ויחד איתם הדינמיות העזה של הטכנולוגיה המודרנית. לפי תפיסה רוחנית זו, מוסר אנטול גורביץ את תפקיד סימול הרקב וההתפוררות לטכניקה ציורית אחת - עיצוב צורות בחומר - ואת תפקיד סימול הדינמיות והתנופה לטכניקה ציורית אחרת - מערכי תנועות בצבע שחור. גם גושי החומר וגם התנועות מופיעים על רקע צבעוני־פסטלי שקוף למחצה, שתפקידו העיקרי הוא לספק אווירה. שמות הציורים: "לפנים, סירת מפרש גאה", "מנוון", "שלום לך זר", "הרעיון", מאפיינים היטב את תפיסתו התבניתית של אנטול גורביץ.

בלי להיכנס לוויכוח ארוך אם תפקידו של הציור הוא למסור רעיון או להעביר - בצורה הבלתי־אמצעית ביותר - חוויה רוחנית, צריך כל מוצר אמנותי פלסטי לעמוד, קודם כל, בביקורת הראשונה והישירה ביותר: בדיקת הצורה. אין הכוונה כאן ליצור מיתוס פורמאליסטי שלפיו תיבדק כל יצירת אמנות, אך אם כל אמנות היא קומוניקציה של חוויה (או אפילו של רעיון אם מתייחסים לגרסתו של אנטול גורביץ) בדרך תבניות המיוחדות לאותו זרם של האמנות בו עוסק האמן (תבניות פלסטיות כאשר המדובר בציור ופיסול), חייבת כל תבנית או מערך תבניות כאלה להיבדק קודם כל לעצם ערכה ואחידותה כתבנית. רק לאחר מכן אפשר לגשת ולנסות לנתח את משמעותה וערכה החווייתיים־הרגשיים. כאשר מדובר במספר תבניות בעת ובעונה אחת, חייב יחס הגומלין ביניהן לנבוע ממרכיבי התבניות עצמן ולא להיות כפוי ע"י תיאוריה חיצונית. כל ניסיון לגשת אל היצירה האמנותית בלי להבין את תבניתה, עלול להצמיח הבנה מסולפת ונדון מראש לשטחיות.

ציוריו של אנטול גורביץ מורכבים משלושה אלמנטים יסודיים, שלוקטו מזרמים שונים באמנות המודרנית: א) השימוש בחומר והפיכתו לצורות מרקמים וטקסטורות – בדומה לתפיסה המיוצגת ע"י קבוצת ברצלונה, שבראשה עומדים טפיאז, מילארז, קושאר ופאיטו, וע"י יגאל תומרקין ויעקב וכסלר בארץ. ב) השימוש בתנועה המבוצעת ע"י אבחת מכחול - בדומה לפיתוח גורם התנועה ע"י הנס הארטונג. ג) משטחים מגוונים, המשמשים רקע לחומר ולתנועה

כאחד ויוצרים הרגשת מרחב וכן אווירה מסוימת. שלושה אלמנטים אלה מופיעים בכל אחד מציוריו של אנטול גורביץ בקומפוזיציות שונות, ומהווים את חומר המבנה היסודי שממנו הוא בונה את ציוריו. כדי להבין את התבנית הצורנית כפי שזו מופיעה בציוריו של אנטול גורביץ, כדאי לעמוד על דרך שימושו בכל אחד מהיסודות האלה

ובעיקר, על יחסיהם ההדדיים. החומר, בדרך בו הוא מופיע בציוריו של אנטול גורביץ, נתפס בצורתו המיידית והפשוטה ביותר כיוצר צורות. צורות חומר אלה אינן מורכבות מיחידות צורניות קטנות יותר המהוות תבנית עצמאית, אלא היחידה החומרית הראשונה היא הצורה הגדולה עצמה, ואמנם אנטול גורביץ משתמש בווריאציות טקסטורליות קטנות יותר. התנועה מופיעה בציוריו של אנטול גורביץ בצורת אבחות מכחול שחורות בצבע אטום שטוח לגמרי ומתרכזת בעיקר - מסיבות שיתבררו להלן - מסביב לצורות החומר. הרקע הצבעוני מופיע בצבעים פסטליים שקופים למחצה ומתקבל אפקט של זכוכית צבעונית כאשר מופיעות עליו התנועות השחורות. הצבע אינו מופיע כמעצב צורות עצמאיות, ותפקידו העיקרי, כאמור, הוא תפקיד של אווירה.

כל אחד מהיסודות המוזכרים לעיל מוכר למדי מהציור המודרני, וייחודו של אנטול גורביץ הוא בניסיון להרכיבם יחד לחטיבה אחת. למרבה הצער - ומסיבות מובנות למדי – לא עולה הניסיון בידו של אנטול גורביץ, וזאת בעיקר מנימוקים הנובעים ממהותם של יסודות ציוריים אלה עצמם. החומר אטום מטבעו, סטאטי ודו־מימדי לחלוטין. הדרך היחידה שבה אפשר ליצור מעין הרגשת מרחב בחומר, היא ע״י הצגתו בצורה שתיראה לצופה כמבט על מפה טופוגראפית מגובה רב, והמנעות מכל אלמנט ציורי היוצר הרגשת מרחב ומדגיש בכך את שטחיותו של החומר. סטאטיות זו של החומר באה, בציוריו של אנטול גורביץ, בהתנגשות מיידית עם התנועות, הדינמיות בטבען, בעוד שדו־מימדיותו של החומר מתנגשת בצבעוניות שמעצם טבעה יוצרת הרגשת מרחב. מימדי המרחב של הצבע מדגישים את שטחיותן של צורות החומר ומונע מגבש ריאליות צורנית של ממש. המרחב הצבעוני אף מעמיד בסימן שאלה את שטחיותן הדו־מימדית של התנועות והופך אותן למלאכותיות ובלתי ממשיות. התוצאה מהתנגשות משולשת זו היא, שצורות החומר נראות מודבקות ובלתי אורגניות, התנועות נובעות מתפיסה ספרותית וכפויות על הציור, והצבעוניות אינה מגיעה לידי ביטוי עצמי מלבד תוספת קטנה לאווירה ופגימה גדולה בחומר ובתנועה. מסתבר שגם אנטול גורביץ הבחין בכך וניסה ליצור מעבר הדרגתי מהחומר אל הצבע, ע״י ריכוז רוב התנועות בשולי כתמי החומר. אך ניסיון זה אינו פותר כלל את בעיית האורגניות הציורית ונשאר בגדר מחווה של רצון טוב. למרות מלאכיותה של תבנית־העל בציוריו של אנטול גורביץ. אין היא מפריעה לעיצובו של אפקט אסתטי־דקורטיבי במובנו הפשטני של

המושג.

צבי תדמור

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 16.11.62 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

מאז תערוכתו האחרונה של צבי תדמור. שנערכה בינואר 1961, פיתח הצייר את גישתו לכיוון יותר ציורי ופחות גראפי. כאז כן עתה, נושאיו העיקריים של צבי תדמור הם הגוף הבנוי ודמויות חיות וציפורים. כאז גם עתה, מושתת עיקר ציורו על רישום בקווים חדים וחריפים, שהמשטחים הנוצרים ביניהם ממולאים בגוונים שונים. אך אם בתערוכה שמלפני שנתיים היה המשטח שנוצר בין הקווים ממולא בצבע אחיד - וכך נהפך ליחידה היסודית מבחינת צורה צבעונית - הרי בתערוכה הנוכחית בונה תדמור את המשטח מיחידות קטנות יותר במשיכות המכחול, לשון אחר: בתערוכה הקודמת היתה היחידה הראשונית שממנה בנה תדמור את ציוריו המשטח המוגדר ע"י קווים, ואילו עתה הוא משתמש במשיכת המכחול הבונה את המשטח כביחידת מבנה ראשונית.

יחסו של צבי תדמור אל הצבע גם בתערוכה זו הוא כאל שני במעלה. רוב הציורים, ויהיו הצבעים אשר יהיו, נתפסים בסולם צבעים כהה־בהיר. או אם תרצו, שחור־לבן. אופייני מאוד מבחינה זו הוא השימוש הרב בגוונים אפורים שונים, המאפשרים חלוקה נוחה של מטחי כהה־בהיר.

המעבר ממשטח פשוט וחלק למשטח מורכב הבנוי ממשיכות מכחול, אינו קל ומחייב את הצייר לוותר לעיתים על המשטחים הקטנים מחשש ליצירת עומס ודחיסות רבה מדי בציור. הסיבה לכך היא, שמשטח הבנוי ממשיכות מכחול עשוי למעשה ממשטחים קטנים יותר (כל משיכות מכחול היא משטח קטן כשלעצמו) ומספר האירועים הציוריים בו רב. כאשר מניח הצייר משטח מורכב כזה ליד משנהו, עלולה להיווצר דחיסות מבנית אם אין מספיק רווח בין המשטחים, או אם הם קטנים מאוד, רווח יכול להופיע גם בצורת צבעים שקופים היוצרים הרגשת נפח. לא תמיד מצליח תדמור לצאת בשלום ממכשלה זו. אכן ברבים מציוריו קיימת דחיסות ועומס רב - בעיקר בציורי הנוף. בציורים הגדולים יותר כמו "דומם" - נפתרת בעיה זו באורח טבעי, פשוט ע"י הגדלת המשטחים המאפשרת לעין הצופה לעקוב בבהירות גם אחרי משיכות המכחול הבונות את המשטח, וגם אחרי היחס בין המשיכות האלה ובין המבנה הכללי. דוגמא אחרת לפתרון בעיית המשטח המורכב בציוריו של תדמור היא בציור "דיוקן", שבו מצוירת חולצתה של הדמות באופן השומר גם על שקיפות משיכת המכחול וגם על הצבעוניות התחתית.

גם עם הטיפול הגובר והולך במשיכת המכחול, נשאר ציורו של תדמור רישומי בעיקרו, ועדיין יש ברישומיו בלתי־אמצעיות, שאליה עדיין לא הגיע בציורי השמן.

מבחינת תוכן (להבדיל מנושא), נשאר ציורו של תדמור דקורטיבי עם נטייה רומנטית מובהקת. נטייה רומנטית זו מתבטאת גם באווירה הכללית וגם, בצורה בולטת יותר, בבחירת הנושאים ועימודם.

בוקי שוורץ

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 30.11.62 / תע' יחיד / תכשיטים / גלריה "דוגית" / תל־אביב

בוקי הינו פסל שחזר זה עתה משנות לימוד ועבודה באירופה, שם השתלם בפיסול (באנגליה) וגם השתתף בסימפוזיון הפסלים שנערך בברלין. תערוכתו הפעם אינה תערוכת פיסול אלא תערוכת תכשיטים, הכוללת טבעות, עגילים וענקים עשויים נחושת צהובה, מתכת פלסטית ולעיתים, גם בצרוף זכוכית.

תודעתו הפיסולית של בוקי ניכרת יפה בצורות הפשוטות והמטוהרות, בהן הוא מעדיף להשתמש בעיצוב צורות תכשיטיו. הריבוע, המלבן, העיגול והצורה הסגלגלה מהווים את המרכיבים העיקריים של תכשיטי בוקי. אף שצורות אלו נראות פשוטות, יש לזכור שדווקא אלה הם המרכיבים הראשוניים של כל צורה ודגם אורנמנטלי; ובפשטות גיאומטרית זו טמון סוד משיכתם המיידית של התכשיטים.

ההנזרות מעודף פרטי פרטים מאפשרת לעין הנאה ישירה מיחסי הצורות, ודרך העיבוד המאסיבית של החומר נותנת לתכשיט מעין תחושה ארכאית ויוצרת רצון לא רק להסתכל בתכשיט אלא גם לנגוע בו - משהו שהועבר כנראה מבוקי הפסל לבוקי עושה־התכשיטים.

רוברט בזה (בזר)

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 7.12.62 / תע' יחיד / פיסול / גלריה 220 / תל־אביב

רוברט בזה (בזר) איננו פנים חדשות בציור הישראלי. זכורה עדיין השתתפותו בתערוכות "אופקים חדשים" ותרומתו לחידוש פני הציור בארץ והוצאתו ממסגרת לוקאלית מצומצמת ע"י הבאת מגמות הציור החדיש שרווחו בעולם הגדול. לאחר שהות של כמה שנים בחו"ל, חזר ארצה והספיק להשתתף מאז בתערוכות קבוצתיות, שבהן בלטו יצירותיו בדיוקן המבני ובטכניקות האקספרימנטליות שגיבש אמן זה לעצמו מאז שובו.

תערוכתו הנוכחית היא תערוכת יחיד ראשונה מאז חזר, והיא מורכבת מ־24 אקוורלים (ברובם עשויים ע"י טכניקה מעורבת של אקוורל וגואש), ואליהם מצטרפים שני תבליטים ושני פסלים האופייניים למסגרת חיפושיו התלת־מימדיים של אמן רב צדדי זה. ביצירותיו של רוברט בזה נפגשות שתי גישות יסוד שהן מנוגדות רק למראית עין: מצד אחד הנטייה לפורמאליזם טהור ואסתטי, ומצד שני נטייה חזקה לא פחות, להתבטאות לירית חופשית ורכה יותר. נראה שבאקוורלים ידה של הליריות על העליונה. האקוורלים חופשיים, ספונטניים, בלי הבלט השכלתנות היבשה קמעה, העלולה להופיע אצל צייר בעל נטייה פורמליסטית טהורה. יש להדגיש שחופש זה אינו בא ביצירותיו של רוברט בזה על חשבון המבנה המדויק, שבדרך אסכולת המופשט הלירי בארץ הוא נבנה רובד מעל לרובד מפני הנייר ולמעלה. שילוב זה, של

חופש ביצוע ספונטני יחד עם שלד מבני ברור, מגביר את ערכו הרגשי של האקוורל ומקנה לו ערך אמנותי - חוויתי של ממש.

רוברט בזה אינו פועל מתוך נוסחת עשייה מבנית אחידה, ואפשר למצוא בין האקוורלים ניסיונות צורניים שונים, אך כל הניסיונות חתומים בחותם המופשט הלירי, גם אם בכמה מהם בולטת יותר המבניות ואחרים עומדים על סף האקספרסיוניזם המופשט. אם כי רוב רובם של האקוורלים נמצאים ברמה גבוהה, יש בודדים שנעשו ביד קלה מדי, המובילה אותם כמעט עד שטחיות סלונית קלילה ודקורטיבית, אך כאמור, סוג זה הוא במיעוט.

אם נאמר שבאקוורלים בולט יותר הצד הלירי שברוברט בזה, הרי בתבליטים ובפסלים שולט הצד הפורמאליסטי־אינטלקטואלי. גם בפסלים וגם בתבליטים מציב רוברט בזה בעיה צורנית ופותרה בניקיון הגיוני ובביצוע טכני משובח. אך יחד עם הניקיון והטכניקה הטובה, חודר ליצירות אלה יובש אינטלקטואלי מסוים, המביא לכך שעיקר ערכם של אלה נשאר במסגרת הרפתקה צורנית־אסתטית ולאו דווקא כהשלכה של חוויה רגשית שמעבר לאסתטיקה.

דב מדזיני

"תערוכות תל־אביב ורמת־גן" / הארץ / 21.12.62 / תע׳ יחיד / בית צבי / רמת־גן

רישומים שהם התרשמויות מסע וציורי שמן שנושאם גופים, שצוירו בחמש השנים האחרונות, הם מרכיבי תערוכתו של דב מדזיני. סגנון ציוריו של רב מדזיני הוא השמן, כשהצייר בונה את משטחי הצבע בצורות גיאומטריות מוגדרות, מסומנים משטחים אלה ומוגדרים היטב על ידי הקו בתפיסה קווית מובהקת. בדרך הטבע אפשר להכיר בנקל את יסודות הסגנון של כל צייר, בעיקר ברישומיו, ואפשר לשער שכאשר סגנון זה הוא ליניארי, יופיע בטהרתו ובבהירות הרבה ביותר ברישום. במפתיע אין הדבר כך ברישומיו של דב מדזיני. הגורם לכך הוא השוני היסודי בתפיסה ובתפקוד על הרישומים מזה של הציורים. רישומים הם יותר בבחינת רפורטאז׳ות שנושאיהם נופים, בהם נתקל הצייר במסעותיו השונים ושאווירתם קסמה לו והחליט לרשמם לעצמו בקו כשם שתייר אחר מצלמם בעזרת המצלמה. רישומים אלה הם מעין דפים באלבום מסעות הכולל התרשמויות ורישומי הווי של אווירה ומקום. אין כאן תהליך בנייה ציורי שבו אחראי הצייר להתפתחות כל קו וצורה וחלוקתם־ארגונם על משטח הנייר. דב מדזיני מבחין היטב בהבדל בין רישומי־התרשמות אלה ובין תהליך ציורי עקבי ובנייני.

ואמנם ציורי השמן של דב מדזיני נבנים בדרך הרבה יותר מאופקת ובניינית ובגישה גראפית ואינטלקטואלית מיסודה. פיתוח התבנית הצורנית בציורי השמן שלו מתחיל בהקציית משטחים מוגדרים היטב ע״י קו ובעלי אופי גיאומטרי. משטחים אלה המחלקים כבר מתחילה את משטח הבד, מותחמים היטב ע״י הקו המשמש קואורדינטות צורניות גם למשטחי הצבע.

המשטחים הנוצרים ע"י הקו ממולאים ע"י הצבע תוך שמירה על איזון דקורטיבי צבעוני בין הצבעים השונים. עד כאן התהליך הוא תהליך בנייה ציורית מופשטת למראית עין, אך בעצם הצבת הצורות הראשוניות ותחומן ע"י הקו, עוקב דב מדזיני אחרי נושא פיגורטיבי ואותו הוא מעצב דרך צורות אלה. אם לנסות ולציין בחלוקה (מכאנית במקצת) את המטרות אליהן שואף להגיע דב מדזיני, יתקבל משהו מעין זה: א) רקונסטרוקציה של נוף דרך השימוש ביחידותיו האופייניות, ב) ארגון יחידות אלה לחלוקה גיאומטרית מאוזנת בשטח, ג) שימוש בצבעים ליצירת אווירה של הנוף המאורגן מחדש ולמתן האספקט האסתטי־דקורטיבי למוצר המוגמר. דרך ציור כזאת היא דרך סינתטית במהותה ואופייני מאוד לציורו של דב מדזיני שהוא מוקצה ומבוצע בניגוד למצויר. גם הקו וגם משטח הצבע הם גראפיים בעיקרם, ולמרות שיחידות אלה הן יחידות בעלות רגישות רבה מטבען, לא באה רגישות זו לידי ביטוי בדרך ההרכבה המכאנית והפונקציונלית בה נוקט מדזיני. השגיאה טמונה אפוא לא בתוצאה הסופית, אלא כבר ביחס ליחידות הראשוניות שנתפסו כיחידות מבנה מתות ומוחלטות, שאפשר לצרפן זו לזו עד כדי מכאניזם שלם. אצל מדזיני קיים באמת מכאניזם כזה, אך זהו תהליך חיבור ולא תהליך של צמיחה, שכל אחד מתאיו חי ונושם וטומן בחובו את סוד השלם.

כמעט בכל ציוריו האחרונים בולט תהליך חיבור סינתטי זה, ולכן ניתוח של אחד מהם יכול לתת את המפתח להבנה של כולם. ציורו של דב מדזיני "קורדובה, רחבת יהודה הלוי" מפגין בצורה הטובה ביותר הן את הישגיו של הצייר והן את הפגמים היסודיים שבגישתו. הציור מתאר רחבה המוצגת בחלקו הקדמי־מרכזי של הציור ומסביבו, בצורת "ח", מספר בניינים. הצבע הכללי בהיר ורק כניסות מקומרות כהות נפרצות לתוך הקיר השמאלי, הסוגר על הרחבה. שתי דמויות כהות דו־מימדיות מופיעות על רקע הקיר שאחרי הרחבה מימין ודמות ילדה המקפצת על חבל ועטויה בגד בהיר, מופיעה על הרחבה עצמה לשמאל ממרכז הציור והרחבה. כמעט כל האלמנטים הצורניים בציור זה הם גיאומטריים - הבתים, הרחבה, העצים והקשתות הכהות נוחים מאוד לעיצוב גיאומטרי והעצים מותחמים ע"י קו מתאר עגול ושחור, הנותן להם אופי גיאומטרי כשל כדור ירוק הנתון על מקל. על רקע גיאומטרי זה מופיעות שתי הדמויות השחורות, שלמרות צורתן המסוגננת הן יוצאות דופן במערך צורני זה. הטענה האפשרית, שלאחר ככלות הכול זהו ציור פיגורטיבי, והדמויות השחורות מועילות, ואפילו הכרחיות, להדגשת האור החריף וחסר הפשרות של המקום (קורדובה), נסתרת ממש מיד ע"י הכנסת ריבוע כחול מאחורי הנערה המקפצת על החבל, ושתפקידו הבלעדי הוא גראפי (להבליט את תלבושתה הלבנה של הילדה) והוא חסר כל הצדקה פיגורטיבית סבירה. ולא זו בלבד, אלא שגם כל מערך העומק שבציור נסתר מיד ע"י ריבוע כחול זה. אם רוצה מדזיני לבנות מערך צורני מוחלט (וסטאטי), לשם מה מופיעות בו הדמויות שהן בעלות סגנון צורני אחד? או, אם יש ברצונו של הצייר למסור אווירה כזאת, מהיכן באים האלמנטים המופשטים ומדוע החריגות השונות של מימד העומק (שהן ללא סיבה!).

ניתוח דומה של הציור "טרה די סיינה", יראה שגם הסגירה של הציור אינה טבעית, אלא שרירותית ולנוחיות דקורטיבית בלבד. דומה שדב מדזיני חפץ בשני העולמות - הצורני והסיפורי - כאחד, וכך נמצא קירח (לפחות באופן חלקי) מכאן ומכאן.

1963

יחזקאל קמחי

"איורים של קמחי ל'מגילת רות'" / הארץ / 5.1.63

לפני צייר המחליט לעטר ברישומיו ספר כלשהו עומדת, מלבד עצם בעיית הפירוש והבעיות הטכניות, בעיה הקשה מכולן: בעיית הסגנון. כך כשהמדובר בספר סתם, על אחת כמה וכמה קשה הדבר כשהספר אשר הצייר עומד לעטרו הוא ספר מהתנ"ך. בעיה זו קשה במיוחד בארץ כשאין לצייר כל מסורת קדומה של עיטור, ייחודית לספר כזה או לסגנונו. בספר הדן על תולדות מצרים העתיקה ותרבותה אפשר תמיד לסגנן ציור קיר מצרי בנוסח אפילו חדשני, ועדיין תישמר האורגניות של האילוסטרציה והטקסט המילולי. כך הדבר ברוב העיטורים לספרות הנובעת מתרבויות עתיקות - וכמובן עוד ביתר שאת, בספרות מאוחרת יותר. שונה לגמרי המצב כאשר באים לעשות אילוסטרציה לסיפור תנ"כי ומנסים לעשותה בצורה הקשורה בפולקלוריסטיקה של אותו סיפור. מסתבר שגם יחזקאל קמחי נתקל באותה בעיה בבואו לעטר את ספרו "מגילת רות". מחוסר כל סגנון לוקאלי שאפשר להתלות בו, פעל קמחי בנוסח רישומו הרגיל בשנים האחרונות. זהו רישום הנשען כמעט לגמרי על סגנון רישומיו של פיקאסו (בתקופת רישומי "האמן והמודל"), שתכונותיו האופייניות הן ליניאריות שוטפת, דמויות בעלות הבעת פנים בנוסח הקלאסי־הסתמי ועיטוריות בעיקר ע"י הכנסת צורות עלים, פרחים וצורות מפותלות מעולם הצומח. למעשה, בכל סדרת הרישומים הדבר היחידי שהוא אישי ומקורי משל יחזקאל קמחי הוא פתרונו הגראפי המיוחד לגזע עץ (רישומים 5; 24) ששימש גם כאחד הנושאים המרכזיים בתערוכת ציוריו שנערכה לפני זמן מה בגלריה "צ'מרינסקי" בתל־אביב.

כאשר רישומים מסוג זה מופיעים לא בצורה אלבומית, אלא ברישומים אילוסטרטיביים מקובלים ליד הטקסט, מוסט הדגש מהרישום אל המלל ואז יחפש הקורא הפשוט, שאינו רגיש במיוחד לרישום עצמו, רק את הצד האסתטי והאווירתי ויסתפק בו. רישומיו של יחזקאל קמחי מופיעים בצורה אלבומית בה הטקסט תופס מקום צדדי באופן יחסי. רוב הרישומים מרוכזים בנפרד מהמלל ומהווים חטיבה עצמאית גם מבחינת עימוד. אי אפשר שלא להתייחס לאוסף כזה כטפל לטקסט וחייבים לדון אותו כרישום אמנותי שקשריו עם הטקסט תמאטיים בעיקרם. אם להסתכל כך על רישומיו של קמחי, הרי שאי אפשר להתחמק מהמסקנה, שאם כי נוצרת אווירה מעין ארכאית פולקלוריסטית והרישומים עצמם הם אסתטיים למדי, חסרה לגמרי הנימה האישית של הצייר כיוצר עצמאי. גם אם מסתפקים בסגנון לא אישי - והרי פיקאסו הוא באמת צייר גדול לכל הדעות - קשה מאוד לקבל את הקו של קמחי, שלעיתים הוא מהוסס וחסר בטחון מספיק (הידיים בציור הראשון בספר, קווי צוואר האישה באותו רישום, ראש החמור ברישום 6 ועוד רבים אחרים) כעוקב במידה המניחה את הדעת אחרי הקו השוטף של פיקאסו.

באווירתם הכללית של הרישומים, מצליח קמחי להכניס נימה של עובדי אדמה מתקופת האבות פשוט ע״י הלבשת הדמויות בעלות הפנים היווניים־קלאסיים גלימות ערביות וצירוף שיבולים, פרחים ועצים כאשר הרישום מתאר את הדמויות בחיק הטבע, וקמרונים וכיפות בהימצאן בתוך סביבה בנויה.

האלבום יצא בהוצאה נאה, באותיות שנכתבו בכתב יד ובצירוף תרגום הפסוקים הנוגעים לאילוסטרציות - באנגלית, ספרדית ויידיש.

שרגא וייל

״תערוכות אחרות״ / הארץ / 11.1.63 / תע׳ יחיד / גלריה ״הדסה קלצ׳קין" / תל־אביב

באולם הנאה מאוד של גלריה "הדסה ק׳", מציג שרגא וייל סדרת רישומים, מונוטייפים וציורי שמן, ביניהם דיפטיכון וטריפטיכון, על נושאי□ תנ״כיים שההשראה להם נלקחה ברובה מפסוקי קוהלת. המשכנעים ביותר מבין המוצגים הם דווקא הרישומים והמונוטייפים בהם נשמר היטב השלד המבני, והקו הרגיש לא טושטש ע״י גיבוש יתר על אפקטים של טקסטורה שונים. שרגא וייל שולט במידה לא רגילה בטכניקת המונוטייפ ומשיג ניקיון ביצועי גם במורכבים שבציוריו בטכניקה זו. הפסוקים הנאים של קוהלת הובנו, משום מה, ע״י שרגא וייל כחומר מצוין לציור חלק ונקי, משוחק ודקורטיבי. החוויה של היאוש, אינה משתקפת כמלוא הנימה בציוריו של שרגא וייל. ציורים אלה מסודרים היטב, שכלתניים, טכניים ומשופעי משחקי חומר ואפקטים שונים. המגמה היא דקורטיבית־אסתטית וחסרה רגישות ציורית. פשוט קשה להבין איך צייר ותיק ומנוסה כשרגא וייל מרשה לעצמו לשחק בחומר בקישוט חסר כל משמעות. כדי שלא לחטוא לציורו של שרגא וייל, כדאי לנסות ולהתייחס אליו במנותק מגישתו הספרותית־תכנית וההקשר שהעניק לו הצייר עם הטקסטים הספרותיים־התנ״כיים. כך נשאר ציור בשני סגנונות שונים, האחד אקספרסיוניסטי יותר (4; 11; 20) והשני גראפי וטכני יותר (7; 18; 17), ושניהם דקורטיביים במהותם.

בשימושו בצבע מגיע שרגא וייל לעיתים להשגות מקוריות ויפות, המזכירות במשהו את צבעוניותו של טמאיו. אך מקומות לה מועטים ולעיתים מופנים ע״י שימוש חסר אחריות ציורית. גם כאשר מופיעים מקומות כאלה בצורה טהורה כ״הכול הבל״ (5), הרי האפקט הכללי הוא דקורטיבי ולאו דווקא משרת משמעות עמוקה יותר.

מלבינה קפלן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 11.1.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תהליך מעבר עקבי ממופשט אקספרסיוניסטי למופשט לירי, אפשר למצוא בתערוכת היחיד הראשונה של הציירת מלבינה קפלן. בציוריה המוקדמים יותר עדיין ניכרת השפעת מוקדי, אולם השפעה זו הולכת ונעלמת בציורים המאוחרים יותר ומכחולה של הציירת הופך רגיש יותר וקוצב פחות. המופשט הלירי מחייב בטחון מכחול רב, שמלבינה קפלן עדיין לא חוננה בו, אך אפשר למצוא בציוריה המאוחרים גיבוש ואורגניות המעידים על יכולת. המאבק בין שרידי האקספרסיוניזם ובין הליריות, הבאה במקומו, מתבטא בעיקר בקווים השחורים שהם חריפים, מוקצבים ותנועתיים, בעוד שמשיכות המכחול הצבעוני הן רגועות ורגישות הרבה יותר. הרקע שעליו מופיעות הצורות הצבעוניות, הוא איפוא ניטראלי, וניכר שזהו פתרון בינתיים, עד שהציירת תגיע לביטחון הדרוש כדי להציב רקע מחייב יותר; אמנם, ניסיונות ראשונים לעימוד צבעוני כבר מופיעים בציוריה המאוחרים ומרמזים על ההתפתחות העתידה.

שמואל טפלר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 1.2.63 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכתו של שמואל טפלר היא תערוכה נעימה של צייר רגיש ובעל נימה פיוטית העוסק בבעיות ציוריות. גם בציירו ציור נושאי, טפלר אינו נוטש את הנושא הפיגורטיבי, אך משתמש בו כמרכז לבנין ציורי טהור. הדומם והנוף נראים לו כאוסף צורות צבעוניות מופשטות, שיש לארגנן במסגרת כתמית־צבעונית על פני הבד. בדרך ציור זו, שברובה היא אינטואיטיבית יותר מאשר פרי של היגיון וחישוב, מצליח טפלר לבנות ציורים שהמתח הפנימי שבהם הוא ציורי בעיקרו ואינו נובע בהכרח מהנושא עצמו. מתח זה נוצר מהצבה של הכתמים הצבעוניים זה מול זה, ומצורת ארגונם הדדי על משטח הבד. לשון אחרת: טפלר מתרגם את הנושא הפיגורטיבי ליחידות ציוריות שהן משיכת המכחול והכתם הצבעוני, ומיחידות אלה הוא בונה את ציורו ומרכיב את אווירתו.

מערכות הצבעים השקטות - גם כאשר טפלר משתמש בצבעים ראשוניים - נוסכות על ציוריו אווירה מעודנת. שאפשר אולי להגדירה כאקספרסיוניזם לירי. שימושו של הצייר בצבע מעובה, גורם לעיתים לאטימות יחסית - בעיקר בולט הדבר ברקע של כמה מציוריו כגון "טבע דומם" ו"פרחים" - אך ברוב רובם של הציורים מתלכדת שלמות צבעונית רגישה. בציורים כגון "טבע דומם", "דומם", "נוף", ו"טבע דומם עם פרחים" מגיע טפלר להישגיו הנאים ביותר בהשתמשו במערכות כתמיות ברורות, הפטורות מפיצול יתר ומשימוש בקווי מתאר נוקשים הפוגמים בציור כ"קומפוזיציה".

אלי אילן, אפרים מודזלביץ'

״תערוכת אלי אילן ואפרים מודזלביץ״ / הארץ / 8.2.63 / תע' משותפת / בית צבי / רמת־ גן

שילובן של תערוכת ציור ותערוכת פיסול, הנערכות בעת ובעונה אחת, עלול לטמון סכנות הנובעות מהתנגשות סגנונות ותפיסות ראייה שונות. אך תערוכתם של אלי אילן ואפרים מודזלביץ' מוכיחה שלעיתים גם כאשר, לכאורה, אין כל מכנה סגנוני משותף, עשוי שיתוף כזה ליצור תצוגה שממנה נשכרים שני הצדדים, וכמובן, הצופה.

אלי אילן, שערך את תערוכת היחיד הראשונה שלו לפני למעלה משנה, מראה בתערוכה הנוכחית שיצירתו נמצאת בתהליך גיבוש סגנון - או, ליתר דיוק, גיבוש כיוון - אחיד יותר מזה שהופיע בתערוכתו הראשונה. גם הפעם אין אלי אילן מציג לראווה סגנון אחיד לגמרי, אך כיוון חיפושיו נעשה ברור יותר ותוצאותיהם משכנעות יותר מבחינה פיסולית. כל פסליו של אלי אילן בתערוכה זו עוסקים בנפחים והתייחסותם זה לזה. אין כאן כל ניסיון ליצור מוקד של מרחב, כמקובל אצל כה רבים מהפסלים המודרניים, וגם כאשר הנפחים עוסקים בנושא פיגורטיבי, מתייחס אליהם הפסל קודם כל כאל צורות ובהתאם לכך הוא בונה את פסליו. ברוב המקרים מוצבים בפסליו של אלי אילן נפחים משולבים, שכולם פוזיטיביים, המשתלבים ומתפתלים זה בזה. אין זו גישתו של הנרי מור, החוצב בגוש הכללי מנהרה ומתייחס אליה כאל נפח עצמאי, אם כי לא חומרי, אלא מתוך ניסיון להעמיד בתוך נפח נגטיבי כזה עוד גוש עצמאי פוזיטיבי־חומרי, שהקשר ההדדי בינו, בין המנהרה ובין הגוש הכללי יהוו את מבנהו הכולל של הפסל. ברוב פסליו של אלי אילן, בעיקר בפסלי העץ, שולט יחס ליניארי־ריתמי בין גוש אחד למשנהו, אך לפעמים מעדיף הפסל לבנות את פסליו מיחידות גיאומטריות יותר במהותן. בפסלים מסוג זה מופיע הגוש הגיאומטרי בצורת לבנים הבנויות בעץ, או לעיתים במרומז, בעזרת קווים חיצוניים וחיבור החומר כבפסל "מוזלמן" (בשתי הגרסות). לפסליו של אלי אילן אפשר להתייחס כאל פירוק של נפח כללי ליחידות נפחיות קטנות יותר, המשולבות בתוך נפח כללי זה, או בתהליך הפוך - אפשר כמובן להתייחס לפסל כבניין יחידות נפחיות קטנות ושילובן ליחידה שלמה, המהווה נפח כללי שלם.

מבחינה צורנית משכנעים פסליו הנוכחיים של אלי אילן יותר מאלה שבתערוכתו הראשונה והמשתלבים היטב עם הפסלים שיצר בתום אותה תערוכה, ולכן נהג בצדק כאשר הציג גם בתערוכה זו חלק קטן ממוצגי תערוכתו הראשונה. נטייתו של אלי אילן לטיפול גראפי ו״נקי", המתבטאת ע״י ליטוש משטחי הפסל, מעלה ביצירותיו נימה סלונית, המרככת ללא צורך את גישתו הצורנית החמורה.

אפרים מודזלביץ', שהופיע זה לא כבר בתערוכת יחיד בירושלים, מציג את בדיו המאוחרים, שניכר בהם המשך עקבי לתהליך ההשתחררות שהחל בו בשנתיים האחרונות. השלד הקווי שעליו בונה מודזלביץ' את בנין הכתמים הצבעוני, נשאר מדויק לא פחות משהיה

מקודם, אך נעשה רגיש יותר, חופשי יותר ומופיעים בו גם מקצבים ריתמיים, הבנויים על הקשת - שלא בציוריו הקודמים שהיו בנויים רק על מתווים ישרים. כאז כן עתה, משתמש מודזלביץ' בסולמות צבעוניים הרמוניים־אסתטיים שהוא מאזנם בזהירות דקורטיבית, אך ליד היחידה הצבעונית, שקודם היתה מלבן צבעוני, מופיעות גם משיכות צבע ארוכות יותר הגובלות כמעט בתנועה.
אפרים מודזלביץ־ לא היה מעודו צייר מופשט במשמעות החמורה של המושג, וכל ציוריו נשאבו מתבניות שנלקחו מנוף אורבני, אך בתערוכה הנוכחית מופיעה בכמה מציוריו תלות גדלה והולכת בנושא הפיגורטיבי. בלי שתלות זו תהא נובעת מגישתו הציורית או ממבנה המערך הכתמי - האם בא לו הדבר מרגישות רבה מדי ל"רוח הזמן"?

חיים נהור

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 15.2.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

ממראה ציוריו, מסתבר שחיים נהור הוא מהציירים הגורסים שציור פירושו למסור אווירה או תחושה מעורפלת באמצעות צבע, וברגע שאווירה כזאת נמסרה, מקבל הצופה, באורח בלתי נמנע, חוויה אמנותית. נראה שאין הוא מהרהר הרבה בנוגע לדרך המסירה וצורתה - הוא מסתפק בכך שאכן מתהווה קומוניקציה של אווירה. מסתבר שנהור אינו יחיד בכך, ושותפים לו רבים המניחים עד היום שתפקידו של הציור (ושל האמנויות האחרות בכלל) הוא למסור תחושה בלי להתחשב באיזו דרך היא נמסרת. למעשה, ברור שכל אמנות פירושה קומוניקציה של חוויה ולא בדיוק תחושה או רעיון - אם כי גם הם עשויים להרכיב חוויה. אי־ההבנות מתחילות רק כאשר בודקים באיזו צורה מתנהלת המסירה עצמה. מהו ההבדל בין הבעת הכאב וההפתעה של אדם הנתקל באבן, אנקתו של העומד למות ובין דברי השיר של משורר? והרי צעקתו הספונטנית של הנתקל באבן מעבירה היטב, לכל אדם, את הרגשותיו בצורה הישירה ביותר - האם עובדה זו הופכת את הצעקה לגילוי אמנותי? האם אין קריאה זו ישירה וקומוניקטיבית יותר משירו של המשורר, הטווה חוטי ביטויים מסביב לנושא ומעמיס על כל ביטוי הרבה יותר ממשמעותו הבנאלית והמוסכמת? דומה שכל אדם יסכים ששיר טוב הוא בחינת יצירה אמנותית, בעוד שהצעקה - תהיה אשר תהיה ישירה ונוגעת לעניין - איננה יצירה אמנותית. ההבדל הוא כפול - יצירה אמנותית היא תמיד מסוגננת, משמע, בנויה לפי תבניות וסדרים, וכך היא מלווה גם יחס מורכב ביותר, מצד הקורא, או המאזין, אל החוויה הנדונה.

מסתבר שקומוניקציה כפשוטה בלבד אינה מספיקה. היא חייבת להיות קומוניקציה בדרך סדרים ותבניות של המדיום האמנותי. התבניות והיחסים שביניהן, הוא המעלה את המימדים הנוספים ההופכים את הקריאה הספונטנית מקומוניקציה ישירה אך סתמית, ליצירה אמנותית.

ציוריו של חיים נהור עשויים ככל ציור אחר - בעזרת מכחול, צבע וביוצא באלה - אך אין בהם תודעה לעצם מהותם של יחידות המבנה הציורי. ציוריו יכולים להיות נעימים לעין ולהעביר אווירה פחות או יותר, אך בסופו של דבר נותר מוצר דקורטיבי נעים ותו לא. חסר כאן מימד ההרפתקה החוויתית, אותה הרפתקה של גילוי מימד אחר מימד וההתייחסות בין מימדים אלה, אותו אתגר להעמקה חוויתית שסופה מהות האדם והבריאה.

מבחינה פסיכולוגית גרידא - לא ייתכן ציור גרוע בכלל. כל ציור, ויהיה אשר יהיה, מוסר דו״ח מפורט למדי על גישתו של המצייר, טעמו, תרבותו ומושגיו האמנותיים. אין כל הבדל אם הציור "אורגני" ומוסר תפיסת עולם שלמה או עומס חריגות, טעם קלוקל וגישה ילדותית מבחינה פסיכולוגית. גם זה וגם זה עמוסים משמעות: לגבי הפסיכולוג משמש כל ציור חומר שווה ערך למבחן, אך עובדה זו עדיין אינה הופכת כל ציור למעשה אמנות בעל ערך. מה שעושה את רמברנדט לגאון ציורי היא תודעתו האינסטינקטיבית לגבי היחידות הציוריות, שבאמצעותן הוא יוצר תבניות ציוריות. לא הבעתו של האדם המצויר ע״י רמברנדט היא שעושה את הציור לגדול כל כך (אם כי גם זה מביא מערכת ערכים חווייתיים חשובים), אלא הדרך הציורית שבה יצר הבעה זו. דרושה, איפוא, גם יצירת תבניות וגם תודעה ליחידות המבנה הפלסטיות שבלעדיה תהיינה התבניות ריקות מתוכן ציורי.

חיים נהור אינו בעל תודעה רגישה די הצורך ליחידות הפלסטיות. דבר זה מודגם בבירור באי־הסדר בו הוא משתמש ביחידות אלה בלי שתגענה לערך מלא. בכמה ציורים משתמש חיים נהור בכתמים חומריים העלולים ליצור מבנה, ומיד הוא עובר על כתמים אלה בצבע שקוף, שנראה בבירור כי אין לו כל קשר למבנה והוא בא לקישוט בלבד. נשאלת מיד השאלה: אם רוצה הצייר להניח צבעים נאים, לשם מה הכתמים התחתיים? ואם, מאידך גיסא, רוצה הוא לבנות מערך כתמים, לשם מה הצבע העליון, שכאמור, אין לו כל קשר ישיר עם הכתמים? יכול, כמובן, להיות ציור שבו אינה קיימת זהות בין הכתם ובין הצבע, אך מוכרח, במקרה כזה, להיות ביניהם יחס צורני מחייב. אם יחס כזה אינו קיים, פירושו של דבר שהצייר אינו רגיש לציור, אלא לאווירה או לדבר אחר. ואין כאן כל הבדל אם המדובר הוא בציור פיגורטיבי או מופשט. בציור מס׳ 11, למשל, משתמש נהור בקווים חטופים ומוצקים, שלעיתים הם מסמנים צורות ולעיתים משמשים כתנועות בלבד - הניסיון להשתמש בקו כמסמן צורה ותנועה בעת ובעונה אחת, גורם לכך שאין הוא לא זה ולא זה. הסיבה - חוסר רגישות למשמעות ולשימוש בקו.

נהור נהנה מהצטברויות צבעים ומ״עשיית ציור", אך הנאה זו אינה תחליף למבנה ציורי. הוא מצליח ליצור אווירה שאפשר לקלטה בקלות, אך אווירה בלבד אינה תחליף לתבנית פלסטית. התוצאה במקרה זה - בדים שרבים מהם נעימים לעין ודקורטיביים, ואם נראה למישהו שעיקרו של ציור הוא להיות נעים ודקורטיבי בלבד, הריהו עשוי לקבל סיפוק בתערוכה זו.

שמואל עובדיהו

"שמואל עובדיהו ז"ל" / הארץ / 22.2.63

שמואל עובדיהו שנולד באוקראינה בשנת 1892, הביא עמו, בהגיעו לארץ בשנת 1924, סגנון ציורי אימפרסיוניסטי מתון שסיגל לעצמו בשנות לימודיו באירופה.

אימפרסיוניזם מתון ורך זה, שימש את עובדיהו בכל שנות פעילותו האמנותית הענפה. גם אם סגנון ציור זה מקורו באימפרסיוניזם של מזרח אירופה ואינו סגנון אישי במהותו, נהפך למיוחד אצל עובדיהו כאשר רוב הציירים בארץ פנו לעבר זרמים חדשניים יותר שהגיעו מעבר לים או קיבלו צביון מיוחד באורה המיוחד של הארץ. בעקביות בלתי רגילה דבק עובדיהו בגישה הציורית שלו בסימן אהבה כנה ותום־לבב ואף התלהבות.

עם פטירתו אבד לציבור הציירים ולקהל חובבי האמנות בארץ העקבי, ואולי האותנטי ביותר, בין ציירי האימפרסיוניזם המזרח־אירופאי.

יוסף גטניו

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 1.3.63 / תע' יחיד / בית האמנים / תל־אביב

דבר נדיר הוא לפגוש צייר שבתערובת היחיד הראשונה שלו מופיע בגישת ציור מגובשת ואחידה, ונדיר עוד יותר כאשר ציור כזה אינו רק מגובש, אלא גם חופשי ובעל ייחוד אישי. תכונות אלה אפשר למצוא בתערוכתו של יוסף גטניו. ציוריו של גטניו כבר עוררו בזמנו עניין כשצעיר זה השתתף בתערוכות כלליות, ותערוכת היחיד שלו מוכיחה שעניין זה לא נבע מתמונות מקריות, אלא מאפיין את כלל ציורו. ציורו של גטניו הוא ציור אימפרסיוניסטי מובהק, הטבוע בחותם רגשי עז ותודעה ציורית אמיתית. שורשי גישתו האקספרסיוניסטית של יוסף גטניו נעוצים בציוריות הצבעונית והרגשית של סוטין ונולדה, ולא באקספרסיוניזם החברתי־ביקורתי, ושכלי מעיקרו, של ג'ורג' גרוס ודומיו.

נושאיו של גטניו - או לפחות מערך הרישום המהווה בסיס ראשון לפיתוח הצבעוני – נלקחים מנוף יפו, עיר מגוריו של הצייר. על רישום נוף כזה, מתחיל הצייר לבנות מערכים צבעוניים בשכבות מתפתחות ועולות. הרישום משמש, איפוא, מסגרת מבנה צורנית ראשונה, שעליה מתפתחים מרקמים צבעוניים במשיכות מכחול בטוחות. כל מרקם צבעוני כזה נהפך לכתם צבעוני עצמאי, המתקשר בשאר הכתמים ע"י הצבע התחתון וע"י קצב משיכות המכחול עצמן. יש בכתמים הצבעוניים, המרכיבים את ציוריו של גטניו, בשלות ועושר וכוח אמוציונלי, העושים את הצייר לאחד הכוחות המבטיחים במיוחד בדור הציירים הצעיר.

דניאל פראלאטה

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 15.3.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

דניאל פראלאטה, איש כפר סאלד, מציג קבוצה של ציורים בטכניקות השמן, הגואש והאקוורל בגישה ציורית אחידה, ברורה ועקבית. קיים עדיין ביצירותיו חוסר בשלות מסוים, אך זהו דבר טבעי בהחלט כשהמדובר בצייר צעיר שזו לו תערוכת היחיד הראשונה. ציורו של דניאל פראלאטה הוא ציור מופשט, ועיקרו בניין ואיזון כמה שכבות של צורות דמויות פסים והבאתן למבנה נפחי רב רבדים. מבחינת עשייה, קרוב ציורו של דניאל פראלאטה לזה של שמעון אבני, אך זהו דמיון בעשייה בלבד. בעוד אבני עוסק בתנועות מכחול, המהוות כתב־יד שעיקרו אינו כל כך המבנה כמו הנחת הדגש על הרגישות הלירית של משיכת המכחול, עוסק פראלאטה במבנים מוצקים ומדויקים המצויים בחלל מרווח, כשכל שכבה נבדלת משכנותיה לא רק בצבע אלא גם בשקיפות.

על בד בעל רקע צבעוני־שקוף, עורך פראלאטה מערך של צורות פסים בצבע שקוף קרוב לזה של הרקע. מערך כזה מונח לפי עיקרון איזון שתי וערב שהינו גם אופקי־אנכי וגם אלכסוני. על מערך כזה, המשמש לו כרובד ראשון, בונה הצייר רובד נוסף בגוון שונה ושקוף מעט פחות. בדרך זו הוא ממשיך עד השכבה העליונה העשויה בצבע עבה, וברוב המקרים לבן. הרושם הסופי הוא של חלל שבו ישנו מבנה מורכב של קורות המבתרות חלל זה בעוז, עד התקרבן לעין הצופה.

מערך כזה מחייב את הצייר לבנות את השכבות בצורה כזו, שתהיה הרגשה של התקרבות הדרגתית מהעומק ועד לרובד האחרון. נקודת התורפה של דניאל פראלאטה נעוצה באי יכולתו, בינתיים, לדרג ביחס נכון את מעברי העומק האלה. דבר זה בולט בעיקר בשכבה העליונה, שהיא השכבה הבולטת והקובעת ביותר. כאמור, עשויה שכבה זו בצבע עבה הרבה יותר מקודמותיה, וכך קורה שהיא ניתקת מהמבנים התחתיים ואינה מתקשרת איתן לעומק. מסתבר שהצייר עצמו חש בכך וניסה לקשרה עם החלל שמאחוריה ע"י כך ש"ריבך" אותה בעזרת צבע שקוף - אך זהו פתרון דחוק שאינו מספק. ההדרגה בעומק חייבת להיות טבעית ולא להיעזר ע"י פתרונות שהם טכניים גרידא. שלמות יותר הן עבודות הגואש והאקוורל, בהן טובה יותר ההדרגה לעומק עד שהיא נראית לעיתים כהתפוצצות ממרכז התמונה לעומק לעבר השוליים.

ציונה שמשי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 22.3.63 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

תערוכתה של ציונה שמשי היא תערוכה בה חברו יחד פיוט והומור, דמיון וחומרה לציור הטבוע בחותם אישי מובהק. ציורה של ציונה שמשי הוא דו־מימדי באופיו, אך במסגרת תפיסה דו־מימדית זו מצליחה הציירת לשוות לחומר רטט ורגישות המונעים בעדו מלהיהפך לאטום או שטוח ודקורטיבי בלבד. יש בציוריה של ציונה שמשי מהנושא הספרותי, אך התוכן הספרותי מופיע בדרך ציורית ונהפך למימד עומק נוסף במקום להיות מגבלה. בצורה דומה, מופיע תוכן ספרותי גם אצל פול קליי ודובופה, שאת השפעותיהם עיכלה הציירת היטב בהוסיפה עליהם מגישתה העצמית.

דו־המימדיות, צבעי המתכת העמומים שברקע, הצבעוניות הכללית המיוחדת והמאופקת, העיטור והחומרה הצורנית משווים ליצירותיה של ציונה שמשי מהאווירה של האיקונים הביזאנטיים בתוספת פנטאסט פיוטי ורך.

"הארמון הדל", המוצף פרחים כטירתה של היפהפייה הנמה, נושם אווירת אגדות של דמדומים וצילה של המכשפה הרעה כבר נטוי עליו. "המים החולים", שמספר מבנים כהי־צבע משתקפים בהם, נושאים בגליהם הקטנים מארה חיוורת. "מקום סתרים" הוא מחבוא הילדים המסומן בכתב צופן למחפשי האוצרות הכמוסים וההרפתקאות השקטות. "עולי הרגל" נושאים בגאווה מלאת חומרה הומור שקט וכיעור מלא יופי רב. זוהי תערוכה למבוגרים, שנשאר בהם עדיין משהו מהתפעמות הילדות ומהכמיהה לאגדות.

אביגדור פוסק

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 29.3.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

הסוריאליזם היא תופעה נדירה למדי בנוף הציור הישראלי ותערוכתו של אביגדור פוסק, סוריאליסט עקבי, מהווה אפוא אירוע יוצא דופן במידת מה במסגרת תערוכות הציור. היחס של אביגדור פוסק לנושאיו יכול להיות מוגדר ביתר דיוק כחיפוש סמלים הממחישים תוכן ספרותי בדרך אווירה סוריאליסטית. הסוריאליזם אינו, איפוא, מטרה במקרה זה, אלא אמצעי להעברת תכנים שאינם סוריאליסטיים במהותם. רגישותו של אביגדור פוסק מכוונת לסיטואציה, המהווה לגביו סמל למציאות אנושית, ולאו דווקא לעיצובן הציורי של סיטואציות אלה. דוגמא אופיינית יכולות לשמש סדרות הציורים "עקבות אנוש", "דפוסי ידיים" וכן "תבנית כלב" ו"תבנית ציפור". דמיונו של הצייר גורה מתבניות הגוויות שנמצאו בפומפיי, גוויות אנשים ובעלי חיים שנקברו באפר בעת התפרצות הווזוביוס בשנת 79 לספה"נ. זמניות האדם, נצחיות האבן והניסיון הפתטי של האדם להשאיר עקבות בנצח, המסתכמים בסופו של דבר

בשרידי גוויתו הטבועים בסלע. מהווים לגבי אביגדור פוסק סיטואציה סמלית רבת משמעות. והוא רואה את תפקידו כצייר בבך שהוא נותן לצופה תיאור של הסיטואציה. ההוויה צריכה להימסר ע״י הסיטואציה עצמה, לאו דווקא ע״י עיבודה הציורי. כמובן שעצם בחירת נושא כזה ובידודו - וע״י כך גם הפיכתו למשהו סמלי - מוסרת הלך רוח ואפילו זווית ראייה של הצייר, אך במקום זה צריך ציור רק להתחיל ולא להיגמר. החרדה מבואו הבלתי נמנע של המוות ותהליך ההתפוררות שבעקבותיו, ההתקוממות על זמניות האדם מול נצחיות האבן, מהווים נושא מרכזי בציוריו של אביגדור פוסק. נוצר אפילו הרושם, שמתוך גישה כזאת לאדם החולף המשאיר עקבות בסלע, מתייחס גם הצייר אל ציורו הוא כאל מערכת עקבות שלו עצמו בעתיד - מעין ניצחון זמני על הזמן המנצח. כאמור, רעיונות אלה שבמהותם הם רגשיים ואפילו משהו רומנטיים, הם ספרותיים בעיקרם, וארגונם לקומפוזיציה הנסמכת כל־כולה על הסיטואציה הספרותית, עדיין אינו פותר את הבעיה של עיצובם הציורי הטהור. טכניקת הציור של אביגדור פוסק מתאימה מאוד לגישתו הספרותית ומתאימה הרבה פחות לפיתוח ציורי טהור. פוסק פועל בטכניקת השמן בגישה שהיתר נהוגה עד סוף המאה ה־19 ואצל האקדמים עד היום. אין זה ציור בצבע (גוון) ישר על הבד (א־לה־פרימה), אלא ציור תחתי בשחור־לבן, שעליו מונחים גוונים שקופים המקנים צבעוניות לציור התחתי. גישה כזאת טומנת בחובה סכנה של משיכת תשומת־לב הצייר לעיבוד שחור־לבן (כהה־בהיר) והתייחסות לצבע כאל דקורציה, שתפקידה גם מתן אווירה, ואפילו רימוז לאלמנטים ספרותיים, אך לא חיים עצמאיים של הצבע. ציירים המציירים מהטבע, יכולים להישמר ממכשלה זו מאחר שתמיד נמצא לפניהם הדגם המקורי, שבו המעברים אינם בשחור־לבן אלא במערכות צבעוניות. אביגדור פוסק אינו מצייר מהטבע ובאמת הצבע בציורו אינו קולט כל ממשות עצמית, ועיקר תפקידו לשמש אווירה. ציור כ״המעטה הכחול" היה יכול להיות בעל גוון ירוק, חום כהה או אפור־סגול בלי לעורר שינוי ניכר באווירה או בתוכן החוויתי. כמובן שבל שינוי בצבע במקרה כזה, אינו משנה לגמרי את הסיטואציה המוצגת עצמה, משום שזו נמסרת ע״י הציור התחתי בשחור־לבן. אף שעיקר התפעמותו של אביגדור פוסק מתרכזת בנושא ובסיטואציה, ורגישותו לציור עצמו היא שנייה במעלה; ורק במידה שהציור מדגים את הסיטואציה, יכול כל צופה שאינו מביא עמו התנגדות א־פריורי לכל דיון בנושאים שבמרכזם עומדים המוות וההתפוררות, לקלוט בתערוכה זו משהו מהאווירה האינטנסיבית האופפת את הצייר והעומדת במרכז חוויותיו.

גריגואר מישונז

״תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 19.4.63 / תע' יחיד / גלריה ״תירוש׳ / תל־אביב

גריגואר מישונז נמנה עם פלג קטן של אסכולת פאריס, המעדיף להתייחס לציור כאל מוסר אווירה שהיא ספק פיוטית ספק דמיונית. לגביו, משמש הציור כמפתח למערך חווייתי, מעין

משל ויזואלי לנמשל אווירתי־רגשי. גם בעסוק מישונז בדמויות שעיצובן הוא פיגורטיבי מובהק, הוא מוסר מעין צילומי הווי ממציאות אחרת בעלת מתחים רגשיים וחוקים פנימיים משלה. בהתאם לכך, מבוססים פתרונותיו הציוריים פחות על מבנה ציורי "טהור", ויותר לפי כושרם הפוטנציאלי למסור אותה "מציאות אחרת". לא הקו והיחידות הצורניות הראשונות, הן שמעסיקות את מישונז, אלא התאורה, הבעת הפנים, הג׳סטואליות של הדמויות המצוירות ויחס המתח ביניהן. למרות הקירבה של ציור זה לסוריאליזם, אין הוא למעשה סוריאליזם במובן המקובל של מושג זה, אלא יותר בבחינת הדגשה של מצבים רגשיים מסוימים עד הפיכתם לנקודת המוקד של תפיסת עולם רגשית. מישונז מסיט ומניע את ההשפעות המהוות שיווי משקל רגשי רגיל נוכח ראיית סיטואציה, ויוצר ע״י כך מערך כוחות חדש בו מודגשות חוויות הכמיהה והצפייה המתוחה ל״משהו העומד להתרחש". ייתכן מאוד שלגבי המהדרין תיראה גישה זו כספרותית מעיקרה - אך דומה שאין מקומו של ויכוח זה כאן, ורק הזמן יקבע מהו בדיוק הגבול הדק החוצץ בין "אורגניות ציורית טהורה" ובין "תפיסה אורגנית ספרותית מעיקרה, המועברת בדרך ציור".

מבחינת בחירתו בפתרונות ציוריים, מזכיר ציורו של מישונז את ציורי ה״פרימיטיביים" מסוף ימי הביניים. הסטיות בפרספקטיבה בין היחידות השונות באותו ציור, השימוש הרב בפתרונות דו־מימדיים, הנטייה לאווירת פנטאסט וגרוטסקה, והעיבוד הליניארי־קריקטוריסטי של קלסתרי הפנים של הדמויות המצוירות הם מסממניו המובהקים של מישונז ושל ציירי ימי הביניים כאחד. מישונז משתמש באלמנטים אלה כדי להשיג את אווירת הציפייה המתוחה, שאינה מתפרקת גם כשהדמויות עסוקות בפעילות נמרצת, וקיימת גם כאשר הנושא הוא אידיאלי כביכול. דווקא בקטעי הרקע שבציוריו זרועי הדמויות של מישונז, אפשר למצוא את הקטעים הציוריים ה״טהורים" יותר, המזכירים במשהו את התפתחויות הציור של ימינו. קטעים אלה הם ציוריים יותר, אולי דווקא משום שהם "רקע" ואינם נבדקים כל כך ע״י תיאומם לאווירה הקרה והמתוחה, המהווה את תכנם הבלעדי של כל הציורים.

בתערוכה מופיעים גם אטיודים של ראש אדם, מעין סקיצות קריקטוריסטיות לשימוש בעתיד, וקשה לדעת לשם מה מוצגות סקיצות אלה, השייכות יותר ל״מטבחו" של הצייר מאשר לאולם התערוכות.

ציונה תג׳ר

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 10.5.63 / תע׳ יחיד / גלריה ״צ'מרינסקי״ / תל־אביב

הציירת הוותיקה ציונה תג'ר מציגה תערוכת ציורים בטכניקה מיוחדת, שמקורה בעבודות עיטור וקישוט של האיכרים ההרריים מהקרפאטים. בטכניקה זו מצייר האמן בצבעים על צדו הפנימי של לוח זכוכית, ולאחר מכן מניח לוח זה על רקע שעליו מודבקים ניירות מוזהבים ומוכספים. בציור הצבעוני נשארים קטעים שקופים או סרוטים, שדרכם משתקף הנייר המוזהב ויוצר אווירה חגיגית־פרימיטיבית לציור המוגמר. מסתבר שעצם הטכניקה החדשה

כה הלהיבה את הציירת, עד שלא תמיד עצרה כוח להרהר בקשר שבין סגנון הציור הצבעוני ובין האפקט שנייר הכסף יתן לו לבסוף. האפקט הסופי של הגיגיות איכרית פשוטה ופרימיטיבית מחייב גם סגנון ציור מתאים וקרוב ברוחו, רק בציורים מעטים מאוד מצליחה ציונה תג׳ר למצוא את הסגנון הפרימיטיבי ההולם. דוגמא מאלפת יכול לשמש הציור "המן מוביל את מרדכי הרכוב" שבו מתקרבת ציונה תג׳ר לסגנון ציורי הילדים, המשתלב יפה עם הפאר הנאיבי של נייר הכסף שברקע ומתקשר עימו לחטיבה אחת (אם כי קצת עשירה מדי). בעבודות אחרות אפשר לראות יותר ניסיונות במגמה ליצור "דבר נעים לעין ונאה", כשהטכניקה המיוחדת בה השתמשה הציירת היא, לעיתים תכופות, תוספת שלא לצורך, ובסופו של דבר מהווה אפקט לשמו.

ניצה מליניק-שלזינגר

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 17.5.63 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכת היחיד הראשונה של הציירת ניצה מליניק-שלזינגר, מורכבת מאקוורלים, רישומים וציורים העשויים בטכניקה מעורבת של אקוורל ופסטל. תערוכתה של ניצה היא תערוכת חובבים מובהקת ולכן לא יהיה זה מן הצדק לדון בה מכל נקודת השקפה אחרת. אמנם, יכולה להתעורר כאן השאלה האם יש בכלל מקום לתערוכה של חובב והאם אין החובב, ע״י עצם הצגת תערוכת יחיד בפני הקהל, מוכיח את יומרתו למעמד החורג מגדר חובבנות, אך אם להתעלם משאלה זו - ולא כאן המקום לדון בה דיון ממצה - אפשר לומר שכתערוכת חובבים מעוררת תערוכתה של ניצה אהדה בחוסר יומרנותה. התערוכה רחוקה מאוד מהיות אחידה, אם מבחינת רמה ואם מבחינת תפיסה. כנראה שדבר אחד כרוך בשני: מאחר ולניצה אין עדיין תפיסה חזותית מגובשת ואחידה, אין לה גם כל קנה מידה לבדיקת עבודותיה היא. כמובן שבכל זאת יש לציירת מסוג זה מעין תחליף לעת מצוא של קנה מידה ציורי והוא מה שנקרא טעם, אך יש לזכור תמיד שטעם, כקנה מידה לבדיקת רמת אמנותיות, מוכתב א־פריורי ממושגי היסוד של בעל הטעם, ואם המושגים האלה מבוססים על רגשנות שאינה מאוזנת במידה גדולה של ידיעה מקצועית, הרי שבאופן בלתי נמנע תהיה התוצאה ציור אקלקטי החסר לגמרי רמה אחידה. ובאמת אפשר למצוא בתערוכתה של ניצה, ליד מספר אקוורלים בהם יש מלבד האווירה גם ניסיון לחיפוש כן אחרי יחסי צורה־צבע (ויאמר לשבחה של הציירת אקווארלים אלה הם המאוחרים יותר), גם הרבה ציורים שאינם חורגים, ואף במעט, ממסגרת הסתמיות והבנאליות. כדוגמא לסוג הראשון אפשר להביא את האקוורלים "בית קפה" ו״בית קפה בגן", בהם מורגש הניסיון לטיפול במשיכת המכחול כאלמנט בונה. כדוגמא לסוג השני, שלמרבה הצער הוא רב יותר מהראשון, יכולים לבוא המוצגים "חורבות", "ערבית בצפת" וציורי האווירה חסרי המבנה מסוג "שחר ירוק" ו״מראה ים".

רות שלוס

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 24.5.63 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

בכל סגנון ציור, בפרט אם זה סגנון מגובש, אפשר למצוא את פרשנותו של המצייר למציאות החיצונית האופפת אותו. פרשנות זו מצביעה על שני כיוונים כאחד: הצייר מדגיש צדדים מסוימים במציאות ובעת ובעונה אחת גם נותן למסתכל מושג על דרך ראייתו של הצייר עצמו. העדפת אספקט זה או אחר של המציאות, מציינת את סדר החשיבות בעיני הצייר. פרשנות כזאת, גם אם תהיה המעמיקה, המורכבת ורחבת האופקים ביותר, עדיין אינה בהכרח גם ציור טוב. במקרה כזה היא בחינת פרשנות מעניינת בלבד. כדי להיות גם ציור טוב, חייבת פרשנות זו להיות מותנה בגיבוש ציורי עצמאי. כל פלקאט הוא פרשנות לצד מסוים של המציאות, אך אין זה ציור.

רות שלוס מציגה בתערוכתה הנוכחית, בדיוק כמו בתערוכתה הקודמת לפני שנתיים, מערכת העדפות בתצוגת המציאות. נושאיה הם ילדים עגומים, פועלים קשי יום, וגם אם הנושא הוא נוף, לא נעדר כאן גורם הדלות והעוני בצורת צריפים ומשכנות עלובים. המכנה הנושאי המשותף (להבדיל מן הציורי) הוא העוני, הדלות ועוגמת הנפש הנובעת מקיומם של העוני והדלות. נושא הופך להיות "ציורי" לגבי דידה של רות שלוס רק במידה שהוא מתאר ודן בעצב שבעוני. גם בדיקה שטחית ביותר יכולה להבהיר, שעצב ועוני אינם תאומים סיאמיים הקשורים זה בזה ואינם יכולים להופיע בנפרד: נער עני יכול להיות שופע שמחת חיים ועליצות, ואדם שאינו פועל עני, עלול לשקוע במרה שחורה. ייתכן שהמיליונר עגום מסיבה שונה לגמרי מזו של הפועל המסכן, אך התוצאה האנושית דומה לגמרי. מסתבר שרות שלוס אינה עוסקת בבעיה אנושית פנימית טהורה, אלא מקשרת כגורם ותוצאה מצב חברתי (עוני) עם תחושה חוויתית (עגמה). מסתר שקשר זה אינו נובע, בהכרח, מהכרה מעמדית עמוקה, מאחר שלאחר ככלות הכול ילד, עד כמה שיהיה מפותח מבחינה אינטלקטואלית, עדיין חסר את הכושר לדון את הסובב אותו מבחינה מעמדית, ואם הוא מרגיש בעול חברתי, הוא מתייחס אליו אישית. ואילו אצל רות שלוס נולדו כנראה הילדים עגומים, וההכרה החברתית דבקה בהם מיד בצאתם מרחם אמם.

יש ומתעוררים בלב הצופה כמה חשדות, שאם אמנם יש לאותם ילדים הכרה אתית־מעמדית כה עמוקה, וזהו הדבר שהציור בתערוכה צריך להביע, אין כל צורך להביע, אין כל צורך בעוני ממש כדי להדגיש הכרה זו - מספיקה ההכרה עצמה כדי לעשותם עצובים, גם אם יש סביבם שפע כלכלי. חשד אחר העלול להתעורר הוא, שהציירת רגישה לילד מסכן רק אם הוא גם עני, וכאשר היא מוצאת קומבינציה כזו, הריהי כמוצאת שלל רב - לא מהאתגר ההומניסטי או המוסרי, אלא פשוט משום שזהו הדבר היחידי שמביאה לידי התפעמות אמיתית. בכל אופן, כדאי לבדוק כיצד מציגה הציירת עולם חברתי זה. כאמור, מתחלקים נושאיה לשני סוגים עיקריים: דמויות וגופים. הדמויות מופיעות בקלסתר פנים אחיד כמעט לגמרי כדי לבטא את חוסר משמעות החיים עלי אדמות לעומת נצחיות המוות. באמנות היוונית מופיעה הפרופורציה המנוסחת כדי להדגיש את אידיאל היופי היווני, באמנות

הביזאנטית מופיעה הפרופורציה הקבועה של ראש המדונה או הקדוש משום שהאמנות אינה חיה, לפי מושגי האמן הביזאנטי, חיים עצמאיים, אלא מסמלת משהו אחר. כל סטנדרטיזציה כזאת באה, איפוא, כתקציר מוסכם לסימול משהו אחר, שמעבר לציור עצמו. ואמנם גם בציוריה של רות שלוס באה צורת הסגנון הקבועה לבטא מושג שמעבר לציור עצמו - את הסיסמה: "עצוב להיות עני". זהו קשר ספרותי טהור, ולשם כך אין כל צורך לגייס את אמנות הציור: פלקאט יכול לעשות זאת בצורה נאותה ביותר והבהירה ביותר, ובלי רגשנות חשודה המתלווה לציורים ספרותיים מסוג זה. ובאמת, הפיתוח הציורי בציורי הדמויות של רות שלוס לוקה - להוציא קטעים מועטים המופיעים רק בנופים - בסתמיות וחוסר רגישות, הבולטים במיוחד לעומת הרגשנות הכמעט־פאתטית בהצגת הנושא. לגבי רות שלוס, מהווה הנושא את תוכן הציור ולא תרגומו של הנושא לשפת האמנות הפלסטית. רק כאשר הנושא נדחק מעט הצידה, מתחיל להופיע על הבד גם פיתוח ציורי, כפי שאפשר למצוא בנופים. בנופים אלה, שבהם אין הדחקות הסוציאלית יכולה לבלוט במידה כה מרובה, אפשר למצוא מידה גדולה יותר של תודעה לפיתוח ציורי. אמנם אפשר לטעון, שדווקא משום שבנופים אלה בולט ומוצג יותר הפיתוח הציורי, מופיעה גם חולשתו האימננטית של פיתוח זה בחמקנות צבעונית מסוימת, חוסר פרופורציה בין פרט וכלל, חלוקה הנוטה מעט למכאניות והעזרות באווירה רומנטית־רגשנית שצריכה לחפות על חריגות שונות בתפיסה החזותית. אך בנופים אלה יש לפחות ניסיון למבנה, בעוד שבציורי הדמויות גם זה איננו. מסתבר שלמכור לקהל פסבדו־צער של ילדים סתמיים (אך עניים!), הוא דבר שונה לגמרי מלהביע באמצעות ציור חווית סבל אמיתית.

אליהו גת

"תערוכות בתל־אביב ואגפיה" / הארץ / 6.6.63 / תע' יחיד / בית האמנים / תל־אביב

אליהו גת אינו פנים חדשות בציור בארץ. עוד מימי פעולתו במסגרת "קבוצת העשרה", החל לפתח סגנון פיגורטיבי שהלך הלוך והפוך לכתמי. בשנים האחרונות, נטש את דרך הציור הפיגורטיבי, ובתערוכה הנוכחית הוא מציג אקוורלים, שהם פרי עבודתו בתקופה האחרונה. אליהו גת הגיע לציור המופשט מאוחר מאוד, וחייב היה לדעת שגישת ציור זו מחייבת, מעצם טבעה, משמעת צורנית קפדנית ביותר. לא צד השחרור בלבד הוא החשוב כאן, אלא "השחרור" במסגרת צורנית מדויקת, השומרת על עיקר הציור הפיגורטיבי גם כאשר היא משליכה אחר גווה את הנושא. במפתיע, אין למצוא משמעת צורנית זו בציוריו של אליהו גת. יש אווירה, יש משחק, יש הנאת עשייה - אך אין ארגון פנימי של היחידות הצורניות, ובמקומן באה נטייה לשימוש באפקטים כהתזה וערוב צבעים על הנייר. מתעורר במקרה כזה החשש, שעם המעבר למופשט, איבד אליהו גת את עיקר תוכן ציורו וחבל.

פרץ הסה

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 14.6.63 / תע' יחיד / גלריה "שולמית" / תל־אביב

בגלריה החדשה והנאה "שולמית", שנפתחה זה עתה בתל־אביב (רח' יוסף אליהו 7), מציג פרץ הסה תערוכה הכוללת כ־30 יצירות. בציוריו של פרץ הסה מתקופת השנתיים האחרונות מופיעים עצמים שונים (אבנים, חרסים ואף מאובנים) המודבקים לבד הצבוע המשמש להם רקע ו"מרחב מחיה".

פרץ הסה ניחן ברגישות רבה ליופיים של עצמים טבעיים (במקרה זה: האבן בצורותיה השונות), ובתערוכתו הוא מנסה לשתף את הצופה בהתפעמות התוקפת אותו נוכח עצמים אלה. אין הוא מסתפק בסידור אסתטי של האבנים על משטח הבד, אלא גם צובע את המשטח בצורה שתעורר בצופה אסוציאציות לרקע הטבעי של האבנים שבציור.

השימוש בחומר טבעי, מעובד ובלתי מעובד, נפוץ ביותר באמנות הפלסטית בעשור האחרון. לאחר ההשתאות הראשונה מעצם השימוש בחומרים שלא היו מקובלים בציור מקודם והופיעו כיחידת מבנה עצמאית המאפשרת שימוש במערכות אסוציאטיביות חדשות, הוכר השימוש בחומר כטכניקה אמנותית לגיטימית שחלות עליה ה"מגבלות" החלות על כל טכניקה ציורית ופיסולית: הטכניקה אינה טובה או רעה אלא השימוש בה יכול להיות יאה וטוב או רע. כאשר צייר כפרץ הסה משבץ במסגרת ציורו אבנים, יש שתי אפשרויות עיקריות להתייחסות לשיבוץ זה: א) התייחסות אל האבן כאל תדמית לאבן אמיתית, תדמית המשתלבת עם שאר יחידות הציור המקובל זה דורות, או ב) להתייחס לאבן כאל עצמה, כאל ממשות קונקרטית בעלת חוקים עצמאיים ומטען אסוציאטיבי משלה.

מתוך דרך עבודתו של פרץ הסה ומציוריו המוקדמים יותר, אפשר להגיע בנקל למסקנה שהצורך שדחף אותו לחבר אבנים ממש במסגרת הציור, הוא הצורך בהמחשה ממשית יותר, שלא בדרך התדמית. ככלות הכול, מה מונע ממנו לצייר אבן בשיטה נטורליסטית, וכך ליצור אשליה של החומר במקום הצגת החומר עצמו? המסקנה הבלתי־נמנעת היא, איפוא, שפרץ הסה משלב את האבן בציור מתוך ניסיון להדגישה כיחידה עצמאית, שתפקידה להעביר חוויה הקשורה בה כיחידה כזו. אך יש לזכור שיחד עם שילוב האבן עצמה, מתייחס פרץ הסה לשאר הציור כמעביר תדמית בלבד. הרקע מצויר כולו, ולכן אינו בשום פנים ואופן הרקע הטבעי של האבן המוצגת. אמנם, עיבוד הרקע נעשה בצורה המזכירה את הרקע הטבעי, אך כל "צורה המזכירה" במקרה כזה היא תדמית לדבר ולא "הדבר עצמו". ציורו של פרץ הסה אינו לאמיתו של דבר "ציור חומר" ממש, וודאי וודאי שאינו ציור תדמית ממש. היחס בין העצם לרקע נשאר בגדר מחווה של רצון טוב שאינו מגיע ליחס אורגני. עד כאן, על הקשר שבין העצם המוצג לבין הרקע, אך הרהור שני חושף ליקוי נוסף ומהותי לא פחות: אם באמת נקבל את ההנחה הראשונה, שהחומר הגולמי, חסר העיצוב הצורני ביד אדם, פועל פעולה שאפשר להגדירה כהעברת חוויה בדרך אמנות, לשם מה בכלל יש צורך בהנחת אבן על בד באולמי תערוכה? האם לא פשוט יותר והגיוני יותר לצאת ולהתבונן ולהזדהות עם הנוף האמיתי, המוחשי ומשתנה תמיד? לשם מה להניח עלה כאשר אדם יכול לצאת ולחוש עץ? כדי למנוע טעויות, יש להדגיש שעצמים יוצרים מערכות של אסוציאציות, ואדם, אם רק יש בו שמץ של רגישות,

יחוש בהם גם משמעות. אך דומה שהצייר שיביא הר שלם, הכולל מפל מים אותנטי לגמרי, לאולמי תערוכה ויגדירם כיצירתו (משום שבחר דווקא בהר הזה ומשום שנוצר בו יחס אל המפל הזה ומשום שיחס כזה - או דומה לזה - חייב להתעורר בלב כל צופה) יטעה טעות יסודית וגדולה: אמנם ההר יפה והמפל מעורר חוויה, אך אין הם יצירתו של המציג.

כדי שעצם יהיה יצירת אמנות, חייב האמן להיות אחראי לעיצובו מאלף ועד תו. העיצוב עצמו הוא שימסור את סולם העדפותיו של היוצר, ודרך סולם זה גם את מערכת יחסיו אל המוצר.

כל בחינה אסתטית שגרתית המנסה להעריך הכול לפי מושגי "זה יפה", "זה לא יפה!" אינה יכולה לשמש קנה־מידה למוד בו אמנות או טבע.

פרץ הסה מסביר גם בהקדמה לקטלוג התערוכה: "אם העלם הקוטף פרחים ומגישם לאהובתו אינו מזדהה עם זר הפרחים?" ופה טמונה אחת הטעויות היסודיות שבדרך פתרונו הציורי: הזדהותו של העלם אינה מעלה ואינה מורידה ביפי הפרחים עצמם אף כמלוא הנימה. הפרחים יפים ויחסו של העלם לאהובתו יפה, אך אין לערבבם זה בזה. הם שייכים להקשר שונה לחלוטין. הפרחים היו פורחים גם בלי העלם, ויחסו לאהובתו התעורר עוד לפני שראה את הפרחים. אנו מוכנים להזדהות עם פרץ הסה באהבתו לפרחים, אך לא נוכל לקבלם כסמל (או לפטיש בהקדמתו של פרץ הסה) ממחיש ליצירה אמנותית. לכל היותר, אפשר לקבלם כסמל לאהבתו של פרץ הסה ליצירה אמנותית.

ג'ון בייל

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 14.6.63 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ציוריו של ג'ון בייל, בתערוכת היחיד שלו בגלריה "צ'מרינסקי", הם תוצאה של חיפושים ארוכים שאפשר היה לעקוב אחריהם דרך ציוריו שהופיעו בתערוכות כלליות שונות. הנטייה לבנות מבנה כתמי בצבעים מעודנים וכמעט אקסיטיים, הגיעה בתערוכה הנוכחית לביטוי מלא. הצייר רכש לו גם בטחון בבנייה הציורית, ודבר זה בולט בחופש הביצוע שאינו פוגם בדיוק הצורני. אין זה עדיין ציור ספונטאני לגמרי: ניכרת בציורים העמידה מול הבד כשהמכחול הרווי צבע מוכן ומוצב בעוד עין הצייר בוחנת זמן רב את הבד לגלות אם באמת יהיה זה הכתם המדויק. זה שריד של גישה גראפית התובעת ניקיון מסוג אחר לגמרי מזה שבציור, אך גם במסגרת הנוכחית מצליח ג'ון בייל ליצור בדים עשירי צבע ובעלי אווירה בסגנון אישי. הרגשיות המופגנת בגווני הצבע השונים של סולם צבעים אחד, ההיסוס בהנחת המכחול ורכות הכתמים משווים לציוריו של ג'ון בייל שמץ של אווירה סלונית וכמעט נשית – דבר שאינו פוגע, כמובן, באווירתם האסתטית-דקורטיבית. הרכות אינה רק רכות של הביצוע והצבע, אלא יותר רכות של התוכן, של הבשורה החוויתית שהיא בסיכומו של דבר עיקר הציור, וזה אולי, מה שנותן לציוריו של ג'ון בייל אותו גוון אסתטיציסטי.

מיכאל תמר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 21.6.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכתו של מיכאל תמר היא תערוכת יחיד שנייה של צייר זה, אך אין כל דמיון בינה ובין תערוכתו הקודמת מלפני שנתיים. חוסר דמיון זה הוא רק לשבחו של הצייר, שהספיק תוך השנתיים שחלפו להעמיק את גישתו הציורית. במקום הקומפוזיציות האסתטיות והסתמיות מאוד שהוצגו בתערוכה הראשונה, אפשר למצוא בנוכחית ניסיון כן לבנין ציורי דינמי ואקספרסיבי.

לא כל הציורים שבתערוכה הם מעור אחד, אם כי ניכרת בכולם אותה אסכולת ציור שמקורה - לפחות בארץ - במכון לציור ופיסול ע"ש אבני. הציורים בנויים על מערכי משיכות מכחול נמרצות ודינאמיות, צבעוניות הנעה בדרך כלל מצבע יסוד אל השחור והאפור. חיפושיו של מיכאל תמר משתקפים במספר תת־כיוונים, שכולם נמצאים במסגרת אותה גישת ציור אקספרסיבית: בחלק מהציורים מופיעה העדפה של התנועה כיחידת יסוד עיקרית בעוד שבחלקם השני, נשארת משיכת המכחול קצרה ואינה נהפכת לתנועה, אך משווה דינאמיות רבה לתחושת החלל הנוצר.

בציורים בהם מושם הדגש על התנועה, מופיעה התנועה תמיד במשיכות מכחול בצבע שחור, שלעיתים בנוי ברובד אחד על רקע נייטרלי המרמז לעומק, ולעיתים ברבדים מספר על רקע דומה (13, 24). השימוש בצבע השחור נובע מכמה סיבות, שהעיקריות בהן הן קרבתו של צבע זה לרישום, הנוחיות בשימוש בצבע חזק המאפשר את הבלטתו (בלי לפגוע באורגניות) על יד שאר הצבעים; ואחרון אחרון חשוב, העובדה שמיכאל תמר, גם בהשתמשו בצבעים שונים, מצייר למעשה בסולם שחור־לבן, וחשיבותו של הצבע הקיצוני (השחור) במקרה זה מובנת מאליה. בציורים שבהם אינו מושם הדגש בתנועה, בולט יותר המכנה המשותף לכל ציוריו של מיכאל תמר: הנטייה לבנות מרחב בו נסחפת עין המסתכל באלכסון למעלה ופנימה - בדומה לאלכסון הבארוקי הידוע. נטייה זו מופיעה בבירור בכל ציוריו של מיכאל תמר, אם בצורת תנועה חזקה ואם בצורת מבנה העשוי ממשיכות מכחול קצרות.

בשתים מתמונותיו (12; 4) מופיע גם ניסיון לחזור לדימוי פיגורטיבי במסגרת הפתרון הטכני של שאר המוצגים, אך באלה יש יותר מן הרמז למה שעלול לקרות מאשר הישג, שאפשר לרון בו כבעובדה קיימת. כאמור, מעוררים חיפושיו של מיכאל תמר בתערוכה זו אמון בגלל ישירותם ומידת הספונטניות שבה נעשו, אך באותה ספונטניות עצמה טמון גם פח, שמיכאל תמר לא לגמרי הצליח לחמוק ממנו. כאשר ספונטניות מזדהה אצל צייר עם מהירות הביצוע, יש תמיד חשש שמהירות זו תהיה על חשבון הדיוק בעיצוב הצורני, או בבהירות המסירה של התפיסה הכללית. ואמנם, דווקא בספונטניות ביותר שביצירותיו, באלה שבהן מודגשת התנועה הנמרצת והחריפה, אפשר למצוא שהתנועה הופסקה ע"י הצייר לפני שהגיעה למסגרת הציור. וכך גורם הצייר עצמו להיעדרותה של התנועה שאותה רצה להדגיש. אין ספק שזהו פרט טכני בלבד, אך זהו גם פרט טכני עקרוני, שאי הקפדה על ביצועו

הנכון, גורמת לכך, שחלק מהתנועות שבציור נהפכות להד חלש של עצמן - ואז נמצא הצייר לא בסימן פגם טכני, אלא בסימן פגיעה בעיקר ציורו.

ברכה צפירה

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 28.6.63 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

ברכה צפירה אינה מהציירים הממעיטים בתערוכות, וכך אפשר לעקוב בפירוט רב אחרי כל שלבי התפתחותה הציורית מתחילתה ועד תערוכתה הנוכחית. אם לדייק, אפשר לומר שאין אלה שלבי התפתחות כסדרם, אלא התפתחות שלב אחד היוצא וחוזר אל עצמו ומתווה תוך כדי כך מעין "שלטי תנועה" המורים על כוונותיה של הציירת. יש להדגיש ולציין שיש הבדל, או אולי אפשר לכנותו בשם "פער", בין כוונות הציירת ובין היש האמנותי הנוכחי. כוונתה המוצהרת של ברכה צפירה יומרנית למדי ומעוררת, יחד עם זאת, אהדה: כבת הארץ המעורה בנוף ובחיי האמנות, מנסה ברכה צפירה ליצור משהו הנקרא בפיה "אמנות ישראלית", וציוריה משמשים לפי דבריה סימני דרך לאמנות ישראלית כזאת. לא כאן המקום לדון מהו המושג המוגדר במילים "אמנות ישראלית", כנבדל ושונה מ"אמנות הנעשית ע"י ישראלים", "אמנות יהודית" או "אמנות שנושאיה וצורותיה נשאבו מנוף הארץ". בקונטקסט זה, חשוב יותר לראות באיזו צורה מנסה ברכה צפירה, כציירת, למסור משהו ייחודי לה כילידת הארץ ותושבתה מצד אחד, וכאמנית המחפשת את דרכה העצמאית והאישית מצד שני. המשותף לכל תערוכותיה של ברכה צפירה היא הנטייה לשימוש בצבעים בהירים שלא בגישה ליניארית, בנין ציורי ספונטני ודינמי, ותנופת מכחול עזה וקצרת רוח. התוצאה הם מבנים צבעוניים נמרצים ודמויי נוף. הנטייה למשיכת מכחול ספונטנית, מסבירה גם את הצלחתה הגדולה יותר במדיום צבעי המים והגואש מאשר בצבעי השמן, שהם מטבעם חומריים וסרבניים. יחד עם זה, יש לזכור שגם בעת השימוש בצבעי מים, אין הקפדה על אופיו המיוחד של מדיום ציורי זה, ולעיתים קרובות משתמשת הציירת באקוורל כבצבעי גואש או אפילו שמן.

כאמור יש עדיין פער בין הכוונה המוצהרת ובין היש האמנותי. כל טענה של הציירת, שהעדפתה לציור ספונטני וצבעים ברורים ובהירים אינה באה מהעדפות אסתטיות אישיות, אלא מהמחשת האור והנוף בארץ, טענה בדיקה יסודית וזהירה. נדמה שהמסתכל יישאר על קרקע הרבה יותר איתנה בהתייחסו להעדפות אלה כאל העדפה אישית, וישאיר את שייכותה של העדפה זו אל "הציור הישראלי" כמשהו הטעון עדיין בדיקה בזמן מאוחר יותר.

צויינה כאן עוד נטייה של ברכה צפירה, שכדאי להרחיב עליה את הדיון. הכוונה היא לאותו קוצר רוח, שצדו האחד הוא אנרגיה ויצרנות לא רגילות, וצדו השני חוסר ביקורת עצמית מספקת, עשייה מהירה מדי והפגנת תערוכות מרובות. קוצר רוח כזה יכול לגרור אחריו רבים, אם הוא מופיע אצל צייר המחולל אסכולה בכוח ציורי ובכוח הדרכתו העיונית. מכל מקום, ברכה צפירה אינה בחינת מחוללת אסכולה שציוריה משמשים אתגר לאמנות

הפלסטית בארץ, אך טוב תעשה אם תצמצם ככל האפשר את הפער שבין הכוונה ובין היש, ודבר זה ייעשה ע״י ריסון קונסטרוקטיבי של קוצר הרוח ולא ע״י כמות המוצרים.

יוסי שטרן

״תערוכות בתל-אביב״ / הארץ / 5.7.63 / תע' יח' / גלריה ״צ׳מרינסקי״ / תל־אביב

אחד הקטעים המכאיבים ביותר בסרט האכזרי "מונדו קאנה", המוצג עתה בתל־אביב, הוא הקטע המתאר פראים הפוגשים לראשונה באווירון. אחרי שראו שדה תעופה שנבנה ע״י אנשים לבנים ומטוס הנוחת בו - דבר שאין לו כל הסבר מתוך חייהם הפרימיטיביים ביערות העד - פירשו את התופעה לעצמם שזו ציפור פלאים אשר נשלחה ע״י אבותיהם לקחתם למקום שכולו טוב, אלא שהלבנים, בערמתם, פיתו את הציפור ע״י כך שבנו לה שדה נוח לחניה. בגובה רב, בונים להם הפראים, ללא כלי עבודה ובמאמץ עליון, שדה תעופה משלהם, וכדי לשכנע את הציפור לבוא אליהם, הם בונים מקליפות עצים, עלים וזרדים, מעין מטוס, העומד על מסלול נחיתה זה. כל החיים הנורמליים בשבט נפסקים וכל בני השבט עומדים רציניים ודרוכים, יום יום ולילה לילה, ומחכים לציפור שתבוא. חוסר התוחלת שבציפייתם, התמימות הנוראה שבהסברם הילדותי, נוגעים עד לב יותר מכל ספרות יאוש וזעקה לשמים של הספרות המודרנית. משהו מתחושה מכאיבה זו - אם כי בצורה פושרת וחריפה הרבה פחות - מתעורר כאשר פוגשים באדם המשתמש בטכניקה שאינה מובנת לו לחלוטין בשקידה קפדנית, מתוך אהבה אמיתית ומתוך כוונות טובות ביותר. כאשר ילד מרכיב, מתוך מטרות משחק ודמיון, מכונית מקופסאות, ארגזים ואביזרים שונים, הרי הדבר הוא טבעי ורגיל, אך אם אדם מבוגר עושה זאת בכוונה רצינית לגמרי ומתוך אמונה שמכונית זו תיסע לארצות הזהב, הרי התמימות שהוא מגלה ב״חוקי המשחק" של החיים, מכאיבה דווקא משום רצינותה.

אמנם יוסי שטרן לא הרבה בהצגת תערוכות, אך הוא מוכר למדי על פי עיטוריו ואיוריו לספרים שונים (מהידועים שבהם: "שלושה בסירה אחת"), רישומים בעיתונות וציורים שהופיעו בגלריה "ספרא" בירושלים. כמורה לרישום בבית הספר לאמנות "בצלאל" בירושלים השאיר את חותמו כרושם גם אצל מחזורי תלמידים רבים. רישומיו של יוסי שטרן מצטיינים בקלילות, הומור שובב. אפיון קריקטורי וניקיון גראפי מכוח ידו הבטוחה. כל אלה הם נתונים מצוינים לקריקטוריסט וצייר ציורים בעלי אופי קליל. נטייתו של יוסי שטרן לעיטוריות ואורנמנטיקה ויכולתו ליצור קומפוזיציה פשוטה ומאוזנת, מאפשרות לו גם לגשת לציור דקורטיבי שיתאים לקיר בעל אווירה בלתי יומרנית. אך מכאן ועד לציור עוד יש מרחק.

בתערוכתו הנוכחית מופיע יוסי שטרן בגישה אבסורדית לחומר. האבסורד שבגישתו בולט עוד יותר אם מביאים בחשבון את העמקת הבנת החומר והחומריות בעולם האמנות היום, שהדיה נשמעים (נראים, ליתר דיוק) היטב גם בארץ. כל השימוש בחומר נבע מתוך ההכרה שכל דימוי־מחקה לחומר אינו מוסר, אף בצורה שטחית, את ערכיו האסוציאטיביים

והמבניים. חומר וחומריות אינם ניתנים להיתרגם ישירות ליחידות מבנה פלסטיות־ציוריות אחרות, כנקודה, קו, צורה פשוטה וצבע. טבעי הדבר שאמנים בעלי רגישות והכרה ציורית, הגיעו למסקנה שאם אין תחליף לערכים שמייצגת החומריות והחומר עצמו, יש להכניסם לציור. אמנים כטפיאז וזולטן קמני חקרו והשתמשו בחומר עצמו כיחידה ציורית, המאפשרת מערכים ציוריים חדשים. האפיגונים המופיעים מיד אחרי כל תגלית, השתמשו בחומר כרקע דקורטיבי וכערך אסתטי בלי להבין את הצורך הפנימי שגרם להתחלת השימוש בו. בא יוסי שטרן ועשה את הצעד האחרון והאבסורדי ביותר בשימוש בחומר: הוא לוקח את השימוש הבלתי נכון בחומר של האפיגונים, שכאמור, משתמשים בחומר כערך דקורטיבי ולא כערך מבני, ועושה ממנו תדמית. הדבר דומה למהנדס שבמקום להקים קיר לבנים פשוט, מקים קיר לבנים, מכסהו בעץ, את העץ מכסה בטיח, ועל הטיח מצייר לבנים.

אם יסולק הרקע, שהינו תדמית חומריות, מציוריו של יוסי שטרן, יישאר רישום צבעוני קריקטורי ואילוסטרטיבי בסגנונו הרגיל של הרושם. למעשה החומריות - או יותר נכון הפסבדו־חומריות - והצבע אינם ממלאים כל תפקיד של ממש בציוריו של יוסי שטרן. הרישום שהוא כביכול חריתה בחומר (שאיננו), חינו אותו רישום עצמו מתוך "שלושה בסירה אחת" והאילוסטרציות הנעימות והקלות האחרות.

כדי שלא יהיו ספקות, כדאי לציין שאין כאן כל כוונת הונאה או יצירת ערך דקורטיבי/שטחי במתכוון ע"י הצייר. כוונתו טהורה, והמאמץ הציורי הוא כן ואמיתי, אך יחד עם זה שריר וקיים מה שנאמר לעיל.

ציונה שמשי, נחום כהן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 12.7.63 / תע' משותפת / גלריה 220 / תל־אביב

ה"באטיק" ("מנומר") הוא שם של טכניקה הנעזרת בשעוות וצבעים מיוחדים, שמוצאה ביאווה והיא מתאימה במיוחד לציור על אריגים, במיוחד על משי ועל עץ. כמו כל טכניקה אמנותית אחרת, גם טכניקת הבאטיק אינה מטרה אסתטית לעצמה, אלא רק דרך עבודה, שכאשר משתלטים עליה כראוי, משמשת אמצעי ליצירה של ממש.

ציונה שמשי ונחום כהן מפגינים בתערוכתם המשותפת יכולת טכנית גבוהה, המאפשרת להם להגיע לעושר צבעוני שבצרוף חוש המצאה צורני, מעלים את מלאכת הבאטיק לדרגה של אמנות, שמעבר לאומנות. רוב המוצגים הם מוצרים פונקציונליים, כגון צעיפים, מפות, גלימות וחולצות, אך ערכים שימושיים אלה אינם פוגמים אף במלוא הנימה ברמתם האסתטית הגבוהה של המוצרים.

במפתיע, מתגנב דווקא למוצרים, שלכאורה הם דקורטיביים ושימושיים בלבד, גוון מזרחי עשיר־דגם ומעודן־צבע, היכול להופיע רק בארץ שבה נפגשות תרבויות המזרח והמערב

כאחד. מוזר לפגוש דווקא בתערוכת מוצרים כאלה - ולא בתערוכה "טהורה" - רמזים ראשונים, ואולי אף יותר מרמזים סתם, לסינתזה שתביא פעם ליצירת אמנות בעלת סגנון מקומי מובהק. ייאמר לזכותם של ציונה שמשי ונחום כהן, שסינתזה זו לא נעשית בשום פנים ע"י ויתורים, פשרות או שאיבה מן המוכן, אלא דווקא בדרך עיכול יסודי של תפיסות האמנות של ימינו והתאמתן למטרה המיוחדת. זוהי תערוכה החייבת לעורר עניין לא רק אצל מתכנני אופנה ונשים הצמאות לאביזר מקורי ובעל ערך אסתטי ואמנותי בתלבושתן ובביתן, אלא גם אצל ציירים, שוודאי יוכלו ליהנות מפתרונותיהם הצבעוניים והציוריים הנאים של ציונה שמשי ונחום כהן.

אורי אליעז

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 26.7.63 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכתו של אורי אליעז היא לו תערוכת יחיד ראשונה וכבר בתערוכה ראשונה זו מתגלה אליעז כצייר רגיש בעל כוח אמוציונלי רב - גם אם הוא אך בראשית דרכו הציורית. נושאיו של אליעז הם ילדים, צעצועיהם ועולם הדמיון והפיוט האופף אותם. אין זה עולם הילד כפי שהוא נראה ע"י הילד, אלא יותר עולם הילד כפי שהמבוגר-הצייר מדמיינו לעצמו, בשאבו מזיכרונותיו האישיים ומעיניו הפקוחות־סקרניות של ילדו. זהו עולם שהפנטאסיה והעיטור משמשים בו יחדיו, כשהם סובבים סביב לציר המרכזי של דמות הילד.

אורי אליעז אינו צייר ליניארי, ועיקר כוחו בבניית משיכות מכחול המעצבות את הצורה בעזרת כתמי צבע וארגונם. טבעי, איפוא, הדבר, שבציורים הנסמכים בעיקר על רישום או על הגדרה צורנית ליניארית בכלל, מצליח הצייר פחות מאשר באלה הבנויים על משיכות המכחול. מבנה ציורי מורכב הבנוי כולו ממשיכות מכחול, הוא משימה כבדה גם לצייר בעל ניסיון רב, ורק טבעי הוא שצייר צעיר ינסה לעשות כמה "קיצורי דרך". קיצורי דרך אלה נעשים ע"י אליעז בשני אופנים: שימוש רב מדי בגווניו של הצבע האפור והתחמקות(בחלק מהציורים) מיצירת רקע בעל מבנה צורני, הנובע מאותו מבנה שבו נתפס המוטיב המרכזי של הציור. לשם דיוק, יש לציין, שגם במסגרת השימוש הרב מאוד באפורים - שהינם מטבעם צבעים נייטרליים ובלתי־מחייבים - מופיעה גם בצבעים אלה לעיתים קרובות משיכת מכחול וגישה, המשווה להם - אם לא תכונה צבעונית - לפחות ערך צורני.

עם כל האמור לעיל, בהתחשב בכך שזו תערוכת יחיד ראשונה, נראות כל ההערות כהקפדה חמורה מדי, שמטרתה יותר לעמוד על סכנות הטמונות לפתחו של הצייר מאשר להעיר על ליקויים למעשה. תערוכתו של אורי אליעז היא לכל הדעות תערוכה העולה בהרבה על הרמה המקובלת של תערוכות יחיד ראשונות, ומפגינה ציור בעל יכולת ורגישות.

חיים ברגל

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 2.8.63 / תע' יחיד / גלריה "שולמית" / תל־אביב

ציוריו של חיים ברגל מהווים ניסיון רציני לתאר את הנוף שבו מצוי הצייר, בצורה הנבנית גם מהציור המופשט וגם מהציור הפיגורטיבי. חיים ברגל אינו מסתפק שוב בתיאור חיצוניותה של המציאות שסביבו, אך בכך בלבד לא סגי. בעיית אפשרויות מסירתה של מהות זו, היא בעייתו העיקרית של הצייר. בארגונה של מציאות זו במסגרת קומפוזיציה ציורית - ארגון המחייב ויתור על הרבה פרטים והשארת העיקר. חיים ברגל מנסה לתאר את מהות הנוף בו הוא מצוי, וניסיון זה הוא, בעת ובעונה אחת, כוחו של הצייר וגם חולשתו. כשמנסים לתאר מהות, חייבת מהות זו להיות ברורה היטב לצייר. חיים ברגל בוחר למסור מהות של עץ בננה, למשל, ע"י שימוש בצורות הלקוחות - או אפילו מזוקקות - מעץ הבננה המוחשי. התוצאה היא פער - לעיתים עד כדי התנגשות - בין קטעים שונים בציור, שצורותיהם ניתנות להילקח מהעצם ובין קטעים אחרים שצורותיהם אינן ניתנות, לפחות לא בנקל, להילקח מהעצם המשמש אובייקט. קל הרבה יותר לקחת מוטיבים צורניים מגדר או אפילו מסלע, מאשר לזקק מוטיב צורני מאובייקט אמורפי יותר טבעי - כמו למשל השמיים. אין זה רק הבדל במהות האובייקט, אלא הבדל עמוק לא פחות באפשרות העברתו של אובייקט כזה אם ניגשים אליו בגישתו של ברגל למדיום של צורה ויחידה בניינית ציורית. למעשה, הקונפליקט נעוץ, עוד לפני שהגיע לפתרון, או לניסיון של פתרון ציורי, בפנומנליזם. אין עדיין לחיים ברגל גישה אחידה וכוללת לסוגי האובייקטים השונים המשמשים לו נושא, והדי חוסר אחידות זו משתקפים גם בציוריו. ליד נושא מרכזי מוחשי בנוי ומסוגנן, מופיעים כתמים אמורפיים צבעוניים, שאינם נובעים בהכרח מפיתוחו הצורני של הנושא עצמו.

בדרך פשטנית יותר אפשר לומר, איפוא, שהיחס בין הנושא המרכזי ובין הרקע אינו אורגני די הצורך, אם כי יש כל הסימנים לראשית ארגון כזה. דווקא הציורים הקטנים יותר, כגון "שדות", "ערוגות" ודומיהם, שלמים הרבה יותר בתוך עצמם - אולי דווקא משום שאין הצייר מערבב בהם סוגים שונים של אובייקטים. ניסיונו של חיים ברגל מעניין במיוחד, דווקא משום שגישתו מאפשרת - בפי שמוצאים בציורים הקטנים יותר - לחבוק במסגרת ציור אחד אווירה (שאינה אנקדוטית) עם ערכים צורניים שבהם מנסה הצייר למסור מהויות.
זהו ניסיון שכדאי לעקוב אחריו.

דוד משולם

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 9.8.63 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

בשנתיים האחרונות, התפתח ציורו של דוד משולם והתגבש ממצב של חיפושים עם כיוון רגשי ברור ופתרון ציורי מהסס, לציור מגובש בעל סגנון אישי מובהק ללא כל ויתור על האספקטים הספרותיים שאפיינו ציור זה תמיד.

המציאות אותה מנסה דוד משולם למסור בציוריו, היא מציאות שפרוש עליה דוק של פיוט, נטייה לפנטאסט העובר עד לגרוטסקה וכמיהה עמוקה לגעת במשהו שהוא "מעבר לדברים עצמם", מעין נמשל למשל המציאות שסביבו. העולם שמנסה דוד משולם למסור בציוריו, הוא עולם בו נפגשים המציאות השגרתית עם המוזר והמופלא, ההופכים אותה למערכת סמלים המרמזת על סדר מציאות אחר. עצמים שגרתיים כחוטי חשמל, בתים, גלמים ממשחקי השח ולוח מודעות, מקבלים משמעות מיוחדת כשהם מוכנסים להקשר שונה מהרגיל. או אז מופיעות מכשפות עוטות לוט על חוטי החשמל, והשיכורים המשתרכים ברחובות הופכים שליחים של סדר טראנסצנדנטי. קרבתו של הפנטאסט לגורטסקי, מזכירה גישות דומות באמנות המאה ה־20, כגון זו של קפקא בספרות ואנסור בציור, אלא שטיפולו של דוד משולם אינו בהיר וקל - מבחינת עיצוב טכני - בדומה לשל אנסור, ונוטה הרבה יותר לאקספרסיוניזם. עד כאן, על העולם הרוחני שדוד משולם מנסה למסור בציור - עולם שבלי העברה חופפת לציור בעזרת שפה ציורית הולמת, נשאר עולם ספרותי מעיקרו. פתרונו הציורי של דוד משולם התפתח להפליא מאז תערוכותיו האחרונות והגיע - למרות השפעות שונות שהן רק לחיוב - כדי שפת ציור אישית, אך עדיין אין עקביות מלאה בפתרונותיו הציוריים. דוגמא להתנגשות עקרונותיו הציוריים בינם לבין עצמם, אפשר למצוא בתפיסת המרחב כפי שהיא מופיעה בציורים. כמעט בכל הציורים חלוקת השטח ועיצוב הנפח, הם כמעט אך דו־מימדיים. כמעט - משום שיש בכל זאת תחושה של נפח, אלא שזהו נפח דחוס ופחוס למימד הקדמי, ונוצר לא בגלל שימוש בפרספקטיבה או תדמית נפח דומה, אלא בעקבות השימוש הרב ברקע שחור המהווה מעין מרחב עצמאי. זהו הפתרון הנוח כמעט בכל הציורים, אבל בציור "רחוב האונית", מופיע לפתע טיפול שונה מעט בבעיית הנפח־מרחב: הבתים שוב אינם מעוצבים באורח דו־מימדי טהור, אלא בצורה המרמזת לפרספקטיבה. אמנם אין זו פרספקטיבה נוסח הרנסאנס, אלא פרספקטיבה כפי שהשתמשו בה במאה ה־12 בציור הגותי ובציור הביזאנטי-איטלקי המאוחר. דא עקא, שלא כל המבנים מעובדים באותה תפיסת נפח, אלא רק חלקם, בעוד שהיתר הם במפורש דו־מימדיים. ייתכן מאוד שהסיבה לכך קשורה בפתרונות טכניים והרצון להשאיר חלוקה (דו־מימדית) סבירה של צורות וכתמים על פני השטח, אך לפתע נהפכת כל תפיסת המרחב בציור כזה לבלתי סבירה. התנגשויות דומות - אם לא בפתרון בעיית המרחב הרי בעיצוב הצבעוני - אפשר למצוא פה ושם בכמה מציוריו האחרים של דוד משולם, אך נראה שהצייר עומד לפני פתרונם המעשי שבלי ספק אינו קל נוכח אי נכונותו לוותר אך כמלוא נימה על הערכים הנושאיים.

ז׳אק מורי (קטמור)

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 23.8.63 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכת הצייר הצעיר ז׳אק מורי כוללת כ־50 רישומים, רובם עירומים ומיעוטם פורטרטים. ז׳אק מורי שבא לארץ מצרפת לפני מספר שנים, עוסק בעיקר ברישום, והרישומים המוצגים עתה, בתערוכת היחיד הראשונה שלו בארץ, הם פרי עבודתו בשנים אלה.

רישומיו של ז׳אק מורי הם ליניאריים ללא יוצא מהכלל, וקרובים ברוחם לרישומי העירום של מאטיס. שלא כמאטיס, מעדיף ז׳אק מורי לבנות את קווי המתאר על מקצבים קצרים יותר, כשהוא מפסיק מדי פעם את הקו יוצר הצורה ומתחילו שנית בתנועה רתמית־קשתית. אם כי רוב רובם של הרישומים הם דו־מימדיים באופיים, ואין בהם כל ניסיון ליצור מימד עומק, אפשר למצוא בתערוכה מספר רישומים, בהם עשה הצייר מעין ניתוח של אפשרויות תלת־מימדיות של רישומיו הוא. ברישומים אלה, יוצר ז׳אק מורי צורות פלסטיות יותר ומציבן זו לפני זו, וע״י כך נוצרת תחושה תלת־מימדית מצומצמת.

המעניין בחלק מרישומיו הוא שלמרות היותם ליניאריים לגמרי ופיגורטיביים בבירור, יש הרגשה למערך צבעוני של משיכות מכחול שיהיה מופשט במהותו. אם דבר כזה ייעשה, תהיה התוצאה קרובה למופשט הלירי, אך שלא כמופשט הלירי בארץ, לא יהיה מופשט זה בנוי על חלוקה גיאומטרית, אלא על חלוקה דינמית. דומה שעיקר ערכם של רישומיו של ז׳אק מורי טמון באפשרויות שבהם, ובפיתוחם בעתיד לבוא.

מרסל ינקו

״אלבום מרסל ינקו״ / הארץ / 23.8.63

אם יש למישהו בארץ תחושת נחיתות נוכח שכלולם הטכני ורמתם הביצועית של האלבומים המפוארים המודפסים ע״י הוצאות ספרי האמנות השונות בחו״ל, אין לו אלא לדפדף בספר המוקדש למרסל ינקו כדי להוכיח, שגם בארץ אפשר להגיע לליטוש טכני, עושר צבעוני של הדפסה, והייצור שאינו נופל - ובמקרים רבים אף עולה - מכל הוצאה מפורסמת בעולם הרחב. עשרות צילומים, רישומים ורפרודוקציות, מהן בשחור־לבן ומהן בצבעים, מעטרים אלבום מהודר זה. האלבום מחולק לארבע חטיבות לפי התקופות המרכזיות ביצירתו של מרסל ינקו: תקופת ציריך־פאריס (1916-1922), בה החלה פעילותו האמנותית של ינקו במסגרת תנועת ה״דאדא", שהיה ממייסדיה ומנושאי דגלה, תקופת פאריס-רומניה (1923-1946), שחלקה המאוחר יותר אינו ניתן להצגה מאחר ונשאר ברומניה עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, תקופת ישראל שהסתיימה עם תערוכותיה הראשונות של תנועת "אופקים חדשים" (1941-1948) בישראל, והתקופה הנוכחית, גם היא כולה בישראל, אותה מייצגות כל עבודותיו

האחרונות של מרסל ינקו (1949-1961).

בנוסף לרפרודוקציות מתקופות אלה, ניתנו באלבום מסמכים מראשית פעולתו של מרסל ינקו, מכתבים מחברי ה"דאדא" אל האמן, הערות על דרכו הציורית, ואף ביבליוגראפיה. אם יש לציין במיוחד את הרמה הגבוהה של האלבום מבחינת טיב הרפרודוקציות ואסתטיות הסידור הגראפי, קשה להעלות דבר דומה בעניין ההערות הנספחות לרפרודוקציות עצמן. המבוא דלגני וסיפורי, במקום שיכול היה לתת סקר מעמיק על הפעילות המיוחדת של תנועת ה"דאדא", משמעותה והשפעותיה על התפתחות האמנים כיום, הדגש מושם על הצדדים האירועיים והאנקדוטיים במקום במהות ה"דאדא" והיחס בין יצירות ינקו באותה תקופה ובין המאוחרות יותר. הטקסט הנספח לרפרודוקציות רגשני ומללני, ובמקום לעקוב אחרי מוטיבים צורניים, דבר שנקל לעשותו בפרט אצל צייר מסוגו של ינקו, הנטייה היא לתרגם את התוכן הציורי לסיפור או תוכן סיפורי. לפרקים, מגיע הסבר זה עד אבסורד ממש: ליד צילום הציור "הפצצה" (1948), מופיע הטקסט "הנורא וחוסר התכלית שבמלחמה מוצאים את ביטויים ב'מחול הפצצה' הזה". הציור עצמו מתאר דמות, ספק ערבית ספק תימנית, מקפצת בעליצות על רקע דינמי משופע אנרגיה, הקיפוץ עצמו מהוקצע ומסודר, ומזכיר במשהו את מחולות ה"הי־הו" הפסאודו־מזרחיים־רועיים שהיו רווחים לפני כעשר שנים. לקרוא לציור זה בשם "הפצצה", זוהי זכותו של האמן, אך לצרף לו טקסט המובא למעלה, מהווה חוסר רגישות גם לציור וגם לטקסט. ולא מקרה יחידי מסוגו הוא זה, מקרה דומה אפשר למצוא בציור "המכבים" ורבים אחרים. כמו כן כדאי להעיר, שגיאקומטי הפסל והצייר, לא נמנה מעולם, עד כמה שידיעתי מגעת, עם פוטוריסטים כפי שנאמר בהקדמה המספרת על פעילות ינקו במסגרת ה"דאדא".

אריה רזניק

"פסלי אריה רזניק" / הארץ / 30.8.63

אלבום התצלומים של פסלי אריה רזניק כולל מבחר מפסליו שנוצרו בתקופה של 20 שנה (1942-1962). עשרים השנים האלה, שהטביעו חותם של התפתחות מסחררת כמעט באמנות הישראלית, אינן משתקפות ביצירתו של אריה רזניק כתהליך של מהפכה ושינויי ערכים פלסטיים. אפילו דומה שליד עבודותיו של פסל זה מקבלות השנים האלה את משמעותן הדינאמית דווקא משום שכל יצירתו נעוצה בתקופה שלפניהן ושייכת למסורת פיסולית שהיום מתייחסים אליה כאל עבר. אמנם עבר שתרם רבות להתפתחויות האמנותיות של היום, אך בכל זאת עבר. תפיסתו הפיסולית של אריה רזניק יונקת מהפיסול האירופי של שלהי המאה ה־19, פיסול שבראשו עמדו פסלים כמאיול ואוגוסט רודן. גם כאשר בצרפת עצמה כבר נשבו רוחות אחרות וחדשניות, המשיכו במרכזים אחרים ללמד באקדמיות השמרניות יותר את אותה תפיסת פיסול עצמה, שנחשבה מודרנית במחצית השנייה של המאה ה־19 בצרפת. אריה רזניק, שלמד בווינה מאז שנת 1926, ספג את האווירה הזאת ובפסליו חלה תזוזה מועטה

בלבד מאותו סגנון שהוקנה לו בשנות לימודיו. יש גם לזכור שבמרכז אירופה, באוסטריה ובגרמניה, הודגש הצד הרגשני לעומת הצד הצורני יותר מאשר בצרפת עצמה ודבר זה ניכר גם בפסלי אריה רזניק. הקומפוזיציות פשוטות לגמרי ועוסקות בהצבת נפחים כלליים בצורה "הרמונית" זה ליד זה. הטיפול אינו מדגיש את החומריות, ואפילו מנסה לטשטשה לעיתים. הדגש מושם על הצד "הרגשי" של הנושא - צד המועבר ע"י הבעת פני האדם המשמש נושא, או ע"י עצם ההנחה של דמויות חיות בפוזה זו או אחרת. גישה זו, שמהרבה בחינות היא רומנטית במהותה, טבעי לה שתהיה נוחה לביטוי בפסלי חיות שבהם יודגש הדמיון לחוויות אנושיות. נושא אהוב על אריה רזניק כ"אמהות", יכול להיות מועבר כשהדמויות המשמשות נושא הן אם וילדה או איילה ועופר. אופיינית, איפוא, לפיסולו של אריה רזניק היא הנטייה לנסות למסור רעיון יסודי כ"אהבה", "אמהות" ודומיהם ע"י פיסול חיות. אם נקפיד ונבדוק, אפשר יהיה אפילו לטעון שמכמה בחינות נוחות יותר חיות למסירת הרעיון, מאחר ששום פסל של חיה לא ייפגם אם פני החיה הם סתמיים, בעוד שפסל דמות אדם, שאותו אנו מכירים ביתר דיוק וערים לרגשות המשתקפים בפניו, עלול בהחלט להיפגם כאשר פני האדם המשמש נושא הם סתמיים. ניתוח כזה חושף, איפוא, פגם בחלק מפסלי אריה רזניק: כאשר מובע הרעיון ע"י דמויות אנושיות, כפופה הג'סטה של הדמות לרעיון, והפנים, שבדרך כלל קל לנו יותר להבחין בדקויות הרגשות המתבטאים בהם, נשארים סתמיים ולעיתים אפילו מתקתקים. מידת האהבה שבה מטפל אריה רזניק בפסלי החיות, יש בה משהו מדבק, עד שלעתים אפשר להתעלם מהפתרונות הפורמאליים השגרתיים שבפסליו ולהציץ לסתר האידיליה הרגשנית, המשמשת נושא חוויתי מרכזי לכלל יצירותיו של פסל זה.

אהרון אלקלעי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 6.9.63 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ציורי השמן, מהם מורכבת תערוכתו של אהרון אלקלעי, מלבד היותם 26 עבודות ייצוג של הצייר עצמו, מייצגות גם אסכולת ציור מיוחדת שלא צויינה בתור כזו בשום ספר העוסק בתולדות האמנות או במחקרה. לכאורה, זהו סגנון השאוב מהאימפרסיוניזם עם נטייה אקספרסיוניסטית קלה המדגישה את הצד הרגשי של הנושא. אך גם אם נצרף לכך את הנטייה הברורה לרגשנות רכה (או כפי שבוודאי יקראו לה הציירים העוסקים בה - ליריות) ותחושה רומנטית, העלולה להתבטא בצבע או בנטייה לעסוק בנושאים ספרותיים ממש (או בריאליזם סוציאליסטי), הרי לפנינו נטייה כללית של הציירים יוצאי בולגריה. מוזר ממש לפגוש באווירה כללית זו אצל הציירים שבאו מארץ זו מעבר לכל שינויי סגנון, זרם או חוויה אישית והכרוך בה. דברים אלה נאמרו דווקא משום שהם בולטים במיוחד אצל אלקלעי, למרות הנושאים שאינם מחייבים בהכרח גישה כזאת.

ציוריו של אלקלעי עקביים בדרך פיתוחם הצורני, כשם שהם אחידים באווירתם. כמובן שהציור "לילה" שונה בנושא ובהרכב צבעיו ואפילו באווירתו המיידית, למשל מהציור "חמניות", אך מבחינת אקלימם הפנימי, שהוא אולי החשוב ביותר בסיכומו של דבר, קרובים ועקביים ציורים אלה עד כדי השתייכות לסגנון אחיד וברור. אחידות אווירה זו והמיוחד בה, בולטים ביותר בציורי הנוף הבהירים יותר. לכאורה זהו נוף ישראלי - או נוף שיכול להיות ישראלי מבחינת מציאות אתרים כאלה בארץ - אך למעשה הרכב צבעים כאלה יכול להיעשות רק ע״י צייר שנופי מזרח אירופה (ואפילו ציוריו של ריאפין והאסכולה הרוסית) מורגשים היטב בדרך הסתכלותו. השמיים הצהובים־אפורים גם כשהם כחולים, הם שמיים של ארץ אחרת. אך לא ארץ אחרת במובן סמלי רב־משמעות, אלא במובן הפשוט של ארץ מזרח־אירופאית. הדגש הרגשי, ולעיתים תכופות רגשני, מושג ע״י עמעום הצבעים וטשטוש קווי המפגש שביניהם. העצמים המצוירים נראים כאילו הסתכלו בהם בעיניים דומעות. כאילו מחוץ לפוקוס. דרך זו מאפשרת חיבור אורגני בין כתמי הצבע השונים, הנמסים כאילו זה בתוך זה, אך בעת ובעונה אחת אין היא מאפשרת בנין צורני סביר של משיכות מכחול. ציורו של אלקלעי נע בין שני קטבים אלה של משיכת מכחול קצרה (שעקבות אהבה לואן־גוך נשמרו בה), ונטייה רומנטית יותר לטשטוש הצבע וכתמיו לשם השגת אווירה יותר מעורפלת. הסכנות העומדות בפני ציור מסוג זה הן רבות והחשובות בהן: סכנת הגלישה למתקתקות וסכנת ההיגררות אחרי גישות ספרותיות. נראה שבינתיים נשמר אלקלעי מהסכנה השנייה, אך הראשונה לפתח תרבץ - גם אם תסווה עצמה בשמות כגון "ליריות", "רגישות" וכדומה.

אליעזר גרינברג

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 13.9.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

כשנה חלפה מאז תערוכת היחיד האחרונה של אליעזר גרינברג בתל־אביב, וכבר צבר הצייר מספיק ציורי שמן לתערוכת יחיד נוספת. כאשר עורך צייר, תוך זמן קצר כזה, שתי תערוכות יחיד בהשתמשו באותה טכניקה של ציור ובהיזקקו לאותם נושאים עצמם, מתעוררת כמעט מאליה השאלה: מהי ההצדקה לריבוי זה של תערוכות? אכן, הסיבות לתערוכת יחיד שנייה בזמן כה קצר יכולות להיות אחדות; שינוי יסודי, או התפתחות בסגנון שבאו לידי ביטוי ביצירות המיוצגות בתערוכה השנייה, או במקרה שאין כאלה, יכולות הסיבות להיות פשוט מסחריות, או תחושה המסתמנת אצל ציירים אחדים, שהם פשוט מוכרחים להציג כל מה שציירו. כאשר תערוכה נוספת תוך זמן קצר מפגינה התפתחות בסגנון, הגיוני הוא להשוות בין השלבים המוצגים בתערוכות ולנסות להסיק מהם על דרך התפתחותו הכללית של המציג.

אכן, בציורו של אליעזר גרינברג חלה בפירוש התפתחות סגנונית מאז תערוכתו הקודמת ביולי 1962. באחרונה צויירו המוצגים בסגנון אימפרסיוניסטי מתון, ששלטו בו האווירה והאור שהובאו ע"י הצייר ממזרח אירופה, מקום בו למד והחל לצייר. בתערוכה הנוכחית, מופיעים שינויים מדרך הציור הקודמת, המהווים למעשה פיתוח כמה נטיות, שהיו כבר מרומזות מקודם. עיקר השינויים מתבטא בשלוש דרכים: א) המכחול נעשה חופשי הרבה יותר, כיאות לצייר אימפרסיוניסטי; ב) תפיסת האור, שסביבה נע כל ציורו של גרינברג, השתנתה; ג) מופיעה נטייה רומנטית, חזקה הרבה יותר מאשר לפי התערוכה הקודמת.

דומה ששחרור המכחול הביא בעקבותיו השפעות חיוביות בלבד. אליעזר גרינברג נתון עדיין במסגרת משמעותית כופה של הנושא ותיאורו, וכך לא הביא שחרור המכחול והשימוש החופשי יותר בו לעיוות המסגרת המבנית־התיאורית או לפגיעה באורגניות של הציורים. בו בזמן, נהפכו הציורים לאווירתיים יותר, ויש בהם מעין תנועה אוורירית ושבריריות שלא היתה קיימת מקודם. השינוי בתפיסת האור הוא פרובלמטי הרבה יותר אם נאמר שציורו של גרינברג היה אימפרסיוניסטי בעיקרו, יש לזכור שיש כאן הבדל מהותי וחשוב: האימפרסיוניסטים לא רצו לכפות על הנושא תבנית צבעונית חדשה שמדגישה בו צבעים הבאים לתת אינטרפרטציה רגשית, אלא פשוט לנתח את האור האופף את הנושא, ולמסרו במלואו. ואילו גרינברג, שבעיית האור הים־תיכוני מעסיקה אותו הרבה, אינו מנתח את האור הלוקאלי, אלא מדגיש צדדים מסוימים צבעוניים באור זה הנובעים יותר מהאקלים מאשר ממהות האור המיוחד בארץ. כאשר הוא מנסה, לדוגמא, למסור שרב בציורו, אין הוא מנתח את האור הלבן־בוהק הנתון למעט תחושה של ואקום, אלא משתמש בצבעים לוהטים המעוררים אסוציאציה של חום ממש. צבעים אדומים־צהובים אלה שנמוגים זה בזה יוצרים רושם של אוויר מעורפל, השובר את הצבעים ומערבבם זה בזה, דבר האופייני הרבה יותר לאירופה מאשר לישראל. פתרון דומה של עירוב צבעים, אפשר למצוא אצל טרנר האנגלי. אם באירופה שבה האוויר באמת מעורפל וכספי, יש הצדקה תיאורית לאינטרפרטציה כזאת, הרי שאצל גרינברג ההצדקה היא רגשית בלבד ומלאכותית משהו. לטיפול החדש באור, יש סיבה נוספת, הנובעת מהנטייה השלישית שהוזכרה - הנטייה לרומנטיקה. צבעוניות כזאת מאפשרת לצייר למסור בהדגשה רבה ובדרך פשטנית נקודת הסתכלות רומנטית, המזכירה לעיתים את גישתו של אבל פאן. נטייה רומנטית זו מגיעה בכמה ציורים עד רגשנות ומתיקות ממשית כמו בציורים "חליל הקסם", "חמסין" ואחרים, אך דבר זה הוא כבר יותר עניין של טעם ותלוי בעיקר בטיב הבחנתו של הצייר.

צילה בינדר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 11.10.63 / תע' יחיד / בית האמנים / תל־אביב

צילה בינדר בתערוכת יחיד ראשונה אינה פנים חדשות באמנות הפלסטית בארץ. היא מוכרת יפה משפע עבודות בתחומי הגראפיקה והאילוסטרציה בהם רכשה לעצמה ניסיון רב וסגנון אישי. כציירת לא היו עבודותיה מוכרות עד עתה, ותצוגתן בביתן "אלחריזי" מאפשרת הכרה ראשונה עם צד זה של פעילותה האמנותית.

פעילות של אמן בשדה הגראפיקה משמשת לו, בעת ובעונה אחת, גם כעזר רב לציור "טהור" וגם במכשלה. מצד אחד, מתאמנת ידו, ובעיקר עינו, לאותו סוג המשמעת שמחפש כל צייר: שליטה טכנית שנקנתה כמעט ברפלקס. מצד שני, הצמידות למטרות הגראפיות שונה מזו של מסירת חוויה ציורית, ובהתאם לכך שונה גם דרך המסירה. כך גם שונות תפיסות הביקורת העצמית של גרפיקאי ושל צייר. אין דומה, למשל, ניקיון אצל גרפיקאי, והמושג "ניקיון" אצל צייר. אדם שפעל בתחום הגראפיקה, הקשורה בתוכן נתון, קונה לו, אף בלי שיחוש בכך, סטנדרטים גראפיים ובהם הוא משתמש גם בבואו לצייר.

כך אירע גם לצילה בינדר. בראש ובראשונה בולטת העובדה שהמאחד את ציוריה השונים הוא בעיקר אפקט טכני. הכוונה אינה רק לעובדה שאפשר למצוא בתערוכה, שכם אל שכם, ציורים מופשטים, פיגורטיביים ואלה גם אלה מעובדים בתפיסות שונות, אלא לחשיבות שניתנת ברוב התערוכה לאפקט של מסירת תפקיד הארגון הצבעוני הסופי ו"השוואת הניגודים" להכהיה ע"י צבע שחור. צבע זה יוצר תדמית של אורגניות ע"י טשטוש הניגודים הצבעוניים והצורניים. כאשר הוא עצמו אינו מהווה לא צבע ולא צורה. בתדמית זו משתמשת הציירת גם בציורים נפרדים וגם לשם יצירת תדמית של אחידות בכל התערוכה. אפקט זה נעזר באפקט טכני שני - השימוש המרובה בדונג (או שעווה) בזמן הציור.

עבודותיה של צילה בינדר כפי שהן עתה, עומדות בין התחומים, ואם כי אפשר למצוא בהן משהו מהמשובח שבשני התחומים, בכל זאת אין תחום אוטונומי של ביניים נוסח "תערובת". במסגרת הנוכחית, מצוינות עבודותיה של צילה בינדר במידה של חן אסתטי ובדקורטיביות הנובעת מחן אסתטי זה.

יעחק בן־יעקב (אופנהיימר)

"תערוכות בתל-אביב" / הארץ / 11.10.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

סוריאליזם, במיוחד סוריאליזם ספרותי ופיגורטיבי בטכניקה קלאסית, נדיר ביותר בציור בארץ. תערוכתו של יצחק בן־יעקב, לפחות בחלקה, עלולה למלא מקום ריק זה. התערוכה

מחולקת בחלוקה ברורה מאוד לשלוש חטיבות שונות: ציורים שהוא קורא בשם "מחשבות מצוירות", ציורי נוף ריאליסטיים, וסדרת פיתוחי לינול בשם "התמים ופרחו". נראה שהציורים שיצחק בן־יעקב מחשיבם במיוחד הם אלה השייכים לסדרת "מחשבות מצוירות" והנמנים, אם כי בסיוג מה, עם הגישה הסוריאליסטית הספרותית. ההסתייגות באה מהאופי המיוחד של נושא הסוריאליזם בכללו. ההגדרה המקובלת לסוריאליזם (גם אם יובא בחשבון שזוהי הגדרה לאו דווקא מדויקת במיוחד במקומות שהיא חייבת להקצות גבולות ברורים) היא: שימוש בעצמים ריאליים בהקשר בלתי מציאותי או שימוש בעצמים בלתי־ריאליים בהקשר מציאותי. על האפקט המיוחד שבשימוש בעצמים ריאליים בהקשר בלתי מציאותי עמד היטב הצייר הידוע מאוד (אם כי לא החשוב מאוד) סאלוואדור ראלי. האופייני לכל הסוריאליסטים, מכל הסוגים, הוא שע״י ההקשרים המוזרים הם מייצגים עולם של חלום ותעתועים שאינו ניתן להסבר במילים, גם אם ימצאו בו רמזים המהווים חומר בעל משמעות פסיכולוגית. יצחק בן־יעקב אמנם משתמש בציורו באמצעים דומים, אך למטרה שונה לחלוטין. אין כאן עולם סוריאליסטי, להיפך, העולם ברור ומפורש עד למושגים אלמנטריים לגמרי. הציורים באים לשם המחשה של רעיונות, שהם לכשעצמם אינם אלא פשוטים לגמרי וגובלים בנאיביות ממש. בציור כ״כנר" מסביר הצייר בקטלוג: "הצלחתו באמנות לא הביאה לו סיפוק. הוא מחפש דרך חדשה להתגשמות נפשית". הציור מתאר, כפי שאפשר לשער מראש, כלי נגינה זנוח על שולחן, ליד השולחן נמצא כסא שעל משענתו תלוי מעיל עטור באותות הצטיינות (ההצלחה), ודמות אדם מתרחקת כלפי האופק הרחוק. על גישה דומה העיר בזמנו בוריס ש״ץ: "אמנות בלי רעיון, היא ארוחה תפלה בלי מלח; אמנות של רעיונות - ארוחה של מלח בלבד". אגב, כאשר מוזכר המושג "ציור" בהקשר לתערוכה זו, יש לזכור שאין זה ציור של צבע, אלא רישום דיות ומכחול בשחור־לבן בלבד.

ריחוקו היסודי של יצחק בן־יעקב מהסוריאליזם, הפונה במהותו למסתורי והבלתי ניתן לתפיסה, בולט במיוחד תוך כדי הסתכלות ברישומיו הריאליסטיים. רישומים אלה הם נופים ריאליסטיים רגילים בתכלית ללא כל יומרה או ניסיון לרמז בעזרתם למשהו שמעבר למציאות הויזוואלית הרגילה. אכן, נופים פשוטים אלה מעוררים יותר אהדה מהיומרנות הרעיונית והפתטית של סדרת "המחשבות המצוירות" הדומה מבחינת עומק הרעיון לסיפורי ה״קומיקס" האמריקאיים, אך ללא כל הומור וברצינות עצמית מאיימת. סדרת חיתוכי הלינול, מזכירה מאוד את חיתוכי העץ של מסארל, אך בלי האינטנסיביות שלו, וכמובן אינה אלא "סיפור בציור" עם רעיון מסודר. הביצוע הטכני של חיתוכי הלינול נקי ומוכיח שליטה של יצחק בן־יעקב במדיום זה.

זהבה אודס-שטרן

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 18.10.63 / תע' יחיד / פיסול / גלריה "הדסה קלצ'קין" / תל־ אביב

הפסלים המהווים את תערוכתה של זהבה אודס-שטרן מאפשרים הכרה יסודית למדי של השלב הנוכחי בעבודתה. מבחינה טכנית, עשויים פסליה ממתכת פלסטית מעורבת באבקת מתכת המוצמדת אל שלד חוטי מתכת, מה שמאפשר לה לבנות את פסליה כקרומים ותנועות בחלל, במקום נפחים חסומים ואחידים שהיוו את פסליה הקודמים בתקופת פיסולה באבן. דבר החייב להיות ברור הוא, שכל אמצעי טכני חדש אינו מבחן בפני עצמו, אלא חייב לשמש מטרה לעיצוב צורני אמנותי.

לזהבה אודס-שטרן שני כיווני חיפוש שונים, למרות דמיונם, הנובע משימוש אחיד בחומר. האחד, הוא חיפוש צורת עיצוב תנועה בחלל, ונכללים בו הפסלים מסוג קבוצות הדמויות ופסלי העופות. הכיוון שני, הוא ניסיון לעיצוב קרומים האוצרים בתוכם נפח ובו בזמן גם פורצים לחלל הכללי. טיפוסיים לכיוון החיפוש השני הם הפסלים מסוג "קונכיות", "בקרקעית הים" ודומיהם. תוך עיקוב אחרי שתי קבוצות עיקריות אלה, אפשר גם לעמוד על השימוש בחומר ולמצוא באיזו מידה תואמים המבנה והצורה את החומריות, וכולם יחד את התוכן. הקבוצה הכוללת את מגמת התנועה בחלל היא בגישה קווית מובהקת. הדבר בולט במיוחד בדמויות האדם בפסלים "הבריחה", "דמויות", ו"גלים". הדמויות הן שלדים עשויים מתיל מתכת, שאליו מחובר מעט חומר, שאם כי אינו יוצר הרגשת נפח ממש, הריהו מחזק במשהו את הקווים האנטומיים של הדמויות. דמויות אלה, בדומה לדמויות רקדנים, צריכות להוות תנועה בחלל ובו בזמן לרמז לנפח פנימי, הנוצר במפגש בין שתי דמויות או בין גפי הדמות הבודדת. במתכוון מעדיפה זהבה אודס-שטרן לוותר על עיצוב הנפח הפנימי המרומז ולהדגיש את הצד הקווי והתנועתי בקבוצה זו. השאלה, איפוא, היא, באיזו מידה מייצגים הפסלים מקבוצה זו תנועה בחלל? יש לזכור שתנועה מטבעה היא תהליך, ותנועה, בציור או פיסול, היא דו"ח על תנועה ממשית (להוציא פסלים נעים כ"מובילים" של קלדר). כאשר ברנקוזי רצה לייצג "מעוף בחלל", נאלץ ללטש את הצורה מאחר שהבין כי כל עיבוי, חספוס או הדגשת חומריות, מהווים עיצור ושוברים את תחושת התנועה. אין פירושו של דבר שעם חיפושיו של ברנקוזי נסתם הגולל על כל אפשרות אחרת למסור תנועה וכל ייצור תנועה בפיסול חייב להיות מלוטש, אך כל אמן היוצר היום ומנסה ליצור תנועה, חייב להרהר מספר פעמים לפני שהוא בוחר לעצב תנועה בחומריות מחוספסת, מאחר שחומריות כזו תובעת פיצוי ומפחיתה מעוזות התנועה. בעיה זו יכולה להיות מובנת בצורה בהירה יותר, אם מדמיינים זרם כלשהו ודרך הילוכו. זרם מים זורם בקווים ריתמיים בדרך ההתנגדות הנמוכה ביותר. אין פירושו של דבר, ששוליו חלקים וריתמיים, אך "חספוס" ועיצורים אלה, נובעים מהפרעות חיצוניות ובאים ממהות הזרם והתנועה. יותר מזה, כל הפרעה כזו - כמו, למשל, אבן המונחת בזרם - לא זו בלבד שרישומה ניכר במקום בו היא מונחת, אלא אפשר לראות

בהמשך הזרם את התפתחות התנועה המוכתבת ע״י האבן. ובחזרה לפיסול: חומריות וטקסטורה אינם יכולים לשמש גורם שליט בייצוג תנועה וגם כאשר הם מופיעים כגורם נוסף, חייבים הם לנבוע מהתפתחות התנועה עצמה. מכאן גם מסתבר הפער בין צורת הנחת החומריות (בפסלים העוסקים בתנועה) של זהבה אודס-שטרן ובין תחושת התנועה. אחד משני גורמים אלה נהפך למוסתר וחסר חשיבות: התנועה או החומריות - ושניהם פוגמים זה בזה. עד כאן דובר על היחס בין הרעיון ועיצובו החומרי, אך אפשר להמשיך, בדרג נוסף, ולדון גם על הצורה הקווית כשלעצמה. אפשר בנקל לדמיין את הפסלים כאילו היו מוחלקים, ללא חומריות מודגשת, ולראות באיזו מידה הם עומדים כשלעצמם במבחן התנועה. כאן, כמובן, יש שוני ממהות עבודתה של הפסלת, שכאמור לא החליקה את החומר, אך דבר כזה עשוי לעזור לראות את המבנה היסודי בצורה הברורה ביותר, ללא ספיחי עודף דקורטיביים. כאשר פסלי התנועה מופיעים בצורתם הקווית הטהורה, מסתבר לפתע שהם פשטניים ושגרתיים לגמרי, וקרובים קרבה לא נעימה לדמויות האדם והחיות שמורות למלאכה עושות יחד עם תלמידיהן ממנקי מקטרות. בכלל זה מצויים גם פסלי העופות, שמלבד החומר ומגבלותיו הם פגומים ע״י חוסר ארגון במבנה הכנפיים ויחסן לגוף העוף.

מעניינת הרבה יותר היא הקבוצה השנייה, בה מופיעה התנועה פחות ובמקומה באה בניית קרומים המתווים נפח פנימי. בקבוצה זו פוגעת החומריות פחות מאשר בקודמת, אך עדיין אין שימוש סביר בטקסטורה ושינוייה. כדאי לעמוד במילים מועטות על משמעות שינויי החומריות בקרומים או בנפחים (שצדם החיצוני הוא קרום בסיכומו של דבר). כל שינוי בחומריות מהווה בהכרח שינוי בהדגשה, במובן, ובעיקר במתח. כאשר על שטח בעל חומריות (טקסטורה) מסוג אחד מופיע כתם, משטח או אף דגם בעל טקסטורה מסוג שני, פירושו של דבר שינוי במבנה עצמו ובמתחיו. אפילו שימוש בחומריות ליצירת עיטור או קישוט דקורטיבי, חייב לנבוע מהמבנה עצמו, ואינו יכול להיות במקום רק משום שלצייר (או הפסל) "התחשק", או משום "שבלי זה יהיה משעמם". נימוקים הם רלוונטיים הם רק במידה שהם נובעים, ובעיקר מופעלים, מהמבנה והמתחים שבו. מבחינה זו חסרה החומריות אצל זהבה אודס-שטרן מבנה פנימי עקיב ומשמעת פיסולית, גם כאשר הצורה עצמה כמו בפסלי "הקונכיות" - היא מעניינת ופיסולית.

שלמה קסום

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 18.10.63 / תע׳ יחיד / גלריה "כ״ץ" / תל־אביב

ציוריו של שלמה קסוס מתקרבים יותר ויותר לאסכולה ה״מטוהרת" שכמה מנציגיה בארץ הם אורי ריזמן וגרוס. ציוריו בעלי הצבעים הבהירים מציגים בצורה בהירה ביותר את הבעיות בהן הוא עוסק: עיצוב משטחים ברורים (בלי להיות מוגדרים ע״י קו או חלוקה חריפה) וקישור

ביניהם. טכניקת האקוורל בה עשויים מיטב ציוריו של שלמה קסוס, מאפשרת לו רגישות רבה בעיצוב המשטחים, שבטכניקה גסה יותר היו עלולים להיראות פשטניים. עידון צבעוני ואווירה לירית עם ניקיון "מזוקק" מאפיינים את האקוורלים, בעוד שציורי השמן נראים לעומתם מגושמים וגסים מעט. בעיה נפרדת היא דרך הקישור בין המשטחים, ששלמה קסוס מנסה לפתרה בעזרת קו - בדרך כלל קו אדום. קו זה מהווה מעין אירוע מרכזי, שצריך לתת משמעות וממשות לכל המשטחים המשמשים רקע. מסתבר שקסוס הכיר בעובדה שקו אדום גראפי נראה בדרך כלל מלאכותי וחורג על רקע המשטחים העדינים, והוא מנסה לטשטש את האספקט הגראפי של קו אדום זה כמו בציורים (10; 11; 6; 22). נדמה שהפתרון אינו בריכוך הקו בלבד. אלא יש להוסיף לכך גם מבנה קווי מורכב יותר, שיוכל להוות דגם ממש או - והדיון כאן הוא רק על אפשרויות הנראות מתערוכתו הקודמת והנוכחית של שלמה קסוס - לקשר את המשטחים והקווים ע"י מערכת כתמית זהירה.

שרגא כהן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 1.11.63 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ציוריו של שרגא כהן, איש עין־הוד, אפופים באווירה מיוחדת ואישית. זוהי אווירה של רגע מאגי כשכל העצמים פושטים כאילו את מסכתם היום־יומית והופכים חלק ממשהו על־טבעי ומסתורי אפוף עלטה וסוד. גישה תוכנית וחוויתית זו - והמדובר אינו בעיצובה הטכני ציורי - מופיעה בציור גם אצל ציירים כארנולד בקלין השוויצי, ריידר, וציוריו המאוחרים ה"קלאסיציסטיים" של ג'ורג'ו דה־צ'יריקו וכולם קשורים בהסרת מעטה היום־יום מעל העצמים והפיכתם לחלק מרגע מאגי עוטה רז. ניתוח המוטיבים העיקריים המופיעים בציורו של שרגא כהן עלול לעזור רבות להבנת דרך עיצובו את האווירה המשמשת כתוכן מרכזי לציוריו. מחד גיסא, אין ספק שציורו של שרגא כהן מיועד למסור חוויה רגשית מיסטית, דבר שמקרב את ציורו לזרם הרומנטי ומוצא סימוכין בטשטוש הפרטים הבודדים והדגשת האווירה הכללית והתוכן הרגשי. מאידך גיסא, מופיע השימוש באתרים השאולים מהעולם הקלאסי יווני־רומי, עיצוב סטאטי של כלל הציור (למרות דינאמיות מדומה שתוסבר בהמשך הרשימה) ותשומת לב שווה לפרטים המרכיבים את התמונה הנראים כקשורים בציור הקלאסיציסטי. היחס בין שני קטבים אלה ראוי לפירוט נוסף שהרי הוא הוא המאפשר את הבנת דרך עיצוב ציורו של שרגא כהן. נאמר כאן שהפרט הבודד מטושטש, אך בו בזמן ניתנת תשומת לב שווה לכל הפרטים. הדבר דומה לנוף מוגדר הנראה בשעות בין הערבים כשהחשכה קרבה ולמרות שכל פרט בנוף זה מוגדר בבירור, הרי סה"כ הפרטים מטושטשים ונמוגים זה בזה. אין כאן הדגשה של פרט אחד לעומת טשטוש עצמים אחרים - ודרך כך גם הדגשת חשיבותו - אלא מיזוג כל העצמים לצרכי אווירה ודרך כך הדגשת אווירה רגשית. זהו שוני יסודי אחד של דרך ציורו של שרגא כהן מהציור הרומנטי המעדיף להדגיש פרטים

מסוימים ולערפל אחרים וגם מהציור הקלאסי המותיר את כל הפרטים בחדותם המלאה. שוני אחר מדרך הציור הרומנטי הוא ההמנעות - בלי להתחשב אם זוהי המנעות מכוונת או לא - מתנועה אמיתית. גוף נע אינו מאפשר ראיית מלוא הפרטים, ואמנים בציור הרומנטי ויתרו על פרטים כדי לחזק את תחושת התנועה. אצל שרגא כהן עובדים כל הפרטים בתשומת לב שווה, ולכן גם כאשר מופיעה משיכת מכחול הקרובה לתנועה במהותה, כמו בציור "התרנגול", נראה תרנגול זה כעשוי נוצות נחושת־קלל ממורטות וניצב כשכבה מעוטרת שדרכה אפשר להשקיף על הבניינים והעיטורים המופיעים ברוב ציוריו של צייר זה. תנועה מדומה זו עשויה להזכיר שוב את דרך הציור הקלאסיציסטית, בה אפילו הסוס הדוהר נראה כעומד קפוא במקומו. אך שרגא כהן אינו מנסה אפילו לצייר בסגנון רם ולהתייחס לפרטים כדרך שהתייחסו אליהם אנגר ודויד. כל הפרטים חשובים, אך חשיבותם אינה באה מכוח עצמם אלא משמשים איזה משל לנמשל אל־טבעי. כאשר מסתכלים כך על ציורים אלה מובנת גם העיטוריות המרובה, המופיעה כמעט בכל ציוריו של שרגא כהן. עיטוריות זו, המופיעות בצורת זרים מסוגננת, הצבת עמודים יווניים בעלי ריתמוס התעלות החוזר והכותרת הקישוטית, השימוש במוטיב של חלונות צבעוניים מעוטרים ושכבות עשירות דגם, מדגיש את הצד המופשט והבלתי מוחשי של הנושא, ויחד עם האפלולית הכללית, מכוון את הצופה לתוכן המיסטי. ציורו של שרגא כהן קרוב ברוחו לציור הרומנטי, אך בהדגישו את הצד האל־טבעי והמסתורי של הנושא, משתמש הצייר - ובצדק - בדרך עיצוב השואבת גם מהציור הקלאסיציסטי וגם מדרך הציור הרומנטי ויוצר סינתזה המתאימה במיוחד להעברת התוכן הפנימי האישי שלו. למרות סטיות קלות, מצטיינת תערוכתו של שרגא כהן באורגניות ואחידות, הן טכנית ביצועית והן חוויתית, המוכיחות שלצייר זה יש מטען רגשי עז, המכוון לכיוון ברור ומשמש כדחף וקנה־מידה בעת ובעונה אחת.

יש רק לקוות שבציוריו הבאים יהרהר שרגא כהן יותר על היחס החשוב מאוד בין מבנה וכמות האלמנטים המרכיבים אותו ובין הפורמאט של הציור עצמו. ברבים מהציורים שבתערוכה הנוכחית יש הרגשה שהפורמאט היה צריך להיות גדול יותר, דבר שהיה מונע הרגשת דחיסות מסוימת הקיימת בציורים עתה.

יחיאל קריזה

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 8.11.64 / תע' יחיד / בית דיזנגוף / תל־אביב

הגואשים ושתי תמונות שמן המרכיבים את תערוכתו של יחיאל קריזה מהווים המשך ישיר לתערוכת היחיד הגדולה של אמן זה, שנערכה לפני שנתיים בביתן "הלנה רובינשטיין". לתערוכה הנוכחית - גם אם אין מתחשבים בהתפתחות הפנימית של היצירות עצמן - יש מספר יתרונות חשובים על זו הקודמת: בראש ובראשונה מתאימים האולמות בעלי האווירה האינטימית של בית ריזנגוף הרבה יותר מאשר אולמות הענק של ביתן "הלנה רובינשטיין"

לתצוגת ציור מאופק ואינטימי כזה של יחיאל קריזה. הפעם אפשרית גישה ישירה באורח אינדיווידואלי לכל אחת מיצירותיו מבלי שהעין תופרע על ידי גודל האולם ותותקף ע"י עוד עשר יצירות באותו זמן. כמו כן, יש לזכור היטב שיחיאל קריזה השיג את רמתו הגבוהה בציורי השמן (שהיוו את תערוכתו הקודמת) דווקא דרך ציורי הגואש, שמהווים את המדיום הציורי בו פעל רוב שנות יצירתו, בו יש לו שליטה מוחלטת ודרכו עיצב גם את שפתו הציורית המיוחדת. ציורי הגואש שבתערוכה הנוכחית מהווים, איפוא, לא רק השלמה והמשך התערוכה הקודמת, אלא גם התפתחות והעמקה של עולמו הציורי של אמן זה ומעין חזרה על המקור.

לצופה המכיר את ציורי השמן שהופיעו בתערוכתו הקודמת של יחיאל קריזה, עלולים ציורי הגואש המופיעים בנוכחית להיראות דומים מאוד במבט ראשון. מבט שני, מעמיק יותר, יגלה את העושר שנוסף ליצירתו של קריזה בשנתיים האחרונות. לציוריו נוספה צבעוניות עשירה בגוונים ובגווני־גוונים, צבעוניות העולה על כל מה שעשה אמן זה מקודם. עושר צבעוני זה אינו מסוג העושר שאחריו נשארת היצירה ענייה, אלא ע"י שימוש בניואנסים כמעט אימפרסיוניסטיים, המשווים ליצירתו של קריזה מעין הילת אור בהיר ומעודן, רך וצבעוני. דרך אור זה מבצבץ רישום המשמש כתשתית ושלד המבנה הצבעוני. בהירות ועידון הצבע אינם מטשטשים את הקונטראסט החריף בין השלד הראשוני ובין הצבעוניות שבאה מעליו, ומקנים לציוריו של יחיאל קריזה אופי ים־תיכוני מובהק עם האור הבהיר והצללים הכהים של אזור זה. זוהי התפתחות הגיונית ועקבית מציורי הנוף הקודמים של קריזה ועד עיבודם הציורי השלם בשנים האחרונות. נוסף לכל אלה, נהפכה יצירתו של קריזה לבלתי־אמצעית, מיידית ורעננה עוד יותר מעבודותיו הקודמות עם חזרתו של אמן זה לטכניקת הגואש, שהוא יודע כה טוב לנצל את בל יתרונותיה בלי ליפול קורבן למגרעותיה באטימות ונוקשות. אין ספק שתערוכה זו מהווה שלב חשוב ומסכם ביצירתו הפורה של אמן זה.

רבקה בן־סירה

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 8.11.63 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

כאשר מגדירים את יצירותיה של רבקה בן־סירה בשם "רישומים", יש לזכור היטב שאין אלה רישומי הכנה לציור צבעוני אלא ציורים שנעשו בשחור־לבן בהם ממלאים קווקווי העט את מקום הצבע והטקסטורה, יוצרים הרגשה פלסטית תלת־מימדית - בקיצור, ממלאים את כל התפקידים המוטלים בציור צבעוני על הצבע, החומריות ומשיכת המכחול. רישומים אלה אינם, איפוא, אלא ציורים שנעשו בשחור לבן בעזרת העט להבדיל מרישום שחור־לבן שנעשה במכחול ושומר על תכונות הכתמיות והתנועה השונות של המכחול.

בציוריה מציבה רבקה בן־סירה צורות חריפות, הנראות ממרחק מה כשרידי עצים

מפותלים שהתאבנו, הצטברויות גיאולוגיות, אורגניזם חי ועשיר בטקסטורות שונות ומוזרות או צמחייה שופעת שמתח המאבק על קיומה גרם לה להתפרץ זה לתוך זה במערבולת גועשת. במבט קרוב יותר, אפשר להבחין שצורות אלה מורכבות משפע של פרטים שבחלקם הם דמויי עצמים מעולם הדומם והצומח, כפי שעוצבו, כביכול, ע"י שנות צמיחה ומאבק, ובחלקם מתארים ציפורים חדות־מקור וחיות מכרסמות שונות שעורבלו יחדיו עד שכמעט אי אפשר להבחין היכן נגמר האחד ומתחיל השני. לפנינו, איפוא, עולם סוריאליסטי מובהק, דבר שיתברר למעלה מכל ספק תוך ניתוח הצדדים הפסיכולוגיים הנרמזים בציור מחד גיסא, ומתקשר מחוסר המשמעות בין הצורות והרקע (החסר ברוב המקרים) מאידך גיסא.

הצדדים הפסיכולוגיים

כבר במבט ראשון, בולטת אחת התכונות היסודיות של ציורה של רבקה בן־סירה. כל האירועים הפלסטיים קורים בתוך הצורה ולא מחוץ לה. גם המתחים החיצוניים, כביכול, נובעים מהתנגשויות ומדינאמיות שמבפנים ולא מלחצים חיצוניים. הצורה הנוצרת היא, איפוא, אוטומטית לחלוטין וקשריה עם החוץ - במידה ובכלל יש כאלה - הם עוינים, נפחדים־תוקפניים ומתוחים ביותר. הצורות מהוות, איפוא, עולם פנימי במופגן, לא רק כמעשה אמנות כשלעצמו, אלא גם בעצם דרך עיצובם. עיון בתכולת הצורות ובהרכבן, יכול לתת לצופה מפתח לאותו עולם פנימי המהווה, בסיכומו של דבר, את תוכן ציורים אלה. תכונה שנייה יסודית של ציורים אלה תימצא בעיון בהרכבן של הצורות. כבר צוין למעלה שהצורות מורכבות ממערבולת מפותלת של צורות דמויות סלעים, עצים וחיות הסבוכות זו בזו עד אי הבחנה. נדמה שמטאמורפוזה דינאמית ומתמדת זו המוצגת בצורה כה מאומנת, נותנת את המפתח לעולם הפנימי המשמש נושא יחיד לכל הציורים כאחד. המדובר הוא בעולם ראשוני, בו כל העצמים אינם בעלי ייחוד משלהם ומצויים בצורתם ההיולית כשכל עצם יכול להיות גם דבר אחר ואין הבדל משמעותי בין הדומם, הצומח והחי. יחסה של הציירת אל עולם זה הוא ברור לחלוטין. יחסה הוא יחס פחד ואימה של אדם העומד לפני מערבולת המאיימת להטביעו והוא מסומל בבירור ע"י החיות המציצות מן הגופים השונים מהם נבנות הצורות: חיות מכרסמות ונוברות, דמויות חולדים ועכברושים (חיות הנמצאות במחילות חשוכות ומאיימות) וציפורים טורפות חדות־מקור, המופיעות בציור - בצורה אופיינית מאוד - כשמקוריהן החדים מאיימים על החוץ בתוקפנות כהה. יחס של קור ואיום זה מובע גם בגזעי העץ הקפואים והנוקשים, אך נדמה שאין צורך להמשיך ולפרט צד זה בציורים, מאחר והוא דובר לעצמו בבהירות יתרה ואינו מותיר שום מקום לטעות. כדאי רק לציין שהפחד מפני עולם בלתי מובחן ואי־הכרתי זה אינו רק פחד כללי ועמום, אלא לובש צורה של חרדה ואיום מכליה ספציפית מאוד שבאה מבפנים. החיות הנוברות והמכרסמות הן שליחות ההתפוררות, הרקב והאימה החותרת מבפנים, ואילו הציפורים הטורפות והתנועה הכללית של הצורה המלאה (שכאמור היא תנועה שבאה מדינאמיות פנימית שמתוך הצורה), מסמלת את תוקפנותו של העולם המיוצג ע"י הורה. כאן אולי המקום לציין, שבין כל היצורים המאיימים המאכלסים עולם זה, יש גם יוצא דופן אחד, שמשמעותו חשובה ביותר למיקום עולם זה. בין כל חיות

החשכה והאפלה, מופיעה דמות ציפור אחת כשונה מהאחרות. ברבים מהציורים מופיעה דמות אנפה, שבניגוד לשאר היצורים, אינה מעובדת בצבע כהה, אלא נשארת בהירה ולבנה. אנפות אלה אינן מסובכות עד אין היכר בחיות ובעצמים האחרים. דמות אנפה זו, דווקא בחוסר תוקפנותה ובהצבתה הבהירה כמאזינה למשהו פנימי, בולטת במיוחד על רקע עולם בלתי מובחן ומאוים זה ומייצגת את הצד החיובי והבלתי מאוים. עולם זה, כשלעצמו, אינו רע או טוב והצגתו כמבהיל ומאיים באה מיחס חיצוני אליו ולא מעצם מהותו. אפשר היה גם להתייחס אליו אחרת, דבר שהיה הופכו לקוסם ואפילו פסטורלי ושקט. בדרך עיצובה של רבקה בן־סירה היה יחס כזה לובש צורה של בריכות שקטות, עלים ואנפות לבנות. ואמנם, מופיעים בכמה מהציורים, זעיר שם וזעיר שם, מוטיבים פסטורליים כאלה העומדים, כביכול, כניגוד ליחס הכללי הנפחד מעולם זה.

כאשר דנים בציורה של רבקה בן־סירה כהמחשה פלסטית של אירועים שהם לגמרי פנימיים, פנימיים עד קיצוניות, מובנת גם בעיית היחס בין הרקע והצורות העיקריות. כאשר העולם הפנימי מוצג כזר ועוין, מעין מרד כוחות האופל, קשה מאוד ליצור יחס קומוניקטיבי שלא על דרך ההתנגשות בינו ובין החוץ ה"ריאלי". זוהי, כמסתבר, הסיבה העיקרית שרוב העצמים מוצגים ללא רקע מצויר בכלל - כאילו הם צפים בחלל ריק. להוציא ציור אחד (מס' 13), לא קיים עיבוד רקע בכלל בכל הציורים, או שהוא מרומז בצורה שאינה נובעת מצורת התפתחות הצורות העיקריות עצמן. אופייני מאוד שדווקא בציור היחידי שבו קיים קשר ברור ואורגני בין הרקע והצורות, אין חיות אופל וגם המתח הפנימי רגוע ומיושב יותר. בקטבי העולם הפנימי עומדים, איפוא, מצד אחד חוסר הצורה הקבועה, הנבירה הפנימית והמטמורפוזה המתמדת, ומצד שני העלים, הבריכות והאנפות. כל קומניקציה בין עולם זה ובין החוץ (במקרה זה הרקע), מביאה בעקבותיה הרפיית המתח הפנימי המאיים והרגעה. סימבול נוסף המופיע בחלק גדול מהציורים, סימבול הנחש, מעביר אותנו לתחום נוסף ומורכב עוד יותר, ולא במסגרת זו המקום לעמוד עליו.

הערות טכניות

כל אותו עולם רוחני המתואר לעיל, מעוצב במשמעת טכנית קפדנית ביותר בלי שזו הופכת מלאכותית וכפויה. הלכות הצבת נגטיב מול פוזיטיב, עיצוב פלסטי תלת־מימדי ועשיר־גוונים, גם אם השימוש הוא בצבעי שחור־לבן בלבד, נשמרות בכל דרך עיצוב הצורות. העיצוב האסתטי אינו חייב להיפגע או להיפגם גם כאשר התוכן מאוים וחריף. המקום היחידי בו אין התפתחות העיבוד נובעת מהצורות המרכזיות, הוא במקום שרבקה בן־סירה ניסתה ליצור רקע שמחוץ לצורות ועל הסיבות לאי־אורגניות זו כבר דובר לעיל.

מרדכי לבנון

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 15.11.63 / תע' יחיד / גלריה "רוזנר" / תל־אביב

גלריה "רוזנר" היא גלריה חדשה שנפתחה ברחוב של"ג 9, ומציגה כתערוכת פתיחה את תערוכת היחיד של הצייר הוותיק מרדכי לבנון. התערוכה מורכבת מכ־30 יצירות של מרדכי לבנון בטכניקות השמן והאקוורל־גואש. רובן של היצירות נעשו בשלוש השנים האחרונות, אך מוצגות גם מספר תמונות שצוירו בשנים 1950-55, המאפשרות השוואה ועיקוב אחרי התפתחות ציורו של לבנון בעשר השנים האחרונות. מהשוואה כזאת, מתברר שסגנון ציורו של לבנון, שהיה כבר מגובש בשנות ה־50, השתנה מעט מאוד מאז. עיקר השינוי מתבטא בנטייה להדגיש פחות את הצורות העיקריות, וע"י כך לאפוף את כל הציור בצבעוניות חדה יותר מאשר בעבר. דבר זה מדגיש את הצד האווירתי־פיוטי על פני הצד האקספרסיבי־סוער, וכי הזמן אינו מפחית מהערכים המבניים של הציור. מכל שאר הבחינות - תמאטיקה, תפיסת מבנה ומרחב, זווית ראייה וכו' - נשאר ציורו של לבנון ללא שינוי מהותי. חוסר שינוי זה, הופך את התערוכה, למרות הפרשי הזמן בהם צוירו העבודות, ליחידה אורגנית.

אם במבט ראשון בולטת הקרבה בין ציורו של לבנון לזרם האקספרסיוניזם הסוער של סוטין, נולדה וקוקושקה, הרי עיון נוסף בציורים אלה מוכיח שציורו מצוין בתכונות מיוחדות, המבדילות היטב בין דרך ציורו לאקספרסיוניזם הסוער כפי שהוא מיוצג ע"י הציירים המוזכרים לעיל.

תפיסתו הייצוגית של לבנון היא דו־מימדית ביסודה (גם אם אין זו דו־מימדית פשוטה), בניגוד מוחלט לרוב הציירים האקספרסיוניסטים שהדגישו, כמעט ללא יוצא מהכלל, את המרחב ועיוות העצמים (התלת־מימדיים) בחלל. אפילו ז'ורז' רואו, שהינו יוצא דופן במידת מה מכלל זה, יצר בציוריו הרגשת מימד נוסף ע"י טכניקה דמוית ויטראז' והצבעוניות הכהה. ציורו של לבנון, לעומת הדוגמאות האלה, הוא פנוראמי, אך אינו בדיוק תלת־מימדי. הנוף נראה כנוף דו־מימדי, המשתקף בכלי זכוכית מעוגל עם הסטיות הנובעות מהשתקפות כזו. גם השמים הכחולים, היוצרים הרגשה שהם כביכול עמוקים ונמצאים אחרי הנוף, אינם מהווים פתרון תלת־מימדי של ממש. אין זו הרגשת עומק שנוצרה ע"י הצייר ע"י העמקה צבעונית מודרגת, אלא מעין וריאציה על "שיטת הפרגודים" בווריאציה על "שיטת הפרגודים" בציור. גישה ציורית זו מנוצלת ע"י לבנון להשגת שני אפקטים חשובים, המשמשים כבסיס למהות ציורו: תחושת התנועה המרומזת ועזר למבנה הגושי.

הרגשת התנועה בנוף - המשמש מוטיב ברוב יצירותיו של לבנון - באה מעיוות זווית ראייה כללית, ולא מארגון תנועות נפרדות של כל אלמנט בנפרד. עצם התפיסה הפנוראמית כשהיא מובאת בצורה כזאת - גם היא דו־מימדית - נותנת תחושה של תנועה. הגורם לתחושת תנועה זו נעוץ בהרגלי הראייה של המסתכל: במבט רגיל, ללא הנעת הראש סביבו, אין העין יכולה לתפוס סוג כזה של ראייה פנוראמית וחלים עליה הקצרות הפרספקטיבות לסוגיהן

השונים. תפיסה פנוראמית כזאת מחייבת הסבת הראש והרחבת שדה הראייה המרכזי. לשון אחרת: עצם הצגת הנוף בצורה פנוראמית כזאת היא - כשלעצמה - דו"ח על תנועת העין המסתכלת של הצייר וממילא יוצרת תחושת תנועה גם למסתכל. מובן מאליו שהתנועה המוחשת למסתכל (שבעת הסתכלותו בתנועה אינו מסיט את ראשו), נראית כזרם העובר בנוף עצמו.

התפיסה הפנוראמית הנתפסת בעיצוב דו־מימדי, עוזרת לצייר לארגן את התמונה ביחידות צורניות פשוטות ובנויות ללא התחשבות בפרספקטיבה רגילה, הדורשת ויתור מסוים בדרך ארגון הצורות הבודדות. לבנון יכול בדרך זו לערוך מבנה צורות פשוטות, הקרובות למשטחים גיאומטריים, דבר שהיה מתקשה לעשות אילו ניסה לעקוב אחרי פיתוח תלת־מימדי מדויק.

אווירת הפיוט המאפיינת את ציורי לבנון, מודגשת (ובמידה רבה גם נוצרת) ע"י השימוש בגוונים רבים ומעורבים, והשימוש הרב בגווני הכחול־כחלחל והירקרק בא להשלים את הצורות שלמרות היותן ברורות, אינן נוקשות ומתמזגות במבנה הכלל.

שמשון הולצמן

"תערוכות בתל-אביב" / הארץ / 7.12.63 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

הולצמן הוא אחד מהידועים והפופולארים שבציירי האקוורל בארץ. האקוורלים שלו מקשטים מאות בתים בארץ וקירות של גלריות הנותנות מקום גם לאמנות קלילה ועממית. 70 האקוורלים התלויים עתה בתערוכת היחיד של הולצמן, נבחרו מתוך מאות הציורים של צייר זה שנעשו בשנים האחרונות.

כל הדן בכובד ראש אקדמי באקוורלים חמודים אלה, דומה לאדם התובע מילד תשובות בסוגיות פילוסופיות מעמיקות. כמובן שדימוי זה אינו מדוקדק, שהרי ילד נמצא תמיד בתהליך התבגרות והתעצמות אינטלקטואלית, ואילו האקוורלים של הולצמן הם בחינת ילד נצחי־עליז, קליל־טרי, ובו בזמן חסר כל עמקות, יותר ג'סטות חיצוניות מאשר השלכה של תהליכים פנימיים מורכבים ועמוקים.

הולצמן שולט היטב בטכניקה של אקוורל הנעשה ברובד אחד; עבודותיו נעשות בביטחון מלא של בעל מלאכה היודע מה דורשים ממנו וכיצד לעשות זאת. מבחינה זו, מהווים האקוורלים יותר התרשמויות קלילות מנוף, המוגשות בצורה חיננית מאשר בנין ציורי של ממש. ההיענות לטעם עממי מסביר אף את חוסר החיפושים אחרי ביטוי פלסטי טהור, ואת ייצור האקוורלים בשיטת "הסרט הנע" הבא לידי ביטוי בנופי הכנרת הנצחיים בעלי שלושת האקליפטוסים ובציורי נשות השוק הצבעוניות, שיחד עם היותן דקורטיביות מבחינה צבעונית, אין בהם שום קו אופי פלסטי או חוויתי המייחד אותן זו מזו.

אכן, יש ויש מקום לסוג זה של אמנות. ליד הסימפוניה והיצירה הקלאסית המורכבת

והכבדה, יש בהחלט מקום למוסיקה קלילה ורגשנית. יצירות אלה בציוריו של הולצמן, מכוונות לקהל רחב שאין לו הכושר או הזמן לתהות על מלוא עמקן של יצירות מורכבות וכבדות והוא מעדיף להציץ ולקבל הנאה ישירה מאמנות שובבה, פשטנית ומיידית.

איבן שוובל

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 27.12.63 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

תערוכת רישומיו של איבן שוובל יש בה, מעבר לציור עצמו, גם אספקט אירוני. דרך רישומו של צייר זה קרובה במידה רבה לטכניקת התחרים שהתגבשה כבר בזמן אלברכט דירר. עיצוב הנושא בעזרת מערכת קווים מתפתלים ומערכות קווי שתי־וערב, שימש בטכניקת רישום מקובלת במשך מאות שנים וקיבל ליטוש ועומק רב במשך שנות התפתחותו המרובות. בשמונים השנים האחרונות, זנחו ציירים רבים טכניקה זו למען חיפושים אחרים ודרכי עיצוב אחרות, וכך קורה שכאשר נפגשים עתה בצורת עיצוב זו, הריהי נראית לרבים כמקורית וחדשה. יתכן שזהו הד לחשד העממי (המוטעה מאוד), שהצייר המודרני - ובעיקר הצייר המופשט - הגיע לדרך ציורו משום שאינו יודע לרשום או לצייר כמו בטבע. דרך ציורו של שוובל אינה "כמו בטבע" יותר מזו של האמן המופשט ביותר, גם אם ברישומיו ניתנת רפרזנטציה של הטבע. שוובל שולט היטב בטכניקה שלו ומצליח ליצור בעזרת הקו עושר רב של זרמים, טקסטורות, מבנים והדגשות בלי לאבד את תחושת הקו שמעבר לדימוי הנושאי. לשון אחרת: אם כי עצם הטכניקה אינה חדשה, כפי שעשויים לשער אלה המכירים רק את האמנות המודרנית, בשום פנים ואופן לא אבד עליה הכלח והיא מאפשרת רישום עשיר, רגיש ומלא חיים, לא פחות מכל טכניקה מודרנית. רישומיו של שוובל משמשים, בלי ספק, דוגמה נאה לחיוניותו של סוג רישום זה והפגנת כוח ויכולת לצייר עצמו.

עדנה רוזן

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 27.12.63 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל-אביב

תערוכתה של עדנה רוזן כוללת למעלה מ־20 ציורי שמן ומספר רב של רישומים, שבחלקם הם רישומי הכנה לציורי השמן ובחלקם רישומים עצמאיים. גם ציורי השמן וגם הרישומים הם ליניאריים במופגן בתפיסתם, וגם כאשר מופיעים משטחי צבע (בציורי השמן), הריהם מוגדרים היטב ע"י קו. אפשר לראות בנקל בציוריה של עדנה רוזן משהו שנראה במבט ראשון כסגנון אישי. בציורי השמן נראה סגנון זה בדרך עיצוב הדמויות, וברישומים בצורת הנחת הקו, הנרשם בקטעים קצרים, שנקודות מפרידות (או אם תרצו - מעכבות) ביניהם. כאשר

תערוכה, או כל יצירות של אמן מסוים, יוצרות רושם של סגנון, טבעי הדבר שלאחר התרשמות ראשונה מנסה הצופה למקם את ייחודו של הסגנון, ואם אפשרי הדבר, גם "להבין" את הדחפים שחייבו פיתוח אותו סגנון מיוחד. בדיקה כזאת רצויה תמיד כדי שיוכל מסתכל להבחין בין סגנון אותנטי, הנובע מצורך בדרך ביטוי חדשה לחוויה אישית שאי אפשר לבטאה במסגרת הדרכים הרגילות, ובין סגנון מדומה, הנובע ממניירה ציורית. הבחנה זו קלה במיוחד ברישומיה של עדנה רוזן, אם כי גם בציורי השמן היא נראית בבירור. כאמור, מאפיין את הרישומים - מלבד עצם עיצוב הדמויות - השימוש בנקודות בקו המצויר. נקודות כאלה פירושן בציור - אתנחתא, עיצור והדגשה. היד הרושמת את הקו נעצרת לזמן מה ומפסיקה את שטף הקו. הסיבות לעצירה כזאת יכולות להיות שונות: חיפוש כיוון תנועה חדש, הדגשה של נקודת חשיבות בנושא (בלי כל קשר לשאלה אם הנושא הוא ריאליסטי, כגון דמות אדם, או הנושא הוא התפתחות הקו עצמו), או סיכום תנועת היד. ממילא יובן שאתנחתא או עיצור כאלה אינם יכולים בשום פנים להיות מכאניים, מאחר שתמיד הם מהווים נקודת צומת לאירועים ציוריים. בצורה אחרת אפשר לומר שעיצור כזה חייב תמיד לנבוע מהתפתחות הקו והצורה.

ברישומיה של עדנה רוזן - ואין כל חשיבות לעובדה שדגש בתערוכה מושם על ציורי השמן, שהרי הרישומים הם הם המגלים יותר מכל את כתב־ידו האישי של הצייר - אי אפשר למצוא אף אחת מכל הסיבות המצדיקות את עיצור הקו ע"י הנקודה. הקווים שבין הנקודות הם בעלי עובי שווה, מהירות שווה והם אחידים. אפילו ערכם פחות או יותר שווה. נקודות ההדגשה אינן מוצדקות גם מכוח הנושא - אם הצדקה כזו בכלל עשויה לתפוס כשהיא באה במנותק מהתפתחות הקו. זוהי אפוא מניירה רישומית, הנעזרת ונתמכת באפקט חיצוני. למעשה אין לעדנה רוזן כל צורך להשתמש במניירה זו, מאחר שיש לה מה לומר גם בלעדיה, ועצם השימוש באפקט כזה מעיד על רגישות מעט משובשת לאחידות הציורית. כאשר "נקודה" זו מתבררת, עוזר הדבר במידה רבה גם לגשת לציורי השמן של עדנה רוזן. הדמויות דקות הידיים בעלות כפות הידיים המוגזמות בגדלן ופני המסכה, מתאימות הרבה יותר לתפאורה או לעבודה גראפית, מאשר לציור שמשימתו למסור חוויה. אם להתייחס לעבודות אלה מציור טהור, נוצרות הרבה בעיות ציוריות, הרחוקות מאוד מפתרון ציורי של ממש. הבולטות בבעיות אלה הן: מה ההצדקה הציורית לעיבוי הצבע (שאינו מהווה משטח ביטוי של תנועת מכחול וגם אינו מהווה משטח צבעוני אחיד, מאחר ויש בו רמז מטושטש לטקסטורה)? מדוע מוקף משטח צבעוני כזה בקו מתאר, בעוד הוא יכול להופיע כמשטח עצמאי גם בלי כל קו כזה? מה סיבת הפסיחה על הסעיפים בין גישת מרחב תלת־מימדית ודו־מימדית באותו ציור עצמו?

שאלות אלה ודומות להן, אינן מהוות רק דקדוק קטנוני, אלא אלה הן, למעשה, השאלות הראשוניות והיסודיות ביותר. התשובה הפשוטה לכל השאלות היא, שאין לחפש בציורים אלה תוצאות שהושגו ע"י פיתוח מודע, אלא יש כאן פשוט סגנון מדומה, הנובע ממניירה גראפית־ציורית. אין ספק שלעדנה רוזן יש לא רק כשרון אלא גם "מה לומר", וטוב תעשה, דומני, אם תפנה עורף לפתרונות הקלים יחסית של האפקטים, ואז, כאילו מעצמו, ייווצר סגנון אמיתי, שהוא באמת שלה.

1964

רג'י ווסטון

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 10.1.64 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

למעלה מ־100 ציורים בטכניקות השמן, הפאסטל, הגואש, העיפרון וטכניקות מעורבות, מהווים את תערוכתו של רג'י ווסטון. אם כי נמצאות בתערוכה עבודות שזמן ציורן הוא לפני כ־25 שנה, אין תערוכתו של ווסטון תערוכה רטרוספקטיבית במובן המקובל. דומה שהמגמה השולטת בתערוכה אינה עיקוב אחרי התפתחותו ההדרגתית של ווסטון והפגנת מאבקו הציורי לגיבוש סגנון אחיד, אלא הפגנת היש והקיים לצדדיו השונים. בעוד שתערוכה רטרוספקטיבית מציגה, בדרך כלל, תהליך, הרי התערוכה הנוכחית מציגה בעיקר תוצאות וסיכום.

למרות העובדה שהמוצגים נעשו בטווח זמן של כ־25 שנה, אפשר להכיר בהם סוג מיוחד של אחידות. אין זו דווקא אחידות של פיתוח צורני עקיב, או דבקות בסגנון ציורי המשמש כעדשה שדרכה נראה העולם הסובב את הצייר בגוון מיוחד. אמנם, אפשר למצוא גם פיתוח צורני מסוים וגם מה שבסיכומו של דבר יכול להיחשב כסגנון ציורי אישי, אך אלה אינן אלא תוצאות של סוג אחידות אחר המשמשות אותה בכל ציוריו של ווסטון. הבולטת ביותר, היא אחידות של טעם אסתטי, שהיא היא המשמשת מכנה משותף לכל הציורים וכל ההתפתחויות הצורניות נובעות ממנה ישירות. אין זו התפתחות זווית ראייה, המנסה לחדור לסוד היחסים בין עין הצייר והעולם בו הוא קיים, ולמסרם דרך יחסי צורות וצבעים הולמים, אלא שימוש בשיטות שתאפשרנה לצייר ליצור המחשה של טעם אסתטי, שעד כמה שיהיה נאה לעין ודקורטיבי, הריהו נשאר תמיד מרפרף על פני השטח, בהיותו השלכה של ריחושים אסתטיציסטיים במהותם.

טעם אסתטי זה, המאפיין את ציורו של ווסטון, הוא הוא המאחד את כל התערוכה ואינו משתנה מציוריו הראשונים ועד אלה שנעשו השנה. ליטוש האמצעים הטכניים והחיפוש אחרי צורות שימוש ציוריות יותר של אמצעים אלה, אינו בא כדי להעמיק תוכן חוויתי מתפתח, אלא בא - ונמדד ישירות לפי מידת התייחסותו - למסור טעם אסתטי אחיד ועומד. המפתח לציורו של ווסטון אינו, איפוא, בדיקת עולם רוחני בהקשריו השונים והערכת תגובותיו לגירויים מבחוץ ומבפנים, אלא הגדרת טעמו האסתטי של הצייר. מבלי להיכנס לוויכוח חסר התוחלת אם המושג הוא חיובי או שלילי, נדמה שהתכונה הבולטת המאפיינת את טעמו של ווסטון היא זו שנהוג לכנותה בשם "ציור סלוני". זהו ציור שמקפיד על ניקיון גראפי של הצד הטכני (גם אם אין לניקיון כזה דבר וחצי דבר עם מושג הניקיון הציורי). זהו ציור, המנסה ליצור הרגשה של רגישות באמצעי אווירה, במקום רגישות אמיתית, הנוצרת בעצם השימוש ביחידות הציור. זהו ציור שתמיד נראה אלגנטי לא רק משום הניקיון הגראפי שהוזכר, אלא גם בהמנעות, מודעת ולא מודעת, מיצירת התנגשויות של ניגודים על המשטח המצויר. במידה וניגודים כאלה נוצרים - למשל מהצורך האסתטי להשתמש בצבע ליד שלד רישומי־ליניארי - הרי הם מטושטשים ביד

קלה, והניגוד, במקום שישמש צומת להתנגשות רגשית, הופך ערך קישוטי דקורטיבי.

תכונות אלה עוברות בכל ציוריו של רג׳י ווסטון. נטיותיו לשימושים טכניים שונים, נבדקו ישירות לפי מידת היותם הולמים את אפשרות המחשתו של הטעם האסתטי האמור, המשמש כתוכן עיקרי. הטכניקות הבולטות בגישתו הציורית תואמות - ואם אינן תואמות, כופה זאת עליהן הצייר - את המשימה הדקורטיבית. אפשר למצוא בציורים עיטוריות (שתפקידן קישוטי ולא יצירת דגם מהותי), פיתוח גראפי, קווי ודקורטיבי (ציורים 85-88 וברוב ציורי הדגים), שימוש מרובה באפקטים של נזילות הצבע - מבלי לבנות מערך צבעוני צורני מחייב, ולעיתים אף ערבוביה צבעונית שמטרתה הבלעדית היא יצירת אווירה תוך זלזול גמור בכל הערכים הציוריים (בעיקר בנופי הים וכו׳). גישתו זו של ווסטון - שאפשר לקרוא לה אפילו סגנון אישי - אם כי אין זה סגנון ציור אישי - בולטת היטב גם בציורים בהם הוא רושם דמויות שנעשו כביכול בטכניקה של ילד, כ״ציפור בכלוב" ודומיה. הצורה הפשוטה והגישה "הילדותית" כביכול, אינן באות כדי להיעזר ברעננות ואי־אמצעיותו של ציור הילד, אלא כדי להפכן לציור סלוני לפי טעם הזמן.

טבעי הדבר שכאשר ניגש ווסטון לציורים בעלי פורמאט גדול (106-114), הריהו מבליט את מגרעותיו, ואינו מצליח להמחיש גם את האווירה - המוחלפת אצלו במושג ״ליריות״ - כפי שהוא מצליח בציורים בעלי הפורמאט הקטן יותר.

כל הנאמר כאן כוחו יפה כל עוד לא יוצג "ציור סלוני" כמטרה לעצמה. אם מתייחסים לסוג ציור כזה במנותק מתביעות חוויה עמוקות, ואם כל הנדרש הוא ציור אסתטי המבוצע בטכניקה טובה ומלוטשת - "טובה" לסוג זה של ציור ־ שטיבה נמדד בהתאמתה למטרה ולא כערך עצמאי, הרי אפשר למצוא בציוריו של ווסטון גילוי בולט של ציור בעל אווירה, אסתטי ודקורטיבי, ואפילו מגובש מבחינת טעם אישי וציורי־אסתטי.

חיותה בהט

"תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 10.1.64 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכתה של חיותה בהט ממחישה וממששת את ההבטחה שנרמזה בתערוכת היחיד הקודמת של ציירת זו, שנערכה לפני למעלה משנה. גם בתערוכה הקודמת היו האקוורלים והגואשים מרוכזים וציוריים יותר מציורי השמן, ובזו הנוכחית, שכל מוצגיה געשו בטכניקות אלה, משיגה חיותה רמה אחידה ונאה.

ציורה של חיותה משתייך לאסכולת המופשט הלירי עם פריצות אקספרסיביות קצרות, המהוות במידת מה את תרומתה שלה לאסכולה זו. גם אם בסיכומו של שלב זה אין ציורה של חיותה בהט חורג מתחום אסכולת המופשט הלירי, הרי במסגרת זו היא נעה בחופשיות ובביטחון ציורי אמיתיים. חופש ובטחון אלה מתבטאים לא רק במשיכת המכחול, ששפתו מהווה את לב המופשט הלירי, אלא גם בגיבוש הערכים הרישומיים, בטחון בעיצוב המבנה הצורני וצבעוניות בשלה יותר, שאינה נזקקת שוב לשימוש רב בגוונים אפורים.

ציפורה ברבורי

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 24.1.64 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכה מגובשת ועשירת צבע מציגה ציפורה ברבורי חברת קיבוץ מפלסים. למרות השימוש באלמנטים פיגורטיביים ודרכם קישור הציור עם נושא, הרי גישתה של ציפורה ברבורי היא מופשטת למעשה. בלי קשר עם הנושא המוצהר בשם הציור והמרומז גם בחלקי גוף אדם המבצבצים זעיר פה זעיר שם, בונה הציירת את המערך הציורי בגישה מופשטת וכמעט ניתן לכנותו בהומור ״שלד דג״ - היא מניחה מערכות כתמים צבעוניים המאוזנים דו־מימדית על פני השטח. מערכות צבעים אלה, העשויות מכתמים בסולמות צבעוניים קרובים או משלימים, נעזרות ברישום הבסיסי, אך בעת ובעונה אחת גם מהוות מערך עצמאי צבעוני. זוהי גישה ציורית מופשטת במהותה, שאינה מפריעה לציירת לצרף לציורים גם נושא המופיע, בדרך כלל, כבר ברישום הראשוני. "שלד הדג" הנזכר לעיל, אינו אלא קו אנכי, החצוי ע״י מספר קשתות הפונות, ברוב המקרים, כלפי מעלה. הוספת עיגול בראש הקו האנכי, יוצרת מיד דימוי של אדם. הדגשת הקשתות תיצור קצבים שאורכם תלוי באורך הקשתות וקצבם בצפיפותן. גישה זו מאפשרת גיוון רב ואפשרויות אימפרוביזציה נרחבות. כמובן שהנושא, גם אם הוא אינו העיקר, יכול להיות מפורש ומורגש ע״י בחירת מערכת צבעים מתאימה או אף סולם צבעים אחד. מבחינה זו, אין כל הבדל בין ציור מופשט הנקרא ״קומפוזיציה״ (11, 10, 9, 1) או ציור נושאי כ״מזרח ריקוד" או "ציידי ציפורים". מובן מאליו הוא שהווריאציות הנקראות בשמות המזכירים קצבים וריתמוס, מדגישות את קצבי הקשתות שבמבנה הראשוני. פוגמת במבנה של חלק מהציורים היא החומריות המיותרת, שלא זו בלבד שאינה מוסיפה ואינה מהותית למבנה הציורי, אלא גם מטשטשת את המבנה הטבעי של המערכת הכתמית־צבעונית. אם ניכרת בחלק מהציורים, למרות צבעיהם הרעננים, אטימות מסוימת, הרי זה בגלל חוסר בטחון מספיק בעצם ההנחה של הצבע. כאילו הציירת מהססת זמן רב מדי לפני קביעת כתם צבעוני, וגם לאחר שכתם כזה הונח, באים תיקונים ומעבים את הצבע ומאבדים, תוך כדי כך, את רגישות הנחת המכחול. בטחון בהנחת הצבע שיירכש, כך יש לקוות, עם הזמן והצטברות הניסיון הציורי, יקנה לציוריה של ציפורה ברבורי את הספונטאניות החשובה להם כל כך.

חנוך גליצנשטיין

"אלבומים אמנותיים"* / הארץ / 31.1.64

חשיבותו של הפסל חנוך גליצנשטיין (1942-1870) אינה רק חשיבות של אמן שהשכיל בכישרונו לקבוע עובדות פלסטיות במסגרת סגנון אישי מגובש, אלא במידה לא פחותה, חשיבות של מחדש ומורה דרך. ללא כוונה להיות מחדש, הגיע חנוך גליצנשטיין בדרכו האמנותית הארוכה והמעמיקה להישגים מעבר למשקלם הסגולי האמנותי כשלעצמו, שהשפיעו ועזרו לעצב את גישתם של פסלים רבים אחרים.

רגשות עזים, המתפרצים ממעמקים בכוח ודבקות, באו לכלל ביטוי דרך אזמלו של גליצנשטיין, שהעיר מגוש החומר הגולמי דמויות נפילים רדומות בנפשו. גם בסבלן ובייאושן נחונו דמויותיו של גליצנשטיין בכוח היונק ממעיינות שלווה במעבר לסבל ובפשטות קמאית וישירה. באלבום תצלומי הפסלים והרישומים שיצא זה עתה לאור, אפשר למצוא חלק מהיפות ביצירותיו של פסל מחונן זה, ולהכיר גם את יכולת הביטוי הרישומית שבה אפשר למצוא אותה פשטות וגושיות, החשובות כל כך בפסליו.

*גליצנשטיין, אלבום רפרודוקציות, עם מבוא מאת ז'אן קאסו, מנהל ראשי של המוזיאון לאמנות מודרנית בפאריס, הוצאות "מסדה", תל אביב.

רות שלוס

"רות שלוס - רישומים" / הארץ / 31.1.64**

האלבום הכולל 14 דפי רישום של רות שלוס, מאפיין היטב את גישתה של ציירת זו. מבחינת תוכן מאפיין האלבום לא רק את הגראפיקה של רות שלוס, אלא אף את כל גישתה האמנותית, גם כשזו מתבטאת באמצעות צבע השמן או טכניקות אחרות של ציור צבעוני. דבר זה יכול להיות מובן היטב אם זוכרים שרות שלוס היא בראש ובראשונה רושמת וגם בציורים הצבעוניים ניכרת תכונה זו היטב. החומר הנושאי של דפי הרישום המהווים את האלבום, לקוח כרגיל אצל רות שלוס ממימד אווירתי־חברתי. אין כל הבדל מהותי אם הרישום עוסק בתיאור פועלת ענייה, פועלת ענייה עם ילד (אם וילד), ילדה ענייה או נוף שבו מופיעה פועלת ענייה - המבנה המשותף הוא בכל המקרים יחס רעיוני לתחושת עוול חברתי. אין כל רע במחאה חברתית במסגרת אמנות פלסטית, אם זו מופיעה כאתגר לבניית מערך ציורי, אך במקרה של רות שלוס נראה שלמרות עניינה העיקרי במחאה החברתית כשלעצמה, נשארות הדמויות בתחום הסתמיות ויכולות לשמש לכל היותר אילוסטרציה של אדם שבע למאמר עיתונאי על אנשים רעבים.

מבחינת ביצוע, ניכר היטב חופש ידה של רות שלוס, החוזרת אין־סופית לנושא האחד, ובו בזמן, אינה מוסיפה דבר על גישת הרישום המוקנית לבוגר "בצלאל".

*רות שלום, רישומים, דברי מבוא: ד"ר חיים גמזו.

טוביה כ"ץ

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 22.2.64 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

ציורי השמן של טוביה כ"ץ משקפים דרך התפתחות של אמן צעיר, החותר בכנות לגיבוש ציורי. מפתרון שהוא בעיקרו גראפי ומבני, עובר טוביה כ"ץ לחיפוש צבעוני הקשור יותר במלאכת המכחול. טבעי הדבר שעם הריאקציה לדרך המבנית, עלול הצייר להגיע למבנה שיהיה רופף מדי תוך הגשת הצבע (שגם הוא עדיין מהוסס בתחילתו).

בציוריו האחרונים לא זו בלבד שערכי הצבע מתגבשים, אלא גם מופיע שלד מבני־גושי המשמש חוט־שדרה למערך הצבעוני. חיפושיו של טוביה כץ מתפתחים בהגיון ציורי עקבי, וכדאי לצפות למסקנות האמנותיות מכך.

נורה פרנקל

"נורה פרנקל - בגלריה צ'מרינסקי" / הארץ / 28.2.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכת היחיד של נורה פרנקל מעלה זו הפעם מי יודע איזו את השאלה: האם תפקידו של הצייר הוא ליצור מוצג אסתטי, או משהו שמעבר לזה? תהיה התשובה אשר תהיה, ציוריה של נורה פרנקל מכוונים בלי ספק ליצירת מוצג אסתטי ויש לדון בהם מבחינה זו. גם מיצג אסתטי יכול להיות עשוי ברגישות ציורית, היינו, בשימוש רגיש באלמנטים הטהורים של הציור, או בדרך בלתי ציורית, שבה כאילו אומר הצייר: המטרה מקדשת את האמצעים. באשר להשגת המטרה (מוצר אסתטי), יכולים בעלי טעם שונה שלא להסכים, אך באשר לשימוש באמצעים עצמם, קשה מאוד להבין מדוע משתמשת נורה פרנקל בהדבקות ללא יצירת חומריות, או אפילו אסוציאציה מיוחדת? (חסכון בעבודה טכנית?), לשם מה בא האפקט של הליכה על פני כל המשטח? מה בדיוק התפקיד שממלאות נזילות הצבע? לשם מה בא האפקט המכאני של האור החוזר בכל הציורים? ועוד שאלות דומות. לנורה פרנקל יש תחושה צבעונית, כפי שאפשר למצוא בכמה מוצגים ("טבע דומם עם פרחים"), אך בזה עדיין לא די לגבי יצירת ערכים ציוריים, גם אם מדובר בערכים דקורטיביים בלבד. האפקטים הטכניים הם כה דומיננטיים ומרובים, עד שכאשר מנסים לראות מה נותר בלעדיהם, קשה מאוד למצוא ציור.

יהודה ולרשטיינר

"תערוכות בתל־אביב" /הארץ / 6.3.64 / תע' יח' / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכת היחיד של יהודה ולרשטיינר מדגימה עיסוק בטכניקות רבות ושונות: ציורי שמן, גואש, רישומים, הדפסות עץ וליטוגראפיות. מאוסף הכולל למעלה מ־50 מוצגים שונים בטכניקות כה מרובות, אפשר לקבל תמונה ברורה למדי לא רק על שלב התפתחות, אלא גם על תפיסת עולם ציורית - במידה ויש כזאת.

יהודה ולרשטיינר הוא צייר פיגורטיבי במשמעות המסורתית של המושג. אין הוא מנסה לחקות את הטבע בדיוק - זאת לא עשה שום צייר, למרות התיאוריות השונות שהיו מקובלות בזמנים שונים - אלא למסור את מראה עיניו תוך הדגשת אספקט מסוים. הדגשת אספקט מסוים בחזות חיצונית, אם היא מודעת, או לפחות עקבית וברורה, עשויה לשוות לציורו של צייר פיגורטיבי מהסוג הנזכר גוון אישי. לא כך אצל ולרשטיינר. האספקט המודגש אינו רובד מבני, תיאורטי או רגשי־מעצב, אלא אספקט אסתטי במובן הכללי ביותר. ולרשטיינר הוא מהציירים הרואים נוף נאה ומוכנים להתחלק בהתרשמותם עם הצופה, ולשם כך הם משחזרים את הנוף מתוך אמונה שהציור ישחזר גם את ההרגשה שעורר הנוף האמיתי. תוך כדי ציור הנוף, אין ולרשטיינר חש בנוף כל דגם מיוחד או תבנית המזדקרת לעיניו ועדיפה על השאר. אילו חי לפני מאה שנה, היה יוצר נוף אקדמי סביר, ואז היתה התבנית החזותית קנה־מידה למבנה הציור. היום, כאשר גם הצייר האקדמי מנסה להבליט ולהדגיש משהו שמעבר לחזותי, וכאשר גם הצייר הפיגורטיבי ביותר אינו מוכן לתאר בדקדוק קפדני כל פרט מהמציאות החזותית, נותר צייר מסוגו של ולרשטיינר ללא קנה־מידה העוזר ומורה לו מה לצייר ומה לא לצייר מתוך המציאות החיצונית. זוהי, כמסתבר, הסיבה שוולרשטיינר בחר, כנראה בדרך לא מודעת, כאספקט שראוי להדגישו, את המושג האקלקטי והסתמי לא מעט של אסתטיקה, כפי שהיא נראית לא בנוף אלא בציורי ציירים אחרים.

נקודה זו קלה יחסית לבדיקה. אפשר לקחת תבניות מקובלות מציור פיגורטיבי ולבדוק באיזו דרך הוגשו ונתפסו ע"י ולרשטיינר. לדוגמא בלבד אפשר להשתמש בשלוש תבניות ולבדקן: א) פרספקטיבה ועיצוב חלל. ציורו של ולרשטיינר נע בין עיצוב חופשי של נפח, תפיסה דו־מימדית מופגנת ועיצוב תלת־מימדי מורגל. בציור "איש קורא" אפשר למצוא שלוש תפיסות אלה בעת ובעונה אחת: השולחן מעוצב בפרספקטיבה מקובלת, המרבד הצבעוני נתפס בגישה דו־מימדית, ואילו האדם הקורא הוא חסר מסה וצף במרחב מעל לכסא עליו היה אמור לשבת. קומבינציה מוזרה זו, לא באה במתכוון אלא פשוט מתוך חוסר תשומת לב לבעיות עיצוב החלל הציורי. ב) תאורה. אין כל כלל מאחד בתפיסת התאורה. בציור "עכו" מעובדים הבניינים בגוונים קרובים, הנותנים תחושה של אור כסוף, ואילו השמים הכחולים העזים והצללים החריפים, שייכים למערכת תאורה שונה לגמרי. גם בציורים אחרים כ"נוף" יש כמה אספקטים של תאורה בעת ובעונה אחת ללא יצירת כל אחידות או כיוון משמעותי ביניהם. ג) צבעוניות.

ולרשטיינר נוטה לבנות משטח צבעוני משני רבדים, זה מעל זה. המשטח התחתי צבעו בצבע אחד, ואילו מעליו מונח צבע שני - בדרך כלל צבע קרוב לצבע הקומפלימנטרי, כך שדרכו אפשר להציץ בצבע הראשון. דרך ציור זו מקובלת מסיבות ספציפיות: כדי לאחד צבעים חריפים ולארגן את המבנה הצבעוני, לתת מערכת עקבית של אור־צל (בציורי קונסטבל ודלקרואה מופיע שימוש מודע דומה). אצל ולרשטיינר אין לחפש את הסיבות הפנימיות לשימוש דו־שכבתי כזה. הוא מקבל את הטכניקה בשלמותה ללא הרהור בסיבות שגרמו ליצירתה. דומה שטכניקה זו נראית לוולרשטיינר כטכניקה ציורית טהורה, שאינה תלויה בסיבות מבניות ציוריות או תיאוריות. האספקט היחידי הנראה לו, הוא האספקט האסתטי, כאילו אספקט זה נפרד לגמרי מהעולם המיוצג בציור. דרך זו היה בה משהו מהסבירות, אילו החתירה היתה לאספקט אסתטי טהור מופשט - אך, כאמור, אין אצל ולרשטיינר כל ניסיון להפשטה של ממש והשימוש בזוגות צבעים קומפלימנטריים נראה לו פשוט "נאה" ללא משמעות חוויתית. לשימוש זה בצבע דו־שכבתי יש עוד אספקט נוסף: אם הצייר אינו נזהר היטב - וולרשטיינר אינו נזהר - יש נטייה לצבע עבה ואפילו אטום בגלל הצביעה פעמיים. ובאמת ברוב ציורי השמן, בפרט בשימוש בצבעים כהים כשחור, כחול כהה ואפור, הצבע הוא מגושם, אטום וחסר חיים.

גם ללא דוגמאות נוספות אפשר להכיר את הדגשת הצד הדקורטיבי ללא נכונות "להסתכן" בדקורטיביות טהורה הנוטה להפשטה. דבר זה נראה בטהרתו בחיתוכי העץ, המתארים חיות: הסוס, הנמר (או נושא אחר), מתוארים בבירור, בעוד רהיטי העץ ועקבות חיתוך הסכין נשארים כרקע דקורטיבי סתמי.

ביטויו של ולרשטיינר הוא, איפוא, בדקורטיבי ובצבעוני־דקורטיבי. טבעי הדבר שמתוך 50 עבודות, תהיינה גם פגיעות קרובות אחדות. בציור "תחנת רכבת", בו אין התנגשויות מרחב ונפח, פועל הצבע כמערך רו־מימדי נאה ואסתטי. בגואש "פנים", ניתן להכיר תחילה של משחק צבעוני־ציורי, חורג משהו מגדר הדקורטיבי. אפשר לקוות שאלה הם סימנים להמשך התפתחותו הציורית של ולרשטיינר.

שמעון סיאני

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 13.3.64 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

תערוכת היחיד של שמעון סיאני רחוקה מלהיות תערוכה אחידה, הן מבחינת סגנון והן מבחינת רמה. זוהי תערוכה של צעיר המוקסם מכמה דרכי ביטוי ציורי ומאחר שבינתיים אינו מעדיף דרך זו או אחרת, הריהו תוהה ומנסה להשתמש פעם באחת ופעם באחרת. כמובן שזוהי צורה של אקלקטיציזם, אך במקרה של שמעון סיאני אין האקלקטיציזם מופיע במיזוג מספר גישות במסגרת בד אחד, אלא בפעילות, בעת ובעונה אחת, על בדים שונים, בכמה סגנונות, שכמובן, אף אחד מהם אינו יכול להיות אישי.

קבוצת ציורים אחת נטלה את השראתה מסגנון ציור, שתחילתו באקספרסיוניזם של אסכולת פאריס ושבארץ הופיע הרבה אצל ציירים כפרחי (שלפני מספר שנים), דוד עזוז, איתמר סיאני (אחיו של שמעון סיאני) ורבים אחרים. בהתאם לנוהג התקופה, מופיעים בציורים אלה גם שימושים בחומריות ללא כל סיבה סבירה. מאפיינים קבוצה זו ציורים כ״במה", "רחוב בלילה", "שמים־בתים־ים" ודומיהם.

קבוצה שנייה, הנראית הרבה יותר אישית ובעלת פוטנציאל ציורי, אם כי בדרך כלל רופפת יותר מבחינת המבנה (אולי דווקא בגלל היותה חיפוש אמיתי יותר), היא קבוצה של ציורים מופשטים לפי דרך בנייתם. ציורים אלה צבעוניים הרבה יותר מאלה שבקבוצה הראשונה האפורים־כהים בדרך כלל. גם בקבוצת הציורים המופשטים, למרות הדמיון החיצוני בין מוצגי הקבוצה, מסתמנות שתי נטיות שעיקרן טיפול שונה של בנין משיכות המכחול. בציור "ריתמוס העיר", שמבחינת מבנה הוא אולי השלם ביותר מכל הקבוצה, משתמש שמעון סיאני במערך משיכות מכחול קצובות, היוצר מבנה שמבחינת צורה מתקרב לאקספרסיוניזם מופשט. בציור זה, היוצא דופן בקבוצה המאופיינת יותר ע״י ציורים כ״לוח מודעות", מופיע במקום משיכת המכחול הקצובה והאקספרסיוניסטית כתב־יד קליגראפי. כמובן שמשיכת מכחול קליגראפית מהווה רק את המבנה הצורני בעיקר ומחייבת פיתוח צבעוני זהיר, שעדיין הוא למעלה מכוחותיו של שמעון סיאני. הוא מגייס הרבה יותר מדי צבעים מכדי שכל צבע יוכל לקבל ביטוי מיוחד ומהותי ורק ימים יגידו אם אלה הם חבלי לידה של צבעוניות מתפתחת או פגם מהותי בדרך הציור. דומה שדווקא בקבוצה זו עשוי להימצא הפתרון למסגרת אישית וציורית לשמעון סיאני. בתערוכה מופיעים גם רישומים רבים, המשתרעים על סגנונות כה רבים ושונים, עד שפשוט לא כדאי לעמוד עליהם, מה גם שצל שיקולי מכירה מעיב עליהם.

אליהו אילון

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 20.3.64 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכת ציורי השמן של אליהו אילון, איש חניתה, מדגימה סגנון, או לפחות נוסחה טכנית מגובשת. ציוריו, שלמרביתם שמות נוספים, הם למעשה קומפוזיציות מופשטות שהשמות קשורים בהן בערכים רגשיים־צבעוניים ואסוציאטיביים. מבנה הציורים ערוך בכתמים צבעוניים מעובים, המונחים על הבד בעזרת סכין ציירים. סכין הציירים גם משווה לכתם הצבעוני את מבנהו הפנימי, אם ע״י הנחת גוונים דמויי פסיפס בתוך הכתם עצמו, או ע״י הנחות צבע אחיד המשמשות מעין לבני בנייה לכתם. הכתמים־צורות שמהם בנוי המערך הצורני הכללי, למרות היותם חופשיים למדי, נובעים מצורות גיאומטריות פשוטות יחסית שאילון הפך אותן למורכבות יותר ע״י תוספת שיניים (הדומות לשיני חומה). מבחינת נפח וחלל נתפסות כל התמונות בדרך דו־מימדית. דו־המימדיות והכתמים (גם בצורתם וגם במבנם הפנימי) מקנים למוצגים קרבה לתפיסת הפסיפס ומדגישים את הערכים הדקורטיביים. כאשר מבנה התמונה בנוי בדרך דו־מימדית, מקבלים שינויי הטקסטורה והבדלי העובי בין הנחת סכין ציירים אחת למשנה, חשיבות מבנית גדולה. השיבות זו מודגשת שבעתים כאשר המבנה נעשה בהנחות סכין

ציירים, שרגישותן פחותה מזו של משיכות מכחול. דא עקא, שאילון אינו מקפיד דיו על יחסי החומריות במבנה התמונה. במספר ציורים, כשאין הבדלים צבעוניים חריפים כמו בציורים "שלוש" (9; 10; 11), אפשר לראות תשומת לב להבדל בין גווני השחור וחומריותו. בציורים אלה ישנו גם המשחק הסביר בין שחור מבריק מול שחור מאט וצבע דק מול הנחת צבע חומרית. ברוב הציורים נשאר הצבע בעובי אחיד פחות או יותר ובמקום תחושת מבנה חומרי, יש הרגשת סתימות, דחיסות והחנקה של הבד. הערכים הדקורטיביים אינם נפגמים מזה, אך הרגישות הציורית מתקפחת. מבחינת מבנה בולט הציור "קסטיליה", הערוך בצורה פחות סתמית ובו מגיע גם הצבע האדום לביטוי מלא יותר.

יואל איגליגסקי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 20.3.64 / תע' יחיד / גלריה "שולמית" / תל־אביב

תערוכת היחיד של יואל איגלינסקי, איש נגבה, מורכבת מ־27 ציורי שמן וכמחצית מספר זה ציורי גואש. לא כל הציורים הם מעור אחיד ונראה בתצוגה מעבר מציור שתפיסתו קשורה, גם בגילוייה המופשטים, בנקודת מוצא פיגורטיבית. קיים כמעט תמיד מאבק בין הארגון הצורני של המוטיב הפיגורטיבי העיקרי ובין ארגון "מרחב המחיה" שלו - הרקע. הציור "דומם עם מסכה", מדגים התנגשות זו בדרך הברורה ביותר: בדומם - או ליתר דיוק, בעצמים המתוארים במרכז התמונה - אפשר להכיר בנקל פיתוח צורני היונק מתיאור הפרחים המהווים את הדומם. הרקע לדומם מפותח בפתרון צורני שונה ונוטה להפשטה. יחד עם האמור לעיל יש בציורים הפיגורטיביים מתאר צבעוני שנתפס בדרך ציורית, וגם כאשר מופיעים, לכאורה, קווי מתאר מסביב לדמויות, אין אלה קווי מתאר ממשיים, ליניאריים, אלא בצבוץ הרקע השחור שעליו בנויות הדמויות.

שלמים יותר מבחינה ציורית, הן במבנה וצבע והן באורגניות, הם הציורים שלמרות שמותיהם - כ"מסיק זיתים", "ישוב חקלאי ממעוף הציפור" - הם למעשה מופשטים. יתכן שהרעיון הציורי צץ בצייר מנוף קונקרטי, אך כל הגישה לציור ועיצובו נושאת סימנים ברורים של עיצוב מופשט. מסתבר שיואל איגלינסקי נוכח, כהרבה ציירים לפניו, שכאשר יש רצון לעיצוב צורני קפדני יותר, קשה מאוד לשבץ בו נושא פיגורטיבי. כאמור, שלמים הציורים המופשטים יותר מהאחרים, ולכן גם אפשר למצוא בהם מפתח למוטיבים צורניים מרכזים המעסיקים את הצייר ואשר בציור הפיגורטיבי עלולים להראות כנובעים מהנושא ולא מדרך עיצובו.

יואל איגלינסקי בונה את רוב ציוריו על קומפוזיציה מרכזית בעלת סגירה טבעית. אין כאן סגירה מוחשית ע"י צורות מגבילות, אלא הדגשה וריכוז האלמנטים הצורניים במרכז הבד, כשהרקע נמוג כלפי השוליים ומשמש סגירה טבעית. ציור מרכזי כזה הוא באופיו בעל נטייה לסטאטיות וריכוז עין הצופה באמצע הבד. טכניקת הנחת הצבע של איגלינסקי נוטה, לעומת

זאת, לעיצוב דינאמי הרבה יותר, ובכמה ציורים מגיעה לאקספרסיוניזם ממש. בציורים בהם המוטיב המרכזי מחולק על פני כל שטח הבד, כמו בציור "יום עצוב", לא באה התנגשות, והנטייה למבנה סטאטי אינה פוגמת במערך משיכות המכחול או סכין הציירים במקרה זה. לעומת זאת, בציור כ״נוף עכו", בו מודגשת התנועה בצורה חריפה, אובדת לגמרי הרגישות הצבעונית והצבע הופך סתמי ועכור. להישגיו הנאים מגיע הצייר בציורים כ״שכון ותיקים", "בין ערביים", "נוף", ו״יום עצוב".

אוזיאש הופשטטר

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 20.3.64 / תע׳ יחיד / גלריה ״דוגית״ / תל־אביב

תערוכת הרישומים של אוזיאש הופשטטר מאפשרת לצופה לפגוש אחד מהאנשים המעניינים בין הרושמים בארץ. קו ההתפתחות של אמן זה נמצא כאילו מחוץ למסגרת המוכרת והרגילה של מגמות האמנות הפלסטית והתפתחותן בארץ. חיפושיו, שמקורם היה פעם בשאיבה מאקספרניזם ומפיקאסו, הביאו את הופשטטר לפתרון ציורי עצמאי ומיוחד לו. בחופשיות רבה ובצמצום רב - צרוף הנוצר לעיתים רחוקות בלבד - מבטא הופשטטר עולם דואב וכואב של דמדומים, בהם פושטות הדמויות את צורתן השגרתיות ועוברות מטמורפוזה ההופכת אותם לכוחות רגשיים סעורים. הדמויות הלבנבנות על הרקע הכהה, אינן דמויות נפרדות מהחלל, אלא הצטברויות שהן חלק אורגני מהחשכה האופפת אותן ולמעשה נותנות לה משמעות מיוחדת. העוצמה הרגשית המושרית מכוח ציורים אלה, מושגת לא ע״י עיצוב צורני זהיר - אם כי יש גם כזה - אלא פשוט ע״י תוכן פנימי עמוק ועז, המועבר ישירות לדף. על רישומים מסוג זה, אפשר לומר שהם יוצאים מהלב ונכנסים אל הלב. מצער שהתאורה הגרועה בגלריה "דוגית" מקשה מאוד על ראייה נוחה של רישומים אלה, הראויים בהחלט להסתכלות והתרשמות.

מינה זיסלמן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 2.4.64 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל-אביב

הדבר הבולט במיוחד בציורי השמן המופיעים בתערוכה של מינה זיסלמן בגלריה "כ"ץ", הוא שהם מגובשים ושלמים יותר מהגואשים, ומרמז על תפנית בדרכה של ציירת זו. סגנון ציורה של מינה זיסלמן, כפי שהתבטא בתערוכותיה עד זו הנוכחית, היה סגנון אקספרסיוניסטי מובהק שגם בהפשטה שמר על זיקה לאקספרסיוניזם הגרמני החריף מסוגו של נולדה. היה זה סגנון ציור המדגיש ומוסר את הסערה הפנימית בשיאה ומחשיב את המסירה המיידית והישירה שלא בדרך הסגנון והרטרוספקציה. טבעי הדבר שבסוג כזה של אקספרסיוניזם חסר, במתכוון, הטיפוח האסתטיסטי לשמו. טיפוח כה מחייב את האמן להסתכל מהצד וממילא קובע ריחוק מסוים בין החוויה הישירה ודרך ביצועה. ציוריה של מינה זיסלמן הודגשו עד התערוכה הנוכחית בתנועה סוחפת ומעונה של המכחול והאספקטים הרגשיים החריפים של הצבע, ללא שום רצון מיוחד לעדן אלמנטים אלה, שהרי עידון כזה היה פוגם וגורע מעוצם ההרגשה המועברת.

בתערוכה הנוכחית, נשמר עדיין הכיוון הכללי האקספרסיוניסטי, אלא שהצבע התעדן ומוגש בתפיסה דקורטיבית יותר. לעידון צבעוני וצורני זה שני פנים: מחד גיסא, גובר בציור הצד האסתטי לשמו, הצבעים נעימים לעין ומתגברת האווירה הפיוטית־מיסטית, אך מאידך גיסא, התרפה המתח הפנימי האקספרסיבי שייחד את ציורה הקודם של מינה זיסלמן. התמורה בתוכן הפנימי בולטת בעיקר בשימוש בצבע ובשימוש במשיכת מכחול כתמית. בציורה הקודם של מינה זיסלמן הופיע סולם צבעוני חריף, בו היה צבע טהור - לעיתים קרובות האדום - דומיננטי והונח בהבלחות סעורות על רקע כהה שחור. לא היה זה למעשה סולם אדום־שחור, אלא האדום היה הצבע הדינאמי והסעור, שתנועותיו ביטאו את התוכן הרגשי כשהצבע השחור משמש רקע אווירתי קודר וכואב לאירועים הציוריים. גם בתערוכה הנוכחית מופיעים האדום ושחור, אך בקונטקסט שונה לגמרי. המדגים את התמורה בתוכן שחלה בדרך ציורה של מינה זיסלמן: האדום מופיע עתה כאגף מסולם צבעוני המשתרע מהסגול והכחול כהה ועד האדום וכולל גווני ביניים רבים. השחור מופיע בהקשר זה כשלב קיצוני של הצד הסגול כהה של הסולם הצבעוני, ולכן לא כצבע־אלמנט עצמאי, אלא כשלב מסולם צבעוני הרמוני־אסתטי. ממילא אין השחור חריף באותה מידה בה הופיע בציורים הקודמים. תהליך מקביל מופיע בדרך הנחת הכתם הצבעוני כיחידה פורמאלית. במקום משיכות מכחול מסעירות ותנועתיות, מופיעה הנחת כתם קפדנית ומחושבת המקושרת עם שאר הכתמים לא ע"י התנועה הכללית של הציור, אלא בדרך ציורית מעודנת הרבה יותר ע"י צבעים תחתיים שקופים, חומריות ובניין קפדני. התוצאה גם כאן, העברת הדגש מהצד האקספרסיבי ה"פראי" לטיפוח ציורי בעל אווירה פיוטית וגוון משהו מיסטי. מתקבל הרושם שציורה של מינה זיסלמן משקף, בצורתו הנוכחית, שלב של התגבשות פנימית והדגשת ערכים ציוריים טהורים תוך ויתור מודע על ה"צעקה", שאפיינה את דרך ציורה עד כה.

חנה בן־דב

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 10.4.64 / תע' יחיד / גלריה "הדסה קלצ'קין" / תל־אביב

ציוריה של חנה בן־דב מוכיחים בפעם נוספת, לכל מי שזקוק עדיין להוכחה כזו, שלמעשה אין כל מאבק נטוש בין ציור פיגורטיבי וציור מופשט. צייר רגיש ותרבותי יכול לצייר, במסגרת השומרת על הדימוי הפיגורטיבי, ציור הבנוי כאילו לפי מיטב ההישגים שהתגבשו מאז התפתחות האמנות המופשטת. ציורה של חנה בן־דב הוא פיגורטיבי לא רק לפי תוצאותיו, אלא מנקודת מוצאו הבראשיתית, ויחד עם זאת, דרך הנחת הצבע, מבנה הכתם והיחסים הצורניים הם תוצאה של פיתוח ציורי הנובע מהאמנות המופשטת. בציור זה אין התיאור הפיגורטיבי מעיב אף כמלוא הנימה על חדוות הנחת הצבע, המזכירה לעיתים את ציורה המופשט לגמרי של לאה ניקל. ציורה של חנה בן־דב מחונן בצבעוניות מתורבתת והוא ממשיך ישירות את מיטב האסכולה הצרפתית של ציורי הדומם והעירום. נושאיה של חנה בן־דב שהם למעשה כולם "דומם" (גם העירום נתפס בציורים אלה כדומם), אינם אלא אמתלה למבנה כתמי־צבעוני חופשי וקפדני בעת ובעונה אחת. ללא ספק זהו ציור היכול לגרום הנאה לא רק לקהל אוהבי האמנות אלא, ואולי במיוחד, גם לציירים.

אנה ליבליך־וינגרון

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 10.4.64 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכתה של אנה ליבליך מורכבת ממוצגים. שנעשו בשלוש טכניקות שונות: ציורי שמן, גואש ואקוורלים. דומה שבתערוכה זו השוני שבין הטכניקות אינו שוני במדיום ציורי בלבד, אלא גם שוני ביחסה של הציירת לציור עצמו. בציורי השמן ניכר ניסיון ליצור מערך צורני קפדני יחסית הנבנה מכתמים צבעוניים בעוד שבציורי הגואש, ובעיקר באקוורלים, יש הרגשה שיחס הציירת אליהם הוא כאל סקיצות קלילות, שאין צורך להשקיע בהן שום מאמץ חוויתי או אינטלקטואלי מיוחד. לעיתים נדמה שאנה ליבליך עושה דבר, שספק רב אם ציירים גדולים וחשובים ממנה יכולים להרשות לעצמם לעשותו: היא מחלקת את ציוריה לציורים "רציניים" - ציורי השמן במקרה זה - ולציורים קלילים, שהם מעין מחווה לטעם הקהל. כמובן שחטא כזה נושא גם את עונשו בחובו. הצופה הרגיש לציור יחפש את כתב־היד הציורי המפגין את סגולותיו הפנימיות ותרבותו של הצייר, דווקא בציורים הספונטאניים ביותר - ברישומים ובאקוורלים. שם גם יימצאו הפגמים המוסתרים יותר בציורי השמן "הרציניים". אך גם אם מתייחסים לציורי השמן בלבד, ניכרים בהם מיד כמה פגמים ראשוניים: הציורים הם אקלקטיים לא רק מבחינת השפעות ישירות שלא עברו פריזמה אישית - אלא גם - אקלקטיים מבחינת השוני בתפיסה ציורית בין ציור לציור. ליד ציורים כ"נשים", "דמויות" ו"נשים ערביות" בהם עוקבת אנה ליבליך אחרי הקומפוזיציה הרופפת מאוד של הולצמן, המעמיד טור נשים חסרות גוון אישי בזו אחר זו, אפשר למצוא בתערוכה תפיסות חלל שונות, ללא שום התפתחות הגיונית. קבוצות הציורים

"קומפוזיציה עם נערה", "נער עם תיבת נגינה" ו"קומפוזיציה עם אישה", הם וריאציות על נושא צורני, שנתפס בגישה דו־מימדית מובהקת. בציורי הנוף השונים יש ניסיון חסר עקביות למסור מרחב תלת־מימדי בגוון רגשי, הנע מאקספרסיוניזם ועד ריאליזם. אפשר איפה לדון בתערוכתה של אנה ליבליך על כל ציור - או במאמץ מסוים, על כל קבוצה - בנפרד, אך בסך הכול של המוצגים חסרה לגמרי האינטרפרטציה האישית של הציירת לעולם הוויזואלי.

אריה סרטני

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 10.4.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

אריה סרטני, איש קיבוץ מרחביה, הוא צייר של צבע. ציורו הוא כמעט אילוסטרציה קלאסית לטענה הידועה שגישה אינטלקטואלית תתבטא לרוב בפתרונות פלסטיים הנוטים להדגיש את הקווני והצורני, בעוד שגישה רגשית תעדיף לבטא את עצמה באמצעות הצבע, הפחות רציונאלי ויותר רגשי.

לפתחו של הצייר המעדיף - מסתבר בגלל מבנהו הרוחני הפנימי - לבטא את רגשותיו וחוויותיו באמצעות הצבע, רובצים שני פחתים: מחד גיסא, מאיימת על ציורו סכנת הגלישה לרגשנות שהתבטאה בציור הפיגורטיבי בעיקר באמצעות הנושא, ובאורח טבעי בציור המופשט ע"י הצבעוניות עצמה, ומאידך גיסא, סכנת ההתבטאות במערכות צבעוניות תוך אי מתן תשומת לב מספקת לערכים המבניים־פורמאליים.

תערוכתו של אריה סרטני מגלה בחלק מהציורים גלישות לפחתים המוזכרים, בעוד שבציורים אחרים הוא מגיע לרמה ציורית גבוהה יותר. כאשר מצליח סרטני לשמור על דרך ביניים, ללא ניסיונות הטפה עקיפים, הריהו מגיע לציור צבעוני עשיר ורגיש כבציורים "מאה ערים", שנרכש ע"י מוזיאון "בצלאל", ו"חזית של בית קפה". בציורים אלה לא זו בלבד שקיימת אורגניות בתפיסה ציורית, אלא אפשר למצוא בהם גם הדדיות בתוכן הפנימי בין הנושא הפיגורטיבי והעיצוב הצורני. ציורים אלה מהווים את העילית בתערוכה ומתבלטות בהם התכונות הטובות ביותר של הצייר. שונה המצב בציורים כגון "ליצנים", "מוקיון" ודומיהם, בהם באות לביטוי חולשותיו האימננטיות של סרטני כצייר צבע: הנושא נתפס שטחית ובצורה מתקתקת, הצבע, המונח בדרך ציורית, מבליט את הנטייה הרגשנית המיוצגת בנושא הפיגורטיבי והמבנה - אם כי הוא סביר - הוא בעת ובעונה אחת אלמנטרי ופשטני. לעומת ציורים אלה, שעיקר חולשתם נעוץ ברגשנות יתרה, פגומים ציורים אחרים ברפיפות צורנית. ציורים כ"שדות" או "הרי הנגב", חסרים חוט שדרה צורני מספיק, שיישא וירכז את מערך משיכות המכחול הצבעוניות. ניסיונות להיעזר במערכת ליניארית כדי לחזק את הצד הצורני, כפי שעושה סרטני בציורים "בית בכפר" ו"קוצים", רק פוגמות באורגניות של הציור. מול רמתם הנאותה והרגישות הצבעונית של ציורים כ"מאה שערים", בולט במיוחד ההבדל ברמה של הציורים מסוג "מוקיון" ו"פני בובות". ההבדל בתוכן הפנימי הוא כה גדול, עד כי ממש צר שסרטני לא היטיב לנכש את גינתו הציורית לפני עריכת התערוכה.

רענן לוריא

"תערוכה או מסיבה חברתית" / הארץ / 30.4.64 / תע' יחיד / בית סוקולוב / תל-אביב

רענן לוריא, המוכר לציבור הרחב מכתבותיו הצבאיות ומהקריקטורות פרי עטו המופיעות בכמה עיתונים, מופיע הפעם בתערוכת ציורי שמן. רובם פורטרטים של אישים במדינה ומיעוטם תיאורי דוממים.

אילו ניתן לאמוד את ערכה האמנותי של תערוכת ציור לפי מעמדם של נושאי הנאומים והאורחים הנכבדים והנכבדים ביותר בטקס פתיחת התערוכה, היתה תערוכתו של רענן לוריא התערוכה המעולה ביותר בארץ באלפיים השנים האחרונות. בין פותחי התערוכה ונושאי דברי הפתיחה אפשר היה למצוא את ראש הממשלה ושר הביטחון, ראשון למקבלי פרס ישראל לאמנות פלסטית - ואולי החשוב במפלסי הדרך לאמנות מודרנית בישראל - יוסף זריצקי, ובין האורחים אפשר היה למצוא את הרמטכ"ל רב־אלוף רבין, עיתונאים, סופרים ורבים משמנה וסולתה של החברה הישראלית.

ציון שמות האורחים ונושאי הנאומים לא בא לשם אירוניה - הרי העניין רציני מדי. שכן אין לשכוח שכאשר אישיות רמת מעלה כראש הממשלה בכבודו ובעצמו פותח תערוכת אמנות, משמש הדבר מעין הכרה ממלכתית בערכה האמנותי. כאשר אמן דגול כזריצקי ועורך ספרותי ואמנותי כנהור נושאים נאומי פתיחה, הלא זו כאילו הכרה מקצועית ואמנותית מצידם.

על המוצגים עצמם יש לומר אך מעט - הם גרועים. בחלקם - והדבר בולט בציורי הדומם במיוחד - מצויים המוצגים ממש בתחום הקיטש. אין גם בשום פנים להאשים את הצייר עצמו. הוא עשה לפי מיטב יכולתו ומושגיו, ואין זו אשמתו אם לא הבין שחשיבותם של אמני פורטרט כדומייה, גויא או רמברנדט טמונה בדרך העיצוב ולא בעצם התיאור - גם אם הוא חושף את פנימיותו של האדם המשמש נושא. אין גם לבוא בטענות אל הצייר, שגייס לטקס הפתיחה את מיטב קשריו החברתיים והעיתונאים. כל מי שעורך תערוכה מעוניין שיבואו אליה אישים חשובים וקהל רב - דבר זה טבעי לחלוטין. מה שאינו טבעי, היא נכונותם של אישים דגולים לשמש פטרונים לתערוכה מסוג זה.

אם אחרי עשרות שנים של השתדלות מצד אמנים ומבקרים אמנותיים לטפח את טעמו של הקהל ולפתח בו לפחות ניצנים של תרבות פלסטית, התוצאה היא - מופע חברתי בתערוכת רענן לוריא, הרי יש להניח שכל עמלם היה אך לריק.

דניאלה פסל

״תערוכות בתל-אביב״ / הארץ / 8.5.64 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

בתערוכת היחיד של דניאלה פסל שנערכה בתל־אביב בסוף 1960, כבר ניכרו בציוריה התכונות העיקריות שבאו בתערוכתה הנוכחית לביטוי מגובש ובשל יותר. תכונות אלה, שהן שימוש בערכי מבנה מופשט בדרך המחזירה את הדימוי הפיגורטיבי, מבנה כתמי־צבעוני השואב מהאקספרסיוניזם המופשט וירטואוזיות טכנית, הגיעו בתערוכה הנוכחית לפיתוח שהוא מסקנה הגיונית של הניסיון לשלב ציור מופשט בעל גוון אקספרסיבי מחד גיסא, ושאיפה לא להיפרד מהדימוי הפיגורטיבי מאידך גיסא.

ציורה של דניאלה פסל לא נטה מעולם לגישה ליניארית, אך אם בתערוכתה הקודמת השתמשה לעיתים בשלב קווי שעליו נבנה המערך הצבעוני, הרי בתערוכה הנוכחית נבנה הציור ממערך צבעוני־כתמי טהור. בהתאם לכך, חלה גם תמורה בשימוש במשיכת המכחול: מקודם היתה זו משיכת מכחול תנועתית וחומרית יותר, ואילו עתה - עם השחרור מהצורך בשלד ליניארי - בא הדגש על שימוש במשיכת מכחול רחבה, המחשיבה יותר את הערך הכתמי גם אם נותרה בה תחושת התנועה. הוויתור הוא על החומריות כדי להשיג תחושה יותר אוורירית ונפחית. המערך הכתמי, בגלגולו הנוכחי, המשמש הן כדרך לעיצוב החלל הציורי והן כמבנה צורני. עם השליטה הרבה, לעיתים ממש וירטואוזית, בהנחת המערך הכתמי־צבעוני והביטחון במשיכת המכחול, לא חלה אצל דניאלה פסל התרחקות לעבר המופשט הטהור. היפוכו של דבר הוא הנכון: יש בציוריה חזרה מובהקת אל הדימוי הפיגורטיבי. יש להדגיש שאין זה תיאור נושא פיגורטיבי במובן שהיה נהוג פעם. אם נקל להכיר בציורים אלה דימויים פיגורטיביים כדומם, נוף ואפילו עירומים, הרי דרך הבנייה נובעת מניסיון לעצב מערך כתמי שיש בו בנייה מופשטת, שרק בסופו של דבר תיתן גם דימוי פיגורטיבי. זהו, איפוא, ניסיון ליהנות מהטוב שבשני העולמות - המופשט והפיגורטיבי כאחד. דניאלה פסל חוננה בכישרון ציורי בולט ובווירטואוזיות טכנית, העוזרים לה להתקרב למטרתה גם אם - לפחות בינתיים - היא נאלצת לשלם לעיתים על הניסיון לישיבה על שני כסאות בעת ובעונה אחת: הכורח להסתמך על וירטואוזיות יוצר לעיתים תחושה שהציור בא בנקל מדי. גם אם תחושה זו באה רק נוכח תוצאות שאחרי מאבק קשה ואימון רב, חשובה כאן התחושה של הציור המוגמר יותר מההיסטוריוסופיה של התהליך עצמו. תחושה זו נותנת למספר ציורים גוון וירטואוזי־סלוני למרות ערכיהם הציוריים הקיימים. קיים גם התשלום - הבלתי־נמנע כאשר מנסים לבנות, בעת ועונה אחת, ציור שהוא גם מופשט וגם פיגורטיבי - של "כיפוף" המבנה המופשט כדי שיעורר יותר את האסוציאציות הפיגורטיביות. כך או כך, למרות ההסתייגויות המועלות לעיל, הגיעה דניאלה פסל להישגים נאים ומעניין יהיה לעקוב אחרי התפתחותה בעתיד.

תמרה טמיר, יחזקאל אדר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 8.5.64 / תע' משותפת / גלריה 220 / תל־אביב

ציורי בד (באטיק) מעשה ידיה של תמרה טמיר ותכשיטים מעוצבים ועשויים ע"י יחזקאל אדר, מהווים תצוגה שיש בה הרבה טעם טוב, יכולה טכנית וגם משהו מביטוי אישי. תכשיטים ובאטיק, בדומה לגראפיקה וגראפיקה שימושית, נמצאים מטבעם בקו הגבול שבין אמנות לאומנות. ציור באטיק או עיצוב תכשיט יכולים להיות נאים ודקורטיביים, גם אם אינם מבטאים את אישיותו של יוצרם. מספיק שיוצרם יהיה בעל טעם טוב ותרבות צבעונית (בעיקר בבאטיק), כדי שיוכל לספק את הדרישות האסתטיות הראשוניות של אומנויות־אמנויות אלה. לתמרה טמיר יש ללא ספק גם טעם טוב וגם ידיעה טכנית. ציורי הבאטיק שלה הם דקורטיביים ואסתטיים, ואם זה כל הנדרש מציור בד, הרי שיש לברכה על השגיה. אם הנדרש הוא גם דרך של ביטוי אישי - וכאן כבר בא הדגש על צד פחות מקצועי ויותר אמנותי - הרי שהוא לא בא לביטוי בתערוכה זו.

דווקא בתכשיטי הכסף של יחזקאל אדר אפשר למצוא, נוסף לטעם ותרבות, גם הד לביטוי אישי. הצורות הפשוטות והמודרניות אינן גולשות בשום פנים לפשטנות. יחזקאל אדר השכיל למצוא שביל זהב בין מיעוט אלמנטים, המרכיבים את התכשיט מחד גיסא, ותחושה עיטורית שלכאורה מחייבת ריבוי אלמנטים מאידך גיסא. השילוב, המופיע ברבים מהתכשיטים, בין צורה מסגרתית ממתכת שבאמצעיתה אבן מלוטשת (צורה סגורה) מכוונת פנימה, בין אצבעות כסף מחודדות (צורה סגורה) מכוונות פנימה ובין אצבעות כסף מחודדות (צורה פתוחה, קיצונית, מורה החוצה), אם כי לא הומצא ע"י יחזקאל אדר, יש בו בהחלט משהו אישי המקנה לכמה מהתכשיטים את אותו "משהו" נוסף, המעגן אותם היטב גם בעולם האמנות.

מיכאל ארגוב

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 15.5.64 / תע' יחיד / גלריה "ישראל" / תל־אביב

בתערוכתו הקודמת של מיכאל ארגוב, שהתקיימה ב־1961, כבר ניכרה הנטייה לשחרור המכחול מצורות תחומות ומוגדרות לעבר משיכת מכחול רחבה וחופשית. תוך שלוש השנים שחלפו מאז, התפתחה נטייה זו עד שבתערוכתו הנוכחית בנוי רוב ציורו על משיכות מכחול ארוכות ותנועתיות. משיכות מכחול אלה מעצבות גם חלל פנימי בניגוד לציוריו הקודמים שנבנו בעיקר על השטח, אם לא ממש בצורה דו־מימדית.

כדי לחדור לדרך ציור זו, חייב המסתכל לשתף את עצמו בתהליך הדינאמי של תנועת המכחול - מעין שחזור תהליך היצירה. אין זו השתתפות אינטלקטואלית אלא יותר דרך תנועתית דינאמית. תביעה זו מהצופה, מסווגת את ציוריו הנוכחיים של ארגוב במסגרת זרם האקספרסיוניזם המופשט, למרות שאין כאן אקספרסיוניזם אמיתי, אם כי דרך הביצוע כמעט זהה עם דרך האקספרסיוניזם המופשט, אין ארגוב עצמו אקספרסיוניסט כלל. היפוכו של דבר,

תמיד ניכר ביצירותיו חוסר רגשיות, נטייה למבנה ציורי הניתן למדידה ופרוק לגורמים, ונטייה חריפה לאסתטיציזם לשמו - תכונות המנוגדות לאקספרסיוניזם אמיתי. הסיבות שהביאו את ארגוב לדרך ביטוי המנוגדת לאופיו האמנותי, נעוצות בנסיונו להגיע לביטוי "ציורי טהור" וספונטאני יותר, היינו, חיפושים הנובעים יותר משיקולים מקצועיים ופחות מעיצוב ביטוי חוויתי. דבר זה ניכר היטב גם בתוצאות: דרך הציור החופשית הנקוטה עתה ע"י ארגוב, אינה נוחה לעיצוב צורני מדויק שהיה עיקר כוחו בשנים הקודמות, ופוגמת בצד האסתטיציסטי שהיה עיקר תוכן הציורים. בינתיים עוד לא הופיע תחליף לתוכן האסתציסטי, אם כי - ודבר זה אינו מפתיע ואפילו צפוי במידה רבה - מופיע רמז לדימוי פיגורטיבי ושימוש במשיכת המכחול כקליגראפיה. הדימוי הפיגורטיבי והרמז לקליגראפיה במכחול, מזכירים את תקופתו הפיגורטיבית שבה הופיעה הרבה גם האורנמנטיקה. שהיא קליגראפית מעיקרה. האם פותח ארגוב לעצמו שער לציור פיגורטיבי מחדש?

ליאון (אריה) פיין

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 22.5.64 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

מוצגיו של ליאון פיין, המהווים את תערוכתו הנוכחית, מורכבים משתי קבוצות: קבוצת ציורים בטכניקות השמן, הגואש והאקוורל, המשתייכים בדרך עיצובם לאסכולת המופשט הלירי, וקבוצה שנייה, ציורים על זכוכית ודגמים לוויטראז'ים, שמטרתה היא דקורטיבית בלבד. עיקר הדגש בתערוכה מושם, באורח טבעי, במוצגים "הטהורים", היינו, הציורים המשתייכים למגמת המופשט הלירי. אל הקבוצה השנייה מתייחס פיין כאל אמנות שימושית, שמטרתה אסתטית־דקורטיבית בלבד. כדאי מאוד להרחיב את הדיבור על השתייכות כזו למגמת המופשט הלירי, דווקא משום שמהפרט - במקרה זה ליאון פיין - אפשר ללמוד על הכלל.

מגמת המופשט הלירי, בקטביה השונים, מהאימפרסיוניזם המופשט ועד האקספרסיוניזם המתון המופשט, הפכה הרבה תודות לכוחו הסוגסטיבי של זריצקי לאסכולה המופשטת המגובשת ביותר בציור הארץ. מחשובי הציירים בארץ, ביניהם שטרייכמן, סטמצקי ורבים אחרים, פלסו להם נתיבים אישיים משלהם במסגרת אסכולה זו וכמורים ומחנכים העבירו אמנים אלה את בשורת המופשט הלירי גם לדורות של תלמידים שניסו אף הם לתרום כפי מידת יכולתם וכשרונם להישגי האסכולה. בהיותה אחת מהאסכולות הראשונות שהתבססו בזמן שבארץ היה עדיין כל עניין הציור המופשט בחינת חידוש, רכשה אסכולת המופשט הלירי נלווים רבים גם מבין אותם ציירים - ביניהם ותיקים כליאון פיין - שבנסיבות אחרות ייתכן מאוד שהיו מפתחים דרך ביטוי אחרת התואמת יותר את מזגם האמנותי. עם "גילוי" הציור המופשט בארץ, באה גם התביעה לערכים טכניים "טהורים־ציוריים". הדגש המיוחד שהושם על התביעה לערכים טכניים ציוריים, נבע משני גורמים שונים לגמרי: א) הרגישות לכתם, לצבע, לקו ולשאר האלמנטים הציוריים היא הרגישות הראשונה המבדילה בין הצייר המקצועי ובין הדילטאנט;

ב)

את התוכן הפנימי האמיתי של האמנות הפלסטית אין כל אפשרות להסביר, אבל קל יחסית לדבר, להסביר ולהדגים ערכים טכניים. עתה, אחר שנים רבות של מאבק שהדגיש במיוחד את הערכים הטכניים, מתברר שאפשר לעשות ציור טוב מבחינה טכנית, אך חסר העיקר שאותו חייבת הטכניקה הציורית לשרת: התוכן הפנימי. דווקא מסגרת זו, המצוינת ברגישות מיוחדת לערכי צורה וצבע, מחייבת צמידות רבה ביותר לתכנים פנימיים (לא להחליף עם תכנים ספרותיים) שמעבר למבנה הצורני־צבעוני הניתן לניתוח וללימוד. אין פלא, איפוא, שאם כי רבים מאוד הם הציירים העוסקים במופשט לירי, רק מעטים מאוד ביניהם מצליחים - מעבר ל"ציוריות טהורה" - למסור את אותו משהו שרק למענו נעשה בכלל הציור.

ציורו של ליאון פיין מהוקצע, קורקטי, בעל שליטה טכנית סבירה וידע מקצועי, ואפילו בעל רגישות, אך יחד עם זה אינו מוסיף למה שנאמר כבר ע"י זריצקי. אולי דווקא כשמתבוננים בפתרונות של הזכוכיות המצויירות. אפשר למצוא את הגורם העיקרי לחוסר הסוגסטיביות של המוצגים: הצייר - כך לפחות נראה הדבר מהמוצגים עצמם, וזה בסיכומו של דבר הקובע - איבד את תחושת ההרפתקה, את ההתפעמות שבנשיאת העיניים למטרה הרחוקה, הנותנת את הפרופורציה הנכונה לבעיות הטכניות המיידיות. התוצאה היא: צייר מקצועי ולו גם מקצועי טוב.

קלייר יניב

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 29.5.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

קלייר יניב יכולה לשמש דוגמא נאה של אמן שהצליח לעבל השפעות שונות ומכוחן לגבש ציור אחיד בתכנו ורגיש באמצעיו. דווקא בתקופה בה יש לציירים רבים נטייה למצוא "נוסחת ציור אישית" (לפחות טכנית), עוד בטרם בררו לעצמם מהו התוכן שיוכלו לצקת בתבנית החדשה אותה הם מחפשים כל כך, נעים לפגוש ציירת, שכל חיפושיה הצורניים נבחנים מנקודת־ראות של תוכן מגובש.

קלייר יניב שואבת את דרך העיצוב מהמופשט הלירי ומציורי נוף שעברו תהליך הפשטה, אבל ייתכן מאוד שדווקא צמידותה למבנה הנובע - לפחות בשלביו הראשונים - מדימוי פיגורטיבי, מקנה לציוריה ממשות והגיון פנימי, שבסופו של חשבון הם על טהרת הציוריות. למראה ציוריה יש הרגשה, שסוף סוף אחר ניסיונות רבים, שבחלקם נמשכים עד עצם התערוכה הנוכחית, הגיעה קלייר יניב לשליטה טכנית ופיתוח דרך, המאפשרים לה להקדיש את עיקר תשומת הלב לתוכן הציור כשלמות. אין פירושו של דבר שאין תשומת לב מספקת לערכים הטכניים־המבניים: היפוכו של דבר הוא הנכון וע"י השתלטות על ערכים אלה, באים הם כמבלי־משים והציירת יכולה להתפנות יותר לתוכן הכולל.

לא כל המוצגים שבתערוכה הם אחידים. ניכרת תסיסה, וכאמור יש הדים לנסיונות

הנמשכים גם עתה, אך כיוון הנסיונות אחיד ובכל המקרים אין כאן ניסיון טכני עקר לשמו. נראה ששלב הנסיונות נמצא בעיקרו מאחורי הציירת, ועתה הגיע שלב ההתבססות.

בנימין לוי

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 5.6.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

העובדה שצייר הוא בן המחצית השנייה של המאה העשרים, עדיין אינה הופכת את ציורו אוטומטית לציור מודרני. המושג "ציור מודרני" לא בא להגדיר טכניקה סתם, או אף סגנון מסוים. זהו מושג שמתאר תפיסה ציורית כוללת, השונה מהותית מאלה שקדמו לה.

בנימין לוי הוא צייר צעיר, העורך עתה את תערוכת היחיד השנייה שלו. ציוריו נעשו במסגרת תפיסה עקבית, שהחלה להתגבש עוד בתערוכתו הראשונה (1961), ואינם בחינת "ציור מודרני". ציון זה לא בא לשלול - איש אינו חייב לעסוק דווקא בציור מודרני - אך חשוב הוא שכל דיון ביצירתו של צייר יהיה בהקשרו הנכון. בציוריו נעדרות כל התכונות המופיעות בציור המודרני (ואין הבדל אם זהו ציור מתאר או מופשט). אין למצוא אצלו את צורת הבנייה הציורית, המושתתת על רגישות ליחידות הציוריות הראשוניות, שרק מהן נבנה עולמו הסובייקטיבי של הצייר; אין רמז לתחושת "המסה הסרת המשקל", המאפיינת את כל הציור המודרני ובאה לכלל ביטוי ע"י העברת מרכז הכובד של הציור לחלקה העליון של התמונה, או פיזור מרכז זה על פני כל השטח. תכונות אלה מופיעות, בהבדלים מובנים של סגנון ותפיסה, אצל כל האמנים המבטאים את מה שמתכנה - קצת סתומות - בשם רוח התקופה ואין למצאן בציורו של בנימין לוי. ייתכן שהדבר מוזר במקצת, אך עובדה היא שבנימין לוי, שהוא יליד הארץ ובן העדה התימנית, קרוב בציורו דווקא לאסכולת פאריס היהודית הרבה יותר מאשר לזורמים שהתפתחו בארץ. גם התמאתיקה, ובעיקר דרך הביצוע, קרובים יותר לאסכולה ששורשיה נעוצים בציור צרפתי שנעשה ע"י יהודים ממזרח אירופה. במקום מערכת הרגישויות של ציור מודרני, מופיעה אצל בנימין לוי רגישות לאווירה פיוטית מאופקת ונטייה לבטא אווירה זו באמצעות ציור דמותי בעל צבעוניות מועמת וסולם רחב של גווני־אפור. הרגישות מכוונת לא ליחידות היסודיות, אלא למבנה והאווירה הכלליים, הנמסרים באינטרפרטציה אקספרסיוניסטית מתונה, וחלוקת שטח הקרובה לזו שבציור הצרפתי נוסח אסכולת פאריס היהודית. במסגרת זו, ויש לדון על יצירתו של צייר מתוך המסגרת שתחם לעצמו, הצליח בנימין לוי להשיג ציור בעל אווירה רגישה של חצי דמדומים, ציור מאופק וחסר אפקטים חיצוניים מבחינת השימוש באמצעים, השומר על קומפוזיציה מאוזנת יפה. נראה שבמקרה זה היטיב הצייר לעשות כשלא אימץ לעצמו טכניקות
מודרניסטיות, שיחד עם היותן קוסמות כל כך, הן מעבר לתפיסתו הציורית וממילא לא היה יכול להפיק מהן ביטוי לתכנים שהוא רוצה למסור.

יהודה ניימן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 12.6.64 / תע' יחיד / גלריה "הדסה קלצ'קין" / תל־אביב

יהודה ניימן הוא צייר ישראלי היושב ופועל זה זמן רב בפאריס. לפני שמונה שנים, כאשר הציג לאחרונה תערובת יחיד בארץ, היוו ציוריו שכבר אז היו מופשטים, הפתעה לקהל שלא היה מורגל לאמנות שאינה מתארת מושא מ"העולם הריאלי". מבחינה זו, יכולה תערוכתו של יהודה ניימן לשמש נקודת תצפית שאפשר להשקיף ממנה לא רק לעבר דרכו של הצייר עצמו, אלא במידה לא פחותה גם על התמורה שחלה במושגי הקהל. היום, כאשר לפחות חלק מהקהל התרגל לאמנות מופשטת, יכול הצופה לגשת ישר ליצירה עצמה וערכיה הצורניים והתכניים, בלי תוספת לוואי - המגרה אך השולי - של הפתעה נוכח זרם חדש ובלתי מובן בציור.

ציוריו של יהודה ניימן המוצגים בתערוכתו הנוכחית, נוצרו בשנים האחרונות ומייצגים כמה תקופות. ממילא אפשר למצוא בהם דרך התפתחות, כיווני חיפוש ותהליך גיבוש. דרך ההתפתחות היא עיקבית והגיונית, ומשווה לתערוכה בכללה גוון של אורגניות, גם כאשר בציורים שונים מושם הדגש בדרך העיצוב של אספקטים שונים. אורגניות זו נובעת משתי סיבות עיקריות: א) צמידותו של יהודה ניימן לתוכן אחיד - גם אם תוכן זה מופיע בווריאציות שונות; ב) אמצעי העיצוב של תוכן זה, בכל התקופות המיוצגות בתערוכה, שייכים לזרם ציורי אחד, העובר אצל יהודה ניימן גיבוש עיקבי.

התוכן המרכזי, המשמש נקודת מוצא בכל הציורים, הוא הניסיון למסור תחושה לירית רכה בעלת גוון רומנטי לעיתים, ובמספר ציורים, גוון מיסטי־רומנטי. עם התגבשות תוכן זה, עובר הציור תהליך של הצטללות, הבא לביטוי במעבר מציור לירי שבו שולטים הצדדים האסתטיציסטיים והרומנטיים, לעבר ציור, גם הוא לירי במהותו, שבו הדגש מועבר לערכים יותר ציוריים, פחות אסתטיציסטיים לשמם וזניחה קלה של הצד הרומנטי.

מבחינת דרך העיצוב, בהתאם לתוכן המרכזי, קרוב ציורו של יהודה ניימן למופשט הלירי. יש להדגיש, שאין זה המופשט הלירי במובן המקובל בארץ והמתקשר מיד עם אסכולת המופשט הלירי שצמחה בהשראתו של יוסף זריצקי. המופשט הלירי של יהודה ניימן הוא יותר אווירתי ותנועתי, וחסר בו המבנה המושתת על החומריות של הצבע וערכה הרגשי והאספקטים המבניים האינטלקטואליים (ללא כל כוונה להיות כאלה במודגש), המשמשים בסיס למבנה הצורני של זריצקי. במקום אלה, משתמש יהודה ניימן בתנועת מכחול רחבה, בצבע דק המקנה לציוריו הרגשת מרחב וחלל, בצבעים שקופים המרכבים את הצורות, ובציוריו המאוחרים יותר - מופיעים גם אלמנטים קליגראפיים.

ראוי לציין את העיבוד הציורי הנאה המציין את ציוריו של יהודה ניימן. שהותו הארוכה בפאריס הקנתה לו יכולת להגיש ציור בו מובלע המאמץ הטכני, ציור המאפשר לגשת במישרין לתוכן עצמו. זהו ציור שבשפה טכנית של ציירים נקרא "ציור מבושל היטב". ליכולת טכנית זו

יש גם צד של סיכון: כאשר וירטואוזיות טכנית מופעלת למסירת תוכן שאינו עמוק, היא נהפכת לעיתים מטרה לעצמה, או אז מודגש בציור האספקט האסתטיציסטי־סלוני. ובאמת, אם בציוריו הקודמים של יהודה ניימן קיים צד סלוני זה בנטייה לרכך את הצבעים ו"למסמס" את הצורות, הרי בציורים המאוחרים יותר, משיג הצייר צלילות רבה הרבה יותר וגיבוש תכני בלי

לאבד אף במשהו את התחושה הלירית שהושגה קודם לכן ע"י ריכוך הצורה ו"מיסמוסה" בתוך הרקע.

יעקב אייזנשר

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 26.6.64 / תע' יחיד / בית דיזנגוף / תל־אביב

יעקב אייזנשר הוא צייר ותיק, שדרך ציורו מוכרת ממבט ראשון לכל אדם המצוי בנעשה באמנות הפלסטית בארץ. אייזנשר מלבד היותו צייר, שימש ומשמש כמורה, ועקבות ציורו ניתנים לזיהוי בציורי רבים מתלמידיו. מפתיע אפוא להיווכח - בתערוכת היחיד הנוכחית - שסגנון ציורו הידוע כל כך, רחוק מאוד מלהיות מגובש.

אייזנשר מצייר ציור פיגורטיבי, אך אין זה ציור ריאליסטי, אלא ציור פיגורטיבי מסוגנן. מקורותיו של סגנון זה הם בזרמים הקוביסטיים של הציור הצרפתי בעשור השני של המאה ה־20. חשוב לזכור שתפקידו של כל סגנון - ובמיוחד של סגנון קוביסטי שמטבעו הוא מבני יותר מאשר פרשני - הוא להעביר את הנושא דרך פריזמה, שתבליט בנושא צדדים הקיימים בו פוטנציאלית. מובן מאליו, שכאשר מעבירים את הטבע בפריזמה בזאת, חייבת התבנית (או אם נרצה - מקדם הסטייה מהמקור) להיות עקבית לחלוטין בכל פרט ופרט במערכת הציורית. אין כל אפשרות לעצב חלק אחד מהציור בתפיסה קוביסטית בעוד שחלקו האחר מעובד בתפיסה שונה. יתר על כן: אם בוחר הצייר לעבד את הציור בדרך קוביסטית־נפחית, המגדירה מערכת תלת־מימדית, חייב כל פרט בציור להתפס בדרך עיצוב כזאת ואין כל אפשרות שחלק מהציור יהיה בתפיסה דו־מימדית, גם אם זו תפיסה דו־מימדית קוביסטית. אייזנשר רחוק מלשמור על כללי יסוד ציוריים אלה. בציור "כ"הר אפור" מעובד ההר בגישה כתמית דו־מימדית בעוד שהדרך המתוארת נמסרת בעיבוד קוביסטי - שאגב, הופך כאן עיבוד חסר הצדקה לא רק מבחינה של אורגניות הציור ככלל, אלא גם מבחינת תאור הדרך - בתור שכזאת, לא רק שאינו מבליט את ערכיה הצורניים, אלא גם מחניק לגמרי את אסוציאציות התנועה המשתמעות מה"דרך".

אי־יכולתו של אייזנשר לבנות מרחב צורני־ציורי הגיוני (ויהיה זה מרחב קוביסטי או כל מרחב ציורי אחר) מכריחה אותו לגלות יחס אמביוולנטי גם להגדרת המשטח הצבעוני. הנושא המרכזי בנוי לרוב בצורות המוגדרות בקווי מתאר וממולאות בצבע בעוד שהרקע, הקשה

הרבה יותר לסגנון כקווי מתאר, עשוי בצבע בלבד. הסיבה לשוני זה שבין "הנושא" והרקע הוא פשוט ביותר, ונעוץ בדרך ציורו של אייזנשר: שיטת ציור בשלבים שלא נשמר ביניהם קשר ציורי אורגני. מסתבר שעקרונית בנוי ציורו של אייזנשר על השלבים הבאים: א) רישום שהוא ריאליסטי למדי, אך מובלטות בו התכונות המבניות הקרובות לעיצוב קוביסטי. כבר בשלב זה עלולות להופיע ברישום עצמו כמה תפיסות קוביסטיות שונות; ב) על הרישום בונה אייזנשר מערכת צבעים דקורטיבית, שבמהותה היא דו־מימדית וממילא מתנגשת לעיתים תכופות ברמזים התלת־מימדיים הנובעים מהרישום היסודי. מערכת צבעים זו נעשית ע"י מילוי המבנים הרשומים בצבע; ג) ניסיון - מאוחר מאוד בשלב כזה - להקנות גם למשטחים בהם לא הובלט הצד הקוביסטי (כגון ים, שמים, הרים ואפילו דמות אדם) משהו מהחלוקה הקוביסטית - הפעם בעזרת הצבע בלבד. בשלב זה, הופך הציור לעיתים למשהו מאולץ מאוד, מאחר שספק רב אם המבנה הקוביסטי קיים בשמים באופן פוטנציאלי, ואם רוצים בכל זאת לדחקו לשם, יש כאן משום "אונס ציורי".

התנגשות זו בין דקורטיביות דו־מימדית ותפיסות תלת־מימדיות, מקנה לרוב המוצגים מראה של דקורציה תיאטרלית, שאף היא דחוסה מדי.

טבעי שהפגמים האימננטיים ייחשפו פחות בציורים קטני מימדים העוסקים בנוף אורבני ובמשטחים קטנים. בציורים הגדולים בולטים פגמים אלה במיוחד, מאחר שבהם גם מתגלה אי־יכולתו של אייזנשר לבנות משטח צבעוני שאינו נתמך בתת־מבנה קוביסטי. הדבר נראה בבירור בציור כ"בית הכנסת בצפת", בו מגלה הנחת הצבע הממלא את המשטחים (הגדולים יחסית במקרה זה), חוסר רגישות בולט.

עניין נוסף היא דרך הנחת הצבע. אייזנשר מרבה מאוד להשתמש במה שנקרא בפי ציירים "מכחול יבש" ובסכין ציירים. שתי שיטות אלה, כבודן במקומו מונח, אך לא במקרה הן אהובות כל כך על ציירים מתחילים. קל להעביר בעזרתן שכבות צבע שונות זו מעל לזו ולהשיג אפקט אסתטי נאה. בעת ובעונה אחת, מעלה שימוש זה תחושה של צבע יבש וצחיח, שלעולם אין בו מהרגישות של מגע מכחול ועידונו.

אביגדור סטמצקי

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 26.6.64 / תע' יחיד / גלריה "רוזנר" / תל־אביב

בגלריה "רוזנר" (רח' של"ג 9) מוצגת תערוכה של אביגדור סטמצקי, מחשובי הציירים בארץ. בתערוכה 12 ציורי שמן ו־21 אקוורלים, מספר קטן כדי להיות תערוכה רטרוספקטיבית, אך מספיק בהחלט להראות - גם אם בראשי פרקים בלבד - את דרך התפתחותו של האמן דרך ציורים משנת 1935 ועד 1963.

הציורים המוקדמים ממחישים את קרבתו של סטמצקי שמלפני 20 שנה לאסכולת פאריס היהודית, ואפשר לראות דרכם את מלוא רבדי האפקטים החדשים שהתגלו באותן שנים לאמנים החשובים שפעלו בישראל ושגיבשו, בדיעבד, את הציור הישראלי כפי שהוא קיים היום. לשון אחר, מהרבה בחינות זהה התפתחותו האמנותית של סטמצקי להתפתחות שחלה

בציור הישראלי הטוב. מעניין לא פחות להשוות את הציורים שנעשו לפני 20 שנה ויותר לציורים העכשוויים של סטמצקי. ב"ציור" ו"אטיוד" שנוצרו ב־1935, אפשר למצוא יותר מרמז לחופש המכחול, הנשאר משוחרר, ספונטאני ומדויק בעת ובעונה אחת, לתחושה הצבעונית הבשלה והרעננה ולעיצוב הציורי הרגיש המופיעים בשלמותם בציורים כ"פריחה" ו"צמיחה" שנעשו ב־1963.

מלבד עצם העונג שבפגישה בציורים - שבחלקם לא הוצגו מקודם - של אמן כסטמצקי, ובעיקוב אחרי דרך התפתחות אורגנית ובעלת הגיון ציורי של צייר בשל זה, חשובה לא פחות ההווכחות - למי שזו עדיין דרושה - שציור טוב של אמן רגיש אינו מקפח ערכו גם אחרי 30 שנה, שבהן עברו על עולם האמנות הפלסטית תמורות כה רבות. מסתבר, שעל ערכים ציוריים אמיתיים לא חל חוק ההתיישנות.

לא כל הציורים המוצגים בתערוכה מייצגים את סטמצקי במלוא הנושאים, אך גם אילו היה זה רק למען ציורים כ"פריחה", "צמיחה" ומספר אקווארלים, היתה תערוכה זו חשובה עבור כל שוחר אמנות.

יעקב אגם

"קישוט תקרה של יעקב אגם" / הארץ / 3.7.64

ב"בנייני האומה" בירושלים, צייר יעקב אגם קישוט המשתרע, כפס צר וארוך, לאורך כל תקרת אולם־הכניסה בצדו הפונה לחזית הבנין. בדרך ציורו של אגם, המתכוון להשיג אפקט של שינוי הציור תוך תנועה, אין ציור תקרה זה מבוצע על משטח חלק דו־מימדי. הצבע משוח על רקע של מבנה גיאומטרי תלת־מימדי - מעין קפלי אקורדיון - המשמש לאגם במקום המשטח הדו־מימדי הרגיל. הצופה המתבונן מקצהו האחד של הפס, יראה צורות גיאומטריות צבעוניות ערוכות על רקע שחור ותוך הליכה לאורך צירו האמצעי של הפס, יתחלף הרקע השחור ברקע לבן עם שינויי זווית־הראייה של הצופה. גם בצורות הגיאומטריות הצבעוניות מסתמן שינוי ופיתוח עם תנועה זו של הצופה. הרעיון המונח ביסודה של שיטת ציור זו הוא שינוי והתפתחות הצורות והצבעים תוך כדי תנועה. שינוי זה חייב להעשות במהירות תוך גבולות ברורים. שינוי מהיר מדי לא יאפשר ראייה מספקת של הצורות, ואילו שינוי איטי מדי, יחד עם הסטאטיות הטבעית של מופשט גיאומטרי, יפגום בעצם רעיון התנועה והחילוף. הרגשת התנועה תלויה, איפוא, במהירות השינוי הנקבעת מצדה ע"י שני גורמים יסודיים: מהירות תנועת הצופה מחד גיסא, וגודלם של הקפלים הארכיטקטוניים - שעליהם צויר הציור - מאידך גיסא. כאן טמון גם אחד הפגמים היסודיים שבציור תקרה זה: מהירות תנועתו של הצופה (שהוא הקהל השוהה באולם הכניסה), מוגבלת מטבעה. הגבלת מהירות זו היתה צריכה לחייב קפלים קטנים, היוצרים תחושה של שינוי מהיר באופן יחסי. דא עקא שאגם קיבל - כנראה מן המוכן - מבנה של קפלים גדולים. התוצאה הבלתי־נמנעת היא תחושת התפתחות

יותר מדי איטית - דבר הפוגם בעצם הרעיון היסודי של דרך ציור זו.

פגם נוסף - וגם הוא כנראה טמון במגבלות הארכיטקטוניות שאגם חייב היה להביא בחשבון - מהווה צורתו של המקום אשר נועד לציור התקרה, שהיא פס צר מאוד וארוך. כדי לקלוט את התפתחות הצורות והצבעים, חייב המסתכל לנוע על גבי ציר האורך של הציור. מבט מהצד אינו מאפשר קליטה נכונה של המתרחש. תנועה על ציר האורך תהיה אפשרית רק לחלק זעום מהקהל שיימצא באולם הכניסה, וזאת משום שהפס על התקרה הוא צר מאוד יחסית לגודל האולם. דומה שאגם עשה כמיטב יכולתו לפי התנאים המיוחדים של האולם, אך האפקט הסופי אינו מאפשר הערכה מלאה של אפשרויות שיטתו.

לא כאן המקום לעמוד על מלוא האפשרויות הטמונות בציור מסוג זה והערכתן המפורטת, אך כדאי לציין, שכל ניסיון ליצור מיתוס תוכני לציורים אלה, לא זו בלבד שיש בו נימה מסחרית של "מעשיות מכר", אלא עלול להטעות קהל, שממילא מתמודד בקשיי הבנה מול אמנות בלתי־מתארת.

שלמה ויתקין

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 24.7.64 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל-אביב

על פני שטח הקירות הצנוע של גלריה "דוגית", מוצגים עתה ציורים פרי מכחולו של שלמה ויתקין. השטח המצומצם אינו מאפשר פגישה מקפת יותר - בעיקר מבחינה כמותית - עם יצירתו של ויתקין, דבר שיש להצטער עליו, מאחר שוויתקין אינו מהציירים המרבים להציג בדרך כלל.

אם כי מופיעים בתערוכה רישומים, מושם עיקר הדגש על ציורי השמן. ציורים אלה מהווים פיתוח לדרך ציורו הקודמת של צייר זה, שהיתה בעלת קווי אופי אישיים עוד בשנים הקודמות. מערכת הכתמים הצבעוניים - המרכיב העיקרי בציוריו של ויתקין - מגובשת יותר מאשר אי־פעם, היא צלולה ורבת רגישות. הכתמים הצבעוניים, בחלקם סטאטיים ובחלקם, בעטיין של משיכות המכחול, דינאמיים יותר, ערוכים בדייקנות ותוך שליטה טכנית מעולה, בלי שדייקנות זו תפגע אף כמלוא נימה בספונטאניות ובחופש משיכת המכחול. ברוב הציורים המוצגים בתערוכה, משיג הצייר תחושה לירית־צבעונית הנשכרת הרבה מהשילוב שהצייר הצליח להשיג בין המבנים הכתמיים ובין החלל הצבעוני, המשמש להם מעין "מרחב מחיה".

כדאי לציין שבמספר ציורים מתקרב ויתקין לתפיסה המהווה ציור מופשט ומבנה דמוי נוף בעת ובעונה אחת, תפיסה שהיום היא בעלת חשיבות מיוחדת לאור החיפושים אחר דרך ציור שאפשר יהיה לכנותה אולי בשם "פוסט־אבסטרקט".

פאול לוי, דן הופנר

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 24.7.64 / "אטלייה 97" / תל־אביב

בגלריה המחודשת "אטלייה 97" (בן יהודה 97), מוצגת עתה תערוכה של ד"ר פאול לוי ודן הופנר. דן הופנר, שזה עתה נתמנה מנהל בית הספר לאמנות "בצלאל" בירושלים, הוא בעל סגנון ציור מגובש זה שנים. לפני שלוש שנים, הופיע בתערוכת יחיד גדולה שנערכה במוזיאון תל אביב ובה הופגן סגנונו, שהוא סוריאליסטי במהותו, ובו ניסה למסור תכנים ספרותיים ביסודם באמצעים גראפיים־מסוגננים. הציורים בתערוכה הנוכחית הם המשך ישיר לסגנון שהוצג בתערוכה הקודמת.

חשוב ביותר להזכיר ולהדגיש במקום זה את ההבדל המהותי בין גישה ספרותית לציור ובין גישה ציורית "טהורה". הזיהוי האוטומטי בין ציור פיגורטיבי ובין גישה ספרותית הוא מוטעה מעיקרו. אמנם בכל ציור פיגורטיבי יופיע תמיד גם אספקט ספרותי אך ההבדל העיקרי נעוץ במקום אחר לגמרי. בציור שנתפס בגישה ספרותית, נבדקת כל התבנית הציורית כמתייחסת ומייצגת תוכן שהוא מעבר לציור עצמו. ואילו בגישה ציורית "טהורה", מתפתחות היחידות הציוריות כנובעות אוטונומית זו מזו ומהוות תוכן עצמאי, שאינו קשור בשום תכתיב־תוכן חיצוני, אלא אך בחוויה עצמה. בגישה הספרותית יכול, איפוא, הקשר בין יחידות המבנה להיות רופף, כשהמכנה המשותף המקשר את חלקי התמונה השונים, הוא התוכן הספרותי. הנטייה במקרה כזה היא לצרף "צורות סמליות", דמויות ועצמים מסוגננים למערכת אסתטית. ואילו בגישה ציורית "טהורה", חייב היוצר לפתח רגישות ראשונה במעלה ליחידות הציוריות, מאחר שאין לו כל מדיום אחר מלבדן להעברת חוויותיו. העיצוב עצמו מהווה בדרך זו את תוכן הציור.

גישתו של דן הופנר - והדבר אופייני לחלק ניכר מהסוריאליסטים בכלל - היא גישה ספרותית מובהקת. ויש לזכור שדן הופנר - שלא כמו הרבה סוריאליסטים אחרים - אינו עוסק בהעלאת רבדי תת־הכרה אלא בנושא שאפשר לקרוא לו "מפגש עם המטאפיזי". אם נאמר שגישתו של דן הופנר היא ספרותית, אין פירושו של דבר, שהצורות זרוקות באופן מקרי על הבד וחשוב רק ערכן הייצוגי והסמלי ללא התחשבות בקשר הצורני ביניהן. בציורו של דן הופנר מאורגנות הצורות היטב, אך הקשר ביניהן יוצר משמעות שונה, אם ייבדק בדיקה ציורית מהמשמעות המוצהרת שאליה מנסה הצייר להגיע בציור. דוגמא מאחד הציורים המצויים בתערוכה, תבהיר הבדל זה היטב: בציור "אותות ומופתים" מופיעות בשליש התחתון של התמונה דמויות מסוגננות מאוד של אנשים - ספק גרוטסקיים ספק עוטי שריון - המסודרים בצורה המרמזת על הקטנה כלפי פנים התמונה. נוצרת אפוא פרספקטיבה פנימה, לתוך חלל הציור. בחלק העליון של הציור, מופיעות צורות מסוגננות, מורכבות ממערכת עיגולים מעוטרים, מוטות ועמודים, מעין שלד צינורי בו מופיעות זעיר שם וזעיר שם נקודות בוהק. הרקע לכל הציור עשוי מערכת אמורפות צבעונית, המהווה חלל כללי בו קורים האירועים המתוארים. הנושא הספרותי ברור לחלוטין: אנשים בעלי ראשים מסוגננים, לעיתים כראשי עופות טרף (או חובשי קסדות שריון), חוזים באירוע בעל משמעות מטאפיזית. הפתרון הציורי

בו נקט דן הופנר הוא גראפי לחלוטין. אין שום אמביוולנטיות בתצוגת הרעיון. הדמויות, המסוגננות מאוד, הן ברורות, חד־משמעיות, תיאטרליות ודו־מימדיות. כל צורה, כל קו, ברורים וחסרים היסוסים. הכול מוגדר בהגדרה גראפית טהורה. הדמויות אינן נובעות מהחלל הציורי ולאמיתו של דבר, הן מסודרות על פני השטח בלבד. לא תמצא התרגשות בדמויות עצמן נוכח ההתגלות המופלאה. אין היסוס או התרגשות ביד הצייר המעצבת את הדמויות ואת האותות עצמם. אם הצייר עצמו חסר כל התפעמות נוכח האירוע (יש לזכור היטב: התרגשות והתפעמות אלו יכולות להופיע אך בעצם השימוש בקו, היחס לצורה וכו'), אין כל יסוד לקוות שתתעורר התרגשות או גירוי לחוויה אצל הצופה. פה מופיע בבירור ההבדל בין הגישה הספרותית לציורית. גישתו של דן הופנר מופנית ל״הבנת התוכן" וחסר בה הסממן העיקרי של אמנות הציור: השפעה סוגסטיבית ישירה. זוהי הסברת תוכן ספרותי במקום הצבעה, הדגמה ישירה, סוגסטיה באמצעים ציוריים. אם ידו של הצייר אינה רועדת - לא יעזרו כל התכנים הספרותיים שבעולם. דן הופנר עוסק בנושא מפעים באמת: המפגש, שאולי הוא המפגש החשוב ביותר שיכול להיות לאדם עם המטאפיזי, עם הקוסמי. אך התוכן מועבר בעזרת סמלים ספרותיים, גם אם הצייר משתמש במכחול ובצבע במקום במילים ממש. אפילו בציור המשכנע ביותר בתערוכה, "איקרוס", בו נשמר לפחות מקצת מרתת הקו, עיקר הקשר בין האלמנטים השונים (ובעיקר בינם לבין הרקע) הוא ספרותי. ניתוח צורני יבשיל תוצאות שונות לגמרי מן הספרותיות.

אין רגישות לקו, אין פיתוח כתב יד של מכחול, אין עקביות בעיצוב החלל - יש עיבוד גראפי קפדני ויבש ותכנים ספרותיים, שגם אותם יש לבדוק (בנפרד כמובן), כדי למצוא אם הם באמת מהווים הד למציאות רוחנית, על כל פנים בתצוגתם זו.

דווקא ד"ר פאול לוי, שהוא פחות "מקצועי" מדן הופנר, מצליח לעורר הזדהות וחוויות באקוורלים המוצגים. ייתכן שתחושת אמת זו בולטת יותר משום אי־היומרנות ואי־ההבלטה של חשיבות עצמית. באקוורלים, בהם מתואר עולם דמיוני וקסם של אגדה, קיים הומור, אירוניה ואהבת תהליך הציור עצמו, המדביקים גם את המסתכל. זהו עולם ילדות (שאינה דווקא קשורה בגיל), עולם בו הכול אפשרי, וגם המבהיל והמסתורי יש בו משהו מהחיוך וקריצת העין הטובה. אכן, ציוריו "הקלים" של פאול לוי הם ממש כמשב רוח מרענן. טבעי הדבר שיש הנאה גדולה יותר מציוריו הדמיוניים מתארים־ריאליסטיים. דווקא מימד הדמיון והאגדה הם המעוררים קסם בציורים, שבחלקם נראים כדקורציות לאגדות המכשפה הרעה, כשהצופה יודע כי העולם המוצג אינו קיים "באמת", אך הוא מוכן ומזומן לחדור בכל לבו למשחק שיש עמו "אמת" משלו.

שלמה מאיר

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 31.7.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

שלמה מאיר עושה, בתערוכת היחיד שלו, ניסיון אמיץ להסתער על הצופה מכל העברים. ציורי חומר מוצגים שכם אל שכם עם תבליטי עץ, כשגם אלה וגם אלה משקיפים על פסלים המוצבים באולם. למרבה הצער אין סוגי מוצגים שונים אלה מהווים וריאציות על תוכן אחד תוך שימוש באמצעים שונים, אלא ניסיונות שונים להפיק "מוצר אסתטי". אם מתעלמים מהצד הדקורטיבי לשמו - ודקורטיביות לשמה רחוקה מאוד מלהיות מספקת כתוכן מרכזי - יש מעט מאוד משותף בין ציורי השמן החומריים, תבליטי העץ והפסלים. בעיקרו של דבר, מתקבל הרושם שהדבר היחיד המשותף לקבוצות השונות הוא רק שם הצייר.

תבליטי העץ עשויים מגזרי עץ צבועים, המחוברים על רקע עץ צבוע גם הוא. לשלמה מאיר פתרונים לחידה מדוע להשתמש בגזרי עץ בלתי מלוטשים - במצבם ה"טבעי" – ולאחר מכן לעבור עליהם בשכבות צבע שתעלים כמעט כל זכר לחומריותם של גזרי עץ אלה. אם רוצה שלמה מאיר לאפשר לחומר לבטא את עצמו ובדרך זו להשיג מערך הנובע מהאסוציאציות של העץ הגס, לשם מה הסידור האלגנטי על לוח העץ? לשם מה הצבעוניות האבסורדית? מאידך גיסא, אם רוצה הוא לעשות חפץ נאה, לשם מה להשאיר את העץ במצבו הגס? מדוע לא ללטשו? התוצאה, כמובן, היא אובייקט נאה אך חסר משמעות.

שונה מעט המצב בציורי השמן. בציורים אלה מציב שלמה מאיר צורות יסודיות מעטות על פני משטח הבד, כשכל אחת מהן מהווה יחידה יסודית. יחידה כזאת מורכבת מחומר צבוע בצבע אחיד. הציורים 1-13, שיוצרם קורא להם "מתוך משחקי המעגל", שייכים כולם לקטגוריה זו. למען האמת, קורה בציורים אלה דבר מוזר: התוכן צריך להיות מבוטא ע"י היחסים הצורניים בין צורות יסוד כגון עיגול, ריבוע ופס; צורות יסוד אלה יכולות להופיע כצורה הנוצרת ע"י קו, צורה הנוצרת ע"י צבע, או צורה הנוצרת ע"י חומריות. שלמה מאיר בחר ליצור את הצורות גם ע"י חומריות וגם ע"י צבע. חשוב לזכור שאין זה שילוב של חומריות וצבע - שלעיתים קרובות מאוד הוא פרובלמטי כשלעצמו - אלא שעל צורת חומר ברורה באה שכבה אחידה של צבע. נוצר הרושם שהצייר משתמש גם בחגורה וגם בכתפיות - וכמובן ללא כל צורך. אם ציור טוב הוא ציור שבו משתמש האמן במינימום האמצעים ובמקסימום הרגישות לאמצעים אלה, כדי למסור חוויה רחבה ככל האפשר, הרי שציוריו של שלמה מאיר אינם נמנים עם מה שנקרא הציור הטוב. דווקא פסלי העץ המעטים - שלושה במספר - המופיעים בתערוכה חורגים מהקישוט לשמו, או מחוסר הרגישות לאמצעים שאיפיין את הקבוצות הקודמות. גם בפסלים אלה יש משהו מהשגרה, אך לפחות נעשו בתחושת חלל בהירה יותר, בתשומת־לב גדולה יותר, ובניגוד לקבוצות הקודמות נראה כאילו הפסלים נעשו מתוך הנאה של הפיסול עצמו, ולא מדחף לתוצאות אקספרימנטליות.

דניאל פראלאטה

״תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 31.7.64 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

כשנה וחצי בלבד עברו מתערוכת היחיד הראשונה של דניאל פראלאטה ועד הנוכחית. במשך זמן קצר יחסית זה, רכש הצייר הבנה עמוקה יותר בבעיות העיצוב הציורי, הבנה שבעזרתה הצליח לגבור על רוב הפגמים שהופיעו בתערוכה הקודמת. מסתבר שהפיתוח הציורי של דרך הציור, שבאה לביטוי בתערוכה הראשונה, בה עסק דניאל פראלאטה בעיקר בארגון תנועות בחלל - מעין תאור התפרצות זיקוקי דינור - עזרה לו להשתלט על בעיית ההנחה של כתם צבעוני, והפנתה אותו לכיוון ציורי חדש.

בתערוכה הנוכחית אין למצוא את דרך החיפוש האחידה, שאפיינה את התערוכה הקודמת. בתערוכה הקודמת היוו כל הציורים ניסיונות לעיצוב תנועה בחלל תלת־מימדי, אך בתערוכה הנוכחית יש, מלבד המשך הנושא הקודם, גם מבנים כתמיים־צבעוניים שהתנועה אינה מופיעה בהם, ניסיון לעיצוב בחומריות שונה, וקבוצת ציורים העוסקת בצורות אמורפיות תלת־מימדיות - מעין ערפיליות - העשויות ברובן ע״י חריטה וסריטה בכתם הצבעוני.

ההישגים המשכנעים ביותר מבחינה ציורית, מושגים דווקא בקבוצה העוסקת במבנה כתמי. בקבוצה זו אפשר לפגוש גם ציורים שהם השלמים ביותר בתערוכה: 4, 15, 24. בולט בקבוצה זו - כנסיון מעניין לשלב מערכת כתמית בחלל מוגדר יותר - ציור מס 27. זהו נסיון לשלב מערכת כתמים צבעונית העשויה בתפיסה תלת־מימדית, ברקע השואב הרבה מהקוביזם, וגם אם התוצאה אינה מלוטשת כמו, למשל, בציור 24, מעניין ניסיון זה בפוטנציאל האפשרויות שבו.

קבוצת ציורי החומר - דקורטיבית ואסתטית, אך נשארת במסגרת זו בלבד. דניאל פראלאטה מרבה מדי במתן "קוסמטיקה" לחומר, עד שהוא מאבד ממשמעותו העיקרית.

עודד פיינגרש

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 7.8.64 / תע׳ יחיד / גלריה ״צ׳מרינסקי״ / תל-אביב

תערוכתו של עודד פיינגרש כוללת כ־25 ציורים העשויים בטכניקה מעורבת. האווירה בציורים נוטה למיסטיקה ולהדגשת החלל והמרחב למרות פגמים מסוימים בשימוש באמצעים. הצבעוניות המצומצמת בציוריו של עודד פיינגרש נובעת לא מחסכון באמצעים, אלא מתפיסת המערך הצבעוני כמערך שחור־לבן (או כהה־בהיר). טבעי שלשם האווירה שבאמור, יש בה משהו מהסוריאליזם והמיסטיקה - משתמש הצייר הרבה בקיארוסקורו (מעברים חריפים מכהה לבהיר) ושימוש זה, בעיקר, מקנה את תחושת החלל לציורים. כאן גם טמון הפגם בעיצוב הציורי של עודד פיינגרש: השימוש בטכניקה מעורבת ובחומרים שונים

יוצר הרגשת חומריות שמטבעה היא דו־מימדית; ואילו הצבעוניות יוצרת הרגשת חלל שאינה מתמזגת עם המשטחים החומריים מבחינת משמעות. בטובים שבציורים, כגון "אורגניזם", מתקבל הרושם שמעבר לקרע בקרום חומרי (דו־מימדי), יכול הצופה לחזות במכניזם מורכב הפועל מבפנים, בתוך החלל שמעבר לקרום. יש להעיר, שגם במקרה כזה, רצוי שגם על גבי הקרום עצמו אפשר יהיה לראות - או לפחות לחוש - את השלד הפנימי עליו מתוח הקרום. הדבר דומה לאוהל שאפשר לראות את חבליו והמוטות הסומכים אותו, גם אם מסתכלים בקרום החיצוני, ביריעה, ואילו בפתחו אפשר לראות את השלד הפנימי ישירות. לעודד פיינגרש יש מה לומר. ציוריו עשירים באווירה של כיסופים ויש בהם התפעמות. מן הדין הוא שיפתח יותר את רגישותו לאמצעי הציור, וכך תתאפשר הבעת התוכן הפנימי בשפה ציורית יותר. עליו להרהר אם חומריות הנותנת תחושה סטאטית, תואמת הצגת צורות ברוח אקספרסיוניסטית במהותה, ואם החומריות הדו־מימדית הולכת בד בבד עם תצוגת חלל חשוך ומסתורי, שהוא הרקע הטבעי לאירועים הנוצרים בציוריו. גישתו של פיינגרש תרבותית ומעוררת סקרנות להמשך ציורי יותר.

שאול סמירה

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 14.8.64 / תע' יחיד / גלריה בין לאומית / תל־אביב

שאול סמירה הוא אחד הציירים הצעירים, שלמרות היותם בעלי כשרון, ואפילו יכולת טכנית, בחרו בדרך הקלה של האפקטים החיצוניים. בתערוכתו, מציג סמירה ציורי שמן ומספר מועט של רישומים. דווקא ברישומים נמנע הצייר מאפקטים טכניים לשמם, ומוכיח יכולת השתלטות על השטח, רגישות לשימוש במכחול ושליטה טכנית. שונה המצב בציורי השמן. ציורים אלה פוזלים ברובם אל האפקטיבי, תוך התעלמות מוחלטת מתהליך העיצוב הציורי עצמו. כתמים צבעוניים שפוכים על פני הבד ללא כל ניסיון לעצב מבנה פנימי, ללא כל הסתכנות בהעמדת קונטראסטים צבעוניים. השאיפה היחידה הנראית בעליל, היא להפיק "אפקט אסתטי". למען הדיוק, יש לציין, שבכמה מציורי השמן, באקספרסיוניסטיים יותר בטבעם, מופיע שימוש מה במכחול כגורם מעצב, אך גם בציורים אלה אין הארגון הצבעוני נובע מתוך התוכן הפנימי, אלא מנטייה לאפקטים.

הרישומים, בעיקר רישום העירום, מוכיחים שסמירה מחונן במרבית הנתונים להם זקוק צעיר כדי לפתח קו ציור משלו. למעשה, אין לו כל צורך להשען על כל אותם אפקטים. יש אך לקוות שלהבא יושג אצלו הדגש בתהליך הציורי עצמו ולא באפקט דקורטיבי.

יעל לוריא

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 28.8.64 / תע׳ יחיד / גלריה "צ׳מרינסקי" / תל־אביב

התערוכה המוצגת עכשיו בגלריה צ׳מרינסקי היא תערוכת היחיד הראשונה של יעל, וכבכל תערוכה ראשונה, אפשר לראות גם בה, ליד כמה קווי אופי יסודיים הנובעים מאישיותו ותפיסתו של הצייר, גם מספר פגמים טכניים - פועל יוצא מחוסר ניסיון מספיק.

אופי ציוריה של יעל הוא אקספרסיוניסטי מובהק. היא משתמשת בציוריה בעיוותים, משיכות מכחול תנועתיות, שינוי הצבע הלוקאלי ושאר ההדגשות המאפיינות את דרך הציור האקספרסיוניסטית. ציורה של יעל בנוי, איפוא, בעיקרו על משיכת המכחול הצבעונית. משיכת מכחול זו נוטלת על עצמה הן את מעמסת העיצוב הצורני והנפחי, והן את נטל הפרשנות הרגשית והאווירתית. כדי לשאת בנטל כפול זה, חייבת משיכת המכחול הצבעונית להיות מדוייקת ביותר, הן מבחינת עיצובה הצורני הן מבחינת ערכיה הצבעוניים־רגשיים. דיוק כזה הוא - לפחות בינתיים - למעלה מכוחה של יעל. הדבר ניכר בייחוד בצורה בה היא משתמשת בצבע הלבן: בציור הנוף מעובד הצד השמאלי (עצים) ברגישות ציורית כנה, בעוד שהצד הימני בו מתוארים בתים, סתמי לגמרי בעיבודו הצבעוני הלבן. בחלק ניכר מהציורים מופיעות דמויות, ויחסה של יעל אליהן הוא אמביוולנטי: מחד גיסא, זוכות הדמויות לטיפול מיוחד - הנחות מכחול זהירה יותר וספונטאנית פחות, ומאידך גיסא, היחס אל הדמויות הוא כאל "אובייקטים" שחשיבותם נופלת מזו של שאר העצמים המתוארים בציור. בציור מס׳ 7, בו מתוארות שתי דמויות ופרחים, מעוצבים הפרחים בצבעוניות גדולה יותר ובריתמוס הרבה יותר מאשר הדמויות; נוצר הרושם שהדמויות הן הדומם והפרחים הם החי. יש להטיל כאן ספק אם זו היתה גם כוונתה המודעת של הציירת. מתקבל הרבה יותר על הדעת שהחריג, במקרה זה הדמויות, נוצר בגלל קשיי עיצוב. דומה המצב גם בציור מס׳ 13, בו גוזלת צורה אדומה שהיא חלק מהרקע, את כל תשומת הלב מהדמות, שלכאורה היתה צריכה להוות את מרכז האירוע הציורי. בולט לטובה, מבחינת חופש הביצוע והאורגניות, הוא ציור מס׳ 21. אין בו אותו עיבוד יתר, שאפשר למצאו בחלק מהציורים האחרים, כולו עשוי במשיכות מכחול בטוחות ואפילו ניכרת בו יכולת מקצועית ממש.

איתמר סיאני

"תערוכות בתל-אביב" / הארץ / 18.9.64 / תע׳ יחיד / גלריה "צ׳מרינסקי" / תל־אביב

איתמר סיאני הוא אקספרסיוניסט מובהק. מבחינת סגנון, במסגרת הזרם האקספרסיוניסטי, נמצאים ציוריו בין האקספרנסיוניזם של ה"וולטשמרץ" של צבי מילשטיין ובין האקספרסיוניזם הלירי של מוקדי. איתמר סיאני חונן במכחול רגיש וביכולת עיצוב פלסטי הנעזרת בצבעוניות תרבותית. ציורו של איתמר סיאני מעורר, בפעם המי יודע כמה, שאלה של

חשיבות מיוחדת באמנות בכלל ובאמנות ימינו בפרט: שאלת חשיבותה של המקוריות, או ליתר דיוק - מאחר שאין לפקפק כי מקוריות, כל עוד אינה הופכת מטרה לעצמה, היא רצויה וחשובה - כיצד יש להתייחס לאמנות, שאפילו נעשתה בכנות, ביכולת וברגישות, אין בה משום מידת מקוריות אישית. אין כל כוונה לרמז כאן שאיתמר סיאני מעתיק, כביכול, ציורי אמנים אחרים. אמנם אפשר למצוא בציוריו השפעות שונות, מהן אפילו דומיננטיות, אך השפעות אפשר למצוא גם ביצירותיהם של גדולי האמנים בלי שהדבר יפגום בערכם אף כהוא זה. הבעיה היא שונה לגמרי, ולא במקרה היא מטרידה כל כך את אמני המאה ה־20; כאשר תפיסת המציאות היא "אובייקטיבית", היינו, מוסכמת פחות או יותר אצל בני אותו דור כפי שהיה מקובל, למשל, בתקופת הרנסאנס - אין כל תביעה מהותית לדרך ביטוי אישית של כל אמן. כולם מציירים מנקודת ראות אחת (גם אם יש שוני מסוים בין אסכולות שונות, המדגישות אספקטים שונים של אותה נקודת ראות) והדרישה היא שהאמן ימסור, בצורה מעולה ככל האפשר, מציאות "מוסכמת" זו. שונה המצב בימינו; המציאות שוב אינה כל כך "אובייקטיבית", ברורה ומובנה מאליה - וממילא בעלת חוקים מוגדרים באורך חד־משמעי ובעלת "נקודות תצפית" אובייקטיביות כפי ששיערו אמני הדורות הקודמים. האמן היום אינו משלה את עצמו שכביכול הוא עומד, כאותו מדען במעבדה, מחוץ לתהליך הניסיון, וכך יכול למסור מנקודת מבט חיצונית - גם אם מתוך אינטרפטציה זו או אחרת - את המתרחש סביבו. האמן הוא מכשיר המדידה היחידי של עצמו. האפשרות היחידה שבידיו היא למסור את המציאות ה"סובייקטיבית" שהוא קולט, תוך הכרה מלאה שמושגיו, טעמו האמנותי, תפיסת עולמו, בגרותו הפסיכולוגית והאינטלקטואלית וכל ניסיון חייו, משמשים מעין "מקדם סילוף" למציאות אחרת. עניינה של האמנות נמצא, איפוא, בד בבד על שני רבדים: מצד אחד מנסה האמנות "להזכיר" לצופה את המציאות שמעבר לניסיונו של אדם זה או אחר, ומצד שני היא מציגה, ברור ככל האפשר - דווקא משום שהיא פרי ביטוי של יחיד - את תמצית ייחודו של האמן (אותו "מקדם סילוף" המוזכר לעיל). הרובד הראשון מנסה לרמוז על "מציאות טהורה", ותוך כדי כך יוצר אינטנסיפיקציה של ה"קיימת", ואילו הרובד השני, האישי יותר במהותו, מאפשר חדירה לאותו מבוך הנקרא 'אדם' על כל רבדיו השונים. המונח "ביטוי מקורי אישי" מרמז, איפוא, על זווית ראייה מיוחדת של האמן במקרה זה, שתרחיב את שדה ראייתו של הצופה, תעזור לו לגלות בתוך עצמו, כאדם, רבדים שקודם אולי היו רדומים, ובדיעבד "תזכיר" לו מציאות על־אישית.

חוסר מקוריות, או חסרונו של ביטוי אישי, פירושם, איפוא, לא רק חרישה בשדה חרוש מקודם, אלא בראש ובראשונה חזרה לתחום הבאנלי, המשמש לכל ניסיון ליצור אינטנסיפיקציה של המציאות.

כאן אפשר לחזור, לאחר הבירור הארוך, לנושא הרשימה - ציורו של איתמר סיאני: עם כל רגישותו למדיום של הציור, עם כל כנותו ושליטתו הטכנית הנראים בעליל, אין - בינתיים לפחות - למצוא בציוריו שום זווית ראייה שתוסיף על מה שנאמר כבר בציוריהם של מוקדי, צבי מילשטיין וציירים ישראליים אחרים (גם אם אין מזכירים את סוטין, נולדה, קוקושקה וכו').

גם אם איתמר סיאני מחונן בכשרון וביכולת ביטוי, יהיה עליו לדלות ממעמקים גדולים יותר אם הוא חפץ - ובכך אין להטיל ספק - ליצור אמנות מעולה יותר.

אלק בורנשטיין

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 25.9.64 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

הכינוי "צעיר מבטיח" שמור, בדרך כלל, לתערוכת יחיד ראשונה. באשר כינוי זה מופיע לעיתים קרובות מדי בסמוך לשמו של צייר, הוא נעשה אירוני. שונה הדבר במקרהו של אלק בורנשטיין; אף שמאז תערוכת היחיד הראשונה שלו, שנערכה ב־1961, הספיק להציג כמה תערוכות יחיד, עדיין הולם הכינוי "צעיר מבטיח" את דרכו האמנותית. ייתכן שהסיבה נעוצה בכך שאלק בורנשטיין הוא מחוץ לכל אסכולה ציורית מקובלת בארץ ויש לו סימנים של מקוריות משלו, או שמא גרמה גישתו הרעננה והבלתי־אמצעית, שבציוריו ניכרת התלהבות של מתחיל המטיל עצמו ישירות לתוך הקלחת הסואנת של הציור האקספריוניסטי בתקוות נעורים ש"הכול יסתדר תוך כדי מעשה". בציוריו של אלק בורנשטיין אפשר למצוא, איפוא, מחד גיסא את הספונטאניות והרעננות של צעיר, ומאידך גיסא חיספוס, חוסר עידון, פתרונות שהם גראפיים במהותם, ואפילו משגים ממש, האופייניים כל כך להסתערות ראשונה. אחר "המחלה האפורה", בה נוגעו כה רבים מהציירים הצעירים (ולא רק הצעירים) בארץ, מקבלת עין הצופה מעין הלם קטן נוכח צבעוניותו הקונטראסטית - ואפילו הרעשנית - של אלק בורנשטיין. הצבעים המרכיבים את ציוריו - כחול, אדום, שחור ולבן מופיעים בלתי מעוממים, בכוח מלא, בהבלחות מכחול וסכין ציירים - והרושם הראשון הוא של ברקים ותנועה, אך במבט שני מתברר שברקים אלה עדיין אין פירושם סערה אמיתית; לא זו בלבד שהצבעים מקושרים ביניהם רק לעיתים רחוקות, אלא אף אינם מופיעים בערכם המהותי. במקום התייחסות לערכם הרגשי והאסוציאטיבי של הצבעים, משתמש בהם אלק בורנשטיין כחלק מסולם כהה־בהיר ללא כל התחשבות בערכם של האדום והכחול שמעבר לדרגת כהותם. התוצאה היא מכת מצילתיים אדירה ללא מוסיקה אחריה.

בכמה ציורים מופיעה נטייה לקליגראפיה ("מבנים", "גשר"). אך גם כאן ניכרת האימפולסיביות וחוסר הסבלנות של הצייר. כתב היד המכחולי בטוח וחופשי, אך זהו חופש שבא על חשבון הדיוק הצורני והעיצוב הצבעוני. תנאי מוקדם לעיצוב קליגראפי חופשי הוא אימון רב ביותר, אימון החסר בחלקו לאלק בורנשטיין. בתערוכה בולטים שני קצוות: מצד אחד שלושת הפורטרטים הקריקטוריים, שהמומנט הציורי היחידי בהם מופיע ברקע של הציור "דיוקן עצמי", ומצד שני, ציורים כ"מבט מהמגדל" ו"זוג פסלים", בהם מגיע אלק בורנשטיין לעיצוב עצור ומדויק יותר, בלי לאבד אף כהוא זה מכוח הביטוי הספונטאני והחופשי בהם חונן.

עמנואל קיפניס

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 2.10.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

בהקדמה לקטלוג תערוכתו מביא עמנואל קיפניס מעין "אני מאמין" מדברי יצחק דובנו: "בדרך כלל קרובים לרוחי יותר דברי אמנות פשוטים, נזיריים, באמצעי ביטוי ריאליסטיים לפי הוצאתם לפועל ובעלי מגמה חברתית־הומאנית". מאחר ובאמנות אין אמצעים היכולים להתקרא בשם "אמצעי ביטוי ריאליסטיים לפי הוצאתם לפועל" (להוציא אולי את אמצעיהם של הפועלים בשיטת ה"אסמבלאז'" וה"פופ ארט" - וזאת, ודאי, לא היתה כוונתו של קיפניס), התכוון הצייר, מן הסתם, לדרך ציור תיאורטית־דמותית. גם המגמה ה"חברתית הומאנית" מופיעה בתערוכתו של עמנואל קיפניס - ודבר זה הוא רק לטובה - רק בפתיחה שבקטלוג. נושאיו של קיפניס הם נופים אורבניים, דמויות אדם ומספר דוממים וציפורים. הדברים שבקטלוג מצוטטים כאן לאו דווקא בשל עמקותם המופלגת, אלא משום שבאה בהם לביטוי אחת הטעויות היסודיות בגישה לאמנות הפלסטית; טעות שאף מאה שנות התפתחות אמנותית, מאז האימפרסיוניזם ועד היום, לא הספיקו לעקרה: ההתייחסות לציור מבחינת הנושא והמגמה הספרותית, תוך עקיפה מוחלטת של כל התהליך האמנותי עצמו. קל מאוד לתאר ציור שיחד עם היותו ריאליסטי ו"חברתי־הומאני" (בדומה לרוב האמנות הפלסטית הנעשית כיום בברית־המועצות) יהיה גם קיטש גמור. הנושא והמגמה רחוקים מאוד מלתת ערך כלשהו לציור - ואין כל הבדל אם הנושא הוא ריאליסטי או סוריאליסטי, בעל מגמות חברתיות או אינדיווידואליסטיות. לא הנושא הוא הקובע חשיבותה של אמנות, אלא דרך העיצוב. אפילו בימי הרנסאנס ידעו האמנים שלא כל ציור המתאר צליבה הוא אוטומטית ציור חשוב - אם כי הנושא היה להם חשוב ביותר. גישתו של עמנואל קיפניס, כפי שהיא מובעת במובאה מהקטלוג, היא ספרותית מובהקת ולכן אין כל פלא שגישה זו ניכרת היטב גם בציורים עצמם. עמנואל קיפניס הוא מסוג האנשים הרגישים לאותו דבר הנקרא "נושא ציורי". נוף בשעות בין הערביים, עץ בודד שהשיר את עליו, צריפים אפורים נוכח שקיעת השמש, דומם עם פרחים־קוצים ונושאים דומים. אין ספק שיש הרבה יופי בנושאים אלה, לא במקרה הם מופיעים בכל ניסיון שירי של גיל הגימנסיה. אך כאשר נושאים אלה מופיעים באופן בלעדי - ללא כל ניסיון להעניק להם אינטרפרטציה אישית מקורית - קשה מאוד להימלט מהחשד שהרגישות כלפיהם התפתחה לאו דווקא בזכות יופי הנושא עצמו, אלא משום שיופי זה "התגלה" לצייר מתוך אלפי ציורים על נושאים אלה שנעשו לפניו. דומה הדבר לאדם העובר בפאריס וקורא בהתפעלות: זה בדיוק כמו בציורים של אוטרילו! (או רנואר או מונה), אותו אדם אמנם מגלה יופי רב, אך אין זה יפי פאריס, אלא יופי ציוריו של אנטרילו. כמובן שבשום פנים ואופן אי אפשר לטעון שהכול כבר נאמר על הנוף או דמות האדם - עוד הרבה מאוד רבי־אמנים ישאבו מנושאים אלה, אך קודם כל דרושה רעננות הראייה, מעין "ראייה בפעם הראשונה", שתעניק אינטרפרטציה חדשה ועזה לנושאים כאלה. במקום רעננות ראייה כזו, מנסה עמנואל קיפניס לייפות את הנושא. ניסיון ייפוי זה נראה ברור מאוד כאשר עוקבים אחרי דרך עיצובו של קיפניס. בראש ובראשונה בולטת גישתו לצבע: כל הציורים עשויים במונכרום,

היינו, בסולם צבעוני שבמהותו הוא שחור־לבן. אין כל הסתכנות בהעמדת קונטראסט צבעוני. קיפניס מעדיף להשתמש בגוון לשם ייפוי אווירתי, לשון אחר: עקיפה של עיצוב ציורי לשם הדגשות רגשניות. גם במסגרת הסולם הצבעוני המונוכרומי אין הפתרון מבוצע ע״י משיכות מכחול בגוון מדויק, אלא ע״י שימוש בצבע שקוף (גלאזורות), טכניקה נוחה ביותר ליצירת אפקטים אסתטיים. אגב, הצד של ה״מלאכה" חשוב ביותר לעמנואל קיפניס; בציוריו הוא מקפיד מאוד להשתמש בטכניקות שתראינה מלוטשות - כפי שמדמה לעצמו טכניקה מלוטשת אדם שלגביו ציור הוא עשיית מוצג אסתטי. וכאן, למעשה, מגיעים לעיקרו של דבר: גם ה״מקצועיות הטכנית" (שאין לה דבר עם ליטוש טכני אמיתי), גם הקישוט האווירתי הצבעוני וגם המשחק האסתטיציסטי בחומריות המופיע ברקע רוב הציורים, תפקידם הוא אחד ויחידי: ייצוג מוצג אסתטי. למטרה זו מגויס טעמו של קיפניס הנוטה לרגשנות מיסטית למחצה, וזאת גם סיבת ההתלות ב״מגמות חברתיות־הומאניות". חשוב לציין כאן שעמנואל קיפניס אינו חשוד ברצון לאחוז את עיני הקהל - את ציוריו הוא עושה לפי מיטב מושגיו ומיטב יכולתו; אם בכל זאת יש בהם הגישה שתוארה לעיל, הרי זה משום שעדיין לא התחוור לקיפניס ההבדל שבין נוף מעורר רגשות ובין תהליך ציורי, בין מוצר אסתטי ובין עיצוב ציורי.

אליהו גת

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 16.10.64 / תע' יחיד / גלריה ״דוגית״ / תל־אביב

אם היה באקוורלים המופשטים שהציג אליהו גת לפני כשנה משום ירידה במתח הציורי, הרי באה תערוכתו הנוכחית ומוכיחה שהיתה זו ירידה לצורך עלייה. אין ספק, שבתערוכתו העכשווית הגיע אליהו גת להישגים העולים הרבה על כל הישגיו הקודמים. אחרי כל שנות עבודתו הקודמות, הגישושים והחיפושים, התהייה סביב גישות הביטוי האקספרסיוניסטיות השונות והשהייה בתחום רב הפיתוי והמהמורות של המופשט, יש בתערוכה המוצגת עכשיו משום קפיצת דרך ממש. לאור תערוכה זו, במבט אחורה, נראות עבודותיו הקודמות של אליהו גת יותר כחתירה לקראת השאלות הנכונות מאשר עיצוב תשובות לבעיות הפלסטיות. כאילו בבת אחד, הגיע אליהו גת לדרך ציור אורגנית, משיכת מכחול רגישה ורבת ביטוי, יחס מדויק בין הפרטים המרכיבים את המשטח ובין המשטח השלם ועיצוב תלת־מימדי אורגני. הפתרון נמצא לאליהו גת באמצעות שימוש במשיכת המכחול המעצבת בעת ובעונה אחת את הצורות, הכיוון התנועתי, הטקסטורה ושילוב הצבעים, ומותירה מקום למשחק אמיתי וספונטאני, שהיה חסר כל כך בציוריו הפיגורטיביים הקודמים ושתפס מקום רב מדי בציוריו המופשטים.

הנופים ההרריים, המהווים את נושאו העיקרי של אליהו גת, קיבלו עתה זיהוי לוקאלי מובהק ויחד עם מיקום זה זכו גם בזהות ישראלית ברורה. להוציא את התאורה - שיש בה משהו מאובק וחסר נקודת דגש מרכזית - כל קטע מציורו של אליהו גת, כל הר, שביל, בית ערבי ועץ, נושאים עליהם חותם של הסתכלות חדה ועיצוב רגיש. בציוריו הצליח אליהו גת לתפוס את השקט ואת השלווה המאובקת של נופי הארץ, משהו מהנצחי, בו אין מקום לתנועה זמנית של בגי אדם - שבאמת אינם נוכחים בציורים אלה.

מנחם גפן

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 16.10.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

דרך ארוכה מאוד עבר מנחם גפן מציורו בנוסח ה"ריאליזם הסוציאליסטי", בו עסק לפני כשבע שנים, טרם נסיעתו לפאריס, ועד תערוכתו הנוכחית. גם בתערוכה הנוכחית מופיעות דמויות - או ליתר דיוק, מופיעה דמות אחת בווריאציות שונות - אך דמות זו משמשת לא כמוקד של תוכן אלא כשלד צורני לבניין מערכת צבעים עשירה ורבת גוונים. התוכן נמסר עתה לא בעיצוב הדמות, בתנוחתה ובהבעת פניה, אלא דרך האווירה הצבעונית, מבנה הצורות וסולמות הגוונים. אספקט זה בולט יפה תוך השוואה בין הציורים בהם מופיעה הדמות ובין אלה בהם אינה מופיעה (הדוממים); גם באלה וגם באלה התוכן הוא אחד, ללא כל קשר ל"נושא". מנחם גפן הגיע, איפוא, מבלי לוותר על הפיגורטיביות, לציור המשוחרר כמעט מכל שמץ של ספרותיות.

לציורו של מנחם גפן מספר מרכיבים ברורים - ויש להשתמש כאן במונח "מרכיבים" ולאו דווקא במונח המקובל "השפעות" - מציורו של פיקאסו, ממנו שאול דגם הדמויות, ציורו של פול קליי (דרך ארדון, שמנחם גפן היה תלמידו בביה"ס "בצלאל"), ממנו (ומארדון) שאולה חלוקת הצבע והטיפוח של הסולמות הצבעוניים ועיבודם הקפדני. והציור האימפרסיוניסטי המאוחר - במיוחד זה של פייר בונאר - ממנו שאל מנחם גפן את מגע המכחול, שקיפותו ועידונו. יש להדגיש שהמדובר כאן במרכיבים ולא בהשפעות דומינאנטיות. מנחם גפן משתמש בסכימת הדמות של פיקאסו בהכרה מלאה לצרכיו הוא, ולא כדי לפתח תכנים של פיקאסו. אפשר אפילו לומר שבצורה שמנחם גפן מעצב סכימת־דמות זו, אין לה ולפיקאסו שום דבר משותף - למרות הדמיון החיצוני. זוהי דרך שאילה לגיטימית, שאילת כלים ולא תוכן, נושא חיצוני ולא אינטרפרטציה. שאילה כזו היא זכותו המלאה של כל אמן ומנחם גפן באמת עושה בה שימוש נכון ויעיל. מכאן גם מובן מדוע התוצאה האמפירית שונה מציוריהם של פיקאסו, בונאר, ארדון, קליי, או מכל צירוף מכאני של גישות ציירים אלה*.

בניגוד למתח המאפיין את ציורי פיקאסו, שאף המתונים שבהם דגושים אינטנסיביות ואנרגיה, מזכירים ציוריו של מנחם גפן באופיים הרבה יותר את הפאר השקט והבטוח של ציירי המאה הארבע־עשרה האיטלקים, כלורנצאנטי וסימונאי מרטיני. לא המיסטיקה והחיפושים הטראנסצנדנטיים של קליי וארדון, אלא בטחון של גאווה אצילית ושקט פנימי של מסורת פאטריצית; לא פירוק האור האנאליטי והלירי של פייר בונאר, אלא רטט גוונים בעל מטרה אסתטית טהורה, ללא כל קשר בתיאור, שיש בו פיוט משלו, מתוקף עולמו הוא. עם כל מעלותיו של ציורו של מנחם גפן - או אולי דווקא בגלל תכונותיו המיוחדות - לא נעדר בו גם צד אפל; מתחת לפני השטח, כמאחורי מסווה מזהיר, מציצה מלאכותיות מסוימת, שיקול אסתטי קר וחוסר רגשות, המשווים לציורים משהו מהפוזה החיצונית - אמנם פוזה מפוארת ובעלת כל הזכויות ברשות עצמה - אך בכל זאת פוזה. ייתכן שתחושה זאת נובעת מהעדר כל תמימות בציורים אלה, מהזהירות הרבה בהם נעשו, זהירות שאינהמותירה מקום לשום שגיאה אנושית, לשום ספונטאניות אמיתית. אפילו השלווה הפאטריצית היא מעט עשירה מדי

וכאילו נושאת בחובה תחילתם של ניוון וכזב מעבר למראיתה הבטוחה, אך ייתכן שאלה הם כבר דקדוקי עניות הנספחים לציור שבהחלט כדאי לראותו.

* לשם האירוניה, אפשר להכניס כאן הערה מוסגרת המהווה ביקורת על הביקורת; השימוש במונח "מרכיבים" מופיע כאן כדי להוכיח שהתוצאה האמפירית באמת שונה - ולכן גם בעלת ייחוד משלה - מכל קומבינציה מכאנית של ציורי פיקאסו, ארדון וכו', אך בו בזמן מקבל המינוח הזה (לפחות במשמעותו כאן) את משמעותו רק מהאקסיומה שאמנם תוצאה אמפירית זו היא באמת שונה. בלשון אחרת, האלמנטים שבהם נעשה ניסיון להוכיח את האקסיומה מקבלים את משמעותם רק מהאקסיומה עצמה, ולכן הם רק מוכיחים את עצמם ולא את האקסיומה. אך אלה הן כבר "צרותיו הפרטיות" של המבקר.

זהר רזניק

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 30.10.64 / תע' יחיד / פיסול / גלריה 220 / תל־אביב

הדבר הבולט ביותר בפסליה של זהר רזניק אינו העיצוב הצורני, אלא דווקא השימוש בחומר. זהר רזניק, חברת קיבוץ גבעת השלושה, בו קיים מפעל לפסיפס, בונה את רוב פסליה משאריות שברי שיש ואבן צבעוניות, אותם היא מדביקה בעזרת פוליאסטר לגושים. הגושים מחוברים יחדיו, לעיתים תוך תמיכה בגזרי שיש ארוכים יותר, ומהווים את הפסל. הגוש הגדול מורכב, איפוא, משברי אבן קטנים וצבעוניים שהיו יכולים לשמש בו כיחידה יסודית ראשונית. גישה זו של יחידה יסודית המתפתחת לגוש, עשויה - אילו הופיעה במשולב עם תהליך עיצוב זהיר ומדויק - לאפשר שליטה כמעט מוחלטת בכל תהליך המבנה הצורני (ובמקרה זה. גם הצבעוני, מאחר שלשברי האבן והשיש יש גם צבע משלהם). אך דא עקא, שזהר רזניק רחוקה מאוד מלהשתמש בפוטנציאל המיוחד המתאפשר מעבודה ביחידות יסוד. גזירי השיש הקטנים ושאריות אבני הפסיפס נתפסים אצלה כחימר שיש ללושו ולא כיחידות יסוד שאפשר לבנות מהן. גם כאשר הגושים הנוצרים מוגדרים צורנית פחות אויותר, אי אפשר לזהות בהם כל תבנית פנימית לא מבחינת עיצוב רסיסי□ לגוש ולא מבחינת פיתוח צבעוני. אין אפילו תשומת לב להבדלי הגוונים שנוצרו בין השיש החשוף והשיש המכוסה בפוליאסטר. זהר רזניק החמיצה, בלי ספק, הזדמנות לדרך עיצוב צורנית וצבעונית, שהיתה יכולה להיות אוריגינלית במיוחד. לא כל הפסלים המוצגים בתערוכה עשויים משאריות פסיפס, יש גם פסלים העשויים מאבן בטכניקה מקובלת - ולמען הדיוק - גם מגושמת ביותר. גם הבעיות הצורניות שזהר רזניק מציבה לפניה - הצבת נפחים קשורים הדדית - וגם דרכי הפתרון, שגרתיים לחלוטין. מבט על פסלי האבן מבהיר גם את סיבת כשלונה של זהר רזניק בזמן הטיפול בפסלים העשויים משברי שיש: עדיין אין לה הרגישות המספקת למבנה פיסולי. זהר רזניק פשוט נפלה על "מציאה" טכנית שקסמה לה, אך לא עמדה על הפוטנציאל בדרך שבה בחרה.

ז׳אק מורי (קטמור)

״תערוכת בתל־אביב״ / הארץ / 30.10.64 / תע׳ יחיד / גלריה "כ״ץ" / תל-אביב

לפני כשנה, הוצגה בגלריה 220 תערוכת היחיד הראשונה של רישומיו של ז׳אק מורי. כאז כן עתה, מורכבת התערוכה על טהרת הרישום, דבר המאפשר עיקוב נוח ביותר אחרי התפתחותו של צייר זה.

הנושא המרכזי בשתי התערוכות כאחת הוא העירום, אך בתערוכה הנוכחית ניגש ז'אק מורי אל הנושא בגישה כמעט מופשטת לגמרי. גוף האדם מהווה בשבילו צומת של קצבים ומתחים הפושטים כאדווה על משטח הנייר. רק קו דמיוני שיועבר בין הקשתות הקצרות, הרשומות ביד בטוחה ובמתח אחיד, ייתן לצופה את תאור גוף האדם המשמש בסיס לרישומיו של ז׳אק מורי. הקווים בהם משתמש ז׳אק מורי הם בעובי אחיד, מעוגלים וחסרי כל היסוס; המתח הפנימי נוצר לא משינויים עצבניים בעובי הקווים או משבירה פתאומית, אלא מחלוקתם לקשתות קצרות ונמרצות. החלוקה, היא אפוא דינאמית ותנועתית והמתח הוא מתח של תנועה ופעילות יותר מאשר מתח של עצבנות. מתח זה גם הולם ביותר את הנושאים הפיגורטיביים, שברובם מרמזים על פעילות ארוטית. דאק מורי מצא, איפוא, ביטוי הולם ואסתטי לחוויה ארוטית. השימוש בקו תנועתי־קצבי כה הולם חוויה ארוטית עד שגם ברישומי הדומם, שכמה מהם מופיעים בתערוכה ומבוצעים בגישה דומה לזו של העירומים, יש הרגשה של אלגוריה לפעילות ארוטית.

גילה צור

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 6.11.64 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

נהוג, לעיתים קרובות, לקשר תערוכת יחיד ראשונה של צייר עם התואר "צייר מתחיל" - מה גם אם הצייר צעיר בשנים; תואר כזה לא יהלום את גילה (צור). בתערוכתה יש הד למאבק אמנותי ארוך וקשה והישגים, שלא באו בדרך הקלה הווירטואוזית.

אם כי ציוריה של גילה אינם ציורים מופשטים במובן הרגיל - שכן אפשר להכיר בהם מושא, נוף, דמות וכדומה - הרי דרך העיצוב והגישה למבנה הציורי מופשטים בהחלט. אפשר לומר שהמושא הדמותי אינו תכלית הציור אלא מעין מוצר לוואי. עיקר התהליך הציורי נובע מיצירת מתחים ומבנים מקווים שונים, בחלקם עבים ובחלקם דקים, בחלקם בעלי תנועה ארוכה ובחלקם מתוחים וקצרי תנועה. הקו, ולא המושא הפיגורטיבי, נושא, איפוא, בעול התוכן.

יש סיכון רב בדרך ציור, שהיא מופשטת במהותה ויוצרת, יחד עם זאת, דימוי פיגורטיבי. יש לזכור שהקריטריון לפיו פועל האמן היוצר תבנית מופשטת, מקורו באמונה שיש תוכן רגשי ליחידות המרכיבות את הציור. המצייר ציור מופשט גורס שכל קו כיחידת יסוד ציורית שונה במובנו ובמשמעותו מקו אחר, ולכן הוא יכול לשמש כיחידת הצבעה אינפורמטיבית על תוכן מסוים. שונה המצב בציור פיגורטיבי. שם נקבע חלק ניכר מהתוכן על ידי היחס הרגשי למושא הציור. אפשרית כאן, לכן, התנגשות בין שני תכנים שונים, ולפעמים אפילו מנוגדים: התוכן העיצובי־הציורי "הטהור" לעומת התוכן הדמותי, הקשור באסוציאציות מדמויות מזוהות. כאשר אין זהות בין תכנים אלה - המופיעים תמיד בעת ובעונה אחת בכל ציור פיגורטיבי - ייקרא הציור "ספרותי" (אם יימצא בו דגש על התוכן הלקוח מ"המציאות החיצונית", היינו, כאשר הדימוי הפיגורטיבי יחייב סטיות בתבנית המופשטת - דבר שהוא כמעט בלתי נמנע).

אצל גילה המצב הוא בערך הפוך: המבנה המופשט יוצר סטיות, או ליתר דיוק, חריגה, מהדימוי הפיגורטיבי. נוצרים כתמים וקווים שיש להם משמעות אך ורק מבחינה של ציור מופשט והם חסרי משמעות לחלוטין בקריטריון של דימוי פיגורטיבי. לא בכל הרישומים מופיעה התנגשות כזאת: ברישומים כגון "נוף", "דמות", "עץ" ודומיהם אין התנגשות כזו. אך ברישומים אחרים כ"ינשוף", "דומם" ודומיהם, יש מההצטעצעות בקו - שייתכן מאוד שהיא נובעת דווקא מרגישותה של הרושמת ליחידת יסוד זו, על חשבון הדימוי הפיגורטיבי.

חלק מהרישומים נעשו, בנוסף לשימוש בקו, גם על ידי מכחול ופה נוצר לעיתים חוסר אורגניות מסוים בין הקו והכתם של משיכת המכחול. לעיתים, אין קשר סביר בין שני אלמנטים אלה, והפעם זוהי סתירה לא בין שני קריטריונים שונים מהותית, אלא במבנה המופשט כשלעצמו. זוהי כבר בעיה טכנית יותר וגילה, המכירה בבעיה זו, בוודאי תמצא לה גם פתרון, כפי שעשתה זאת ברישום "דמות". ברישומים שנעשו בקו בלבד, אין בעיה זו קיימת וזו גם הסיבה שרישומים אלה, ככלל, שלמים יותר מאלה שבהם מופיעה גם משיכת המכחול.

טבעי הדבר שבביקורת מתעכבים יותר על הפגמים הדרושים הסבר, ועלול להיווצר רושם שכל התערוכה מלאה בהם; רושם כזה יהיה מוטעה במקרה זה, תערוכתה של גילה היא תערוכה מעניינת והישגיה הם הישגים ציוריים אמיתיים.

אברהם אופק

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 13.11.64 / תע׳ יחיד / גלריה ״דוגית״ / תל־אביב

תערוכת הרישומים ותדפיסי הנחושת של אברהם אופק מייצגת מספר תקופות אצל צייר זה, אך בכולן מופיע - בווריאציות שונות - תוכן מרכזי אחד: גוון מיוחד ואישי של ריאליזם לירי. ציורו של אברהם אופק הוא קווי מעיקרו, אך המשחק הצורני המופיע בציוריו אינו קווי בלבד. המבנה הציורי מושג אצל אופק מאיזון קונטראסטים: צורות מוגדרות בקו, בעלות אופי גיאומטרי (מול קווים תנועתיים) ושוטפים, אותן צורות, אך הפעם כגושים, מול משטח הנייר הבלתי מעובד, ומשחק בין הצורות לבין עצמן מבחינת גווני כהה־בהיר. בלשון טכנית יותר יקרו קונטרסטים אלה: סטאטי מול דינאמי, פוזיטיב מול נגאטיב וחלוקה צבעונית. אברהם אופק שולט היטב בחומר הציורי שבידיו, ובעבר הביאה תשומת הלב הקפדנית לארגון הצורני לידי תוצאות שיצרו לעיתים קרובות קירבה מסוכנת לגראפיקה.

מאז שהותו של אופק בספרד, נוספה לציוריו אינטנסיביות שלא זו בלבד שהטתה את ציורו לכיוון לירי יותר, אלא, בעת ובעונה אחת, הקנתה לציוריו חופשיות ורגישות מבלי שהדבר יפגום כמלוא הנימה בדיוק המבני.

בתערוכה מופיעים גם מספר רישומי דיו, שאם כי הם נאים מאוד כשלעצמם, אינם משתלבים כל כך טוב כתדפיסים. יש לראות רישומים אלה יותר כהפגנת כוח רישומית - ובתור שכזאת, כהשלמה לתדפיסים - מאשר כחלק אורגני מתערוכת התדפיסים עצמה.

ישעיהו גרנות

״תערוכות בתל־אביב״ / הארץ / 13.11.64 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

אם כי ישעיהו (שייקה) גרנות הספיק כבר לקבל פרס על ציור שהוצג בתערוכה כללית, הרי התערוכה הנוכחית היא תערוכת היחיד הראשונה שלו ואפשר לסקור בה ביתר הרחבה את דרך ציורו.

כבר ממבט ראשון, אפשר למצוא שגרנות סיגל לעצמו סגנון ציור אחיד ואורגני למדי. משיכת המכחול - או, לרוב משיכת סכין הציירים - מלוטשת, נקייה ומדוייקת. הציור מופשט, אך מעוצב בצורה שתרמוז להפשטה של נוף. לכאורה, יש בתערוכה כל המבוקש מתערוכת צייר צעיר, אך מבט שני מגלה מספר קוצים באליה זו. בדיקה מדוקדקת יותר של המבנה הצורני

מספקת אפשרות לגלות את נקודת התורפה בציורו של גרנות, שבמבט ראשון הינה רק מרומזת וקשה לאיתור - אך יחד עם זאת מוחשת בהחלט. המבנה הצורני מתבסס על משיכות מכחול (או סכין ציירים) קצרות המעצבות צורה צבעונית - מעין יחידת מבנה - שיש בה גם רמז לתנועה. המבנה הוא מדויק למדי - למעשה, מדויק יותר מדי. מצד אחד נרמזות כאן גישה אקספרסיוניסטית, ומצד שני הזהירות הקפדנית והדייקנות ביחידת המבנה גוברות עד מכאניות ומאיינות כל רגשיות של משיכת מכחול. כאשר מצרפים למבנה זה את הגישה לפתרונות צבעוניים, העוקפת כל התנגשות צבעונית העלולה ליצור בעיה דינאמית, מסתמנת תמונה ברורה מאותו פגם שבמבט ראשון הינה רק מרומז: גרנות הוא בנאי טוב ורכש ידע מקצועי מרשים, אך אין הוא מוכן להסתכן בהרפתקאות; הוא מעדיף לנוע על קרקע מוצקה ובדוקה - וגם אז בזהירות מרובה. אך עם הוויתור על ההרפתקה, מוותר הצייר על עיקר התהליך הפנימי והמהותי ביותר של האמנות, שהינה הרפתקה מתמדת. מה שנותר כאן הוא אקדמיזם מופשט, מקצועי, אלגנטי, סלוני ודקורטיבי, הפונה לכולם (וממילא לאף אחד).

ייתכן שלא מן הדין להחמיר כל כך בעת דיון בתערוכת יחיד ראשונה, אך הסכנות הטמונות בציור מסוג זה מסוכנות ביותר דווקא משום שלמראית עין אין למצוא פגם במבנה הצורני ובביצוע הטכני; ויש לזכור, שכל עוד אין המבקר משתמש בלשון שירה, יכול הוא לדון כמעט אך ורק על שתי קטגוריות אלה. גרנות מגיש מבנה נקי ואורגני אך נכשל בבואו לגשת ללוז הציור - לתוכן, המקנה את המשמעות היחידה האפשרית למבנה הציורי.

יצחק פרנקל (פרנל)

"תערוכות בתל־אביב" / הארץ / 13.11.64 / תע' יחיד / בית האמנים / תל-אביב

בעת דיון על תערוכתו של פרנקל (פרנל), רב הפיתוי לעסוק בביוגראפיה של צייר זה ובמקום שהוא תופס בהתפתחות הציור בארץ. נטייה זו מקבלת חיזוק נוכח כ־20 ציורים מתקופות קודמות, המוצגים בתערוכה ומקנים לה ערך של תערוכה רטרוספקטיבית. אלא שנניח עניין זה לעוסקים בהיסטוריה של האמנות בישראל.

בציורים שנוצרו בתקופות הקדומות יותר בולט האקספרסיוניזם המיסטי והמסוגנן, שהפך סימן ההיכר של צייר זה. אם כי, לכאורה, יש משום סתירה בין אקספרסיוניזם וסגנון, לא נוצרת סתירה כזאת בציורים המוקדמים של פרנקל. להיפך, הסגנון, בהשתלבותו בצבעים הכהים, מקנה לציורים מעין אווירה קמאית־מיסטית המהווה את עיקר תוכנם.

שונה המצב בציורים המאוחרים יותר. בציורים אלה גוברת הנטיה האקספרסיוניסטית הסוערת, הצבעים חריפים ומעובים יותר וגושיהם מונחים על הבד בעוצמה הגובלת לעיתים בחוסר ארגון ובבזבוז אמצעים. מול האיפוק מלא הרז של ציורים מהתקופות הקודמות כ"בית הכנסת 'החורבה' בירושלים". "טבע דומם - ארון הקודש". "בית הכנסת 'האר"י" ודומיהם, נראים רבים מהציורים החדשים כאילו נעשו בקוצר רוח ואפילו במשהו זלזול (להבדיל מספונטאניות). אין פרושו של דבר שאי אפשר למצוא בתערוכה הרבה ציורים שלמים וחזקים; ציורים כ"נוף צפת", עם כתמי הצבע החופשיים והעזים, המאורגנים צורנית במסגרת נופו של

העץ הקווי יותר ויוצרים תנועה בארוקית־אלכסונית, היו מוסיפים כבוד לכל צייר. אך יש לזכור שמצייר בעל ותק כפרנקל ציורים ברמה כזאת הם צפויים. מה שאינו צפוי הם שלושה ציורים הנקראים "טבריה" שהם אמנם אורגניים אך מגושמים, מרושלים וכמעט שאפשר להכיר בהן קריצה לתיירים.

אורי ריזמן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 27.11.64 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכתו של אורי ריזמן, היא תצוגה של צייר שהגיע לסגנון ציור אורגני ועקבי. הצופה המתעניין גם באספקטים העיוניים של האמנות הפלסטית (ובאורח עקיב יותר – בשאר האמנויות) חייב להתייצב נוכח שתים מהשאלות המעניינות ביותר באמנות המודרנית: א) מה בין הפשטה, הנובעת מסגנון (או פישוט, או תימצות) של אובייקט, ובין ציור מופשט, שבהתפתחותו יוצר דימוי של אובייקט? ב) מהי הרדוקציה המירבית, המאפשרת עדיין קבלת חוויה אסתטית? או, בלשון אחרת: מהו היחס בין מורכבות ומספר האלמנטים מהם מורכבת יצירת האמנות ובין עוצמתה הפוטנציאלית של החוויה שאפשר לקבל מיצירת האמנות?

השאלה הראשונה שימשה נושא לדיונים רבים למדי ברשימות קודמות ולכן נתעכב יותר על השאלה השנייה - בפרט נוכח הצמצום הרב ביחידות מרכיבות בציורו של אורי ריזמן.

ציורו של אורי ריזמן, שבמבט ראשון נראה, אולי, לעין בלתי מאומנת כציור מופשט, אינו אלא ציור פיגורטיבי שסולקו ממנו רוב פרטיו ועל ידי כך הובא לידי סכימה כללית של משטחים צבעוניים מעטים. סכימה זו משמשת כהגדרה כללית לאובייקט המשמש מושא לציור והמסתכל רשאי - אם נוצר בו צורך פנימי לכך - להוסיף את הפרטים מ"דמיונו הוא" במסגרת הכללית הניתנת לו על ידי הצייר. עד כאן על היחס שבין הציור לאובייקט המשמש לו מושא; אך יש לזכור שבעת ובעונה אחת עם ההגדרה הכללית של המושא, יש לסכימה הנוצרת גם תפקיד עצמאי של תבנית מופשטת שיש לה חוקים פנימיים משלה, ותוך כדי כך הריהי עלולה לבוא לידי התנגשות עם התאור (גם אם זה תאור כללי ורופף ביותר) של האוביקט. אורי ריזמן פותר בעיה זו על ידי הרדוקציה של תאור האובייקט למספר מצומצם ביותר של אלמנטים, שאותם הוא מארגן בצורה שתתאים גם למבנה מופשט. יש כאן מעין ויתור הדדי: התיאור מוותר על פרטיו למען הכללה רבה יותר (ולא רק על הפרטים בלבד אלא גם על כמה מתכונותיו, כגון הצבע הלוקאלי, בעת הצורך) ואילו הסכימה המופשטת הנוצרת "מוותרת" על הרחבה ופיתות עצמאיים כדי למנוע התנגשות אפשרית עם התאור. לרדוקציה זו, בה משתמש אורי ריזמן, שני פנים: מחד גיסא היא מאפשרת כאמור תואם בין המבנה המופשט והתאור הפיגורטיבי, ומאידך גיסא, היא מונעת כל הכרעה ברורה ומחייבת אם כתאור (שהרי היא כללית מדי) ואם כמבנה מופשט (שהרי אינה ממשיכה בפיתוח עצמאי, שייתכן כי היה צומח אילו היה זה ציור מופשט בלבד). הבעיה היא, איפוא, כמותית ואיכותית בעת ובעונה

אחת. אורי ריזמן מקטין את כמות המרכיבים בציורו כדי להקנות למרכיבים הנותרים איכות נוספת (למשל, היותם בעת ובעונה אחת גם חלק מתאור וחלק ממבנה מופשט). נשאלת כאן, כמעט מאליה, השאלה עד כמה אפשר להקטין את מספר המרכיבים ובעת ובעונה אחת להרחיב את תחולתם האיכותית? שהרי אם להביא שיטה זו עד אבסורד, אפשר לתאר בד ריק, שעליו נקודה אחת בלבד שתתאים לכל התבניות המופשטות ו/או המתארות האפשריות! (לפי העיקרון בתורת האינפורמציה לפיו יחידת אינפורמציה אחת לבדה תתאים לכל תבניות אינפורמטיבית אפשרית). אגב, נסיונות דומים כבר נעשו באמנות - למשל, ציורו של הצייר הצרפתי איב קליין. לא כאן המקום לעסוק במלוא ההשלכות של הבעיה, בייחוד מאחר שגם בירור חלקי דורש היקף של ספר ולא של רשימה. אך כדאי וחשוב להעלותה, אף אם ברמז, מפאת חשיבותה והיקפה.

די אם יצוין שאורי ריזמן מצליח, ברוב ציוריו. לצאת בשלום מהסכנות הטמונות ברדוקציה קיצונית מדי, ובעיקר בציורי העירום הוא מגיע לגיבוש רב ביותר המתקרב ברוחו לזה של כמה מאמני המזרח הרחוק. ליד ציורי עירום אלה, נראים כמה מציורי הנוף שלו מעט חמקניים ולא מספיק מחייבים, גם אם ניחנו ביופי משלהם.

יוסף הלוי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 4.12.64 / תע' יחיד / בית האמנים / תל־אביב

תערוכתו של יוסף הלוי הינה ללא ספק תערוכה הראויה לתשומת לב מיוחדת. מצוי בה הצירוף הנדיר של ביטוי אישי מקורי עם שליטה ציורית מלאה, ציור שהוא מופשט ופיגורטיבי בעת ובעונה אחת, עולם אגדות קמאי שהוא גם סמל כללי וגם אינטרפטציה אישית.

כ־60 ציורים מייצגים את התפתחותו של צייר פורה זה בארבע השנים האחרונות ומאפשרים עיקוב מפורט למדי אחרי חיפושיו השונים ותהליך התגבשותם לסינתזה.

החומר הנושאי בציוריו של יוסף הלוי עוסק במציאות קמאית שמושתתיה הם חיות מכונפות, עולי־רגל מוזרים, מלאכים, מנגנים בטקסים מסתוריים ולוחמים עתיקים. אם כי יצורים אלה שייכים לעולם האגדה והדמיון, אין בציוריו של יוסף הלוי כל נטייה לאווירה הסוריאליסטית העלולה להיות צפויה בעת עיסוק בנושאים דומים. יוסף הלוי ניגש אל גיבורי המיתוס שיצר כאל מכרים ותיקים, כאילו היה פוגש בהם יום יום כשם שציירים אחרים ניגשים אל דומם, פרח או נוף. אין כל מיסטיפיקציה בדרך הצגתם של הגיבורים התימאטיים בציורו של יוסף הלוי. הצייר עוקף (ובצדק) גם כל ניסיון לאווירה סוריאליסטית שהיתה עלולה להיווצר מעימותם של גיבוריו נוכח "מציאות מקובלת": בכל ציוריו אין גם אחד, בו מופיע - בנוסף לדמויות - רקע שאפשר לזהותו כדימוי לרקע "ריאליסטי". עולם היצורים המיתיים של יוסף הלוי הוא עולם הרמטי ואוטארכי: אין בו כל צורך להזדקקות למוטיבים השאולים "מבחוץ". הדמויות המשמשות חומר תימאטי בציורים אלה מוצגות אמנם בעת אירוע דרמטי לעיתים קרובות; אך באירועים אלה אין מתח של שיאים דרמטיים; התגלותו של מלאך היא

אמנם אירוע דרמטי, ברגיל, אך בעולם בו המלאכים הם מעשה בכל יום וההתייחסות אליהם טבעית, יורד המתח הנובע מאירוע חד־פעמי ונהפך כמעט לסוג של איפיון. וכך פוגש הצופה את דמויותיו האגדתיות של יוסף הלוי בפעילותיהן ה"יום יומיות": טקסים, עלייה לרגל, הכנות למלחמה, הבאת קרבנות, נושאים סלי פרי ודגים ועוטים בגדי מחלצות.

העולם המיתי המספק נושאים לציוריו של יוסף הלוי היה עולם מגובש אצל צייר זה כבר לפני שנים. מה שהתפתח במיוחד בשנים האחרונות הוא לא החומר התימאטי, אלא דרך העיצוב הציורית. לפני כארבע שנים עוצב עולם זה במשיכות מכחול רחבות ועבות־חומר שכיסו את כל פני הבר בשכבת צבע עבה, דחוסה ואחידה פחות או יותר, וכבר אז התבלטה תחושתו הצבעונית העשירה והמיוחדת של יוסף הלוי. גם אילו אפשר היה להתעלם לחלוטין מהחומר התימאטי ודרך עיצוב משיכות המכחול, היו המחברים הצבעוניים וההרמוניות הגוניות המיוחדות מספיקים כדי להקנות לציוריו של יוסף הלוי מקוריות וייחוד. מאז התפתחה לא רק תפיסתו הצבעונית, שקיבלה עושר גוונים ועיגון עוד יותר מאשר מקודם, אלא, ובעיקר, התפתחה דרך השימוש בצבע כחומר מעצב. כאמור, בנה יוסף הלוי את ציוריו לפני ארבע שנים ממשיכות מכחול רחבות, דחוסות ואחידות. מסתבר שדרך זו נראתה לו מכאנית מדי, או אולי נוכח שהדחיסות, שכרגיל היתה בציורים אלה, פוגמת בתנועה הפנימית בציוריו. כך או כך, עבר יוסף הלוי להשתמש במשיבות מכחול דקות ותנועתיות יותר. משיכות מכחול אלה אמנם הקנו תנועה ושטף גדולים יותר לציורים ויחד עם זאת הפחיתו משהו מהדחיסות שהיתה מופיעה בציורים הקודמים; אך בו בזמן, גם טשטשו מאוד את צורת הדמויות המשמשות כנושא, עד שאלה נבלעו כמעט לגמרי בין משיכות המכחול שהפכו את הציור למופשט. טכניקת משיכות המכחול התנועתיות היתה ליוסף הלוי מעין אנטיתיזה צורנית לדרך הציור בה פעל לפני כשש שנים. אז הוגדרה הצורה עד קפאון, ואילו עתה הושג שחרור, אך שחרור רב מדי, שלעיתים בא על חשבון הצורה ועמה הצד הפיגורטיבי־הנושאי.

השלב שלאחר מכן, הוקדש לחיפוש סינתזה ציורית בין חופש הביצוע ואי־אמצעיות העיצוב ובין שמירה על ההגדרה הנושאית־הפיגורטיבית.

את הפתרון מצא יוסף הלוי על ידי העמקת השימוש והרחבתו באמצעים הציוריים. במקום שימוש אחיד במשיכת מכחול (קודם רחבה ולאחר מכך צרה יותר), מופיעות בציורים משיכות מכחול השונות זו מזו בקצבן, באורכן, ברוחבן, והחשוב ביותר, בחומריותן. שוב אין הציור דחוס.

חלק מהרקע מעובד בצבע דק ושקוף שלא זו בלבד שהוא מקנה "נשימה" לציור, אלא גם נותן משמעות יתר למשיכות המכחול בעלות החומריות העבה יותר הנבנות לידו ועליו. הדמויות מוגדרות מעתה לא רק בצבעיהן ובצורתן אלא גם בחומריותן, הציור בנוי מעתה לא רק כחלוקה דינאמית "אופקית" על משטח הבד, אלא גם כהתפתחות "אנכית" מפני הבד ועד השכבה הצבעונית העליונה. בציורים המאוחרים משיג יוסף הלוי לא רק ביצוע חופשי וספונטאני ללא כל פגימה בערכים הצורניים המופשטים ו/או בצד הפיגורטיבי, אלא מצליח ליצור שיווי משקל בין הרישום ומערכת הכתמים הצבעוניים ותוך כדי כך, להבליט עוד יותר את מקוריותו הצבעונית.

שמואל כ"ץ

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 11.12.64 / תע' יחיד / בית דיזנגוף / תל־אביב

שמואל כ"ץ הוא וירטואוז. יכולת וירטואוזית עדיין אין פירושה יכולת אמנותית ולעיתים דווקא הווירטואוזיות הטכנית היא החושפת את מחדליו של הצייר יותר מאשר את מעלותיו. כאשר המפגש הוא עם צייר שיש לו תכנים פנימיים חשובים להביעם ורגישות לדרך העיצוב הציורי, אך קשיים טכניים מקשים עליו את הביטוי, נחשבים גם הפגמים כשלב ביניים ואפשר להתעלם מהם כבעלי חשיבות משנית. אלא שלא כן הדבר בציור, בו מוכיח הצייר שליטה טכנית מושלמת המגיעה עד וירטואוזיות ממש, כאן אחראי הצייר על כל קו, כתם, גוון ותנועה. העיצוב אינו יכול להסתתר (או ליהנות מהספק, אם רוצים להציג זאת כך) מאחורי מגבלות טכניות, ואישיותו, טעמו ועומק הדברים החוויתיים של הצייר מופגנים באור מלא. אם הצייר הווירטואוז ניחן גם בתחושה עמוקה ושלהבת אמיתית, הרי הווירטואוזיות לא זו בלבד שלא תפגום ביצירותיו, אלא תקנה להם גם את אותה אי־אמצעיות וספונטאניות שהם (ובשום פנים ואופן לא הם בלבד!) מסימניו של אמן חשוב. אך אם לא ניחן הווירטואוז באותה סערה פנימית הנובעת מחיים בתוך אמת חשובה, תישאר הווירטואוזיות כתוכן הבולט ביותר של הציור. במקרה כזה, ינסה הצייר להגביר ולחזק את הצדדים החיצוניים (שכאן הם גם "הצדדים הפנימיים" - מאחר שכמעט אין דבר זולתם) על ידי שימוש באפקטים מרשימים.

בתערוכתו של שמואל כ"ץ, אפשר למצוא כמעט את כל האפקטים הטכניים שאפשר לחשוב עליהם. התזות, מיסמוס הגוון, הצטעצעות באפקטים של אור־צל ללא כל צורך, פזילה לתכנים ספרותיים רגשניים ועוד היד נטויה.

אילו היתה זו תערוכת אילוסטרציות, חסרת יומרה לדרגים אחרים, הרי חלק מפגמים אלה היו אף עלולים לשמש כמעלות. באיור אילוסטרציה יש, לפעמים, מקום דווקא להדגשות החיצוניות ואפילו לאפקטים שבציור רגיל אין להם כל מקום; אך היקפה של תערוכתו חורג לחלוטין מהתחום המוגדר של תערוכת איורים. אלמלא הגיע שמואל כ"ץ לשליטה טכנית וירטואוזית, אפשר היה אולי לטעון שיש כורח להשתמש באפקטים חיצוניים כדי ל"השלים ולשפר" את פגמי הרישום; אך גם אם לא מתייחסים לתוכן הפנימי השטחי, ודנים אך ורק באמצעי הביצוע, אפשר למצוא מראייה ראשונה שאין לצייר כל צורך בשימוש באפקטים השונים, וממילא המסקנה היחידה האפשרית היא שאותם האפקטים נעשו פשוט משום ששמואל כץ מעדיף אפקטים; הם חלק מטעמו הציורי.

אין כאן ניסיון לטעון שרישומיו של שמואל כ"ץ אינם "נאים לעין" או חסרי ערכים דקורטיביים. ודבר זה - דבר היותם "אסתטיים" - מהווה אולי את הסכנה הגדולה שבם. "אסתטיות" במובן זה, כשהיא נתמכת בכל אותם אפקטים המוזכרים לעיל, מופנית ישירות לטעם קהל, המוכן לקנות הכול אם הוא מוצא אריזה נאה. אין להסיק מכאן ששמואל כ"ץ מנסה לאחוז עיניים ביודעין. מתקבל על הדעת שהוא עושה במיטב יכולתו ומושגיו, אך הדיון הוא בציור המוגמר ולא בכוונותיו הטובות, או הפחות טובות, של הצייר.

אם למישהו נדמה שאין ציוריו של שמואל כ"ץ רק בבחינת אריזה נאה ויש בהן גם תכנים

מעמיקים יותר, כל שעליו לעשות הוא להיזכר ולהשוות את ציוריו של שמואל כ"ץ העוסקים ב"בית קפה בג'יבוטי", "הר ציון בירושלים", "ערביות" ו"קבר שמעון בר יוחאי במירון". העומק הרגשי - אם אפשר לקרוא לו כך - שווה בכולם, הגישה האקזוטית שווה בציור "בחצר המשק" ו"אוהל בדואי". לפנינו, במופגן, ציור של תייר זריז־מכחול, שיש לו כל "העומק" של תייר, אך למרבה הצער, ללא יכולתו של תייר רגיש באמת לחשוף אמיתות שלעתים הן נעלמות מעיני אלה המצויים במקום זמן כה רב, עד שהפסיקו לראות את אשר סביבם.|

1965

שלמה עוזרי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 8.1.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

אסכולת האימפרסיוניזם המופשט היא האסכולה הציורית המגובשת והמפותחת ביותר בארץ. יותר מלכל אסכולה אחרת קמו לה בארץ פלגים ותת זרמים, וגם ציורו של שלמה עוזרי הוא אחר מהם.

הבולטים באמני אסכולה זו בארץ הם זריצקי, שטרייכמן ובמידת מה גם סטמצקי; והם בונים את ציוריהם ממשיכות מכחול, בהן מזדהה התנועה, הצבע והחומריות. אבל שלמה עוזרי מפריד בין אלמנטים אלה וחוזר למקור האימפרסיוניסטי. מגעי המכחול בציוריו - קצרים, רבי־שכבות, טהורי־צבע ומזכירים במידה רבה את הציור הנאו־אימפרסיוניסטי הפונטיליסטים. שלא כציור הפונטיליסטי, בו מונח הצבע בשכבות שקופות וקלות, יש בציורו של עוזרי חומריות עבה: ברובד הראשון נקבעת הצורה - בדרך כלל צורה פשוטה - המשמשת כמסך לפיתוח הצבעוני והצורני שיבוא ברבדים העליונים; צורה זו היא בעלת חומריות בולטת, וגם כאשר היא נעלמת כמעט כליל מבחינה צבעונית וצורנית עם פיתוח הציור, נשארת החומריות ובולטת מעבר לכל הצבעים. על רובד־בסיס זה מעלה עוזרי שכבות מספר העשויות מגעי מכחול רבי־גוונים עד שכל צבע משתקף בכל משטח הבד. שלב זה קרוב לגישה הפונטיליסטית, אך שונה ממנה בזה שאין עוזרי משתמש במכחול שקוף אלא במה שנקרא בשפת הציירים "מכחול יבש". השתקפות הצבע הנמצא בשכבה התחתונה אינה מושגת, לכן, על ידי צבע עליון שקוף ודק, אלא על ידי "מכחול יבש", שבהיותו חומרי ומפורר אינו מכסה לגמרי את השכבה התחתונה ומאפשר לגווניה להציץ ולבצבץ מבפנים.

משיכת מכחול פונטיליסטיות, שאליה מצטרפת חומריות, הינה סטאטית במהותה, ולכן נאלץ שלמה עוזרי, כאשר הוא שואף ליצור רושם יותר דינאמי־תנועתי, להשתמש בסדרה של מגעי מכחול כאלה שתיצור מעין "שרשרת מגעים" שהמשכיותה צריכה לרמז לתנועה. מובן ש"תנועה" בפרודות כזו אינה שווה בעוצמתה לתנופת מכחול רצופה וחד־משמעית, וכך גם ציוריו ה"תנועתיים" יותר של עוזרי הם סטאטיים בעיקרם. האפקט הכללי הוא של שטיח רב־גוני, חומרי ועתיד צבע, דקורטיבי במהותו.

מעניינת ההשוואה בין ציורי השמן של עוזרי ובין האקוורלים ה"מיוחסים" פחות, אך השלמים ועשירים יותר. בניגוד לציורי השמן, אין באקוורלים - מעצם אפשרויותיהם הטכניות - כל חומריות ודווקא חוסר חומריות זה מעניק לאקווארלים מימד נוסף שאינו מצוי בציורי השמן: באקוורלים יש תחושה של השתברות צבעונית תלת־מימדית ממש. ציורי השמן החומריים יוצרים - מפאת החומריות עצמה - תחושה דו־מימדית ודחוסה משהו. דחיסות זו אינה קיימת באקוורלים, שהם המוצגים הנאים והשלמים ביותר בתערוכה.

נתה קפלן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 8.1.65 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכתה של נתה קפלן, המורכבת מכ־30 ציורי שמן, הינה אקלקטית ביסודה; אפשר למצוא בה ציורים המוגשים בתפיסה אקספרסיוניסטית, שימוש בחומר כשלד אמורפי האמור לרמז למושא פיגורטיבי, ציורים אימפרסיוניסטיים בתפיסתם ועוד.

בציורים אלה ניכר היטב הפער בין התוכן, אותו רואה הציירת בציור - והמרומז בשם הציור - ובין התוכן המצוי בציור עצמו והנובע ממבנהו, מצבעיו, מתנועתו הפנימית ומחומריותו. הציור "המעמד", שתוכנו צריך לרמז לחוויותיה של הציירת נוכח הלוויתו של זאב ז'בוטינסקי, מעיד על הטעות המהותית בתפיסתה של נתה קפלן, המנסה להצמיד תוכן חוויתי לתוכן ספרותי, תאורי־למחצה, ללא הטרנספורמציה הצורנית המחויבת מתהליך כזה. בולט בציורים אלה דחף עז להתבטא, אך - לפחות בינתיים - ללא יכולת מספקת לארגן משטח ציורי שיהיה אורגני וחסר משטחים מתים.

ראויה לשבח היא שאיפתה של הציירת לביטוי ספונטאני ושימוש בעל עוצמה במשיכת המכחול וסכין הציירים, אך תנופה כזאת יכולה לבוא אך ורק אחרי שליטה מושלמת באמצעים אלה - שליטה שלנתה קפלן חסרה עדיין. התוצאה הינה מוצרים נאים, ואפילו רגשיים לעיתים, אך חסרי מקוריות ציורית, סגנון אישי והעמדה חד־משמעית ומתחייבת מבחינה ציורית. כבצורה, כן בצבע, קיימת בתערוכה חמקנות מרובה וגלישה לפתרון הקל של צבעים אפורים ושטחים מתים. שלמים יותר, לפחות מבחינה צבעונית, הם הציורים "מלחמה מנוסה", ביחוד אם מתעלמים מהשם, ו"ציפורים חורפות".

מרדכי פן (פנחסוביץ)

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 15.1.65 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

בתערוכתו של מרדכי פן אפשר למצוא הרבה מאוד. למעשה, יותר מדי. אפשר למצוא יכולת טכנית, תנופה, הגובלת לעיתים בזלזול שחצני, טעם טוב וחוש מפותח למדי לצבע, ואפילו סימנים מובהקים של תחילתו של סגנון אישי. דא עקא, נוסף לכל אלה, אפשר למצוא גם - לפחות בחלק מהמוצגים - גלישות לסגנונות שונים, והמכביד מכל, כמותם של המוצגים; בגלריה בעלת שטח תצוגה מצומצם בגלריה "כ"ץ", מציג פן, נוסף לכ־30 ציורי שמן, עשרות רישומים, אקוורלים ושאר ציורים בטכניקות ותפיסות שונות ומרובות. כמות כזאת - שאילו גם נעשתה בסגנון אחיד ומגובש, היתה מכבידה - הופכת בצורתה הנוכחית מעיקה ממש ולא חסר בה גם שמץ של זלזול טרזני. הפגמים המוזכרים לעיל לא היו חשובים במיוחד אלמלא אפשר היה להכיר, אפילו בשלב זה, סימנים ברורים של כשרון ומעין גרעין של חוויה אמיתית המנסה לפרוץ מעבר לביצוע ולתצוגה חסרת הרצינות. ציורים כ"קומפוזיציה עם רמזים פיגורטיביים" (12); (8), מעידים שאם יתגבר מרדכי פן על הבטחון העצמי הזלזלני - שהוא, לפחות, מוקדם מדי - וינסה להעמיק, יהיה כדאי לעקוב אחרי התפתחותו.

יצחק אמיתי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 15.1.65 / תע' יחיד / בית האמנים / תל־אביב

הצבה של התכנים אותם מנסה יצחק אמיתי למסור בציוריו, לעומת האמצעים בהם הוא משתמש, יכולה לתת מפתח הן להבנת ציורו והן להערכתו הביקורתית של ציור זה. את התכנים יש לחפש בדימוי הפיגורטיבי. ציורו של אמיתי מתאר, ברובו, את נופי צפת. אלה הם נופים שהדגש מושם בהם על אווירה שנהוג לכנותה "המסתורין של צפת". אלו הם נופים בהם דמות האדם - גם כאשר הינה מופיעה בעת עיסוק יום־יומי כביכול - הריהי מעין צל חולף ברחובות בוהקים באור חיוורין ומסתורי. תוכן זה מועבר על ידי הדימוי הפיגורטיבי ולא באמצעות העיצוב הצורני; עיון בדרך שימושו של יצחק אמיתי באמצעים הציוריים מעלה, שאין למצאו תואם בין התוכן האווירתי־ספרותי ובין התוכן המשתמע מהפיתוח הצורני כשלעצמו.

האפקט הכללי הוא דקורטיבי, שטוח וסטאטי מעיקרו. אך יש לזכור שהכוונה היא למסור תוכן השואף הרבה יותר למטאפיזי, תוכן בו החלל חייב למלא מקום מרכזי, וכאן בולט הפגם העיקרי בדרך עיצובו של אמיתי: החומריות, שהינה דו־מימדית במהותה, אינה עולה בד בבד עם השאיפה להגיע לתחושת חלל המרומזת מהצבעוניות של הקיארוסקורו והעיצוב הצורני בו אפשר לזהות אפילו פרספקטיבה.

לאה ניקל

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 22.1.65 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ביטויים כגון "פיוט צבע" או "ציור שהוא חגיגה לעיניים", הם ביטויים מסוכנים ביותר בביקורת האמנות. במשפטים מתארים חסרים ביטויים אלה כמעט כל משמעות ממשית, ובוודאי שאין הם משפטים מנתחים. תפקידם להופיע כאמצעי סוגסטיבי מצביע, היינו, כניסיון להעברת חוויה. בתור כאלה, יופיעו ביצירת המשורר, או הסופר ויהיו תלויים במידת כישרונו ויכולתו. דא עקא, רק ביטויים כאלה יכולים להיות מתאימים לציורה של לאה ניקל.

ציורה של לאה ניקל הוא מבנה כתמי־צבעוני, ובניגוד לציור ליניארי, שהוא יחסית נוח יותר לתאור מילולי, אינו ניתן להבהרה במילים (אלא אם כן יעבור המבקר ללשון הפיוט). מרקם עשיר ביותר של משיכות מכחול, מגעי מכחול (שבחלק מהם נותרו רמזים קליגראפיים), רגישות צבעונית רב־גונית ואפילו חריטה בקצהו החד של המכחול, מהווים אצל לאה ניקל מבנה, צורה ותוכן בעת ובעונה אחת. אפילו תערוכתה הקודמת של ציירת מחוננת זו, שהיתה תערוכה מגובשת, רגישה ומקורית כשלעצמה, נראית עתה, נוכח תערוכתה העכשווית, כהבטחה שאת הגשמתה היותר מלאה אפשר לראות רק עכשיו. דווקא ציירים יכולים ליהנות מהתערוכה במיוחד: הם יוכלו למצוא בה, מלבד ההנאה האסטתית הצרופה, גם הנאה מקצועית נוכח השימוש העשיר והרגיש באמצעים הציוריים הפשוטים ביותר, ללא כל התחכמות וללא כל "טריקים" טכניים. הציורים המוצגים בתערוכתה של לאה ניקל מקנים לציירת זאת מקום נכבד בכותל המזרח של האמנות הישראלית. ללא ספק זוהי תערוכה שחובה לראותה.

ג׳ון בייל

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 5.2.65 / תע' יחיד / גלריה ״דוגית״ / תל־אביב

בתערוכתו הנוכחית של ג׳ון בייל אפשר למצוא המשך ישיר ופיתוח בסגנונו של צייר זה, שבלט עוד בתערוכת היחיד שערך לפני כשנה וחצי. כבתערובת היחיד האחרונה, בולט בציורו של ג׳ון בייל הכיוון האסתטיציסטי, שעתה נהפך לרגיש ומעודן עוד יותר. כל אחד מהמוצגים מהווה הפגנה של שליטה בחומר הציורי בדרך עיצוב כתמים צבעוניים רבים, המונחים בבטחון מהורהר.

ג׳ון בייל אינו מוסר בציוריו דרמה פנימית, אלא עוסק בעימוד מעודן ביותר של מבנה צבעוני, תוך שימוש מדויק וזהיר בגוונים משלימים - כגון עימודם ההדדי של ורוד־אדמדם מול ירוק וירקרק - במטרה ליצור מרקם אסתטי. יש לציין שבציוריו של ג׳ון בייל אין החיפושים פונים אך ליופי דקורטיבי בלבד, אלא יופי מעודן, רך ומהורהר, שיש בו קירבה, אם אפשרית השוואה כזאת, למוסיקה העדינה והמדויקת של גבריאל פורה.

רנה נהור

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 12.2.65 / תע' יחיד / גלריה ״כ״ץ״ / תל־אביב

ציוריה של רנה נהור, שהחלה לצייר לפני כשנה בלבד, מהווים חלק ממופע שיש בו הרבה מאותותיה החברתיים־פסיכולוגיים של תקופתנו. מחד גיסא, אפשר למצוא בציוריה שאיפה להתבטא, שמחת יצירה אמיתית ופנייה נלהבת - גם אם באה מאוחר למדי - לאמנות; מאידך גיסא, חוסר סבלנות עד אי־יכולת לחכות לתחילתו של גיבוש אמנותי וצורך עז לתצוגה, הנובעים לא מעט מהאמונה הנאיבית, עם היותה נלבבת, שמערכת צבע־צורה שאיפשרה למצייר התפרקות רגשות, יוצרת, באורח אוטומטי, חוויה דומה גם אצל הצופה.

בלי ספק יש חן רב בניסיון לגשת לאמנות באורח כל כך בלתי אמצעי ומלא אמונה עצמית. ציור כזה, דווקא, משום שהוא מחוסר כמעט כליל יכולת אמיתית של ביקורת עצמית, מביא גם סיפוק רגשי רב מאוד למצייר. אך יש לזכור שבאשר חושפים ציור כזה בתערוכה גם אם קיבל המצייר עידוד רב מ״ידידים דורשי־טובה בעלי טעם־טוב״ - אל מול פני הקהל והביקורת, הידידותיים גם הם אך פחות סלחנים מראש, עלול המצייר לעמוד במצב בו ייאלץ לטעון שלא הבינו אותו, דווקא משום שלאמיתו של דבר הובן היטב.

ישעיהו דרור

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 12.2.65 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ציוריו של ישעיהו דרור הם ביטוי לסוג טעם שהתפתח בשנים האחרונות בקרב חלק מהקהל, ובקרב כמה ציירים בכלל זה, ושלפיו אפשר לבנות ציור על ידי איסוף האלמנטים "היפים" שבציור המופשט ולארגנם במסגרת ציור פיגורטיבי, שיהנה משני העולמות כאחד.

מבנה ציור כתמי, רווח מאוד בארץ בשנים האחרונות. בחלקו, מקור מבנה זה מניסוייו הנועזים (בזמנם) של ניקולא דה־סטאל, ובחלקם, לפחות בארץ, מציוריהם של מאירוביץ, וכסלר, פימה וגרוס. אך בעוד שהציירים האלה הגיעו לדרך ציור זאת מתוך כורח פנימי ותוך גיבוש איטי של שפת ציור אישית, קיימת הנטייה אצל ציירים אחרים - וישעיהו דרור בכללם - לבוא אל המוכן ולהשתמש במערכת כתמית כמובן מאליו. צייר כזה, החש ש"יש לחזק ולהוסיף", פונה גם לשימושים טכניים אחרים הנראים לו כחלק מהאופנה העכשווית. שימוש נוסף כזה הוא השימוש בחומר בו נוקט ישעיהו דרור. החומר מופיע כאן, עוד יותר במודגש מהנחת הצבע הכתמית, באספקט אסתטי מקשט בלבד, היינו ללא כל הצדקה ציורית־מהותית. אם יתווסף לצבע ולחומר גם דימוי פיגורטיבי, יתקבל תיאור ציור הדומה ביותר לציורו של ישעיהו דרור.

ישעיהו דרור מחונן, ללא ספק, בטעם טוב ובתחושה צבעונית, אך באלה עדיין אין כדי לחפות על חוסר תוכן ועל אקלקטיות בולטת ביותר. במקרה כזה, אפילו מעלותיו וכושריו של המצייר עלולים להיות לו למפגע: דווקא יכולתו של ישעיהו דרור להניח "כתם יפה" ותחושתו הצבעונית, גורמים לנטייה בולטת מאוד "לייפות" את הציור תוך ויתור על כל סיכוי לאמת פנימית מעבר לרגשנות.

יוסף דבורקין

"תערוכות ת"א" / הארץ / 19.2.65 / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכתו של יוסף דבורקין מורכבת מציורים בטכניקות האקוורל והגואש וממספר מוצגי קרמיקה, בחלקם פסלונים ובחלקם מעין אריחים שנועדו לקישוט קיר.

האקוורלים נעשו בטכניקה של הנחת כתמים חופשית כלשאחריה מודגשים בציור האספקטים דמויי הנוף. התוצאה היא ציורים דמויי נוף הקרובים ברוחם לציוריו של אבניאל. במוצלחים שבציורים אלה, כגון "מונט־פורט", מצליח הצייר להגיע לרגישות נאה למדי - גם אם חסרה גוון אישי. לא ברבים מהציורים מצליח דבורקין להגיע לרמה של הציור המוזכר לעיל. תוך ניסיון, הראוי לשבח כשלעצמו, להגיע לפשטות ושימוש חסכוני באמצעים, מוותר דבורקין על רוב האפשרויות המיוחדות של האקוורל, היינו, על ניצול שקיפותו המיוחדת של מדיום זה, לשם בניית ציור רב־שכבתי המגביר את תחושת המרחב וההשתברות של הצבע. שימוש חסכוני יותר, חד־שכבתי, הוא אפשרי כפי שאפשר להיווכח מציוריהם של אמני

המזרח הרחוק או האקוורלים הנפלאים של אלברכט דירר, אך התביעות של ציור כזה הן מעבר לכוחו של דבורקין.

פסלוני הקרמיקה המוצגים בתערוכה מעידים על נטייה לאורנמנטיקה תלת־מימדית, ליניארית ומתפתלת, אך רחוקים הם מאוד מפתרון פיסולי של ממש. הצורות אינן מדויקות מבחינת הגיונן הפנימי־צורני וכל גישת הצביעה נובעת מתפיסה של זיגוג "על פני שטח", זיגוג שהוא דו־מימדי וציורי במהותו ואין לו דבר עם פיסול.

קישוטי הקיר הקטנים עשויים לפי מיטב המסורת של האפקט החיצוני שאת חוסר משמעותו נהוג לכנות בשפה יפה בשם "מעניין". אריחים קטנים אלה עמוסים לעייפה בזיגוג עבה של זכוכית, אפקטים צבעוניים וחומריות גדושה. נראה כאילו מנסה דבורקין לדחוס במשטח קטן אחד את כל האפקטים האסתטיים בהם נתקל בעת ניסויי הקרמיקה. דחיסות זאת גורעת אף מהאספקט הדקורטיבי, שהוא האספקט היחידי בדוגמאות אלה.

גתית לבני

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 5.3.65 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

אם בתערוכתה הראשונה של גתית לבני שנערכה לפני כשנה וחצי בתל־אביב, היו רישומיה בעיקר בגדר תרגילים וניסויים, שהד שנות לימודים בבית הספר לאמנות "בצלאל" עדיין ניכר בהם היטב, הרי בתערוכתה הנוכחית יש כבר הרבה מאוד מהביטוי האישי. בזמן, הקצר יחסית, שחלף מאז תערוכתה הראשונה, הצליחה גתית לבני להגיע לדרך ביטוי שהיא לא רק ספונטאנית, אלא, וזה אולי החשוב ביותר, מגלה תשומת לב רבה לבעיות הציוריות המהותיות: שימוש במשמעות של קו ובניית מערכי כתמים צבעוניים.

הנטייה האורנמנטלית שהתגלתה בתערוכתה הראשונה של גתית לבני לא נעלמה, אלא מופיעה עתה באופן שונה לגמרי: במקום הביצוע הגראפי־יבש בו נקטה פעם, מופיע עתה ביטוי תנועתי־זורם וחופשי למדי. האספקט הסטאטי של האורנמנטיקה הגראפית עבר עתה תמורה ונהפך לדינאמי מעיקרו. מול הדינאמיות המאפיינת את הקו בשימושו החדש, מוצבת המערכת הכתמית כאלמנט סטאטי־קונסטרוקטיבי. יצירת איזון בין מערכת קווית ומערכת כתמית אינה קלה כלל: לקו יש נטייה מובנת להיפרד מהכתם הסטאטי. עצמיות זאת מבליטה את ייחודם של הקו והכתם, אך בעת ובעונה אחת, יוצרת גם בעייתיות באשר לקשר ביניהם. גתית לבני, המשתמשת בקו בצורה הקרובה משהו לזו שמשתמש בה הצייר רפי לביא, מצליחה בחלק ניכר מציוריה להתגבר על בעיה זו, הן על ידי עשיית הקו במכחול והן על ידי הכנסתו לתוך הכתם הצבעוני.

עד כאן דובר בעיקר על היחס בין הקו לכתם כצורה, אך יש גם לציין לשבח - אם כי הפעם בהסתייגות מסוימת - את המערכת הצבעונית המעודנת והתרבותית, המופיעה בעיקר בציורי הגואש של האמנית. ההסתייגות נובעת מהנטייה המופיעה בציורים מסוימים להשתמש בשילובי צבעים, לא בגלל היותם בלתי נמנעים, היינו, הכרח הנובע מתהליך הפיתוח הציורי,

אלא בגלל היותם שייכים למה שאפשר לכנותו "צבעי אופנה נעימים לעין". שימוש כזה אמנם מגלה טעם טוב, אך משווה לציורים גוון דקורטיבי, הפוגם במשמעותם התוכנית־ציורית.

ג׳ניה ברגר

״תערוכות תל־אביב" / הארץ / 5.3.65 / תע׳ יחיד / גלריה ״צ׳מרינסקי״ / תל-אביב

עוד בתערוכת היחיד הקודמת שנערכה בביתן "הלנה רובינשטיין" לפני כשנה וחצי, שמה ג׳ניה ברגר את הדגש בתבליטי הקרמיקה בעיקר ואף הצליחה להשיג בהם סגנון אישי, אחיד ומגובש למדי. עיקרו של סגנון זה היה מושתת על גישה אילוסטרטיבית־דקורטיבית בעלת אופי עממי, עשיר בצבע ועיטורים. בתערוכתה הנוכחית יש משום המשך סגנון זה, ובמידה מסוימת גם ליטוש ועידון.

החומריות, שקודם היתה גסה ומחוספסת מאוד במתכוון, מעודנת עתה הרבה יותר, וזאת בלי לאבד תוך כך את אופיו המיוחד של החומר הקראמי עצמו. הצבעוניות נשארה שופעת ועשירה ודו־מימדית בתפיסתה, אך נוסף לה עתה עידון גווני וזהירות בהנחה, המשווים לה תחושה אורגנית ותרבותית יותר מאשר בתערוכה הקודמת.

האפקט הכללי הוא עדיין של דקורטיביות דו־מימדית, דבר שניכר היטב גם בציורי השמן הספורים המוצגים בתערוכה. ציורי השמן, כתבליטי הקרמיקה, הם שטוחים בתפיסתם, אורנמנטליים וקישוטיים, וכמו תבליטי הקרמיקה, נעשו ביד בטוחה וסגנון אחיד.

דוד מסר

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 2.4.65 / תע' יחיד / גלריה ״דוגית״ / תל־אביב

ציורו של דוד מסר משתייך לאסכולת פאריס היהודית. בציור זה נפגשים האקספרסיוניזם העז, הקרוב ברוחו לחיים סוטין, והנטייה לפנטאסט, מהסוג המופיע בהקשר לציורו של מארק שאגאל. אין דוד מסר מנסה להסוות השפעות אלה; להפך, בציוריו הסתמכות והזדהות גלויה עם צורות הסתכלות אלה, בתוספת יכולת ציורית שהתפתחה תוך שנים רבות והגיעה לרגישות הראויה לציון. אם בחלק מהציורים אפשר למצוא דחיסות מה, דבר אופייני למדי לציור אקספרסיוניסטי, הרי באלה המאוחרים יותר, מגיע דוד מסר לחלוקה משכנעת יותר של משטחים עמוסי פרטים מול משטחים פשוטים יותר, המשווים יתר עוצמה לאלה הראשונים. לאחר תהליך ארוך (החל דווקא בגישה קוביסטית), הגיע דוד מסר לציור תרבותי ועז־מבע, גם אם אין הצד האישי מודגש בו במיוחד.

מרים אגוז

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 2.4.65 / גלריה 220 / תל־אביב

ציוריה של מרים אגוז משתייכים לאסכולת המופשט הלירי. התפוצה הרבה של אסכולה זו בציור הישראלי, מהווה בשביל הצייר הן הקלה ונוחות מסוימות והן קושי מיוחד: מחד גיסא, יכול הצייר הפועל בגישה זו ליהנות מניסויים רבים שנעשו על ידי אמנים אחרים ולהיעזר בהישגים קיימים; מאידך גיסא, קשה, דווקא בעטיין של הסיבות שהוזכרו לעיל, להוסיף משהו בעל גוון אישי בשדה בו פלסו דרכים ציירים רבים. רקע זה מבליט ומדגיש את הישגיה של מרים אגוז, שהצליחה ליצור ציור רגיש ופיוטי שאינו חסר גיוון אישי ומיוחד.

ציוריה של מרים אגוז, כרוב הציורים של ציירי אסכולת המופשט הלירי, בנויים בעיקרם על משיכת מכחול ועל הנחת שכבות צבעוניות זו על גבי זו, אך תרומתה המיוחדת היא הצבעוניות העשירה והשימוש במשיכות מכחול דקה וחומרית, המקנה מעין מימד נוסף לציוריה. בטובים שבציוריה מגיעה מרים אגוז לביטוי צבעוני־פיוטי שניחן באווירה אביבית פורחת ואופטימית.

רפי לביא

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 2.4.65 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

תערוכה כגון זו של רפי לביא מהווה לא רק הזדמנות לאוהבי האמנות הפלסטית לפגוש אמן מקורי שהגיע ליצירה אנושית, רעננה ובעלת ייחוד ציורי מובהק, אלא גם לשמש מעין מבחן בגרות אמנותי לחלק רחב יותר של הקהל שלכאורה כבר החל להסתגל לאמנות החדישה. הרמה האמנותית של היצירה פלסטית בארץ עלתה לאין שיעור בעשור השנים האחרון, אך מסתבר שעלייה זו לא היתה מלווה בעלייה מקבילה של יכולת הקליטה האמנותית של הקהל הרחב יותר. כאשר יצירתו של צייר מתנזרת מהאפקט החיצוני והאלגנטיות הדקורטיבית לשמה, מזכירה תגובת חלק מהקהל את התגובה נוכח מופעיה הראשונים של האמנות המופשטת: מבוכה, תהייה ולעיתים לגלוג מתחכם של שביעות רצון עצמית, המעיד יותר על בורות מאשר על כל דבר אחר. זוהי עדות עגומה מאוד המוכיחה שחלק נרחב ביותר מהקהל עדיין רחוק מאוד מיכולת גישה אמיתית לאמנות מודרנית, ויכול לקבלה רק אם הוא מוצא בה ערכים דקורטיביים וסיפוריים, שלאמיתו של דבר הינם טפלים ליצירה עצמה.

רפי לביא הוא מהציירים הצעירים המועטים מאוד שהצליחו להגיע לביטוי ציורי מקורי ואישי לחלוטין. אין פירושו של דבר שרפי לביא לא מעורה היטב בתהליך היצירה הפלסטית לזרמיו השונים, כפי שהתפתח בארץ; היפוכו של דבר, ציורו של רפי לביא שואב ממיטב ההישגים של אמנות הארץ, וגובש רק לאחר חיפושים ארוכים והתלבטויות רבות, שבחלקן נמשכות עד היום. אך מסתבר שדווקא מקוריות וגיבוש אלה אליהם הגיע, מקשים במידה רבה

על הגישה ליצירתו לאלה המתקשים, או מסרבים לראות ולחוש, אמנות בה אינם מורגלים עוד מקודם. ציורו של רפי לביא בנוי על ידי תפעול ערכים ציוריים טהורים ובלתי מעורבים: תנועתו ומתחו של הקו, מרקם מעודן ורענן ביותר של חומר הצבע ומשיכת מכחול המהווה ערך עצמאי ומתופעלת, בדומה לקו, בתנועה ומשטח בעת ובעונה אחת. שימוש כזה באלמנטים מעמיקה ביותר. אין פלא, איפוא, שאמנות כזאת היא בבחינת ספר חתום לגבי חלק ניכר מהקהל, גם אם היא מעניקה חוויה אמנותית לציירים ולאלה מהקהל הרגישים יותר. דבר זה אינו מפתיע; למעשה הוא אפילו צפוי. המעציב הוא הפער הגדול בהבנה שכתוצאה ממנו, אלה שאינם מבינים אינם יודעים שאינם מבינים ואינם יכולים להתאזר באותה צניעות של ההכרה באי־ידיעה, שבעקבותיה עשויה לבוא פעם התקרבות רבה והעמקה גדולה יותר.

אסתר פרץ־ארד

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 2.4.65 / תע' יחיד / גלריה ״הדסה ק״״ / תל־אביב

תערוכתה של אסתר פרץ־ארד מכוונת לסוג של קהל שרגישותו לאמנות פלסטית מתבטאת ברגישות לערכים אווירתיים־רגשניים, הנתמכים בנושא סיפורי רגשני לא פחות. אסתר פרץ־ארד פיתחה יכולת רישום מעולה וכושר טכני המותאם בדיוק לתיאור נושאים שלפני מספר שנים היו נכללים במסגרת הציור ה״ריאליסטי־סוציאליסטי". המאחד את התערוכה אינו גיוון מיוחד של ביטוי ציורי הנובע מעצם התהליך הציורי ואמצעיו, אלא טעם אסתטי, הנתמך בנוסחה צורנית־צבעונית רגשנית. כך קורה שגם כאשר הציור נוטה למבנה הקרוב יותר לציור מופשט ובנוי, לרוב כעיבוד של הרקע, מכתמים צבעוניים הקרובים ל״ריבועי הקסם" הצבעוניים, נשמרת בו במלואה האווירה הרגשנית, הגובלת לעיתים קרובות במתקתקות המאפיינת את הציורים הנושאיים. אין פירושו של דבר שאי אפשר למצוא בציוריה של אסתר פרץ־ארד, זעיר שם זעיר שם, גם קטעים שבהם יש ציור אמיתי ורגיש: דווקא במקומות בהם אין הנושא נראה כחשוב - בסודר הנערה המצוירת, בקטע מצעיף וכו' - יש לעיתים הנחת צבע ציורית ורגישה. קטעים כאלה מוכיחים שהפגם אינו נעוץ בחוסר רגישות או כשרון ציורי אלא בחוסר יכולת העמקה והסתפקות בשטחיות, מה גם שדווקא סוג כזה של ציור מוצא לו תמיד שוק רחב יותר.

מלכה רוזן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 22.4.65 / תע' יחיד / גלריה 220/ תל־אביב

מוצגות עתה בתל־אביב כמה תערוכות מעניינות ביותר, פרי מכחולם של ציירים צעירים שהצליחו להגיע לאמנות מקורית, אישית ובעלת רמה אמנותית גבוהה. אחת מתערוכות אלה היא תערוכת היחיד הראשונה של מלכה רוזן.

ציורה של מלכה רוזן אינו מסוג האמנות שהגישה אליו קלה; גם אלה שכבר הורגלו לעולמה של האמנות המודרנית עלולים להתקשות מול ציורה של ציירת זו. מבנה ציוריה נובע ממה שאפשר לכנותו בשם "הפשטה בדרגה שנייה". יציאה מצורות שהן מופשטות מלכתחילה, גיאומטריות, אם להתייחס אליהן באורח פשטני, ועיבודן הנוסף במשיכות מכחול עדינות ושקופות גוון, עד שנוצר מבנה הנראה כמעט אמורפי. לשון אחר: המבנה הראשוני - שהוא כבר מופשט עצמו - מהווה מעין גירוי מפתח ליצירת הציור המתפתח מעליו. אין פיתוח זה זהה עם "נושא ווריאציות" המקובל למדי במסגרת סגנון המופשט הלירי. יש כאן גירוי צורני שממנו מתפתח, כאילו בנפרד, ציור־על. משיכות מכחול רגישות, מבלי לאבד תוך כדי כך את נמרצותן, מונחות זו על גבי זו ויוצרות שכבות שקופות ומעודנות של צבע, הנראות כאילו נספגו אחת בשנייה מבלי לאבד את ייחודן הצורני, הצבעוני והתנועתי. השימוש הרגיש והנבון בצבעים משלימים - בעיקר אלה של התכלת והצהוב העדין ־ משוות מעין זוהר פנימי למבנה הצבעוני, זוהר המתחלף ומשתנה בהתאם לאטימותו או שקיפותו של המבנה הצבעוני.

ציורה של מלכה רוזן הוא ציור שאין לבוא אליו עם קני־בוחן מוקדמים הלקוחים ממסגרות ציור אחרות. כל מי שיבוא עם תביעות הנובעות מקריטריונים כאלה, אין סיכוייו רבים ליהנות מהחוויה הטמונה בציוריה של מלכה רוזן; אך מי שינסה - ויצליח - להרגיש ציור זה באורח ישיר, ללא תיווכו של הצד השכלתני, יבוא על שכרו החוויתי.

אמה רייס

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 30.4.65 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

תערוכתה הקודמת של אמה רייס, ציירת מדרום אמריקה, אופיינה על ידי קצבים חריפי צבע ותנועה, מעין המחשה של הכוח שבמסכות פרימיטיביות עזות הבעה. תערוכתה הנוכחית, שבעיקרה מורכבת מקולאז׳ים (הדבקות נייר על בד), שומרת על אופי חריף ודינאמי זה עם תוספת של חומריות הנובעת מאופיו הטקסטורלי של הנייר המודבק ומהצבעים והצורות שהיו עליו במקור, לפני שנלקח לשמש כחומר גלם להדבקה.

בחלק מהקולאז׳ים נעזרת הציירת, בנוסף לצבעוניותו של הנייר המודבק עצמו, גם בשכבות צבע המשוכות במכחול על פני המשטח המודבק. תפקידן של משיכות מכחול אלה הוא כפול: להדגיש את התנועתיות והדינאמיקה, ולאחד את הציור ליחידה אורגנית יותר.

מידת ייחודה של טכניקת הקולאז׳ (בשונה, למשל, מטכניקת ציור השמן הרגיל) בציורה של אמה רייס היא קצת בעייתית. ההצדקה העיקרית במקרה זה - לפחות זה הרושם שנוצר - היא האפשרות לבנות ציור תנועתי ומתפרץ מאלמנטים (במקרה זה: גזרי נייר) שעליהם מופיעים קטעי רפרודוקציות של ציורים מתקופות שונות. הנחה זאת יוצרת קונטראסט של "ציור בתוך ציור". דומני שזוהי גישה ספרותית במקצת שאין בה להצדיק שימוש דווקא בקולאז׳. אמנם הקטעים של הרפרודוקציות הניכרים בציורים עלולים להעלות בצופה הקשרים לתקופות ותפיסות אמנות שונות, אך אין הם באמת משנים, בצורה המחייבת נקיטת טכניקה מיוחדת, את תוכן הציור המוגמר. על כל פנים לא בדרך עיצובם העכשווי.

אם אין תובעים מהקולאז׳ אופי מיוחד ועצמאי, הרי אפשר לומר שציוריה של אמה רייס אורגניים, דינאמיים, עזי צבע וחריפי מבע, גם אם ניכר במקצתם משהו מעומס היתר.

דוד בן־שאול

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 30.4.65 / תע׳ יחיד / בית דיזנגוף / תל־אביב

במקביל, ובמידה מסוימת בשלהי ההסתערות הגדולה של האמנות הפלסטית לגילוי אמצעי ביטוי חדשים (ולעיתים אפילו חדשניים לשמם), נוצרה נטייה, בעיקר אצל מספר ציירים צעירים ודווקא מהבולטים שבהם, להעמיק את ההישגים החדשים על ידי עימותם נוכח אמנות העבר. זהו בעיקרו ניסיון סינתזה ואינטגרציה של צורות הראייה החדשות עם ערכים המופיעים בשיאי האמנות השונים בכל התקופות הקודמות. דווקא האמנות המודרנית איפשרה לצייר הרגיש להסתכל בעיניים חדשות ולגלות, כאילו מחדש, את אמנות העבר. טבעי הדבר שצייר צעיר ישאב את מקורותיו מציירי זמנו, המבטאים, בעצם היותם בני תקופתו, גם רבות מחוויותיו הוא; אך כאשר הוא מסתפק בכך, הוא עלול למצוא עצמו יום אחד ללא שורשים של ממש, עוסק בפיתוח על פיתוח שכבר נעשה, הפשטה על הפשטה. גדולי האמנים חשו בסכנה זאת תמיד: פיקאסו, שוודאי אין לחשוד בו באקדמיזם, עשה וריאציות על ציוריו של ולאסקז, דלקרוא למד היטב את ציודם של ורונז וטיציאן, סוטין צייר בעקבות רמברנדט בלי שהדבר יפגע אף כמלוא הנימה במקוריותו, וכו׳ וכו׳.

ציורו של דוד בן־שאול, עם היותו מודרני בתכלית, הוא ניסיון כזה להעמקה. ציוריו, בעיקר ציורי הפסטל, קרובים יותר לבארוק וצורניותו הקשתית והשופעת מאשר לניסיון העיצוב החד־משמעי המתבטא בחלק מהציור המודרני או לגישה האמורפית המאפיינת חלקים אחרים של אמנות זו. אין בשום פנים ואופן להסיק מכאן שדוד בן־שאול אינו מקבל ומשתמש בהישגי האמנות המודרנית או שיש בציורו משום נסיגה לכרי הדשא הבטוחים יותר של העבר. היפוכו של דבר: דווקא בגלל ההכרה והמודעות בהישגי האמנות המודרנית, חש דוד בן־שאול גם בסכנות אפשריות של הינתקות, שכלתנית מדי או סובייקטיבית מדי מגירויים ישירים והתרחקות משורשים ראשוניים. רוב רובו של הציור המודרני מדגיש ביותר את הצד של הביטוי הספונטאני והישיר, ולשם כך הוא מוותר, לעיתים קרובות, על כל תיאוריות או דימוי חיצוני. הציור, כך טוען הצייר המודרני, נושא את חוקיותו בחובו ואין כל צורך לבחון

חוקיות זו מהשוואה עם עצם חיצוני נתון. במיידיות והפנמה אלה טמון עיקר כוחו של הצייר המודרני - אך גם סכנתו הגדולה: הקריטריונים בהם יכול עתה הצייר המודרני להשתמש הם חוויותיו (וחוויה, כידוע, אי אפשר למדור בעזרת סרגל) או קריטריונים צורניים שהם טכניים יותר במהותם (לפחות כך נראה הדבר אם אין בודקים ממש לעומק).

הקריטריונים הצורניים נוחים יותר לניתוח שכלתני, להסברה ואפילו להפרדה וחיבור מחדש, בעוד שחוויה אינה ניתנת כלל להסבר. טבעי לגמרי שציירים הדנים ביצירתם, מבקרי אמנות המנתחים ציור או פיסול וכמעט כל אדם הדן באמנות, ישימו את הדגש באספקט הפורמאלי ויעסקו כמעט אך בו. על החוויה אפשר אולי לומר "זה יפה!", אך מבנה אפשר לנתח. עיסוק מתמיד זה בצד הפורמאלי־טכני (שכאמור, נובע מהעובדה כי זהו הצד היחידי שעליו אפשר לדון באופן רציונאלי במילים) הביא לכך שציירים רבים הגיעו לאמונה שזהו האספקט החשוב ביותר - אם לא היחידי ממש - באמנות. התוצאות האפשריות מגישה כזאת - ותוצאות אלה נופלות לעיתים תכופות למדי - הן בניית ציור לפי קריטריונים פורמאליים בלבד, תוך התעלמות מתוכן שממנו תקבלנה הצורות את משמעותן ואותו חייבות הן לבטא, והגעה לציור שהוא אסתטיציסטי־דקורטיבי לכל היותר. נטייה זו אינה חדשה: היא הופיעה בבירור למשל, גם בתקופה הקלאסיציסטית, אך בציור המודרני, בעיקר המופשט, כאשר הצייר אינו יכול עוד להיצמד לסדר פנימי המקביל לאספקטים אלה או אחרים של העצם החיצוני (ויחד עם זה אינו יכול להתרגל לרעיון שהחוויה, המהווה לאמיתו של דבר את התוכן וקנה הבוחן כאחד, אינה ניתנת להיגיון), הוא משתמש בקריטריון קרוב ביותר להישג ידו: טעמו האסתטי. דוד בן־שאול, והדבר אופייני למדי לצייר שבתחילת דרכו נטה מאוד לציור ספרותי עם גוון סוריאליסטי מובהק, מכיר היטב בסכנה שבהיגררות הנוחה לאסתטיציזם מחד גיסא ולספרותיות מאידך גיסא. הוא יודע היטב את שפתה של האמנות המודרנית, אך אינו מוכן לקבלה כמובנת מאליה, כשפה שיש לקבלה ללא בדיקה וללא עוררין. הוא מעדיף לסנן, לתמצת ולמצוא את הדרוש לו, לא רק מהאמנות המודרנית אלא מכל אמנות פלסטית בכל תקופה - גם אם יהיה זה, בדרך בלתי נמנעת, דרך משקפיים של המאה העשרים. דוד בן־שאול מסרב לקבל מן המוכן. הוא יוצא, כראשוני הציור המודרני, מרישומים פיגורטיביים - לרוב עירומים - ותוך כדי פיתוח, תמצות, הדגשת אספקטים אלה או אחרים וסדרות ארוכות של וריאציות, הוא מגיע לגיבוש שתמיד ניתן להשוותו - גם אם לא תהיה זאת הבדיקה היחידית או אפילו הקובעת - עם נקודת המוצא, קצביה, מבנה, נפחה וכו'. אמנם כבר רישומי המוצא אינם רק מתארים במובן המקובל של המושג. כבר בהם - כמו למעשה בכל ציור - מודגשים צדדים אלה על פני אחרים: אך אין הם מנותקים מכל וכל ממבניות נתונה. שלד זה נשאר - גם אם הוא כאילו סמוי מהעין - במשך כל שלבי הפיתוח, ונושא על כתפיו את הווריאציות השונות המתהוות בתהליך העיצוב תוך ארגונן להתפתחות עקבית ואחידה. שלד זה אף אינו מרשה הגררות לאסתטיזם לשמו, מאחר והוא משמש מעין תזכורת ואזהרה המחייבת התייחסות מתמדת של הצייר לנקודת המוצא.

הוזכרה לעיל קרבתו של ציורו של דוד בן־שאול לציור הבארוק, בעיקר לזה של רובנס וטיציאן. זוהי יותר קרבה של מזג המתבטא בעושר, שפע צורני וצבעוני ומבניות מתפתלת ועולה ואפשר במידה דומה למצוא גם קירבה לעיצוב הנפח של סזאן או לכתמיות (לפחות בכמה ציורים) כמעט אימפרסיוניסטית. כל אלה מהווים עדים לשלבים בדרך התפתחותו של

הצייר (ואפילו הציור הבודד), שלבים שעוכלו והוטמעו והגיעו לאחדות - גם אם אין זו אחדות מוחלטת. דרך ארוכה וקשה, ללא קריצות לעבר קיצורי דרך, הביאה לפסטלים שבתערוכה הנוכחית. נוכח פסטלים אלה מתבקשת מעצמה המקבילה הציורית בטכניקת השמן (שאינם מוצגים בתערוכה). למרות הקשיים הנובעים מתביעותיו הרבות והחמורות של בן־שאול מעצמו, נדמה שדווקא מדיום השמן הוא ההולם ביותר את חיפושיו ודרך ביטוי.

את המס הגראפי - ללא ספק גם בגלל עצם המדיום של הליטוגראפיה - משלם דוד בן־שאול בקבוצת התדפיסים מסוג "נפילה", "גורל", "אשכבה" ודומיהם. גם כתדפיסים אלה בולט הגוון הבארוקי החמור בנטייה למונומנטליות, אורנמנטיקה ופיתול התנועות המעצבות את הדמויות, אך מבצבצת בהם גם הנימה המשהו־ספרותית, מעין שריד רחוק לציוריו מלפני שנים רבות. מתקבל מאוד על הדעת שאפילו בקבוצה זו, אם תיתפס בטכניקה שונה, ייעלם השריד הגראפי־ספרותי, אך בינתיים עדיין הוא קיים.

ז׳אק מורי (קטמור)

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 7.5.65 / תע' יחיד / גלריה "כ״ץ" / תל־אביב

תערוכות היחיד שהציג ז׳אק מורי עד עתה היו תערוכות רישומים. אמנם הופיעו כמה ציורי שמן מפרי מכחולו בתערוכות כלליות. אך התערוכה הנוכחית היא הראשונה על טהרת ציורי השמן בלבד. השוואה בין הרישומים שהופיעו בתערוכות הקודמות, רישומים בהם הגיע לסגנון אישי מיוחד, ובין ציורי השמן הנוכחיים, מאפשרת לעמוד על חלק מהבעיות העומדות לפני צייר - גם אם זה צייר שהגיע לגישה מגובשת פחות או יותר - תוך מעבר ממדיום אחר למדיום אחר.

שנים רבות של רישום איפשרו לז׳אק מורי להשיג ספונטאניות אמיתית הצמודה לשליטה טכנית קפדנית. לכאורה, יש מעין ניגוד בין שליטה טכנית, ממנה משתמעת לעיתים תכופות מודעות מתמדת במשך כל תהליך העשייה. ובין ספונטאניות שהיא ישירה וכביכול בלתי מבוקרת במשך תהליך היצירה. ניגוד זה הוא ניגוד למראית עין בלבד. כאשר צייר רוכש לעצמו שליטה טכנית מעולה - שליטה הנרכשת רק לאחר תרגול קפדני וממושך - הריהו מגיע יום אחד למצב בו אין כל ניגוד בין הספונטאניות לשליטה הטכנית. האספקט הטכני מופיע כאילו מבלי משים, מבלי שהצייר חייב להקדיש לה תשומת לב מיוחדת, והוא יכול להתרכז בביטוי הפנימי יותר של התוכן החוויתי. כל ספונטאניות אחרת - למשל זו הבאה ללא תרגול מוקדם - אמנם עלולה לעורר השתתפות ואהדה, אך כמעט ללא יוצא מהכלל רעוע בה הצד העיצובי, ואיתו כל היצירה.

כאמור, הגיע ז׳אק מורי לשליטה טכנית וספונטאנית הולמת ברישום, אך נוכח שאין דין שליטה ברישום כדין שליטה במדיום ציור השמן. להבהרת הבעיה לפניה עמד, יש לעמוד בקצרה על אופי רישומיו, אותו ניסה להעביר גם לציור השמן: האספקט המודגש ברישומיו של ז׳אק מורי הוא האספקט הדינאמי של המבנה, צד התנועה הפנימית. דמויותיו ודוממיו רשומים בקווים קשתיים נמרצים וטעוני מתח דינאמי. אין כל אפשרות ליצור מתח אמיתי בקו ללא

תנועת יד חריפה ונמרצת בעת העשייה, שהרי הקו משמש מעין דיווח ישיר על תנועת היד. תנועה איטית ומהוססת תיצור קו איטי ומהוסס. תנועת יד חריפה ומהירה תיצור קו דינאמי ועז תנועה. נדרשת כאן שליטה טכנית מעולה (להשגת דיוק בקו) וספונטאניות מרובה (שתאפשר תנועת יד חופשית ומהירה) כאחד. בציורי השמן, נוכח ז'אק מורי שעדיין אין בכוחו למזג את השליטה הטכנית עם המיידיות והספונטאניות הנדרשות לביטוי האספקטים הדינאמיים בציוריו. עמדה לפניו הבעיה, מה עדיף: ציור ספונטאני שאמנם יהיה בעל אפקט מיידי, אך חסר עומק ופגום מבחינת עיצובו, או אולי יש להעדיף ציור בנוי היטב, שקול וזהיר בביצועו המיידי? בצדק בחר ז'אק מורי באפשרות השנייה, שלמרות היותה אפקטיבית פחות בראייה ראשונה, הריהי נושאת בהמשכה גם את המפתח לספונטאניות אמיתית. זוהי גם הסיבה שציורים רבים בתערוכתו של ז'אק מורי עשויים להיראות בינתיים כציורי הכנה יותר מאשר כציור מושלם. דומה שגישתו והחלטתו הן נבונות, וגם אם לוקים חלק מציוריו בקרירות מסוימת, הרי עדיפה קרירות זו על ספונטאניות חיצונית ושטחית, שהיא כה אופנתית אצל ציירים רבים.

נתן סניאביץ

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 7.5.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

כתם החומר משמש כיחידת מבנה ראשונית בציורו של נתן סניאביץ. שינוי בעובי, טקסטורה, גוון וכיוון הנחת החומר, מאפשרים לצייר לבנות צורות שמהן נוצר המיחבר הציורי. בציור כזה שולט סולם הגוונים האפור־שחור, אך אין צמצום צבעוני זה נובע מהתחמקות בהעמדת קונטראסטים צבעוניים (כפי שקורה לעיתים כל כך קרובות אצל ציירים רבים), אלא מתוך מודעות לאופיו המיוחד של החומר ממנו נבנה הציור. כאשר החומריות מגדירה הן את הצורה והן את התוכן, ספק רב הוא אם יש צורך לרתום למשימה זו גם את הצבע כיחידה עצמאית. חומרתו הטבעית של החומר אינה מותירה מקום רב למערכת צבעונית נפרדת. ייתכנו גוונים הנובעים מהחומר עצמו, אך קשה מאוד (אם כי לא בלתי אפשרי) לשמור על אופיו המיוחד של החומר ללא ריכוך וטשטוש, ובעת ובעונה אחת גם להעניק לו צבע בעל משמעות עצמאית. אפשר כמובן לקשט את החומר בצבע שתפקידו אינו עצמאי אלא מעין "נספח", אך במקרה כזה יבוא הדבר על חשבון תחושת החומר "המיופה". הבעיות העומדות לפני הצייר הבונה את ציורו תוך שימוש בחומר, שונות בדגש (ומדובר באספקט טכני מעיקרו) מאלה של ציור הצבע: על הצייר להקפיד ביותר לגבי סדר וארגון השכבות של החומר, מהבד ועד השכבה העליונה והאחרונה. (דבר זה חייב להיעשות גם בעת הציור בצבע, אך הפתרונות האפשריים במקרה זה שונים ומעודנים יותר ברוב המקרים).

נתן סניאביץ משתמש, כאמור, בצורות חומריות. הוא בונה צורות חומריות. הוא בונה צורות פשוטות בעלות טקסטורות ועוביים שונים ומציבן זה מול זו על משטח הבד. אלמנטים אלה הם סטאטיים בעיקרם והדינאמיות נמסרת (לעיתים רק מרומזת) בעזרת משיכת המכחול

וסכין הציירים בעת הנחת החומר, או אף כמשיכת מכחול עצמאית בגוון קרוב על פני החומר. נתן סניאביץ מצליח ליצור מבנה אורגני וחמור מתוך תחושה ברורה למדיום שבידו. אמנם השימוש הוא לעיתים מגושם משהו, אך דבר זה כמעט צפוי בעת העיסוק בחומריות, וכנראה ייעלם עם פיתוח הרגישות למדיום זה.

אורי אליעז

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 4.6.65 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

כשנתיים חלפו מאז תערוכת היחיד הראשונה של אורי אליעז ועד זו הנוכחית. שנתיים אלה היו תקופה של גיבוש והעמקה מחד גיסא, ובדיקת נתיבים חדשים לחיפוש מאידך גיסא. הגיבוש מתבטא בעיקר ב"עשייה הציורית": הפניית הגב לפתרונות הקלים, העמקת הרגישות ויכולת הביטוי הצבעוניים - הן בחלוקת משטחי הצבע על פני השטח, והן בהצבת כתמי הצבע כמקושרים וצומחים אורגנית מהבד עצמו - פיתוח הרגישות למשיכת המכחול, ומציאת פתרון לקישור אורגני של הרישום עם הצבע.

חיפוש הנתיבים מתבטא בכך שאין המוצגים בתערוכה עשויים מעור אחיד. חיפוש זה, כשלעצמו הוא חיובי ביותר ונובע מבדיקת המסקנות הציוריות הנובעות מההישגים אליהם הגיע הצייר בדרכו, אך גם מביא בעקבותיו אספקט בלתי רצוי, לפחות בלתי רצוי בתערוכה - חוסר אורגניות בין המוצגים לבין עצמם. כיווני החיפוש - גם אם במקורם הם נובעים מנקודת מוצא אחת - שונים, לעיתים מנוגדים זה לזה, ובכמה מהם יש אף סכנה מסוימת לערכים הציוריים שהוגשו במעולים בין מוצגי התערוכה. ההישגים הבולטים ביותר הושגו בציורים מסוג אלה המסומנים במס' 7; 9; ו־4. בולט במיוחד הציור מס' 7, בו הגיע אורי אליעז לציוריות עשירה ועזת ביטוי. קבוצה אחרת של ציורים - קרובה במידה רבה לראשונה - מאופיינת על ידי ציורים כ־6 ו-5.

הדמיון לקבוצה הראשונה מתבטא בדרך הביצוע; השוני - בהדגשת היתר של האספקט הספרותי. בציור מס' 6, מופיע בתחתית הציור ראש ירקרק, שאינו מתקשר כלל למבנה הציורי והצבעוני; ההצדקה היחידה לנוכחותו בציור באה מהאספקט הספרותי־תוכני (להבדיל מה"ציורי־תוכני" השואב את משמעותו מעצם הצורה, הצבע, משיכת המכחול וכו'). בציורים הנוטים לספרותיות ניכרת מדי אף הקירבה לציוריו של שאגאל.

קבוצה אחרת של ציורים מאופיינת בעיצוב הנוטה לדו־מימדיות והינה בעלת תכונות דקורטיביות בעיקרה (למשל ציורים מס' 25, 35 וכו'). לעיתים מופגשת התפיסה הדו־מימדית (המסגרת המצוירת של מס' 20) בתפיסה תלת־מימדית (העיצוב הפנימי של ציור זה), והן מתנגשות זו בזו ללא הצדקה ופוגמות, תוך כדי כך, בערכים הציוריים.

דומה שאורי אליעז, שהוכיח למעלה מכל ספק את יכולתו הציורית, חייב עתה להרהר בגיבוש תפיסת העולם המובעת בציורים, כשם שעשה בגבשו את דרכי ההבעה.

גולדה כרמי

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 4.6.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

ציוריה של גולדה כרמי, חברת קיבוץ יד־מרדכי, אינם אחידים בסגנונם אלא בדרך ביצועם. שיטת הביצוע - הנחת צבעים בעזרת סכין ציירים - היא מעין "מחלת ילדות" נפוצה ביותר אצל ציירים רבים בשלב מסוים. שימוש בסכין ציירים מושך אותם בהיותו אפקטיבי, נוח לערבוב הצבעים וקל לשמור בעזרתו על ניקיון הגוונים. הפעלת מכחול היא מסובבת הרבה יותר ומחייבת תרגול רב מאוד, אך מאפשרת רגישות מגע וביטוי תנועתי שאין להשיגו על ידי סכין הציירים. טכניקת ביצוע אחידה זו, מאפשרת לגולדה כרמי כלי לבטא בו טעם אסתטי (בניגוד לסגנון אחיד, שהוא צורני בעיקר, וכולל - או לפחות צריך לכלול - תוכן המבטא תפיסת עולם בעיצובה הציורי). טעם זה, המופיע בציוריה של גולדה כרמי, גובל לעיתים במתקתקות, ובמקרים הטובים יותר הריהו נשאר בבחינת "נעים לעין" - היינו, למרות אספקט אסתטי מסוים הריהו שטחי לא מעט. מובן שאין זה מזיק במיוחד לציור אם הוא "יפה", אך לא בזה תלוי ערכו האמנותי.

זיוה ליבליך

"זיוה ליבליך" / הארץ / 18.6.65 / תע' יחיד / גלריה צ'מרינסקי / תל־אביב

התערוכה הנוכחית של זיוה ליבליך היא תערוכת היחיד הראשונה של ציירת זו. אמנם הוצגו כמה בדים גדולי־מידות אלה בתערוכת "תצפ"ית 64" לפני כשנתיים, אך בתערוכת היחיד - גם אם מוצאים בה כ־12 ציורים בלבד - אפשר לקבל תמונה כוללת יותר על דרך ציורה. אכן, היא הולכת בנתיב המופשט הלירי הקרוב לדרך ציורם של זריצקי ושטרייכמן, תשובי אסכולה זו בארץ. ואמנם, בציוריה המוקדמים יותר, אלה שהוצגו כבר בתערוכת "תצפ"ית 64", יש קרבה רבה לציוריו של זריצקי, אבי אסכולת המופשט הלירי. קירבה זו מתבטאת בעיקר בדרך העיצוב, אך יש שוני בתוכן הרגשי המועבר; ציורה של זיוה ליבליך תוקפני יותר, שכלתני יותר, ויש בו חד־משמעיות שאינה מופיעה בציוריו של זריצקי (שהם מעודנים הרבה יותר ויש בהם שימוש רגיש מאוד בחומריות הצבע).

בציוריה המאוחרים יותר של זיוה ליבליך - בעיקר באלה בהם מודגשת החומריות (לעיתים תוך שימוש בחול וגבס מעורבים בצבע) - ניכרת תמורה שעיקרה העברת הדגש לאחידות המבנה הכללי. אין להסיק מכאן שלא היתה אחידות במבנה הכללי בציורים המוקדמים יותר; היתה אחידות כזאת, אלא שהיא הושגה אחרת: בציורים המוקדמים נבעה האחידות מהנחת דגש שווה על יחידות היסוד (הכתמים הצבעוניים מהם נבנה כל הציור, שהיו עשויים שכבות צבעוניות שעוצבו במשיכות מכחול נמרצות); המבנה הכללי נבע

והתייחס אל יחידות יסוד אלה ובהן הושם הדגש. בציורים המאוחרים יותר, כ־10; 9; 8, נמוגות היחידות הראשוניות אחת לתוך השנייה ומקבלות את משמעותן מהמבנה הכללי - שבו מושם הפעם הדגש. התוצאה היא ציור הנראה אחיד יותר ו... קל יותר לביצוע.

דרך ביצועה של זיוה ליבליך היא מקצועית ביותר. ניכרת היטב נהירותה בגוונים הדקים של עשיית ציור. כל כתם מונח היטב, מקושר כיאות בבד, מתחבר טוב עם הכתמים השכנים ומשתלב במערכת הכללית. דרך ביטויה של הציירת רחוק מכל שמץ של ספרותיות והוא ציורי בהחלט. אמנם נכון הוא, ששימוש נאות באמצעים ציוריים יכול להיקרא "טכניקה מעולה", משום שאינו זהה עם תוכן אישי ו/או מקיף (מהיותו עוסק יותר ב"איך" מאשר ב"מה"), אך יש לזכור שאין אפשרות להגיע לתודעה ציורית מפותחת, כפי שמגלה זיוה ליבליך, על ידי לימוד טכניקה בלבד; יש צורך לשם כך ברגישות מרובה והתכוונות.

פנחס בוצ׳וביץ

״תערוכות תל־אביב״ / הארץ / 18.6.65 / תע׳ יחיד / פיסול / גלריה 220 / תל־אביב

בתערוכתו של פנחס בוצ׳וביץ, איש גבעת־חיים, אפשר למצוא פסלים, רישומים וגואשים; אך אין טכניקות שונות אלה צריכות להטעות: פנחס בוצ׳וביץ הוא בראש ובראשונה פסל. הן הציורים והן הרישומים אינם אלא סקיצות לפיסול ממש או תיאור גראפי של תפיסה פיסולית. כמובן שאין בכך כדי לפגום בהכרח בערכם האמנותי של ציורים ורישומים אלה; פסלים מובהקים כרודן, הנרי מור וג׳אקומטי, הרבו לצייר ולרשום, ואף הגיעו להישגים נכבדים בתחומים אלה (ציוריו של ג׳אקומטי, למשל, היו מקנים לאמן זה מקום נכבד בעולם האמנות, גם אם לא היה מפסל כלל). אצל בוצ׳וביץ משמש הפיסול כנושא עיצוב כה מרכזי, עד שאין להתייחס לרישומיו אלא דרך הפיסול.

פסליו של בוצ׳וביץ אמנם עשויים מעץ, אך חומריות העץ, כערך נפרד, אינה תופסת בהם מקום מיוחד. למעשה, קל לתאר פסלים אלה כעשויים מחומר פלסטי ללא כל שוני ניכר בתוכנם הרגשי. דרך עיצובם של פסלים אלה עיקרה בהדגשת האספקטים הליניאריים והריתמיים המופיעים מפותלים לרוב (ושילובם בנפחים מחודדים), החודרים זה את זה. בפסלים בהם מודגש הקו המפותל, נתפס המימד השלישי כנובע מפיתול משטח דו־מימדי. בפסלים המעוגלים יותר, מודגש יותר הנפח הסגור - למרות שבוצ׳וביץ כורה "מנהרות" בנפחים אלה (בדומה להנרי מור). תפיסה פיסולית זו רחוקה מלהיות חדשה, וגם פנחס בוצ׳וביץ אינו מוסיף בה וריאציות מיוחדות משלו. יש בה אפילו מעין השכלה פיסולית לאלמנטים ומוטיבים המופיעים ברגיל בגראפיקה. הביצוע הטכני הינו נקי למדי, אך מדגיש את האספקט הדקורטיבי־סלוני של פסלים אלה.

התכונות שהוזכרו בפיסול, מופיעות גם ברישומים ובציורים, אלא שבכמה מהאחרונים אין ניקיון גראפי הקיים בפסלים.

יעקב רוזנבוים

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 2.7.65 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

בדרך ציורו של יעקב רוזנבוים - גם אם מתעלמים מציורים שהם יוצאי דופן לגבי הסגנון הכללי - עדיין ניכרים אותות הפיצול בין רצון לעיצוב ציורי מופשט מחד גיסא, ושאיפה לשמור על תיאוריות וסימבוליקה מאידך גיסא. מן הראוי הוא לגשת ולבדוק ציורים אלה מכמה נקודות ראות שונות, לברר את שלמותו ומידת היותו אורגני בהתייחס לנקודות ראות אלה, ולנסות להגיע למסקנה שתבהיר את הקווים שהנחו את הצייר בעת עיצוב הציורים.

'הצבעוניות': ציוריו של יעקב רוזנבוים נראים, ממבט ראשון, כציור הנשען במידה מרובה על משמעויות הנובעות מהצבע. יתר על כן, הצבע, שתמיד יש בו צד אי־רציונאלי חזק, גם נראה כמתאים ביותר לשמש אלמנט ביטוי הולם לציורים אלה, שכמעט בכולם יש משהו מאווירה מיסטית־רומנטית קלה המגיעה, במקרים ספורים וקיצוניים יותר, עד גוון סוריאליסטי מתון. התבוננות מעמיקה יותר, מגלה שציורו של יעקב רוזנבוים - גם אם הוא עתיר צבע - בנוי בעיקר על האספקטים הצורניים והנפחיים, ולאו דווקא על הצבע. הצבע משמש יותר כעיטור אווירתי ולא כאלמנט מבני: אין הוא קובע את דינאמיות הגופים ונפחיותם (הנפחיות נבנית על ידי שימוש בכהה־בהיר ובפלאנים - ולא על ידי פלסטיות של הצבע). יתר על כן, תצלומי שחור־לבן מגלים שהמבנה הציורי ואפילו (וזהו העיקר) האווירה, מופיעים בצורה ברורה ואינטנסיבית יותר כאשר אין הצבע מופיע כלל. הצבע מופיע, איפוא, בעיקר כאלמנט דקורטיבי תוך שימוש בסולמות צבעוניים נעימים לעין (גם אם הם נפרדים מהתוכן) בדרך הקרובה משהו לאורפיזם של רובר דלוניי.

'המבנה הצורני' ועיצוב הנפח: להוציא את הציורים מסוג "שקיעה בהרי יהודה", בנויים כל ציוריו של יעקב רוזנבוים על מערכת כתמים־צורות, המעלים, בגישה הקרובה לקוביזם מתון מאוד, מבנה נפחי, המבנה הכללי - כאשר מתבוננים עליו בשלמותו - יוצר דימוי של אובייקטים שונים. נקודת המוצא של הצייר היא למעשה כפולה: מחד גיסא, יש כאן ניסיון לתאר אובייקט מסוים (או לפחות, ליצור מבנה ציורי, שיש בו דימוי לאובייקטים "מהמציאות"), ומאידך גיסא, ניכרת השאיפה לשמור, בכל תהליך העיצוב, על מבניות של צורה וריתמוס "מטוהרים" הנובעים מפיתוח מופשט. לשון אחר: ניכר אצל יעקב רוזנבוים הרצון לבנות ציור מופשט שבכל זאת יהיה דומה, בסיכומו של דבר, לאובייקט פיגורטיבי שנקבע מראש. ניסיון כזה, שיש בו משום "תפיסת החבל בשני הקצוות", אינו בלתי אפשרי, אך סיכויי ההצלחה בו אינם מרובים. פול קליי ופיקאסו, למשל, מצליחים במשימה דומה: הראשון יוצא מציור מופשט ומגיע לדימוי (אך אינו קובע את הדימוי מראש), והשני יוצא מדימוי ומצליח לעצבו בדרך הניתנת להיבחן גם מנקודת ראות מופשטת. אין להסיק מכאן ששילוב כזה יצליח תמיד. יעקב רוזנבוים אינו - וגם אין צורך שיהיה - קליי או פיקאסו וכמעט בכל ציוריו יש התנגשות בין האספקט הדימויי והספרותי, ובין תהליך העיצוב השואף לבנייה מופשטת. כמובן שנפגמים מהתנגשויות אלה שני האספקטים גם יחד.

דוגמא להתנגשות כזאת - ודווקא באחד מהשלמים יחסית בין ציוריו של יעקב רוזנבוים - אפשר למצוא בציור "כניסה לבית כנסת". הציור בנוי מקשתות, שבעזרת גווני כהה־בהיר הופכות מעין כפות־מקושתות (אלמנט דינאמי יחסית), וממבנים סטאטיים יותר המבוססים על אלמנטים אופקיים ואנכיים. הדימוי הוא של כניסה מקורה דמוית כיפה, המובילה אל מבנה סטאטי וגיאומטרי יותר. אם מתייחסים לציור זה רק מבחינת היותו הולם את הדימוי המוזכר לעיל, מתברר שמופיע בו אלמנט לא סביר לגמרי: הכדור הלבן המונח על הקשת הימנית. כדור זה אינו מתקשר עם הדימוי ואינו מוסיף לאווירה, ויחד עם זאת הוא בולט מאוד על הרקע הכהה שמאחוריו. הסיבה למציאות כדור זה אינה נובעת כלל ועיקר מהדימוי, אלא זהו ניסיון לפתרון בעיה מבנית: הצייר מנסה ליצור שיווי משקל בין כתמי כהה־בהיר בציור ולקשר את הקשת עליה מונח הכדור עם הרקע שמאחוריה. אילו היה הציור מופשט לגמרי, ייתכן שהיה בצורת הכדור פתרון חלקי לבעיה שנוצרה (ולמעשה לא היתה צריכה להיווצר כלל), אך כאשר יש בציור דימוי - כפי שיש בכל ציוריו של יעקב רוזנבוים - בולט מאוד הפער בין הדימוי והמבנה המופשט דווקא בפתרונות מסוג זה (אגב, הרקע שאחרי הכדור עשוי צבע אדום־ונציאני ומבניותו, הן כנפח עצמאי והן כפלאן בציור הכללי, נראה הרבה יותר בתצלום מאשר בציור גופו).

התנגשויות דומות בין הנושא־הדימוי ובין העיצוב הציורי מופיעות כמעט בכל ציוריו של יעקב רוזנבוים: המעבר הבלתי עקבי מעיצוב נפחי תלת־מימדי לצורות שטוחות בציורים "זוג", "סירות מפרש", לתיאור "עיט פלדה" בצורות חדות ונוקשות, אך במגעי מכחול רכים ומתמוססים וכו'. יש גם התנגשויות בין האספקט הספרותי והעיצוב הציורי: החלוקה, הנובעת מתלות בנושא ספרותי, בין "השמים" וה"הארץ" בציור "שמים וארץ", הבדלי הגודל חסרי הדרוג בין הנרות והרקע בציור "נרות לעיירתי" וכו'.

מעבר לליקויים והפגמים, המעידים שיעקב רוזנבוים נמצא עדיין בעיצומו של תהליך התגבשות ציורי, חשוב לציין גם את הצד האחר: בציורים ניכרת עוצמה רגשית מסוימת וכוח ביטוי, החודרים מעבר למעטה הדקורטיבי והם המהווים לאמיתו של דבר את התוכן האמיתי של המוצגים.

צבי ליפמן

"תערוכות תל־אביב" / הארץ / 9.7.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

התערוכה הנוכחית של צבי ליפמן היא תערוכת היחיד הראשונה של צייר זה מחוץ לקיבוץ צרעה, שבו הוא חבר. בתערוכה יש כ־14 ציורי שמן וכ־30 רישומים. כבהרבה תערוכות יחיד ראשונות, אפשר למצוא גם בתערוכה זו יותר חיפושים וגישושים בכיוונים שונים מאשר סגנון מגובש ואחיד. כאופייני לתערוכות ראשונות, יש בתערוכה שימוש רב בסכין ציירים. נטייה לצבעוניות מעובה, חנוקה ודחוסה מדי, ונטייה לשבור את הכתם הצבעוני לשברירים, במקום להשתמש בכתם מרוכז ויעיל יותר (שהוא גם מחייב יותר).

כאמור, לא כל הציורים עשויים מעור אחיד. בולטים בתערוכה - בין הגישושים האחרים - שני כיוונים ניסיוניים, אשר בהיותם בלתי מנוגדים זה לזה עלולים להתמזג במשך הזמן לנתיב אחד: הכיוון הראשון מיוצג על ידי הציורים "קומפוזיציה", "קוץ" ו"נוף". כיוון זה מאופיין על ידי מבנה מרכזי שממנו יוצאות שלוחות שכאילו מתפרצות ומתפוצצות כלפי שולי הציור. בקבוצת ציורים זו - בעיקר בציורים "קומפוזיציה" - בולט לטובה השימוש במכחול (בניגוד לסכין הציירים המופיע כה רבות), המבנה פחות דחוס ומערכת הכתמים הצבעונית מחייבת הרבה יותר. הכיוון השני, המאופיין על ידי ציורים כ"דמויות", "שתי דמויות" ודומיהם, נוטה הרבה יותר לדחיסות. נטייה זו באה בגלל השימוש בחומריות מעובה, סכין ציירים, צבע יבש למחצה ואף ערוב חומרים אחרים (חול?) בתוך הצבע. שימוש בחומריות מרובה בציור שהוא פיגורטיבי מעיקרו, היא פרובלמטית ביותר מאחר שתוך כדי עיצוב הצורה (הקשורה כאמור במושא פיגורטיבי) מאבדת החומריות את ערכיה המיוחדים, משטחת את הציור ומחניקה את פני הבד. הצבעוניות בציורים המשתייכים לקבוצה זו, כפי שקורה לעיתים קרובות בעת שימוש רב באפקטים של סכין הציירים, ממוסמסת, מרוסקת ומאבדת, מרוב שברירי צבע, את הערך של כל צבע בנפרד הנעלם בבליל הצבעוני.

ציוריו של צבי ליפמן נעשו בתנופה רבה, הקשורה בדרך כלל בספונטאניות, אך דומה שזוהי ספונטאניות מוקדמת מדי: חופש ביצוע ובטחון בהנחת צבע הם ללא ספק בעלי ערך רב, אך כאשר חופש זה מופע על חשבון המבנה הפנימי של הציור (במקרה זה, בעיקר על חשבון המבנה הצבעוני ושקיפותו), מוטל ערכו בספק רב. לספונטאניות יש ערך רק לאחר שנרכשה שליטה מוחלטת באמצעי הביטוי - ולא לפני כן.

רישומיו של צבי ליפמן ליניאריים, חופשיים ובעלי תנופה, אך אינם אלא תרגילים שאין מקומם בתערוכה.

רות הדני

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 30.7.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל-אביב

תוך דיון באספקטים הטכניים הקשורים בביצוע ציור, דובר כבר רבות על הסכנה שבהעמסת יתר של הבד המצויר בחומר הצבע. בתערוכתה של רות הדני יש דוגמאות רבות הממחישות העמסה כזאת, הנהפכת במקרה זה למפגע של ממש - עד אי־יכולת להעריך את המצויר.

הסיבות להעמסה כזאת יכולות לנבוע מכמה גורמים: א) מתוך שימוש, מנימוקי חסכון, בבד שכבר צויר עליו פעם או יותר: ב) העמסה מתוך תיקונים רבים וניסויים שונים הנעשים על אותו בד; ג) ניסיון ליצור חומריות בעלת משמעות עצמאית; ד) טכניקה של שימוש במכחול יבש, בה מנסה הצייר להשיג שקיפות על ידי הנחת שכבות שאינן מכסות כליל את השכבות התחתונות המשמשות להן כתשתית (שני האחרונים אינם אלא סוגים של טכניקות מיוחדות והעמסת יתר אינה תכונה הכרחית שלהן, אך בגלל התהליך הטכני המיוחד מתרחשת העמסה כזאת לעיתים קרובות - בטכניקות אלה).

מאחר ונראה כי הגורמים לעומס־היתר המצוי בציוריה של רות הדני, קשורים בעיקר בשני הסוגים הראשונים שהוזכרו, דהיינו, שימוש בבד שכבר צויר עליו מקודם ותיקונים בציור הקיים, יכולים ציוריה לשמש כאזהרה לתוצאות האפשריות ממפגעים אלה.

לפני הכניסה לפרטי הדיון, חשוב להבחין ברורות בין מספר מושגים המופיעים בהקשר זה: א) "ספונטאניות" ב) "חופש ביצוע" ג) "טריות" ד) "ניקיון טכני". ספונטאניות פירושה - לפחות בהקשר המצומצם של "מלאכת הציור" - ביטוי ישיר ומיידי, כביכול, ללא הרהורים קודמים וללא התעכבות; במושג "חופש ביצוע" הכוונה היא ליכולת הטכנית המאפשרת ביטוי ספונטאני. ללא יכולת כזאת, יהיה הביטוי הספונטאני פגום מבחינת עיצובו או אף יאבד כליל. חופש ביצוע, בצירוף ספונטאניות, מקנה למשיכת המכחול ישירות, אי־אמצעיות ומיידיות, המכונים לעיתים קרובות בשם "טריות". אין לערב "טריות" עם "ניקיון טכני"; ניקיון טכני דן ועוסק בשימוש באמצעים כמתייחס לכלל התבנית הציורית. משיכת מכחול בודדת בציור מסוים יכולה להיות "טריה" היינו לא מאומצת, ישירה, אך אין פירושו של דבר שהציור בו היא מופיעה הוא בעל ניקיון טכני. יתר על כן, ניקיון טכני אינו בהכרח קשור בביטוי ספונטאני ויכול להיות חסר כל טריות. בציוריו של צייר קלאסיציסט יכול להיות ניקיון טכני מעולה ואף חופש ביצוע, אך לרוב לא תמצא בו ספונטאניות או טריות.

בציוריה של רות הדני יש ספונטאניות מסוימת, אך חסרים כליל הטריות והניקיון הטכני. ציורה הוא פיגורטיבי וצבעוני, ומכאן שהוא תלוי ביותר בטוהר הצורות, עיצובן ועיבוד הצבע. הצבעוניות התחתית המעובה (בין אם היא מכוונת ובין אם היא שריד של ציורים קודמים שצוירו על אותו בד) מרסקת את הצורות ומשמיטה כל אפשרות למבנה צבעוני עילי. הגוון מאבד את זהרו והופך דהוי ומת עד שאין עוד אפשרות לדון בו לגופו. בעיון בציורים מסוג זה חייבים להיות טכניים בלבד, משום שבמצבם הנוכחי דומים הם לתצלום שקומט, נסרט ודהה, עד שבקושי אפשר להכיר בו את המצולם.

שושנה היימן

"שושנה היימן" / הארץ / 14.10.65 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

הפסלים שבתערוכה עשויים עץ והעם בפורמאטים קטנים. כנראה מותנה גודלם בתנאי התצוגה, שאינם מאפשרים פורמאטים גדולים יותר.

בפיסולה הדקורטיבי־סלוני - אם כי ייתכן מאוד שכוונותיה היו אחרות למדי - הפסלים עשויים בצורות נפחיות, מעובדים היטב, מוחלקים בקפדנות ומגוונים בצבע עץ. האסכולה אליה משתייכת שושנה היימן - הן מבחינת לימודיה אצל הפסל רודי להמן, והן מבחינת ייצוגה המושלם של אסכולה זו ביצירותיו של הפסל ברנקוזי - שואפת למסור את "הצורה הטהורה", לאחר שזו הופשטה מכל המקריות והאפיון האינדיווידואלי - מעין "המהות הצורנית" של האובייקט המשמש נשוא לפסל. הסכנה הגדולה באסכולה זו - סכנה שאולי רק ברנקוזי הצליח לחמוק ממנה - היא הכללה אסתטיסטית. בלשון אחרת: עם סילוק הסימנים האינדיווידואליים של האובייקט, "ראש אדם" למשל, מגיע הפסל לנפח דמוי־ביצה, שיש בו אמנם מעין צורה יסודית לכל ראש אדם אפשרי, אך ערכו דקורטיבי בלבד מאחר שנותר כתבנית ריקה, החסרה תוכן עצמאי משלה (או, ליתר דיוק, תוכנה העצמאי - אם יש כזה - הוא דקורטיבי בלבד). שושנה היימן אינה מצליחה להעניק לצורה המטוהרת "גיבוי חוויתי שמעבר לאספקט הדקורטיבי". מה שנותר הוא עיצוב גראפי, בבחינת "מוצר נאה" שיכול לקשט כל מקום, דווקא משום שהוא חסר כל נוכחות מחייבת.

רישומיה של שושנה היימן, המצויים אף הם בתערוכה, כמוהם כפסלים: עדות לטעם טוב ויכולת מקצועית־ביצועית. אבל אלה אינם תחליף לעולם פנימי ולעוצמה חוויתית.

דב בן־דב

"דב בן־דב" / הארץ / 30.10.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

כאשר הופיע באמצע שנות החמישים השימוש בחומר כאלמנט עצמאי לחלוטין, היה בכך חידוש רב. אמנם היה גם לפני זה שימוש בחומר, אך שימוש זה הופיע תמיד כרמז לאובייקטים מוכרים (כרטיסי החשמלית והאוטובוסים וקטעי עיתון בציורים הקוביסטיים הראשונים ובציוריהם של אנשי ה"דאדא") או כתחליף לצבע או כמעצב צורה. כיום פג החידוש. גם אצל דב בן־דב אפשר למצוא ואריאציה על השימוש בחומר, אך הפעם יש לחומר משמעות דקורטיבית בעיקרה. נושאיו אילוסטרטיביים ותוכנם לירי־סמלי. הם צירוף של ראייה "ילדותית" נוסח דובופה עם ביצוע של תומרקין. השימוש בפוליאסטר מחזק מאוד את האספקט הדו־מימדי והדקורטיבי. אך אין להבין מבאן שהציורים הם דקורטיביים בלבד: ניכר בהם תוכן רגשי ואפילו יש הד להתפעמות אמיתית, אלא שהביצוע הגראפי המצועצע, ריכוך

החומר והפתרון הקל של צבעי המתכת משווים להם גוון פלקאטי מדי.

חשובים ביותר הם הרישומים המוצגים בקומה השנייה של הגלריה. ברישומים ניכר קו רגיש, שליטה טכנית וידע. דווקא ההסתכלות ברישומים מעוררת את המחשבה שציורו של בן־דב היה נשכר הרבה אילו יכול היה להשתחרר מההצטעצעות הגראפית.

טוביה בארי

"טוביה בארי" / הארץ / 6.11.65 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל-אביב

בציוריו של טוביה בארי, יש מעין קוסמולוגיה פרטית. קוסמולוגיה זו מתבטאת בשני רבדים שונים: תפיסה ועיצוב מונומנטאליים בפורמאט מיניאטורי מחד גיסא, ופיתוח מעין "גניאולוגיה של הצורה" מאידך גיסא.

ציוריו של טוביה בארי הם מיניאטורות במובן המעולה של המושג; אין זה רק גודל הפורמאט, אלא כל דרך העיבוד: ההקפדה הכמעט מצועצעת על הפרטים הקטנים, ריבוי ועושר המרכיבים השונים, והצבעוניות העשירה, הניכרת אפילו בתדפיסי השחור־לבן. אם נוסיף לכל אלה גם את טכניקת התדפיס המלוטשת, הרי שיתקבל מושג כללי מאמצעי עיצובו. בהקשר זה יש להזכיר שמיניאטורות מסוג זה מחייבות מרחק הסתכלות שאינו גמיש ביותר - אין להתבונן בציורים אלה מרחוק מדי, ויש גם להיזהר מהנטייה להתקרב אליהם יותר מדי.

האספקט השני הוא המבנה הצורני של ציורים אלה. כאמור, יש בציוריו של בארי מעין גניאולוגיה של הצורה - מיתוס היווצרות של צורה הבוקעת מלמטה, עוברת דרך קרומים, מערימה הרים ומשמשת מעין ציר מרכזי למתחים בשטחים הסמוכים, ופורצת, בסופו של דבר, למרחב, לחלל. תוך כדי התפתחות זו, יוצר טוביה בארי מרכזים, המהווים מעין צמתות אירועים שהן אתנחתא וצבירת אנרגיה לצורך תנועה הלאה, בעת ובעונה אחת.

בצדק מעיר יונה פישר, בהקדמתו לקטלוג התערוכה, שציורו של טוביה בארי הוא סוג מיוחד של סוריאליזם שחלק מאפיונו מתבטא בנטייה להדגיש את היחסים ההרמוניים (הן הצורניים והן הצבעוניים). לנטייה זו יש גם אספקט נוסף: היא יכולה להתפרש גם כנטייה חזקה מאוד לאסתטיזציה. ייתכן מאוד שדווקא הפירוש השני (שאינו סותר, כמובן, את הראשון) תופס כאן יותר: מונומנטאליות - וכזאת ישנה בבירור בדרך גילומו של בארי - בצירוף תפיסה קוסמית עם גוון סוריאליסטי, יוצרים בדרך כלל הוויות הקשורות בנשגב ובנורא הוד; תחושות כאלה, אם כי אינן חסרות לגמרי בציוריו של בארי, אינן תופסות את מקום הבכורה ובמקומן ניכר יותר הכיוון הלירי; גוון זה מחזק את הדעה שההרמוניה המושגת על ידי בארי מרככת את תחושת הנשגב על ידי העדפת האסתטי, המקושט והרך יותר. מבלי לנסות ולהעריך מה משתי האפשרויות עדיף, אפשר לסכם ולומר שזוהי ללא ספק תערוכה שיש לראותה.

יגאל תומרקין

״גראפיקה של יגאל תומרקין" / הארץ / 26.11.65 / תע׳ יחיד / גלריה ״מסדה״ / תל־אביב

עולם הגראפיקה. שתופס מקום כה נכבד בתחום האמנות (ידועים תדפיסים של דירר, רמברנדט, דומייה ורבי־אמנים אחרים), לא קיבל בארץ את ההערכה הראויה לו ולא הצליח לחדור די הצורך לתודעת הקהל. אחד הגורמים למחדל זה מקורו בחוסר תשומת הלב המספקת של הגלריות לגראפיקה. אמנם הוצגו מדי פעם תערוכות גראפיקה, אך עד עתה לא היתה אף גלריה אחת ששמה את מלוא הדגש על אמנות נכבדת ואינטימית זו. חוסר זה באה למלא גלריה "מסדה", שמלבד תערוכות רגילות של אמנים בודדים, הכינה אוסף נאה ובעל רמה אמנותית גבוהה של גראפיקה משל אמנים ישראליים וזרים. האספן אנין־הטעם שוב לא ייאלץ לצפות לתערוכות נדירות למדי של רישומים או תדפיסים (או לנסוע לחו״ל כדי להשיג גראפיקה מעולה של אמנים ידועי שם) אלא יוכל למצוא כאן את מיטב הפירות של תחום זה.

תערוכת הפתיחה בגלריה היא מפרי מכחולו של יגאל תומרקין; נכללות בה יצירות בטכניקות מרובות - רישום, ליטוגראפיה, תדפיסי נחושת, גואשים וכו׳. נוסף לאלמנטים של השימוש באותיות (כאלמנט צורני) ובמטחי מכחול - אלמנטים המוכרים היטב מציוריו של תומרקין, נוסף הפעם גם אלמנט ״חדש״ - דימויים פיגורטיביים. אספקט פיגורטיבי זה משתלב היטב בסגנון ציורו הגראפי של תומרקין, ועם יוצא מהכלל אחד, אינו מוסיף שום רובד מיוחד לסגנון זה. היוצא מהכלל - הדגשת הצד הארוטי לא רק באותיות ("סקס") אלא גם ברישום (באחד הגואשים רשום, בין השאר, אבר מין גדול) - הנראה יותר כניסיון "להדהים את הבורגנים" מאשר צורך אמנותי אמיתי. כדאי אולי להזכיר לתומרקין שכיום כבר לא כל כך נבהלים ממין; ושאם אין הוא יכול לחדור אל תודעת הצופה באמצעים ציוריים יותר, לא יעזור לו גם אבר מין מצויר.

כמובן שגיוס המין לעזרת הציור אינו חשוב ביותר במקרה זה; חשובה הרבה יותר היא דרך עיצוב הרישומים. מבחינה זו, אפשר למצוא גם בתערוכה של הגראפיקה את תכונותיו הרגילות של תומרקין: מחד גיסא, וירטואוזיות טכנית מעולה, יכולת המצאה צורנית ועימוד אלגנטי של המבנה, ויכולת ביצוע ספונטאני; ומאידך גיסא, פוזה חיצונית מלודרמטית וניסיון להשיג את מירב האפקט והרושם המיידי, גם אם זה על חשבון העומק, לטווח ארוך יותר.

ציונה שמשי

"קרמיקה של ציונה שמשי" / הארץ / 26.11.65 / תע' יחיד / פיסול קרמי / גלריה "דוגית" / תל־אביב

רק לעיתים נדירות קורה שאפשר להתייחס לקרמיקה כאל אמנות טהורה, מבלי שהצד האמנותי יהיה נפגם במשהו מהאספקטים השימושיים והמסורתיים של אמנות זו. נדיר עוד יותר הוא שאמן יגיע לעצב בחימר כלים המבטאים חוויות החורגות הרבה מעבר לתחום הדקורטיבי. נראה שציונה שמשי הצליחה להגיע לשני הישגים אלה גם יחד.

עולם דמיון מוזר, החודר לעיתים בהומור אף לתחום הדמיון החולני ויש בו מהקסם, הכישוף, הפלא והמסתורי כאחד, מוצג דרך כלי קרמיקה של אמנית זו. כלוב נצרים קשור בחבלים ובו - ספק מוצב ספק מוטל - נח כלי קרמיקה חום־שחור כציפור חנוטה. כדים עטורים צמיחה פרועה וקפואה ניצבים במשפחות וקבוצות, צנצנת ובה פרח קרמיקה - אלה הם חלק מהמוצגים המוזרים בתערוכה מיוחדת זו.

לרוב המוצגים אין - ולא צריך להיות - כל תפקיד פונקציונאלי; אין, לפיכך, גם למדדם לפי קנה מידה של שימושיות. זוהי, ללא ספק, אמנות טהורה לא פחות מציור או פיסול ויש בה הרבה משניהם.

גילה גבעון

"ציורי גילה גבעון" / הארץ / 3.12.65 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

ציורה של גילה גבעון הוא צרוף של אקספרסיוניזם כמעט סוריאליסטי ופתרונות קוביסטיים. לכאורה, יש ניגוד בין החלוקה המסודרת והבניינית, הקשורה כרגיל בדרך העיצוב הקוביסטית, ובין הרגשיות המתפרצת של האקספרסיוניזם. אך גילה גבעון מפתחת וריאציה מיוחדת על העיצוב הקוביסטי: היא מרבה בתת־חלוקות, מפתלת אותן, מקנה להן דינאמיות של צמיחה פראית ומגיעה, תוך כדי כך, לאותו אקספרסיוניזם־סוריאליסטי המוזכר לעיל. דגש נוסף לאספקט האקספרסיוניסטי ניתן על ידי הקוויות המובהקת בציוריה. יש לזכור שהקוביזם אינו דווקא קווי (אפילו במופעיו הדינאמיים יותר, כגון באורפיזם, מאסכולתו של רובר דלוניי). ציוריה של גבעון ליניאריים לחלוטין. כמובן שאין להבין כאן "קוויות" במובן של קו הדומה לזה הנוצר ממשיכת עיפרון או ציפורן, אלא זוהי קוויות של משיכות מכחול צבעוניות, אך אין כאן שימוש כתמי במשיכות המכחול אלא השארת התחום הקווי והתנועתיות. גם הצבעוניות תופסת בציורים אלה מקום משני. משיכות המכחול אמנם צבעוניות, אך זאת היא צבעוניות של גוונים משלימים, המנטרלים זה את זה ואינם מהווים תוכן צבעוני עצמאי. אפשר בנקל לתאר את הציורים כמערכת של סולם שחור־לבן, ללא כל שינוי מהותי בתכנים הציוריים.

מבחינת המבנה, התקדם ציורה של גילה גבעון רבות מאז תערוכתה האחרונה: המבנה מורכב יותר, עצמאי ואישי יותר ועז מבע יותר. אך התקדמות זו במבנה הצורני באה, במידת מה, על חשבון הערכים הצבעוניים וכדאי אולי שהציירת תשים ליבה לכך.

משה שפט

"ציורי סומיי של משה שפט" / הארץ / 3.12.65 / תע' יחיד / גלריה zzo / תל־אביב

ציור הסומיי היפני־סיני הוא משהו החורג הרבה מעבר לסגנון או טכניקת ציור בלבד, אם כי הוא מוכר הרבה בגלל האמצעים הטכניים של הצייר: מכחול יפני ודיות על נייר משי או בד משי - יש מאחורי ציור זה לא פחות מתפיסת עולם. הזן בודהיסט בן־ימינו, דאיטו סוזוקי, מסביר ומתאר את החיים וציור הסומיי: "בציור הסומיי כל כתם שעוברים עליו פעמיים מהווה כתם־לכלוך. כל מגע נראה: לעולם לא נוכל להחזיר את המעשה שנעשה - או אפילו חלף בהכרתנו - הוא יישאר לעד ולא יימחה. יש להכיר ברגע תוך כדי מעופו... האקט האמנותי דומה לברק או לגץ שנוצר מנקישת שתי אבני צור". האמן הסיני צ׳אנג גנג (נ. 1693), מנסה להסביר כיצד להשיג את מטרת ציור הסומיי, שהיא הצ' יי־יון (תהודת הרוחני): "לרכז את הנפש. לעצור את המחשבה. לקבוע את הכוונה. להניע את היד... בתחילה, אין לאדם כל כוונה לעשות זאת, אך לפתע זה כך. נאמר על זה שאין זה מספיק: זה עלול להיקרא בלתי מספיק, אך אי אפשר להוסיף לזה דבר".

תערוכת היחיד הראשונה של משה שפט מוקדשת ברובה לציור הסומיי. ציור כזה מהווה מטרה נכבדה ביותר וקשה להפליא. ציור הסומיי מחייב שליטה מושלמת, ביטחון סהרורי ומודעות מלאה ללא התערבות האינטלקט המפקח. אין פלא, איפוא, שהצלחתו של משה שפט היא חלקית בלבד - למעשה הפלא הוא שיש הצלחה בכלל. גם הצלחה חלקית בציור כזה מהווה עדות לאימון טכני ורוחני ארוך. יצירותיו המוצלחות יותר של משה שפט הן אלה שנעשו בטכניקת הסומיי המקובלת: מכחול וטוש שחור. ברישומים אלה, שנושאיהם הם נופים, עצים, ותנועות קליגראפיות־דינאמיות חופשיות, מגיע שפט לעיתים להישגים נכבדים. חשובים הרבה פחות הם הציורים הצבעוניים - מעין ניסיון למסור מקבצים דינאמיים פנימיים - באלה אין כל פרופורציה בין הכוונה הפנימית והתוצאה: הם שגרתיים הרבה יותר, פגומים טכנית ואין בהם תחושה צבעונית סבירה. פגם נוסף ומצער בתצוגה: הכנסת הרישומים במסגרות מסוגננות החתוכות בנייר שחור. מסגרות אלה לא זו בלבד שאינן מהוות גבול טבעי ואורגני למרחב הנמסר ברישומים, אלא אף פוגמות במרחב זה (וכמובן ברישומים) על ידי הכנסת אלמנט צורני זר ואפילו זול.

צבי תדמור

"צבי תדמור" / הארץ / 31.12.65 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

גם צבי תדמור, כאלחנן הלפרין, מפגין בתערוכתו שלב בתהליך. תהליך זה עובר מדרך עיצוב קווית־גראפית (1961) לעיצוב צורני יותר, בו עדיין אין תפקיד מרכזי או מספיק לצבע (1962), עד לשלב הנוכחי שבו הוא הופיע, סוף סוף, עם עיצוב צבעוני־צורני.

אולי הדבר החשוב ביותר בתערוכה הוא בכך שתדמור מצליח, בכמה ציורים, לעשות את הקשה ביותר: לא זו בלבד שפיתח את רגישותו הציורית והטכנית, אלא הוא גם מעמיק את התכנים אותם הוא מבטא בציוריו. אין זה דבר קל. לרוב האנשים נראית העמקת התכנים כפונקציה ישירה של העמקת ההבנה הטכנית; אך למרבה הצער לא כך הוא הדבר; ישנם אמנים, וביניהם ידועים למדי, שיכולתם ורגישותם הטכנית היא ללא רבב, אך התוכן הנמסר ביצירותיהם הוא שטחי ושולי ולכל היותר יש ליצירתם ערכים דקורטיביים. על רקע זה יש לקדם בברכה את ההעמקה הכפולה הבאה לידי ביטוי בכמה מציוריו של תדמור.

בציור "שמים בהירים" נעלמים לגמרי כל עקבות הגראפיקה והדקורטיביות היבשה ותדמור מגיע לציור בעל ביטוי פיוטי למדי, בו צומחים, כחזיון שוא, בתים מקווקווים כתום על רקע שמים כחולים־אפורים ורוגשים קמעה. יש בו נוכחות מוצלחת למדי של עיצוב צבעוני־קווי (במובן קוויות של מרקם מכחול ולא קוויות גראפית), ממנו עשויים הבנינים בציור, מול משיכות מכחול רחבות מאוד היוצרות את משטח השמים. יתר על כן, הצבעים מתמזגים טבעית, ללא הדגשה מופרזת של הניגוד הצבעוני, והופכים למקשה אחת. גם בציורים אחרים, כגון "נוף" ו"עין כרם", יש קטעים צבעוניים המעוצבים היטב. אמנם, גם בתערוכה זו מופיעים עדיין ציורים רבים הנושאים עליהם עקבות בנייה גראפית, אך יש להתייחס לאלה כעקבות לדרך שהתפתחה והובילה לציורים השלמים והציוריים יותר.

מעניין לציין שגם צבי תדמור, גם אלחנן הלפרין וגם אליהו גת מגיעים בשלב הנוכחי - כל אחד לפי דרכו - לוריאציות שונות השייכות, למעשה, לגישה אחת. אין זו פעם ראשונה שציירים אלה נמצאים בצוותא; מסתבר שימי החברותא ב"קבוצת העשרה" הניחו בסיס מסוים המסביר רבדים משותפים בפעילותם של אמנים אלה היום.

אלחנן הלפרין

"תערוכת אלחנן הלפרין" / הארץ / 31.12.65 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

תערוכתו של אלחנן הלפרין היא תערוכה צנועה באשר למספר היצירות ומימדיהן, אך נראה שיש כאן מועט המחזיק את המרובה. דרך ציורו, בה חברו בזמנו אקספרסיוניזם מזה ונטייה קונסטרוקטיביסטית מזה, נעשית לירית עם גיוון מיסטי קל, כשהצד האקספרסיוניסטי מופיע הפעם כעין מצע ראשוני לרבדים הפיוטיים יותר הצומחים מעליו. השלב הנוכחי ביצירתו של

הלפרין הוא שלב הגיוני בדרך ארוכה ועקבית, המתפתחת זה שנים רבות בכיוון של עידון וארגון הולכים וגוברים. יש בדרך זו ויתור - גם אם זה ויתור איטי וזהיר - על מה שאפשר אולי לכנות בשם "אקספרסיוניזם של השטח", דהיינו, הדגש על התנועות הגדולות, הצורות המוגזמות והמעוותות, והצבעוניות המצביעה על עצמה כמתייסרת.

למעשה, יש פה עדות להתפתחות החורגת מעבר לשינוי בסגנון בלבד. נראה שיש כאן עדות - לפחות כשהמדובר בציוריו של הלפרין מלפני ארבע־חמש שנים - לתמורה בכל צורת ההסתכלות של האמן. לכאורה, יש בציורים הנוכחיים רק פיתוח של נושאים ישנים: הנוף, הרחוב החוצה את הנוף ועולה לשמים, הבתים והעצים, אך למעשה מתחיל להשתנות כל ארגון החלל ועיצוב הנחות המכחול, שבאמצעותו בונה הצייר את יצירתו. אם בציורים שלפני שנים מספר (למשל, תערוכת היחיד במוזיאון תל־אביב 1962), עדיין היתה מסירת החלל נשענת בעיקר על גורמים שמחוץ לציור (הידיעה שהנשוא הוא עיר; וממילא נכנס לעומק ככל שהבתים מתחזקים; הרחוב בעל הפרספקטיבה ההולכת לאופק; ולפעמים הקטנת האלמנטים הצורניים - הבתים עם התקרבות לאופק) התלויים בהרגלי ראייה, הרי עתה נבנה החלל מרקמת כתמי צבע עדינים שגווניהם והצבע התחתי שמאחוריהם מקנים להם תחושת חלל, ללא כל צורך להיעזר בפרספקטיבה קווית ישירה או מרומזת. אמנם גם בציורים הקודמים הופיע שימוש בצבעוניות־תחתית ומשפחת גוונים מעליה, אך שימוש זה הופיע תמיד במשטחים גדולים יותר, מוגדרים היטב, שהיקנו לציורים אספקט קונסטרוקטיביסטי משהו. הקטנת המשטח והצבת מגע המכחול במקומו, משחררת פתאום את ציורו של הלפרין מהגוון הנוקשה שהיה בו קודם ומעניקה לו עושר בארוקי פורח. התנועה הפנימית - גם אם צומצמה ע״י הקטנת המשטח (וממילא ע״י אורך אבחת המכחול, ממנה נוצר המשטח), הרי יצאה נשכרת ע״י אפשרות רחבה הרבה יותר למשיכות מכחול אלכסוניות, מתפתלות ומעגליות. בעוד שמקודם, עקב המבנה הנוקשה, שלטו בציור בעיקר תנועות שתי־וערב שהיו אנכיות ואופקיות, הרי עתה נוצרת דינאמיקה פנימית עשירה ומורכבת הרבה יותר.

יש כביכול פרדוקס מסוים בהתפתחות האמנותית של הלפרין. בדיקה קפדנית של הציור הנוכחי, תגלה שהישגיו עתה נובעים דווקא ממה שמבחינה מסוימת אפשר לכנות כנסיגה. הלפרין חוזר, עם ידע וניסיון עשירים שרכש בדרכו, אל מערכת מושגים אודות ציור ממנה יצא לפני שנים. יש מעגליות מסוימת בהתפתחותו האמנותית. הוא הושפע מהמודרנה, נאבק לה, נאבק עימה וויתר. כביכול גילה עתה מחדש, דווקא לאור ניסיונו, את הדרך חזרה.

נאמר כאן שיש בהישגיו של הלפרין פרדוקס כביכול; "כביכול", משום שאמנים רבים גורסים שחזרה מהמודרנה היא בבחינת נסיגה. אין היא, לדעתם, בבחינת הישג של ממש. הישג של ממש, בגרסה זו, יכול לנבוע רק משימוש מלא בשפתה האמנותית המיוחדת של אמצע המאה העשרים. מי שאינו נזקק לשפה זו תהיה שפתו, גם אם יפה וכנה, שפת העבר (אין, כמובן, בכוונתם של בעלי טענה זו לומר שכל אמן חייב להזדקק לדרכי הביטוי המודרניות, גם אם אין לו דרישה ו/או רגישות ויכולת לכך. כוונתם היא להדגיש שביטוי של צורות החוויה והחשיבה של התקופה יכול להיות מלא אך ורק תוך שימוש באמצעים של התקופה). מבלי לדון מהי מידת הצדק בטענה אפשרית כזאת, אפשר בכל זאת לטעון שיש ויש הישג בציורו של הלפרין: הוא חוזר למפגשו עם המודרנה מגובש יותר, עשיר ניסיון, שולט

באמצעיו, מפוכח, והעיקר - אמיתי ומלא התרגשות ושירה. הלפרין לא מצא, אולי, הרפתקה המבוקשת בציור המודרני דווקא; אך הוא מצא אותה במלואה בציור. אדם שעושה ציור - זהו הישג.

1966

פאבלו פיקאסו

"נוכח יצירתו של פיקאסו" / הארץ / 7.1.66 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

"אל השיטות השונות בהן השתמשתי בציורי אין להתייחס כאל התפתחות או כצעדים לקראת אידיאל בלתי ידוע. כל מה שעשיתי מעודי היה למען ההווה ובתקווה שיישאר תמיד ההווה". (פיקאסו, 1923).

השם פיקאסו נעשה מושג שמשתמשים בו כשם נרדף למשמעויות שונות למדי: עד היום, למרות כל ההתפתחויות והתמורות בעולם האמנות הפלסטית, אפשר לשמוע את שמו בפי אנשים שאינם אמונים על צורות הראייה החדשות, כשם נרדף וכללי לאמנות שאינה מובנה להם. לכאורה, זהו שימוש לגלגני ומגנה; אך בעיון שני, מתברר שהפיכת שמו של אמן בודד לסמל של כל החדש, הוא מקרה יוצא דופן למדי ויש בה משום עדות למשהו מיוחד במינו. ייתכן שהשפעתו של ארנולד שנברג בתחום המוסיקה אינה נופלת מזו של פיקאסו בתחום האמנות הפלסטית; אך שמו של שנברג לא נעשה מעולם סמל החדיש והבלתי מובן (בלתי מובן לפחות לאלה שלא עשו מעולם ניסיון להתקרב לחדיש). אין סמל דומה בשירה ובספרות - למרות חידושיהם של קפקא, ג'יימס ג'ויס, ט.ס. אליוט, אודן ואחרים; ואין סמל דומה בעולם הדרמה. למרות חידושיהם של ברכט, בקט, יונסקו, ז'נה ואחרים. גם בעולם הציור והפיסול היו אמנים רבים שהותירו אחריהם תמורות מרחיקות לכת ביותר: פול קליי, שהשפעותיו על עולם התיאוריה הציורית אין ערוך להן, ופיטר מונדריאן, שהשפעותיו על עיצוב המוצר והארכיטקטורה הפכו להיות חלק מחיי יום יום; אך מכל אלה לא זכה איש לסמל (גם אם זה מצוי בפי ההמון שאינו בקי במיוחד באמנות) את כל התמורות שחלו במחצית הראשונה של המאה ה־20. במשמעות אחרת, מוזכר שמו של פיקאסו כסמל לכוח יוצר היולי, פורה ומפרה, חדש תמיד, צעיר תמיד. במה זכה פיקאסו, שהפך סמל בחייו?

אין ספק שפיקאסו הוא הידוע - ויתכן שגם החשוב - ביוצרי האמנות הפלסטית במחצית הראשונה של מאתנו; ייתכן, שיחד עם קליי ומונדריאן, הוא שייך לקבוצה המצומצמת מאוד של אמנים שמקומם מובטח בהיסטוריה של האמנות; אך מה הוא המייחד את פיקאסו, כאמן וכמופע?

ספרים רבים מאוד נכתבו על אישיותו של פיקאסו, תקופות וסגנונות יצירתו השונים, השפעותיו על אמנות זמננו והסמליות שביצירתו. למעשה, דומה שנכתבו על פיקאסו יותר ספרים מאשר על כל אמן אחר בתקופתנו - או אולי יותר מאשר על כל אמן בתקופה כל שהיא; אין בכוונתי לעמוד ברשימה זו על דרכו האמנותית, התמורות בסגנונו, או לפרש את יצירותיו - על כך נכתבו, כאמור, הרבה ספרים הפתוחים לפני כל מתעניין; אנסה לעמוד בעיון זה על אספקט אחד, הנראה לי חשוב ביותר, הן בהיותו עובר בכל יצירתו של פיקאסו ומונח בתשתיתה, והן משום היותו מנוגד להרבה דעות מקובלות ולא הושם עליו דגש מספיק בספרים השונים, הדנים בפיקאסו האיש ויצירתו.

שלמות מול מיידיות, ביצירתו של פיקאסו

"כל המעניין באמנות קורה מיד, בהתחלה; ברגע שעברת את ההתחלה - הנך נמצא כבר בסוף..." "צריך לדעת להפסיק בזמן" (1923).

"לגבי דידי ציור הוא סיכום של הריסות" (1935).

"מה שמציל אותי הוא, שבכל יום אני עושה יותר גרוע" (פיקאסו).

מקובל לחשוב שהאמן הגאון הוא זה שמצליח להתקרב - תוך חתירה עיקשת ומתמדת - ליצירה מושלמת ואידיאלית. ליאונרדו דה־וינצ'י עסק כל ימיו בחיפוש אחרי שלמות כזאת. ורמר ידוע בכך שהתקרב לשלמות, הנראית כאילו נעשתה ללא מאמץ. פול קליי מחפש אחרי שורשים מטאפיזיים. סזאן מחפש עד יומו האחרון אחרי העיצוב המושלם, מונדריאן חותר לטוהר מוחלט, הנרי מור שואף לארכיטיפי, ברנקוזי מנסה ליצור נפחים מטוהרים. אלה הן אך דוגמאות מועטות, המאפיינות את חיפושיהם של רבי־אמנים שונים ואת שאיפתם למושלם. נראה היה כאילו אפשר להסיק מדוגמאות אלה - ורבות אחרות - שאחת התכונות החשובות ביותר במבנהו הרוחני של רב־האמן הוא היותו פרפקציוניסט. בכל המקרים האלה קיימת ההנחה המובלעת של איזשהו דגם אידיאלי, משהו מעין צורה אפלטונית או ארכיטיפים, אליה יש לחתור ולאורה יש לבדוק את ההישגים. בא פיקאסו ומוכיח שאפשרית דרך אחרת: אין דגם אידיאלי נצחי, שלאורו אפשר לבנות את השיטה; כל ציור, כל מפגש עם המציאות (ויש לזכור שלא מדובר כאן במציאות אובייקטיבית־מדעית, או המציאות המשותפת של ה"קומון־סנס", אלא במציאות קונספטואלית־חוויתית), מחייב פתרון משלו ומהווה בעיה מיוחדת, חד־פעמית, צמודה לחלוטין לחוויה בהווה (ואין חוויה אחרת). אין פירושו של דבר שאי אפשר להיעזר בסכימת פתרון מניסיון העבר; אך כל ציור חדש אינו בבחינת ליטוש והשלמה של סכימות אלה, אלא מפגש חדש, חד־פעמי. יתר על כן. סכימות שנוצרו מניסיון העבר (לעיתים קרובות אף נתגבשו למשהו שאפשר לקראו "סגנון"), עלולות להגביל את חירותו היוצרת של האמן, הן מבחינת עיצוב - שהרי שימוש בסכימה כזאת

מחייב, מעצם מהותו, טווח צורות ופתרון מוגבל - והן מבחינת ראייה ותפיסה - שהרי סכימה, מעצם טיבה, מחייבת העדפת אספקטים מסוימים של המושא וויתור על האחרים. "ידע" אומר פיקאסו, "מעוות את הראייה ומעמעם את מיידיות החוויה". פיקאסו נלחם, איפוא, בחזית כפולה: לא זו בלבד שהוא מצהיר, כמעט בכל יצירה ויצירה, על אי־תלותו בסכימות של התקופות ההיסטוריות השונות, אלא יותר מכן: הוא נלחם על זכותו להיות חופשי מההיסטוריה הפרטית של דרכו האמנותית. המלחין שוסטקוביץ' טען פעם, בדברו על מקוריות, שקשה מאוד לכתוב כיום יצירה מבלי שתהיה דומה למשהו שכבר נכתב. הצורך בזהירות שלא להעתיק ולהיות מושפע יש בו הגבלה לחופש האמן. פיקאסו אינו מודה בהגבלה זו של שוסטקוביץ' לפיה יש להציב - מצד אחד של הגבול - את כל מה שנעשה עד עתה לסגנונותיו השונים; ומצד שני - את שטח המחיה של היוצר המקורי. להיפך, הוא מוכן לשאול ישירות מכל הישגי העבר, לערבבם, אם יש צורך בכך, ולהגיע לעיצוב חד־פעמי ביצירה מסוימת שייתכן שלא יחזור עליה בתערובת מיוחדת זו אף פעם. אין, לכן, כל פלא שפיקאסו מגדיר את יצירותיו במונחים של "סיכום של הריסות". הוא חייב להרוס, בכל ציור וציור מחדש, כל ניסיון להזדקקות לסכימות־פתרון הנובעות מההתניה בהרגלי העבר שלו ושל האחרים.

האחדות שבריבוי

יש לכאורה סתירה בין התביעה לאי־תלות בהיסטוריה שלו ושל כל האמנות, ובין השימוש המתמיד בניסיון העבר, שלו ושל האחרים. אך סתירה זו היא אך למראית עין. בניגוד לרוב האמנים שאינם יכולים שלא להסתכל מבעד למשקפי סגנון (בין אם זה סגנון הנתון להם ובין אם זה סגנון שיצרוהו בעצמם) יכול פיקאסו, בחרות רבה, לבחור - לצורך היצירה המסוימת - כל צורת ראייה אנושית, בין של העבר, בין של ההווה ובין של ניסיונו האישי הקודם והעכשווי - ולהרכיב מהם מערכת חד־פעמית לצורך מסירת חוויה חד־פעמית. הוא מסרב להתחייב ולהישאר במערכת כל שהיא. כל ציור הוא בפעם הראשונה.

אין כל פלא שבמקרים רבים עומדים נבוכים מול ריבוי סגנונותיו של פיקאסו. יתר על כן, ברוב תקופות חייו מצייר פיקאסו בכמה וכמה סגנונות בעת ובעונה אחת. כל חוויה חד־פעמית ופתרונה הסגנוני. כמובן שיש תקופות המאופיינות על ידי שימת דגש על דרך פתרון זו או אחרת. דבר זה הוא מובן מאליו: תגובה מיידית מחייבת מידה רבה של וירטואוזיות; ווירטואוזיות מחייבת שליטה וחקר מלא של אפשרויות הבעה ודרכי גילום שונות. אך עיון ביצירתו של פיקאסו מגלה שגם הווירטואוזיות היא תגובה מיידית; ובשום פנים ואופן לא פרפקציוניזם. לכן, אפשר לראות בתקופות המוקדשות להשתלטות על אספקט תפיסה ועיצוב חדש, מעין סגנון; לפחות כך נוח יותר למבקר ולהיסטוריון האמנות לדון במופע זה. אך פיקאסו אינו מתייחס לסגנון כזה כאל משהו שיש להביאו לשלמות; הוא רוכש כלי חדש בו ישתמש, אם יהיה צורך בכך (ורק אם יהיה צורך בזה), לגילום אמנותי של חוויותיו. אין כל פלא שהמושא בציוריו הוא בעל חשיבות שולית בלבד.

מסירת חוויות היא יומן - אולי היומן היחיד האפשרי. לא האירועים אלא החוויות, העמדה הפנימית, היחס החוויתי. מכאן גם הרגישות המתמדת, עליה עמדו מבקרים והיסטוריונים של האמנות, ל"דברים של מה בכך". לא המושא הוא החשוב, אלא יחסו של האמן וההרפתקה המתמדת בה הוא שרוי. כמובן שמושאים מסוימים מופיעים בתדירות די מרובה ונהפכים לסמליים: הפר, הסוס, האישה, הליצן, למסירת חוויה מיידית, בהווה. יש בהם מעין גירוי לתגובה מיידית וכוללת שהיא היא, לאמיתו של דבר, המושא האמיתי של יצירתו. מכאן גם מובן מדוע אין כל אפשרות לחקות את ציורו של פיקאסו או לפתחו ולהביאו לליטוש רב יותר: אפשר לחקות, ואפילו לפתח סגנון, סכימה, נוסחה ציורית (ואת אלה באמת ניסו ומנסים לחקות); אך אי אפשר לחקות מערכת חוויתית הנמצאת תמיד בתהליך דינאמי. את מונדריאן אי אפשר לחקות או לפתח, משום שהביא אפשרות עיצוב עד לסיכומה המושלם. את פיקאסו אי אפשר לחקות או לפתח משום שלוז יצירתו אינו תלוי בסגנון זה או אחר - אפילו יהיה זה אחד מ"סגנונותיו" של פיקאסו עצמו - אלה במשהו שמעבר לכל סגנון. יתר על כן, אם במפגש עם ציורו של מונדריאן, או פול קליי, אפשר להיעזר ברבדים האינטלקטואליים שתפסו חלק כה נכבד ביצירתם ואפילו הקנו לה כיוון מסוים, הרי אצל פיקאסו - הצמוד תמיד להוויה הישירה ביותר, ללא ערוב התחום האינטלקטואלי - אין אפילו עזר כזה.

משה מנס

"ציורי מנס" / הארץ / 14.1.66 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

בציוריו של משה מנס אפשר עדיין להכיר את ההכנה האקדמית שקיבל במזרח אירופה. קל לשער שהמפגש עם אופני הביטוי האמנותיים בהם נתקל בארץ עוררוהו לבדוק מחדש את שיטות העיצוב שלמד. בדיקה מחדש כזאת אינה קלה כלל ועיקר, אפילו לצייר המורגל באמנות מודרנית - מה גם לצייר שבשנות התגבשותו היה מרוחק מאפשרות לפגוש באמנות שאינה אקדמית. יש, איפוא, להתייחס לתערוכתו הנוכחית כאל תערוכת מעבר: מעבר שימשך, כפי המסתבר, עוד זמן מה.

טבעי הדבר שקל יותר לשנות טכניקה מאשר לשנות דרכי תפיסה וארגון של העולם החזותי. בינתיים, נראה שעיקר השינוי הוא טכני - גם אם יש בו משהו משחרור הציור מתלות מלאה במציאות החזותית המקובלת. מצער רק, שיחד עם שחרור המבנה הציורי, "השתחרר" מנס גם מהשימוש במכחול - כל המוצגים בתערוכה נעשו על טהרת השימוש בסכין ציירים. טכניקה זו מעניקה גוון מכאני וגראפי למוצגים, מאחר שהנחת הצבע בעזרת סכין ציירים, בפרט אם היא דרך העיצוב הבלעדית, הינה מגושמת וחסרת רגישות.

אביגדור לואיזאדא

"אביגדור לואיזאדא" / הארץ / 14.1.66 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

אביגדור לואיזאדא נעזר בציוריו בפתרון טכני שנקט הצייר האמריקאי ג'קסון פולוק - התזת צבע כביטוי לתנועה - אך כאן מסתיים הדמיון ביניהם. אם בציורו של פולוק הופיעה ההתזה כביטוי תנועתי־דינאמי וקליגראפי ושימשה לטוויית מרקם צבעים עז וחריף, הרי אצל לואיזאדא - שציורו לירי בעיקרו - מובלעת התנועה החריפה ומושתקת, למען השגת רקמת צבעים מעודנת ושקטה הרבה יותר והדגשת האספקט ההרמוני של המבנה.

ציורו של לואיזאדא הוא ציור אסתטיציסטי בעיקרו. כל פתרון נוקשה או התנגשות ברוטאלית רחוקים ממנו. גם באמצו את התזת הצבע, הריהו משתמש בה באורח מיוחד משלו: להקנות לציור הרמוניה ורכות, בהופיען מעל מערכת צבעונית־כתמית המצויה תחתיה. יש בציוריו שני רבדים שונים: הרובד התחתון, הנעשה ללא התזה, הוא רובד כתמי צבעוני בו אין תנועה - לפחות בחלק מן הציורים - ורובד עליון, שעיקרו התזה, ושתפקידו לא כל כך לבטא תנועה כמו לאחד ולארגן את הרובד שמתחתיו. אין כל פלא שבחלק מן הציורים מופיעה התנגשות מסוימת בין תפיסה דו־מימדית - המעוצבת ברובד התחתי - ובין ההתזות היוצרות אצלו כמעט תמיד תחושה תלת־מימדית. ברוב הציורים מגיע לואיזאדא למציאת שביל הזהב בין שתי נטיות מנוגדות אלה, אך דווקא במוצגים בהם לא נמצא פתרון שלם לבעיה זו, בולט בבירור העיקרון העומד מאחורי ציורו: ההנחה לפיה ציור מופשט, בהישמעו לחוקי הרמוניה פנימית מסוימת, מבטא חוקיות פנימית הקיימת גם בטבע - מחוץ לישותו של האמן. הנחה ראשונית זאת מתייחסת לאדם כאל מיקרוקוסמוס המשקף את המאקרוקוסמוס; על ידי התבוננות פנימה יכול היוצר להגיע לחוקיות הקוסמית. לואיזאדא מפרש התבוננות זו כיצירת הרמוניה, תוך שימוש באמצעי הציור המופשט. לא כאן המקום לבקר או לנתח גישה מעניינת זו, אך כדאי לציין שבמקרה הנוכחי, בין אם הגיע האמן לביטוי חוקיות קוסמית ובין אם לאו, התוצאה הסופית קרובה בעיקרה לאסתטיציזם ודקורטיביות, על מעלותיהם ומגרעותיהם.

אורי ליפשיץ

"אורי ליפשיץ" / הארץ / 22.1.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

תערוכתו הנוכחית של אורי ליפשיץ מצומצמת הן מבחינת היקפה והן מבחינת הטכניקה המיוצגת בה (גואשים/קולאז'ים), ואעפ"כ כראי לעמוד על דרכו כפי שהוא משתקפת כאן.

באורי ליפשיץ נאבקו תמיד שני כיוונים, שלא תמיד עולים בקנה אחד: כיוון גיאומטרי, מדויק וקפדני, השואף לבהירות כמעט מתמטית, מחד גיסא, וכיוון אקספרסיוניסטי־קיצוני, עם גוון כמעט סוריאליסטי, שעוצב לעיתים קרובות על ידי קליגראפיה חופשית מאוד, מאידך גיסא. בציורים האחרונים ניכרת נטייה לצרף שתי מגמות אלה - או, ליתר דיוק, לשלב אותן - במסגרת ביטוי הקרובה ל"פופ־ארט".

ניסיון השילוב בתערוכה הנוכחית מתבטא בציור גופות אנשים - מעוותים ומפותלים (הגוון האקספרסיוניסטי) כשהגוף מעוצב כקליפה ממנה מבצבצים חלקי מכונות, קפיצים (הגוון הגיאומטרי) וחלקי תצלום בארוקיים (אמנות הפופ).

הסגנון הכללי מעורב ביותר, ונראה בבירור שהדגש מושם על ה"הלם המיידי" החשוב כל כך הן לציור האקספרסיוניסטי והן ל"פופ־ארט". עד עתה, אין בכך כל רע. אמנים רבים החשיבו מאוד את כוח המחץ הוויזואלי של היצירה מנימוקים טובים למדי: הקהל של ימינו (כך טענו האמנים) המותקף תמיד ברעש הפרסומת ועשרות הסגנונות השונים באמנות, נעשה בעל "עור עבה": יש הכרח לפרוץ דרך חומה זו של אי־רגישות, דבר שאפשר לעשותו רק אם יש ליצירה כוח מחץ רב הבולט ממבט ראשון; אם לא יהיה מחץ כזה ממבט ראשון - פשוט לא יהיה מבט שני; יש למסור את הכול מיד בהתחלה. המסקנות הנובעות מגישה כזאת יכולות להיות מפורשות על ידי האמן בשתי דרכים: א. ההלם יכול להתפרש כמשהו החייב לשכנע את המסתכל למבט שני: מבט שרק בו יראה את הערכים המעודנים והחשובים יותר ואת התכנים ההווייתיים שמעבר לקליפת ההלם; ב. פירוש אפשרי אחר - יש למסור את הכול בבת אחת; יש לרכז את כל היצירה וכוחה למכה אחת מכרעת; ההתרשמות היחידה הקובעת היא הראשונה; לאחריה אין כלום. המסקנה הנובעת מגישה שנייה זו היא, שאם אין מבט שני, גם לא כדאי להקפיד על מבנה מדויק ומעודן יותר - בלאו הכי אין הוא חשוב.

לאורי ליפשיץ, יש, כאמור, נטייה חזקה מאוד להשתמש בשיטת ההלם. דא עקא, שלאחר ההלם הראשון (הקיים, פחות או יותר), עומד הצופה שעבר על הקליפה, נוכח המבנה והתוכן הפנימיים יותר ומתברר לו ששם לא הכול שפיר. מה, איפוא, נותר אחרי "המכה הראשונה"? נותר ציור בעל אפשרויות רבות, שכמעט אינן מנוצלות. המבנה מרושל ומעובד בגולמנות, הסגנונות השונים לא אורגנו למערכת אורגנית אחת, מודגשים מאוד אלמנטים ספרותיים שלא קיבלו עיצוב ציורי, אין חלוקה סבירה ו/או שיווי משקל בין פרטים דקורטיביים - בארוקיים במהותם - ובין עיצובים אקספרסיוניסטיים שכל עיבודם שונה לחלוטין. יש הצטעצעות רבה מאוד, המופגנת בווריאציות על הנושא "הדהמת הקהל" (במקום הבובות בהן השתמש אייקה בראון, מופיעים אצל אורי ליפשיץ קטעי צילומים, המציצים מתוך איברי הגופות העירומים - ומותר לקורא לנחש מתוך איזה איברים). וזה אינו הכול - יש עוד ועוד.

מעניין לציין שבציורי השמן שונה המצב לעיתים קרובות: הם בנויים ביתר קפידה, עיצוב החלל אחראי יותר ויש ארגון האלמנטים השונים. נראה שאורי ליפשיץ הגיע לפרשת דרכים: בציורי השמן הוא מתקרב עד סיכון לציוריו של הסוריאליסט מאטה; דרך זו, דומה שהיא חסומה בפניו מאחר שבבר נכבשה על ידי אחרים (למשל. הצייר האיסלנדי פארו, שביקר בארץ לפני מספר שנים). מאידך גיסא, נטייתו הטבעית של ליפשיץ לגרוטסקי, המתפרץ והמרגיז (לא מרגיז באמת - רק אמור להרגיז), מקרבת אותו אל אמנות הפופ, עם כל הסכנות השטחיות האורבות בסוג אמנות זה. נרמה שאורי ליפשיץ התקדם בשנים האחרונות בקצב כה מהיר עד שלבסוף בלע יותר ממה שהוא יכול לעכל בזמן כה קצר: החומר ישנו בידיו - אך אינו מעוכל.

הרולד רובין

"הרולד רובין" / הארץ / 4.2.66 / תע' יחיד / גלריה "אורית" / תל־אביב

בתערוכת היחיד הראשונה בארץ מפגין הרולד רובין סגנון מגובש למדי. אף שחלק מהמוצגים בתערוכה נעשה תוך שימוש והעזרות בצבע (שאפילו מופיע בטכניקות שונות), הרי עיקר סגנונו של הרולד רובין נוצר משימוש מיוחד בקו ועיצוב כמעט פיסולי של הנפחים והחללים. ייחודו של הצייר הוא ביכולתו להתוות מערכות קוויות רתמיות, בהן הוא מגיע ליחסים ההרמוניים ביותר בין הקווים. הדיוק הרב במציאת היחס ההרמוני הבין־קווי, שהוא כמעט מלודי, בולט אפילו אם תעשה השוואה בין ציורו לבין ציורם של מספר אמנים הקרובים לאותה גישה, כגון איזהו טאנגי, רופינו טמאיו וחואן מירו: אצלו, כמו בציורם, בולטת הנזילות והדינאמיקה הריתמית של הקו, אך בעוד שאצל אמנים אלה מצויים תמיד ויתורים חלקיים על היחס ההרמוני של הקו לטובת היחסים המורכבים יותר שבין הקו והצורה המוגדרת על ידיו, הרי אצל הרולד רובין ישנה שמירה חמורה מאוד על היחסים הבין־קווים, המקבלים תוך כדי עיצובם גוון אסתציסטי וכמעט גראפי. בדרך ציורו של רובין נוצר, איפוא, יחס מיוחד בין ההתפתחות הקווית ובין העצמים הנוצרים על ידי התפתחות זאת: העצמים - המשמשים לצייר כאבני בניין למבנה הציורי במובנו הרחב יותר - אינם יסודות ראשוניים במלוא מובן המילה: הם תמיד מותנים ונוצרים על ידי יחסים קוויים הקודמים להם ומגדירים אותם. משימוש זה נוצרת כפילות מוזרה: מחד גיסא, לפי תוכנם הציורים הם אקספרסיביים ורבי מתח ומורגש בהם צד סוריאליסטי רב עוצמה; מאידך גיסא, מבחינת עיצובם הקווי ההרמוני, יש בהם דיוק חסר טעויות, המקנה להם גוון קלאסי ורגוע. בלשון אחרת: מול התוכן האקספרסיבי והסוריאליסטי בו מודגשת ונמסרת חווית איום, חרדה ובעתה, ניצב העיצוב הקווי המתון, הרתמי והגראפי, שיש בו אפילו קרירות לא רגשית מסוימת. יתר על כן, היחסים בין קשת וקשת, תנועה מול תנועה וגוש מול גוש הם כה מדויקים, עד שנוצר שיווי משקל ואיזון המקנים לציורים תחושה סטאטית למדי.

כאשר נאמר כאן שהעיצוב הקווי הוא מדויק כל כך, אין להבין תיאור זה כרמז לכך שיש עקבות של עיצוב אינטלקטואלי בלבד בציורו של רובין: היפוכו של דבר, הקו הוא ספונטאני, שוטף וחופשי לחלוטין. שטף וקלות אלה עוד מוסיפים נימה של חוסר מאמץ להתפתחות הקווית ומבליטים את הניגוד בין התוכן והקו.

שמעון צבר

"שמעון צבר" / הארץ / 11.2.66 / תע' יחיד / גלריה "אורית" תל־אביב

רישומיו של שמעון צבר נושאים עליהם חותם מיוחד משלהם. שיש בו מעלות ומגרעות. המעלות - ותמיד נעים להתחיל באלה - מאופיינות בביצוע חופשי וספונטאני, כושר לתפוס רגע של הווי, וביטוי מעין נאיבי, שיש בו הרבה מהלבביות. לאמיתו של דבר, יש ברישומים אלה אולי משהו יותר מאפיון "רגע של הווי": המבנה הקשתי־גותי המופיע בענפי העצים שלפני הכנסייה ברישום "נוטרדאם", חורג מסתם אפיון של מקום ומרמז למבניות שהיא מעבר לתיאור נוף; הפירוט של כל לבנה ולבנה ברישומים המתארים את יפו, מקנה לרישומים אלה אווירה פרימיטיבית מכוונת ומרמז לראשיתו של סגנון אישי. יחד עם כל אלה, עדיין ניכרת ברישומים, הרבה יותר מן המידה, הנטייה לרפורטאז'ה ולגראפיקה מסוגננת. חרות הביצוע והרמזים המבניים אינם יכולים לבוא במקום תפיסת עולם אורגנית, החודרת דרך כל העולם החזותי ומעצבת אותו למופע אישי ומיוחד.

אגי יואלי

"אגי יואלי" / הארץ / 11.2.66 / תע' יחיד / פיסול קרמי / גלריה "הדסה קלצ'קין" / תל־ אביב

בפסלוני החיות מהקרמיקה של אגי יואלי יש, ללא ספק, קסם רב. צורה וחוש מעודן ליחס בין הפרטים הדקוראטיביים לבין החלקים הבלתי מעוטרים שבפסל; מצירוף שני אלה הצליחה לעצב את פסלוני החיות ולהקנות גם משהו מהחומרה הארכאית וגם הרבה הומור חמים.

הנימה של הפשטות הארכאית מקנה לפסלים מעין שורשיות, היונקת מהפיסול העתיק, עם חומרתו המיוחדת. יחד עם זאת, מרוככת חומרה זו על ידי העיטורים שנעשו בכושר המצאה מקסים ובטעם רב. התוצאה היא בהירות צורנית ותחושת הומור ומשחק שאינם הופכים אף פעם להתחנחנות - למרות שתמיד הם מלאים חן. ראוי לשבח גם האיפוק הצבעוני, שאינו מטשטש את תחושת החומריות של החרס ואינו מתחרה עם משחקי הטקסטורה הרגישים.

חנה בן־דב

"חנה בן־דב" / הארץ / 4.3.66 / תע' יחיד / גלריה "הדסה קלצ'קין" / תל־אביב

וידוי של מבקר: תערוכתה של חנה בן־דב הביאתני במבוכה מסוימת; איני יודע כיצד לכתוב עליה. אפשר לכתוב: זה ציור. התרשמתי, נהניתי, אך אינני יודע אם זה מה שקרוי ביקורת. נדמה לי שביקורת אינה אמורה לבטא את התרשמויותיו של המבקר, אלא, אם הדבר אפשרי, לנסות לסמן את עקרונות המבנה והארגון הפנימיים של היצירה, את התכנים אליה היא מתייחסת, ובכך לנסות ולקרב את הצופה לציורים (וכל זה מעבר לדיון מעמיק יותר ומהותי יותר באשר לתפקידה של הביקורת - אם אמנם יש לה תפקיד כלשהו). במקרה זה, אם כי כאמור נהניתי מהציורים, איני מאמין שניתוח צורני יסביר די הצורך: לא שהדבר אינו אפשרי - הוא אפשרי בהחלט; אלא שנדמה לי כי במקרה זה אינו יעיל, ואפילו במידה המועטה של יעילות האפשרית במקרים אחרים. כל מה שיכול אני להציע הוא לבקר בתערוכה, להתבונן במרקם הצבעוני וליהנות.

פנחס עשת

"פנחס עשת - פסלים ורישומים" / הארץ / 4.3.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

תערוכה צנועה בכמותה, אך רבת עניין באיכותה, היא תערוכתו של פנחס עשת הכוללת פסלים ושמונה רישומים. הבעיות המעסיקות את עשת הינן שאלות פיסוליות טהורות: מה קורה לצורות נפח ראשוניות בעת המפגש ביניהן? או, במקביל לכך ובעת ובעונה אחת, כיצד נוצרת ההפרדה בין צורת־אם ראשונית, המתפרקת לצורות־בת? לדעתו של פנחס עשת קורה כאן תהליך כפול: התפרקות והתמזגות בעת ובעונה אחת: כיצד אפשר לתאר ולבטא תהליך כזה בפסל?

סביב כל צורה נפחית קיים, לפי תפיסה זו, מעין שדה־כוח הנובע ממבנה וממהות הצורות וכולל גורמי תאוצה מושכים וגורמי תאוצה דוחים. במפגש בין שתי צורות נפחיות כאלה, כל אחת בעלת "שדה משיכה ודחייה" משלה, נוצר בין הצורות יחס הדדי ולפיו משתנה כל צורה בהתאם לחברתה. דוגמא פשטנית תעזור להמחשת תהליך זה: קו, המצוי בחלל שליד נפח כדורי, יתחיל להתעצב עקב השפעת נפח הכדור עליו; בקטע הקרוב יותר לכדור יימשך לעבר הכדור, בעוד שבקצוות הרחוקים יותר יפנה מהכדור והלאה, תוך ניסיון לשמור על אופיו המיוחד ולהיחלץ מ"משיכת" הכדור; התוצאה תהיה, שהקו הישר ייהפך לדמוי קשת וצורתו תהיה מותנית ביחס שבינו לבין הכדור. במקביל לכך, תחול גם בכדור תמורה - אמנם קטנה יותר, בגלל המסה העדיפה של הכדור - בהתאם להשפעתו של הקו. פנחס עשת בודק בפסלו את האירועים במפגשים כאלה מנקודת מבט כפולה: המפגש - בהתקרבות השואפת ליצור צורת־אם אחת: ובו בזמן - המפגש כניסיון ניתוק, הפרדה ואינדיווידואציה של הצורות.

אם נזכור - כפי שעושה זאת הפסל - שנפח אינו רק גבול שבתוכו מוגדרת יחידה אוטונומית נבדלת, אלא, לא פחות מכן, צומת־חלל, אפשר יהיה גם להבין את סיבת העיצוב המיוחד בו נוקט עשת בבנותו את יחידות הנפח: השימוש ב"גזרות" מרותכות, בשקו הריתוך מסמן מעין גבישיות של הצורה הנפחית, ומרמז, גם בנפחים סגורים, על מבניות פנימית. במקום צורת נפח סטאטית ואטומה נוצר, עקב עיצוב זה, קרום גמיש, חי ונושם.

אילוסטרציה מבהירה לדינאמיקה הפנימית של פסלים אפשר למצוא ברישומים הפיסוליים המוצגים בתערוכה. פנחס עשת מצא לעצמו טכניקת רישום המתאימה במיוחד לביטוי השקיפות והמבניות של פסליו ונוח מאוד להיעזר ברישומים בדי להתקרב לתפיסתו התלת־מימדית, הבאה לביטוי מלא בפסלים.

גילה צור

"גילה צור" / הארץ / 1.4.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

דרך ארוכה עברה גילה צור מאז תערוכת היחיד האחרונה מפרי מכחולה, שנערכה לפני כשנתיים. סגנון ציורה, שכבר אז היה אישי ומיוחד, התגבש בינתיים, לוטש והתעצם. בתערוכה הנוכחית נראה שהציירת הפיקה הרבה מלימוד סוד הצמצום: המבנה בציוריה מרוכז ובהיר יותר, מערכת כתמי המכחול משולבת באורח הדוק יותר עם הקוויות של הפחם, וכל אלה יחד מותאמים יותר למושא הפיגורטיבי.

גם הצבעוניות, שבתערוכה הקודמת עדיין לא השתלבה היטב עם המבנה השחור־לבן, מופיעה עתה בקשר אורגני עם הרישומים.

עם הריכוז והצלילות שהושגו בתערוכה הנוכחית, וסילוק הניגוד בין דרך העיצוב והתוכן הנובע מהמושא הפיגורטיבי, נחשף בעוצמה רבה יותר גם עולם התוכן של ציורים אלה. תוך עיוות אקספרסיבי של הדמויות, מציגה גילה צור בעת ובעונה אחת גם צד מאוים, וכמעט אכזרי, וגם צד מלא היתול והומור. פני המסכות והחיות מהווים צירוף של מפלצות ילדות שובבות ומוזרות השייכות לעולם הדמיון והאגדה, וגילומי דינאמיקה פנימית של מושאים ריאליים לגמרי, כגון חתול או אדם מסוים.

אברהם בינדר

"אברהם בינדר" / הארץ / אפריל 1966 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

בתערוכתו של אברהם בינדר אפשר להבחין בקבוצות ציורים המאפיינים מעין שתי קצוות בציורו; קבוצה ראשונה מאופיינת על ידי ציורים המעוצבים תוך שימוש מרובה בריבועים צבעוניים - מעין קרובי משפחה רחוקים מאוד של "ריבועי הקסם" של פול קליי: וקבוצה שנייה, בה נראה כאילו כוסה רוב רובו של המשטח הצבעוני בצבע אחיד כחול בכמה גוונים ונותרו רק מספר רמזים של המבנה התחתי המהווים את עיקר המבנה הפיגורטיבי.

בקבוצת הציורים הראשונה קיימת דחיסות ועומס צבעוניים וצורניים מרובים, שאין להם כל הצדקה, לא מבחינת המבניות הכללית ולא מבחינת הנושא הפיגורטיבי המעוצב. דחיסות זו, שייתכן מאוד שהיא נובעת מרצונו של אברהם בינדר לכפות מבניות מופשטת על מושא פיגורטיבי, מבלי להיות מוכן לוותר על שפע הפרטים של שני אלה, פוגמת בסופו של דבר אפילו באספקט הדקורטיבי של הציורים. הקבוצה השנייה, לעומת זאת, סובלת מפשטנות יתר: הקטעים שנותרו לאחר הכיסוי בצבע העילי הם אמנם צבעוניים, אך עם כיסוי שאר השטח הוצאה צבעוניותם מכל הקשר ונותרה שבורה ושרירותית. בכמה מציורים אלה מופיע שימוש בפרספקטיבה דרמטית - נושא שהוא כנראה חביב על בינדר, מאחר שהופיע גם בתערוכתו הקודמת. העיצוב הצורני והרמזים הצבעוניים המופיעים בציורים אלה מעוררים שאלות לגבי תוכנם. כאשר צייר רובר דלוניי את הסדרה המפורסמת של הווריאציות על נושא "מגדל אייפל", השתמש אמנם בפרספקטיבות העלולות, במבט ראשון, להיראות דומות לאלה שב"עמוד החשמל" של בינדר; אך ברקע ציוריו של דלוניי היה נסיון לעצב חלל קוביסטי, ליצור דינאמיזציה של החללים ושימוש מיוחד בהרמוניות צבעוניות; כל אלה אינם מופיעים בציורו של בינדר; נותרות רק הפרספקטיבות בלבד; האם זה תוכן מספיק לצייר החי והפועל ב־1966?

בצלאל מן

"בצלאל מן" / הארץ / אפריל 1966 / תע' יחיד / פיסול / גלריה "לים" / תל־אביב

תערוכת בכורה של הפסל בצלאל מן בתל־אביב נפתחה בימים אלה בגלריה "לים". עם פתיחתה, פועלות בת"א-יפו למעלה מ־20 גלריות לאמנות, להוציא תצוגות המתארעות מדי פעם באולמות שאינם גלריות. בגלריה החדשה אפשר למצוא אוסף דברי אמנות מסוגים שונים: ציור, פיסול, קרמיקה, באטיק, תכשיטים, אמנות עממית וכו'. בין האמנים שיצירותיהם מוצגות במקום: קיקואין, קרמן, מאנה כ"ץ, שלמה ויתקין, דוד לן־בר, דוד כפתורי, חנה אשל, אליהו גת, יוסל ברגנר, שמעון אבני, אלימה, חיותה בהט, ציונה שמשי (קרמיקה ובאטיק), ג'ניה ברגר (קרמיקה) מינה זקס (קרמיקה), כסילה (תכשיטים) ורבים אחרים.

הגלריה נפתחה בתערוכת הפסל בצלאל מן, איש קיבוץ עברון. פסליו נעשו מגרוטאות ברזל ועובדו באופן שכמעט לא נותר זכר לנוקשותו של הברזל הגולמי; מבחינה זו, אין הבדל אם החומר נלקח מגל הגרוטאות בגלל צורתו, שהתאימה לרעיונותיו של הפסל, או עוצב במיוחד לצרכיו של כל פסל ופסל. פסליו של בצלאל מן הם פיגורטיביים ונושאים אופי עיטורי־בארוקי. החומר הנוקשה והגס עובד ורוכך עד שהוקנה לו גוון אלגנטי ודקורטיבי ביותר. לעיתים לובשת המתכת אפילו מראה של תחרה עדינה, המדגישה את הנטייה הבארוקית של הפסל.

אוזיאש הופשטטר

"אוזיאש הופשטטר" / הארץ / אפריל 1966 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

רישומיו של אוזיאש הופשטטר מהווים מופע מיוחד באמנות הישראלית: סגנון אישי ביותר, שלמרות היותו מקביל למספר אסכולות, הריהו בכל זאת מחוץ להן. בתערוכה הנוכחית מופיע שלב נוסף בהתפתחות רישומו של אמן זה. הגוון האקספרסיוניסטי החריף, שאפיין את כל ציוריו הקודמים, עדיין קיים, אך הפעם מובלט יותר האספקט הסוריאליסטי־פנטאסטי שבעולמו הציורי של הופשטטר. הרישומים נעשו בטכניקה קפדנית יותר מאשר אי־פעם והעיצוב הזהיר מקנה לדמויות המוזרות שברישומים מעין פיסוליות שנהבית. העיצוב מסוימת בטכניקת עיבוד הדמויות. השוני הוא בהעדפתו של הופשטטר להותיר את הפיסולי אינו הופך את הדמויות לסטאטיות כלל ועיקר; היפוכו של דבר, הן נזילות ושטופות ומצויות, בעיצומו של תהליך תמורה ושינוי מתמידים. בעולם מוזר ואפל בו שוררים פחדים מאיימים ועליצות מוזרה. מעניין לציין שהפעם בולטת קירבה מסוימת בין המציאות המופיעה בציוריו של הופשטטר, ובין זו שהופיעה בתקופות מסוימות בציוריו של יוסל ברגנר. יש אפילו קירבה הדמויות במצב נזיל ומשתנה ובעיצוב החלל בו נמצאות הדמויות.

דידה עוז

"דידה עוז" / הארץ / 1.4.66 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

בתערוכתה הנוכחית של דידה עוז אפשר לראות צעד נכבד לקראת עיצוב סגנון אישי ועצמאי. ציורה, שבזמנו נשען על האמנות האיטלקית ושאב מצורות הארכיטקטורה הרומאית ואווירתה החמורה והאפלה, נהפך עתה למופשט בעיקרו, צבעיו נתבהרו ונעלם ממנו חלק מהנוקשות שאפיינה אותו בעבר.

הציורים בנויים צורות צבעוניות רחבות, בעלות טקסטורות מיוחדות החוזרות בציורים השונים. עקרונית, הציורים הם דו־מימדיים, אך הטקסטורות החוזרות, העשויות בהנחות צבע רכות על צבע בסיס משוות למשטחים דו־מימדיים אלה תחושה של השתברות ורגישות שאינה מופיעה ברגיל במשטחים דו־מימדיים. בכמה ציורים משתמשת דידה עוז גם בהדבקות נייר ומשלבת אותן במבנה הציורי. הדבקות אלה יוצרות בעיה מיוחדת: הנייר המודבק הוא חד־צבעי, חלק וחסר טקסטורה, בעוד שהמשטחים האחרים בעלי אופי אחר למדי וקשה לשלבם עם הנייר; בעיה זו עדיין לא נפתרה באורח מספק, אם כי גם במצב הנוכחי אין ההתנגשות בין הנייר והמשטחים בעלי הטקסטורות מפריעה במיוחד. למרות הדינאמיקה המושגת על ידי הצורות החופשיות והשימוש הרגיש והנכון בקו, יש עדיין נוקשות מסוימת בציורים. גם השימוש הרב והחוזר בסוג אחד של טקסטורה - למרות היותו עשוי ברגישות ובידע טכני - גורם לאחידות רבה מדי המפנה את תשומת הלב, יותר מכפי הצורך, לאספקט הטכני והביצועי של המוצגים.

מנחם גפן

"מנחם גפן" / הארץ / 1.4.66 / תע' יחיד / גלריה "אורית" / תל־אביב

בתערוכה הנוכחית של מנחם גפן מתבלט ביתר שאת כיוון שהחל להתרכז בזו הקודמת: הכיוון של אסתטיזם לשמו. כמעט כל הדמויות להוציא את הפורטרט של חנה רובינא, הן וריאציות של סכימה אחת, המשמשת שלד לצבעוניות פסטלית של גוונים ורודים, ירקרקים, סגלגלים וכחלחלים. הסולמות הצבעוניים הרכים הופכים את הציורים לדמויי שטיח דקורטיביים. הרגשת הקרירות הרגשית והאסתטיזם לשמו, שנרמזו כבר, קובעים בתערוכה העכשווית את נימת התערוכה כולה. גישה אסתטיציסטית זו באה על ביטויה הבולט גם ברישומים המופיעים בתערוכה. ברישומים נראה בבירור שהצייר - דווקא משום שניחן ביכולת טכנית מלוטשת מדי - מעדיף להיצמד ל"נעים לעין" הקשור במושג של טעם טוב, במקום לצאת מנקודת מוצא חווייתית־אישית, המטילה ארגון מסוים על העולם: גם אם ארגון זה אינו תמיד "נעים לעין" במובן המקובל. נוכח תערוכה זו מתעורר החשד - חשד המוגבר גם מהעובדה שמספר ציורים המוצגים בתערוכה כבר הופיעו בתצוגות קודמות - שציוריו העכשוויים של מנחם גפן נוצרו שלא מתוך דחף אמנותי ושאיפה לגלם עולם פנימי. מבחינה טכנית אין כל פגם בציוריו של מנחם גפן: המבנה מדויק למדי (אם כי סכימטי), הצבעוניות מעודנת ועשויה כהלכה והסגנון עקבי ואורגני - אך הכול קפוא, סלוני, חיצוני וחסר הניצוץ הפנימי, אותו מנסה אמנות למסור ושבלעדיו אינה אלא קליפה.

אברהם אופק

"ציורי אברהם אופק" / הארץ / 15.4.66 / תע' יחיד / גלריה "אורית" / תל־אביב

בתערוכתו הנוכחית מעצב אברהם אופק וריאציה חדשה ועצמאית על נושא שהעסיק אותו, בפנים שונות, זה מכבר. אם בציוריו הקודמים היתה נטייה להציג את מושאיו בסגנון דומה לזה של ימי־הביניים ולהגדיר את הצורות באורח דו־מימדי, הרי בתערוכה הנוכחית מעוצבות הדמויות בעזרת מערכת כתמים המקנה להן נפח מסוגנן. כתמים אלה, המהווים מעין הצללה המעצבת את נפחן של הדמויות, מעניקים להן מסה, משקל ומגושמות (הפעם - במובן חיובי) של עובדי אדמה היונקים ממנה את מקור חיותם ותוקעים בה שורשים. במקביל לדרך עיצוב זאת, מתקרבים גם נושאיו של אופק לחיי כפר הקשורים בעבודות האדמה, בבקר ובחקלאות. כל אלה משתלבים לסוג חדש ואילוסטרטיבי מאוד של ריאליזם. כמובן שיש במקרה זה לנהוג מידת זהירות במונח "ריאליזם". הריאליזם אינו כל כך ריאליסטי, אלא ציור מסוגנן מאוד, שנשמר בו אספקט עיצובי המדגיש את הליריות שאפיינה כל כך את ציורו הקודם של אברהם אופק. זהו ריאליזם המתבטא בצמידות לתכנים פסטוראליים, לקוחים מחיי החקלאי והאדם הקשור לאדמתו.

בתערוכה ניכר שחל אצל אברהם אופק שחרור מסוים מהדקדוק הגראפי שאפיין את יצירותיו הקודמות; שוב אין הצייר חרד מחיפוש חופשי יותר על הנייר המצויר - דבר המקנה גוון ספונטאני יותר וציורי יותר. יחד עם זאת נשאר - ואפילו התחזק - הכיוון האילוסטרטיבי בציוריו של אופק והוא בולט מאוד דווקא עתה, עם היות ציוריו אישיים יותר.

אריה ארוך

"אריה ארוך" / הארץ / 23.4.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

אין ספק שתערוכתו הנוכחית של אריה ארוך, בה מוצגים ציורים בצבעי גיר על נייר עיתונים מודפס, הינה אחת התערוכות רבות העניין והבשלות ביותר שהוצגו בזמן האחרון. התקופה בה צייר האמן בנוסח "ציור ילדים" קרבה אותו לראייה רעננה, חיה וראשונית יותר והעמיקה הרבה את רגישותו לשימוש בקו, צבע, צורה וטקסטורה - דבר הנותן אותותיו בתערוכה הנוכחית. מאותה תקופה רכש אריה ארוך גם את יכולת המשחקיות (playfulness) הבאה על ביטויה העשיר והרגיש בציורים. כמעט שאי אפשר להתחמק, בהקשר זה, מהשוואה לאמנותו של פול קליי: גם אצל קליי וגם אצל ארוך קיים קשר הדוק לציור ילדים המתבטא בראייה הראשונית, במשחק הציורי ביסודות הפלסטיים, ובאי הכפיפות לכללים מקובלים. אך בעוד שאצל קליי ניכרים הנימים הרומנטיים, הנטייה לפנטאסטי והנטייה למשחק שיש בו גוון אינטלקטואלי, הרי אצל ארוך מורגש הרבה פחות התחכום (sophistication) ואין כל נטייה

רומנטית; במקומה יש פיוט - פחות מאופק מזה של קליי - של צבע והשתברות גוונים רוטטת, המזכירה בכמה קטעים את השתברות הצבע של בונאר. הטכניקה המעורבת של נייר עיתונים מודפס וצבעי גיר, מנוצלת היטב על ידי האמן: צבעי הגיר מאפשרים לו להשיג קטעי חומריות רב־גוניים, שעושרם אינו נופל מאלה העשויים בצבעי שמן והמשתלבים יפה עם צבע הדפוס המשמש להם מצע, רקע והשלמה. לעיתים מופיעה מעין התנגשות בין השימוש החופשי, והתנועתי מאוד, בצבע הגיר ובין המשטחים החלקים (מבחינת טקסטורה חומרית) של הדפוס; אך התנגשות זו תמיד מכוונת ומבוקרת במלוא הרגישות הציורית ומאפשרת שילוב הדפוס והגיר ליחידה אמנותית שלמה.

שמואל סולץ

"שמואל סולץ" / הארץ / 10.4.66 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכת הבכורה של שמואל סולץ מאפשרת עיון מחודש בהתפתחותו של מדיום ציורי חדש שהתווסף לאמנות הפלסטית בעשור האחרון. כאשר החלה, לפני כעשר שנים, קבוצה של אמנים ספרדיים צעירים שהתרכזה בברצלונה, להשתמש בחומריות כמדיום עיצוב וביטוי ציורי, היה בכך משום פתיחת אופקים חדשים והצבעה לאפשרויות העשירות הטמונות כאן. תוך עשר שנים, הפך השימוש במדיום החומר להיות מקובל ביותר בקרב האמנים ולאחר תקופת התמכרות קצרה ואינטנסיבית התבהרו למדי גם תחומי השימוש בו. התברר, למשל, שהחומר כמוהו כצבע, צורה או קו, מאפשר מסירת תכנים שונים ובכך מהווה מדיום עשיר למדי; הובהרו פחות או יותר היחסים בין חומר וצבעוניות, חומר ורקע, חומר וחלל וכו'. אמן המשתמש כיום במדיום זה שוב אינו בא אל קרקע בתולה ואינו יכול להסתפק בהצגת חיפושים בלבד; נדרשים ממנו הבנה חודרת יותר ורגישות למדיום זה שאינה פחותה מהרגישות וההבנה הנדרשים בעת השימוש בצבע השמן, המים, או הגואש.

שמואל סולץ מעצב את ציוריו בעזרת מדיום החומר. לשימוש המקובל (וכיום, אפילו השגרתי) בחומר, הוא מצרף לעיתים, כרקע - הדבקות שעליהן מונחות צורות החומר. על המבנה שנוצר, מצרף שמואל סולץ תילי מתכת דמויי קפיץ ולעיתים אף חלקי מכונה. קפיצים אלה צריכים להיות המומנט הדינאמי־קווי במערכת החומרית־סטאטית של מבנה הציורים. מאליה צפה ועולה השאלה על דבר היחס בין רקע ההדבקה, מבנה החומר וסלילי המתכת. נראה שיחס זה, במקרהו של שמואל סולץ, הוא פרובלמטי למדי. דוגמה טובה יכול להיות בירור היחס בין ההדבקה, המשמשת כרקע, לבין מבנה החומריות שמעליו. ההדבקה צבעונית

יוצרת הרגשה תלת־מימדית, החומריות, לעומת זאת, הינה בטבעה אדישה מבחינה צבעונית ודו־מימדית במהותה. השאלה המתבקשת מאליה היא: אם מתייחס שמואל סולץ לצבעוניות ההדבקה בלבד, מדוע לא הסתפק בגיוון הרקע בשיטות המקובלות, היינו, למה נזקק להדבקה?

מאידך גיסא, אם הוא מתייחס לתלת־המימדיות של הרקע (כפי שמימד זה נרמז בהדבקה), כיצד מתחבר חלל זה עם דו־מימדיותו של החומר? נראה שאם בכלל הובאו גורמים אלה בחשבון בעת העיצוב הציורי, הרי המשקל שניתן להם היה בעל ערך משני בלבד; כנראה שמה שנראה חשוב הרבה יותר לצייר היה השיקול הדקורטיבי־אסתטי במובנו הפשטני של מושג זה; היינו, במקום להתייחס לחוויה שתשמש מעין "אידיאה מדריכה" ולפיה תימדד התפתחות הציור, יש כאן שאיפה ליצור "ציור יפה", לפי טעמו והתפתחותו של המצייר. אישוש נוסף להשערה זו אפשר למצוא באופן צירוף היסוד השלישי שהוזכר - סלילי התיל וחלקי המכונה. אי אפשר, מבחינה אמנותית, "לזרוק" לתוך המבנה הציורי יסוד, ללא כל ניסיון לשלבו בכלל הציור ולהקנות לו הצדקה פלסטית הולמת. צורת הקפיץ היא צורה דינאמית, תלת־מימדית, בעלת מתח פנימי ומחייבת, בעיקר בקצותיה, שילוב הדוק ביותר לתוך המבנה הציורי, שילוב שיהווה "עוגן", המחבר צורה זו לשאר הצורות המהוות את המבנה. בציוריו של שמואל סולץ מופיעה הצורה הקפיצית, אם יובא בחשבון חוסר שילובה לתוך המבנה החומרי, כגורם אורנמנטלי בלבד; אך גם בכך לא נפתרה הבעיה: גם גורם עיטורי כזה אינו יכול להופיע "יש מאין" ויש לשלבו, אם כי בצורה אחרת, בשאר הציור. דבר זה לא נעשה, ועוד פעם נראה שההסבר היחיד האפשרי הוא חוסר מודעות מספקת של המצייר לבעיות העומדות לפניו וההסתפקות בעיצוב "מוצר נאה".

רפי לביא

"רפי לביא" / הארץ / מאי 1966 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

רוב רובן של התערוכות, ובייחוד אלו של אמנים שכבר הגיעו לשפה עצמאית וגיבשו סגנון אישי, מציגות לפני הקהל שלב מסוים ומוגמר ככל האפשר ביצירתו של האמן. אפילו תצוגות רטרוספקטיביות ערוכות באופן שיאפשר הבחנה ועיקוב ברורים ככל האפשר אחרי כל שלב נפרד בהתפתחותו ותפיסתו של האמן. הצופה המחפש למצוא את המעבר בין שלב אחד למשנהו נאלץ להסיק אותו מהשוואת הדומה שבין שני שלבים עוקבים ואבחון השונה ביניהם. כמעט שאין תערוכות המציגות את תהליכי המעבר המופיעים לפני שלב מסוים ואחריו. מבחינה זו, מהווה תערוכתו של רפי לביא מופע יוצא דופן למדי, בהציגה את תהליך המעבר משני כיווניו של השלב העכשווי. אפשר למצוא בתערוכה את המעבר מציורי הקולאז', שהעסיקו את רפי לביא עד לפני זמן קצר, לעבר הרחבה של "סגנון בסיסי"; וכן קבוצה של ציורים ניסיוניים, המשמשים מעין "תכנית לעתיד". אפשר להבחין בשלוש קבוצות ציורים מהם מורכבת התערוכה: הקולאז'ים של 1965, ציורי השמן של 1966 והמיניאטורות הניסיוניות למחצה, המרמזות לניסיון סינתזה של הקבוצות הקודמות. שלוש קבוצות אלו, תואמות גם את ההתפתחות הכרונולוגית של יצירתו של רפי לביא ומאפשרות הבנה עמוקה יותר של כל התהליך האמנותי כפי שהוא מתבטא בציורו.

בקולאז'ים (1965), עשה רפי לביא ניסיון לשלב את כתב היד הקווי שהפך כעין סימן היכר ליצירותיו עם טקסטורות־שטח, המאפשרות השתלטות על שטחים גדולים. ניסיון זה אמנם הצליח, אך היתה זו הצלחה שמעצם טבעה כללה כמה מגבלות ממנה ובה. השימוש בקולאז'ים איפשר לצייר לארגן רקע מצוין ובנוי היטב לתנועה הקווית החשובה לו כל כך, אך מנע ממנו לנצל את אפשרויות השימוש בשקיפות הדרגתית של הרקע. חלק מבעיה זו נפתר, פחות או יותר, על ידי ניצול ניירות שקופים למחצה בקולאז'ים (והשגת משטחים שקופים יותר בעזרתם), אך גם פתרון זה היה רחוק משלמות: לא נוצר מעבר ממשטח שקוף למשטח שכן, אטום יותר. תוך כדי כך, נוצרו גם בעיות נוספות: כיצד להתאים את התנועה הקווית והדינאמית ולהביאה לאורגניות מספקת עם משטחי הרקע הנוקשים יחסית שנוצרו על ידי הקולאז'? כיצד לשלב את הטקסטורה הנתונה והסדורה מראש בהדבקות (למשל, האותיות שבהדבקה העשויה מנייר מודפס) עם הקו החופשי מאוד שנעשה מעליה? רפי לביא ניסה להתגבר על בעיות חדשות אלה בשני אופנים, שהופיעו לעיתים קרובות משולבים: שימוש גדל והולך בקו צבעוני, שישתלב עם רקע הקולאז' וניסיון להשיג דירוגי שקיפויות על ידי משיכות מכחול על פני רקע הקולאז' (אגב, אין להבין את השימוש במונח "רקע הקולאז'" במובן שהקולאז' מהווה רקע בלבד. לאמיתו של דבר הוא מהווה חלק אורגני לחלוטין שאינו נופל בחשיבותו מכל רובד אחר שבציורים אלה: תיאור הקולאז' כרקע מופיע כאן אך ורק לנוחיות ההסבר ותו לא). הניסיון לדירוג שקיפויות הקולאז' בעזרת השימוש במכחול הצליח רק למחצה. שקיפות השטח אמנם קיבלה מעברים סבירים, אך בעת ובעונה אחת, היווה חומר הצבע שהונח על פני הקולאז' יסוד זר ומלאכותי משהו, בהכניסו גורם שאינו נובע מהקולאז' עצמו. פורה הרבה יותר היה השימוש בקו צבעוני, שימוש שהמריץ את רפי לביא לעבור לשלב חדש (או ליתר דיוק: וואריאציה חדשה על פיתוח קודם) בציורו. שלב זה מיוצג על ידי ציורי השמן שבתערוכה.

הניסיון שרכש רפי לביא, תוך השימוש בקו הצבעוני, חייב אותו לבדוק מחדש שימוש חדש זה בקו ומיקומו במערכת ציורית טהורה יותר. הקולאז'ים הונחו ובמקומם באה חזרה לציורי שמן ללא קולאז', קרובים בביצועם לאלה שצוירו לפני שנים מספר - אך תוך שימוש בקו צבעוני, הקפדה על ארגון רגיש של מעברים חופשיים ובעלי שקיפות מדורגת במשטחי הרקע ותחילת הופעתו של רקע ירקרק, בפעם הראשונה.

גיוון הרקע מרמז להתפתחות עתידה, שאת כיוונה אפשר למצוא כבר בקבוצה השלישית המוצגת בתערוכה - המיניאטורות הצבעוניות. אם בציורי השמן בלט הקו הצבעוני והתחלת גיוון מרובה יותר של הרקע, הרי במיניאטורות יש כבר העשרת כל המשטח בצבעוניות רוויה, ושימוש חוזר, הפעם מאופק ותכליתי מאוד, בקטעי קולאז'. המיניאטורות משמשות מעין תמרור, המצביע לכיוון שאליו חותר רפי לביא: סינתזה של משטחים צבעוניים בעלי שקיפות מדורגת, קו צבעוני שיתקשר עם המשטחים, אך יישאר, בעת ובעונה אחת, גם יסוד עצמאי־דינאמי, וניצול במידת הצורך - של משטחי קולאז'.

אם כי הכיוון המתבטא במיניאטורות נראה בבירור רב, אין להניח שהסינתזה המאווה תופיע במהירות. יש הבדל רב בין מיניאטורות לבין ציורים גדולים בשטחם. בציור גדול מופיעות בעיות שאינן נראות כלל במיניאטורות וללא ספק יהיה על הצייר לפתרן תוך מפגש ממשי. כל פתרון עיוני אינו מעשי במקרה כזה. ללא ספק יהיה מעניין לעקוב אחרי התפתחות

אמנותו של רפי לביא לאור ההנחיות אותן קבע לעצמו בתערוכה הנוכחית.

רוברט בזה

"רוברט בזה" / הארץ / 6.5.66 / תע' יחיד / 'רטרוספקטיבה' / בית האמנים / תל־אביב

תערוכתו הרטרוספקטיבית של רוברט בזה מעידה שראוי אמן רבגוני זה להכרה הרבה יותר מכפי שניתנה לו עד כה. תערוכתו של רוברט בזה עומדת בסימן רבגוניות ועושר המצאה הנדירים למדי אצל אמן אחד - אפילו אם המדובר הוא בתערוכה רטרוספקטיבית. בתערוכה ציורים בטכניקות שונות - אקוורלים, גואשים, ציורי שמן, עבודות חומר, תבליטים, פסלים ואפילו פסיעת אחדות לכיוון אמנות ה"פופ" והאסמבלאז'. השפע בכיווני היצירה ובטכניקות הוא כה מרובה, עד שבמבט ראשון עלול המסתכל לחשוד שאין כל קו מנחה המדריך את התפתחותו האמנותית של רוברט בזה; אך חשד כזה יהיה עוול לאמן. מבט מעמיק יותר יגלה שיש הגיון רב ועקביות העוברים ומקשרים את היצירות, החל מאלו שנוצרו בשנת 1925 ועד אלו שנוצרו בימים אלה ממש. הקושי הראשון בגילוי חוט־שני זה נובע מכך שהתפתחות יצירתו האמנותית של רוברט בזה מורכבת משני רבדים, שלעיתים מצליח האמן לעצבם לידי סינתזה. רובד אחד הוא זה של המבניות החמורה והקפדנית. רובד זה נוטה לבוא לביטוי שכלתני משהו, מאופק, מופשט יותר, פחות צבעוני ולעיתים אפילו קריר ממש. רובד שני הוא אקספרסיבי, ספונטאני הרבה יותר, תנועתי וזורם, ונוטה לעיתים לליריות מסוימת.

יצירתו של רוברט בזה היא מערכת של ניסיונות שונים לתת לשני רבדים אלה ביטוי בעת ובעונה אחת. לעיתים - כמו בחלק מהאקוורלים המוקדמים והמאוחרים - שולט הרובד הלירי־אקספרסיבי; ביצירות אחרות - במו בחלק ניכר מהתבליטים והפסלים - שולט הרובד הקונסטרוקטיבי; אך גם באלה וגם באלה אין אף פעם התחייבות סופית וחד־משמעית לעבר רובד זה או משנהו: אפילו באקוורלים החופשיים ביותר יש הד ברור לבנייניות התלת־מימדית של הפסלים ואפילו בפסלים החמורים־בנייניים ביותר, יש תמיד הד לתנועה הרכה יותר והעיצוב המרוכך של הליריות.

אפשר לעקוב בקלות יחסית אחר תהליך דיאלקטי זה בהתפתחותו האמנותית של רוברט בזה, אם מתבוננים בשימושים השונים בדרך העיצוב הקליגראפית כפי שהיא מופיעה בסגנונות ובתקופות המיוצגות בתערוכה. כבר בציורים המוקדמים ביותר מופיע מתח בין המבניות ובין הנחת הכתם הצבעוני. הפתרון היעיל ביותר שמצא בזה לבעיה זו - ונראה שפתרון זה, בשינוי נוסח, מופיע עד היום - הוא עיצוב קליגראפי תלת־מימדי. מבנה קליגראפי כזה, בעצם טבעו, הינו בעל גמישות מרובה ביותר: מצר אחד הוא מאפשר, על ידי משיכות שתי־וערב מדויקות, צורת בנייה חמורה, כמעט גיאומטרית; מצד שני, על ידי תנועתיות דינאמית יותר, מתאפשר ביטוי ספונטני, מיידי וניתנת רגישות־מכחול ורתת אקספרסיביים ו/או ליריים. ייתכן שהשימוש במונח "קליגראפי" כאן שונה מעט מהשימוש המקובל והצר יותר במונח זה; אך המינוח אינו יותר מאשר הסכם לשוני; ואם מרחיבים את מושג

הקליגראפיות שיכלול אפשרות לעיצוב תלת־מימדי, יהיה בכך עזר רב להבנת מבנה יצירותיו של רוברט בזה, בבל זאת, אם לא נראה למישהו השימוש הרחב הזה במונח "קליגראפיה", יוכל אולי להיעזר בתיאור הלקוח מתחום המינוח המוזיקלי; לנגד עיני רוברט בזה עומדות תמיד שתי אפשרויות של העמדת צורות זו־מול־זו ושילובן - אפשרות הצבה הרמונית (הקבלה, פחות או יותר, בין קווי המתאר, הצורות והמפלסים), ואפשרות הצבה קונטראפונקטית (נטייה לחיתוך של קווי המתאר - עד כמה שאפשר קרוב יותר לחיתוך השואף לזווית ישרה; כך גם לגבי צורות ומפלסים).

כאן גם המקום להעיר, שכל דרך עיצובו של רוברט בזה היא פיסולית או לפחות תלת־מימדית מעיקרה. גם כאשר המדובר הוא באקוורלים - בולטת תפיסה תלת־מימדית ועיצוב המבנה מראה שעמדה לנגד עיני האמן תפיסה חללית. אמנם באקוורלים מופיע לעיתים קרובות שימוש בטכניקה הקרובה לזו של ציירי המופשט־הלירי; היינו, עיבוד שכבה מעל שכבה, כשכל אחת מהן מהווה רובד עצמאי למדי. אך. שלא כרגיל אצל ציירי המופשט־הלירי, מודגשת בציוריו של רוברט בזה התלת־מימדיות באופן צלול, כשהיא בעלת חשיבות מרכזית הרבה יותר ונעשית שווה בערכה לתנועת המכחול הטקסטורה והמבנה האופקי. ביצירותיו המאוחרות יותר, בעיקר באלה הפיסוליות, עוברת התלת־מימדיות להמחשה ממשית ומעוצבת על ידי פירוק הגוש למעין גבישים, המשמשים כיחידות־מבנה יסודיות, מהן צומחת (או - אם תרצו - להן מתפרקת) הצורה המוגמרת. כמובן שגם כאן נראית בבירור נטייתו הכללית של האמן להציב גושים ו/או צורות בצורה הרמונית או קונטראפונקטית.

עד כאן דובר על הקווים הכלליים ברוב יצירותיו של רוברט בזה אך, כאמור, מצויים בתערוכה ניסויים רבים לכיוונים שונים. מספרם הרב של ניסויים אלה, אינו מותיר כל מקום לשער שאלה הם רק תופעות שוליות בדרך יצירתו. נדמה שהיפוכו של דבר הוא הנכון. אופייניים מבחינה זו הם גם המוצגים הנכללים באופן עיצובם בתחום ה"פופ ארט" והאסמבלאז׳. מוצגים אלה אינם מהחשובים בתערוכה, אך אולי דווקא בגלל היותם חדשים וקיצוניים יותר, יש בהם משום עדות העלולה לשפוך אור גם על הישגיו של רוברט בזה וגם על כמה מהפגמים ביצירתו. מצד אחד, מעידים מוצגים אלה. ממש כמו כל התערוכה, על דחף מתמיד לחדש: ערנות מרובה לכל המתרחש בתחום ההישגים הפלסטיים החדשים ביותר, ביצוע טכני נאה (אם כי לא תמיד מלוטש דיו), עושר ברעיונות צורניים, היכול לספק חומר גלם לכמה וכמה פסלים ויכולת קומפוזיציה מרשימה ביותר; מצד שני, ניכרים ביצירות אלה - ולא רק באלה - חוסר סבלנות מסוים, אי רצון לעבד רעיון צורני עד הסוף וסכנת פשטנות הבאה (ודבר כזה מוכר היטב ממקרים מקבילים בהרבה אמנויות) מעודף של עושר ברעיונות צורניים. אין כל כוונה לטעון באן שרוברט בזה - או כל אמן אחר - חייב לעסוק בסגנון הוואריאציות האינסופיות (ולעיתים קרובות,לאחר פגישה או שתיים, משעממות) שהיתה נהוגה עוד לפני זמן קצר בלבד; אך עליו להיות מודע לכך, ששפע רעיונות צורניים יכול בהחלט לגרום לכך, שאמן ימשיך כל חייו לקפץ מרעיון מקסים אחד למשנהו, מבלי שאף אחד מהם יבוא על ביטויו המעמיק והממצה ביותר.

בכמה יצירות אפשר לגלות אצל רוברט בזה מעין "החלקה" וטשטוש של בעיות ציוריות שלא נפתרו עד תומן (למשל, ניסיון רפה של איחוד צורות בפיסול בעזרת צבע, שאינו פותר את הארגון אלא מנסה לטשטש את הניגודים ולהסוותם; ניקיון העיצוב של החומר, הניסיון ליצור

דימוי של חומריות במקום שאיננה וכיוצא באלה). יש תחושה, שכאשר נתברר לרוברט בזה הרעיון הפלסטי עד תומו - ודבר זה לא קורה לעיתים קרובות, לפני שנגמר הביצוע הטכני וליטושו הסופי - שוב אין לו הסבלנות לטפל בנושא, הנהפך לו לזרא, והוא מעדיף לסיים את היצירה בדרך הנוחה ביותר ולפתור אותה על ידי "קוסמטיקה", כדי שיוכל לעבור ולעסוק בהרפתקה פלסטית חרשה. גישה כזאת יכולה להיות מובנת בהחלט מנקודת ראות פסיכולוגית, אך אין בה כדי להצדיק פגמים ביצירה, מוטב היה, אולי, להפסיק את היצירה בטרם הגיעה לסופה (פיקאסו עושה זאת לעיתים קרובות) מאשר לסיימה בחצי לב.

מרים טוביה

"מרים טוביה" / הארץ / 6.5.66 / תע' יחיד / גלריה "אורית" / תל־אביב

תערוכת הרישומים של מרים טוביה אחידה ומגובשת ביותר מבחינת סגנונה ודרך ביצועה. למרות שכמעט כל המוצגים מהווים חזרה על תוכן אחד וטכניקה אחידה בוואריאציות שונות, אין בתערוכה כל הרגשה של נוסחתיות או שגרה. היפוכו של דבר: ברישומים יש אינטנסיביות ניכרת, דינאמיות וחיוניות. מרים טוביה מנצלת היטב את מדיום הפחם ומשתמשת בו גם כאמצעי לביטוי קווי־דינאמי ורגיש למדי, וגם ככלי לעיצוב חלל ונפחי אור־צל חריפים. שליטתה של הרושמת במדיום זה טובה, והיא משיגה רגישות שטח הקרובה לזו המושגת לעיתים על ידי שימוש בתחריטים ותצריבים מודרניים. באשר לעיצוב הצורני וגילום התוכן החוויתי, אין הדברים חלקים כל עיקר. המבנה ברישומיה של מרים טוביה מגלה בעיה מעניינת: מחד גיסא, וזאת קל לראות כאשר מתבוננים בכל רישום במבט כללי שאינו מתעכב על הפרטים, יוצרת הרושמת מבנה מתערבל ותנועתי, המצוי בחלל רחב ודינאמי; מאידך גיסא - כאשר שמים לב לפרטים מהם מורכב המבנה הכללי הזה - מתברר שהיסודות מהם מצורף חלל זה הם רישום איברי אדם וקטעי גופות, בהם איבר אחד צומח ומצורף למשנהו בצורה המופיעה בדרך כלל בסוגים מסוימים של ציור סוריאליסטי. נשאלת כאן מיד השאלה: מה לחלל הדינאמי והסוחף ולקטעי האיברים? אילו היה החלל מורכב מצורות גוף שלמות ומשולבות, ניחא; דרך ציור כזאת כבר מוכרת היטב מיצירות רבות מתקופת הבארוק והרומנטיקה. אך יש לזכור היטב שבציורים הבארוקיים והרומנטיים היתה היצירה קשורה הדוקות בנושא ספרותי, שהיה מוכר היטב לצופה. יתר על כן, גוף האדם מילא תפקיד של כלי צורני, ממנו נבנה הציור, משום שנחשב להתגלמות העליונה בה מתאחדים צורה ותוכן. גישה זו אינה בת־תוקף במקרה של מרים טוביה. ברישומיה היא משתמשת לרוב לא בגופו השלם של האדם אלא בקטעי איברים נפרדים, המשמשים מעין "אבני מבנה", מהם היא בונה את הרישומים. מבחינה צורנית, אין כל סיבה שמרים טוביה תשתמש דווקא ביחידות צורניות הצמודות להקשר שאינו צורני טהור. ההצדקה לשימוש זה אינה, איפוא, צורנית, אלא, אולי, תוכנית; אך איזה תוכן מיוחד משרתות יחידות איברים אלה? עיון מדוקדק ברישומים מגלה שתוכנם לא היה נפגם כמלוא הנימה אילו היתה הציירת משתמשת ביחידות מבנה מופשטות

לגמרי במקום האיברים הפזורים; יתר על כן, אילו באמת עשתה כך, היתה יכולה להגיע לחופש ביטוי ציורי רב יותר ולשלמות צורנית מלאה ואורגנית יותר (עדות ברורה לכך אפשר למצוא ברישום השלם ביותר בתערוכתה, והיוצא דופן בכך שהוא מופשט לגמרי - הרישום המונח על הכן). אם כך הוא הדבר, אולי ההצדקה התוכנית לשימוש בקטעי האיברים נובעת לא מעצם ביטויים של האיברים בנפרד, אלא מהיותם, כולם יחד, קשורים לתוכן חוץ־ציורי כלשהו (אם בכלל יכולה טענה כזאת לשמש הצדקה לשינויים צורניים). כאמור, התייחסו ציירי הרומנטיקה והבארוק לתכנים חוץ־ציוריים ספרותיים, ששימשו מעין גירוי־מפתח ראשוני לחוויה האמנותית (של האמן - לאו דווקא של הצופה) והיוו רקע תוכני לעיצוב הצורני. ושנית, יש לזכור שתכנים אלה היו מוכרים היטב למסתכלים ורק מהיותם כאלה יכלו למלא את תפקידם כשלד תוכני, המהווה הקשר־רקע לאירועים הציוריים. לא זה המקרה אצל מרים טוביה. אם בכלל היא מתייחסת לתכנים ספרותיים ויש להטיל ספק רב בכך (לא מקרה הוא שאין היא מעניקה שמות למוצגים), הרי שהקשר זה אינו בבחינת ידוע לכלל ולכן אינו תופש כאן. אפילו ההסברים המקובלים על עיוות אקספרסיוניסטי, אינם מתאימים לסוג ציור זה - כשמדברים על עיוות, מניחים במובלע נורמה כלשהי, שכל החורג ממנה יתקרא "עיוות". קטעי הגוף בציוריה של מרים טוביה רחוקים במידה מספקת מנורמה כזאת, עד שאין לדבר עליהם במונחים של עיוות - לפחות לא במשמעות האקספרסיוניסטית הרגילה.

קיימת עוד אפשרות, שההצדקה תבוא ממקום אחר: אחת הבעיות הקשות והמטרידות ביותר העומדות בפני האמן היא הדרך בה יארגן את היחס בין הפרטים והמבט הכללי. יש יצירות שמרחוק, במבט כללי, נראות אורגניות ובנויות כהלכה, אך מקרוב, כאשר רואים את כל הפרטים וקשה מעט להתבונן במבנה כולו, נראים הפרטים המרכיבים את הציור סתמיים ומוקשים. ייתכן - וזאת אפשרות שאין הצדקה להתעלם ממנה - שמרים טוביה מנסה לגשר על הפער העלול להיווצר בין המבט מרחוק והמבט הקרוב, על ידי הענקת אפשרות של גילויים חדשים באשר מתבוננים בפרטים. אם אמנם זו היתה כוונתה של הציירת, הרי שאמנם השיגה את מטרתה - אך במחיר סילוף ציורי כבד ביותר: כאשר נתבע האמן ליצור יצירה אורגנית, חייבת אורגניות זו להישמר גם ביחס שבין הפרטים והמבט הכללי; ודבר זה אינו מתמלא ברישומיה של מרים טוביה, על אף יכולתה הניכרת והכוח שבביטוי הכללי. אחרי ככלות הכל, אפשרי (גם נעשה לפעמים) לצייר פורטרט שיהיה בנוי מאותיות של פרק מספר היסטוריה, למשל. הצייר אפילו יכול לנסות להצדיק שימוש זה באותיות, בטענו שאותו פרק עוסק באדם המשמש מושא לפורטרט. אך צידוק כזה יהיה מגוחך ולא רלוונטי - בין המרכיבים והמוצר המוגמר חייב להיות קשר הנובע (ומקבל ביטוי) בתוך הציור - דבר שבינתיים אינו נמצא ברישומיה של מרים טוביה.

אריה רוטמן

"אריה רוטמן" / הארץ / 20.5.66 / תע' יחיד / תחריטים / גלריה "דוגית" / תל־אביב

בתערוכתו של אריה רוטמן אפשר למצוא מפגן מרשים של שליטה בטכניקות התחריט וניצולן להשגת טקסטורות־שטח שונות. התחריטים נראים אפקטיביים, דקורטיביים מאוד ומרשימים בניקיונם הטכני. עם כל אלה, נראה שיש כאן עושר השמור לבעליו לרעתו: נוצר בתערוכה מין שפע שאפשר למצוא בו, זה ליד זה, את כל האפקטים האופנתיים. בתחריטים אפשר למצוא טקסטורות דמויות קולאז', מעין כתבי יד, אורנמנטיקה פסאודו מזרחית ופסאודו ימי־ביינימית, טקסטורות דמויות אבן, חיות מסוגננות, אפקטים אילוסטרטיביים ועוד ועוד. אמנם הכול עשוי בטוב טעם וידע טכני משכנע, אבל קשה מאוד למצוא מהי עמדתו של הצייר העומד מאחורי שפע אפקטיבי זה. דומה שהמכנה המשותף הוא טעם טוב, אקלקטיות נרחבת וידע טכני. להוציא את האקלקטיות, יש כאן בהחלט תכונות רצויות - אך ספק אם הן מספיקות על מנת ליצור ציור בעל משקל אמנותי הקיים מעבר לערכים דקורטיביים.

יצחק צלניקר

"צלניקר" / הארץ / 27.5.66 / תע' יחיד / גלריה "אורית" / תל־אביב

צלניקר הוא צייר אקספרסיוניסט, לפי מיטב המסורת של אסכולת פאריס היהודית. קרבתו של צלניקר לאנגלסברג אינה רק במוצא ובסגנון כללי אלא גם בכתב היד הציורי, הרגיש מאוד, באווירת בין השמשות האפורה וביכולת לציור בו באה לביטוי מלא רגישות של מכחול קצר־רוח ותנועתי.

החשובים ביותר מבין הציורים המוצגים בתערוכה אינם דווקא הפורטרטים והדוממים, העשויים לפי המסורת האקספרסיוניסטית של אסכולת פאריס - אם כי גם בהם יש יכולת רבה - אלא דווקא הווריאציות על נושא הנוף ההררי. בציורים אלה בא לביטוי עיקר יכולתו של צלניקר.

השימוש במשיכת מכחול מהווה יחידה רגישה ועצמאית, כמעט בנפרד מהגוון בו משתמש הצייר. חופש שימוש זה במכחול לא זו בלבד שהוא מכניס רטט והתרגשות באווירה הכללית, אלא גם מתח הנובע מהיחס בין פיתולי תנועת המכחול ושיווי המשקל שבין תנועות שונות ומורכבות אלה. שלא כאצל הרבה ציירים אחרים, משתלב הצבע האפור היטב בציוריו של צלניקר ואינו נהפך אף פעם להתחמקות מהעמדה צבעונית מחייבת; היפוכו של דבר: הגוון האפור מקבל פה משמעות מיוחדת במינה כאשר הוא משתלב עם כתב היד המכחולי, הרגיש והעצבני.

חנה טברסקי

"חנה טברסקי" / הארץ / 27.5.66 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תערוכה נאה ביותר מגישה הציירת חנה טברסקי. יש בתערוכה זו מיצוי האפשרויות אותן בדקה בציוריה הקודמים והעלתה אותן לרמה גבוהה יותר.

עדיין מופיעים משטחים דו־מימדיים ולעיתים אף רמז לאורנמנטיקה כמעט גיאומטרית;
אך צבעי המשטח נעשים מעודנים ביותר ומקבלים איכות של "צבע צף" העולה כביכול ומשתקף באוויר שלפני הבד. השגת האפקט של "צבע צף", שנעשתה על ידי טיפול רגיש וקפדני בשכבות צבעוניות, זו מעל זו, מאפשרת לציירת למזג את המשטחים השכנים בצורה משכנעת ביותר וללכדם ליחידה כוללת אחת. על "רקע" מבני העשוי כך, מקבלת תנופת המכחול חריפות יתר, מאחר שהצד התנועתי - שאינו בא לביטוי ב"צבע צף" - בולט בה יותר מאשר בציור המסתמך
אך ורק על צבעי משטח.

דווקא הפשוטים והישירים בציוריה של חנה טברסקי הם גם המעולים שבתערוכה. במורכבים יותר מתקשה הצופה לארגן את ה"צבע הצף" ליחידה מלאה ונוצר מתח בלתי רצוי בין העיצוב הגיאומטרי של הציורים, הנוטה להפריך את הצורות, לבין העיבוד הצבעוני, המלכדם.

ז'אן דוד

"ז'אן דוד" / הארץ / 3.6.66 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל-אביב

גלריה חדשה, נאה ואינטימית, גלריה גורדון (רח' גורדון 29), נפתחה בתערוכת ציורים של ז'אן דוד. המוצגים הם וריאציות על נושא צורני: פני האדם. ז'אן דוד אינו עוסק בראש האדם כתוכן או כשלד צורני פלסטי עליו אפשר לעצב תכנים; לגביו, ראש האדם - הפנים, העיניים, הפה ויחסם ההדדי - מהווים מעין גירוי־מפתח לווריאציות צורניות מרובות (בתערוכה למעלה מ־50 מוצגים על נושא זה) הסובבות סביב נושא זה. הפרשנות הרגשית והאווירתית לראש האדם היא כאן פועל יוצא של האווירה הצבעונית, האסוציאציות הצורניות־גראפיות והשימוש בחומרים שונים, ולאו דווקא פיתות הביטוי ההבעתי של פני האדם.

לז'אן דוד יש טעם משובח ביותר ותחושה מעולה לצבעוניות נעימה ועשירה ולקומפוזיציה מעוצבת חלק. אין הוא מנסה להביע תוכן או מערכת התייחסויות לעולם החיצוני ו/או למבנה הצורני־ציורי אותו הוא מעצב, אלא ליצור מוצר יפה ככל האפשר. בכך הוא גם מצליח. ביכולת ובכישרון הוא מתבל את ציוריו בהישגים שהתגלו באמנות האופטית

(אופ־ארט), משחקי החומר (כפי שהופיעו אצל דובופה ואחרים), בגראפיקה של שימוש באותיות ומספרים, בתגליות של פול קליי, פרננד לז'ה ודלוניי, ובסוג הרומנטיקה שאפיין את המודעות והגראפיקה (בחלקה, מפרי מכחולו הוא) של "תל אביב הקטנה" וסגנון תחילת המאה וסוף המאה הקודמת. הוא מצליח לעכל ולארגן יסודות שונים אלה ולעצב מהם מוצגים אורגניים ויפים. אפילו אם אי אפשר למצוא קו אחיד המנחה ועובר בכל התערוכה (להוציא את טעמו הטוב של ז'אן דוד), אפשר למצוא, ללא ספק, שכל ציור וציור נעשה במקשה אחידה ושלמה בפני עצמה. יחד עם כל זאת, חסר בתערוכה פן אחר של האמנות הפלסטית - הצד של הציור כאמנות שאינה עוסקת רק באסתטיציסטי והיפה אלא גם מבטאת תכנים חוויתיים שמעבר ל"יפה ונעים לעין". רמברנדט, פיקאסו, גרינוואלד וגויא אינם תמיד יפים. היפה בציוריהם הוא מעין מוצר לוואי, השואב את חיותו מביטויה של אמת פנימית. אמת זו היא המשכנעת את הצופה שאמנותם היא גם יפה; יצירה חשובה - גם היא נתפסת לעיתים קרובות בתחילה כ"מכוערת", ולאחר מכן מפורשת מתוך החוויה האמנותית אותה היא מקנה, כיפה. היפוכו של דבר אינו נכון.

יכולתו הטכנית של דאן דוד, טעמו המשובח, חוש מפותח לצבע וקומפוזיציה ויכולת המצאה עשירה, מאפשרים לו ליצור ציורים שהינם תמיד ברמה גבוהה ובביצוע מעולה. יתר על כן, נוסף בכמה מהם גם גוון נעים של שעשוע, הומור ואפילו פיוט קל. יחד עם כל אלה - זהו ציור גראפי ואסתטיציסטי מובהק. זה כוחו של הצייר (אם אמנם זוהי מעלה) וזאת גם חולשתו (אם אמנם זוהי חולשה).

חמישה אמנים במוזיאון באר־שבע

הארץ / 3.6.66 / תע' קבוצתית / מוזיאון באר־שבע

פעילותו של מוזיאון הנגב בבאר־שבע, שהחלה להיות סדירה לפני שנתיים בלבד, מספקת עתה לעיר הנגב מקום תצוגה ברמה גבוהה למדי. בתערוכה העכשווית מוצגים חמישה אמנים תושבי
באר־שבע.

משה אגמון מציג ארבעה ציורים, שהם הד חיוור למדי מהאקספרסיוניזם שאפיין צייר זה בעבר. הציור הפך מסוגנן, ספרותי מאוד וחסר תנופה בביצועו. יש קצב ומתח במבנה החוזר של פיתול וקפיצות. אך העיבוד הצבעוני - שכבות שקופות (שנעשו באורח מרושל במקצת) מקפיאות את הקצב הצורני ומותירות רק אספקט דקורטיבי ־אילוסטרטיבי.

שושנה אופרכט מציגה רישומים צבעוניים בסגנון נאיבי־פיוטי. המאחד את הרישומים הוא הניסיון למסור בצורה ראשונית, הקרוב לעיתים משהו לפול קליי, את הנשוא. יחד עם זאת, אין עדיין סגנון אחיד באשר לדרך העיצוב הציורי. בלשון אחרת, המאחד הוא יותר התוכן וזווית ההתייחסות הרגשית, מאשר הפתרון והעיצוב הציוריים.

תמר איתן מציגה פסלים מחומר שרוף ומעץ. יש עוצמה רבה בפסלי החומר ותחושה

עמוקה לנפח. יש כאן אפילו רמז למה שייקרא אולי פעם אמנות ישראלית; פגם קטן בכמה מפסלים אלה הוא ההעזרות בזיגוג, המטשטשת לעיתים את החומריות המיוחדת.

משה ואזנה מציג ציורי חומר, בהם הוא משתמש בחומרים פולימריים לבניית צורות דקורטיביות העשויות בסגנון מעוטר וקרוב לערבסקה. יש בציורים אלה, בעלי צבע המתכת, התקרבות מסוימת ל"ציורי האותיות באבן" של קסטל. חלקלקות החומרים מותירה הרגשה כאילו מוגש כאן העתק מחומרים פלסטיים של מקור בעל ערך גדול יותר.

שלושת פסליה של חוה מחותן הינם, ליד אלה של תמר איתן, העבודות החשובות ביותר בתערוכה. המתח שאמנית זו משיגה בהצבת נפחים זה ליד זה, היכולת ליצור עוצמה ברמזים קוויים החרוטים בעץ ("הקרבה" - תבליט) יכולים לשמש דוגמה מאלפת לצמצום באמצעים ולתחושת מבנה בגישה.

נתן סיניאביץ מציג תשעה קולאז׳ים, בהם ניכרת עדיין נטייה להסתכל על מדיום זה בעיניים של ציור צבע טאשיסטי במקצת. הקולאז׳ים גדושים - גם אם נוצר בהם שיווי משקל צורני וצבעוני נאות - ומעייפים במקצת.

התערוכה בכללותה היא ברמה גבוהה למדי ורחוקה מן השגרה.

יוסף גטניו

"יוסף גטניו" / הארץ / 10.6.66 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

ציורו של יוסף גטניו, שכבר בתערוכתו הראשונה לפני כמה שנים הופיע כצייר בשל למדי, לא עבר תמורות ניכרות. צבעיו נתעדנו ויכולתו כקולוריסט מופגנת יותר, אך הגישה הבסיסית עליה בנוי ונשען ציורו נותרה עקרונית כפי שהיתה: מבנה תשתית רישומי, שהוא אקספרסיוניסטי מובהק, המשמש בסיס למרקם צבעוני עשיר מאוד, מעוצב בשיטה אימפרסיוניסטית. בעייתיים במקצת הם היחסים בין שני רבדים שונים אלה בציורו של גטניו: רישום התשתית האקספרסיוניסטי יש בו מתח, דינאמיות, עיוות המושא לצורך ביטוי חריף יותר ותנועה כמעט בארוקית; הצבעוניות, לעומת זאת, משתברת לגווני־גוונים, לפי מיטב המסורת האימפרסיוניסטית (גטניו קרוב, מבחינת העושר הצבעוני, לבונאר) וסטאטית במהותה - ובכך מתעלמת לגמרי מהאספקט הדינאמי־הבעתי של רישום התשתית. לאמיתו של דבר, נראה שעדיף להתרשם מהמרקם הצבעוני המגוון והרותת מאשר לעקוב אחרי היחסים שבין מרקם זה ולמבנה הבסיסי האקספרסיוניסטי: אם מתייחסים לצבעוניות בלבד, מהווה ציורו של גטניו חג צבעוני לעין.

דוד בן־שאול

"דוד בן־שאול" / הארץ / 10.6.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

תערוכתו של דוד בן־שאול מורכבת מעשר ליטוגראפיות שהופיעו כסדרה אלבומית וממספר ציורי פסטל דינאמיים. סדרת הליטוגראפיות, שנושאה הוא העירום, עשויה בקו עצבני, בקשתות קצרות ומתוחות ובשטף, היוצרים תחושת אי שקט בדמויות למרות הקומפוזיציה המאוזנת היטב. בתדפיסים אלה יש פשטות רבה, הרבה יותר מאשר בציוריו שהופיעו בתערוכות הקודמות. אפילו התנופה הבארוקית שאפיינה כל כך את ציוריו הקודמים, הפכה מתונה ביותר. בפסטלים שבתערוכה ניכרת הרבה יותר התנופה החריפה של הקו הצבעוני, שמעניקה מימד של דינאמיות סוערת למדי לציורים אלה. לעומת תנועתיות זו בעיצוב האובייקטים, בולטת עוד יותר מאשר בליטוגראפיות, המתינות בקומפוזיציה הכללית. יחס מוזר זה בין הקומפוזיציה והקו הצבעוני התנועתי יוצר רושם שהפסטלים נעשו יותר מתוך ידיעה מקצועית מאשר מתוך תחושת הרפתקה ראשונית וצורך ביטוי.

פליס פזנר

"פליס פזנר" / הארץ / 17.6.66 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

תנופה מרובה בעיצוב מבנה הציור וצבעוניות חריפה, הן המאפיינות את ציוריה של פליס פזנר. הרישום עשוי ביד בטוחה, תנועתי ואילוסטרטיבי מאוד ומשמש כשלד יציב לחלוקה הצבעונית, שגבולותיה מהווים מעין המשך לו.

פליס פזנר רכשה לעצמה מידה רבה של וירטואוזיות טכנית, המאפשרת לה לשמור על התנופה הדינאמית של הקו ולהשיג בו מתח, ללא שתהיה זקוקה להציג את הדמויות המתוארות בתנוחות דרמטיות (אם כי לעיתים היא עושה גם כך), אך בסופו של דבר יש ברישומה - הן בזה העצמאי והן ברישום המשמש כשלד צורני לציור צבעוני - גוון נוקשה, הקרוב מאוד לאקדמיות אילוסטרטיבית. וירטואוזיות ותנופה אינן יכולות לבוא כתחליף לרגישות - דווקא זו נעדרת. אותו יובש, המופיע כבר בקו, מודגש שבעתיים על ידי השימוש הטכני מאוד בצבע. הצבע מופיע בציורים אלה בצורה הנראית כאילו ניסתה פליס פזנר להדגים מספר כללים אקדמיים: יש עריכה של המבנה והחלוקה לפי פלסטיות, הדגשה דינאמית של מעין תלת־מימדיות, שיווי משקל צבעוני (חם מול קר, כהה מול בהיר וכו') והתנעה (הצבע משמש מעין הד צבעוני של דינאמיות הרישום). אך כל זה עשוי "לפי כל החוקים" וחסרה בו תחושה לערכים הרגשיים יותר של הצבע. ציוריה של פלים פזנר עוסקים במתן הוראות ובפקודות - אין בהם בשורה, אווירה או רגישות. מה שנותר הוא ציור בעל גוון ביצועי־תוקפני משהו, קורקטי ואילוסטרטיבי.

דניאל פראלאטה

"דניאל פראלאטה" / הארץ / 24.6.66 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל-אביב

בתערוכתו האחרונה חיפש פראלאטה אחרי סינתזה בין תנופת מכחול עזה ומתפרצת לבין שילוב כתמים צבעוניים רכים. בתערוכתו הנוכחית יש משום הסקת מסקנות מהתערוכה הקודמת ובדיקה מדויקת יותר של אחת האפשרויות שהתגלו באותה תערוכה. הפתרון, שנבחר על ידי פראלאטה לבדיקה ופיתוח, מורכב ממודל צורני בסיסי הבנוי ממספר רבדים מונחים זה מעל זה: א) שלד רישומי - לרוב במשיכות מכחול כהות - בו מופיעים מוקד (או שניים) שממנו יוצאים קווים הפורצים לעבר שולי הציור. שלב זה מהווה הד וסיכום לתערוכתו הראשונה, בה טיפל בעיקר בעיצובו של מבנה זה. ב) על שלד רישומי זה - ומסביבו - מונחות עתה משיכות מכחול רכות, שקופות וצבעוניות מאוד. משיכות מכחול אלה ממלאות תפקיד כפול: הן יוצרות מימד של חלל ומרככות את נוקשותו של המבנה הראשוני; וכך הן משמשות כמעבר מפני הבד העירום לעבר המרכז, תוך כדי בניית אקורד צבעוני. ג) על הציור שנוצר על ידי שני השלבים הקודמים מופיעה עתה תנועת מכחול חריפה, הנעה במעגלים קונצנטריים סביב המוקדים שנעשו בשלב הראשון. מעגלים אלה עשויים בצבע חריף, לרוב אדום, ובחומריות מעובה יותר; גם הצבע וגם תנופת המכחול מדגישים את הדינאמיות של שלב אחרון ומסכם זה.

למעשה, להוציא ציורים בודדים, מהווה כל התערוכה מערכת של וריאציות על המודל הצורני היסודי ובדיקת אפשרויותיו.

בתערוכה הנוכחית מגיע דניאל פראלאטה לעושר צבעוני ושליטה צורנית מעולים יותר מאלה שהגיע אליהם בתערוכות הקודמות. המעבר מפני הבד ועד לתנועה החריפה שבשכבה העליונה, סדיר ואורגני יותר מאשר בעבר - אם כי עדיין חסרה מעין "שכבת ביניים" בין השכבה העליונה ובין אלה שמתחתיה.

מיטשל בייקר

"מיטשל בייקר" / הארץ / 8.7.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

אם בסיפורים ובשמועות המופצים על אודות חזרה אל הציור הפיגורטיבי "לאופנה" מתכוונים לציור כזה של מיטשל בייקר, הרי שאין מקום לחשש מכיוון רגרסיבי באמנות הפלסטית. בציוריו, מיטשל בייקר מתייחס אל גוף האדם כאל כלי ביטוי עשיר ורב פנים, אך שונה ביותר: בעבר הופיעה הדמות בהקשר תיאורי או בהקשר של אירוע סיפורי (או שילוב שני אלה); בציורו של בייקר ההקשר הוא מצבי (סיטואציוני). כמובן שאין להבין ציור זה כתיאור מצב חיצוני כלשהו, אלא כהמחשה של סיטואציה פנימית. יש קירבה מסוימת בין ציוריו של מיטשל בייקר ובין טכניקת הקולאז'. כמו בקולאז', מופיעות הדמויות במעין קטעים, הקשורים אסוציאטיבית - לא אסוציאציות המקושרות באירוע המתמשך בזמן, אלא אסוציאציות

בהקשרים סימולטאניים. לכאורה, אפשר לשאול מדוע אין בייקר משתמש בקולאז' ממש - מה גם שהחלוקה הצורנית בציוריו מזכירה את טכניקת הקולאז׳? תשובתו (המעשית, לא המילולית) של הצייר היא שעל ידי ההמנעות משימוש בקטעים מוכנים (כדי לצרפם לקולאז'), הוא יכול להשתלט על שלושה רבדים, שכמעט אי אפשר לצרפם לאחדות בטכניקה המקובלת של קולאז׳: יש בידו האפשרות המלאה לשלוט על העיצוב המדויק של כל תנוחת גוף המופיעה בציוריו ואינו חייב להתפשר עם קטעים מוכנים המצויים בידיו; הוא יכול להתגבר מלכתחילה על הפער הנוצר כמעט תמיד בין הקטע של הקולאז׳ והרקע המצויר, ולבסוף, הוא יכול לשנות כחפצו את הדינאמיקה של הדמויות וקשריה עם זו של הרקע. שליטה שלמה זו הינה בבחינת כורח גם מסיבה נוספת: מבחינת מבנה משלב בייקר בציוריו מספר סוגי קצב בעת ובעונה אחת: חלק מהרקע עשוי בתנופה אקספרסיוניסטית, הקרובה משהו לדרך הציור של האמנים האמריקאיים כגון הופמן ודה־קונינג, הדמויות עצמן רשומות בריתמוס - שהוא אמנם חריף למדי, אך אינו מגיע לתנופה של משיכות המכחול האקספרסיוניסטיות, והחלוקה של כל הציור לקטעים קרובה לעיתים לחלוקה גיאומטרית מופשטת. רק שליטה מלאה וקפדנית על כל יחסי הדינאמיקה - שליטה שאינה אפשרית בציור קולאז׳ - מאפשרת לאמן לארגן ולאחד רמות מרובות אלה לציור אורגני ושלם. אם מוסיפים לכך את יכולתו הרישומית, הגובלת בווירטואוזיות, של הצייר ואת אהבתו לדמות האדם, אפשר לקבל דימוי־מה על ציוריו.

ג׳ון הולי

״ג׳ון הולי״ / הארץ / 8.7.66 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכת היחיד הקודמת של ג׳ון הולי אופיינה על ידי השימוש בטכניקות רבות ושונות, לעיתים עשירות מדי. התערוכה העכשווית עשויה מעור אחיד הרבה יותר. נותרה הדינאמיקה הסוחפת, אך הפעם מאורגנת תנועתיות זו באופן שונה למדי. מבחינת עיצוב, מאופיין עתה ציורו של ג׳ון הולי על ידי מבנה רב־שכבתי המאפשר לצייר לשמור בעת ובעונה אחת גם על התנועה הראשונית והספונטאנית וגם על ארגון, שבתנאים אחרים עלול היה להיות מכאני. שכבה ראשונה בציוריו עשויה באורח חופשי מאוד והיא ממלאת מספר תפקידים בציור: מחד גיסא, משמשת שכבה זו מעין מאגר דינאמי, שתנופתו ניכרת בציורו של הולי עד השלב האחרון; מאידך גיסא - למרות ההשתלבות של שכבה זו בכלל הציור - היא מהווה מעין שלב טרום־ציורי, בכך שהיא משמשת כגירוי מפתח ראשוני לכל המבנה הציורי שיבוא מעליה. במילים אחרות, שכבה ראשונה זו הינה גם רקע, גם התוויית דינאמיקה וגם מעין חומר גלם היולי בו "יקרא" הצייר צורות שמהן ייווצר שאר הציור. השכבה השנייה מאורגנת יותר: עם "קריאת הצורות" מהשכבה הראשונה, מותח הצייר מערכת של עיגולים וקשתות החותכים אלה את אלה כשמבעדם ולתוכם מפעפעת ומשתלבת הצבעוניות של השכבה הראשונה. נוצרת כך תבנית קלידוסקופית של מעגלים צבעוניים דינאמיים מאוד הקשורים וצומחים זה מזה. "קריאות הצורות" (בערך באותו מובן בו מגלה הילד דמויות בענן או בטיח הכותל)

מכתיבה לא רק את האספקט הצורני והדינאמי אלא גם את האספקט התוכני - המרומז גם בשמות הציורים.

אין טעם להתעכב על ליקויים טכניים בציורו של ג׳ון הולי - לא מפני שאין כאלה, אלא משום שציור זה הוא אינטואיטיבי לעילא והשאיבה הספונטאנית מרבדים ראשוניים טרום־נוסחתיים (מבחינה ציורית) מועברת היטב לצופה מבלי שהפגמים הטכניים יפריעו במיוחד.

יהודה בן־יהודה

״יהודה בן־יהודה״ / הארץ / 4.11.66 / תע׳ יחיד / גלריה ״צ׳מרינסקי״ / תל־אביב

ציוריו של יהודה בן־יהודה הם סוג של אקספרסיוניזם המאופיין על ידי ספונטאניות כמעט פראית בביצוע, צפיפות ודחיסות באלמנטים, דחיסות השייכת למבנה ולתוכן, וכן אווירה שיש בה משהו מהפנטאסטי. מושא רוב הציורים הוא המון צפוף המתואר בתנועה מתמדת - דמויות, איברי גוף וראשים מתערבבים זה בזה. תיאורו החופשי להפליא של המון זה יוצר ריקוד מכחול קליגראפי ודינאמי ביותר. במבט כללי, עשויה תנועת המכחול וסכין הציירים להיראות כצמחייה פראית בה כמו משתלט קטע אחד, כדי לחזור להיבלע בתנועה הכללית. אספקט כפול זה, של המון צפוף וצמחייה גדושה, מצביע על מעין מאבק מתמיד של יחידים לצוף ולעלות להרף עין מעל הזרם הסוחף של האירועים, אך אין זה מאבק של אינדיווידום, אלא של יחידים שהם איברים בלתי נפרדים בגוף המון אחד. הספונטאניות הכמעט פראית בה מבוצעים הציורים מעידה על עמדה מיוחדת של האמן אל התכנים אותם הוא שואף לבטא: אלה הם תכנים שיש בהם התפרצות סטיכית ודרישה לביטוי מיידי - גם אם מיידיות זו תגרור אחריה ויתורים על עידון בעיצוב הכללי ואפילו על אספקטים שונים של הצבע, כגורם מרכך ואווירתי המסוגל ליפות את הציור. זוהי גם הסיבה שברשימה זו מודגשים לא הצדדים הצורניים של ציורו של יהודה בן־יהודה אלא דווקא הצדדים התוכניים שבטעות עלולים להיתפס כ״ספרותיים" (אך גם בהקשר זה אסור לשכוח שההפרדה בין צורה ותוכן היא רק הפרדה לצורך נוחיות הדיונים - צורה היא גם תוכן).

בכמה ציורים, ישנים יותר מבחינת זמנם, מופיע כבר העיסוק בנושא ההמון, אך בצורה מאופקת יותר ותוך הדגשה ועיצוב נפרד של דמויות בודדות (למשל, הציור "יום כביסה" ודומיו). אך גם בציורים אלה מופיעה כבר אותה אנונימיות של היחיד המקבלת את הדגשתה בציורים המאוחרים יותר. בעת ובעונה אחת עם האספקטים הטורפים של ההמון ההופכים כל יחיד למשהו אנונימי, יש באותו המון גם שפע אנרגיה ואפילו משהו מחגיגיות של אורגניזם הפועל, גם אם באורח לא־מודע, פעילות טוטאלית בעלת חוקיות פנימית משלה. כאן מופיע האספקט של הפנטאסט והגוון הסוריאליסטי הדק. הניגוד בין הדחיסות והאנונימיות של ההמון (אפילו אם המון זה אינו נוכח בכמה ציורים!) ונקודת ראותו האינדיווידואלית של הצייר (והצופה - אם הוא קולט את התכנים המובעים) מאפשר זווית מוזרה, המכילה גרעין של פנטאסט. מצד אחד מרומז מאבק עיוור, כמעט דרוויניסטי ולא אישי, בו משמש ההמון כ״גל

האשפה" שמתוכו יצמחו הפרחים האמיתיים, ומצד אחר היצירה האמנותית וראייתו של היחיד היוצר המשתייכים לאותם פרחים מיוחלים; שני אלה יוצרים מתח, שבהיותו מוגבר על ידי התנועתיות החריפה של המכחול והתנועתיות האלכסונית של הקומפוזיציה, מקרבים במשהו את ציורו של יהודה בן־יהודה לאקספרסיוניזם הסוריאליסטי של אנסור מצד אחד, ושל בייקון - מצר שני.

ראובן ברמן

"ראובן ברמן" / הארץ / 4.11.66 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

נוח אולי, לגשת לציורים אלה, אם מתחילים בציור המהווה מעין וריאציה על תחריט של רמברנדט. ראובן ברמן גם מדביק רפרודוקציה של תחריט זה בפינת ציורו, כדי להקל על הגישה. בדומה לפיקאסו ואמנים רבים אחרים, אין ראובן ברמן מפרש את ציורו של רמברנדט: התחריט עובר תהליך של סכימטיזציה המהווה מעין ניתוח אנליטי של התחריט. סכימטיזציה זו, המתייחסת לאספקטים מסוימים ומתעלמת במתכוון מאחרים, משמשת אבן־פינה למבנה ציורי, והפעם עצמאי בעיקרו, של ראובן ברמן. ציור זה מאפשר השוואה עם התחריט ומבליט על ידי כך את האספקטים שנראו חשובים לראובן ברמן: קומפוזיציה של צורות בסיסיות לחוצות זו לזו, מתח הנוצר בצורות אלה על ידי ניגוד בין צורות בעלות מבנה פחות או יותר גיאומטרי, לבין צורות בעלות מבנה דינאמי ותנועתי יותר: שימוש קפדני בסולם שחור־לבן (סולם זה מופיע, ולא במקרה, במיטב המוצגים בתערוכה), עיצוב תלת־ממדי הנדחס ומותאם - מבלי להיהפך בכך לקוביסטי - באורח טבעי לגמרי למבנה דו־ממדי; ולבסוף - שווי משקל מורכב בין צורות לבנות וצורות שחורות, המאפשר החלפת רקע ודמות. עקרונות מבנה אלה שבחלקם משתמשת גם אמנות ה"אופ", גם אם אינם ממצים את כל העקרונות בהם משתמש ראובן ברמן, מאפשרים לו לבנות שפה ציורית בעלת דינאמיות מיוחדת. דינאמיות זו מבוצעת בכמה רמות בעת ובעונה אחת וראוי להזכיר את הבולטות שבהן: ברמה של יחסי דמות־רקע מופיעה הדינאמיות על ידי ההתנעה המתארעת כאשר תופסים לפעמים את הצורות השחורות כנתונות על רקע לבן, ולפעמים את הצורות הלבנות כנתונות על רקע שחור; על רמה אחרת - המופיעה בד בבד עם הראשונה גורם המבנה הצמוד והלחוץ של הצורות לכך שכל ניסיון (בדמיון הצופה) להניע צורה אחת יגרור בעקבותיו תנועה מיידית בכל שאר הצורות; על רמה נוספת קיים מתח בין הצורות הגיאומטריות והצורות החופשיות יותר; "הלחץ" של צורה על שכנתה גורם מעין התנעה נוספת, בה "נוטות" הצורות החופשיות להיהפך לחמורות יותר, כביכול הן שואפות להיות גיאומטריות, ואילו הצורות הגיאומטריות נוטות כאילו לאבד את חודיהן ולהיות תנועתיות יותר.

בתערוכה כולה ניכרים שיקול ועיבוד קפדניים ביותר, שלמרות הגוון האינטלקטואלי שבהם, הריהם חופשיים וישירים ביותר מבחינת הביצוע ונקיים מיובש שכלתני־עיוני. מידה זו של ספונטאניות מצויה גם בציורים הצבעוניים של ראובן ברמן, לא פחות מאשר באלה בהם הצטמצם מרצונו לסולם שחור־לבן, אלא שבצבעוניים יותר יש עדיין משהו מכניסה לסולמות צבעוניים המקובלים כ״יפים" ודבר זה משווה גוון אסתטיציסטי ליצירות אלה ופוגם משהו בטוהר הקונספציה, המבוטא כה יפה בציורי השחור־לבן.

רימונה קדם

״רימונה קדם״ / הארץ / 11.11.66 / תע' יחיד / גלריה לאמנות ״בן־יהודה״ / תל־אביב

ברוב ציוריה של רימונה קדם מופיע אספקט כפול: רישום בעל אווירה גרוטסקית, וחלוקה מופשטת יותר, החלה על עיצוב משטחי חומריות העשויים בטקסטורות שונות.

מהו הקשר הפנימי - הן מבחינת העיצוב הצורני והן מבחינת ערכים תוכניים - בין שני מרכיבים שונים אלה, המופיעים בציור אחד?

אפיון קצר של הרישום מצד אחד, וחלוקת המשטחים החומרים מצד שני, יכול להקל את הבהרת הבעיה וביטויה בציוריה של רימונה קדם.

המאפיין - בעיקר מבחינת התוכן - את רישומיה הוא סגנון אישי של "כיעור". אין זה כיעור הבא לעורר דחייה או הדגשת אספקטים פיוטיים ו/או הומוריסטיים. זהו כיעור שיש בו הרבה מהגרוטסקי והעכבישי ואפילו מהרוע הגחכני, אך אינו מכוון בשום פנים ואופן לאפקטים מלאכותיים וחיצוניים. סגנון זה מהווה חלק אינטגרלי בדרך רישומה של הציירת מאז תחילת דרכה. במונח "כיעור" אין הכוונה לתאר גישה אנטי־אסתטית או לא ציורית; היפוכו של דבר: יש ברישומיה משום עיצוב לגיטימי לגמרי, הנתון במסגרת תפיסה ציורית מובהקת. דומה שעברו הימים בהם היה מקובל שרק עצמים, שהם מוסמכים כ״יפים", היו ראויים לשמש מושא לעיצוב אמנותי. אפשר לעצב מושאים "מכוערים" ברגישות ציורית ואהבה ולהקנות להם מימד אמנותי.

האספקט השני שהוזכר, החלוקה המופשטת למשטחי חומריות, עשוי מעור שונה לגמרי. חלוקה זו עוקבת לא אחרי התוכני המופיעים ברישומים, אלא אחרי מבנה מופשט לחלוטין שהוא דקורטיבי מעיקרו. עיקרון המבנה מופרד מתוכנם הגרוטסקי והמרגיז-משהו של הרישומים ומבוסס על הצבה, זה מול זה, של משטחים וטקסטורות. מבחינה זו, יש שוני מהותי בין התכנים המיוחדים המבוטאים דרך הרישומים ובין האספקט הדקורטיבי האסטתיציסטי של החלוקה למשטחים. אם מוסיפים לכך גם את ההדגשה על הצורה - הצבע תופס בציוריה של רימונה קדם מקום משני לכל היותר (אגב, דבר אופייני לעיצוב הנשען על חומריות) - אפשר לקבל תמונה ברורה למדי של סולם האיכויות בתערוכה: במוצגים בהם מופיע הרישום כגורם שליט (או בלעדי) תופיע האווירה הגרוטסקית של "שבת המכשפות" וייעדר כמעט לגמרי האספקט הדקורטיבי; היפוכו של דבר במוצגים המופשטים הבנויים על משטחי חומריות -

באלה מופיע אספקט דקורטיבי בעיקר. בציורים בהם מופיעות שתי התפיסות בעת ובעונה אחת - ואלה הם רוב המוצגים בתערוכה - הולכת כל תפיסה לדרכה היא, מבלי שתהיה הצטלבות אמיתית בין שתיהן. אם רוצים להקפיד, אפשר לומר שהמצע המשותף היחיד בין שתי התפיסות הוא שהציורים עשויים בידי אותה ציירת עצמה; אך עובדה זו מצביעה יותר על כפילות תפיסה של הציירת מאשר על אפשרות איחוד אורגני במסגרת ציורית.

פנחס עשת

"פנחס עשת" / הארץ / 11.11.66 / תע' יחיד / פיסול / מוזיאון תל־אביב

תערוכת היחיד של פנחס עשת לפני פחות משנה, וייצוגו בתערובות הסתיו ותערוכות +10, הפכו אמן זה למוכר והתערוכה הנוכחית, למרות היותה מורכבת בחלקה מעבודות חדשות, מהווה מעין תערוכת סיכום בה מודגשות בבהירות רבה הבעיות המעסיקות אותו. משתקף כאן מעין קו גבול המצביע, מצד אחד, על המוטיבים הצורניים המשמשים כנושא לווריאציות ביצירתו, ומצד שני, מגדיר את השאלות הפיסולית שכל הפסלים משמשים תשובות להם. את פיסולו של פנחס עשת אפשר לראות כניסיונות תשובה על ארבע שאלות פיסוליות: א) כיצד לבטא את המתחים הנוצרים בין נפחים סמוכים, כך שכל נפח ישמור ככל האפשר על תבניתו הפשוטה, אך בעת ובעונה אחת ישקף את השפעת הנפחים השכנים. ב) כיצד לעצב נפחים כך, שכל נפח ישמור על אופיו העצמאי, אך בעת ובעונה אחת יהווה, יחד עם שאר הנפחים המרכיבים את היחידה הפיסולית, קבוצת־על שגם היא מהווה תבנית פשוטה ככל האפשר. ג) כיצד להפוך את הפסל, שמעצם טבעו הוא יחידה בחלל ומושפע ממנו, ליחידה עצמאית ככל האפשר שתושפע בצורה המזערית ממיקום הפסל והחלל בו הוא נתון. ד) מאחר שעוסקים בצורות פשוטות (קוביה, כדור וכו'), כיצד אפשר להקנות משהו מהתנועה לצורות אלה, הנוטות להיות סטאטיות. לדוגמא, פנחס עשת מציע שני פתרונות אפשריים לבעיה זו: בזה המקובל יותר הוא מעצב את הנפחים בעזרת פח המהווה מעין קרום המגדיר את הנפח ומקנה לו מעין "נשימה"; אפשרות אחרת, מקובלת פחות, היא לעצב את הנפח בעזרת פסים החובקים את הצורה ומרמזים לתנועה.

ארבע שאלות אלה משמשות לפנחס עשת מעין רעיון מנחה, המדריך אותו. ממילא משמש רעיון זה גם כקריטריון להיותו של פסל זה או אחר "מוצלח" יותר או פחות. מבחינה זו, אפשר לציין שתערוכתו של פנחס עשת היא מהתערוכות הבודדות המספקות בצורה בהירה ביותר לא רק פתרונות אמנותיים אלא גם קריטריון ברור למדי לבדיקת הפתרונות.

הנרי שלזניאק

"הנרי שלזניאק" / הארץ / 2.12.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

אחד ההבדלים הבולטים - והעקרוניים - שבין מוצריו של הצלם ליצירותיו של הצייר נובע מהשינוי בין דרך העיצוב ותהליכי הביצוע השונים בהם נעזרים אמנים שונים אלה. הצייר יכול, בעזרת המכחול והעיפרון, לעצב את עולמו הציורי כשהוא מתחיל מהיחידות היסודיות והראשוניות ביותר: הקו, הצבע, משיכת המכחול וכו'. אלה מאפשרים לו לעצב "כתב יד" ציורי שאינו בר־ביצוע לגבי הצלם. הצלם, גם אם הוא יכול לפקח על האור, על הקומפוזיציה הכללית של צילום, על החדות וכיוצא באלה, אינו ממש מעצב את היחידות מהן בנויה הקומפוזיציה - יחידות אלה הן לגביו בחזקת "נתון" שאינו ניתן לרדוקציה נוספת. במילים אחרות, הצייר השואף לצייר פרח, יעצב את הפרח במשיכות מכחול ובכך כבר יכניס ליצירה רובד אישי של כתב יד ציורי; הצלם ייאלץ להסתפק בעיצוב משני שייעשה לפני הצילום או, ברוב המקרים, בעזרת המעבדה - ואין באפשרותו לעצב את המושא מבראשית. אפילו במקרים בהם מוותר הצלם מכל וכל על תיווכה של המצלמה ובונה את יצירתו ישירות במעבדה על ידי הפעלת נייר הצילום - ובכך הוא מתקרב הרבה יותר לציור - עדיין יחסרו ביצירה כמה מימדים בהם משתמש הצייר: חומריות הצבע וכו'.

אין כל פלא, לכן, שהצלם השואף להגביר את האפקטים האמנותיים הטהורים ביצירתו יזדקק לעיתים קרובות לעבודת מעבדה מרובה, ובמקרה של הנרי שלזניאק, גם לשימוש בקולאז' ואפילו שימוש במכחול חופשי, צבע וחריטה.

עם התפתחות האמנות הפלסטית בשנים האחרונות והשימוש המרובה בקולאז', נוצרה אפשרות להתקרבות נוספת בין הציור והצילום. הצייר המשתמש בקולאז' מוותר במקרים רבים על העיצוב הראשי של החלקים מהם הוא מרכיב את הקולאז' ונעזר בחלקים "מוכנים". דבר זה - אם כי בכמה הבדלים חשובים - ניתן להיעשות גם על ידי הצלם.

הנרי שלזניאק, בתערוכתו הנוכחית, מציג תצלומים הנעזרים בעבודת מעבדה עשירה, חיתוך, קולאז' ושימוש במכחול וחריטה. כנושא צורני מופיע לרוב תצלום של דמות - לעיתים מעובד כבר הנושא כך שייראה כתחקיק באבן (הדפסה דרך נגטיב ופוזיטיב המונחים זה מעל זה). נושא צורני זה עובר תהליכי עיבוד - הכפלה, צביעה, חיתוך וצרוף - המחוברים יחד ומהווים קומפוזיציה עצמאית. מבחינת מבנה, מופיע, לכן, הרבה מבנה של נושא ווריאציות.

האפקטים המוזרים בהם נראית הדמות נזילה ומתמוססת בחלל שמסביבה, הקולאז'יים שעוצבו בקפידה ובהרבה דמיון, צירופי הצבעים והחריטות שבתצלומים, מקנים למוצגים בתערוכה עוצמה ועניין מרובים.

עם האמור לעיל, לא תמיד מצליח הנרי שלזינאק לגבור על הבעיות הצורניות במלואן: החיבור בין החלקים בכמה מהקולאז'יים נראה לעיתים מלאכותי בכך שהוא מוצדק רק מבחינת התוכן או רק מבחינת המבנה ואינו מצטרף לעיתים לשלמות אחת.

יוסף הלוי

"יוסף הלוי" / הארץ / 9.12.66 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

תערוכתו הנוכחית של יוסף הלוי מבליטה את יכולתו של אמן זה שלא לנוח על זרי הדפנה שהוקנו לו בזכות סגנונו המגובש והאישי ולהמשיך לפתח ולהעמיק את הישגיו הציוריים.

בתערוכה אפשר לגלות שוני רב מדרך ציורו הקודמת של יוסף הלוי. ציורו בעבר אופיין על ידי עיבוד פאסטוזי של משיכות מכחול ועיצוב מרקם חומרי עשיר ומורכב (לעיתים מורכב מדי) על פני כל משטח הבד. הצבע הונח על הבד באופן שייתפס כ"צבע שטח", היינו, הצבע נתפס כצמוד ודבוק ללא הפרד במשטח הבד. בתערוכה העכשווית חל שינוי בולט מבחינה זאת: הצבעים - בעיקר אלה של הרקע, אך בשום פנים לא הם בלבד - מופיעים בשכבות דקות, שביריריות וכמעט שקופות ומקבלים משמעות של "צבע צף". הצבע נתפס כצף, עולה ומרחף כביכול לפני הבד, מעין צבע לא חומרי אוורירי וזוהר יותר.

המעבר לצבע צף (במקום צבע שטח) פותח לפני יוסף הלוי אפשרויות להעשיר את ציורו על כמה רמות בעת ובעונה אחת: א) אם קודם כמעט לא הופיע הגוון הלבן בציוריו של הלוי, הרי עתה יכול הצייר להפעיל צבע זה ולהשתמש גם בבד העירום כחלק אינטגרלי מצבעוניות הציורים. החיבור בין הצבע הצף ובין משטח הבד נעשה טבעי ואורגני ביותר ומאפשר להקנות לצבעים זוהר ורוויה, שלא היו אפשריים מקודם; ב) אם קודם נבלעה חומריות קבוצת משיכות מכחול בודדות בחומריות הכללית שהשתרעה על פני כל הבד, הרי עתה, עם השימוש בצבע שקוף דק ואוורירי, מקבלת משיכת המכחול, כאשר היא מופיעה, את מלוא משמעותה מהיותה בולטת על פני הרקע הדק והשקוף. יוסף הלוי יכול עתה לעצב תבנית חומרית ליד זו הצבעונית השקופה; ג) עם השימוש בצבע צף משתחרר יוסף הלוי מהפיתוי - פיתוי שלא תמיד הצליח לעמוד בו - להיסחף לחומריות משיכות המכחול שהיו כובשות את הבד כולו ולעיתים אף טשטשו את המרכיבים הצורניים. השימוש בצבע הצף מאפשר, לכן, לחדד גם את האספקטים הצורניים ולהפכם לבהירים יותר.

עד עתה היה הדיון צמוד להשפעת השימוש בצבע צף על הצדדים הצורניים הצבעוניים והחומריים בציוריו של יוסף הלוי; מן הראוי עתה לעמוד בקצרה על הצדדים הצורניים והצבעוניים עצמם. עוד לפני התקופה המיוצגת בתערוכה הנוכחית, גיבש יוסף הלוי לעצמו סגנון צורני וצבעוני מיוחד. סגנונו הצורני התפתח בקשר הדוק עם תכנים שסומלו על ידי עולם מיתולוגי פרטי שאוכלס על ידי מלאכים, פרים מכונפים, עולי רגל ויצורים אחרים. עיצוב מושאים אלה הכתיב לאמן במשך הזמן פתרונות צורניים שקיבלו אופי אישי וייחודי ביותר. בתערוכה הנוכחית שוב אין הצייר נזקק למיתוס זה ישירות - הצורות עומדות עתה ברשות עצמן גם ללא ההתייחסות לאותו עולם שהופיע בציוריו הקודמים של הלוי. גם סולמות הצבעים שנבעו מקודם מאותו עולם מיתולוגי ושהיו תמיד בעלי גוון מזרחי מובהק, מופיעים עתה עצמאיים ומעודנים הרבה יותר. לפנינו עתה ציור, כמעט מופשט, שלמרות היותו נשכר מהישגי הציור האירופי של השנים האחרונות, אינו אירופי במהותו. ייתכן שאפשר לומר - עם מלוא הזהירות המתחייבת מהשערה כזאת - שבציורו של יוסף הלוי מסתמן אחד המופעים

הראשונים של ציור ישראלי טבעי וישיר; ציור שמצדיק את התואר "ישראלי", לא בהזדקקותו לסממנים ספרותיים אלא בתחושה מיוחדת לצבע, צורה ועיצוב.

1967

שמואל בק

"שמואל בק" / הארץ / 13.1.61 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

ציורו של שמואל בק משתייך, ללא ספק, למסגרת הרחבה והכללית של הסוריאליזם, אך אין זה בדיוק הסוריאליזם כפי שהובן על ידי הקבוצה שסביב אנדרה ברטון, אלא סוריאליזם במובן רחב יותר. המשותף בין שמואל בק והסוריאליסטים הוא השימוש בהקשרי דימויים מוזרים וסוגסטיביים, במניפולציה של החלל, בהצבת אובייקט המקבל משמעות שונה לגמרי ממשמעותו הרגילה, בטכניקה המתארת ובספרותיות המרובה. השוני מתבטא בקרירות ובמודעות בהן ניגש האמן לציוריו.

בחוסר היומרה למסור "ספונטאנית" תכנים תת־הכרתיים ובכך ששמואל בק מציג את התמורה המתמדת המופיעה בציורים לא מתוך ניסיון להדהים ולהבהיל אלא כניסיון לעורר אווירה של הנשגב והמופלא. בהתאם לכך, לקוחים גם הרעיונות המשמשים נושא לציורים שלא מעולם ההזיות, החלום, והטירוף אלא הם קרובים יותר לרעיונות פילוסופיים־מיסטיים, מבחינה זו קרוב ציורו של שמואל בק לציור המטאפיזי יותר מאשר לסוריאליזם הרגיל.

הטכניקה היא זו שגובשה כבר בימי הרנסאנס והבארוק, והאמן שולט בה בליטוש מספיק עד כדי יכולת להקנות מימד של "מציאות" מפורטת ביותר לעצמים המוזרים המאכלסים את בדיו. יחד עם זאת, דווקא טכניקה מלוטשת זו הינה כמעט לגמרי חסרת משמעות בפני עצמה: אין בציורים אלה כל חשיבות מיוחדת להנחת כתם הצבע או חומריות של משיכת המכחול; אלה מוצדקים רק מהיותם משמשים תכנים רעיוניים. הדגש מושם, איפוא, על התיאור ולא על משמעותם של האלמנטים הציוריים כשלעצמם. העולם המתואר בציוריו של שמואל בק הוא עולם נופי אבן הקופאים בשיממונם, בתים שהזמן חרט בהם את אותותיו, בתי מתכת מעוותים, לוחות עץ סדוקים ומתפוררים - עולם עייף לאחר שואה. כל אלה מאפשרים לצייר להמחיש בבדיו משהו מנצח הזמן, הגורר אחריו התפוררות, מוות והתייחסות לעכשווי כאל אילוזיה נאיבית. לא מקרה הוא שדמויות אדם אינן מופיעות בציורים אלה. במקומן מיוצגים מאוויו של האדם על ידי "ממלאי מקום": פירות וירקות מופיעים במצבים "אנושיים" כביכול. אפילו כך, כשהאדם מופיע מוסווה ובמובלע, מחליקים כמה מהציורים העוסקים באותם פירות וירקות, לתחום האנקדוטה.

אם כי אין בציוריו של שמואל בק ניסיון לבטא ישירות עולם תת־מודע, מופיע עולם זה ברמה אחרת מזו הישירה: יש, למרות הגישה השכלתנית, הרבה מצורות הביטוי ואופני

החשיבה של חלום, ובעיקר מיתוס, בציורים אלה. הרעיון החוזר פעמים כה רבות, לפיו המציאות אינה אלא מסך דק שמאחוריו מסתתרת מציאות אחרת, הרעיון של קיומם הסימולטאני של הרבה עולמות, בעוד אנו יכולים לגשת רק אל אחד מהם. חדירתם של עולמות שונים זה לתוך זה ושינוי "סדרי הטבע" בעקבות פלישה זו - כל אלה מאלפים מאוד גם (ואולי בעיקר) כשמתבוננים עליהם כהשלכה של תכנים תת־מודעיים ולא רק כניסיון למסור הרהורים מטאפיזיים.

מנחם שמי

"מנחם שמי" / 20.1.67 / תע' יחיד / בית האמנים / תל־אביב

במלאת 15 שנים לפטירתו של הצייר מנחם שמי (1951-1897), ערך מוזיאון ישראל תערוכה לזכרו. עתה הועברה תערוכה זו לתל־אביב והיא מוצגת בביתן אגודת הציירים והפסלים ברחוב אלחריזי.

גם לאלה המכירים ציורים ספורים מפרי מכחולו של אמן זה, היתה התערוכה הפתעה מרשימה. כבר ממבט ראשון - עוד לפני כניסה לדיון על התפתחותו האמנותית של מנחם שמי או אפיון סגנונו - אי אפשר שלא להתרשם מרצינות גישתו, הצבעוניות הטריה ומגע המכחול, אליהם הגיע. ייתכן שיש משהו עגום וסימפטומטי בכך שיש לציין במיוחד את רצינותו של מנחם שמי כמשהו יוצא דופן - נדמה שלפני שנים לא רבות היה דבר כזה מובן מאליו. אלברכט דירר מספר ביומנו על אמנותו, שהשטן עומד לידו בעת הציור ומנסה לפתותו למצוא דרכים קלות ואפקטיביות יותר. אחריותו של היוצר לכל קטע בציורו הופכת כאן למאבק עקרוני נגד החטא. משהו מרצינות זו ואחריות זו מופיע גם בציוריו של מנחם שמי. בכל ציור אפשר ממש לחוש את דאגתו ואהבתו של האמן לכל פינה, לכל תנועת מכחול, לכל הנחת חומר הצבע. מנחם שמי מצליח ברוב ציוריו - במיוחד במאוחרים יותר - להגיע לפלא של איזון בין מחשבה זהירה, בנייה קפדנית ומחושבת ואחריות מלאה לכל כתם צבעוני מצד אחד, וחופש מכחול, הנראה ספונטאני לחלוטין ונתון ברגישות בלתי רגילה ואקספרסיביות מרובה מצד שני. צרוף זה של ארגון קפדני ומיידיות ביטוי, מאפיין את כל התפתחותו האמנותית של שמי.

בתערוכה מוצגות שתי תקופות מרכזיות ביצירתו של שמי: תקופה ראשונה (ציורים 17-1) - שנות העשרים המוקדמות; ותקופה שנייה (ציורים 58-18) - שנות הארבעים המאוחרות. התקופה הראשונה עומדת בסימן המרד נגר האקדמיזם ששרר ב"בצלאל" דאז וחיפוש דרכי ביטוי וקריטריונים חדשים. קבוצת ציירים, שכללה בין השאר גם אמנים כראובן רובין, נחום גוטמן, ציונה תג'ר, ישראל פלדי ואחרים, הביאה משב רוח חדשני מפאריס של אותם ימים וחוללה מהפכה בציור בארץ. שמי לא קיבל את ניסיונם של חלק מציירים אלה להדגיש את הצדדים האקזוטיים וה"אוריינטליים" שבמציאות המתחדשת בארץ ישראל. אם כי מגעו עם זרמי הציור החדשניים היה פחות ישיר מזה של חבריו, עומדים ציוריו של שמי, שנעשו בשנות העשרים, בסימנם של סזאן וראשוני הקוביסטים. בחידושיו של סזאן מצא שמי דרך לעצב את

עולמו הציורי שלא לפי עקרונות ארגון אילוסטרטיביים ורומנטיים (כפי שעשו אחרים בתקופה זו) אלא במסגרת צורנית־ציורית טהורה יותר. גם במסגרת זו, המצויה באמצע הדרך בין סזאן ותחילת הקוביזם, מתבלט הגוון המיוחד והמהורהר של שמי: אין בציוריו דבר וחצי דבר מאותה מגושמות מכוונת שהופיעה כל כך הרבה אצל הקוביסטים הראשונים; היפוכו של דבר, כל כתם מונח בזהירות המזכירה יותר את סזאן מאשר את ההסתערות הנלהבת של הקוביזם בראשיתו.

מסתבר שדרך הארגון החמורה סיפקה אולי את נטייתו של שמי לארגון צורני, אך לא סיפקה את דרישתו ליתר אקספרסיביות. האפשרויות שעמדו לפניו היו שתיים: לפתח את ציוריו לכיוון קוביזם אקספרסיבי (כפי שעשו פיקאסו, ובר ואחרים) או לזנוח מעט את הקוביזם ולהתקרב לאסכולת פאריס האקספרסיוניסטית נוסח סוטין. שמי בחר באפשרות השנייה - אולי משום שאפשרות זו הותירה פתח רחב יותר לקשר הדוק עם הנוף המקומי. יחד עם זאת, לא זנח שמי את הצד הצורני, אם כי נסוג במשהו מהחומרה הקוביסטית. התקופה המאוחרת בציורו - זו שנוצרה בשנות הארבעים המאוחרות - מגלה סינתזה בין ארגון קפדני (והפעם כבר לא במונחים סזאניים־קוביסטיים) ובין תנועת מכחול קלה, רגישות להפליא ובוטחת - שריד של השפעה אקספרסיוניסטית. אם זוכרים את התקופה בה נעשו ציורים אלה ואת המוסכמות הצבעוניות של תקופה זו, מתמיהה ממש צבעוניותם של ציוריו. זוהי צבעוניות לירית, בהירה ורבגונית, שיש בה עידון רב ונימה אישית לגמרי. מעניינת במיוחד קרבתם של ציוריו המאוחרים של שמי לציוריו של יוסף זריצקי מאותה תקופה.

פרנץ ברנהיימר

"פרנץ ברנהיימר" / הארץ / 20.1.67 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

בתערוכותיו הקודמות הופיעה סדרת רישומים על נושא "השולחן", שהיתה סדרה של וריאציות, רחבה ומעמיקה. כבר ביצירות אלה נרמזו שני קטבים שהינחו את האמן: גישה אקספרסיוניסטית רבת עוצמה שהדגישה את התנועתיות הסוחפת כערך מרכזי ויוצר תמורות; וכן התבטאה נטייה להצבה אינטלקטואלית וקפדנית של צורות בעלות ארגון סטאטי חמור. הנחת צורות אלה מול התנועתיות האקספרסיבית הקנתה לאחרונה מימד של חריפות. אפשר לומר שבציוריו הקודמים של פרנץ ברנהיימר, התבטא ניסיון מעניין ליצור סינתזה בין עמדה קלאסית־אפולינאית ועמדה אקספרסיבית־רגשית. גם בתערוכה העכשווית יש ניסיון ליצור סינתזה דומה אך בדרך שונה. לפנינו ניסיון למזג את שני האספקטים ביחידה בסיסית אחת. יחידה כזאת צריכה, לכן, לכלול בתוכה גם את הרישום, שהוא שכלתני ובנוי יותר, וגם את משיכת המכחול התנועתית והזורמת. הלכה למעשה, מתבטא הצד הרישומי על ידי יצירת פסים־סרטים העשויים מקו מתאר מסולסלים ובעלי זיזים. הצד התנועתי מתבטא - מלבד התנועתיות המרומזות מעצם צורתם של ה"פסים" - במילוי פסים אלה במשיכות מכחול שוטפות. יחידות בסיסיות מעין אלה מהוות את המבנה היסודי של הציורים והן מופיעות במערכת מורכבת של תנועה מול תנועה, שיש בה משהו מהיחסים הצורניים הקונטראפונקטיים.

השאיפה ליצור סינתזה מעין זו ראויה לשבח, וגם הפתרון המוצע נראה סביר - לפחות תיאורטית. דא עקא, שהמצוי והרצוי אינם משתלבים כאן כל הצורך. הרישומים הם המוצגים המשכנעים יותר בתערוכה, ובהם ברנהיימר מצליח להגיע לגיבוש סביר של המבנה הציורי - אם כי גם גיבוש זה בא במחיר גוון של שכלתנות יתירה. אותם "זיזים" המופיעים במבנה היסודי מדגישים אמנם את רגישותו של הקו, אך יש ברגישות זו משהו מכאני ואוטומטי. נוסף לכך עוצרת צורת הזיזים את התנועתיות, שהיא מעט בעייתית גם בלעדיהם. כאשר מופיע הרישום בציורי השמן, בצרוף מערכת משיכות מכחול, אובדת ברובה אותה אינטנסיביות שאפיינה את ציורו הקודם. כל אמן המנסה - והניסוי עצמו, זאת יש לזכור, חשוב ביותר - לשלב יחדיו את העולם השכלתני יותר של הרישום והעולם הרגשי יותר של משיכות המכחול, עלול לאבד את שניהם. כך גם קורה במידת מה לפרנץ ברנהיימר. אך עם זאת, יש משהו במשחקיות של הטחות הצבע המרמז לאפשרות שהפתרון אותו ניסה האמן, אינו בלתי אפשרי מכל וכל, אלא רק דורש, אולי, ניסוח מחודש.

הרולד רובין

"הרולד רובין" / הארץ / 27.1.67 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל-אביב

ציור אקספרסיוניסטי חריף, הגובל באווירה סוריאליסטית, מציג הרולד רובין בתערוכתו הנוכחית. לעומת הפשטות היחסית של המבנה בתערוכתו הקודמת של אמן זה (שנערכה לפני שנה בגלריה "אורית", ת"א), בולטת בתערוכתו העכשווית מורכבות גדולה הרבה יותר במבנה הצורני וטיפול בפרטים שכמעט לא הופיע מקודם. כאז כן עתה, ציורו של רובין הוא ציור ליניארי מובהק, ודבר זה מקנה לו גוון מיוחד: ציור אקספרסיוניסטי נוטה, בדרך כלל, להדגיש דווקא את משיכת המכחול המאפשרת תנועתיות וביטוי רגשי דרך הצבע, בעת ובעונה אחת; רובין, לעומת זאת, משיג תנועתיות ודינאמיות שקולה על ידי השימוש בקו ובכך מעביר את הדגש מה"הלם" האקספרסיוניסטי המיידי של הצבע לצד הצורני - דבר המגביר את האווירה הסוריאליסטית בציוריו. אמנם יש בתערוכה הנוכחית שימוש רב יותר בצבע, אולם הסולם הצבעוני המופיע הוא סולם בו מגביל האמן את עצמו לטווח גוונים קצר מאוד - ורודים, אוקרים ומעט אולטראמרין בהיר.

בתערוכה בולטים שני מוטיבים: מוטיבים ארוטיים חריפים ומוטיבים הקשורים בביקורת חברתית. מבחינת עיצוב הציור חשובים יותר המוטיבים מהסוג הראשון - דווקא משום אי־תלותם בסיפור או ברעיון, הנוטים להכתיב מבנה צורני. המוטיב הארוטי מגולם בשתי רמות בעת ובעונה אחת: א. הצורות הראשוניות, מהן נבנה לאחר מכן המחבר הצורני, הן צורות רתמיות, דמויות עצמות, והן חודרות זו לזו תוך קריעה הדדית. ב. העיצוב הכללי, העוסק הרבה בנושא העירום, עובר תהליך של עיוות, פרימה וקריעה, תוך חשיפת פנים הגוף ו"שפיכתו" החוצה. בשתי הרמות ביחד מתפרש הצד הארוטי כמשהו אכזרי, מכאיב, מאוים ואפילו משהו מלוכלך ומזוהם - אך בד בבד, גם משהו מפתה בחייתיות שבו. מעניין לראות בציורים אלה שאין הבחנה מהותית בגישתו של הצייר אל עירום אישה ואל עירום גבר - היחס אל שניהם שווה.

המוטיב השני שהוזכר, בקורתו החברתית של האמן, מביע את עמדתו של הרולד רובין כמתנגד קיצוני לכל כפייה אוטוריטטיבית - בין אם המדובר במלחמת וייטנאם או בפוגרום שערכו מספר צעירים דתיים קיצוניים בבית אישה בירושלים. גם כאן נוצר הרושם שהנושאים הספציפיים (אם כי הינם באמת נושאים מטרידים שיש לקבוע עמדה ברורה אליהם) משמשים לצייר מעין קולב לתלות עליו התנגדות כללית יותר ופנימית יותר. יש, כמובן, לזכור היטב שבציורים העוסקים בנושא רעיוני כזה נקבעת איכות הציור לא לפי הרעיון אלא לפי קריטריונים של פתרון אמנותי - ונדמה שאת אלה מצליח רובין לפתור כהלכה ובעוצמה מרשימה.

חיים סביצקי

"חיים סביצקי" / הארץ / 27.1.67 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכתו של חיים סביצקי היא תערוכת היחיד הראשונה שלו. כמעט כל הציורים עשויים בסולמות צבעוניים אחידים, לרוב סולם של אוקר־כתום־חום־שחור. התוצאה היא סולם צבעוני אפקטיבי, נעים לעין ו... חסר בעיות ציוריות, ומתוך כך קל מאוד להפעלה. האווירה בציורים רומנטית מאוד ומגיעה, לפחות באחד הציורים ("שיכורים"), למשהו הקרוב לדמוני. מבחינת השימוש באמצעים, לקויה תערוכתו במה שאפשר אולי לכנות בשם "המלכודת של המתחילים": התמכרות לאפקטים הנוצרים בעת השימוש בהנחת צבע, הנעשית באמצעות סכין ציירים. סביצקי, כרבים לפניו, גילה טכניקה זו, או ליתר דיוק, את האפקטים הנוצרים בעקב השימוש בה, הוקסם מהם והפכם לטכניקה בלעדית. האפקטים אמנם מרשימים, אלא שלא זו בלבד שאינם פותרים בעיות ציוריות, אלא שהם מונעים פתרונות כאלה. כתם הצבע המונח כשיטה בסכין ציירים, חסר כל רגישות; ערוב הצבעים על הבד (כפי) שקורה כאשר משתמשים בטכניקה כזאת, אינו מאפשר כל טוהר צבעוני ומונע הנחת כתם מחייב. תוך העדפת האפקט מתחמק סביצקי מפתרון ציורי מחייב וממילא - מציור. נראה שלחיים סביצקי "יש מה לומר", אך הוא נגרר בקלות רבה מדי אחרי אפקטים חיצוניים והגררות זו מצביעה על סכנה חמורה של התדרדרות לעבר מתקתקות.

אהרון כהנא

"רישומים של אהרון בהנא" / הארץ / 3.2.67 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

תערוכתו של אהרון כהנא מורכבת מרישומים שנעשו בשלהי שנות הארבעים ואפשר למצוא בה מספר תכונות המאפיינות את ציורו של אמן זה עד היום. אפשר לראות בהם - מלבד העניין הישיר - גם עניין היסטורי כפול: הם משקפים את דרכו המיוחדת של כהנא ובעת ובעונה אחת גם מאפשרים מבט לאחת התקופות הסוערות ביותר בתהליך ההתפתחות של הציור בארץ: את האקספרימנטים שנעשו בזמן התערוכות הראשונות של קבוצת "אופקים חדשים".

רוב הרישומים אינם בבחינת רישום "עצמאי", אלא סקיצות וחיפושים בדרך לעיצוב סגנון שהיה באותה תקופה חדשני בארץ. מעניין לראות בבירור כה רב את עיקר התכונות שעברו לאחר מכן כחוט השני ביצירתו של כהנא: א) נטייה עזה לסגנון המדגיש את הצד הצורני מבני של העצמים המצוירים. הגישה לסגנון שואבת אמנם משהו מהקוביזם, אך עוברת עד מהרה לארגון צורות דו־מימדיות הנוחות גם לעיצוב דקורטיבי, הקשור בקרמיקה האמנותית של אמן זה. ב) הרישומים מראים על תביעתו של כהנא לאיזון מדויק המתייחס יותר לשטח הנייר, או

לאחר מכן, הבד ופחות לעומק. איזון דו־מימדי זה תומך היטב בנטייה לסגנון שהוזכרה לעיל. ג) במקביל לנטיות לסגנון ולסטאטיות מסוימת בקומפוזיציה - אם כי כהנא מעדיף כמעט תמיד קומפוזיציות פתוחות ומרווחות - קיימת גם נטייה ברורה למגע מיידי, אקספרסיוניסטי במהותו. תנועה מתמדת בין איזון כמעט סטאטי ובין תנועתיות אקספרסיוניסטית אמנם מאפיינת את כל דרכו האמנותית של כהנא. ד. נטייה רביעית, וחשובה לא פחות, היא נטייתו של כהנא לאקספרימנטליות, לשינוי מתמיד ולבדיקת צורות חדשות - עוד תכונה המאפיינת את דרכו העתידה של אמן זה.

מיכאל ארגוב

"ציורי מיכאל ארגוב" / הארץ / 7.4.67 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

בשנות החמישים, הציג מיכאל ארגוב, שחזר באותה תקופה משהייה בפאריס, תערוכת יחיד במוזיאון תל־אביב. הציורים היו פיגורטיביים, מסוגננים, חלוקת השטח מאורגנת דו־מימדית והצבעוניות נבנתה באמצעות שכבות צבעוניות ושימוש ב"מכחול יבש". אפיון זה חשוב להבנת תערוכתו העכשווית. מאז, נטש ארגוב לתקופה ארוכה למדי את הציור הפיגורטיבי ועבר לסגנון ציור מופשט שגם בו היו שלבים מספר: שלב קונסטרוקטיבי בו השתמש ארגוב במשטחים וטקסטורות שאורגנו על בסיס צורות כמעט גיאומטריות (1961), ושלב קרוב יותר לאקספרסיוניזם בו נזקק לתנועת מכחול חופשי ודינאמי יותר - אם כי היה זה אקספרסיוניזם מתון מאוד שהדגיש יותר את ה"עשייה הציורית" מאשר את התהליכים הרגשיים (תערוכת 1964). להשלמת התמונה, ראוי להזכיר את התמסרותו של ארגוב בשנים האחרונות לצילום, בו ראה השלמה והמשך ליצירתו הציורית.

בסוף רשימת ביקורת ("תרבות וספרות", 15.5.1964) הופיעה השאלה: האם פותח ארגוב לעצמו שער לציור פיגורטיבי מחדש?" - עתה אפשרית תשובה חיובית לשאלה זו. החזרה לשימוש במושאים פיגורטיביים לא היתה ישירה: בתחילה הופיעה חזרה זו בדרך התצלום, רק עתה נכנס גורם פיגורטיבי זה - אם כי עדיין בעזרת תצלומים - גם לציור. דמות האדם מופיעה שנית על ידי שילוב של תצלומי עירום במסגרת התמונה.

תערוכתו הנוכחית של ארגוב סובבת סביב נושא אחיד בשני מישורים: המישור של דרך הגילום - כל הציורים עשויים משילוב של תצלום וציור; ומישור הנושא - כל הציורים, לפחות התצלומים המשולבים בהם, עוסקים בעירום אישה.

התצלומים: תצלומיו של ארגוב "ריאליסטיים" - היינו, ארגוב מעמיד את המודל בתנוחה שתאפשר לו תצלום בעל קומפוזיציה אסתטית, ללא צורך בפעלולי מעבדה יוצאים מגדר הרגיל (בניגוד, למשל, לתצלומים האמנותיים של הנרי שלזניאק, שעיקרם בעיבוד במעבדה). התצלומים מתנזרים מכל אספקט ספרותי או אפילו "אווירתי" - השיקול המרכזי המנחה את ארגוב הצלם הוא המבנה הצורני האסתטיסטי. מבחינה זו, קרובים התצלומים ברוחם - עם כל השוני המובן מאליו - לציורים הפיגורטיביים של ארגוב משנות החמישים.

ה"רקע": אם מתעלמים לרגע מהתצלומים המשולבים בציורים, מתקבל רקע המעוצב לפי עקרונות זהים לאלה שהנחו את ארגוב בתחילת דרכו בציור המופשט. מופיעה כאן חלוקה גיאומטרית בעיקרה, דו־מימדית בתפיסתה, דקורטיבית בעיצובה ושימוש בחומריות לצורך יצירת טקסטורות (לפחות בכמה מהמוצגים). שימוש דומה בעיצוב הופיע אצל ארגוב בתערוכתו ב־1961.

השילוב: לכאורה, עומדת לפני ארגוב אותה בעיה עצמה, לפניה עמד בעת המעבר מציור פיגורטיבי לציור מופשט. בזמנו פתר בעיה זו על ידי סגנון גיאומטרי יותר של הפיגורות (מה גם שיכול היה להשתמש, וגם עשה זאת, באלמנטים פיגורטיביים הלקוחים מנוף ולאו דווקא מעירום) עד שאלה השתלבו לגמרי בארגון המופשט. עתה הבעיה, אף שלכאורה היא דומה, שונה למדי: התצלום הוא תלת־מימדי ופיסולי מעיקרו. הרקע המצויר נתפס לפי חלוקה ועיבוד דו־ממדיים. כיצד מנסה ארגוב לשלב גילומים שונים אלה? קיימים בתערוכה מספר ניסיונות שונים לפתור בעיה זו. א) חלוקה גיאומטרית של התצלום, היינו, קיטוע של תצלום לתת־משטחים שצורתם גיאומטרית, במטרה לשלב צורות אלה עם החלוקה הגיאומטרית של החלק המצויר. ב) המשך הפיגורה שבתצלום על ידי ציור, היינו, לתצלום בו מופיע גוף מוסיף ארגוב, למשל, צורת ראש, אותה הוא מצייר. ג) שילוב התצלום, על ידי צביעה, במערכת הצבעונית הכללית. המשותף לכל הצעות פתרון אלה הוא, שכולם כאחד אינם מתייחסים לכל תוכן ספציפי והם בתחום הפתרונות הפורמאליים בלבד. מכנה משותף זה מאפשר להגיע לרובד בסיסי ועמוק יותר בפעילותו האמנותית של מיכאל ארגוב: למרות נטייה להקפדה פורמאלית והדגש הרב על "האספקט המקצועי" בציור, אין לארגוב קריטריון ברור לפיו הוא בודק את היחסים בין תוכן היצירה לבין דרך עיצובה. הקריטריון בו הוא משתמש מתייחס לאספקט הצורני בלבד וגם אספקט זה נתפס באורח אינטואיטיבי מעיקרו. במילים אחרות: קנה המידה המנחה את ארגוב הוא קנה מידה של טעם אמנותי. גישה אינטואיטיבית זו מסבירה גם את התנודות החריפות ברמות היצירות: עם כל חשיבותה של האינטואיציה, שבלעדיה אין יצירה אמנותית - ולגבי הרבה אמנים נעשתה ממש עיקרון מטפיזי - יכולה בהחלט להיות גם אינטואיציה מוטעה! במקרה של ארגוב, בין אם זו אינטואיציה הולמת או מוטעה, יש בה, לפחות לגבי הצופה, משום יתרון גדול: המוצר האמנותי משקף באורח נאמן ביותר את טעמו (במקרה זה הטעם הוא גם קנה המידה) של היוצר. התכונות האופייניות ביותר לטעמו של ארגוב הן: א) גישה אסתטיציסטית - מורשה של דרך ציור צרפתית, המדגישה יותר את ה"איך" מאשר את ה"מה". מכאן גם הקפדנות על "ציוריות" ואספקטים טכניים. ב) המנעות (או אי־רצון או אי־יכולת) מביטויים רגשיים ו/או אווירתיים - ומכאן קרירות מסוימת, האמורה להיות מאוזנת על ידי אסתטיקה צבעונית וצורנית. ג) רגישות מרובה מאוד לאמצעים ושפות חדשות באמנות - אך שימוש באמצעים אלה על ידי תרגומם למונחים של טעם טוב. כל התכונות האופייניות האלה מופיעות גם בתערוכה הנוכחית - ובצורה בולטת ביותר.

כך או כך, ארגוב הגיע בתערוכה זו למעין "סיבוב" שלם בפעילותו: מציור פיגורטיבי - דרך ציור מופשט וצילום - חזרה לציור, בו נוטלת הפיגורה מקום נכבד. הפיגורה עדיין אינה משולבת היטב בציור, אך כיוון ההתפתחות ברור כבר עתה.

אורי ליפשיץ

"ציורי אורי ליפשיץ" / הארץ / 14.4.67 / תע' יחיד / 'סכיזופרניה' / גלריה "גורדון" / תל־ אביב

רוב הציורים המופיעים בתערוכה זו שייכים לסדרה הקרויה "סכיזופרניה". אף שאין לחפש כאן תיאור קליני של סכיזופרנים, יש, בכל זאת, משהו המשותף לסכיזופרנים של ליפשיץ וכאלה של הרפואה: הציורים עוסקים בדמות אדם בעל עולם פנימי אינטנסיבי ומיוחד ביותר. זהו אדם המכוון כל כולו פנימה לעבר תחושות גופו, וחי בעולם הזיות ואירועים המופקים מתוכו.

באורח הולם לתפיסה מיוחדת זו, מעוצבות הדמויות לא לפי עקרונות של ציור מתאר חזותי אלא לפי עקרונות המתארים תחושות גוף (תחושות קינאסתטיות). אין להבין את עיוותי הגוף כאלמנט אקספרסיבי בלבד אלא כתיאור גראפי של תחושת הגוף הממשית (ציור האפטי). הדמויות מופיעות כבעלות תחושת גוף גושית, מפותלת, מלאה צמרמורות ונוטה להרגשה כאילו האיברים מתארכים, משתנים ומתעוותים. מבחינת תחושת הגוף (אם כי לא מבחינת עיצוב) יש קירבה בין הדמויות של אורי ליפשיץ לבין אלה שבציוריו האחרונים של הצייר האנגלי בייקון. עולמן של הדמויות המשמשות כמושא הציור המרכזי הוא עולם של הזיות, פחדים, מטמורפוזות מתמידות, גירוי גופני הדומה לדגדוג מתמיד, קשב לפונקציות הגופניות (שבשפה פסיכולוגית ייקראו בוודאי הרמות "הראשוניות" או "הנמוכות") ולעיתים אפילו עליצות מגוחכת וחולנית. בעוד הרישום מוסר את עיקר תחושת הגוף של הדמויות, ניתן לצבע התפקיד של גילום העולם "החיצוני", אותו מפיקה הדמות מתוך עצמה. זהו עולם של צבעים זוהרים המהווים, בעת ובעונה אחת, גם כלא וסוגר וגם עולם זוהר של צבעים חיים. אופייניים מבחינה זו הם גם הפרחים המעובדים בעזרת גליל־חותם. פרחים אלה אינם אלמנט דקורטיבי בלבד, הם קשורים קשר הדוק בעולמן הפנימי של הדמויות. צבעם הזוהר של הפרחים וניתוקם מה"קיר" בתוך מבנה הציור, הופכים אותם לחלק מההשלכה הפנימית של הדמויות. בתערוכה הנוכחית מגיע אורי ליפשיץ - אם כי עדיין מופיעה בכמה מהציורים נטייה קלה לעודף פרטים בארוקיים - לסגנון מגובש לחלוטין ואישי ביותר.

רפי לביא

"רפי לביא" / הארץ / 6.5.67 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

השילוב של אספקטים שונים מתוך אמנות ה"פופ" בתערוכתו של רפי לביא בא לצייר זה באורח שוטף וטבעי. מידת המשחק בקו, בצורה ובצבע, סגנונו השואב מדרך ציורו הספונטאנית של הילד, שובבותו ה"אינפנטילית" במתכוון והשימוש החוזר ב"מוטיבים", מהווים רקע להטמעת האספקטים האירוניים שבאמנות ה"פופ". בנוסף קיימת גם נטייתו הקודמת לשימוש בקולאז'ים ובאלמנטים צורניים מוכנים מראש, המתווים באורח טבעי את דרך העיצוב של השלב הנוכחי. השוואה עם הצייר האמריקאי רוי ליכטנשטיין יכולה להמחיש את המעבר הטבעי של רפי לביא לאמנות הקרובה (למעשה משתייכת) ל"פופ": אם ליכטנשטיין נוטל ציור בנוסח ציורי "הקומיקס" ומעצבו באספקלריה קוביסטית־פיקאסואית, יעצב רפי לביא ציור בנוסח ה"קומיקס" בסגנון ה"ילדותי" תוך שמירה על הפורמאליזם החמור של ה"פופ". ראוי לציין שהכרות עם סוג זה של "ספרות־ציור" (סוג מיוחד של אמנות, ואין ל"תרגמו" לציור סתם, כשם שאין להעבירו למדיום הספרות או הקולנוע) ובפארודיה על ה"קומיקס" המופיעה הרבה באמנות ה"פופ", מקילה מאוד את הגישה גם לציוריו העכשוויים של רפי לביא. בדומה לציורי ה"קומיקס" - ובמקביל לכל דרך ציורו הקודמת של רפי לביא - מופיעים בתערוכה "מוטיבים" החוזרים בציורים שונים ולעיתים אפילו חוזרים פעמים רבות בציור אחר. מוטיב כזה, למשל, מהווה דמות האיש היורה באקדח - דמות החוזרת פעמים רבות בתערוכה. כמו בציורי ה"קומיקס", גם בציוריו של רפי יוצאים מפי הדמויות מעין "בלונים" המכילים את "דברי" הגיבורים, אך בניגוד מוחלט ל"קומיקס" אין לחפש בציוריו של רפי לביא כל עלילה. הן הדמויות והן ה"דיבורים" הם בראש ובראשונה אלמנטים צורניים. אף על פי כן, יש למילים המודפסות גם תפקיד נוסף: הצייר בוחר בכוונה ביטויים בנאליים הנהפכים לצורות התבטאות מכאניות המאבדות כמעט כל משמעות של קומוניקציה אמיתית. יש כאן, איפוא, רמז - מקובל מאוד באמנות ה"פופ" - לביקורת חברתית־תרבותית, אך ביקורת זו תופסת בציורו של רפי לביא מקום הרבה פחות בחשיבותו מהמקום אותו היא תופסת אצל אמני "פופ" אחרים (בארץ ניכרת מגמה ביקורתית זו ביצירותיו המאוחרות של יגאל תומרקין). בהקשר זה, נקל להבין את השימוש הרב במודעות פרסומת, קטעי צילום מעיתונות ושטאנצים צורניים: גם כאן אין הכוונה לספר סיפור, אלא למסור אווירה משועשעת, מבודחת ולעיתים אפילו מעט מרגיזה במתכוון כגילומה החסכוני - וכל זאת מבלי שעיצוב הציור ייאבד מרצינותו.

אסתפק בדוגמה אחת להמחיש את המעבר הטבעי מדרך ציורו הקודמת של רפי לביא לזו הנוכחית: מתחילת דרכו הופיעו בציוריו כתמים העשויים ממערבולת קווית. הקו - לרוב היה זה קו עפרון - אף שבמהותו אינו תופס שטח והינו חסר חומריות, נהפך בדרך הערבול והשרבוט למרקם שטח. גם בתערוכה הנוכחית מופיע הקו כמרקם שטח, אך הפעם לא בערבול עפרון אלא כדגם פרחים ליניארי (הנעשה על ידי גליל־חותם של צבעים) והמכסה בדגם אחיד משטחים שלמים. יש פה, איפוא, שינוי בטכניקה (מכתב יד קווי של עפרון לדגם מכאני־קווי

של חותם) מבלי לשנות את תפיסת המשטח ועיצובו בעזרת הקו. מעבר זה - אם כי הדוגמא עוסקת רק בעיצוב המשטח על ידי קו - מאפיין את כל המעבר, תוך שמירה על עקביות הסגנון, מהתקופות הקודמות לתערוכה הנוכחית.

אוטו אלנבוגן

הארץ / 6.5.67 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

עיון קצר בשמות שנתן אוטו אלנבוגן לציוריו מאפשר זיהוי מיידי של המקור ממנו שאב את ההשראה למוצגים בתערוכה הנוכחית. שמות כ"גלגמש", "פולחן", אלילות" ודומיהם, מעידים על נסיונו של הצייר לדלות מוטיבים שונים מהפולחנים והאמנות הארכאית של המזרח הקדום. מתקבל על הרעת שיש בכך משום ניסיון לחפש שורשים וסגנון שיהיה מעוגן עמוק יותר בנוף האמנותי הלוקאלי, אבל חשוב איך משתמש הצייר במוטיבים אלה ובאיזו מידה הוא מצליח לשלבם ולגבשם לציור בעל ייחוד ואורגניות משלו.

אי אפשר לקחת מוטיבים ארכאיים כנעניים או אשוריים כפשוטם. האמנות הקדומה נוצרה לשם מילוי פונקציות פולחניות בראש ובראשונה; השיקול האמנותי (אם בכלל היה כזה, במובן בו אנו משתמשים היום) היה לכל היותר משני. כיום, אין כל סיבה סבירה להתייחס לרובד התוכני של האמנות הארכאית, שהרי עבודת האלילים יכולה להיתפס כיום רק כנושא מחקר היסטורי, אנתרופולוגי או כחומר לסיפור. המוטיבים הארכאיים נתפסו, לכן, על ידי אוטו אלנבוגן כמוטיבים צורניים. כמעט לכל אמנות התרבויות הקדומות יש תו משותף בולט ואופייני. האמנות הארכאית, כמעט ללא יוצא מהכלל, הינה אמנות מסוגננת בקפידה ומחמירה על הצמידות לדגם פשוט של נפח וקשורה בגוונים של עיטוריות דקורטיבית. ויתור על החומרה הצורנית והסגנון המיוחד הארכאי, מהווה ויתור על עיקר חשיבותה האמנותית של אמנות זו. אוטו אלנבוגן נוטל מוטיבים צורניים חמורים אלה ומעברם בטכניקה קלילה של צבעים מימיים תוך שימוש באפקטים מרובים של ניגוב וחריטה. יתר על כן, אלנבוגן דורש מעצמו גם ציור חופשי וספונטאני הנזקק לתנועות מכחול חופשיות. התוצאה הבלתי נמנעת היא אובדן טוטאלי של החומרה והסגנון הצורני הקפדני שהם עיקר כוחה וחשיבותה של האמנות הארכאית. בנוסף לכך, למרות שהציורים עשויים תוך שימוש בצבע, אין הם ציורים הנבנים על מחבר גוונים - הצבע משמש לכל היותר כאלמנט של אווירה כללית וכתוספת דקורטיבית - תוכן הציורים לא ישתנה כלל גם אם יוגשו בגוונים אחרים או אף בתצלום שחור־לבן. מכאן, שלא הצבע אלא הצורה היא הנושאת במטען מבנה הציורים; והצורה, כאמור, אינה משמרת את הקפדנות של הפיסול הארכאי. אמנם זכותו של האמן המודרני לקחת מוטיב כלשהו, לשנותו ואף להקריב אספקטים שונים מתוכו (במקרה זה החומרה הצורנית) ולעצבו מחדש. אך הקרבה זו צריכה לבוא כדי להשיג משהו אחר, חשוב יותר לאמן; מה משיג אלנבוגן? אולי ראוי להתעלם כליל מהמוטיב הארכאי ולהתייחס לציורים כאל ציורים מודרניים, החייבים לעמוד בקריטריונים של אמנות מודרנית בלבד? אפילו נעשה זאת (ונתעלם בכך מהתיחסותו המוצהרת של האמן עצמו), יתברר עד מהרה שבציורים קיימת חוסר עקביות

משווע בעיצוב מבנה החלל (לעיתים הוא דו־מימדי ולעיתים תלת־מימדי), שימוש חסר הצדקה ב"מסגרות", שהיו יכולות להיות בעלות משמעות רק במסגרת של אמנות ארכאית, אך אינן יכולות להיות מוצדקות אימננטית בגרסה של אלנבוגן; שימוש רב מדי באפקטים לשמם, חוסר תפקודיות של הצבע ועוד ועוד. ובכן, הצמידות לאמנות הארכאית אינה פתורה; ואם מתעלמים מצמידות זו אין הציורים עומדים בזכות עצמם. מתקבל מאוד על הדעת שהרעיון של בדיקה מחדש של האמנות הארכאית הלוקאלית הוא רעיון חשוב וראוי בהחלט לתשומת לב (וזכורים השגיו הנפלאים של יצחק דנציגר בתחום זה), אך במקרה של אוטו אלנבוגן התוצאה, בינתיים לפחות, היא דקורטיבית בלבד.

יצחק גאון

"יצחק גאון" / הארץ / 6.5.67 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

תערוכתו של יצחק גאון מורכבת מציורים בטכניקות רבות - והוא מגלה זריזות הגובלת בווירטואוזיות, אך ייתכן שהיא בעוכריו: הקלות בה הוא מדלג מטכניקה אחת לאחרת היא גם הקלות בה הוא מדלג מסגנון אחד לאחר. נראה שזוהי זריזות יתר ושביעות רצון קלה מדי מהמוצרים שנעשו כלאחר יד. אם היה בכוונתו לייצר מוצגים "נעימים לעין" הרי שהשיג את מטרתו; אבל ייתכן מאוד שהבעיה החשובה באמת במקרה שלו (ולא רק אצלו) היא שאלת האחריות של האמן כלפי עצמו וכלפי יצירתו. מתקבל הרושם שיצחק גאון - ויש להדגיש שהוא ניחן בכשרון בולט, יכולת טכנית מעולה ותרבות כללית לא מבוטלת - דורש מעט מדי מעצמו. כל שרבוט אסתטי ונעים לעין הופך מיד להיות מוצג בתערוכה; אקספרימנטים, המהווים את "מטבחו" של הצייר, מוצגים ליד ציורים בשלים ושלמים יותר. יש הרבה קסם ופיתוי בהתייחסות לציור כאל "יומן הרע החולף", אך התשלום הכמעט בלתי נמנע הוא, שטחיות מסוימת ועימום הרבדים העמוקים יותר.

יש בתערוכה מספר ציורים שנעשו ביכולת רבה בהם הגיע הצייר לרמה נאה למדי. אילו היה גאון וירטואוז בלבד, לא היה כל טעם בהעלאת הדברים שנאמרו לעיל - הם הועלו משום שנדמה שיש בו היכולת והכושר להרבה יותר מכפי שבא לביטוי בחלק ניכר מהמוצגים בתערוכה הנוכחית.

יואל איגלינסקי

"יואל איגלינסקי" / הארץ / 19.5.67 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל-אביב

ציוריו של יואל איגלינסקי בנויים על עיקרון צורני פשוט המאפשר לו וריאציות רבות והתייחסות לנושאים רבים: הציורים דומים למשטח פסיפס, שבו האבנים אינן בגדלים שווים; ליד אבן גדולה מצויות מספר אבנים קטנות. מבנה כזה יכול לשמש כתאור נוף אורבני והמשטחים, במקרה כזה, יהיו קרובים יותר לצורות גיאומטריות, כתאור דמויות אדם (כאן יבוא ריכוך־מה בצורות הגיאומטריות) או כתיאור עצמים מעולם הצומח, הקרובים יותר לצורות שוטפות ואורגניות. האיזון בין הצורות הנתפסות באופן כזה נעשה בציוריו של יואל איגלינסקי הן ע"י עריכתן בשיווי משקל צורני והן ע"י מתן ערכים צבעוניים ליצירת שיווי משקל ביניהם.

כבתערוכתו הקודמת (1964), עדיין שלטת הקומפוזיציה המרכזית, כשהצורות מתערפלות מעט לעבר שולי־הציור ויוצרות מעין מסגרת טבעית, הנובעת מעצם מבנה הצורות. שלא כבתערוכה הקודמת, מצליח עתה הצייר לבנות מעברים שוטפים ואורגניים יותר מהמרכז לשוליים, צבעיו זוהרים וטהורים יותר (אם כי שכבת הלכה שעל ציוריו מיותרת לחלוטין) והושג איזון נאה בין תנועת המכחול החופשית והמבנה הקפדני.

אוזיאש הופשטטר

"אוזיאש הופשטטר" / הארץ / 19.5.67 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

תערוכתו הנוכחית של אוזיאש הופשטטר ב"דוגית", מהווה המשך ישיר לתערוכת היחיד של אמן זה שנערכה לפני שנה באותו מקום. השוני העיקרי בין התערוכות הוא מעברו של הופשטטר מטכניקה של רישום שחור־לבן לטכניקה של אקוורל. גם באקוורלים הנוכחיים נשמרה הדומיננטיות של הרישום, האווירה האפלה ורבת העוצמה, העיוותים האקספרסיוניסטיים ועיצוב הדמויות לפי תחושת גוף. הגוון של המוזר והפנטאסטי ששולב ברישומים הקודמים, מרוכך עתה מעט תוך השימוש בצבעוניות המאופקת של האקוורלים. האפלה הקטיפתית נעשתה שברירית יותר ומעוצבת באורח המשטח מעט את מימד העומק. גם הדמויות שבציורים הקודמים נראו לעיתים כריקועי נחושת המרמזים לקרום נפח שמעבר לו שוררת ריקות, מאבדים לעיתים את אותו רמז לתלת־מימדיות מיוחדת. אמנם בציורים כ"אלגוריה אירוטית" נשמרו כל הערכים של הרישום ונוספה עוד מערכת זהירה של גוונים, גם ברבים מהאקוורלים האחרים ניכר מאמץ המעבר למימד הביטוי החדש של הצבעוניות. אין להסיק מהאמור לעיל שמעברו של הופשטטר לשימוש בצבעים הוא מאונס או חסר רגישות: הרמזים לפלסטיות תוך השימוש בצבעי חום־אדמדם מעידים על תפיסה מודרניסטית רבת תחושה למימד זה. יחד עם זאת, גם בתערוכה זו עיקר כוחו של הופשטטר הוא ברישום, עיצוב הדמויות ובאווירה האינטנסיבית והמיוחדת.

מיטשל בייקר

"מיטשל בייקר" / הארץ / 26.5.67 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

יותר מאשר בכל תערוכותיו הקודמות, מצליח מיטשל בתערוכה הנוכחית לצאת לכיוון הצבע וארגון חלל מורכב. מושג כלשהו על מבנה החלל בציוריו ייתקבל, אם מדמיינים כיצד תיראה דמות המשתקפת במערכת מראות שמשטח כל אחת מהן מצוי בזווית אחרת יחסית למתבונן. תתקבל מערכת חללים שכל אחד מהם נתפס מזווית אחרת ומוגדר ע"י גבול הראי, היינו, בהגדרה גיאומטרית. הרכב כזה של תת־חללים מאפשר התקרבות והתרחקות חופשיות אל האובייקט המצוייר, התקצרויות חריפות של הדמויות, ואפילו עיוותים בפרספקטיבות (אם מדמיינים מראה קעורה. למשל).

עקרונית, יכולה תפיסה כזאת להתבטא בסולם שחור־לבן וכך גם עוצבה בראשית דרכו של בייקר. המיוחד בתערוכה הנוכחית, מלבד הדיוק המלוטש יותר של מבנה החלל, הוא בשימוש בצבעוניות עשירה יותר. הצבעוניות - ודבר זה אופייני למעבר מחשיבה במונחי שחור־לבן לחשיבה בצבע - מבוססת על "ערך הצבע" יותר מאשר על השוני בגוון. בנייה על בסיס ערך הצבע (מרחקו מן האפור), מאפשרת איזון קפדני ואינה "אווירתית" בעיקרה. הארגון הסופי, הן של החלל והן של הצבע, מופיע לעיתים ע"י שימוש בצורות גיאומטריות המונחות מעל כל המבנה. אם עד עתה חל הדיון על ה"איך", ראוי להזכיר גם את ה"מה". המוטיב העיקרי לו נזקק מיטשל בייקר היה, ועדיין הינו, דמות האדם - בעיקר העירום. מוטיב המהווה וריאציה על עירום האדם הוא זה של הבובות המופיעות ברוב הציורים. השימוש בבובה במקום בעירום, מאפשר לבייקר להעלות זוויות ראייה חריפות ויחסים מורכבים מבלי שאלה יעלו בהכרח אסוציאציות לא רצויות. יתר על כן, הסתמיות, חוסר ההבדלה המינית של הבובות והאנונימיות המאפיינת אותן משמשים חלק מהתכנים אליהם מצביע האמן.

שמעון צבר

"שמעון צבר" / הארץ / 21.7.67 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

לא קשה לערוך ניתוח של האספקטים הצורניים של הציורים מהם מורכבת התערוכה, אך כל דיון מסוג זה יעקוף את העיקר; אותו משהו אישי, הבא על ביטויו ביצירתו של שמעון צבר - גם אם אינו בא לביטוי ברור בתערוכה הנוכחית. פעילותו של שמעון צבר אינה מאופיינת או מתמצית בתערוכת הציורים הנוכחית: היפוכו של דבר - צבר מוכר הרבה יותר (ובמידה רבה של צדק) בזכות שיריו המיוחדים ("חרוזים שחורים"), הצירוף של טקסטים ורישומים (למשל, "הכלב ואני") והרישומים העצמאיים. כל אלה נתונים באותו מגע אישי שהוא צירוף של הומור מיוחד, שיש בו גם ביקורת חברתית וגם משהו מהניהיליזם והנכונות לבעוט בכל הפרות

הקדושות (לעיתים מתוך הנאה מעצם הבעיטה). מבחינת ביצוע, מאופיינת יצירתו בספונטאניות המוותרת ברוב המקרים על האספקטים ה"נעימים לעין". תוך שמירה על צמידות בין הרישום לבין טקסטים מילוליים, צמידות ההופכת את רוב יצירתו של צבר לבעלת גוון אישי ביותר. גוון אישי זה, שהינו כה בולט בצירופי רישום־טקסט, אינו יכול (לפחות בינתיים) להיות מנותק מאותו קשר עם טקסט מילולי המאפשר לצבר להסתפק (ברישומים) הצמודים לאירועים אקטואליים. בתערוכה הנוכחית נחלש במידה רבה קשר זה. דבר זה אינו מפתיע כלל ועיקר: ציור עצמאי - אפילו תוכנו יונק מאירועים אקטואליים (למשל ה"גרניקה" של פיקאסו) - מחייב שלמות וארגון צורניים החורגים מעבר לביטוי אירועים אקטואליים בלבד. כמובן שגם כאן יכולים להופיע הקשרים אקטואליים, אך הקשרים אלה הם בבחינת תוספת ואינם יכולים לשמש כקריטריון לאיכותה של היצירה. עם הניתוק מההקשר הספרותי והאקטואלי בתערוכתו הנוכחית של שמעון צבר, מתברר שאותה ספונטאניות ומיידיות, שכה אפיינו את רוב יצירתו בתחומים האחרים, מהווה חרב פיפיות: ברישום הצמוד לטקסט היא מותירה למילים להשלים את התמונה; אך בציור עצמאי היא נהפכת לעיתים קרובות לרשלנות טכנית וצורנית. יש כמובן גם השפעות - למשל השפעה דומיננטית של פיקאסו וסגנונו המיוחד, הכולל את הדגש על הרישום והצד הליניארי והשימוש בצבעוניות פרובלמטית למדי; אך השפעות אלה הן רק משניות לבעיה העיקרית: עם הוויתור (אפילו זה ויתור יחסי בלבד) על ההקשר בין הציורים וטקסטים מילוליים מאבד צבר חלק גדול מאותו גוון אישי שאפיין את רישומיו ותחומיה האחרים של יצירתו.

טובה ברלינסקי

"טובה ברלינסקי" / הארץ / 21.7.67 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ציוריה של טובה ברלינסקי בנויים בעיקר על כתמי צבע ויחסים בין גוונים. כמובן שגם המערכת הצורנית תופסת מקום חשוב - אך עם כל חשיבותה היא בכל זאת מישנית ליד היחס לצבע והפעלתו. בדומה לאמנים כלאה ניקל ואחרים, השואבים ממסורת הציור הצרפתי, מעצבת טובה ברלינסקי ציור, שבו הנחת הצבע מהווה אמצעי ומטרה, מתווך ותוכן בעת ובעונה אחת. אפשר לתאר את דרך העשייה של טובה ברלינסקי כמיזוג של מספר רצפים ליצירה אחת: א) רצף שבקצהו האחד צבע שקוף, דק וחסר חומריות ובקצהו השני צבע מעובה, חומרי ואטום יותר; ב. שיווי משקל צבעוני, בו מקבל כל צבע ערך כ"כבד" או "קל", דינאמי" או "סטאטי"; ג. יחס בין צבעים סמוכים ומעבר בין גוון לגוון. האפשרויות כאן הן יצירת סולמות־צבעים סמוכים לעומת מעברים קיצוניים יותר בין צבעים פחות קרובים. אם מוסיפים לשלושת אלה את הדינאמיות של משיכת המכחול ואת המבנה הצורני הכללי של הציורים, מקבלים תמונה כללית על דרך ציורה של טובה ברלינסקי. דרך גילום זו - למרות השימוש בשמות לציורים - היא באמצעים ציוריים "טהורים", ללא הזדקקות לאספקטים פיגוראטיביים ישירים, ספרותיים או אנקדוטה. כמובן שציור מסוג זה, הנבנה על מספר רמות שוונת בעת ובעונה אחת; מעמיד

לפני האמנית בעיות קשות למדי. ואמנם רק בציורים ספורים מצליחה טובה ברלינסקי להשיג איזון שלם וצלילות, אך גם בציורים הפחות שלמים השפה היא ציורית ורגישותה הצבעונית של האמנית אינה מוטלת בספק.

אורי ריזמן

״אורי ריזמן״ / הארץ / 26.8.67 / תע׳ יחיד / גלריה ״צ׳מרינסקי״ / תל־אביב

שורשי סגנונו של אורי ריזמן נעוצים בתקופה בה חיפשו הרבה ציירים שביל זהב, שבו אפשר יהיה למזג את הציור הפיגוראטיבי ועושר דימוייו עם הערכים הצורניים של הציור המופשט. אחד הפתרונות האפשריים היה לפשט (והפעם, לאו דווקא מ״הפשטה" אלא מ״פשוט") את מושא־הציור.

במקום לצייר, למשל, נוף על כל פרטיו המיוחדים, מוותר הצייר הנוקט בגישה זו על כל הפרטים ומגיע לריכוז מירבי, המאפשר לו ליצור משטחי־צבע גדולים. משטחי־צבע אלה שומרים, אמנם, פחות או יותר על הדימוי הפיגוראטיבי, אך הינם נוחים הרבה יותר להיות מאורגנים כצורות מופשטות.

הבעיה העומדת לפני הצייר במקרה כזה היא, כיצד למזג שני קריטריונים בעת ובעונה אחת: מחד גיסא - שמירה על הדימוי הפיגוראטיבי, ומאידך גיסא - התייחסות לצורות שנוצרו, כאל אלמנטים מופשטים כולל השמירה על חוקיותו המיוחדת של הציור המופשט. שימוש בו־זמני (סימולטאני) בשני קריטריונים (גם אם אין הם מנוגדים, בהכרח) יוצר תמיד קושיים מיוחדים: כמעט תמיד אין לצייר ברירה אלא לוותר בשני הקצוות גם יחד. אורי ריזמן שומר, אמנם, על הדימוי הפיגוראטיבי אך נאלץ לוותר על הפרטים המקנים למושא (בין אם מושא הוא נוף, דמות אדם או פורטרט) את ייחודו. וויתור זה נעשה, כמובן, מרצון: שכר הוויתור על הפרטים הוא תימצות, הכללה ופישוט.

מבחינה זו יש קירבה מסוימת ומסויגת בין ציוריו של אורי ריזמן וציור הסומיי של המזרח הרחוק, הן מבחינת הצמצום הרב והן מבחינת הספונטאניות שבביצוע ואי־חומריות הצבע. על איזה פרטים מוותר אורי ריזמן, בדרכו להפשטה? בראש ובראשונה על פרטי־המבנה (שלא כצייר קוביסטי, המדגיש תמיד אופן־מבנה מסוים) ועל החומריות. במקום שטח המורכב מתת־מבנים, נוצר משטח צבע גדול וכללי שאינו מוגדר בחריפות. במקום למסור את חומריותם של האבן, השדה או הדמות המשמשים כמושא - מעדיף הצייר צבע רך, רוטט ושקוף למחצה. בכך מוותר אורי ריזמן גם על חומריות הצבע עצמו. נוצרים בציורים אלה שטחים גדולים, פשוטים, מעוצבים בצבע "צף" ונמוגים זה בתוך זה.

אורי ריזמן פיתח לעצמו טכניקה מלוטשת למדי בדרך עיצוב זו. גם כאשר הציורים בנויים משניים־שלושה משטחים בלבד, מצליח ריזמן לעצב את המשטחים כך, שלעולם לא יהיו משעממים ותמיד יהיה בהם רטט חיים ורגישות. רגישותו של אורי ריזמן לצבע משמשת, לרוב, משקל שכנגד מספיק לפשטותן של הצורות - אך בכמה ציורים מופר שיווי משקל זה: בציור

"נוף בנגב", למשל, נותרים רק שני משטחים בלבד ולמרות העיבוד הצבעוני הרגיש עובר ציור כזה מפשטות לעבר הפשטנות.

מרדכי מורה

"מרדכי מורה" / הארץ / 22.9.67 / תע' יחיד / תחריט / גלריה "גורדון" / תל־אביב

תחריטיו של מרדכי מורה ניחנים ברגישות רבה ומשקפים סגנון אישי שקל לזהות ולהכיר ממבט ראשון. המיוחד בסגנון זה טמון לא באמצעות טכניקות מיוחדות (אין כאלה - למרות שליטתו של הצייר בטכניקת התחריט) או בקומפוזיציה מיוחדת, אלא בתפיסת התוכן ובהגשת הנושאים. מרדכי מורה מציג עולם סוריאליסטי למחצה, בו נוטלים חלק החלום, הדמיון, הסיוט, הסמל והאלגוריה. קרבתו של מורה לפנטאסט מקרבת אותו לציוריהם המאקבריים־אלגוריים של סוף ימי־הביניים. מורה מעלה לפני עיני הצופה במות שעליהן מתחוללים מחזות פנטאסט, בהם משתתפים אנשים תמוהים, חיות מאונשות ויצורי־כלאיים, שהם ספק אנשים ספק חיות. בציורים אחרים מופיעות בתהלוכות חיות נקובות חניתות וחיצים, או גוועות בתנוחות מסוגננות וסמליות. טכניקת התחריט, בה שולט מרדכי מורה כראוי, מאפשרת לו לתת לציורים גוון של נייר עתיק דמוי קלף. גוון זה, בנוסף לסקיצות המקריות, כביכול, המופיעות בשוליי התחריטים, מחזקים את האווירה המיוחדת של יצירות אלה ומוסיפים לה משהו אינטימי וספונטאני. לא כל תחריטיו של מורה מגיעים לרמה אמנותית שווה; כמה מהם אינם חורגים מגדר סקיצות ואחרים לוקים בגודש ספרותי מיותר, אך בין שני קצוות אלה מצויים תחריטים רבים, שלמים בפני עצמם ומלאי עניין. ראוי למרדכי מורה לנסות להיות ברכן יותר ולסנן מעט יותר את יצירותיו לפני תצוגה.

הרי ברון

"הרי ברון" / הארץ / 22.9.67 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

שעשוע מקובל למדי בין מורים לציור בבתי ספר תיכוניים ועממיים הוא ההסתכלות בציור ו"ניחוש" גילו של המצייר מתוכו. אין בניחוש זה כל צד מיסטי. נסיונו של המורה מגלה לו מה שהתברר גם מהמחקרים הרבים בתחום הפסיכולוגיה ההתפתחותית וציורי הילד: לכל גיל ההתפתחות יש נטייה לעסוק בנושאים אופייניים ולבטאם בדרכים אופייניות. אך כמובן שיש כאן מקום לטעות: הציור עשוי לגלות את גילו המנטאלי של המצייר ולאו דווקא את גילו הכרונולוגי. גם אדם בן חמישים יכול לצייר ציור שהוא במקרה (או אולי לא במקרה) אופייני לנער בן 15.

ציורו של הרי ברון - הן מבחינת נושאים והן מבחינת עיצוב - אופייני לציוריהם של גילאי 16-14 ולאו דווקא המוכשרים שביניהם. הנושאים הספרותיים עוסקים בתיקון העולם ובבעיות "עקרוניות": "ג'ונגול הצביעות" בו מצויירים עצים לובשי בגדים, תיקים ומטריות; "דחליל הולך לבית קברות", "לאן הלכו כל הפרחים", "לאן"? וכיוצא באלה. הקומפוזיציה עשויה בשיטת "זה ליד זה" ומתפזרת על פני כל השטח באורח מקרי למדי, הרישום ילדותי והשטח ממולא בצבעים נעימים לעין אך חסרי כל משמעות או יחס ל"תוכן" אותו הם צריכים לייצג. אם מוסיפים לכל אלה שימוש חסר כל משמעות בחומריות (הרישום נעשה לא על ידי קו־מכחול אלא תוך שימוש בקו עשוי חומריות־חולית), מקבלים תמונה ברורה - אם כי לאו דווקא מעודדת - על ציורו של ברון. כדי למנוע טעות אפשרית, ראוי לציין שברון עבר מזמן את גיל 15.

אברהם בזק

"אברהם בזק" / הארץ / 22.9.67 / תע' יחיד / גלריה "דמיאן" / תל־אביב

לאחר שבע שנות שהות בפאריס, אליה נסע לאחר שסיים את לימודיו במכון ע"ש אבני, חוזר אברהם בזק ומציג בארץ. התוצאות אינן מעודדות לנסוע לפאריס. הציורים אקספרסיוניסטיים־נאיביים, המזכירים במשהו את האקספרסיוניזם הגרמני של "קבוצת הגשר" - במיוחד את קירשנר ונולדה. בעוד נולדה אחראי לכל כתם צבעוני ומגיע ביצירתו לביטוי מדהים של עולם אישי מוזר, הזיוני ובעל תכנים מיסטיים, הרי אי אפשר לטעון דבר דומה ביחס לאברהם בזק. הרישום לקוי ביותר, השימוש בצבעים שרירותי והטכניקה חובבנית. רוב המוצגים בתערוכה הם בטכניקת הגואש - ציורי השמן מועטים ביותר. לדעתו של הצייר, דווקא ציורי השמן מייצגים אותו יותר מאשר הגואשים. אם אמנם מאפיין ציור השמן הגדול המוצג בתערוכה את מיטב כוחו של אברהם בזק ואת דרך טיפולו "בטכניקת ציור השמן", הרי שמוטב לו להציג גואשים (אם הוא מוכרח להציג). ציור השמן יומרני, ספרותי, מגושם מבחינת הנחת הצבע ולקוי מאוד במבנהו.

ליפקוביץ׳

״ליפקוביץ׳״ / הארץ / 13.10.67 / תע׳ יחיד / גלריה ״גורדון״ / תל־אביב

ציוריו של ליפקוביץ׳ מהווים מעין מיזוג בין ציור החומר הספרדי כפי שזה התבטא בציוריהם של טפיאז ופאיטו ובין גוון מסוים של אקספרסיוניזם־רומנטי הנוטה לרגשנות, מאותו סוג שהופיע במיטבו בתקופה "הכחולה" של פיקאסו ובסוגים שונים של ריאליזם־סוציאליסטי, מרוכך ורומנטי.

ציוריו מאופיינים באווירה קודרת, צבעים כהים ותכנים "מרוממים־הומניסטיים", שיש בהם אספקט ספרותי וחברתי ברור.

השוואה בין התכנים הכאובים ("פצע", "המעונה האלמוני" ונושאים דומים) ובין דרכי העיצוב, מגלה משהו מוזר למדי; המעונה מעוצב בטכניקה שבעיקרה הינה אסתטיסטית; הנושא הכאוב מיופה ומעוצב כך שיהיה נעים לעין; הבדידות הופכת להיות דקורטיבית. נראה שייתכן מאוד כי ציור זה מבטא גישה אסתטיסטית לא רק לציור, אלא גם לנושאים הראויים להיות מצויירים: סבל הוא נושא נעים ומכובד לציירו; ענות ובדידות הם נושאים "מודרניים", שיש להם "שוק אמנותי" ואפשר לשחק בהם במסגרת האמנות. כך קורה שלמרות התוכן החיצוני הכאוב של ציוריו של ליפקוביץ׳ - התוכן הפנימי הוא דקורטיבי, מיופה ואסתטיסטי. אין כל כוונה לרמז כאן שסבל וכאב אינם נושאים ראויים לציור; כל עוד מהוות חוויות אלה חלק כה נכבד מהמצב האנושי, יעסקו בהן אמנים ובוודאי גם יוכלו לעלות לשיאים של יצירה, לפי יכולתם להעמיק. נראה רק שגישתו של ליפקוביץ׳ לנושאים אלה יש בה משהו מזויף או, לפחות, שטחי: אפשר להבין ״גישה נאיבית״ לסבל ולבדידות - האמן מבטא את סבלו וכאבו ישירות ובצורה הבלתי אמצעית ביותר (כפי שעשו כמה מטובי האקספרסיוניסטים); אפשר להבין גישה ״מרוחקת יותר״ (detached) בה מספר האמן על רגשותיו כמעט ביובש ואפילו באירוניה ופיכחון כאוב. אבל קשה לקבל גישה, ההופכת את הסבל לקולב לתלות עליו דקורציות אסתטיות. מתקבל הרושם שהיחס אינו לכאב ולניכור עצמם אלא ל״ערך השיווקי" של חוויות אלה. אין הכוונה לטעון שליפקוביץ׳ אינו כן באמנותו. ייתכן מאוד שהוא כן בהחלט; אך כנות אינה יכולה לבוא כתחליף לעומק. התוצאה הישירה: ציור נעים לעין, דקורטיבי ובעל מסכה של נושא נעלה.

ישראל פלדי

"ישראל פלדי" / הארץ / 03.11.67 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

במקביל לתערוכה רטרוספקטיבית של פלדי הנערכת במוזיאון ישראל, מוצגת עתה תערוכה אינטימית יותר בגלריה "דוגית". שלא כבתערוכה הרטרוספקטיבית בה משתקפת דרכו של האמן משנת 1950, מושם הדגש בתערוכה בתל־אביב על סגנון הציור אותו פיתח פלדי לאחרונה. ישראל פלדי הוא תופעה מיוחדת בציור הישראלי - אולי יותר מכל אמן אחר הצליח פלדי לשמור במלוא הטוהר על הילד שבו. החיפוש אחר אמצעי הבעה חדשים, הסקרנות וחדוות הגלוי, ההנאה הגלויה ממניפולציה של חומרים שונים - הנאה העוברת ומידבקת גם את הצופה, חיוניות ואינטנסיביות נדירים אף אצל ציירים צעירים בהרבה מפלדי. עושר של הומור ושובבות והתחדשות מתמדת - אלה התווים המאפיינים את פלדי האיש ובאים לביטוי יותר מאשר אי־פעם בציוריו. התערוכה הנוכחית מהווה סינתזה מלאת קסם של כיוונים שהופיעו כבר בעבר. הנטייה לאקספרסיוניזם־פיוטי (להבדיל מהאקספרסיוניזם הקודר העוסק ב"יגון העולם"), אקספרימנטציה מתמדת בשימוש בחומרים שונים וגישת הנחת צבע לפי מיטב המסורת הצרפתית, חוברים כאן יחדיו לציורים מלאי דמיון ופיוט. כאילו ללא מאמץ, מצליח פלדי לחלוף ולעבור על פני המהמורות הטמונות לאמן הפועל בסגנון השואב השראתו מציור הילד: בציורו של פלדי - עם היותו "ילדותי" כביכול - אין כל היתממות ואחיזת עיניים, אין התחכמויות מצטעצעות ואין נטייה לנוסחאות ציור. לעומת אלה יש בציורו החדש ידע טכני שאינו מצהיר על עצמו בקולי קולות, משחקיות אמיתית, פשטות, ועל הכול - שמחה מידבקת.

ריטה אלימה

"אלימה - בגלריה גורדון" / הארץ / 3.11.67 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל-אביב

אמנים שעיצבו כבר בעבר סגנון מופשט עצמאי, עלולים להיתקל ב"קשיי הסתגלות" אם קיים בהם הצורך לשנות את סגנונם כך שיכלול אפשרויות צבעוניות וצורניות שהפכו מקובלות - ואפילו "נתגלו" במובן מסוים בשנים האחרונות. תערוכתה הנוכחית של אלימה מדגימה את אחד הפתרונות הנאים לשילוב המופשט האקספרסיוניסטי־לירי עם אמצעי הבעה כאלה של אמנות ה"אופ". התמורות שחלו בציוריה של אלימה הם בשלוש רמות בעת ובעונה אחת: צבעונית, תנועתית וגראפית. מבחינה צבעונית השלימה אלימה את המעבר מסולם צבעים שהשתרע בין השחור והלבן (עם שפע של אפורים שונים) לסולם של צבעים טהורים ורוויים. מבחינת השימוש בצבע, יוצרת אלימה מערכת עשירה של מתחים צבעוניים: מלבד השימוש הרב בקונטראסטים שבין צבעים משלימים (למשל צהוב מול כחול, ואדום מול ירוק), מפעילה אלימה שתי וריאציות נוספות היוצרות מתח צבעוני: א) קבוצה של אדומים מול קבוצה של ירקרקים־כחלחלים מאפשרת סדרות של קונטרסטים; ב) שימוש בצבעים מתנגשים (כגון סגול

מול ירוק) וצבעים שאחד מהם "עקיף" (למשל, כתום - שצבעו המשלים כחלחל־ירקרק מול כחולים קרובים יותר לסגול; הצבעים המתנגשים במקרה זה הם הכחול־סגול המופיע בציור והכחלחל־הירקרק שאינו מופיע בעצמו ו"מיוצג" על ידי צבעו המשלים). בנוסף לדינאמיקה הנובעת מניגודי צבע ישירים זונחת אלימה כמעט לגמרי את העיצוב הסטאטי והעיסוק בחומריות ומעדיפה במקום אלה תנועת מכחול וצורות דינאמיות. מהבחינה של העיצוב הגראפי - הנחת המשטחים וטכניקת השימוש במכחול - חלה תמורה המדגישה את השינויים בצבעוניות ובדינאמיקה ומהווה השלמה לשני אלה. המשטחים מעוצבים בניקיון קפדני תוך מעבר ל"צבעים צפים" במקום צבעים הנראים כאילו הם צמודים למשטח. הניקיון הגראפי בולט גם בשימוש בקווים שוטפים - שימוש שכמעט ולא הופיע בציוריה הקודמים של אלימה בצמוד למשטחי צבע.

נחום וייס

"נחום וייס" / הארץ / 10.11.67 / תע' יחיד / פיסול / גלריה 220 / תל־אביב

כשהחלו הפסלים מסוגו של גונזאלס להשתמש בברזל כחומר ממנו בנו את יצירותיהם, הם עשו זאת כדי להשיג עוצמה, כוח ופראות חדשים אותם לא הצליחו להפיק מחומרים שנראו להם "רכים" כעץ, ברונזה ושיש מלוטש. השימוש בברזל - דווקא משום שזה נתפס כחומר חסר עידון, גס, מחוספס ו"לא אמנותי" - בא, לכן, למלא פונקציה של יציאה מתלם הסלוניות ה"נעים לעין" והמורגל. בינתיים, הפכו הברזל והגרוטאה להיות חלק מובן מאליו מחומרי הפיסול. בתערוכתו של נחום וייס אפשר לראות מעין סגירת מעגל: הברזל הופך להיות מתורבת, "נעים", סלוני ומרוכך.

מעגל דומה אפשר לראות גם בדרך השימוש בגרוטאות. אנשי ה"דאדא" היפנו את תשומת לב המסתכל לתכונות המאגיות של האובייקט ויצאו חוצץ נגד ההרגלים שבעקבותיהם נתפסו חלק מהאובייקטים כ"אסתטיים" כמו ארמון עתיק מכוסה אזוב (דומם שנערך במיוחד כדי שיראה "ציורי") וכו', בעוד אובייקטים אחרים הוצאו מראש מהתחום האסתטי גם כאשר לא הופיעו בהקשרם המקורי. כאשר הציג הצייר דושמפ אסלת בית־שימוש או כיסוי של מכונת כתיבה כאובייקטים לתערוכת אמנות, היו בכך לא רק מחאה ו"הרגזת הבורגנים", אלא גם הצהרה על מעמדם האסתטי של "עצמים פרוזאיים" כמוצרי חרושת וחלקי מכונה. הנטייה המקורית היתה, איפוא, להוציא את המסתכל ממסגרת הרגליו ולכוונו לראייה אסתטית כוללת יותר, המתייחסת גם לעצמים הרגילים ביותר. עתה בא נחום וייס ומשתמש באותן גרוטאות עצמן כדי לחזור לנעים ולמורגל.

נחום וייס אינו מתייחס לגרוטאה או לחלק המכונה כאל משהו בעל ערך צורני, חומרי, צבעוני ואסוציאטיבי עצמאי; היפוכו של דבר: הוא בוחר לעצמו חלקי מכונה לפי קריטריון שונה לחלוטין - נדרש מהם להיות מתאימים ל"ראש" (או כל איבר אחר) בפיגורה מוכרת (למשל אדם, חתול, צב) המשמשת תבנית כללית להרכבת חלקים אלה. חלק המכונה ייבחר לא לפי משמעותו הציורית (במקרה זה - הפיסולית) אלא לפי מידת היותו דומה לרגל או לפנים. אין כל פלא, איפוא, שאין כל התייחסות מיוחדת ליחסי נפח הנוצרים בין המרכיבים השונים.

לחומריותו המיוחדת של הברזל (זו מטושטשת על ידי צבע שחור אחיד בו מכוסים כל הפסלים) או לטקסטורות השונות האפשרויות תוך שימוש בחומר בה מיוחד - כל אלה הינם משניים לכל היותר לשיקול העיקרי: לבנות מחלקי מכונה שלמים ככל האפשר פיגורה מוכרת פחות או יותר.

במעט אירוניה אפשר לומר שאבות אבותיהם של פסליו של נחום וייס הם לא הפסלים של המסורת האמנותית הרגילה אלא... הדחלילים. גם בדחליל אפשר למצוא את הצירוף המוזר של עצמים רגילים שנבחרו לפי המידה בה הם מתאימים להוות את ראשו של הדחליל, זרועותיו או איבריו האחרים. אך גם מדימוי זה יש להיזהר: יצירת דחלילים יכולה להפוך בידיו של אמן ממדרגה ראשונה למעשה אמנות מופלא. בעיצוב הדחליל קיימות אפשרויות אינסופיות שעדיין לא נוצלו (מעניין הטיפול רב הדמיון והעוצמה בנושא זה בספרו של גינטר גראס "שנות כלב"). יומרתו של נחום וייס אינה גדולה עד כדי כך. הוא יוצר דמות משעשעת, משחקית ודקורטיבית.

דוד צור

"דוד צור - בגלריה מסדה" / הארץ / 10.11.67 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל־אביב

רישומיו של דוד צור הם מיניאטורות באופיים. קיים בהם הפירוט המדוקדק, הדגש המרובה של השימוש בקו והשוני בתפיסה בין המבט הכללי - המתייחס למלוא הרישום - ובין ההסתכלות הקרובה המנסה לעקוב אחר האלמנטים הבודדים המשתלבים ומהווים את המבנה הכללי. כאופייני למיניאטורות אלה, נועדו רישומיו של דוד צור להצצה חפוזה. הצצה כזו תגלה רק חלוקה כללית של גוש הקומפוזיציה על פני הנייר. שלא כברוב הציורים הרגילים, אין חלוקה זו בעלת משמעות עצמאית ועיקרה אינו אלא חלוקה דקורטיבית שתפקידה להמריץ את הצופה להפנות את תשומת לבו לפרטים מהם מורכבת התבנית הכללית. יתר על כן, מבנה כללי זה אינו "סופי", היינו, אינו נובע מסגירה טבעית של מרכיבי הקומפוזיציה. יש כאן תמיד רמז לאפשרות להמשיך ולטוות את הפרטים הלאה ולשנות בכך את הקומפוזיציה הכללית. "אי סגירות" זו מפנה את תשומת הלב ביתר הדגשה אל הפרטים הפעוטים מהם בנוי הרישום. פרטים אלה, שבסיכומו של דבר הם עיקר מבנהו ותוכנו של הרישום, אינם מסוג אחיד: ישנם ברישומים קווים דקים ומסתלסלים המהווים תנועה בנוסח "ארט־נובו". קיימות דמויות מסוגננות, פני אדם וחלקי בעלי חיים, גופים המורכבים מקטעי נוף ודומם וטקסטורות קוויות שבחלקן נועדו לרכך קווי־מתאר נוקשים מדי, ובחלקן ליצור מערכת כתמים. מעניין הוא שבכל שפע האלמנטים לא קיימת תבנית מאחדת שתאפשר מסגרת התייחסות אחידה - צורנית או תוכנית - תחתיה ילוכדו הפרטים. ישנה כאן יותר הרגשה של היסחפות איטית וטבעית אחר אסוציאציות שהן בחלקן אישיות ובחלקן נובעות ממה שנוצר ברישום תוך כדי תהליך העשייה. נוצרת תערובת מוזרה - ולא חסרת קסם מסוים - של אורנמנטיקה גותית, קריאת צורות, שרבוט חופשי וסיפוריות. חלק מהדמויות נתפסות לרגע כסימבוליות, אך מהיותן מנותקות ממערכת סימבולית כללית יותר שתאפשר כיוון מחייב יותר למשמעותן הסמלית, הריהן נשארות מנותקות וכאילו תלויות באוויר. בציורו של דוד צור יש כמובן הדים למיניאטורות של

טושינסקי, עולם המאגיה והילד של קליי ועולם הדמיון, הפיוט והאסוציאציה של שאגאל; אך עם כל אלה, נוסף גם נופך אישי משל צור: משהו רגיש, שברירי, אינטימי מאוד, נסוג מהמולת העולם החיצוני ומבויש קמעה.

בתערוכה מוצגים לא רק רישומים אלא גם מספר ציורים צבעוניים. על רישום הדומה באופיו לזה שתואר לעיל, מניח הצייר משטחי צבע דו־מימדיים ההופכים את הציור בבת אחת למשהו דקורטיבי, שגרתי ואפילו בנאלי.

אברהם אילת, יאיר גרבוז, יעקב דורצ׳ין, ידיד רובין

״ארבעת אמנים״ / הארץ / 17.11.67 / תע׳ קבוצתית / גלריה ״לים״ / תל־אביב

הפעילות האמנותית הענפה של אמנים חברי קיבוצים גררה אחריה ניסיון של ברית התנועה הקיבוצית לפתוח בתל־אביב גלריה בה ימצאו אמני הקיבוץ במה הולמת לתצוגת אמנותם. במה זו נמצאה בדמות שיתוף פעולה בין גלריה "לים" וברית התנועה הקיבוצית.

קשה להאמין שמצויים היום אנשים המאמינים שאמן - מעצם היותו חבר קיבוץ - שונה מהותית בדרכי יצירתו מאמן הגר בעיר. אמנם, לפני שנים לא רבות עדיין דובר על מושגים כ״ביטוי רוח החברה המתקדמת" או "ציור המשקף את המיוחד שבחיי הקיבוץ" וביטויים אחרים השאובים למחצה מהמילון המרקסיסטי, אך דומה שהיום, לאחר תערוכות רבות של אמני קיבוצים, ברור למעלה מכל ספק שהבעיות המעסיקות את האמן איש הקיבוץ הן אותן בעיות עצמן (והמדובר בבעיות ציוריות ולא חברתיות־כלכליות) המעסיקות את האמן החי בעיר. מכאן שיש לקוות ששיתוף הפעולה בין גלריה "לים" וברית התנועה הקיבוצית אינו נובע מנקודת ראות אידיאולוגית דהויה, אלא במטרה להביא לידיעת קהל אוהבי האמנות יוצרים החיים בקיבוץ ושיצירתם מגיעה לרמה האמנותית המצדיקה תערוכה. ראוי לזכור שיש סכנה מסוימת בגלריה שאחד מקני המידה המכתיבים לה קבלת צייר הוא היותו חבר קיבוץ: סכנה של מתן זכות הצגה לפרות קדושות או פעילים בתנועה - ללא הרמה האמנותית הנאותה. ראוי לומר שהתערוכה הנוכחית, השנייה במספר במסגרת שיתוף הפעולה של גלריה "לים" וברית התנועה הקיבוצית, נקבעה לפי קנה מידה של איכות. זהו גם קנה המידה הסביר היחיד לעריכת תערוכת אמנות ויש לקוות שקנה מידה זה ינחה את הגלריה גם בעתיד.

בתערוכה הנוכחית משתתפים ארבעה אמנים צעירים. לארבעתם יש מה לומר ושלושה מהם אף הגיעו לסגנון אישי מובהק - הישג מכובד הן לאמנים והן לגלריה.

אברהם אילת, חבר קיבוץ שמיר, מציג סדרת ציורים שבמרכזם עומד הקונטראסט בין מבנה גיאומטרי - משהו מעין חללים קוביסטיים - ובין צורות חופשיות־אורגניות. המסגרת של המבנה הגיאומטרי מהווה בעת ובעונה אחת גם מסגרת התייחסות וגם קונטרסט המדגיש את הצורות האמבואידיות הדומות לחומר אורגני שטרם קיבל את צורתו הסופית. צורות חופשיות אלה נעות, כביכול, מתוך טרופיזם מוזר, זוחלות ומתפתלות בחדרים ודומה שבעוד רגע תתגבשנה ותעבורנה תמורה שתהפכן לאיברי אדם. הביצוע הטכני נקי ובטוח ועשוי בשיטה השואבת את מקורותיה מסזאן.

יאיר גרבוז, איש קיבוץ עין החורש, כבר מוכר מעט מתערוכת היחיד שערך לפני כחצי שנה בגלריה "מסדה" בתל־אביב. ממש הנאה היא לגלות את התפתחותו המהירה של אמן זה, שכבר בתערוכתו הראשונה העיד על סגנון אישי, רגישות לסגנונות החדשים וכושר לסגלם למשהו חדש ורב עניין. כבר בתערוכת היחיד הראשונה השתמש גרבוז בקולאז׳ים, תצלומים וצבע שמן, שביחד יצר מהם טכניקה מעורבת ורבת גוונים. אם בעבר נפגם מעט ציורו של אמן זה משאיפה לשים הכול על בד אחד, וממילא, מעומס יתר, הרי בתערוכה הנוכחית הגיע לריכוז רב יותר - וזה מבלי לאבד מחריפותו ועוצמתו של הציור. יאיר גרבוז בונה את ציוריו מהדפסים המהווים וריאציות על נושא מרכזי. נושא זה - למשל, דמות מהדפס - חוזר פעמים רבות בגדלים שונים, היפוך ראי (משמאל לימין), שינויי צבע הדרגתיים ואף שינויי סגנון המגיעים לעיוותים אקספרסיוניסטיים. חזרה זו על הנושא יוצרת תחושה של אירוע דינאמי, כמעט קולנועי, כשלעין הצופה מתגלים בכל פעם פנים חדשות וזוויות ראייה שונות. עם כל אלה, יש עדיין מקום לשיפור טכני בתהליך העיצוב: גישתו של יאיר גרבוז מחייבת ניקיון טכני למופת ואינה סובלת אף רישול פעוט ביותר.

יעקב דורצ׳ין, גם הוא איש עין־החורש, מציג אובייקטים בהם הוא יוצר קומבינציה מעניינת ביותר בין הרך והכמעט־מתקתק ובין המעורר סלידה והמאיים. מתוך בדים לבנבנים־ורודים מבצבצים קיפולי צינורות הנראים כמעיים או איברים פנימיים אחרים. הבד תפור בתפר גס מסביב לפתח שממנו מגיחים קרביים אלה ונוצרת אסוציאציה חזקה של ניתוח, כיב או פצע פתוח. להוציא את התבליט הגדול העשוי בצורה מגושמת מדי ואת הציורים בהם תפורים חלקי עצמות, עשויים האובייקטים בניקיון טכני המגביר את הקונטראסט המוזר בין חלקלקותם הלא נעימה של ה״מעיים" המאדימים והשקט הסטרילי כמעט של הרקע.

ידיד רובין, חבר גבעת חיים (איחוד), הוא הרביעי בחבורה. שלא כשלושת חבריו, לא הגיע צייר זה לסגנון אישי. ציוריו אינם אחידים לא בתוכנם ולא באמצעי ביצועם. למעשה, מציגים ציוריו את דרך התפתחותו מאז סיום לימודיו במכון ע״ש אבני (ועדות לכך הם מספר ציורים בנוסח המופשט האקספרסיבי־לירי) ועד התחלת ציור בטכניקות הקולאז׳ והאסמבלאז׳. ניכרת ביצירות אלה יכולת פוטנציאלית, אולם הן רחוקות עדיין ממשהו ייחודי ואישי. נוצר הרושם שידיד רובין מציג הקדמה מעניינת, המפסיקה לפתע לפני שמגיעים ל״דבר עצמו".

אהרון גלעדי

"אהרון גלעדי" / הארץ / 26.11.67 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

עקביותו ואחידות דרכו וסגנונו של אהרון גלעדי בולטות אפילו בין האמנים הוותיקים שגיבשו להם גישה וסגנון אישי כבר לפני שנים רבות. אפילו חריגתו הקצרה של אמן זה, לפני שנים מספר, לעבר הציור המופשט, כמעט ולא שינתה מהותית את סגנונו, התכנים אותם הוא מנסה למסור או אפילו את טכניקה הנחת המכחול. אדם שנפגש בציורים מפרי מכחולו של גלעדי הנושאים עליהם את התאריכים של שנות ה־40 וה־50, יכול לזהות במבט אחד גם את אלה שנעשו בשנתיים האחרונות. לא זו בלבד שיש דמיון בין ציורי התקופות השונות, אלא שלעיתים קשה אף לדעת מה קדם למה. כמובן שאין להגזים גם בהדגשת הדומה בין התקופות השונות: ישנם בתערוכה מספר ציורים שהם ללא ספק מאוחרים יותר; אלה מאופיינים בפחות דחיסות בין הדמויות, שימוש מועט יותר בקווי־מתאר שחורים וכבדים, גוונים בהירים כמעט פסטליים והותרת חלקים לא מעובדים של הבד בין כתמי הצבע; אך ליד ציורים אלה מצויים אחרים שהיה הולם אותם כל תאריך בין 1948 ל־1967.

כתמיד גם היום, נשאר ציורו של גלעדי מונומנטלי, כבד ועמוס משהו בצורותיו ובמחברו, יציב בדמויותיו, מגושם משהו בדרך הנחת הצבע והכתם - מבלי שמגושמות זו תפגע בביטחון של הנחת המכחול. הדמויות המהוות מושא לציורים אלה הן דמויות אנשים יציבים וכבדים, חסרים לגמרי תווים אישיים - ובכך מהווים כמעט סכימה כללית - אנשים הקשורים בעולם העמל, נטועים בשורשים עמוקים לאדמה, וחסרים עידון או תחכום. למרות הרמזים הרחוקים המופיעים זעיר שם וזעיר שם לציורו של אורו, אין בציורו של גלעדי כל גוון של מיסטיקה, פנטאסט או ביטוי לחוויות דתיות. היפוכו של דבר: הדמויות גשמיות ביותר, סגורות בתוך עצמן ומהוות כמעט סכימה לציורי קיר המתארים איך נראה (ליתר דיוק, צריך להיראות) פועל וחבר קיבוץ ישראלי בעיני אידיאולוג הקיבוץ בשנות השלושים. אפילו החספוס של חומריות הנחת המכחול נראה כהולם את גשמיותן ופשטותן של הדמויות.

עד כאן הכול טוב ונאה: אין ספק שגלעדי הוא אמן שסיגל לעצמו טכניקה ההולמת את פשטותם וראשוניותם של התכנים אותם הוא מתאווה למסור. אמן שגיבש לעצמו סגנון אישי שאי אפשר לטעות בו והמצליח לבטא תכנים שכמעט ואינם מעסיקים אמנים אחרים. עם כל אלה, יש במפגש עם ציוריו של גלעדי - כולל אלה שבתערוכה הנוכחית - משהו המעורר מעט אי נוחות. זאת משתי סיבות שונות מהותית: הראשונה קשורה לתכנים והשנייה קשורה לפיתוח סגנונו של גלעדי. אשר לתוכן, נוצר לעיתים החשד שישירותו ובהירותו של התוכן כרוכה ונובעת לא מעט מפשטותו ומהנטייה לאידיאליזציה, ההופכת דמות אדם לסכימה אחידה החסרה את המיוחדות האישית וכל הכרוך בה. יש להבחין כאן בין פשטות ותמצות של עיצוב, ובין פשטות של תוכן. עיצוב חסכוני הנראה פשוט להפליא (כמובן לאחר מעשה...) הופך את יצירותיו של ברנקוזי ליצירות מופת בעלות ערך סימבולי. פשטות תוכן, לעומת זאת, כמעט ואינה מאפשרת, א־פריורי, הפיכת היצירה לסימבול - וללא רובד סימבולי עשיר מספיק, עלולה גם יצירת אמנות המעוצבת ללא פגם להיראות פשטנית במקום פשוטה. גורם אחר לאותה אי נוחות שהוזכרה קשור, כאמור, לסגנונו של גלעדי והתפתחותו. אחידות הסגנון של אמן זה

במשך שנים כה רבות גוררת אחריה - בעת המפגש ביצירות חדשות - לעיתים הרגשה כאילו "כבר ראינו ציור זה". כמובן שהרגשה זו אינה מפתיעה: כל אדם שנפגש אי־פעם בציוריו של גלעדי יכול לזהות בנקל ואריאציות שונות על אותן דמויות ואותו תוכן. בכך עדיין אין כל רע - לאחר ככלות הכול נעים גם לפגוש ידידים ותיקים, אך ההרגשה נעשית משונה קצת כאשר פוגשים כפילים ודמויות שעווה. מתקבל הרושם שחלק מהציורים - ולשם הדגשה, מדובר רק בחלק בלבד - נעשו מתוך שובע והרגל, מתוך נוסחה שהתגנבה אי־שם בדרכו של האמן והחליפה את החוויה הטריה והחד־פעמית; נוצרת לפעמים ההרגשה שבמקום כורח חוויתי לחיפוש מתמיד של פתרונות חדשים לבעיות חדשות או מנוסחות מחדש, יש בציורים רבים שימוש בפתרונות קיימים ואפילו מורגלים, המהווים תחליף למאבק בין האמן והבד. ייתכן שזוהי הסיבה שבחלק מהציורים אובד אותו זיק לו מצפים בעת עימות עם יצירת אמנות. ראוי, אולי, להבהיר ולחדד את הטיעון שהועלה לעיל: אין הכוונה לרמז שיש, כביכול, לצפות מכל יצירה של אמן שתהווה עדות לסערות נפש גדולות ועצומות או לאקספרימנטליות לשמה. אין כאן גם תביעה מהאמן להתחדש לבקרים (באשר לתכניו ו/או סגנונו). אפשר, לעומת זאת, לצפות מאמן לרמת אינטנסיביות מינימלית. אם זו איננה, עלולים חלק מהציורים - ויהיו קורקטיים כאשר יהיו - לאבד את אותה חיות שהיא עיקר האמנות. יש משהו כמעט אנטי־אמנותי בפתרון המופיע בפעם המי־יודע־כמה. אין אולי רע בנוסחה ציורית המהווה מסגרת התייחסות כללית ומשמשת אתגר לאמן למזוג לתוכה חיים חדשים, אך נוסחה הבאה במקום פתרון חדש, כתחליף לאתגר, מסלקת ממעשה האמנות את אותו מאבק על כל בד ובד, מאבק שהוא ניסיון מתמיד לתפוס ולמסור את מה שכמעט ואינו ניתן לתפיסה; המאבק ההופך כל ציור לאירוע חד־פעמי ומיוחד.

לשם הפרופורציה ראוי להזכיר שנית: אין הכוונה לכל המוצגים בתערוכתו של גלעדי - יש כאלה ויש כאלה; אך עצם ההרגשה שיש ציורים שכנראה נוצרו מתוך הרגל ושגרה צריכה להוות אות אזהרה וסכנה לאמן.

לאה ניקל

"לאה ניקל" / הארץ / 14.12.67 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

כל תערוכה של לאה ניקל, ותערוכתה הנוכחית בעיקר, מהווה חג לאוהבי האמנות והציירים ו... גורמת מבוכה מסוימת למבקרים. מקורה של מבוכה זו אינו נעוץ בפגמים (שאינם) או באיכותם, מקוריותם או ייחודם של הציורים; היפוכו של דבר, דווקא שלמותם ומיוחדותם היא המעוררת קשיים אצל המבקר, וזאת מפאת היות ציוריה של לאה ניקל בלתי ניתנים לתיאור או ניתוח מילולי. ציוריה של לאה ניקל הינם מהרבה בחינות "ציור לציירים". יצירתה בנויה, מראשיתה ועד סופה, על ערכים מופשטים לחלוטין של צבע, משחקי גוונים, הנחות מכחול קליגראפיות בחלקן, שקיפויות מול צבעים "בשריים" ומשחקי חומריות וטקסטורות עשירים ביותר. מרקם מורכב זה מאורגן בקומפוזיציה אינטואיטיבית שקשה ביותר (או אולי אף בלתי־אפשרי לגמרי) להסבירם מילולית. ראוי אולי לעמוד על נקודה זו; יצירת אמנות הינה תמיד בעלת מסגרת־ארגון, תבנית כלשהי. יחד עם זאת, אין פירושו של דבר שקל להסביר או לנסח מילולית את עיקרון התבנית המסוימת וחוקיותה. אפילו ילד תופס מייד ובנקל שהמעגל הוא צורה מאורגנת ובעלת תכנית ברורה - אך ספק רב אם הוא יכול להסביר את חוקיותו של המעגל. ציוריה של לאה ניקל - עם כל הדגש המושם על הצבעוניות, הכתמיות החופשית והחומריות - מאורגנים להפליא, אך ארגון זה הינו אינטואיטיבי לגמרי ומהווה חלק בלתי ניתן להפרדה מהתוכן (להבדיל מסיפור) אותו מנסה האמנית למסור ולעצב. נוצר כאן משהו שיש בו מעט מהפרדוקס. מי שאיננו תופס ישירות את המבנה, יתקשה מאוד לקלוט את התוכן, אך אם ינסה להגיע לתוכן דרך "הבנת" המבנה הציורי בצורה אינטלקטואלית, נידון ניסיונו מראש לכישלון.

כרמז לגישה אפשרית לציורים אלה, אפשר להציע לצופה (בתקווה שהצופה כבר מורגל לאמנות מופשטת) להתרכז בכתם צבעוני בולט, להרהר מהו הכתם ש"ראוי" לו לבוא ליד הכתם הראשון, וכך לטייל מכתם לכתם עד שנחשפת שלמותו וקשריו הפנימיים של הציור השלם. לאחר כל אלה, כדאי לשוב ולהתבונן בציור בשלמותו ולגלות עד כמה תואמים כתמי הצבע (שנראו כביכול "מקריים") לשלמות אחת שאין לפרטה.

זוהי תערוכה שהביקור בה חובה לכל אוהב אמנות.

עמירם שמיר

"עמירם שמיר" / הארץ / 14.12.67 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

ציורו של עמירם שמיר מהווה כמעט ארכיטיפוס לסוג מסוים של אמנות - סוג שבאירוניה אפשר אולי לכנותו "אמנות העצבות המתוקה". התווים המאפיינים סוג אמנות זה - וכמעט כולם מצויים בציורו של עמירם שמיר - הם שימוש באלמנטים ספרותיים רומנטיים - "סימבוליים" (למשל: דמויות רומנטיות כאביר, אציל בתלבושתו המיוחדת והמצועצעת, איש

צבא ענוד צלב, ילדים ובובות, טירות בעלות מגדלים ודגלונים, שימוש רב במשבצות - מרצפות או בגדים משובצים וכו'), עיוותים אקספרסיביים מתונים ומטושטשים קמעה, צבעוניות מיופה - כמעט תמיד בטכניקה הנוחה של "גלאזורות", שימוש רב באפקטים של קיארוסקורו, (אור־וצל) ולפי הנוחיות - סימבולים מיסטיים (למשל: צלבים, צלובים, פרחים מסוגננים ומאורגנים כמעט־גיאומטרית כ"מאנדאלות" וכו'). במקום זה רב הפיתוי להוסיף, לערבב היטב, להוסיף קורט ידע גראפי ושתי כפות טעם טוב - ההצלחה מובטחת! אם מתעלמים מהצדדים האירוניים, אפשר להתייחס לבעיות היסודיות יותר בסוג ציור כזה - ליתר דיוק, בציורו של עמירם שמיר. עולם התוכן, אותו מנסה למסור עמירם שמיר, ברור ביותר: צריך להיות כמעט עיוור כדי לא לתפסו. זהו עולם רגשני, נוסטאלגי, בעל כמיהה עזה למשהו המצוי כביכול "מעבר לדברים", עולם בו חוברים יחד כיסופים עמוקים ל"משהו אחר וטהור", עם סלידה קלה (ולא תמיד מודעת) ל"עולם היומיומי הגס" הנתפס כ"חיצוני ושטחי"; בקיצור, עולם רומנטי מובהק, עם כל התוספות המיסטיות ההולמות (כדי למנוע טעות - השימוש בתואר "רומנטי" אינו מופיע כאן במובן העממי המקובל של מושג זה, אלא במובנו המקורי, כפי שהוא מנוסח בווריאציות שונות אצל שלינג, האחים שלגל והמשוררים הלדרלין ונובאליס, למשל. עד כאן עולם התוכן. כיצד מתייחס עמירם שמיר לעולם זה (כפי שמשתקף הדבר בציוריו כמובן) הגישה היא רגשנית, סלונית במידה מרובה ורומנטית (הפעם, במובן העממי). עולמו הנוסטלגי ורב הכיסופים ממותק, מיופה, נשי מאוד, משוחק בצבעים מקסימים ובטכניקות היוצרות הרגשה (מטעה, לדעתי) שכביכול מגלה האמן טפח ומסתיר טפחיים. אין למצוא בציורים אפילו שמץ מגע מכחול החלטי או כתם צבע מחייב; הכול מרוכך, ממוסמס ומיופה.

אם מתעורר אצל אמן צורך לבחור לו נושאים כצליבה, דמויות הנראות כאילו נלקחו מהמאות הקודמות ונושאים דומים אחרים - זוהי זכותו. אם הוא מוצא שהפתרון הטוב ביותר למסור נושאים ותכנים אלה הוא עיצוב אקלקטי, שחלק ממקורותיו מוכר מיצירותיהם של קליי, נולדה (האקוורלים), פסקאן, ארדון ואחרים - זוהי החלטתו ושיפוטו ואין איש רשאי לומר לו לעשות אחרת. אך כאשר, בנוסף לכל אלה, הוא גם מצטט את אמרתו של רבי זוסיא מאניפולי ("...אם ישאלו אותי מדוע לא הייתי משה רבנו, אדע מה להשיב; אבל אם ישאלו אותי למה לא הייתי זוסיא, ייסתמו טענותיי") מתעורר החשד שלאמן יש מספר אשליות רציניות, שראוי לו לברר היטב. קשה מאוד להימנע מהחשד, שגם הנושאים וגם דרך העיצוב מהווים התחמקות אסתטיסטית מהעולם החי מאוד והצטעצעות בריגושים סנטימנטליים מיד שנייה - במקום לקבל חוויה מפרה (או אם תרצו - מרמזור, אסלת בית־שימוש, דו"ח מס הכנסה או קיר בעיר), נדמה שעמירם שמיר מקבל חוויה מיצירת אמנים שציירו, בכו או שרו על פרחים. אנשים ואצילים.

אריה אזן, טוביה כ"ץ

"אריה אזן וטוביה כ"ץ" / הארץ / 5.1.68 / תע' משותפת / גלריה "לים" הקיבוץ / תל-אביב

אריה אזן מציג ציורי שמן על בד, עשויים במסגרת הסגנון הלירי־אקספרסיבי וכן אסמבלאז'ים. ציורי השמן הם המשך ישיר לסגנונו כפי שהתבטא בתערוכת היחיד שלו (1962). הציורים לפי מיטב המסורת של המופשט־הלירי (זריצקי, שטרייכמן ואחרים) ומיוחדים בגיחות אקספרסיביות המתבטאות בתנופות מכחול דינאמיות. למעשה מהווים כל ציורי השמן מערכת וריאציות על נושא צורני אחד: קו אנכי, נוטה מעט, חוצה את הבד מלמעלה למטה ומחלקו לשני משטחים. בניצב לקו זה, בנויים שני עיגולים - מעין "8" מושכב - שהקו האנכי עובר ביניהם. במקביל לקו האנכי־אלכסוני, בנויה תשתית הציור ממשטחים אנכיים היוצרים ניגוד דינאמי עם התנופה המעגלית שמעליהם. בהתאם למסורת המופשט הלירי, מעדיף אריה אזן את השימוש בגוונים דהויים משהו, כגון ורודים, כחלחלים, ירקרקים, לבנים מעט עכורים וכו'. ממרחק מה נראים הציורים שקטים, מהורהרים ומאופקים. מבט קרוב יותר מגלה תנופות מכחול חזקות, דינאמיות שלא תמיד היא מבוקרת כל הצורך וויתור מכוון על עידון בהנחת הצבע. הסוג השני של מוצגיו, האסמבלאז'ים, עשוי אף הוא בווריאציות על נושא (עץ, מוטות מתכת, בריחי ברזל, שרשרות ומנעולים). הרושם הנוצר הוא של חומריות מחוספסת, פראית וראשונית - כביכול נועל האמן את הקומפוזיציה על מסגר ובריח. רושם ראשוני זה של נוקשות וחספוס, מרוכך במידה רבה על ידי צבעוניות רכה ולירית המותזת על המחבר כולו. מסתבר שתפקיד הצבעוניות הוא לאחד ולארגן את האלמנטים החומריים ואמנם דבר זה נעשה: אך במחיר טשטוש חריפות חומריותם של מרכיבי האסמבלאז'ים. כך קורה שגם באסמבלאז'ים, כמו בציורי השמן, יש שוני מובהק באווירה - היינו, במרכיב חשוב של תוכן היצירה - אם מתבוננים בהם מקרוב או מרחוק. גם האסמבלאז'ים, כמו ציורי השמן, נראים רכים ופיוטיים מרחוק בעוד שמקרוב מתגלים בהם אלמנטים הסותרים ליריות זו.

טוביה כ"ץ מציג בדים גדולי מימדים, עשירים בצבע ומעוצבים באמצעות טכניקה שהיא גם ספונטאנית וגם מדוייקת. ציוריו נבנים ממערכת כתמים של צבע שקוף למחצה; מדרך ההנחה נוצרת תחושה, כאילו הצבע בלתי חומרי ו"צף" מעל פני השטח. שימוש זה ב"צבע צף" זוכה להיענות אצל ציירים רבים בעת האחרונה למרות הקשיים הטכניים והעיוניים הכרוכים בו. ראוי, לכן, לעמוד בכמה מילים על הדרך המיוחדת בה פותר טוביה כ"ץ את הבעיות הנוצרות תוך השימוש ב"צבע צף". אם אמן מחליט להשתמש בצבע ולהניחו כך שייראה צף, הריהו נוכח עד מהרה שנוצרת נטייה ל"מסמוס" ההגדרה הצורנית: כביכול עובר הצבע מעבר לגבולות הצורה ונוטה להתמזג עם הצבעים הסמוכים. נוצר אמנם אפקט נעים, המוכר לציירים רבים בטכניקת ה"גלאזורות", אך האפקט חיצוני במידה רבה וגורר אחריו את הרושם שהצייר מנסה

להתחמק מבעיות צורניות. אם הצייר מחליט להקפיד יותר על הצד הצורני, פתוחות לפניו מספר אפשרויות, שהמקובלות ביותר היא הנחת צורת צבע מדוייקת מאוד, ללא טשטוש המעבר ממשטח למשטח ומצבע לצבע. משטח כזה נוטה להיות סטאטי ואינו מאפשר שימוש נוח בתנועתיות של מכחול. טוביה כ״ץ מציג פתרון אחר, יעיל למדי; בעזרת גוון כהה יותר של הצבע שממנו עשוי המשטח הצבעוני, יוצר כ״ץ מעין קו־מתאר המגדיר את הצורות. אין טעם להשתמש בקו־מתאר שחור רישומי תוך הנחת צבע צף; במקרה כזה יעגן הרישום השחור את הצבע למשטח, יגביל את המשטח ויטול מהצבע הצף את כל ייחודו. השימוש בגוון כהה יותר של הצבע עצמו, בחלק מהמשטחים, מאפשר לטוביה כ״ץ גם להציב משטחים ברורים וגם להמשיך ולשמור על תנועתיות אבחת המכחול. מתאפשר כאן גם חיבור נבון של משטחים גיאומטריים־למחצה וסטאטיים במהותם עם תנופות מכחול דינאמיות. הליטוש הטכני אליו הגיע טוביה כ״ץ, הרגישות להנחת כתם צבעוני רווי, החומרה והדיוק הצורני, מקנים ליצירותיו ניקיון ציורי מרשים וצלילות רבה. עם זאת, יש גם סכנה בביטחון הטכני ובניקיון הגראפי: הסכנה לגלוש לאסתטיציזם עקר. נראה שבינתיים מצליח טוביה כ״ץ לעקוף סכנה זו - דווקא אחד מציוריו המאוחרים ביותר, "זינוק", הוא אחד הציורים רבי־העוצמה שבתערוכה.

מרים איינהורן

״מרים איינהורן״ / הארץ / 5.1.68 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

תערוכתה של מרים איינהורן מורכבת מאקוורלים בעלי סגנון דקורטיבי־אילוסטרטיבי. נראה בעליל שהציורים נעשו בשני שלבים, שהם שתי תפיסות שונות מהותית. בראשון, הציירת בונה מבנה בסיסי עשוי ממספר משיכות מכחול רחבות וזהירות. מבנה ראשוני זה פשוט, ברור, מופשט במהותו וגראפי בביצועו. למשיכות המכחול יש גם אספקט מרקמי הדומה למרקם המתקבל בטכניקת המונוטיפ. הצבעוניות מבוססת אמנם על צבעי שחור־לבן, אך יש שימוש עדין גם בצהבהבים, ירקרקים, כתומים חיוורים וצבעים אחרים. למעשה אין התנגשות צבעונית בתוך הציורים: יש מפגש בין שחור־אפור לכתום, בין שחור־אפור לצהוב וכו׳ - ללא כל אפשרות של התנגשות ממשית בין צבעים חריפים לבין עצמם. אילו היתה הציירת מסתפקת במבנה הראשוני, כפי שתואר לעיל, היתה מגיעה לציור דקורטיבי, פשטני מעט, אך תמיד נקי בביצועו ונעים לעין; דא עקא, שמבנה ראשוני זה אינו מספק כנראה את דרישותיה לתוכן "יותר קונקרטי": על מבנה ראשוני זה מופיעות לעיתים דמויות רשומות (ינשוף, פני אדם) שהקשר ביניהן ובין הצורות עליהן נרשמו (או אם תרצו: אליהן הודבקו) בעייתי למדי. מסתבר שהציירת אינה מאמינה במיוחד בחלוקה מופשטת של השטח - או לפחות אינה משוכנעת שמבנה מופשט יכול להוות תוכן מספק. תוך ניסיון לאחוז בחבל בשני קצותיו - המופשט והפיגורטיבי - היא מוצאת עצמה לעיתים ללא חבל כלל. פגם זה אינו מיוחד לה בלבד - הניסיון לשילוב דקורטיביות תוך הדבקת אלמנטים מופשטים ופיגורטיביים ביחד, ללא מעבר סביר, מצוי לעיתים תכופות באילוסטרציות מודרניות לספרי ילדים. זוהי גם הסיבה לגוון האילוסטרטיבי

הברור בציוריה.

גליה פילין-טרמו

"גליה פילין־טרמו" / הארץ / 12.1.68 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

תערוכה של גליה פילין־טרמו ראויה להתבוננות זהירה ופתוחה. אצל הצופה המורגל לזרמי האמנות שעד חצי המאה העשרים, עלול להתקבל הרושם שיש כאן חזרה - אמנם רגישה ומעודנת, אך בכל זאת חזרה - אל האקספרסיוניזם הגרמני, בתוספת רגישות צבעונית של האינטימיסטים הצרפתיים (בעיקר ויאר, שבכמה מהציורים השפעתו בולטת בבירור). רושם זה עשוי להיות נתמך בעיוותים האקספרסיביים שבעיצוב הגוף (שהוא הנושא העיקרי בציוריה של גליה פילין־טרמו) ובשימוש התדיר בהצללה חריפה ובצבעים משלימים. פירוש כזה של המוצגים בתערוכה, אם היותו נכון, במידה מסוימת יהיה לוקה בחסר, מאחר שיתעלם מרבדים נוספים וחשובים.

מבט מעמיק יותר יגלה רבדים הנובעים מעיכול ותרגול מרובה במסגרת ציור מופשט: כמעט בכל ציור נשמרו משטחים המעוצבים בהנחת צבע שהתפתחה עם הציור המופשט. צבעים אטומים מול צבעים שקופים למחצה, התחשבות בדרוג החומריות של הצבע, שכבות שקופות (להבדיל מ"גלאזורות") המקנות גם לצבע האפור חיות מרובה ואלמנטים אחרים, המעובדים בצורה שונה מאוד מזו המופיעה באקספרסיוניזם הגרמני, או בנאו־אימפרסיוניזם הצרפתי.

רובד נוסף - והפעם אמריקאי מאוד מבחינת הסגנון - הוא השימוש בכתובות, פרחים "מודפסים" ואלמנטים אחרים, המופיעים הרבה באמנות "הפסיכודלית" בעיקר.

כל הרבדים משולבים זה בזה ליחידה אורגנית, עד כדי כך שיהיה זה חסר הצדקה לבחון כל אחד מהם בנפרד, לפי הקריטריונים המקובלים לאקספרסיוניזם, אימפרסיוניזם־חדש או אמנות "פסיכדלית" וכדומה. הציור מזכיר לעיתים קרובות זוויות ראייה המופיעות בעת "מסע" הזיוני, על צבעיו הבוהקים, העיוותים המהווים לעיתים סוג מיוחד של סגנון, עיצובים דמויי "ארט־נובו" (למשל העיבוד האקספרסיוניסטי המפותל של הציור "שלומית") ופרחוניות. תערוכה שראוי לבקר בה ולהתבונן בה היטב.

ציונה תג׳ר

"ציונה תג׳ר" / הארץ / 12.1.68 / תע׳ יחיד / גלריה "צ׳מרינסקי" / תל־אביב

בשנת 1963, הציגה האמנית הוותיקה ציונה תג׳ר בפעם הראשונה ציורים בטכניקה מיוחדת. עיקרה של טכניקה זו היה בעיצוב רקע מוזהב שבצבץ מתוך הצבע. מעל לוח מצופה בניירות מוזהבים או מוכספים, הניחה הציירת לוח זכוכית, שצידו הפנימי מצויר וכל חריטה, סריטה או משטח לא־מכוסה בלוח הזכוכית מאפשר למסתכל לראות את הנייר המוזהב, המונח כתשתית.

בתערוכה הנוכחית מצויים, מלבד הציורים שהם המשך השימוש בטכניקה זו, גם אקוורלים - אך אלה שגרתיים למדי וראוי לדון בעיקר בציורים המהווים המשך לתערוכה הקודמת.

השימוש בקטעים העשויים בעזרת נייר מוזהב מקנים לציור אסוציאציה של טכניקות של אמנות עממית ופרימיטיביסטית. בתערוכה הקודמת (ובמספר ציורים גם בזו הנוכחית) היתה גם דרך העיצוב נוטה מעט לסגנון פרימיטיביסטי - פשטות בקומפוזיציה, בסטריליזציה ועושר צבעוני, המתבטא בהתנגשויות צבעוניות. בתערוכה שלפנינו, נע מעט הכיוון לעבר שטחים גדולים יותר ונוצרים שני סוגי ציורים: האחד - קרוב לסגנון הקודם, מאופיין על ידי סטריליזציה, אורנמנטיקה ונושאים שהיו מקובלים לפני שנים כ"בית כנסת" וכו׳. הסוג השני פיוטי יותר, עיקרו בצבעים רכים יותר, שטחים רחבי־נשימה והפשטות אקספרסיוניסטיות־ליריות. בשני הסוגים כאחד, לא משמשת הטכניקה הנעזרת בנייר המוזהב שום תפקיד פונקציונלי אלא כתוספת הבהוב דקורטיבית מעיקרה.

אם מתעלמים לרגע מהטכניקה המיוחדת (שכאמור, אינה פונקציונלית לציור), מתקבל ציור שמרני למדי, פשטני בביצועו, עם חריגות בקטעים מסוימים למפגשי צבעוניות נעימים לעין. מסתבר שלא ה"גלוי הטכני" הוא העושה את הציור.

שולמית קיסרי

"ציורי שולמית קיסרי" / הארץ / 19.1.68 / תע׳ יחיד / גלריה 220 / תל־אביב

ציורה של שולמית קיסרי יונק מכמה מקורות: הסגנון ודרך העיצוב נובעים מתגליותיו של סזאן, כפי שפותחו לאחר מכן על ידי הקוביסטים, האורפיסטים והפוטוריסטים. התוכן, לעומת זאת, שונה מאוד מהתכנים שהעסיקו את סזאן או את דלוניי. שולמית קיסרי מוסרת תוכן רומנטי מובהק, עם נימה סוריאליסטית קלה. אם כי רוב ציוריה עשויים מעור אחד, פחות או יותר, אפשר להבחין בתוכם שני קטבים: האחד מתבטא בציורים שבהם המבנה נוטה להפשטה

רבה יותר, בעוד שהקוטב השני מיוצג על ידי הציורים בהם מופיעות דמויות מסוגננות. בשני סוגי ציור אלה קיים השימוש בטכניקה סזאנית, עם הדגשת תנועה־מול־תנועה והפעלת חלל דינאמי. אם הציורים המופשטים יותר מזכירים במשהו את ציורי השמן של אביגדור אריכא, אם כי ללא העידון וההבחנה הדקה של אריכא, הרי שהדמויות המסוגננות מבטאות בבירור רב יותר את נטייתה של הציירת לאווירה רגשנית ורומנטית. במספר ציורים הופכת הרגשנות לסימבוליקה ספרותית ופשטנית - למשל בציור "קריה נאמנה" בו מסמלת רמות אישה מסוגננת בשיטה הקוביסטית את "שווה הערך" בציור לניסוח המילולי הספרותי. בתערוכה גם ציורים החורגים בבירור מהסגנון הכללי כגון "צורות בעומק" ו"כנסיית פרנציסקוס הקדוש באסיזי". בלי להתייחס לערכן העצמאי של תמונות אלה, יש בנוכחותן בתערוכה כדי לשקף חוסר בטחון באשר לדרך העיצוב המופיעה בשאר הציורים. נראה ששולמית קיסרי מצויה בשלב של תפיסת הציור כ"עשיית דבר יפה ורגשני".

התוצאה הבלתי נמנעת היא שטחיות מסוימת בחוויות האמורות להימסר ואי־בדיקה מספקת של האמצעים הציוריים. בינתיים זהו ציור שמביע טעם בלבד, ולא חיפוש ציורי מעמיק יותר ולא תמונת עולם.

ישעיהו גרנות

"ישעיהו גרנות" / הארץ / 26.1.68 / תע' יחיד / גלריה "כ"ץ" / תל־אביב

תערוכתו של ישעיהו גרנות מורכבת מרישומים צבעוניים - בין אם המדיום הוא גואש על נייר או צבע שמן על בד.

ישעיהו גרנות עבר דרך ארוכה וגלגולי סגנון רבים מאז תערוכתו ב־1964, אך בכל זאת נשאר משהו מהותי ואחיד בכל הגלגולים - התפיסה האסתטיציסטית של הציור. אפשר לגשת לתערוכה משתי בחינות - א) התוכן כפי שהוא מתבטא בנושא; הפעם דמויות אדם בעת אקט מיני; ב) דרך העיצוב בה משתמש ישעיהו גרנות לתיאור ועיצוב הנושא:

כמובן ששתי בחינות אלה כרוכות וקשורות זו בזו. אשר לנושא - כאמור, דמויות בעת אקט מיני - הריהו נועז גם אם ימיו כימי האמנות. אפילו אם מתעלמים מ"תקדימים" כגון ציור רומאי ויווני, ציוריו של ג'וליו רומאנו, אמנות יפנית ורבים אחרים, קיבל נושא זה "רהביליטציה" במאה ה־20 ולאט לאט (אולי לאט מדי) הפך להיות נושא "לגיטימי" בתחומי האמנות השונים. אפילו במסגרת הציור בארץ הופיעו עיצובים שונים שקדמו לניסיונו של ישעיהו גרנות גם בהעזה וגם בסגנון. עם כל האמור לעיל, נשאר נושא זה פיקנטי ואפשרויות עיצובו באמנות מרובות. השאלה הנשאלת לאחר שנבחר נושא כזה, היא - כיצד לגשת לעיצוב ציורי של אקט מיני?

הדרך בה בחר ישעיהו גרנות בעייתית למדי. מחד גיסא, בחר בגישה אכספרסיוניסטית קיצונית המאופיינת בעיוותים חריפים, "פריסת" הדמויות, ערבול איברים והגדלת איברים.

מבחינה זו, קרובה גישתו הרבה יותר מדי לציוריו של אורי ליפשיץ; מאידך גיסא, ליד הרישום הכמעט פראי (לפחות כך הוא נראה במבט ראשון) מונחים כתמי צבע שקופים, אלגנטיים ואפילו דקורטיביים, שקשרם עם המבנה הציורי נשאר בספק רב. נראה שגם בתערוכה זו בולט אותו אספקט שהופיע גם בתערוכתו הקודמת של ישעיהו גרנות: כלפי חוץ - במבט ראשון - נראית התערוכה כציור אימפולסיבי, תנועתי, ספונטאני וחריף. מבט שני מגלה שלחלק ניכר מהעיוותים אין הצדקה והאקספרסיוניזם הוא מן השפה ולחוץ: הנטייה לאסתטיציזם שולטת גם בתערוכה זו. משהו עדיין מעכב את ישעיהו גרנות מ"שחרור מלא" למרות ה"חופש" בבחירת הנושא ובבחירת דרך העיצוב, משהו שמשאירו מרוחק מהאירועים המתוארים, וגרוע יותר, מהאפשרויות הנובעות מהביצוע ודרך העיצוב. אם אצל אורי ליפשיץ יש תמיד הד לאירוע פנימי, המקנה גיבוי לכל עיוות ולכל ציור (בין אם אלה מצליחים פחות, או מצליחים יותר), לא ניכר גיבוי כזה בציוריו של ישעיהו גרנות. תמיד קיימת ההרגשה כאילו ישעיהו גרנות מתחפש כאקספרסיבי בעודו שואף, במקום כלשהו, לעשות "ציורים יפים".

שאול סמירה

"שאול סמירה" / הארץ / 26.1.68 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

שאול סמירה הוא אקספרסיוניסט במובן שאסכולה זו פורשה על ידי ציירים כסוטין, קוקושקה ואחרים. דמות האדם, המשמשת מושא מרכזי בציוריו, מעוצבת תוך עיוותים מתונים יחסית, שתפקידם לבטא אספקטים רגשיים ולאו דווקא פירושים צורניים או יחסי צבעוניות. בתערוכתו של שאול סמירה מושם הדגש בעיקר על הרישום - ובצדק: ששה ציורי השמן אינם מגיעים עדיין לרמה שהשיג הצייר ברישומים. יתר על כן, דווקא ברישומים אפשר למצוא ביתר בירור את המפתח לבעיות המעסיקות את שאול סמירה: ניסיון להגיע לווירטואוזיות במגע מכחול, תוך שמירה רופפת על המבע האקספרסיוניסטי. בטובים שברישומים מופיעה דמות האדם בכמה משיכות מכחול מתומצתות, חופשיות מאוד, המהוות מעין קליגראפיה מתוחה ועצבנית. ברישומים הפחות מלוטשים הופך כתב היד הציורי לבלתי ממושמע ואותו מתח עצבני, המקנה חיים לרישומים הטובים יותר, הופך כאן לכתמים ומשיכות מכחול מיותרות. למעשה, יש בציוריו של שאול סמירה ביטוי לקונפליקט מוכר מאוד, בין דרישה למשמעת וביצוע מבוקר מחד גיסא, ובין השאיפה לספונטאניות, כמעט פראית ואינטואיטיבית, מאידך גיסא. שאול סמירה מעדיף את הספונטאניות ולעיתים קרובות נאלץ "לשלם" עבור ספונטאניות זו במחיר המבנה הפנימי של הציור. הפתרון לקונפליקט זה - לפחות אחד הפתרונות - הוא השגת וירטואוזיות בביצוע. שאול סמירה עדיין לא התגבר כליל על הבעיות הטכניות, היינו, עדיין לא הגיע לווירטואוזיות מספקת - גם אם עבר דרך ארוכה לכיוון זה. ראוי להעיר בהקשר זה שעלול להיות גם "תשלום" נוסף עבור וירטואוזיות: שטחיות ההבעה, הנובעת מדגש רב מרי על הביצוע. סכנה זו כבר מתרמזת בציוריו של סמירה, גם אם לא באופן חריף במיוחד.

חיים ברגל

"חיים ברגל" / הארץ / 2.2.68 / תע' יחיד / גלריה "לים" הקיבוץ / תל־אביב

תערוכת היחיד הקודמת של חיים ברגל, שנערכה ב-1963, אופיינה בחיפוש אחרי דרך למסור מהות של נוף. חיים ברגל עסק אז בתיאור נוף תוך בחירה של אספקטים שנראו לו חשובים ומהותיים, ותוך ויתור על הצדדים ה"מקריים" והפחות רלוונטיים לתפיסתו. מבחינה זו, יש בתערוכתו הנוכחית גם משום המשך וגם משום תפנית לבעיות מופשטות יותר של עיצוב ציורי. נראה שהמפתח לסגנון ציורו הנוכחי יכול להיות טמון בניסיונו של הצייר לצייר שורש. כיצד ייתפס שורש במכחולו של צייר? מבחינה צורנית ראשונה - קווים מתפתלים, אורגניים, חוצים זה את זה, תנועתיים. מבחינת מבנה, חלל השורש הוא תלת־מימדי, ענפיו עוברים אמנם זה אחרי זה, אבל מתפרסים תוך כדי כך למבנה של פקעת סבוכה. מבחינת צבע - שורשים כהים, חומים שחורים, על רקע אדמה, מים, ירק. מסתבר שבאחד השלבים הראשונים נתפס כך שורש על ידי חיים ברגל. תפיסה זו מתורגמת למונחים ציוריים: קווים שחורים מתפתלים שרויים בעומקו של משטח חום. הקווים המפותלים הופכים להיות קליגראפיים ובמקביל להם הופך גם הרקע להיות מרקם משיכות מכחול קצרות, קשתיות וקליגראפיות. במשך הזמן, ניתק הקשר הבלעדי של הצבעוניות מהמושא הטבעי; אם כי האורך הצבעוני היסודי היה כנראה של שחור־אפור־חום, נוספים אליו אקורדים של אדום־ירוק (צבעים משלימים), כחול־צהבהב (כנ"ל) ואקורדים של קשתות צבעים (כגון כחולים שונים, אדומים שונים וכו'). אקורדים צבעוניים אלה בנויים על מבנה־תשתית של קווים שחורים מתפתלים (הד לשורש הראשון?) אך הופכים להיות בעלי ערך אווירתי ־דקורטיבי עצמאי.

הציורים בנויים בשכבות רבות, כל שכבה וצבעה המיוחד. מעבר לכל שכבת צבע אפשר לראות את קודמותיה ותוך כדי כך לגלות את צמיחת המרקם הצבעוני.

תוך כדי התבוננות בתערוכתו של חיים ברגל, אפשר לגלות גם את המגבלות האפשריות הטמונות בעצם השיטה בה עוסק הצייר: דווקא בציורים בהם הגיע לעידון מירבי במרקם המכחול והצבע או, במילים אחרות, לאורגניות הרבה ביותר אליה שאף להגיע - נוצרו בדים שערכם העיקרי הוא דקורטיבי. התמזגות הצבעים וסגנון הצורות יוצרים משהו דמוי שטיח, שהוא כמובן אסתטי מאוד, אך מאבד במידה רבה את החריפות של המגע הראשוני. אין כאן ביטוי לחוסר יכולת מצידו של חיים ברגל. היפוכו של דבר: דווקא על ידי הסקת המסקנות הקיצוניות משיטתו מגיע הצייר לאסתטיזם ולדקורטיביות, עם כל המעלות שבאלה - אך גם עם כל מגרעותיהם.

מיכאל דרוקס

"מיכאל דרוקס" / הארץ / 16.2.68 / תע' יחיד / גלריה "דוגית" / תל־אביב

התערוכה מורכבת מרישומים, קולאז'ים, מונטאזיים ואובייקטים. המוצגים - בכל ארבע הטכניקות - מנוסחים, לפחות בקווים כלליים, במבנה קוביסטי. הטכניקה כוללת, לפיכך, הדבקות (ומכאן הקולאז'), צירופי טקסטורות וקטעים ממקורות שונים (ומכאן המונטאז') והבלטות במגמה להעביר את החלל ה"ציורי" לחלל "ממשי" (ומכאן התבליטים והאובייקטים). ממש כמו שקרה אצל הקוביסטים באותה תקופה - או באובייקטים התבליטים הראשונים של מרסל ינקו וקורט שויטארס - מופיע הצבע רק במחשבה שנייה. החשיבות הראשונה ניתנת למבנה הצורני. לא רצוי למתוח את האנאלוגיה עם הקוביזם הבראשיתי יותר מדי: מיכאל דרוקס רחוק מאוד מהרעננות המחוספסת של הדאדאיסטים, או מהנטיות האקספרסיביות שהופיעו כבר בתחילת הקוביזם של פיקאסו. סגנונו של דרוקס תרבותי מדי - או אולי ראוי לומר: מתורבת. נטייתו היא יותר לכיוון האסתטיציסטי. אפילו הבלחות האינטנסיביות של הפתעות כהה־בהיר מופיעות כאן כעזר לאווירה רגשנית משהו, קצרת נשימה, כמהה (אך לא יותר מדי) במובן המטאפיזי והנוסטאלגי. תמיד קיים כאן חוש־מידה זהיר: לא חריף מדי, לא עצמים "גסים", לא לערבל מעמקים!

אסתטיציזם אמיתי.

גבריאל יערי, רחל זכריה, פאול פאון

"גראפיקה סוריאליסטית" / הארץ / 1.3.68 / תע' קבוצתית / גלריה 220 / תל־אביב

שלושה אמנים מציגים תערוכה תחת הכותרת המשותפת "גראפיקה סוריאליסטית". לאמיתו של דבר הולם השם את יצירתו של אחד מהם בלבד - גבריאל יערי. שני האחרים, רחל זכריה ופאול פאון, אין לתארם כסוריאליסטים אפילו במשמעות הרחבה והמקיפה מדי המוקנה למונח "סוריאליזם" לפעמים.

פאול פאון מציג רישומי עט עדינים ושקופים היוצרים משטחים דמויי עננים ומבנה בחלל. יש קירבה מסוימת בין הריתמוס הפנימי שברישומיו של פאול פאון והנס הארטונג. שניהם עוסקים במקצבים בחלל ואצל שניהם התנועה בנויה ממשיבת מכחול קשתית קמעה (הארטונג) או קו ריתמי קשתי קמעה (פאון). השונה הוא בכך שהארטונג מדגיש את אבחת המכחול הבודדת (או אבחה מול אבחה המופיעות כתנועה מול תנועה) בעוד פאון מצרף מארג שלם של קווים־תנועות ויוצר על ידי כך מעין טקסטורה שקופה ובלתי חומרית. יש ברישומיו של פאון ביטוי אישי, אלגנטיות מרובה וביצוע מלוטש. עם זאת, קורה אצלו דבר, שלפני שנים מספר

אולי היה מקובל כיתרון, אך עתה הוא מותיר סימני שאלה: סגנונו כה מגובש, עד שכל הרישומים נראים כווריאציות זה על זה. הדרך מסגנון - גם אם הוא סגנון הנובע מבעיה ציורית אמיתית - ועד נוסחה, אינה רחוקה ועל פאול פאון להיזהר שלא להחליף בין שני אלה.

תחת השם המפוצץ משהו, "דקאלומאניות", מציגה רחל זכריה רישומים צבעוניים עשויים באקוורל, שאינם סוריאליסטים יותר מאשר רישומי החלל של פאול פאון - מה שאינו מונע מחלק מהם להיות נעימים מאוד לעין. ברישומיה של הציירת ניכרת מדי הנטייה להסתמך על אפקטים מקריים, נזילות וצבעוניות גולמית מדי.

הסוריאליסט שבחבורה הוא גבריאל יערי. צייר זה מיוצג על ידי קולאז'ים, שאווירתם הכללית והאירועים המתוארים בהם הם לפי מיטב האסכולה הסוריאליסטית. הוא נוטל לעיתים, כמסגרת ראשונית, ציור ידוע (ליתר דיוק, רפרודוקציה של ציור) ומתחיל להוסיף למסגרת זו אלמנטים מוזרים, כגון החלפת ראשי האנשים בראשי מפלצות, שילוב דמויות מרחפות, שינוי במבנה החלל, החלפת איברים ובגדים - וכל זה על ידי הדבקות הנעשות בניקיון טכני ובאלגנטיות. קולאז'ים אלה קרובים ברוחם לקולאז'ים של מקס ארנסט וציוריו של מגריט. האפקט הכללי, חזק, מוזר ביותר ומלא עניין. עיון חוזר בקולאז'ים מגלה שגבריאל יערי מוכן - הרבה יותר מהראוי - להקריב את המבנה הכללי הצורני, תוך היסחפות אחרי אפקטים מקומיים הנובעים מהאסוציאציות של הפרטים. נראה כאילו הוא מקבל השראה מפרט מסוים בתוך הקולאז' העשוי למחצה ויוצר על פרט זה וריאציה שאינה עולה תמיד בקנה אחד עם המבנה הכללי. הציור השלם נראה, לכן, עמוס מדי לעיתים קרובות, עשיר בפרטים שלא תמיד מתקשרים עם המבנה הכללי, וניכרת נטייה חזקה מדי "להכניס הכול בציור אחד". מעבר להסתייגויות אלה, ראוי לציין את תחושתו החריפה של אמן זה - בין אם הוא מתבונן בעיתון, מצויר רגיל או ברפרודוקציות של אמנים ידועים - למוזר, למפליא ולמאיים. כאשר אמר ברטון "המופלא הוא היפה", התכוון ללא ספק גם לסוג יצירה כגון זה.

ברנרד ראדאר

"פסלי ברנרד ראדאר" / הארץ / 15.3.68 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

בתערוכתו של הפסל ברנרד ראדאר מוצגים למעלה מ־40 פסלים וכ־60 רישומים, חיתוכי עץ, הדפסי אבן ותחריטים. ראוי להפריד - הן מבחינת הדיון והן מבחינת האיכות - בין הגראפיקה של ראדאר ובין פיסולו. הגראפיקה שלו אקלקטית בעיקרה, ואם כי מופגנת בה יכולת רישום, מתח עז וחיוניות בביטוי, הרי ניכרים בה הרבה מדי השפעות של פיקאסו, קלאווה ורבים אחרים. גם ביצירות הפיסוליות ניכרות השפעות, למשל של רנואר ופיקאסו, אך בתחום זה מגיע ראדאר לייחוד, לפתרונות מקוריים (הן מבחינת עיצוב והן מבחינה טכנית) ולעוצמה בלתי רגילה.

אחת הבעיות המעסיקות את הפסל, והקשות ביותר לפתרון, היא בעיית יחסי הגומלין בין הפסל לבין החלל שבו הוא מצוי. הפיסול, עד למאה העשרים, התייחס לפסל כאל יחידה נפחית, סגורה ועצמאית. יחס כזה אמנם מודה ביחס הגומלין בין הפסל לבין החלל שבו הפסל מצוי, אך ממעיט השפעה הדדית זו ככל האפשר. "פתיחת הפסל לחלל" במאה העשרים יצרה מצב, שבו רגישה היצירה הפיסולית מאוד למבנה החלל שבו מוצב הפסל; כל שינוי במיקומו של הפסל - למשל, העברתו מהגינה אל אולם התערוכות - לא זו בלבד שתשנה את מסגרת ההתייחסות ממנה מגיע הצופה אל הפסל, אלא גם תשנה, תוך כדי כך, את דרך הראייה את הפסל עצמו. אפשר לנסח את השאלה גם כך: כיצד לשמור על זכותו של הפסל מבחינת יחסו לחלל במקומות שונים?

ברנרד ראדאר מוצא דרך מיוחדת לפתור בעיה זו: הוא "מצמיד" לפסל מסגרת חלל הנובעת מהיחידה הפיסולית, אופפת את הפסל ויוצרת חלל אוטונומי בו מקבלת היצירה הפיסולית אפשרות לאפקט מלא. "חלל אוטונומי" זה שהוא מעין ספירה כדורית בחלל, תחום בגבולות מרומזים הנוצרים על ידי קטעים מהפסל עצמו, או סימון קצוותיו בחלל. בתוך חלל זה מצוי הפסל (שהוא, כמובן, חלק אינטגרלי מהחלל הנוצר סביבו).

פתרון זה מופיע ברוב פסליו של ראדאר בצורות שונות: כלי הנגינה, האדרת המתנופפת והיד המורמת בפסלים "מנגנת", היחסים בין הדמות וכלי הנגינה בפסלים כ״חצוצרנית" ו״פעמון" ו״חצוצרנית יושבת", המבנה הכולל את העצים והנשים בפסל "שתי נשים בג׳ונגל" ובחלק ניכר מאוד משאר הפסלים. פתרון זה יוצר ספירת־חלל ההופכת את הפסל וסביבתו המיידיים לאוטונומיים יחסית ומושפעים משום כך פחות מהמקום בו הם מצויים. כמובן שאוטונומיה זו היא יחסית ועדיין קיימות השפעות של הסביבה כגון אור, נתיב הגישה אל הפסלים וכו'. "סגירת" הפסל בחלל מאפשרת לראדאר הישג חשוב נוסף: החלל המעוגל מהווה צורה פשוטה ומושלמת הנתפסת לעין הרגישה כמבנה חלל, שבו השתוו המתחים והגיעו לאיזון הרמוני; כניגוד לחלל כדורי זה, קיימים בפסלים עצמם תנועות חריפות, פיתולים קפיציים (למשל בפסל "פר ופרפר") ומתח רב. העימות בין התנועתיות הצורנית בגוף הפסל לבין השלווה שבצורת הכדור יוצרים מתח הנתפס כמתח פנימי, שאינו חסר גדולה ומונומנטליות. אספקט זה מודגש שבעתיים על ידי פניהן השלוות של הדמויות, העוסקות בעיסוקים מוזרים תוך איפוק מלכותי מלא הוד ועוצמה פנימית. יש משהו בפסלים אלה המזכיר את המונומנטליות השלווה - ויחד עם זאת, האנושית כל כך - של הפיסול היווני בתקופת המעבר מהפיסול הארכאי לפיסול הקלאסי; אלא שמונומנטליות זו אינה כה עצורה כלפי חוץ אצל ראדאר: היפוכו של דבר; למרות הפנים המאופקים והראשיים המוגבהים־קמעה יש מתח רב בפסליו. שיטת היציקה בברונזה, שבעזרתה מצליח ראדאר לשמור על הספונטאניות והראשוניות של מגע היד בחומר, תורמת למגע המיידי והבלתי־אמצעי עם פסלים אלה. יש כאן מפגש לא רגיל בין הקלאסי, שהוא רציונאלי וחמור מבחינה צורנית, עם המוזר, אפילו הביזארי, שבדמיון פורה ועשיר המעלה דימויים שכאילו נלקחו ונשאבו ישירות מהמיתוסים הקדומים, השומרים על הכוח הארכאי בו מתמזגים יחד החי והצומח ליצירים דמיוניים. ראדאר אינו

סוריאליסט, ואפילו אינו סימבוליסט (לא במובן של הסימבוליסטים הצרפתיים ולא במובן השימוש כתחליף לאמירת משהו אידיאי), וזו גם הסיבה שראוי לפרש פחות את ההקשרים המוזרים הנוצרים בפסליו - חתול מפריח פרחים. אישה וסרטן, סירוניות ומינוטאורים - ולהתפתח יותר לשגב האנושי ולצליל המעלה זיכרונות קמאיים, המלווים את כל יצירתו.

צבי מילשטיין

"צבי מילשטיין" / הארץ / 22.3.68 / תע' יחיד / מוזיאון תל־אביב

זוהי תערוכה של צייר בתהליך תמורה. בניגוד לתערוכותיו הקודמות, שאופיינו בגיבוש ואחידות סגנונית, בולטים כאן כיווני חיפוש שונים וניסויים בפורמאט, במבנה ובטכניקות. מילשטיין עדיין מצייר בסגנון אקספרסיוניסטי אך שוב אין זה אקספרסיוניזם עשוי חטיבה אחת: נראה כאילו איבד האמן את הביטחון והאמון בעמדתו הציורית הקודמת, כפשוטה, וציוריו הנוכחיים מעידים על עוצמת ההתלבטות בה הוא שרוי. תהליך תמורה כרוך בהריסת הישן ובקניית מערכת חדשה. תהליך כזה יכול להיות איטי, כשהחדש מופיע כהתפתחות טבעית עד שהוא נעשה ניסוח מחודש של הבעיות הציוריות, עם גישות פתרון לבעיות אלה. אפשרות אחרת - מסוכנת וקשה הרבה יותר לאמן - היא התמוטטות המערכת הקודמת, המותירה חלל ריק כשעדיין לא התגבש תחליף הולם. במקרה כזה, עלול האמן להתגייס למאמץ עליון, למלא את הפער שנוצר בתהליך המעבר - אך מאמץ כזה עלול להיות דיפוזי, חסר אחידות פנימית וספוג חרדה. נראה שצבי מילשטיין הגיע, ובצדק, לנקודת רוויה בסגנונו הקודם, סגנון שנעשה לו סכימה, במידה רבה, ומתוך כך גם לא מספק. עם אובדן האמון והביטחון באקספרסיוניזם הנאיבי, התמוטט גם המסד שעליו עמד ציורו של מילשטיין, שגישתו היתה תמיד אינטואיטיבית, רגשית וישירה. כאשר אמר מי שאמר ש"הטבע אינו סובל ואקום" יכול היה לכלול באמרה זו גם מצב של תמורה, כזה שעבר ועובר על אמן כצבי מילשטיין. כאמן פעיל ורגיש עבר מילשטיין מיד לחיפוש דיפוזי, אך אינטנסיבי מאוד - בכמה תחומים בעת ובעונה אחת. אחד הניסיונות היה בחיפוש בכיוון לפתרון טכני. דווקא מילשטיין, שבדרך כלל לא עסק במיוחד בבעיות טכניות, חשף לפתע את האפשרויות הטמונות בטכניקה מורכבת של תחריט, שנעשה בידו מכשיר לניסויים. תחום אחר, בו חלו חיפושים אינטנסיביים, הוא תחום הארגון. במידה מסוימת התקשה מילשטיין תמיד לארגן צורנית את המבנה בציוריו גדולי המימדים; אך כל עוד הסתפק בארגון הסיפורי, המקשר בין הדמויות שהיוו את מושא־ציוריו (להבדיל מהארגון הצורני, בתוך הציור) לא היה בקשיים אלה כדי להוות מכשול. עתה, כשהחיפוש קיבל מתח רב יותר על ידי תחושת אי־סיפוק מההישגים הקודמים, נעשתה בעיית ארגון המושאים בציור בעיה חריפה ביותר. הפתרונות הטנטאטיביים, אותם מנסה מילשטיין, צמודים גם עכשיו לסיפור, אך מבוטאים באופן שונה; פתרון אפשרי אחד הוא המשכת הסיפור בזמן - מעין שילוב

בין סיפור וציור (למשל הסדרות כ"אלה תולדות סולאנז'" (ודומיהן) המאפשרים מעין תנועה בזמן. אפשרות אחרת היא הצרוף של אלמנטים הקשורים אסוציאטיבית במסגרת ציור אחד - קלפים, אישה, קטע מתצלום, קטעים מעיתונות וכו'. בעיית הארגון עדיין רחוקה מפתרון גם בכיוונים אלה כי הרבה מהאלמנטים נראים שרירותיים וקשורים מדי באסוציאציה שעל פני השטח, או - ודבר זה רצוי עוד פחות - קישורים הנובעים ממקריות הקשורה בנוחיות טכנית. נראה שהביטוי החזק ביותר להתלבטות הנוכחית הוא חוסר הארגון הצורני. נראה שקל הרבה יותר לצבי מילשטיין "לקרוא צורות" במבנה נתון (ולהמשיך לפרטן הלאה לתת־צורות) מאשר לארגן צורות למבנה כללי אחיד. יכולת זו לפרק צורה, מסבירה גם את הפירוק של כל דמות לדמויות מרובות המיוצגות לרוב על ידי פרצופים, שנעשה סימן היכר בחלק כה ניכר מהרישומים והתחריטים. עם כל האמור לעיל, נראה שהבעיה העומדת לפני צבי מילשטיין אינה בעיה "טכנית" (למשל, בניין קומפוזיציה) בלבד ואפילו אינה בעיה טכנית בעיקרה: הציורים משקפים נאמנה תמורה עמוקה יותר, תמורה החלה בכל מערך עולמו של האמן ויחסיו לאמנות, בכלל זה.

דן קדר

"דן קדר" / הארץ / 6.4.68 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

במבט ראשון עלולים ציוריו של דן קדר להיראות כווריאציה על סגנון הציור הסוריאליסטי, שכן יש בציורים אלה סממנים רבים המופיעים בדרך כלל בציור הסוריאליסטי: הקשרים לא רגילים, עצמים צפים בחלל, רמזים סימבוליים וטכניקה דומה משהו לטכניקה הווריסטית, בה השתמש אגף שלם בסוריאליזם. בדיקה חוזרת תגלה שציורו של דן קדר אינו סוריאליסטי, אלא קרוב הרבה יותר לפנטאסט ולציור הפרימיטיביסטי. גם בסוג ציור זה באה לידי ביטוי התפעמותו של המצייר מהמופלא, כמיהה למשהו אמיתי ויציב יותר המצוי כאילו מעבר למראיתם החיצונית של הדברים, ורקע רומנטי־רגשני: אך אין זה ביטוי מוצהר של הלא־מודע, ובמקום השאיפה להדהים יש כאן יותר נטייה לפיוט ודרמטיזציה. בתערוכה מצויים כמה פתרונות טכניים, בחלקם פשטניים ובחלקם מלוטשים יותר - אך גם אלה וגם אלה צמודים לארגון סיפורי בעיקרו. בציוריו של קדר ניכרות עדיין, יתר על המידה, השפעות שלא לגמרי עוכלו - השפעות אמנים כג'ורג'יו דה־קיריקו, יוסל ברגנר ואחרים. בהשפעות כשלעצמן אין כל רע, אם הן מעוצבות לגישה אחידה המייצגת עולם פנימי מגובש; אך נדמה שבמקרה הנוכחי עדיין גורמות ההשפעות לפיזור המאמץ, לא פחות מאשר לגיבושו. נראה שלדן קדר ברור למדי מה הוא רוצה לבטא, אך עדיין הוא נאבק בחיפוש אחר דרך הביטוי, שתייצג את התכנים החשובים לו כל כך: הקשיים המיוחדים במאבק זה נובעים. במידה רבה, מנטייתו של קדר לדימוי מילולי־ספרותי, הגורר אותו לעיתים קרובות לעיצוב תפאורה, במקום אירוע.

נחום כרמלי, אריה ורבלובסקי

"נחום כרמלי ואריה ורבלובסקי" / הארץ / 6.4.68 / תע' משותפת / גלריה "לים" הקיבוץ / תל־ אביב

הצייר נחום כרמלי והפסל אריה ורבלובסקי, שניהם אנשי חולתה, חברו לתערוכה משותפת. נחום כרמלי התרחק מאוד מהדימוי הפיגורטיבי שהופיע בתערוכותיו הקודמות ועבר לציור תנועתי, הבנוי על כתמי צבע עזים במבנים ספיראליים ועגולים. ציוריו נעשים בתנופה רבה ובספונטאניות, אך תנועתיות זו אינה נשמרת כל צורכה בגלל הנטייה לפרוט את מטה המכחול לגוונים שונים, המפרקים את התנועה. סולמות הגוונים הנראים שרירותיים והמבנה הצורני, הפשטני מדי, מדגיש את אי־התואם הטכני במעבר מצורות מעוגלות לצורות שכנות.

נראה שנחום כרמלי אינו יודע מה בדיוק לעשות, כדי לחבר אורגנית צורה אחת לשכנתה והוא נוקט ב"מילוי" מהסס של משיכות מכחול צבעוניות, הרחוקות מאוד מלהיות ממושמעות. במקרה הטוב ביותר, אפשר לומר שכרמלי מגיע לבדים דקורטיביים - אך לא יותר מכך.

אריה ורבלובסקי מציג פסלי עץ, שבחלקם מהווים מסגרת לחוטים המתוחים ביניהם. לוחות עץ מעובדים בטקסטורות פשוטות מהווים משהו מעין קואורדינטות, התוחמות את התפשטותו של הפסל לשלושה המימדים. חלונות המופיעים בלוחות מאפשרים קישור חזותי בין החזית לבין המצוי מאחוריה. בפסלים שבהם לא השתמש ורבלובסקי בחוטים, יש פשטות (הנפגמת משהו ממשחקי הטקסטורה והצבע של העץ) וצלילות, אך גם יובש מסוים. המשחק בחוטים מכניס גורם נוסף ושונה לפסלים: פיתול החוטים (רעיון המופיע אצל מור, פבזנר ואחרים) מרמז לפיתול החלל שבו מצויה היחידה הפיסולית (והעובר "דרך" הפסל). "פיתול" כזה של החלל מחייב תשובה הולמת במבנה הפסל (שכאמור, עשוי ברובו במעין "קואורדינטות" קוויות) - אך תשובה כזאת אינה ניתנת.

אביבה אורי

"תערוכות בתל־אביב וביפו" / הארץ / 18.4.68 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל-אביב

רישומי השחור־לבן של אביבה אורי עשו את יצירתה בתחום זה לשם דבר וכמעט לקנה מידה, אצל אמנים רבים. כושר המצאה ציורי מאין כמותו חוברים בהם עם רגישות נדירה לקו ולמבנה ועושים את רישומיה לאוצר מהנה. בתערוכה הנוכחית אפשר לפגוש - מלבד רישומי שחור־לבן - גם פנים חדשות של אמנית זו: ציורים צבעוניים וציורי שמן. נראה שציורים צבעוניים אלה משקפים תקופת מעבר שעומדת בעיצומה. דרך החשיבה מאחורי הציורים הצבעוניים עדיין רישומית, בעיקרה, וכל אחד מהציורים יכול להיות יצירה מושלמת בשחור־לבן. דא עקא, שדווקא הצבע גורר אחריו לעיתים עומס רב מדי. הצבע יוצר רובד נוסף מבחינה מבנית, רובד

שכביכול היה צורך "לפנות לו מקום" בעת ארגון הציור. מוצג, שהיה יכול להיות מושלם כרישום, עלול להיות עמוס מדי כאשר אותם קווים וכתמים נמסרים על ידי צבעים שונים. הספונטאניות, הנובעת ממשמעת עצמית ותרגול במשך שנים רבות ומאפיינת את כלל יצירתה של אביבה אורי, אינה מאפשרת לה לצמצם את כמות המרכיבים ביצירתה שהיא אינטואיטיבית מעיקרה. כל עוד היה הרישום מצומצם בלוח צבעיו, אורגנו מרכיבים אלה בצלילות רבה; עתה, כשנוספו צבעים וניסויים בשימוש באותיות, אלמנטים גראפיים ואפילו אלמנטים הקרובים ברוחם לאמנות ה"פופ", אובדים לעיתים הצלילות והריכוז שהיו תו־היכר לאמנותה. כל האמור לעיל מופיע רק בחלק מהעבודות הצבעוניות; ציורים אחרים, צבעוניים גם הם, מצביעים כבר עתה על הכיוון שבו התפתחה כנראה מגמה זו של אביבה אורי: השתלטות על המרכיבים הצבעוניים, צמצום האמצעים וריכוזם, ועקב כך - הצטללות גדלה והולכת של המבנה הציורי.

משה מוקדי

"תערוכות בתל־אביב וביפו" / הארץ / 18.4.68 / תע' יחיד / גלריה "יפו העתיקה" / תל־ אביב

התערוכה הנוכחית מייצגת תקופה בציורו של מוקדי, שעד עתה לא הוקדשה לה תערוכה נפרדת לפי מיטב ידיעתי: תקופה המהווה מעבר, או אולי אינטגרציה - תלוי מאיזו זווית מסתכלים - בין ציורו הפיגורטיבי־אקספרסיבי לבין ציורו המופשט, המאוחר יותר.

בציורים ניכר המעבר היטב ועיקרו - העתקת המרכז מהאקספרסיבה הפיגורטיבית בעלת הגוון הפיוטי, לעבר הטכניקה של מבנה השטחים, תוך שימוש בשכבות דקות ושקופות למחצה שנעשו בתנועות המכחול. עם העניין הגובר במבנה של משיכות המכחול והשכבות הנוצרות על־ידי כך, זונח מוקדי במידה רבה גם את "כאב העולם" האקספרסיוניסטי, שהעלה הדים מסגנונו המאוחר של סוטין, ועובר ל"ציור לשמו" במידה רבה. יחד עם זאת, מתגנבת - אולי דווקא בגלל הקפדנות והדיוק הצורניים והווירטואוזיות המאפיינת את מוקדי - נימה אלגנטית שיש בה הרבה מהסלוניות. נדמה לי שלא היה בכוונתו של מוקדי ליצור ציור קליל; וייתכן מאוד שהניסיון במקורו היה לשלב את הפיוטיות של ציוריו הקודמים, תוך העברתם למונחים של ציור מופשט; התוצאה בכל זאת - והדבר נראה בבירור כבר במעבר המיוצג בתערוכה הנוכחית - וירטואוזית, אלגנטית וקלילה.

רוברט בזה

"תערוכות בתל־אביב וביפו" / הארץ / 18.4.68 / תע' יחיד / גלריה "אורית" / תל־אביב

תערוכתו של רוברט בזה אינה מייצגת הפעם את חיפושיו של אמן זה בתחום הפיסול (אם כי מוצג גם פסל אחד) אלא בתחום האקוורל. אין ספק שלרוברט בזה יש מיומנות מרובה בטכניקת אקוורל, אלא שגם בה ניכרים חוסר סבלנות מסוים, ואפילו משהו מהרישול, המופיעים לעיתים גם בפסליו. האקוורלים בנויים היטב, נעשים באורח חופשי ושוטף ותוך בטחון טכני מרשים, אך בחלקם נראים כאילו נעשו בקלילות רבה מדי ובהתעלמות מחוויה מעמיקה. רבר זה מקנה לאקוורלים - שכאמור הם יפים כשלעצמם - מימד של שטחיות מסוימת, ואפילו גוון מסחרי משהו.

משה ברנשטיין

"תערוכות בתל־אביב וביפו" / הארץ / 18.4.68 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

יש ספק מסוים אם הדיון בתערוכתו של משה ברנשטיין מקומו במסגרת הדיון על תערוכות ציור, במובן המקובל; מעריציו של משה ברנשטיין לא ישנו את דעתם גם לאור ביקורת שלילית - ובצדק: אין הם מעוניינים, בעיקרו של דבר, בציור, אלא באלמנטים ספרותיים וסיפוריים המעסיקים צייר זה. אלה שאינם ממעריציו, לא יגלו בתערוכה הנוכחית שום דבר חדש שיגרום להם לשנות את דעתם - שכן גם תערוכה זו, כקודמותיה, מורכבת מעבודה גראפית, שהיא למעשה אילוסטרציה לסיפורים על העיירה. אותם סמלים שהיו בתערוכות הקודמות - היהודי השחוח תחת נטל צרורו, הפמוט, הרבי, הגדר, העיירה המסוגננת וכיוצא באלה - מופיעים גם כאן ומזכירים להרבה אנשים שאפילו סמל, אם משתמשים בו יותר מדי, מתרוקן מתוכנו ונעשה סכימה. יתר על כן, גם מקוריותם של סמלים אלה (שהרי אין ספק שאין אלה דמויות דיוקן - הן חוזרות פעמים רבות מדי ובאורח סטריאוטיפי) מוטלת בספק לא קטן. מספיק להיזכר, מה עושה שאגאל בחומר־גלם כזה. כך או כך, נכון לצופה בתערוכה גם חלק בידורי: מאניפסט רעיוני בו יוצא משה ברנשטיין ב"אני מאמין" חריף נגד הציור המופשט (היום - בתקופת אמנות ה"פופ").

שמואל בק

"שמואל בק" / הארץ / 26.4.68 / ת' יחיד / הגלריה לאמנות חדשה / תל־אביב

בדומה לרבים מהציירים הבולטים בפלג הוואריסטי של הסוריאליזם כגון ראלי, מגריט ודאלוו, מבין הסוריאליסטים המודרניים; ופוסלי, ארצ'ימבולדו ואחרים מבין ציירי התקופות הקודמות, נזקק שמואל בק לשיטת ציור המקפידה על תיאור נטורליסטי־קיצוני, כשחווית המוזר והמופלא נובעת לא מאמצעי התיאור, אלא מעימות העצמים המהווים מושא התיאור ו/או מיצירת הקשרים מוזרים בין עצמים אלה. אגס - גם כשהוא מתואר באורח נטורליסטי קיצוני - אינו מוסר את התכנים אותם מנסה שמואל בק למסור; אגס, המתואר כאילו נעשה מאבן, גראניט או עץ - או אגם היוצר אסוציאציה למשהו אורגני, הזר לאגס רגיל - כבר מאפשר הפגשת הצופה עם המפליא והמוזר. למעשה, יש כמעט בכל ציוריו של שמואל בק התייחסות לעצמים במשמעות כפולה, כשתחומי כל אחת מהמשמעויות ניתנים להפרדה ותיחום בקלות יחסית. העצמים בציורו של שמואל בק אינם סימבוליים במשמעות הרגילה: בסימבול יש יותר משתי משמעויות וכל אחת מהמשמעויות אינה מוצהרת וקשה לרוב לתיחום. כאן אפשר למצוא את ההבדל הגדול הראשון בין ציורו של שמואל בק לבין זה של הסוריאליסטים: הסוריאליסטים עוסקים בסימבול, המגלם במוצהר תכנים אי־רציונליים שאינם ניתנים להעברה בכלים הגיוניים רגילים; שמואל בק עוסק יותר במטאפורות מאשר בסימבולים. יצירתו של שמואל בק, בניגוד לדרך יצירתם המוצהרת של רוב הסוריאליסטים, היא מודעת, שכלית במידה רבה וניתנת להיות מנוסחת בעקרונות חוץ־ציוריים. במילים אחרות: התוכן ביצירתו של בק נובע לא מהקומפוזיציה, מהצבע או מכל שימוש מיוחד באלמנטים הציוריים, אלא מההקשרים בין דימויים שונים, היוצרים הקשרים מושגיים מוזרים. מכאן גם החזרה המשתעשעת על המצאות מושגיות: אגס שהוא אבן, אגס שהוא סלע, אגס פצוע וזב דם, אגם מנופץ ונוזל, אגס שמתוכו מתגלגלים אגסים קטנים - וכך עד אין־סוף. בציורים מסוג זה יש, כמובן, הפגנת כוח טכנית (במובן "טכניקה" כפי שנתפסה במאה ה־18) והפתעה מסוימת - אפילו אווירה; אבל יש באווירה הרבה מעשי להטים שיש בהם משהו מריחו של קרקס ועושי נפלאותיו. ואם העיקרון נכון לגבי כל הציורים, יש בכל זאת מספר מוצגים שאווירתם חריפה הרבה יותר ולעיתים אפילו חריגה מהפשטות של המטאפורה: בציור כ"מטרות" (בעיקר אם מתעלמים מדמויות האדם ההופכות ציור זה לשטחי משהו, ואפילו מהמטרות המצוירות עצמן!) יש אווירה כפייתית של קדרות, לחץ ואימה עתיקה, הנוצרת ממבוך שהוא נוף פנימי מעיק. דומה, שדווקא בציורים מסוג זה אפשר לקבל מושג של העולם אליו מפנה שמואל בק את עינו של הצופה בכל כוחו הקודר. הציורים האחרים (לדוגמא, האגסים למיניהם) שואבים גם הם משהו מכוחו של עולם זה, בו כל דבר הינו רב־משמעי ומייצג משהו אחר - אך במידה מועטת ביותר. בהקשר זה אפשר להזכיר את הפלירט ההומוריסטי של שמואל בק עם עולם "אמנות הפופ" - בציורים נוסח לוקאס קראנאך עם תוספת "פופ": עירום אישה קראנאכי אוחזת

סיגריה או לובשת גרביים גבוהים וכחולים. לאמיתו של דבר, נראה לי ההומור בציורים אלה מפנה את לשונו לא רק ל"אמנות הפופ", אלא מהווה פארודיה חריפה למדי של שמואל בק על ציוריו של שמואל בק. בציורים אלה גם קורה מה שקורה בפארודיה טובה: הם חושפים בבהירות יתרה לא רק את השעשוע שב"פופ", אלא גם את "השיטה" בציוריו של בק.

חמישה ציירים

"חמישה ציירים" / הארץ / 10.5.68 / תע' קבוצתית / מוזיאון רמת־גן

אלכסנדר בוגן, ניסים זלאיט, שמואל טפלר, אדווין סלומון ומשה רוזנטליס אינם מופיעים תחת דגל רעיוני משותף, או נאבקים באתגר המהווה מכנה משותף לתערוכה. למעשה, אפשר להתייחס לתערוכה כאל חמש תערוכות יחיד שונות.

ואם יש משהו משותף בין המשתתפים הרי יהיה זה מעין סולידיות והליכה "במסלול המרכזי": הציירים הקרובים למופשט אינם קיצוניים מדי בתחום זה ואלה העוסקים בציור פיגורטיבי אינם קיצוניים מדי בתחומם.

אלכסנדר בוגן מיוצג על ידי ציורים מופשטים, שבינתיים אינם בסגנון אחיד או בתפיסה הקשורה בכיוון אחד. ברוב הציורים מתרמזת הנטייה לחלוקה דינאמית של שטח הציור על ידי פסי צבע (לעיתים משיכת מכחול) רחבים ושוטפים, הקרובים ברוחם למבנים של סולאז' ופרנץ קליין. נדמה, שבינתיים לא הוציא אלכסנדר בוגן את מלוא המסקנות המתחייבות מאקספרסיוניזם מופשט מסוג זה: ניכרת מבוכה מסוימת בין עיצוב דו־מימדי ואפקטים תלת־מימדיים, הנוצרים בדיעבד; קיימת נטייה להיסחף לניסויים בחומריות, המהווים ניגוד לתנועתיות המרומזת באבחות הצבע, וניכר עדיין ה"מטבח" ברבים מהציורים הפחות בולטים.

ניסים זלאיט בונה את ציוריו ממשחקי חומריות וטקסטורה, המעובדים באורח אלגנטי ו"מתורבת" - לעיתים מתורבת יותר מדי, עד כדי איבוד העוצמה האפשרית בשימוש בחומריות. האווירה מפוייטת ומיופה, כשברקע אפשר להבחין בנטייה ליצור "אובייקט נאה בטעם טוב" עם התפייסות רומנטית. התוצאה: מוצרים דקורטיביים מאוד וסלוניים באופיים.

שמואל טפלר ממשיך לפתח את הגוון האינטימי של אקספרסיוניזם מתון ופיוטי, המהווה המשך ישיר מהתפתחויות שנות העשרים של אסכולת פאריס היהודית, ומציוריו המאוחרים של סוטין: ההפתעה בציוריו - בד מופשט, מקסים ורגיש בצבע ורוד, עם שתי משיכות מכחול כחולות. מעניין שבציור זה, שלכאורה הינו יוצא־דופן ביצירתו של טפלר, מצליח האמן לסכם את האווירה הפיוטית הרכה המופיעה ברוב ציוריו הפיגורטיביים, מבלי לרמז אפילו על מושא. אפשר להניח שציור זה הוא תוצאה של רגישותו הגוברת של טפלר לצבעוניות ומרקם. אין הכוונה לטעון כאן שציור זה "טוב" יותר מציוריו האחרים, אלא שנוצרת כאן אפשרות מעניינת מאוד להשוואה בין שני סוגי ראייה המתייחסים לתוכן אחד.

משה רוזנטליס קרוב ברוחו לטפלר, אך בעוד שלטפלר יש נטייה לצמצם יותר ויותר בפרטים ולהציב במקומם כתמים צבעוניים לפי מערכת "ערך" של צבע, הרי שרוזנטליס ממשיך מסורת - צרפתית גם היא - של טיפול אוהב בפרטים, יצירת מרקם משיכות מכחול והתייחסות מתמדת למערכת אפורים. מבחינה זו, מעניינת הקירבה (אם כי הרקע שונה למדי) בין ציורו הנוכחי של רוזנטלים ובין ציורו של שטרייכמן מלפני כ־15 שנה: האווירה האינטימית, הדגש על רגישות עצבנית־כמעט של הרישום וההתייחסות לסולם של אפורים.

אדווין סלומון עוסק בציור מופשט, בהדגישו את העניין במבנה הציור. בציוריו פתרונות ארכיטקטוניים תלת־מימדיים בהם קיים ניסיון לאזן קשתות - לעיתים שקופות למחצה - ולבנות מבנים העשויים להזכיר מעין קתדראלות מופשטות. ציורו של אדווין סלומון עדיין לא הגיע לגיבוש מלא, כפי שמעידות יצירות העוסקות באקספרימנטים שונים שלא תמיד עולים בקנה אחד. עם זאת, אפשר להכיר כבר עתה נטיות למבנה ברור ומורכב למדי ולעיצוב גראפי.

אורי ליפשיץ

"אורי ליפשיץ" / הארץ / 10.5.68 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

בשנה שחלפה מאז תערוכת היחיד האחרונה של אורי ליפשיץ, העמיק צייר זה את תפיסתו הציורית והגביר את העוצמה האקספרסיבית של יצירותיו. אספקטים שהיו מרומזים ביצירותיו הקודמות - אלמנטים, כגון טקסטורה של משיכות מכחול, קישור בין רקע וצבעים שקופים לחומריות צבע מעובה - מופיעים בתערוכה הנוכחית בבשלות מלאה. עולם התוכן המיוחד בציוריו נותר כשהיה: דמות האדם העוברת עווית, התפתלות פנימה ותחושת צמרמורת. זהו אדם הנתון כולו בתחושה חריפה של תמורות ושינויים מפתיעים בהרגשת גוף עצמו. מבחינה זו, יש קירבה רבה בין התכנים המיוצגים על ידי אורי ליפשיץ ואלה המעסיקים את פרנסיס בייקון האנגלי - אך דרך הטיפול בתוכן שונה, גם אם שניהם אקספרסיוניסטים קיצוניים עם משהו מהאווירה המופיעה לעיתים בסוריאליזם. הציורים שבתערוכה מפתיעים במורכבות המרקם הצבעוני ובעושר הגוונים.

אורי ליפשיץ מצליח לבנות קונטראסט מוזר בין צבעוניות כמעט אביבית ופרחונית (בקטעים מהרקע) לבין הביטוי מלא האימה של גוף האדם, שפניו נוצרים לעיתים גם הם מרקמה מסובכת של משיכות מכחול מעובות - אך הפעם תנועתיות יותר.

הפתעה אחרת בתערוכה: מספר פסלי ברונזה של אורי ליפשיץ, המהווים מקבילה רבת־עוצמה לציוריו. גם הפסלים - ממש כציורים - מייצגים תחושת גוף קינאסתטית ולאו דווקא דרך ארגון הנובעת מתפיסה חזותית. בפסלים ראשונים אלה אפשר למצוא חופש ביטוי וספונטאניות, בצירוף מקוריות וכוח המקנים לאורי ליפשיץ מעמד מכובד בתחום הפיסול כבר מראשית דרכו במדיום זה.

עזרא מוני

"עזרא מוני" / הארץ / 10.5.68 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרינסקי" / תל־אביב

סגנונו של עזרא מוני הוא בתחום הפרימיטיביזם הפיוטי־דמיוני הקרוב לציורו של שאגאל וראובן רובין מצד אחד, ולציור הצרפתי המאגי־פיוטי מצד שני.

לעזרא מוני תחושה צבעונית עמוקה, הבחנה דקה למדי בבניית משטחים צבעוניים שקופים־למחצה, ושליטה נאה במשיכת מכחול - החל מבניית טקסטורה עדינה ותנועתיות ועד שרבוט חופשי, "מקושקש", היוצר משטחי צבע עשירים. ציורו אינו פטור גם מכמה סכנות של הציור הפרימיטיביסטי־פיוטי: בכמה ציורים קיימת הצטעצעות־יתר, הצייר נסחף אליה וקיימת נטייה חזקה לסכימה נוסחתית בעיצוב ראש האדם. כאשר מופיע ראש אדם פונה כלפי מעלה ועיצוב הפנים על ידי ניסוח משהו הקרוב ל"פרופיל כפול" בציור אחד או שניים, מתקבל על הדעת שיש כאן פתרון של בעיה ציורית; אך כאשר עיצוב כזה מופיע כמעט בכל ציור, מתקבל הרושם שבמקום לפתור בעיה ציורית יוצר עזרא מוני בעיה אורתופדית.

אברהם חדד

"אברהם חדד" / הארץ / 24.5.68 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

קירבתה בזמן ובמקום של תערוכת ציוריו של אברהם חדד לזו של אורי ליפשיץ, מאפשרת השוואה רבת עניין בין שני פתרונות ציוריים היוצאים מנקודת מוצא קרובה למדי, אך מגיעים לתוצאות שונות. שני הציירים נותנים ביטוי לתחושה קינאסטתית של הגוף. דימוי הגוף התחושתי - בניגוד לדימוי החזותי - משמש, איפוא, רקע לחיפושי שני הציירים. ברקע הפתרונות האפשריים לעיצוב מסוג זה ראוי להיזכר בפתרונותיהם של האקספרסיוניסטים הגרמניים, בניסויים של ז'אן קוקטו (בעיטוריו לספרו "אופיום"), בחלק מניסוחיו הפרימיטיביסטיים של דובופה, ובהשפעתו הגדולה של פרנסיס בייקון האנגלי. אורי ליפשיץ נטה לפתרון אקספרסיבי־תנועתי, הנעזר בהטחות מכחול חריפות ובדינאמיות הנובעות מהן. אברהם חדד, לעומת זאת, מאופק הרבה יותר בביצוע, ונוטה להפרדה ברורה בין הרישום ובין הנחת המשטחים הצבעוניים. השימוש בצבעוניות קרוב לצבעוניות העשירה של שטיח מזרחי ומהווה בעושרו מעין איזון לעיוותים הצורניים, בהם מעוצבות ורשומות הדמויות. גם בתוך מסגרת הרישום. קיים מעין שיכוך העיוותים על ידי קו מאופק, יחסית, שלמרות נטייה קלה לאורנמנטיקה, הריהו בדרך כלל חסכוני ושקול. אחת התוצאות הבולטות משוני זה בפתרון, בין גישתו של אורי ליפשיץ לבין זו של אברהם חדד, נראית כמעט ממבט ראשון. אם כי לשני הציירים יש נטייה "לשטח" את הדמויות, בולטת בציוריו של אורי ליפשיץ הדינאמיות

האקספרסיבית וה"שיטוח" הוא רק פועל־יוצא של העיצוב הקינאסתטי; בציורו של אברהם חדד, לעומת זאת, משתלב השיטוח כליל בדגם השטוח של כל המבנה הציורי ומקנה לו ערך, שבמבט ראשון בולטת בו הדקורטיביות הרבה יותר מאשר האספקט האקספרסיבי. פועל־יוצא אחר מגישתם השונה של שני האמנים מתבטא בכך שציורו של אורי ליפשיץ מצוי על רמה אחידה יותר - ההתפרצות האקספרסיבית שולטת ללא עוררין בכל המבנה הציורי; בציורו של אברהם חדד קיים, לעומת זאת, מעין מתח דיאלקטי בין העיצוב הצבעוני והקווי המאופק, לבין העיוות החריף הנובע מהתחושה הקינאסתטית. מכאן גם תוצאה אחרת הגוררת אחריה אווירה שונה ביצירות שני אמנים אלה: לציוריו של אורי ליפשיץ הלם רגשי חריף ומיידי - אם כי אינם נראים "יפים", רק במבט שני אפשר לגלות מחברי צבעים "אסתטיים" ווירטואוזיות טכנית - אך אלה נראים מהותיים פחות ליצירתו של ליפשיץ מההלם הרגשי. בציוריו של אברהם חדד האפקט הראשון הוא אסתטי בעיקר: הציורים מרשימים בעושרם הצבעוני, בבניינם המאוזן ובבשלותם הטכנית; מבט שני מגלה, שכל המבנה הציורי תומך (גם על־ידי קונטראסט) בעיוותים האקספרסיביים המתחילים לתפוס מקום חשוב יותר ויותר. ככל שמעמיקים בהתבוננות בציורים אלה, ההלם הרגשי בציוריו של חדד אינו מיידי וחד, אלא משוכך ומתמשך יותר. מתברר, שגם מנקודת מוצא קרובה אפשר להגיע לפתרונות שונים ותוצאות שונות עוד יותר - אם כי שלמות ועשירות כל אחת בפני עצמה.

מרים בת־יוסף

"ציורי מרים בת־יוסף" / הארץ / 9.8.68 / תע' יחיד / גלריה "גורדון" / תל־אביב

צורות הראייה שהתגלו לאמנים עם הניסויים בחומרים הלוצינוגניים (יוצרי הזיה) נעשו בעשור האחרון למשהו, שאפשר לכנותו, קצת בדוחק, "סגנון" - האמנות הפסיכודלית. ההסתייגות מהמונח "סגנון" נובעת מכך, שלמעשה מדובר בעניין בסיסי יותר מאשר "סגנון ציור". מורכבות התפיסה הפסיכודלית יכולה לשמש בסיס ללגיון שלם של סגנונות, ומסתבר שכך גם יתפתח הדבר. לא כאן המקום לנסות ולנסח את הרקע הפיזיולוגי, הפסיכולוגי והתיאורטי, המצויים מאחורי התפיסה הפסיכודלית. מספיק להזכיר כמה מימדים אופייניים, המופיעים במסגרת תפיסה זו וקשורים בצורה זו או אחרת בציוריה של מרים בת־יוסף: א) הצורה נתפסת כאורנמנטיקה עשירה, בעלת קווים ואפיון צמחיים, כל עוד הינה מנותקת מהצבע (ובתפיסה הפסיכודלית קיימת לעיתים הפרדה ברורה ומיוחדת בין הצורה הקווית והצבע). ב) הצבע נתפס כ"צבע צף" המנותק, כביכול, מהאובייקט. זהו צבע רווי, זוהר, חריף, ה"מכסה" משטחים שלמים עם קשר הדוק בין צבע לצבע משלים (קומפלימנטרי). ג) כל אובייקט עשוי להיתפס בתפיסה הפסיכודלית, שלא כבסגנון הקוביסטי שבו יש תמיד אובייקטים הנוחים יותר לעיצוב קוביסטי (למשל, בתים, סלעים) וכאלה ה"מותאמים" פחות לעיצוב כזה (ים). בעיה כזאת לא

קיימת בתפיסה הפסיכודלית. מבחינה זו אפשרי בהחלט להשתמש בתפיסה זו כדי לעצב גם אמנות שהיא לא רק פיגורטיבית אלא אפילו "מגויסת". ד) הנטייה לתפוס עצמים באורח סימבולי מובהק - כמעט כרזתי, או סוריאליסטי - מלווה אף היא, אם כי לא בהכרח, את דרך הראייה הפסיכודלית.

על רקע מימדים ראשוניים אלה (אין אלה כמובן כל המימדים - יש רבים אחרים: למשל, השתנות תפיסת החלל והזמן; אך אלה שהזכרנו מספיקים לענייננו), אפשר לשוב ולהתייחס לציוריה של מרים בת־יוסף. ציורה אינו ציור פסיכודלי טהור, אך ללא ספק הושפע השפעה מעמיקה מסוג זה של אמנות. לשם נוחיות, אפשר לחלק את מוצגיה לשני סוגים: אלה שצוירו על משטח דו־מימדי (ציור על בד ועל נייר) ואלה שמעטרים אובייקטים שונים (בובת־חייטים, כדורים, מספריים וכו'). מבחינת הגישה העקרונית אין, למעשה, שוני בין שני הסוגים; אלא שבראשון לא חייבת הציירת להיות צמודה לצורה הנתונה של האובייקט, בעור שבעצמים המעוטרים היא נאלצת להביא בחשבון גם ראייה מכיוונים שונים וגם את צורתו של המושא. בכל ציוריה מדגישה מרים בת־יוסף את האספקט הקווי והאורנמנטלי של הראייה הפסיכודלית, ומכאן גם הקשר הברור עם "ארט־נובו" ועם הצורות הבארוקיות המתפתלות הקיים בציוריה (ובחלק ניכר מהציור הפסיכודלי בכלל). עולה כאן, כמובן, השאלה, אם נשמרים בתוך מסגרת צורנית־קווית מפותלת ואורנמנטלית זו כללי תבנית ברורים וחוקיות צורנית חמורה די הצורך (שהרי אפשרי, שבמקום ארגון הקווים למערכת כללית בעלת שלמות פנימית, תסתפק הציירת בעצם העובדה שיש "מכנה משותף פשוט": היותם של הקווים מתפתלים ונוכחותם יחד על משטח אחד). מהתבוננות בציוריה של מרים בת־יוסף, נראה שהארגון הצורני של המערכת האורנמנטלית־קווית אינו חמור כל הצורך, הוא אינטואיטיבי בעיקרו - דבר שיוצר ממילא הבדלי רמה חריפים למדי, לפעמים, בין הציורים השונים. יש גם גורם נוסף, הגורר אחריו עיוות מסוים מציוריה. באחד הראיונות, סיפרה הציירת, שבעת מלחמת ששת הימים חשה מעין יחס או קשר מעשי, בין ציור מפת ישראל המופיע ביצירותיה לבין המתחולל בארץ. קשר מאגי כזה - מעין זיהוי טרום־לוגי בין המפה ובין המקום - יכול להסביר את הדחף והקשר הפסיכולוגי שעוררו אותה לצייר את מפת ישראל המצויה ברבים מציוריה, אך אינו יכול, בשום פנים ואופן, לשמש, כשלעצמו, הצדקה ציורית לשילובה של מפת ישראל במערך הציורי. במילים אחרות: מפת ישראל, כצורה, יכולה כמובן להשתלב בציור מופשט למשל - אך לא כמפה המייצגת את ישראל. הייצוג הציורי של מושג מופשט כ"ישראל" שונה מהותית באמנות, ואין לו דבר עם המדינה המיוצגת במפה גיאוגרפית בעלת צורה מקרית זו או אחרת. מסתבר שמרים בת־יוסף לא הבהירה לעצמה בעיה זו כל צרכה, ויצרה צירופים של מפת ישראל עם אורנמנטיקה נוסח האמנות הפסיכודלית שערכם, לכל היותר, הוא דקורטיבי (וזאת, משום ש"התוכן", האמור לנבוע מהכנסת מפת ישראל, אינו תוכן במובן ציורי). הדוגמא שהועלתה לעיל מתייחסת לציורים שמפת ישראל מופיעה בהם - אבל אפשר להעביר טיעונים מקבילים גם על הטיפול ב"נושאים" אחרים המופיעים בתערוכה.

בעיה דומה, אם כי טהורה יותר מבחינה ציורית, מופיעה כאשר דנים במימד הצבע במוצגיה של מרים בת־יוסף. כבר נאמר שלעיתים מצויה הפרדה חריפה בין קוויות ובין צבע בדרך הראייה הפסיכודלית. כהכללה, כאשר יש דגש על הקוויות האורנמנטלית, הצבעוניות היא פשוטה, בהירה ועיקרה צמדי צבעים־משלימים. לא כך מופיע הדבר אצל מרים בת־יוסף. היא מנסה לשלב צבעוניות רבגונית, המתעלמת מ״ערכים" (שווי־מרחק מהאפור) ומיחסי צבעים משלימים בתוך האורנמנטיקה המתפתלת. מבחינה זו, אפשר לומר שחסרה עקביות בתפיסה של הציורים. כמובן שאפשר גם להשתמש בקוויות הפסיכודלית ובצבעוניות ״מקובלת״ - וזה גם מה שעושה מרים בת־יוסף - אבל התוצאה היא, לכל היותר, עוד הפעם - ציור דקורטיבי.

אשר לאובייקטים המצויירים, קיימת בהם אותה בעיה עצמה, בצורה אחרת: אמנם לא קיימת הספרותיות, במובן שהוזכר ביחס למפת ישראל, אך היא מופיעה במובן אחר, כאשר מנסים לבדוק מהו היחס בין המשמעות המקובלת של האובייקט (מספריים, למשל) ובין העיטוריות המצוירת עליו. אלמלא היתה לאובייקט משמעות עצמאית, היתה כל הבעיה נעשית בעיה של פורמאט לא מקובל (למשל, חד במקום מלבני או מרובע, כמו בציור רגיל) ומבחינה מסוימת היתה הבעיה נעשית טריוויאלית; אבל אם מודים בכך שלאובייקט יש משמעות רגילה ויומיומית, ושיש לשלבו בדרך כלשהי במרקם האמנותי, מתברר ששילוב זה לא נפתר בצורה מניחה את הדעת.

פטר המר

״פטר המר״ / הארץ / 6.9.68 / תע׳ יחיד / גלריה ״אורית״ / תל־אביב

מי שמעדיף למיין את יצירותיהם של האמנים תחת כותרת של אסכולה, לא יתקשה לכלול את ציוריו של פטר המר במסגרת של הזרם הסוריאליסטי. זהו סוריאליזם הנע בין סוריאליזם מופשט (יש דבר כזה - למשל חלק ניכר מציוריו של רוברטו מאטה) ובין קטעים שבהם נזקק הצייר לטכניקה וריסטית (למשל, בדיוקן העצמי, המהווה חלק מהציור "מוצג למוזיאון"). מבחינת תוכן, מנסה פטר המר למסור חוויה של כמיהה וכיסופים לעולם "אחר". עולם של מיזוג בין צמיחה וגטאטיבית ומבנים אנושיים של העתיד, עולם הזיוני, המוכר במידת מה מהסיפורים הרגשיים והרומנטיים יותר מבין יצירות ספרות המדע הדמיוני (בניגוד לאלה העוסקים בצורה חמורה יותר בהשלכות מתגליות מדעיות של היום). אפשר, כמובן, להסתייג מאותה ארציות אחרת (otherworldliness) המצויה בבסיס ראיית העולם המיוצגת - כך נדמה לי - בציורו של פטר המר; אך כל דיון כזה יחרוג מיידית לעבר תחומי הפילוסופיה (או, לפחות, הפסיכולוגיה) ולא יהיה בו משום תרומה להבהרת עולמו הציורי הקיים של פטר המר. השאלה צריכה להיות, אם כן, לא האם עולם כזה הינו אשליה או אתגר, אלא האם מצליח האמן למסור עולם זה ובעיקר - באיזה אמצעים?

נראה שעיקר קשייו של הצייר אינם בתחום השאלה "מה אני רוצה לומר?" אלא בבעיה "מה הם האמצעים ההולמים ביותר לומר את מה שאני רוצה להעביר?". בתחום זה ניכרים סימנים ברורים למבוכה. פטר המר פיתח לעצמו רגישות - או לפחות נטייה - לאמצעים טכניים שונים ורבים, שלא תמיד הם עולים בקנה אחד: ממופשט צבעוני, אקספרסיבי ומבני ועד לציור נאטורליסטי; משימוש בצבעים שקופים מזוגגים, הקרובים לטכניקות הקלאסיות, ועד לשימוש בחומרים - הן במובן של שימוש בטקסטורות חומריות והן במובן צירוף חומרים שונים למעין אסמבלאז׳. באיזה מכל אלה לבחור? מסתבר, שתקוותו של פטר המר היא שלא להתחייב מראש לכל טכניקה ולנסות ליצור סינתזה של כל האמצעים העומדים לרשותו - גם אם יחייב הדבר שימוש בטכניקות שונות במסגרת ציור אחד. דא עקא, שסינתזה זו אינה מושגת בציוריו ומאוד ייתכן (משיקולים עיוניים המתייחסים למגבלות השונות של הטכניקות המוזכרות) שאינה אפשרית מכל וכל. מה שנותר לכן הוא, לעיתים קרובות, ערב רב של טכניקות שאינן מתקשרות בציור אחד - מה גם שתוך ניסיון נואש להפכן ליותר אורגניות מטשטש פטר המר לעיתים קרובות את המיוחד לכל אחת מהטכניקות. "עוזרת" כאן גם נטייתו של הצייר למבנים עמוסים הרבה יותר מדי, כשאין יחס סביר בין דרך העיבוד של הפרטים וזו של החלקים הגדולים יותר (מה גם שלעיתים באים אלה בטכניקות שונות). מבחינה זו, עדיפים הציורים שנעשו בטכניקה אחידה פחות או יותר - למשל בציור ״שיווי משקל״ - בהם יש ביטוי פחות מתווך לתכנים, אותם שואף הצייר להעביר.

יצחק דנציגר ויואב בראל בטכניון, 1971. תצלום: דרורה שפיץ

ו. תכנית לימודים מעשיים ותיאורטיים לפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה

סדרת הרצאות על אספקטים באמנות ימינו עם דגש על ארכיטקטורה, 1964 475
אמצעי התייחסות לפיסול, 1964 476
סדרת הרצאות על "היכרות בסיסית בתפיסת חלל", 1970 481
נקודות ציון עיקריות לדיון בתפיסת חלל חזותית, 1970 482
עיצוב תלת־מימדי: שיעורים ותרגילים, 1970 484
עיצוב תלת־מימדי: בין פיסול לאדריכלות, 1971 489
סדרת הרצאות על "אסתטיקה של חלל", 1975 494
מבוא לפנומנולוגיה של עיצוב בסיסי, 1974 496
עיצוב בסיסי: שיעורים ותרגילים, 1975 500
שיקום חברתי במקביל לשיקום פיזי, 1975 507
תכנון בנוף כאמצעי אמנות, 1975 510
עיצוב בסיסי: שיעורים ותרגילים, 1977 512
הצעות לניסויים בחדר הניסיוני לעיצוב 519

סדרת הרצאות על "אספקטים באמנות ימינו עם דגש על ארכיטקטורה", 1964

תל אביב, 31.10.1964
יואב בראל
רח. גוש חלב מס. 3
תל־אביב

יצחק דנציגר
המח. לעיצוב תלת־מימדי
הטכניון
חיפה

א.נ.
לפי בקשתך, הריני מצרף בזאת תכנית לסדרה בת 5 הרצאות (2 שעות כל אחת) שתעסוקנה באספקטים שונים של אמנות ימינו עם דגש מיוחד על ארכיטקטורה. מטרת ההרצאות היא להקנות למאזינים מושג אודות יסודות העיצוב האמנותי, הבעיות המיוחדות מולן ניצב האמן (וממילא, הארכיטקט) בימינו והתפיסה החדישה של האמצעים שהתפתחה במאה העשרים.

הרצאות אלה לא תעסוקנה בתולדות האמנות ו/או בהיסטוריה של הארכיטקטורה - אם כי גם נושאים אלה יוזכרו בעקיפין.

פרוט ההרצאות הוא כדלהלן:

א. מבוא - משמעות המושג "אמנות", תפקידיה של האמנות, גבולות האמנות, על המושג "אמנות מודרנית".
ב. האמצעים הנקוטים באמנויות - יחידות יסוד. התפיסה המיוחדת לימינו של האמצעים. מהו קו בעיצוב דו־מימדי.
ג. צורה, צבע, חומריות וחלל - מהו מבנה באמנויות ובארכיטקטורה.
ד. תכנים מרכזיים בתרבות המאה העשרים וביטויים באמנויות - חלל־נפח, כובד והיחס אליהם. תפיסת הקרום כביטוי לדרך תודעה חרשה ליחסי פנים־חוץ.
ה. תפיסת הזמן וביטוייה באמנויות ימינו.

כל ההרצאות האלה הן עיוניות בלבד, ללא עבודה מצד הסטודנטים.
באשר לתכנית לימודים בנושא עיצוב דו־מימדי, הריהי נפרדת ושונה מההרצאות ואשמח להגישה ברגע שיימסרו לי מספר יחידות הלימוד שתוקצבנה לנושא זה במשך שנת הלימודים. הימים האפשריים להרצאות ו/או לשיעורים ותרגילים הם ימי ראשון (עד שעה 15.00 בלבד) וימי שישי.

אנא הודיעני תשובה מהירה על מנת שאוכל לתכנן ולשלב שעות אלה בזמני.

בברכה,
יואב בראל

אמצעי התייחסות לפיסול, 1964

1. **<u>אמצעים פורמאליים</u>**

1. קו – איך, ואיפה:
   א. קו מתאר דמיוני.
   ב. קו קונקרטי – חוט וכו'.
   ג. עירוב שניהם.
   ד. "קו" על ידי הצללה.
2. צורה - כל האפקטים של הצורה + 3 מימדים.
3. צבע - בעיות מיוחדות של צבע:
   א. צבע מול חומריות.
   ב. צבע מול טקסטורה.
   ג. שינויי צבע עם שינויי תאורה.
4. חלל - פסל כיחידה בחלל, משפיע על כל שאר המימדים.
   א. קביעות או אי קביעות צורה?
   ב. קביעות (או להפך) בגודל?
   ג. גירויים המכתיבים גודל עוד לפני שרואים את הפסל.
   ד. בעיית החזית והצדדים.
   ה. היקף?
   ו. יחסים בן חלל ופסל.
5. חומריות –
   א. חומריות מול טקסטורה (שטח ביניים).
   ב. חומריות מול צבע (כנ"ל).
   ג. סינאסתזה וחומריות.
   ד. משמעויות של חומריות.

עיון כללי: צירוף מתמיד בין חלל וצורה (לפחות).

רודן: *"אני מוצא את הצורה התלת-מימדית בכל מקום כך שחלל ונפח הם עבורי כל חלקי היופי".*

קנדינסקי: *"האלמנטים של הפיסול הם ההתפשטויות המרחביות הבודדות עם תצורות האוויר ביניהן(!)".*

יש, איפוא, הרבה מן המשותף בין ארכיטקטורה ופיסול.

ההבדלים:

1. טוהר מבחינת הגדרת האמנות.
2. הארכיטקט מפריד בין החלל הפנימי והחיצוני (הפנימי עבור הגרים והחיצוני מתחשב בסביבה), בעוד הפסל אין בכוונותו להפריד לא בביצוע ובעיקר לא מבחינת פונקציות.
3. יש, בכל זאת לזכור שאפשריים מבנים בהם הפער בין ארכיטקטורה ואמנות טהורה מטושטש משהו (היכל יווני וכו').

<u>**מושג החלל:**</u>

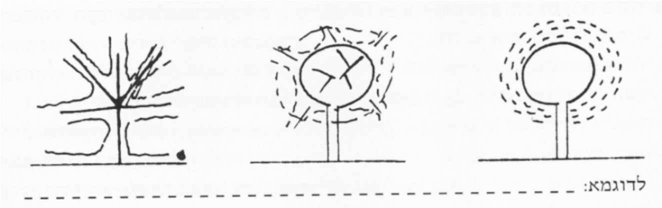
א. החלל הוא קונספט תיאורטי - אך הוא קיים גם כחוויה.
<u>כחוויה</u> - תופסים "אובייקט המצוי בחלל" - אך <u>אין</u> חלל ללא אובייקט!

ב. מה יראה האדם בחלל הריק? משהו מעין בהירות המשתנה בגווניה. עשוי לראות צבעים "צפים" שאינם קשורים לאובייקט (ממקור האלוצינוגני).
לא יראה: "קרוב־רחוק", "למעלה-למטה", אין כל פיקסאציה מבחינת תפיסה.

ג. ברגע שהוכנס אובייקט לחלל מתרחשת השפעה מהפכנית: - יש צורה ורקע, יחסים בין האובייקט לבין עצמו ובין החלל, קרוב־רחוק, למעלה־למטה וכו'.

ד. מהפכה כזאת מכניס גם פסל לחלל: - לכל פסל חלליות מסוימת - אפילו אם הוא קשור לקיר. כיווניות זו מתווה ארגון־חלל־משטח. בעצם היותו בחלל, מארגן הפסל את החלל בו הוא מצוי!
צורות ארגון מורגלות:
א. ארגון סכימטי של קואורדינאטות (משתפר על ידי למידה - אך אינו נרכש על ידיה).
ב. אפשרויות ארגון אחרות: (לא רק קונספטואליות) - חוויתיות. מופיעות <u>ביחד</u> עם הקואורדינאטות המורגלות - השפעה הדדית.

ה. במקרה שישנם הרבה עצמים - מארגנים אותם בדרך הרגילה (חסכון ונוחיות). במקרה שיש שדה ריק עם עץ אחד - מתחילים להיות רגישים יותר לארגון החלל.



פסל מכניס ארגון לחלל. מסקנה:

א. יש להכניסו לחלל מבלי לפגוע בפסל - הטוב ביותר בחלל הריק...
ב. יש להימנע מסידור פסלים המשפיעים אחד על השני.

ו. השינוי שמכניס הפסל במבנה החלל:
1. שונה מהערבוביה היומיומית.
2. שונה מהמבנה הסכימטי המורגל.
דוגמא: מסביב הגבולות החיצוניים של הפסל נוצר חלל "מתרפק" על קירות הפסל
חלל מוקף שונה מחלל מקיף:
1. פחות בהיר.
2. יותר כבד.
3. יותר סמיך.
דוגמאות: העץ למעלה, שני חצאי עיגולים:

<u>הרצף</u>:

הכיוון בפיסול:
1. הכיוון מרומז מתוך הגוש (מצרים, מיכלאנג'לו). (מסה).
2. סוג הנוטה להסתעפות, ריבוי, הכפלה, פתיחות, סיבוב וכו'.

במילים אחרות: הגוש הבלתי חדיר מול השלד השקוף.

<u>אספקט נוסף: יחסי פסל־צופה־חלל</u>

המראה שאנו מקבלים מפסל - או כל אובייקט אחר - מנקודות מבט שונות הוא שונה מאוד.
מראות אלה, כמובן, תלויים בחלל - גם כאן יש פעילות של החלל - אך לא רק כ"מאורגן" אלא גם, ובעיקר כ"מארגן".
האבסורד הקטן שנוצר: אם מקבלים יותר נקודות מבט - מיטשטש השלם (בפרט אם אין אפשרות לקבוע מראש "צורה מוסכמת").
פתרונות:
1. אפשר לעשות פסל שאין מסתכלים בו מהצדדים...
2. סימטריה כללית.....(ברנקוזי?).

האפשרויות המקובלות:
א. רדוקציה (להחליט איזה צד "חשוב", "אופייני" וכו').
ב. סינתזה.

הרדוקציה: 80 צופים/ 6 פסלים = 480 הסתכלויות.

1. מאיזה כיוון מסתכלים?
2. איך מארגנים את ההסתכלות בחלל ובזמן?

תוצאות: 55% הסתכלו רק בחזית. 43% עשו לעצמם בעיות והתחלקו כך:

ממוצע הסתכלות - 2 דקות.

חלוקת הזמן - 1 דקה חזיתית. השאר בכל נקודות ההסתכלות האחרות.

ההסתכלות החזיתית התחלקה לפחות לשתיים.

ההסתכלות האחרונה - חזיתית.

ניסוי אחר: אנשים מתבוננים באובייקטים מסתובבים (מתבקשים לצייר את האובייקט)

במקרה שיש חזית - 99% בוחרים את החזית.

אם אין פנים ברורים: א. בקובייה - אחת החזיתות (אפילו אם הקובייה היתה מעט עקומה).

ב. אם אין חזית - הצד בו יש סימון מיוחד. ג. אם אין סימון - טוענים שאי־אפשר לצייר את זה כי זה "זז כל הזמן". או סימון של צד.

פרוש: - כ״ץ: נטייה ל״פרגננץ", פישוט.

אוסגוד: השוואת שני אובייקטים - אותן תוצאות.

סינתזה:

חיבור כמה נקודות ראות.

ילדים המציירים אובייקטים: (ג'וקסטאפוזיציה – אחד מסוגי האכסון בזיכרון).

ברמות גבוהות יותר – האנשים משאירים באמת מבט מנקודות ראות שונות בעת ובעונה אחת.

גם לרדוקציה וגם לסינתזה דרוש זמן – מימד נוסף בפיסול?

מקורות מתח ורוגע הקשורים בפיסול

1. ארגון החלל הנובע ממבנה הפסל.
2. התמונות השונות מחייבות ארגון מיוחד - הרדוקציה והסינתזה.
3. יחסים בין פסל ובין חלל מבחינת ״נטייה לרחף״. - ציפיות להתפתחות...
4. גורמים צורניים (מתחום הציור).
5. יחסי משטח טקסטורה - נוח להגדיר את הטקסטורה לפי שמות התואר של החומר: חלק, קשה־רך, אבקתי, דביק, החילוף עם צבעים. תארים מתחום המישוש. תיאוריה: היחס אל מישוש נובע מסיבות איסור מגע (!). מאין הנטייה לגעת בפסלים? (אגב, היא לא תמיד קיימת, אבל מפתיעה). באיזה משטחים מעדיפים לגעת? לפי התיאוריה: משטחים שאינם רגילים בחיי יומיום כמו שנהב, ברקן, חומרים רגילים בטקסטורות לא רגילות (מכאן ששכיחות החומר גם היא קובעת - ?).

הנטייה למגע קיימת אמנם בפסלים אך אינה בולטת מאוד - על כל פנים פחות מאשר נוטים להניח. קיימת בעיקר במקרה של שיש - חלקות? טמפרטורה?

ייחודו של חוש המישוש: החוש היחידי בו מועברת האינפורמציה ישירות. יש, איפוא, לא רק לגעת אלא להפעיל נגיעה אקטיבית - ליטוף וכו'.

נוסף לכך: חוש המישוש חייב להיות מופעל כמטרה בפני עצמה - לא מספיק לגעת לשם לקיחה.

מכאן: הפעלה כזאת של חוש המישוש נדירה יותר מאשר הראייה והשמיעה (גם אינו מפותח מאוד - אולי כמו הריח).

בפיסול - אם מגיעים למישוש - הרי יהיה זה מישוש לשמו מאחר וקיימים כל התנאים לפעילות מיוחדת זו.

הבדלים עקרוניים בין המישוש והראייה:

1. המישוש קרוב - בניגוד לראייה.
2. בראייה יש תמיד צורה ורקע - לא כן במישוש.
3. המישוש מספק אינפורמציה מוגבלת ולוקאלית - אין הוא מוסר על היחסים במסגרת הכללית.

פתרון הקונפליקט בין הראייה והמישוש: האינפורמציה המישושית מגיעה משנית דרך העין. אונטולוגית - הווה אומר שמישוש חשוב יותר מאשר הראייה - לפחות קודם לראייה. ילדים המתארים צורה עושים לעיתים תכופות קודם צורה ביד.

לגבי טקסטורה מקבלים לרוב אינפורמציה דרך הראייה, אפשרות לסוגי אמנות חדשים (מימדים של טקסטורה הפונים רק לחוש הראייה - שקוף, מבריק, ערפילי).

תיאוריה אחרת: המישוש כהעברה מהתחום המיני (קשור לתיאוריה כללית יותר על האמנות של פרויד ואחרים). חלק מגירויי המפתח למגע המיני באים ממגע. יתר על כן - הרבה פסלים מציגים עירומים - או לפחות עוסקים בגוף האדם.

אלמנטים נוספים בפיסול: כאשר מופיעות דמויות הן "קרובות" יותר למקור - בעצם היותן תלת־מימדיות. המתח הנוצר בין:

א."תנועה" של הפסל מול קיפאון החומר.

ב. הבדלי חומריות הפסל מ"חומר" המושא המפוסל.

סדרת הרצאות על "היכרות בסיסית בתפיסת חלל", 1970

הטכניון - מכון טכנולוגי לישראל
הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים

שנה אקדמית תשל"א 1970/71
קורס א', סמסטר ב'

<u>נושאים להרצאות</u>

1. <u>תחומי וגבולות כלי החישה:</u> מבנה ותפקוד העין - עקרונות. תאור כללי של החושים באדם.
2. <u>תפיסת הצבע:</u> גבולות, תמצית התיאוריות העיקריות. היחס בין צבע כ"נתון חושי" וכמימד פיזיקאלי. צבעי יסוד (3 תיאוריות). תגובות אמוציונליות לצבע. "משמעות" הצבע. סוגי ניסויים של מתח ורוגע בצבע. סולמות הרמוניים ופרוגרסיביים. צבע ואישיות.
3. <u>תפיסת צורה:</u> עקרונות, מסגרות תיאורטיות, תיאורית ה"גשטאלט", מובנים שונים של "צורה", יחסי צורה־רקע, צורות הקבצה (grouping), קונטראסט, תבניות טובות וגרועות, תבניות וקוגניציה. תגובות אמוציונליות, נלמדות, נורמטיביות וסמליות לצורה.
   נספח: ריתמוס, סימטריה, איזון מול מתחים בין צורות.
   מושגי אופקי־אנכי מול אלכסונים. מתחים של קבוצות.
   מיקום צורה על פני מישורים דו־מימדיים. צורה ואישיות.
4. <u>תפיסת חלל (חזותית):</u> אותות פנימיים וחיצוניים לזיהוי והגדרה תפיסתית של חלל. חלל ונפח. אינטראקציות אפשריות (רק אלה המרכזיות) בין אותות המשמשים לתפיסת חלל ונפח.
   נספח: א. שיטות לשינוי תפיסת החלל באמצעות אותות.
   ב. אינפורמציה (ליווי): חלל אקוסטי.
   ג. אינטראקציה בין האדם והחלל.
   ד. חלל ונתיבי תנועה - נתיבים "טבעיים" ונתיבים "מודרכים".
   ה. תחומי חזות.
   ו. בעיות פרופורציה: חלל מלאכותי.
   ז. בעיות פרופורציה: חלל מעורב (טבעי ומלאכותי).
   ח. בעיות פרופורציה: חלל ותנועה יחסית.
   ט. השפעות תאורות משתנות.

הערה: הגבלתי את עצמי בבעיות עקרונית בלבד, היינו, במתן האפשרות למשהו מעין "היכרות בסיסית" בעיקרו של דבר. ליותר מזה דומני שאין אפשרות להגיע במסגרות הקיימות.

יואב בראל

נקודות ציון עיקריות לדיון בתפיסת חלל חזותית, 1970

<u>הבעיה:</u> האור מגרה משטח בעין (הרטינה), כיצד נוצרת האוריינטציה התלת־מימדית?

1. <u>מיקוד</u>

כדי להשיג תמונה ברורה במצלמה יש למקדה על האובייקט. אפשר להשיג מדידת מרחק במצלמה על ידי כיוון העדשה עד חדות והשוואה עם לוח המראה מהו מרחק העדשה מה"פחלם". העין עושה זאת לא על ידי הזזת הקרנית מהרטינה, אלא על ידי שינוי בקימור הקרנית (אקומודאציה). האם אנו חשים קינאסתטית את השרירים המניעים את הקרנית? ללא ספק זהו אחד הגורמים.

2. <u>טריאנגולציה</u>

אפשר למדוד מרחק של אובייקט מסוים על ידי יצירת שתי צלעות של משולש (שהאובייקט מהווה את קודקודו) ומדידת הזווית ביניהן. בראייה דבר זה אפשרי על ידי השוואת זווית שתי העיניים. יש למקד את שתי העיניים פנימה על האובייקט ולחוש את מאמץ השרירים תוך עשייה זו.

3. <u>דמות כפולה</u>

אם אין משתמשים בטריאנגולציה נוצרת דמות כפולה על הרטינות של העינים. אם אוחזים סרגל ועוצמים עין אחת ואחר כך את השנייה מקבלים מעין "וי". התמונות נופלות על שטחים אחרים בעין.

4. <u>אי־תואם־דו־עיני</u>

אם התמונה נופלת על אותו המקום, אבל מחוץ לפוקוס (בעין אחת כן ובעין אחרת לא).

5. <u>פראלאקס תנועתי</u>

חיזוק הטריאנגולציה על ירי תנועת הראש מגדילה את המרחק בין ראייה אחת לשניה.

6. <u>גודל כאות מרחבי</u>

אם אדם יודע מהו גודלו הטבעי של עצם נתון, הוא יכול לשער לפיו מה המרחק. חלה התקטנות כלפי העומק ואנו יכולים להסיק מכאן בערך את העומק (אם כי יש בעיות די חמורות בגלל קביעות גודל וצורה).

7. <u>כיסוי או חסימה</u>

עצם קרוב יותר מכסה עצם רחוק יותר.

8. צללים כמסמנים נפח

ההצללה סביב אובייקט והיותו בדרכו של אור כלשהו מרמזים לנפח.

ניסיון הלוח עם העיגולים המצוללים: א. נטייה להניח שהאור בא מלמעלה.

ב. לקמור יש עדיפות על הקעור.

ג. נטייה לראות את הצורות כדומות בתבליט.

(הניסיון עם התרנגולות שקיבלו אור מלמטה - כולל ההתרגלות המהירה).

9. פרספקטיבה אווירית

עצמים רחוקים - הרים למשל - נראים לנו כחלחלים. יש גם טשטוש בגלל האור הנשבר באוויר. בעת ערפל אנו רואים זאת ברור ביותר.

10. גראדיאנט - קווי פרספקטיבה

הקווים נראים מרוחקים יותר במקום שהם צפופים יותר (כהה, פרספקטיבה). כמובן שכל אלה פועלים יחד: מה קורה אם מספקים גירויים בעלי פירוש מנוגד?

יחסים בין מרחק וגודל

גודל: א. גודל אמיתי או פיזי - זה שנמדד על ידי הסרגל והמטר.

ב. גודל ברטינה - השטח שתופס האובייקט ברטינה או הזווית שהוא כולל.

ג. גודל ״נראה״ או מופיע - אדם במרחק עשוי להראות "קטן" אבל מניחים שהוא בגודל רגיל.

ד. גודל שיפוט - קנה המידה ה״פנימי" לפיו אנו שופטים גדלים.

ה. גודל מוערך - הערכה, במטרים או סנטימטרים, מהו מרחק מסוים.

קביעות גודל וצורה

פונקציה של - 1. ברירות התבנית.

2. היכרות עם הגודל הנתון של האובייקט.

3. ידיעה או הערכת המרחק הממשי בין העין והאובייקט.

4. מרחק וטשטושי ראות.

5. אלמנטים של שקלול פנימי - עניין ה״דולר".

עיצוב תלת־מימדי: שיעורים ותרגילים, 1970

המחלקה לעיצוב תלת־מימדי
הפקולטה לארכיטקטורה
הטכניון
חיפה

תוכנית לימודים בעיצוב תלת־מימדי
לקורס ב' סמסטר שני, 1970

1. הרצאות ותרגילי הכנה לפרוייקט סיכום לסמסטר שני:
   א. הרצאה ותרגיל: יחסי צורה ורקע, פוזיטיב ונגטיב, דיאגונאל כמעבר מתפיסה דו־מימדית לתפיסה תלת־מימדית.
   ב. הרצאה ותרגיל: מושגי הווריאציה, הסימטריה, סדרות (series) ו-progressions. מודולור. חלוקת האינפורמציה החזותית במבנים המעוצבים לפי עקרונות אלה.
   ג. הרצאה ותרגיל: אפשרויות ארגון סדרות, פרוגרסיות ומודולור תוך שימוש בתכנות ומערכות מספרים מקריים (random numbers).

   תרגיל סיכום: דגם בעל 2 פרמטרים, תכנות פשוט ומספרים מקריים.

2. פרוייקט מרכזי מסכם לסמסטר שני: תכנון ועיצוב יחידה חוזרת שאפשר לבצעה בטכניקות מבנים טרומיים. זאת תוך כדי בירור הבעיות הכרוכות באספקטים הצורניים והטכנולוגיים של יחידות מסוג זה, היכרות עם תהליכי הייצור (כולל יצירה דגם־אב ודפוסים) ולבסוף ייצור ממשי של יחידות טרומיות.

3. פרוייקט לקבוצה מיוחדת (בערך בין 6 ל־10 סטודנטים):

   תכנון וביצוע בקנה מידה 1/1 של אחד או יותר מהפרוייקטים הרשומים מטה:
   א. חדר איימס.
   ב. חדר מראות לחקירת בעיות חלל לא קונבנציונליות.
   ג. יישום פתרונות מתחום השפעת הצבע על תפיסת הנפח והחלל.

חומר עזר דידאקטי (לא כולל חומרים לפרוייקטים עצמם): שקופיות וסרטים הקשורים להרצאות ולתרגילים; שקופיות וחומר המחשה אחר מתחומי הארכיטקטורה המודרנית והמסורתית ומשטחים מקבילים (צורות טבעיות, פיסול, ציור, פסיכולוגיה של התפיסה, עיצוב המוצר ועיצוב הנוף).

תכנית הלימודים הורכבה מארבע קטגוריות שונות המשלימות זו את זו:

א. עיונית.

ב. תרגילים להכרת החומר והכרת טכניקות שונות.

ג. תרגילים ארוכים ו/או מורכבים.

ד. תרגילים קצרים.

<u>עיוני</u>

התחום העיוני התממש בסדרת הרצאות, הדגמות דיונים קבוצתיים ודיוני סיכום לתרגילים שונים, תפקידם של כל אלה היה רב ־מגמתי:

1. ניתוח והבהרת מושגים בסיסיים [מושג האמנות, העיצוב, הגישה לאמנות, ההבחנה בין תפיסה "הנדסית" מול תפיסה "פנומנולוגית" וכו'].
2. היכרות עם האפשרויות השונות של קומוניקציה צורנית [משמעות צבע, צורה, חלל וכו' .]
3. דרכי הארגון של מערכות צורניות [מבוא לתורת התבנית וכו'].
4. מסירת אינפורמציה כללית על מחקרים בתחומים שהוזכרו לעיל [פסיכולוגיה של התפיסה ומחקרים בתחום זה].
5. עידוד החשיבה העיונית והמחקרית בתחומי העיצוב הארכיטקטוני והאמנותי [מבנה ניסויים בתחום זה].
6. בעיות מיוחדות לתרגילים [טקסטורה למשל] ובעיות שוטפות מתחום העיצוב ה־3D [דיונים קבוצתיים וכו'] .

כל אלה אמורים לעזור לסטודנט להכיר עיונית את התחום ולכוונו להכללות נכונות בתחום זה.

<u>תרגילי הכרת חומר וטכניקות.</u>

מטרת תרגילים אלה היתה לאפשר לסטודנטים לעשות היכרות בלתי אמצעית עם חומרים בסיסיים (חימר, גבס, עץ, נייר וכו') והטכניקות ההולמות את אופיים של חומרים אלה.

1. תרגיל חופשי בחימר. היכרות עם עיבוד החומר ועיצובו. דרכי הבנייה השונות במדיום זה.

   בין האפשרויות שהועלו והודגשו: צורות הקליפה, המבנה של השלד, עיצוב נפחים ומשטחים, פתיחות לאור וצל, חומריות וכו'.

2. תרגיל חופשי בעץ (גריעה), תוך גילוף העץ התנסו הסטודנטים בחלק מדרכי העבודה בעץ טכניקות שונות של גריעה כגון גזירה, ניסור, הקצעה, חיטוב בעזרת מפסלות, החלקה וכו'). תוך כדי כך הודגשה החומריות המיוחדת של העץ, האפשרויות לעשותו "שקוף", ניצול מקצב הרהטים וכו'. הודגשו גם האיזון הצורני והנפחי של המוצר המוגמר.

<u>הערה</u>: על הסטודנטים הוטל להגיש את: תרגיל #1 כמו את #2 בלוויית צילומים שידגישו את האספקטים הנפחיים, הצורניים והחומריים של המוצרים.

<u>תרגילים ארוכים</u>: (קורס ב')

במסגרת זו ניתנה בחירה חופשית בין 3 תרגילים שונים.

א. <u>פסל בחולות קיסריה</u>.

הסטודנטים נלקחו לסייר בחולות קיסריה. לאחר דיון על האופי המיוחד האופקי והזורם של הנוף וההשלכות של אופי זה על עיצוב עצמים מלאכותיים נתבקשו הסטודנטים להגיש סקיצות תכנית מודל וצילומים לפסל התואם תווי קרקע, נוף וריתמוס מיוחדים אלה.

ב. <u>פסל לדרכים מהירות</u> .

כאן נתבקשו הסטודנטים לתכנן ולעצב פסל תוך כדי הבאתם בחשבון וחישובם של התנאים המיוחדים בדרכים מהירות. הפסל "נועד" להיראות ע"י הנוסעים, תוך תנועה. הדגש כאן על רציפות הקישור בין אלמנטים פזורים, הבעיות המיוחדות של שינוי הפסל עם התקרבות ומעבר לידו וכו'. גם כאן יש להגיש סקיצות, תכנון, מודל ותצלומים.

ג. <u>טקסטורות אור</u>.

לצורך התרגיל הוגדרה "טקסטורה" כ"פני השטח" ו"טקסטורת אור" היא פני השטח כפי שהם מעוצבים ע"י אורות. נותחו המשתנים המיוחדים לבעיות בתחום זה. אור ← מתווך ← משטח מואר והסטודנטים נתבקשו להגיש תרגיל בטקסטורות אור תוך תפעול המשתנים השונים. ההגשה היתה של סקיצות, תכניות, אלטרנטיבות ודגם.

<u>קורס ב'</u>

- הקדמה - כנ"ל .

1. עיוני – כנ"ל.
2. הכרת חומרים וטכניקות.

א. תרגיל טקסטורה. טיפול בטכניקות שונות של צירוף, גריעה, עיוות ויציקה ליצירת טקסטורות שונות. התרגיל נעשה בגבס, נסורת, שאריות חומרים שונים, וכו'. הדגש הושם על הבנת טכניקות העשייה והאפקטים המיוחדים של אור על טקסטורות.

הוגש בלוויית תצלומים.

3. תרגילי הנייר.
4. קוביית גבס - גריעה.

כל סטודנט הכין לעצמו כחומר גלם קוביית גבס 15x15x15cm ע"י גריעה היה עליו לעצב נפחים פנימיים מרומזים שישמרו בבירור על צורת הקובייה הראשונית. (ההגבלה: העיצוב חייב להיעשות תוך הימנעות מעקומות. יש להשתמש בקווים ופאות ישרים בלבד).

לתרגיל זה מספר מטרות:

א. היכרות עם יציקת הגבס והטכניקות השונות לגריעה בו (חציבה, ניסור וכו').

ב. פיתוח התפיסה הבד־בבדית של צורות גיאומטריות חופשיות החודרות זו את זו.

ג. אפשרות להדגיש את השלמות האורגנית המתחייבת מפתרון יעיל לבעיה שמציג התרגיל.

הטכניון - מכון טכנולוגי לישראל
הפקולטה לארכיטקטורה ובנוי ערים

קורס א' – קורס ב'
סמסטר ב'
עיצוב תלת־מימדי

<u>תרגיל נייר</u>

על הסטודנטים להגיש תרגיל אחד מכל קבוצה, עד ה־25 ליוני 1970. מותר להגיש יותר מתרגיל אחד בכל קבוצה וההערכה תיקבע לפי התרגיל הטוב ביותר. יש לציין על התרגיל את שם הסטודנט, שם התרגיל והקורס.

כל התרגילים ייעשו בגיליון בריסטול דק (מחיר גיליון 70x100 ס"מ - 40 אגורות) בגודל 25x35 ס"מ. אין לגרוע או להוסיף נייר ואין להשתמש בדבק פרט אם מצוין אחרת.

<u>קבוצה א' - תרגילים בסיסיים</u>

1. בניית גוף תלת־מימדי על משטח נייר. הגוף יהיה בצורת חרוט, כדור, פירמידה או קופסה ויעשה ע"י חיתוך או קיפול או חיתוך וקיפול.
2. הפיכת גיליון נייר למשטח שקוף ככל האפשר (הנייר נחשב לאטום). על שולי הגיליון לשמור על צורתם. התרגיל ייעשה ע"י חיתוך וקיפול או גריעה.
3. הפיכת גיליון נייר למשטח או גוף שטוח שניתן להקטין את מימדיו לכיוון אחד או שני כיוונים ע"י קיפול או חיתוך וקיפול.
4. הפיכת גיליון נייר למשטח או גוף שטוח שניתן להגדיל את מימדיו לכיוון אחד או שני כיוונים ע"י חיתוך או חיתוך וקיפול.

<u>קבוצה ב' - גופים בלתי קונסטרוקטיביים</u>

לתרגילים 5,4,3 יש לצרף חישוב נפח.

1. עיקום גיליון נייר לתבנית צינור ע"י קיפול.
2. עיקום גיליון נייר בגודל 30x30 ס"מ לתבנית כיפה. על הכיפה לשאת את עצמה באופן חופשי. התרגיל ייעשה ע"י חיתוך או קיפול או חיתוך וקיפול.
3. הפיכת גיליון נייר לגוף אטום בנפח מירבי ע"י קיפול.
4. הפיכת גיליון נייר לגוף שקוף בנפח המירבי. הנפח ימדד בין הקודקודים או המשטחים הקיצוניים. התרגיל ייעשה ע"י קיפול או חיתוך וקיפול.
5. הפיכת גיליון נייר לגוף המשנה את נפחו בצורה מירבית ע"י תנועה מכאנית אחת. הנפח ימדד בין הקודקודים או המשטחים הקיצוניים.

קבוצה ג' - גופים קונסטרוקטיביים

הגופים ישאו את עצמם בצורה יציבה. השימוש בדבק מותר להדבקות בלבד. אין הגבלות על צורת עיבוד הנייר.

1. עמוד - הפיכת גיליון הנייר לעמוד גבוה ככל האפשר שישא עומס נתון במשקל 1000 גר׳ (גליל גדול ומנסרה משושה). הגובה ימדד מתחתית העומס עד למשטח עליו עומד העמוד.
2. גשר - הפיכת גיליון הנייר לגשר במפתח מירבי בין שתי סמוכות אופקיות הנושא עומס נתון במשקל 600 גר׳ (מנסרה מרובעת). אין לרתום את הגשר לסמוכות. המפתח ימדד בין הסמוכות.
3. זיז - הפיכת גיליון נייר לזיז במפתח מירבי הנושא עומס נתון במשקל 380 גר׳ (הגליל הקטן). הזיז יחובר למשטח עץ אנכי והמפתח ימדד בין משטח העץ לחלק המשקולת הקרוב אליו.

פרופ׳ י. דנציגר

11.6.70

עיצוב תלת־מימדי: בין פיסול לאדריכלות, 1971

הטכניון - מכון טכנולוגי לישראל
הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים

קורס זה יעסוק במכלול הנושאים של עיצוב תלת־מימדי: נפח וחלל הכולל בסיס ראשוני למושגי פיסול, לימוד טכניקות בסיסיות, הקניית תחושה ורגישות לחומר ולצורה, פרופורציה, חלוקת נפחים, ארגון החלל, חלל כצורה. הלימוד ייעשה בתיאוריה ובעבודה מעשית.

מבוא להבנת המעבר מצורות ויזואליות דו־מימדיות לתלת־מימדיות: מודעות לצורות המוכרות מהסובב מנקודת ראייה ויזואלית: צורות בטבע ובארכיטקטורה, מבנים מעשי אדם, צורות פונקציונליות וצורות פיסוליות, מדגם לפיסול הקלאסי והמודרני המדגישים ביטוי אישי.

הדבר ייעשה תוך שיחה חופשית, הקרנת שקופיות, והכוונה לקריאה בספרים. ע״י הסתכלות ושמיעה להגיע להעמדת שאלות.

עבודה מעשית בסדנה: חומר לשימוש: חימר. בשלב סופי יציקות גבס ועבודת קרטונג׳. שימוש בחימר מאפשר לראות תוצאות במהירות. מהווה חומר גמיש ונוח לעיצוב.

לאחר לימוד מרכיב החומר והכנתו, כל תלמיד יקבל כמות גדולה של חומר שישמש לו לכל השלבים השונים של הפרוייקט.

הבעיות איתן יתמודד התלמיד בנושא התלת־מימדיות:

מסה מונוליתית, קיעור concave, קימור convex, מסה חודרת penetrated mass, פיסול ללא בסיס, פיסול סביבתי, חלל פתוח וסגור, וצורות תלת־מימדיות קוויות.

עם תום כל שלב, יצטרך התלמיד להנציח את עבודתו ע״י צילום או רישום, כדי שיצטברו אצלו השלבים השונים של מהלך העבודה וכדי שיוכל לבדוק ולהשוות ולקבל חומר לעבודה הסופית.

לכל שלב יוקדם תרגיל המוקדש לבעיה ספציפית שהוא ייקרא לחפש לה פתרון מעשי. לאחר מכן יתבקש לבצע עבודה חופשית בה יבטא את פתרון אותה בעיה.

תרגיל: התמודדות עם מסה מונוליתית:

גוש סגור ומושלם של מסה, צורה תלת־מימדית שכיחה לחלוטין. התערבות הסביבה בצורה אבסולוטית, בלתי חדירה, המוקפת מכל צדדיה ע״י החלל.

תרגיל 1: הגדלת אבן.

2: מקסימום כובד של מסה המתרוממת כלפי מעלה.

3: תרגיל חופש.

מסה קמורה convex mass - החומר כנ״ל. יצירת צורה ע־י הכנסת חלק מחלל הסביבה לתוך הגוש תוך שמירה על מוצקיות הצורה. שלמות כברות הצורה הבסיסית נשמרת.

תרגיל 1: בחירת צורה קעורה או קמורה הנותנת תחושה אורגנית או אנאורגנית.

2: תרגיל חופשי.

מסה שחדרו לתוכה penetrated - בצורה זו, ניתן לחלל לחדור לתוך המסה ע"י לחיצות עמוקות. עדיין נשמרת תחושה של מסה תלת־מימדית אך החלל מתחיל למלא תפקיד פעיל.

תרגיל 1. שמירה על כבדות המסה כששווי המשקל שלה אינו באמצע.

2. תרגיל חופשי.

פיסול ללא בסיס

הפעם יתבקשו התלמידים לחלק את גוש החומר לשניים, ע"י שימוש בכלים לפי הבנתם וכושר דמיונם. להיות מודע ליחסים בין שני חלקי המסה, החלל שביניהם או מסביבם, המרחק ביניהם וגודל החלקים.

תרגיל 1. ע"י שימוש בחלקים ליצור צורה שלישית תוך שימוש בחלל שביניהם.

2. תרגיל חופשי.

פיסול סביבתי

השלב הבא - לקיחת 2 הגושים מהתרגיל הקודם, וחלוקתם למספר חלקים לפי בחירת התלמיד, על גבי שטח נרחב הנחת הצורות תוך התייחסות הדדית ביניהם של גודל, נפח, וגובה.

תרגיל 1. ע"י הכנסת חומר אחר לחומר, יצירת תחושה של פתיחות.

2. תרגיל חופשי.

בניית גוש מחלקים

בשלב זה ייקראו התלמידים לקחת את כל החלקים בפי שהם, וע"י הדבקה וחיבורם יחד ליצור צורה אחת מוצקה במישור אופקי או אנכי עפ"י בחירתם.

תלת־מימדיות קווית

זה יהיה השלב האחרון בתהליך המשכיות הצורות. יצירת צורה עם קווים חיצוניים, קווים המגדירים את החלל אך אינם מתקיימים בה. יצירת אפשרות לבטא תחושות פיסוליות הדוחות את התכונות של מסה הניתנת לחישה.

כדי לתת בסיס והמשכיות לניסיונות קודמים, התלמיד ייקרא לצייר בעפרון ע"ג נייר רק את הקונטורה של העבודה הקודמת, וע"י שימוש ברצועות קרטון, או כל חומר קווי אחר, ינסה לתת לשטיחות הציור תחושה תלת־מימדית של חומר.

עבודות גמר

על התלמיד לבחור סיטואציה אחת מאלה שרכש במשך התרגילים שעשה, ולהתמודד עם גודל, חומר ותהליך עבודה. עליו לקבוע פרופורציה נכונה לצורה ולהתחשב בחומר הנכון.

בסדנה יעמדו לרשותו חומר גבס וקרטון והוא יוכל להשתמש בכל חומר אחר שיביא איתו עפ"י בחירתו.

עליו להעמיק בבעיה ותהליכי עבודתה, תוך עבודה עצמית.

הטכניון - מכון טכנולוגי לישראל
הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים

<u>טיפול בחללים סגורים ופתוחים</u>

מטרות: הקניית גישה אסתטית ואנושית לסביבה.
לתת ניסיון מבחינה ויזואלית ופיזית מנקודת מבט צורתית.
כל התרגילים הנלמדים בסמסטר זה, יהוו תרגיל לעבודה מעשית בסביבה הקיימת שהתלמידים יתמודדו עימה בסמסטר הבא.

אמצעי צילום: התלמידים יבנו את מחשבותיהם תוך שימוש במדגמים או ע״י פוטו־מונטאז׳ ע״ג צילום כדי להשיג בכל מקרה מקסימום של ריאליות.

הנושאים המטופלים:
א. סביבה של חלל סגור.
ב. סביבה של חלל פתוח.
ג. חללים פתוחים על שטח קיים.
ד. התייחסות האדם לסביבתו.

א. <u>סביבה סגורה</u>.

התלמיד יקבל גיליון קרטון ועליו לנצל את כל הגיליון לבניית דגם בעל 5 דפנות שישמש לו מסגרת לחלל סגור.

כל סטודנט חייב להציע פתרון לסביבה פסיבית ודינאמית, תוך התחשבות לא באספקטים הפונקציונליים, אלא בהדגשת האלמנטים התחושתיים. פתרון זה יבוצע בדגם, ויצולם. התלמיד צריך להציג את גישתו האישית לפתרון בעיית החלל הסגור ע״י ציון ושרטוט תכנית.

ב. <u>תרגיל בחלל פתוח</u>.

מטרת התרגיל: מבוא לתכנון בשטחים פתוחים.
השטח המיועד הינו סביבה טבעית, אולם האלמנטים ליצירת הפתרון יהיו אלמנטים מלאכותיים.
תהליך העבודה:
בניית תבנית בולטת באמצעות קלקר על משטח של 1.5/2.0 מטר בגובה של כ־35 ס״מ.
התבנית תיבנה במקסימום ריאליות צורנית, טקסטורה וצבע ומקסימום האלמנטים הקיימים בנוף, מישורים שטוחים, גבעות, עמקים, הרים, יערות, שטחים פתוחים וסגורים. ניתוח וקונספציות גיאוגרפיות פיזיקליות. אקלים, לחות (גשם), אור, הקשר בין האדם ומצב השמש. הקשר לתנאי אקלים. סוג אדמה. טופוגראפיה (מדרונים). תנאי מים, גורם הצמחייה, אסתטיקה של היער, הקשר בין שינויי אקלים עונתיים ונוחות האדם.

מודעות למישורים נמוכים וגבוהים.
עומק ומקומות פתוחים.
עמקים ומישורים שטוחים.
השראה עם סביבה מלאכותית.

הניתוח ההתחלתי ייעשה באמצעות דיונים, הרצאות ואינפורמציה קיימת של ספרים ופרוספקטים בנושא.

למטרת התרגיל מובאות להלן 5 הצעות ותרגילים שייעשו ב־3 צוותות שונים.

1. קומוניקציה בין מישורים טופוגראפיים גבוהים ונמוכים.
2. ממרכיבים שונים הקיימים בתכנון לשימוש ביחידות או הקשורים ביניהם, להשגת אחידות, המשכיות סימולטאנית ותלות הדדית. האלמנטים: התייחסות ורטיקלית, התייחסות הוריזונטלית, מוקד מרכזי, כיוון קווי, מישורי, שטוח, מסה מוקצה, כיוון מרחבי.
3. יצירת סביבה חדשה בתוך סביבה קיימת, תוך ניצול תנאי הטבע.
4. שילוב יחידות גיאומטריות בסביבה טבעית באמצעות שימוש בטקסטורה, צבע, או כל אלמנט אחר הקיים בחיים האורגניים.
   אפשרות נוספת היא פיצול אותה יחידה גיאומטרית ששולבה לעיל, ושילוב חלק ממנה בסביבה הטבעית הקרובה.
5. הדגשת התכונות הטבעיות הקיימות בנוף באמצעות שימוש באלמנטים מלאכותיים:
   קונסטרוקציה (מגדל מים, גדר)
   קומוניקציה
   תחבורה
   אינפורמציה (שלטי פרסומת)

ביצוע: ההצעות והמסקנות יבוצעו ישירות על המפה הבולטת.
הרושם של מקסימום ריאליות יוצג ע״ג צילום של מפה עליה בוצעו פתרונות הבעיה.

ג. <u>חללים פתוחים על שטח קיים</u>.
התרגיל יבוצע על שטח מטופח (למשל גן ציבורי), התמודדות מעשית בחומר ובמקום מתוך גישה חופשית ללא הגבלות המתחייבות מתנאי המציאות. לרשות התלמיד יעמדו חומרים שונים, עלים ומרשמים: רשת צבעונית, חוטים וחבלים, נייר צבעוני, חומר פלסטי, בדים, קרשים וכו'.
לפני העבודה יתקיים סיור משותף בשטח. בשלב הבא תכנון הבעיה תוך בחירת המקום והחומר.
הבעיות יכולות להיות: התמודדות עם פרספקטיבה, או דגש על קו האופק, תפיסת מקסימום שטח ע״י הנחת מינימום של חומר ע״ג השטח, זרימה או המשכיות של קווים או צורות שנמצאים של השטח. הבלטה של מקום מסוים, שבירה של תחושה מסוימת בשטח וכו'.

כל פתרונות הבעיה יצולמו בשקופיות צבעוניות.

ד. <u>התייחסות האדם לעצמו בסביבתו.</u>

לאדם שלוש סביבות טבעיות.

אחת, הסביבה המקיפה אותו. השנייה - הסביבה הפנימית של גופו. השלישית – הסביבה הפסיכולוגית שניתן למלא אותה פחד, שנאה או רצון טוב, שלווה ואושר.

את מכלול הסביבה האישית שלו כנ"ל, אני מבקש להעמיד בתוך הסביבה של העיר חיפה, כך ע"י דיון, שרטוט או אמצעי כלשהו אחר, יוכל הסטודנט להציג את גישתו האישית לבעיית התייחסות האדם לסביבתו.

מטרת 4 תרגילים שונים אלה היא הכנת התלמיד לגשת לבעיה סביבתית, קונקרטית ואקטואלית מתוך יתר פתיחות, ומנקודת מבט יצירתית.

סדרת הרצאות על ״אסתטיקה של חלל״, 1973

במקום "מבוא לתיכנון ועיצוב"
זמן ב' קורס א'

לכבוד 24.2.73
פרופ' ג. הרברט
דיקן הפקולטה לארכיטקטורה
הטכניון

א.נ.,

הנדון: **<u>הצעת מקצוע בחירה - "אסתטיקה של החלל"</u>**

מכתב זה בא לאור שיחתי בנושא זה עם מר סגל בה הועלתה האפשרות להפוך את סדרת ההרצאות אותה אני נותן בסמסטר זה למקצוע בחירה לשנת הלימודים תשל״ד.

המקצוע המוצע עוסק בהסברת הדרך בה תופס האדם את החלל לרכיביו השונים, תגובות האדם לגירויים חזותיים, ארגונם הפנימי הנובע מהתפיסה וצירופם ליחידות מובנות בעלות משמעות אנושית. השם הנראה לי הולם למקצוע מוצע זה הוא: "אדם בחלל: תפיסה, תגובה וארגון" (כמובן, במידה ושם זה אינו עלול להתנגש עם כינויי מקצועות אחרים).

תוך הסתכנות להישמע יומרני, הייתי מציע את המקצוע כדו־סמסטריאלי ("אדם בחלל 1" ו־"אדם בחלל 2" - או משהו דומה). לכך מספר נימוקים: 1. החומר מרובה מאוד ואינו נכלל במקצועות האחרים גם בהיותו קשור כמעט בכולם. 2. ניסיוני בשנים הקודמות מראה שהסטודנטים מתקשים לעכל בבת אחת יותר מדי קונספטים שהם חדשים ומקיפים, ואם אינם קולטים אותם הם עלולים להתקשות לעקוב אחר המשך הנושא. 3. מבנה דו־סמסטריאלי מאפשר מתן תרגילים קצרים המכריחים את הסטודנטים להיות מעורבים בנושא בצורה יצירתית.

בין אם יהיה המקצוע דו־סמסטריאלי או חד־סמסטריאלי, הוא יכלול הרצאות, שיחות, הדגמות ובמידת הצורך - לאחר בירור - גם תרגילים ובחינה.

רצ״ב נספח בו מצויינים הנושאים בהם יעסוק המקצוע. רשימה זו היא פרפראזה על התוכנית שהוגשה לפני מספר שנים. במידה ואתבקש לכך, אשמח להגיש פירוט הרצאות ושיחות שיהווה תוכנית לימודים משבוע לשבוע.

אשמח לעמוד לרשותך בכל בירור כל בעיה בתחום זה.

בכבוד רב,
יואב בראל

נושאי הלימוד של המקצוע המוצע:

1. ההבדלים בין העולם ההנדסי־תיאורי ובין העולם הפנומנאלי. קריטריונים שונים לבדיקת המציאות החזותית, חשיבותם בארכיטקטורה ובעיצוב.
2. תחומי וגבולות התפיסה החזותית: מבנה ותפקוד העין והשפעתם על התגובה האנושית לצבע.
3. תפיסת הצבע. המבע כנתון חושי (sense data) וכמימד פיזיקאלי. צבעי היסוד. צבעים קומפלימנטאריים. תגובות אמוציונליות לצבע.
4. "משמעות" הצבע. יצירת מתח ורוגע בצירופים צבעוניים. סולמות צבעים: סולמות הרמוניים, סולמות קצביים, פרוגרסיות צבעוניות, צבע ואישיות.
5. תיאוריה כללית לצבע: 5 רמות - פיזיולוגית, אישית, חברתית, כללית וסינאסתזה. (תיאוריה זו מהווה מסגרת מבנית לכל הצד העיוני במקצוע).
6. תפיסת צורה. עקרונות, מסגרת עיונית, תיאוריית ה"גשטאלט". יחסי צורה ורקע.
7. מושג ה"תבנית הטובה". קונטראסט, תבניות טובות וגרועות. תגובות אמוציונליות, נלמדות וסמליות לצורה.
8. אופני הקבצה שונים (grouping). קבוצות צורות וארגון ברמות שונות. סימטריה, ריתמוס, סדרות וכו'. צורות סטאטיות ודינאמיות. דיאגונאל מול אנכי־אופקי. מתחים בין קבוצות צורות. מיקום צורה על מישורים דו־מימדיים. צורה ואישיות.
9. עקרונות תפיסת החלל החזותית. האותות (cues) הפנימיים והחיצוניים לתפיסת החלל. חלל ונפח. אינטראקציות בין האותות השונים לתפיסת חלל.
10. יצירת שינויים בתפיסת החלל על ידי שינוי אינפורמציות חזותיות. שינויי חלל על ידי קביעת מסלולי תנועה. חלל סטאטי וחלל דינאמי.
11. בעיות פרופורציה: חלל של מבנה מלאכותי; חללים טבעיים; חללים מעורבים. השפעת שינויי אור על תפיסת החלל (היכרות כללית עם הבעיה).

מבוא לפנומנולוגיה של עיצוב בסיסי, 1974

עיצוב בסיסי

1. <u>מבוא לפנומנולוגיה</u> - ההבדל בין אובייקטיביות־מוסכמת־מדידה ובין אובייקטיביות־"אישית"־נתפסת. ההבדל בין העולם הנתפס ובין העולם הנמדד.

חלוקה לקבוצות עבודה. טיול עם המורים להסבר העבודות, צורות העבודה ומפגש עם תערוכה של עבודות סטודנטים משנים קודמות.

10-15 ימי עיון
14-20 הרצאת עיוניות
4-8 מפגשים עם אמנים אורחים
4-6 הקרנות סרטים ו/או דיון בבעיות עיצוב מיוחדות

2. <u>צבע</u> (הרצאה - שתי שעות)
א. גבולות התפיסה.
ב. כלי החישה הרלוואנטיים.
(ההבדל בין נתונים פיזיקליים ונתונים חושיים במימר הצבע).
תאוריית צבע בסיסית. קונוס צבעים. צבעים קומפלימנטאריים. השפעת צבעים שכנים.

שאר השעות - 80-100 בערך - יחולקו פחות או יותר שווה בשווה בין הנושאים שהיו עד עתה בתחומי עיצוב דו־מימדי 1-2 ועיצוב תלת־מימדי 1-2.

3. <u>המשך הרצאות צבע</u> (הרצאה - 2 שעות)
הרחבת תיאוריות הצבע. מערכות צבע כמערכות רוגע־מתח.
משמעות הצבע: מערכת תיאורטית על 5 רמות:
א. פיזיולוגית
ב. אישית
ג. חברתית
ד. כללית
ה. סינאסתטית

משמעות הצבע ברמות השונות. סוגי ניסויים במשמעויות צבע. סולמות צבע הרמוניים ופרוגרסיביים.

מימדים: 1. הרמוני - ספוראדי – קונטראסטי
2. צבעים חמים מול קרים
3. צבעם כבדים מול קלים
4. שימוש ב-albedo בסולמות צבע
5. טקסטורות דו־מימדיות והשפעתן על הצבעוניות

4. מבוא לקומפוזיציה בצבע.

5. צורה - מבוא.
ההבדל בין תפיסת צבע ותפיסת צורה.
מסגרות תיאורטיות. מהי "צורה טובה".
יחסי צורה ורקע.

6. צורות הקבצה (grouping).
קונטראסט.
תבניות טובות וגרועות.
תבניות וקוגניציה.

7. תגובות אמוציונליות לצורה.
תיאוריה בעלת 5 רמות (במקביל לצבע).
מערכות צורניות - סימבוליות.

8. צורה (עם התחלת אינטגרציה של צורה וצבע).
א. ריתמוס.
ב. סימטריה.
ג. מתח מול רוגע בצורות, קווים וכו'.
ד. מושגי אופקי, אנכי, דיאגונאלי.
ה. מיקום צורה על מישורים דו־מימדיים.
ו. קומבינציות צורה־צבע בתוך בעיות קומפוזיציה בסיסיות.

9. קומפוזיציות ובעיותיהן.
א. עיצוב הסביב במונחים דו־מימדיים. אור־צל.
פירוק קומפוזיציה והרכבתה למערכות חדשות.
שינוי הסביב לפי מערכות עקרונות אחרים.
ב. בעיות בפרופורציה.
ג. קומפוזיציות חומרים על משטח.

10. <u>תפיסת חלל</u>.

כיצד אנו תופסים חלל. הבדלים בין־תרבותיים בתפיסת חלל. חלל־נפח. אותות (cues) פנימיים וחיצוניים לתפיסת חלל.

11. <u>אינטראקציות בין אותות לתפיסת חלל לבין עצמן</u>.

12. <u>חלל אילוזורי</u>. משהו על אילוזיות תפיסה.

נושאים:

שיטות לשינוי חלל ע"י מניפולציה של cues תפיסתיים. אור־וצל.

אינטראקציה בין האדם והחלל בו הוא נתון.

חלל ונתיבי תנועה בחלל: נתיבים "טבעיים" ו"מודרכים".

תחומי חזות ותחומים אקוסטיים.

בעיות פרופורציה: חלל מלאכותי.

בעיות פרופורציה: חלל טבעי ומעורב.

שינויי חלל תוך תנועה.

השפעות תאורה. העברת אור.

קורס א': סמסטר א' וסמסטר ב'.

הצעות לתרגילים הנובעים מההרצאות ומקושרים איתן:

<u>צבע</u>:

1. תרגילי בקיאות ביחסי הצבעים בקונוס־צבעים.
2. צבע: סולמות גוון. סולמות רוויה. סולמות בהירות.
3. השפעת צבע על צבע. צבעים בתנועה על דיסקית צבעים.
4. תרגילי צבעים קומפלימנטאריים. צבעים שכנים.
5. תרגילי־סולמות: א. מקר לחם.

   ב. מקל לכבד.

   ג. סולמות הרמוניים, קופצניים, קונטראסטיים.

   ד. טקסטורה כצבע.
6. קומפוזיציות צבע: טשיזם. צורניות־צבעונית. ניואנסים דקים. קומפוזיציות צבע־טקסטורה. שילובים.

חלוקה כללית. שנה א׳

1. מיומנות ברישום: נוף. דומם. עירום. - סדרה.
2. מיומנות חומרים: דף. חומר. גבס. נייר. חוטים. מעט מתכות וחומרים פלסטיים בסיסיים (פרספקס, אקריליק, פוליאסטר, .P.V.C, .P.V.A, בקליט).
3. הרצאות פנימיות: בערך 12 מתוך כ־26 שבועות.
4. אמנים אורחים: 4 ביקורים (3 שעות כ״א) + שקופיות ודיון.
5. סרטים: 8 אירועים.
6. ״טיולים״: פעילויות חוץ 2-3.

עיצוב בסיסי, שיעורים ותרגילים, 1975

הצעה לרה־ארגון מקצועות העיצוב הדו־מימדי והעיצוב התלת־מימדי ללימודי ההסמכה בפקולטה לארכיטקטורה

מוגש ע"י יואב בראל

13.3.1975

1. המקצועות "עיצוב דו־מימדי" ו"עיצוב תלת־מימדי" ימוזגו למקצוע אחד שייקרא "עיצוב בסיסי" (או כל שם אחר שיימצא הולם את תוכנו של המקצוע).

2. תכנית הלימודים של המקצוע תכלול את הנושאים שניתנו עד כה במקצועות העיצוב הדו־מימדי והעיצוב התלת־מימדי. בנוסף לכך, תאפשר מסגרת המקצוע מתן סידרה של הרצאות עיוניות שתהווה תשתית תיאורטית, פגישות דיון עם אמנים, סרטים, ימי עיון וימי ־שדה (ראה פירוש בסעיף 6).

3. מקצוע העיצוב יינתן בשלוש רמות של מורכבות והעמקה:

א. רמה ראשונה (להלן, "עיצוב בסיסי") תכלול את מה שהיה עד עתה "עיצוב דו־מימדי" ו-2 ו"עיצוב תלת־מימדי" ו-2.
ברמה זו יוקנו לסטודנט באמצעות הרצאות ותרגול המושגים הבסיסיים בבעיות העיצוב. המטרה היא להקנות לו שפה משותפת במושגי העיצוב, מיומנות בדרכי הבעה ראשוניות ובטיפול ובעיבוד של חומרים פשוטים. רמה זו אמורה לתת לסטודנט כלים לחשיבה עצמאית ויוצרת (ראה פירוט בסעיף 4א).

ב. רמה שנייה (להלן, "עיצוב 1") תכלול את החומר שהועבר עד עתה "בעיצוב דו־מימדי" 4-3 ו"עיצוב תלת־מימדי" 4-3.
ברמה זו יושם הדגש על יישום המושגים הבסיסיים שהוקנו ברמה הראשונה ("עיצוב בסיסי") (ראה פירוט בסעיף 4ב).

ג. רמה שלישית (להלן, "אמנות ניסיונית"). ברמה זו יוכל הסטודנט לעבוד על פרוייקטים מורכבים יותר שבהם יודגשו המחקר האישי, תרומתו המקורית של הסטודנט והכרתו בצורות ראייה ועיצוב שונות. ברמה זו יוכל הסטודנט לעבוד בצורה חופשית יותר תוך שימוש והכרות עם חומרים עשירים ומקוריים יותר (ראה פירוט בסעיף 4ג).

4. מאחר ומבנה שלוש הרמות מתוכנן בצורה היראכית, תהווה כל אחת מהן, לפי סדרן, מקצוע קדם לרמה שמעליה.
המקצוע "עיצוב בסיסי" יהיה מקצוע חובה (תחת השם "עיצוב תלת־מימדי 2-1" ו"עיצוב דו־מימדי 2-1" - זה בערך המצב גם היום).

בסכימה ייראה המצב כך:

"עיצוב בסיסי " (שני סמסטרים) חובה

"עיצוב 1 " (שני סמסטרים) בחירה

קדם: עיצוב בסיסי

"עיצוב 2 - אמנות ניסיונית " (סמסטר אחד) בחירה

קדם: עיצוב בסיסי

ועיצוב 1

<u>הגדרת מטרות ותוכן לימודי העיצוב:</u>

א. "עיצוב בסיסי".

1 . להקנות לסטודנט כלים ראשוניים והכרות עם מושגים בסיסיים מעולם העיצוב.

2 . הקניית מיומנות בשימוש באמצעי ביצוע וביטוי בסיסיים כגון רישום, צילום וכו' והכרות עם חומרים בסיסיים כגון עץ, חמר, גבס וכו'.

3. תרגול מעשי באמצעות פתרון בעיות ותרגילים מתחום הצבע, הצורה, פרופורציות חלל ונפח, יחסי צורה ורקע, קומפוזיציה, מיקום עצמים בחלל וכו'.

4. הכרות ראשונה עם המצוי בתחומי העיצוב הארכיטקטוני בהקשריו עם עולם האמנות, עולם הטבע, ועולם המדע.

6. האוריינטציה הכללית של מקצוע העיצוב תהיה לקראת הקניית כלים לסטודנט שיוכל ליישמם באורח יצירתי בכלל וב"עיצוב 1" בפרט.

ב . "עיצוב 1 "

מטרות: יישום ושימוש בחומר שנלמד ותורגל ב"עיצוב בסיסי" . היישום יתבצע תוך שימוש בתרגילים מורכבים יותר ובפרוייקטים שתפקידם ליצור אינטגרציה מלאה יותר של החומר ואפשרויות להעמקתו. דבר זה ייעשה על-ידי פתרון בעיות (פשוטות יחסית בתחילה) מתחום העיצוב הארכיטקטוני והסביבתי. הנושאים ב"עיצוב 1" יהיו:

1 . פרוייקטים ובעיות מתחום העיצוב הסביבתי והתנועה בחלל. התנסות באמצעות מניפולציה של הסביבה החזותית ושינויי משמעותה באמצעות שינויים בצבע, תאורה, או "עריכה מחדש" של הסביבה.

2. הכרות - באמצעות פגישות עם אמנים אורחים , העלאת נושאים מיוחדים ודיונים משותפים - עם גישות שונות בתחום העיצוב הארכיטקטוני והאמנותי. הכרות זו תלווה בתרגילים הולמים.

3. הכרת טכניקות מורכבות יותר הקשורות בעיצוב ארכיטקטוני : טכניקות קיר שונות , עיצוב תבליטי וכו'.

ג . "עיצוב 2 - אמנות ניסיונית"

המטרה כאן היא לאפשר פיתוח גישתו האישית ומקוריותו היוצרת של הסטודנט תוך הכוונה למחקר ושימוש בחומרים שונים וחדישים.

הדבר ייעשה על-ידי צורת עבודה הקרובה יותר לשיטת "הסטודיו החופשי" כשכל סטודנט יכול לבחור בפרוייקט או בתחום מחקר בו ינסה להגיע לפתרון מקורי משלו.

שלא כבעיצובים הקודמים בהם ניתנים תרגילים ופרוייקטים לכל הסטודנטים (הכוונה

אינה לעבודה קבוצתית אלא לנושא או פרוייקט לקבוצה שלמה בה מבצע כל סטודנט את העבודה בנפרד), הרי ב"עיצוב 2 - אמנות ניסיונית" הדגש הוא על מחקר ומקוריות אישיים.

5. מסגרת השעות.

מסגרת השעות במקצועות העיצוב תהיה כדלהלן:

א. "עיצוב בסיסי" - 5 שעות שבועיות שתינתנה ביום אחד שיהווה מעין "יום עיצוב" (לעומת 4 שעות שבועיות של עיצוב דו־מימדי ועיצוב תלת־מימדי).

מסגרת זו מאפשרת פגישות משותפות של כל הסטודנטים לצורך הרצאות עיוניות, דיון משותף, מפגשים עם אמנים אורחים וכו', ולאחר מכן פיצולם של הסטודנטים לקבוצות עבודה באותו יום.

היחס בין החלק הכללי והעיוני (הרצאות וכו') ובין שעות העבודה והתרגול המעשי יהיה בערך 1 ל־3 (ראה פירוט בסעיף 6).

ב. "עיצוב 1" - 5 שעות שבועיות, שני סמסטרים (ראה פירוט בסעיף 6).

ג. "עיצוב 2 - אמנות ניסיונית" – 3 שעות שבועיות, סמסטר אחד (ראה פירוט בסעיף 6).

6. חלוקת השעות לפי הנושאים והעיסוקים.

א. "עיצוב בסיסי".

מתוך חישוב של 30-25 שבועות שיהוו את משך המקצוע בשנת לימודים (125-150 שעות לימוד ישירות) תהיה החלוקה המוצעת בערך כך:

כ־14 הרצאות עיוניות	בערך 20 שעות
4 מפגשים עם אמנים ו/או מרצים אורחים (כ־2 מפגשים לסמסטר)	בערך 8 שעות
4 מפגשים יוקדשו להקרנת סרטים ו/או דיון משותף בבעיות מיוחדות מתחום העיצוב הארכיטקטוני	8-6 שעות
2 ימי־שדה ו/או ימי עיון שיוקדשו לפעילות משותפת במשך יום שלם ורצוף (לפחות יום־שדה אחד בסמסטר)	10 שעות

החלק הארי של הזמן - 80-100 השעות הנותרות - יתחלקו פחות או יותר שווה בשווה בין הנושאים שכיום עוסקים בהם המקצועות "עיצוב דו־מימדי 2-1" ו"עיצוב תלת־מימדי 2-1".

הערה: דומני שפירוש וניתוח התרגילים וההרצאות במקצוע "עיצוב בסיסי" יגלה שייתכן וראוי להקדיש קצת יותר שעות לצד שעד עתה עסק בו "עיצוב דו־מימדי", בעוד שבמשך הזמן - ב"עיצוב 1" - יתאזן הדבר על־ידי מתן מעט יותר שעות לנושאים שהיו עד עתה במסגרת "עיצוב תלת־מימדי". כמובן שדבר זה צריך להיקבע תוך היוועדות והתייעצות משותפת בין מורי המקצוע בעת שיתכננו את פרטי התרגילים והחלוקה המעשית המדויקת לשעות.

ב. "עיצוב 1".

חלוקת השעות דומה בעיקרה לזו של "עיצוב בסיסי". ההבדל הוא בכך שתהיינה מעט פחות הרצאות עיוניות פנימיות ויותר מפגשים עם אמנים אורחים וסימפוזיונים פנימיים על נושאים שונים.

גם ב"עיצוב 1" יהיו לפחות שני ימי־שדה (1 לסמסטר) שיוקדשו לפרוייקט מסוים, לביקורים משותפים לצורך לימוד באתרים רלוונטיים ו/או ב"פעילות בשדה". הסטת דגש זו מתחייבת מהעמקת החומר כפי שהיא מתוכננת במבנה ההיראכי של תכנית העיצוב המוצעת.

ג. "עיצוב 2 - אמנות ניסיונית".

ברמה זו יבוא על ביטויו המלא הכיוון אליו חותרים מקצועות העיצוב. מאחר וכאן יהיה הדגש על ניסוי, מחקר ועבודה יצירתית ומקורית של הסטודנט (ראה סעיף 4ג), יהיה החומר המילולי קשור בצורה הישירה ביותר בפרוייקטים ובמחקרים בהם יעסקו הסטודנטים. טווח הזמן של מקצוע זה הוא כאמור סמסטר אחד - כ־13 שבועות (או כ־40 שעות).

לקראת סיומו של מקצוע זה יוקדשו כ־6 שעות להכנת תערוכה שבה יציגו הסטודנטים את הישגיהם.

הערה: תערוכה זו תהיה מיוחדת לסטודנטים ב"עיצוב 2 - אמנות ניסיונית" בשונה מתערוכת הקבע המתחלפת, שבה תוצגנה עבודות נבחרות ועבודות להדגמה של הסטודנטים במקצועות העיצוב הקודמים יחד עם עבודות הדגמה של מורי המקצוע.

7. מקום העבודה.

א. הרצאות. אולם בו אפשר להפגיש את כל הסטודנטים במשותף. באולם זה תינתנה ההרצאות, ייערכו הדיונים, יוקרנו סרטים וכו'.

6-4 שעות שבועיות לכל רמות העיצוב.

ב. בתי המלאכה בחדר 70, חדר הגבס והנגרייה. במקומות אלה יתבצעו רוב התרגילים השייכים למיומנות בטיפול בחומרים, עיצובים בחלל ופרוייקטים מיוחדים.

ג. 2 חדרים בעלי תפוסה של 25-20 סטודנטים כל אחד, שיאפשרו לשתי קבוצות לעבוד במקביל בו־זמנית.

4-3 שעות שבועיות ב"עיצוב בסיסי"; 4-3 שעות שבועיות ב"עיצוב 1"; 3 שעות שבועיות ב"עיצוב 2 - אמנות ניסיונית".

8. תקנים.
אני מציע דיון נפרד בו יוחלט על מספר המורים וכישוריהם, בעלי המלאכה והאסיסטנטים במקצועות העיצוב.

9. המלצה:
רצוי שיהיה שיעור מחוץ למסגרת העיצובים - בדומה ל"חומרים ותהליכים" - בו יוכלו הסטודנטים לקבל הכרות ראשונית עם מבחר עשיר יותר של חומרים מזה המוכר להם היום (חומרים פלסטיים שונים, עיבוד מתכות ותכונותיהן וכו'). דבר זה יאפשר להם לחשוב במושגים ריאליים יותר מכפי שיש להם היום על שימוש ובחירת חומרים ודרכי עיבודם בעת לימודי "עיצוב 1" ו"עיצוב 2".

המלצה:
רצוי לחשוב כיצד לאפשר לסטודנטים להשיג יותר ידע בתחום הצילום.

סילאבוס למקצועות העיצוב הבסיסי

<u>עיצוב בסיסי 1</u>
מקצוע העיצוב הבסיסי 1 יעסוק בהקנייה - עיונית ומעשית - של מושגים בסיסיים המבוססים על תפיסת האדם בתחום מבנה הצורות, יחסי צורה ורקע, מערכות צורניות, חוקיותן הפנימית בפיתוחן ושילוב מערכות אלה ביישומים ארכיטקטוניים. במקביל יונחה הסטודנט בפיתוח מיומנותו ברישום והכרת חומרים לצורך עיצוב ארכיטקטוני.

<u>עיצוב בסיסי 2</u>
הקנייה - עיונית ומעשית - של עקרונות ומושגים בתחום הצבע, תפיסתו ועריכתו למבנים צבעוניים משמעותיים. הקניית מושגים ועקרונות בתחום התפיסה התלת־מימדית, שילוב צורות וצבעים למערכות תלת־מימדיות ויישומן כמכשיר ביטוי ומבנה בתחומי הארכיטקטורה השונים. במקביל, ימשיך הסטודנט לפתח את מיומנותו בתחומי הרישום והציור לצורך עיצוב ארכיטקטוני.

תרגילים בתחום העיצוב התלת־מימדי
השלמה לתכנון "עיצוב בסיסי"

<u>**הערת מבוא:**</u>

1. תכנית השיעורים המוצעת נערכה לפי חישוב של כ־20 מפגשים. הלכה למעשה יהיו פחות מ־20 מפגשים, אך נראה לנו שהתכנית גמישה דיה על מנת להתאימה לשינויים קלים כאלה. (20 מפגשים, היינו, ב"ניכוי" תחילות הסמסטרים וסיומם המוקדשים לסיכומים, ימי מפגש כלליים וכו').
2. התרגילים המוצעים כאן אינם כוללים את הפרוייקטים הקשורים בחדר הניסוי. התרגילים מהווים מעין סדנה שבה יקבלו הסטודנטים מושגים בסיסיים בתחום העיצוב התלת־מימדי תוך פעילות בשני תחומים מקבילים: האחד, חומרי (טיפול ועיבוד חומרים שונים), והשני - עיוני (הטיפול בחומרים יתמקד תמיד בבעיות עיוניות הקשורות בארכיטקטורה).

<u>התרגילים:</u>

1. החומר: חימר.
הנושא: יחידות נפח בסיסיות (קובייה, תיבה, פירמידה, כדור, חרוט).
המטרה: בדיקת אפשרויותיהם של צירופי נפחים בסיסיים ע"י בנייה, חיתוך, וצירוף מחדש.

2. החומר: חימר.
הנושא: נפח מול חלל.
המטרה: לימוד מושגי פוזיטיב ונגטיב בצורות תלת־מימדיות.

3. החומר: חימר.
הנושא: יצירת "סביבות אורגניות" ו"סביבות מלאכותיות והגיוניות".
המטרה: המחשת הבעיות הקשורות בארגון מסות מסוג אחד המתייחסות למסות מסוגים אחרים.

4. החומר: גבס וחול (רשתות, חבלים וכו').
הנושא: עיצוב פני השטח ע"י יציקה. תרגילי טקסטורה ובניית תבליט נמוך.
המטרה: תרגול יחסי פוזיטיב ונגטיב תוך עיצוב הנגטיב. השפעת התאורה על תפיסת החלל.

5. החומר: גבס וחול (+רשתות, חבלים וכו').
הנושא: טקסטורות ותבליט בינוני.
המטרה: תרגול הפיכת השטח למבנים תלת־מימדיים תוך הדגשת השפעת האור עליהם.

6. החומר: גבס וחול (+רשתות, חבלים וכו').
הנושא: תבליט גבוה - בנייה ויציקה.
המטרה: עיוות משטח המצע כמחזק (או, לחילופין, "מתנגד") למבנים תלת־מימדיים.

7-10.
החומר: חימר, גבס, עץ וחומרי עזר שונים.
הנושא: סיכום התרגילים הקודמים ע"י שילוב חומרים וטכניקות שונות.
המטרה: תרגול בחתיכת מסות ונפחים מונוליתיים לעטיפות, "מגדירי חלל" ושילוביהם השונים.

8-10 (תרגיל מקביל ו/או אלטרנטיבי)
החומר: נייר.
הנושא: סידרת תרגילים קצרים המתייחסת להקשחת שטח, יצירת קונסטרוקציות, עטיפות שונות וכו'.

10-15
החומר: עץ.
הנושא: יצירת מבנים ע"י גריעה (בניגוד לתרגילים הקודמים בהם היו אפשריים גם צירוף, הדבקה, מתיחה, יציקה וכו').
המטרה: א. חקר המושג "אורבניות".
ב. איזון קומפוזיציוני של אלמנטים תלת־מימדיים שונים.

15-20
החומר: גבס, עץ, פוליאסטרין מוקצף, רשתות, חבלים וכו'.
הנושא: "בניית עיר".
המטרה: סיכום כל מה שנלמד תוך השנה הראשונה ע"י יצירת "כלי" ("העיר") ומניפולציה של חלקיו השונים של כלי זה באופן שימחיש לסטודנט אפשרויות שונות ומגוונות שהן אנאלוגיות לאפשרויות ארכיטקטוניות.

שיקום חברתי במקביל לשיקום פיזי, 1975

בחרנו להתמקד בנושא זה מכיוון, שלדעתי, הדבר הראשון שחייבים לקחת בחשבון ברגע שמכריזים על אזור שהוא מיועד לשיקום, שחזור, שימור או שיפוץ, הוא העתיד של החומר האנושי שגר במקום. לא ייתכן שבשעת השיקום נשים דגש על הצד הפיזי והחזיתי של שכונה מסוימת, מבלי להתחשב בחברה שגרה במקום.

הגיע הזמן (אמנם זה כבר קצת מאוחר) שנתחיל להתחשב במוצאם האתני, בטעם, ובירושה האמנותית שמשאירים לנו אנשי העדות השונות בארץ (אל לנו לכפות את טעמנו או את צורת חיינו עליהם), אלה שניקח מהם את הערכים הטובים שלהם, והם יקלטו את הערכים הטובים של החברה הישראלית המודרנית. הדבר הזה מתבטא למשל, בשימור אופיין של השכונות הוותיקות והמסורתיות, מבלי לפגוע בהן ע״י הוצאת האנשים שיש להם שורשים מדורות בשכונות, ולהרוס את הייחוד המיוחד שבהן.

על כן, ראיתי לנכון לשאול את ארכ' מייק טרנר מעיריית ירושלים "האגף לשימור פני העיר ירושלים" שתי שאלות עיקריות:

א. האם יש למתכנן זכות לשמר או לשפץ מקום מבחינה פיזית עבור יעדים אחרים, או תושבים אחרים שהם לא תושבי המקום, אף שזה יביא לפיתוח המקום ויינתן פיצוי כספי לתושבים?

על כך הוא ענה שבעקבות עליית מחיר הקרקע, או שמפנים את אנשי השכונה ע״י מתן פיצוי ולא ברצונם, או שהאדם עצמו רוצה למכור את הקרקע שלו מכיוון שלהחזיק אותה או לשפץ אותה לא כדאי לו, משום שהמסים שהוא צריך לשלם הם לפי סוג הדירות שנבנות בשכונה, ואם אלה עולות יותר מאשר דירתו, הוא צריך לשלם לפי המחיר של אותן הדירות.

לדעתי אין למתכנן זכות לעשות זאת, ולכן, על מנת לשפר את המצב חייבים:

1. לתת תמריצים לאנשים האלה על מנת שיישארו במקום וישפצו את מקום מגוריהם, ע״י כך הם ישפצו אותו לפי טעמם האישי, ותהיה להם עוד סיבה להישאר במקום.
2. אם האזור הוגדר כמקום לשיפוץ, חייבים להוריד את המסים שאנשים אלה צריכים לשלם כך שהם ישלמו רק עבור מה ששווה דירתם ולא המבנים שסביבה. כך גם ערך הקרקע ירד, כי לקבלנים או חברות זרות לא יהיה כדאי לבנות במקום שלא יפותח, ושידוע שישמור על אופיו ועל צורת המבנים שלו. בסעיף 8 מתעוררת בעיה של חוסר טבלת דיור במקרים מסוימים ואז תמריצים אלה לא יספיקו על מנת לשפר את פנים המקום.

לכן, לדעתי יש לשפץ או לשקם מקום מבחינה פיזית, אבל גם בליווי שיקום מבחינה תרבותית וחינוכית של האנשים. בעיה זאת נטיל על מערכת החינוך שצריכה להיכנס עד לעומקה והשורשים של האנשים האלה, כולל הדור הצעיר וכולל טיפוח התודעה של השתייכות לשכונה.

ב. מה דעתך על שיפוץ או שחזור חלקי של שכונה לעומת שיפוץ או שימור כללי. ז״א, מה עדיף, האם פעולה חד־משמעית או השכונתיות?

לדעתי צריך גוף המחליט אם המקום מיועד לשימור, שחזור, שיפוץ או שיקום, להכין תכניות.

הבעיות שהוצגו להלן מיוצגות את הבעיות הקשות הקשורות בשימור של אתרים.

שתי הבעיות הראשונות מייצגות את הקשיים התכנוניים המאפיינים בנייה חדשה ההולכת ונבנית בקרבת בנייה ישנה ושמורה. על המתכנן הבא לתכנן בקרבת אזור שמור חלה החובה לא להיות שקוע כל כך במבנה שלו עצמו אלא להיות ער לבעיות העלולות להיווצר כגון מידת התאמתו לסביבה, מידת הפגיעה באזור השמור מבחינת העלאת הצפיפות, פגיעה בערכי אסתטיקה וכו'. חובה זו חלה לא רק כהנחיה תכנונית כללית ריקה מתוכן, אלא חייבת להביא בפירוט תכנון המבנה המוקם, את האספקטים שיש להם השלכה לנושא, כגון האם מיקום הפנים אינו פוגע באזור השמור, האם יש התחשבות סביבתית (חומרי בנייה, פתחים וכניסות, גובה בנינים וכו') ומהי צורת השילוב הנכונה בין בנייה חדשה לישנה וכו'.

שתי הבעיות האחרות מייצגות את הצורך האנושי והחינוכי הקשור בשימור כי לעתים נשכחת מהמתכנן מטרת הבנייה שנועדה למענם של אנשים. יש להתחשב בתושבים הגרים באזור ולשמור על איכות חייהם. כדאי לשתפם בשלבי התכנון השונים מאחר והם יצטרכו לחיות עם המבנה החדש המוקם. המפתח למימוש כל הבעיות הללו הוא בפיקוח על אתרי בנייה ובחינוך ליחס לאזורים שמורים. יש צורך בהתעוררות ציבורית לנושא ויחד עם זאת לחינוך לערכים ויחס למקומות שמורים. אולם אין להתעלם מכך שלא די בכך וקיים הצורך בחקיקת חוקים שיחייבו את המתכננים והציבור בנושא זה.

במסגרת הדיונים שנערכו בנושא, הוזמן ארכ' מייק טרנר העוסק בבעיות שימור בירושלים להרצות בנושא ולהתייחס לבעיות שהועלו. גישתו לנושא הראתה שהתייחסותו בעיקרה כללה את הנקודה הכלכלית והחוקתית שבשימור, שהיא התופסת כיום בוועדות הבינוי.

נראה שכדי להתגבר על נושא זה, לא מספיק לראותו דרך המשקפיים הממוסדות ויש צורך בטיפול אינטנסיבי בבעיות עצמן, במחשבה על פיתוח קריטריונים שיצריכו מתכונים כיצד להתייחס לנושא ויחייבו אותם בהתערבות ציבורית שתיטול את מקום הטיפול הפרטיזני של בודדים, ותתמקד בפתרון מקיף יותר של הבעיות העיקריות של השימור ולא תירתע מלפגוע ב"פרות קדושות" ושלא תושפע מצדדים שוליים של הבעיה.

בדרך זו נראה שהבעיות יטופלו ותהיה תזוזה חיובית בנושא.

<u>יפו</u>

מקום עם אווירה מיוחדת. בלב עיר נראה המקום כמו פלנטה אחרת. מקום המשמש בעיקר למועדוני לילה ולגלריות.

חבל שכל מקומות הבילוי יקרים כך שהמקום הוא לבעלי אמצעים בלבד.

אני לא הייתי קורא לנעשה שם שימור. המקום שופץ, אבל לא על מנת לשמר. השתמשו במבנים קיימים, שיפצו אותם, חיזקו אותם, אבל לא השתדלו לשמור על אופי המקום. לדעתי הדבר מוצדק, במצב הנוכחי נוצרה אווירה מיוחדת שאין כלל להשוותה למצב הקודם. לפני כן היתה זו שכונת מגורים, כעת במידה רבה זהו מרכז עסקים ובידור.

אמנם אנשים גרים בקומה שנייה (בעיקר אמנים) אבל אין הדבר מורגש אצל המבקרים במקום, שמטרתם המוצהרת בבואם לשם היא "ללכת ליפו".

מעניין אמנם לדעת מה קרה לתושביה הקודמים של יפו, אולם לדעתי זו בעיה שאין לה ולא כלום למצב הנוכחי. אין להעלות על הדעת שהיו מושקעים כספים עצומים רק למען ביצוע שיפוצים למען האוכלוסייה שגרה שם.

המקום לא היה נהפך למרכז בילוי אלא לשכונת מגורים פחות או יותר רגילה. אני בעד זה שאם קובעים לשמר מקום יש להשאיר את האוכלוסייה במקום כי היא חלק ממנו ומן האווירה ובסופו של דבר יש לשמר את כל הקומפלקס, דהיינו, בנינים, סביבה ואנשים. אולם, כנאמר לעיל, לדעתי בוצעה פעולה של שיפוץ והסבת יערו של המקום באופן מלאכותי, יצרו בו תפאורה ומספר רב של מקומות לבילוי (כמו איזה דיסנילנד).

הצעה: על כל אחד שירצה להיות מועמד לרשות עירייה לעבור קורס של כשנתיים בטכניון בפקולטה לארכיטקטורה.

"תכנון בנוף כאמצעי אמנות", 1975

הטכניון - מכון טכנולוגי לישראל
הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים
5 למאי 1975

<u>תרגיל - תכנון בנוף כאמצעי אמנות</u>
מטרת התרגיל היא מבוא לתכנון בשטחים פתוחים, מנקודת מבט יצירתית. הכוונה היא לא להתחיל מתכנית קבועה מראש אלא מרעיונות גמישים רבים שמקורם ויזואלי. השטח המיועד הינו סביבה טבעית, אולם האלמנטים ליצירת פתרון יהיו חומרים מלאכותיים. אין חשיבות לקבלת פתרון פראקטי מיידי, אלא שבאמצעות מודעות פתוחה ורחבה לבעיה, אפשר להסיק לגבי יצירת סביבה מלאכותית חדשה או לגבי שיפור בעתיד של אספקטים קיימים.

<u>תהליך העבודה</u>
בניית מפה בולטת מחומר קל־קר, במידות 2x1.5 מטר, בגובה כ־35 ס"מ. המפה תיבנה במקסימום ריאליות צורה, טקסטורה וצבעים ומקסימום אלמנטים הקיימים בנוף: מישורים שטוחים, גבעות, עמקים, הרים, יערות, שטחים פתוחים וסגורים.

<u>ניתוח וקונספציות</u>
גיאוגראפיה פיזיקלית, אקלים, לחות (גשם) אור, הקשר בין האדם ומצב השמש, הקשר לתנאי אקלים.
סוג האדמה. טופוגראפיה (מדרונים). תנאי מים. גורם הצמחייה. אסתטיקה של היער. הקשר בין שינויי אקלים עונתיים ונוחות האדם. מודעות למישורים נמוכים וגבוהים. עומק ומקומות פתוחים. עמקים ומישורים שטוחים. השוואה עם סביבה מלאכותית. הניתוח ההתחלתי ייעשה באמצעות דיונים, הרצאות ואינפורמציה קיימת של ספרים ופרסומים בנושא.
למטרת התרגיל מובאות להלן חמש הצעות לתרגילים שייעשו בשלושה צוותות שונים:

1. קומוניקציה בין מישורים טופוגראפיים גבוהים ונמוכים.
2. מרכיבים שונים הקיימים בתכנון לשימוש ביחידות בודדות או הקשורים ביניהם, להשגת אחידות, המשכיות, סימולטאניות, תלות הדדית. האלמנטים: התייחסות ורטיקאלית, התייחסות הוריזונטלית, מוקד מרכזי, כיוון קווי, מישורי-שטוח, מסה מוקצה, כיוון מרחבי.
3. יצירת סביבה חדשה בתוך סביבה קיימת תוך ניצול תנאי הטבע.
4. שילוב יחידות גיאומטריות בסביבה טבעית באמצעות שימוש בטקסטורה, צבע, או כל אלמנט אחר הקיים בחיים האורגניים. אפשרות נוספת היא פיצול אותה היחידה

הגיאומטרית ששולבה לעיל ושילוב חלק ממנה בסביבה הטבעית הקרובה.

5. הדגשת התכונות הטבעיות הקיימות בנוף באמצעות שימוש באלמנטים מלאכותיים: קונסטרוקציה, (מגדל מים, גדר) קומוניקציה (תחבורה), ואינפורמציה (שלטי הכוונה ופרסומת).

<u>ביצוע</u>

הצעות ומסקנות יבוצעו ישירות על המפה הבולטת.

הרושם של מקסימום ריאליות ייווצר ע"י צילום של המפה עליה בוצע פתרון הבעיות.

עיצוב בסיסי: שיעורים ותרגילים, 1977

הטכניון - מכון טכנולוגי לישראל
הפקולטה לארכיטקטורה ובנוי ערים
עיצוב בסיסי 2

29.5.77

<u>תרגיל מס. 1 - דרגות כהות ובהירות</u>

<u>מטרת התרגיל:</u>

להכיר אחת מתכונות היסוד של הצבע - מידת כהותו או בהירותו, וזאת לפי סולם מדורג מכהה לבהיר שישמש אחר כך ככלי מדידה. התרגיל משמש גם כמעין "תרגיל חימום" מבחינת הטכניקה של הביצוע.

<u>הנחיות:</u>

על גיליון אחד יש להכין שני סולמות מדורגים מכהה לבהיר. בראשון משחור ללבן דרך שלושת הצבעים היסודיים (חמש דרגות בסך הכל). בשני, משחור ללבן ב־11 דרגות (שחור יהיה אפס, לבן יהיה 10) כשדרגות השוני ביניהם שוות בדיוק.

בסולם של חמש דרגות, המידות על כל משבצת צבע הן 3x3 ס״מ. בסולם של 11 דרגות, המידות של כל משבצת הן 4x2 ס״מ, כשהצלעות הארוכות הן המתחברות. יש להצמיד את המשבצות זו לזו מבלי להשאיר רווחים ביניהן.

<u>תרגיל מס' 2 מעגל הצבעים</u>

<u>מטרת התרגיל</u>

להכיר את המערכת הבסיסית של הצבעים הכוללת את שלושת הצבעים היסודיים, שיטת צבעי הקשת (הספקטרום) וצבעי הביניים, כשהם ערוכים בסדר הנכון.

<u>הסבר:</u>

למעגל הצבעים חשיבות חיונית בגלל שתי סיבות: א. הוא משמש כקנה מידה ממשי לקביעת הגדרתו של כל צבע ועוצמתו המירבית; ב. על פיו, יחד עם שחור ולבן, ניתן להפיק כמעט את כל השינויים והצירופים האפשריים באופן ברור ושיטתי.

<u>הנחיות:</u>

יש לשרטט, בעזרת מחוגה, עיגול בעל קוטר של 22 ס״מ. בתוך עיגול זה לשרטט עיגול שני בעל קוטר של 12 ס״מ. את הרצועה העגולה שנוצרה ע״י שני העיגולים יש לחלק ל־12 קטעים שווים כשהקטע הראשון ממוקם בדיוק במרכזו של המחצית העליונה.

הדרך הפשוטה ביותר לחלק את העיגול ל־12 קטעים היא באמצעות מד־זוויות. רוחבו של כל קטע הוא 30 מעלות. דרך אחרת היא לחלק את היקפו של העיגול החיצוני כשהמחוגה מכוונת

למידת הרדיוס שלו (11 ס"מ). יש לקבוע 24 נקודות (12 מרכזים, 12 גבולות).

כל צבע (נייר צבוע וגזור למידה) יודבק במקום הנועד לו לפי הסדר הבא. בכיוון השעון כשהצהוב מצוי בקטע המרכזי למעלה: צהוב, צהוב־כתום, כתום, כתום־אדום, אדום, אדום־סגול, סגול, סגול־כחול, כחול, כחול־ירוק, ירוק, ירוק־צהוב. הנחיות בדבר הפיגמנט המתאים לכל צבע במעגל והוראות לגבי מיזוגים בכדי להגיע לצבעים הנכונים, יימסרו ע"י המרצה.

<u>תרגיל מס' 3 - מיתון צבעים</u>

<u>מטרת התרגיל:</u>

להתנסות בדרכים למתן צבע באמצעות מיזוג.

<u>הסבר:</u>

אחרי שצבע נוזלי מושם על גבי משטח והופך לקרום או התמזג עם חומר אחר, הוא נתון להשפעות שונות העשויות לשנות אותו או את דימויו האופטי. תרגיל זה עוסק בדרכים העיקריות לשנות את הרכבו של הצבע עוד בהיותו במצב נוזלי.

קיים רק סוג אחד של מיזוג שכתוצאה ממנו אין עוצמתם של הצבעים נפגעת לפחות לא באורך משמעותי, והיא מיזוגם של צבעים השוכנים זה ליד זה לפי הסדר של מעגל הצבעים. כל סוגי המיזוג האחרים מחליפים את עוצמת הצבע המקורית ולכן הם נקראים דרכי מיתון. אפשר למתן צבע ע"י הוספת לבן, ע"י הוספת שחור או ע"י הוספת הצבע המשלים (הצבע המנוגד במעגל), או צבע אחר מבין אלה השוכנים בקרבת הצבע המשלים.

<u>הנחיות:</u>

יש לערוך שלושה לוחות צבעים על גיליון אחד (ראה ציור). כל לוח ידגים את תוצאות המיזוג ההדרגתי בין אחד מהצבעים היסודיים עם כל אחד מהצבעים הממתנים בשלוש דרגות ביניים ובדרגות שוני שוות. גודל כל משבצת: 3x3 ס"מ. כל צבע יסודי: 9x3 ס"מ.

<u>תרגיל מס' 4 - מעגל צבעים בדרגת כהות־בהירות אחת</u>

<u>מטרת התרגיל:</u>

התנסות בוויסות מדויק של מערכת צבעים שלמה כשהמטרה הספציפית היא שכלול כושר הבקרה של דרגות כהות ובהירות.

<u>הסבר:</u>

כפי שראינו בתרגיל מס' 1, קיים שוני טבעי בין דרגות הכהות־בהירות של הצבעים. היכולת לאבחן נכון תכונה יסודית זו ולווסת אותה בהתאם לדרישות של תכנית מוגדרת, הינה חיונית בקומפוזיציה צבעונית ובתכנון מערכות צבעים.

<u>הנחיות:</u>

לבצע מעגל צבעים המורכב משיטת צבעי הקשת (הספקטרום) שהם: צהוב, כתום, אדום, סגול, כחול וירוק. בלוח הדרגות בין שחור ללבן לבחור דרגה המייצגת את המספר הגדול ביותר מבין צבעי הקשת ולהתאים את כל ששת הצבעים לדרגה זו. צבע שהוא בהיר מדרגה זו יש להכהות ע"י הוספת שחור. לצבע שהוא כהה מדרגה זו יש להוסיף לבן.

מידות המעגל יכולות להיות זהות לאלה של מעגל הצבעים המקורי כשגודל הקטעים מוכפל; או שאפשר לבצע מעגל קטן יותר כשהקוטר החיצוני הוא 16 ס"מ וכשהקוטר הפנימי הוא 8 ס"מ. הצבע הצהוב יוצב במרכז, למעלה.

<u>תרגיל מס' 5 - ניגוד מירבי וניגוד מזערי</u>

<u>מטרת התרגיל:</u>

ביצירה אמנותית הצבע הינו עניין של קיום - וחציו מורכב מאיכויות יחסיות מסוגים שונים המקרינות את השפעתן זו על זו. בעיית היוצר, לאחר שקבע לצבע את יעדיו האמנותיים, היא להפוך איכויות אלה למערכת יעילה ומדוייקת על כל רבדיה. מטרתו של תרגיל זה היא לבודד סוג אחד של קשר יחסי-הדדי בכדי לעמוד על טבעו: הניגודים.

<u>הנחיות:</u>

לסמן מלבן שגובהו 24 ס"מ ורוחבו 18 ס"מ. לחלק אותו לרוחב לשני חצאים שווים. לעצב קומפוזיציה פשוטה (פסים מקבילים או צורה פשוטה חוזרת אחרת) ולבצע אותה פעמיים. בחצי העליון, לבצע אותה כשהניגודים חריפים ביותר. בחצי התחתון הניגודים יהיו מזעריים.

מידת הניגוד בין צבע לצבע תיקבע ע"י מיקומם היחסי במעגל הצבעים, ע"י יחסי כהות־בהירות, יחסי עוצמה ו/או צירופים של הנ"ל. יש להשתמש בשלושה או בארבעה צבעים. אין להשתמש בשחור או בלבן כאחד מצבעים אלה (מותר להשתמש בהם כדי למתן צבע).

<u>תרגיל מס׳ 6 - אשליות של זהות ושוני</u>

<u>מטרת התרגיל:</u>

להכיר מישור חשוב נוסף בו מתבטא קשר יחסי־הדדי בין צבעים, ללמוד איך לווסת קשר זה על מנת להשיג תוצאות מכוונות.

<u>הסבר:</u>

בתרגילים קודמים נערכו שינויים בצבע ע"י מיזוג פיגמנטים בלבד. גם בתרגיל זה נערכים שינויים בדרך זו, אך במקביל גם שינויים מסוג אחר - שינוי אופטי או אשלייתי. התרגיל חושף את כוחו של צבע הרקע, לשנות את מראהו של צבע הצורה המופיעה עליו. אין דרך שינוי זו נופלת בחשיבותה מזו של מיזוג צבעים ממשי ויש לה השלכות חשובות בעיצוב הצבעוני של גופים בחלל סגור או פתוח.

<u>הנחיות:</u>

לקבוע ריבוע שמידותיו 24x24 ס"מ. לחלק אותו לארבעה ריבועים במידות 12x12 כל אחד. במרכזו של כל ריבוע לקבוע צורה גיאומטרית פשוטה התופסת שטח של 5x5 ס"מ. בשני הריבועים העליונים הצורה תהיה זהה בשניהם.

בריבועים העליונים צבען של הצורות יהיה זהה, אך יש לקבוע את צבעי הרקעים כך שצבען של הצורות <u>ייראה שונה</u> בכל ריבוע. בריבועים התחתונים יש לקבוע צבעים שונים לצורות ועל ידי קביעת צבעי הרקעים ליצור אשליה שהצורות <u>זהות בצבעוניותן</u>.

יש לקחת בחשבון את הכלל הבא: על מנת להגביר או להחליש תכונות מסוימות בצבעה של צורה, יש לצמצם או להחליש את התכונות ההפוכות בצבעו של הרקע. רצוי להימנע, לפחות בשלב ראשון, מתכונות קיצוניות כדי לאפשר תמרון בכיוונים שונים.

<u>תרגיל מס' 7 - צבעים "מתרחקים" וצבעים "מתקרבים"</u>

<u>מטרת התרגיל:</u>

לבדוק וליישם את כוחם של צבעים לייצג באורך משכנע דרגות מרחק.

<u>הסבר:</u>

צבעים "חמים" נראים קרובים, צבעים "קרירים" נראים רחוקים. "חמימות" ו"קרירות" הינן איכויות יחסיות המשקפות את מקומם של צבעים בסולם של הגלים האלקטרו־מגנטיים. אלו איכויות הנקלטות ע"י העין והמוח. אם כי גורמים חזותיים אחרים עשויים לפעמים לשבש אותן כמייצגות מרחק. סדר הצבעים מה"חם" ביותר עד ל"קר" ביותר לפי סולם זה הוא כדלקמן: (אינפרה־אדום), אדום, כתום, צהוב, ירוק, כחול, סגול, (אולטרה־סגול).

<u>הנחיות:</u>

לקבוע שלושה ריבועים "לא מחוברים" במידות 12x12 ס"מ כל אחד, על גיליון אחד. בכל ריבוע יופיע פס, בזווית אחרת בכל פעם, שמידותיו 8x1.5 ס"מ. בריבוע הראשון מרחק הפס הוא 500 מטר. מרחק הרקע הוא אין־סופי. בריבוע השני 2 מטר/50 מטר. בריבוע השלישי 10/0 ס"מ. הפס תמיד יותר קרוב מהרקע.

<u>תרגיל מס' 8 - האפורים "הצבעוניים" והחומים</u>

<u>מטרת התרגיל:</u>

1. לעמוד על האפשרויות הצבעוניות המצויות מחוץ לאלה המוצגות במעגל הצבעים.
2. להגביר את הרגישות וכושר האבחנה לצבעים השייכים לקבוצה גדולה הכוללת את מרבית הצבעים המצויים בדרך כלל בכל סביבה.

<u>הנחיות:</u>

לקבוע ריבוע שמידותיו הן 18x18 ס"מ. לחלק אותו ל־36 משבצות של 5x3 ס"מ כל אחת.

להכין ולסדר לפי סדר חופשי או מקרי 36 אפורים "צבעוניים" וחומים. אפור "צבעוני" הינו כל אפור שאינו מורכב משחור ולבן בלבד. ניתן להשיגו על ידי ערבובם של צבעים מנוגדים שונים וגם ע"י הוספת צבע לשחור או לאפור שחור־לבן.

על כל צבע להופיע פעם אחת בלבד. יש להקפיד על כך שהצבעים יהיו מתאימים להגדרות "אפור" או "חום" ושלא יהיו רק צבעי־מעגל בעלי נטייה לאפור.

תרגיל מס' 9 - ניתוח צבעוני

מטרת התרגיל:

לפתח אצל המתרגל יכולת לעמוד על הרכבן של מערכות צבעים מצויות.

הנחיות:

לבצע שני ניתוחי־צבע סכימטיים בהם באים לידי ביטוי באופן מדויק כבל האפשר, הצבעים המצויים בקטע מציאות או בעצמים. יש להשתמש בלא יותר מ־12 צבעים ויש להמחיש את היחס הכמותי של הצבעים השונים ואת שכנותם הנכונה.

יש לבצע שתי תמונות שמידותיה של כל אחת 18x18 ס"מ. התמונות לא תשקפנה את המצב הצורני אלא רק את המצב הצבעוני. לשם כך יש לחלק את הריבוע, לפי הצורך, לקטעים בעלי קווי-מתאר ישרים. חלוקה ראשונית של הריבוע כולו למשבצות עשויה להקל מבחינה זאת.

יש לבחור שניים מתוך הנושאים הבאים:

א. נוף (טבעי או עירוני).

ב. פנים - חדר.

ג. ציור.

ד. עצם מהטבע או מוצר תעשייתי (מותנה באישור של מנחה הקבוצה).

תרגיל מס' 10 - "הריסת" חפץ על ידי צביעתו

מטרת התרגיל:

להמחיש את מידת ההשפעה שיכולה להיות לצבעים על שלמותו הצורנית של גוף.

הנחיות:

בשיטה הדומה, במידה מסוימת, לזו של הסוואה, לצבוע חפץ במגמה לטשטש את מבנהו, את צורתו הכללית ואת חלקיו השונים. יש לשאוף לכך שהצבעוניות תשלוט.

ניתן לבצע זאת בשתי דרכים: -

א. "הריסה" שתפעל מכל זווית ראייה:

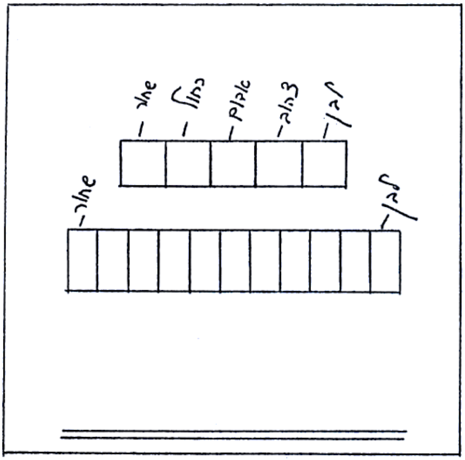
ב. "הריסה" שתפעל רק מזווית ראייה אחת, כשהחפץ מוצב על בסיס צבוע ולפני רקע קבוע שגם הוא צבוע.

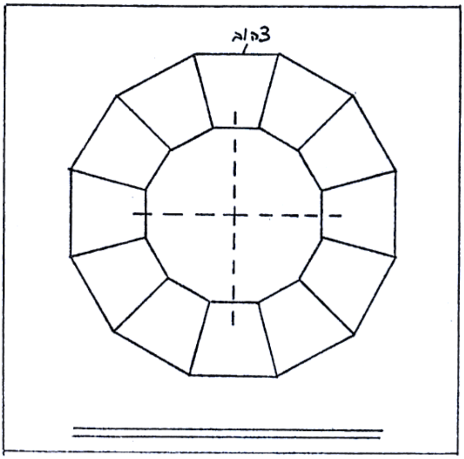
אם החפץ עשוי מקרטון (למשל, מבנה גיאומטרי שמידותיו אינן עולות על 30 ס"מ) אזי ניתן לצבוע אותו בצבעי גואש. אם החפץ הוא גדול מזה או עשוי מחומר אחר (רהיט למשל), יש להשתמש בצבעים פלסטיים או סינתטיים. יש להשתמש בשלושה צבעים לפחות.

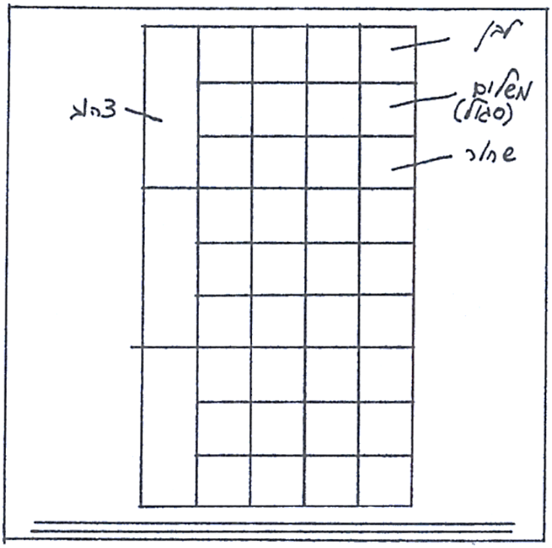
סיכום:

על סמך הניסיון של תכנון וביצוע התרגיל, מה הן מסקנות הביניים שאפשר להסיק לגבי השימוש בצבע, במבנה אדריכלי? האם קיימת בעצם השימוש בצבעים נטייה לפירוק שלמותו של הגוף או לחיזוקו? מה טבעו של ה"רקע" בו מוצב המבנה ואיך צבעוניותו של המבנה יכולה להתייחס אליו?

מה דעתך על בנין שצבעיו צהוב וסגול?


לבן
זהב
אדום
כחול
שחור
לבן
שחור


זהב


לבן
משלים
(סגול)
שחור
זהב

הצעות לניסויים בחדר הניסיוני לעיצוב

<u>כללי</u>: כל הניסויים המוצעים נועדו לאפשר לסטודנט (ולמורה) ליצור מצבים בהם יוכל להתנסות בצורה שיטתית בהיבטים שונים של מבנה החלל, בתחושת האדם בתוכם ובבדיקת המרכיבים של תפיסת החלל המכתיבים את תחושתו של האדם.

כל אחד מה"תרגילים" המוצעים אינו, למעשה, תרגיל בודד, אלא סדרה של ניסויים אפשריים הנועדים לחקור תחום או היבט מאלה המעצבים, מגדירים ו/או משפיעים על מבנה ותפיסת החלל. במילים אחרות, כל "תרגיל" מהווה סדרת מחקר הגיונית המורכבת מסדרת "תת־תרגילים".

<u>התרגילים</u>:

א. **השפעות צבע (אור צבעוני) על חלל נתון.**

תפיסת החלל ותחושתו מורכבים, בעצם, מקליטת האור החוזר מהמעטפת היוצרת את החלל. בתרגיל זה נותר מבנה החדר הניסיוני קבוע בעוד האור וצבעיו משתנים. על ידי "צביעת" החלל או חלק ממנו, מתאפשרת בדיקה שיטתית של השפעת הצבע (כ"מרחיב חלל", "מקטין", מהי "אווירה", הסטת דגשים בחלל ממוקד אחד לאחר וכו').

אביזרים טכניים ותכנוניים:

1. מערכת המאפשרת תאורה ישירה ובלתי ישירה בגוונים שונים בחדר הניסיוני. "ספוטים" לתאורה של קטעים בחדר - כולל אפשרות לגוון את מקורות האור (פילטרים צבעוניים וכו').
2. אפשרות גישה מבחוץ לצלם ולתעד את המתרחש בחלל החדר באמצעות מצלמה, מסרטה, וי.טי.אר. וכו'.

ב. **פרופורציות וגודל פיזי של חפצים בחלל נתון.**

חלל וגודלו אינם נתפסים כ"מוחלטים" אלא כמתייחסים לעצמים אחרים הנתונים בו. בתרגיל זה, החדר הוא בחזקת <u>קבוע</u> ואביזרים מיוחדים (למשל רהיטים הנבנים במודולורים שונים בהפרשי גודל קבועים) מהווים את <u>המשתנים</u>. מושא המחקר הוא שונות החלל בהקשרים הנוצרים עם העצמים.

ג. **שינויים במבנה חדר הניסוי והשפעתם על תפיסת החלל.**

המקרה הקיצוני של תרגיל כזה הוא בניית "חדר איימס". רוב התרגילים מצומצמים יותר: שינויים בזוויות הקירות והשפעתם על תפיסת החלל, הסטת התקרה, שיפועים ברצפה והשפעתם על הרגשתו של האדם המצוי בחדר. מטרת סדרה זו הוא לאפשר לסטודנט לחקור ולהתנסות בהשפעת "אותות הראייה" (תרגום מסורבל ל־visual cues). העיקרון הוא לאפשר שינוי מבוקר של "סימן" אחד ובדיקת השפעתו תוך שמירת קביעותם של ה"סימנים" האחרים.

ד. **שינויים בחלל באמצעות חומרים היוצרים "אילוזיה של חלל".**

בדיקת השינויים בתחושת החלל על ידי ציפוי חלק ממעטפת החדר במראות. מניפולציה של

החלל על ידי שימוש מבוקר ב"חלל אילוזיוני" מסוגים שונים.

ה. **השפעת צבע על תפיסת החלל** (צבע ישיר - לא אור צבעוני).

באמצעות צביעת המעטפת הפנימית של החדר (קירות, תקרה, רצפה או חלקים מבוקרים מהנ"ל) אפשר ליצור הרגשה של חלל שונה. סדרה זו מיועדת לבדוק על ידי התנסות מסודרת את האפקטים השונים של קומבינציות צבעוניות כאלה. (לדוגמא: מה באמת קורה כשצובעים את התקרה - הנמוכה, הגבוהה, הנוטה - בצבע שחור? כל אחד מגבש לעצמו דימויי מסוים מה יקרה במקרה כזה למשל: התקרה תיראה נמוכה יותר - אבל לא נעשו סדרות מבוקרות של ניסויים שאפשר לסכמם במחקר ענייני בתחום זה. הכל, בינתיים, כולל יותר מדי ניחוש). הכוונה אינה להסתפק בכיסוי קיר שלם או תקרה שלמה, אלא לבדוק מערכות צבעוניות ו/או צורניות מורכבות יותר והשפעתן.

ו. **יחס בין תאורה פנימית ותאורה חיצונית.**

הפער בין אור חיצוני (למשל אור יום הבא מהחלון) ובין התאורה הפנימית (אור מלאכותי - ישיר או עקיף), מהווה רכיב בעל משמעות בתפיסת החלל. מניפולציה של הפגשות אור אלה תאפשר ידיעה מעמיקה יותר של מצבים אפשריים של תאורה ושליטה של מבנה החלל באמצעותם.

ז. **ארגון חלל נתון:** ארגון אלטרנטיבי של עצמים ואנשים בחלל. הכוונה היא לבדוק בצורה שיטתית סידורים אלטרנטיביים של עצמים נתונים בחלל קבוע (חדר הניסוי). מספר נתון של עצמים (רהיטים, צורות גיאומטריות, צמחייה, קישוטים, אנשים) יכול להיות מאורגן בחלל בדרכים שונות. כל דרך יוצרת תחושת חלל אחרת. המטרה היא לבדוק - לאור תפקודים שונים ומספר שונה של אנשים - מה קורה בזמן הסטה ושינוי העצמים בחדר.

הערה: כאמור לעיל, התרגילים האלה אינם אלא סדרות מחקריות. לא הכנסתי כאן תרגילים בדידים (ארגון מיוחד של החדר, אווירות "סוריאליסטיות", טיפול בטקסטורות וכו'). אלה אפשריים לתכנון ספציפי תוך כדי עבודה.

ציונים ביוגרפיים

ילדות

יואב בראל נולד בתל אביב ב־28.1.1933. אביו, אהרון, נולד ב־1903 בקרץ שבחצי האי קרים, והגיע לארץ ב־1921. עיסוקו כמציל הקנה לו את כינוי החיבה "אהרונצ'יק המציל" - דמות אהובה וידועה בחוף הים של תל אביב. מלבד עבודתו כמציל אהב לנגן סרנדות בגיטרה. האם שולמית (סופיה) כהן־צדק, בת להורים מקובנה, ליטא, היא ילידת לודג' 1907, עלתה ארצה ב־1924 ונפטרה ב־1965. היא הייתה אשת ספר ושיחה בעלת השכלה רחבה, שפיתחה בילדיה את אהבת הפילוסופיה (היידגר), ספרות, תיאטרון ושירה. היא הייתה מיודדת עם אנשי תיאטרון ושחקנים, ביניהם רפאל קלצ'קין, פאני לוביץ', שמואל רודנסקי ורבים אחרים, שהיו מבאי הבית. במידה רבה בהשפעת אביו, היו הצלילה התת־מימית והדיג מהפעילויות האהובות עליו בילדותו. אחותו מירנה נולדה ב־1939. קשר האחווה ביניהם התהדק עם הזמן לקירבה ומעורבות אישית. אהבתו למוזיקה החלה בגיל מוקדם, ולבר המצווה ביקש אקורדיון. בזמן שירותו הצבאי וכעיסוק נוסף ליווה בנגינה הצגות בהבימה (זכור במיוחד ליוויו את חנה רובינא ב"אמא קוראז'"). כחלק מנסיונותיו לנווט את עתידו פנה והתקבל ללימודי קומפוזיציה וניצוח באקדמיה למוזיקה, אך לא המשיך באתגר זה.

ההורים, שולמית ואהרון, נישאו ב־**1932**

יואב על חסקה שבנה אביו, **1942**

אהרון ושולמית עם יואב

יואב ומירנה אחותו, **1940**

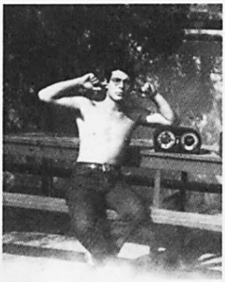
אהרון ויואב

התבגרות וצבא

למד בבית הספר העממי תל נורדאו, 1946-1938, ובתיכון עירוני א׳, 1950-1946. בכיתה י״ב הצטרף לתוכנית מטעם חיל אוויר ללימודי מכונאות מטוסים בארה״ב, וב־1950 יצא לגלנדל (Glenddel, ליד לוס אנג׳לס) לשנת השתלמות במכונאות מטוסים מטעם חיל אוויר. בזמנו החופשי שמע הרצאות במוזיקה אצל שנברג. בצבא שירת כקצין תחזוקה בחיל אוויר ואף המשיך בתפקיד זה שנה נוספת כאיש צבא קבע, 1955-1951. בצבא החל לשרבט ולצייר בזמנו החופשי. התקבל לעבודה בחברת T.W.A כמכונאי מטוסים, ולאחר מכן שימש במילואים כקצין קישור עם כוחות האו״ם בארץ.

רגישותו ואהבתו להישגים טכנולוגיים התבטאו במיוחד בהתייחסותו למכוניות - הייתה בבעלותו מכונית ספורט מסוג סאברה והוא פרסם מאמרים בנושאי נהיגה בשם בדוי (יואל בר), ובחיבתו למכשירי רדיו, טייפ־רקורדרים ורמקולים מהחדשניים לזמן. בביתו היה ניתן לשמוע מוזיקה באקוסטיקה שלא הייתה כמותה בארץ בשנות ה־50.

בן 17


רדיו ראשון, ארה״ב, 1950

בעבודה על BT-13, 1951

בן 21

בנמל יפו, 1956

בטיילת של תל אביב

המשפחה האינטימית והמשפחה המורחבת

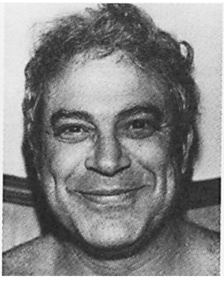
ליואב בראל הייתה אהבה מיוחדת לאירועי המשפחה, חגיה ומועדיה. ככל שהתבגר, גדלה גם החשיבות שייחס לבית ולמשפחה. יותר מכול אהב לארח חברים וידידים, שעמם החליף דעות ורעיונות.

יואב בראל בשיחה עם יאיר הורביץ

בחתונת מירנה ועמי בליי, 1972

מימין: אסתר (אשתו של יואב), יהודית, מירנה, יואב ואהרון, 1975

שנות ה-60



1975

מסיבת חנוכה, 1975

יואב המבקר, איש שיח ואוהב אמנות

ביקוריו של יואב בראל בגלריות התל אביביות היו לאירועי שיחות בינו לבין אמנים, מנהלי גלריות ומנהלי מוזיאונים. גישתו הבלתי אמצעית פתחה פתח לשיח שלא היה מקובל עד אז בין מבקר אמנות לבין האמן.

עם גבריאל טלפיר ויגאל תומרקין, תחילת שנות ה־60

תחילת שנות ה־60

הענקת פרס מילוא לגליקסברג, **1961**. מימין: גליקסברג, זריצקי ובראל

תערוכת הסתיו, **1965**

לימודים

1956-1954 המכון לציור ולפיסול ע״ש אבני, תל אביב

1968-1964 B.A בפילוסופיה ובפסיכולוגיה, אוניברסיטת תל אביב; תחום ההתמחות: אסתטיקה ופסיכולוגיה של האמנות

1969-1968 לימודים לתואר שני בפסיכולוגיה קלינית, אוניברסיטת תל אביב

ביקורת וכתיבה, ייעוץ, עריכה

1961-1959 מבקר אמנות בידיעות אחרונות

1969-1959 מבקר אמנות בהארץ

1969-1964 מבקר אמנות בקול ישראל

1971-1965 ממארגני תערוכות תצפית, סלון הסתיו, 10+

1971-1965 עורך מדור אמנות בכתב העת עכשיו

1971-1967 מבקר אמנות בגלי צה״ל

1970-1969 יועץ לענייני אמנות בתוכנית "קלעים" של הטלוויזיה הישראלית

1972-1970 כתיבת תסריטים וייעוץ אמנותי לסרטים: *3 פעמים עכשיו; הפרח והאבן; מוונוס עד מרילין מונרו; אדם, פסל, סביבה; תקשורת היא קשר; מולטימדיה* - במאי: ז'אק קתמור. *מציאות ובבואה*, במאי: בנימין חיים. כל הסרטים בהזמנת הטלוויזיה הישראלית.

מבחר מסגרות הוראה

1963-1962 המכון לציור ולפיסול ע״ש אבני, תל אביב

1966 אוניברסיטת תל אביב, סמינר סמסטריאלי: "מושג האמנות"

1971-1967 בית הספר הגבוה לציור ע״ש מרגולשינסקי, תל אביב

1977-1971 עיצוב תלת ממדי, הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה

תערוכות יחיד

1958 גלריה צ׳מרינסקי, תל אביב

1960 גלריה צ׳מרינסקי, תל אביב

1969 גלריה גורדון, תל אביב

1981 "תערוכת זיכרון", גלריה שנער, תל אביב

1987 "יואב בראל״, גלריה קלישר 5, תל אביב

2004 "יואב בראל", מוזיאון תל אביב לאמנות

תערוכות קבוצתיות

1957 "הילד", גלריה זוטא, תל אביב

1958 "אמנות המחר", המוזיאון לאמנות חדשה, חיפה

1959 "הביינאלה הראשונה לאמנים צעירים", פריז
מועדון המדורה, תל אביב
"אמנים צעירים", בית האמנים (בית המלין), תל אביב
1960 "הביינאלה הראשונה לאמנים צעירים", המוזיאון לאמנות חדשה, חיפה
"תערוכת האביב", גלריה רנה, ירושלים
"תערוכת הסתיו", גלריה רנה, ירושלים
גלריה יהודית, תל אביב
1964 "חמישה אמנים", גלריה רנה, ירושלים
"אמנות בת זמננו", בית כ"ץ, עכו
1965 "תערוכת הסתיו", מוזיאון תל אביב
"תצוגת סתיו", גלריה מאליה (כהנא), תל אביב
"הרישום תשכ"ו", המוזיאון לאמנות חדשה, חיפה
"חמישה אמנים צעירים", מוזיאון הנגב, באר שבע
1966 "תערוכת הסתיו", מוזיאון תל אביב
קבוצת +10, "תערוכת הפרח", גלריה מסדה, תל אביב
"תצוגת הסתיו", גלריה מאליה (כהנא), תל אביב
1967 "תצוגת הסתיו", גלריה מאליה (כהנא), תל אביב
"תערוכת חורף", בית אגודת הציירים והפסלים, תל אביב
קבוצת +10, "תערוכה באדום", גלריה כ"ץ, תל אביב
"תערוכת האביב", גלריה גורדון, תל אביב
קבוצת +10, "העירום", גלריה גורדון, תל אביב
1968 "תערוכת הסתיו", מוזיאון תל אביב
קבוצת +10, "בעד ונגד", גלריה 220, תל אביב
"תערוכת קיץ", גלריה גורדון, תל אביב
"אמני תל אביב", מוזיאון תל אביב (בשיתוף אגודת הציירים והפסלים,
תל אביב)
1969 קבוצת +10, "בעיגול", גלריה גורדון, תל אביב
"עצור! ירוק", בית האמנים, ירושלים
1970 "חמישה חדרים", בית האמנים, ירושלים
"מבחר אמנות ישראל", גן האם, חיפה
1971 תערוכת הפתיחה של הבניין החדש, מוזיאון תל אביב
"דצמבר 71", בית אגודת הציירים והפסלים, תל אביב
1972 "אמנות מושגית", בית אגודת הציירים והפסלים, תל אביב

11.2.1977 נפטר בתל אביב