

חבואיות

קרן הרעיונות על שם יואב בראל

תיק אמן יואב בראל

לאה אורגד

מכלול היצירה של יואב בר אל כולל עבודות בהיקף רחב מאד של עולם האמנות. ניתן למצוא בין עבודותיו איורים שנעשו על פי ספרים ידועים, רישומים, ציורים בשמן וציורים בהתזה, תבליטים מורכבים מחומרים חדשים, פסלים שעומדים חפשי בחלל, עבודות קונצפטואליות, דרך כתיבת מאמרי בקורת, רצנויות ומחשבות על אמנים ואמנות, ניהול קורסים בנושאים חדשניים, הוראה ולימוד במוסדות שונים, שיחות ברדיו ובטלוויזיה או במסגרות מצומצמות יותר וכלה בהכנת סרטים. את עבודותיו בתחום האמנות המעשית ניתן לחלק באופן שרירותי לקבוצות אחדות:

- א. 1954-1958: ציור בטכניקות מקובלות: רישום, שמן. (השפעה ספרותית).
- ב. 1959-1967: ציור מורכב (תבליטים).
- ג. 1967-1968: ציור בהתזה (בסגנון הפופ)
- ד. 1969-1970: מבנים פיסוליים באמנות קונצפטואלית.
- ה. 1970-1975: פיסול חפשי. (סדרת הסולמות).

כאמור, זוהי חלוקה שרירותית, ורק לאחר איסוף ורישום כל העבודות שיואב יצר ניתן יהיה לדייק יותר בחלוקה לקבוצות ולהוסיף עיסוקים שלא נותרה אודותם דוקומנטציה.
פרוט הקבוצות:

א. ציורים בטכניקות מקובלות

יואב התחיל לצייר ב-1954, בהיותו בן 21. תקופת היצירה הראשונה שלו נמצאת בהשראה ספרותית. ניתן לחלק תקופה זו לשני סוגי יצירות:

1. איורים לפרנץ קפקא.
2. עבודות בשמן.

1. האיורים: סדרה זו שנעשתה ביוזמתו של יואב, כוללת איורים לאחדים מספריו של קפקא: "המשפט"; "מטמרפוזיס"; "הטירה"; "אמריקה". קיימות שתי סדרות של איורים חלקם רישומי צפורן והם מעוצבים בשחור-לבן בלבד, סדרה נוספת של איורים בצבע.
2. עבודות בשמן:

ב-1958 יוצר בר-אל בתערוכת יחיד ראשונה בגלריה צ'מרנינסקי. בתערוכה הוצגו 31 תמונות ו-8 רישומים. היצירות שהוצגו נושאות שמות שחלקן מבטא השפעה ספרותית, כגון: "נושא מקפקא", "השופט", "נוף עם סירה", אך יש גם אחרות הנקראות: "קומפוזיציה", "נוף באדום", "ציור דקורטיבי", "ערום בדשא" או נושאים כגון: "נוף עם קומקום" "אהבה ראשונה" וכדומה. החותם המוטבע על היצירות מהתקופה הראשונה של יואב הוא החותם הספרותי. בבקורת של אריה לרנר ב"דבר" מ-1958, מציין הכותב את מקורות ההשפעה על

יואב בציטוט מדבריו של יואב:

"בתום לב המעורר אהדה מספר הצעיר כיצד הגיע מ"הר הקסמים"
של תומס מאן דרך כתבי קירקגור אל חזיונות הבלהות של
פרנץ קפקא".

חלק מהמבקרים מכנה את יצירות בר-אל מתקופה זו בציורים סוריאליסטיים. אך,
לפי שמות היצירות ניתן להבין שהיו בתערוכה גם תאורי נוף וקומפוזיציות
חפשיות.

את תקופת היצירה הראשונה של יואב ניתן לסכם:

1. ציורים בעלי אופי פיגורטיבי, סימבולי.
2. שמוש בטכניקה קונבנציונלית: רישום, רישום צבעוני וצבעי שמן על בד.
3. יצירות בעלי מימד ספרותי השואבות מעולם ספרותי או מעולם דמיוני גרוטסקי של יואב.

ב. ציור מורכב.

בתקופה זו חשוב לציין על שני כוונים חדשים:

- א. העיסוק בחומרים חדשים ששולבו אורגנית בתוך הציור.
- ב. המעבר מציור דו-ממדי שטוח לכוון התבליטים התלת-ממדיים.
- ג. מעבר מציור צבעוני לעיבוד מונוכרומי.

תקופה זו, בין 59-67, ניתן לחלק לשלבים אחדים:

1. 1959 – המרת אלמנטים בחומר ממשי בציוריו.
ב-1959 בר-אל עוסק עדיין בציור, אך בתוך הציור הוא החל משלב חמרים, בעיקר
אבנים. בשנה זו מייצג בר-אל את ישראל כבינאלה הראשונה לצעירים בפרזו. אחת
העבודות שהוצגו (שמצויה בבית אביו) מציגה שילוב של אבנים ירוקות המבצבצות
מתוך טקסטורה מעובה.
בראיון עם מיכאל אוהד ב"דבר השבוע" ב-7.12.60 מציין יואב
"שלבביאנלה בפרזו הוא שלח כמה תמונות, רובן נופי נגב, שבהן התחיל לצאת מן
השטח והעדיף להשתמש באבן עצמה במקום לציירה".
בשובו מהבייאנלה הורס בר-אל את כל עבודותיו הקודמות (כדברי אלמנטו אסתר
בר-אל).

2. 1960 – מעבר לתלת-מימדי

השמוש בחמרים טבעיים ביצירה מוביל לשלב הבא: היצירה הופכת ממשטח דו-מימדי
למשטח תלת-מימדי שנוצר מהשילוב של חמרים שונים אשר פורצים ממסגרת התמונה
החוצה והופכים את העבודה לתבליט.

תקופה זו מאופיינת ביסודות הבאים:

- א. נסיון למזג את הציור והפיסול.
- ב. בנית הצורות התלת-מימדיות מחמרים חדשים: פליז, תיל, חמרים פלסטיים.
- ג. שבירת הפורמט המקובל ושימוש בצורות חדשות.
- ד. נטישת העולם הפיגורטיבי מחד, אך השארות בתחום העולם הויזיונרי עם אובייקטים מופשטים שיש להם תוקף סובייקטיבי.
- ה. צבעוניות מועטת, אך עדיין קיימת.

3. 1963 – ציורי זן

תקופה קצרה עסק בר-אל באמנות המושפעת במודע מהזן בודיזם. מתקופה זו נותרו רישומים קליגרפיים במכחול. ניתן לציין תקופה זו בשילוב אמנות עכשווית עם מיסטיקה פילוסופית שמקורה בזן בודיזם ובריפוי היפני.

4. 1964 – תבליטים לבנים:

לאחר תקופה של רישומים קליגרפיים בהשפעת אמנות הזן חוזר יואב לתבליטים המציגים יסודות חדשים:

- א. פיתח תבליטים בשיטה המשלבת גבס עם קל-קר שרוף.
- ב. נוטש את הצבעוניות ונשאר בתחום הטבעי של החומר: שחור/לבן.
- ג. הריכוז הצורני מודגש יותר: הצורות מציגות מפלסים שונים (ריתמוס) ותחושת חלל.
- ד. למרות שהתבליטים הם בסגנון מופשט לכאורה, הם נושאים רמזים אסוציאטיביים ואוירה כבדה, בשל העבודה שהם דמויי שלד או חוט שדרה או צלעות.

ג. ציור בהתזה

את התקופה הבאה מאפיינת החזרה לציור דו-ממדי, שטוח, בעלי משטחי צבע גדולים וזוהרים, בסגנון הפופ. העבודות עובדו בטכניקה של התזת צבע לתוך שבלונות מוצמדות לבד, ללא עבודת מכחול ומנותקות מציור יד ישיר. את התקופה של ציור הפופ מבשרות העבודות שהציג יואב בתערוכות של קבוצת +10. בתערוכה "10+ באדום" הציג בראל בובה שראשה נמצא בתוך עיגול בצד הימני של הציור והרקע בצבעי ירוק וכתום. בתערוכת "10+ בעיגול" השתתף יואב בציור של דמות שרועה לרוחב הכד בחלוקת משטחי צבע חלקים ומוגדרים.

למרות שהפופ לא היה שם חיבה בעיני אמנים בארץ, ליואב לא היה אכפת שיכנו את עבודותיו כעבודות פופ.

בתערוכת היחיד האחרונה שהציג יואב בגלריה גורדון בתל-אביב ב-1969, הוצגו 18 עבודות על בד, בצבעים סינתטיים-תעשייתיים ללא קווי מתאר בין שטחי הצבע. לצבעים יש אפקטים פלורוסנטיים ובאחדים מופיעים טאפטים ברקע. רוב נושאי העבודות הן דמות האשה או חלקים מדמותה: 4 עבודות הוצגו בתערוכת הסתו בהלנה רובינשטיין בנובמבר 68: "טוויגי", "דוניאל" ו"רושקה" ו"אליס". 3 דמויות שאולות מעולם הפרסומת (דוגמניות – אופנה) ודמות "אליס" לקוחה מספר הילדים "אליס בארץ הפלאות". מבקרים אחדים מציינים שבעבודות בר-אל מצוי שילוב מאמצעי הפופ והאופ. ע"י השמוש באמצעים גרפיים של הדגשת והעלמת שטחים וכן אמצעי גרוי והטעיית החושים החזותיים. (צלילה אורגד, רות בן חורין).

בבקורת מ-3.10.69 ב"הארץ" מציין רן שחורי את תערוכת הפופ של יואב כמושפעת מזרמים עכשוויים, אך שומרת על קווי היכר אופייניים שלו:

" א. הדגשת יסוד העשייה: בר-אל חרד מכל ספונטניות או רגשנות ולכן הוא כאילו חוצץ בינו ובין יצירתו, באמצעות תהליכים טכניים מורכבים ומדגיש את הביצוע.

ב. תפיסה קלסית: יצירתו נוטה אל הצורניות הברורה ללא אמורפיות או אקספרסיביות מתפרצת.

ג. שכלתנות: אין ביצירתו מקום למקריות או לשרירותיות. הכל מחושב לפרטי הפרטים, תוך הדגשת "הסופיסטיות".

ד. פנטסט: למרות שהפעם לא מדובר בסוריאליזם ישיר, כדוגמת ציוריו בעבר, או במפלצות המאיימות בתבליטיו, מורגשת גם כאן נטייתו למוזר ולעל מציאותי בהארטן החריפה ובחיתוכן המדויק של הדמויות, בשבירת התבנית של הצבע ובמתח שבין ברור למטושטש.

רן שחורי מציין, באותה רשימה, שבתערוכה 3 סגנונות פופ שונים: פופ פלאקטי, פופ אופטי, ופופ בר-אלי שהוא המעולה בין השלושה ונושא סגנון אישי בולט.

ד. מבנים פסוליים באמנות קונצפטואלית: 69-71

בשנים אלו מקבלת עבודת יואב שני כוונים:

1. תכנון מבנים פיסוליים: היצירה הידועה ביותר מתקופה זו היא הדלת הנפתחת לכוונים רבים, ונקראת "דלת לא פונקציונלית" – משהו אין סופי ומיוחד.

ב-1970 נוצרה העבודה הנקראת: "הזכרונות המתוקים המתוקים"
זוהי קונסטרוקציה מעץ, שילוב מזרוני גומי אויר, פרחים מלאכותיים
פרוה סינתטית ובגדים זנוחים.

2. עבודות בתחום האמנות הקונצפטואלית:

יואב הרגיש נוח לגבי התפתחות אמנותית זו. בעזבונו נשארה מחברת בה רשם
הצעות ורעיונות. רוב העבודות נשארו בגדר רעיונות בלבד ועדיין לא פורסמו.
בתקופה זו מיעט יואב להציג והעשייה האמנותית חדלה לעניין אותו.

ה. פיסול חפשי: סדרת הסולמות, 1975

הסדרה האחרונה שיצר יואב היא סדרת הסולמות. קיימות 4 עבודות שהן פסלים
חפשיים בחלל. (מעבודה אחת קיימת וריאציה של אותו סולם, וסולם אחד ניתן
להציגו כמדרגות ע"י הצבתו במהופך).
ביצוע הסולמות נעשה בטכניון. השיוף והחלקת העץ לוטשו ביד ע"י אסתר
בר-אל.

רשימה ביבליוגרפית

הרשימה הביבליוגרפית מתחלקת לשני מדורים:

- א. כתיבה על יואב בר-אל:
1. בקורות בעתונות היומית
 2. קטלוגים
 3. מאמרים בכתבי עת בעברית
 4. מאמרים בלועזית (כתבי עת, ספרים וכו')
 5. מאמרים/עבודות שכתב יואב בר-אל ופורסמו בכתבי-עת.
- ב. אינדקס של כל הרצנויות שכתב בר-אל בעתונים: "ידיעות אחרונות" ו"הארץ" בשנים 1959-1968.

בין השנים 1959-1968, שמש יואב בר אל כמבקר אמנות של עתון "הארץ", ותקופה קצרה מתקופה זו גם של "ידיעות אחרונות". מקריאת הבקורות והרצונות לקטת את התייחסותו אל נושאים אחדים הקשורים בהתפתחות האמנותית בארץ באותה תקופה. ניתן לחלק את החומר הכתוב לשתי חטיבות שונות:

- א. כתיבה על אמנים וזרמים מתולדות האמנות.
- ב. התייחסות למתרחש בתחום האמנות בארץ.

להלן פרוט יתר:

א. כתיבה על אמנים וזרמים מתולדות האמנות:

גם חטיבה זו ניתן לחלק לשניים:

1. כתיבת מאמרים על אמנים ידועים מתוך ההסטוריה של האמנות. ההתייחסות אינה בהקשר לתערוכות שהוצגו בארץ, אלא לרגל הולדתם/פטירתם וכדומה. הרשימה כוללת אמנים כדלקרואה, ואן גוך, פול קליי, אוגוסט מאקה, פיקסו, ארכיפנקו ואחרים. פרק זה תופס את החלק העשירי מתוך הבקורת הכללית.
2. התייחסות לזרמים ומגמות באמנות מודרנית בת-זמננו. התייחסות זו נכתבה לרוב בעקיפין, דהיינו בהתייחסות לבקורת על אמן ישראלי ובהשוואה אל אמנים/זרמים הפועלים בחו"ל.

ב. התייחסות למתרחש בתחום האמנות בארץ:

חטיבה זו ניתן לחלק לשלוש מגמות שונות:

1. החלק הארי בכתיבה של יואב מתייחס לבקורת אמנות ישירה על תערוכות של אמנים בודדים או תערוכות קבוצתיות. בתחום זה של הבקורת הישירה יש לציין את הדברים הבאים:
נכרת ההתייחסות הרצינית, ובולטת הנימה של אחריות אישית בכל הנוגע לתחום זה. הבקורות כתובות במבנה לוגי ברור, המתפתח מן הקל אל הכבד, השפה מרתקת, עסיסית ועם זאת ברורה ומובנת לא רק לאנשי מקצוע. יש נסיון כנה, והצלחה בצידו, להבהיר את התערוכה ולנתח אותה, ומשום כך ניתן לראות בבקורת גישה דידקטית בולטת, שלעיתים נשמעת כמו "מרשם לציור נכון". אני משערת שאמנים לא בטוחים בעצמם חששו מנוסח כתיבה כזה שהעמיד את עבודותיהם תחת זכוכית מגדלת וחשף כל פגם ועם זאת היה בכתיבה זו יושר מקצועי מושלם, ובודאי עזר לאמנים מסוימים לראות את עבודתם באור נכון.
2. צד נוסף בכתיבה של יואב הן הצגת עמדותיו בנושאים ועניינים שקשורים בתחום הארגוני, מינהלי של חיי האמנות בארץ ושאפשר בהחלט להגדירן כמבקר שאכפת לו. למשל: יואב מציג עמדה על הלימודים במכונים לאמנות, על מדיניות מוזיאון תל-אביב, על הדרך בה יש לנהוג ביחס למשלוח תערוכות

לחול"ל וארגון תערוכות מייצגות של אמנות ישראלית בארץ, על הפעילות באגודת הציירים, ואפילו על בעיית "המברכים" בפתחות של תערוכות. בנוסף, יואב יוזם שיחות על "כיעור נוף הארץ", על הדרך בה יש להציג פיסול, על הארכיטקטורה של גן הפסלים במוזיאון ישראל ושל היכל הספר, ובקורת על ספרים, אלבומים וכדומה.

3. כוון שלישי בכתיבה של יואב היא הכתיבה בעלת האוריינטציה המכוונת: יש לציין, שהכתיבה המכוונת, אינה תופסת מקום מרכזי מבחינה כמותית אלא מבחינה איכותית. אמנם, רק כתבות אחדות עוסקות בכך, או כוון זה חשוב בתפיסתו כ"מבקר משפיע".

כתיבה מכוונת קשורה בזרמים שפעלו בארץ בתקופה שבה החל יואב כותב כמבקר אמנות. הצגת דעותיו על הזרמים הללו מחד, עם מתן הכוונה, עידוד או דחיפה כלפי זרמים אחרים, התנסויות חדשות ופתיחות כלפי זרמים בינלאומיים, נעשית במודע ובמכוון כדי לשנות דברים ולכוון את מהלך ההתפתחות האמנותית בארץ. יש בכתיבה זו מידה רבה של רצון לפרוץ את מעגל "הזרם הלאומי" שבו התבטאו מיטב אמני הארץ, לקראת החדש, הבלתי ידוע, האקספרימנטלי אך לא בחיפוש לשם חיפוש אלא לקראת מציאת האני האיש, החווייתי שידבר גם אל הצופה. (יואב מזכיר לעיתים את בעיית האבסטרקט הלירי כזרם לא קומוניקטיבי).

בהקשר לכוון זה בכתיבה של יואב, יש לציין פרט נוסף: המוערכות של יואב בחיי האמנות בארץ באה לידי בטוי בכוונים אחדים שעדיין לא נחקרו: יואב שמש כמבקר אמנות אך גם כמרצה, כעורך תכניות ברדיו ובטלוויזיה וגם כאמן. הקשר שלו כאמן שהשתייך לקבוצות והתארגנויות שונות חיזק את כתיבתו בעבודה אישית מחד וכן ע"י מתן עידוד ובקורת אוהדת לקבוצות, זרמים ואמנים שעסקו בהצגת עבודות שונות מהזרם השולט אז.

המגמות הניכרות בכתיבה של יואב:

א. בקורת על האבסטרקט הלירי:

פעמים אחדות מביע יואב הסתייגות נמרצת לעובדה שסגנון האבסטרקט הלירי שטף את רוב האמנים בארץ. יואב שולל סגנון זה בעיקר כשהוא מופיע בדור הממשיכים, ולא אצל המייסדים, ואצל כאלו שנתפסו לסגנון בשל היותו באופנה, בעוד שלחלק גדול לא התאים סגנון זה לאשיותם.

נקודה נוספת שבגללה תוקף יואב את האבסטרקט הלירי קשורה בהוראה של מורים, ממיסדי הזרם, שלימדו במכוני האמנות את תלמידיהם להעתיק את הסגנון וציידו את תלמידיהם בשיטה בלבד.

ב. עידוד בכוון התנסויות חדשות וזרמים בינלאומיים.

בר-אל תוקף את הזרם הפופולרי ביותר בארץ. מהן האלטרנטיבות שהוא מציע לאמנים לפנות אליהן?

מגמה בולטת ניכרת בעידוד כלפי זרמים שפעלו באותה תקופה באירופה ובארה"ב:
אמנות החומר, ריאליזם חדש, אמנות הפופ, אמנות קינטית, אמנות אופטית,
אסמבלג', אמנות סוריאליסטית, אבסטרקט גאומטרי וכדומה.
בעיקר מעודד יואב את העמקת החיפוש בתחום האישי – גם במופשט לסוגיו.

חלקתי את הכתיבה של יואב לפרקים אחדים בהתאם לנושאים. את דברי הסמוכין
הבאתי בגוף הפרק בשלמותן:

פרק א': יחסו של יואב לקבוצת "אפקים חדשים" ולאבסטרקט הלירי.

פרק ב': יחס יואב למכוני ההוראה לאמנות ולמכון אבני בפרט.

פרק ג': יחס להתארגנויות אחרי "אפקים חדשים" (מגמות 1; תצפית, עשר פלוס).

פרק ד': יחס לזרמים חדשניים: פופ, אופ, התייחסות לחומר, סוריאליזם).

פרק ה': הגדרת אמנות בת זמננו.

א. קבוצת "אפקים חדשים" והאבסטרקט הלירי

11 שנים לאחר הווסדה של קבוצת "אופקים חדשים" שפעלה בארץ בצורה דומיננטית ביותר בהצגת תערוכות רבות משתתפים ובהקמת דור המשך של תלמידים, כותב יואב על הקבוצה בשני מישורים: מצד אחד הוא מעריך את התרומה של הדור הראשון לציור המופשט בארץ, מאידך הוא תוקף את הקפאון והסגנון האחיד שאינם ממלאים יותר אחר יעודם.

הערכה למייסדים; תקיפת הממשיכים:

יואב מעריך את קבוצת "אפקים חדשים" בשל התרומה שתרמה לציור הישראלי.
- הוא מציין שהם היו האוונגרד של תקופתם שנשאו העזה ותוקפנות שעוררה עניין ומבחין בערכם כפורצי הדרך למופשט בארץ.
בעיקר מתייחס יואב בדברים אלו לדור הראשון, דהיינו למשולש: זריצקי שטרייכמן וסטימצקי.

ב-22.5.64 כותב יואב ב"הארץ" בהקשר לתערוכת אריה פיין:

" מגמת המופשט הלירי, בקטביה השונים מהאימפרסיוניזם המופשט ועד האכספרסיוניזם המתון המופשט, הפכה הרבה, תודות לכוחו הסוגסטיבי של זריצקי לאסכולה המופשטת המגובשת ביותר בציור הארץ. מחשובי הציירים בארץ, ביניהם שטרייכמן סטימצקי ורבים אחרים, פלסו להם נתיבים אישיים משלהם במסגרת אסכולה זו. כמורים ומחנכים העבירו אמנים אלה את בשורת המופשט הלירי גם לדורות של תלמידים שניסו אף הם לתרום כפי מידת יכולתם וכשרונם להשגי האסכולה."

אך, כבר בחודש הראשון שבו מתחיל יואב את התפקיד שלו כמבקר אמנות הוא תוקף את קבוצת "אפקים חדשים" בכתבה שכותרתה: "אפקים מצטמצמים" (ידיעות אחרונות, 24.4.59). הוא כותב:

"... מלבד הזכות ההסטורית של "אפקים חדשים" כפורצי דרך לציור המופשט, לא נשאר דבר המבדיל בינם לבין שאר ציירי האבסטרקט. עובדה זו מעמידה בספק את עצם זכות קיומה של "אפקים חדשים" כקבוצה נפרדת. ועוד מציין יואב בכתבה זו "שהתערוכה התשיעית במנין תערוכות "אפקים חדשים" המתקיימת עתה, 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 ממיסדי הקבוצה. צעירים אלו יחד עם מספר ותיקים שעוותו את דמותם כדי להתאים עצמם ל"קו" תורמים רבות לרפיון המתח ולרדידות, שהם אולי הקו האופיני ביותר בתערוכה זו.

"נעלמה כליל אותה העזה, תוקפנית במקצת שעוררה עניין רב כל כך בתערוכות הראשונות ובמקומה בא שובע של השגת מטרה, הרחוק מאד להיות מוצדק".

יואב מסיים את כתבתו, לאחר שהוא מונה אמנים אחדים שבולטים על רקע אחיד זה כזריצקי, ווקסלר, דנציגר ואחרים, במשפט זה:

"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."

יואב אינו מבקר רק את קבוצת "אפקים חדשים" ש"לא נשאר דבר המבדיל בינם לבין שאר ציירי האבסטרקט", אלא את דור הממשיכים הנתונים תחת השפעת מוריהם ויוצרים באחידות לא ברוכה" (24.4.59). אמנים צעירים, הוא מציין באותה כתבה הנתונים להשפעתו של זריצקי, שציורו "ספוג פיוט עדין האופייני לצייר זה", אינם מסוגלים לגלות אף שמץ מרגישות זו ומייחוד אישי בציוריהם. הם מצליחים להגיע לכל היותר לחקוי טכני חיצוני עקר, מאחר שחסרים להם התוכן הפיוטי וחוש השיפוט העדין של זריצקי. (24.4.59)

את הבעיה של השתייכות לזרם המופשט הלירי, ואת הנהירה של רבים אחרי הזרם כסגנון יחיד מבלי להבינו מזכיר בראל פעמים אחדות. ב-24.459 הוא כותב:

"היו אחדים שניסו לאנוש את עצמם לציור מופשט, מבלי שהיתה להם ההכנה המלאה למשמעותו של זרם ציור זה".

ב-22.5.64 (הארץ, אריה פיין) הוא מציין:

בהיותה אחת מהאסכולות הראשונות שהתבססו בזמן שבארץ היה עדיין כל ענין הציור המופשט בבחינת חידוש, רכשה אסכולת המופשט הלירי נלווים רבים, גם מבין אותם ציירים – ביניהם ותיקים (כליאון פיין) שבמסגרת אחרת, יתכן מאד שהיו מפתחים דרך בטוי אחרת, התואמת יותר את מזגם האמנותי".

וב-27.9.63 בכתבה על "תערוכת ציירות" בגלריה כץ הוא מכנה את עבודתן "כאקדמיזם מופשט" הגרוע מאקדמיזם רגיל ומציין שאין להבחין בין הציירות אך ניתן להבחין שלמדו אצל מורה אחד וממנו קבלו שיטה.

את בעית ההוראה והמורים המלמדים את תלמידיהם את הסגנון נקרא בפרק הבא.

יחס להוראה ולמכון אבני במיוחד

על יחסו השלילי של יואב בר-אל אל יחסי המורה-תלמיד בכלל ואל הנעשה בין כתלי מכון אבני בפרט, ניתן לגלות בכתיבה שלו פעמים אחדות. לפעמים אלו רמזים לא ישירים ואיזכורים בלבד, אך ב-23 ביולי 1965 במסגרת בקורת על תערוכת שתי תלמידות יוצא יואב בהתקפה גלויה וישירה יותר על דרך הלימוד במכון אבני. על יחסו השלילי של יואב להוראה, ניתן ללמוד גם מהעובדה שאף על פי שהוא עצמו למד במכון אבני תקופת לימודים מסוימת, אין הוא מציין תקופה זו בתולדות חייו, או בקטלוגים למינהם. תקופת לימודיו מוזכרת בראיון שכתב גבריאל טלפיר ב'גזית' ביוני-יולי 1965. הוא כותב:

"ב-1957 למד זמן קצר במכון ע"ש אבני. אך לא מצא שם את מבוקשו: הוא חפש "כלים" והמורים במכון הורו שיטות".

הבקורת של יואב על הלימודים במכון אבני מופיעים כבר בכתיבה הראשונה שפרסם בעתון. ב-3.4.59 הוא כותב ב"ידיעות אחרונות" על אמנים בשם עמנואלה, בוגרת אבני:

"האמנית הצליחה להשתחרר מאסכולת האקספרסיוניזם הלירי המאפיינת את רוב חבריה ללימודים במכון אבני".

בבקרת על נסים זלאיט מ-3.11.61 ב"הארץ" הוא מרחיב את הדיבור אודות הלימודים במכון ומגרועותיהם: "הלימודים במכון אבני מלמדים את התלמידים את הצד הטכני הצורני והצבעוני, אך לוקים בכך שהם מגבילים את החופש והספונטניות ואת הנימה האישית, שהיא הנותנת לציור הלם תוויטי והיא הבוחן החשוב והקובע מכל ביצירה אמנותית".

ב-19.8.62 כותב בר-אל על חיותה בהט. בהקשר לעבודותיה הוא מנתח את ההבדל שבין הלימוד של אמן רנסנס לבין דרך הלימוד של אמן בן-זמננו. בר אל מציין שלמוד המופשט דורש מהתלמיד עיכול של ערכים פורמליים מבניים שעליו למסרם בספונטניות ובחופש מכסימליים. בהקשר זה הוא מציין גם את הפרובלמטיות בבחירת אסכולה – משום שהתלמיד עדיין אינו מבחין אם היא תואמת את אופיו וגם הערכים הפורמליים אינם מוחלטים והם פרי ההשגים של המורים באסכולה".

ב-27.9.63 דן בר-אל בבעיה של ארבע תלמידות שניתן להבחין שלמדו אצל מורה אחד ולזהות את המורה, אך אין להבחין בין התלמידות עצמן. הן קבלו שיטה או סגנון ואותו הן מחקות מבלי לבטא עולם אישי ומיוחד.

ב-23.7.1965 יוצא יואב שוב במיתקפה על בעית ההוראה באבני בהקשר לתערוכתן של שתי אמניות בשם: מרגוט זמיגרוד ופדורה קפוסטה והוא כותב:

"יתכן שרשימה זו היא חמורה יותר מההכרחי, אך סמיכותה של תערוכתן של פדורה קפוסטה ומרגוט זמיגרוד לתערוכה של תלמידי המכון ע"ש אבני (שהתקיימה לפני שבועיים בביתן אלחריזי) מצביעה בצורה נמרצת ביותר על שני מפגעים, שחשיפתם מצדיקה אפילו את ההסתכנות בעיוות

דין מסויים. יש כאן שתי סכנות שיש צורך להצביע עליהן במלא הדגש
האפשרי:

א. מסתבר שמורים לציור, שהיו ציירים אוואנגרדיים מובהקים, מקימים דור תלמידים, שהוקנתה להם גישה אקדמאית במשמעות הגרועה של המושג. דומה שיש להעדיף ציור עצמאי - אפילו הוא מגומגם בתחילתו - על ציור אלגנטי, חלקלק סאלוני טכני, אך חסר כל רמז לאשיות עצמית. מוכרת לי היטב הטענה המקובלת, לפיה מקבלים תלמידים, בראשית דרכם, את נוסחאות מורם, ולאחר מכן בהמשך דרכם, יגיעו מאליהם לכיוונים אישיים יותר. אמיתותה של טענה זו מוטלת בספק רב מאד: דוקא פרנץ פון שטוק, צייר אקדמאי ורומנטי מובהק, פיתח וטיפח אצל תלמידו פאול קליי את המיוחד לתלמיד - למרות שדבר זה היה מנוגד לכל דרך ציורו של פון שטוק עצמו; ודוגמאות כאלה יש לעשרות. אך אפילו נקבל טענה זו כאמיתית, ספק רב הוא אם תוקפה חל על ציור מופשט בן-ימנו. מתקבל הרושם שבמקום כלים, מקנים לתלמידים סגנון. פעם, בעבר, יתכן שלא היה בכך אסון גדול (אם כי גם אז לא היה זה רצוי) אך עתה, כשהמדובר הוא בסגנון מופשט - ולא סתם ציור מופשט, אלא מופשט לירי ואכספרסיוניסטי מתון, שהם אישיים בתכלית - נהפך הדבר לאבסורד. סגנון כזה אין לומדים - יש להגיע אליו. מה שרכשו חלק מהתלמידים הוא קליפה חיצונית וטכנית במשמעות המצומצמת ביותר. תערוכתן של שתי הציירות ושל תלמידי המכון ע"ש אבני היא מדכאה מאד מבחינה זו: אנשים, שרובם מוכשרים ורגישים למדי, משתמשים בשתי גירסות של סגנון אחד. (יש לאחר ככלות הכל כמה מורים במכון). בעוד שלחלק ניכר מהם אין סגנונות אלה מתאימים כל עיקר. המופשט הלירי והאכספרסיבי המתון אינם ככלות הכל, הכיוונים היחידים במאה העשרים! ואפילו אינם הכיוונים החשובים ביותר. היכן היו מיוצגים כל הכיוונים האחרים - ויש עשרות כאלה בתערוכות הנדונות? איך קורה שבין תלמידים כה רבים, אין אפילו אחד הקרוב למופשט גיאומטרי, "פופ ארט", אסמבלג' סוריאליזם או עשרות גישות אחרות, חשובות יותר או פחות?.

ב. דומני - והדבר יפה לתערוכת שתי הציירות בעיקר, אך כמסתבר גם לתערוכה השניה המוזכרת - שעבר זמנן של התערוכות, שנראו כוריאציות אינסופיות על ציור אחד. היתה נטיה כזאת לפני זמן לא רב, וכנראה נוצר בלבם של כמה ציירים הרושם, שבדור המסחר והסרט הנע חייבים ציורים להיות דומים זה לזה כטיפת מים - אחרת חס וחלילה יואשמו בחוסר סגנון. יש לבשר לציירים אלה שוריאציות אינסופיות אלה, אינן סגנון אלא נוסחה - בדרך כלל נוסחה טכנית, לעתים קרובות ריקה, ולעיתים קרובות עוד יותר - משעממת.

בתחילת כתבה זו מפנה יואב את דבריו אל שטרייכמן כמורה והוא כותב:

"ציוריה של מרגוט זמיגרוד נושאים חותם כה ברור של שנות למודיה במכון לציור ע"ש אבני, או ליתר דיוק של מורה הצייר יחזקאל שטרייכמן, עד שמתעוררת נכחם בעית לימוד הציור במלוא היקפה. דברים אלה אינם מופנים אל שטרייכמן הצייר אלא אל שטרייכמן המורה. אם ללמד ציור פרושו להקנות לתלמיד הצמא את המנייריזם של המורה... וכשהמורה מרשה דביקות כזאת, ומסתבר שאפילו מעודדה, הרי מוטל עליו חלק ניכר מהאשם. ציוריה כה קרובים לאלה של המורה עד שרק פלא הוא שלא חתמה עליהם בחתימתו... מבחינת ציור אין מרגוט זמיגרוד יש שטרייכמן..."

ג. יחס להתארגנויות אחרי "אפקים חדשים"

את קבוצת "אפקים חדשים" תוקף יואב כבר בשבוע הראשון שהוא כותב לעתונות. אם כן, כמה רואה יואב את האלטרנטיבה למופשט הלירי? עידוד ראשון להתארגנות של קבוצת אמנים ניתן ב-5.10.62 לקבוצה בשם "מגמות 1" המציגה בגני התערוכה בתל-אביב. יואב מפרסם שתי כתבות בעתונות (אע"פ שבאותו תקופה הוא כותב רק לעתון אחד) האחת ב"הארץ" ב-5.10.62, והשניה ב"ידיעות אחרונות", ב-19.10.62 בפסבדונים: יואל בר. וברשימה זו הוא כותב:

"תערוכת 'מגמות 1' הוצגה בגני התערוכה בת"א. אפשר לראות בה המשך ותוצר של תסיסה שהחלה עם תערוכת 'אפקים חדשים', אך לקבוצת 'מגמות' אין צורך להוכיח עתה את הלגיטימיות של הציור המופשט. משתתפי 'מגמות' הם: שמעון אבני, אברהם אופק, פנינה חזן, צבי טולקובסקי, אורי רייזמן, רפי לביא ויגאל תומרקין. אלו צמחו וגיבשו את תפיסותיהם האמנותיות כשהמופשט כבר לא היה שנוי במחלוקת ובאו על הציור המודרניסטי בדרך הטבעית והחופשית ביותר כאדם הבא אל שלו. 'משתתפי תערוכת 'מגמות' נטלו את הכלים מהציור המסורתי ומהציור המודרניסטי כאחד ויצאו, כל אחד לפי מזגו ואופיו, לגבש תפיסה אישית. ממראה התערוכה מסתבר שכרטיס משתתף בתערוכה יתן לאמנים שעמדו בתביעה הכפולה של הישג אישי מגובש ויצוג מגמה בציור הישראלי הצעיר היום. אין תימה, איפוא, שאפשר למצוא בתערוכה זו ציור פיגורטיבי ליד ציור מופשט וציור המטפל בצורה מסורתית במדיום צבע השמן ליד יצירה בה משתמש האמן באמצעים טכניים חדישים וחמרים שונים. 'ציירי 'מגמות' – אינם פועלים אם כך במסגרת אסכולה אחת, או תפיסה תיאורטית מוסכמת, אלא היפוכו של דבר, הרפתקאה אישית של האמנים והשגים אישיים המייצגים את רוב המגמות הרווחות בציור הצעיר בארץ, להוציא את המפשט הגיאומטרי שבאמת אינו מקובל ביותר בארץ, אם כי יש מספר אמנים ישראליים הפועלים בדרך זו. 'כמעט כל המשתתפים מוכרים פחות או יותר לקהל שוחרי האמנות בארץ ותערוכה מקובצת זו מאפשרת להציף למתרחש כרגע בחדרי הציור של האמנים, שבמדה רבה יקבעו את דמותו העתידה של הציור בישראל. (לכתבה מתלווה רפרודוקציה של רפי לביא). בבקורת שפורסמה ב-5.10.62 יש יותר פרוט על כל משתתף ומשתתף ובהדגשה 'שאמנים אלו מייצגים את העילית של המשמרת הצעירה בארץ'."

שנה וחצי לאחר הופעת "מגמות 1" כותב יואב על התארגנות של קבוצה חדשה: "תצפית" – "ציור ופיסול ישראלי". השיבות הכתבה בכך שהיא מעלה שוב את השאלה "האם הושגו המטרות של קבוצת 'אפקים חדשים'? והתשובה שלו חיובית לחלוטין. מהי קבוצת תצפית ומטרותיה? יואב מסביר:

"תצפית" 1964 (תערוכת ציור ופיסול ישראלית 1964) אינה דומה לרוב התערוכות הקבוצתיות שבהן נתברכה הארץ. ראשית, חברו בתערוכה זו 29 ציירים ופסלים, שרבים בהם הם ממיטב היוצרים שדה האמנות הפלסטית בארץ וממעצבי דמותה. שנית, אין זו תערוכה שאורגנה מגבוה ע"י יזמה חיצונית, אלא תוצאה של פעילות פנימית, בין האמנים לבין עצמם. אכן, תגובה 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 בטוה התקופה בה הם חיים, היא שפת האמנות המופשטת.

ב. מלחמה במה שאנשי תצפי"ת קוראים "גישה ספקולטיבית לאמנות, מסחר בתודעה יהודית, שמוש בסמלים אשר אבדו את משמעותם זה כבר, שימוש באימפרסיות חיצוניות ותאור חיצוני של עצמים ודמויות".

ג. הצורך בבמה משותפת בה יוכלו להציג "באור נכון ברוח בלתי פשרנית" את פרי יצירתם. (כל הציטאטות הן מתוך ה"אני מאמין" של חברי הקבוצה המופיע בשער הקטלוג). לשון אחרת: מלחמתם של חברי קבוצת תצפי"ת היא כפולה: למען ביטוי בלעדי בשפת האמנות המופשטת ונגד התייחסות אל יצירת אמנות לפי נושא, שאותו היא מתימרת לתאר.

"למעשה זהה ה"אני מאמין" זה של חברי תצפי"ת לשל קבוצת "אופקים חדשים" בגלגוליה המאוחרים. זהות זו אינה מקרה: 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 הפלאסטית 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 פיגוראטיבי, אפשר למצוא שניים המציירים בשיטה מופשטת. אפילו בקרב האספנים הרציניים, בעלי ההבחנה, הנטייה היום היא דוקא לצד האמנות שעד לפני מספר שנים מועט היתה בחינת "אוונגרד".

מה, אפוא, 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 היא שאלה הם מעטים יחסית, וכפי שהתבטא אחד הצופים בתערוכה: התערוכה קצת מיושנת, אך ברמה גבוהה מאוד" אך הם בכל זאת ישנם.

"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 יותר. זיקוק כזה ישנה בלי ספק את שיווי המשקל הפנימי של תערוכה זו - פחות נספחים לאסכולות ויותר אמנים בעלי כוון אישי ובולט... ותפקידה העיקרי הבחנה בין החסידים אמיתיים לכוזבים.

השם תצפי"ת 1964 מרמז לתצפי"ת 1965. דומה שתערוכה כזאת יכולה להיות ארוץ מרכזי עבור מוקירי אמנות לסוגיהם, וכבר עתה כדאי להתחיל בהכנות לכך.

ברשימה על תצפי"ת מופיע משפט שאת הרעיון בו פיתח יואב ימים אחדים לפני תערוכת תצפי"ת במאמר הנקרא "האוונגרד והאמנות הפלסטית בישראל" מ-17.4.64. הרעיון הוא שחשובה יותר עבודתם של אמנים בודדים ורמתם האישית שיפתחו כוון אישי בולט יותר מאשר מסגרת אסכולות.

במאמר זה דן בר-אל בתופעה הקשורה בתפיסת האמנות הן בעולם והן בארץ והיא המעבר מתפיסת ראליה אובייקטיבית לתפיסת מציאות סובייקטיבית. מעבר זה מביא לתהליך אינדיבידואליזציה גדל והולך. בעולם בו הנטייה היא בכוון אישי - נסתיימה תקופת האוונגרד במובנו המקובל (פריצת חלוצי) ויש פריצה של יחידים, אך אין סלילת דרך להמונים. פריצת הדרך היום היא התמקמות במקום לא מיושב ואינה הרחבת גבולות. את האוונגרד החליפה תקופה של העמקת השגים, לא קבוצות אלא יחידים. לא מתח וסנסציה ולא שטאן - אלא עמקות והרחבת התפיסה האישית - תקופת הגדלה והרחבה במקום הצמצום שאפיין את "תקופת האוונגרד".

ולאמנים המתלבטים בבעיה של מקורות מציע יואב ל"חפש את המסורת בהסטוריה של הציוור ולא באסכולה קרובה. עם כל ההערכה האישית שאפשר לרחוש לאמנים, שהם גם מורים, נדמה שתמיד יפיק האמן הצעיר המתפתח יותר תועלת מבחינת תפיסה ציורית אם יסתמך על רמברנדט, מיכאלאנג'לו דירר וגרינוולד, ולא דוקא על מורהו המודרני."

נושא אחר שמעלה יואב במאמר זה הוא: האם אפשר להציג את החזרה לפיגורטיבי כאוונגרד חדש? ותשובתו היא שלילית. יואב מסביר:

"מהפכת המאה ה-20 אינה הציוור המופשט אלא הוא נובע ממנה והוא סימפטום שלה. הראיה של תקופתנו כוללת גם ראית הבניות וגם פיתוח של מושא דמותי. העדפת המופשט באה בגלל הרצון להציג תבניות בטהרתן. החזרה לפיגורציה היא פיתוח סביר והגיוני של המושגים שנקנו מכוח האמנות המופשטת, והדמות שמתחילה להופיע לא חוזרת כחזרה לפיגורטיבי, אלא כהרכבת משפטים מבטויים שנקנו בעזרת המילון המופשט. כך מופיע הדמוי לדמות בציוור הצעיר בארץ: בפיתוח החוקיות הציורית של המופשט ובהרחבת התכנים והעמקתם."

בקורת חיובית ואוהדת זוכה קבוצת +10. אמנם, יואב כותב על שתי תערוכות בלבד מתוך 10 התערוכות של קבוצה זו. בעוד שבחלק מן התערוכות הוא משתתף בעצמו (ב-4 תערוכות ולפיכך הוא מנוע מלכתוב, וחלק מהתערוכות של הקבוצה התקיימו לאחר שיואב סיים את תפקידו כמבקר אמנות.

בהקדמה לתערוכת +10 "עבודות במימדים גדולים" שהתקיימה בביתן אלחריזי כותב יואב ב-25.2.66 ב"הארץ"; על הבעיה של זרם או שיטה שברגע שהתמסדו הם מאבדים את "יעילותם כמדיום להעברת חוויות". יואב מסביר שנגע השעמום אשר פשה בתערוכות בארץ מסוכן יותר מחוסר ידע טכני, ורואה בקבוצת +10 נסיון לשבור את השממון. ויואב מציין שלא רק שהתערוכה אינה משעממת, היא מציגה לראשונה הדים מזרמי אמנות התופסים עתה מקום כה חשוב בארה"ב ובאירופה – אמנות ה"פופ", האובייקט, האמנות בה משתתף הצופה באורח פעיל וכו'".

כערך חיובי מציין יואב את העובדה ש"לקבוצה אין דגל רעיוני, היפוכו של דבר, חבריה תומכיה באינדיבידואליזם גדול ככל האפשר... ומטרת הקבוצה להמריץ את האמנים לפעילות ואינטנסיביות רבה יותר גם בשטחים שברגיל לא מזדמן לעסוק בהם."

גם הכתבה השניה של יואב על קבוצת +10 שהתפרסמה ב"הארץ" ב-28.10.66 היא גדולה ומפרטת את שמות האמנים המשתתפים ובקורת על כל אחד מהם כמו בכתבה הקודמת. בבקורת הכללית על התערוכה כותב יואב:

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

יואב מתייחס בכתבותיו אל זרמים ואמנים בודדים שפועלים בעולם ומציגים גישה חדשה בעבודותיהם. את דבריו אודות זרמים חדשים מציג יואב לרוב בהקשר לתערוכות של אמנים צעירים, או בוגרי מכונים להוראה כשהוא מתלונן על כך שזרמים אלו אינם מצויים בין המוצגים בתערוכות.

ב-23.7.65 יוצא יואב במיתקפה ישירה על מכוני ההוראה, ועל מכון אבני בעיקר והוא כותב:

"המופשט הלירי והאקספרסיבי המתון, ואינם ככלות הכל כיוונים היחידים במאה העשרים! ואפילו אינם הכיוונים החשובים ביותר. היכן היו מיוצגים כל הכיוונים האחרים – ויש עשרות כאלה – בתערוכות הנדונות? (הכוונה לתערוכת תלמידי המכון ע"ש אבני שהתקיימה שבועיים לפני כן באלחריזי) איך קורה שבין תלמידים כה רבים, אין אפילו אחד הקרוב למופשט גיאומטרי, "פופ ארט", אסמבלג' סוריאליזם או עשרות גישות אחרות, חשובות יותר או פחות?"

שבועיים לאחר רשימה זו ב-13.8.65 במסגרת בקורת על תערוכת "ציירים צעירים" בהלנה רובינשטיין למרות שיואב משבח את הרמה הגבוהה של הציירים ומציין שהם פחות צמודים לדוגמטיות ולאסכולות מקובלות, ולמרות שרבים עדיין קשורים ויונקים מהמופשט הלירי הרווחת כ"כ בישראל – הרי הם טבועים בחותם של חיפוש עצמאי וגוון אישי. עם זאת כותב יואב:

" למרות הנטייה הכללית למציאת נתיבים עצמאיים אין בתערוכה כמעט כל הד לחיפוש 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 בארה"ב או באירופה מגיעים לארץ תוך זמן קצר ביותר, יש אולי משמעות רבה מאוד לעובדה שבתערוכת ציירים צעירים, שדוקא הם כרגיל הראשונים המגיבים על זרמים חדשים - אין כמעט כל זכר לאמנות האסמבלג', ה"פופ ארט" או אמנות אופטית. יש לשער שהעדר ייצוגם של זרמים אלה בתערוכה הנוכחית מהווה סימפטום בעל חשיבות ומשמעות מיוחדת במינה: הפסימיסטים עשויים לטעון שיש כאן רמז לקפיאה על שמרים ושביעות רצון עצמית - שאפילו היא מוצדקת במידה מסויימת, 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 בכל תזרזום חדשני, המופיע בקצה זה או אחר של העולם, גם אם הם מעוררים עניין"

יואב מתלונן על כך שגם באגף המופשט אין כל ייצוג לכל סוגי המופשט והוא ממשיך:

"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."

התייחסות לחומר

בכמה מכתבותיו של יואב בראל אנו מוצאים התייחסות אל החומר והבנת חשיבותו בתור כזה.

בכתבתו מ-15.7.60 ב"הארץ" על יהודה בן יהודה הוא כותב:
"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.

חיפושי החומר עוררו מהפכה מסוימת בציור המודרני. סימנים ראשונים לתפיסות אלה אפשר למצוא בציוריו של פול קליי, אך לבטוי חדש ומלא הגיעו רק עתה באמצעות קבוצת ציירים ספרדים צעירים שבראשם עומדים טפיאז, קויקסאר ופאיטו, זוכי הפרסים בבינלות 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 דווח מוגבל ומסוים של דמויי החומר - או במקרה אחר אשליה של ה"דבר", מנסה הגישה החדשה לתת לחומר לספר את סיפורו ולמסור ע"י כך את מלוא מערכת האסוציאציות המתעוררות בדחף החומר ללא מדיום טכני מתווך...
אך המייחד את בן יהודה הוא שילובם של חמרים אלה בצבעים של 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... משום שצבעי המתכת אינם יוצרים אפקט של גוש סטטי, וניתנים בנקל לשילוב בתנועה..."

ב-11.11.60 כותב בראל על תערוכתו של יוסף יעקב:

"יוסף יעקב מציג כ-30 ציורים בגישת החומר, המופיעה לאחרונה יותר ויותר באולמי הגלריות והתערוכות. כרוב הגישות של הציור המופשט מתגלה גם אצל יוסף יעקב הנטיה הברורה לדחוק את התוכן ולהציב במקומו את הצורה. (במקרה זה הרקמה החמרית). אין כל רע בגישה זו אם הצור או החומר באים כדי לעורר אסוציאציות מוחשיות או ברורות יותר, הקשורות בתוכן מסוים, אולם כאשר טכסטורה כזאת באה כמטרה ולא כאמצעי, הריהי מקבלת משמעות של פרט מתוך ציור ריאליסטי, שהוגדל ללא כל פרופורציה לחשיבותו, הן התכנית והן הצורנית. אמנם אפשר לטעון טענה דומה גם כלפי רוב הזרמים בציור המופשט כאכספרסיוניזם מופשט, ציור גיאומטרי ודומיהם, אלא שלא כבקודמים לו, אפשר להבחין בציור החומר, ברגע שהוא מוגש כמטרה, בהתחמקות ברורה מבעיות הציור היסודיות כצורה, צבע, דינמיקה וכו'. כלומר, כל כוון החוויה, העשוי להתעורר מהכרתו או השארתו של הסדר הפנימי ביצירה הפלאסטית, נעקף כדי למסור מערך אסתטי מצומצם, שבסיכומו של דבר אינו דוקא פרי דמיונו של הצייר, אלא יותר הגדלת פרט ריאליסטי כגון לוח צבעוני מתקלף בשמש או טיח סדוק המהווה טכסטורה. אין כל האמור לעיל בא כדי לשלול ציור חומר, אלא כדי לציין שיש להבחין היטב בין השמוש בחומר כאמצעי להשגת מערך אסוציאטיבי, הקשור בתוכן, ובין הפיכת אמצעי זה למטרה אסתטית. השמוש בחומר מאפשר לאמן את השימוש באמצעי חדש וחשוב, אך כל שימוש כזה כאשר הוא מנותק מתוכן, נהפך לעקר.
... כל זה אינו מספיק למלא את מקום התוכן הצורני של הציור המופשט ובודאי אינו משמש תחליף סביר לתוכן רוחני."

על סוריאליזם

במאמר שפרסם יואב ב-30.12.66 ב"הארץ" בעקבות תערוכת הסוריאליזם שהוצגה בארץ, מבחין יואב בין שני מובנים של המינוח 'סוריאליזם': סוריאליזם במובן רחב וסור' במובן מצומצם. כותב יואב:

"המונח סור-ריאליזם שפרושו על-מציאות, הינו אמונה בהנחה, שמעבר למציאות המקובלת והיומיומית מצויה מציאות נעלה, מלאה ורחבה יותר. במובן הרחב יכנסו לקטגוריה זו אמנים שאמצו לעצמם את אמרתו של המיסטיקן לפיה כל עצם בעולם הוא בבחינת סמל המצביע על כוליות רחבה יותר והגילום האמנותי צריך להיות מעין סוגסטיה שתצביע לעבר מציאות על זו. חלק נכבד מיצירותיהם של אמנים כהירונימוס בוש, פיטר ברויגל, פיוסלי, גויא, ארצימבולדו, בקלין, אודילון ראדון, אנסור ורבים אחרים יכלל במובן הרחב".

"במובן המצומצם, הסוריאליזם הוא שם של זרם שנוסח ע"י ברטון ב-1924. גם זרם זה מבקש למצוא בטוי לאותה מציאות-על, שהוזכרה לעיל כמו בסוריאליזם הרחב, אך עושה זאת בצורה אחרת.

ההבדל העיקרי בין שתי צורות אלו היא התייחסות הסוריאליזם במובן המצומצם אל צורות המחשבה של המאה ה-20, כתורתו של הפילוסוף האגל, מרכס, פרויד ויונג.

האמנות, לפי ההסבר על דברי הגל, היא "דרך תפיסה חושנית של הרוח, המגשים עצמו באמנות ומתגלם באמנות" או כדברי הגל עצמו: "זוהר מוחשי של האידיאה". התנועה הסוריאליסטית מנסה לגלות את כוליות הרוח על פי תגליות פרויד על מבנה הנפש. כדי ליצור יצירה אמנותית אינטואיטיבית יש לסלק את הבקרה השכלתנית וליצור מילון אסוציאטיבי שמתגלה בחלום, הזיה, אסוציאציה חפשית ואפילו טרוף. בהמשך המאמר מציין בר-אל את האמצעים ביצירה הסוריאליסטית המתחלקים לטוטאליסטים ולוואריסטים, ואת האפקטים הבולטים ביצירתם כגון: שינוי במבנה החלל, הצגת חומר דומם כאורגני, ולהיפך, צרופים אסוציאטיביים לא-מקובלים, חזרה בוריאציות וכו'.

מכאן ואילך מתייחסת הבקורת לגבי אמנים המציגים עבודות בנוסח סוריאליסטי, בקרטיון זה של סוריאליזם במובן הרחב וסוריאליזם בהקשריו עם הדעות של התנועה הסוריאליסטית ואמצעיה.

על פי משפטים בודדים של יואב ניתן ללמוד על דעותיו על הסוריאליזם, והם:

1. הסוריאליזם כתנועה של ברטון – אינו מתאים לאמנים היום.
2. יש מקום לסוריאליזם במובנו הרחב, או סוריאליזם ספרותי.
3. הסוריאליזם בגלגולו המאוחר כולל חלק מהאמנות של האסמבלג', הפופ ואפילו חלק מהאמנות האופטית.

1. ביחס לסוריאליזם כתנועה אומר בראל ב-3.2.67 בבקורת על תערוכה בשם "דמוי ודמיון" שכוונת התערוכה היתה "להציג אמנים ישראלים הקרובים ביצירתם לזרם הסוריאליסטי" אך התברר שאין מספר אמנים שקרבתם לזרם זה ברורה די הצורך, התערוכה הורחבה לפיכך נקרא שמה "דימוי ודמיון" ועיקר הבעיה מצויה בתחום התיאורטי: איזה ציור יקבל כרטיס כניסה בתערוכה? והוא מוסיף:

"האמנים הישראליים, אינם יכולים להיות קשורים ישירות לקבוצתו של אנדרה ברטון: קבוצה זו התפרקה והסוריאליזם כקבוצה בעלת מצע רעיוני משותף, התפרק איתה".

2. סוריאליזם במובן רחב או סוריאליזם ספרותי: על יחסו החיובי של יואב להבעה בנוסח זה אפשר ללמוד מכך שיואב מונה את הסוריאליזם בין הזרמים שעל צעירים בוגרי מכון אבני לעסוק בהם (23.7.65).

3. בהמשך הבקורת של יואב על תערוכת "דמוי ודמיון" מציג יואב את דעתו ביחס להתפתחות המאוחרת של הסוריאליזם שנכלל באמנות האסמבלג', הפופ, ואפילו חלק מהאמנות האופטית. יואב מציין שמארגני התערוכה יכלו לבחור מכנה משותף אחר לתערוכה שמשום מה לא בחרו בו:

"... אפשרות אחרת למכנה משותף היה לבחור באמנים המשתמשים ביצירתם באלמנטים שמקורם בסוריאליזם של קבוצת ברטון – קבוצה כזאת היתה צריכה לכלול אפילו חלק מהאמנות של האסמבלג', הפופ ואפילו חלק מהאמנות האופטית. מכנה משותף זה היה מיצג את גלגולה המאוחר של התנועה הסוריאליסטית".

- רשימה בשם: "אמנות ימינו – והתרבות המערבית" התפרסמה ב"הארץ" ב-26.7.63, ונכתבה "בעקבות פגישה עם פרופ' ח. יפה – ממשלתפי קונגרס מבקרי האמנות".
- (כנס מבקרי האמנות שנערך בארץ, ותערוכה נבחרת של אמני ישראל במוזיאון ת"א, הלנה רובינשטיין נועדה להפגין את השגי האמנות הפלסטית בישראל בפני משתתפי הכנס. בקורת על כך כותב יואב ב-2.8.63).
- ח. יפה, פרופסור לתולדות האמנות, באוניברסיטה של אמסטרדם, שימש סגן מנהל המוזיאון סטאדליק באמסטרדם וסגן הנשיא היוצא של איגוד המבקרים הבינלאומי.
- בשיחה זה עולות שלוש בעיות לדיון:
- א. הגדרת אמנות בת-זמננו כשפה בעלת חוקים פנימיים משלה. שחשיבותה גם בתוכן האישי.
- ב. בעית הקומוניקציה בין היצירה לצופה.
- ג. דיון בנושא: "המחשבה היהודית כגורם לאוניברסליות באמנות" שעשויה להעמיד את ישראל לתפוס מקום מיוחד באמנות המערבית.

לגבי הגדרת אמנות בת-זמננו כותב יואב:

"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"מלה" בשפה חדשה זו, מילה המצביעה על מציאות עליונה, השונה כמובן מהאובייקט עצמו. המציאות העליונה משמשת כמחוז חפץ סופי, "ירושלים השמימית", 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 לוו האמנות ואת תכנה העיקרי - המתח בין המטרה הסופית – ובין היצירה הקיימת בעליל. כל יצירה שהיא פורמליסטית בלבד, וכך אפשר לקרוא לכל יצירה שכל הוואריאציות שלה צפויות מראש, נשאת סגורה הרמטית במסגרתה היא, ודומה לשפה שכל סמליה ריקים מתוכן.

גם הקיצוניות השניה, 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 אמנותי. ביטוי סתם אינו עדיין בגדר יצירה אמנותית."

"רבוי הזרמים השונים והנסיונות 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 כממשות יחידה, אלא שמוש במציאות החיצונית ככלי, בו אפשר לסמל מציאות אחרת. ממילא אבדה לאמנים האפשרות לשפה פלאסטית מוסכמת, מאחר ושפה זו התבססה וינקה מהאמונה בראיות חיצונית ממשית וסופית. עם אבדן השפה המוסכמת, נאלצו האמנים לחפש דרכי בטוי, שיהוו שפה חדשה לתאור התמורה המתחוללת באדם בן המאה העשרים. דרכי

ביטוי אלה נהפכו כמובן ממילא למערכות שפות שונות. אמן בן ימינו חייב איפוא לפתח שפה פלאסטית אוטונומית משלו, או למלא בתוכן חדש ולפתח שפה של אמן אחר הקרוב לו במיוחד. יש לזכור, שהשפה עצמה היא גם חלק מתכנה הפנימי, ולכן קשה מאד, בפרט בימינו, לפתח שפה ציורית של צייר אחר, והאמן נאלץ לפתח לעצמו לפחות "דיאלקט עצמאי" של שפה פלסטית.

ב. בעית הקומוניקציה: על נושא זה כותב יואב:

"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 - הרומאנטיות לעיתים - של האמנים על "השראה" ו"יד עליונה", המכתיבה להם את יצירתם, אפשר לנתח את יצירותיהם - גם אם אלו מורכבות ביותר - ולו אך בגלל כך שיצירות אלה נעשו ע"י אדם בעל מבנה פנימי אנושי, שאינו זר - בסיכומו של דבר - זרות מוחלטת לאדם אחר בעל מבנה פנימי. הגישה לכל בעית הקומוניקציה במקרה זה, קרובה כיום פחות לגישתו של קירקגור והאכסיסטנציאליסטיים ויותר לגישתו של פסקאל."

ג. בסמפוזיון מבקרי האמנות היה הנושא המרכזי "המחשבה היהודית הגורם לאוניברסליות באמנות". על כך אומר יואב:

"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 לכוון 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 חדימשמעית, מופשטת וטהורה לגמרי, שעלולה היתה להווצר כתוצאה של רבדים קלוויניסטיים, או אפילו כתות מסוימות קתוליות. היהודי היה מסתייג מהנטייה להצבה חדימשמעית, גם אם נטייתו היא למופשט וטהור. הנטייה הטבעית של אמנות יהודית - אם יוצאים מהנחה שיש כזו, כחטיבה מוגדרת וברורה - היא להפשטה, אכספרסיוניזם ואינטלקטואליות, ותמיד לרוב משמעות. ישראל עשויה לתפוס מקום מיוחד במסגרת האמנות המערבית של ימינו. הפריחה הנראית לעין של האמנויות בכלל הציוליליזציה 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 וארצות 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."