

פנינה בר עוזרמן

תולדות האמנות המודרנית

2 יחידות לימוד



אמנות ישראלית



המאה ה-20



המאה ה-19

תכנית הלימודים לכיתות י"א – י"ב
לשנים תשס"ח – תש"ע

עריכת לשון: מיכל שקד

תוכן העניינים

אמנות ישראלית

מבוא (3)

בצלאל של שץ (4)

שנות העשרים: הציור הארץ ישראלי (22)

שנות השלושים, מלוקאלי לאוניברסלי (42)

שנות הארבעים: אמנות כנענית (52)

שנות החמישים: אופקים חדשים (62)

שנות השישים ואילך, מגמות ייחודיות במופשט (69)

אמנות מושגית ופוסט מושגית (74)

"החזרה לציור", שנות השמונים והתשעים (81)

פוסט מודרניזם ופולרליזם (87)

אמנות ישראלית

מרבית הנושאים המעסיקים את האמנות הישראלית, וגם חלק מביטוייה הסגנוניים, מקורם בנסיבות האידיאולוגיות והחברתיות שבתוכן היא צמחה, נסיבות שהיו שונות מאלו שעיצבו את המודרניזם המערבי.

כבר מרגע לידתה השתייכה האמנות הישראלית למפעל הציוני ולאתגר שהעמידה ההתיישבות החדשה בארץ-ישראל, עם הקמתו של בית הספר "בצלאל" בירושלים על ידי בוריס שץ בשנת 1906. הקמת "בצלאל" שיקפה תפיסה ציונית שראתה את הדרך לנורמליזציה ולהתחדשות במעשיות של היהודי במסגרת המשק הכלכלי. "בצלאל" לא היה רק בית ספר לאמנות אלא גם בית מלאכה שבו ייצרו חפצי אומנות, כולל תשישי קדושה, והוגדר גם כעסק מסחרי. הפן האידיאולוגי המובהק ביותר קשור בהזדהות הקולקטיבית – הזדהות עם ארץ-ישראל על אנשיה, נופיה ואדמתה מצד אחד, ומצד אחר הזדהות עם העם היהודי בגולה, על גורלו ומסורותיו השונות.

מאז עברו על האמנות הישראלית גלגולים שונים, קמו קבוצות וקבוצות שכנגד, נקלטו השפעות וחלו תמורות. אך למעשה האמנות הישראלית היא אמנות מקומית המקיימת זיקה ישירה בין אם היא גלויה או סמויה לעניין הישראלי עצמו, היא אמנות אידיאולוגית הקשורה למפעל הציוני ולתמורות והרעיונות שחלו בהגשמתו, אך יש לה מרכיבים סגנוניים משותפים לאמנות המערבית. הקונפליקט בין המקומי לבין הבינלאומי נמשך מספר עשורים, וההתחבטות בשאלה האם האמנות הישראלית אמורה לשקף מהות ייחודית משלה, או שעליה להשתייך לזרם הכללי של האמנות המודרנית הנוצרת בעולם, הביעה את הבעיה העיקרית של האמנות הישראלית: הדרישה לייחוד מול הדרישה להשתתפות כללית ולהיות ככל העמים.

שנות החמישים של המאה ה-20 מסמנות פריצת דרך לקראת שפה אוניברסלית. קבוצת "אופקים חדשים" חוללה מהפך באמנות הישראלית והובילה אותה לעבר הציור המופשט. התנועה שמה לה למטרה לבסס את האמנות על ערכים ציוריים טהורים ואוניברסליים, תוך התנתקות מתכנים מקומיים ישראלים ויהודים כאחד. האידיאולוגיות הציוניות, החלוציות והתרבותיות שעליהן התבססה האמנות הישראלית הומרו באידיאולוגיה חדשה, המעלה על נס שפת האמנות עצמה: צבע, קו וצורה בלבד. אמנים של שנות השישים צמחו לתוך ההפשטה והובילו אותה לתכנים אישיים הבעתיים, שהצמיחו מגמות ייחודיות של המופשט.

החל משנות השבעים, דרכה של האמנות הישראלית נסללה במקביל לזרמים בינלאומיים, והחל להצטמצם הפער מבחינה סגנונית, כאשר האמנות המושגית, המיצב, המיצג והווידיאו היו עיקר דרכי הביטוי האמנותיים. האמנות המושגית תורגמה בארץ לעבודות אשר שילבו מחאה פוליטית חברתית במציאות הארץ ישראלית שלאחר מלחמת ששת הימים.

רוב האמנים אשר פעלו כאמנים מושגיים שינו את אופי עבודתם בשנות השמונים, המאופיינות ב"חזרה לציור" בהשפעת האמנות האמריקנית והאירופאית אשר חלחלה אל האמנות הישראלית. שנות התשעים סימנו מגמה של פתיחות אל האמנות הבינלאומית, כאשר אמנים ישראליים הציגו בתערוכות משותפות לצד אמנים זרים. המגמה הפוסט-מודרנית והפלורליזם איפשרו מגוון עצום של דרכי ביטוי, אשר חצו גבולות וסגנונות.

"בצל לאלי" של שץ, 1906 - 1929

מרגע לידתה השתייכה האמנות הישראלית למפעל הציוני ולאתגר שהעמידה ההתיישבות היהודית החדשה בארץ-ישראל, עם הקמתו של בית הספר "בצלאל" בירושלים על ידי בוריס שץ בשנת 1906. חזונו של שץ להקים בית ספר לאמנות ואומנות בארץ-ישראל בתחילת המאה נע על ציר האוטופיה, הסוציאליזם, הציונות, והאמנות היהודית הרוחנית והמעשית – שאותם הגשים הלכה למעשה, והם שהכתיבו את פעילותו האמנותית, החינוכית והציבורית בארץ-ישראל, וזיכו אותו בכינוי אבי האמנות הישראלית.

בוריס שץ, 1866 – 1932

בוריס שץ נולד ב-1866 בעיירה וורנו שבליטא למשפחה חרדית דלת אמצעים אך בעלת ייחוס רבני. בן 15 עבר להתגורר בוויילנה, שם למד בישיבה אך גילה התנגדות הולכת וגוברת ליהדות והתרחק מלימודי הדת לטובת לימודי אמנות.

בראשית 1888 עבר לוורשה, שם התגבשה תפיסת האמנות היהודית שלו, לפיה לאמנות היהודית תפקיד מוסרי, לאומי תעמולתי וחינוכי – תפיסה שעתידה להתממש בהקמת "בצלאל". בסוף 1889 עבר לפריז ולמד פיסול אצל הפסל היהודי מרק אונטוקולסקי, וציור באקדמיה פרטית בסגנון אקדמי שמרני.

בשנת 1895 עבר לסופיה, בירת בולגריה, והתגורר בה עד 1905. פרדיננד מלך בולגריה הזמין אותו לשמש כפסל ממלכתי, במטרה להדגיש את התרבות הבולגרית שנמחקה במהלך הכיבוש הטורקי. שץ היה ממייסדי האקדמיה הלאומית לאמנות בסופיה והיה מורה ומנהל שלה עד שנת 1905. בשנת 1903 התחוללה אצלו תפנית ציונית, לאחר חוויה טראומטית בעקבות פרעות ביהודי קישנב. בתגובה ספונטנית ואישית לחוויה המזעזעת הוא יצר סדרה של תבליטים בנושאי הווי יהודי, מנהגים ומראות מחיי היהודים בגלות. שץ דאג להפיץ יצירות אלו כדי להעמיק את הרקע הלאומי היהודי של הצופים. בשנה זו ניצת בו הרעיון להקים בית ספר לאמנויות בארץ-ישראל.

הרקע ההיסטורי להקמת "בצלאל" – האידיאולוגיה הציונית

בוריס שץ מיזג באישיותו יוצאת הדופן את הערכים הציוניים, הפילוסופיים והאמנותיים שאיפשרו את הגשמת חזונו לייסד את "בצלאל" ולנהלו. את הערכים הללו ינק מהאידיאולוגיה הציונית, שהדגישה את חשיבותה של התרבות כחלק מהגשמת הציונות. הוגי דעות ציוניים חזרו והדגישו שהאמנות היא חלק מההגשמה העצמית של העם היהודי בארצו, והיא תשמש ככלי חינוכי להעמקת הידיעה העצמית שלנו כעם, בסיס להגשמה אוטופיסטית של חברת מופת, ומכשיר תעמולה וכלי לחיזוק התודעה הלאומית של העם היהודי.

דעות אלו השמיעו הפילוסוף מרטין בובר ואחד העם, והן השפיעו מאוד על בוריס שץ. כציוני מגשים הוא יצא לגייס תומכים להגשמת חזונו - הקמת האקדמיה לאמנות בארץ-ישראל. בשנת 1903 נפגש שץ עם הרצל, והציג בפניו את חזונו לייסד את "בצלאל" במטרה ליצור סביבה חזותית "עברית" שבה יוכל היהודי החדש לחיות, ליצור ולהגשים את עצמו.

הרצל נפטר בשנת 1904, אך בוריס שץ לא ויתר על תכניתו, וחזר והציג אותה בפני ההנהגה הציונית, מנהיגים יהודיים, נדבנים ואמנים.

בקונגרס הציוני השביעי שנערך בבאזל בשנת 1905 אושרה הצעתו של שץ להקים בארץ-ישראל מוסד לאמנות בהנהלתו. שץ התפטר מתפקידו כאמן החצר של פרדיננד מלך בולגריה, והחל להתרוצץ בקרב קהילות יהודיות באירופה כדי לגייס כספים ויצירות אמנות שיהוו בסיס להקמת בית הספר ומוזיאון לאמנות שיהיה צמוד אליו. בשנת 1906 הגיע בוריס שץ לארץ יחד עם אמנים מקרב חבריו ותלמידיו, וייסד את "בצלאל".

מוסד "בצלאל" בהנהלת בוריס שץ

המקור והמשמעות של השם "בצלאל": בחזונו האוטופי ראה שץ את בית הספר לאמנות שהקים כבית המקדש החדש – מרכז תרבות שתיווצר בו אמנות עברית חדשה, שתקרין על העם היהודי כולו ותעצב מחדש את זהותו הלאומית. השם "בצלאל" מבטא יותר מכול את התפיסה הזאת, וניתן על שמו של בונה המשכן התנ"כי, האמן העברי הראשון – בצלאל בן אורי, חכם החרשים הראשון שבנה את המקדש במדבר ועיצב את כליו. בצלאל בן אורי התנ"כי – האומן העברי הקדום, הפך לסמלו של בית הספר המחדש את הפעילות היצירתית בארץ-ישראל, וכמייצג של האמן העברי החדש, כחלק מהגשמת האידיאולוגיה של המפעל הציוני.

התפיסה האמנותית

משנתו האמנותית של שץ מתבססת על שלושה עקרונות:
א. קיומה של אמנות מקורית מותנית בישיבת העם על אדמתו.
ב. האמנות נתפסת כאמצעי חינוכי, תעמולתי ומבטאת את נשמת האומה.
ג. יצירת קשר בין יהודי הגולה לבין ההתחדשות וההתיישבות בארץ-ישראל – לשלב את המסורת האמנותית האירופאית עם תרבותה המקומית של ארץ-ישראל.

הפעילות האמנותית של "בצלאל" משכה צעירים יהודיים מכל תפוצות הגולה ומן הארץ. הרעיון בייסוד "בצלאל" היה ליצור אמנות יהודית ישראלית ולחדש, לאחר אלפיים שנות גלות, את הפעילות התרבותית בארץ אבותינו, על פי התפיסה הציונית, שראתה את הדרך להתחדשות העם היהודי בארצו בעשייה ויצירה המשולבת במסגרת המשק הכלכלי. במובן הזה "בצלאל" לא היה רק בית ספר לאמנות אלא גם בית מלאכה שבו ייצרו חפצי אומנות ותשמישי קדושה, והוא הוגדר גם כעסק מסחרי, שהיה מקור פרנסה ופתרון למצוקה הכלכלית. בית הספר החל את דרכו כבית מדרש לאמנות ולמלאכות אומנות – שילוב של בית ספר לאמנות ובתי מלאכה אשר לימדו בהם אומנויות בעלות אופי של עבודת כפיים, ויצרו חפצים שימושיים למכירה.

מבנה בית הספר

שך הקים שלוש מגמות ב"בצלאל":

בית ספר לאמנות לצעירים בעלי הכשרה קודמת. הלימודים כללו הכשרה אקדמית באמנות הציור והפיסול בסגנון אקדמי, והם אלה שעיצבו את הדגמים לבתי המלאכה. בית ספר ערב לחסרי השכלה אמנותית, אשר יוכלו להתמחות במקצוע מסוים בתחום האומנות – עבודות כפיים, כדי שייכנסו למעגל היצרני.

בתי מלאכה המעסיקים פועלים שלמדו את מלאכת תשמישי הקדושה, מחלקת תעשיית השטיחים, כלי קודש, מלאכות עץ, מתכת, כסף, סיתות באבן, הדפסי אבן, שנהב, טקסטיל וקרמיקה. נערכו תערוכות של מוצרי בתי המלאכה שנמכרו לתיירים ולקהילות יהודיות בארץ ובעולם.

בית הנכות, מוזיאון

כבר ב-1906 החל שך לאסוף פריטי אמנות כללית ויהודית - חפצי אמנות וכלי קודש יהודיים, ששימשו כדגמים בעבור תלמידי "בצלאל" ואומניו. עד מהרה גדל האוסף והיה לבית הנכות "בצלאל", שמאחר יותר הפך למוזיאון ישראל, ירושלים, ומוצגיו מהווים כיום חלק מאוספי המוזיאון. הקמת בית הנכות הייתה מעיקרי תכניתו הציונית הרוחנית של שך ברוח אחד העם. שך ארגן בעצמו את התערוכות הרבות של מוצרי "בצלאל" בארץ ובחו"ל, ודאג למכירת המוצרים שכללו: ציורים, שטיחים, תשמישי קדושה מחומרים שונים, תכשיטים, רהיטים מעץ וממתכת, וחפצי נוי מעוטרים.

מאבקים

ימי "בצלאל" של שך רצופים במאבקים עם הוועד המנהל הציוני שישב בברלין, על תקציבים ותוכניות להרחבת המוסד. שך האידיאליסט ראה את עצמו כמחליט בלעדי בסוגיות השונות הקשורות לניהול "בצלאל". הוא התעקש שבית הספר יהיה ברבות הימים אקדמיה לאמנות יפה, שהייתה חשובה בעיניו יותר מבתי המלאכה. אנשי הוועד הציוני חשבו אחרת, ומבחינתם חשוב היה לייצר מוצרים

ולספק פרנסה לתושבי הארץ. גם על סגנונו האמנותי של "בצלאל" הייתה אי הסכמה בשאלה מהי מהותה של אמנות לאומית, ומהן דרכי הייצוג שלה.

מאפייני הסגנון של אמני "בצלאל"

בוריס שץ תפס את האמנות כאמצעי מחנך ומשפיע, ומשום כך לאמנות יש תפקיד הסברתי לאומי. לדעתו של שץ אפשר לרתום את האמנות למטרה זו רק על ידי סגנון מוכר ומקובל, המחקר בנאמנות את המציאות – ריאליזם.

לדעתו הציור והפיסול צריכים להיות ריאליסטיים כדי לשרת צרכים חברתיים. עקרונות הציור והפיסול שלו היו אקדמיים מסורתיים, ואותם הוא העביר למורים ולתלמידים ב"בצלאל" ללא פשרות. שץ סלד מן הסגנונות המודרניים שהתפתחו באירופה בראשית המאה – אימפרסיוניזם, קוביזם ועוד, ואסר על תלמידיו לעיין בהם.

הסגנון האקדמי של שץ היה מבוסס על עקרונות הסגנון של הריאליזם הרומנטי האירופאי, ששם דגש על הרגש וההבעה, כגון: הבעות פנים של צער וסבל, או התלהבות וחזון - כי רק אמנות בסגנון זה יכולה להפעים את נפשו של היהודי, ולחדור למעמקי ליבו. לדברי שץ "האמנות היא האמצעי למסירת הרגשות לאחרים".

אבל הסגנון הריאליסטי האקדמי שהכתיב שץ היה זר לאומנים בבתי המלאכה, שכל חפצם היה למכור את תוצרתם. מאידך גיסא, חפצי האמנות הופנו לא רק לתושבי הארץ אלא גם ליהודי הגולה, שסגנון המזרח היהזר להם. שץ היה מודע לכך ומצא דרך למזג את שתי התפיסות האמנותיות – מזרח ומערב. הוא הכתיב את הסגנון האקדמי הקלאסי של "בצלאל" בשילוב מוטיבים סמליים וסגנוניים מן המזרח, מן המערב ומארץ-ישראל, עם תכנים מקראיים וציוניים. זאת הייתה דרכו לגשר בין מזרח ומערב. שילוב הידע של המורים האירופאים עם סמלים ותכנים מזרחיים. שילוב זה הוליד את מאפייני הסגנון של "בצלאל" והם:

- שילוב של אמנות המערב ואמנות המזרח.
- סגנון ציור ריאליסטי אקדמי.
- עיצוב מערבי של מוטיבים מזרחיים, ושילוב של השפעות ממערב וממזרח.
- שימוש בכתב עברי ובמשפטים מן המקורות, כאלמנט קישוטי וכתוספת לציור או לאיור.
- שימוש בעיטורים המזכירים את אמנות האסלאם – קו מתפתל דקורטיבי שבו שולבו מוטיבים צמחיים.

נושאים ומוטיבים אופייניים לסגנון "בצלאל"

האידיאולוגיה הציונית, שלפיה האמנות משמשת ככלי מחנך לחיזוק התודעה הציונית של היהודים בארץ ובגולה, הובילה לגיוס האמנות כולה לעניין היהודי הציוני, וכמעט שאין בנמצא ביטוי אישי פרטי.

הדבר התבטא גם בנושאים ובמוטיבים שנבחרו, וגם בטכניקות בעלות אופי פרסומי שנועדו להפצה המונית כמו כרזות, הדפסים, איור ספרים וחפצים שימושיים.

הנושאים האופייניים לסגנון "בצלאל" כללו:

תיאור טיפוסים של בני עדות שונות שחיו בירושלים, בעיקר בני עדות המזרח כמו התימנים, כמייצגים את הזיקה השורשית לארץ-ישראל כחלק מן המזרח והעבר הקדום. התימנים שימשו דגם לתיאור האבות וגיבורי התנ"ך.

תיאור של דמויות וסיפורים מהתנ"ך או מההיסטוריה היהודית לצורך חיזוק התודעה היהודית ולהדגשת הקשר בין העבר לבין ההווה המתחדש. נבחרו סמלים וסיפורים מתאימים, כמו מנורת בית המקדש, מגן דוד, שבעת המינים, סיפורי האבות, המסמלים שחרור עם ישראל ועצמאותו – משה, דוד, החשמונאים, מגילת רות ומגילת אסתר.

דיוקנים של מנהיגים ציוניים, כמו הרצל, שצוירו כממשיכים של מנהיגים מהתנ"ך.

נופי הארץ: מראות מן הארץ, ובמיוחד המקומות הקדושים

סצינות מעולם החי והצומח בארץ-ישראל, כמו שבעת המינים, הצבי והיונה, הגמל והכבשה – נוספו לציורים כעיטור וקישוט.

כתבי יד מאוירים: בתוך הציורים שולבו פתגמים ומסרים של גדולי האומה או מן התנ"ך. האותיות העבריות היו מעוטרות, והשתלבו זו בזו בדגמים דקורטיביים.

בוריס שץ, בצלאל בונה המשכן ליד ארון העדות, 1918, גבס

<http://www.tbh.co.il/art/images/m.jpg>

המקדש לפי בוריס שץ

אחד הנושאים החוזרים בעבודתם של אמני "בצלאל" הוא המקדש וכלי המשכן שבתוכו, כביטוי לשיבתו של העם היהודי לארצו. על פי חזונו שץ הוא בא לארץ כדי להקים את בית המקדש השלישי, אך מקדש זה אינו מרכז דתי פולחני אלא מוזיאון ליצירת הרוח של העם היהודי. שץ שינה את המשמעות הדתית של המקדש, והעניק לו פירוש תרבותי לאומי שממנו תצא תורה חדשה, סמל ליצירת הרוח של העם היהודי.

החשיבות שייחס מייסד "בצלאל" למקדש התבטאה בראש ובראשונה בשמו - "בצלאל" - על שמו של האומן התנ"כי בצלאל בן אורי, המוזכר בספר שמות כבונה המשכן ויוצר כלי המשכן. המשכן היה המקדש המיטלטל שליווה את בני ישראל בנדודיהם במדבר, ונקרא גם "מקדש". עם בניית בית המקדש בירושלים על ידי שלמה, הועבר המשכן לבית המקדש והונח ב"דביר" – המקום שהוגדר כקודש הקודשים ושאליו נכנס רק הכהן הגדול.

בצלאל בן אורי המקראי היה מומחה לעבודות במתכת, באבן ובעץ, ומשה מינה אותו לעסוק במלאכת בניית המשכן וכליו, על פי תכנית מפורטת של ה', כפי שנמסרה בידי משה בהר סיני.

תיאור היצירה

בפסל מתואר בצלאל בן אורי יושב ליד ארון הברית שאותו הוא עיצב ובנה. בפסל התמודד שץ עם שני אלמנטים חשובים: עיצוב דמותו של בצלאל ועיצוב ארון הברית. דמותו של בצלאל מוצגת כבן העדה התימנית. נוצר דימוי של בן קדם, המעיד על קשר שורשי למקום, לארץ-ישראל. האמן נראה עייף, יושב על מדרגות המשכן, כלי עבודה בידיו, ראשו מורם כלפי מעלה והוא שקוע במחשבות.

לצד בצלאל נמצא המשכן (ארון הברית), מוצב על מדרגות המגביהות אותו, כסמל למקום קדוש מורם מעם. בעיצוב הארון התבסס שץ על התיאור של בניית המשכן בספר שמות פרק כ"ה, על פי ההוראות שנתן ה' למשה. לפי התיאור ארון הברית הוא מלבני, אופקי ועשוי מזהב. בתוך הארון נמצאים לוחות הברית השבורים, צנצנת מן שליוותה את בני ישראל במדבר ומטה אהרון הפורח. משני הצדדים שני מוטות שבקצותיהם טבעות, שאליהן הכניסו את הבדים לנשיאת המשכן. את הארון מכסה כפורת – מכסה של זהב לארון הקודש.

מעל לכפורת שני כרובים (מלאכים), שעל פי התנ"ך אלה שני פסלים תלת ממדיים, עשויים מזהב יצוק, ניצבים זה מול זה פנים אל פנים וסוככים בכנפיהם את ארון ה', ותפקידם לגונן על הארון. הכרובים מפוסלים כבני אדם היושבים כאשר ראשם מוטה כלפי מטה, כנפיהם פרושות זו כלפי זו ונוגעות זו בזו.

סמלים ומשמעותם

דמותו של בצלאל התנ"כי הפכה לאב-טיפוס של האמן העברי הראשון, דמות מופת של אמן יוצר. הארון מבטא את הכמיהה לגאולה ומצביע על המשכן לעתיד, שהוא אחד מסממני תחילת הגאולה הציונית.

סגנון היצירה

בדמותו של בצלאל מודגש הסגנון הרומנטי בתיאור ההבעה בפניו – הבעה מלאת חזון של איש חושב ויוצר. הפרטים בדמות ובארון ריאליסטיים.

מקורות השפעה על יצירתו של שץ

מקורות רעיוניים

האידיאולוגיה הציונית המייחסת לאמנות תפקיד חשוב בהגשמה הציונית של התחדשות והתיישבות בארץ-ישראל, המוצהרים בדבריהם של מרטין בובר ואחד העם.

תנועת ARTS AND CRAFTS - "האמנות והאומנות" - שצמחה באנגליה במאה ה-19. התנועה ביקשה להעלות את האומנות, שמאופיינת בחפצים שימושיים בעבודת כפיים, לדרגת אמנות. הם ביקשו להחזיר את הדרה של עבודת הכפיים היצרנית כתגובה נגד הייצור ההמוני התעשייתי של

חפצים שימושיים. שץ יישם רעיונות אלה הלכה למעשה בבתי המלאכה שהקים ב"בצלאל", רעיון המיוצג על ידי בצלאל המקראי עצמו.

התנ"ך כמקור המקשר בין יהודי התפוצות לבין הארץ, מקשר בין עבר לבין הווה, וסיפור בניית המקדש על ידי בצלאל כביטוי לשאיפה לגאולה והתחדשות של העם היהודי בארצו.

שמואל בן דוד, דף שער לסדרת גלויות, תצלום, עט ודיות מגוון חום על נייר

<http://www.tbh.co.il/art/images/nng.jpg>

שמואל בן דוד (1884 – 1927) נולד בסופיה בירת בולגריה, והיה תלמידו של בוריס שץ באקדמיה לאמנות בסופיה, שם התמחה בשזירת שטיחים ובהכנת דגמים לעיצוב שטיחים. הוא הגיע לארץ יחד עם שץ ב-1906, ולמד בכיתה העליונה של "בצלאל" במחזור הראשון. ב-1912 יצא להשתלמות באקדמיה לאמנות בפריז וחזר ללמד ב"בצלאל", ועסק בעיקר בארגון בית המלאכה לשטיחים והוראת עיצוב.

פרסומים תעמולתיים

בן דוד עיצב גלויה המשלבת צילום, רישום בעט ודיות, ויצר דגם שממנו הודפסו גלויות רבות למכירה ולהפצה. שץ היה מודע לחשיבותה של תעמולה להשגת תמיכה כספית ל"בצלאל", ודאג במשך כל שנות קיומו של המוסד להוציא מודעות, פרסומים, כרזות וגלויות, שנועדו להפצת משנתו הציונית בארץ ובתפוצות. בגלויה זו, כמו בפרסומים רבים אחרים, מוצג מבנה בית הספר "בצלאל" לצד בצלאל בן אורי, שעל שמו נקרא המוסד.

תיאור הגלויה

במרכז הגלויה תצלום של מבנה בית הספר "בצלאל", על גגו מנורה, המייצגת אותו כבית מקדש, ובוריס שץ עצמו עומד לרגלי המוסד כשהוא לבוש בגלבייה. התצלום מהווה רקע אחורי ונתון בתוך מסגרת. על רקע התצלום ומעליו מופיע רישום של מנורת בית המקדש, המכסה את רוב שטח הגלויה. מעל לתצלום קרני שמש זוהרות, הנופלות על המנורה ומדגישות את אורה, ומהוות מסגרת עיטורית לתצלום שבמרכז.

בצד מתואר בצלאל בן אורי, בונה המשכן וכליו, כעסוק במלאכת בניית המנורה. בצלאל בן אורי, בדמותו ובלבושו של היהודי התימני, יושב כשמסביבו כלי עבודה המפוזרים במסגרת העיטורית בצד שמאל. מתחת למושב של בצלאל בן אורי כתובת מספר שמות.

סמלים ומשמעותם

רצף היסטורי בין העבר לבין הווה: שץ ראה בעצמו ובמורים של "בצלאל" את ממשיכי דרכו של בצלאל בן אורי התנ"כי, האמן העברי הראשון. כאן מתבטא רעיון הרצף ההיסטורי, הקושר בין דמות המופת

של בצלאל בן אורי - בונה המקדש מן העבר, לבין ממשיך דרכו בהווה – בוריס שץ, בונה בית הספר "בצלאל". המוסד "בצלאל" הוא בית המקדש החדש, ולכן על גגו מוצבת מנורה. הציונות המתחדשת מקימה לתחייה את העם היהודי, ואומני "בצלאל" הם המגשימים של ההתחדשות והעצמאות הלאומית, שהמנורה מעל למוסד היא הסמל שלה.

הרצף ההיסטורי מתבטא גם באיחוד בין עבר לבין הווה בדמותו של בצלאל בן אורי מן העבר, המתואר כתימני בן התקופה.

הכתובת לקוחה מספר שמות: "ראה קראתי בשם בצלאל ואמלא את רוח אלוהים בחכמה ובתבונה ובדעת ובכל מלאכה", ומפרשת את מקור שמו של בית הספר "בצלאל".

על פי הכתוב נתמלא בצלאל בן אורי ברוח אלוהים ושמו מתפרש כ"בצל-אל" – בצילו של אלוהים, כלומר, מלאכת בניית המקדש נעשתה בחסות אלוהית. מן העבר התנ"כי מתפרש ההווה הציוני – בוריס שץ בונה את המקדש החדש, שמייצג את רוח האומה המתחדשת בחסות הציונות. זהו ביטוי חזותי לתפיסת המוסד כמקדש - ההיכל והמשכן של רוח היצירה היהודית.

השמש המפיצה אור מתוארת ברבות מיצירות "בצלאל". קרני השמש מבטאות את אור השכינה הזוהר מעל למנורה, אך גם מהוות הילה העוטפת את ירושלים ואת בית הספר "בצלאל" שבתצלום.

עצי דקל מתוארים כעיטור בתוך מדליונים על הקנה המרכזי של המנורה. עצי הדקל הם סמל מובהק של ארץ-ישראל, וחלק מהנוף שלה.

אמצעים אמנותיים

אופי הקו: מלאכת הרישום נעשתה בקווי מיתאר אחידים, עבים ומודגשים, התוחמים את כל האובייקטים: המנורה, דמותו של בצלאל, כלי העבודה והמסגרת סביב התצלום. קווים אחידים ודקים יותר מעצבים את קרני השמש ואת העיטורים בתוך המנורה.

הקומפוזיציה מרכזית וסימטרית, כאשר הקנה המרכזי של המנורה מסמן את קו האמצע.

אפרים משה ליליין, 1874 – 1925

ליליין נולד בגליציה למשפחה ענייה. אביו היה חרט עץ. בבית הוריו הוא קיבל חינוך יהודי מסורתי. כשהיה בן 16 הגיע לקרקוב, שם למד באקדמיה לאמנות עד 1895 והמשיך את לימודיו באקדמיה לאמנויות במינכן. במשך שהותו בגרמניה התפרסם בעיטוריו לכתבי עת שונים ביניהם ל"יוגנדשטיל" – כתב עת גרמני שהפיץ את "סגנון הנוער" (הכינוי הגרמני לסגנון האר נובו).

כציוני נלהב הצטרף ליליין לתנועה הציונית בראשיתה, השתתף בקונגרסים הציוניים, ובשנת 1901 ארגן את התערוכה הגדולה הראשונה של אמנים יהודיים, בקונגרס הציוני החמישי בבאזל. ב-1906 עלה לארץ יחד עם בוריס שץ, וייסד עימו את בית הספר לאמנויות "בצלאל", שבו שימש כמורה במשך

שנה. עד 1914 התגורר לסירוגין בארץ ובגרמניה, ועם פרוץ מלחמת העולם הראשונה חזר לגרמניה, שם המשיך בפעילותו היצירתית.

מאפייני יצירתו של ליליין

שילוב של עבר והווה: ליליין הדגיש באיוריו את הצד הציוני, ויצר את הקשר בין עם ישראל בהווה לבין העם העברי מתקופת התנ"ך. ביטוי לכך מוצאים בריבוי של נושאים וסמלים יהודיים, המתוארים בצורות ובדמויות בני תקופתו, תוך הדגשת הזיקה בין הציונות לבין המזרח הקדום. שילוב של מוטיבים הלקוחים מתרבויות שונות: ליליין נהג להשתמש במוטיבים תוכניים וסגנוניים מתרבויות שונות. בדרך זו הוא לקח מוטיבים מן הנצרות, מן המזרח הקדום, מן היהדות, מן הסגנון הקלאסי ומן הסגנון המודרני, ומיזג אותם ביצירותיו בעת ובעונה אחת. את המוטיבים השונים הוא למד מן המקורות בחקרנות דקדקנית, והם מהווים מעין ציטוטים שאותם הוא גייס באופן מגמתי לטובת המסר הציוני לאומי.

אלגוריה והאנשה: אחת התרומות החשובות של ליליין לאמנות היהודית הייתה יצירת דימויים אלגוריים חזותיים והאנשות לרעיונות ולמושגים ציוניים.

תפיסת המזרח: ליליין, כמו בני דורו, ראה את ארץ-ישראל הנטועה במזרח על פי התפיסה האוריינטליסטית כפנטזיה מזרחית, ססגונית וחושנית. אך להבדיל מבני דורו הוא ראה במזרח גם את הזיכרון הקולקטיבי של העבר התרבותי והלאומי של העם היהודי. המזרח בעיניו של ליליין מבוסס על מבנה דמיוני של העולם העברי בתקופת המקרא.

הנוסחה לאמנות יהודית ציונית חדשה: תרומתו של ליליין למחשבה הציונית הייתה פריצת הדרך בשימוש בדימויים סמליים שאינם יהודיים. הנוסחה הסגנונית החדשה מבוססת על ישן וחדש, עבר ועתיד, מסורת וחדוש. נושאים כמו חירות, שחרור, אוטופיה, אור ותקווה הם ברוח התפיסה הרומנטית של בני דורו. ליליין לא השתמש במוטיבים עתיקים של העם היהודי, אלא עשה שימוש במוטיבים ובסגנון אמנותי שאינם יהודיים כלל. הוא כיוון את יצירותיו לקהל יהודי מערב אירופאי, ובמיוחד ליהדות גרמניה. הוא הסתמך על העובדה כי התרבות והלימודים הקלאסיים והתרבות הנוצרית אינם זרים לקהל היעד שלו.

מקורות השפעה

סגנונו של ליליין מעיד על השפעות מתקופות ותרבויות שונות. סגנונו מושפע מאמנים מודרניים מן המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, תוך שילוב עם דימויים וסמלים מהתרבות הקלאסית, הסמלים הנוצריים, העיטורים האסלאמיים והרעיונות היהודיים ציוניים.

בין מגוון הסגנונות ניתן לזהות את ההשפעות הבאות:

- א. הסגנון היווני הקלאסי: הזיקה לסגנון היווני הקלאסי כפי שהוא מופיע על כדים קלאסיים.
- ב. אמנות המזרח הקדום: אמנות מצרית ואשורית שעליה הוא למד מן המקורות הארכיאולוגיים.

ג. אמנות נוצרית: עושה שימוש בסמלים ובמוטיבים נוצריים, וגם בסגנון ובתכנים אופייניים לאמנות הנוצרית.

ד. סגנון האר נובו, המכונה בגרמנית "יוגנדשטיל" – סגנון שהתבסס על דגמים מפותלים וזורמים, הלקוחים מעולם הצומח ומצורות אורגניות. הסגנון הצטיין בקווים זורמים ומפותלים.

ה. הדפסים יפניים: בשטיחות של הדימויים, בקו התוחם, בפשטות.

אפרים משה ליליין, מאי היהודי, איור מתוך הספר "שירת הגטו", 1903

<http://www.tbh.co.il/art/images/images/ii.jpg>

האיור מתאר את חודש מאי היהודי, לקוח מספר "שירת הגטו" שאותו אייר ליליין. באיור באה לידי ביטוי השאיפה להתחדשות העם היהודי בארצו, שבה היהודי הגלותי נושא את עינו לגאולה הנכספת – אל ארץ-ישראל.

הנושא

באיור מתואר היהודי הגלותי המזרח אירופאי, יושב בתוך סבך קוצים המקיפים אותו, מביט אל האופק במבט המעיד על סבל ועצב עמוק, שם מוצגת ציון על רקע זריחה מפוארת, המפיצה אור של תקווה וגאולה. בחלק המתאר את ציון יש סמלים המציינים את ארץ-ישראל: דקלים, נוף הררי ובתים אופייניים לירושלים, עצי פרי שופעים, והשמש העולה ומפיצה אור נגהות. ידיו מושטות לפניו בתפילה ובתחינה כמבקש לגעת בציון, שהיא היעד לשיבה ולגאולה.

דמותו של היהודי הגלותי המזרח אירופאי מתוארת כאיש זקן, זקנו לבן ומסתלסל על חזהו. הוא חלש וחסר כוח, מבט עינו מעיד על עצב פנימי עמוק ועל תקווה משיחית. הוא לבוש בבגדי התקופה, המציינים אותו כיהודי מן הגטו, שתול במקומו ואינו יכול לעזוב את סבך הקוצים של הגולה. גדר התיל מסמלת את הגולה שמקיפה אותו כאזיקים. מתוך גדר התיל מתרוממים נחשים, המסמלים את הסכנה שבגולה, ומאחורי הדמות יש עורב, המסמל את המוות.

המסר

הגולה היא עולם אכזרי ומלא סכנות מוות, ואילו בארץ-ישראל מחכה ליהודים גן העדן הציוני. השמש העולה מציינת את מיקומה של ציון, שם מחכה ליהודים עבודת האדמה שתגאל אותם מסבך הקוצים של הגלות. האיור אינו מתאר אירוע מסוים, כי אם מצב קיומי קשה של עם ישראל בגולה ואת השאיפה לגאולה.

תפיסת המזרח

המזרח של ליליין – מיקומה של ירושלים - נראה כגן עדן זורח ופורח. העיר ירושלים מתוארת כעיר ים תיכונית טיפוסית ולא כעיר בעלת אופי אסלאמי. המזרח מיוצג באמצעות סגנון הבנייה וצמחייה

אופייניים, ועל ידי השמש העולה מן המזרח. אין במזרח של ליליין כל רמז לערבים שמאכלסים את העיר בתקופה זו.

אמצעים אמנותיים

האור: ליליין הוא האמן היהודי הראשון שהכניס את מוטיב השמש העולה כסמל של התקווה הציונית. אור השמש גויס לתעמולה של המפעל הציוני הלאומי, והיא זרחה באון כמצינת מזרח של התחדשות לאומית. קרני השמש מפיצים את אורם על רוב שטחו של החלק העליון באיור, ומתמקדים סביב ציון. **תפיסת החלל:** יש כניסה לעומק, היוצרת נקודת מגוז בעיר ציון, שהיא מוקד הערגה של נפש היהודי. הכניסה לעומק נוצרת על ידי הקווים המתפתלים החודרים לעומק היצירה עד שהם נעלמים באופק. גם קרני השמש האלכסוניות יוצרות תחושה של כניסה לעומק.

אופי הקו: זוהי עבודה גרפית שבה תחומות כל הצורות בקו זורם בעל אופי כמעט אחיד בתיאור בתי ירושלים. הקו מגדיר בבירור את הצורות, וגם מעניק תחושה מינימלית של צבעוניות לרישום. בתיאור קרני השמש הקו גלי וזורם. יש צורות גדולות ולבנות תחומות בקו כמו העננים מעל ראשה של הדמות וזקנו, שמנוגדים לאזורי הכתמים השחורים של בגדי היהודי, ולאזורים הסבוכים.

צבעי שחור-לבן מוסיפים לסמליות של ניגודים במובן של חושך ואור, סמליות המדגישה את המצב הקיומי של היהודי בגולה בצבעי שחור חשוכים, לעומתם ארץ-ישראל זוהרת באור לבן.

מקורות השפעה

באיור ניכרת השפעת סגנון האר-נובו בקווים הזורמים בעיטורים הצמחיים, משולבים בסמלים ארץ-ישראליים כמו עצי דקל וירושלים הנראית כגן עדן. יש פאתוס בהבעת פניו של מאי היהודי, ויחד עם נהרת האור מציון הם מעידים על השפעת הזרם הרומנטי. השפעת ההדפס היפני ניכרת בשתיחות של הצורות הגרפיות ובהיעדר נפחיות.

אפרים משה ליליין, "משה עם לוחות הברית", "משה שובר את הלוחות" 1908.

איור מתוך ספר התנ"ך בגרמנית

<http://www.tbh.co.il/art/images/dg.jpg>

ליליין יצר סדרה של איורים ברישומי קו בשחור לבן לספר התנ"ך בגרמנית. שני האיורים הללו מוקדשים למעמד הר סיני - משה מקבל את התורה, ומשה שובר את לוחות הברית. באיור "משה עם לוחות הברית" הוא יורד מהר סיני עם לוחות הברית, מאחורי ראשו הילה המעידה על קדושתו וקדושת המעמד. באיור "משה שובר את לוחות הברית" הוא מרים את ידיו למעלה בגילוי של עוצמה, בתנופה שמטרתה לשבור את לוחות הברית. בתיאור מעמד הר סיני ליליין שילב נושא תנ"כי עם נושא ציוני ונופים מקומיים לשפה חזותית בעלת עוצמה. בשילוב של מוטיבים שונים מתקופות שונות הוא מקשר בין עבר לבין הווה, בין מזרח לבין

מערב, בין מוטיבים יהודיים לבין מוטיבים לא יהודיים - זוהי הנוסחה חדשה לאמנות היהודית הציונית של ליליין.

דמות משה

משה מתואר כדמות אשורית באמצעות פריטי הלבוש האשוריים, המקשרים אותו אל המזרח הקדום המסופוטמי. התיאור יוצר משמעות סמלית אסוציאטיבית בין דמותו של חמורבי, המחוקק האשורי הקדום, לבין דמותו של משה, המחוקק העברי. פניו של משה עטורים בזקן האופייני לתיאורים אשוריים, תסרוקתו אשורית, והוא אוחז בידיו את לוחות הברית שעליהם אותיות בכתב "דעץ" – אותיות עבריות כנעניות קדומות.

מבחינת הלבוש משה מתקשר עם דמותו של המחוקק האשורי חמורבי, אך פניו הם דיוקנו של הרצל – כך מודגש הקשר בין העבר לבין ההווה. דיוקנו של הרצל שימש את ליליין פעמים רבות. החזות המרשימה של המנהיג הציוני נתפסה בעיניו כמייצגת מושלמת של היהודי העתיק, מעין "משה מודרני" – גבר במיטב שנותיו, מלא כוח ובעל זקן שחור מטופח, משדר הוד קדומים מתקופת התנ"ך, שהיא ההיפוך המושלם לדמות היהודי הגלותי.

גלגול זה של משה-הרצל נועד להצביע על ההקבלה ההיסטורית בין הנביא והמחוקק התנ"כי לבין חוזה המדינה ומחבר ספר הבשורה הציוני. שני המנהיגים, משה והרצל, היו דמויות מופת שהובילו את העם היהודי אל החירות והעצמאות ו"לידה מחדש" – משה מן העבר התנ"כי המפואר והרצל מתקופת הזוהר של הציונות. שני המנהיגים מביאים את העם אל ארץ-ישראל תוך עזיבת הגולה.

דמות אהרון

באיור "משה שובר את לוחות הברית" דמותו של אהרון מתוארת כשהוא עטוף באריג פסים שחור ולבן. אהרון מזוהה יותר כיהודי הגלותי בשל הבד המרמז על אריג של טלית, ובשל התנוחה הסגורה של הדמות – הידיים מכסות את עיניו כביטוי לסבל של היהודי.

מקורות השפעה

מקורות ההשפעה מתבטאים בשילוב של מוטיבים שונים - סמליים וסגנוניים, שבהם נוצקו תכנים יהודיים חדשים:

אמנות אשורית: בגדיו של משה מצוירים על פי הדגם המוכר מייצוג השליטים והאלים בתבליטים אשוריים. העמידה החזיתית מוכרת גם היא מאמנות מצרית ואשורית.

אמנות קלאסית: עיצוב הגוף והפנים המסוגננים מושפעים מאמנות יוון הקלאסית.

אמנות אירופאית מודרנית: בסגנון האר נובו, קווים זורמים ועיטורים דקורטיביים.

אידיאולוגיה ציונית: פני משה כפני הרצל – שני מנהיגי המופת של העם היהודי.

מוטיבים נוצריים: ההילה סביב ראשו של משה כדרך תיאורו של ישו. ההשפעה מתבטאת גם בפורמט הטריפטיכון המופיע באמנות הנוצרית (טריפטיכון – פורמט המחולק לשלושה חלקים – ביצירה "משה עם לוחות הברית").

מוטיבים יהודיים: ברקע לאיור "משה" מתוארים הכוכבים, שהוצעו לעיצוב דגל המדינה לפני מגן דוד. אופי הקו: הסגנון של ליליין הוא קווי-גרפי. ליליין בנה את הדמויות ואת הרקע באמצעות קווים וכתמים המבוססים על צורות מהעולם הקלאסי, היוצקים כוח וחיות בדמויות.

זאב רבן, 1890 – 1970

זאב רבן (רביצקי) נולד בלודג' שבפולין בשנת 1890. אביו היה רב ואמו ממשפחת סוחרים אמידה. את שנות ילדותו בילה בלימודי יהדות מסורתיים ב"חדר". בגיל 15 יצא ללימודי אמנות – תחילה באקדמיה לאמנות במינכן ואחר כך באקדמיה הממשלתית בפריז. ב-1911 חזר לפולין. על פי הכשרתו היה רבן צייר, פסל וגרפיקאי. בשנת 1912 עלה ארצה על פי הזמנתו של בוריס שץ כדי ללמד בבית הספר החדש "בצלאל", וניהל את מחלקת המתכת והציקה. ב-1913 הקים יחד עם אמנים אחרים סדנת עבודה בשם "מנורה", ובה עיצב תבליטים ומזכרות. ב-1923 היה בין מקימי "בית העבודה לאמנות אינדוסטריאלית", שבו עיצבו סמלים מסחריים לחברות המובילות בארץ. בשנים 1926-1927 שימש כמנהל זמני של בית הספר "בצלאל". רבן היה אחד ממעצבי הדגמים המרכזיים ב"בצלאל" בעבור המחלקות השונות, ומעורב ברוב בתי המלאכה. הוא היה המעצב שהשפעתו על "סגנון" בצלאל הייתה רבה יותר מכל אחד אחר. חותמו נטבע בתחומים שונים: איור ספרים, חפצים מתכתיים, תשמישי קדושה, כרזות לתערוכות ולעידוד התיירות, עיצוב בולים וקלפים ועוד, הכל בהשראת רוחו של שץ.

זאב רבן וזאב שטרק, כרזה לתערוכת "בצלאל", 1913, הדפס אבן

<http://www.tbh.co.il/art/images/pp.jpg>

תערוכות "בצלאל"

לתערוכות שקיים "בצלאל" בארץ וברחבי העולם הייתה חשיבות כלכלית רבה. בתערוכות הוצגו התוצרים של בית הספר: שטיחים, חפצי נוי, כלים שימושיים, כלי כסף, רהיטים ומעשי רקמה ותחרה, שנרכשו בהתלהבות רבה בקרב יהודי התפוצות כחפצים מארץ הקודש שעליהם ריחפה קדושת המקום. מטרת התערוכות הייתה בעיקרה תעמולתית ומסחרית – הפצת האידיאולוגיה של מוסד "בצלאל" בעולם, ורכישת תומכים שיקנו את תוצרתו ויתרמו כסף לפיתוחו.

הכרזה

הכרזה נעשתה בשיתוף עם זאב שטרק. זאב רבן עשה את הרישום, ושטרק ביצע את מלאכת ההדפסה. הכרזה נועדה להפצה ובמהותה היא גרפית, זולה, נוחה לשכפול, וכוללת את המאפיינים והרעיונות שבית ספר "בצלאל" ביקש להביא לידיעת הציבור.

תיאור הכרזה

במרכז הכרזה מבנה הנתמך על עמודים וקשת – דגם קלאסי של מקדש. בתוך הקשת יושב על כיסא בצלאל בן אורי התנ"כי ועוסק בעיצוב כלי המקדש: לפניו מונח שולחן הקטורת שאת מלאכתו הוא השלים, ובידו הוא מחזיק את מנורת המקדש, שאותה הוא מעצב ובוחן בקפידה. מסביבו פזורים כלי עבודתו של האומן, המתוארים בפירוט בספר שמות. בן אורי לבוש בבגד פסים המזכיר טלית, אריג פסים דומה מונח על משענת הכיסא. מעל לקשת שתי קשתות דמויות מדליונים, שבהן מתוארים בית ספר "בצלאל" (בצד ימין) וירושלים (בצד שמאל). למעלה ולמטה טקסט: "תערוכת בצלאל ירושלים" בעברית ובאנגלית.

מאפייני סגנון "בצלאל"

מיזוג של עבר והווה: בצלאל מן המקרא מעובד בדמות התימני מן ההווה. ירושלים טיפוסית לתקופת המקרא לצד ירושלים המתחדשת של ראשית המאה, ובה בית ספר "בצלאל".
שילוב של מערב ומזרח: תיאור של מבנה מקדש קלאסי מעוטר בסגנון מזרחי. העמודים בדגם לולייני שבו מסתרגים עיטורים צמחיים. דמותו של בצלאל מעוצבת באופן ריאליסטי קלאסי לצד עיטורים מזרחיים. שטיחות העיטורים לעומת הרמזים לפרספקטיבה מערבית בתיאור ירושלים ובחלל שבתוך הקשת.
עם אלה משתלבים סמלים יהודיים: מנורה, שולחן הקטורת, אריג פסים המרמז על טלית.

זאב רבן, איורים ל"שיר השירים", 1923

איור ספרים

עם תחיית איור כתבי היד בבית ספר "בצלאל" הפך איור הספרים לתחום חשוב בסימבוליזם העברי. הספרות שבחרן אמני "בצלאל" במודע ובעיקרון הייתה קשורה לתקופת התנ"ך ולמסורת היהודית: התנ"ך, הגדה של פסח, שירי משוררים ואגדות יהודיות, והיא חלק מהתפקיד ההסברתי של האידיאולוגיה הציונית ליצור מפגש עם עולם המקרא ועם הסופרים שישבו בארץ-ישראל בתחילת המאה ה-20. ברוח זו שקע רבן בעולם המסורת והאגדה היהודיים ובאמנות היהודית, ויצר סדרה של איורים לתנ"ך ולסיפורי אגדה, ביניהם סדרת איורים לספר "שיר השירים", שנחשבת לאחת מיצירות המופת של האמנות הציונית בראשיתה. רבן החל לאיר את שיר השירים עוד בהיותו בפולין, והמשיך את מלאכתו בארץ.

"שיר השירים"

"שיר השירים" מורכב משירים המתארים כמיהה של שלומית לאהוב ליבה. שלומית, נערה יפה רועת צאן התאהבה ברועה צאן אשר אהב אותה. אחיה ניסו להרחיקה מהרועה המאוהב והטילו עליה

להיות נוטרת בכרמים. המלך שלמה התאהב בה והביא אותה להרמון הנשים שלו, אך לבה יצא לאהובה. התיאורים בספר חושניים, רוויים געגועים ארוטיים וכמיהה למגע פיזי קרוב בינו לבינה. המסורת הדתית מפרשת את שירי האהבה באופן מטאפורי כמשל ליחסים בין עם ישראל לאלוהיו, ומתמזגת בהם החוויה הארוטית בחוויה הדתית. האהבה בינו לבינה טהורה, תמימה ומתגברת על מכשולים שאפשר לייחס להם קדושה. את שיר השירים נהוג לקרוא בכל ערב שבת, בשל ההכנות לקראת שבת המלכה, שהיא ה"כלה" המוזכרת בשיר השירים, ולאחר קריאת ההגדה בליל הסדר, בשל האזכור הרב שיש בהגדה לעונת האביב.

פרשנות חילונית: זאב רבן העניק לשיר השירים פרשנות חילונית, והדגיש באירוי דווקא את ההיבט הארוטי, הגשמי של אהבת גבר לאישה, ואין באירוי כל רמז לאהבה מטאפורית- דתית בין עם ישראל לאלוהיו. בכך יצר רבן את אחת הפרשנויות החילוניות הראשונות בתולדות האמנות הישראלית, המהווה תקדים להתייחסות חילונית מודרנית לטקסט תנ"כי.

רבן בחר בשיר השירים כדי למצוא בו פרשנות אקטואלית שתואמת את האידיאולוגיה של שץ – אהבה ארוטית בינו לבינה המתרחשת בגן העדן התנ"כי שעליו חלמו אמני "בצלאל", שיש בו שלוה והרמוניה בין האדם לבין הטבע, ארץ קודש שבה כולם מחוברים לגופניותם ולארציותם.

אוהבים ונופים באירוי "שיר השירים"

המקור לאירוי "שיר השירים" של רבן הוא כמובן הטקסט המקראי - ספר "שיר השירים" עצמו מספק שפע של תיאורי נוף וטבע, שבהם משוטט רועה הצאן בתקווה לפגוש את אהובתו. כמו כן יש שפע של סמלי אהבה ותשוקה הלקוחים מעולם החי והצומח. שירים אלו נולדו במקום מרעה העדרים ובצלול פעמוניהם, בכרמים בגנים, במעיינות, וביערות שבהם צבאים, איילות, וציוץ צפרים. אך הציורים של רבן מביעים רעיונות שהם מעבר לתיאור המילולי. כדי ליצור אווירה תנ"כית אידיאלית וייחודית היה עליו לשחזר ארבעה מרכיבים: את הנוף התנ"כי שבו מתרחשות הסצנות, את התלבושות, את התפאורה המתאימה וליצור דמויות של טיפוסים ייחודיים.

הדמויות: גיבורי האירוי של רבן הם שלומית והמלך שלמה, המתחרה על אהבתה. לכל דמות אטריבוט משלה: האיילה מלווה את שלומית, האריה מלווה את המלך שלמה. הבחירה בדמות המלך שלמה כגיבור האירוי ל"שיר השירים" תואמת את התפיסה הציונית של שץ, שראה בדמות שלמה דגם ליהודי החדש החי על אדמתו, אדם מלא כוח שמתקיים בו מיזוג מושלם של החוכמה היהודית עם תכונות של יופי וחושניות. שלמה המלך מהווה הגשמה ציונית לדמות היהודי- הוא החכם באדם, ויש לו אלף נשים.

המקורות לבחירת האריה כאטריבוט לשלמה הם אוניברסליים ומעולם האגדות היהודיות, ואילו המראה העדין של האיילה, רגליה הדקיקות, גופה הצר ועיניה היפות הפכו אותה לסמל החן, היופי והעדנה המתקיימים בשלומית.

תיאור נוף ותפאורה: בהתאם לטקסט עיצב רבן את מיקום ההתרחשות של הסצינות. חלקן מתרחשות בנוף, חלקן בארמון המלך שלמה, וחלקן במקום שהוא הכלאה של נוף וארמון - ארמון המלך ובו תיאור של נוף.

שחזור הנוף האותנטי של תקופת התנ"ך היה בהישג ידו של רבן – קטעי נוף פראי ארץ-ישראלי היו בשפע בסביבות ירושלים, בגליל ובשאר חלקי הארץ בשנות העשרים. רבן נהג לציין על כל איור את שם המקום שבו הוא נעשה.

תלבושות: בעיצוב התלבושות ופריטי התפאורה סייעו לו טיולים רבים בשוקי העיר העתיקה בירושלים, שם הוא ראה תלבושות ואביזרים מזרחיים. הוא גם נעזר בשחזורים היסטוריים של תקופות עתיקות על פי ממצאים ארכיאולוגיים, ובציורים של אמנים שעסקו בתיאורי המקרא.

מבנה האיורים

רבן יצר סדרה של 25 איורים לפסוקים משיר השירים.

האיורים מחולקים לשלושה אזורים ברורים:

התמונות העיקריות מופיעות בתוך מסגרת בחלק העליון או במרכז. התיאור החזותי נאמן לתיאור המילולי. הסצנות מתארות את הפסוקים המופיעים בכל דף ללא פרשנות. הציור במרכז הוא בסגנון ריאליסטי, ויש בו רמזים לפרספקטיבה.

המסגרת הדקורטיבית מעוצבת בעיטורים סמליים כגון: צמחים, בעלי חיים וסמלים יהודיים. אלמנטים דקורטיביים הקשורים לתמונה ומתייחסים באופן סמלי לנושא המתואר. במסגרת יש עומס רב, כמו בעיטורי האמנות המוסלמית.

הטקסט מופיע בחלק התחתון של האיורים, נתון בתוך מסגרת. הטקסט, בכתב עברי מהודר, כולל את הפסוקים המתייחסים לתוכן העיקרי. השפה העברית המתחדשת הלהיבה את אמני "בצלאל", והאות העברית נעשתה יסוד לעיטוריות מקומית במילים ובמשפטים האמורים לחנך.

מקורות השפעה

רבן רצה להחיות את פאר העבר התנ"כי על ידי שילוב מזרח, מערב ואמנות יהודית כדי ליצור סגנון עברי ייחודי. בין הזרמים המערביים המשפיעים נמנים:

סימבוליזם: הסימבוליזם שהתפתח באירופה ינק את דימויו מאלגוריות ומסמלים אישיים, תוך פרשנות מרומזת ולא בהסתמך על העולם הנראה. הסימבוליזם ביטל את התכונות הייחודיות של האובייקט כדי ליצור תכונות טיפוסיות, לא עסק בדמויות אינדיווידואליות מסוימות אלא בטיפוסים, ולא התמקד במראה מקום מסוים אלא בנוף טיפוסי.

רבן הושפע מהסימבולים האירופאי, אך הסימבוליזם שלו הוא לאומי – הוא שאב את סמליו ודימויו מן התנ"ך ומן המסורת היהודית, שהיו מקור שופע ליצירת דימויים "עבריים", ויצר שפע של סמלים לחיזוק הזהות היהודית והציונית. השפעת הסימבוליזם מתבטאת גם ביחס הדו ערכי כלפי דמות האישה – אלילה נערצת וגם פאם פאטאל מפתה ומסרסת.

אוריינטליזם: ראיית המזרח כמקום ספוג ארוטיקה הייתה מושרשת בתפיסה האירופאית המערבית שהתגבשה במאה ה-19. האוריינטליזם המערבי ביקש להגדיר את המזרח כהיפוכו המוחלט של המערב, והחושניות, המיניות והאלימות המשוחררת מכל עכבה של נורמות זוהו כתכונות מזרחיות – שהם ההיפך מהאיפוק הבורגני המערבי. זאב רבן, שהוקסם מיחסי האהבה בספר "שיר השירים", נתן דרור לסצינות ארוטיות בחלק גדול מאירי "שיר השירים". הדמויות בתנוחות חושניות ומפתות, ובכל הסצינות בולטת הארוטיות.

אר נבו: "האמנות החדשה" (בגרמניה כונתה "וגנדשטיל"). זרם באמנות שהתפתח בסוף המאה ה-19, בעל סגנון אמנותי עיטורי תוך הסתמכות על צורות מעולם החי והצומח, בקווים מתפתלים וזורמים שיצרו מרקם שופע חיות.

התנועה לאמנויות ואומנויות – ARTS AND CRAFTS, שביקשה להחזיר את מלאכת האומנות לזירת האמנות. ייתכן שרבן רכש את מיומנות איור הספרים מאחד המורים מהתנועה הזאת.

השפעת אמנים מערביים: גוסטב קלימט מבחינת השימוש באלמנטים דקורטיביים ושטוחים, החוזרים ונשנים ברקע ועל בגדי הדמויות, וכן בשימוש עיטורי בזהב ובכסף. רבן עשה שימוש בצבע זהב ובכסף בעיטור סלילי הבגד של שלומית כדי ליצור אידיאלים נשגבים.

דומיניק אנגר: תיאורי שלומית כאודליסק של אנגר. בדומה לאנגר השתמש רבן בדמות הקלאסית של שלומית המתוארת בצדודית יוונית קלאסית.

אפרים משה ליליין השפיע באוצר הצורות החזותיות המבטאות את האידיאל הציוני.

סגנון "בצלאל"

רבן יצר סגנון עברי ייחודי המשלב את ההשפעות המערביות עם מוטיבים יהודיים: מנורה, מגן דוד, גפן, רימון, תמר ובעלי חיים מן המקרא, ועם מוטיבים מזרחיים: דף מעוטר בנוסח המיניאטורות הפרסיות, בגדים ואביזרים מן המזרח, צבעוניות חושנית.

הטכניקה

האיורים נעשו בצבעי מים על נייר. רבן היה אמן של צבעי מים, והוא הצליח לחקות אפקטים של מרקמים מדויקים: אבן, עור, בגד. הוא צייר בשתי ידיו ובנה שכבות של טפיחות מכחול ליצירת קווי מיתאר של גוף. הוא השתמש במכחולים עדינים ונעזר בזכוכית מגדלת.

זאב רבן, "שחורה אני ונאווה", מאירי "שיר השירים", 1923

http://www.tbh.co.il/art/images/c_jpg.jpg

הטקסט

"שחורה אני ונאווה בנות ירושלים כאהלי קדר כיריעות שלמה. אל תראוני שאני שחרחרת ששזפתי השמש, בני אמי נחרו בי שמוני נטרה את הכרמים, כרמי שלי לא נטרתי" (שיר השירים א', 5).

האיור

על פי הכתוב שלומית מספרת שאחיה אילצו אותה להיות נוטרה – שומרת בכרמים, כדי להרחיקה מאהובה רועה הצאן. היצירה מתארת את הטקסט באופן מילולי. בתוך נוף של כרם גפנים נראית שלומית בעמידה חושנית ומפתה, ידיה מעל ראשה, והיא נשענת על מטה רועים. מאחורי שלומית נראה מבנה אבן אופייני למבנה שבו התגוררו שומרי הכרמים. שלומית מסבירה לבנות העיר שצבע עורה השחור הוא תוצאה של שהייה רבה בשמש בהיותה רועת צאן. פרט זה בא לידי ביטוי במטה הרועים שעליו היא נשענת, המזהה אותה באופן סימבולי כרועת צאן. הציור המרכזי נחשף מבעד לוויילון שהוסט לצדדים, והוא דימוי סמלי לכתוב "כיריעות שלמה". על פי הטקסט שלומית מציגה עצמה בפני בנות ירושלים כנאוה "כיריעות שלמה" כלומר, נאה כווילונות וכשטיחים שבארמון המלך.

המסגרת

במסגרת מתוארים דגמים דקורטיביים של סריגי גפנים המותאמים לטקסט: כרמי הגפנים שעליהם שומרת שלומית. בין סריגי הגפנים נמצאים שועלים הידועים כמחבלים בכרמים, וזנבותיהם קלועים ושזורים זה בזה ויוצרים דגם עיטורי. העיטורים יוצרים עומס וממלאים את כל השטח מסביב לציור ולטקסט, כמו באמנות האסלאם ובמיניאטורות הפרסיות, וכמו בעיטורים בסגנון האר נובו.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: על פי המבנה הכללי של האיורים. חלוקה לאזור ברור של טקסט, ציור ומסגרת. תפיסת החלל: המסגרת העיטורית שטוחה, לעומת הציור באמצע, שהוא תלת ממדי ויש בו עומק אווירי. הדימויים סכימטיים בסגנון האר נובו במסגרת, לעומת הדמות והאובייקטים הריאליסטיים בתמונה המרכזית.

הדמות מעוצבת בקפידה רבה בהתאם לקווי המיתאר של הגוף, אך מוארכת בסגנון האר נובו, בצורה המזכירה התפתלות של צמחייה להדגשת הארוטיות.

הצבעוניות חושנית, מזרחית וריאליסטית, המרקמים נטורליסטיים במבנה האבן, בבגד ובצמחי הגפנים.

סגנון "בצלאל" מתבטא בשילוב של עבר והווה: סצינה מן התנ"ך שבה משולב מבנה מן ההווה, מעוצב על פי הדגם של "השומרה" שבה נהגו להתגורר נוטרים מראשית ההתיישבות. מזרח ומערב: שלומית מעוצבת כדמות קלאסית בלבוש מזרחי. סמלים יהודיים: על הווילון הצבעוני מופיעים מגיני דוד. האיילה והגפן המזכרים בתנ"ך ומאפיינים את ארץ-ישראל.

שנות העשרים – הציור הארץ-ישראלי והמעבר מירושלים לתל אביב

רקע היסטורי כללי

בשנות העשרים התחוללה תמורה מהפכנית בחברה, בכלכלה ובתרבות של הארץ. היו אלו שנים של תסיסה פורייה בכל שטחי החיים והיצירה, לאחר ההתאוששות ממלחמת העולם הראשונה. גלי העלייה בין השנים 1919 ו-1925, המכונים ה"עלייה השלישית" וה"עלייה הרביעית", הביאו עימם חלוצים סוציאליסטים וסוחרים מפולין, סופרים, אמנים, אנשי מוזיקה ותיאטרון צעירים שהביאו עמם את בשורת האמנות המודרנית. זוהי תקופה של ייסוד הסתדרות העובדים הכללית, של ביסוס התנועה הקיבוצית ושל צמיחתה המהירה של תל אביב כעיר שהולכת ונבנית. תל אביב הפכה להיות מרכז עירוני ותרבותי תוסס, בניגוד לירושלים, שהייתה יישוב דתי בעל אופי גלותי.

התקופה עמדה בסימן של שינויי ערכים בספרות ובאמנות, שדגלו במודרניזם, כדי לתת ביטוי לתחושת החיים החדשה של האדם העברי בן הזמן החדש. שנים אלו הצטיינו בדינמיות ובאופטימיזם. לראשונה קמו מוסדות תרבותיים בתחום התיאטרון והמוזיקה, והורגש צורך עז ליצור תרבות עברית מקורית – מקומית ומודרנית. טבעי הדבר שתסיסה דינמית זו השפיעה גם על אמנות הציור והמריצה לחיפוש דרכים חדשות וליצירת צורות ביטוי חדשות.

האמנות בשנות העשרים

בית הספר "בצלאל" היה הראשון שניסה ליצור ציור ארץ-ישראלי במסגרת מוסד מוכר, שפעל בין השנים 1906 - 1929. לפני מלחמת העולם הראשונה מספר האמנים בארץ היה מועט, ורובם פעלו במסגרת "בצלאל" כמורים, או היו קשורים באופן כלשהו ל"בצלאל". חוג שני של אמנים היו הצעירים שהיו תלמידים שבאו ללמוד ב"בצלאל", ובהם ראובן רובין, נחום גוטמן, ציונה תג'ר, ישראל פלדי ויוסף זריצקי, אבל נאלצו לעזוב את לימודיהם בשל חוסר הסכמה ביניהם לבין מנהל "בצלאל" (בוריס שץ) ולבין המורים. חוסר ההסכמה נסב סביב הסגנון ובחירת הנושאים המתאימים לאמנות ארץ-ישראלית. האמנים הצעירים מרדו במוריהם ב"בצלאל", והחליטו לשים קץ לגישה המיושנת שלהם. הם חיפשו דרכים חדשות ליצירת שפת ביטוי חדשה, שהביאה בסופו של דבר לניתוק מכל מה שנראה בעיניהם כשייך לעבר. האמנים המורדים היו לאבות המודרניזם של האמנות הישראלית, והם שייסדו בפועל את "הציור הארץ-ישראלי" החדש.

הסיבות להתנתקות מ"בצלאל"

הקבוצה "הארץ-ישראלית" החדשה התנגדה ל"בצלאל" מטעמים אידיאולוגיים, שהיו מבוססים על השקפת עולם שונה בנושאים הבאים:

- א. "בצלאל" היה מנותק מהמציאות הארץ-ישראלית הקיימת, והתמקד בנושאים הלקוחים מן העבר – סיפורי המקרא.
- ב. העיסוק העיקרי של "בצלאל" היה בתחום האמנות השימושית – מגיני דוד, מנורות, כתבי יד מאוירים, שייצגו את הזיקה ליהדות ואת הנוכחות של אמנות עברית.
- ג. חוסר הפתיחות של "בצלאל" לזרמים האירופאים החדשים באותה עת, והצגת סגנון אקדמי ריאליסטי כסגנון לאומי.
- ד. ובעיקר "בצלאל" ייצג את הגלות, שממנו רצו האמנים הצעירים להתנתק.

בשנות העשרים פעלו שני הזרמים זה לצד זה: האחד היה "בצלאל" על מוריו ותלמידיו, והשני – הזרם הארץ-ישראלי, שאפיונו העיקרי היה השפעות של סגנונות אירופאיים של זמנם: פרימיטיביזם, אקספרסיוניזם וקוביזם. שני הזרמים הציגו את עבודותיהם בתערוכות שנתיות שהתקיימו במצודת "מגדל דוד" בשער העיר העתיקה בירושלים, ומכאן כינויה של התקופה "תקופת מגדל דוד". התערוכות היו קבוצתיות. הראשונה שבהן התקיימה בשנת 1920, ובאותה שנה נוסדה "אגודת האמנים העבריים". ב-1926 עברה הפעילות האמנותית מירושלים לתל אביב, ואת התערוכות במגדל דוד החליפו תערוכות בצריף תיאטרון "האוהל". העניין הרב שהותירו פעילויות אלה השפיעו בראשית שנות ה-30 על החלטתו של ראש העיר הראשון של תל אביב, מאיר דיזינגוף, להקים את מוזיאון תל אביב.

אסכולת הציור ה"ארץ-ישראלי"

האמנים המודרניסטים שמרדו ב"בצלאל" ועיצבו לעצמם סגנון ארץ-ישראלי ייחודי היוו קבוצה שניתן לכנותה אסכולת "ציירי ארץ-ישראל". הקבוצה פעלה בתל אביב בין השנים 1920 – 1925, ונציגיה הבולטים היו: ראובן רובין, נחום גוטמן, ציונה תג'ר וישראל פלדי.

אידיאולוגיה חלוצית: היישוב היהודי בשנות העשרים היה מורכב מהחלוצים שהגיעו ממזרח אירופה, שהיו חדורים בערכים של הגשמה ובניין הארץ, והציבו את אידיאל גאולת הארץ ועבודת האדמה. ביסודה של הציונות החלוצית עמד הרעיון שגאולת האומה מן הגלות תבוא עם השיבה אל הארץ ואל האדמה. הדרך להתחבר מחדש עם הטבע היא בעבודה הגופנית, ובראש ובראשונה בעבודה החקלאית - אין לעם ישראל תקומה אלא במעבר לחיי עבודה על אדמתו בארץ-ישראל. את הדגם לחיי העבודה ספקו תושבי המקום הכפריים הערביים.

האמנות ינקה את ערכי האידיאולוגיה החלוצית וביטאה אותם באופן ישיר. האמנים ראו באמנותם חלק מהחלוציות הזאת, וביקשו להראות את הארץ הנבנית ואת עבודת האדמה. הם רצו להציג ביצירותיהם משהו לוקאלי, מקומי, המבטא קשר ישיר לעברי הקדום שחי במזרח. המזרח הוא כור מחצבתו של העם היהודי, ארץ התנ"ך, משאת נפש במשך אלפי שנים וגם מרחב ההגשמה של הציונות. האמנים שאפו להשתלב במזרח וראו בו מקור של כוח והתחדשות לאומית. הדרישה שלהם

הייתה להתנתק מהתרבות הגלותית, וליצור תרבות עברית מקומית ארץ-ישראלית, שהיא מזרחית באופייה. ההתמזגות האמיתית בסביבה החדשה תלויה במחיקת העבר הגלותי. האידיאולוגיה של אמני ארץ-ישראל סימנה את מטרתם המוצהרת: ליצור אמנות מקומית ייחודית, שתשקף את המציאות היומיומית של הארץ: את נופיה, את דמויותיה ואת צרכיה. הנטייה הייתה ליצור אמנות מקומית שתשמש ראי לאידיאלים ולתכנים החברתיים בארץ. נטייה זו חייבה את האמנים להתעלם מהעבר הגלותי, להדגיש את הקשר בין ההווה של זמנם עם העבר הרחוק מתקופת התנ"ך, ולתאר את ערכי היישוב. האמנים, שהיו חדורים אידיאלים של הגשמה ועבודה, שאבו את כוחם מהאדמה, שמקשרת אותם עם אבותיהם הראשונים. הם הוקסמו מהנוף החדש ומאורה הזוהר של ארץ-ישראל, וחשו קשר מיסטי עם אדמת הארץ ועם תושביה, שהיו ברובם ערבים.

נושאי הציור

היצירות משקפות את האידיאלים שנתנו ייצוג ישיר של ההווה החלוצית ואת מראות האדם והטבע בארץ-ישראל. ברובם היו אלה ציורי נוף שבהם שולבו סצינות יומיומיות של תושבי הארץ הערביים. תיאורי הנוף הביעו שלוה ותיארו את הערבי המקומי העוסק בעבודות אדמה. הרעיון הציוני חיפש את מקורותיו בעבר העברי המקראי, והאמנים ה"ארץ-ישראלים" ניסו לשחזר ולחשוף את תמונת העבר באמצעות אורח החיים של הערבים שחיו במקום מדורי דורות. חיי הכפר הערבי הצטיירו בעיניהם כהמשך ליישוב עברי קדום, והם האמינו שהערבים קרובים בצורתם ובאורח חייהם לאבותינו העבריים, ובאמצעותם אפשר ליצור את הקשר לארץ ולאבות. הציוריות של המזרח הייתה סימן לשורשיות ראשונית ולהמשכיות, והמזרח הוצג כאנטי תזה לתלישות של הגולה וליהודי הנודד. הייתה תחושה חזקה של שייכות למזרח, דבר שהתנפץ ב-1929 (במאורעות תרפ"ט).

סגנון הציור

רעיון ההתחדשות הלאומית ותפיסת המזרח כעולם ראשוני ותמים הוביל באורח טבעי להשתמש בסגנון פרימיטיבי, שהוא אחד המאפיינים העיקריים של אמני ארץ-ישראל. כיוון שמרבית הציורים עסקו בתיאור החיים הפשוטים והפרימיטיביים של תושבי הארץ שהיו ברובם ערבים, ובתיאורים של עם הבונה מחדש את ארצו, זה חייב לדעתם סגנון ציורי תואם – סגנון ראשוני פרימיטיבי. סגנון זה קשור גם לנטייה להתפרק ממסורת מערבית גלותית, ובעיקר כנגד הסגנון האקדמי נטורליסטי שאפיין את "בצלאל". הפרימיטיביזם היה מעין מתן תוקף לסגנון הארץ-ישראלי – סגנון שיסמן זיקה לשורשי העם היהודי הקדום, ויבטא את הראשוניות של ההווה הארץ-ישראלית החדשה.

נחום גוטמן, 1898 – 1981

גוטמן נולד ברומניה ועלה לארץ עם משפחתו בשנת 1905, כשהוא בן שבע. המשפחה השתקעה בשכונה היהודית נווה צדק ליד יפו. לאחר ארבע שנים הייתה המשפחה בין המתיישבים הראשונים באחוזת בית, שהייתה היסוד לעיר תל אביב. גוטמן היה האמן הראשון שגדל בתל אביב, בתקופה

שבה הייתה פרבר של יפו. בשנים 1912-1917 למד בבית הספר לאמנויות "בצלאל", ואחרי מלחמת העולם הראשונה למד ציור בווינה, בברלין ובפריז, והושפע מיצירותיהם של רוסו ומאטיס. מילדותו קלט גוטמן את מראות תל אביב: הבתים הלבנים, החולות מסביב, השמים הכחולים והים הגדול. הוא גם אהב לסייר ביפו, והוקסם מהססגוניות המזרחית של השווקים, מהפרדסים ומהתושבים הערביים. בתקופה זו גוטמן לא נמשך לתאר את החלוצים הנאבקים להשיג את מה שעדיין אין להם, אלא דווקא מה שקיים מדורי דורות. בשנות העשרים גוטמן ראה חשיבות בהתייחסות האמנותית אל המזרח, כדרך של הזדהות עם הערכים שעולם המזרח התאפיין בהם לדעתו: עוצמה, כוח, ייצריות, גופניות, ומעל לכל קשר בלתי אמצעי עם הטבע. עד למאורעות תרפ"ט (1929), שבהם הגיע הסכסוך הערבי-ישראלי לאלומות קשה, התרבות הארץ-ישראלית עדיין האמינה בערבי המקומי כמודל לחלוץ היהודי.

מקורות השפעה והשראה

מקורות ההשפעה וההשראה הם מגוונים, וחוברים יחד ליצירת דמות הערבי בן המזרח. ביצירת הדמויות והנוף יש לקט סגנונות מן העבר ומן המודרניזם של התקופה, שיוצר קשר ישיר בין העבר לבין ההווה. יש שאיבה ממאגר הדימויים ההיסטורי מקראי (בעיקר מצרים ואשור) כדגם לערכים סגנוניים של הפשטה, ביטול החלל ומונומנטליות, המתמזגים בהבעה אנטי אקדמית, מודרנית ומזרחית כאחד. מיזוג הסגנונות התאים למסר החלוצי והיה הכרחי לתנועה חלוצית לאומית שפנתה אל ההווה (הערבי) כממשיכו של העבר (העברי).

מקורות ההשפעה הרבים על יצירתו של גוטמן מעידים על המודעות לתולדות האמנות: השפעת המזרח: תפיסה סגנונית ארכאית המייצגת תיאור דמות מונומנטלית אופיינית באמנות מצרים ואשור – ראש, ידיים ורגליים בפרופיל, החזה והכתפיים חזיתיים.

השפעות אירופאיות מערביות:

אנרי רוסו: הגישה הנאיבית ילדותית והישירה של אנרי רוסו מורגשת ברבים מהציורים של גוטמן מתקופה זו. הפנטזיה, תפיסת הנופים, הדמויות והצבעוניות של רוסו התאימו לערכים הפרימיטיביים של גוטמן ולמסר האידיאולוגי שלו. אנרי רוסו הוא המשפיע הדומיננטי ביותר על כל ציירי ארץ-ישראל. ז'ורז' רואו: האקספרסיוניזם הנאיבי והנושאים הדתיים בציוריו יוצרים קשר מיסטי עם האדמה והתחושות הטהורות כלפיה. אלמנטים אלה חוזרים ביצירותיו של גוטמן, שביקש ליצור קשר דומה לאדמת ארץ-ישראל.

פיטר ברויגל: בדמויות הפרימיטיביות של גוטמן מצוי המוטיב הברויגלי בעיצוב הדמויות הגוציות, בנושאים המתארים את האיכרים בשעת עבודה בשדה או בשעת מנוחה ושמחה. גוטמן, כמו ברויגל, צייר את הדמויות מתוך חיבה והערכה כלפי הכפרי, הפשוט והאמיתי.

פרנסואה מילה: כבן איכרים מילה הבין את משמעות עבודת האדמה והוקיר אותה. הוא ראה בה ייעוד ואף שליחות דתית. ביצירותיו הוא יצר האלה של עבודת האדמה, דמויות האיכרים שלו הן הירוואיות ומונומנטליות, והוא לא חשף את הקושי הגופני של העבודה. אלה ערכים שגוטמן יחזור עליהם בכל יצירות הפלחים והרועים שהוא צייר.

פבלו פיקאסו: בין השנים 1915 – 1923 השפעת פיקאסו ניכרת אצל גוטמן בעיצוב הדמויות המונומנטליות, הנפחיות והמסיביות שנראות פיסוליות, מהשלב הקלאסיציסטי של פיקאסו. פול גוגן: השפעתו ניכרת אצל גוטמן בעיקר בתפיסת הפרימיטיביזם כמקור לראשוניות ותמימות בראשיתית. גוגן הדגיש ביצירותיו בטהיטי את ההרמוניה בין האדם לטבע – מעין גן עדן ראשוני בו האדם מתמזג עם הטבע והוא חלק ממנו. כך ראה גוטמן את הערבים – כתושבים בני המזרח, ותיאר אותם כמתמזגים עם הנוף הארץ-ישראלי ממנו הם צמחו.

נחום גוטמן, רועה העיזים, 1926, שמן על קרטון

<http://www.tbh.co.il/art/images/y.jpg>

דמות הערבי ביצירתו של גוטמן

בשנות העשרים צייר גוטמן סדרה של ציורי שמן, שבהן מתוארים רועים ופלחים ערביים בשעת עבודה או מנוחה בשדות ובפרדסים. יצירות אלו מדגישות את הפשטות של עובד האדמה ואת הדבקות לקרקע. דמות הערבי משקפת את האידיאולוגיה שרווחה בארץ-ישראל בשנות העשרים, הרואה בערבי את ממשיכו של העברי הקדום. הערבי נתפס כדגם של שייכות, דגם אנושי של קשר קיומי טבעי עם הארץ. הערבי כתושב מקומי נתפס כמקשר בין היהודי החדש לבין העברי הקדום, ודמותו שימשה מודל להזדהות עם העבריות, דמות שורשית שמהווה סמל לחזרה למקורות. הערבי הפך למיתוס של בן הארץ, שהוא דגם לחיקוי על ידי היהודי הגלותי שבא להתיישב בארץ. סדרת היצירות של הרועים והפלחים הערביים הייתה מעין מחאה חבויה ולא מודעת לדימויים של שאגאל, שביטא בציוריו געגועים לעיירה היהודית הגלותית, כאשר דמויותיו תלושות, מרחפות וחסרות יציבות. כנגדם הציג גוטמן את הפשטות הארצית, הגשמית והבריאה של עובד האדמה הכפרי, שהוא דגם שיש לחקותו כדי לחזור למקורות העבריים.

אופי הדמות

הערבי מתואר כדמות שורשית, הוא יחף ויוצר קשר ישיר עם האדמה. הוא זקוף ויציב, הוא צועד קדימה אך נראה כנטוע על האדמה, ביד אחת הוא מחזיק אלה ובשנייה מחזיק כד חרס. גופו שרירי, המעיד על כוח פיזי, איש אדמה גשמי, כפות רגליו גדולות ופסוקות בעמידה איתנה – כל אלה הם מטאפורה חזותית של יציבות, גשמיות, נצחיות וארציות. יש לו לערבי כל מה שחסר ליהודי הגלותי החלוש והמרחף, שבא מהעיירה היהודית המזרח אירופאית.

האדם והנוף

יש הרמוניה בין האדם לבין הטבע. האדם הוא חלק מהנוף ומובלט על רקע הנוף. גם הרועה וגם הנוף הם ארץ-ישראליים ומזרחיים אותנטיים.

גוטמן ביטא את האותנטיות המזרחית באמצעים הבאים:

סמלים מן העבר העברי: כד החרס מסמל את הקשר עם הקרקע ועם העבר המקומי. רעיית העיזים – חיות המסמלות את ארץ-ישראל, את עבודת הכפיים ואת השורשיות. כל אלה הם אופייניים לתקופת המקרא ומוזכרים בתנ"ך. האקלים, השמש, הים, הבתים הערביים ברקע והלבוש הערבי מציגים אדם ונוף ארץ-ישראליים אותנטיים.

הקומפוזיציה: דמותו של הרועה ממלאת את כל משטח היצירה. הקומפוזיציה מבוססת על צורת משולש שווה צלעות, שהוא סמל ליציבות. התאורה דרמטית – השמש המפציעה מול הירח הכבוי, וביניהם ראשו של הרועה כמאור שלישי – הופכים את הנער הערבי לגיבור מיתולוגי המתקיים מעבר לחילופי הזמנים.

מאפיינים סגנוניים

יש תערובת של סגנונות, מעין סינתזה של אלמנטים היוצרים יחד דמות מזרח תיכונית אופיינית: פרימיטיביזם: אפשר לזהות בדמות הרועה הערבי ייצוג אופייני לתיאורי דמויות במזרח הקדום – מצרים ואשור. הראש, הידיים והרגליים בצדודית, החזה פרונטלי. העיצוב הגס והפיסולי של האיברים, העין הענקית ותווי הפנים, המונומנטליות של הדמות, כל אלה תורמים לתפיסת הדמות של הערבי כ"גיבור מיתולוגי" וכיורש ישיר של תושבי האזור הקדמונים.

השפעת המודרניזם: הדמות המונומנטלית והנפחית מושפעת מפיקאסו. הסכימתיות והפשטות של הבתים ברקע, והעיצוב המסוגן של הלבוש ושל ראשי העיזים מושפעים מהסגנון הנאיבי של רוסו. הצבעוניות ההבעתית מושפעת מהפוביזם של מאטיס. ההשפעה האקספרסיוניסטית מתבטאת בעיוות הפרופורציות של הדמות.

נחום גוטמן, נושאת האלומה, 1926, שמן על קרטון

<http://www.tbh.co.il/art/images/t.jpg>

ביצירה זו עסק גוטמן בדמות הנשית הערבית, שהיא חלק מהנוף הארץ-ישראלי. נושאת האלומה מחוברת לעבודת האדמה ומציגה את השורשיות של בני המזרח. אבל בתיאורי הנשים המזרחיות הדגיש גוטמן גם את המיניות הנשית המוחצנת והמשוחררת, כתכונה אופיינית של המזרח.

אופי הדמות

נושאת האלומה לבושה בבגדים חגיגיים, עומדת על רקע של אלומות בשדה, שתי ידיה תומכות באלומה שהיא נושאת על ראשה. היא מונומנטלית – מוצגת כדמות מיתולוגית של עובדת אדמה מן

העבר העברי בארץ-ישראל. העכוז הקטן בולט מבעד לבגד המכסה את גופה המחוטב, והוא סימן למיניות הנשית המתריסה והמשוחררת. הדמות עגולה ופיסולית, בדומה לכד הגדול הניצב על הקרקע לימינה. צורת עמידתה של הדמות, החיטובים של גופה, שהבגד אינו מצליח להסתיר, ידיה המורמות – כל אלה משדרים מיניות וייצריות טבעית, משוחררת מכל עכבות של צניעות וצביעות. הדמות היא אנטי תזה לתיאורי האברך היהודי העלוב והמסכן. הדמות שולטת על כל הפורמט, ומייצגת אידיאל של הערצה והאלהה. היא בשרנית ובריאה והופכת לאיקונה – לסמל של התחדשות ומודל לחיקוי.

אוריינטליזם - הממד הארוטי של המזרח

גוטמן ראה במזרח עולם של אידיאלים בעבור היהודי החדש הארץ-ישראלי המבקש להידמות לבני המזרח. כנגד נורמות הצניעות של היהדות הגלותית הדגיש גוטמן את המיניות המשוחררת והיצרית של המזרח. ראיית המזרח כמקום ספוג ארוטיקה הייתה מושרשת בתפיסה האירופאית המערבית שהתגבשה במאה ה-19. האוריינטליזם המערבי ביקש להגדיר את המזרח כהיפוכו המוחלט של המערב, והחושניות והמיניות המשוחררת זוהו כתכונות מזרחיות, שהם ההיפך מהאיפוק הבורגני המערבי. גוטמן ראה את המזרח בעיניים מערביות, והציג אותו כעולם יצרי וארוטי.

השורשיות

כמו דמות הרועה, גם נושאת האלומה מוצגת כדמות מקומית שורשית. גופה המסיבי וחלקו התחתון הרחב מייצגים את היציבות - הדמות המושרשת בקרקע. הפרטים הנלווים לדמותה הם סמלים מן העבר העברי ומוזכרים בתנ"ך: כד החרס מסמל את הקשר לאדמה, ואלומת השיבולים, שהיא אחד משבעת המינים של ארץ-ישראל וסמל לעבודת האדמה. אלומת הדגן מדגישה את ערכו החקלאי של אורח החיים הערבי המושרש באדמתו, כממשיכו הישיר של העברי הקדום, וכדגם לחיקוי על ידי החלוץ שבה להתיישב בארץ.

האדם והנוף

נושאת האלומות מוצגת כחלק מהמחזוריות. היא אינה סובלת מהטבע, היא לבושה בבגדים חגיגיים ולא נראית כעוסקת בעבודה מתישה ומיוזעת. עבודת האדמה מוצגת כחיובית והיא סמל להתחדשות ציונית. דמות הנערה הערבייה מוצגת על רקע הנוף הארץ-ישראלי והיא חלק ממנו – יש הרמוניה בין האדם לבין הטבע, כמו ביצירותיו של גוגן מטהיטי, שבהן מוצגות נשים טהיטיות בנוף טהיטי אותנטי בהרמוניה מושלמת. הפרטים הם אותנטיים: הנערה לבושה בגדים מזרחיים, חזותה מזרחית והנוף שבו היא נמצאת הוא מזרחי טיפוסי. אלמנטים אלה מחזקים את היחס הטבעי שבין האדם לנוף – הערבי הוא נוף מולדתו.

מאפיינים סגנוניים

כמו ביצירה "רועה העיזים", גם ב"נושאת האלומה" ניכרות השפעות סגנוניות שונות, ששילובן יוצר את הדמות. הפנטזיה הילדותית של רוסו, עיצוב הדמות המונומנטלית של מצרים ואשור, משטחי

הצבע הרחבים וההרמוניה בין האדם לטבע של גוגן, הצבעוניות הפוביסטית, הקשר לאדמה בהשראת ברויגל ומילה, האקספרסיוניזם בעיוות הפרופורציות וביטול הפרספקטיבה. משמעות מיוחדת יש ליצירתו של פרנסואה מילה "המלקטות" כמקור השראה. מילה תיאר נשים בתלבושת מסורתית כשהן מלקטות שאריות בשדה חיטה, והן מרמזות על הסיפור המקראי על רות ונעמי (מגילת רות). למרות שהנשים הן עניות, מילה לא הדגיש את הקושי הגופני שבעבודתן, אלא להיפך. הן מונומנטליות ואציליות, והאמן נסך בהן הילה של קדושה, הנובעת מעבודת האדמה, שאותה הוא מוקיר. נושאת האלומה זוכה בדיוק לאותו יחס מצד גוטמן.

נחום גוטמן, מנוחת הצהריים, 1926, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/tg.jpg>

אלמנט נוסף בתפיסת המזרח של גוטמן מתבטא בחגיגות ובשלווה, עולם של תרבות פנאי המתמכרת להנאות, נהנתנות ופינוק עצמי.

תיאור הנושא

היצירה מתארת את מנוחת העמלים – ערבי וערבייה נחים בשדה. זוהי מנוחת עמלים שהם זכאים לה, והם מתמכרים ומתמסרים למנוחה בנהנתנות רבה. האווירה היא אידילית, שקטה ודוממת, כביטוי להרמוניה מוחלטת בין האיכרים לבין הטבע שסביבם – האדם שייך לטבע. הנוף הכפרי חשוף ובעל תכונות מזרחיות, ונוכחים בו תושביו המקוריים. לרגלי הערבי מונח פרי אדמתו – פלח של אבטיח. הערבי שוכב שקוע בשינה עמוקה ופיו פתוח, כביטוי של התמסרות לשינה בריאה. הערבייה יושבת עם הגב לצופה, ידה מורמת לראשה בתנועה חושנית, ופניה מופנים אל הצופה בצדודית שלהן. האווירה הסטטית אינה מקרית, ובאמצעותה המחיש גוטמן את הרצון לשורשיות ארצית וליציבות.

הערבי והערבייה הנחים בשדה לבושים בגדים חגיגיים, כמו שאר עובדי האדמה ביצירותיו של גוטמן ("רועה העיזים", "נושאת האלומה", "מנוחת הצהריים"). הלבוש החגיגי בא לבטא את העבודה כיצירה חגיגית שאינה גורמת סבל לעובד. הלבוש החגיגי מעיד על חדוות היצירה-העבודה, ומציג אותה כחיובית.

המסר

המסר ברור: החזון הציוני של השתרשות באדמת ארץ-ישראל יכול להתקיים רק על ידי עבודה עברית, ועובדי האדמה הערביים הם הדוגמה שיש לחקות - להירתם לעבודת האדמה ולראות בה מעשה יצירה חגיגי, ולא עבודה קשה ומתישה.

אוריינטליזם

הערבי סימל את הקשר עם העבר המקראי ועם עבודת האדמה, אך הוא גם את הפריון והגבריות הייצרית. הדמות הנשית אף היא מודעת למיניותה: היא מסדרת את שיערה האסוף בתנועת יד אופיינית לתנועת הטואלט – הטיפול ביופייה של ונוס, תנועה שאינה אופיינית לאישה שעובדת בשדה. איבריה קמורים ומעוגלים בקווים זורמים ברכות חושנית. ראיית הנשיות כמטאפורה של המזרח, כעולם של חושניות שהוא מושא לכיבוש גברי, היא מוסכמה ידועה בתפיסה האוריינטלית האירופאית. החושניות הנשית המזרחית מתבטאת גם בתיאור הנוף המזרחי שבו נחים העמלים: לנוף יש חמוקים והתעגלויות רכות, העונים כהד לקימורי גופה הרכים של הערבייה. לתיאור הזה נלווית משמעות ציונית שאולי אינה מודעת: האדמה שופעת הקימורים היא קרקע בתולית מתמסרת, והיהודים השבים אליה יפרו וימלאו אותה. את הנופים הנשיים, הקמורים והרכים אפשר לכבוש בכוח עבודת האדמה הגברית.

האור

אין ביצירה מקור אור ספציפי או מזהה. הכוונה לא הייתה לתפוס שעת אור מסוימת, וכמו בשאר יצירותיו של גוטמן האור הוא מושגי - אורה המסנוור והבוהק של ארץ-ישראל. גוטמן מציג את מושג האור הארץ-ישראלי כאור נצחי ואל-זמני. האור נובע מתוך הצבע – זהו אור פנימי ולא דווקא אור שהוא רואה במציאות.

מקורות השפעה והשראה

השפעת פיקאסו: היצירה "מנוחת הצהריים" מושפעת מיצירה של פיקאסו "איכרים ישנים", (1919). ביצירתו ביטא פיקאסו את היופי השליו של החיים הפשוטים, את היחסים האינטימיים של זוג חסר בעיות על רקע השדה הצהוב שבו הם ישנים. האיכרים הישנים מתוארים בתנוחה נינוחה ומתרפקת, ואיבריהם הנפחיים והמתעגלים, האופייניים לפיקאסו בתקופה זו, מעניקים להם מראה פיסולי מונומנטלי. כך גם דמויותיו של גוטמן: הדמויות נפחיות ומונומנטליות, היוצרות פנטזיה של אנשים חזקים.

פרימיטיביזם: ההשפעה המזרחית באה לידי ביטוי בראשה של האישה, המתואר מהפרופיל וגבה מופנה אל הצופה לרוחבו, בהשפעת האמנות המצרית והאשורית. ביצירה זו גוטמן אימץ את הסגנון הנאיבי ילדותי של אנרי רוסו בתמימות המבע והראשוניות. כמו כן אלמנט של ראשוניות ותמימות כמו אלה שמוצאים ביצירותיו של גוגן מטהיטי, שביקש לחזור אל הפרימיטיביזם כדי לבטא את ההרמוניה המושלמת בין האדם לבין הטבע. השפעת גוגן ורוסו ניכרת גם במשטחי הצבע השטוחים והנקיים.

הצבעוניות בהשפעת הפוביזם: צבעוניות עזה של בגדי הדמויות, התואמת את הלבוש המזרחי.

האקספרסיוניזם ניכר בעיוות הפרופורציות של הדמויות.

נחום גוטמן, פרדסים ביפו, 1926, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/rr.jpg>

היצירה משתייכת לסדרת ציורי הפרדסים של גוטמן משנות העשרים. בספרות הארץ-ישראלית של שנות העשרים הפרדס היה דוגמה למקום המסמך מזרחיות, מסתורין, משיכה ואיום (רובם היו שייכים לערבים). גוטמן, שהיה גם סופר, תיאר בספריו את הפרדס כגן נעול ארוטי. בציורי הפרדסים הוא הציג עמדה של מציץ סקרן המנסה לפענח את המסתורין המזרחי. היהדות מייחסת לפרדס – Paradise - משמעות של "גן עדן", והוא משמש כדימוי לעולם המיסטי של הקבלה. גוטמן עסק בנושא כביטוי לקשר הרוחני שלו לארץ-ישראל.

המקום

בספרו "עיר קטנה ואנשים בה מעט" הוא תיאר את היצירה הזו, והסביר שהמקום הוא הקצה הדרומי של רחוב אלנבי, שחצתה אותו רכבת שהובילה מיפו לירושלים. הרכבת המתוארת למעלה מצד ימין היא סימן מזהה למיקום: קטר פולט עשן וקרן אחד הנעים משמאל לימין. שאר קרונות הרכבת מוסתרים מעיני הצופה על ידי העצים.

תיאור היצירה

היצירה מתארת יום חג בפרדסים ביפו. מצד ימין על השביל הצהוב צועדות ארבע נשים לבושות בגדי חג. על השביל למעלה צועדות שלוש נשים נוספות, גם הן לבושות בגדי חג. משמאלן על הדשא קבוצת נשים נוספת בלבוש ססגוני: לבן, תכלת ושחור. למטה משמאל וקרוב לצופה אישה מושיטה ידיה לקטוף מפרי הפרדס, ולידה אישה כהה בלבוש לבן וכיסוי ראש לבן, יושבת ישיבה מזרחית. כל ההתרחשות הזאת נעשית בתוך הפרדס, ומבינות לעצים צעות הנשים ומתגלות לעיני הצופה בקבוצות מפוזרות. ברקע דיונות החול של תל אביב והשמים הכחולים.

פנטזיה

גוטמן תיאר פנטזיה, סיפור אגדה. הוא מתבונן בפרדס בגדר חלום נסתר, שהוא רואה בו מה שאחרים לא רואים. זהו פרדס הנראה דרך עיניו של ילד תמים שמוקסם מהמראה, מעין פנטזיה על גן עדן שלא קיים במציאות. גוטמן מציג תמונה נאיבית של הארץ כמקום קסום, כגן עדן, ומסתיר את המציאות החלוצית הקשה מאוד כפי שהייתה באמת. הפרדס, המאוכלס בנשים בלבד, מציג את המיניות הנשית כדימוי המזרח.

מקורות השפעה

השפעת אנרי רוסו ניכרת ביצירה הזאת יותר מכל יצירה אחרת. הגישה הנאיבית והתמימה של תיאור הטבע, גוני הירוק של הצמחייה, פירוט הצמחייה, הפנטזיה והדמיון – כל אלה לקוחים מרוסו.

רוסו הירבה לתאר ביצירותיו עולם דמיוני שבו הפנטזיה גוברת על המציאות, וגוטמן הלך רחוק עם הפנטזיה שלו על עולם מזרחי, שהוא גן עדן עלי אדמות. רוסו תיאר ביצירותיו עולם של פנטזיה פרטית, וכל התכנים שלו הם דמיוניים. לעומתו גוטמן התאים את התכנים התמימים לתכנים האידיאליים הארץ-ישראליים. הוא היה בפרדסים של יפו והוקסם מהם, וראה בהם מעין חלום של בניין הארץ, שיתגשם בעבודה חקלאית עברית. הסגנון הנאיבי הוא ביטוי לאזור ששומר על ראשוניות ונאמנות למסורת המקום, ללא השפעות מערביות. הפרימיטיביזם מעניק אווירה חלומית למציאות ארץ-ישראלית.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה פתוחה ועמוסה.

תפיסת החלל חסרת פרספקטיבה.

הניגוד בין אור וצל – בין צהבהב לירוק כהה - יוצר מתח, למרות השלווה הנסוכה על הכול.

מאפיינים המשקפים את אופי המקום

הנוף הוא מקומי: צמחייה טיפוסית לאזור: עצי דקל, עצי פרי הדר, דיונות חול צהבהב. נשים ערביות בתלבושת אופיינית: גלביות, רעלות, בצבעים מזרחיים חזקים: אדום, ירוק, שחור ולבן, בולטים מאוד על רקע החולות הצהבהבים שבהם נמצאות הנשים. אקלים וצבעוניות טיפוסית לאזור: הצבעוניות לוקאלית ומתאימה לנושא: הירוק בעצי הפרדס, הצהוב של דיונות החול, והתכלת של שמי יפו. השבילים מוגדרים בצבע צהוב מעורב בלבן, היוצר אפקט של סנוור – ביטוי לשמש החזקה הנראית כפסי אור בין הצמחייה. הצבעוניות העזה יוצרת החזרת אור כביטוי לאור הארץ-ישראלי, המודגש על ידי הניגודים שבין הירוק העז של הצמחייה לבין הצחיחות של החולות הצהובים. הרכבת: מאפיין מקומי. הבריטים הוסיפו מסילות ברזל לרכבת הקיימת מימי הטורקים. יש כאן חדירה של הטכנולוגיה והקידמה למקום שעדיין שולט בו הטבע.

לסיכום – מאפייני יצירתו של גוטמן

קומפוזיציות פשוטות שבהן מתוארים רועים ועובדי אדמה ערביים, בשעת עבודה ומנוחה בשדות ובפרדסים. גוטמן הדגיש את פשטותו של עובד האדמה ואת דבקותו לקרקע. האדם הוא חלק מהנוף הארץ-ישראלי. האדם המזרחי, על לבושו ודמותו המזרחית, מתואר בתוך נוף מזרחי תואם, ונוצרים יחסים שקולים בין הנוף לבין האדם. גוטמן התמקד באדם כנושא המסר האידיאולוגי, והציג אותו בנוף מולדתו. הדמויות מסיביות, מוצקות וחגיגיות, שהן ביטוי לבריאות הגוף, ליציבות ולשורשיות – דגם לחיקוי על ידי החלוץ היהודי.

צבעוניות: שימוש בצבעים עזים בהשפעת הפוביזם. הצבעים מזרחיים בהתאם לאופי המקום, תוך צירוף הרמוני של ניגודי צבע חריפים. למרות זאת נשמרת ההרמוניה הצבעונית. הצבעים נקיים וטהורים, ישירות מהשפופרת, ומונחים על גבי משטחים רחבים, לוקאליים ושטוחים, בהשפעת גוגן. כתמי הצבע מונחים בשכבות דקות לצד כתמי צבע מעובים ואטומים.

תפיסת החלל: החלל נטול פרספקטיבה, כך שנוצרת השטחה.

הרמוניה של ניגודים: האלמנטים הפיגורטיביים המשלבים סגנונות שונים, הניגודים החריפים של הצבעים, השילוב של צבעים שקופים לצד צבעים אטומים, צבעים חמים וקרים, הפשטות הרבה של הקומפוזיציה – כל אלה מצטרפים בהרמוניה ונותנים ליצירות ממד מיוחד של שלווה ויציבות, של מקום פרימיטיבי ראשוני שטרם התקלקל. ההרמוניה תואמת לאידיאולוגיה החלוצית, הרואה בערבי את ממשיכו של העברי הקדום.

אידיאולוגיה חלוצית: ביצירותיו הציג גוטמן התלהבות ממזרחיותם האקזוטית של הערבים תושבי הארץ, ותיאר אותם בלבוש חגיגי בשעת עבודה. גוטמן קשר את עבודת האדמה לחגיגה והנאה. ביצירות אלה ברח גוטמן מהמציאות הקשה של אותן שנים. האופטימיות, היופי והחגיגות הסתירו את המצוקות והקשיים שבהם התנסו החלוצים בשנים אלה.

קשר רוחני: בציורי הפרדס שלו יצר גוטמן קשר רוחני לארץ-ישראל.

ראובן רובין, 1893 – 1974

ראובן נולד ברומניה להורים קשי-יום, והיה השמיני מבין 13 ילדי המשפחה. בגיל 15 הוא סיים את לימודיו התיכוניים והחל לעזור בפרנסת המשפחה כמנהל חשבונות. בגיל 18, חדור בתחושה ציונית, החליט לעלות לארץ-ישראל, שהייתה אז מושבה טורקית נחשלת, והיו בה מספר מועט של יישובים חקלאיים מפוזרים. הוא נרשם לבית הספר לאומנויות "בצלאל", אך נאלץ לעזוב לאחר שנה אחת בשל גישתו השמרנית והגלותית של "בצלאל".

ראובן שב לרומניה ומשם מצא את דרכו לפריז בסיוע של ידידים. בפריז למד רובין בבית ספר לאמנויות והכיר את גדולי האמנים בעבר ואת אמני אותה תקופה, אך נאלץ לעזוב עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה. ראובן חזר לרומניה ב-1919, וב-1921 הציג את עבודותיו בתערוכה הראשונה שלו בניו יורק. בשלב זה תקפו אותו געגועים עזים לארץ-ישראל, הוא חזר אליה בשנת 1922 והתיישב ישיבת קבע בעיר תל אביב, שהחלה להתפתח.

ראובן היה אחד מהאמנים המודרניסטים שמרדו במוסד "בצלאל" בתחילת שנות העשרים, ואחד ממסמני הדרך של האידיאולוגיה החלוצית. המרידה המודרניסטית של שנות העשרים הרחיקה את האמנות הארץ-ישראלית מזיקתה למסורת היהודית ומצביונה הגלותי, ובמקומה הציבה את היהודי החדש – החלוץ – כממשיכו הישיר של ה"עברי" הקדום. הדגם לחלוץ העברי נמצא באופן טבעי במקום – הפלח הערבי המוצק וכהה העור, ובת זוגו הדשנה והחושנית. רעיון ההתחדשות הציונית

הגדיר את עבודת האדמה, את הכוח הגופני ואת ההסתגלות למזרח כפריצת דרך לחזור למקורות העבריים, מה שמחייב השתלבות מוחלטת באורח החיים המזרחי של הארץ. האידיאולוגיה החלוצית המזרחית ניוטה את נושאי יצירתו של ראובן ואת סגנונם. הוא הציג ביצירותיו את אנשי המזרח: ערבים וערביות בשעת עבודה בשדה, ההווי המקומי של הערבים, ודמויות מהיישוב היהודי: חסידים, תימנים, בני משפחה וידידים, ואת נופי ארץ-ישראל: ערים, שבילים, דרכים ועצים. כל הנושאים הללו תוארו מתוך אהבה רבה ומתוך גישה חיובית שתאמה את האידיאלים החלוציים.

סגנון

בסגנונו אימץ ראובן את הנאיביות של אנרי רוסו, הוסיף לה נימה מזרחית המאפיינת את הארץ, סכימתיות בהשפעת האמנות הביזנטית, וחיבר אותם יחד לסגנון סכימתי נאיבי ומסוגן, תוך שימוש בקווי מיתאר פשוטים.

ראובן אימץ את הסגנון הנאיבי משלוש סיבות:

א. אידיאולוגיה: ראובן הזדהה עם הרעיון הציוני, ויצירותיו באו לבטא את השקפותיו. חוויות ההתחדשות הציונית ותפיסת המזרח כעולם ראשוני ותמים התבטאו באופן טבעי בסגנון פרימיטיביסטי נאיבי.

ב. כניסה לפרטים: הדברים שהוא ראה בסביבה ובנוף מתוארים בפרטנות יתר. זוהי דרכו להכיר את הסביבה, מעין השתרשות בסביבה על ידי התבוננות ותיאור הפרטים. הכניסה לפרטים היא מאפיין מרכזי בציור הנאיבי.

ג. פסיכולוגיה: ביצירותיו רקם ראובן תמונה ארץ-ישראלית אגדית, כפי שהיא נראית בתמימותם של ילדים, או באגדות העממיות. ביצירותיו נדחקה הצידה המציאות הקשה של תקופתו, ובמקומה הוצגה מציאות לא ריאליסטית, שהיא בגדר משאלת לב. גם בתפיסת המזרח יש מן הנאיביות. הערבי המוצג כנטוע בנוף הארץ-ישראלי כדגם להערצה ולא כאיום או עימות הכרחי, היה מעין בריחה מן המציאות. ייתכן שראובן היה נאיבי, וייתכן שהוא פשוט העדיף להציג תמונה אגדית על פני מציאות של קונפליקט הכרחי.

מאפיינים סגנוניים

הצבע מונח במשטחים רחבים, הצבעוניות לוקאלית ומוגדרת בתחומה. היצירות צבעוניות ובהירות, ויש שימוש בצבעי יסוד שטוחים וטהורים ישירות מהשפופרת. עיבוד דקורטיבי של פרטים קטנים במשיכות מכחול קטנות. העצמים ניתנים לזיהוי ומסוגננים. תפיסת חלל משלבת מושגי עומק ועיבוד פלסטי עם מראה של שטיחות. הדמויות חסרות פרופורציה ומעוצבות בקו זורם. יש עיוות במבנה הפנים. כל אלה יוצרים את הדימוי ה"נאיבי" המאפיין את יצירותיו של ראובן בראשית שנות העשרים.

מקורות השפעה על יצירתו של ראובן בהשוואה לגוטמן

כמו ביצירתו של גוטמן, גם ראובן ביקש להתאים את יצירותיו לאידיאולוגיה החלוצית של ראשית שנות העשרים. המטרה שהציבו להם ציירי "ארץ-ישראל" הייתה להציג את הראשונות וההתחדשות של היישוב היהודי בארץ-ישראל, והסגנון שהתאים למטרה הזאת היה הסגנון הפרימיטיבי, הראשוני. מטרה זו הובילה את ראובן להשפעות סגנוניות שבחלקן זהות לאלה של גוטמן. ביצירותיהם שילבו האמנים מקורות השפעה אירופאים ומזרחיים.

מקורות השפעה אירופאיים המשותפים לשני האמנים הם:

השפעת רוסו: האמן הצרפתי אנרי רוסו היה מקור ההשפעה העיקרי ביצירות שני האמנים. רוסו הציג ביצירותיו עולם ילדותי נאיבי, שהמאפיינים שלו היו: דקדקנות בפרטים, בעיקר בציורי הצמחים, שאותם הוא צייר "עלה עלה", צבעים נקיים וראשוניים ישירות מהשפופרת, סגנון תמים ונאיבי כמו בציורי הילדים, תכנים דמיוניים מנותקים מהמציאות – כל אלה חברו ליצירת אווירה מיסטית שמזכירה את גן העדן.

השפעת גוגן: ניכרת ביצירותיהם של שני האמנים בהנחת הצבע במשטחים רחבים ושטוחים. אצל ראובן מתבטאת השפעת גוגן גם בסימבוליזם, שהוא מאפיין בולט ביצירותיו.

השפעת הפוביזם: ניכרת ביצירותיהם בצבעוניות העזה, שהתאימה לצבעים ולאווירה המזרחית של ארץ-ישראל, ולאור הים התיכוני המסנוור.

השפעת האקספרסיוניזם: בולטת ביצירותיהם בעיוות הצורני של הדמויות והחלל, וברצון להציג אנטי אקדמיזם כנגד הסגנון הריאליסטי אקדמי של "בצלאל".

ראובן רובין הושפע גם ממקורות אירופאיים אחרים:

מודליאני: ראובן שאב את השראתו מאמני אסכולת פריז, והושפע בעיקר מיצירותיו של מודליאני – בתיאור הדמות בעלת פנים וגוף מוארכים ונוגים, בצבע השטוח ובקו המיתאר הברור התוחם את הצורות.

השפעת המזרח: את ההשפעה המזרחית ביצירותיהם שאבו גוטמן ורובין מהפרימיטיביזם שקשור למזרח, למרחב הארץ-ישראלי. כדי לתת צביון מזרחי לדמויותיו פנה גוטמן אל הפרימיטיביזם של האמנות המצרית והאשורית. לעומתו רובין פנה אל האמנות הביזנטית.

אמנות ביזנטית: האמנות הביזנטית, מראשית ימיה של הנצרות, התפתחה במזרח – ארץ-ישראל, יוון ואסיה הקטנה. האמנות הביזנטית שמה לה למטרה להביע תכנים חינוכיים באמצעות סמלים, ועיצבה דמויות של קדושים רוחניים. ההשפעה הביזנטית ניכרת בעיצוב הסכימתי של הדמויות, באיברי הגוף והפנים המוארכים, בסמלים ובדקורטיביות הרבה.

ציורי הדיוקן של ראובן רובין

בראשית שנות העשרים צייר ראובן דיוקנים עצמיים, דיוקנים של בני משפחה, של חברים, אמנים ומשוררים שהתגוררו בתל אביב ופעלו בה, ליוו את המפעל החלוצי ולקחו חלק פעיל בחידוש התרבות העברית בארץ. בציורי הדיוקן התמקד ראובן בדמיון הפיזי לאדם המצויר, אבל הוא לא חרג מהסגנון ה"נאיבי" שאפיין את ציוריו בתקופה זו, ולא חסרים בהם הסמלים המדגישים את הקשר שלהם, ושל האמן עצמו, לסביבתם הפיזית ולרעיונות החלוציים.

הדיוקנים העצמיים משמשים לראובן דרך לביטוי המהפך בחייו הפרטיים, כשעלה לארץ עם ראשוני העלייה השלישית (1922). מהפך פרטי שהוא חלק ממהפך היסטורי לאומי, שסימן את הדרך להתנתק מן העבר הגלותי ולגאול את הארץ בעבודה חקלאית. רצף הדיוקנים העצמיים שלו, אם כן, נע בין אמירה לאומית לבין סיפור אישי של אמן, השייך לדור שחולל מהפכה בראיית הסובב אותו, תוך אמונה אמיתית ותמימה ברעיון הציוני ובאידיאל החלוצי.

ראייתו של ראובן את עצמו ואת הסובב אותו היא ראייה של רומנטיקן, טעונה רגשות עמוקים של סנטימנטליות, אהבה נאיבית, אמונה ואופטימיות. את דימויו ה"רומנטי" של האמן מגבירה הארכת פניו, ידיו וגופו - הארכה מסוגנת המושפעת מסגנונו של מודליאני ומהאיקונות הביזנטיות מימי הביניים.

ראובן רובין, דיוקן עצמי עם פרח, 1922, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/bg.jpg>

ראובן חושף את זהותו ותדמיתו העצמית כאיש רוח, כאמן. הוא צייר את עצמו כאמן המחזיק מכחולים, ובא להצדיק את היותו אמן הנוטל חלק במפעל החלוצי על ידי אמירה סגנונית מקומית ארץ-ישראלית. זהו אחד הציורים הארץ-ישראליים הראשונים שלו עם בואו לארץ, על כן הייתה חשובה לו האמירה המצהירה על כוונותיו החלוציות בתחום האמנות.

הוא יושב לבוש חליפה לבנה, מאחוריו חולות הזהב של תל אביב, שני בתים, שלושה אוהלים לבנים, פיסת ים תכולה וסירת מפרשים. ביד אחת הוא אווז ארבעה מכחולים, שנראים כזר פרחים חבוק בכף ידו הבוטחת. כף ידו השנייה אווזת כמו מלטפת כוס זכוכית מלאה מים, שבתוכה גבעול הנושא פרח בודד של שושן צחור.

הסימבוליזם ביצירה הוא רב משמעויות:

פרח בתוך כוס בא לסמל את היותו מנותק, עקור, לא נטוע ולא שייך למקום הטבעי שלו. כך הוא הרגיש כאדם שבא לסביבה חדשה וצריך להסתגל אליה. מצד שני הפרח הוא השושן הצחור, שיש לו משמעות סמלית הלקוחה מעולם הדימויים הנוצרי.

באיקונוגרפיה הנוצרית השושן הצחור הוא "פרח הבשורה", שאותו אחז המלאך שבא לבשר למריה על הולדת בנה, ישו. השושן הצחור, אם כן, מסמל את הלידה המחודשת בארץ, שלו הפרטית ושל העם היהודי בכלל. הסמליות הזאת מתחזקת על ידי הרקע לדיוקן, שבו נראים בתיה הראשונים של תל אביב הנבנית על החולות. ראובן היה מודע למטען הסמלי של השושן הצחור, לכן הסיט את הפרח ממשמעותו הדתית נוצרית, וקשר אותו לראשיתה של תל אביב, העיר העברית הבתולית שקמה על החולות, ולראשית אמנותו החלוצית בתוכה, והוא מגיש לה את הפרח הסמלי.

פרח הבשורה מוגש לעירו החדשה, ומסמל אופטימיות ותקווה גדולה, אמיתית ותמימה. האמן מצטייר כרומנטיקן המגיש פרח לאהובתו: הוא לבוש בבגדים לבנים, ומתבונן בסביבתו הקרובה בעיניים של אדם אוהב וחדור באמונת בניין הארץ. הוא חש שליחות, והפרח הוא המתווך בין הסביבה האינטימית, בין ה"אני" הפרטי של האמן, לבין הסביבה שבה הוא מבקש למצוא את מקומו, סביבה שעדיין אינה "בית". הפרח הבודד הנתון בתוך כוס הוא סימן אופטימי של אמונה בפריחה עתידית בסביבה שהיא עדיין צחיחה, נטולת צמחייה וריקה מאדם, כפי שהיא נראית ברקע היצירה.

האמן המחזיק בידו פרח נוטל את תפקיד המלאך המבשר. כך הוא מעיד על תפקידו כאמן, כמבשר על לידתה של אמנות חדשה (מחזיק מכחולים), על סגנון חדש הנרתם להתחדשות ולראשוניות. הסמבוליות נעה לסירוגין מן ההיבט הפרטי אישי של האמן להיבט הלאומי.

הנצרות העניקה לשושן הצחור משמעות של טוהר ובתוליות, ולכן מריה אם ישו מוצגת ביצירות אמנות רבות ושושן צחור לצידה. הטוהר והבתוליות מתקשרים לכוונות הטהורות של האידיאל החלוצי, ולכוונותיו של האמן, שהוא חלק מהעשייה החלוצית. לאידיאל החלוצי הייתה השפעה מכרעת על האמנות, על נושאה, על סגנונה ועל תפיסת האמנים את עצמם. ראובן מתאר את עצמו כצייר עם מכחולים המפריח את השממה - אמן שהוא גם חלוץ.

הממד הפסיכולוגי: האמן האוחז בשושן צחור הוא התגלמות איש הרוח האופטימיסט, אך מציאות החיים בישראל של שנות העשרים הייתה שונה וקשה, והיא מוסתרת מאחורי הפרחים והסמלים למען משאלה אוטופית מסוננת ומסוגגנת, שסמלה הוא השושן הצחור הבודד והמעודן, המייצג גן עדן ישראלי. המשאלה הזאת מוצאת את ביטוייה גם באמצעים האמנותיים של הציור. ראובן צייר את עצמו שזוף וכהה עור, הרבה מכפי שהיה במציאות. הוא שינה את המציאות ותיאר עצמו כבן המזרח, כשצבע העור השחום השזוף בשמש ארץ-ישראלית מבטא את המשאלה להתערות במולדת החדשה ולהיות כמו הערבי כהה העור. הצבעוניות היא סמלית, ומשרתת את האידיאל החלוצי הרואה בערבי את הדגם לחיקוי.

ראובן רובין, המאורסים, 1929, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/vg.jpg>

ראובן צייר את דיוקנו העצמי עם אשתו לעתיד. ראובן רובין וארוסתו יושבים זה לצד זה על מרפסת ביתם בתל אביב. הנוף הוא נוף תל אביב, שבו נראים בתי יפו, הים הכחול, הנמל של יפו, האווירן וסירות הדיג. הציור אינו ריאליסטי, והוא מציג תמונת עולם הנראה מבעד לעיניו של ילד, עולם שהפרטים בו כמו לקוחים מציורי ילדים. זהו ציור סימבולי ולא של מציאות קיימת. התמונה מתוארת כמו חלום, ועמוסה בסמלים המפרשים אותו.

אווירת החלום נוצרת באמצעים האמנותיים: אין פרופורציות נכונות בעיקר ביחסי הגדלים. הדמויות גדולות ביחס לנוף שבו הן נמצאות וביחס למרפסת שבה הן יושבות, כך שהן נראות כמו מרחפות במרפסת צרה ולא הגיונית. גודל הדמויות הוא מונומנטלי ולא הגיוני. יש תחושה של סטטיות, זמן שקפא, רק הווילון מתנפנף ברוח. אין אנטומיה נכונה, תנוחת הגוף אינה הגיונית. החלל שטוח ונעדר פרספקטיבה. האור אינו הגיוני. האווירן והסירות כמו בציורי ילדים עם אלמנטים דקורטיביים רבים. זהו ציור המנותק מהמציאות.

הקשר בין בני הזוג: רובין וארוסתו היושבים זה לצד זה חורגים מתחום האינטימיות – אין יחסי קירבה ביניהם. אין קשר ממשי ביניהם, כל אחד נתון בעולם משלו ומחזיק בידיו משהו משלו. הם אינם מביטים זה בזה ולא נוגעים זה בזה. הקשר הקיים ביניהם מתבטא באמצעות סמלים: הפרחים – זר הפרחים מונח ביניהם ומעיד על קשר אהבה, מעין גן עדן פרטי שבו הם שרויים. הווילון – הנמצא מעליהם ומתנפנף ברוח מסמל את קשר הנישואין. הוא מעוצב כמו הינומה של כלה או חופה. הישיבה שלהם זה לצד זה במרפסת מרמזת על כניסה לחופה.

הקשר בין בני הזוג לבין הסביבה: בחלק הימני של היצירה מתואר הנוף, הסביבה שלהם. זהו נוף תל אביב מובהק: ים, סירות, נמל, מטוס. אבל הם מופרדים מהנוף, הם נמצאים בצד מעל הסביבה ולא בתוכה – יש הפרדה קומפוזיציונית בינם לבין סביבתם. יש גם הפרדה סמלית: הם לבושים בגדים אירופאים, המעידים על כך שהם עדיין לא התערו בארץ. כך מתנגשים על הבד מזרח ומערב – שני עולמות שבהם התלבט האמן בתקופה זו.

למרות הריחוק קיימים סמלים המעידים על יחסם לסביבתם, ועל אידיאל החלוציות: הכבשה מסמלת את ארץ-ישראל החלוצית והחקלאית. הכבשה מסמלת גם את הנאיביות והתמימות. הקשר למזרח מרומז בבתיה של יפו, במסגדים ובמעקה האוריינטלי של מרפסת ביתם. זר הפרחים, עיטורי גגות הבתים, המרפסת – כל אלה מעוצבים בדקורטיביות רבה, האופיינית למזרח. הדקדקנות בטיפול בפרטים אופיינית לרובין, בעבורו היא יוצרת את הקשר עם הדבר עצמו. הסירות והמטוס במובן של הבאת עולים מסמלים את החלום הציוני של התחדשות והתיישבות – יפו הייתה השער לעלייה. המטוס הוא גם סמל לקידמה הטכנולוגית ולשאיפה להתפתחות.

המשמעות

חלום ההתיישבות עדיין רחוק, ההתערות בסביבה עדיין אינה מושלמת, הם מרוחקים מסביבתם הפיזית, מתנשאים מעליה בבגדיהם האירופאיים. מה שמקשר בין האמן לבין סביבתו באמת הם הפלטה והמכחולים. הם מוסטים מן האמן לעבר הנוף ויוצרים זיקה ישירה בינו לבין סביבתו – האמנות היא המקשרת בין האדם לבין הנוף. הקשר הזה מתבטא גם בצבעוניות: הפלטה, המכחולים וידיו של האמן צבועים בצבע חום. משמעות נוספת נובעת מנושא הציור: "המאורסים". סצינת הנישואין מקפלת בתוכה משמעות של פריון וצמיחה, צמיחת היישוב העברי בארץ-ישראל, ושל ראובן כאמן. קשירת המזרח והמיתוס של החלוץ למוטיב הפריון והמין הייתה חלק מן התרבות המודרניסטית בשנות העשרים בארץ-ישראל.

ההיבט הפסיכולוגי

היצירה היא חגיגת מאוד, ומציגה מציאות חלומית של עלייה, התיישבות, קידמה ופריון. אך המציאות הייתה עקובה מדם. היצירה צוירה בשנת 1929, שנה בה התרחשו מאורעות תרפ"ט – התנפלות של ערבים חמושים ורצח של יהודים. ראובן רובין סילק במודע מיצירותיו את קשיי החיים וקשיי ההתיישבות. כל היצירה מבטאת אופטימיות, ומעלה דימויים וסמלים כמייצגיה של מציאות היסטורית חדשה הנרקמת והולכת בארץ-ישראל. למציאות ההיסטורית שהתנפצה במאורעות תרפ"ט אין זכר ביצירה.

ציורי הנוף של ראובן רובין

ציורי הנוף של ראובן משנות העשרים מאופיינים כציוני דרך – הדרך לירושלים, לנמל יפו, לתל אביב, לצפת ועוד. את ריבוי הדרכים בציורים אפשר לקשור לפעילות של ראובן עצמו באותה תקופה: הוא הירבה בנסיעות ובטיולים ברחבי הארץ בניסיון ללמוד ולהכיר את הנופים והמקומות. הנופים של ראובן יוצרים תחושה של מרחב, של נופים פתוחים, של דינמיות וייעוד, במגמה להציג תמונת ארץ קסומה, להראות שיש לאן ללכת ויש לאן להגיע, יש אופק ויש דרך. רובין כמו ביקש לכבוש בציוריו את ארץ-ישראל ולהתערות בה על הבד.

בציורי הנוף של רובין יש שני סוגים של נופים: אלה המבוייתים, הנינוחים ושופעים אופטימיות, בעיקר של תל אביב מקום מגוריו, ויש נופים המרוחקים יותר, ומלווים בתחושה של זרות, עם דגש על "כאן" ו"שם". בראשית שנות העשרים, כשחזר ראובן בפעם השנייה לארץ-ישראל, הוא ביקש להתחבר לסביבתו החדשה, אך למרות האופטימיות הקורנת מרבית מיצירותיו באותן שנים, יש גם יצירות המסגירות ספקות והיסוסים ותחושה של זרות. בציורי ה"שם" נדמה שהעין הצופה של האמן מנסה ל"חדור" לתוך הנוף אך אינה מצליחה יותר מאשר להעלותו על הבד ממצב של ריחוק, והוא נשאר בחוץ.

ראובן רובין, תל אביב, 1922, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/images/v_jpg.jpg

תל אביב הפכה בשנות העשרים לסמל חי של הציונות, עיר של חירות, של ים ושמים כחולים, של התחדשות סוחפת. עיר ללא היסטוריה – הוקמה בשנת 1909 - שכולה הוויה שונה לחלוטין מן ההוויה היהודית של יישובים עבריים אחרים באותה תקופה. ראובן היה צייר מובהק של תל אביב. מאז שחזר לארץ בשנת 1923 הוא כמו ביקש להדגיש בכל פעם מחדש את המעבר מירושלים לתל אביב. נחום גוטמן, שגם הוא מזוהה עם תל אביב, צייר אז רק את יפו.

תיאור היצירה

ביצירה רואים את לידתה וילדותה של תל אביב. קומץ בתים פזורים בין דיונות החול, שהן סימנה המובהק של תל אביב. באופק רואים את הים ובו שלוש סירות מצוירות בסכימתיות רבה. הבתים נראים כקוביות, כמו בציורי ילדים. לכל בית שניים או שלושה פתחים כהים המשמשים כחלונות, וניכר היעדרם של אנשים ובעלי חיים. היצירה מביעה בצורה ובצבע את רעיון הפרחת השממה, את הבנייה היהודית המתחדשת על אדמת ארץ-ישראל.

הסגנון הארץ-ישראלי

קווי המיתאר ברורים, בעיקר בציור הבתים, ומשטחי הצבע רחבים ומוגדרים בתחומם. גבעות החול החשופות ורחבות הידיים הן סכימתיות, חלקן מובחנות וחלקן נבלעות זו בזו. הפשטות הרבה בציור הבתים, הים והחוף הם מרכיבים אופייניים לסגנון הציור הנאיבי של ראובן בראשית שנות העשרים. ומעל לכול אור השמש הארץ-ישראלית, המעיד על התמודדותו עם האור הים תיכוני הבהק והמסנוור. האור הבהיר הפך למאפיין המובהק של ציור הנוף הארץ-ישראלי בשנות העשרים, ועמד בשאיפה ליצור תרבות עברית מקורית. ההבחנה הייתה בין "אור הארץ" לבין "חשכת הגלות", הבחנה שחזרה במאמרים רבים בתקופה זו.

עיצוב החלל

כבר ביצירה מוקדמת זו מתגלה בעיצוב החלל והמרחב של ראובן מאפיין שיחזור במרבית ציורי הנוף שלו. העומק הפרספקטיבי מתחיל בדרך או בשביל העולה מהחלק התחתון של היצירה, נעשה צר בהדרגה, והאובייקטים משני צדדיו הולכים וקטנים. הוא השתמש באמצעי זה בעיקר בשנות העשרים המוקדמות, כדי להדגיש את המודרניסטיות האנטי אקדמית שלו. ביצירה "תל אביב" מתרוממת גבעת חול ממרכז היצירה למטה, ועולה באלכסון שיוצר כניסה מסוימת לעומק. העין של הצופה עולה יחד עם הגבעה, אך היא מתקצרת מהר מדי, מה שיוצר חלל הנצפה מן הצד, כאשר שאר פרטי הנוף מצוירים במבט מלמעלה – רואים את כל גגות הבתים. היצירה מראה בו זמנית נקודות מבט הסותרות זו את זו, ומציגה מושגי עומק עם מראה של שטיחות.

ראובן רובין, ירושלים, 1970, שמן על בד

http://images.google.co.il/url?q=http://www.ynet.co.il/PicServer2/20122005/890753/art7_wa.jpg&usg=AFQjCNE37QRSNxBaZ-Tbz5PkUSpFIDBlxQ

בסוף שנות העשרים השתנה סגנונו של רובין. הפשטות הבהירה עברה לעיבוד פלסטי מפורט יותר וגדוש דקורטיביות. בסגנונו המאוחר של ראובן הפכו ציוריו להיות פיוטיים יותר, והאווירה בהם מיסטית יותר. הפן המיסטי-פיוטי ביצירותיו של רובין התגבר ביצירות המתארות את מראות ירושלים הפרטים שהיו בציורי שנות העשרים הולכים ומיטשטשים ונעלמים, ואת מקומם תופסות הנחות צבע אימפרסיוניסטית במהותן, והתחושה אינה של חומריות ארצית אלא של התעלות ערטילאית. לסגנון הציור של ראובן בציורי ירושלים המאוחרים נוהגים לשוואת תכונה "אימפרסיוניסטית", בשל האופן החופשי של הנחת הצבע. זאת בניגוד ליצירותיו המוקדמות, שבהן הוא כיסה משטחים שלמים בקפדנות יתרה, וכן בשל התבהרות לוח הצבעים שלו. אך יש הבדלים: האימפרסיוניסטים רצו לצייר את תופעות הטבע כפי שהן נקלטות על ידי העין ברגע מסוים בהשפעת האור, ולכן יצרו צורה מטושטשת ומתמוססת. ראובן הגיע לאותה תבנית וצורה כדי לצייר את האווירה המיסטית והרוחנית בצבעים כמעט זוהרים. הטשטוש והטבילה של האובייקט באור נועדו לתפוס את האובייקט כלא חומרי, לא גשמי, לא ארצי – אלא את האובייקט השמימי.

ירושלים - תיאור הנושא והאווירה

בקדמת היצירה רצועת אדמה ועצי אורן גבוהים, וביניהם עצי ברוש בודדים. אחריהם, במרכז היצירה, מספר שורות של עצי זית הנראים כמתמוססים באור זוהר, ואחריהם חומה בצבע חום אדום המקיפה את כיפת הסלע ומבודדת אותה. במרכז מתוארת כיפת הסלע בצבע כחול שמימי, ולצידה ברושים זקופים. בקצה העליון נראים בתי ירושלים כקוביות בעלות כיפה, מטושטשים ומסונורים באור חזק הנובע מקדושת המקום.

עצי הזית מתמזגים עם חלל השמים, וכיפת הסלע שעל הר הבית מבצבצת מעל לחומה. כל הפרטים מאבדים מחומריותם ואת גשמיותם, והנוף נראה עטור הילת קודש.

בציור המאוחר של ירושלים תיאר האמן את ירושלים כשמימית, מיסטית ומנותקת מהמציאות, ולא כתיאור של מקום. רק כיפת הסלע הכחולה היא האוחזת במציאות. זוהי תמונת נוף לא כפי שהיא נראית במציאות, אלא כפי שראובן רובין ראה בעיני רוחו, חדורה באמונה ורגש היסטורי.

ירושלים מתוארת במבט מרוחק ומלמעלה על סמליה הרוחניים: ירושלים של שלוש הדתות, עיר שמימית, מלאת אור, מרחפת, אפופת הילות ועטופה בענני מסתורין, שהאלוהות שוכנת בה, ירושלים של חלום. ירושלים על-זמנית, נצחית, מלאת הוד ומיסטיקה דתית, ירושלים של מעלה.

הטכניקה

רובין השתמש בצבעי שמן בעבודת מכחול עדינה ורכה. הוא בנה צורות בקווים עדינים ודקים, כמעט נעלמים. הקצוות של פרטי הנף מטושטשים. הקו והנוקשות המאפיינים את יצירותיו המוקדמות נעלם.

שנות השלושים – מ ל ו ק א ל י ל א ו נ י ב ר ס ל י

השפעת זרמי האמנות מאירופה

הניסיון לקבוע תפיסה תרבותית מקורית, מקומית ועכשווית, שאפיין את שנות העשרים בארץ-ישראל, לא היה רלוונטי בשנות השלושים. הלאומיות הערבית, שהתנגדה ללאומיות היהודית, הביאה למשבר בשאיפה להשתלב במזרח, משבר שהגיע לשיאו במאורעות תרפ"ט וטבח יהודי חברון. לאחר 1929 לא נמצאה עוד בארץ אמנות בעלת אופי מזרחי מובהק.

ניתן להבחין בהפניית עורף והתנתקות מתכנים לוקאליים ארץ-ישראליים, והתמקדות בשפת האמנות והאמצעים האומנותיים כגון: צבע, מרקם, סגנון. בארץ התפתחו שני מרכזי יצירה בהשפעת זרמים באמנות המודרנית הבינלאומית, שהובילו לפיתוח שפת אמנות אוניברסלית בישראל, והם:

א. ההשפעה הצרפתית – קבוצת אמנים שהתרכזו בתל אביב: בתחילת שנות השלושים הופנו פניהם של האמנים הארץ-ישראלים לצרפת. רבים מהם נסעו למרכז האמנות בפריז וחיו בו זמן-מה. בשוכם ארצה הם הביאו עמם השפעות של זרמים באמנות המודרנית שהתפתחו באסכולת, פריז שהייתה מרכז אמנות בינלאומי עד מלחמת העולם השנייה, ובה התפתחו הסגנונות: אימפרסיוניזם, פוסט אימפרסיוניזם, פוביזם, קוביזם וסוריאליזם. בלטה במיוחד ההשפעה האקספרסיוניסטית של קבוצת אמנים יהודיים באסכולת פריז: מארק שאגאל, וסילי קנדינסקי, חיים סוטין ועמיתיו. למגמה זו היו סיבות חברתיות ותרבותיות שהובילו להזדהות עם סגנון יהודי אוניברסלי, לאחר כשלון האוריינטציה המזרחית הארץ-ישראלית מבחינה תרבותית ופוליטית.

מובילי ההשפעה הצרפתית התרכזו בתל אביב וחיפשו את הסגנון של פריז ולא את התכנים הסיפוריים הארץ-ישראליים. בין האמנים הללו נמנו: יצחק פרנקל, מרדכי לבנון, מנחם שמי וישראל פלדי.

ב. ההשפעה הגרמנית – קבוצת אמנים שהתרכזו בירושלים: עליית השלטון הנאצי בגרמניה בשנת 1933 הביאה לארץ-ישראל עלייה של אינטלקטואלים יהודיים, מדענים ואמנים, עלייה שהלכה וגברה עד פרוץ מלחמת העולם השנייה. העולים המהגרים הביאו עמם מזג ותרבות שונים מאלו ששררו בארץ, ונתקלו בקשיי קליטה בשל הרקע התרבותי השונה, המציאות שהתגלתה להם בארץ, שבעיניהם הייתה ארץ נחשלת, הטראומה של האקלים הים תיכוני ובעיות של הסתגלות לשפה העברית.

קבוצת האמנים המהגרים שהגיעו, ברובם יוצאי גרמניה, התחברו לאמנים יוצאי אוסטריה שכבר ישבו בארץ, וביחד הם חוללו תמורות מרחיקות לכת בהרכב האמנותי בארץ. מאפיינים את יצירתם אקספרסיוניזם מסוגים שונים, השאיפה לביטוי של מה שמעבר לנראה לעין – נופים המביעים רגשות או רעיונות פילוסופיים, וכן דמויות מהתנ"ך המעבירות מסר פסיכולוגי או פוליטי לגבי ההווה. אמנים אלה התרכזו בירושלים ועליהם נמנו: אנה טיכו, יעקב שטיינהרדט, ליאופול קרקאואר, מרדכי ארדון.

מנחם שמי, 1897–1951

מנחם שמי נולד ברוסיה ולמד באקדמיה לציור באודסה. בשנת 1913 עלה לארץ ולמד ב"בצלאל", שם הפך למנהיג ה"מורדים". במלחמת העולם הראשונה שירת ב"גדודים העבריים". בשנת 1928 ביקר בפריז, שהשאירה עליו רושם עז, ובחזרתו לארץ התגורר בטבריה וחיפה. בעקבות ביקורו בפריז נעשה סגנונו אקספרסיבי יותר, בהשפעת אמני המופת שאת יצירותיהם הוא ראה במוזיאונים, וניכרת ביצירתו הנטייה האקספרסיבית של אמני אסכולת פריז היהודית, במיוחד בסולם הצבעים המתכהה, משיכות מכחול עזות יותר ודרמתיות, ומרקם עבה וסמיך יותר. אצל מנחם שמי ניתן לראות את הגלגולים שעברה האמנות הישראלית שהחליפה סגנונות. יצירתו בתקופה שבין שתי מלחמות עולם ביקשה להיות נאמנה לנוף ולאור המקומיים הארץ-ישראליים, ויחד עם זאת לנצל את תפיסת הצבע ואופן הנחתו, כפי שהיה מקובל בציור הצרפתי של אמני אסכולת פריז.

מנחם שמי, דייגים, 1928, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/images/n_jpg.jpg

הנושא

דייגים ערבים, לבושים בבגדים נאים וחגיגיים, יחפים, מתוארים בשעת עבודתם – אחד יושב על שרפרף מדגם מזרחי, והשאר נושאים את תנובת הדגים בכלים שונים: האחד על ראשו, השני על כתפו והאמצעי בידיו על מגש שטוח. אופן נשיאת הדגים אופייני לעבודת הדייגים הערבית המקומית. הדייגים של שמי אינם נראים בשעת העבודה המפרכת של הדיג עצמו, אלא לאחר הדיג, כאשר הם מציגים את תוצרתם למכירה.

הדמויות

הערבי, האדם המזרחי תושב הארץ בלבושו האקזוטי מיוצג בדמויות הדייגים על פי האידיאולוגיה החלוצית של אמני אסכולת ארץ-ישראל – הם מונומנטליים, חזיתיים, מגושמים, חזקים, והם ביטוי לעוצמה, לחוסן בריאות הגוף וליציבות, הם יחפים כביטוי לקשר בלתי אמצעי וישיר עם האדמה

ולשורשיות, והם חגיגיים בשעת עבודתם, כביטוי לעבודה הנתפסת כחגיגית ומהנה. תווי פניהם מאופקים ואינם מעידים על סבל מעבודה קשה.

מקורות השפעה

ביצירה זו מתגלות ההשפעות השונות שספג מנחם שמי מאסכולת ארץ-ישראל, מהפיסול המסופוטמי ומיצירות ואמנים שפגש בביקורו בפריז.

השפעת אסכולת ארץ-ישראל: חזרה לאסכולת ארץ-ישראל של שנות העשרים, המתייחסת לערבים בחיוב, בהערכה ובהערצה. אמני אסכולת ארץ-ישראל ראו בערבים דמויות שיש לחקות אותן משום שהם מעין גלגול של אבותינו הקדומים שחיו בארץ-ישראל, ומהווים ניגוד ליהודי הגלותי התלוש והנוודד. דמות הערבי נתפסה כדמות אקזוטית, שורשית, חזקה, פשוטה. בהשפעת אסכולת ארץ-ישראל מנחם שמי עיצב את דמויות הדייגים כמוצקות, מסיביות וחגיגיות, משדרות יציבות ושורשיות בעת עבודתן. (יחס זה השתנה לאחר פרעות חברון ב-1929).

השפעת פיקאסו: ציור ה"דייגים" הושפע מהדמויות הפיסוליות מהתקופה הקלאסית של פיקאסו. בתקופה זו תיאר פיקאסו דמויות מונומנטליות שאיבריהן נפחיים ומתעגלים, עיצוב שהעניק לדמויות מראה פיסולי מונומנטלי. כך גם דמויותיו של שמי: הדמויות נפחיות ומונומנטליות, ויוצרות פנטזיה של אנשים חזקים ויציבים.

השפעת סזאן מתבטאת בדמויות המוצקות והנפחיות, בעלות המבניות היציבה, המדגישה את תלת ממדיותן על הבד הדו ממדי.

השפעת אסכולת פריז ניכרת באקספרסיוניזם הדרמטי ובצבעוניות הכהה, שהייתה אופיינית להלך הרוח הקודר והמלנכולי של האמנים היהודיים של אסכולת פריז.

הפרימיטיביזם מתבטא בדמויות הפיסוליות, החזיתיות והמונומנטליות המסופוטמיות.

אמצעים אמנותיים

צבעוניות כהה, קודרת ופוביסטית. כתמי הצבע מונחים בשכבות עבות ואטומות.

תפיסת החלל: החלל דחוס ומצומצם, ואת רובו תופסות דמויות הדייגים.

הקומפוזיציה סגורה ודחוסה, והדמויות תופסות את רוב משטח התמונה.

האור נובע מצבעוניות בהירה וזוהרת בבגדיהם של הדייגים, הבולטת בניגוד לרקע הכהה.

ישראל פלדי, 1892 – 1979

ישראל פלדי נולד באוקראינה ועשה את שנות ילדותו בשוויץ. עלה ארצה ב-1909 ולמד ב"בצלאל". בין השנים 1911 – 1914 למד אמנות במינכן. ב-1920 משתקע בתל אביב והשתייך לציור הנאיבי של אמני אסכולת ארץ-ישראל, שבו הוא שילב השפעות של סזאן והקוביזם. בשנת 1928 ביקר בפריז והושפע מאמני אסכולת פריז, והחל לצייר בסגנון אקספרסיוניסטי.

ישראל פלדי, נמל יפו (דייגים), 1928, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/z.jpg>

נושא "הדייגים" חוזר ונשנה ביצירתו של פלדי, מה שמעיד על קירבתו לעמל ולעבודת כפיים המפרכת שבה התנסה בשנותיו הראשונות בארץ. היצירה "נמל יפו" צויר במקביל לעיצוב תפאורת תיאטרון שהוא עשה למחזה שעסק בנושא הדייגים.

תיאור הנושא

היצירה מתארת סצינת הווי של דייגים בשגרת יומם. מתוארים דייגים בנמל יפו, נושא החוזר ביצירותיו של פלדי, ומעיד על קירבתו לעמל הכפיים המפרך שבו התנסה בשנותיו הראשונות בארץ. הדייגים משיטים את סירותיהם העמוסות במאמץ רב, כאשר איברי גופם שלוחים לכל עבר. הם דוחפים ומושכים וכורעים תחת העול המוטל על גבם. אלה שפניהם גלויות מביעים מאמץ כנוע. פרטי לבושן של הדמויות, חזותן ותנוחתן מעוצבים בתווים אוריינטליסטים טיפוסיים וסטריאוטיפיים. במהומה הזאת משתתפות 14 דמויות. חלקן פעילות כלהקת רקדנים נמרצים הנאבקים בגלים בתנועות מאומצות, ואחרות – בניגוד גמור – יושבות חסרות מעש על שפת סלע עצום בלב הים. שלוש הדמויות היושבות על היבשה עוסקות בשגרת יומן, שתמציתה צפייה בטלה בנעשה לנגד עיניהן. הם יושבים בחזית של מבנה בעל קשתות, אחד בתנוחה של תנומה, אחד מעשן נרגילה והשלישי מפשפש בזקנו בשעמום, מאחוריהם דמות של מלצר המגיש משקאות. על היבשה דמויית הסלע שלוש דמויות נוספות של סבלים בתנוחות שונות של מאמץ, מושכים ונושאים על גביהם סחורה. שאר הדמויות נמצאות בים בתוך סירות בעלות חרטומים מחודדים הממלאות את רוחב היצירה, ומותירות מעט מקום למי הים. התרנים אלכסוניים ואנכיים, ומשמשים כציר שסביבו מקפצים הגלים, הסירות ובני האדם שבתוכן.

יחס האמן לעבודה

פלדי משבח ומהלל את העמל ואת העמלים ואת עבודת הכפיים המסורתית, שבה מוציא האדם את לחמו תוך כדי מאבק באיתני הטבע. האמן העניק חזות אפית ומונומנטלית לסצינה יומיומית מהווי נמל יפו, הנושאת סממנים הירואיים ההופכים את הדייגים לקללה קשה, הנידונים לעבודת פרך בשגרת יומם.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה צפופה, דחוסה ודינמית.

תפיסת החלל: תחושת העומק נוצרת על ידי האלכסונים השונים ביצירה ועל ידי מישורים. אין הבחנה ברורה בין המישור הקדמי, שבו מתרכזות הסירות, לבין המישורים שאחריו, ואין הבחנה בין קרוב לרחוק, לכן נוצר חלל לא ריאליסטי ומעוות. את רוב שטח היצירה תופסות הסירות והסלע העצום בלב הים, כך שהרקע – הים – מיוצג על ידי יריעה צרה של גלי ים בלבד.

הצבעוניות עזה ובוהקת, ממקמת ומחברת בין הפרטים הרבים, ומוסיפה עומס ליצירה. ניגודים: פלדי הדגיש עימותים: ישיבה פסיבית לעומת מחוות מאומצות, סירות מול בית, עמל מול בטלה והנאה, ים מול יבשה, סחף הגלים מול היבשה השתולה בלב ים.

הסגנון

נאיבי. התבנית הצורנית הנאיבית נבנית מפרטים ציוריים ומפרטים הקשורים למקום, להווי החיים בנמל יפו.

מקורות השפעה

אמנות ימי הביניים: בתיאור הסכימתי הייצוגי של החלל, הקומפוזיציה ועיצוב הגלים. אקספרסיוניזם: בפאתוס המודגש בתנועות הגוף של הדייגים, בעיוות הצורות והחלל.

זאן: בהרמת האופק המאפשרת ראייה ממספר נקודות מבט – מלמעלה ומהצדדים. פוביזם: בצבעוניות העזה והבוהקת.

מרדכי ארדון, 1896 - 1992

מרדכי ארדון נולד בפולין בשנת 1893 (מקס בורשטיין בשמו המקורי), למשפחה חסידית ברוכת ילדים. אביו היה שער וצורף, וממנו למד ארדון על המיסטיקה של הזמן ואת הסודות הכמוסים של אבני החן הצבעוניות, שני אלמנטים שיתפסו תפקיד מרכזי ביצירותיו. בילדותו למד תורה ויהדות, ובמסגרת בית ספר תיכון למד גם לטינית ויוונית. בגיל 24 יצא לגרמניה, שם רכש את הכשרתו האמנותית ב"באוהאוס" בין השנים 1920-25, מידי מיטב המורים, שהיו אמנים מפורסמים, וביניהם וסילי קנדינסקי, פול קליי, ליונל פיינינגר. השפעתם ניכרת מאוד ביצירותיו. עם עליית הנאצים לשלטון נאלץ ארדון לעזוב את גרמניה, והגיע לירושלים בשנת 1933. כרבים מהאמנים שהגיעו לארץ מגרמניה, גם ארדון עבר שנים אחדות של שתיקה והתאקלמות לפני ששב אל היצירה. השהות בירושלים וגילוייה מחדש חוללה תמורה רבת משמעות בחייו וביצירתו של ארדון. לדבריו הוא חש כמו לידה מחדש, והחליט לשנות את שמו לארדון. ב-1935 הוא הצטרף אל "בצלאל" כמורה, ומאוחר יותר היה מנהלו של המוסד.

מקורות השפעה

מקורות ההשפעה השונים על יצירתו של ארדון התמזגו לכדי סגנון ייחודי טבול במיסטיקה ובמטאפיזיקה. בין המקורות הללו ניתן למנות את:

א. ההשפעה הגרמנית מימי לימודיו בבאוהאוס, המורים: וסילי קנדינסקי, פאול קליי.

ב. שורשיו היהודיים: ההיסטוריה, התנ"ך, התלמוד והקבלה.

השפעת קנדינסקי: האקספרסיוניזם הגרמני של קנדינסקי חשף בפני ארדון את "הרוחני באמנות" בהשראת המיסטיקה התיאוסופית. האקספרסיוניזם ביצירתו של ארדון מביע את הרצון להפעים את הצופה באמצעות המטאפורה, הדרמתיות והצבעוניות רבת ההבעה, המבוססת על היבט הפסיכולוגי של הצבע והשפעתו על הצופה, וכמובן האווירה המיסטית.

השפעת פול קליי ניכרת ביצירתו של ארדון בנוכחות הדימויים הסכמתיים שניתן להשוותם לציורי ילדים. קליי פיתח מגוון של דימויים ההופכים את המציאות למערכת של סמלים חזותיים, שבאמצעותם הוא הביע את החוויה של המציאות המודרנית. ארדון הושפע מאוד מן הרגישות והמסירות של קליי בחיפוש אחר הרוחני, הנסתר והמסתורי בעולם הסובב אותנו, שבעיניו הוא אינו המציאות האפשרית היחידה אלא קיימות אמיתות רבות, הנסותרות מעינינו. מקורן הוא בנפש ובתחושות הפנימיות, ומשום כך הוא שאף "להפוך את הבלתי נראה לנראה".

השפעת הבאואהאוס: הבאואהאוס, הוא בית הספר הגבוה לאדריכלות, עיצוב ואמנויות שנוסד בוויימר, גרמניה, בשנת 1919. בבאואהאוס הבניין נחשב למרכז כל האמנויות, וכל תלמיד עבר הכשרה כללית בשאר האמנויות: ציור, פיסול, עיצוב, עיטור ואמנות שימושית, שנועדו לעצב, לקשט ולרהט את הבניין. ביצירתו של ארדון השפעת הבאואהאוס מתבטאת בהקפדה על פרטי ההרכבים המבניים השונים, בעיבוד המחמיר של הצבע, ובתכנון השכלתני והמדוקדק של הצורות והתוכן.

שורשים יהודיים: כשארדון הגיע לארץ הוא חזר אל שורשיו היהודיים, וחש בכל הכובד את משקלם של העבר, ההווה והעתיד של העם היהודי. זכר ההיסטוריה שלו, הכרת התנ"ך והקבלה, וזיכרונותיו האוטוביוגרפיים היהודיים-אישיים, תרמו כולם ליצירותיו. הוא רצה ליצור יחסי גומלין בין העבר, ההווה והעתיד של העם היהודי, כפי שהתמזגו יחד במציאות החדשה שנוצרה עם הקמת המדינה. לשם כך פנה ארדון אל השורשים, אל אוצרות העבר: התנ"ך, הארכיאולוגיה והמסתורין של הקבלה. גילוי השורשים הוביל אותו לצקת בציוריו רגשות סוערים של זהות יהודית שנכבשה מחדש. הארץ-ישראליות של ארדון תמיד מלווה בתחושת ההיסטוריה של העבר, שאותה הוא חש בהווה.

מאפייני יצירתו

יצירתו של ארדון מאופיינית בדגש היהודי החזק, והשימוש הרב ביסודות סמליים ודימויים מן המיסטיקה היהודית. בתיאורי הנופים הארץ-ישראליים שלו עולה תחושת מסתורין, ובולטים בהם המרכיבים החלומיים והאווירה המטאפיזית. עם השנים קיבלו יצירותיו איכות טראנסצדנטלית.

מרדכי ארדון, בפאתי ירושלים, 1962, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/qjpg.jpg>

ארדון הגיע לירושלים בשנת 1933, הוקסם ממנה ונשאר בה 52 שנים. ירושלים הרשימה אותו מאוד, ובדרכים רבות. הרושם החזק מכל היה התחושה העמוקה של זהות יהודית. כמו ברבים מיצירותיו, חושף כאן ארדון לא רק את המציאות רבת הפנים של הנוף הארץ-ישראלי, אלא גם את מהותה של המציאות הפנימית. הוא יותר רואה את מה שהוא מצייר מאשר מצייר את מה שהוא רואה, ומה שרואה ארדון הוא האני הפנימי שלו. הוא העביר אל הבד את תגובותיו וסערת

רגשותיו למראה שאותו הוא צייר, כך שבמציאות החיצונית שאותה הוא צייר התמזג כל עולם האסוציאציות הרגשיות שלו.

הנושא "ירושלים" מרכזי ביצירותיו של ארדון. ירושלים הותירה בו רושם עמוק. וכך סיפר: "ירושלים הרשימה אותי מאוד, ובדרכים רבות. ראשית, הייתה לי תחושה שאני יהודי, אבל לא רק יהודי מפולין, לא רק מהכפר שלי. כאן היה דבר שלא הכרתי, אם כי קראתי על כך בתנ"ך. בצעירותי הייתי מתפלל, וזכרתי את ישראל וירושלים מדי יום, אולם לא הייתה זו מציאות בעבורי. לפתע הייתה זו מציאות... ירושלים נעשתה מציאות בעבורי, ירושלים של מטה וירושלים של מעלה, ירושלים הכפולה הזו, עד היום היא מציאותית בעבורי." רק בהגיעו לירושלים קלט ארדון את משמעותו המוחשית של המשפט שעליו חזר פעמים רבות: "בשנה הבאה בירושלים".

תיאור ירושלים

היצירה מציגה את הנוף הנראה לעין כאשר מתקרבים אל העיר ירושלים – ההרים, היערות וגם הבניינים הנראים מרחוק – כל אלה מוצגים כמקבץ של משטחי צבע המתפרשים על רכס הררי ומרמזים על מבניות, ואפשר לראות מישורים המעידים על קיומם של טרסות. ירושלים של ארדון מתוארת ללא מרחב של שמים מעליה. האדמה תופסת את כל משטח היצירה, מה שהופך אותה למעין מציאות ההופכת לחלום. ירושלים היא מיסטית, רוחנית, סימבולית, זאת ירושלים של מעלה. ארדון חושף לא רק את המציאות רבת הפנים של ירושלים, אלא גם את מהותה הפנימית, ומעביר אל הבד את סערת רגשותיו ואת תגובותיו למראה העיר. ביצירה זו הגיע ארדון להפשטה כמעט מוחלטת, ובולט בה המרכיב החלומי והאווירה המטאפיזית.

האווירה

נוצרת אווירה מיסטית כתוצאה מהאור הפנימי שעולה מתוך היצירה ומתוך הצבע. אווירה של רוחניות, כמו תמונה העולה מתוך חלום מלא מסתורין, שבו מערב האמן את המשמעות הפנימית שלו עם המציאות החיצונית שנגלית לעיניו.

אמצעים אמנותיים

הצבעוניות רוטטת. משטחי צבע זוהרים במרקמים עשירים. הצבעים החמים מאירים את הקרניים והכהים.

הצורות מופשטות. את בנייני העיר מייצגים גופים גיאומטריים הטובלים באור פנימי ירוק ואדום. הצורות נראות כאבני חן צבעוניות הטומנות בתוכן סודות כמוסים, בעלות סגולות מרפא המוכרות מתחום המיסטיקה והקבלה.

הקומפוזיציה פתוחה ואינסופית.

האור רוחני ובוקע מתוך הצבעים. זוהר העולה ונעלם. ארדון לא חיפש לבטא את האור רק באופן חיצוני, אלא לכובשו מבפנים, ולהביע באמצעותו את אופייה הבראשיתית המעורר יראת כבוד של הארץ. האור הבוקע מהיצירה מעניק לצורות ממד חי ודינמי, היוצר תחושת תנועה של גלי האדמה.

תפיסת חלל: החלל עמוס במשטחי צבע המונחים ומתפרסים על פני רכס הררי. נוצרים מישורים שונים מהנחת משטחי צבע זה על גבי זה. החלל שטוח.
הטכניקה: צבעי שמן ועבודה עם שפכטל. ארדון יצר והכין בעצמו את הצבעים, ולכן הם ייחודיים לו. את הצבעים הוא מרח בשכבות צבע, זו על גבי זו, במכחול ובשפכטל.

מרדכי ארדון, טריפטיכון למען הנופלים, 1955-56, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/rq.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/images/rrq.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/images/epq.jpg>

הרקע ליצירה

טריפטיך המנציח את הנופלים במלחמה שבה הייתה מעורבת ישראל מול שכנותיה בשנותיה הראשונות, כנראה מלחמת השחרור. הטריפטיכון הוא ביטוי אמנותי של מחאה כנגד נוראות המלחמה בכלל ותוצאותיה הקשות, אך האמן הגיב על האירועים שהיה עד להם, כאשר ישראל נלחמה על קיומה בפעולות תגמול שהובילו ב- 1956 למבצע קדש.

קומפוזיציה

היצירה נפרשת על פני שלושה לוחות (טריפטיכון). לכל לוח נושא אחר, אך החלקים השונים קשורים זה בזה. שלושת חלקי היצירה מציגים זמנים שונים: הלוח הראשון (משמאל): "המלכודת", מתאר את המצב לפני המלחמה. הלוח האמצעי: "בית הקלפים", מתאר את המצב בזמן המלחמה. הלוח השלישי (מימין): "הלא נולד", מציג את המצב אחרי המלחמה.

פרטי הלוח הראשון: "המלכודת"

למעלה רצועה צרה של שמים בהירים, ומתחתיה שטח אדמה רחב שעליו ניצבות מלכודות דקיקות אך ענקיות ומוקפות בסורגים. למטה נראות חמש שורות של חיילי נייר מעוצבים כמו קיפולי נייר דמויי ציפורים, ומפקד נייר – דמות קטנה - שחציו צהוב וחציו אדום, והם צועדים הישר לעבר המלכודות. בצד שמאל למטה מתוארת דלת של בית שימוש צבאי ועליה מצויר לב אדום. פרטים אלה מתוארים בבית הראשון של שיר שכתב ארדון לאחר השלמת הציור:

"מלכודות העכברים לא נראות / כה גדולות היו הן / ילדים שיחקו עם חיילים בחנייה, קיפולי נייר / ולבתי השימוש היה לב".

מעל למלכודות מתואר מחנה אוהלים המתפרש עד לקו האופק ומעליו שמש בשמים.

בקו האופק – נראה הר געש מתפרץ הפולט אש ועשן, ומבשר על רעידת אדמה צפויה.

המשמעות: ההתייחסות היא למצב של טרום מלחמה, כאשר השמש עדיין זורחת מעל מחנה האוהלים השלם. החיילים כאן הם במצב של חנייה, אך עתידים לצאת למלחמה ולצעוד אחרי מפקדם לקראת מלכודות המוות הבלתי נראות. הר הגעש העשן מבטא את חוסר האונים שחש האדם אל מול רעידת אדמה צפויה, ממש כמו אותו חייל היוצא למלחמה. ארדון עשה השוואה בין המלחמה, שהיא פורענות מעשה ידי אדם, לבין אסונות טבע בלתי נמנעים כמו רעידת אדמה.

פרטי הלוח השני: "בית הקלפים"

לוח זה הושלם כשנה לאחר הלוח הראשון. הנושא העיקרי של הלוח הוא "תחבושות הקרב", שעליהן מספר ארדון בבית השני בשיר שכתב: "שתי תחבושות קרב כיסו לאורך ולרוחב / את מלך פיק כאן / ואת מלך הלבבות שם. / כל שערי הניצחון צלעו על קביים".

במרכז הלוח מתואר שדה קרב ובו שתי קבוצות של "תחבושות קרב" המעוצבות כשתי רגליים כרותות, רגליים ללא גוף. מפקד החיילים מהלוח הראשון – דמות קטנה בצהוב ואדום - עבר אל תחתית הלוח המרכזי, וכאן הוא מפקד על חייליו, המיוצגים על ידי שתי הקבוצות של תחבושות הקרב. הוא מצווה עליהם לצעוד לעבר שלושה שערי ניצחון שגודלם הולך וקטן. ארדון נטל מהשערים את תהילת הגבורה שלהם, ועיצב אותם כשערים "צולעים" שנתמכים על ידי קביים, ומתחת לכל שער טיפת דם גדולה - שערים מדממים.

למטה בפניה הימנית בולט עמוד הצלב שעליו נצלב ישו, ועליו האותיות INRI - ראשי התיבות של הכתובת הלעגנית: "ישו מנצרת מלך יהודה", שהחיילים הרומיים הצמידו לגופו של ישו בעת הצליבה. משמאל לשדה הקרב מתואר בניין קלפים לא יציב בן שלוש קומות, בניין מתמוטט שעומד ליפול. בקומה הראשונה נראית מלכת הקלפים השחורה, ובקומה העליונה נמצא "מלך עלה". שניהם מתבוננים בדאגה על המתרחש בשדה הקרב, שם נמצא "מלך יהלום" מתחת לעמוד הצליבה, וגופו הולך ונעלם מהיצירה. שני המלכים נלחמים זה בזה, ו"מלך יהלום" מפסיד. בחלק העליון על קו האופק מתוארים שני סולמות נטושים העולים השמימה.

המשמעות: כאן מתואר שדה קרב בזמן מלחמה. שתי הרגליים הן איברי הליכה הכרחיים ליצירת קשרים חברתיים, ולפי הקבלה הן מסמלות את תכונות היציבות. בציור של ארדון הרגליים כרותות ועטופות בתחבושות קרב – רגליים ללא גוף, והן מסמלות את ההרס הפיזי של תוצאות המלחמה. החיילים שאיבדו את רגליהם איבדו את היציבות ואת כל הקשרים החברתיים שלהם. מחנה האוהלים נעלם – ההרס הוא מוחלט.

החיילים הם קורבנות בדיוק כמו ישו, שאת צליבתו מזכיר עמוד הצליבה עם הכתובת הלעגנית. המפקד מצווה על החיילים שרגליהם כרותות לעבור דרך שערי ניצחון, אבל אלו אינם שערי ניצחון כי אם שערים מדממים העומדים על קביים. שני המלכים הנלחמים זה בזה מתייחסים למלחמה כמשחק קלפים, משחק שבו המנהיגים נלחמים זה בזה אך את המחיר משלמים החיילים, והתוצאות הן פציעות, מוות והרס של מבנים ואנשים. לסולמות יש משמעות קבלית ותנ"כית. בקבלה הסולם הוא סמל לחיבור בין השמים לבין הארץ, חיבור בין הרוחני לבין הארצי, וכסמל לאישיות השלמה של האדם: הזכר (שמים) והנקבה (אדמה). הסולם מסמל בתנ"ך גם את הקשר בין האל לבין עמו, כפי שמוזכר בחלום יעקב. ביצירה זו הסולמות נטושים משום שהמלחמה לא הותירה מי שיטפס בהם.

פרטי הלוח השלישי: "הלא נולד"

הבית השלישי בשיר של ארדון מסביר את היצירה: "ואיש לא סיפר עוד את סיפורה / של עגלת התינוק ההפוכה. / נותרו שרבוטי גיר אחדים / מעשה ידיו של ילד שריד אחרון". "הלא נולד" הוא עובר הנמצא עדיין ברחם בטרם לידה. שלושת מרכיביו העיקריים של לוח זה הם: ציור ילדוטי גדול של אישה הרה, שתינוק שעוד לא נולד נראה ברחמה, עדיין קשור בחבל הטבור לאימו. לידה ציור ילדוטי של עגלת תינוק ריקה, שבורה, זרוקה והפוכה. מעל לעגלה מתוארת רשת של כלי דם, ומעליה ירח דמוי חרמש. הארץ ריקה ונטושה. המשמעות: לאחר המלחמה הארץ שוממה, לא נותר בה דבר מלבד אישה הרה בדמות בובה חסרת חיים, ועגלת תינוק חסרת ערך משום שלעולם לא תישא עוד תינוק. האם הגדולה, שאינה אלא בובה רפה, פורשת את ידיה לצדדים וזועקת את כאבה על התינוק שלא ייוולד. האישה ההרה מעלה את האפשרות שארדון מתייחס ללידתה של מדינת ישראל – עדיין במצב של מלחמה על קיומה, וטרם נולדה כמדינה חופשית. זהו ציור של האמן הזוכר את זוועות השואה ומלחמת השחרור ומצייר את המציאות המחרידה שסביבו. הירח דמוי החרמש הוא דימוי לממד זמן: זמן שקיעת ההיסטוריה, שקיעת התבונה האנושית המעידה על שגעונם של בני האדם, שבמעשי האלימות שלהם גרמו לכך שלא נותר עוד איש שיוכל לספר את מה שקרה משום שלא נולדים עוד ילדים.

המסר וביטוי ביצירה

ארדון ביטא בטריפטיכון את התיעוב והסלידה מהמלחמה ומתוצאותיה הזוועתיות, אבל לא השתמש בתכנים ברורים או סיפוריים לביטוי המסר. אין תיאור רגיל של מלחמה (חיילים, כלי מלחמה וכד'), אלא שימוש בסמלים ובדימויים שלכאורה אין ביניהם כל קשר: בובה הרה, בית קלפים, שערי ניצחון על קביים, חלק מעמוד הצליבה - כמו במצב של חלום בלהות או סיוט. הצופה מעבד במוחו

וברגשותיו את הדימויים והסמלים, ונוצר סיפור שמתוכו הוא מבין את המסר האנטי מלחמתי, וחש מבפנים את חוסר השחר שבהקרבה ובמלחמה.

המאפיינים ביצירתו של ארדון

ציור בעל תוכן יהודי, רוחני מיסטי עם משמעות לאומית ודתית. דימויים שלקוחים מהתנ"ך, מתולדות האמנות, מהקבלה, מהמיתולוגיה ומארץ-ישראל הקדומה. סמלים כמו חלקי שעון מפורקים כסמל לממד הזמן, נרות כסמל לנשמה, גרמי שמים שמסמלים בעיקר את הממד האלוהי, דפים מספרי הקודש שמסמלים את הקשר לעבר.

סגנון

הסגנון בין מופשט למוחשי.

שנות הארבעים - אמנות כנענית

"אמנות כנענית" הוא שם שהודבק לקבוצת אמנים צעירים שפעלה בארץ בשנות הארבעים של המאה ה-20, ביניהם יצחק דנציגר, אברהם מלניקוב, משה קסטל ואחרים, ונכללו בה גם סופרים ומשוררים. בראש הקבוצה עמד המשורר יונתן רטוש, שהיה מעורב בחיים הפוליטיים. רוב האמנים שהשתייכו ל"כנענים" הסתייגו מהשם שהדביקו להם, בשל המובן הצר של המילה. ה"כנענים" ניסו לפתור את בעיית הייחודיות והמקוריות של האמנות הישראלית, ויצאו נגד סגנון האמנות ששלט בארץ, כי לדעתם היו בו צירופים של השפעות סגנוניות אירופאיות שאין להן קשר לאופי המזרח.

התיאוריה הכנענית

קבוצת המשכילים המכונים "כנענים" פיתחה תיאוריה שהדגישה את ה"שבר" בין "יהדות" לבין "ישראליות". לדעתם התקיימה בעבר הרחוק הוויה ישראלית שהייתה חלק מההוויה הכנענית במרחב של המזרח הקדום. ההוויה הזאת התקיימה עד לגלות יהודה. לדעת ה"כנענים", האמונה באל אחד לא הייתה הדת היחידה של הישראלים הקדומים, והם קיימו במקביל גם פולחנים אליליים. שיבת העם היהודי לארצו במאה ה-20 מאפשרת תחייה של ההוויה הישראלית האבודה ומחיקת כל שנות הגלות, כולל גלות בבל ופרס. התנאי לכך הוא ניתוק מן ה"יהדות" הגלותית כפי שהתגבשה החל מגלות בבל, ובוודאי מהיהדות הגלותית שהתגבשה באירופה. הכנענים הדגישו את השינוי בדימוי העצמי של ה"יהודי" הארץ-ישראלי החדש ובתחושת הזהות שלו. המיתוס של "כנען" היה לאחד מסימני המרד של הבנים באבות הנושאים את חותם הגלות. הקריאה לתרבות עברית חדשה היונקת מהערכים המקוריים של האזור בתקופה העתיקה איננה חדשה, ובמובן מסוים חוזרת על האידיאולוגיה של אמני ארץ-ישראל משנות העשרים. ההבדל המהותי בין שתי האידיאולוגיות הוא בכך שאמני "ארץ-ישראל" הציגו את הערבי ואורח חייו כמשמר את אורח החיים של העברי הקדום וכדגם לחיקוי. לעומתם ה"כנענים" מחקו את הערבי

מהדימוי החזותי, כיוון שהוא אינו מודל לקשר אפשרי עם העבר הרחוק ובוודאי לא דגם לחיקוי. ה"כנענים" שאבו את דימויהם בהשפעת התגליות הארכיאולוגיות במזרח הקרוב, שהאירו מיתוסים של המזרח הקדום בלי להתייחס לסביבה העכשווית של המזרח האסלאמי. הבדל משמעותי נוסף הוא ההתרחקות מהשפעות אירופאיות ודבקות בסגנון הפרימיטיבי של המזרח הקדום. לשינוי הזה יש סיבות אחדות:

המאבק בבריטים: התגבשות רגשות לאומיים בעקבות המאבק בבריטים. הבריטי נחשב כזר במרחב המזרחי ולכן צריך לגרשו. המאבק לגירוש הבריטים מהארץ הוביל לעיצוב גישה בסיסית אנטי מערבית.

המאבק בערבים: זו הייתה תקופה של עימותים בלתי פוסקים עם הערבים – תקופת "חומה ומגדל". בתקופה זו גבר הצורך להוכיח את קיומם של שורשים עתיקים לעם היהודי בארצו. המאבק הזה הוביל לתחושת זהות יהודית מקומית מקורית, הנבדלת מהזהות המזרחית האסלאמית. האנטישמיות באירופה: האנטישמיות הגוברת באירופה, האיום על הקיום היהודי בגולה, העליבות של היהודי האירופאי – כל אלה כיוונו את הנוער הארץ-ישראלי להזדהות עם מיתוסים מקומיים עתיקים, עם שורשים ראשוניים חסרי משמעויות "יהודיות" שליליות מבחינתם. השמועות הראשונות על ממדי השואה רק חיזקו את המגמה להתנתק מגורלו של ה"יהודי" חסר הישע ולחפש אחר שורשים במזרח הקדום.

פרימיטיביזם: ממחצית שנות השלושים ואילך הסתמנה באמנות האירופאית מגמה של פרימיטיביזם ארכאי, ודרישה למיתוסים קדומים בעקבות המגמה הסוריאליסטית, מגמה המודגשת בייחוד בפיסול של הנרי מור.

האידיאולוגיה הרעיונית של הכנענים

עיקריה של התנועה התגבשו על ידי יונתן רטוש וקבוצת הצעירים שכונו ה"כנענים", וכללו חשיבה מדינית וחזון תרבותי-אמנותי. האידיאולוגיה שלהם התבססה על שלושה עקרונות: א. קבוצת אנשים יכולה להיקרא "עם", רק בשלושה תנאים: אם יש להם טריטוריה אחת, שפה אחת, ואינטרס כלכלי מדיני משותף.

ב. ל"עם" הזה יכולים להצטרף בני כל הדתות: כל מי שחי בטריטוריה הזאת שייך לעם הזה ללא הבדל דת וגזע. כיוון שיהודי הגולה אינם שייכים לאותה טריטוריה, צריך לנתק את הקשר עימם, ומאידך גיסא לחזק את הקשר עם עמי המקום – המזרח והשכנים הסובבים אותו, שהטמיעו את הסימנים התרבותיים של המזרח.

ג. מן הקשר שיווצר בין עמי המקום תצמח תרבות לאומית חדשה – תרבות היונקת משורשי המקום. האמנים פעלו יחד כדי למצוא את הקשר לתרבויות הקדומות של המזרח הכנעני הקדום, כדי ליצור תרבות חדשה שתהיה בעלת אופי כנעני מקומי. כיוון שלא היו בנמצא דימויים כנעניים, הם אימצו תרבויות אחרות במזרח הקדום: אשור, מצרים, שומר וכד'.

הפיסול והשימוש באבן

מבחינת האמנות הפלסטית שנות הארבעים היו תקופת פריחה לפיסול, משום שבתחום זה ניתן למצוא דגמים משפיעים מן האמנות הקדומה של האזור. העיניים היו נשואות אל התרבות הפולחנית שבמרכזה עמדו אלילים, מזבחות ומקדשים, כאשר המקורות ששימשו להם מודל היו הממצאים הארכיאולוגיים מתרבויות המזרח הקדום. הכנענים חיפשו בתנ"ך את המקומיות והמחזוריות, את אורח חייו של הנווד המקומי, את הסמלים הפולחניים; לא חיפשו את הסמלים היהודיים. הכנעניות באמנות הישראלית קשורה במגע ישיר של הנוער הישראלי עם ארצו, עם אדמתו, עם אתרים ארכיאולוגיים, עם הנוף – האדמה והאבנים. האמנים הכנענים ביטאו את "כנעניותם" על ידי עיסוק באבן. השימוש והתלות בפיסול המצרי והאשורי כמודל הביאו לראיית האבן כדבר עיקרי. הם השתמשו בכל סוגי האבנים, ובהם אבן נובית אדומה עתיקה ואבן בזלת שחורה וקדומה. האבן היוותה נקודת מפגש בין הפיסול, הציור, המוזאיקה, הקרמיקה והאדריכלות.

אמנים כנעניים

אברהם מלניקוב (1892 – 1960): פסל. נולד ברוסיה והגיע ארצה בשנת 1918 כמתנדב בגדוד העברי, לאחר שלמד פיסול בשיקגו. בראשית שנות העשרים לימד אמנות בירושלים, והשתתף בתערוכות "מגדל דוד". ב-1926 קבע את מגוריו במטולה והחל לעשות את פסל "האריה השואג". לאחר שהשלים אותו, בשנת 1934 עזב מלניקוב את הארץ ויצא לאנגליה, שם חי רוב ימיו. יצחק דנציגר (1916 – 1977): פסל. נולד בברלין. בשנת 1923, כשהיה בן 7, עלה לארץ עם משפחתו, שהשתקעה בירושלים. לקראת 1929 – מאורעות תרפ"ט - עזבה המשפחה את ירושלים בשל התערערות תחושת הביטחון, והשתקעה בתל אביב. ב-1934 יצא להשלמת לימודיו באנגליה, ובתקופה זו קשר את קשריו הראשונים עם הפיסול האנגלי החדש, שהושפע מהסגנון הפרימיטיבי של הנרי מור ומהעבודה באבן. עם סיום לימודיו חזר לתל אביב, הקים סטודיו והחל ללמד אמנות. דנציגר נהרג בתאונת דרכים.

משה קסטל (1909 - 1991): צייר. נולד בירושלים למשפחה מכובדת, נצר למגורשי ספרד. למד בבית הספר לאמנויות "בצלאל" ובפריז, שם ישב רוב השנים שבין 1925 – 1940. יצירותיו המוקדמות היו ציורי נוף ודיוקנים של בני עדות ישראל השונות בסגנון "מזרחי". בשנות הארבעים התגורר בצפת וצייר תמונות אפופות אווירה מיסטית, וניכרת בהן השפעת אסכולת פריז. בהמשך

דרכו נטה לעבר המופשט ועיצב סמלים צורניים דמויי אותיות עבריות עתיקות. הוא התגורר ויצר לסירוגין בתל אביב, בפריז ובניו יורק.

קבוצת האמנים הכנעניים התפרקה בסוף שנות הארבעים, ורוב חבריה הצטרפו לקבוצת "אופקים חדשים", שקמה בתחילת שנות החמישים.

אברהם מלניקוב, האריה השואג, 1928-34, אבן שחם, 6 מ' גובה

<http://www.tbh.co.il/art/images/images/ss.jpg>

דוגמה מובהקת למימוש החזון החלוצי של ההתערות במזרח היו רעיונותיו של האמן אברהם מלניקוב, ממייסדי "אגודת אמנים עברית" בשנת 1920. בהצהרותיו על האמנות הארץ-ישראלית ומקורותיה הטיף מלניקוב להזדהות מוחלטת עם מסורת האמנות המזרחית, ובעיקר עם תרבויות המזרח הקדום. הוא גיבש את עמדתו בהשראת מאמרו של אביגדור המאירי, אשר עמד על הזיקה בין התנ"ך לבין המזרח הקדום, ועל ההבדל המהותי בתפיסה האסתטית שבין מורשת המזרח לבין אירופה הקלאסית. בעבור מלניקוב התבטא קשר זה בעיקר ברוח האקספרסיוניסטית היהודית, המנוגדת למסורת הקלאסית האירופאית. לדבריו: "... האקספרסיוניזם הוא נחתי משנים קדמוניות, מראשיתן של הממלכות הקדומות בבבל, באשור, במצרים, בהודו ובסין, שרשרת אקספרסיוניסטית אחת היא המרתקת דורות ומאחדת את תרבויות המזרח השונות... האקספרסיוניזם הוא שלנו, עצם מעצמו."

"האריה השואג" בתל חי הוא היצירה הראשונה בארץ המייצגת את ההידרשות לסגנון המזרח הקדום. העמדה הייתה כפתרון לבעיית החיפוש אחר סגנון ארץ-ישראלי מקורי, סגנון שיסמן את הזיקה לשורשי העם היהודי, יבטא את הראשוניות של החוויה הארץ-ישראלית, ועם זאת יהיה מנותק מן המנטליות של העולם הישן האירופאי. פסל שיציג את העוצמה של המזרח הקדום כנגד ההתנוונות של המערב.

אנדרטת זיכרון

הפסל הוקם כאנדרטת זיכרון ליוסף טרומפלדור ולחבריו שנפלו בתל חי בי"א באדר 1920. התקפות הערבים על כפר תל חי גרמו לאבדות כבדות מבחינת היישוב היהודי, אך אלה המשיכו להילחם בגבורה, שנעשתה לסמל הגבורה העברית המתחדשת. אנדרטת "האריה השואג" הוקמה על קבר האחים של שמונת הנופלים בתל חי, בבית הקברות של חברי השומר, ובה מתגלם סמל היהודי ההרואי של "גור אריה יהודה". האריה מתל חי נקבע בתודעת המבקרים והחוקרים כאייקון לתרבות עברית מזרחית מתחדשת. ולדברי מלניקוב: "אם אכן יש לנו הזכות... לקרוא לעצמנו עם מזרחי, עלינו לפנות למזרח. לא לחינם הפניתי את האריה שלי בתל חי כשפניו למזרח".

מקור השראה

האריה מתל חי מעוצב בסגנון ארכאי, השואב את השראתו מן הפיסול התבליטי האשורי. דימוי האריה הפצוע או הלביאה הפצועה מקורו בתבליט ציד אריות מארמון אשורבניפל בנינווה. ציד האריות היה באשור טקס פולחני השמור למלך בלבד, כסמל להפגנת כוח ועוצמה. התבליטים שימשו כמצבות זיכרון שהנציחו ופיארו את המלך כגיבור מלחמה, כחלק מהתעמולה להאדרת שמו של המלך בעיני עמו.

המקשר בין הפסל של מלניקוב לאריה האשורי הוא הדימוי של החיה הפצועה הפורצת בשאגת כאב שנותנת עוצמה למאבק ולהתגוננות שלה. בהשראתה הוא עיצב את ה"אריה השואג" המעלה את ראשו בשאגת כאב. הוא לקח את הדימוי של הכאב כמונומנט של הנצחה.

מאפיינים כנעניים

הפסל נעשה מאבן שנחצבה בגליל העליון, ובכך נראה הקשר לאדמה, והחזרה לטריטוריה ולעבודה הקשה. ההליכה לעבודה באבן היא שליחות. האמן הציב את הפסל על כן גבוה שעליו חקוקים שמות הנופלים. שפניו של הפסל פונות מזרחה, כמסמל את היותנו עם מזרחי. הלבאייה הפצועה מרימה את ראשה בשאגה והדימוי של כאב נהפך לגורם ההנצחה. "האריה השואג" הוא מונומנטלי, בתנוחת ישיבה ומוצב כפסל עצמאי והיקפי.

מעורבות לאומית

האריה השואג הוקם כמונומנט של הנצחה, וכדי להגביר את המודעות הלאומית ולהציג את הגבורה של הלוחם היהודי. בשנים אלו התחיל בארץ השימוש במצבות זיכרון והנצחה. האמנים הכנעניים היו מעוניינים במעורבות לאומית ובכל מה שקורה בארץ. מונומנט ההנצחה "האריה השואג" מעיד על התגייסות האמנים לטובת מעורבות לאומית. למוטיב "ההתיישבות והעבודה" של שנות העשרים היתוסף מוטיב "ההגנה והגבורה". אין כמו תל חי כדי לסמל זאת. זהו סמל שנקלט ונשאר לאורך זמן. המיזוג בין הלוחם לבין איש השדה, שאותו מייצג טרומפלדור מתל חי, הפך להיות העילית שבעילית החברתית בישראל.

יצחק דנציגר, נמרוד, 1938-9, אבן חול נובית, 90 ס"מ

<http://www.tbh.co.il/art/images/images/tt.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/images/images/yy.jpg>

הכמיהה של דנציגר להתאחד עם שורשיו הקדומים בארץ-ישראל מיקדה את חיפושיו האמנותיים בנוף הארץ, במרכיביה הגיאוגרפיים, ההיסטוריים והתרבותיים. המגע עם המקום והזיקה למסורת הקדומה המושרשת בו הביאה לתיאור דמותו המיתולוגית של נמרוד - הגיבור הראשון במקרא. בחירת דמותו של נמרוד מאפיינת את הזרם הכנעני שהתפתח בארץ בשנות הארבעים, זרם שדגל

בחזרה למקורות הישראליים הקדומים, לתקופה שבה התקיימו פולחנים אליליים בארץ, שהיו חלק מהתרבות של הישראלים שהתיישבו בכנען.

איקונוגרפיה

הביוגרפיה של נמרוד מסתכמת בארבעה פסוקים בספר בראשית פרק י', 8 – 11. נמרוד היה בנו של כוש ונכדו של חם בן נוח. שמו של נמרוד כגיבור ציד יצא עוד בימי קדם, והפך למשל: "הוא היה גבור ציד לפני ה' על כן יאמר כנמרד גבור ציד לפני ה'". לנמרוד מייחסים את בניית בבל ונינוה: "ותהי ראשית ממלכתו בבל... בארץ שנער. מן הארץ ההיא יצא אשור ויבן את נינוה...". בספרות חז"ל הוא מתואר כמורד בה' וכיזם מגדל בבל.

הנושא

דנציגר תיאר את נמרוד הצעיר כצייד – על כתפו בז או נץ, מאחורי גבו קשת ציידים, גופו עירום ודרוך, מבטו אורב לטרף, והוא לא נימול. נמרוד המורד במוסכמות, הקורא תיגר על אלוהיו ומשפיע על אנשים להמרות את פי ה', מסמל את המורד במסד. הוא יוצא להתעמת עם עולם המוסכמות, ולשם כך נחוצים לו כל חושיו המיוחדים שהם עיקר מבטחו כצייד: עיניו ניבטות למרחקים, חוטמו רחב, אוזניו קשובות, פיו חושני – חושים המאפשרים לו להמשיך ולהתקיים, כמו בעולם ההישרדות של בעלי חיים.

עיצוב הדמות

זוהי דמות מונומנטלית של גיבור ציד. נמרוד עומד ורואים את גופו מברכיו ומעלה. ידו מאחורי גבו מחזיקה בכלי מלחמה. גופו עירום. האמן אינו נכנס לפרטים – שפתיו גדולות, עיניו שקועות ורק גלגל עיניו בולט. הדמות בעלת אופי פרימיטיבי ארכאי ומאיים, הפרופיל הוא חד ודרוך עם אינסטינקט חייתי המזכיר דמות מהעולם הקדום. הנץ היושב על כתפו נראה כחלק מגופו וכמו צומח מתוכו. דנציגר שם את הדגש על האפיונים הלא יהודיים שלו: הוא אינו נימול, הוא צייד שהחרב משמשת כעמוד השדרה שלו, תווי פניו פאגאניים, והנץ שעל כתפו נמנה עם העופות הטמאים במקרא.

מקורות השפעה

בפסל נמרוד יש השפעות של העולם העתיק בחומר, בסגנון ובסמלים: החומר: הפסל עשוי בטכניקת הגריעה מאבן חול נובית אדומה מפטרה, ששייכת לתרבות הקדומה – העיר הנבטית. זוהי אבן חול מקומית שצבעה אדמדם, מתפוררת בקלות וקל לעבד אותה. בחירת האבן הנובית משרתת את הנושא - השימוש באבן זו עזר לאמן לחבר בין ההיסטוריה הקדומה, האמנות המקומית וישראל המודרנית. באמצעות אבן החול הנובית מתייחס האמן למקומות המוזכרים בתנ"ך ואל הנוף ההיסטורי של עולם המקרא. האבן מסמלת את השייכות לארץ, ואת הקשר שלנו לשורשים - למקום ולמזרח הקדום.

סמלים: הנץ נתפס מימי קדם ועד ימינו כעוף ציד בשל תכונותיו הדורסניות. הנץ על הכתף מזכיר את הפיסול המצרי העתיק, מסמל את הורוס (סמל לנפש), ונהגו לחנוט אותו.

הסגנון פרימיטיבי, מונומנטלי. למרות ממדיו הקטנים של הפסל, אין כניסה לפרטים. הסגנון מושפע ממקורות עתיקים: השפעת הפיסול המצרי מתבטאת בתיאור הדמות החזיתית והזקופה, בשתיחות של הגוף והצורה הפשוטה, בסגירות כלפי החלל. כמו כן ניכרת השפעת מקורות אירופאיים מודרניים - פרימיטיביזם - המגמה באמנות המודרנית לחזור לערכים פרימיטיביים ראשוניים. דנציגר נחשף למגמה זו בזמן לימודיו באנגליה, בעיקר בפיסול של הנרי מור.

נמרוד כסמל למרד במוסכמות

דנציגר, על פי התפיסה הכנענית, ביקש לחזור למקורות הקדומים התנ"כיים, כדי ליצור מפגש עם "מקום", עם המזרח הקדום. הוא בחר בנמרוד כזהות אלילית-עברית-כנענית, ובאמצעותו הכריז מרד על היהדות ועל האמנות. דמותו של נמרוד משרתת את המטרה הזאת בשני היבטים:

א. היהדות תמיד ראתה בדמויות אנשי הרוח והלמדנים כדמויות חיוביות (עם הספר), ואילו דמות הצייד נתפסת כדמות שלילית בבחינת "מעשה ידי עשיו".

ב. דמות נמרוד הממרה את פי ה' ומתגרה בו במעשה מגדל בבל מציינת אותו כמורד במסד. באמצעות מאפיינים אלה יצא דנציגר בהכרזת מרד כנגד היהדות, על ידי הצגת נמרוד כתחליף לזהות היהודית הגלותית. באותה עת הוא יצא גם כנגד תפיסת המזרח וכנגד המוסכמות האמנותיות שהיו מקובלות בארץ עד שנות הארבעים.

יצחק דנציגר, כבשים בנגב, 1955-64, ברונזה

<http://www.tbh.co.il/art/images/ig.jpg>

בין השנים 1941 - 1945 (מלחמת העולם השנייה) התגייס דנציגר לפלמ"ח. במסעותיה ובסיווריה של הפלוגה גילה דנציגר חבלי ארץ שעד כה לא היו ידועים לו, פינות מרוחקות בערבה, מושבים וקבוצים מבודדים בגליל וברחבי הנגב - שם נולד בו הרעיון לרשום ולפסל את הכבשה. בסיווריו ברחבי הנגב, החיות המבויתות הצמודות לאיש המדבר נראו בעיניו כאוהל, ורגליהן כיתדות. רשמים אלו נחרתו בזיכרונו גם כאשר שהה בפריז ובלונדון בין השנים 1945 - 1955. מרחוק, כל הרשמים שספג בערבה: הרועים, הגז והצאן, קיבלו משמעות חדשה, שהעסיקה אותו מאוד. במחברותיו נמצאו מאות רישומים של כבשים בקבוצות קטנות או בעדרים אינסופיים, הולכים בעקבות רועה בן המדבר. בשובו ארצה בשנת 1955 החל לעבוד על היצירה "כבשים בנגב".

דרך ההסתגלות של החי בנוף המדברי העלתה את הצורך לחבר את החיה עם הנוף, ולהפוך אותה לצורה דמויית אוהל ולטופוגרפיה המדברית - מדרון של גבעה או ואדי. "כבשים בנגב" ממזגים פיסול עם אדריכלות ועם טבע. דנציגר ניסה להמחיש את הנגב כולו ואת משמעותו בפסל "כבשים בנגב". לדבריו: "כבשים הן מהדימויים הבסיסיים של המדבר... המדבר אינו סובל מחוות ריקות, הוא משמיד את מי שאינו יודע להסתגל לדרישותיו... פסל אינו פריט מבודד, הוא חלק מהנוף".

הכבשה כתיאור נוף

"כבשים בנגב" היא יצירה שאפשר לראותה גם כפסל וגם כמבנה נוף, כחלק מהסביבה שבה היא ניצבת. נקודת המוצא לעשייתה הייתה ההתייחסות לנוף. הכבשה אמנם שייכת לאדם, שייכת לתרבות, ועם זאת מוצאת את מחייתה באזורי המרעה הטבעי שבשולי המדבר תוך התמזגות בנוף, עד שגם בתנועתה קשה להבחין בינה לבין הנוף. מבחינה זאת היא גם שייכת לנוף. לעין המתבונן מרחוק, תנועתם של עדרים כמעט שאינה מורגשת, התנועה ישנה וגם איננה בעת ובעונה אחת. דנציגר ראה בכבשה את נקודת המפגש בין הטבע לבין התרבות.

רגליה של הכבשה נראים כיתדות המחברות את האוהל לקרקע. הכבשים, הגבעות והאוהלים מתמזגים למהות אחת המחוברת למקום. לדברי דנציגר: "מצאתי שיש דמיון צורני בין כבשים, מבנים למגורים וצורות בנוף. הכבשה דומה לאוהל בדווי, רגלי הכבשה הן כמוטות האוהל. הכבשה היא פסל נייד, אם נתבונן בצילום של עדר – הוא ייראה לנו כצמחיית מדבר. הכבשים שפיסלתי נראות כמכתשים, תעלות וגבעות" – כמו מפה טופוגרפית.

הרעיון הכנעני

לדברי דנציגר הכבשים הם ילידי המקום ובאמצעותם הוא ביטא את הרגש הקושר אותו למקום. הכבשה נעשתה בעיניו כ"אנדרטה" של ארץ-ישראל, ובמיוחד המדבר. לדבריו: "בשבילי כבש הוא דגם, דפוס. עדר כבשים דומה למרדד, למשהו גולש המכסה שטח, גבעה, גיא... הכבש הוא הסמל והדגם הנורמלי לעם כמו שלנו". לעיתים קרובות הוא כינה את הכבשה: "כבשה מקום קדוש" או "כבשה אוהל חול". ההשראה לפסל, לדעת דנציגר, צריכה לנבוע מתחושה של שורשיות באדמה, בנוף ובאומה, מתוך הכרה מקיפה של הטופוגרפיה והערכים הלאומיים של הארץ והעם שחי בה. הפסל "כבשים בנגב" אכן יוצר סינתזה של חיה, סלע מדברי, תעלות מים ואוהל בדווי. נוצרת הרמוניה של דבר עם סביבתו תוך מתן כבוד למקומיות, שלדעת דנציגר היא מקומיות שעולה מהתנ"ך. הכנעניות בפסל "כבשים בנגב" עולה גם בהקשר הפולחני - הרעיון של הקורבן, אבל דנציגר התייחס לכבשים במונחים של "מבנה" – הכבשים הן המזבח ולא הקורבן. לדבריו: "יצרתי מזבח שהוא פסל של כבשה. הכבשה הייתה הכלי – לא הקורבן..." הכבשה אם כן היא פסל פולחני בצורת מזבח – רעיון התואם לאידיאולוגיה של האמנות הכנענית.

סגנון

הסינתזה בין כבשה, טבע, נוף ואדריכלות יצרה סגנון של פסל פיגורטיבי ניתן לזיהוי, שצורתו כמעט מפושטת. יש סכימתיזציה של צורת כל האלמנטים המאפיינים את הנגב המדברי, המתלכדים בפסל אחד.

יצחק דנציגר, מלך הרועים, 1964-6, פליז

<http://www.tbh.co.il/art/images/i.jpg>

גם פסל זה נולד מתוך אותן חוויות חלוציות שחווה דנציגר בשנים ששירת בפלמ"ח. שנים אלו התברכו בהיכרויות חדשות עם נופי הארץ ועם אורח החיים של תושביה. אחת מאותן חוויות קשורה לחגיגות גז הצאן שקיימו בני הקיבוצים בעמק יזרעאל, ליד מערת גדעון במעיין חרוד. בשנת 1938 הגה דנציגר את הרעיון להקים בקיבוץ עין חרוד עמוד אוהל דמוי טוטם, שכותרתו תהיה דמויית איל. האוהל נועד להכיל את החוגגים שבאו לחגוג את גז הצאן, אוהל מרכזי שישמש כרקע ובמה למופע הפולקלור של חג הגז. העמוד הפיסולי היה צריך לשמש מעין אתר לטיפוח הפולקלור והמיתולוגיה של האזור.

מלך הרועים

רעיון העמוד התגלגל כעבור עשרים שנה לפסל "מלך הרועים". הפסל תוכנן לשמש כמוקד לגן הפסלים במוזיאון ישראל, כמעין תורן מלכותי של בירת ישראל. הפסל דומה בצורתו לטוטם אך עשוי באמצעים מתועשים של ימינו - מתכת מלוטשת התופסת את מקום האבן. מלך הרועים מסמל בצורתו המופשטות כמה מערכיה המובהקים של ירושלים:

א. מטה הרועים מרמז על רועה הצאן שהפך למלך ישראל – דוד מלך ישראל.

ב. דיסקית הראש הפונה מזרחה אמורה לקלוט את קרני השמש העולה מעל ירושלים. הפנייה למזרח, לירושלים, קשורה לפולחן התפילה לשמש, אך גם בתרבות היהודית פונים מזרחה, כי מירושלים תבוא הגאולה.

ג. הקרניים הופכות למעין כלי מוזיקלי, רמז לפולחנים עתיקים ומועדים המקשרים בין קרני האיל לקול השופר. בתרבות הקדומה מקרני האיל עשו שופרות שנועדו כדי להקהיל את העדר או את העם. לפי המסורת שלנו התקיעה בשופר קשורה לפתיחת שערי השמים בימי הגאולה, עם בוא המשיח שיבוא מצאצאי דוד. נוצרת זהות בין קרן, שופר, מלך, רועה, גאולה.

מקור השראה

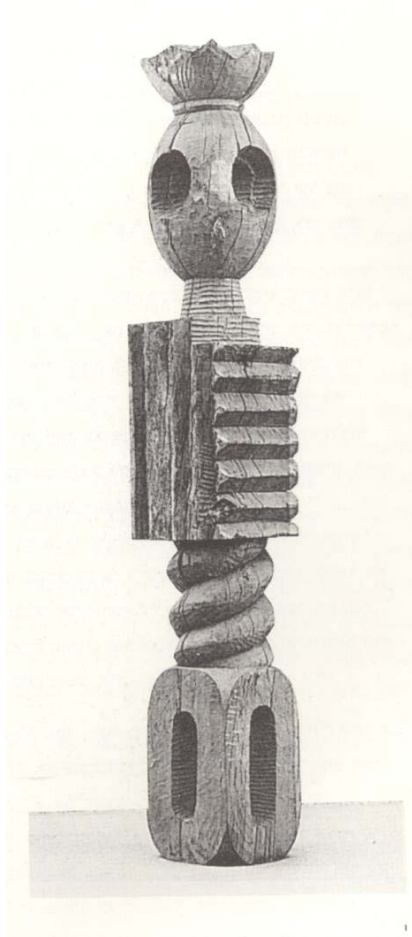
מקור השראה לפסל "מלך הרועים" הוא פסל של ברנקוזי, "מלך המלכים", משנת 1930. דנציגר ביקר בסטודיו של ברנקוזי בפריז בשנת 1947, שם משכו את תשומת ליבו התכניות של ברנקוזי הקשורות ל"מקדש בודהיסטי" – מקדש למידיטציה ולשחרור הנפש – פרויקט שעליו עבד ברנקוזי ולא זכה להשלימו. המקדש עוצב כאולם אחד שבמרכזו בריכה גדולה, המוקפת מכל עבריה בפסלים של ברנקוזי: גרסאות שונות של "ציפור בחלל", והפסל "מלך המלכים", שנקרא גם "רוחו של בודהא". ניתן למצוא הקבלות רבות בין "מלך הרועים" של דנציגר לבין "מלך המלכים" של ברנקוזי: א. מבחינה איקונוגרפית שני הפסלים עוסקים במלכות עולם: ברנקוזי - מלכות הרוח של בודהא, דנציגר - מלכות רוחו דוד.

ב. שני המלכים תפקידם להוליך את האדם ל"ארץ הבחירה" שם ייגאל מהעולם הזה. גם בודהא ודם דוד הם שני מקורות שמהם תבוא הרוח שתפקידה לגאול את האדם מן העולם הזה (לפי המסורת המשיחית יבוא מצאצאי דוד).

ג. "מלך המלכים" של ברנקוזי אמור לקלוט את קרני האור הנכנסות לאולם ולמלא את המקדש באור. "מלך הרועים" של דנציגר, בעל דיסקית הפונה מזרחה ואמורה לקלוט את קרני השמש העולה מהמזרח – מירושלים.

ד. מלך המלכים מתבסס על אגדות עם ופולחנים בודהיסטים. כך גם ביצירתו של דנציגר: מלך הרועים מתבסס על הסיפור המקראי של הרועה שהפך למלך, ומטה הרועים שלו הפך לכלי מוזיקלי המזכיר את השופר.

ה. הצורות של שני הפסלים – גם של ברנקוזי וגם של דנציגר – השתלשלו מעבודות מוקדמות והפכו במשך השנים לערכים במילון הצורות שלהם, שאותן הם יישמו בפסלים אלה.



**יצחק דנציגר,
מלך הרועים, 6-
1964, פליז.**

גובה 300 ס"מ

**קונסטנטין
ברנקוזי, מלך
המלכים
גובה, 85 ס"מ
(רוחו של בודהא)
1930, עץ אורן.**

אופקים חדשים 1948 - 1964

הרקע ההיסטורי להקמת הקבוצה

"אופקים חדשים" הוקמה כאשר קבוצת אמנים, ובראשם יוסף זריצקי, החליטה להתנתק מ"אגודת הציירים והפסלים" על רקע סכסוך פנימי. הדבר קרה ב-1948 כאשר ישראל הוזמנה לראשונה בתולדותיה להציג עבודות בבנינאלה. כיוון שהזמן לארגון התערוכה היה דחוק ביותר, החליט זריצקי, יושב ראש האגודה, לשלוח יצירות שהוא בחר על דעת עצמו מבלי להיוועץ בחברי האגודה. כאשר נודע הדבר, התכנסו חברי האגודה ובהצבעה גורפת הוחלט לסלק את זריצקי מהאגודה. חבריו הנאמנים של זריצקי פרשו מן האגודה כצעד מחאה, ויחד עם זריצקי הקימו קבוצה חדשה בשם "אופקים חדשים". בין חברי הקבוצה החדשה נמנו הציירים: יחזקאל שטרייכמן, אביגדור סטימצקי, צבי מאירוביץ', משה קסטל, יוחנן סימון, מרסל ינקו ועוד, ומנהיגה והרוח החיה בה היה יוסף זריצקי.

רקע אמנותי - מהפכת הפשטה

קבוצת "אופקים חדשים" חוללה פריצת דרך באמנות הישראלית, והובילה אותה לעבר מגמות הציור המופשט. התנועה שמה לה למטרה לתעל את שפת האמנות למגמות הפשטה, ולפתח ערכי אמנות טהורים וחופשיים המבוססים על צבע וקו בלבד, תוך התנתקות מהמציאות, ממקורות תוכניים או מהקשרים חוץ אמנותיים, אשר נתפסו בעיניה כמפריעים ליכולתה של האמנות לדבר בשפה אוניברסלית. מהפכת הפשטה שעליה הכריזה הקבוצה הייתה לדגל ולאידאולוגיה. השאלה שהתעוררה כבר בתחילת דרכה של הקבוצה הייתה באיזו מידה מסוגלים אמני ישראל בשנת 1948 ליצור מופשט מתוך דחף פנימי, ולא מתוך חיקוי. עובדה היא שחברי הקבוצה לא היו בשלים ליצירת האמנות המופשטת, ולא היו להם כלים לכך. משום כך, עד אמצע שנות החמישים התקיימו סגנונות שונים, שנעו בין סגנון גיאומטרי לבין סגנון פיגורטיבי.

שני הסגנונות הבולטים שאפיינו את הקבוצה בראשית דרכה הם:

א. הסגנון הגיאומטרי, המושפע מפיקאסו, מבראק ומהקוביזם הסינתטי. ההליכה בכיוון זה נתפסה בעיניהם כהליכה בכיוון של "החדש". המופשט נתפס כפירוק גיאומטרי או כבנייה סינתטית, תוך הדגשת צורות וקווים יותר מאשר הצבע, אך היה בו גם מידה מרובה של סימנים פיגורטיביים. גם הנושאים שאותם ציירו נגעו לסיפורים היסטוריים או לסמלים לאומיים, והתוצאה הייתה שה"סיפור" לבש צורה אחרת וקיבל סגנון גיאומטרי חריף.

ב. המופשט הלירי: מופשט רגשי שהסתמך על אסוציאציות מהטבע. האמן סופג מסביבתו חוויות רגשיות, מעכל אותן מבפנים, ומוציא אותן אל הברד, מה שיוצר אווירה מופנמת ואינטימית. זהו שילוב של קליטה מבחוץ – מהטבע – והשתפכות רגשית פנימית על הברד, ומכאן השם "מופשט לירי". בסגנון זה יש התעלמות מצורות, והוא נשען על מונוכרומיות צבעונית, אך הפשטה מן הטבע תמיד

הותירה את סימני ההיכר שלו ביצירה, מכאן שגם המופשט הלירי הוא לא ממש הפשטה טהורה. הסגנון הזה הוא מבית מדרשו של איש אחד – זריצקי.

הטמעת המופשט: חברי הקבוצה דיברו על מופשט ונשאו אותו כדגל, אך ציירו עדיין במתכונת הישנה, הסיפורית, או מתוך התבוננות בטבע. אפשר לומר שעד אמצע שנות החמישים היה המופשט רק בתיאוריה ולא במעשה. בסוף שנות החמישים הם הגיעו למסקנה שאין להם קו רעיוני משותף, ובכל זאת ראו בפעילותם חידוש. לאט לאט, ובעזרת מכבש רב משקל שהפעיל זריצקי על האמנים, החלו חברי הקבוצה לעכל את המהויות של הציור המופשט. הקבוצה החלה לספוג את סגנון המופשט הלירי של זריצקי, ודחתה את הסגנון הגיאומטרי. אמני הסגנון הגיאומטרי עזבו את הקבוצה בשנת 1956, על רקע סכסוכים ומאבקי כוח שהתנהלו בעיקר בין זריצקי לבין מרסל ינקו. מאז היה המופשט הלירי לזרם הדומיננטי לשנים רבות.

ביסוס ההפשטה באמנות הישראלית הציב את "אופקים חדשים" כזרם החשוב ביותר מבין כל הזרמים שקמו באמנות הישראלית. השפעתה הייתה רבת משמעות על דורות של אמנים שבאו אחריה, חלקם פיתחו את רעיונותיה, חלקם הגיבו עליהם, וחלקם התנגדו ונאבקו בהם.

יוסף זריצקי, 1891 – 1985

זריצקי נולד באוקריאנה בשנת 1891, למד באקדמיה לאמנות בקייב (1910) שתפסה מקום נכבד בציור המודרני של רוסיה בראשית המאה ה-20. בלימודיו נחשף לחוג ה-MODERN, לסימבוליזם ולאמנות הביזנטית בכנסיות. כל אלה לימדו את זריצקי לקשר בין המציאות לבין הצדדים הסמויים, המסתוריים והבלתי נתפסים שלה. בפרק הרוסי בחייו, עד גיל 32, כבר נטמנו זרעי השקפת עולמו, ונבנתה התשתית שעליה הוא ביסס את עיקר רעיונותיו. זריצקי הגיע לארץ בשנת 1923 כתחנת מעבר זמנית בדרכו מרוסיה לפריז, שם רצה האמן להשתלב בתנועות האמנות החדשניות הצרפתיות. תכניותיו השתנו עם הגיעו לירושלים. הוא נשבה בקסמיה והשתקע בה. רק ב-1927 הוא ביקר בפעם הראשונה בפריז. עד אז הוא צייר בצבעי מים את נופי הארץ.

מאז עלייתו לארץ היה זריצקי נחוש בדעתו לשפר ולקדם את האמנות בארץ, ולהשריש בה דרכי ביטוי אוניברסליות של האמנות העכשווית. ב-1930 הוא עבר לתל אביב, ועד מהרה הפך לנושא הדגל של הציור האוניברסלי, השולל מכל וכול את הנושאים הלאומיים והארץ-ישראלים שהיו מקובלים באמנות הישראלית של אז. ב-1948 הוא הקים את תנועת "אופקים חדשים", שתרמה להחדרת התודעה המודרנית לאמנות הישראלית, ובמיוחד בציור המופשט.

בשנות החמישים שהה תקופות ממושכות בפריז, באמסטרדם ובבריסל, והשתתף בתערוכות רבות בארץ ובחו"ל. בתחילת שנות השבעים הקים לו סטודיו בקיבוץ צובה שבהרי יהודה, שם המשיך לפתח את שפתו האמנותית האישית עד לגיבושה הסופי, והביאה למכנה משותף אוניברסלי.

נושאי הציור של זריצקי

עבודותיו התפתחו כסדרות הממוקדות סביב נושא מן הטבע, נושא שחוזר פעמים רבות. הנטייה הייתה לפתח בווריאציות רבות אותו מוטיב, בעיקר סביב נופי הארץ: סדרת נופי ירושלים, תל אביב מבעד לחלון ומעל לגג, סדרת יחיעם, ונופי צפון הארץ. הנופים לא היו נחוצים לזריצקי לשם העתקה וחקיו של הטבע, אלא כמוקד חזותי רגשי אישי, כ"מובילים" שבאמצעותם הביע את ההתרגשות שלו מתהליך המעבר של הטבע אל הציור.

הטכניקה והאמצעים האמנותיים

עד שנות החמישים כל ציוריו של זריצקי צוירו בצבעי מים ובריטום בעיפרון. תחילה הוא רשם בקווים ראשוניים וסכימתיים בעיפרון, כמתווה ראשוני ליצירה. הוא השאיר את רישומי העיפרון ומרח עליהם צבע בשכבות שכבות, שמשתקפות זו על גבי זו. הוא השאיר הרבה שטח של בד לבן לא מטופל, וכך השיג אווירה של רוך פיוטי ואור.

הצבעוניות בהירה ומונוכרומית, ועושה שימוש רב בצבעי הכחול והירוק. הצבע הוא ערך ראשוני ביצירה ומהווה ביטוי אישי של האמן.

האור הארץ-ישראלי מתגלה בכל עוצמתו, מתוך ניגודי הצבע של אזורים כהים כנגד אזורים בהירים. כל האמצעים הללו בונים את סגנונו האישי – "המופשט הלירי".

מקורות השפעה

ההשפעה החשובה ביותר על יצירתו של זריצקי בראשית דרכו, הייתה השפעת ציירי ה- MODERN (מודרן) בקייב, שבאה לידי ביטוי ביצירותיו במספר דרכים:

- א. התייחסות אל הצבע כאל ערך ראשוני בציור.
- ב. שימוש בטכניקה של צבעי מים, תוך הפרדה בין הצבע לבין הרישום.
- ג. המשחק בין פנים לחוץ, בין האדם והנוף הנפרש מולו.
- ד. השפעת ציורי הפסיפס של ציירי ה- MODERN ניכרת בתחילת דרכו בציורי נוף הנראים כפסיפס צבעוני. בציור הביזנטי מודגשת השטיחות והדו ממדיות של התמונה, והארגון הקישוטי של הצורות. אלה יבואו לידי ביטוי בציוריו המפשטים.

השפעות חשובות נוספות על יצירתו:

- א. השפעת מאטיס, לדברי זריצקי, ניכרת בשימוש בצבע כביטוי אישי של האמן, צבעוניות מנותקת מהמציאות ובלתי תלויה בה.
- ב. השפעת סזאן ניכרת במונוכרומיות, בשטיחות ובדו-ממדיות בציוריו המופשטים. בתיאורי המסות של הטבע שעוברים לחזית היצירה, כאשר המבנים ומעשי בני האדם נדחקים לחלק האחורי שלה.

יוסף זריצקי, שער החבשים, 1923, אקוורל על נייר

<http://www.tbh.co.il/art/images/kg.jpg>

זריצקי פגש בירושלים באקראי. הוא הגיע לירושלים עם עלייתו ארצה כתחנת מעבר בדרכו מרוסיה לפריז, אך מיד עם הגיעו לעיר, ב-1923, נשבה בקסמי התחושה הקדומה והעתיקה שבה וברוחניותה. כבר בשנה הראשונה בירושלים הוא נרתם לביטוי רגשותיו וחוויותיו מהנוף של הסביבה החדשה, והעבירם לשפת הציור בצבעי מים. ירושלים מתוארת בעבודותיו כאב-טיפוס של צורות אדריכליות המדגישות את אופייה המופנם והמסוגר של העיר. המפגש המיידני בין מזרח-מערב לבין עתיק-חדש הגבירו את רצונו לשמר את האופי המיוחד של המקום.

הנושא

זריצקי צייר שער עתיק מאבן כחלק מחומת העיר העתיקה בירושלים - שער החבשים - קטע ממבנה שהשתמר. הציור מוביל את הצופה לתוך חצר הנמצאת בחזית, משם אל השער שהורחק למישור האחורי, ודלת הברזל שלו סגורה ומסוגרת כמו "גן נעול". מבעד לשער הסגור נראה מעט מאותו גן נעול, מקטע קטן של הגן הנראה מבעד לסורגים האנכיים והאופקיים של הדלת. המראה שמעבר לשער פנימה נעשה בהנחות צבע אנכיות ומדודות, עד שהן נראות כמו פסיפסי הזכוכית השקופים של הכנסיות. מודגשות האבנים הכבדות של הקשת ושל חומת העיר, שהולכות ונעלמות.

אמצעים אמנותיים

האמן עקב פחות אחר מראה העין, והתמסר יותר למקצב פנימי שהכתיב את עבודת הרישום והצבע, המשמר את האוריינטליות עתיקת היומין הרדומה והמסוגרת של המקום, ומעניק לו אופי של נוף קדומים. הוא עשה זאת באמצעים הבאים:

הצורות: המרכיבים האדריכליים נוסחו במספר צירופים של ריבועים וקשת, הנצמדים זה לזה ומידי פעם בפעם נעלמים. ההצצה אל תוך הגן הנעול שמעבר לשער נעשית בהנחות צבע אנכיות ומדודות, עד שהן נראות כמו פסיפסי הזכוכית השקופים של הכנסיות. מודגשות האבנים הכבדות של הקשת ושל חומת העיר, שהולכות ונעלמות. הקדמת החצר אל חזית היצירה יוצרת מרחק וחיץ בין השער וכל מה שמאחוריו לבין הצופה, ומשמשת כחלל שהוא מעין מבוא לקראת המפגש עם השער. כל הצורות ביצירה - קו המיתאר של חומת העיר, החצר הפנימית, הקשת, האבנים הכבדות - משמרות את היופי העתיק של המקום ואת קסמו של המבנה, ומעניקות למקום אופי של נוף.

הצבעוניות: הצבע הוא הערך הראשוני בציור, ובאמצעותו מבטא האמן את חוויותיו ורגשותיו. הנחת הצבע דו ממדית ושטוחה, ומשיכות המכחול קטנות בגוונים כחולים בשער לעומת האדומים והחומים בחומת השער. הצבעוניות מצומצמת, כמעט מונוכרומית ובעיקר מעורפלת, מה שיוצר אווירה של שלווה ושקט נטולי זמן, ושל מציאות שגנוז בה סוד עתיק. האור הירושלמי המיוחד האופף את המקום יוצר אווירה של קסם ונצח, מקום ללא זמן של ירושלים הנצחית.

החלל: יש כניסות מעטות המרמזות עומק - הכניסה לחצר, הגן שמעבר לשער שנראה רחוק עקב הקטנה - אך התחושה הכללית היא של שטיחות ודו ממד, הנוצרים על ידי מיעוט בפרטים, תיאור סכימתי של הצורות הנעלמות, והצבעים המעורפלים.

מקורות השפעה

א. ביצירה זו בולטת השפעת חוג ציירי ה-MODERN מהאקדמיה של קייב ומציורי הפסיפס הביזנטיים, בעיקר מהאמן ורובל (VRUBEL) – אמן סימבוליסט שעבד על שימור הפסיפסים הביזנטיים בכנסיות של קייב. ההשפעה מתבטאת במבנה הפסיפס שבשער, החושף את מה שמאחוריו, ובעומק הצבעוני שלו בניגוד לחלקים אחרים של היצירה, המצוירים בצבעוניות מועטה וכמעט שקופה. ההשפעה ניכרת גם במונומנטליות של השער, בשטיחות ובדו-ממדיות של היצירה, שהם מאפיינים מובהקים של הציור הביזנטי.

ב. השפעת נוספת מסזאן ניכרת בדחיקת מבנה השער מעשה ידי אדם אל המישור האחורי של היצירה, והקדמת החלל הטבעי של החצר אל קדמתה. סזאן נהג להקדים אל חזית היצירה את המאסות הגדולות של הטבע: עצים, אגמים וכדומה, כדי להמחיש את ראשוניותו. ההשפעה מתבטאת גם בצמצום הגוונים למונוכרומיות, ובדו ממד של היצירה.

יוסף זריצקי, הצייר מצייר על הגג, 1938, עיפרון ואקוורל על נייר

<http://www.tbh.co.il/art/images/l.jpg>

בשנת 1930 עקר זריצקי מירושלים לתל אביב והתגורר ברחוב מאפו. כמו מתוך הסתגלות למקום החדש, מיד עם המעבר החל זריצקי לצייר את מראות העיר העברית החדשה תל אביב, שבאותן שנים קמה ונבנתה על חולות חוף הים, בתיה ורחובותיה דלילים ופזורים בחולות. בשנות השלושים והארבעים הוא צייר יצירות רבות שבהן אותו נוף תל אביב תואר בווריאציות שונות. היצירות נעשו מתוך שתי עמדות בלבד – "מעל לגג" ו"מבעד לחלון". זריצקי מעולם לא ירד אל בין סמטאותיה ורחובותיה של תל אביב, והיה אדיש לכל המתרחש בעיר. מבחינה אמנותית תקופה זו מסמנת את אחד השלבים החשובים בהתפתחותו האמנותית של זריצקי – המעבר אל סף ההפשטה. מראות העיר ממעוף הציפור משמשים כנקודת מוצא לתהליך היצירה, שבו הצורות הולכות ומתבטלות ומתקרבות להפשטה.

הנושא

מהגג של הקומה הרביעית בבניין שבו התגורר ברחוב מאפו, הוא מצייר את מראות העיר כמו ממעוף הציפור. שם למעלה על הגג מתואר האמן מול כן הציור, מצייר את העיר. חלקיה השונים של העיר, הקרובים והמרוחקים, פרושים מעבר לגג שבו הצייר נמצא, ומתמזגים עם הנוף המרוחק של גבעות רמת גן.

תיאור היצירה

כמו ברוב ציורי הגג שלו, החלל מחולק לשלושה מפלסים ברורים: המפלס הראשון והקרוב ביותר הוא הגג שעליו נמצא האמן עצמו עם גבו אל הצופה, וכן הציור שלו. האמן והכן ממלאים את החלק הימני של היצירה. המפלס השני: העיר תל אביב, הנוף הקרוב לאמן ולמיקומו. מבט על שורת הבניינים ברחוב מאפו. הבניינים בסגנון הבאוהאוס עם המרפסות הבולטות החוצה. באחת המרפסות שמישהי צבעונית, למטה על המדרכה נראים אנשים קטנים ואנונימיים החולפים ברחוב שטוף השמש. החלק הזה של העיר הוא המוביל את העין אל החלקים המרוחקים יותר. המפלס השלישי מראה את מה שמעבר לגגות העיר, ומרחיק אל עבר רמת גן וגבעותיה.

תמונה בתוך תמונה

הצופה קולט בו זמנית את הנוף המצויר בתמונה הפנימית שעל כן הציור יחד עם הנוף המצויר ביצירה עצמה. זריצקי איחד את התכנים שבשתי התמונות לכלל שלמות אחת. התמונה הפנימית מתאחדת עם הפרטים בנוף שביצירה באופן ששתי התמונות משלימות זו את זו, וההצופה מקבל תמונה שלמה על הנוף. הנוף הנשקף מעבר לגג ביתו מתאחד עם הנוף שבתוך התמונה הפנימית שהוא מצייר, וכך הגבעות של רמת גן המצוירות על כן הציור מסתירות את מראה הגבעות הקיימות מאחוריהן הרחק בנוף שביצירה. בדרך זו שני הנופים נותנים את הפרטים על המראה הכללי. המכחול שבידי האמן מצייר עננים בתמונה הפנימית, שהם בעת ובעונה אחת גם השמים האמיתיים שביצירה.

מוטיב "החלון"

הציור מעל הגג פותח את הנוף בפני האמן, והתמונה שהוא מצייר על כן הציור משמשת מעין חלון לצופה, שדרכו הוא רואה את המציאות הנפרשת לעיני הצייר. היצירה הופכת לראי של האמן המתבונן בעצמו ובתהליכי יצירתו. זריצקי הרבה להשתמש במוטיב החלון, המהווה מעין מסגרת שמבעדה מתאפשר תהליך ההפשטה. בפנורמה שנפרשת לעיני הצייר, דרך החלון או על הגג, הוא מאחד את הקרוב עם הרחוק, את התלת ממד עם הדו ממד, את הצבעים הכהים עם הבהירים, ומה שמאחד את הכל הוא האור הישראלי, ששפעתו ממזגת ומשטיחה את כל המערך. זריצקי, שהתנגד לדימויים ולסמלים באמנות הישראלית, הציג ביצירותיו את הישראליות שלו על ידי האור.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: חלוקה לשלושה מפלסים הנראים במבט מלמעלה. היצירה מאורגנת בהתאם למרחק של כל מפלס מהאמן, ומידת ההפשטה נמדדת בהתאם.

קו: ביצירה זו בולט הרישום בקו.

קווי הרישום הראשונים בעיפרון נראים בכל מקום ביצירה, ועל חלקם נמרחו כתמי צבע.

קווי המיתאר של הבתים, הגגות והקירות נצבעו בצבע שחור, כעין חזרה בקווים מהירים ודקים על הרישום הראשוני בעיפרון.

צבעוניות: כתמי הצבע השקופים מפוזרים על פני היצירה בצבעוניות חמה: כתומים, אדומים ומעט כתמים כחולים. מקומות רבים אינם צבועים כלל, ונשארים בצבע הלבן של הנייר. הפרספקטיבה בנויה על מערך של קרוב-רחוק ושל מישורים.

יוסף זריצקי, יחיעם, 1960, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/uuuuu.jpg>

היצירה נמנית עם סדרת "יחיעם", שאותה התחיל זריצקי לצייר החל משנת 1949, כשקיבוץ יחיעם עלה על הקרקע (נוסד ב-1946). זריצקי, שלימד אמנות בקיבוץ, היה עד להתמודדות עם כיבוש הטבע על ידי האדם, כחלק מהמאבק החלוצי לגאולת הקרקע. זריצקי ליווה ביצירותיו את שלבי ההתיישבות, למן המצב שבו המקום היה במצב ביניים, כשחלקו מעובד ובנוי וחלקו בראשיתו, ועד לשלב של ההתיישבות על הקרקע. עד 1953 הוא צייר את "יחיעם" בצבעי מים, ואז עבר לצייר אותו נושא בצבעי שמן. יצירה זו שייכת לסדרת ציורי השמן של "יחיעם".

תיאור היצירה

היצירה מתארת את שדותיו הירוקים של הקיבוץ, הממלאים את החלק השמאלי של היצירה, כאשר החלק הימני מייצג את השטח שלא עובד. החלק הלא מעובד מיוצג על ידי כתמי צבע גדולים בגוונים לבנים וירקרקים שקופים, המקום ריק ורק קו אדום-כתום חוצה אותו מהקצה העליון עד אמצע היצירה. השדות המעובדים מוצגים כמרובעים בגדלים שונים בגוונים ירוקים וכחלחלים, ומועברים באמצעות הצבע המונח במשיכות מכחול חופשיות, עבות ובולטות, שמתחתן מבצבים גוונים של לבן וורוד. המרובעים מתוחמים ומופרדים זה מזה בצבע לבן ובתנועות מכחול חופשיות, ומזכירים מפה טופוגרפית. כנקודת ציון טופוגרפית משמש כתם הצבע האדום במרכז היצירה למטה, שנמצא בין הכתמים הירוקים ומבצבץ מתחת לחלק מהם. זריצקי זיהה גוש זה כ"מצודה של יחיעם". הכוונה לשרידי המצודה הצלבנית שנבנתה במאה ה-12 הנמצאת בקרבת מקום, שהיא חותם מעשי ידי האדם בטבע. הכתם האדום, המייצג את נוכחות שרידי המצודה, יוצר סימביוזה בין העבר לבין ההווה, בין הנוכחות ההיסטורית שחלפה מן העולם לבין הנוכחות ההיסטורית החדשה של הקמת "יחיעם". הכתם האדום בולט על רקע השדות הירוקים, אבל גם מתמזג ומעורב בהם, וכמוהם הוא מכוסה בכתמים לבנים. כך מיזג האמן את היסוד החם והיסודי של האנושות עם הגורם הקר והרוחני של השדות, וביחד הם שותפים להתהוות אחת.

הפשטה

ההפשטה המלאה: ציורי השמן של "יחיעם" מסמנים נקודת ציון חשובה לקראת ההפשטה המלאה ביצירתו של זריצקי. ביצירותיו הקודמות קיים בבירור הדימוי הפיגורטיבי, והוא קיים גם בסדרת "יחיעם" שנעשתה בצבעי מים. הדימוי הזה נעלם לחלוטין בסדרת השמן של "יחיעם", ומתחיל הביטוי המלא של המופשט הלירי.

ההפשטה המלאה התרחשה מכמה סיבות:

א. הטכניקה: בציורי "יחיעם" המוקדמים האמן רצה לתפוס את התהליך המהיר שבו האדם כובש את הטבע ומשנה אותו. ההתבוננות בטבע מחייבת ציור מהיר וספונטני, המתאפשר בטכניקת ציור המים, שעזרה לו ללכוד את הטבע לפני שהתחוללה בו פעילות.

המעבר לטכניקת ציורי השמן ולבדי ציור גדולים יותר הצריך ביצוע ארוך ותהליך יצירה איטי יותר. במקום הנחת הצבע הספונטנית והמהירה של צבעי המים, באה הנחת צבע פתוחה, רחבה ומרווחת יותר שלא מוגבלת בזמן ומקום – העבודה נעשתה בסטודיו.

ב. השתחררות מהתלות בטבע: זריצקי לא צייר את ציורי השמן מול הטבע, אלא מתוך התייחסות לציורי המים של "יחיעם", שאותם העמיד סביבו בסטודיו. העבודה בסטודיו שחררה אותו מהתלות בטבע. זווית ההתבוננות על הטבע שונה, מצומצמת, ולא מחויבת למראה העיניים באופן ישיר. כך הוא השתחרר מרמזים פיגורטיביים והגיע לציור מופשט מלא.

מופשט לירי: בציורי השמן של "יחיעם" נעלמו אחרוני הרמזים הפיגורטיביים, ונבלעו לתוך צבע בעל איכות חומרית. התוצאה שהתקבלה – שדה צבע צמיג ובו מרובעים נייחים וניידים. ביצירות אלה הוא הגיע להפשטה מלאה, אך הצבע והאווירה נשארו נטורליסטיים ופיוטיים.

שנות השישים ואילך –

מגמות ייחודיות במופשט

קבוצת "אופקים חדשים", שפעלה במשך עשור לאורך שנות החמישים, הפכה לקבוצה בעלת מכנה משותף המבוסס על שפה אוניברסלית ומופשטת, ופיתחה את סגנון "המופשט הלירי". קבוצת "אופקים חדשים" הכניסה למציאות של חיי האמנות בארץ את האמנות המופשטת, והאמנים הצעירים של שנות השישים צמחו באופן טבעי אל המופשט כמצב קיים, בלי שום לבטים או מאבקים. בשלב זה החלו האמנים ליצור בעקבות הערכים של המופשט, שקבעו אמני "אופקים חדשים", והגיבו עליהם. הנטייה אל המופשט הגיעה לשיא גיבושה בשנות השישים, ביצירותיהם של לאה ניקל ומשה קופפרמן, המייצגים את המגמה המבקשת לשחרר את הציור מכל אלמנט סיפורי, תוכני וספרותי, והגיעו אל מופשט טהור. לצידם פעלו אמנים אחרים שחיפשו אלטרנטיבה ל"מופשט הלירי" של "אופקים חדשים" והובילו את האמנות ל"אקספרסיה" חסרת תקדים באמנות הישראלית. הבולט בהם היה אריה ארוך, שהשתייך ל"אופקים חדשים", אך בניגוד לתהליך ההפשטה שלהם הוא פיתח שפה אישית, שמקורותיה בפנימיותו של האמן המעלה דימויים שהצטברו בזיכרונו לאורך השנים, ונותן להם

משמעות חדשה תוך כדי התהליך היצירתי ובטכניקות חדשות של חריטה, שרבוט ומחיקה. אביבה אורי המשיכה את דרכו של אריה ארוך ופרקה ביצירתה את המטענים, החרדות והמצוקות האישיים בטכניקת הרישום. לעומת אריה ארוך ואביבה אורי, שפרקו את עולמם הפנימי על הבד או הנייר, קופפרמן ניסה להחניק את כל מה שעולה מעולמו הפנימי בתהליך של הדחקה ומחיקה, תהליך שהוביל אותו לסוג ייחודי של מופשט. המייחד את המופשט של שנות השישים לעומת המופשט של אופקים חדשים הוא ה"התבוננות פנימה" לעולמו של האמן, בזמן ש"אופקים חדשים" ביססו את המופשט שלהם על ה"התבוננות בחוץ" – התבוננות בטבע, בנוף, בתוכן ספרותי.

אמנים שיצרו מגמות ייחודיות במופשט:

אריה ארוך (1908 – 1974). נולד בחרקוב ברוסיה, ועלה לארץ בשנת 1924. למד בבית ספר לאמנויות "בצלאל", ובשנת 1934 באקדמיה לאמנויות בפריז. היה חבר באגודת הציירים והפסלים וחי בתל אביב. פעילותו האמנותית נקטעה עם הצטרפותו לסגל עובדי משרד החוץ, ובין השנים 1942 – 1963 כיהן בשירות הדיפלומטי של ישראל בארגנטינה וברוסיה, וכשגריר ישראל בברזיל ובשבדיה. ב-1963 הוא חזר לארץ, חי בירושלים והקדיש את רוב זמנו ליצירה אמנותית. הוא מת בירושלים ב-1974.

אביבה אורי (1927 – 1989). ציירת ילידת צפת, למדה ציור בתל אביב אצל דוד הנדלר, וגם נישאה לו. אביבה הייתה די מנותקת מן היצירה האמנותית של שנות החמישים בארץ, ולבד עם עצמה פיתחה את הרישום הספונטני והנמרץ בקווים טעונים ורבי עוצמה, שבאמצעותו ביקשה לפרוק מטענים קשים של מצוקות וחרדות אישיות. אביבה שמרה בסוד עובדות בסיסיות הקשורות לתולדות חייה וראשית ילדותה, ואסרה לפרסם אותם בספרים ובקטלוגים. אביבה אורי שמה קץ לחייה בשנת 1989.

משה קופפרמן (1926 - 2003). נולד בפולין, ובמהלך מלחמת העולם השנייה עבר עם משפחתו לרוסיה. ב-1946 המשפחה חזרה לפולין, ומשם הוא עבר לגרמניה וחי במחנה עקורים. בשנת 1948 עלה לארץ והיה אחד ממייסדי קיבוץ לוחמי הגטאות, שם הוא עבד כתפסן בבניין. למד ציור אצל זריצקי וסטימצקי, והספיק להשתתף בתערוכה האחרונה של "אופקים חדשים" בשנת 1964. בשנות השבעים הוא נטש את ציור ה"מופשט הלירי" שלמד ממוריו על טהרת המופשט של "אופקים חדשים", וסיגל לו דרך ציור של מקצבים ושדות אנרגיה, הניכרים ברצועות צבע מקבילות וצפופות, רשתות של צבע שהונחו זו על גבי זו.

לאה ניקל (1918 - 2005). נולדה באוקראינה ועלתה לארץ עם משפחתה בשנת 1920. בגיל 16 למדה ציור אצל חיים גליקסברג, סטימצקי ושטרייכמן. ב-1950 עזבה את הארץ ונדדה במרכזי האמנות בעולם - פריז, ניו יורק, רומא. מידי פעם הגיעה לארץ להציג מעבודותיה.

אריה ארוך, רחוב אגריפס, 1964, טכניקה מעורבת על לוח עץ http://www.tbh.co.il/art/images/e_jpg.jpg

תיאור היצירה

היצירה מורכבת משני חלקים: ציור על בד שאותו הדביק על לוח עץ מלבני, ומעליו שלט רחוב הנושא את השם "רחוב אגריפס". את היצירה הוא התחיל ב- 1962 עוד בזמן שהותו בשבדיה כשגריר, והשלים אותה בשנת 1964, לאחר שהצמיד לה שלט רחוב. היצירה מופשטת בטכניקה הייחודית שפיתח – שרבוטים ילדותיים על שכבת צבע בהיר, ובצד שמאל מלבן ארוך וכהה, מקביל לאורך הלוח בצבעים של אדום ושחור ומזכיר דלת כניסה. כאמור, מעל לציור הוצמד שלט רחוב מוכן עשוי מאמייל, ועליו מתנוסס שם הרחוב: "רחוב אגריפס" בשלוש שפות – באותיות גדולות בעברית ובאותיות קטנות יותר בערבית ובלועזית.

מקורות השפעה

שילוב של רדי-מייד וציור: היצירה היא בעצם הכלאה של רדי-מייד ויצירה מופשטת. השלט הוא חפץ מצוי, ישן ומהוה, ששימש משנות העשרים שלט לרחוב ירושלמי. השימוש ברדי-מייד היה מוכר באמנות המערבית מיצירותיו הדאדאיסטיות של מרסל דושאן, אבל בארץ הוא היה חידוש שפרץ את השפה האמנותית של "אופקים חדשים". השלט הוא רדי-מייד מטופל: האמן מרח עליו צבע בשרבוטים כדי לחבר אותו לציור, כמו בעבודותיו של קורט שוויטרס הדאדאיסט, שלקח חפצים שהושלכו לאשפה והדביק אותם על בד תוך שהוא ממזג אותם לרקע הבד באמצעות הצבע.

משמעות היצירה

היצירה הזאת נחשבת ליצירת המופת של אריה ארוך, ובה הוא העלה מטען חבוי מזיכרונות העבר הרחוק והקרוב. בשנות השישים, עם שובו לירושלים לאחר שנים ארוכות של שירות דיפלומטי בחוץ לארץ, התעצמו בעבודותיו זיכרונות העבר והתאחדו עם ההתרחשויות בהווה, זיכרונות שהוא גרר עימו והתקיימו כמטען של צורות הדומה למילון אישי ואינטימי. מתוך ה"מילון" הזה העלה ארוך את מראה ירושלים עיר מגוריו, הוסיף למראה הזה זיכרונות ילדות שאותם הוא דלה מתוך הצורות החבויות שהצטברו לאורך שנים בעולמו הפנימי, ולכל אלה הצטרפו רשמים וחוויות של האמן מן ההווה.

א. אגריפס מלך ירושלים: מיקומו של השלט בראש היצירה ככותרת מעל למרכיבים הציוריים מעיד על היצירה כולה כמקבילה לציון מקום - רחוב בירושלים. אבל השם "אגריפס" הופך אותו למקום הנושא זהות ומשמעות המעלים זיכרון מן ההיסטוריה. אגריפס היה מלך בירושלים בשנים 42-41 לספירה, מצאצאי משפחת החשמונאים, המלך היהודי האחרון שמלך בירושלים לפני חורבן בית שני. השלט

"רחוב אגריפס" של ארוך מסמן את ירושלים כמקום זיכרון של רגע לפני החורבן, רגע לפני נדודי הגלות, רגע לפני שירושלים איבדה את תפקידה כמרכז של הוויה יהודית.

ב. זיכרונות ילדות מרוסיה: בזמן שהותו בשבדיה האמן חש געגועים לילדותו בבית הוריו ברוסיה, געגועים שנמהלו בכמיהה לביתו בירושלים. ארוך סיפר שבתקופה זו הוא ניסה לשחזר בציור שלט שהתנוסס מעל חנות של סנדלר בחרקוב, הזכור לו מילדותו, אך ללא הצלחה. השלט של הסנדלר מזיכרונות בית אביו ברוסיה הוחלף בשלט רחוב ירושלמי מוכן. השלט הוא סימן זיכרון קודם של מקום גלות, ומתוך הסימן הזה עולה ירושלים של אריה ארוך ברבדים שונים של משמעות: העיר שלפני הגלות – אגריפס, העיר שלאחר הגלות – הסנדלר מהעיירה היהודית ברוסיה, והעיר שבה הוא מתגורר בהווה.

ג. עיצוב שלטים: אין כל ספק שהשלט נבחר בשל העובדה שכחפץ מצוי הוא היה אמצעי חדש בעבור האמן כדי לפרוק מטענים אישיים. אחד מהמטענים האלה היה העובדה שבשנות העשרים, תוך כדי לימודים ב"בצלאל", עבד ארוך בעיצוב שלטי רחוב בעבור סדנת אריחי קרמיקה בירושלים. כך הפך השלט למעין מיתוס פרטי של האמן, פרט מתוך עולמו האישי.

לסיכום

ביצירה "רחוב אגריפס" חיבר ארוך את ירושלים של אז, ירושלים של היום, עיר הולדתו ברוסיה, ימי שהותו בשבדיה, ואת ימי לימודיו ב"בצלאל" בירושלים. ארוך צירף ביצירה זמנים, חומרים, שברי זיכרונות, עובדות ואירועים – מעין איחוי של רסיסים.

משה קופפרמן, ללא כותרת, 1988, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/images/zipq.jpg>

הרקע ליצירה

משה קופפרמן ברח עם משפחתו לסיביר בתקופת מלחמת העולם השנייה, ועבר את רוב שנות המלחמה כפליט וכגולה. בשנת 1946 חזרה המשפחה לפולין, ומשם הוא הועבר למחנה העקורים בגרמניה, שם ראה במו עיניו את הזוועות הנוראיות של השואה. קופפרמן נדון לשאת את השואה כחלק ממנו, כאשר איום ההשמדה וערעור עמוק של המוסריות האנושית נטבע בו לכל חיו.

הציור המופשט של קופפרמן ביחס ל"אופקים חדשים"

המופשט הישראלי המזוהה עם קבוצת "אופקים חדשים" עסק בשפת האמנות המופשטת ובקיומה האוניברסלי, ושלל מכול וכול עיסוק פוליטי או מקומי. מגמה זו וגורמים נוספים דחקו את השואה, שהושתקה והודחקה באמנות הישראלית. קופפרמן שבר את הנתון הזה, שעליו צמח המופשט הישראלי, והוא מסמן תפנית בציור המופשט. קופפרמן פיתח ציור אחר, שמודחקת בו התודעה של

השואה, והוביל את המופשט לעבר עולם שמונחה על ידי היעדר היכולת להירגע ולברוח אל השכחה. זהו עולם שאינו יכול להתכחש לטראומת השואה והמלחמה או להדחיק אותה.

מאפייני יצירתו של קופפרמן

בראשית שנות השבעים היה הציור של קופפרמן מגובש, ושפתו הציורית התנסחה בתהליך עבודה בעל כללי משמעת ברורים, עקביים ושיטתיים, שחזרו על עצמם שוב ושוב ולאורך שנים. הצבעוניות הוגבלה לאפור-סגול על ירוק, קווי הרשת נוקשים וקצביים, שמסתירים תחתיהם את הרישום החופשי והנסער, מינימליזם מופשט, תמציתי ומונוכרומי, שהם סימני ההיכר של יצירתו לאורך שנים. בסגנון שפיתח קופפרמן הוא חילץ את המופשט הישראלי מקיפאוו, וניתק אותו אחת ולתמיד מן ההתבוננות בכל מה שקשור לטבע, לנוף ולאקלים.

תודעת השואה

ביצירה "ציור שמן" משנת 1974 מתוארת רשת שאפשר עוד לזהותה כגדר של מחנה ריכוז או דימוי לפסי רכבת, אבל הדימוי הזה הלך והיטשטש ב"ללא כותרת" (1988). תודעת השואה הולכת ונעשית קשה לזיהוי משום שקופפרמן הצליח להסוות או לכסות אותה ביצירותיו המופשטות. קשה לדלות את תודעת השואה ביצירה שהיא כולה מופשטת, וקשה להוכיח את קיומה בסבך הקווים והרשתות, המבקשים לכסות, להסתיר ולמחוק אותה, וזאת לנוכח התנגדותו העיקשת של האמן עצמו להיענות לבקשות ההבהרה והפענוח של עבודתו. ואולם, השואה היא חלק בלתי נפרד מהביוגרפיה שלו, הוא היה שם והוא יודע, הוא חווה את השואה על בשרו והיא עולה ותובעת את נוכחותה על גבי הבד. השואה נראית ולא נראית. היא סמויה, מוצפנת ולא מפוענחת אל תוך הציור המופשט. היא תודעה חסרת פנים וחסרת שם. אבל השואה היא משהו שחייב להיאמר, משהו שנדחס לתוך הבד או הנייר ולא בדמויות ובנפשות מתות, אלא במבנים כללים כמטאפורה מופשטת למצב אנושי.

תהליך העבודה

נקודת המוצא של קופפרמן תמיד קשורה לזיכרון של מראה, של מאורע, של חוויה טראומטית. הוא נזכר ומגיב על הבד בכתמי צבע סוערים ובצורות אמורפיות וספונטניות של מריחות צבע. אחר כך הוא מנסה למחוק את הזיכרון הזה, מגרד ומורח, מוחק ומסתיר, מכסה ברשת של שתי וערב כמו מסך היורד על המצע הצבעוני שמתחתיו. הפעולה הכפייטית של הוספה, גריעה ומחיקה נעשית בעבודת שפכטל ובמכחול. קופפרמן חזר באופן אובססיבי וכפייטי על אותה פעולה במשך עשרות שנים, מתוך ניסיון להתנקות ממתען אמוציונלי, ממשקע מצטבר, ואולי להפיק מן החזרה דבר מה חדש. המחיקה והשלילה הם חלק מתהליך העשייה. הוא הניח שכבות רבות זו על גבי זו, רשת על רשת, ציור שהוא מערכת שלמה של שכבות ומסכים שהאחד עולה על השני, כך שכל מה שמחוק ומכוסה ממשיך להתקיים ולהשפיע – וחוזר חלילה.

תפיסת החלל

קופפרמן, נאמן לעקרונות המופשט, ביטל כל אפשרות של אשליית עומק, אבל השכבות והרבדים הרבים יוצרים ממד מסוים של עומק. פעולת המחיקה והכיסוי, ההסתרה, הצבת יחידות צורניות כתמיות, האלמנטים המטשטשים כאשר מכל שכבה נשאר משהו – כל אלה יוצרים תחושה מסוימת של כניסה לעומק.

זרמים באמנות מושגית ופוסט מושגית

(משנות השבעים עד שנות התשעים)

האמנות המושגית שצמחה באמריקה בשנות השבעים הדגישה את ה"רעיון" שהוא מהותה האמיתית של יצירת האמנות ולא באופן שהיא נעשית בפועל. המסקנה הייתה שיש להתמקד ב"מושג" או ב"רעיון". אמנות כרעיון פונה אל המוח ואל המחשבה ומעבירה את הדגש מהאמנות המסורתית המקובלת, כמו תמונות או פסלים, לתהליך של חשיבה – פנייה למוחו של הצופה במקום לעיניו או לרגשותיו.

גירסה זו נשמעה לראשונה מפי מרסל דושאן. הרדי-מייד של דושאן יצר את התקדים המושגי ליצירת האמנות, ובאמצעותו בוטלה העשייה בפועל של היצירה. מכאן הפכה היצירה להחלטה שכלית של האמן, והוא המעניק באופן שרירותי לחפץ זה או אחר את הכינוי אמנות. דושאן תרם לאמנות המודרנית את ההכרה שיצירת אמנות, בתחום הציור והפיסול, יכולה להתקיים גם ללא עשייה ממשית בידי של האמן. הוא גם זה שהעלה את "כוונותיו" או "רעיונותיו" של האמן לדרגה גבוהה מזו של המוצר שהוצג בפועל – הרעיון והמשמעות קודמים למוצר האמנותי. דושאן הדגיש את חוסר הנחיצות של העשייה הממשית, ובכך הביא לביטול האובייקט ולביטול החומר – מה שנותן זה רק הרעיון. מושפעת מתפיסת האמנות של דושאן – אמנות כרעיון - עלתה ה"אמנות המושגית" במלוא משקלה ומשמעותה, ומצאה ביטוי יצירתי נרחב הכולל "מושגים" שונים המביעים "רעיונות" שונים. קיומם של הרעיונות הללו הפך את הפעילות המושגית לתנועה אמנותית ייחודית, שכללה מגוון רב של פעילויות שקיבלו את השם "אמנות מושגית". מסגרת זו כוללת את אמנות האדמה, אמנות התהליך, אמנות הגוף, אמנות כשפה, אמנות המיצג, אמנות הסיפור ועוד. סוגי אמנות אלה הן שיטות עבודה שונות ולא סגנונות שונים, כלומר, אלו הן דרכי ביטוי שונות לגישתו התיאורטית של האמן. אמנות שמדגישה את היעלמות האובייקט והחומריות נדרשת למצוא שפה אמנותית חדשה לביטוייה. שפה זו התבטאה בהתאם ל"מושג" המביע את ה"רעיון". מכאן התפתחו גישות וטכניקות אמנותיות רבות ומגוונות: תצלומים, טקסטים כתובים, דפים משוכפלים, טבלאות ומפות, אתרי טבע ונוף, הקלטות, קולנוע ווידאו, גוף האדם, ועוד.

האמנות המושגית בישראל

האמנות המושגית בישראל הושפעה מהאמנות המושגית בעולם המערבי בשנות השבעים. באותן שנים הייתה זו מושגיות הקשורה באופן הדוק לפוליטיקה - אמנות שנות השבעים הייתה בעיקרה פוליטית. הפוליטיות של האמנות קשורה בעצם הדחייה של אמצעי האמנות המסורתיים לטובת אמנות המשתמשת בגוף, בשפה, בצילום ובחומרי היומיום, ובאופן זה היא חושפת את השאלות הפוליטיות. הפוליטי אינו מצטמצם בנושאים מדיניים, אלא גם בנושאי החברה, התרבות והאקולוגיה, וביחסים בין קבוצות אמנים לבין ממסד האמנות - המוזיאון.

האמנות המושגית חוצה את כל הגבולות ומערערת על כל הפרדה בין פנים לחוץ, אדם וחי, גבר ואישה, בין קבוצות אתניות וחברתיות, לבין אמנות למה שאינו אמנות - במובן זה פריצת גבולות הייתה פעולה ביקורתית ומשחררת. האמנות המושגית הרחיבה את מושג האמנות של הציור והפיסול לאמנות של מעשים סמליים מתועדים, ומחקה גם את הגבולות בין תחומי המדיה השונים - בין ציור לפיסול, בין אמנות חזותית ללשונית, בין החומרי לרעיוני, בין עבר להווה. בישראל, על כל בעיותיה הלאומיות, התרחש תהליך זה במקביל לחציית גבולות לאומיים ומחיקתם בהקשר מדיני אליהם בסכסוך הישראלי-פלשתיני.

האמנות המושגית של שנות השבעים זכתה לאפיון מיוחד באמנות הישראלית: אמנות גוף, אמנות שפה, אמנות קול, מיצב, מיצג, צילום, וידאו וטלוויזיה, כאשר כל אחת מדרכי הביטוי החדשות האלה מיוצגת בתרגום אישי-ישראלי הטעון במשמעויות פוליטיות, חברתיות ואישיות, בעקבות השבר הפוליטי, התרבותי והקיומי שלאחר מלחמת ששת הימים.

אמנות מושגית בין ירושלים לתל אביב

המתח שאפיין את אמנות שנות השבעים בארץ - המתח בין המקומי לבין הבינלאומי - הכיל בתוכו מתח נוסף: בין ירושלים לתל אביב. התפתחו שתי אסכולות: "אסכולת ירושלים החדשה" ו"אסכולת המדרשה".

אסכולת ירושלים החדשה: הפרויקטים המושגיים הראשונים שנעשו בארץ נעשו בירושלים, והפכו לנקודת ציון של האמנות המושגית בארץ. הפרויקטים הוצגו במוזיאון ישראל בירושלים. הראשוניות של ירושלים החזירה אותה אל מרכז הפעילות האמנותית לראשונה מאז סוף שנות העשרים, והתרחשה בה פעילות מושגית עכשווית שזכתה לכינוי "אסכולת ירושלים החדשה".

תרמה לעניין גם הקמתו של מוזיאון ישראל בירושלים בשנת 1965, שהיווה מקום לפעילות אמנותית עכשווית, והמגמה התחזקה בראשית שנות השבעים כאשר אמנים תל אביביים הציגו את עבודותיהם לא רק בתל אביב, אלא גם בירושלים ואף לימדו ב"בצלאל".

ב"אסכולת ירושלים החדשה" פעלה קבוצת אמנים שהתמקדה באמנות הכרתית - הכוונה לציור או לפיסול לא אישי, העוסק בבעיות של הכרה ותפיסה, חשיבה באופן צורני או מילולי בנושאים הקשורים באמנות או במציאות הפוליטית שמעסיקה את האמנות. קבוצת האמנים התגבשה סביב הפעילות המושגית, הם היו מקושרים לניו יורק, ויחד הציגו תערוכות בארץ ובארצות הברית.

בין אמני "אסכולת ירושלים החדשה" פעלו : יהושע נוישטיין, פנחס כהן-גן, בוקי שוורץ, בני אפרת, מיכאל דרוקס.

אסכולת המדרשה: במקביל נתגבשה קבוצה של אמנים מושגיים בתל אביב, מקרב תלמידיו

של רפי לביא ומורי המדרשה לאמנות ברמת השרון, המוכרת כ"אסכולת המדרשה".

המורשת של רפי לביא – מורה במדרשה לאמנות - שתמכה במגמות העכשוויות באמנות הבינלאומית, הייתה תשתית לפעילותם של אמני שנות השבעים, שבחרו להמשיך את המסלול שהתווה. לביא וממשיכי דרכו כמעט וסגרו את פער הזמנים בין האמנות הישראלית לבין מקבילותיה בעולם. חשיבותו של לביא טמונה גם בפעילות הקבוצתית שהוא ארגן, דוגמת התערוכות המשותפות של קבוצת +10. השפעתו הגדולה של לביא נובעת גם ממעמדו המרכזי כמורה של רבים מבני הדורות הבאים שלמדו במדרשה לאמנות, שבה ייסד את "אסכולת המדרשה".

"אסכולת המדרשה" מתאפיינת בתל אביביות המתכתבת עם מגמות בינלאומיות. זוהי תל אביב של אמנים צעירים, ובעיקר נשים צעירות, שנענו לפעילות המושגית, לדלות החומר, בשילוב טקסטים, קולאזים, צילומים, אובייקטים על מצע עץ לבד, שיבה לתכנים אישיים, חברתיים, תרבותיים ותקשורתיים, תוך טיפול אירוני במיתוסים, והדדיות בין צורה לבין תוכן.

חברי הקבוצה היו בעלי קשרים חברתיים הדוקים ביניהם, והציגו ביחד עבודות בעידוד של גלריות מסוימות.

בין אמני "אסכולת המדרשה" נמנים: יאיר גרבוז, מיכל נאמן, תמר גטר, דגנית ברסט, ציבי גבע, מוטי מזרחי.

ירושלים מול תל אביב: גדעון עפרת מציג את הקוטביות בין ירושלים לתל אביב בתקופה זו על המודל שירושלים האמנותית היא מושגית, אינטלקטואלית, עוסקת בזיכרון ומביטה החוצה (אל הגולה). ואילו תל אביב היא ספונטנית, מקומית, ויש לה מסורת אמנותית משלה.

זוהי דוגמה לדגם חוזר באמנות הישראלית המעמת את ה"כאן" (תל אביב) הישראלי המקומי, הפיזי והארוטי, עם ה"שם" (ירושלים) היהודי, האינטלקטואלי, הגלתי.

מוטי מזרחי, נ' 1946

מוטי מזרחי נולד בתל אביב. הוא סיים את לימודיו ב"בצלאל" בשנת 1974. בין השנים 1974-86 הוא לימד ב"בצלאל" בירושלים, במדרשה לאמנות ברמת השרון, ובקמרה אובסקורה בתל אביב.

בשנים 1973-4, עוד בהיותו תלמיד "בצלאל", עשה מוטי מזרחי עבודות מושגיות מובהקות - עבודות צילום שבהן הוא נראה על רקע מקומות שונים בירושלים.

על יצירתו של מוטי מזרחי השפיעו שני היבטים מרכזיים בביוגרפיה שלו: מחלתו, נכותו, והיותו יהודי ממוצא ספרדי.

המחלה: מוטי מזרחי לקה במחלת שיתוק ילדים כשהיה בן 12, ומאז הוא נכה בשתי רגליו. הוא צולע, ונעזר בקביים להליכה. בין הגילים 17-23 שהה זמן רב בבתי חולים, ובזמן הזה חשב מחשבות רבות על מחלות. הנכות והצליעה מלוות אותו כל השנים.

את מחלתו רואה מזרחי כביטוי לחוסר אונים רוחני מסוים, שיסודו, לפי דבריו, באמו, ששאלה בעצתם של חכמים בדואים זקנים, כדי לגלות מהו השד שהפחיד את בנה בילדותו וגרם לעיוות בגופו. מכאן התפתח יחסו של מזרחי למחלתו ולשאלת הריפוי הרוחני בתפיסה הוליסטית – תפיסת היחסים שבין מצב רוחו של האדם לבין גופו. מוטי מזרחי גייס את האמנות לתיקון וריפוי עצמי וסביבתי - ריפוי המחלה הפרטית משתלב בריפוי החברה והסביבה. העניין בריפוי הסביבה ואנשיה הוא גם מוטיב המאפיין את הנביא, כלומר, מזרחי נוטל לעצמו את הדימוי של הנביא המתערב במציאות כדי לתקנה ולרפא אותה מתחלואיה.

מוצא ספרדי: מוטי מזרחי נותן ביצירתו ביטוי לדימוי הישראלי המצוי, הקשור לחברה הישראלית שבה הוא גדל. כיהודי ממוצא ספרדי שגדל בישראל הוא ראה עלבון גמור ביחס של דור המייסדים האשכנזי אל אחיהם הספרדיים. יהודים אשכנזיים אלה התייחסו אל יוצאי מדינות ערב כאל ילידים פרימיטיביים. תחושת ההתנשאות כלפי עדות המזרח התבררה למוטי מזרחי כשגדל ועמד על דעתו. הוא חזר והגדיר גישה חיובית לעצמו כיהודי ממוצא ספרדי, ולתרבותו המזרחית. הממד הישראלי הזה הפך לחלק מהאיקונוגרפיה האישית של האמן, חלק מיחסו לערכים לאומיים וחלק מיסוד המחאה שבעבודותיו.

לדברי מזרחי: "הסביבה שגדלתי בה האמינה במיתוס, בהבטחה הגדולה ובנאומים של בן גוריון שהרטיטו את לב כולם. אחר כך באה האכזבה. הייתי קשור גם לדת, ליהדות, אך אף פעם לא הייתי מוכן לקבל את המערכת סביבי, מערכת של אמונות, ברובה שקרית, הנראית בעיניי כמניפולטיבית, הן ברובד האישי והן ברובד הלאומי".

מוטי מזרחי מציג בעבודותיו הסתכלות פוליטית חברתית, התייחסות הקשורה לחברה הישראלית שבתוכה הוא מתפקד מתוך מודעות ומתוך כורח. המעורבות החברתית ביצירותיו תמיד קיימת ברקע, והיסוד הפוליטי מובלע לתוכה. בשמו ובשם החברה הישראלית יוצא מזרחי לתבוע את העלבון האבוד שלו באופן אישי, ושל החברה הישראלית הטעונה תיקון.

לסיכום

מוטי מזרחי נולד כאן, רכש את השכלתו כאן, חלה כאן, ויצר כאן. מטבע הדברים הוא עסוק בעצמו, מחפש אחר שורשיו, מעורב בסביבתו הפוליטית-חברתית, קשוב למיתוסים היהודיים והישראליים, ולפיכך הוא מצייר, מפסל, מצלם, מסריט בווידאו, בורא את האירועים שלו ושל סביבתו. העיסוק שלו כורך את הגופני בפוליטי ובחברתי. הרגליים הן הכאב הפרטי, והחברתי-פוליטי הוא הכאב של הכלל – ומנסה לרפא חולי אחד בחולי אחר – חולי פרטי בחולי כללי. לצורך כך הוא משתמש בדימוי המרפא ההוליסטי ובדימוי הנביא.

מקורות השפעה על יצירתו

מלבד התכנים האוטוביוגרפיים והמציאות החברתית שאליהם הוא מתייחס ביצירותיו, מרבה מוטי מזרחי לצטט את מרסל דושאן כמקור השפעה עליו. למעשה דושאן השפיע על צמיחת האמנות המושגית בעולם המערבי ומשם בישראל, ומוטי מזרחי פועל במסגרת האמנות המושגית הרואה "ברעיון" היצירה את הדבר לשמו ולא באופן עשייתה בפועל. את המסר המושגי קלט ממוריו "ב"בצאלל": משה גרשוני ואביטל גבע.

מוטי מזרחי, ויה דולורוזה, 1973, מיצג

<http://www.tbh.co.il/art/images/aq.jpg>

מיצג

סוג של אמנות שבה האמן מציג או מביים מופע, שבו משתלבים יסודות הלקוחים מן התיאטרון, המוזיקה והאמנות החזותית. על אף שהאירוע מתוכנן מראש, בביצוע הוא מכיל יסוד ספונטני, הכולל את תגובת הקהל ולעיתים את השתתפותו. המיצג מתועד בתצלומים ובסרט וידאו. אמנות הגוף: ביצירה זו, מבחינה מושגית, עושה האמן שימוש בגופו שלו - אמנות הגוף. כאדם שלקה בנכות, טבעי שהוא מרבה לעסוק בגופו, ששימש אותו באמנות המיצג - גוף כאוב שהיווה נקודת התייחסות אישית.

נושא המיצג

ויה דולורוזה היא דרך הייסורים שעבר ישו בירושלים כשהוא נושא את הצלב על גבו. בעבודה זו ערך מזרחי מסע בדרך הייסורים של ישו בסמטאות העיר העתיקה, כשהוא נושא על גבו תצלום ענקי של דיוקנו, כאשר הוא תומך את המשא במצחו כדרך הסבלים. זקנו השחור ומבטו החודר העניקו לתצלום הדיוקן מראה של איקונה ביזנטית, אבל נכותו הגופנית והצורך להיעזר בקביים לצעידה העניקו לדרמה הנוצרית היבט אישי המאפשר הזדהות עם האמן, והפכו את דרך הייסורים של ישו לנתיב הייסורים של האדם באשר הוא אדם.

משמעות היצירה

ביצירה זו איחד מזרחי את ההיבטים האוטוביוגרפי, החברתי והפוליטי. בעזרת גופו העביר מזרחי את המשמעות של כוונותיו. הגוף הוא האמצעי לאמירה שבו מתקיימים הסבל והמחלה. בעבודה זו הוא ריכז מושגים קיומיים אישיים וחברתיים.

ההיבט האישי: בעבודה זו ביקש מזרחי, יותר מכול, לדון בדימויו העצמי וברצון להיחלץ ממנו באמצעות מוסכמה ששותפים לה רבים, כלומר - דרך הייסורים של ישו. מוטי מזרחי התקשה לשאת את גופו, משום כך הוא עצמו - דיוקנו - הוא הצלב שהוא נושא על גבו. האמן דידיה על קביים בדרך ייסורי ישו בירושלים, וכך הפכה הדרך גם לדרך הייסורים שלו. הדימוי שנוצר הוא חלק מחווייתו של

כל אדם, הנושא במסכת חייו את הדימוי העצמי שלו. נכותו של מזרחי סייעה ביצירת הדימוי החזק, משום שייסוריו הם ממשיים ומלווים בכאב מתמיד. ההליכה עצמה בויה דלורוזה היא סמל ל"משא החיים" כעיניו ארוך בדרך אל המוות.

ההיבט הפוליטי: ירושלים העתיקה המשוחררת מהווה בעבודה זו זירה לגיטימית לעבודת אמנות, וזאת כדי לצאת בביקורת כנגד תפיסת אחדות ירושלים כמובנת מאליה, והתעלמות ואדישות למחיקת הגבולות בסכסוך הפלשתיני ישראלי. ביצירה זו מתקיים שילוב של אמנות ורעיון שבבסיסו הוא תגובה לבעיות החברה, הפוליטיקה, המלחמה והדיכוי.

תיקון וריפוי חברתי: מזרחי מציע תיקון וריפוי לחברה האדישה לסבלותיו של האחר. מזרחי מעמיד את נכותו בחזית עבודתו. הוא לא מסתיר אותה אלא משתמש בה. במקום להסתייע באמנות כדי לרפא את מחלתו הוא נעזר במחלתו כדי לרפא את סביבתו. על פי עיקרון הומאופטי של ריפוי חולי אחד בעזרת חולי דומה לו, הוא מרפא את חולי הזולת בעזרת החולי שלו. מוטיב הריפוי פועל כפיצוי על מחיקת הגבולות. הנכות של מזרחי, המסומנת על ידי שימוש בקביים, מעניקה לו מעמד ניטרלי בשאלת ירושלים, ובונה אותו כאישיות של מתווך, מפשר ומציע הנחמה.

חולשת המרפא: אל גופו של האמן זורמות אנרגיות הקונפליקט של החברה הישראלית והקונפליקט האישי של הנכות. חולשתו האישית הופכת לחולשת המרפא – כמו חולשתו של ישו הצלוב, שמטהרת את חטאיהם של אחרים ומחזקת אותם. באופן דומה, במיצג זה הציע האמן את חולשתו הפרטית כדרך לרפא את החולשה של הסביבה.

האמן כנביא: האמן מצטייר כנביא שחוה על גופו מעין גרסה חדשה לסבלותיו של ישו הנושא את הצלב בדרך הייסורים שלו. מתבקשת ההשוואה לירמיהו שניבא על ירושלים, שנשא על צווארו את המוטה כמעשה סמלי לעול. כך האמן מסתובב בסמטאות ירושלים, חושב על ירושלים וכואב אותה. מוטיב מזרחי מכיר את המקורות המקראיים, ומציג עצמו כנביא הזעם שניבאו בירושלים: ירמיהו, ישעיהו, ובהקשר הנוצרי את ישו שקילל את ירושלים – העיר שעמדה מנגד. גם בעניין ריפוי האנשים והחברה יש מוטיב של האמן כנביא - הרצון להתערב במציאות כדי לתקנה, לרפא אותה מתחלואיה הוא מעשה אופייני לנביאים.

מוטיב מזרחי, איקרוס, 1985, פיברגלס

<http://www.tbh.co.il/art/images/ssjpc.jpg>

ממיצג חי לפיסול פיגורטיבי

באמצע שנות השמונים עבר מזרחי לפיסול. נוכחותו הפיזית של מזרחי בעבודות המושגיות שלו משנות השבעים התחלפו בשנות השמונים בפסלים בעלי קנה מידה דמיוניים בגודל הפיזי, בצבעוניות ובחומריות שלהם. המיצג החי, האנושי, הפך לפיסול פיגורטיבי צבעוני בעל אופי של מיצג. סדרה של פסלים יצוקים החליפו את מוטיב מזרחי הפיזי, אך האמן לא ויתר על הנוכחות החזקה שלו בהם.

במקום המיצג המצולם הצופה עומד מול פסלים שבהם מככבים דימויים, סמלים, מיתולוגיות, נביאים, ועוד.

תוכן היצירה

"איקרוס" הוא פסל לבן של אדם בעל כנפיים במצב של נפילה. הנושא לקוח מהמיתולוגיה היוונית. איקרוס ובנו דידלוס נכלאו במבוך, וכדי להימלט ממנו התקין דידלוס זוג כנפיים לו ולבנו, ובאמצעותן הם התעופפו מעל המבוך ונחלצו ממנו. לפני שהתעופפו הזהיר האב את בנו איקרוס לבל יגביה עוף מעלה מעלה, משום שהשמש עלולה להמיס את הדבק שמחבר את הכנפיים לגוף. אבל איקרוס לא נשמע לדברי אביו, המעוף שיכר את חושיו, הוא המריא גבוה והתקרב יתר על המידה אל השמש, וקרניה הקופחות המיסו את הדבק שחיבר את נוצות הכנפיים לגופו, והוא צנח למטה אל מותו.

משמעות היצירה

לגעת ברוח: מתוך מכלול יצירתו של מוטי מזרחי מתבררת ראיית עולם רוחנית המתבטאת במגוון תפקידים שהוא נוטל על עצמו: הריפוי בהילינג – ריפוי החברה מתחלואיה, האמן כנביא, ה"תיקון" האישי והסביבתי. אלה הם תפקידים שדרכם הוא מתאר ממש את החוויה שקשורה בניסיון להתעלות ולגעת ברוחניות. הכנפיים מסמלות ומבטאות את הרצון להתעלות ואת הצורך להתעלות, ויוצרות מטאפורה רוחנית.

מוטיב הנפילה: איקרוס, ששאף אל על ונידון לנפילה, הוא מטאפורה לרצון האנושי להתעלות ושל האמן המבקש לגעת ברוח, אך המגבלות האנושיות בכלל, והמגבלות האישיות של האמן בפרט, מובילות לנפילה. מכאן באים הייסורים – מוטי מזרחי מבטא את הקושי לגעת בעולמות העליונים, מה שהופך את הרצון שלו למושא שנידון לכישלון ודאי. איקרוס כמשל לאמן נידון לנפילה, יש בו את הריחוף לצד הנפילה - העלייה קשורה בנפילה.

קרקוע- מעוף: מוטי מזרחי המתקשה לעמוד על שתי רגליו מבקש להתעלות ולרחף, אך הוא מודע לכך שבסופו של דבר הוא נשאר במגבלות האנושיות. השאיפה לעלות למעלה ולהתחבר למשהו רוחני נשארת בגדר שאיפה בלתי ממומשת. נוצר קונפליקט של קרקוע ממשי כנגד מעוף נכסף. הקושי שבהתעלות: הנפילה היא מוטיב המופיע בחלום האנושי, ובמישור החברתי-אנושי הנפילה מבטאת את הקושי שבהתעלות. זוהי נקודת מבט אקזיסטנציאליסטית שבסוף כל מעשה יש נפילה. מוטי מזרחי בחוש הומור מפוכח, חוזר ומעלה את שאלת העלייה כלפי מעלה וההתעלות, שהם דבר חיובי, ומציג אותם באופן שלילי וניהיליסטי, שיש בו צער וכאב של הנפילה הבלתי נמנעת. במובן זה פעל מזרחי כמו דושאן, שהציג אלמנטים שנראים חיוביים, אך בהומור מיוחד הסתיר בתוכם משמעות הרסנית – משהו שנראה כחיובי ושמח אך יש בו גם סבל וכאב.

שנות השמונים -

"החזרה לציור" ו"הניאו אקספרסיוניזם"

בראשית שנות השמונים הסתמנה מגמה חדשה-ישנה בציור העולמי, המכונה "בחזרה לציור". הייתה מעין תחייה מחדש של הציור הפיגורטיבי כתגובה נגד המינימליזם, הסופר ריאליזם המחקה את הצילום, וכנגד האמנות המושגית של שנות השבעים.

במגמת "החזרה לציור" הוצג ציור חדש, שבו הודגשה הסובייקטיביות כאלמנט מרכזי ביצירה - מתן ביטוי אישי של האמן - תוך שאיבה של אלמנטים היסטוריים שונים מכל מקום וזמן, מעין גירוש שדים פרטי של האמן. שלושת המרכזים העיקריים היו איטליה, גרמניה וארצות הברית, ובכולם בלטה הנסיגה משפה בינלאומית לטובת המקורות האישיים והלאומיים.

החזרה הייתה לציור ספונטני ואישי, בעל כוח מעמיק ודמיון חודר, עשוי בצבעים נועזים, בדימויים אישיים ולאומיים - ציור מ"הבטן" הקשור בראייה ובהגשמה עצמית, בהבעת רגשות פרטיים ותגובות על חיי היומיום ועל יחסים בין אישיים. ציור המבטא באמצעות דימויים את פחדיו ותשוקותיו האישיים של האמן כיחיד וכחלק מתרבות, ולכן זכה לכינוי "ניאו אקספרסיוניזם" - "האקספרסיוניזם החדש", הנבדל והשונה מהאקספרסיוניזם שהיה מקובל באמנות המודרנית.

ההבדל המהותי מסגנון האקספרסיוניזם "הישן" הוא שכל אמן גייס למטרות ההבעה האישית סגנונות שונים בהתאם לצרכיו, ולא היה זקוק עוד לסגנון אישי משלו. מעתה הוא זה הקובע את היחסים בין הדימוי לבין המציאות, ולצורך כך הוא מאמץ סגנונות ודימויים ידועים מן העבר ומן ההיסטוריה של האמנות - נוצר אקלקטיזם סובייקטיבי (לקטנות אישית), שבמסגרתו ניהל האמן דו שיח עם תולדות האמנות והתרבות.

"החזרה לציור" בישראל

במקביל להתפתחות האמנותית העולמית, התפתחה המגמה של "החזרה לציור" באמנות הישראלית כהשתקפות עולמו האישי של האמן או של המציאות החברתית והפוליטית בארץ. אמנות המאופיינת ביצירה רגשית, חומרית ונושאת דימויים, שהיא ניגוד לליריקה המעודנת שאפיינה את האמנות הישראלית במשך שנים, ולגישה השכלתנית של האמנים המינימליסטיים והמושגיים (קונצפטואליים). אחד מנציגיו של ה"ניאו אקספרסיוניזם" בישראל הוא האמן משה גרשוני.

משה גרשוני, נ' 1936

גרשוני נולד בתל אביב ומתגורר בה. את לימודי היסוד שלו רכש בבית ספר דתי. לאחר שירות צבאי למד פיסול במכון אבני, והתפתח לכיוונים שונים ביצירתו במהלך השנים. החל בשנות השישים נחשב לחדשן והורס מוסכמות. בשנות השבעים החל ברישומים מושגיים וחצה את כל שדות האמנות

המושגית: אמנות התהליך, אמנות האדמה, אמנות סביבתית, מיצגים ומיצגי שירה שהיו קשורים לתכנים פוליטיים, אמירות בעלות משמעות מוסרית וציבורית תוך התייחסות לתרבות, לדת ולהיסטוריה היהודית והישראלית. כמורה באקדמיה לאמנות "בצלאל" בירושלים הוא האיץ את התפתחותם האמנותית של אמנים צעירים בכיוון של מעורבות פוליטית, ונמנה עם מובילי האמנות המושגית בישראלית.

החזרה לציור

החל מ-1980, בשל משבר זהות, חל מפנה ביצירתו של גרשוני, והוא עבר במעבר חד מאמנות מושגית, עצורה ורציונלית, לציור ייצרי ואקספרסיוניסטי. גרשוני היה שרוי במשבר אישי כהומוסקסואל הרוצה לצאת מן הארון ולהצהיר על זהותו המינית. זאת לאור העובדה שהיה נשוי ואיש משפחה. הוא נגרר למלחמה פרטית בגילוי העצמי החדש שהוא עבר, ויצירתו בשנים אלו הפכה למעין וידוי אישי, שבאמצעותה הוא חשף את עצמו, וביטא את הקרב האישי שלו. בשנים אלו חזר גרשוני אל הרגש ואל הציור, ויצר שרבוטים תרפויטיים (טיפוליים) משולבים בטקסטים ובסמלים, נזילות צבע ומריחות בידיים, שהם וידוי גופני ונפשי נוקב, שבהם הוא עבר מסע לגילוי "האני" הנתון בייסורים של גילוי עצמי, אך תמיד משולבים באמירות פוליטיות המתייחסות לשואה, למלחמה ולקורבנותיה. תהליך הפסיכותרפיה מתקשר אל המעבר מסגנון מודרניסטי בינלאומי ולא אישי, שאפיין את עבודותיו המוקדמות, אל הסגנון הניאו אקספרסיוניסטי ולתכנים אישיים ומקומיים.

מאפייני יצירתו של גרשוני החל מ-1980

תכנים אישיים - וידוי גופני ונפשי: בשנות השמונים הפנה גרשוני את יצירתו פנימה – אל תוך הגוף ואל מעמקי החושים, והחל לעסוק באופן אינטנסיבי בעצמו ובנקבי גופו באקסטזה של תשוקה. במסעו לגילוי "האני" והסתירות המיניות של אישיותו, הוא החצין את הקשר שלו עם עצמו ועם גופו בנזילות צבע המעוררות אסוציאציות של הפרשות גוף: דם, זרע, שתן, ונוצר מתח בין הגופניות הנמוכה העוסקת בהפרשות לבין שאיפה לגאולה, להשתחררות מינית. יצירתו מציגה את המאבק האישי בין תאוה ואשמה, טירוף מערכות של גבריות ונשיות, צניעות וגסות, שכלתנות וחושניות, חטא ונחמה, שפיות וטירוף, גועל וחרדה, בדידות והזדהות עם האסור והלא מובן, בין הנאלח והנפלא – גוף ונפש קרועים.

אמירות פוליטיות: דימויים טעונים במשמעות מקומית ישראלית. הדימויים מתייחסים למלחמה ולקורבנותיה. יצירתו מתקיימת בצומת של המיתוסים והחוויות המרכזיות של ישראל של שנות השמונים. שיבוץ של סמלים המשקפים מציאות פוליטית עכשווית (מלחמת לבנון) – רקפות, אותות מלחמה, שואה, תנ"ך, לידה ומוות, יתמות ושכול, משולבים בכתמי צבע, פסוקים, טקסטים של שירים ומשפטים.

תכנים לאומיים ותרבותיים: סמלים ודימויים ישראלים-ציוניים, מוסלמיים ונוצריים, לצד פסוקי תפילה יהודית. דימויים היוצרים דו שיח עם הברית החדשה, עם התנ"ך, עם האמנים הישראלים

והבינלאומיים ועם תולדות האמנות. הצהרות אמנותיות בכתמים הנושאים נטל של זיכרונות מן ההיסטוריה הישראלית, ושאלות קיום אוניברסליות.

טקסטים: גרשוני הציג ציור שבמרכזו ניצב היחס בין המלה הכתובה לבין הדימוי. לדבריו: "המילים ממלאות את הפונקציה הפיגורטיבית בציור". הטקסטים הרבים הכתובים בתוך העבודות הם מעין מלל לא מבוקר, שמבטא ערגה לחיילים כגברים, ועד לשירים והמנונים רשמים, דרך שירי ערש וטקסטים תנ"כיים. הטקסטים נכתבו בכתב ידו של האמן, ועליהם הוא אמר: "אלה לא ציורים אלה פתקאות, מכתבים, הודעות". הכיתוב ביצירות טעון במשמעויות אישיות, פוליטיות, לאומיות ותרבותיות, ונעשו כמעין פסוקי תפילה המבקשים בקשת מחילה אישית, התפייסות. הזיקה לתפילה מקורה בלימודים בבית ספר דתי, אך הפנייה לתפילה קשורה גם למשבר האישי שעבר.

טכניקה, חומרים ותהליך העבודה: האישיות היצירתית של גרשוני נדחפת בעיצומו של משבר אישי לצייר על ארבע, בטכניקה המשחזרת חיה פצועה, ובחומרים וצבעים המסמלים מיצי גוף. הוא השתמש בצבעי זכוכית נוזליים, מבריקים ומזוגגים, ובלקה שקופה על נייר לבן. צבעי הזכוכית אינם נספגים בנייר, אלא מתקשים עליו ויוצרים אפקט חזק של דם אמיתי בצבע אדום, ושל שאר מיצי הגוף בצבעי הצהוב.

לסיכום

יצירותיו של משה גרשוני נוצרו במקביל לטיפול פסיכותרפי שאליו הוא הגיע בעקבות משבר הזהות המינית. במוטיבים הלאומיים והדתיים שביצירות שזורים סמלים אישיים. גרשוני אינו מפריד בין הפן הארוטי לבין הפן התרבותי והלאומי, והפנייה אל הרוחני נעשית במגעי הגוף. ביצירותיו סרטט גרשוני דיוקן תרבותי ובה בעת גם דיוקן עצמי מפורט, ובכך איפשר לצופה לקשר בין הרמה האינטימית, הגופנית והסודית ביותר שלו, לבין הרמה התרבותית והלאומית העכשווית.

משה גרשוני, תשיר חייל, 1981, צבעי זכוכית ורישום על נייר

<http://www.tbh.co.il/art/images/ug.jpg>

הנושא

המילה "חייל" מופיעה ברבים מציוריו של גרשוני מראשית שנות השמונים, ומגלמת בחובה משמעויות רבות. היא קשורה בתרבות הישראלית ובתכנים לאומיים, אך גם במלחמתו של האמן על זהותו, על משמעות חייו. המושג "חייל" טעון בהקשר הישראלי - חייל טוב, חייל משרת, נושא שליחות, אלמוני, קורבן, דגל, קדוש. "חייל" היא גם מילה הקשורה למלחמה במובן הקיומי, ומבטאת את ישותו של האמן, הנאבקת במלחמה על זהותו ושפיותו. גרשוני משלב את האישי הפרטי ביותר שלו עם הקולקטיבי, הלאומי.

מקור ההשראה

שיר לכת שכתב יעקב אורלנד בשנת 1942, בשם "עלי נא עלי". השיר נכתב בתקופת מלחמת העולם השנייה, כדי לגייס חיילים מארץ-ישראל לצבא הבריטי ולנקום בצבא הגרמני. זהו אחד מהשירים שעודדו חיילים

לצאת לקרב. הוא נועד להעלות את המורל ואת רוח הקרב, ומקדש את ההקרבה למען המולדת. גרשוני זכר את השיר מנעוריו.

משמעות היצירה

בהיבט הפוליטי זוהי מחאה נגד העידוד לצאת למלחמה. היצירה מבטאת ביקורת על ערכים שנשתרשו בחברה הישראלית של "מיתוס החייל" - ערכים התומכים ברעיון ההקרבה והמסירות, ומברכים את הנופלים למענם. גרשוני שובר את מיתוס הגבורה והמסירות ומראה ביצירה את הצד המציאותי של השכול והשבר. גרשוני השתמש בשיר מימי נעוריו כאמצעי להגיב על מציאות מתמשכת, שבה הבנים נהרגים במלחמות ישראל ובעיקר בתקופה שקדמה למלחמת לבנון הראשונה. ביצירה מזדהה גרשוני עם הקורבנות של המלחמות ועם ההורים השכולים. גרשוני מתייחס באופן כללי למצב הקיומי בארץ שבה החיילים נופלים. גרשוני מקשר בין התקופה של ראשית שנות השמונים, שבה מתכוננים למלחמה חדשה (מלחמת לבנון), לבין התקופה שבה עודדו חיילים להתגייס לצבא הבריטי כדי להילחם למען העם. גרשוני רצה לומר שאז הייתה תקופה הירואית של טרם מדינה, והייתה הצדקה לאמונה במטרה זו. לעומת זאת בימים שלפני מלחמת לבנון האמונה בצדקת המטרה לא הייתה שלמה לחלוטין.

בהיבט האישי: השיר זכור לגרשוני מתקופת נעוריו. השיר הזה עולה במסע אל העצמי, שהוא גם מסע אל העבר, אל תקופת התגבשותו של "האני" הזה. חייל וחיילים גם מבטאים את הערגה למין הגברי, כך שההיבט הארוטי וההיבט הלאומי נשזרים זה בזה.

אמצעים אמנותיים

גרשוני מדגיש את האובדן הלאומי והאישי באמצעים האמנותיים הבאים:

הטקסט: גרשוני כתב את מילות השיר בגוף היצירה, באצבעותיו, דבר המדגיש את הממד האישי והמעורבות הרגשית שלו. גרשוני כתב בצורה לא מסודרת, אקספרסיבית, המעידה על סערת רגשות – כמו כתב בדם לבו. הכתב מהוסס ולא החלטי, ומעביר תחושות מן האמן אל הצופה. המוות ניבט משורות השיר ביצירה: מילות השיר מונחות בתוך מסגרת שיוצרת הקשר למצבת זיכרון. הכתיבה מרושלת כמו נעשתה מתוך אפיסת כוחות, כדי ליצור תחושה של גסיסה.

בהיבט הפוליטי: הכתיבה בצבע אדום ובצבע שחור מעוררת אסוציאציה של דם ושכול. הצבע האדום – הדם – מבטא את המחיר שאנו משלמים בעבור המלחמות שאין להן הצדקה. בהיבט האישי הוא מבטא את רגשותיו "בדם לבו" - זוהי התפרצות של כאב היוצרת הזדהות אצל הצופה, וחדירה כואבת אל גופו ונפשו השרויה במשבר זהות קשה.

כתמי צבע: גרשוני השתמש בצבעים שבעיקרם שחורים, אדומים וצהובים, ויצר אזכורים לדם ולאש, למלחמה ולמוות, אך גם להפרשות הגוף: דם, זרע, שתן וכד'. הכתמים בצבע מונחים בכאוס כמו מתוך בלבול ושוברים את הסדר ואת ההיגיון. גם הטקסט כתוב בצורה מגמתית. כתמי הצבע מלווים את הכתיבה ומשתלטים על כל שטחי היצירה. כך משתלטים הדם והמוות, הממקדים את הדגש על האובדן והשכול הלאומי, ועל הייסורים האישיים של האמן, העוסקים בהיבט הגופני הנמוך.

מילות השיר: גרשוני בחר להכניס לציור כמעט את כל השיר, פרט לבית האחרון, שאותו הוא השמיט בגלל שהוא אופטימי. הוא הדגיש דווקא את הבית השני, העוסק במוות - הוא הגדיל את מילות הבית השני והציב אותן בתוך מסגרת במרכז היצירה, ובכך הוא הבליט את השורות על המוות. את שורות הפזמון של השיר כתב הצייר בכתב שהולך ונעשה קטן יותר, מה שנותן תחושה שהפזמון דועך. במקום שהפזמון החוזר יגביר את ההתלהבות, כמו בשיר, הוא גוסס בציור. הגסיסה יכולה להיות של החייל השר, או של רוח העם.

את הבית הראשון של השיר המקורי, המתאר את הדם הלוהט מהתרגשות, את המוכנות לקרב ואת השבועה לצאת ולהילחם למען המטרה, האמן כתב בכתב קטן בעיפרון בצד, וכיסה אותו בצבע. כך הוא ביטל את המיליטנטיות של השיר. בניגוד לאמונה בצדקת ההתגייסות למשימה, הוא יצר תחושה של התפוררות ערכים.

שינוי מילות השיר: גרשוני שינה את מילות השיר כדי לשנות את משמעותו. במקום "היורים היורים" הוא כתב "ההולכים ההולכים". המילים "היורים היורים" מבטאות התלהבות וברכה ליורים הנלחמים, ואילו המילים "ההולכים ההולכים" מדגישות את החיילים ההולכים אל מותם. במקום כותרת השיר "עלי נא עלי" – שמטרתה להעלות את המורל ולשלהב את החיילים, הצייר כתב "תשיר חייל". זוהי פנייה אירונית ובוטה, משום שהוא פונה אל החייל ואומר לו לשיר את שיר המוות. קומפוזיציה: היצירה מחולקת לשמים וארץ כמו בציורי הילדים, או ציור נאיבי. החלל שטוח והציור מצויר מהחזית.

הטכניקה: היצירה נעשתה באצבעות במקום במכחולים, תוך כריעה על ארבע. החשיפה העצמית מתבטאת בעבודת הצבע שנמרח באצבעות על הנייר המונח על הארץ, תוך כדי כריעה על ארבע כמו חיה או תינוק שזוחל. צורת העבודה גרמה לאמן לפרוק את ייסוריו ולבטיו בצורה הספונטנית ביותר, בלי היגיון ומחשבה. דרך זו הביאה להזדככות ולפורקן. הטכניקה מבוססת על יצירת כתמים ושפיכת צבע אדום מבריק ולקה שקופה בצבע צהוב, ומריחתם בכפות הידיים, לכן רואים טביעות של כף יד או שריטות ציפורניים, כמו אדם שגוסס ומנסה להיאחז במשהו. זהו תהליך עבודה פרוע וחופשי, שבו האמן השתמש ברוב חלקי גופו כדי לתת ביטוי רגשי לחוויה שלו.

עלי נא עלי/ יעקב אורלנד

דמנו נהר כאשד	ואור כי יבקע מליל
בריתנו קוראת נקם	ובן כי יולד לדור
נשבענו, נשבענו אחים לנשק	יושר נא לו שיר החייל
אשר לא ישוב ריקם	אשר לא יסוג אחור
פזמון: עלי נא עלי....	פזמון: עלי נא עלי.....

פזמון: עלי נא עלי שלהבת שלי
בדם חלליך הדליקי נא אור
היי נא היי שלהבת שלי
בפי חלליך מזמור

ואם את הברית נקימה
ואם תעמוד לעד
אשרי היורים, היורים קדימה
אשרי הנופלים על יד
פזמון: עלי נא עלי.....

משה גרשוני, יצחק יצחק, 1982, טכניקה מעורבת על נייר

<http://www.tbh.co.il/art/images/ypg.jpg>

יצירה זו היא אחת מסדרת יצירות בנושא "יצחק יצחק" שהוצגו בתערוכה יחד עם ציורי "החיילים" שלו, על רקע מלחמת לבנון הראשונה. המסר של ציורי "יצחק" הוא רב משמעי ונקשר אל ההיבט הפוליטי והאישי- ארוטי בתקופת משבר הזהות. ביצירות שולטים מספר דימויים: דגל מתנופף, עץ כרות, השם "יצחק יצחק", והרס אלים על רקע צהוב בולט.

הנושא

"יצחק יצחק" - שתי מילים בכתב יד גדול בצבע אדום על רקע צהוב. בסוף כל שם יש סימן קריאה המאזכר את הקריאה ליצחק. באמצע הדף, בין שני השמות, מתואר רישום של עץ ברוש נופל, הנראה גם כשלהבת אש שורפת. מסגרת של דגל מתנופף מקיפה את הכתב וחלק מעץ הברוש.

משמעות היצירה

"יצחק יצחק" מתייחס לסיפור העקידה כאל גורל המין האנושי ברמה הקולקטיבית, וגורלו של היחיד ברמה האישית. הציור מגיב הן למתח ארוטי של אהוב לאהוב ברמה האישית ביותר של האמן, והן לקורבן הבנים במלחמות ישראל בכלל, ובמלחמת לבנון בפרט.

בהיבט הפוליטי: הכיתוב "יצחק יצחק" מפגיש רקע תנ"כי והיסטורי טעון במשמעויות של הקרבה וקורבן, עם מציאות פוליטית אקטואלית (מלחמת לבנון), יתמות ושכול. יצחק של גרשוני מבטא את האהבה האבהית - "יצחק הקטן", "יצחק המתוק שלי", "יצחק הקטן, לאן אתה הולך" וכד'. בתור שכזה הוא מעוטר בפרחים שהם ספק זר אהבה, ספק פרחי מוות.

סמלים ומשמעותם: מסגרת של דגל מתנופף קושרת את יצחק למיתוס של החיילים הגיבורים, אשר בציורי גרשוני מייצגים את העוז והגבורה ואת הקורבן בעת ובעונה אחת. המילים "יצחק יצחק", הכתובות באדום על רקע צהוב, מתקשרות לסימני הדם, והברוש הופך לארז לבנון נופל ולאש שלהבת שורפת, המסמלים את אובדן הבנים במלחמת לבנון.

בהיבט האישי: סדרת "יצחק יצחק" צוירה מתוך תהייה, ייאוש ובקשת נחמה בתהליך טיפולי בבעיית משבר הזהות המינית. יישותו של האמן מצטיירת כמלחמה על זהותו וחשיפה של "האני" החצוי – סיפור העקידה האישית.

סמלים ומשמעותם: הברוש הנופל באמצע הדף מזכיר את הברושים של ואן גוך, ומתקשר לייסורים ואן גוויים אישיים של האמן. רבות מיצירותיו מאותה תקופה מתייחסות לציורי ואן גוך, גם בכיתוב וגם בדימויים. "אני וינסנט" כתב על גבי מספר ציורים, כלומר, "אני בודד, מקולל, לא מובן, יוצר על סף המוות והטירוף בדם לבי, חיי ויצירתי דבר אחד".

המילים "יצחק יצחק", המשדרות אהבה אבהית לבן "יצחק", בהיבט האישי מתחלפות באהבה ארוטית של מאהב לאהובו ובתחושת קורבן קיומית אישית. כך הופכת קינתו של אברהם על בנו לקינת יצחק אחד על יצחק אחר, ללא אברהם, ללא המלאך וללא האיל, רק יצחק לבדו. לפיכך המשמעות טעונה מבחינה רגשית ארוטית, הניזונה מן הכריזמה המינית של החיילים, הנערים החסונים והאתלטיים, המזכירה את אהבת הגברים של התקופה הקלאסית.

אמצעים אמנותיים

צבעוניות: שימוש בצבעי אדום ושחור על רקע צהוב התופס את רוב שטחי היצירה. האדום מתקשר לדם המתואר ברבות מיצירותיו של גרשוני, השחור מקיף את מסגרת הדגל ומסמל מוות, והרקע הצהוב מרמז על הפרשות גוף.

החלל שטוח.

הקומפוזיציה פתוחה ודחוסה. יש תנועה הנוצרת מהצורות המעוגלות של הכתב, מהאלכסון הנוצר מנטייתו של הברוש הנופל ומהדגל המתנופף.

הטכניקה: כריעה על ארבע, מריחת צבע בידיים משולבת ברישום ובטקסט.

שנות התשעים –

פוסט – מודרניזם ופלורליזם

שנות התשעים באמנות הישראלית מאופיינות בפנייה אל מגמות בינלאומיות שולטות שהחלו להתפתח החל משנות השמונים, ועדיין נמצאות בתהליך של גיבוש. "פוסט מודרניזם" ו"פלורליזם" יהיו מעתה הכינויים למגמות אלו, המזוהות כאנטי מודרניסטיות. בשנים אלו החלו לעלות כיווני יצירה המנוגדים למודרניזם - כל אותם תכנים הנתפסים כ"קייטש" וכ"טעם רע": הקולנוע ההוליוודי, ספרות זולה נוסח הרומן הרומנטי, אופרות סבון ופרסומות מהתקשורת. כל אלה הוטמעו ליצירה חדשה שמבטאת את רצונותיה וטעמיה של החברה המערבית בסוף המאה ה-20. התפיסה המובילה הייתה שכל מה שהחברה מייצרת הוא לגיטימי וניתן לשימוש,

על כן האמן, כחלק מהחברה, יוצר מהקיים בסביבתו הטבעית, ושואב את השראתו ורעיונותיו מהחיים עצמם - החיים הם החומרים של האמנות.

חלה פתיחת שערים והרחבת הגבולות של האמנות לעבר פלורליזם, לפיו העולם מורכב מיסודות רבים - חומריים ורוחניים - והאמן נתלה ביסודות אלה כתכנים היוצרים את עולמו. האמנים החלו לבחון את מאגרי התרבות במגוון תחומים - ציטוטים מאמנות העבר, היסטוריה, מוזיקה, קולנוע, ספרות ועוד, וללקט מתוכם את התכנים הנחוצים להם, תוך מתן ביטוי אישי, העלאת רגשות ובירור עניינים שביסודם ה"חיים". זה בא לידי ביטוי בחזרה לדימוי ולאובייקט כהשתקפות ציורית של הממשות האישית, ושל כל מה שקיים בעולם.

ניר הוד, נ' 1970

ניר הוד נולד ב-1970 והתגורר בבית הוריו בתל אביב עד סיום לימודיו. כיום מתגורר בניו יורק. לדבריו, המהפך בחייו חל בגיל 15 כאשר למד על ליאונרדו דה וינצ'י. מאז הוא הסתגר בביתו, קרא ספרי קבלה ופסיכולוגיה, כתב שירה ופילוסופיה, וחש משהו נזירי ואפילו דתי. הוד שירת בצבא חודשיים בלבד והשתחרר לטובת לימודים ב"בצלאל", שם הדהים את המורים ואת המבקרים במיצב שהציג על נושא השואה, בשנה הרביעית ללימודיו. ב-1991 יצא להשתלמות באקדמיה לאמנויות בניו יורק. מיד עם סיום לימודיו והוא בן 23 הוא הציג בתערוכה במוזיאון ישראל. ניר הוד הוא בחור יפה תואר, בעל שיער שחור ארוך, והתפרסם בגיל צעיר מאוד באמנות הישראלית.

מאפייני יצירתו

ניר הוד פועל ברוח הפלורליזם הפוסט מודרני במרחב שבין תעשיית הבידור לבין האמנות, ומשלב ביצירתו וידאו קליפים, מוזיקה, קולנוע, כרזות רחוב, עטיפות תקליטים ויצירות מופת. ה"קייטש" הוא מרכיב חשוב ביצירתו, והוא מרבה להשתמש בחומרים המזוהים עם הקייטש: פאייטים מנצנצים, רקע מזהב, צלופן צבעוני ותאורה רכה.

נושאי יצירתו

יצירותיו עוסקות בדימוי ה"ג'נדר" (GENDER) - המגדר. זכר, נקבה והשילוב של שניהם (אנדרוגינוס) משמשים אותו כמכשיר להתבוננות עצמית, תוך כדי בדיקת התכונות המיניות, תפקיד המינים וגבולות המיניות, עד כדי חבלה בסטריאוטיפים. דימוי ה"ג'נדר" מתבטא ביצירותיו בחילוף זהויות מיניות שלו עצמו, באמצעות תחפושות, תלבושות, אביזרים, איפור, תנועות והבעות מבימות. חילוף הזהויות הוא אמצעי לטשטוש הזהויות המיניות לצורך ערעור על מוסכמות חברתיות, ואי ציות למיון הטבעי של זכר ונקבה.

מודע ליופיו ולתדמיתו, הוד מאוהב במראהו כאותו נרקיס המיתולוגי המביט על בבואתו במים, מתאהב בה ורוצה לגעת בה. הוד הוא נרקסיסט מודע, טובל באהבה עצמית ובהערצה ליופיו, ובמיוחד מאוהב בפן הנשי שבו, ומציג את עצמו ביצירותיו כחיילת, זמרת וכד'. הנרקסיסטיות

המובלטת ביצירותיו מוצאת את ביטוייה בתפקיד הזיקית שבו הוא בחר, בחילוף תפקידים ובמיחזור תדמיתו בזהויות רבות תוך ערעור על זהותו המינית, וכתחליף ל"אני" האמיתי. ואולם, בתוך שעשועי התחפושת ומעבר למעטה המנצנץ, מסתרת חרדה גדולה שהמוות והחידלון רוחשים בה. הוד מחדד את הפער בין הארוטי והיפה לבין המזווע, על ידי הנחת חפצים שקשורים ללוויה ולמוות, ומנציח אותם בצילום.

ניר הוד, MY EYES ARE NOT THE FIRST TO CRY, 1993, צילום ויציקת שעווה

<http://www.tbh.co.il/art/images/my.jpg>

המיצב

ניר הוד מציג דיוקן שעווה, המופיע כפרט בתוך מיצב צילום. הוא עצמו מכבב ברוב העבודות: הוא נזירה, חיילת, זמרת. הוא אינו מתייחס לצילום כאל תחום עצמאי, אלא כאל מקור זמין ונוח שאותו הוא מתאים לצרכיו, לתיעוד של זהויות מושאלות שהוא ממציא בכל פעם מחדש. הצילום נועד להנציח את פעולת ההתחפשות, משום שבלעדיו אין עדות לקיומה.

שם היצירה לקוח מלהיט במצעד הפזמונים. השיר הזה ושירי אהבה נוספים התנגנו באולם התערוכה, וכן וידאו-קליפים. זהו מופע מבויש שעושה שימוש במרכיבים מאמנויות שונות. אופן הייצוג: המיצב מלא ב"קייטש" – זהבים ונצנוצים, פייטים, רקע מוזהב ותאורה אדומה רכה. אלו הן קלישאות שיוצרות אווירה ששולחת את הצופה אל מחוזות האהבה והרומנטיקה, אל התשוקות והערגות, ואל האהבות הבלתי ממומשות. לצד כל הזוהר הזה הוא שוזר חפצים הקשורים למוות – זרי פרחים, נרות, עלים מפוזרים – כל אלה מחזקים את הידיעה הטרגית שכל חלום סופו להתנפץ, וכל ה"יפה" סופו להתבלות, לדהות, לחדול.

דיוקן השעווה – שימור והקפאה

הפסל נעשה על ידי צוות מקצועי של המוזיאון, מנציח את מראהו הצעיר והעכשווי של האמן, בטרם יועם יופיו. יש כאן עיסוק בהקפאה ובשימור של היופי, שנותן משמעות חדשה לפחלוץ כמהלך שנועד לשמר יופי. הוד הנרקסיסט מציג את דיוקנו יפה התואר חסר זהות מינית, כמו דמויות מיתולוגיות או מלאכים. מדובר בעצירת הזמן והקפאתו ברגע התמים והלא ידוע, שימורו בבועה סטרילית, בהרחקתו ובידודו מהזהמה הווירלית של החיים – כמטאפורה למצבים של בידוד, ריחוק והיעדר מגע. באמנות שבה מותר לעשות הכול בוחר הוד להתעסק ב"יפה" ולא בכיעור של החיים.

הדיוקן הנרקסיסטי מגביר את המפגש האכזרי והעתיק בין היופי, החושניות, הארוטיקה והתשוקה, לבין סכנת בלייה ודהייה במלתעות הזמן. חרדת החידלון ניזונה מההכרה שהיופי והנעורים הם קצרים ובני חלוף, ומנסה לשמר ולהקפיא רגע פיטר-פני של יופי ותמימות. הדיוקן עוסק בקסם של ה"יפה"

ובעוצמת הפיתוי שלו. הוא נוגע בניגודים של קיטש וקלאסיקה, ארעיות ונצחיות, גבריות ונשיות, תמימות ואלומות, טוב ורע.

ניר הוד, אני נשבע, 1995, תצלום צבע

<http://www.tbh.co.il/art/images/p.jpg>

נושא

ביצירה מתואר ניר הוד מחופש לחיילת, במדי צבא שחלקם אמיתיים וחלקם בדויים עם תגי יחידה וסמלים כוזבים של חילות צה"ל, דרגות, עיטורי גבורה ומגן דוד, וסמלים אחרים שאינם שייכים לצה"ל. החיילת עומדת מאחורי שולחן שעליו מונחים שני פמוטים עם נרות דולקים, פרחים ואקדח. החיילת נשבעת על ספר התנ"ך כחיקוי לטקס ההשבעה הצה"לי, אבל היא נשבעת על התנ"ך ולא לצה"ל. זהו טקס הזוי ודמיוני המשלב סימני מוות, בדמותם של נרות הזיכרון, הפרחים והאקדח.

דמות החיילת

הבחירה בדמות החיילת קשורה לעיסוק ב"ג'נדר", ברומנטיקה, ביופי ובאקזוטיקה. החיילת שלו היא סמל לנשיות, סמל לאישה שמדי הצבא שהיא לובשת הם תחפושת הנוגדת את נשיותה ומשום כך דבק בה משהו מפתה וסוטה. ניר הוד אינו מדבר על הצבא או החוויה הצבאית בהיבט ביקורתי פוליטי, אלא העיסוק הוא בזהות המינית ובדמיון הסטריאוטיפי, אחד מיני רבים שלו, תחפושת שמקשטת גלויה.

דימוי החיילת "בשירות חובה" היא המצאה ישראלית ומודל לשוויון בין המינים, שמאז הקמת צה"ל היווה מעין מודל שיווקי לעולם כייצוג רשמי שלו, כמותג ישראלי מובהק. דימוי החיילת משמש את האמן כדי לבטל בהומור ציני וביקורתי, שהרי החיילת שלו זה הוא עצמו. הוא מעניק לה זוהר נשי ומיניות נחשקת, ומפקיע אותה מתמימותה הלא מינית, ובאופן זה הוא מערער על תפקודה המסור במשימה הלאומית.

ניגודים

ביצירה יש ניגודים רבים: שילוב של אהבה, טבע ומוות. הנרות הם תזכורת לאם היהודייה המדליקה נרות שבת, בשילוב בלתי אפשרי של ידיים עם כפפות שחורות המזכירות שבועה של חיילים בצבא הגרמני. להגברת הניגוד יש על היד שרשרת עם מגן דוד. הניגודים מסתכמים ב: גבר-אישה, יהודי-גרמני, קדושה-חולין, מוות-חיים, דומם-חי.

ביבליוגרפיה אמנות ישראלית

- אורתר אילנה (קטלוג), **מלניקוב**, קטלוג מס' 13, הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה.
- בלס גילה, **אופקים חדשים**, פפירוס/רשפים, 1979.
- בן עזר אהוד, **נחום גוטמן**, הוצאת מסדה, 1984.
- בנימין תמוז, דורית לויטה, גדעון עפרת, **סיפורה של אמנות ישראל**, מודן הוצאה לאור בע"מ.
- גולדמן אידה בת שבע, **זאב רבן – סימבוליסט עברי**, מוזיאון תל אביב לאמנות/יד יצחק בן צבי ירושלים, 2001.
- גינתון אלן, **העיניים של המדינה**, אמנות חזותית במדינה ללא גבולות, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998.
- גמזו חיים, **ראובן**, הוצאת החברה האמריקאית ישראלית למו"לות בע"מ, תל אביב.
- הוד ניר, **FOREVER**, זמורה ביתן/כנרת, 1999.
- טלמור דניאלה (אוצרת), **מוטי מזרחי – רואנדה קזנובה**, מוזיאוני חיפה, מוזיאון חיפה לאמנות, 2000.
- כהן רמי (מפיק), **אמנות ישראל**, מאגר מידע ממוחשב.
- מישורי אליק, **"על הדיוקן העצמי"**, **ראובן, דיוקן עצמי**, תערוכה במלאת מאה שנים להולדתו, 1993.
- מישורי אליק, **שורו הביטו וראו**, הוצאת עם עובד, 2000.
- סבג רחל, **פרקים באמנות ישראל**, תל, משרד החינוך והתרבות, ירושלים, התשמ"ט.
- סגן-כהן מיכאל, **"מוטי מזרחי – שיר חדש"**, הביאנלה בוונציה 1988, אוצר אדם ברוך, ירושלים: משרד החינוך והתרבות, 1988.
- עומר מרדכי, **יוסף זריצקי**, מסדה, 1987.
- עומר מרדכי, **יצחק דנציגר**, מוזיאון תל אביב לאמנות/המוזיאון הפתוח, גן התעשייה, תפן, 1996.
- עומר מרדכי (אוצר), **תיקון**, היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים, אוניברסיטת תל אביב, 1998.

עומר מרדכי (עורך), **90 שנה של אמנות ישראלית**, מבחר מאוסף יוסף חכמי – הפניקס הישראלי, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998.

עפרת גדעון, **בהקשר מקומי**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004.

פונדק רון, **מוטי מזרחי – סטלה מאריס**, רמת גן, הגלריה לפיסול ע"ש י. קונסטנס, 1993.

פורר רוני, **ציור ישראלי – מפוסט אימפרסיוניזם לפוסט צינות**, 1998.

צלמונה יגאל, **בוריס שץ**, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ בית הוצאה כתר, ירושלים, 1985.

צלמונה יגאל, **משה גרשוני 1980-1986**, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1986.

שבא, ש. (עורך), **נחום גוטמן, עיר חולות וים**, מסדה, תל אביב, 1979.

שוורץ ארטורו, **מרדכי ארדון – צבעי הזמן**, מוזיאון ישראל, ירושלים/מוזיאון תל אביב לאמנות, 2003.

שילה-כהן נורית (עורכת), **בצלאל של שץ 1906-1929**, מוזיאון ישראל, ירושלים, תשמ"ג.

