

פנינה בר עוזרמן
אמנות ישראלית



תוכנית לימודים לכתות יא – 'יב'
2יחידות לימוד
מיקוד תשע"א – תשע"ד

תוכן העניינים

אמנות ישראלית

| | |
|--|-----------|
| אמנות ישראלית, סקירה כללית | 3 – 2 |
| בצלאל של שץ: 1906 - 1929 | |
| בצלאל של שץ – רקע היסטורי | 7 – 4 |
| אמני "בצלאל של שץ" - בוריס שץ, אפרים משה ליליין, זאב רבן | 14 – 8 |
| שנות העשרים - הציור הארץ ישראלי: | |
| הציור הארץ ישראלי והמעבר מירושלים לתל אביב | 15 - 14 |
| אמני הציור הארץ ישראלי - נחום גוטמן, ראובן רובין | 39 – 16 |
| שנות השלושים: מלוקאלי לאוניברסאלי | |
| השפעות זרמי אירופה | 40 – 39 |
| ההשפעה הגרמנית – מרדכי ארדון | 45 – 40 |
| שנות הארבעים: אמנות כנענית | |
| אמנות כנענית, מבוא | 49 – 46 |
| אמנים: אברהם מלניקוב, יצחק דנציגר, משה קסטל | 55 – 48 |
| שנות החמישים: ריאליזם סוציאליסטי מול אופקים חדשים | |
| ריאליזם הסוציאליסטי: יוחנן סימון, משה גת | 61 – 56 |
| אופקים חדשים – יוסף זריצק | 67 – 61 |
| משנות השישים ואילך: בין מופשט לדימוי | |
| מגמות ייחודיות במופשט - אריה ארוך | 69 – 67 |
| חזרה לדימוי הפיגורטיבי ולאובייקט – יגאל תומרקין | 77 – 69 |
| משנות השבעים ואילך: אמנות מושגית ופוסט מושגית | |
| אמנות מושגית - מיכה אולמן | 81 – 78 |
| בין המושגי לציורי - אורי רייזמן | 88 – 82 |
| שנות התשעים – פוסט מודרניזם ופלורליזם | 88 |
| ציבי גבע | 93 – 88 |
| עאסם אבו שקרה | 98 – 93 |
| מאיר פיצ'חדזה | 107 – 99 |
| ניר הוד | 108 – 107 |

בבליוגרפיה כללית

אמנות ישראלית

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

כבר מרגע לידתה השתייכה האמנות הישראלית למפעל הציוני ולאתגר שהעמידה ההתיישבות החדשה בא"י, עם הקמתו של בית הספר בצלאל בירושלים על ידי בוריס שץ בשנת 1906. הקמת בצלאל שיקפה תפיסה ציונית שראתה את הדרך לנורמליזציה והתחדשות במעשיות של היהודי במסגרת המשק הכלכלי. בצלאל לא היה רק בית ספר לאמנות אלא גם בית מלאכה שבו ייצרו חפצי אומנות כולל תשמישי קדושה והוגדר גם כעסק מסחרי.

הפן האידיאולוגי המובהק ביותר קשור בהזדהות הקולקטיבית – הזדהות עם א"י על אנשיה, נופיה ואדמתה מצד אחד, ומאידך 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 סמוייה 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 הבעייה העיקרית של האמנות הישראלית: הדרישה לייחוד מול הדרישה להשתתפות כללית ולהיות ככל העמים.

שנות החמישים 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 עליהן 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 והוידאו 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 האמריקאית והאירופאית אשר חילחלה אל האמנות הישראלית.

שנות התשעים סימנו מגמה של פתיחות אל האמנות הבינלאומית כאשר אמנים ישראליים מציגים בתערוכות משותפות לצד אמנים זרים. המגמה הפוסט מודרנית והפלורליזם איפשרו מגוון עצום של דרכי ביטוי אשר חצו גבולות וסגנונות.

" בצלאל " של שץ , 1906 - 1929

מרגע לידתה השתייכה האמנות הישראלית למפעל הציוני ולאגרו 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 בוילנה, 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, וצויר 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

שך 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 שך לא ויתר על תכניתו, וחזר והציג אותה בפני ההנהגה הציונית, מנהיגים יהודיים, נדבנים ואמנים.

בקונגרס הציוני השביעי שנערך בבאזל בשנת 1905 אושרה הצעתו של שך להקים בארץ-ישראל מוסד לאמנות בהנהלתו. שך 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 שך לארץ יחד עם אמנים מקרב חבריו ותלמידיו, וייסד את "בצלאל".

מוסד "בצלאל" בהנהלת בוריס שך

המקור והמשמעות של השם "בצלאל": בחזונו האוטופי ראה שך 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 שך 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 אמנות ותשמישי קדושה, והוא הוגדר גם כעסק מסחרי, שהיה מקור פרנסה ופתרון למצוקה הכלכלית.

בית הספר החל את דרכו כבית מדרש לאמנות ולמלאכות אמנות – 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 שץ לאסוף פריטי אמנות כללית ויהודית - חפצי אמנות וכלי קודש יהודיים, ששימשו כדגמים בעבור תלמידי "בצלאל" ואומניו. עד מהרה גדל האוסף והיה לבית הנכות "בצלאל", שמאוחר יותר הפך למוזיאון ישראל, ירושלים, ומוצגיו מהווים כיום חלק מאוספי המוזיאון. הקמת בית הנכות הייתה מעיקרי תכניתו הציונית הרוחנית של שץ ברוח אחד העם. שץ 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.

מאבקים - ימי "בצלאל" של שץ רצופים במאבקים עם הוועד המנהל הציוני שישב בברלין, על תקציבים ותוכניות להרחבת המוסד. שץ 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, המחקה 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

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.

תוכן 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 בידי, 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

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.

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"וגנדשטיל" – 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 היצרנית.

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, סוגנית 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

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 עיניו 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 זורם. 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

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

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.

כרזה - 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 לוליני 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.

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" ו"העלייה 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 הגלותי, 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 כינוייה 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 תגר 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 הארץ ישראלי

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, יצירות, גופניות, ומעל לכל קשר בלתי אמצעי עם הטבע. עד למאורעות תרפ"ט (1929), שבהם הגיע הסכסוך הערבי ישראלי לאלימות קשה, התרבות הארץ-ישראלית עדיין האמינה בערבי המקומי כמודל לחלוץ היהודי.

מקורות השפעה והשראה על יצירתו של גוטמן

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 (הערבי).

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 ביצירתו 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. ביצירתו הוא יצר האלהה של עבודת האדמה, דמויות האיכרים שלו הן הירואיות 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 ביצירתו 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

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 והמרחק, 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 המסוגנן 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

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 וייצוריות 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 ומיזזעת. 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

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 למינותה: 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

הפרדס ומשמעותו - היצירה משתייכת לסדרת ציורי הפרדסים של גוטמן משנות העשרים. בספרות הארץ-ישראלית של שנות העשרים הפרדס היה דוגמה למקום המסמן 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 וקרונ 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 סנור – 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: מאפייני 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 קש-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 לאומניות "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 ניווטה 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 יצירתו של ראובן - 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 מהשפורת. עיבוד דקורטיבי של פרטים קטנים במשיכות מכחול קטנות. העצמים ניתנים לזיהוי ומסוגגנים. 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 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

תיאור הנושא: 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-ישראלים 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 בתיים, 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 לכוונת 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 ומסוגנת, 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, דיוקן המשורר אורי צבי גרינברג, 1925, שמן על בד.

רקע תרבותי

שנות העשרים עמדו בסימן התפתחות מהירה של העיר תל אביב, ושינוי ערכים בשדה הספרות, השירה והאמנות. קמה וניצבה "ברית האמנויות" של תחומי האמנות השונים, על מנת לתת ביטוי לתחושת החיים החדשה של האדם העברי בן הזמן החדש.

שנים אלו הצטיינו בדינאמיות ובאופטימיות למרות המשבר הכלכלי וחוסר העבודה בארץ. אולם הספרות והאמנות החדשה הוכיחו את כוחם דווקא בשנות המשבר, לא איבדו את אמונתם בעתיד ואף

שאבו כוח מן הקשיים. בנוף הארצישראלי הזה פעל המשורר אורי צבי גרינברג שעלה לארץ בשנת 1924, ביסס את שירתו בתפקידה הלוחם למען תיקון העם ורוחו, ומתן ביטוי למגמה של הגאולה העברית באמצעים חדשים אנטי קלאסיים.

התמונה היא אחת מקבוצת דיוקנאות של אמנים, משוררים וסופרים, שצייר ראובן רובין בשנות העשרים, המעידים על הקשר הקהילתי תרבותי בין אנשי רוח שהשפיעו אלה על אלה, במאמץ לייסד בתל אביב זירה תרבותית עברית, חילונית ומודרנית, ועל חיי חברה תוססים בתל אביב המתפתחת.

הדמות והסובב אותה

כמנהגו בשנות העשרים בחר ראובן לתעד את המשורר על רקע סמלים ארצישראליים כדי להביע את התערותו של המשורר בנוף הארץ ישראלי, עם אמירה המצהירה על פעילותו החלוצית של המשורר בתחום השירה והספרות.

אצ"ג נמצא בבית וממוקם על רקע נוף הנשקף מהחלון. המוטיב של מראה מבעד לחלון מוכר באמנות המערבית – למשל ביצירתו של מאטיס. אחרי שהשתקע בתל אביב, השתמש רובין במוטיב זה כאמצעי למקד ולמסגר את הנוף בשדה הראייה שלו, וכביטוי לסוג של אינטימיות הממחישה את הקשר בין המרחב הפרטי לבין הסביבה הכללית, כחלק מתהליך ההתערות שלו בסביבה החדשה.

אצ"ג מוצג כאיש בטוח בעצמו, רחב כתפיים, מישיר מבט קדימה, עם מאפיינים ייחודיים לו: אדמוני עם נמשים. הוא ענוב בעניבה, כלומר, חש זיקה כלפי הלבוש האירופאי ועדיין לא ממש חש ב"בית". מצד שני הוא מוצג כחלוץ הנחשף לשמש הארצישראלית, פניו נראים שזופים, וסביבו פרטים המשמשים כמתווכים בין הסביבה האינטימית הפרטית של הדמות וגם של האמן, לבין החברה שבה הוא מבקש למצוא את מקומו.

אצ"ג מוצג כנטוע בהווה של סביבתו הארצישראלית - הן במובן הממשי והן במובן הסמלי.

במובן הממשי – הוא מוצג כיושב בביתו על רקע הנוף הנשקף מהחלון - נוף תל אביב. "החוץ", המציאות הפיזית הסובבת את הדמות, משליכה עליה ומעצימה את נוכחותה, ומדגישה את חוויית המפגש הראשוני עם הסביבה החדשה – האור הים תיכוני ושאר מרכיבי הנוף שאליהם מנסים האמן והמשורר להסתגל.

המשורר האדמוני מתואר על רקע הים, החולות ובתי הקוביות של תל אביב, כביטוי להתפתחות המהירה של העיר העברית המודרנית, וכביטוי לחיי התרבות המודרניים המתחדשים בארץ. הסירה בים מרמזת על הקשר לעולם הגדול, שיש לו חשיבות בעיני המהגרים החדשים כביטוי להתפתחות המודרנית המנשבת מן המערב. שדרת העצים החדשים שרק נשתלו מייצגים את טיפוח העיר הנבנית בתוך החולות.

במובן הסמלי - מצידה האחד של הדמות, מתוארים שני רימונים, המייצגים את המקומיות ואת המסורת היהודית. גרעיניהם הרבים מסמלים את הפיריון והשפע. הצבע האדום מסמל את השמש, הדם והחיים. הרימון הוא אחד משבעת המינים ומסמל את ארץ ישראל. בבחירת הרימון רצה האמן לציין את הקשר בין יצירת המשורר, הפורייה כרימון, לבין ארץ ישראל.

בצדו השני של אצ"ג מתואר צמח בודד המתנשא אל על ומסמל את תרבות היופי. השתיל הבודד הוא סימן אופטימי של אמונה בפריחה עתידית בסביבה שהיא עדיין בתחילת דרכה.

ראובן רובין, המאורסים, 1929, שמן על בד

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, האווירון 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. האווירון 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.

משמעות היצירה

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. 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 מרבנות 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

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 הווייה 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 לכלל אור השמש הארץ-ישראלית, המעיד על התמודדותו עם האור הים תיכוני הבוהק 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

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 לשוות 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 ומסנוורים 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 הנוף מטושטשים. הקו והנוקשות המאפיינים את יצירותיו המוקדמות נעלם.

ציונה תג'ר, 1900 – 1988

ציונה תג'ר היא הציירת הראשונה שהיא ילידת הארץ. היא נולדה ביפו למשפחה ספרדית שעלתה מבולגריה והתיישבה במאה ה-19 ביפו. אבי המשפחה היה אחד ממייסדי אחוזת בית (תל אביב) ונמנה עם ראשוני הבונים של העיר העברית החדשה, ומראשוני המתיישבים בה. תג'ר פנתה ללימודי אמנות בניגוד לרצון הוריה. היא למדה ב"בצלאל" על פי הסגנון של שץ, שהתנגד להכניס לתכנים היהודיים כל חידוש אמנותי ברוח החידושים האירופאים.

בשנת 1924 החליטה לנסוע לפריז וללמוד בבירת האמנויות. הרעיון זעזע שוב את המשפחה, אך עיקשותה של תג'ר ריככה את התנגדות האב. בפריז היא למדה אצל הצייר אנדרה לוט, שהיה

מראשוני הציור הפוביסטי והקוביסטי, התיידדה עם אמני" אסכולת פריז "שרובם היו ציירים יהודיים, ונפגשה עם זרמי האמנות המודרנית - פוביזם וקוביזם. בשנת 1925 חזרה תג'ר לארץ והצטרפה לקבוצת הציירים שהתרכזה בתל אביב – ציירי ארץ-ישראל: ראובן רובין, נחום גוטמן ועוד, המורדים בבצלאל ויוצרים סגנון חדש באמנות הישראלית. היא ציירה את נופי הארץ, הערבים, בני המשפחה ודיוקנים רבים, ביניהם של סופרים ומשוררים שעמם התיידדה.

כאשר חזרה לארץ הביאה אתה סגנון מגובש, מודרניסטי באופיו בהשוואה למצב האמנות המקומית, והציגה גרסה מתונה של הקוביזם המאוחר, רגוע יחסית לפירוק של ראשית הקוביזם בתיאור המציאות. תג'ר התאימה את שפת הקוביזם לתיאור טבעו הייחודי של הנוף הארץ-ישראלי, הוסיפה לו מעט פוביזם ואקספרסיוניזם, ואת התכנים היא שאבה מנופי הארץ ומתושביה. מיזוג המודרניזם המערבי באקלים החזותי של הארץ היה מאפיין משותף לדור הציירים המודרניסטיים הראשון בארץ, אמני הציור הארץ-ישראלי.

תקופות ביצירתה של ציונה תג'ר

ציורים מוקדמים משנת 1920, נוצרו בהשפעת האמן יוסף קונסטאנס. זהו המפגש הראשון, הבלתי בשל של האמנית עם הסגנון הקוביסטי.

תקופת בצלאל - תקופה מגוונת של תלמידה היוצרת בהתאם להוראות של מוריה בבצלאל: מיניאטורות, תחריטי נחושת, הדפסים של ראשים יהודיים ממוצא מזרחי.

תקופת פריס הראשונה (1924-5) – מפגש עם אמני אסכולת פריס, פיקאסו ואוטורילו, והשפעתו של אנדרה לוט המורה הנערץ. מכאן התחילה תקופה חשובה ביצירתה של תג'ר – תקופת הדיוקנאות המשלבים את כל מה שלמדה: קוביזם, פוביזם וגם נטורליזם.

הביקור השני בפריס (1930-31) – בתקופה זו היא ציירה את הנופים הפריזאיים, בעיקר את גשרי פריז תוך מגע ישיר עם הנוף העירוני. ליצירתה נוספו הדינמיות של הצבעוניות הפוביסטית, אור חורפי וקודר, האקספרסיוניזם בולט יותר ואילו הקוביזם כמעט נעלם.

התקופה הערבית – בשנות ה-40 הנושא הוא ההווי העקבי. האווירה קייצית, חמה, והיצירה נעשית בסטודיו. ציורי הערבים בבית קפה הם הנושאים הבולטים ביצירות אלו. צבעוניות עזה, ניגודים דרמטיים, קווי מיתאר שחורים, נטייה להשטחה והימנעות מפרטים, עם הפשטה יחסית של דמויות אובייקטים ונוף.

אקוורלים – את אלה מציירת תג'ר מאז שנות השלושים ועד בכלל. הציורים נעשו בנוף והם שקופים, זורמים, רכים, נטולי קווי מיתאר ונטורליסטים בדרך כלל.

ציורי הזכוכית האוריינטלים – משנת 1960 החלה בשילוב זכוכית כבסיס לציור עם נייר כסף וזהב שמודבק מאחור. ציורים צבעוניים, ערבסקיים, מופשטים למדי עם השפעה מזרחית.

ציונה תג'ר, מעבר הרכבת ברחוב הרצל, שמן על בד, 1928 בקירוב

ציורי הנוף של ציונה תג'ר

בארץ ישראל של שנות העשרים ציור הנוף המקומי היה חלק חשוב בתהליך ההשתייכות וההשתרשות של אמנים ילידי אירופה, שנדרשו להתמודד עם אורח החיים המזרח תיכוני ועם האור המסנוור. בניגוד אליהם, ציונה תג'ר נולדה וגדלה ביפו, נופי הארץ היו מחוזות ילדותה, אור השמש הבוהק היה לה טבעי, ולא היה לה צורך להתערות בנופי מולדתה. נאמר עליה: "היא לא רק מציירת את הנוף, היא חלק מהנוף".

זיקתה למקומות שבהם גדלה ולמדה באה לידי ביטוי בציורי הנוף הרבים שציירה בשנות העשרים לחייה. היא ציירה את תל אביב והשכונות שקדמו לה, נווה שלום ונווה צדק, בעיקר הסימטאות הצרות ובתייהן הקטנים, שהיו בעבורה מוקדי משיכה אליהם שבה שוב ושוב כמי שנאחז בנופי ילדות הולכים ונעלמים, כדבריה: "יש לי אדמה תחת הרגליים, כאן גדלתי ומכאן אני מציירת".

מקורות השפעה על ציורי הנוף

ציורי הנוף המוקדמים של ציונה תג'ר, שציירה לפני נסיעתה לפריס, היו עדיין מהוססים מבחינת הטכניקה והקומפוזיציה. רק אחרי תקופת פריז אפשר להבחין בין עבודותיה בציורי נוף מסוגננים ומורכבים יותר מבחינה צורנית, המעידים על חיפוש שפה ציורית מודרנית הממזגת השפעות אירופאיות שאליהן נחשפה בפריז: סזאן, קוביזם ואקספרסיוניזם.

מזיגה זו מעניקה ליצירותיה אופי ייחודי המתגלה בציורי נופי הארץ הישנים והמתחדשים שלה, ומשקפת את השאיפה המשותפת לאמני הציור הארץ ישראלי להשתמש בסגנונות מודרניים כמפתח לייצוג החדש והמתחדש בארץ.

היצירה "מעבר הרכבת ברחוב הרצל" היא דוגמה למזיגה ייחודית זו של ציונה תג'ר, המשלבת סגנונות אירופאיים עם היצמדות לפרטים הזעירים של הנוף המוכר, ללא ויתור על פרטים והחיים הנשקפים מהם.

נושא היצירה

הנושא לקוח מסביבתה הקרובה של תג'ר, שמשפחתה התגוררה סמוך לתחנת הרכבת שעברה בין בתיה וסמטאותיה של יפו בדרכה לירושלים. תחנת הרכבת ביפו היא תחנה היסטורית, הראשונה שהוקמה בארץ במסלול שהוביל נוסעים מיפו לירושלים, ונסגרה עם קום המדינה. תג'ר מתארת את הרכבת בזמן נסיעתה. הקטר דוהר במלוא הקיטור ברחוב הרצל בעיקולים תלולים וחדים, פורץ מתוך המנהרה אל המישור הקדמי של היצירה במרחב פנורמי המשתרע במלוא היקפו ברחוב הבד. במישור העליון, ברצועת נוף צרה מגודרת בחומה מצטמצמים מספר בתים קובייתיים בגבהים שונים, חלקם אדומי גגות משופעים, חלקם עם גג שטוח, ביניהם פזורים עצים. חמישה עמודי חשמל אנכיים מחוברים בחוטי חשמל אופקיים ואלכסוניים מעניקים ליצירה מקצב.

הנושא מתקשר לרעיונות החלוציים של אמני ארץ ישראל, שביקשו לתאר ביצירותיהם את הארץ הנבנית והמתפתחת, ואת המודרניזציה הטכנולוגית המתקדמת החודרת לחייהם באמצעות בנייה מודרנית, עמודי חשמל, רכבת. הנוף העירוני של ציונה תג'ר מציג עיר מודרנית דינאמית בהתהוות.

אמצעים אמנותיים ומקורות השפעה עליהם

תפיסת החלל – קיימת כניסה לעומק במרחב אשלייתי הנוצר מפרספקטיבה מעוותת בחלוקה לשטחים אופקיים, אנכיים ואלכסוניים. תחושת העומק מושגת על ידי הרמת האופק מנקודת תצפית גבוהה בבתיים שבראש הגבעה, מכוונת את ההסתכלות ממבט של מעוף הציפור כלפי מטה. אשליית העומק והמרחב נבנית על ידי קווים היוצאים מהנקודה הצרה של המנהרה, מתעקלים בשיפוע כלפי מטה, אל המישור הקדמי שבו רוחב החלל זהה לרוחב הבד.

ההשפעה על תפיסת החלל של תג'ר מקורה בסזאן, שאופיינית לו הרמת אופק כדי ליצור חלל שבו נראה האובייקט מכמה זוויות ראייה בו זמנית.

צבעוניות – תג'ר מתרגמת את מראה עיניה בסקאלת צבעים מצומצמת, כמעט מונוכרומית, שבה שולטים הצבעים הירוקים והחומים. חזיתות הבתים בגוונים בהירים, ולידם גושי הצמחים בגוונים ירוקים כהים עד שחורים, יוצרים ניגודים שהם מיזוג של צבעוניות אופיינית לסזאן ולבראק ביחד.

עיצוב הצורות – תג'ר מתרגמת את סביבתה לשפה ציורית בצורות גיאומטריות קוביטיות בעיצוב הבתים, גגותיהם המשופעים, והעצים הגליליים, שהם תרגום לשפת הציור של סזאן, שהדגיש את הצורות הגיאומטריות התלת ממדיות המבניות של האובייקטים בציוריו, באמצעות הגליל, הקובייה והחרוט, שפה שאומצה על ידי ג'ורג' בראק בסגנון הקוביסטי.

בניית נפחים – באמצעות משיכות מכחול מבניות היוצרות קצעים תלת ממדיים, המדגישים את הנפחיות והמוצקות של האובייקט. העצים, החומה, הגבעה והקטר בנויים מקצעים קצעים המעניקים להם נפחיות, גושיות ומוצקות תלת ממדית, ומבליטים אותם על המצע הדו ממדי, בהשפעת סזאן.

אופי הקו ותפקידו – תג'ר משתמשת בקווים שחורים בשתי דרכים. מצד אחד היא משתמשת בקווי מיתאר כדי להדגיש את הנפחים בנוף, ולצורך בידוד והבחנה בין האובייקטים בציור, בהשפעת סזאן והאקספרסיוניזם. מצד שני היא משתמשת בקווים לצורך מתיחת צירים לעומק הנוף, כמו בפסי הרכבת, בחומה המתעקלת בזווית חדה העונה כהד להתעקלות הרכבת, שבה הקווים השחורים מצטרפים לכתמי הצבע הכהים המדגישים את רצועות השטח שבין הרכבת ובין הבתים, וכמו עמודי החשמל והחוטים הדקים המתוחים עליהם, שמובילים את מבט הצופה אל העומק וחזרה אל המישור הקדמי.

קומפוזיציה – הקומפוזיציה אלכסונית, דינמית, מתמקדת ברכבת הדוהרת לעבר הצופה, ובאותה מידה בנוף העירוני שבו היא נעה. נוכחותם של יסודות דינמיים היוצרים תנועה ניכרת באופן הטיפול בנושא, בדגש על קווים אלכסוניים, שבורים או מתפתלים, ומוגברים באמצעות דהירת הרכבת בינות בתי העיר, המתחברת בצבעיה לנוף הסובב אותה.

הסגנון נאיבי, מזכיר ציורי ילדים, תואם לרעיונות הקבוצה אליה השתייכה האמנית, המדגיש את הראשוניות החלוצית בחיים ובאמנות.

ציונה תג'ר, דיוקן המשורר שלונסקי, 1925, שמן על בד.

ציורי הדיוקנים הם הידועים ביצירתה של תג'ר, ו"תקופת הדיוקנים" שלה משנות העשרים נחשבת לחשובה ביותר ביצירתה. יצירות אלה משלבות נטורליזם עם השפעות של קוביזם ופוביזם, ועם היבטים מקומיים ארץ-ישראליים, ונחשבים למודרניים באמנות הישראלית דאז. דיוקן זה הוא נציגה הבולט של תקופת הדיוקנים של ציונה תג'ר, והדיוקן המפורסם ביותר מבין הדיוקנים שציירה בזמן שהותה בפריז. בדיוקן זה מיישמת תג'ר את כל היסודות שלמדה בפריז בהשפעת האקספרסיוניזם והקוביזם.

חיי קהילה ותרבות בתל אביב

הדיוקנים הרבים של אנשי רוח מתחומים שונים שאמני ארץ-ישראל ציירו בשנות העשרים, מעידים על חיי חברה תוססים בתל אביב ועל תחושת היחד של הקהילה, במאמץ לבסס בתל אביב זירה תרבותית עברית, חילונית ומודרנית. כמו שאר ציירי ארץ-ישראל, יצרה תג'ר יחסי קירבה עם יוצרים שונים: סופרים, משוררים, מוזיקאים ואנשי תיאטרון, המייצגים את ראשית המודרניזם בתרבות העברית. את דיוקן המשורר שלונסקי רכש ראש העיר דיזנגוף ומסר אותו לידי מוזיאון תל אביב.

נושא היצירה

דמות המשורר המהפכני אברהם שלונסקי שביקש להיות סמל למשורר המודרני, ושירתו משקפת את אוירת ימי העלייה השלישית. שלונסקי מתואר כעטור בטלית. ברקע מאחורי הדמות נראה משטח דמוי טלית לבנה מעוטרת בפסים שחורים. ציור הראש אינו חזיתי וגם לא בפרופיל, אלא בנטייה קלה לצד. בין שתי אצבעותיו סיגריה, מבטו מעולף למחצה, פניו מוארכים ומצחו גבוה, ולו בלורית שחורה. כל אלה מעלים דיוקן של משורר שיש בו ממד של עצבות עם מידה מזערית של גנדרנות משעשעת. מתקבל איקון של תרבות מתקדמת בהווי החוג הספרותי של תל אביב בשנות העשרים.

הטלית – משמשת כהד למילות השיר שכתב שלונסקי: "הלבישיני, אמא כשרה, כתנת פסים לתפארת/ ועם שחרית הוביליני אל עמל/ עוטפה ארצי אור כטלית/ בתים ניצבו כטוטפות/ וכרצועות תפילין גולשים כבישים, סללו כפיים". סמל הטלית נלקח מתוך מילות השיר היישר אל דיוקנו, ובשניהם בא לידי ביטוי היחס הטעון של החלוצים למסורת היהודית: היניקה ממנה, ובה בעת הניסיון להשתחרר מאחיזתה.

דיוקן פנימי של הדמות

היעד המרכזי של ציונה תג'ר בציורי הדיוקן היה להתבונן ולחדור מעבר למציאות החזותית. היא ביקשה לייצג את מצבי הנפש של האדם כפי שהם משתקפים בפנים האנושיות, ולחשוף את הרבדים העמוקים הפנימיים של האדם. היא ניסתה לבטא בצורה מוחשית את ההיבטים הרוחניים של הקיום האנושי, והשיגה זאת בפשטות ובגישה הישירה לאישיותו של האדם שאותו ציירה. בציור הדיוקן השתמשה תג'ר בהגזמה צורנית כדי להעצים את הרושם הרגשי של הדמות. הפרטים שברקע

הולמים את הבעת הפנים המקדמת את המציאות במצח נחושה, במבט רציני לרחוק אך מעט משועשע - החושפים את אופיו, רחשי לבו ואת ערכו הרוחני של המשורר בעיני תג'ר. להבדיל מרובין, ששילב בדיוקנים סמלים ארץ-ישראליים, תג'ר המעיטה בהם ומתרכזת בהוויה הפנימית של הדמות.

אמצעים אמנותיים

ביצירה זו יישמה תג'ר את מה שלמדה בפריז, ושילבה בה את הסגנון האקספרסיבי עם הגיאומטרי הקוביסטי.

קווים - פניו של שלונסקי עקומות, עשויות בקו חד, הרישום מבוסס על קווים ישרים, זוויות כנגד קווים מעוגלים – קווים חדורי תנופה.

אור - עיבוד תלת ממדי נפחי מתון בעיצוב האור-צל, צללים בצורות יסוד גיאומטריות ליצירת נפחים. הציור עז הבעה עם צבעוניות ניגודית הנעה בין שחור ללבן עם גוונים ובני גוונים שביניהם, בתוספת מועטה וחסכנית של ארגמן וכחול. משטחי הצבע ברורים ומוגדרים.

הקומפוזיציה – הדמות ממוקמת על ציר אלכסוני, ויחד עם האלכסונים שברקע נוצרת תחושה דינמית היאה לדמותו של היוצר המהפכני.

חלל - יש שמירה על שלמות הדמות תוך הבחנה בין הדמות לרקע. האלכסונים של הרקע והטלית יוצרים כניסה מסוימת לחלל, אך ההשטחה היא השולטת ברקע.

מ ל ו ק א ל י ל א ו נ י ב ר ס ל י

שנות השלושים - 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 – ההשפעה הצרפתית וההשפעה הגרמנית.

ההשפעה הצרפתית

קבוצת אמנים שהתרכזה בתל אביב

בתחילת שנות השלושים הופנו פניהם של האמנים הארץ-ישראליים לצרפת. רבים מהם נסעו למרכז האמנות בפריס וחיו בו זמן-מה. בשוכם ארצה הם הביאו עמם השפעות של זרמים באמנות

המודרנית שהתפתחו באסכולת, פריס 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 פריס: מארק שאגאל, 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 סגנון פריז ולא את התכנים הסיפוריים הארץ-ישראליים. בין האמנים הללו נמנו: יצחק פרנקל, מרדכי לבנון, מנחם שמי וישראל פלדי.

ההשפעה הגרמנית

קבוצת אמנים שהתרכזה 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.

מרדכי ארדון, 1896 - 1992

מרדכי ארדון נולד בפולין בשנת 1893 (מקס בורשטיין בשמו המקורי), למשפחה חסידית ברוכת ילדים. אביו היה שען 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 וגילויה 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 הבעה, המבוססת על ההיבט 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, הנסתרות מעינינו. מקורן הוא בנפש ובתחושות הפנימיות, ומשום כך הוא שאף "להפוך את הבלתי נראה לנראה".

השפעת הבאוהאוס: הבאוהאוס, הוא בית הספר הגבוה לאדריכלות, עיצוב ואמנויות שנוסד בוויימר, גרמניה, בשנת 1919. בבאוהאוס 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 הבאוהאוס 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 ובדימויים מן המיסטיקה היהודית. בתיאורי הנפחים 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

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 לעינו.

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 הבראשיתי 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

הרקע ליצירה - טריפטיך המנציח את הנופלים במלחמה שבה הייתה מעורבת ישראל מול שכנותיה בשנותיה הראשונות, כנראה מלחמת השחרור. הטרפטיכון 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.

"המלכודת" פרטי הלוח הראשון:

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.

"בית הקלפים" פרטי הלוח השני:

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 בפינה 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 שבהקרה 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 - א מ נ ו ת כ נ ע נ י ת

"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 אליילים. 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 שכוננו 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.

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

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.

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

דוגמה מובהקת למימוש החזון החלוצי של ההתערות במזרח היו רעיונותיו של האמן אברהם מלניקוב, ממיסדי "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 נצחי 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 הראשונות 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 כאיקון לתרבות עברית מזרחית מתחדשת. ולדברי מלניקוב: "אם אכן יש לנו הזכות... לקרוא לעצמנו עם מזרחי, עלינו לפנות למזרח. לא לחינם הפנית 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. הלביאה 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, 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 התערעורת 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.

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

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 היא יצא אשור ויבן את נינוה...". בספרות חז"ל הוא מתואר כמורד בה' וכיוזם 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 המחודדים 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, בשטיחות 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 כמרוד בממסד. 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

בין השנים 1941 - 1945 (מלחמת העולם השנייה) התגייס דנציגר לפלמ"ח. במסעותיה ובסיוורה של הפלוגה גילה דנציגר חבלי ארץ שעד כה לא היו ידועים לו, פינות מרוחקות בערבה, מושבים וקיבוצים מבודדים בגליל וברחבי הנגב - שם נולד בו הרעיון לרשום ולפסל את הכבשה. בסיורו 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 יראה 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 למרבד, 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 כל האלמנטים המאפיינים את הנגב המדברי, המתלכדים בפסל.

יצחק דנציגר, מלך הרועים, 1964-6, פליז

גם פסל זה נולד מתוך אותן חוויות חלוציות שחווה דנציגר בשנים ששירת בפלמ"ח. שנים אלו התברכו בהיכרותיות 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 לחגיגת גז הצאן, אוהל מרכזי שישמש כרקע ובמה למופע הפולקלור של חג הגז. העמוד הפיסולי אמור לשמש כאתר 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 ההשראה 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:

מבחינה איקונוגרפית שני הפסלים עוסקים במלכות עולם: ברנקוזי - מלכות הרוח של בודהא, דנציגר - מלכות רוחו דוד.

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 המשיח יבוא מצאצאי דוד).

"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.

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.

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.

משה קסטל, 1909 – 1991

נולד בירושלים למשפחה ספרדית שהגיעה לארץ בשנת 1492. למד בבצלאל בין השנים 1922 – 1925 ועבד שם כמורה במשך שנים רבות (1925 – 1940). למד באקדמיה לאמנות בפריז, וכשחזר לארץ התגורר בצפת עד אחרית ימיו, והושפע מהרוח המיסטית היהודית.

קסטל נמנה עם קבוצת הכנענים ומאוחר יותר היה ממייסדי "אופקים חדשים", ובמהלך השנים יצר ציורי קיר במקומות שונים בארץ ובחו"ל בטכניקה מיוחדת לו, המשלבת ציור ואבן שנטחנה. במעלה אדומים נפתח מוזיאון המוקדש ליצירותיו, על גבעה הסמוכה לביתה של אלמנתו.

משה קסטל, כותל תהילה לירושלים, 1971, תבליט מבזלת 7X3 מ'

בשנות הארבעים רצה קסטל ליצור אמנות ישראלית מקורית בהשפעת עיצוב הצורות והדמויות בציור הארץ-ישראלי הקדום, ובהשפעת הציור העממי הערבי. הכנעניות של קסטל מתבטאת:
א. בסגנון שמקבל את השראתו ממקורות קדומים הקשורים בארץ כנען.
ב. הנושאים השאובים מהעבר של המזרח הקדום והצורות השאובות מן הכתב העברי הקדום והכתב הערבי המקומי.

נושא היצירה

היצירה מוצבת באולם הכניסה למשכן בית הנשיא בירושלים, והיא מתקשרת לכותל המערבי, כותל התהילה של ירושלים, בית המקדש. היצירה מזכירה את אבני הכותל, אבני הבנייה בירושלים, אבני החומות, אבני בית הילדות של האמן בירושלים.

האבנים ביצירה מעוצבות בגדלים שונים, בנויות זו על גבי זו ועליהן עיטורים המבקשים לשחזר לוחות עתיקים שהתכסו במשך השנים בשכבות של חומר. אלו הן מעין כתובות של מגילות גנוזות פתוחות, או לוחות ששימשו בעת העתיקה לכתובות שמקורן בתבליטים המצריים ובלוחות וחותמות ממסופוטמיה.

בשורת האבנים השנייה מלמטה, על גבי ארבע אבנים גדולות, מיוצגים שניים-עשר השבטים באמצעות דמויות מופשטות, שלוש דמויות בכל אבן. הדמויות מזכירות דימויים הירוגליפיים עתיקים, כצלליות של דמויות פולחניות שטוחות שיוצרות דו שיח בשפת סתרים פולחנית. זוהי תהלוכה של

דמויות היוצאות בשירה, נגינה ומחול לכותל התהילה בירושלים. השילוב בין אותיות ובין דמויות, יוצר כתב תמונות מעוטר בהירוגליפים המשלימים את המסר, כפי שהיה מקובל באמנות הקדומה.

הטכניקה והחומרים

כדי לקשר את הציורים עם האבן, המהווה חומר בעל חשיבות מרכזית ביצירותיהם של הכנענים, השתמש קסטל בחומרים מיוחדים ומקוריים הקשורים לאבן. הוא מספר: "הרצון העז לחפש אחר טכניקות מקוריות חדשות הביאני להמצאת חומרים חדשים בציור. יום אחד מצאתי עצמי בכורזין בחורבת בית כנסת עתיק בגליל הבנוי כולו מאבני בזלת, ובהן מפוסלים עיטורים ודמויות. החלטתי לקחת מאבנים אלו, לטחון אותן, ללוש בהן ולהחיות אותן מחדש, וליצור בהן צורות חדשות משלי, טקסטורה בתבליט, כמו שיצרו אבותינו".

קסטל יצר בטכניקה מעורבת. הוא טוחן את אבן הבזלת, הוסיף לה מצבעי המזרח, ובחומר שהתקבל השתמש ליצירת ציורי תבליט, ציור המותיר מרקם בולט מעל משטח הבד. זוהי דרכו להתחבר אל הנוף המקומי, על ידי אבן מקומית, צבעונית מקומית, ומעל לכל כתב מקומי.

הכתב

כדי להצדיק את ההליכה לעבר אמנות ישראלית מקורית, חיפש קסטל מקורות השראה לאומיים, רוחניים, מקומיים ומזרחיים. צורות הכתב נגזרות מאותיות עבריות קדומות וממוטיבים מזרחיים דקורטיביים. הכתב לא ברור ולא מפוענח אך נותן אשליה של כתב קיים. זוהי אסוציאציה של כתב קדום, מעין הירוגליפים, הנותנים תחושה של כתב סתרים, כמו ממצא ארכיאולוגי שטרם פענחו אותו. תחושה זו הופכת את הכתב למאגי, מיסטי, כתב שקיים בו משהו מעבר לצורה. זוהי התחושה הרוחנית שאליה חתר קסטל: שימוש באותיות הכתב העברי במערכת מסוגנת ביותר, לביטוי של תכנים מיסטיים.

מקורות השפעה

קסטל יוצר צורות פיגורטיביות מסוגנות המושפעות מתבליטים מזרחיים קדומים: מצרים, אשור, שומר וכנען. ההשפעה מתבטאת בקומפוזיציה המחולקת לרצועות ובתיאור תהלוכה הקשורה לפולחנים ולטקסים קדומים.

הסגנון

קסטל יצר סגנון חדש של עיטור, כמו שטיח או תפאורה. הוא מציג בנייה מוצקה עם יסודות עיטוריים בנוסח קסמי המזרח המתארים עולם של כשפים ומסתורין. קסטל כינה את הסגנון "ריתמוס של צורות וצבעים במרחב". ביצירה של קסטל יש סכימטיזציה והשטחה היוצרים אסוציאציה של יצירה קדומה. קסטל יוצר מופשט שאין לו דמות, אך יוצר דמיון של דמות. אלה הם עיטורים מסוגנים שטבוע בהם חותם המזרחיות. זוהי אמנות מופשטת ודמיונית, המזכירה את יצירותיהם של פול קליי וחואן מירו.

האמנות בשנות החמישים

הקמת המדינה, מלחמת השחרור, הניתוק מאירופה שנגרם עקב מלחמת העולם השנייה, שואת יהודי אירופה – כל אלה גרמו לשבר באמנות הישראלית. מתוך השבר הזה צמחו בנוף האמנות של שנות החמישים בארץ שלושה זרמים אמנותיים:

הריאליזם הסוציאליסטי – אמנות אידיאולוגית מגויסת למען החברה.

הסימבוליזם הלאומי – ערכים לאומיים המבוססים באמצעות סמלים אישיים.

אופקים חדשים - אוונגרד ישראלי שהוביל לציור מופשט אישי.

הריאליזם הסוציאליסטי

הריאליזם הסוציאליסטי היה סגנון שרווח בעולם עם המהפכה הקומוניסטית, והתגבש בארץ בשנות הארבעים והחמישים של המאה ה-20. זהו סגנון ריאליסטי מדויק ונוקב במסריו החברתיים, צמוד לחייהם של בני מעמד הפועלים וקורא למרי חברתי, והיה ביטוי אמנותי לכל מי שחשב את עצמו כחלק בלתי נפרד מעולם המהפכה הסוציאליסטית.

קבוצת אמנים צעירים בארץ, עירוניים וקיבוצניקים, התגבשה תחת השם "ריאליזם סוציאליסטי", אמנים שדגלו בערכים סוציאליסטיים וקומוניסטיים, התמקדו בנושאים חברתיים והתגייסו למען אידיאלים של שוויון וערכי עבודה. זוהי אמנות מגויסת לביטוי פניה של החברה הישראלית בשנותיה הראשונות של המדינה, הנרתמת למען מהפכה חברתית ולמען ההמונים, אמנים שראו את ייעודם באמנות הפונה אל העם כדי להנחיל ערכים של צדק חברתי והומניסטי. רעיונות הקבוצה בוטאו בריאליזם ישיר שתכליתו לחנך את הפועלים למודעות מעמדית, לחנך את ההמון לערכי שלום, אחווה ושוויון, ולעודד אותו לקראת הגשמה ויישום של ערכים סוציאליסטיים. האמנים הבולטים בקבוצה זו היו: מהקיבוץ - יוחנן סימון, מהעיר - משה גת.

יוחנן סימון, 1905 – 1976

יוחנן סימון נולד בברלין בשנת 1905. הוא למד באקדמיה לציור בפרנקפורט שם פגש את האקספרסיוניזם הגרמני, ובין השנים 1928-34 שהה בפריז וספג את סגנונות הציור הצרפתי. באמצע שנות השלושים מצא את עצמו מול הגל הגואה של הפאשיזם והנאציזם שהציף את אירופה, וב-1936 עלה ארצה. האידיאולוגיה החלוצית שלטה בתקופה זו, והוא הצטרף לקיבוץ גן שמואל. בקיבוץ התפתחה בו זהות סוציאליסטית פעילה, והוא החל לתרום למפעל השיתופי הקיבוצי מתוך הזדהות עם החברה שקלטה אותו. סימון הקדיש את אמנותו לאנשי הקיבוץ בעבודתם ובמנוחתם, וצייר את ההווה האנושית של הקיבוץ בתפארתו בלהט האופטימי של הסוציאליזם. סימון העריך את האמנים הדרום-אמריקניים והתרשם מציורי הקיר המגויסים לאידיאולוגיה הסוציאליסטית של דיגו ריברה. תפיסתו החברתית של ריברה הלמה את מגמת הריאליזם החברתי שהתגבשה בציור הישראלי באותה תקופה, כלומר ריאליזם שהשתמש באמצעים חופשיים כדי לבטא אידיאולוגיה חברתית, סגנון שלימים נקרא "ריאליזם סוציאליסטי".

ב- 1953 עזב את הקיבוץ ועבר לתל אביב, משם להרצליה פיתוח ולבסוף השתקע בכפר שמריהו. מאז שעזב את הקיבוץ יצא למסעות בעולם: ארצות הברית, אירופה, ובעיקר שהה תקופות ממושכות בדרום אמריקה. מסלול חייו של סימון והמקומות השונים שבהם גר בישראל ובחו"ל גרמו לשינויים בסגנונו האמנותי. יוחנן סימון נפטר בשנת 1976 בישראל.

ציורי הקיבוץ של יוחנן סימון

במשך שבע-עשרה שנים היה יוחנן סימון חבר קיבוץ, עובדה ביוגרפית שהייתה לה השפעה על מרכזיותו של הקיבוץ ביצירתו. אך הסיבה העיקרית לעיסוק הנרחב בהווי הקיבוץ, ובמיוחד בנושא המנוחה בקיבוץ, הייתה האפשרות להביע את האידיאלים החברתיים שבהם האמין באותה תקופה. באופטימיות של סוציאליסט מאמין הצליח סימון להציג ביצירותיו את מעשה ההתיישבות ואת העבודה החלוצית כצורת חיים אידיאלית, כגן עדן עלי אדמות. ביצירותיו מתוארים בני קיבוצים בריאים וחסונים, עמלים, חקלאים, פועלי תעשייה, שתילים זרעים וכדומה. אך נראה שהאמן היה מרותק דווקא לשעות הפנאי של בני הקיבוץ, שתוארו ביצירות המנוחה "שבת בקיבוץ", יצירות שבהן אנשי הקיבוץ מתורים כשהם נחים מעבודתם, מבליים בחיק משפחותיהם, ומציגים ערכים של חברה טהורה; אלה הערכים הסוציאליסטים שהאמן רצה להדגיש.

יוחנן סימון, שבת בקיבוץ, 1944, שמן על בד.

בתיאור מנוחת ה"שבת בקיבוץ" הדגיש סימון את הבילוי המשפחתי, למרות רעיון הלינה המשותפת שהיה בבסיסה של תפיסת ההתיישבות הקיבוצית של "השומר הצעיר". הפרדת הורים מילדיהם, על פי תפיסה זו, מטרתה לחזק את רעיון הקולקטיב לפיו האדם אינו אינדיבידואל אלא חלק מקבוצה. ההפרדה נועדה למקד את חברי הקבוצה בעבודה הקולקטיבית, ולמנוע קשר פיזי בין הורים לילדיהם מפני שזה גורם לפינוק יתר הקושר את ההורה לילד, מה שמפריע לעבודה ולמטרות החינוכיות של החברה העובדת.

הנושא

הורים וילדים בקיבוץ. סימון מתאר את שעתם של הילדים הפוגשים את הוריהם, ונהנים ממשפחתיות ומהשלווה שהיא מביאה עמה. ביצירה מתוארות חמש אימהות בחברת ילדיהן: בקדמת היצירה אם יושבת וילד בזרועותיה. לא רחוק ממנה אם היושבת מול בנה. במרכז היצירה אם ההולכת אחרי בנה ומחזיקה בידו. שתי אימהות נוספות המחזיקות בחיקן את ילדיהן מרוחקות יותר. לסצנת ההורים מצטרף אב המחזיק ביד בתו הקטנה (בצד ימין). עוד מתוארים קבוצת צעירים מתגודדים, ילדים משחקים או יושבים, ומשפחות נוספות.

אידיליה משפחתית

הסצנה בנויה על אינטימיות משפחתית, ועל רגע של פרטיות המסתגרת מפני הקולקטיב. בולטת מרכזיותה של המשפחה המאוחדת למרות הלינה המשותפת. הסצנה מתרכזת בתא המשפחתי: אימהות, אבהות, בילוי של זמן איכות בחיק המשפחה. האמן הצליח ללכוד את הפרטי (התא

המשפחתי) בתוך הציבורי (כל המשפחות). מספר הילדים רב ממספר המבוגרים, מה שמציג את הקיבוץ כמקום אידיאלי לגידול ילדים.

הרמוניה בין האדם לסביבתו

הילדים והוריהם מתוארים על רקע הנוף של הקיבוץ: שבילים, דשאים, עצים ובתים. האמן מתאר את המנוחה תוך הדגשת הסממנים היוצרים אווירה של הווי חיים ביישוב חקלאי. הסצנה מעוצבת כהרמוניה כללית בין האדם בקיבוץ לבין סביבתו הטבעית, הרמוניה הנוצרת מן הקשר והקירבה של האדם העובד לקרקע. הדמויות מפוזרות ברקע האידיאלי שבו ההרמוניה שולטת בין הדמויות לבין עצמן, בין הדמויות לסביבתן הטבעית ובין האדם לקיבוץ, כלומר החיים בקיבוץ הם אידיאליה של חברה טהורה.

המסר

ביצירה הדגיש סימון את המסר החברתי סוציאליסטי, ואת ערכי הקיבוץ כפי שנתפסו באותה העת. הוא חש מחויבות לרעיונות החברה הקיבוצית שבה חי ובהם האמין, ויצירותיו משרתות את האידיאלים האלה: הקיבוץ הוא חברה טובה, הוא מקום טוב לגידול ילדים ולחינוכם, האדם הוא חלק מהקולקטיב, בחברה השיתופית נחים ביחד ומנצלים את מנוחת השבת לבילוי בתא המשפחתי.

אמצעים אמנותיים המשרתים את המסר החברתי אידיאולוגי:

צבעוניות – ביצירה שולטים צבעי החום, הכתום והאדום, צבעי אדמה, המשרים אווירה של התיישבות עובדת הקשורה לאדמה. בניגוד לצבעים אלה יש את הכחול של החולצות, השמלות והמכנסיים, צבעוניות נאמנה ללבוש הישראלי ול"חולצה הכחולה" של השומר הצעיר.

עיצוב הדמויות - הדמויות נפחיות, מוצקות, ומקרינות כוח ושלווה. חלקן מונומנטליות, למשל דמות הגבר, המתואר ברוח האידיאליזציה והמגמה להציג את דמות הקיבוצניק כאיש צעיר, חסון ובריא. יש מיעוט בפרטי הפנים ואלו הקיימים הם סכמתיים, ויש בכך כדי לשרת את התפיסה העומדת בבסיס התנועה הקיבוצית: האדם הוא לא אינדיבידואל, ומה שחשוב הוא הקולקטיב.

תפיסת החלל – הנוף מזכיר את ציורי הנוף הצרפתיים. שדה הראייה הוא גדול וחודר לעומק עד לקו האופק המרוחק. המישור המרכזי ריק, ובצדדים הבתים והמשפחות. המישור הקדמי חושף מבט תקריב על האדמה והסלעים, כאשר צדי היצירה מתמזגים עם קווי האורך של העצים המתנשאים.

המישור האחורי מספק אינפורמציה נופית מרוחקת ויוצר מרחב אידיאלי. הקומפוזיציה מאוזנת. פיזור הדמויות במרחב הנופי יוצר איזון, אך כל קבוצה מהווה יחידה צורנית סגורה בפני עצמה.

מבחינה סגנונית: ריאליזם חברתי ישראלי. למרות זאת, ציור שעות הפנאי מקורו במסורת הפנאי של הבורגנות הצרפתית, שמתבטאת בציור האימפרסיוניסטי.

משה גת, נולד ב- 1935

משה גת הוא צייר ואמן חיתוכי עץ, שנולד בשכונת העוני ואדי סאליב בחיפה התחתית. ב- 1952 כשהיה בן 17, החל את לימודיו ב"בצלאל", וכבר מתחילת דרכו גילה כישרון ויכולת גבוהה ביותר בתחום הרישום והגרפיקה האמנותית, ושליטה בטכניקת חיתוכי עץ. במהלך לימודיו קיבל מלגה להשתלמות בחו"ל, בזכותה יצא לסיור לימודי ברחבי אירופה.

ב- 1954 סיים את לימודיו ב"בצלאל", שב לעיר הולדתו חיפה, החל את דרכו כצייר פעיל, והציג בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות רבות. כבר מראשית דרכו גברה התעניינותו באי-הצדק החברתי, שנמשכה בווריאציות שונות לאורך כל דרכו האמנותית. כבן פועלים שגדל בקרב אנשי עמל בשכונת עוני, גילה משה גת כושר התבוננות מעמיקה ואוהבת במציאות חייהם הקשים של פועלים הכורעים תחת נטל עבודתם הקשה, וצייר אותם בזמן עבודתם ומנוחתם. הוא הצטרף לקבוצת אמנים שהגדירו עצמם כריאליסטיים סוציאליסטיים, שיצאו במחאה חברתית נוקבת, והתמקד ביצירותיו באנשי עבודה חרושי קמטים ויודעי סבל הנאבקים על פרנסתם, כמחאה על תופעת אי-הצדק החברתי והסבל האנושי קיומי.

ב- 1958, במימון הקרן לתרבות אמריקה – ישראל נסע למקסיקו, שהייתה מוקד האמנות המהפכנית ומרכז לציורי קיר ריאליסטיים מונומנטליים בהיבט חינוכי המבוסס על הרעיונות הסוציאליסטיים. הוא למד אצל האמן המקסיקני סיקיירוס, שהיה קומוניסט פעיל וגדול ציירי הקיר בנושאים הסוציאליסטיים.

משה גת נשאר נאמן לדרכו ולנושא החברתי לאורך שנים רבות, וגם כאשר נשתנו התפיסות האמנותיות בחילופי הדורות הוא נשאר מקורי ולא נסחף אחר החידושים המודרניים. הנאמנות העמוקה והדבקות בדרכו ובנושאו באו לידי ביטוי בטכניקות מגוונות שבהן שלט שליטה מושלמת: רישום, טכניקות הדפס וציורי שמן, שבכולם העלה את הנושא החברתי והסבל האנושי.

משה גת - אמנות מגוייסת למען הרעיון החברתי

כמי שנולד וגדל בשכונת פועלים מוכת עוני בחיפה, שתושביה נאבקים על פרנסתם, הריאליזם החברתי היה דרך ביטוי טבעית ומובנת מאליה בעיני משה גת. הוא יצא לצייר בסביבתו הקרובה בחיפה ובסביבתה: שכונות, מעברות, בתי החרושת, ומקומות שבהם החיים זורמים תחת נטל קשיי היומיום.

כסוציאליסט אותנטי תיעד ביצירותיו את פועלי נמל חיפה, את פועלי בתי החרושת, את שכונותיה הססגוניות של חיפה התחתית ואת תושביה היהודים והערבים, ילדים וזקנים, וביניהם בני משפחתו הקרובים. הוא הנציח בציוריו אנשים קשי-יום הנאבקים על פת לחמם בעבודה פיזית קשה במפעל הפלדה בעכו, תופרות במפעל תפירה, רוכלים וילדי עוני, בריאליזם נוקב שביקש להעביר מסר סוציאליסטי, באמצעות אמנות מחאה הדורשת צדק ושוויון.

מתוך מודעות חברתית הוא הזדהה עם אנשי העמל, ויצא במסר אנושי הזועק מתוך יצירותיו כנגד עוולות החיים, נגד הערעור בערכים החברתיים ונגד הזלזול בחיי אדם, ומתוך תקווה לבנות עולם

צודק וטוב יותר, כשהאמנות היא כלי לתיקון חברתי. ההזדהות עם חייהם הקשים של הפועלים והדבקות ברעיון החברתי הם שאיפשרו לו לבטא את תמצית חייהם בצורות ובצבעים, לשלב בין נושא העבודה הקשה ובין העיצוב האמנותי שלה, בתיאור מלא-עוצמה של הוויית חייהם.

משה גת, תופרת, 1955, שמן על בד

הנושא

התופרת הגדולה בציור היא אמו של האמן, שהתפרנסה ממלאכת התפירה במפעל. האם התופרת היא דמות מרכזית, מונומנטלית, יושבת בתנוחה אצילית, ראשה מורכן מעט כלפי הבגד שהיא תופרת. מאחוריה ברקע שתי תופרות נוספות רכונות על מכונות התפירה, מקור פרנסתן של נשים רבות בתקופה זו, לאורך שעות עבודה רבות ובשכר זעום.

עיצוב דמות התופרת

האם כאשת עמל מתוארת בפשטות, עם המון אהבה ובריאליזם מדויק. בצורות מרוכזות ותמציתיות מצליח האמן לבטא בפניה ובכפות ידיה את כל עולמה, ויוצק לתוכן את תחושותיה ומצוקותיה המגלות עצב, כאב, סבל, דאגה, פחד ושחיקה, כאדם הנאבק על קיומו. הרצון העז לבטא את האמת האנושית נותן בידי האמן יכולת לחדור לנבכי עולמה הפנימי של דמות האם, ולגלות את צפונותיה בפרטי פנים וידיים מלאי הבעה ורגש. היא מוצגת כאישה קשת-יום, ששנים רבות של עבודה קשה הותירו את חותמן בתווי פניה בתלמים שקועים שהגורל חרץ בלחייה, בקמטי דאגה בין גבותיה, העיניים מלאות עוגמה ועצב, ושפתיה קמוצות וגוזרות שתיקה לבל יימלט הכאב. הידיים המאומצות למודות עבודה מפרכת, מבטאות בעוצמה רבה את הזעקה האנושית והמחאה כנגד העוול החברתי.

אמצעים אמנותיים המשרתים את המסר החברתי

הצבעוניות - היצירה כהה, ברובה בצבעי חום-שחור, כמעט מונוכרומטית, המחזקת את האווירה הקשה והמלנכולית שמשדרת התופרת, ומחזקת את העצב והמרירות שהם מנת חלקה. יש צמצום בשימוש בצבע לגווני חומים, ופה ושם צבעים כחולים-תכולים כנקודות אור. האור – יש ניגודי אור צל חריפים המבליטים ומדגישים את המסר החברתי. האור דרמטי, מדגיש חלקי גוף מסוימים, מכון את עיני הצופה אל הפנים והידיים, דרכם מעביר האמן את המשמעות האמיתית של קשיי החיים. כתמי האור הם מועטים, אך מלאי אופטימיות ותקווה. הקומפוזיציה מרכזית ודחוסה. האם תופסת את מלוא הבד כדמות מונומנטלית. הדחיסות של הקומפוזיציה מעידה על תנאי עבודה ירודים, ומוסיפה לתחושת המחנק והקדרות השולטת ביצירה. ריאליזם - זהו ריאליזם חברתי שאינו מייפה, אלא מבליט את המר והעז שבדמות האדם העמל בסיטואציה אנושית קיומית, במיזוג מופלא בין התוכן לצורה. מסר אוניברסלי - ההתעניינות של משה גת בגורל האדם העמל חידדה את סגנונו רב ההבעה המאציל על הדמות יופי והוד טרגי, ומנציח מצב קיום אנושי שהופך את החוויה הפרטית אישית שלו לחוויה אנושית אוניברסלית, התואמת מצבי קיום דומים בכל מקום בעולם.

מקורות השפעה על יצירתו של משה גת

חוויות אישיות - מקורותיו של משה גת הם בראש ובראשונה אישיים, הקשורים בתיאור ריאליסטי וחסר פשרות של רשמים, קשיים ואורח החיים שבו נולד וגדל, ואותם הוא מוסר כפי שהם וללא ייפוי. רעיונות סוציאליסטיים - בהיבט הרעיוני הושפע מתפיסות סוציאליסטיות של שנות החמישים של המאה ה-20, שקראו למרי אזרחי ולמאבק על זכויות שוויוניות ועל תנאי קיום שהאדם אינו נרמס בהם.

זרמים אירופאים - סיור הלימודים באירופה ניכר בריאליזם נוסח המאה ה-19, המתבטא בדיוק הפרטים הנמסרים כפי שהם במציאות, ובאמצעים האמנותיים המדגישים את העוול החברתי שבו שרויים אנשי העמל והפועלים. ההבעה רבת-העוצמה מקורה באקספרסיוניזם הגרמני, שאותו ספג מיעקב שטיינהרדט שהיה מורה שלו בבצלאל, ואליו נחשף במסגרת לימודיו באירופה.

אופקים חדשים

1964 - 1948

רקע היסטורי 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 בביינאלה. 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 ההפשטה

קבוצת "אופקים חדשים" חוללה פריצת דרך באמנות הישראלית, והובילה אותה לעבר מגמות הציור המופשט. התנועה שמה לה למטרה לתעל את שפת האמנות למגמות ההפשטה, 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 ההפשטה 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 הבד, מה שיוצר אווירה מופנמת ואינטימית. זהו שילוב של קליטה מבחוח – מהטבע – והשתפכות רגשית פנימית על הבד, 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, ובבנתה 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 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 וחיקוי 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, הצייר מצייר על הגג, 1938, עיפרון ואקוורל על נייר

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 והכנ 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 שמשיה 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 הירבה להשתמש במוטיב החלון, המהווה מעין מסגרת שמבדדה 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 ממצגת ומשטיחה את כל המערך. זריצקי, שהתנגד לדימויים ולסמלים באמנות הישראלית, הציג את הישראליות שלו על ידי האור.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: חלוקה לשלושה מפלסים הנראים במבט מלמעלה. התמונה 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 המיתאב 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

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 בראשיתי, 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.

ההפשטה המלאה: ציורי השמן של "יחיעם" מסמנים נקודת ציון חשובה לקראת ההפשטה המלאה ביצירתו של זריצקי. ביצירותיו הקודמות קיים בביורו 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 ציורי 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. זוויית 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 ניחים 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 האישיות 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.

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.

אריה ארוך, רחוב אגריפס, 1964, טכניקה מעורבת על לוח עץ

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 - היצירה היא בעצם שילוב של רדי-מייד וציור מופשט. 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 לציור מקום - רחוב בירושלים. אבל השם "אגריפס" הופך אותו למקום הנושא

זהות ומשמעות המעלים זיכרון מן ההיסטוריה. אגריפס היה מלך בירושלים בשנים 41-42 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.

החזרה לדימוי הפיגורטיבי ולאובייקט

בשנות השישים ירדו מגדולתן קבוצות ותיקות ועלו קבוצות חדשות. העשור עמד בסימן של שינויי סגנון ומרידות בממסד האמנותי. הייתה פתיחות גדולה בקרב האמנים להשפעות חוץ, שהבולטת שבהן הייתה השפעתה של אמנות הפופ האמריקני. ההשפעה הצטמצמה לאמצעי ההבעה בתחום הצורני, ואילו בתחומים אחרים התגבש ציור שהיה ישראלי בצבעים, בתכנים וברגישויות מקומיות, וסגנונות החוץ תורגמו למציאות הישראלית.

החזרה אל הציור הפיגורטיבי

במקביל למתרחש בעולם ובמיוחד באמנות הפופ באמריקה, החל מאמצע שנות השישים חזרו הציירים הישראליים אל הציור הפיגורטיבי. החזרה לא הייתה מיידית – היה צריך להילחם בסגנון המופשט הלירי, שאותו ביסס זריצקי, ובהשפעותיו. המופשט ששלט בארץ עד אמצע שנות השישים הלך וגווע לאטו, כשהוא משאיר אחריו סימני היכר שאפשר לזהותם עוד זמן ממושך לאחר השינויים שחלו באמנות הישראלית.

התפנית המלאה החלה עם הקמת קבוצת " +10 " בהנהגת האמן רפי לביא, שחיפשה דרכים חדשות להציג את "הציור המעניין" בכושר ההמצאה וההפתעה, ולא דווקא במיומנות הציור. כך הוליד העשור השישי אמנות ישראלית שבה שני כוחות שהשפיעו על סביבתם וזירזו את קצב השינויים שנדרשו בתקופתם: רפי לביא, שפעל בתוך מסגרת " +10 ", היה הרוח החיה והקובעת בתערוכות הקבוצה. יגאל תומרקין, שפעל מחוץ למסגרת הקבוצה, אינו מזהה עמה אך השפיע עליה מאוד.

יגאל תומרקין, נולד ב- 1933

תומרקין נולד בגרמניה לאב גרמני נוצרי, שחקן ובמאי תיאטרון, ולאם יהודייה. הוא עלה לארץ עם אמו בגיל שנתיים, כאשר זהותו וקיומו של האב הוסתרו ממנו, והתגורר עם האם ואב חורג. קיבל חינוך בבתי-ספר חילוניים ודתיים, ולאחר סיום לימודיו התגייס לחיל הים ושירת על אונייה.

בראשית שנות החמישים נסע תומרקין לגרמניה לפגוש לראשונה את אביו הביולוגי, ונוצרה מערכת יחסים מורכבת ביניהם. האב ייצג את ערכי התרבות הגרמנית שאותה העריך תומרקין, אך היחסים ביניהם הסתיימו בסכסוך על רקע היחס העוין של האב כלפי היהודים. תומרקין נשאר בגרמניה ולמד פיסול ועיצוב תפאורות לתיאטרון, ועיצב תפאורות לתיאטרון של ברטולד ברכט. ברכט השפיע עליו מאוד, והיווה דמות מרכזית ומשמעותית בחינוכו האמנותי.

ב- 1956 חזר תומרקין ארצה וגילה את אהבתו לגרמנות ולשיירי טכנולוגיה, שבהם הוא רואה חפצים החושפים סיפורים חברתיים והיסטוריים ומספרים אותם, וגילה עניין רב בפסלי המתכת. בין השנים 1957-8 הסתובב תומרקין בגרמניה, בהולנד ובפריז, למד את החידושים באמנות המערבית וספג השפעות שונות. בפריז הוא נפגש עם כמה מהאמנים הבולטים של האמנות המודרנית וביניהם טריסטיאן צארה, מראשי תנועת הדאדא, ועם חברי קבוצת ה"ריאליזם החדש", ששילבו בעבודותיהם כלים מחיי היומיום עם יציקות שונות.

ב- 1962 יצא תומרקין לארצות הברית, והחל להתעסק יותר בציור. ציוריו מתקופה זו מזכירים את עבודותיו של רוברט ראושנברג, אמן הפופ האמריקני. במהלך השנים הציג בתערוכות רבות בארץ ובחו"ל, כאשר ביצירותיו הוא ממזג את כל מה שספג-שילוב של כלים וגרמנות עם עבודות יצוקות, שילוב של "ציור פעולה" עם חפצים מהיומיום בהשפעת ראושנברג, מיחזור של חפצים חסרי ערך ליצירת אמנות אסתטית, שילוב של ציור עם קומפוזיציות פיסוליות.

מאפייני יצירתו של תומרקין

תומרקין אינו משתייך לאסכולה מסוימת, והוא אמן ייחודי ואינדיבידואליסטי. הוא מעורב מאוד במה שנעשה בארץ, ומגיב על הנעשה בקיצוניות מתוך זעקת כאב, כמו נביא זעם. הניכור שחש כלפי המסורת היהודית, והזדהותו העמוקה עם ערכי התרבות הגרמנית, עמדו בקונפליקט לזהותו הישראלית. קונפליקט זה היה הכוח שהניע את יצירתו. הוא חש מפוצל מסביבתו

ומפוצל בתוך עצמו, וכתב: "להיות אזרח הארץ ולתעב את מרבית תושביה ויחד עם זאת להיות קשור בכל נימי נופיה ואורה. איני חש יהודי ואני בכל זאת מכאן. אינני משם. בגרמניה אין לי קשר לאדם, לנוף, לארץ. ובכל זאת רוב רובה של תרבותי היא משם, לא מכאן. מאין באתי, מאימי היהודייה? לאן אגלה, אל אבי הגרמני? ואני מחופי הים התיכון".

העיסוק בערכים תרבותיים וערכים צורניים הוא מרכיב נוסף ביצירתו. בולט אצלו הדיאלוג בין היפה ובין המכוער, בין התרבותי ובין היצרי. הוא יוצר קישור בין אמן וחברה – טיפול במצבו של האדם וביחסו למצבה של האומה שאליה הוא שייך, תוך שימוש בחומרים זניחים, קשים, נמוכים – העוברים תהליך של האלהה ואצילות באמצעות מגע יד האמן.

תומרקין הוא אמן אקזיסטנציאליסט, חסר סבלנות וסובלנות, ופוליטי מאוד. מבחינת האמנות הוא זקוק לחומריות ממשית כבדה. עבודותיו החומריות מוטענות מאוד בהפשטה של מחשבות, עד שלא ניתן להפריד בין תוכן לצורה, בין רעיון לחומר, בין נפש לאינטלקט. עבודתו מלווה בעושר של אסוציאציות וחוויות, ותמיד ניכרת בה האקספרסיה טורדת המנוחה של עסק לא גמור, בוטה, גס ויצרי, לעיתים פרובוקטיבי, ביקורתי ודרמטי. במהלך שנות יצירתו עבר סגנונו שינויים והשפעות, ביניהם: דאדא, סוריאליזם, פופ ארט, מינימאליזם ועבודות אדמה, אך ביסודו הוא נשאר אקספרסיוניסט ורומנטיקן המאמין שרחשי לבו. רגשותיו וקרביו הם חומר גלם לגיטימי באמנות, וסמל לאמן המודרני העושה ככל העולה על רוחו.

יגאל תומרקין. הוא הלך בשדות, 1967, ברונזה.

בסוף שנות השישים ובראשית שנות השבעים הביע תומרקין באופן בוטה את דעתו על התגברות אופייה המיליטנטי של החברה בישראלית בעקבות מלחמת ששת הימים. הוא יצר פסלים יצוקים של דמויות אדם מעוותות, שאליהן הצמיד גרוטאות של כלי נשק. זו הייתה מחאה נגד מיתוס הגבורה הישראלי, ונגד החברה ששולחת את בניה למלחמה. היצירה נעשתה אחרי מלחמת ששת הימים, אחרי הניצחון המוחץ על האויב, ניצחון שגרם לביטחון העצמי המופרז של הפרט ושל צה"ל. תומרקין פוגע בתפיסה זו ומזעזע אותה.

מקור ההשראה לשם היצירה

השם "הוא הלך בשדות" מתייחס לספר בשם זה שכתב משה שמיר בשנת 1947. אורי, גיבור הספר, מוצג כלוחם שמת למען מטרה קדושה, למען המדינה. אורי מוצג כסמל למסירות ללא גבולות, כאידיאל השלמות והגבורה. אורי הוא בעצם גיבור לאומי, שנלחם על ארץ-ישראל והקריב את עצמו למען המולדת. באותה תקופה העריצו את הגיבורים האלה – אידיאליזציה.

הדמות המושלמת הופכת בידי תומרקין לדמות מזעזעת. האמן ניפץ את מיתוס הגיבור הלאומי המושלם ואת כל מה שחשבנו על גבורה ומלחמה, ועל דברים שנחשבו למקודשים על חיילים ועל מלחמה. תומרקין מציג בפסל את הגיבור כקורבן שווא.

הדעה הרווחת הייתה שאנחנו תמיד צודקים ואיננו אשמים במלחמות כי היינו מותקפים וחייבים לצאת

למלחמה. רק במלחמת שלום הגליל (1982) החלו לחשוב שאולי המלחמה איננה דבר מקודש. אבל תומרקין הסב את תשומת לב הציבור לרעיון הזה כבר בשנת 1967 . המצב שרק היום אנו מודעים לו היה כבר אז רעיון מגובש אצל תומרקין.

תוכן היצירה

החייל הישראלי, הגיבור המושלם, הופך לחייל פצוע. הוא קורבן והוא גם מאיים ותוקפני. החייל מוצג כערמה של חלקי גוף קרועים ומעורבים בחלקי מתכות וכלי נשק. לראשו גבס לבן, הלשון יוצאת מפיו, מכנסיו מופשלים וחושפים את איבר מינו, והוא מרכיב משקפיים של עיוור.

עמדתו של האמן

תומרקין מוחה כנגד המלחמה וזוועותיה, הוא יוצא נגד החברה ששולחת את בניה להילחם, ולאחר מותם הופכת אותם לגיבורים. הוא שובר את המיתוס של החייל המנצח היפה והטוב, ומציג את החייל באופן דו משמעי: כקורבן של המלחמה עם התוצאות ההרסניות שלה, וכדמות מאיימת ותוקפנית משום שהחיילים היוצאים למלחמה הופכים להיות לא אנושיים ותוקפניים. אופן התיאור בפסל מתאים למסר הכפול הזה.

אמצעים אמנותיים להבעת המסר

- מצד אחד החייל מוצג כקורבן של המלחמה על כל זוועותיה, ומצד אחר הוא מוצג כמאיים וכתוקפן: לא ברור אם חלקי המתכות המרכיבים את גופו חודרים אליו או יוצאים ממנו, כלומר, מצד אחד הוא מוצג כקורבן המלחמה עם איברי גוף מרוסקים, קרועים ומלאים בחלקי מתכות וכלי נשק עד שאפשר לראות את איבריו הפנימיים והוא חסר ידיים. מצד אחר, חלקי המתכות וכלי הנשק שבגופו מציגים אותו כמכונת הרג, כמכונת ירייה מהלכת, כדמות תוקפנית ומאיימת.
- הוא מוציא לשון אל הצופה כמו מאיים עליו, אבל זוהי גם חריצת לשון כנגד החברה ששלחה אותו אל המלחמה שבה הוא הנהרג אבל גם ההורג.
- המכנסיים שלו מופשלים וחושפים את איבר מינו. זה יוצר הרגשה של איום, אבל הוא גם פגוע, כמו חייל שתפסו אותו בלי מכנסיים. זוהי הצגת מוות בצורה הבזויה ביותר, כך הוא חושף את האמת על זוועות המלחמה במערומיה.
- הצבעים: שחור, אדום ולבן. הצבע האדום נותן הרגשה שהחייל מדמם. הצבע השחור מזכיר את צבע הפחם, ונותן הרגשה שהדמות נשרפה למוות. הגבס הלבן שבראשו מסמל חבישה, ניסיון לאיחוי ולריפוי. כל אלה מדגישים את גודל הזוועה של תוצאות המלחמה, שבה החייל הוא לא רק הקורבן אלא גם הורג ומשחית.
- החייל מרכיב משקפי עיוור כתוצאה מפגיעה במלחמה, אבל גם כדי להראות את החייל הישראלי המגיש את עצמו לאומה כמו עיוור כי הוא לא רואה את האמת.

דמות החייל

דמות החייל של תומרקין היא דמות בזויה ונלעגת. זהו לעג לפולחן הכוח הישראלי, ויציאה נגד שליחת הבנים למלחמה, שהאמן מנסה להראות את התוצאות ההרסניות שלה. החיילים היוצאים למלחמה הופכים להיות לא אנושיים ותוקפניים, ובאותה העת הם גם קורבנותיה. בניגוד למוות של אורי בספר הוא הלך בשדות, תומרקין מציג מוות משפיל, נלעג ובזוי, מתאר את דמות הכובש המביא על עצמו את המוות. המיתוס של החייל הגיבור, היפה והטוב מתנפץ אל מול דמות החייל של תומרקין, שמוצג בצורה החשופה ביותר, המעוררת רחמים. הוא אינו מוצג כגיבור המושלם.

טכניקה וחומרים

יציקת ברונזה ורדי מייד.

תומרקין צירף חלקים של מתכות מוכנות כמו קסדה, קני רובים וחלקים תעשייתיים, יצק אותם בברונזה, הוסיף צבע ויצר מהם דבר חדש. החפצים עוברים שינוי בתפקיד, בצבע ובהקשר שלהם. את החפצים שהוא בחר הוא התאים לנושא.

הטכניקה והחומרים משרתים את הרעיון ואת המסר. תומרקין בונה את דמות החייל שהוא גם לוחם וגם קורבן, באמצעות חיבור של כלי מלחמה בתוספת מתכת קרועה וצבעים בעלי משמעות של זוועות המלחמה: אדום - דם, גבס לבן - חבישה. באמצעות החומרים הוא מדגיש את זוועות המלחמה ויוצא נגדן, ומתריס כנגד החברה ששולחת את בניה למלחמה. החומרים מציגים את החייל המנצח והיפה באופן בזוי; הוא בו בזמן גם קורבן וגם תוקפן.

יגאל תומרקין, פרומתיאוס, 1968-9, ברזל וברונזה.

הפסל יצוק מארד ומשלב חלקים מכלי עבודה, כלי נשק ומכונות, ביחד עם מסכה וחלקי גוף שנוצקו בתבניות שעוצבו על גופו של האמן, מה שמאפשר לאמן להעביר מסר אישי אוטוביוגרפי. יצירה זו עמוסה בתכנים איקונוגרפיים המתבססים על מקורות ספרותיים ומקורות חזותיים מתולדות האמנות, שאותם שילב האמן עם תכנים אוטוביוגרפיים ההופכים את היצירה לדיוקן עצמי שלו.

תוכן היצירה - היצירה מורכבת משלושה חלקים:

א. מסגרת גיאומטרית מלבנית דמוית ארגז חלול, צבועה באדום, המזכירה פיגומים דמויי שער המשמש כמתלה של הגוף שעליו. למסגרת יש מספר משמעויות: מבנה דמוי מסגרת המרמז על בדידות האמן, או מבנה המסמל ארון קבורה שבו האמן נמצא, המציג את האמן החי המת. ייתכן שיש כאן רמז לשער, שעל פי המסורת היהודית משמש כשער לשמים ושמור לצדיקים. צורתה הגיאומטרית של המסגרת מקשרת את האמן למופשט הגיאומטרי, ומציגה אותו כמקושר לאמנות המודרנית המערבית, וכמייצג אותה.

ב. הגוף התלוי בחלק העליון, יד וראש קשורים בשרשראות אל המסגרת. בגוף נעוצים כלי נשק וכלי עבודה שונים. הראש עשוי מיציקת גוף שעשה תומרקין על עצמו, והפנים עטויי מסכה שיצק על פניו. אלה מעניקים ליצירה אופי של יצירה בעלת מסרים אישיים - דיוקן עצמי.

המסכה עשויה כמסכת מוות – העיניים עצמות, הפה פתוח והשרירים רפויים, שיטה ששימשה את האמנות הרומית בדיוקנים שנועדו לצורכי הנצחה. זוהי מסכה ריאליסטית מעצם היותה יצוקה על פני אדם חי, אך העיניים העצמות מלמדות שמדובר באדם שכבר אינו בין החיים. בהיבט הזה שוב עולה המסר של האמן המת החי.

הדמות התלויה מעלה שני מוטיבים הקשורים זה בזה, ובולטים ביצירתו של תומרקין: מוטיב "הצליבה" ומוטיב ה"בשרים התלויים", המכונים גם "השור השחוט".

השור השחוט: החיה המבותרת התלויה בפסוק גלילים על מוט היא מטפורה טרגית שאמנים רבים מתולדות האמנות השתמשו בה כדי לבטא את רעיון הסבל והקורבן: האדם כקורבן והאמן כקורבן. החיה התלויה יוצרת צורה של צלב, ולכן נעשה בה שימוש כאלגוריה דתית למעשה הצליבה. מוטיב הצליבה הוא אחד המרכזיים ביצירת תומרקין, ובאמצעותו הוא מבטא הזדהות עמוקה עם הנוצרי הצלוב, וכקורבן שהחברה לא מבינה אותו.

משמעות הדמות התלויה: הדמות התלויה בפסל של תומרקין מקפלת בתוכה את המשמעויות השונות של השור השחוט, במובן של סבל והקרבה אישית של האמן. הדבר מתחזק ביציקות שנעשו על גופו ובמסכת המוות שיצק על פניו, המעניקות ליצירה היבט אישי ייחודי. הדמות התלויה של תומרקין סובלת סבל פיזי ונפשי. פיה פעור, גופה מבותר בכלי מתכת וכלי נשק שונים. הברזלים שעל ראשה מזכירים את זר הקוצים – אחד הסמלים של ישו המקריב עצמו למען האנושות, ונועד להעצים את סבלו הפיזי.

הדמות התלויה, כמו השור השחוט, מייצגת את האמן היוצר כקורבן סובל. היד מורמת למעלה, גדולה ופתוחה, מביעה מסרים אישיים ואוניברסליים: היא מסמלת את האמן היוצר, ומזכירה את ידו של ישו בציור הצליבה של גרינוולד - יד מעוותת המביעה את תמצית הסבל האנושי. היד מביעה מחווה של זעקת אדם כואב, והופכת לסמל של האמן היוצר שהוא קורבן של החברה. היד הניצבת והפתוחה מסמלת את הקומפוזיציה גם כיד זיכרון.

ג. חלק מהגוף מונח על הרצפה. חלק זה עשוי מברזל קרוע בצירוף גלגלי שיניים וחלקי ברזל שונים, הצבועים בחלקם הפנימי באדום. חלק זה מייצג את הצד ה"נשי" של תומרקין: הצורה מזכירה גוף נשי, היא מעוגלת, אופקית, רוחבית, צמודה לקרקע כאילו נקרעה מהגוף התלוי. מחוברים אליה אלמנטים מחודדים, והגוף מונח באלכסון ויוצא מתוך המסגרת.

שם היצירה

תומרקין השתמש בדמותו של פרומתאוס כדי ליצור דיוקן עצמי שיש בו היבט אוטוביוגרפי, והשם "פרומתאוס" הוא מפתח להבנת היצירה.

פרומתאוס הוא דמות מהמיתולוגיה היוונית, אל המלאכה שסגדו לו נפחים וקדרים. משמעות שמו היא מחשבה תחילה, והשם מרמז על פיקחות וחכמה יוצאי דופן. על פי המיתוס השתמש פרומתאוס בחוכמתו כדי לסייע לבני אנוש: הוא הטעה והערים על האלים בעניין הקרבת קורבנות, וגנב את האש

מהאולימפוס לטובת בני האדם. על הפשעים הללו כנגד האלוהות הוא נענש באופן אכזרי: זאוס ציווה לכבול אותו בשרשראות, ומידי יום ביומו הגיע עיט כדי לאכול שוב ושוב את הכבד שלו, שצמח בכל פעם מחדש.

תומרקין מזדהה עם דמותו של פרומתאוס בכמה מובנים:

פרומתאוס הפך להיות לסמל המרדנות ההרואית כנגד הכוחות העליונים, וסמל למרד בנורמות הכובלות את חירות הרוח. פעולתו הנועזת כנגד האלים כרוכה בסבל וייסורים, והוא מוצג כקורבן המשלם מחיר כבד על מעשיו לטובת האנושות. תומרקין מציג עצמו כקורבן המשלם מחיר כבד על מרדנותו ביהדות, ועל זלזול בנורמות ובמוסכמות. תומרקין חש כי באמצעות הסבל והייסורים הוא מגיע לשלמות מוסרית, שהודות לה הוא מסוגל להביא לקץ השלטון השרירותי של האל, או של הנורמות הכובלות, ובכך להביא חירות וישועה לאנושות.

פרומתאוס הוא אל הקדרים והנפחים, וכיוצאן של האמנויות הוא מביא את התרבות והקדמה אל בני האדם. הוא האמן היוצר, ושמו מקושר עם בריאתם של יצורים חיים הלוקח לעצמו את תפקיד האלוהות, ועל כך נענש באכזריות. במובן הזה תומרקין מוצג כאמן העובד בברזל וכיוצר המייצג תרבות. האמן הוא לוחם הפועל בחברה השרויה בדרך קבע בסכנה ונאבקת על קיומה. לאמן יש תפקיד חברתי שעליו למלא, אך החברה מפגינה כלפיו קוצר רוח, ומשום כך הוא חש כי הוא נענש על לא עוול בכפיו. הוא חש שכדי ליצור קשר עם הקהל הוא מקריב את עצמו שוב ושוב כקדוש מעונה הנענש שלא בצדק.

פרומתאוס גנב את האש מהאולימפוס והעניק אותה לבני האדם, ומשום כך נתפס כמביא את הקידמה לאנושות, את הגחלת יקרת הערך לרוח ולתרבות, במחיר של הקרבה עצמית. כך תומרקין מציג עצמו כקורבן המנהל מאבק רוחני המאפשר לו לגבור על היצר החייתי והיצרי שבטבע האנושי, ולהוביל את עצמו ואת החברה לעבר האור של הקידמה והאינטלקט של התרבות המערבית שאותה העריץ. תומרקין ראה עצמו כמייצג של ערכי התרבות המערבית.

מקורות השפעה והשראה

ביצירה זו מקורות השפעה והשראה רבים, שונים ומגוונים. חלקם אוטוביוגרפיים וחלקם מתבססים על ידע מתולדות האמנות. תומרקין העלה ביצירה זו מסרים ורעיונות אישיים כאלגוריות המעניקות פירוש חדש למוטיבים איקונוגרפיים עתיקים, מסורתיים, חזותיים וספרותיים.

השור השחוט

מבוסס על איקונוגרפיות חזותיות של אמני מופת ועל יצירות של אמנים מודרניים. מוטיב הדמות התלויה כשור שחוט מוביל את תומרקין בנתיב הייסורים של אמנים רבים שתיארו אותו ביצירותיהם. המקור החזותי הוא ביצירה של רמברנדט, אמן הולנדי מן המאה ה-17, ובעקבותיו ביצירות של אמנים מודרניים: פרנסיס בייקון הבריטי, ואמני "אסכולת פריז"- חיים סוטין ומארק שאגאל, ועוד. כל אמן יצק לתוך המוטיב של החיה התלויה תוכן אישי ייחודי, ולכן היא הופכת למעין דיוקן אישי ואמצעי להעברת מסרים אישיים.

רמברנדט, שחווה אסונות אישיים טרגיים (מות ילדיו, אשתו, אמו, וירידה במעמדו כאמן), מביע מסר פסימי ביחסו של האל אל בני האדם, וייסורי האדם בעיניו הם עונש שנגזר עליו משמים. לכן הסבל הופך לקורבן כפרה על חטא, המיוצג בתיאור השור השחוט.

שאגאל צייר את "שור פשוט עור" כמחווה לזכרון של הקהילות היהודיות שנטבחו בפוגרומים שהתחוללו ברוסיה. אמנים מודרניים אחרים התמקדו בעיקר במובן החילוני כמשל על-זמני על סבלו של האדם. תומרקין מיזג את המוטיב החילוני עם המוטיב הנוצרי, ויצר משמעות כפולה המסמלת בו זמנית את ייסוריו כאמן יוצר ואת גורלו כיהודי נרדף. החיה השחווה התלויה של תומרקין משמשת כאלגוריה אוטוביוגרפית על ייסוריו של האמן וכסמל להתנהגות לא אנושית שאותה חווה כילד יהודי שנולד בגרמניה הנאצית, ועוד בילדותו הפך לקורבן של רדיפות אנטישמיות. המיזוג בין משמעויות אוטוביוגרפיות לבין הסמליות האוניברסלית מייצג את תפיסתו של תומרקין את ייעודו כאמן יהודי ומודרני.

הצליבה

מוטיב שמקורו בברית החדשה ובתיאורים חזותיים ביצירות אמנות מתקופות שונות. תומרקין מזכיר במיוחד את "הצליבה" ממזבח אייזנהיים של גרינוולד, אמן הרנסנס הגרמני, תיאור אקספרסיבי רגשי ואישי, של מעשה הצליבה המתואר בעוצמה רגשית דתית. ידיו של ישו ביצירה של גרינוולד מעוותות מכאב, ומשפיעות כהד ביצירתו של תומרקין.

אמן גרמני אחר שהשפעתו ניכרת על היצירה הוא אלברכט דירר, שצייר את דיוקנו העצמי בדמותו של ישו. דיוקן זה התפרש כוידוי של דירר, שהיה מודע לכך ששאיפתו ליצור אמנות שתגלם שלמות אלוהית נועדה לכישלון, וכי הרמוניה מושלמת נוסח הבריאה האלוהית היא מעבר להישג ידו של האמן. תומרקין השתמש בדגם זה בתיאור הדמות התלויה רק בחלק העליון של הגוף, ובאופן זה העניק לדיוקנו העצמי פרשנות נוספת – רצונו להגיע לשלמות אמנותית אלוהית, והתובנה שזה בלתי אפשרי גורמת לאמן ייסורי תופת.

העיסוק בנושא הצליבה וההזדהות עמו בא מהיכרות עם האמנות הנוצרית הביזנטית, משהייה ממושכת בקרבת הקתדרלות באירופה, ומההיכרות עם האמנות המודרנית המעניקה לצליבה המסורתית תפיסות ורעיונות חדשים. ההתעניינות של תומרקין בנושא הצליבה החלה בשלב מוקדם, עוד בשירות הצבאי כאשר שירת ליד מנזר צלבני.

מסכת מוות

שילוב של מסכת מוות ביצירה מושפע מהאמנות הרומית. המסכה נוצקה בשעווה על פני המת, וממנה יצקו בזהב מסכה שנועדה להנציח את המת. זוהי טכניקה עתיקה שתומרקין נדרש לה כדי להגביר את רעיון המוות, ולתת משנה תוקף לרעיון של האמן "המת החי".

מוטיב הקורבן

מוטיב הקורבן, השור השחוט, מכיל משמעות סמלית ששורשיה נעוצים בפולחן הקדום של קורבנות אדם, במטרה לרצות את האל. סיפור עקידת יצחק שם קץ לקורבנות אדם, והשה שהחליף את יצחק הוא המועלה לקורבן, כלומר, פולחן השחיטה של בעל חיים החליף את קורבנות האדם, המכונה במקרא פולחן תועבה. מושג ההקרבה האישית למען מטרה נעלה הוא בבסיס הסיפור על פרומתאוס, והגאולה האישית באמצעות הקורבן המטהר חטאים תופס מקום חשוב בתפיסת הישועה הנוצרית. ישו הקריב את עצמו למען האנושות, והביא לטיהורה בדמו ובבשרו. רעיון ההקרבה התגלגל ליצירות האמנות כאלגוריה לקורבן הנדרש מהאמן, ולייסורים הקשורים ביצירה האמנותית. תומרקין מיזג בין המיתוסים השונים: צליבת ישו, ייסורי פרומתאוס ועקידת יצחק.

מקורות השפעה סגנוניים

תומרקין שילב ביצירה מקורות השפעה סגנוניים שונים, מודרניים לצד מסורתיים: האסמבלאז' מושפע מאמנות הדאדא ומאמנות הפופ האמריקני בעיקר של האמן ראושנברג, האקספרסיוניזם מושפע מהאמנות הגרמנית, הצורה הגיאומטרית של המסגרת מושפעת מהמופשט הגיאומטרי, שילוב של כלים שונים ביציקה מושפע מה"ריאליזם החדש" הצרפתי, ומסכות המוות מושפעות מהאמנות הרומית העתיקה.

החלק האקספרסיבי ביותר ביצירה הוא הגוף התלוי, הבנוי מאלכסונים חזקים, והעובדה שהוא תלוי באוויר כמו גוף קטוע מגבירה את עוצמתו. הגוף הקרוע מוסיף ממד אקספרסיבי ליצירה, ואפשר להשוותו ל"ציור הפעולה" בפיסול. זהו אסמבלאז' המשלב מאסה של חומר מתכתי עם קווים דקים של שרשרת תלויה בחלל. הפסל משמר את הניגודים ומעמת ביניהם: בין הגוף האנושי והצורות האורגניות לבין התבנית ההנדסית של המסגרת, בין המכונות וכלי הנשק כאובייקטים פיגורטיביים מציאותיים לבין ההפשטה הגיאומטרית.

הטכניקה

אסמבלאז', פיסול המשלב חפצים יצוקים בתבניות גוף של האמן. לדברי תומרקין: "חומר נפלא. החומר מאבד את הפונקציה המקורית, המקלע אינו יורה. נוצרת מציאות חדשה... אני לוקח חצי גוף עליון ותחתון, וממלא אותם ביציקות של מכונות וכלי נשק." השימוש בכלי נשק כחומר פיסולי מבטא את מחאתו נגד המדינה ונגד המלחמה בכלל.

אמנות מושגית

משנות השבעים ואילך

כמו בתחומים אחרים בחברה הישראלית בשנות השבעים של המאה ה-20, גם באמנות התחיל להסתמן שבר אחרי מלחמת ששת הימים. הסיבות לכך נעוצות בשינויים המהותיים שעברה המדינה מצד אחד, ומצד אחר הכיוונים החדשים שאליהם הוליכה שפת האמנות.

מבחינה מדינית שנות השבעים היו שנים של שבר ושינוי, שהחל ממלחמת ששת הימים ונמשך עד מלחמת לבנון הראשונה, תקופה שבה היו שלוש מלחמות שעוררו תגובות שונות זו מזו. חגיגת הניצחון והאופוריה סביב מלחמת ששת הימים ב-1967, ליקוק פצעי המלחמה ששמטה את האדמה מתחת לרגלי החברה הישראלית ביום כיפור 1973 ועד מלחמת לבנון השנייה במחלוקת ב-1982. בשנים אלו התחדדו המונחים "מחדל", "מחאה", "מהפך" שלא היו בשימוש המילון הפוליטי עד אז, והפכו בתחילת העשור למושגים שגורים בפי כול.

מבחינת אמנותית שנות השבעים מסמנות שינויים מרחיקי לכת בתפיסה האמנותית, עם הופעת האמנות המושגית שצמחה באמריקה. התפיסה המושגית הדגישה את ה"רעיון" שהוא מהותה האמיתית של יצירת האמנות, ולא באופן שהיא נעשית בפועל. המסקנה הייתה שיש להתמקד ב"מושג" או ב"רעיון", הפונה אל המוח והמחשבה ומעביר את הדגש מהאמנות המסורתית המקובלת, כמו תמונות או פסלים, לתהליך של חשיבה – פנייה למוחו של הצופה במקום לעיניו או לרגשותיו.

על רקע התהפוכות בחברה ובאמנות צמחה האמנות המושגית בשנות השבעים בישראל בקשר הדוק עם הפוליטיקה. האובייקט האמנותי המסורתי בצורת ציור או פיסול הלך ואיבד את ההגמוניה שלו, והאמנות מצאה את עצמה עוסקת בתכנים פוליטיים ואישיים. הקונספט הרחיב את שפת האמנות, שקיבלה איכויות חדשות רב-תחומיות, שכללו אמצעי ייצוג בצילום, מיצג, מיצב ועבודות וידאו. הדחייה של אמצעי האמנות המסורתיים לטובת אמנות מושגית המשתמשת בגוף, בשפה, בצילום ובחומרי היומיום פתחה בפני האמנים הישראליים דרך רב-תחומית לחשוף ולהציג שאלות מהותיות, כאשר כל אחת מדרכי הביטוי החדשות מיוצגת בתרגום אישי-ישראלי הטעון במשמעויות פוליטיות, חברתיות ואישיות. ההתייחסות הפוליטית אינה מצטמצמת רק לנושאים פוליטיים מדיניים, אלא גם לנושאי החברה, התרבות והאקולוגיה, וליחסים שבין האמנות והאמנים לבין ממסד האמנות, המיוצג על ידי גלריות ומוזיאונים.

אמנות שנות השבעים בדקה באופן מושגי את גבולות השפה האמנותית ממש, כפי שבדקה את גבולות הארץ דרך עבודות שעסקו במפות, בגיאוגרפיה, בסימון טריטוריה, באדמה וכדומה, ובאותם כלים חשפו לבטים בכל הנוגע לזהות אישית ואמנותית. האמנים בתחומים השונים ביקשו להרחיב את שפת האמנות ולבדוק כמה רחוק אפשר ללכת עם חומרי חיים, ועדיין לעשות אמנות.

האמנות המושגית צעדה במסלול הסביבתי, החברתי-פוליטי-מושגי כדי ליישב את הסכסוך ברמה של מחאה, כאשר קו הגבול בין אמנות ללא אמנות היטשטש, ועמו ה"גבול" בין אדמה לשמים, בין פנים לחוץ, בין הפרטי לכללי, בין יהודים וערבים, בין קבוצות אתניות וחברתיות. במובן זה פריצת הגבולות הייתה פעולה ביקורתית ומשחררת שהתרחשה בישראל, על כל בעיותיה הלאומיות, במקביל לחציית גבולות לאומיים ומחיקתם בהקשר מדיני אלים בסכסוך הישראלי-פלשתיני.

מיכה אולמן, נולד ב- 1939

אמן קונספטואלי (מושגי) בתחום הציור, הפיסול, הרישום וההדפס. אולמן נולד בתל אביב, רכש את ההכשרה האמנותית שלו ב"בצלאל", באוניברסיטת חיפה ובלונדון. לימד אמנות ב"בצלאל", בטכניון בחיפה, והיה מרצה אורח באקדמיה לאמנות בגרמניה. אולמן זכה להכרה החל משנות השבעים, וכיום נחשב לאמן בעל השפעה על התרבות הישראלית, בעיקר ביחסו הרגיש ל"אדמה" הן כחומר והן כמושג, יחס שזיכה אותו בפרס ישראל לפיסול בשנת תשס"ט.

בשנות השישים צייר בסגנון מופשט אקספרסיוניסטי. לאחר מכן עסק בתחריט, ומשנות השבעים החל לרשום ולגלות עניין בפרויקטים קונספטואליים הקשורים לאמנות אדמה שהיו בעלי אופי פוליטי. ב- 1972 יצר את פרויקט החלפת האדמות "מסר – מצר". בפרויקט זה הוצאה אדמה מבורות זהים שנחפרו בקיבוץ מצר ובכפר הערבי מסר בעזרת נוער משני היישובים. האדמה שהוצאה מן הבור בקיבוץ הועברה לתוך הבור שבכפר הערבי, ולהיפך. הרעיון בבסיסו היה פוליטי, והצליח להעביר באופן ברור את הבעייתיות של מושג האדמה בישראל. הפרויקט היה חלק ממחאה נגד הממסד האמנותי, גלריות ומוזיאונים, וחייב מגע ישיר של האמנות והחיים ללא תיווך של מוזיאונים. עבודה זו מכילה יסודות מושגיים שבהם הוא משתמש עד היום.

מ- 1978 ובמהלך שנות השמונים פיסל אולמן עבודות בתוך האדמה המזכירות מערכת קברים או חפירות ארכיאולוגיות. בהמשך עסק בפיסול המשלב משטחי פלדה עם חול אדום מפולס וחלק, או תבניות פלדה ממולאות בחול אדום המזוהות עם המושג "בית" בהיבטים של ביתיות ויהדות. במהלך הקריירה שלו הציג אולמן תערוכות בארץ ובעולם, וזכה בפרסים רבים. פרויקט מיוחד הוא "הספרייה", שמדפיה ריקים מספרים, שהציב מתחת לאדמה בכיכר בבלפלאץ בברלין, כאנדרטת זיכרון לליל שריפת הספרים ב- 1933, ע"י אספסוף נאצי וע"י סטודנטים ומרצים מהאוניברסיטה של ברלין.

מיכה אולמן, בית, 1991, טרה קוטה. 20X12X10 ס"מ

הדימוי המושגי ביצירתו של אולמן

מטפורות אינן חסרות בעבודותיו של אולמן. עבודות האדמה, עבודות החפירה ופסלי הבתים נראים ממבט ראשון כפשוטם, עשויים בחומרה ובחומריות, אך האמן יוצק לתוכם משמעויות ישירות וסמליות שאין לטעות בהן. דימויים פיזיים האוצרים בתוכם טווח רחב של מושגים מהותיים הנוגעים ליחסים

שבין האדם לסביבתו הטבעית והקיומית, כאשר מושג נטמע בחומר וביחד הם יוצרים דיאלוג בין הפרט לכלל, להיסטוריה, לפוליטיקה, לתרבות ולזיכרון.

כמו רבות מיצירותיו של אולמן, "בית" הוא פסל שרב בו הנסתר על הנגלה, ונדרשת התעמקות מסוימת כדי להבין את מלוא המשמעויות שטומן בו האמן. הבית הוא דימוי כפייתי ומוטיב מרכזי בעבודתו. צורה בסיסית של בית עשויה מאדמת חמרה ומצורות גיאומטריות מינימליסטיות, טעונה במשמעויות גלויות ומוצפנות שהעסיקו את האמן בהיבטים שונים של צורה ותוכן, שאליהן הוא חוזר שוב ושוב כדימוי מושגי המשלב מסרים פרטיים, חברתיים, פוליטיים ולאומיים.

בית – 'מושג', 'אדמה', 'מקום', 'זהות'

הפסל הוא מבנה של בית בעל ארבעה קירות המיוצגים בקובייה וגג משולש, עשוי מחול ואדמה. באמצעים מינימליסטים אלה מטפל אולמן במושג מורכב המשתמע מהדימוי "בית", ומעלה מודעות לעקרונות ולערכי יסוד מחשבתיים המתקשרים ל"מקום", "אדמה", "זהות". בית הוא צורה הקשורה למקום ולסביבה, יוצר קשר לאדמה שמיוצגת בחומר שממנו עשוי הבית של אולמן – חמרה. בית הוא יחידה טריטוריאלית של מרחב פרטי, הנתפס כדבר טבעי המקנה לפרט ביטחון, הגנה, יציבות, שייכות, מעטפת המפרידה בין פנים לחוץ. בית הוא גם בית לאומי: המדינה המגדירה את גבולותיה, השקפותיה, מטביעה חותמה במרחב ציבורי ופוליטי, מארגנת את הקשרים בין אזרחיה המתקיימים ביחידה טריטוריאלית משותפת של מקום, שפה, תרבות, מורשת והיסטוריה, המהווים זהות לאומית מגובשת.

מחאה פוליטית-חברתית

ה"בית" של אולמן אינו מאפיין מקום גיאוגרפי מוגדר, אך מעורר אסוציאציה מוכרת היטב המתפקדת כמטפורה דינמית שהצופה מוסיף ומעשיר בהקשרים של מקומות וזמנים אישיים וקולקטיביים. במציאות הפוליטית הישראלית המסובכת ההקשרים הללו טעונים במשמעויות פוליטיות וחברתיות המחדדות את פריצת הגבולות בין הפרטי ללאומי, ויוצרים דיאלוג שדווקא כאן ולא במקום אחר הבית קושר אותנו לאדמה אחת תחת קורת גג אחת, במציאות מורכבת ומסוכנת של שני עמים, קבוצות אתניות, חילוניים ודתיים, אדם וסביבה, תוך התמודדות עם מצבים קשים של מתח, קונפליקט ועימות עם קו הגבול שבין החשוף למכוסה ובין הנסתר לגלוי. הבית מסמן קו של מחאה שקטה ומינימליסטית בצורתה אך רועמת במסריה, מעלה אל פני השטח את הבעיה הקיומית במציאות הישראלית שבה הבית, הפרטי והלאומי, כבר אינו מקום שבו האדם חש הגנה ושייכות, כאשר נחקים הגבולות בין הפרט לכלל במעשים של פלישה, הרס ועקירה של יהודים וערבים, השוללים את הזכות לכונן יחס "ביתי" של שייכות, קירבה וזהות באמצעות המקום.

הרובד הלשוני ביצירתו של אולמן

ביצירות אחרות מאותה תקופה החדיר אולמן לדימוי "בית" מסרים לשוניים המדגישים את ההפכים החברתיים בחברה שסועה ומסוכסכת. דימוי שיסודו "בית" משמש כמטפורה ומייצג דימויים מורכבים יותר: מתווה של בית מקבל את השם "יסוד", בית יציב - "חצות" (לילה), בית הפוך - "יום", בית קורס

"הבדלה". השפה מעשירה את המושג ומשפיעה על הצד הוויזואלי של צורה וחומר. זה קודם כל בית, אך השפה מטעינה אותו באנרגיה שמוסיפה למשמעותו הפכים של יום ולילה, של דומה ונבדל, תוך שימוש בערכים לשוניים הקשורים למחשבת היהודית כמו: יסוד, הבדלה, אדם, אדמה. לא בכדי נטען בשיקולי הוועדה שהעניקה למיכה אולמן את פרס ישראל לפיסול: "הוא מטעין לתוך שפת פיסול מינימליסטית, רציונליסטית ומודרניסטית ערכים הומניסטיים, יהודיים, ישראלים ואוניברסליים".

מקורות השפעה על יצירתו של אולמן

"אמנות מושגית" אמריקנית - האמנות המושגית האמריקנית שצמחה בשנות השבעים אומצה בזרועות פתוחות בקרב אמנים רבים במרחב הנוף הישראלי, ובמיוחד "אמנות האדמה", שהדגישה ערכים של אדם-סביבה-נוף בהיבט חינוכי ותרבותי. השינויים הן בשפת האמנות והן בחברה הישראלית מצאו ביטוי באמנות מושגית ישראלית שנרתמה למחאה פוליטית וחברתית. בשנים אלו התפתחה השפה הייחודית של מיכה אולמן הקשורה לטיפול במקום, באדמה, על מרכיבי הפיזיים, התרבותיים והפוליטיים.

השפעת דנציגר – אמנות האדמה בארץ התבטאה במלוא היקפה בשנות השבעים בעבודות שיצר יצחק דנציגר ב"תיקון" הנוף המקומי כמעשה אמנותי שהוא פיתוח של וריאציה ישראלית לאמנות האדמה. דנציגר תכנן פרויקטים סביבתיים בניסיון לשקם אתרים שסבלו מפגיעה נופית ואקולוגית מתמשכת כדי להחזיר את הטבע למצבו הקודם, לפני שפגעו בו יד האדם והטכנולוגיה. מיכה אולמן נמנה עם קבוצת אמנים צעירים שהיו בקשר עם יצחק דנציגר והושפעו מרעיונותיו, ובעקבותיו החל ליצור אמנות העוסקת באדמה, באדם, בבית, בחברה ובפוליטיקה.

השפעת יוזף בויס – אמן מושגי גרמני שהיה בעל ההשפעה הרבה ביותר על התפתחותה של האמנות המושגית בעולם בשנות השבעים. אמנותו פורצת הגבולות של בויס שמה לה למטרה ליצור שוויון ערכים בין האמנות ובין החיים ולבטל את ההפרדה ביניהם, והציבה את האמנות כפעולה המסוגלת לרפא, לתקן ולספק בידי האדם כלים להתמודדות עם מצבים קשים. ביטול הגבולות בין האמנות לבין החיים קדם לאמנים הצעירים בישראל, בעיקר תלמידי בצלאל, שם הפך בויס לגיבור נערץ. פריצת הדרך של יוזף בויס הייתה משמעותית בהתפתחות האמנותית של מיכה אולמן, בעיקר בציור "בית" של בויס (1962), ובעיסוק בנושאים טעונים מהחיים במטרה לתקן ולרפא את החברה הישראלית הפגועה.

שילוב של השפעות ישראליות ומערביות – עבודות רבות של מיכה אולמן מכילות מאפיינים ייחודיים שהתפתחו מאמנות כנענית העוסקת באבן המקומית ובדימויי פולחן, ומהאמנות המופשטת של "אופקים חדשים", שהתבססה בארץ במהלך שנות הששים.

בתקופת הלימודים בלונדון (1965) נחשף אולמן לראשונה להשפעות מן העולם הרחב: אמנות המזרח הרחוק, אמנות מופשטת, פופ ארט, דאדא ואמנות מושגית. עיבוד ההשפעות הללו סייע להתפתחות שפתו האישית והייחודית.

שנות השבעים

בין המושגי לציורי

פריצת האמנות המושגית של שנות השבעים חוללה מפנה דרמטי באמנות הישראלית, והייתה ה"אני מאמין" החדש שדחק לשוליים את הציור בכלל ואת ציור הנוף בפרט. אבל על רקע הפניית הגב האוונגרדית לציור המסורתי, בחרו מספר ציירים לשמור אמונים לציור בצבע על בד, ולנהל דו-שיח אישי וקיומי עם נופי הארץ, נופים פיזיים ומטפיזיים בין הפיגורטיבי למופשט, בין הגוף לנפש. אותן תחושות של שבר בערכים פוליטיים, חברתיים וקיומיים אחרי מלחמת יום הכיפורים (1973), שבעקבותיה פרצה האמנות המושגית לתודעה הישראלית, הולידו קבוצת אמנים נוספת שהתארגנה בשנת 1974 תחת השם "אקלים".

קבוצת אקלים קמה כתגובה להלך הרוחות בקרב הציבור הישראלי בעקבות מלחמת יום כיפור, והגדירה את מטרתה ההכרחית להעלות את תודעת הציבור כלפי הזהות הישראלית בכל שטחי התרבות, ולחזק את הזיקה השורשית לנוף הישראלי, לאופיו ולאקלים שלו, ולאחות באמצעות הציור המסורתי את הקרע החברתי. הזיקה לישראליות ולנוף הישראלי הייתה הגורם המאחד של אמני הקבוצה, שסגנונותיהם השונים נעים בין הפשטה לבין מינימליזם פואטי, בשפה אמנותית אוניברסלית ובשיטות המסורתיות של הציור והפיסול. זאת בניגוד לאמנות המושגית, שהושפעה מהאמנות הבינלאומית, ובמיוחד האמריקנית.

בעיני האמנים המושגיים הישראלים המפגש הקיומי-פיזי בין הנוף לאדם נחשב כמותרות לאחר מלחמת היום הכיפורים, והם יצאו במחאה פוליטית וחברתית בחומרי המציאות תוך נטישת האני לטובת החברתי, ונטישת הציור המסורתי לטובת הרעיון המושגי. בסוף שנות השבעים היה אפשר למצוא זה לצד זה את הציור האישי-קיומי לצד האנטי-ציור המחאתי מושגי.

בין האמנים שהשתייכו לקבוצת אקלים היה אורי רייזמן, שהמשיך להאמין באדם וביכולתו לבטא בציור את ההרמוניה בין הטבע לבין התרבות, ולתור אחר תמציתו של הציור במפגש אישי כמעט מיסטי בין רגשי האמן לרגשי העולם.

אורי רייזמן, 1924 - 1991

אורי רייזמן נולד בקיבוץ תל יוסף להורים אנשי "גדוד העבודה" שעלו מרוסיה בעלייה השלישית. לאחר הולדתו עברה המשפחה לירושלים, ומשם לתל אביב. את לימודי האמנות החל ב-1928 בסטודיו של פרנקל, הסטודיו הראשון לציור שנפתח בתל אביב. ב-1942 סיים את לימודיו בגימנסיה הרצליה ויצא לשנת הכשרה בקיבוץ יגור. שנה אחר כך היה ממקימי קיבוץ בית הערבה על שפת ים המלח, ועבד בחברת האשלג בסדום. עם הפינוי מבית הערבה הצטרף לגרעין מקימי קיבוץ כברי, שם חי ויצר עד יומו האחרון. בין השנים 1951-1953 חי בפריז בתמיכת אביו, ולמד באקדמיה לאמנויות יפות. תקופת פריז עיצבה את תפיסת האמנות של רייזמן, שהובילה לסגנון אישי ייחודי מינימליסטי.

ב- 1954 הקים סטודיו במבנה נטוש בשולי הקיבוץ, ואושר לו לעסוק בציור לצד ימי עבודה, ורק בשנות השבעים איפשר לו הקיבוץ להקדיש את כל זמנו לציור.

ב- 1964 התאשפז לראשונה בבית חולים בעקבות התמוטטות נפשית, ומכאן ואילך היה נתון למצבי רוח בין העלייה החיובית, כהגדרתו, לבין מצבי דיכאון ואשפוז.

ב- 1974 נמנה עם חברי קבוצת "אקלים", שדגלה בביטוי האופי והאקלים המקומיים באמנות, התארגנות האמנים היחידה שרייזמן השתתף בה.

בסוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים תיעד את חייו, מחשבותיו ועבודתו במחברות יומן ובהקלטות. על פי הערכתו, כתב כ- 10,000 עמודי מחברת בשבע שנים.

בשנת 1987 יצא מאשפוז חוזר בבית החולים, ולאחריו לא חזר עוד לצייר.

הציור הוא הנפש - דרכו האמנותית של רייזמן

תפיסת האמנות של רייזמן התעצבה בתקופת הלימוד בפריז. בסטודיו של סוברבי (Souverbie) אימץ את העבודה בשפכטל, את משטחי הצבע הנקיים והאחידים, את הצורות הבסיסיות המופשטות, שנראו בעיניו כציורי שורש העוסקים במהותם ובעומקם של דברים, וזנח את הנגיעות וההשתקפויות בנוסח "אופקים חדשים", שמהם הושפע לפני שהגיע לפריז.

החזרה מפריז עימתה אותו מחדש עם האור הישראלי. הוא תיאר את המפגש עם האור כאשר חזר מפריז כהסתנוורות, כ"אור לבן שהוא לא לבן, כריקנות, דיכאון וסמל של אובדן ומוות". באקדמיה לאמנות בפריז למד לצייר בצבע לוחט על רקע מתון, ואילו בישראל עוצמת האור תבעה ממנו בנייה של מערכת יחסים חדשה ושונה לחלוטין. התעורר בו החשש שלא יוכל לבטא את האור הישראלי, כי מה שלמד בישראל לפני פריז לא התאים עוד להשקפותיו, ואילו מה שלמד בפריז אינו מספק את התשובות המיוחדות שנדרשו, והוא לא מצא מענה לבעיה זו בין דפי הספרים. לאחר תקופה של ייאוש וחוסר אונים החליט ללמוד בעצמו לעומק את מערכת היחסים של הניגודים בטבע. שנה תמימה צייר בשחור ולבן בלבד, ישב בלב שדה ירוק וצייר אותו ללא צבע, מתגבר על כל הפיתויים הצבעוניים של הנוף, אך כמו נזיר כבש את תשוקתו. לאחר כשנה של עבודה בשחור לבן חש שמצא את היחס הנכון בין הצבע לאור, וחזר לצבעים מתוך הבנה חדשה של עוצמה שוויונית בין האובייקט לבין הרקע, בין הנוף לבין השמים.

בשנות הששים, לאחר תקופה ממושכת של קומוניקציה ממוקדת עם הנוף, עבר להתמודדות עם ציור דיוקנים. ציור הדיוקנים דרש מגע קומוניקטיבי עם אנשים, והוא לא היה פשוט בעבור רייזמן ולא בעבור המודל. נופיו ודיוקניו מוותרים על הפרטים לטובת המהות הפנימית והרוחנית של הדברים. במינימליזם של משטחי צבע אחידים ושטוחים הוא החדיר לציור את הלהט הנפשי והקיומי שלו כאמן וכאדם, ההופך מצבים מציאותיים לרגעים נצחיים.

בתקופה זו כבר היה נתון לעליות ומורדות של מצבי רוח קשים במניה דפרסיה. הוא הגדיר שני מצבי רוח תואמים למצבי יצירה: זה של ההיגיון והריסון וזה של הכאב וחמת הזעם – "עליות ומורדות" סוערות במצבו הנפשי של האמן, ששיקף את נפשו המסוכסכת, את רגשותיו ותחושותיו, בציורים

בעלי עוצמה ועומק. "הציור הוא הנפש" קבע רייזמן, אך נפשו החולה שאפה אל האמת הטהורה, וצללה למעמקים בחיפוש אחר המהות הנצחית המוחלטת, שהציבה אותו בנוף הישראלי כמודל של האמן הגאון והחריג, האחר, החולה, המשוגע. ככזה יצירתו ממקמת אותו במקום של כבוד בין זרמי האקספרסיוניזם שמבשריו היו ואן גוך, אנסור ומונק. כמוהם רצה רייזמן לבטא את המובן הפנימי של הדברים, את מהות הדברים ונשמתם, ללא תלות במציאות.

הנופים של רייזמן – להפוך מצבים רגעיים לנצחיים

רייזמן צייר את הנופים בסטודיו ולא בטבע. הוא לא ביקש אופי חווייתי התרשמתי – אימפרסיוניסטי, אלא שאף להפוך מצבים רגעיים לנצחיים. לשם כך יצא אל הנוף עם מחברת קטנה, שבה רשם בקווים ספורים מבנה של נוף כמו הערות למחשבה. לאחר מכן הוא פיתח את הרישום לציור שמן על בד, כשהוא מסתייע ברישומים שעשה ובזיכרון, תוך ריחוק מהחוויה הראשונית. הריחוק בזמן ובמרחב איפשרו לו לחתור אל ההפשטה וההכללה כצורת ביטוי של אהבה לנוף "תוך כדי קומוניקציה תמימה ואמיתית", כדבריו.

העבודה בנוף היא משמעותית ביותר, "אמר רייזמן, "אני יושב בשדה ומסתכל בנוף, אני מסתכל עד שכל הפרטים מיטשטשים, עד שאני רואה את השדה ואיני רואה אותו עוד. עד שאני רואה במקום הר תנוחה של הר, במקום שדה תנוחה של שדה, אז אני מצייר את התנוחה. הדבר דורש מאמץ נפשי עצום, לשכוח כל מה שאתה רואה וכל מה שאתה יודע, כך אני מגיע לאמת הטהורה ולשלמות".

לדבריו: "בתמונותי שואף אני לבטא באמצעים הפשוטים והנקיים ביותר, שהם למעשה קו, צבע ורטט של מכחול או סכין, את היחס הפיזי הקיים בין אדם ליקום. יחס כזה חש אני בשדותינו בין משטחי הצבע הגדולים והרחבים, במפגשים הרוחניים שבין אדמה ושמים, בדרכים המתחילות לידינו ונגמרות אי שם באינסוף, ובדמותו של האדם והתייחסותה אל החלל. משום כך אינני מייחס חשיבות רבה לפרטים, חשובה לי התנוחה. תנוחתו של האדם ותנוחתו של הנוף. בתנוחה ובמגעה עם סביבתה באים לידי ביטוי שורשם ופנימיותם של הדברים".

בסוף שנות השבעים ובראשית שנות השמונים הפכו ציורי הנוף לטעונים מבחינה רגשית. בתקופה זו הוא הירבה לצייר קומפוזיציות החודרות באלכסונים אל לב הציור בקו או במשטח בעל מבנה משולש. החתירה להתמזגות עם הנצח העבירה את מרכז הציור אל נקודת ההיעלמות והאין, בדרכים מתעקלות שנחסמות בעומק הציור בקו האופק. נקודת הנצח נבלמת במתח בלתי פתור, כדברי רייזמן: "החתירה אל השלמות היא תכונה אנושית. זה כמו שחותרים אל אופק כלשהו נדמה לנו שאנו מתקרבים אבל אנחנו עדיין באופק". ביצירות אלה מועצמים הניגודים המבניים והצבעוניים לכדי עימות המאיים על האיזון הפנימי של היצירה, ומעמיד אותו על חוט השערה.

אירוטיזציה של הנוף – מיזוג של אדם וטבע

אישה נוף, אישה מקום, היה מוטיב ייחודי לרייזמן (וגם לאמן מיכאל גרוס), ובו הוא עסק במיזוג של גוף אישה עם קווי הנוף. הנופים מבוססים על תצלומים של אישה (חוזה קולר) השוכבת בנוף בתקריבים הקוטעים חלקים מאיברי גופה, כשהוא עוקב אחר חמוקיהם ולומד את פיתוליהם. לפי צילומים אלה יצר רייזמן את יחסי ההתאמה של האנטומיה האנושית של גוף האישה לפיתולי הנוף, כחושף סוד המקשר בין האדם לבין מבנה הנוף שבתוכו הוא חי ויוצר.

בציורי "אישה נוף" אפשר לעקוב אחר התפתחות הדרגתית של הגוף העירום, ממצב של גוף כפרט בנוף עד למצב של צורות איברים המכתיבים את מבנה הנוף. בציורים המוקדמים משנות החמישים חיפש רייזמן התאמה מבנית בין הגוף הנשי לבין הצורות בנוף, וקיימת בהם הבחנה בין צלילת הגוף השוכב לבין הנוף האופקי. מאוחר יותר הגוף העירום קטוע, וחלקי איברים לובשים אופי מונומנטלי ותלת-ממדי התופס מקום בנוף, עד שהוא הופך לחלק אינטגרלי ממנו וקובע את חזותו.

בשנות השבעים העיבוד הציורי לא הבדיל עוד בין המרחב הנופי לבין ייצוג של הגוף. תהליך המיזוג בין גוף לבין נוף הושלם, כאשר הגוף העירום נבלע לתוך הנוף ולא הותיר עקבות וסימנים לרגע ההשתנות. מעתה חמוקי מותניים מכתבים בביור את המפגש של קו ההרים עם השמים, מבנה סכמתי של בטן ומפשעה מעצבים פיתולי גבעות ושבילים במפגשים חושניים של הפיזי והרוחני, המייצגים את הכוחות של הטבע והיקום. הנוף והגוף באיברים פרושים, מקופלים או קטועים, מחליפים ביניהם תכונות בתהליך הנע בין טופוגרפיה לבין אנטומיה, המאפשרת לאמן מגע אינטימי חושני עם המרחב האינסופי.

לגב רייזמן בני אדם הם חלק בלתי נפרד מן הנוף ומן הסובב אותו, ובציור נוצרת מזיגה ביניהם. דמות האדם לובשת צורה של הרים ושדות והופכת למראה נוף; כך הוא רואה אותם. אך המזיגה הזאת מעוגנת זה מכבר בתרבות המערבית, המגדירה את הטבע והאדמה כאישה, כסמל לפריון וכדומה, כמו ביצירותיו של הנרי מור למשל.

אורי רייזמן, נוף (בית על גבעה), שנות ה-70, שמן על בד

הנושא

נוף, או בית על גבעה, צויר על פי רישומים וסקיצות שעשה האמן מצפייה בנוף מסוים בטבע. הצפייה והרישומים הרבים במחברתו הם חומר גלם שמיועד לעיבוד על הבד, לא מיד ולא בטבע מול הנוף, אלא ממרחק של זמן ומקום. קדמה לרישומים האלה התבוננות תמימה וטהורה אך חודרנית בנוף שלפניו, עד שהוא היטשטש בעיניו. זו התבוננות המוליכה לכיוון החוויה האישית והאינטימית, מתמסרת ליופיו של הנוף. הנוף מעורר באמן התפעמות חושנית ורוחנית המובילה אל רגע ההארה שבו הוא תופס את המהות הפנימית של הנוף ומנציח על הבד, וכדבריו: "להפוך מצבים רגועים לנצחיים".

ביצירה מתואר נוף מתרומם אל כיוון ראש הגבעה ובמרכזו בית עם גג אדום. הקומפוזיציה מתייחסת לשדה מפוספס, עשוי פסים-פסים: פס של שדה חרוש בצבע ירוק, פס של שדה שלף שעדיין לא נחרש מחדש בצבע צהוב, פס של אדמה או שביל מתעקל בצבע חום בהיר בגוון של חול נעלם אל האופק, בית בודד בצבע לבן וגג אדום ממוקם במרכז במעלה הגבעה, ומעל לכול השמים התכולים.

חדירה אל לב הציור – במפגש של הנוף עם הבית - במבנה האלכסוני והמשולש של משטחי הצבע הירוק והצהוב, היא התפתחות מופשטת של מיזוג חלקי גוף אישה שוכבת בשדה, שעליה עמל רייזמן במהלך השנים. אפשר להעלות על הדעת דמות נשית שרועה בפישוט רגליים שהבית במרכזה, ממוקם בנקודת המפשעה, וממנה משתלחות שתי הרגליים. הדמות הנשית והנוף מתמזגים באופן מוחלט, ויוצרים את המפגש בין החושני (העירום הנשי) לבין הרוחני (האינסוף בטבע) שרייזמן כה שאף אליו בדרכו לתאר את הרגעים נצחיים.

מינימליזם בין הפשטה לדימוי

החתירה של רייזמן להתמזגות עם הנצח נוגעת לחוויה נפשית המבוססת על הפרדה של המהות העיקרית מהפרטים המקוריים שעיצבו אותה, המאפשרת לו לחדור אל הנוף במגע אינטימי שבו מתמזגים מה שהוא רואה בנוף עם מה שהוא חווה, ובאמצעותם הוא יוצר את המגע עם הטבע בחדירה אל מה שמעבר, אל האינסוף, בממד הרוחני.

ההפשטה של המציאות הנראית, תוך נגיעה ברוחניות הנצחית, מושגת בכמה אופנים:

- ההתבססות על רישומים יוצרת את המרחק מהנוף המצויר, המאפשר לו להחדיר לציור רשמים וחוויות אישיות שאינן מחויבות למראה הנוף במציאות, תוך הכללה והפשטה של הפרטים עד למהות הפנימית שלהם.
- הפשטה מוחלטת של חלקי גוף נשי המתמזג עם הנוף והופך לנוף עצמו.
- ההתייחסות אל החוויה האישית בנוף כאל נגיעה רוחנית בנצח מחייבת סילוק של פרטים עד כדי סגפנות נזירית בצורות יסוד מתומצתות מינימליסטיות.

בכל ההוויה המופשטת והמינימליסטית הזאת בולט הבית בראש הגבעה בדימוי מצומצם אמנם, אך בעל נוכחות תלת-ממדית נוסח סזאן והקוביזם. הדבר יוצר מתח בין הפשטה לייצוג ובין הפיזי למהותי, בניגודים שהם מרכיביו הבלעדיים של היופי. וכדברי האמן: "במשך השנים נוכחתי שהיופי העליון הוא תוצאה של מגע בין שני ניגודים, פרובוקציה של שני ניגודים המנסים לחיות בהרמוניה, המולידים יופי לוחט וחי".

צבעוניות

משטחי צבע גדולים ואחידים הם המעצבים את הנוף בצבעוניות לוקאלית נקייה ומתוחמת במסלול מוגדר, שטווה כל שביל וכל משטח של צבע בתיאור הנוף. השטחים הצבעוניים הגדולים המונחים זה לצד זה בפסים, והמרקם החלק שלהם, הם המייצרים את המסה הבונה את עיקולי הגבעה במרחב גבוה, ערוך וסלול בתיחום של קווים.

לעומת זאת הבית מעובד במשיחות צבע בולטות, המותירות את עקבות המכחול או השפכטל, מהווה סוג של אחידות וחוסר אחידות שלא מובע באותה שפה, ומעצים את הניגודים המבניים והצבעוניים. רייזמן ייחס לעבודת הצבע חשיבות של בריאה. הצבעוניות שלו מבוססת על אנלוגיה המשווה את צבעי האור למערכות רגשיות ואת צבעי המציאות למערכות שכליות הכרוכות בהגיון, סדר ומשמעת. הוא משלב את שתי המערכות הללו באופן ייחודי שבו הרגש גובר על ההגיון, כמו בורא עולם אישי משלו, עולם שבו לחוקי המציאות אין דריסת רגל.

האור הוא הרגש

"האור הוא הרגש", קובע רייזמן, "כי בעזרת הרגש אנו יכולים להרקיע עד השחקים, מה שאי אפשר לעשות בעזרת השכל. מערכת הרגש היא בלתי מוגבלת בפוטנציאל שלה." רייזמן נאבק לצייר את האור הארץ-ישראלי שהיכה אותו בהלם ויאווש עם שובו מתקופת הלימודים בפריז, והשקיע שנה שלמה בלימוד התשתית הצבעונית של האור הבהיר והמסנוור, מתוך אמונה שהבנת הניגודים הצבעוניים תבהיר לו את התפיסה הרוחנית והרגשית הנכונה של האור הישראלי. האמירה "האור הוא הרגש" מסבירה את האור הנוטה להפשטה המציף את כל הציור במובן הרוחני, טעון בריגושים אישיים של האמן ברגעים הנצחיים והנשגבים שהוא חווה בטבע, לצד האור הפיזי הארץ-ישראלי העז העולה מתוך הטבע עצמו - מהשבילים, מהשדות, מהשמים - אור פיזי ואור מטפיזי משולבים זה בזה.

תפיסת החלל

ביצירה יש תפיסה מסוימת של פרספקטיבה ועומק הנוצרת מהחדירות האלכסוניות אל מרכז היצירה ונחסמות בבית שעל הגבעה, ובדרכים המתקלות הנקטעות בצד שמאל ונעלמות באינסוף הנצחי של הנוף. הנטייה לגובה הגבעה בקווים מפותלים מבטאת את המגע עם הנצח הבלתי נתפס, החומק מגבולות המבט אל מעבר לנראה בציור, אל מחוץ לפורמט. זוהי תפיסת חלל אישית, שאינה כפופה לחוקי הפרספקטיבה.

מקורות השפעה

תקופת הלימודים בפריז הייתה התשתית שעליה ביסס רייזמן את תפיסת האמנות שלו: בהפשטה וצמצום של צורות בסיסיות, במשטחי הצבע האחידים והנקיים, במינימליזם שמטרתו לתפוס מהויות רוחניות. בין ההשפעות של תקופה זו ניתן למנות את ההתייחסות לסזאן בפישוט הצורות ובחסימת עומק החלל באובייקטים (בית), הנותנים תחושה של עומק המתרחק מהפרספקטיבה המסורתית. כך גם עיצוב הבית בתלת-ממד באמצעות קצעים המבליטים אותו במוצקות ונפחיות.

ואן גוך - רייזמן קשר את עצמו לואן גוך וראה בו מודל ציורי, ואף התנסה בציורי כיסאות המתייחסים לכיסאות של ואן גוך. ההזדהות של רייזמן עם דמותו של ואן גוך מתבקשת לאור שותפות הגורל כצייר חולה המבקש להביע את נפשו המעורערת על כל מורכבותה, וגם כאמן לא מובן בקרב הציבור. יצירתו של רייזמן, כמו זו של ואן גוך, מחדדת את השאלה העולה שוב ושוב בנוגע לקשר שבין אי שפיות לבין יצירה.

עולמו הפנימי של האמן – את כל מה שלמד בהכשרה האמנותית שלו פיתח רייזמן לשפה אישית וייחודית, הממצה בראש ובראשונה את רגשותיו העולים מנבכי נפשו המעוררת כאמן מיוסר. עבודותיו חושפות את התשוקה, היופי והכאב שהיו מנת חלקו כאדם וכאמן, שבאמצעותם הוא חי את הציור בכל נימי נפשו וחושיו. תקופת פריז פתחה את השער לרייזמן, והוא עבר בו דרך עצמאית משלו תוך צלילה למעמקי הנפש והרגש בין הפשטה לפיגורציה, בשפת מראות מטלטלת שביקשה לחדור את מעטה הדברים ולחשוף את הכוחות הסותרים של היקום, ואלה המקננים בעמקי הנפש.

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 מעטה הכינויים למגמות אלו, המזוהות כאנטי מודרניסטיות.

בשנים אלו החלו לעלות כיווני יצירה המנוגדים למודרניזם - כל אותם תכנים הנתפסים כ"קיש" 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 וברור עניינים שביסודם ה"חיים". זה בא לידי ביטוי בחזרה לדימוי ולאובייקט כהשתקפות ציורית של הממשות האישית, ושל כל מה שקיים בעולם.

ציבי גבע, נולד ב- 1951

פרופסור לאמנות, אמן יליד קיבוץ עין שמר. בין השנים 1976 – 1979 למד במדרשה לאמנות אצל רפי לביא. בין השנים 1985-1987 חי בניו יורק ולמד בסטודיו סקול בכספי מילגת השתלמות של קרן ישראל-אמריקה.

השתתף בתערוכות קבוצתיות והציג מספר רב של תערוכות יחיד בארץ ובעולם, וזכה בפרסים רבים. החל משנת 1989 משמש כפרופסור לאמנות באוניברסיטת חיפה, ומכהן כראש המחלקה לאמנות במדרשת בית ברל. כיום חי ויוצר בתל אביב.

גבע הוא בעיקר אמן פוליטי. מראשית דרכו האמנותית התייחסה עבודתו לסיטואציה הפוליטית המורכבת של הקיום הישראלי-פלשתיני ובניגודיות הטבועה בהם, באמצעות מסמנים ספציפיים של זהות מקומית עם סבך התכנים הפוליטיים הכרוכים בהם.

יצירותיו ועבודותיו הסביבתיות מתמקדות בסביבה ספציפית, כמעשה סמלי של מחאה, ביניהם מוטיבים חוזרים בסדרה של דימויים סטריאוטיפיים של הערבי, לצד סמלי תרבות הניתנים לזיהוי דו-משמעי כמזרחיים ומערביים. יצירותיו מרמזות על מתח ומאבק בעיסוק בלתי מוסווה ביחסי כובש-נכבש, באמצעות מילון צורני עמוס בסמלים הניתנים לפרשנויות שונות בעיני המתבונן בהן.

הדימויים הפוליטיים ביצירתו של ציבי גבע

עבודתו של ציבי גבע ספוגה במורכבות הבלתי אפשרית של הקיום הישראלי-פלשתיני במרחב נתון, רוויה במודעות כואבת, קשה ומפוכחת. היא חותרת לפירוק מושגי היסוד של המקום, התרבות והזהות שבמסגרתם אנו חיים ופועלים, ולנגיעה בשאלה הרגישה מכול: שאלת השייכות של המקום לתושביו, פלשתינים וישראלים כאחד.

הסמלים הרבים ביצירותיו שאובים מחפצי היומיום ומסימני זהות תרבותיים שנקבעו בתודעה הכללית, כגון בלטות, שש-בש, כאפייה, פרחים וציפורים, הנפתחים לקריאות שונות ומגוונות. סטריאוטיפ של הערבי בעל כאפייה ושפם, חסר מבט ונטול זהות אישי, מעומת עם דימויי נוף מקוטעים, לביאה פצועה. ציורים על בדי שק תלויים על גדר ההפרדה או חלון סורגים ביישוב פלסטיני, הקו הירוק שמחוץ למפה הוא קיר חצוי בגובה המותניים במסדרון בית-החולים, כנגד כתמי לכלוך.

בעבודותיו משנות השמונים שולבו דימויים המזכירים גרפיטי עם ציור שרבוטי אקספרסיבי. השימוש בסממנים של "ציור רע" ועירוב הסגנונות בעבודתו היו חלק ממגמת החזרה לציור של אותן שנים. בציוריו מראשית שנות השמונים מופיעים שמות ערים וכפרים ערביים, דימויים של ציפורי-טרף או אלכסון מעטרים משטחים המתוארים בשפה גולמית כהעצמה X ודמויות של ערבים. סימני מחיקה של סטריאוטיפים, כביטוי לרחשי תת-המודע הקולקטיבי המקומי ביחס לדמותו של הערבי.

בסדרה "הערים הערביות" שולבו שמות יישובים ערביים בעברית במשחקים לשוניים טעונים. כך למשל, "יפו" הפכה ל"יפה", שמה הערבי של העיר. בין אלמנטים אלה מופיעים גם דימויים מזרחיים-ערביים עם כיתובים ושמות מקומות מזוהים: אום אל פחם, דיר אל אסד, ואדי עארה, שמות עם מטען אסוציאטיבי ואמוציונלי המצביע על טריטוריה ומושגים הקיימים בתודעה הישראלית.

ההכלאה בין המיתוס הציוני לאתוס הפלסטיני נתפסה אז כזרה לשיח האמנות וכפרובוקטיבית. מסריו הפוליטיים של גבע התבססו בין השאר על חפצים זנוחים שאסף בקיבוץ שבו נולד: דלת מוסך, אריחי אמבטיה, שלטי מחנות צבאיים, שבהם השתמש כאנטי-מיתוסים, כאביזרים המרוקנים מתוכנם. בתערוכה "פרחים אחרים" (2006) הציג גבע פרחים עתירי כאב ופאתוס של מוות וריקבון, מלאי קוצים ואליםמות. כדבריו: "פרחים שמתפוצצים ופרחים 'ריקים', פרח חור, חור שהוא פצע, פרח שהוא פה פעור, אנטי-תזה לפרח. ולא פחות מכן, סוגים של התפוצצויות והתפרקות של צורה". הקישור

האסוציאטיבי של הפרחים עם פרחי הארץ מציג תמונת עולם פסימית של קיום תחת איום ופחד תמידיים. בחירת השמות, הטקסטים, מערכת הדימויים והצבעים הייתה פיתוח מודע לאורך שנים.

אצל ציבי גבע התפתחה איכות כפולה המתקיימת במקביל על אותו בד: הכאפייה, הבלטה, לוח השש-בש, קיר החלונות, ציפורי ארצנו או הפרחים השחורים, כל אלה הם דימויים ספציפיים, ניתנים לקריאה, בהחלט גם פוליטית, ובה בעת הם משטחי צבע מופשטים שמאפשרים הפגנת יכולת ציורית. האובייקטים המצוירים אינם מתייחסים לצבעיהם הטבעיים, והציורים מכילים רבדים רבים נוספים שבתוכם מתחוללים מהלכים של הסתרה וגילוי, של הפשטה ופיגורציה, כמו שכבות ארכיאולוגיות מצטברות הטומנות בחובן ערב-רב של התייחסויות לתולדות האמנות, למקום, לפוליטיקה ולביוגרפיה.

ציבי גבע, כאפייה מס' 21, 1990, אקריליק ושמן עץ בד. 194X194 ס"מ

הכאפייה ומשמעותה הפוליטית

כאפייה היא כיסוי ראש מסורתי ערבי מובהק, שנפרש שוב ושוב בציוריו של גבע על הבד, מוגדל ומפואר, מוצא מהקשרו היומיומי לכאורה, אך אינו מניח לברוח מהמטענים הפוליטיים שלו. מעבר להיותה פריט לבוש, הכאפייה נקשרת למאבק הלאומי הפלסטיני, ומסמלת את הצהרתם של הפלסטינים נגד הכיבוש, את זכותם לזהות לאומית, ומסמנת את מקומם בגבולות ארץ-ישראל. העיסוק בכאפייה כאלמנט מתריס הוא הצהרה גלויה של גבע על עמדותיו הפוליטיות, המביעה הזדהות עם המאבק הפלסטיני שאינו שייך רק לתושבי הגדה והרצועה, וכדימוי שיש ביכולתו לגשר בין יהודים לערבים.

מעבר להקשרים הפוליטיים המובנים מאליהם, גבע התעניין יותר בהקשרים התרבותיים, ההיסטוריים והפסיכולוגיים של הכאפייה כסמל. כדימוי מקומי תרבותי מובהק, גבע מנסה לבנות באמצעותה עולם מושגים מקומי, שיאפשר לו להגיב על מצב עניינים כללי ולנקוט עמדה אישית במרחב הציבורי. ההתעסקות בכאפייה היא בעצם התעסקות בהגדרתה של זהות מקומית ישראלית. באמצעות הדימוי האמן בוחן את מרכיביה של הזהות החמקמקה הזאת מתוך התבוננות מעמיקה על ה"אחר" כדי להבין בדיוק ממה היא עשויה ומה מקומה במזרח. בהיבט הזה הכאפייה משמשת כמסמנת תרבותית שמתוכה אולי נבין בהיבט האישי, הציבורי והפוליטי את מקומם של הערבי והיהודי במציאות הקשה של ארץ-ישראל.

בהיבט ההיסטורי מנסה גבע לברר כיצד הכאפייה, שהיא חפץ יומיומי המיוצר בידי הקהילה הערבית, נכנסה להיסטוריה הישראלית ואומצה כפריט לבוש וכסמל לזהות מקומית. כאן נכנס היחס הדיאלקטי של האמן למזרח, להתפתחות של הקונפליקט בתחום ההכרה, ההווה, ההיסטוריה, החברה והפוליטיקה, בניגודים בלתי מתפשרים המתבטאים בציורי הכאפייה כשילוב מרתק של משיכה, קסם ואיום, מתיקות והרס, וכחלק בלתי נפרד מהאהבה המסוכסכת שלו לאזור.

תיאור הכאפייה

הכאפייה, שהפכה כה מזוהה עם האמן, חוזרת ומופיעה כנוכחות פוליטית מתריסה ביצירותיו של גבע

החל משנות השמונים באינספור וריאציות. גבע מצייר על בדים גדולים כאפייה גדולה במלוא הדרה על כל הפורמט, כאובייקט סגור שיש לו מרכז דקורטיבי אוורירי בעל דגם גיאומטרי מופשט של ערבסקה מזרחית, ממוסגר בדגם קווי בשוליים, המסמנים את קווי הגבול של הכאפייה ושל מסגרת הציר.

מתחת לכאפייה מתואר נוף מופשט, עולם של התרחשויות, צבעים ומרקמים, מעין עקבות של נוף או נופים של עקבות המתכנסים אל תבנית הכאפייה, כהתרחשות כלשהי שעליה סוגרת הסבכה הרשתית. רובד נוסף בכאפייה מס' 21 הוא הרצועות האנכיות הממלאות ברווחים שווים את כל רוחב הברד, תופסות מישור משלהן בין הדגם העיטורי לרקע הציר. באופן זה האמן יוצר ארגון קומפוזיציוני בנוי משכבות, כאשר הדימוי הנוכח מסתיר תמיד רבדים נוספים שבתוכם מתחוללים מהלכים של גילוי והסתרה, כשכבות ארכיאולוגיות מצטברות המתייחסות לזהות, למקום ולפוליטיקה. לאחר שהעין נרגעת מעוצמת הדימוי, אפשר לראות שהציר הוא בעצם האובייקט עצמו, בד הציר הופך לכאפייה כך שמצע הציר הוא מושא הציר. במהלך השנים נוספו לצד הכאפייה דימויים אחרים, טעונים לא פחות במשמעויות פוליטיות כגון: אדמה, לוח שש-בש, אריחי בלאטה, חלונות, חומה – כולם דימויים שאפשר לראותם כפשוטם וגם במלוא מורכבותם.

אמצעים להבעת המסר הפוליטי

הצורות בכאפייה מספקות דימויים להבעת מסר פוליטי ומעלות שאלות קשות לעצם זהותם, קיומם והשתייכותם של הפלסטינים למקום. מסרים אלה הופכים את הכאפייה מאובייקט תמים, יפה, דקורטיבי ומפתה, לאייקון פוליטי טעון ומאיים, ההופך את היפה לפוליטי ומנסה לקרוא מחדש את הצורות באופן לא תמים, קריאה המכירה ברגישות הסיטואציה הפוליטית בארץ.

כאחת מסדרה גדולה, היצירה "**כאפייה מס' 21**" מייצגת את כל המסרים הפוליטיים שהאמן ביקש להביע באמצעות האובייקט:

א. הבחירה בכאפייה כמסמנת זהות פלסטינית היא מובנת, אך לא ניתן להתעלם מהמסר הפוליטי המשתמע ברובד הלשוני בקרבה בין המילים "כאפייה" ו"כפייה".

ב. העיטורים המזרחיים הייחודיים לכאפייה עוברים תהליך של הפשטה גיאומטרית, ומתפתחים לדימוי של רשת או סבכה של סורגים, במשמעות של הגנה והפרדה, מושגים שהתחדדו בשיח הישראלי פלסטיני בין הקיים לנכבש.

ג. הדגם המעוין המסתלסל יוצר אינספור צורות X של אין כניסה וגם אין מוצא, כביטוי לביטול, שלילה, חסימה, וכאקט של מחיקת ודחיקת שאלת הזהות המקומית שעליה נאבקים עוטי הכאפייה.

ד. הרצועות האנכיות בקווים שחורים מעצימות את הסגירות שממילא מתגלה מהדגם הערבסקי, ומוסיפות משמעויות של חסימה וכליאה.

ה. העבודה בשכבות ורבדים המסתירים זה את זה גם היא כלי בידי האמן ליצירת תחושת חסימה, כאשר מישור אחד מגדר וסוגר על זה שמתחתיו.

תפיסת החלל השטוחה מתבקשת בציור הכאפייה. הציור שהפך לכאפייה כולל את הרקע שלה כיוון שהיא בעצמה מצע שטוח. העומק שהאמן התקש לסלק מן הציור הפך אותו לפני שטח שהם אטומים למה שנמצא מעבר להם, ורק התבוננות קשובה מצליחה להכניס את הצופה למהלכים הציוריים המופשטים המתגלים במרום מתחת לדגמים העיטוריים.

בכל זאת ישנם רבדים מסוימים של עומק בציור הכאפייה: הדוגמיות של הרשת הגיאומטרית מופיעה בשתי שכבות זו על גבי זו, השחורה על הלבנה, הבונות הצללות שיוצרות תחושת תלת-ממד.

תחושה מסוימת של אשליית עומק נוצרת גם מהקווים האנכיים על פני היצירה, שנראים במישור האחורי מבעד לסבכה הרשתית.

המבט הצופה ביצירה נע ומיטלטל בין תחושה של שטיחות האובייקט לבין תחושת אשליית עומק ציורי חמקמק, ויוצר בו זמנית מהלכים של חשיפה וחסימה, שבהם הצופה חודר ונהדף לסירוגין במבט מתעתע של תנועה פנימה והחוצה, ימינה ושמאלה. הכאפייה היא המתוארת ביצירה, אך מעבר לדימוי היא מכוונת את המבט אל מה שהיא חוסמת או מסתירה, היא מסמן מוסכם המבקש לייצר הפרדה בין הפנים לחוץ, בין כיסוי לגילוי, בין פלשתיני לישראלי.

דימוי מזרחי בשפת ציור מערבית

הכאפייה מספרת סיפור פוליטי קשה שמתחלף בפסי צבע שטוחים, בארגון של צורות וצבעים על משטח ציורי. זהו מופשט של צורות בסידור שתי וערב, המטפל בבעיה של הפשטת צורות וצבעים נוסח המופשט הגיאומטרי של מונדריאן, והקווים המאונכים מזכירים את קווי הבריאה ביצירתו של ברנט ניומן על פי העקרונות של האקספרסיוניזם המופשט של אסכולת ניו יורק.

העקרונות הציוריים המצטטים את שפת האמנות המודרנית המערבית נמצאו רלוונטיים לתיאור הכאפייה המזרחית, ומפקיעים אותה מהדקורטיביות האסלאמית. האורנמנט המזרחי עבר היסט אמנותי כדי להתנסח בשפת המופשט האמריקני, כדי לסמן מוטיבים המתפרשים בכמה רמות: גם מופשט וגם טעון משמעות, גם מקומי (בצורה) וגם אוניברסלי (בשפה), גם מספר סיפור פוליטי וגם מנהל דיאלוג עם תולדות הציור המערבי. באופן זה האמן נע בין הפורמליזם המערבי לבין האוריינטליזם המזרחי כמנסה לנסח מחדש את ה"מקום" על בד הציור, במאמץ לבנות עולם מושגים, שפה והקשרים מקומיים.

מאפיינים פוסט מודרניים

החיים הם החומרים של האמנות – ביטול ההפרדה בין החיים לאמנות היה אחד מעקרונותיו של הפוסט-מודרניזם. כל מה שהאמן יוצר הופך ללגיטימי במסגרת התמודדות אישית עם המציאות ועם הסביבה שבה הוא חי ויוצר. הרעיונות באים מהחיים עצמם, והאמנים הם הקובעים את אופי יצירתם בהתאם לראייה סובייקטיבית אישית. בבחירת הדימוי הטעון של הכאפייה כחפץ מוכר מהמציאות היוזימית מתמודד גבע עם המרחב הפוליטי והתרבותי שבו הוא מצוי, ונוקט עמדה אישית ברורה בנושאים המעוגנים בסכסוך הישראלי פלסטיני.

ציטוטים מתולדות האמנות - באמצעות הפשטה גיאומטרית, שהיא סממן מובהק של המודרניזם המערבי, מתייחס גבע למספר אמנים שהמשותף להם הוא ארגון העולם ובתרגום אלמנטים נופיים לעולם אבסטרקטי כמו מונדריאן, ניומן ורותקו. כמוהם הוא יצא מאובייקטים פיגורטיביים שעברו תהליך של הפשטה וריכוז, במאבק לארגון העולם בין כאוס לסדר ומשמעת חמורה. להבדיל מהם, גבע לא מתעניין בממד הרוחני שמעבר לחיים, אלא משתמש במערכים מופשטים המאפשרים לו לבטא בבהירות את הקיים והמצוי, מתוך כוונה לשנות סדרים מקומיים ותכנים תרבותיים היוצרים את עולמו הקיומי, ומשדר באמצעותם כראי את השיקוף העצמי שלו: היחס שלו למקום, לפוליטיקה ולניגודים.

אקלקטיות ופלורליזם – בחירת הכאפייה כנושא פונה אל המזרח, אך אופן הציור מנהל דו-שיח עם המערב באקלקטיות המשלבת את האלמנטים הדקורטיביים האוריינטליים עם הפשטה גיאומטרית מודרנית, את הדימוי הסכמתי השטוח של הכאפייה עם עומקים מרומזים לפי שיטות ציוריות, כולם ציטוטים מאמנות העבר המשולבים עם חומרים מההווה, ורלוונטיים לזמן ולמקום, וכדבריו: "באמנות, כמו בתרבות בכלל, פלשה הפוליטיקה וסילקה את הטרנסצנדנטי... בעבודות שלי יש דו-שיח גם עם המסורת של המודרניזם המאוחר, וגם עם מחנות הפליטים בעזה."

לסיכום - את היצירות של גבע ניתן לקרוא בעת ובעונה אחת כסיפוריות וכמופשטות, כפוליטיות מצד אחד וכמנהלות דיאלוג עם תולדות האמנות מצד אחר. בחינת מאגרי התרבות במרחב הארץ-ישראלי העלתה את הכאפייה כדימוי ממצה של הבעיה כולה, לתוכה הוא מכנס את כל הקצוות האפשריים של הציור: הציור במסורת של ציור, הציור כמעשה ייצוג, הציור כאמירה פוליטית, הציור כהפעלת כוח. גבע מסרב להפריד בין מרחב האמנות למרחב המציאות, בין הפוליטי לאישי, בין הדקורטיבי למושגי, האחד מסווה ומסתיר את האחר במתח בין ניגודים ועירוב של שדות שיח ופעולה שונים.

עאסם אבו שאקרה, 1961 – 1990

עאסם אבו שקרה נולד באום אל פאחם, הבן השביעי למשפחת אמנים הפועלים בארץ ובחו"ל. אחרי שסיים לימודי תיכון בעפולה עבר לתל אביב ולמד בבית-הספר לאמנות "קלישר" בין השנים 1982 - 1986 ואחר כך לימד בו בעצמו עד 1987

שמונה שנים חי בתל אביב, במהלך התרופפו קשריו עם אום אל פאחם, עד שאובחנה אצלו מחלת הסרטן. בחודשים האחרונים לחייו בחר להתאשפז בביתו בחיק המשפחה, והתקרב ביתר שאת אל הבית ואל בני משפחתו. בשנת 1990 נפטר מהמחלה והוא בן 29 שנים.

עאסם אבו שקרה היה, ונחשב עד היום, לכוכב הזוהר בשמי האמנות הפלסטינית בארץ, ולאחד האמנים הפלסטינים המובילים שפעלו בארץ. כבר בתחילת לימודיו בבית-הספר לאמנות קלישר נחשב לכישרון מבטיח ואיכותי, ובגילו הצעיר הציג מספר תערוכות יחיד וזכה במלגת קרן תרבות אמריקה-ישראל.

לאחר מותו הוצגו עבודותיו בתערוכות יחיד במוזיאון ישראל (1991) ובמוזיאון תל אביב (1994). אבו שקרה הותיר אחריו מורשת אמנותית שהיכתה שורש וזכתה להכרה בישראל ומחוצה לה.

דימוי הצבר ביצירתו של אבו שקרה

בשנים המעטות שחי מאז התגלתה בגופו מחלת הסרטן ועד למותו ב-1990 צייר אבו שקרה את הצבר בעציץ כמוטיב חוזר ודומיננטי בעבודותיו, במחאה פוליטית לביטוי העקור בארצו - צמח הצבר שנקרע משורשו והונח בדליי פח חלודים ובסביבה עגומה רחוקה מנופי מכורתו. דימוי הצבר בעציץ (שנרחיב עליו את הדיבור בהמשך) הוא אחד הדימויים הפלסטיניים הבודדים שנכנסו לקאנון האמנות הישראלית, שאינו מניח למשמעות הפוליטית לחמוק ממנו.

במקביל לעבודות הצבר בעציץ צייר אבו שקרה על בדים גדולי-ממדים סדרה שונה לחלוטין של עבודות שבמרכזן שיחי צבר. מול הטבע הדומם, הצבר בעציץ, המאולף, המבוית והמצומצם, העמיד אבו שקרה את דימוי הסבך הפלסטיני, דימוי צמחי, מסועף, מאיים וחסר גבולות. ביצירות אלה נראים עיגולים רבים היוצרים סבך של שיחי צבר המשתלטים על כל הבד, וכמו מאיימים לפרוץ אל מחוץ למסגרת היצירה. בשונה מהצבר בעציץ, המשמר את הזיקה בין הצמח לשורשיו, סבך הצבר המשתרע ללא גבולות מציע מטפורה אחרת ומסרב להפוך לסמן טריטוריאלי לאומי או לנוף האמור להעביר ערכים תרבותיים.

גלגולו של דימוי הצבר באמנות הישראלית

דימוי הצבר ליווה את הציור הציוני מרגעי לידתו הראשונים. בראשית הדרך סימל הצבר בספרות, בשירה ובאמנות את הנוף הארץ-ישראלי ובעיקר את שממתה של הארץ, תיפקד כצמח אותנטי של המקום והוצג כניגוד קוצני וקשה של האידיאל הציוני. קוצני ייצגו את השממה והסבל כסמל הנוף הארץ-ישראלי והמזרחי, כסמל למכשול על דרכו של היהודי הנושא עיניו לארצו וכמכאוב קוצני הצפוי לו עם שיבתו למולדת הצחיחה.

בחלוף השנים אוחדו הצבר והאדם המקומי והולידו את מיתוס הצבר כאגדת ילידי הארץ, שתוכם מתוק ועסיסי אך חיצוניותם דוקרנית ומחוספסת, אגדה שנמשכה כחמישה עשורים. הצבר בשנים אלו הפך לסמל קולקטיבי מקומי כסימן לילידי הארץ. הדימוי דבק בצבר בשנות העשרים של המאה ה-20 - אצל בני המהפכה החלוצית הקשורים בטבורם לטבע המקום, בהיותו קקטוס המזוהה עם סטטיות, כבודות, קביעות, מגושמות, דימוי ארץ-ישראלי של חוצפה ושובבנות. שיא פריחתו של דימוי הצבר היה עם הקמת המדינה בשיח שהתקיים בין צברים ילידי הארץ ובין גלי העלייה. המאפיינים של ה"צבריות" הזאת הם השפה העברית כשפת אם, צורת ביטוי מחוספסת וישירה, ידיעת הארץ ואהבתה, שנאת הגלות ותחושת אדנות מחוצפת. תבנית זאת גרמה לחוסר התייחסות אל חלקים אחרים של הציבור בישראל, והמעטת חלקם של העולים החדשים בבניית הארץ.

החל משנות השבעים עבר דימוי הצבר את כל הגלגולים האפשריים בסיבוב מלא, שבמהלכו נחבט מכל הכיוונים. הכפרים הערביים נהגו לגדר את החלקות ואת הכפר כולו בגדרות של שיחי צבר, ששימשו מאז ועד היום כהגנה וכציון גבול. המלחמות הותירו גדרות רבות ללא כפרים בתוכן, אבל הערבים תושבי הארץ ראו בכך סמל לעמידותו ולעקשנותו של הצמח, והם מאמינים שכשם שהצבר צומח ומתחדש כך ישובו הכפרים לקדמותם. במובן זה הצבר מסמל את המושג "צומוד" – היצמדות

לאדמה. בזמן שיליד המקום היהודי התהדר בסמליות הקוצים המחוספסים והפרי העסיסי של הצבר, הערבים בוחנים את עצמם כילידי המקום במשמעות סמלית דווקא מעיקשות שורשיו, וקוצניותו המחוספסת הפכה לפצעי רסיסים שפגעו בו במלחמה. בימי האינתיפאדה התנגש הצבר הישראלי, יליד הארץ, במשוכות הצברים של כפרי הגדה והישובים הערביים, ודוקרנותו החביבה הפכה לדוקרנות של גדרות ומחנות פליטים. בשנות השמונים עבר דימוי הצבר לשיח הפוליטי.

כחמישים שנה לאחר שהומצא דימוי הצבר כסמלו של עם יליד הארץ, עובר את הצבר מידי הילידים היהודים לידי הילידיים הפלסטינים. אחד השלבים היפים בגלגולו של מוטיב הצבר שיין לעאסם אבו שקרה, ערבי ישראלי יליד המקום, שבחר בצבר כמוטיב אובססיבי בחייו הקצרים, החזיר את הדימוי לבעלותם של הפלסטינים תושבי הארץ, והעניק לו משמעויות פוליטיות ואישיות. הוא צייר את הצבר כעציץ מתורבת או כשיח הגדל פרא בשדות, מתריס ומתגרה באותנטיות של אלה הטוענים לשורשיות במקום זה. הצברים שלו דשנים, חושניים, דרמטיים, מלאי עוצמה ומסתורין כאותם ערבים שצוירו בשנות העשרים כדגם לחיקוי.

עאסם אבו שקרה, צבר, 1987, שמן על נייר.

מוטיב הצבר בעציץ חוזר שוב ושוב ביצירתו של אבו שקרה. בעציץ אחר עציץ, צבר ועוד צבר, חזר אבו שקרה בעקשנות על הדימוי שהפך למוטיב פיגורטיבי מרכזי ביצירתו, אובססיבי, מעין חותמת אישית, תג זיהוי אישי בחייו הקצרים.

הנושא

שיח צבר שתול בעציץ עומד בודד על אדן חלון מסורג, נראה מתוך פנים של חדר. למעלה ובצדדים הסורגים מיוצגים בדימוי צלבים שחורים על רקע גוון חום-כתום. בחלק התחתון הסורג צבוע בכחול, בולט כלפי פנים ויוצר בליטה שעליה מונח עציץ הצבר. דימוי הצלב חוזר בנגטיב, הפעם בצבעי הרקע החום-כתום. עלי הצבר צפופים בעציץ שהוא קטן מכדי להכיל אותם, מוקפים בקו מיתאר שחור בולט, וכך גם העציץ הלבן. החלון הנראה מתוך החדר אינו משקיף על נוף, הוא אטום בצבע אחיד ואינו מגלה את מה שמעבר לו.

צמח הצבר שגדל בטבע, מתפשט, פראי וסבוך, נעקר משורשו ועובר אל העציץ הביתי, תחום במסגרת סורגים ובכלי צר למידותיו, תלוש מסביבתו הטבעית המקורית ועובר לסביבה עירונית זרה לו, שבה הוא מתפקד כצמח מתורבת, כקקטוס חביב שקוציו נועדו לנוי ולא להישרדות בטבע, בשרו המעוגל נועד להנאת המבט ולא לחיי פרא. דימוי כזה בהכרח מעלה שאלות ותמיהות באשר לפשרו, ודורש בחינה מעמיקה המלמדת על קשר עמוק יותר מהנראה לעין, קשר המונצח בעשרות ציורים של אותו צבר בעציץ, שבהם הותיר האמן את עקבות נפתולי חייו הקצרים מאוד, והטעין אותם במשמעויות אישיות, פוליטיות ולאומיות.

משמעויות ומסרים בדימוי הצבר בעציץ

ייחודו של אבו שקרה כאמן, כאדם, כערבי מוסלמי, כישראלי-פלסטיני וכחולה סופני הוא בעובדה שהצליח לאחד בין הדימוי האמנותי לבין הביטוי הרגשי אישי של קיום, זהות, קונפליקט, זרות וחידלון, באמירה רגישה אך עיקשת, צלולה ומרשימה.

מסרים בהיבט הפוליטי: אבו שקרה מודע לסמליות ה"צבר" בתרבות הישראלית, שהפך למסמן את ילידי הארץ היהודי, המחוּספס מבחוץ ועסיסי מבפנים, ויוצא בדימוי צבר משלו במטרה להשיבו לבעליו האמיתיים. הבעלות הישראלית על דימוי הצבר כנראה שגויה, שכן מקורות הדימוי בתרבות הפלסטינית מגלים סביב הצבר עולם מושגי עשיר לא פחות. כפלסטיני גדל אבו שקרה על מסורת המיוחסת לצבר כאלמנט נופי המסמן גבולות של חלקות אדמה בין הכפרים, וכחלק יומיומי מהחיים המסמל את מושג ה"צמוד" – דבקות עקשנית באדמה והיצמדות אליה בשורשים עמוקים. הפלסטיני, כמו הצבר, גם הוא עקשן ושורד, וגם אם מנסים לחתוך בבשרו או לשרש אותו הוא ימשיך לצמוח מחדש, ימשיך ויתרבה.

פרשנות זו יוצרת סביב הצבר של אבו שקרה מורכבות כפולה: הצבר פועל כדימוי אירוני וביקורתי לגבי "זהות גנובה" של הערבי המבקש כעת את צבריותו לעצמו, אך בו בזמן הוא ממשיך לפעול כקוד פנימי פלסטיני המסמל סבל ועיקשות שורשית.

לדברי אבו שקרה: "תמיד התעניינתי בשיח הזה, בצבר שכל כך סותר את עצמו, קודם כל הוא באיתי מהכפר... יש סתירה חברתית שקשורה בו, זהות כפולה, הוא שלי, של בן הכפר, ושל היהודי שנולד פה. אני לא צבר. הצבר הזה שגדל בחצר שלי הוא לא אני". דימוי הצבר של אבו שקרה מבקש לתקן עוול היסטורי, ובאמצעותו מבטא את זהותו הלאומית כשייך למקום מדורי דורות. כמוהו נשתל כאן והעמיק שורש, והנה בא היהודי החדש וקורא לעצמו צבר, עתה הוא מבקש להחזיר לעצמו את הצבר המוכר לו מנוף ילדותו ומכריז בציריו 'אני הצבר המקורי'.

הצבר בעציו של אבו שקרה מנסח בעבורו את הביטוי "מולדת", אך הצבר הערבי בציריו נעקר משורשיו ומאדמתו בכפר, נשתל בתוך עציץ והונח על אדן חלון בבניין עירוני. הוא סגור ומסוגר בתוך מסגרת החלון המסורג, מתקיים בצפיפות רבה בכלי קטן המעורר תחושת חנק, זועק כנגד קיום מתסכל במציאות הישראלית הבלתי נסבלת. בנטיעת הצבר בעציו טען אבו שקרה לבעלותו המחודשת על הדימוי, והעניק לו משמעויות של גזילת השייכות הטבעית למקום, ניתוק כפוי מהאדמה, עקירת שורשים והגליה, אילוף השיח הפראי שמציב אותו כנטע זר ותלוש ממקוריו.

"יש לו כוח הישרדות לצמח הזה", אמר אבו שקרה, "הוא יכול לחיות שנים רבות למרות שאפשר לפצוע אותו בקלות. בשריטה אחת ארוכה על העלה אפשר להוציא את כל הנוזלים שלו." אמירה כאובה זו מוצאת את ביטוייה בציריו תוך חתירה בלתי נלאית להבין את תוכו הפשרני והרך של הצבר, לגעת בבשר החי והכאוב של הפלסטיני, הערבי, הישראלי, המוסלמי, שזהותו נמחצה, נידון לזרות תמידית במדינה שהיא מדינתו ובה בעת היא לא מדינתו, ממש כמו הזרות של הצבר לעציו.

המשמעות הסמלית שהעניקו הפלסטינים לצמח הצבר מקבלת חיזוק לשוני בשמו הערבי "סבר" שפירושו: סבלנות, התמדה. במלחמותיה של ישראל ובמאבק לקיומה נהרסו כפרים ובתים עד היסוד, אבנים נעקרו ממקומן, אך שורשיו של הצבר היו עיקשים וצמחו שוב ושוב מחדש בלתי מנוצחים. עובדה זו מחזקת את סמליותו בעיני הפלסטינים, שבהתמדה ובסבלנות ישובו הכפרים לקדמותם. לפיכך צירי הצבר של אבו שקרה משמשים הד לאותה מטפורה לשונית בגירסה פוליטית לאמונה הרווחת בקרב הפלסטינים.

משמעויות בהיבט האישי: שמונה שנים חי אבו שקרה בתל אביב, כתלמיד וכמורה לאמנות, היה מעורה בחיי העיר ובשיח האמנותי הישראלי, עד שהוא כבר לא היה מסוגל לחזור לאום אל פאחם שבה נולד, ורק כשמחלתו התגברה הוא חזר אליה מחוסר ברירה.

אי השייכות והזרות שחש בתל אביב, בחברה שכולה יהודית, מטעינה שוב את המוטיב החוזר של צבר בעציץ בפרשנות אישית הנוגעת לחייו האישיים של האמן. חוקרת האמנות והאוצרת טלי תמיר שלימדה אותו בבית-הספר לאמנות מספרת: "כשעאסם התחיל לצייר צבר הוא צייר אותו בטבע, אבל כשעבר לתל אביב הוא צייר אותו בתוך עציץ, תקוע בתוך עציץ. פירשתי את זה כביטוי לזרות, כביטוי לדבר שאינו במקומו. עאסם ראה בזה ביטוי למצב שלו: הוא נעקר מהכפר והפך לתל אביבי".

בתל אביב חש אבו שקרה שאינו במקומו הטבעי. ממש כמו הצבר בעציץ חש את כאב התלישות מן הסביבה המשפחתית ומן המסורת הערבית, ואת זרותו בתוך החברה היהודית התל אביבית שבה ניסה להשתלב. הצבר כדימוי ל"אני" עדיין טעון במשמעויות הזהות כפלסטיני, אך הוא נייד אותו לתל אביב, שתל את עצמו בעציץ, וכמו הכריז באוזני הישראלים 'גם אני צבר, גם אני ישראלי', כביטוי הכרחי להצדקת קיומו בקרב יהודים ישראלים.

בנוסף לשיח הפוליטי ולסיפור האישי, קיים גם הקשר למחלה הסופנית שלקה בה. אבו שקרה צייר את הצבר בעציץ שוב ושוב תוך כדי הפיכתו ההדרגתית מסמל בעל משמעויות פוליטיות למקור הזדהות אישי בקשר ברור בין דימויי הצבר בעציץ לבין המחלה הסופנית שבה לקה. עם התגברות המחלה והמודעות למוות הקרוב הלך ונעלם הרקע החיצוני מציורי הצבר בעציץ, והפך לביטוי חריף של בדידות קשה, מנותק מהכול, מופנם לגמרי בתוך עצמו, קשוב רק לאפשרות של כל מה שהוא עוד יכול להפיק מהדימוי החזותי. כדבריו: "הצבר מרתק אותי ביכולתו המדהימה לפרוח מתוך המוות הקוצני".

המחלה הממארת שהתפתחה במהירות בלתי רגילה בגופו התחברה לדימוי הצבר: הוא דוקר, מתרבה ומתפתח במהירות סבוכה. בציוריו האחרונים הצבר בעציץ מכיל את בשורת המוות, ובדחיפות ימיו האחרונים צייר אותו שוב ושוב על רקע מלנכולי שהלך ואיבד את המסגרת שבה התקיים. הצבר שסימל עד כה את השורשיות וההיצמדות לאדמת הארץ, את הנחישות וכומר ההישרדות, קיבל עתה משמעויות נוספות: בדידות, כאב, ייאוש סופני, סמל חזותי מוחצן של המחלה המכלה את איבריו הפנימיים. אבו שקרה ניהל מלחמה נאשת וקשה בדרכו האמנותית, בין הצבר שבגופו לבין הצבר שבציוריו.

הצבר בציוריו של אבו שקרה נעשה מטפורי לחוויה קיומית של מי שעומד למות בתחילת דרכו, ומקבל משמעויות של מוות ותחייה. חוויה זו מקבלת חיזוק מרישומי סקיצות במחברת של אבו שקרה, שבה נראה על הצלב בין שיחי צבר. במובן הזה עלי הצבר הקוצניים מתפקדים כעטרת הקוצים של ישו על הצלב. העציץ עם הצבר בציור, כמו בכמה ציורי צבר מתקופה זו, עומד בין סורגים ועל סורגים של חלון המוצגים כדימויי צלב, המוסיפים למשמעות המוות והחידלון.

לסיכום - הדימוי הטרגי של צבר בעציץ מתמסר בכל פעם לפרשנות אחרת הלקוחה מתוך מטענו האישי והתרבותי של אבו שקרה. דימוי המתחיל ממודעות פוליטית כפלסטיני, דרך הזהות האישית שלו בתל אביב, ומסיים בקינה על מותו המוקדם כל כך שלו עצמו. כל אלה ממקמים את אבו שקרה כפוסט-מודרניסט השואב את דימויו מעולמו האישי ומסביבתו הקרובה, ובאמצעותם מנסה להתמודד בכל היבטי חייו, לא רק הפוליטיים.

מקורות השפעה על יצירתו של אבו שקרה

אבו שקרא צמח לתוך מסגרת הציור הישראלי שבסיסו הערכים של המופשט הלירי, שאותו למד מציוריו של שטרייכמן מ"אופקים חדשים", אף-על-פי שלא אימץ את ההפשטה במלואה. ציורי הפנים של מאטיס, בראק וג'אקומטי נכנסו לרפרטואר ההשפעות שלו, והם שגרמו לו להפנים את עקרון ההכרחיות של חופש האמנות ואיכותה הפואטית. ניכרות בציוריו גם השפעת מוריו מבית-הספר קלישר, ביניהם דוד ריב, לצד השפעות של הציור הניאו-אקספרסיבי הגרמני של שנות השמונים.

השתלבותו במסורת הציור המערבי מתבטאת בשימוש בקורבן הצליבה כדימוי למוות אישי ולאומי, והעמדת תחליף לסמל הטעון של הצליבה בדמות צמח הצבר. יחד עם זאת, מתוך המסורת המודרניסטית הפנים אבו שקרה גם את מחויבותו המוסרית של אמן לערכים אנושיים, וראה באמנות סוג של אחריות חברתית, וביכולת פואטית נדירה לקח מוטיב בודד ופשוט כמו שיח הצבר בעציץ והפך אותו לאמירה בעלת עוצמה אמנותית, רגשית ואינטלקטואלית, השומרת לאורך כל הדרך על כל אפשרויות הקריאה של הדימוי: האוניברסלית המפרשת את הצבר בעציץ כטבע דומם מת בראייה של מוות ותחייה, האישית המטפלת במוטיב הזרות, והפוליטית כאלגוריה לסכסוך הישראלי פלסטיני.

הדימוי הסמלי של ציבי גבע ועאסם אבו שקרה

שני אמנים ישראלים, האחד ישראלי ערבי, השני ישראלי יהודי. שניהם משתמשים בסמלי זהות פרטיים וקולקטיביים משני צדדיה של "הזהות הישראלית" החצויה. שניהם חוזרים שוב ושוב אל אותם סמלים: גבע מצייר כאפיות, אבו שקרה צייר עציצי צבר. בעבורם סמלים אלה הם תבנית נוף מולדתם, והאמנים מנסים לפענח באמצעותם את הצופן הצורני-ערכי המתקיים בין היוצרים המקומיים לבין מושג הישראליות.

בחינת דימויי הזהות ביצירות של שני האמנים נדרשת בשל העיסוק שלהם בצבריותם הצומחת מתוך ובתוך המכבש הלאומי הטעון במסרים פוליטיים, ובכל זאת מצליחים לחלץ ממנו את הסיפור האישי שלהם עם כל מורכבותו וסתירותיו. הצבריות של השניים נבחנת על ידי העיסוק ב"אחר": ציבי גבע הוא צבר על פי ההגדרה הישראלית אך אימץ את הכאפייה של האחר, אבו שקרה הוא ערבי מוסלמי שבחר בצבר כדי להבהיר את תקפות ישראליותו.

מאיר פיצ'חדזה, 1955 - 2010

פיצ'חדזה נולד בגרוזיה (היום גיאורגיה), עלה לארץ עם הוריו ואחותו מקאוולה בשנת 1973 כשהיה נער בן 17, והמשפחה נקלט באור יהודה. אחותו הבכורה ג'ולייטה נישאה בגרוזיה ועלתה לארץ בשנות השמונים.

בילדותו ספג פיצ'חדזה חינוך מאב שדגל באידיאולוגיה חינוכית נוקשה כדברי הפתגם הגרוזיני "תגדל את ילדך כאויב והוא יגדל להיות אוהב". מגיל עשר עבד עם אביו בעבודות בנייה וריצוף, ובגיל 12 החל ללמוד אמנות בבית העם המקומי בעיר הולדתו יחד עם אחותו מקוואלה, הגדולה ממנו בחמש שנים. הם למדו אצל האמן ראזו ראמישווילי, שנחשב לפסל גדול בגרוזיה. הוא זיהה את כישורו האמנותי והזמין אותו ללמוד ציור בסטודיו שלו. הם שימשו כשוליות שלו, ולמדו ציור, פיסול וריקועי נחושת של דימויים עממיים מסורתיים. אצלו גם שמעו על הציירים הרוסיים הגדולים ועל גדולי האמנים הקלאסיים. שיעורי האמנות האלה היו מפלט בעבורו ובעבור אחותו מהבית הקר והמנוכר שבו גדלו, ומנחת זרועו של האב הקשה והנוקשה.

עם הגיעם ארצה דאג האב למצוא עבודה למאיר ולאחותו: מקוואלה עבדה בהלחמת חוטים במפעל אלקטרוניקה, ומאיר החל ללטש אותיות פליז למצבות, שם למד את הא"ב העברי. לאחר מכן עסק בציור שלטים, ומשם עבר לליטוש יהלומים.

ב-1982 החליט פיצ'חדזה לחזור לאמנות כמקור פרנסה ועבר לתל אביב, שסימלה בעבורו את החופש הנכסף. הוא למד בבית-הספר לאמנות קלישר כשנה וחצי, כדי להגיע לרמת ביטחון מסוימת בעולם האמנות הישראלית.

אחותו מקוואלה התאבדה בעקבות אהבה נכזבת ומשום שלא התאקלמה בארץ. זה היה סוף טרגי לקשר משפחתי מיוחד בינו לבין אחותו, שאותה ואת אמנותה העריך מאוד. בעקבות מותה שינה את סגנון הציור שהביא אתו מגרוזיה גם בצורה וגם בתוכן, והוא הפך להיות מערבי ומודרני יותר.

סגנונו האמנותי התגבש באופן ייחודי, המשלב אלמנטים קלאסיים ונופים רומנטיים, עם אספקטים מודרניים יותר, כגון שימוש בסימבוליזם ובצבעים דרמטיים. לדבריו הוא מתבטא היטב בציור וירטואוזי ושולט באופן מושלם בטכניקה ובאמירה האמנותית ופחות במילים, כיוון שבצעירותו היה מגמגם. לכן הוא גם לא נהג לתת שם ליצירותיו. ב-1999, במהלך מסע נוסטלגי מתועד שערך בגרוזיה לאחר עקירתו משם, חזר פיצ'חדזה לנקודות ציון של ילדותו, המקום הראשון שבו הרגיש בטוח ובו ניטעו בנפשו השורשים הראשונים של הצורך להיות צייר.

דרכו האמנותית התפתחה לכיוונים שונים, והחליפה סגנון, צורה ותוכן ללא הרף: נופים רומנטיים לאורך כל הדרך, ציורים סוריאליסטיים (1975 – 1980), ציורי הדמייה ואמנות על אמנות (1987 – 1990), מכתבי ילדים לאלוהים (מחצית שנות התשעים), ציורי ילדים (1992 – 2006), ריאליזם סמלי של היהודי הנווד (1996 – 2003), פרחים (2001), נברשות (2003), דיוקנים (1997 – 2004). רשימה זו עדיין לא מקיפה את מכלול יצירתו, ובכל קבוצה אינספור תתי-קבוצות, שבמהלכן הוא נע כמטוטלת בין ציטוטים מאמנות העבר, מלקטנות של סגנונות ואלמנטים מודרניים וממקורות לא

מזהים, הממקמת אותו בעשייה הפוסט מודרנית, אך התכנים נותרו בה אוטוביוגרפיים מנסים לגשר בין שני עולמות, גרוזיה וישראל, בחיים בכלל ובאמנות בפרט.

פיצ'חדזה נחשב לאורך שנים כעוף מוזר בעשייה האמנותית הישראלית, אך בעשורים האחרונים, תחת ההגדרה הפוסט מודרניסטית, קנה לעצמו שם כאחד מהציירים הישראליים הבולטים בישראל. בשנת 2003 נערכה תערוכה רטרוספקטיבית לכבודו בשם "אמנות כאוטוביוגרפיה". פיצ'חדזה נפטר ממחלת הסרטן ב- 2010 בגיל 54.

מאיר פיצ'חדזה – מפגש בין עולמות

עיקר המאמץ של פיצ'חדזה אחרי שנים של חיים ויצירה בארץ הושקע בהתנתקות ובבריחה מהמשיכה העצומה אל העבר הגרוזיני. ילדות בגרוזיה כמדינה פטריארכלית שבה האלימות על רקע כבוד המשפחה הוא עניין יומיומי, תרבות שוביניסטית שופעת אמונות תפלות, הייתה זהות שממנה רצה להשתחרר עם הגיעו לארץ, אך הבין שאין לו מקלט ממושגי הכבוד והגאווה הקנאים, מהבדלנות, מההסתגרות ומהאלימות. כדבריו: "הגורל הגרוזיני הוא כמו של כלב, כמה שלא תרביץ לו הוא יחזור אליך כדי שתרביץ לו עוד פעם." מקאוולה אחותו נואשה מהמאבק הכפול הזה והתאבדה.

התאבדותה של אחותו הייתה נקודת מפנה חדה בחייו, המסמנת את ראשיתו של שינוי קיצוני שבו הפנה גב למורשת האמנותית שלמד בגרוזיה. המשבר חל שנתיים לאחר מותה, בהטלת ספק בתרבות שהביא מגרוזיה ובאמנות בסגנון הקלאסי ורומנטי שבאה אתו משם, שרק כאן בארץ הבין שהוא מיושן. בשלב הזה פיצ'חדזה הצהיר על אובדן דרך באמנות ויצא למסע ארוך במאמץ לנטוש את הסגנון הקלאסי, ניסה כוחו בסגנונות שונים ואף ישב על ספסל הלימודים בקלישר. רק חמש שנים אחרי מות אחותו חזר אל הנופים הקלאסיים והרומנטיים שלמד לצייר בגרוזיה, אך הפעם כקטעי ילדות שהם חומר גלם בציור.

הבריחה הזאת הייתה משימה לא פשוטה בעבור פיצ'חדזה, משום שגם עם התואר "צייר ישראלי" לא חש בנוח. לדבריו: "ישראל היא קיבוץ גלויות. אני לא מחובר לאמנות הישראלית. יש אמנות ישראלית ויש פיצ'חדזה. אני לא מנסה להיות אמן ישראלי או אמן גרוזיני. אני חי בישראל כי זה המקום היחידי שאני רוצה להיות בו..." ואכן עבודותיו שונות וזרות לאמנות הישראלית, הנופים שלו מתקשרים עם נופי גרוזיה, הצבע לא ישראלי, האור לא ישראלי. כדבריו: "הציור שלי הוא של עקור, של פליט." אמירה זו מבטאת את תחושת האובדן והתלישות התרבותית, של אמן המסרב בעקשנות ולאורך שנים לקבל תואר זהות כלשהו. "איני רואה את עצמי שייך לשום לאום, הציור שלי אוניברסלי", חזר והדגיש פיצ'חדזה, ביטוי שיש בו כדי להסביר את שפע הסגנונות, הצורות והתכנים שלו, ואת הסירוב לקו אחד מאפיין הנמנע מהמקומי ומהמקורי, מבוסס על לקטנות של דימויים תחביריים רב-תרבותיים. כל אלה נושאים עמם את מסר הנווד הנצחי וחסר הבית, המהגר-הפליט שאינו מכה שורשים במקום אחד.

על רקע תפיסת הנווד הנצחי, במהלך שנות השמונים והתשעים בלטה זיקתו העזה לסגנונות ציור המכסים ומסתירים בהכחשה והצפנה את חייו האישיים, ורק אחרי מסע כשל זיקית המחליפה צבע כדי לשרוד, חזר אל בני המשפחה ואל אנשי גרוזיה במסע חושפני מלא געגועים, מהם עלו איקונות פרטיות ודימויי תרבות הלקוחים מהמציאות שבה גדל. אפשר לומר שכל עבודתו של פיצ'חדזה לאורך שנים היא סיפור מסע אל הזהות המוכחשת. מסע ההתכחשות שלו כלל את אמנות ההסתתרות מאחורי עוד ועוד סגנונות והמצאות רעיוניות, שבהם הפגין יכולת טכנית בלתי שגרתית המאחדת אמנות ואומנות, והוא נולד מחדש כאמן פוסט-מודרני, כאילו הכשירו אותו חייו לגל החדש באמנות מבלי שתהיה לו כל זיקה לקונפליקטים ולרעיונות שהולידו את הגל הזה.

כאשר מיצה את הסגנון הרנסנסי שלו, ושלט בטכניקה גבוהה ובביצוע מושלם, המשיך הלאה לבדים גדולים וכהים עם אותיות עבריות וגרוזיניות הבאות בערבוביה ללא משמעות פונטית, וסימני ידיים של שפת החרשים-אילמים, רמז לרצון ולצורך בתקשורת ובמגע בארץ החדשה הזאת, שאליה עלה ובה רצה לחיות. אין סקיצות ביצירות אלו; הפתקים הם תחליפים להכנה מוקדמת, פתקים שבהם רשם רעיונות בעברית באותיות גרוזיניות.

משנות התשעים החל לצייר את הדיוקנים של בני משפחתו, ובעיקר את אחותו שהתאבדה, כמודל חוזר בציוריו, המוגדרים כאפלים ומדכאים. הוא נהג לצבוע את הבד בשחור, ומהרקע השחור הוציא את האור והצבע. בציורי הדיוקנים שלו מצוירים בדרך כלל בעמידה פרונטלית אמו, אחיותיו או בנו, ציורים הלקוחים מאלבום משפחה ישן. כך גם בדיוקנים הקבוצתיים, הם עומדים חגיגיים, נבוכים, מול העין המשמרת אותם, בנופים ריקים של שום מקום, או ממקום עמוק בנפש האמן. הדמויות מהאלבום המשפחתי לקוחות מתוך מזוודה אחת שיש בה תודעה אחת עקשנית, תודעת המהגר, זה שנמצא תמיד בין מקומות, נושא עמו את מראה המקום שגדל בו, אליו הוא שייך ואליו לא יחזור.

כשחושבים על פיצ'חדזה חושבים על דמות גבוהה, כפופה, במעיל ובכובע מצחייה, נושאת מזוודת עור ישנה או כמה מזוודות וספרים. זה הדימוי ששלט בציוריו משנות התשעים ואילך ובסופו דבק בו, מזוודות וספרים בתנוחות שונות המנציחות את שאלת השייכות ומנכיחות את תחושת ההגירה. בכל הציורים האלה ישנו הרקע, והוא זה שחוצה שנים וסגנונות ונשאר עקבי כמו חלום חוזר ועקשני: שני קווי מיתאר של הרים רחוקים, יורדים זה כלפי זה באופק, לפנייהם מישור ירוק המתחלף לעתים באגם, ומאחוריהם מצהיבים שמים באור אחרון. המקום הזה, הטבע ההררי של גרוזיה, הוא מרחב המחיה של פיצ'חדזה, הוא הבמה התודעתית שלתוכה מושלכות דמויות בני אדם קרובים ורחוקים, סוס לבן מנומר, ילדה בגרביים אדומים וזר פרחים בידיה, אדן חלון עם אגרטל פרחים, לפעמים יונחו שם מזוודות וספרים או אופניים, וברקע וריאציות של אותו נוף שקווי ההר, האור וחלק מהדמויות שבו ציורו בידי מי שהתחנך בילדותו על ברכי אמנות המאות ה-16 וה-17, בין טיציאן לרמברנדט.

לעבודתו יש זיקה קלאסית אך הוא לא ראה את עצמו כאמן קלאסי או ריאליסטי. הוא צייר ריאליסטי אך הושפע ממגוון אמנים מהעבר הקלאסי ומאמנים מודרניים, ושאב השראה גם מתחומים אחרים וממקורות נוספים. ציוריו תמיד מתחילים ממה שהו קיים: תצלומי משפחה, ציורים, ספרים, שטיחים, ספרי נצרות, דימויים מספרי גרפיקה וגם ציטוטים ומחוות לאמני מופת מהעבר.

ריחוקו מהתרבות הישראלית, יכולתו הטכנית הגבוהה וכישרונו לתמרן בין סגנונות שונים, עיצבו את דימויו כאמן זר ושונה בנוף האמנות הישראלית. דרכי עבודתו וחילופי הסגנונות הוצגו תוך התעלמות מוחלטת מהעשייה האמנותית הישראלית ואינם יוצרים דיאלוג עמה, מה שהגדיר אותו כאאוטסיידר של החוויה הישראלית, שהפך בשנות האלפיים לחוויה ישראלית בפני עצמה.

מאיר פיצ'חדזה, אמא, 1989, שמו על בד ועץ

הציורים המוצפנים של פיצ'חדזה

בציורים של פיצ'חדזה משנות השמונים וראשית שנות התשעים מתוארים גילויים רגשיים ונוסטלגיים, שאותם הוא הקיף מיד בעיצוב רצינולי של צורות גיאומטריות וגופים גיאומטריים. הוא טרח קשות כדי לעקר כל דחף רגשי אישי הקשור לנופים ולדמויות מעברו, הפורץ ממנו ומאיים להשתלט על יצירתו כאשר הוא מסב מיד את תשומת לב הצופה לקומפוזיציות שכלתניות, קרות ומנוכרות, עתירי צורות הנראות כצינורות מתכתיים. הריחוק וההתכחשות הזאת לכל הבעה אישית רגשית מחייו הפרטיים בציורים אלה מונעים ומשבשים במודע את כוח האקספרסיה וההזדהות של הצופה בהם.

בציורים אלה פיצ'חדזה לא הסתפק במראה ההיי-טק שהוא העניק להם, אלא הוא גם עטה עליהם מערכת מתוחכמת של הצפנה והסוואה בשפת סתרים של אותיות גרוזיניות הנקראות בעברית, בשפת הסימנים של החרשים-אילמים בכפות ידיים המצטרפות יחד למילה בעברית – כל אלה מקשים על הצופה את הקריאה והפענוח של הסימנים שנותרים בעבורו כצורה ציורית בלבד.

המילים הגרוזיניות כתובות באותיות הנראות כצינורות מתכת של היי-טק המחקות שפת מחשב, מקשות על קריאתן גם בקרב קוראי השפה, ובאמצעותן הוא כתב בציוריו את המילים: "אישה", "אמא", "אחותי", "חופש", "שלום חלום עצוב", "לחיים", "עצוב" ועוד. את המילים הרגשניות הללו, בעלות המסרים האישיים האינטימיים ביותר, הוא מיסגר בציור דקורטיבי עשוי במיומנות של אומן, בעל מלאכה מיומן, השוקד על עיצוב דקורטיבי המסתיר לכאורה את האמנות ההבעתית. מערכת ההצפנה הזאת מעידה על צייר המשתוקק בכל נימי נפשו לקשר עם עברו, שממנו הוא ירא ואליו הוא מתכחש.

"אני מציג כדי לתקשר אפילו שזו מלחמה אבודה", אמר פיצ'חדזה, והסביר ששפת הסימנים המוצפנת נכנסה ליצירותיו בגלל בעיית השפה, כאדם זר שלא למד עברית כמו שצריך, ומעולם לא תקשר עם משפחתו בשפת האם כמו שצריך. לטענתו, בעיית השפה גרמה לו לחקור את הרצון של האדם בתקשורת, אך בה-בעת להטיל ספק ביכולת לתקשר. השימוש שעשה האמן בערבוביה של שפות שונות כמו שפת מחשב, השפה הגרוזינית, שפת הסימנים של החרשים, מילים הכתובות בשפת אחת ונקראות בשפה אחרת – כולן נתפסות בעבודותיו כצורות תקשורת ריקות.

"קצר תקשורת" כינו זאת מבקרי האמנות, ופירשו את שפת הסימנים המשובשת הזאת ככתב חידה המדגיש את אובדן האמון בשפה וביכולתה ליצור תקשורת ראויה. כך הפכה קריאת הקשר ושיבושו למצב קיומי ונפשי של פיצ'חדזה, מעין שפה שהיא לא שפה וגם כל השפות בעת ובעונה אחת, היא

לא שפה שלו וגם לא של אף אחד, המבטאת רצון עז ליצור קומוניקציה יחד עם חוסר האמון בקומוניקציה, תחושה הנובעת מחוויית ההגירה האישית של האמן ואי יכולתו להסתמך על השפה כאמצעי תקשורת.

תיאור נושא היצירה "אמא"

הציור בנוי ממערכת של תאים סגורים מנותקים זה מזה הכוללים כתובת מרכזית, מסגרת פנימית ומסגרת חיצונית.

בכתובת המרכזית, באותיות גדולות ומעוצבות על רקע כחול כהה דמוי טפט מופיעה המילה **אמא** - "אמא" בשפה הגרוזינית (נקראת דדה Deda), סגורה בקו גיאומטרי מדוייק בצבע שחור.

מסביב לכתובת מסגרת מלבנית נוספת בגוונים בהירים, מעוצבת בדגם פרחוני גם הוא דמוי טפט, ומסביב מסגרת מצוירת בגוון שחור. החלק העליון של המסגרת מתחבר לאובייקט מעץ דמוי תכשיט שאותו עיצב וליטש, חורג מהמסגרת של היצירה. המסגרת החיצונית כוללת גם צורה של דמעה או טיפה משמאל ליצירה, עשויה מעץ מלוטש בצורה אגסית.

אופן עיצוב היצירה, המסגרות הדקורטיביות הטפטיות, עבודת המלאכה בליטוש העץ בצורה דמוית תכשיט, מעלים על הדעת קופסת תכשיטים, כלי שטומנים בו דבר יקר למשמרת, והדבר הזה הוא "אמא". הפענוח לא קל ולא מידי. האמן מקשה על קריאתו בשיבוש והסוואה בדרכים מתוחכמות כדי לא לחשוף את רגשותיו האינטימיים, וכדי ליצור בלבול תקשורתי אצל הצופה ולתת לו להתנסות בבעיות של שפה וקומוניקציה.

הסוואת הרגש בתקשורת משובשת

בדרכו הייחודית של פיצ'חדזה הוא מטפל בשתי בעיות אישיות בו זמנית. מצד אחד מבקש להחליש את הרגשות המציפה אותו בנוסטלגיה לימי הילדות בגרוזיה, מהם הוא רוצה לברוח ואותם הוא רוצה לשכוח, אך הם חוזרים אליו שוב ושוב. מבחינת פיצ'חדזה לחזור לימי הילדות פירושו שיבה אל מחוזות של כאב, למרחב פטריארכלי שבו האב שולט בזרוע קשה בחינוך ילדיו. לדבריו: "כשאני מביט לאחור זה נראה לי שחור משחור." מצד אחר הוא מבקש להדגיש את בעיית השפה התקשורתית שכבר אינו נותן בה אמון כמהגר שחי בארץ ולא מצליח לשלוט ביסודותיה. בהיבט הזה צריך לזכור שפיצ'חדזה גמגם קשות עד גיל 26. הגמגום שליווה אותו מילדותו לא איפשר לו לתקשר בשפה הגרוזינית שבה הוא שלט, ועם הגיעו לארץ הפך לגמגום בשפה זרה שלא נלמדה כראוי. שני התחומים הללו מוצאים את ביטויים זה בזה: הסוואת והשתקת הרגש נעשית בשפת סימנים מוסוות היטב, לא גלויה ולא מובנת, שמתפקדת גם כביטוי לתקשורת אבודה.

פיצ'חדזה משתמש בכמה אמצעים לביטוי תקשורת לקייה והשתקת הרגש:

שימוש בשפה זרה - השימוש בשפה הגרוזינית מונע מראש את קריאת המילה על ידי מתבונן ישראלי, ונותרת מילה זרה שאינה ניתנת לפענוח. מאידך גיסא "אמא" היא מילה בעלת מטענים רגשיים אישיים, ביוגרפיים, נושאת אופי של וידוי והבעה אקספרסיבית עמוקה שהאמן אינו מעוניין

לחשוף, ובאופן מודע משתיק ובולם את הרגש האקספרסיבי ומפנים אותו לקוד ויזואלי מוצפן ומנותק בשפה זרה. זהו ציור רגשני בסוג של "אקספרסיוניזם דומם" שהוריד את עוצמת הרגש עד למינימום, הצפין את תכניו ומשדר סימנים ללא קול, כמו אל עולם של חרשים.

אותיות דיגיטליות - אותיות המילה "אמא" בגרוזינית מעוצבות בתשלובת אופטית דיגיטלית המעניקה להן מראה של צינורות מתכת קרה, מנוכרת, שכלתנית, שדרכן הוא מנסה להשתיק במידת-מה את החשיפה והאינטימיות. לכאורה "אמא" מבוטאת בכתב שהוא סימן מוסכם, אך ההבעה הרגשנית הזאת מוחלשת מיד בשפת מחשב. בדרך זו הוא שומר על המתח והאיזון בין "קר" ל"חם". פיצ'חדזה כינה זאת "טמפרטורת הפאתוס", שמירה תמידית על איזון בין השכל לרגש בנוף הפנימי, המכיל גם איום וגם געגועים במתח על סף פיצוץ.

כלי הצפנה בשפת הקיטש - התאים הסגורים של היצירה מהווים כלי קיבול שהוא עצמו כלי הצפנה, מקום סגור שבו טומנים דברים שלא חפצים להחצין לעיני כול, משהו יקר-ערך השמור אך ורק לבעליו. המסגרות הקישוטיות והדקורטיביות של הכלי הזה מאפשרות לאמן למסגר את הרגשות שלו באלמנטים קיטשיים נטולי רגש, כהערכה רציונלית לאושר המוגבל שמושג ה"בית" או ה"ילדות" יכולים להעניק. השליטה הטכנית ביצירת מרקם טפטי פרחוני נתפסת כהסתרה והסוואה של ההבעה האמנותית.

המסגרת – המסגרות של פיצ'חדזה בשלב הזה ביצירתו הן מעשה אומנות של בעל מלאכה מיומן. בלימודי האמנות בגרוזיה אין הבחנה בין אמנות לבין אומנות, וההכשרה האמנותית שלו בגיל צעיר כללה גילוף בעץ וריקועי נחושת דקורטיביים. במחצית שנות השמונים חזר פיצ'חדזה לעבודת הגילוף בעץ באלמנטים עיטוריים בסגנון הקיטש שאותם שילב בציוריו. אובייקטים מעץ עם אלמנטים קישוטיים מתעגלים ומתפתלים מעוצבים בדקורטיביות, וגופים מעץ מעובדים בצורת דמעה או טיפה, שימשו כמסגרת פיסולית החורגת מחוץ ליצירה. באופן זה היצירה ממסגרת את עצמו ואת עולמו המתמצה במילה אחת – "אמא". פיצ'חדזה ייחס חשיבות רבה למסגרת הזאת, שהיא חלק חשוב ובלתי נפרד מהיצירה, מפגש של מסגרות ממשיות תלת-ממדיות עם מסגרות אשלייתיות מצוירות, ולעיתים האשליה המצוירת נראית מוחשית יותר מזו הממשית.

הדמעה - פיצ'חדזה: "אמנות היא עגלת הדמעות האנושיות, דמעות קריסטל שאלוהים נתן לבודדים. האמנים הם שליחים שמוטלת עליהם חובת התנדבות. עליהם להעביר את הדמעות ממקום למקום... האמנות היא בכי מזויף, העוזר לנו לסחוב את הבכי האמיתי... דמעות שמחה ודמעות עצב נראות אותו דבר, ושתיהן מלוחות". במקלט העבודה שלו אפשר לראות גזרי עץ רבים מלוטשים בצורת טיפת מים או דמעה, אלו הן הדמעות המשובצות ברבים מציוריו ונדמה כי נבעו מעיניו שלו, העמוקות, הנראות מיוסרות ובוכיות כל הזמן, דמעות היהודי הנווד, הפליט, המהגר. בתוך כל המערכת המוצפנת ביצירה זו הציב פיצ'חדזה דימוי אחד ברור ומובהק, טיפת הדמעה. הדמעה היא סמל ויזואלי ציורי בעל מטען רגשי, וכשהיא מצורפת ל"אמא", ולתכשיט במבנה העץ

המסולסל של המסגרת, היא מאירה את העומק הרגשני, נוסטלגי ווידוי של היצירה כולה. "אמא" נבנית מהצופן המילולי הזר והלא קריא, ומהדמעה המשדרת את נוכחותו הסמויה של הרגש.

הדמעה כחומר רגשי טעון, ביטוי לייסורים, קש"י תקשורת, בדידות, ניכור וגעגועים כואבים, הופכת לדימוי קריסטלי קיטשי, פרט דקורטיבי קישוטי לסימן מוסכם שמעקר אותה ממטעניה. טיפת הדמעה במסגרת, המעוצבת כנוטפת בצורה גדולה ואגסית מצטרפת למילה "אמא" והיא מובנת, אך העמדה הרגשנית מוסווית באמצעות הסגנון המלוטש והדקורטיבי, כמו צירוף של חומר לוחט ומבעבע לליטוש קר וטכני. הדמעה היא אלמנט הקשור לביוגרפיה של האמן. כשעלה לארץ עסק תקופה מסוימת בציור שלטים ובחיתוך יהלומים קרים ומבריקים, ומכאן הדימוי הקריסטלי שהעניק האמן לדמעה. בעשותו כן הוא הפך אותה לטיפה נטולת רגש, הצפין והסתיר אותה מאחורי חזות קרה, לא אישית, טכנית, דקורטיבית ברמת הקיטש הסנטימנטלי.

הדמעה תוארה לראשונה אצל פיצ'חדזה ביצירה "אמא", ומאז תוארה כמעט בכל יצירה, אך תמיד כגביש מבהיק, נפרד מהעין, נפרד מהבכי עצמו. אם אין שומעים את קולות ההתייפחות ואין רואים את זיע הנפש ביצירה עצמה, הרי זה בשל חירשותו ועיוורונו של הצופה, שהאמן דואג בכל מאודו לשבש את הבנתו באמצעים שונים של הסוואה כדי ליצור "קצר בתקשורת".

צבעי האור

האור הוא אלמנט חשוב לכל אורך יצירתו של פיצ'חדזה, שראה באור הממשי או המצויר יותר מאשר מרכיב בשפת הציור. הוא נהג לכסות את כל הבד הלבן בצבע שחור כדי להאיר את היצירה ולא להחשיך אותה. הצורות שלו נוצרו מהחשכה, כמצע מטפורי קיומי לחייו שלו, שהתחילו בגרוזיה, ואחר כך האיר אותן על ידי הוספת אור. לדבריו: "לגביי זו מלחמה קיומית כנגד הבד השחור. כשאני מנסה להסתיר או להאיר אותו זה כוח האמנות, להפוך דברים קשים לאסתטיים, ואת הדברים האסתטיים לקשים".

ביצירה "אמא", שהתחילה ממצע שחור, האור מבליח בצורה מעומעמת מאוד במצע הכחול כהה שעליו כתובה המילה. במסגרת הפרחונית שמעליו האור מגיח משום מקום ומקרין את צבעיו באור אשלייתי מתכתי על האותיות בעלות מראה צינורות אלומיניום. האור הנובע מהיצירה שבתוך טיפת הדמעה נובע ממקור חיצוני דמיוני, מציין את העיסוק באור קריסטלי מזויף שבתבליט הממשי לעומת האור האשלייתי של היצירה. בדרך זו יצר פיצ'חדזה מתח מטפורי של חומרים וצבעים, ועימות של אור חם ואור קר, המגיח או נובע מהעצמים או נופל עליהם ממקורות פנימיים או דמיוניים.

שיטת העבודה הזאת מושפעת מהאמן ניקו פירוסמני (פירוסמנשווילי, 1862 - 1918), הצייר הלאומי של גרוזיה, ואחד הציירים העממיים החשובים בעולם. פיצ'חדזה הכיר והעריך את עבודותיו של פירוסמאני עוד מילדותו, והרבה לצטט מעבודותיו בסגנון הנאיבי האופייני לו, ויותר מכל את שיטת הציור המתחילה על מצע שחור (פירוסמני צייר על שעונית שחורה) והאור הקורן מבעד לחושך.

אקלקטיות – בפוסט-מודרניזם השתלבה אקלקטיות סגנונית בציטוטי צורות ודימויים מן העבר עם דימויים מההווה המידי שבו חי האמן. נראה שציוריו של פיצ'חדזה ספגו לעומקם את רוח הזמן והתנסחו במגוון עצום של סגנונות, טכניקות וחומרים במטרה להתרחק ככל האפשר מהציור הקלאסי שלמד בילדותו בגרוזיה. זהותו המפוצלת כמהגר, הנעה בין הכיסופים לארץ המוצא והרצון להשתייך למקום שהיה לביתו החדש, באה לידי ביטוי בהכלאה של מסורות שונות, ממזרח וממערב, הכלאה המתקיימת באופן שבו הוא משלב בעבודתו נושאים אוטוביוגרפיים ושפות אמנותיות שונות. שפת האמנות שלו החליפה דרכי ואמצעי סימול וסגנון, מתוך אותה מטרה נואשת של מציאת האמירה הציורית הנכונה, ובו זמנית התמסרה והתמכרה לציטוטים, לאזכורים ולטכניקות בניסיונות למצוא זהות אחת ברורה ומוחלטת, שהם סימן היכר טיפוסי של המהגר הנופל בין כיסאות ההשתייכות. החומרים, הסגנונות והטכניקות המתלכדים על מצע אחד מעמידים אותו בכפיפה אחת עם אמנים פוסט-מודרניים רבים.

החיים הם האמנות - "הגרעין הוא אני", אומר פיצ'חדזה "וכל הסגנונות, כיסויים, עטיפות המשתנים הם כמו עדשות המגדילות את הגרעין." בלקטנות הזאת של פיצ'חדזה משתלבים ערב רב של התנסויות אישיות מן העבר הרחוק והעבר הקרוב, שהם בבחינת חומרים של החיים עצמם המייצגים את גרעין ה"אני" שלו, עם נגיעות אוטוביוגרפיות. יכולת הביצוע המרשימה בציור דגמים עיטוריים נרכשה בריקועי נחושת שלמד בילדותו, הסלסול של המסגרת הפיסולית דמוית התכשיט מלמדת על שליטה בפיסול של אלמנטים עממיים שלמד בגרוזיה, הציור הנאיבי דקורטיבי על רקע שחור שלמד מהאמן הגרוזיני פירוסמני, השליטה בליטוש והגימור המושלם של הדמעה נלמדו בחיתוך וליטוש יהלומים שבו עסק עם בואו ארצה, האותיות המעובדות בשפת מחשב – כל אלה עולים מהחיים האישיים והאמנותיים של פיצ'חדזה, והם שמספקים לו את היכולת האינסופית ליצור וריאציות באמנות נטולת מחסומים של רעיונות ועשייה.

הטלת ספק במושגי האמנות – הטלת הספק באמיתות שהאמנות המודרנית ביססה החלה מראשית שנות השמונים, כאשר אמנים פקפקו באותנטיות של האמנות המודרנית וביכולתה להציג ולהמחיש את קיומו הבלתי אפשרי של האדם המודרני. אצל פיצ'חדזה חוויות המהגר ואובדן האמונה והביטחון בשפה כאמצעי אמין ואפשרי לביטוי ולתקשורת, פועלים ביצירתו, כמו בחייו, בשני מישורים: הוא משתמש בשפה מילולית הנתפסת כזרה וסתומה, ובו זמנית מנסה במאמץ רב לתקשר באמצעות ריבוי שפות וערבובן. הצורות והמילים נותרות ככתב חידה בשפה אישית של האמן וכמשל פוסט-מודרניסטי מובהק, הממחיש את משבר האמון בשפה האמנותית כמו השפה המילולית כאמצעי תקשורת.

קיטש ואמנות נמוכה – הבחירה באלמנטים דקורטיביים קישוטיים הנחשבים לקיטש ואמנות נמוכה מתעמתת עם שליטה מושלמת בטכניקות שונות של דגמים צורניים שנועדו מלכתחילה להוריד מעוצמת הרגש ביצירותיו, ובאיזון הזה הדימויים הקיטשיים חוצים את הגבול הקישוטי והופכים לאמנות.

עוצמת הרגש בעבודתו מתנדנדת בין קור לחום, בין פורמליזם עקר לקיטש מתקתק, אך מושגי ה"קיטש", "יפה" ו"מתקתק" המעסיקים אותו הם לדבריו "עניין של הקשר". הם קשורים באהבתו למחברים שיש בהם שפות שונות שהצירוף שלהם מעניין. העיסוק הזה בקישויות דקורטיבית היא מעשה מזויף עמוס באלמנטים צורניים ממוחשבים או דקורטיביים שבאים במקום הבעה ספונטנית, ביצוע קר וטכני שבא במקום מגע יד אישי, כתב מוצפן בשפה זרה במקום כתב קריא, רקע פרחוני דמוי טפט במקום חלל ציור, מרחב התרחשות סגור ותחום במשחקי מסגור דו-ממדיים ותלת-ממדיים.

ניר הוד, נולד ב- 1970

ניר הוד נולד התגורר 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"קיטש" הוא מרכיב חשוב ביצירתו, והוא מרבה להשתמש בחומרים המזוהים עם הקיטש: 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 מבוימות. חילוף הזהויות הוא אמצעי לטשטוש הזהויות המיניות לצורך ערעור על מוסכמות חברתיות, ואי ציות למיין 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, מסתתרת חרדה גדולה שהמוות והחידלון רחשים בה. הוד מחדד את הפער בין הארוטי והיפה לבין המזווע, על ידי הנחת חפצים שקשורים ללוויה ולמוות, ומנציח אותם בצילום.

ניר הוד, אני נשבע, 1995, תצלום צבע

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 ובדימוי 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 לבטלו 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.