

# פנדה

פנחס אברמוביץ, אביבה אורי, אלימה, אריה ארוך,  
ג'ון בייל, יצחק דנציגר, מרסל ינקו, רפי לביא,  
אורי ליפשיץ, צבי מאירוביץ, יהושע נוישטיין,  
לאה ניקל, אביגדור סטמצקי, מנשה קדישמן,  
משה קופפרמן, יחזקאל שטרייכמן



מזיאון תל אביב לאמנות



מוזיאון תל אביב לאמנות

#### פנדה

13 ביוני - 21 באוקטובר 2017

גלריה לרישום והדפס

מתנת היידיים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות

הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

#### תערוכה

אוצר: יהושע נוישטיין

אוצרת משנה: דלית מתתיהו

ראש אגף שירותי אוצרות: רפאל רדובן

עוזרת למנהל אגף שירותי אוצרות: איריס ירושלמי

שימור: חסיה רימון, רמי סלמה, מאיה דרסנר, שריתה

מרקוס, נגה שוסטרמן

הצבה: סטודיו עמרי בן ארצי

מסגור: טיבי הירש, פול זכריה רוו

תלייה: יעקב גואטה

תאורה: חיים ברכה, ליאור גבאי, שרון לביא, אסף מנחם

רישום: עליזה פרידמן-פדובנו, שושי פרנקל, הדר אורן,

רעות גנץ

#### קטלוג

עורך: יהושע נוישטיין

עיצוב והפקה: מגן חלוץ

עריכת טקסט: דריה קסובסקי, יהושע נוישטיין

תרגום לעברית: עינת עדי

ייעוץ יידיש: מנדי כהאן, יונג יידיש, תל-אביב

צילום: אלעד שריג

תצלומים נוספים: שמעון דותן, ג'פרי סטרנ'ס

גרפיקה: עלזה חלוץ, אדם חלוץ

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה

תודה מקרב לב ליוסף דוד חכמי על תמיכתו בתערוכה.

תצלומי העבודות מאוסף מוזיאון ישראל, ירושלים © מוזיאון

ישראל, ירושלים על ידי אלי פוזנר

© 2017, מוזיאון תל אביב לאמנות

קט' 7/2017

מסת"ב 978-965-539-148-0

#### תוכן העניינים

6

#### פתח־דבר

סוזן לנדאו

9

#### תודות האוצר

יהושע נוישטיין

10

#### פנדה: 1964 ואילך

יהושע נוישטיין

עיקרה של תערוכה זו ומנוע החיפוש שלה נקובים בשמה: "פנדה". כלומר, מחשבת החומר היא שמשמשת כאן כבסיס לקריאה באמנות. ההנחה העומדת למבחן היא, שלכל מדיום מסר פנימי וכי כל ביטוי חומרי בתרבות הוא בבחינת גיבושה של "רוח כללית", כהגדרתו של פרידריך הגל. באמנות הישראלית, בתקופה שבין שנות ה־60 המוקדמות לסוף שנות ה־70 למאה הקודמת, נוצר גוף יצירה ייחודי בגירי פסטל־שמן - הידועים בישראל בשם הגנרי "פנדה", כשם של הצבעים המרהיבים תוצרת חברת טאלנס ההולנדית. זהו המקום היחיד בעולם, ופרק הזמן היחיד בהיסטוריה של המודרניזם, שבהם נוצרו גופי יצירה שלמים בפסטל־שמן.

בתערוכה ייחודית זו בוקע קולו של האוצר, יהושע נוישטיין, לא מן השדה הביקורתי או התיאורטי, שנתפס, לא פעם, כקוטבי למעשה היצירה, כי אם מתוך החומר עצמו. זאת, שכן הוא עצמו אמן, והוא דן במדיום הן מתוך היכרות אינטימית עם חומר היצירה ואיכויותיו (מגע, מרקם, תנועה) והן מתוך היכרותו האישית עם האמנים ועבודתם. יתרה מזאת, הוא בחר להציג את העבודות בגלריה לרישום והדפס כמיצב תואם־אתר, באמצעות חיפוי החלל כולו בניילון־בועות, חומר המזוהה עם עבודותיו כאמן. בחירה זו לא רק רושמת מחדש את קווי הנוף הפיזיים והמנטליים שנושטיין חרץ על גבי ניילון־בועות בשנות השמונים, ומשמרת את זכר מיצביו הרבים בשנים שלאחר מכן (בהם עבודתו בתערוכה "במרתפי הספרייה הלאומית", שאצר גדעון עפרת בביתן הישראלי בביאולה של וונציה, 1995; תערוכתו "נקודת רתיחה" בגלריה החדשה באצטדיון טדי, ירושלים, 2003, באוצרות חדווה שמש, ועוד); באמצעות ביטול ההבחנה החותכת בין המדיום

האמנותי לזה האוצרותי מבקשת הפעולה של נוישטיין, בראש ובראשונה, לעורר שאלות הנוגעות לאופני התצוגה המוזיאליים השגורים. הטקסט המובא בקטלוג כולל את זיכרונותיו ופרשנותו של האמן־האוצר על האמנים המוצגים (בהם הוא עצמו), תוך פרישת הכישורים, הנטיות וההעדפות שהביאו לידי ביטוי בעבודתם במדיום הפנדה. בכך, התערוכה לא רק מציגה גוף יצירה ייחודי, אלא גם משרטטת את ההביטוס של אמני ישראל, שרובם אינם עוד עמנו, בתקופה הנידונה.

ברצוני להודות לאספנים ולמשאילים הרבים, רובם בני משפחה של האמנים המוצגים ומוקיריהם, שהואילו לאפשר לנו להציג בתערוכה את העבודות שברשותם. תודה למוסדות וליחידים שסייעו בידינו: מוזיאון ישראל, ירושלים, ובו רונית שורק, נירית שרון דבל וריסה פוקס, ששיתפו פעולה בהשאלת יצירות מאוסף המוזיאון; מירי בן משה מאוסף הפניקס; ניב שפירא, אילה אופנהיימר ויהודית בז'רנו מהמשכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד; רוני קופפרמן ואוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגיטאות, שניהלו עמנו דיאלוג מתמשך ועזרו באיתור עבודות; יובל בן שלוש וגלית הזלקורן ממונטיפיורי, מכירות פומביות; אמון יריב מגלריה גורדון, תל אביב; נעמי גבעון מגלריה גבעון, תל אביב; בנו כלב; שוקי מאירוביץ; רבקה סקר ועוזי צוקר; רחל דוב גוטסמן; אסף גוטסמן; דורית ליפשיץ; מאיה קדישמן; וונדי שפיר; אורנית ויהונתן בייל; לין הולסטין; מירי לאופר; נועה סטימצקי; מיכאלה ודבורה ינקו.

תודה מקרב לב ליוסף דוד חכמי על תרומתו הנדיבה. תודה מיוחדת ליונה פישר על הארותיו ועל תרומתו לגיבושה הרעיוני של התערוכה. תודה ליהושע נוישטיין, אוצר התערוכה, על

הרעיון, התשוקה וההתמסרות המוחלטת למהלך, שהחל לפני שנים רבות וקרם עור גידים בתערוכה ובמאמרו המרתק בקטלוג. תודה לדלית מתתיהו, אוצרת המשנה, על ליווי הפרויקט והוצאתו לפועל. תודות חמות לכל השותפים לעשייה: למגן חלוץ על העיצוב היפה של הקטלוג, ולעלוה חלוץ ואדם חלוץ על הביצוע הגרפי; לדריה קטובסקי על תרומתה לעריכה האנגלית; לעינת עדי על התרגום הקשוב לעברית; לאלעד שריג על צילום העבודות לקטלוג; לסטודיו עומרי בן ארצי על ההצבה; ולרפאל רדובן ואיריס ירושלמי על עזרתם הרבה ועל הסרת המכשולים שבדרך. להקמת התערוכה התגייסו עוד רבים וטובים מצוות המוזיאון, ולכולם שלוחה תודה על השותפות המלאה.

סוזן לנדאו  
מנכ"לית

## תודות האוצר

הערכתי נתונה לסוזן לנדאו על שאפשרה לרעיון התערוכה להגיע לכלל מימוש ועל האמון הייחודי שלה באמנים. יש לה העין והאומץ להבחין בין שינוי פרדיגמטי לבין מה שהוא רק דז'ה־יוו.

העבודה עם דלית מתתיהו הייתה עונג צרוף, שילוב של הנאה ורצינות כה רבות, עד שקיוויתי שההכנות לתערוכה תימשכנה עוד זמן רב.

ליונה פישר שלוחה תודתי על שחלק עמי את ניסיונו העצום כאוצר, החל בתערוכה "רישום מעל ומעבר" במוזיאון ישראל, ירושלים (1974) ועד התערוכה הנוכחית.

דן מירון פתח בפניי ובפני רבים אחרים את התרבות הישראלית והשפה העברית.

קתרין גוטשל נתנה לי כוח, וכוח הוא היכולת לעבוד. היא הבטיחה שדבר לא יסיח את דעתי מאמנותי ומעבודתי. היא העניקה לי בסיס, והצילה אותי תדיר מחוסר אונים. יותר מכל, היא הפכה את המסע למהנה.

לוונדי שפיר אני מודה על 25 שנות דיאלוג. היא דחפה ואתגרה אותי שוב ושוב, ותמיד הייתה זמינה לשיחות, שיתופי פעולה ופיתוח רעיונות.

תודה לפט רואו, שתמיד מזכירה לי שדקדוק הוא חלק מהשפה ושלמחשבה יש התחלה, אמצע וסוף. בזכות העריכה שלה הטקסט הגיע למצבו הנוכחי, ולכן אם נותרו בו מקומות לא קוהרנטיים האשמה כולה שלה. היא חברתי, ללא תאריך תפוגה, גם מעבר לתפוגתנו.

תודה ל-Crusader Rabbit (S.W.), הילד שממנו התפתח המבוגר הנוכחי והגיע למידותיו העצומות. תודתי נתונה ליוסף חכמי, שתמיד נמצא שם בשבילי.

תודה לאלכס נוישטיין על הבנתו ברוח הרפאים שבמכונה ועל הסיוע הטכני, כמו גם על כך שחשב עמי על אפשרויות יצירתיות, נושאים ורעיונות. אני מודה לאנדריאה נוישטיין על הברק והנדיבות. טיעוני הנגד שלה גורמים לאורי הקטן יותר להאיר. היא מאפשרת לי להתבונן ישירות בשדים היצירתיים של ימינו, לטוב או לרע. תודה על הרעיון לעצב את התערוכה בצורת מבוך קונצנטרי.

לתמר מרגלית שלוחה תודה על הדיון דק ההבחנה והסיוע.

על הסיוע המקצועי והעידוד אני מודה לאירית הדר, רבקה סאקר, ריטה פוקס, נעמי גבעון, חסיה רימון, ראובן ישראל, ניקולא טרזי, נטע לאופר, נועה דולברג, יגאל שפיר ולאנס בלקסטון.

בהזדמנות זו, אני מבקש לזכור את הילארי פטנאם ורוג'ר הורביץ, שני חברים טובים שנפטרו בשנה שעברה. הם היו מחפשי דרך בעלי עומק מחשבה, והאירו את המצב האנושי בפניי ובפני רבים אחרים.

יהושע נוישטיין

פרולוג

בשום מקום ובשום זמן במודרניזם לא השתמשו בצבעי פסטל-שמן ליצירת גופי עבודה אמנותיים שלמים, פרט לישראל, שבה שימש מדיום זה בתקופה מסוימת כפרקטיקה מרכזית.<sup>1</sup> היה זה מדיום ייחודי למקום ולזמן. בקיץ 2007 אתגר אותי מרדכי עומר, אז מנהל מוזיאון תל אביב לאמנות: "כתוב טקסט על פנדה, ונציג תערוכה". די קיווייתי שמישהו אחר יכתוב זאת. נכנסתי לפאניקה. התכוונתי לומר: "אני יותר מדי מעורב בזה, הסיכון גדול מדי. כתוב זאת בעצמך, או הזמן היסטוריון או אוצר לעשות זאת. מה אתה רוצה ממני?". במקום זאת, אמרתי: "נטשת אותי פעמיים, ועכשיו אתה הורס לי את החיים!". עומר, מצידו, טען שהזמן החולף יצר מחויבות, וכי על אחד ה"פרטיזנים" המעורבים בעניין לכתוב את ההיסטוריה, שכן כל האחרים כבר מתו. לדבריו, כתיבת ההיסטוריה חשובה לא פחות מההשתתפות הממשית שלי בזמן אמת. עבורי, כתיבת סיפור האירועים ההיסטוריים הייתה מאיימת יותר, ואולי אף מבלבלת יותר, מההשתתפות בהם.

כבר בתחילת הכתיבה עלתה בעיה. כתיבה על אמנים אחרים בצורת עדות אישית "תמיד נוטה לניכוס-מחדש ותמיד מסתכנת בכניעה לצורה המגונה של אמירת 'אנחנו', או גרוע מכך, 'אני'. הסיכון הוא נרקיסזים. קשה ככל שיהיה הדיבור עליהם, קשה עוד יותר לדבר על יחסיך

שלך אתם".<sup>2</sup> איך אני אמור לספר את חלקי בהיסטוריה הזו? אין לי מה לומר להגנתי, פרט לכך שכל שיכולתי לעשות הוא לכתוב מתוך מחויבות פנימית מלאה, ולתעד את האירועים בנאמנות ככל יכולתי. זה יהיה מסע נוסטלגי, אבל כזה שגם ישרת את הקולגות שלי, שכבר אינם בין החיים. אני אבחן את זיכרונותיי, את דמיוני ואת העיוותים שנוצרו ממרחק הזמן, אצלול לתוך העבר, אשלוף פגישות עם האמנים הללו, אעלה בעיני רוחי את חללי העבודה שלהם, את תנועותיהם ואת שפת גופם בעת שדיברו או שתקו, ריכלו או תיארו "פקטורה".<sup>3</sup> זה ידרוש ממני לבחון עבודות פנדה, את השימושים השונים בחומר זה, את המוטציות שלו, שיבושיו, בעיותיו, והיבטיו המשחררים. על מנת לכתוב עדות, עליי להיזכר בעשרות שנים של שיחות שונות – ולהפוך אותן לדיאלקטיקה.

כרונולוגית, הראשון בישראל שהשתמש בפנדה ליצירת גוף עבודה שלם היה אריה ארוך, מיד לאחריו עשו זאת צבי מאירוביץ ומרסל ינקו, ומאוחר יותר אני, מנשה קדישמן, אביבה אורי, רפי לביא, אביגדור סטמצקי, יחזקאל שטרייכמן, פנחס אברמוביץ, לאה ניקל, יצחק דנציגר, משה קופפרמן, ג'ון בייל, אורי ליפשיץ ואלוימה. אבל בטרם אצלול להיסטוריה הסבוכה הזאת, עליי להתחיל בהתנצלות: אני מציג בתערוכה וכותב כאן על אותם אמנים שעמם ניהלתי קשרים הדוקים, ושאהר עבודתם בפסטל-שמן עקבתי מקרוב. מה שמאוד חסר כאן, ולא בצדק,

\* לצערי, לא תמיד הקפדתי על רישום מדויק של המקורות שמתוכם אני מצטט, ויתכן אף שחלק מהרעיונות שלי קטתי תוך כדי קריאה מופיעים בטקסט זה ללא ייחוס נאות למחברם ולמקום פרסומם. כותבים רבים הפירו את מחשבותי לאורך הדרך, וסליחתי שלוחה לכל מי ששמו או פרטי טקסט שלו נשמטו בטעות ממאמרי.

הוא התייחסות לעבודות פנדה של אמנים אחרים.<sup>4</sup> אין בכך כדי להעיד דבר על האיכות או החשיבות של האמנים האחרים הללו או על תרומתם לתולדות הפנדה באמנות. למעשה, סביר להניח שתרומתם הייתה איכותית לפחות כמו זו של האמנים שבהם אני מתמקד, וייתכן שהייתה אף משמעותית יותר.

הפרהיסטוריה של הפסטל הרך

יש אירוניה מסוימת בכך שמקורותיו של מדיום זה, שידוע בעיקר במיידיות שלו ומתקשר לציורי ילדים, עתיקים ביותר. כבר האדם הקדמון השתמש בפיגמנטים יבשים ליצירת דימויים. באתרי קבורה ניאנדרתליים בני כשלושים אלף שנה התגלו על גבי גופות חומרי ציור, כגון עלי כותרת, אבקת פרחים, ואדמת אוכרה צהובה או חומה-אדומה. ציורי המערות מתקופת האבן שהתגלו בלאסקו, צרפת, שגילם כעשרים אלף שנה, כוללים דמויות של חיות ניצודות – כנראה ציד לאור לפידיים – שנעשו בחומרים דומים לפנדה. הדימויים הוטבעו על קירות המערה באמצעות אבקת פחם או פיגמנטים מינרליים בתוספת שכבת רוק, שומן חיות, או שרף, ונמשחו באמצעות כף היד. יש היסטוריונים שמייחסים לאדם הקדמון ייצור צבעי פסטל באמצעות דחיסה ידנית לתוך עצמות חיה חלולות של אבקות המשלבות גיר, פיגמנטים יבשים וחומר אוגד (לרוב שרף טרגקנט, המופק מצמחים). את העצמות חיממו באש עד שהמשחה רווית הפיגמנט התייבשה והתכווצה, מה שאפשר לשלוף את הגיר בקלות מתוך העצם. צורת הכנה נוספת הייתה כנראה טחינת אבן גיר רכה עד דק במים ואז, לאחר שהאבקה שקעה, שפיכת המים

<sup>1</sup> הבהרה בנוגע לחומרים שבהם עוסק מאמר זה: גירי פסטל-שמן – המכונים בעברית בשם הגנרי "פנדה", כשם של הגירים תוצרת החברה ההולנדית Talens – דומים לגירי שמן, בהבדל עקרוני אחד: החומר המקשר בפסטל-שמן כולל יותר שעווה משמן. כתוצאה מכך, הפסטל-שמן לעולם אינו מתייבש לחלוטין, וכמעט שלא נוצר קרום על פניו (לעומתם, גירי שמן, בדומה לצבע שמן, מפתחים קרום כשהשמן מתייבש). לפסטל-שמן ולפסטל רך הרכב דומה, אך האחרון כולל אחוז גבוה יותר של פיגמנט ופחות חומר מקשר, ולרוב אינו כולל שעווה. כתוצאה מכך, השימוש בפסטל הרך חלק ומשיי יותר, אך לרוב הוא גם יותר אבקתי. לפירוט, ר' <http://www.artistsnetwork.com/medium/oil/oil-pastels-oil-sticks-and-oil-bars>

<sup>2</sup> דברי דרידה על טקסט מחווה שלו לז'אק-פרנסואה ליוטארד, בתוך Jacques Derrida, *The Work of Mourning* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001), p. 225; ר' גם Pascale-Anne Brault and Michael Naas, "Editors' Introduction," *ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> "המושג 'פקטורה' מתייחס לאופן שבו דבר נוצר. ידענים משתמשים במילה לתיאור האופן שבו אמן משתמש במדיום, במשיחת המכחול, כיצד הוא מעבד חומרים באופן תיאורי או אקספרסיבי. [...] תשומת לב לפקטורה משמעה תשומת לב לתהליך היצירה האמנותי." ר' Rebecca Zurier, "Facture," *American Art*, vol. 23, no. 1 (2009), p. 29. לפי קלמנט גרינברג, טקסטורה + קולטורה = פקטורה. באמנות הישראלית, שימש המונח "פקטורה" להענקת לגיטימציה היסטורית. המשתמש בו היה מרים את גבותיו, עוצם את עיניו ומחכך את אגודלו באצבע המורה; כך, היה מביע את העונג שהאיכות גורמת לו, תוך התנאות במומחיותו ובהבנתו.

<sup>4</sup> בין האמנים הנוספים שעסקו במדיום אפשר למנות את דוד (דדי) בך-שאל, שייצר את הגירים בעצמו, יעקב אייזנשר, יוכבד וינפלד, משה גבעתי ועוד. ניסיתי כמה פעמים להשיג מידע על ציורי הפנדה של חגית לאלו (אמנית נפלאה), אבל

וייבוש המשחה הטחונה עד שנוצר גיר. הכמויות המשתנות של הפיגמנטים שעורבבו במשחת הגיר יצרו גוונים שונים.

## תולדות הפסטל הרך

"ליאונרדו דה וינצ'י השתמש בגיר שחור ואדום, עם דגשים בפנדה צהובה, על מנת להשלים ב־1499 את רישום הדיוקן של איזבל ד'אסטה, דוכסית מנטובה. לפי ההיסטוריונית ז'נבייב מונייה, דה וינצ'י למד את מה שכינה 'שיטת הצביעה היבשה' מהאמן הצרפתי ז'אן פֶרְאָל"<sup>5</sup>. רבי־האמן של הרנסנס האיטלקי השתמשו בגיר אדום ליצירת רישומים אדריכליים וטכניים, וכן עבור רישומי הכנה לציורים. בין הראשונים שציירו במגוון צבעי גיר (ועבודתם שרדה) היה גידו רני (1575-1642).<sup>6</sup> השימוש בפיסטל רווח ב"מה שכונה דיוקנאות בשלושה גירים, שצוירו בצבעי שחור, אדום ולבן על נייר מגוון"<sup>7</sup>. בעת החדשה שימשו צבעי פנדה כהנה לציורי שמן, לפתרון בעיות קומפוזיציה וצבע. במאה השבע־עשרה התפתח הפסטל והפך למדיום ציור ייחודי. הציירת הוונציאנית רוסלבה קאריירה (-1757) ב־1675 ציירה בפרזי דיוקנאות פסטל אופנתיים ביותר. היא השתמשה במריחות ובמיזוגי צבעים ברכות ובעדינות. צייר הדיוקנאות מוריס־קנטן דה־לה־טור (1704-1788), שלמד בפרזי, הרחיב את טווח השימוש בפסטל והקנה לו מורכבות חדשה. ז'אן־בטיסט־סימאון שרדאן השתמש בפסטל כשהזדקן ונחלש מכדי לצייר בצבע שמן.

ציירים רבים במאה התשע־עשרה – דלקרואה, וויסלר, מילה, קופלי, רנואר – עבדו בפסטל. כך גם אדואר מאנה. מארי קאסאט, שניסתה לעצור את הרגע החולף בעולם הנתון בתנועה מתמדת, ראתה גם היא בפסטל מדיום מתאים לצרכיה. טולוז־לוטרק נהג לעתים קרובות להוסיף שכבת בסיס בצבעי מים על מנת להעשיר את מראה הפסטל. לרוב, נהגו לצייר בפסטל alla prima, כלומר, כתשתית לציור (רישום) שעליו הונח אחר כך הצבע. אדגר דגה, שהרחיב את

פרקטיקת הפסטל, הוא עדיין צייר הפסטל החשוב ביותר של האימפרסיוניזם. הודות לו, הפסטל אינו נחשב עוד מדיום של רישומי הכנה או משני בחיבותו. הרקדניות וסצינות מרוצי הסוסים שצייר בפסטל רך הם גופי יצירה שלמים. אבקתיים, מידיים, מהירים, וטובלים באור דרמטי – מפגינים מתח של טרום־הופעה ואיכות ספקטולרית שלא ניתן להשיג בציור שמן.<sup>8</sup> הוא הפך את המדיום לפופולרי, וקידם את הידע באשר לחומרי הקיבוע החיוניים כל כך לציורי פסטל. אודילון רדון ניצל את האפקטים המעורפלים הנוצרים במריחת הפסטל ליצירת פנטזיות חלומיות מהבהבות ורוחות רפאים באור סימבוליסטי לא טבעי. ג'יימס אבוט מקניל וויסלר יצר בוונציה, ב־1879, סדרה של ציורי פסטל. "החומר נכבש אל תוך הנייר שוב ושוב. מעבר לזכוכית, הם מטושטשים. [...] יש להם חומריות של אבקה או גיר. [...] לפסטל אין באמת קרום. הוא מלא אוויר. [...] לא מקבלים תחושה [...] שיש לו התחלה וסוף. [...] וכך, אתה רודף אחר



אדגר דגה, **שתי רקדניות נחות**, 1874, פסטל רך על נייר  
Edgar Degas, **Two Dancers Resting**, 1874, soft pastel on paper

קצותיו החיוניים והפנימיים בעודך מתבונן בו, משום שאינך בטוח היכן הוא מתחיל והיכן הוא מסתיים. אבל עם הקרום של ציור שמן, אתה יודע"<sup>9</sup>.

## פסטל־שמן: הקדמה

צבעי פסטל־שמן נוצרו כנראה באירופה בסוף המאה התשע־עשרה. ב־1903 הפיצה חברת ביני וסמית לראשונה את גירי Crayola לקהל הרחב. ב־1920 החלה חברת סאקורה לייצר את גירי Cray-Pas ביפן. ב־1949 ייצרה חברת סנלייה פסטל־שמן באיכות מעולה, כנראה עבור פיקאסו. לייצור הפסטל־שמן השתמשו בבסיס המורכב משמן קוקוס ושמן מתקשה נוסף, אך שני המרכיבים הושפעו מטמפרטורות קיצוניות. הפסטל־שמן של Cray-Pas יוצר בתחילה בגרסה קשה לשימוש בקיץ ובגרסה רכה יותר לחורף.<sup>10</sup>

כשאמן לוקח לידו פסטל־שמן – מתוצרת קרה־פה, קראיולה, הולביין, טאלנס, או סאקורה – חודרת



ג'יימס אבוט מקניל וויסלר, **נוקטורנו: גשר באטרסי**, 1872-1873, פסטל רך על נייר חום, 18.4x28.1  
James Abbott McNeill Whistler, **Nocturne: Battersea Bridge**, 1872-1873, soft pastel on brown paper, 18.4x28.1

לא הצלחתי להגיע למסקנות ברורות, ולכן בסופו של דבר לא כללתי אותה בתערוכה.

Wesley Pulkka, "Pastel Painting: A Brief History," *The Collector's Guide to Albuquerque Metro Area*, vol. 13, <http://www.collectorsguide.com/fa/fa071.shtml>.

<http://www.artshow.com/apow/history.html>

Pulkka, "Pastel Painting: A Brief History."

דגה שילב פסטל־שמן במדיומים שונים ועל גבי מצעים מגוונים, בהם נייר, קרטון וכו'.

<http://www.artshow.com/apow/history.html>

Sean Scully, "Body of Light," <http://nga.gov.au/Exhibition/Scully/Detail.cfm?IRN=128878&BioArtistIRN=23432&MnuID=1>.

לתיאור תמציתי מצוין של תולדות גירי הפסטל־שמן, ר' Margaret Holben Ellis and Meilin Brigitte Yeh, "The History, Use and Characteristics of Wax-Based Drawing Media," *The Paper Conservator* 22 (1998), pp. 48-55.  
D. Besnainou, *Cire et cires: Étude sur la composition, l'altération, la restauration, la conservation des œuvres céroplastiques*, diss. (Paris: Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art, 1984).

מיד לחלל הסטודיו המקודש אווירה של משחקיות, חוסר כבוד, ואף זלזול בוטה, שחותרת תחת רצינותו של מוסד האמנות. גירים על בסיס שמן או שעווה הם תמיד ביטוי לקלות דעת או לסטייה ואי סדר ילדוטי. גיר הפסטל-שמן הוא חומר גולמי, מידי, עז, התואם צורת הבעה בסיסית. אם העיפרון הצבעוני הוא כלי המאפשר הבעת הומור דק, הפסטל-שמן מביע פקחות כבדה יותר. צבע שמן, המונח על הבד במכחול, הוא כמו תזמורת של גוונים, טונים, טקסטורות, שכבתיות, אשלייתיות, שטיחות, גמישות, קווי מתאר, מסגרות מתיחה, צבע בסיס. אי אפשר לזיף בו שאננות. בהשוואה לשמן, לעיפרון,



קרל שמידט-רוטלוף, **עירום**, 1911, פחם, דיו ופסטל רך על גלוית דואר הממוענת לרוזה שפירא, 14x9 אוסף מזיאון תל אביב לאמנות, עיזבון ד"ר רוזה שפירא באמצעות הידידים הבריטיים של מזיאוני האמנות בישראל (1958) Karl Schmidt-Rottluff, **Nude**, 1911, charcoal, ink, and soft pastel on postcard addressed to Rosa Schapire, 14x9 Collection of Tel Aviv Museum of Art, estate of Dr. Rosa Schapire through the British Friends of the Art Museums of Israel (1958)

לגואש או לצבע מים, הפסטל-שמן דורש הרבה פחות עבודת הכנה, וגם מציע פחות אפשרויות. ברק השעווה שלו עסיסי, ניתן לרחוף אותו לכיוונים שונים, והוא נכנע בפני סימני עיפרון. אבל האופן שבו הוא מסמן את פני השטח דורש התכוונות ברורה על מנת לצייר בלחיצה הומוגנית על גבי המצע הנוקשה, וכן הפעלת כוח רב יותר מאשר מכחול או עיפרון. גיר פסטל-שמן אינו מחיק, ואינו מאפשר פְּנִימָטוּ<sup>11</sup>. הוא מאפשר הוספה, אך לא החסרה. הוא לא מאפשר כיסוי, ספּוּמָטוּ<sup>12</sup>, קיאָרוּסְקוּרוּ<sup>13</sup>, שכבת עמעום, או התפוגגות צבע הדרגתית. פחם מאפשר ביצוע מחדש שוב ושוב; כל קו נוסף נעשה חלק מהרישום, והדימוי רק מתעצם. הסימנים או המריחות שמוותרים גיר פסטל-שמן בולטים ביותר, וכך אי־ודאות של הצייר מיתרגמת ללכוך. זהו חומר ראשוני ובלתי סובלני, הדורש ודאות ילדותית. אתה חייב לדעת מה אתה עושה, אין לך אפשרות להתחרט או לתהות.

הרשו לי להסתכן באנלוגיה: היחס בין גירי פסטל-שמן לציור הוא כמו היחס בין בובות לפיסול. היה זה האנס בלמר שיצר את הקישור האחרון. באתגר את השימוש השגור בבובות, הוא אפשר לאמנים אחרים להתייחס לצעצועים ולדימוייהם כחומרי אמנות. שרה צ'רלסוורת, סינדי שרמן, מייק קלי, ובישראל רותי נמט, זויה צ'רקסקי, אורי קצנשטיין – לכל אלה אפשר השימוש במראיתן של בובות לעסוק, תחת כסות אלגורית, בטווח רחב של נושאים קשים, כגון סטיות או זימה.<sup>14</sup> בובות הן ייצוג קיצוני של תום וקורבניות. הן מאפשרות אדישות מטרידה לתפקידי נשים וילדים. השימוש בגיר פסטל-שמן מזכיר דימויים שנוצרים על גבי לוח בית-ספר, המקרינים תחושה של רישום זמני, עזר לשיעור, כמו "לוח קסם". ניתן לטעון שגיר פסטל-שמן משמר ילדותיות ומשמש כתחליף ילדוטי לאמנות רצינית. לא סביר שצייר חובב יעדיף שימוש בפְּלִטָה, במכחול ובבד על פני גיר הפסטל-שמן התעשייתי, המוכן לשימוש, שאינו דורש הכנה ואינו צריך להתייבש עם סיום העבודה. הגיר החלק והצבעוני מניח את הצבע על הנייר באופן מידי, בטון, בגוון ובטקסטורה שלא ישתנו עוד.

ציור ורישום אינם תמיד מובחנים זה מזה בבירור כקטגוריות פורמליות. אבל המתבונן יודע אינטואיטיבית מה הוא מה. אפשר לומר שרישום הוא מדיום יבש, וציור – מדיום רטוב. בציור נעשה שימוש במגוון כלים, כגון מכחולים, ספטולות, סמרטוטים, פיגמנטים, לכות, חומרים מקשרים כגון טרפנטין, חומר אקרילי לערבוב הצבע, וחומרים מדללים נוספים, כגון מים. רישום הוא הנחת פיגמנט באופן יבש, תמונתי או קליגרפי. החומריות של הפסטל-שמן ממוקמת באיזשהו מקום באמצע, בין עיפרון ופחם מצד אחד לבין מכחול ומגב מן העבר השני; בין ציור לרישום, לא יבש ולא רטוב, אבל עם עסיסיות השעווה. השימוש בפנדה מתחיל, מטבעו, ברישום של קווים על גבי משטח קשה (נייר, עץ, דיקט, קרטון). אבל כשהקווים נהפכים לסבכים צפופים, מונחים בשכבות דחוסות או מדוללים בטרפנטין, ניתן לומר שהרישום הופך לציור. אמנים ישראלים הפכו את המדיום הגרפי הזה למדיום ציורי. הם השתמשו בפסטל-שמן ליצירת פני שטח שטוחים, בעודם משמרים את זהותו המהותית באמצעות סוג של "גרפיות עצבנית",<sup>15</sup> או באמצעות ג'סטת ציפוי שהופכת פיגמנט לצורה. הפסטל-שמן, במהותו, יוצר



ז'ואן מירו, **ללא כותרת**, 1969, פסטל-שמן ועפרונות צבעוניים על נייר, 23x39 Joan Miró, **Untitled**, 1969, oil pastel and colored pencils on paper, 23x39

<sup>11</sup> "חרטה", פעולת תיקון שהאמן נוקט במהלך מעשה הציור.

<sup>12</sup> טכניקת ציור שיש בה מעבר מדורג מאוד מגוון לגוון או מצבע לצבע, עד שקשה להבחין בשלבים ביניהם.

<sup>13</sup> ניגודיות חדה בין אזורים כהים לבין אזורים בהירים בציור.

<sup>14</sup> רעיון זה עלה במהלך שיחה שלי עם אלכס נוישטיין, בספטמבר 2004. לבלמר קדמו אמנים אחרים, שהשתמשו ביצירתם בבובות ראוה: אוסקר שלמר בבאהאוס, ולפניו הקונסטרוקטיביסטים הרוסים, למשל בבלט המכאני (1931).

<sup>15</sup> את המונח "גרפיות עצבנית" (כלומר, קשקוש) טבע רוברט פינקוס-ויטן בהתייחסו ליצירת ציורים מופשטים או אקספרסיביים שכללו צורות מעוותות או מוגזמות, בצבעים חיים או קיצוניים – כלומר, דימויים סובייקטיביים שניתן להבינם רק כקנוניית שיח בין האמן והצופה. גרפיות עצבנית מנוגדת לעיבוד מתודי ולסימנים של הבנה משותפת. ר' רוברט פינקוס-ויטן, "על נוישטיין" בתוך *נוישטיין*, קט' תערוכה, אוצרת שרה בריטברג (תל אביב: מזיאון תל אביב, Robert Pincus-Witten, "The Neustein Essay," in Robert Pincus-Witten, *Eye to Eye: Twenty Years of Art Criticism* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984), p. 138.



קו. אבל אם האמן מבקש להמשיך מעבר לקו זה, עליו לארוג אותו לסוג כלשהו של צורה אוורירית. לפיכך, הצורות שנוצרות ב"גרפיות עצבנית" עוטות תחושת התכוונות. אולי בשל הקוויות שלהן, עבודות פסטל-שמן מבקשות שנקרא אותן ולא רק נתבונן בהן.

### ערך חליפין תרבותי: המקרה הישראלי

בשנות העשרים והשלושים למאה שעברה הציעו לובין ופרנקל ניסיונות מוקדמים "לקפוץ אל תוך ההפשטה של המאה העשרים" בישראל.<sup>16</sup> אבל המעבר הגורף להפשטה התחולל בסוף שנות הארבעים, עם הקמת המדינה. באווירה של הקמת האומה המזוהה, הייתה תחושה של צורך דחוף ליצור מודרניזם שיתאים לתקופה. אמני ישראל נסעו לפריז, חלקם שהו בה שנים, לפני ו/או אחרי מלחמת העולם השנייה, וכך נחשפו לאמנות המודרניסטית, די כדי להטמיע את המופשט הלירי בעבודתם ולייבא אותו לתל אביב. אבל המבנה, השיח והדינמיקה הפנימית של קהילת האמנות בישראל היו רחוקים מלהיות מודרניסטיים או מערביים. אולי היה זה בגלל נסיבות הבידוד מאירופה של הקהילה, שעם כל יום שעבר הסתגלה עוד ועוד לסביבתה ונעשה יותר ויותר לבנטיני, בעוד שהאידיאלים המערביים שלה נעשו דוחקים יותר. ואולי היה זה משום שהישראלים לא שלטו בשפות האמנות המובילות של התקופה.

הקאנון המודרניסטי הישראלי היה תוצר של ניסיון פוליטי ותרבותי ליצור מדינה חילונית, יותר מאשר שאיפה לאמת אסתטית או תגובה לכוח דיאלקטי. הצורך להזדהות עם המודרניזם היה טעון בלהט אמביוולנטי: מחד גיסא, שאיפה ליטול חלק בשיח הבינלאומי, ומאידך גיסא, רצון ליצור תנועת אמנות מקומית. תוצר לוואי של הדואליות הזו היה אקלקטיות, בתוספת קמצוץ חרדה פרובינציאלית. אמנים ומבקרי אמנות ישראלים שאפו לאמנות גבוהה הנשענת על מרכזי אמנות ותנועות אפנתיות בעולם. אבל הם גם ביקשו לעגן את האמנות בפולקלור ילידי,

בעל מרכיב אוריינטליסטי דומיננטי. היבט אחר של עמדה זו היה לוקאל-פטריוטיזם, שסלד מכל מה שניתן ללמוד מזרים. אבל בסך הכול, אמנים ומבקרי אמנות כאחד נטו להתרשם יותר מדי מערכים זרים, ולא בטחו מספיק בערכיהם שלהם.

השיח השבטי גרם למפעל המודרניסטי לקרטע. המבקרים נמנעו מלבקר את מגבלותיהם של רבי-האמן המקומיים או מלשבח בנחישות את האמנים הפחות נחשבים. איש לא העז לדבר על החולשות של זריצקי, תומרקין, ליפשיץ, ארוך, או קופפרמן, למשל. מצד שני, אמנים ומבקרים מקומיים לא יכלו לשאת את האמביציות הבינלאומיות של הקולגות שלהם.<sup>17</sup> זכורה לי פגישה עם הרולד רונברג בביתו של ארוך. כשהוא שמע את המבטא הניו-יורקי שלי הוא בירך אותי לשלום כבן העיר, וזרק לעברי בעגה ברוקלינאית, "כולם שואלים אותי פה, 'מה מצבנו [הישראלים. י"נ]?'". עשר שנים מאוחר יותר הביע בפניי רוברט פינקוס-ויטן תמיהה דומה כשנשאל אותה שאלה מעצבנות – "מה מצבנו?" – הנותנת ביטוי לדאגה כיצד רואה אותנו המומחה מחוץ לארץ.

מדינה קטנה עם פוליטיקה גדולה, שגרמה לתרבות לרדת לטמיון. האידיאולוגיה האוטופית הסוציאליסטית לא סבלה שאלות. באמנות החזותית חסרה הטרימינולוגיה, ומיומנויות התיאוריה והביקורת לקו בחסר. החלוצים הישראלים אימצו סיסמאות שחיקו את הקונצנזוס, והאחדות (או שמא האחדות?) הרעיונית הגבילה את יכולת הכתיבה הרצינית. התיאוריה הביקורתית הייתה מהוססת, חיוורת במקרה הטוב. במקום זאת, המומחים המקומיים סחרו באותנטיות כמצרך. שיח האמנות הציבורי היה אנקדוטלי, קנטרני, מבוסס על עלבונות והתנצלויות, בלתי-שיטתי בעליל. האמנות נעה בשיירה של "עמדות נכונות" והיררכיות מוצקות.<sup>18</sup>

טלי תמיר כותבת, במאמר דק הבחנה: "הציור של סטמצקי, כמו גם תפישתה הכוללת של קבוצת 'אופקים חדשים', מקבל את השראתו מן הפואטיקה של מוזגת החלב ושל האור הזוהר דרך החלון, ואינו קשור לאידיאה של המופשט הטרינסצנדנטי".<sup>19</sup>

היה קשה להתבונן בנטייה תרבותית זו ולהפיק משמעות כלשהי מעבר להעדפה לציור מן הטבע, מחוות מימיות, חללים פתוחים (חלונות) כאמצעי ל"הכנסת אוויר" ויצירת ערך, פקטורה, צבע מקומי ופטריוטיזם. אמנים ישראלים כמו אבשלום עוקשי, מיכאל ארגוב, יעקב וקסלר, יחיאל קריזה וחיים קיוה, אם למנות כמה דוגמאות קונקרטיות, שניסו לקפוץ רחוק יותר לתוך ההפשטה והתרחקות מתחום השיפוט של מנהיגם, "נשרו" – או ליתר דיוק, "הונשרו" – מסצינת האמנות. הייתה דעה קדומה מקומית כנגד ציור "הארד-אדג" ודימויים אדריכליים.

שרדו רק האמנים שנשארו בקרבת ה"משפחה" ולא התרחקו מהקונצנזוס שהשליט זריצקי. בדור הבא, היה זה רפי לביא שקבע את מידת ה"אותנטיות" של אמנים שנגזר דינם לשרוד או להישמט מן ההיסטוריה המקומית.<sup>20</sup> תפקידם של מבקרי האמנות, האוצרים והחוקרים בקהילת האמנות הישראלית היה טקסי, ומבחינות רבות הם נשאו בנטל של מחויבויות יותר ממקביליהם במרכזי אמנות בינלאומיים. במונחיו של בורדייה, תפקידם היה לחזק את עמדות היסוד של השדה (כפי שאלה נוסחו על ידי זריצקי). בישראל, פעילות המבקרים כללה בעיקר הגדרות שייכות. אם באירופה ובאמריקה היה ניתן לקרוא על אמנים שעוררו מהומה בקרב המבקרים, באמנות הישראלית זה היה בלתי אפשרי. האמנים והאוצרים המרכזיים היו הממסד והאוונגרד בעת ובעונה אחת. ההגמוניה והדמוגויה הללו נמשכו הרבה מעבר ל"אופקים חדשים", עד סוף שנות התשעים. ביקורת האמנות בישראל של אותן שנים שימשה כשומרת סף, וקיבלה את העקרונות המארגנים של השדה כמובנים מאליהם.

"למזלו הטוב של פיקאסו, הוא הגיע למודרניזם הצרפתי ישירות, בלי חציצה של כל סוג מודרניזם אחר. היה זה אולי מזלו הרע של קנדינסקי שהיה עליו לעבור קודם דרך המודרניזם הגרמני".<sup>21</sup> על מנת להגיע למודרניזם משל עצמו עבר האוונגרד הישראלי – מן הסתם, יותר בזכות הנסיבות וצירופי מקרים מאשר בזכות בחירה מושכלת – דרך

16

גדעון עפרת בחליפת דואר אלקטרוני עם המחבר.

17

כפי שהצביעו חוקרי אמנות שונים, בשנים הראשונות שלאחר קום המדינה פעלה האמנות "בשירות המדינה".

18

"זריצקי היה השמש וחיינו לאורו", נהג לומר שנים אחר כך שטרייכמן בספק הערכה ספק ציניות. יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2010), עמ' 185.

19

טלי תמיר, "חלקה טובה: טריטוריה של ציור מופשט", בתוך אביגדור סטמצקי, בעריכת יונה פישר, קט' תערוכה (תל אביב: סטימצקי ומוזיאון תל אביב לאמנות, 1993), עמ' 24.

20

אף שנטען לקשר בין אמני "אופקים חדשים" לבין ז'אן פוטרייה, אני לא מצליח לראות זיקות בינו לבין אף אחד מהם, פרט אולי לקסטל. ר: Sarah Wilson, "Jean Fautrier, Orthodoxy and the Outsider," *Art International*, vol. 4 (Autumn 1988), p. 36.



ארנסט לודוויג קירשנר, אישה יושבת בסטודיו, 1909, רישום הכנה, פסטל-שמן ודיו על נייר, 26.6x35.4  
Ernst Ludwig Kirchner, **Seated Woman in the Studio**, 1909, sketch, oil pastel and ink on paper, 26.6x35.4

ההפשטה הצרפתית (הפריזאית) של שנות הארבעים והחמישים למאה שעברה. לרוע המזל, בשנים אלה כבר ירדה נכונותם של יוצרי המופשט הצרפתי ליטול סיכונים. במקום זאת, הם יצרו והעריכו פקטורות דשנות ואיכויות מהסוג שכבר השיגו לפנייהם האימפרסיוניסטים והפוסט-אימפרסיוניסטים. היו אלה האמריקאים שיצרו את ציורי המופשט הטובים ביותר אחרי מלחמת העולם השנייה, עם אמביציות גבוהות ובעזות מצח. הם זנחו את כן הציור על מנת לצייר על בדים שנתלו ישירות על הקיר או נפרשו על גבי הרצפה, לעתים קרובות ללא שכבת בסיס ומבלי להימתח על מסגרת עץ, ובזאת הגדירו מחדש את מושגי המסגרת, פני השטח, הקומפוזיציה, המכחול והצבע (שהם העמיסו בכמות תעשייתית או הספיגו בבד). היה זה פורמליזם חדש, אמבלמטי, הרואי במידותיו, מדויק ונועז. בדיונו באמני המופשט הצרפתים ב-1953, כותב גרינברג כי הם "מעדיפים איכות צבע" במובן הקונוונציונלי, ו'מעשירים' את פני השטח שלהם בצבע חמאתי. [...] העיצוב מתוכנן כך שיתפוס את העין בשבלוניות מסוימת. או שהם מבטיחים את אחדות הדימוי באמצעות [...] אשליית עומק [...], תמיד ברכות, בנעימות הליכות [...] ובדשנות; חזון [המופשט] בפריז מאלף. [...] הגרסה האמריקאית של אקספרסיוניזם מופשט מאופיינת לרוב [...] בפני שטח רעננים, פתוחים ומיידים יותר. בין שזהו ציור בצבע תעשייתי [...] ובין שמדובר בצבע מדולל שהוספג לתוך הבד. אין גימור מבודד, ואף לא יוצרים חלל תמונתי באופן 'תמונתי', באמצעות צבע עמוק או ממוסך; במקום זאת, יש כאן עניין של ניגודים בוטים ופיזיים. [...] כל אלה [...] הופכים את הסוג האמריקאי לקשה יותר לעיכול. הטעם הרווח נפגע. [...] האם אני מתכוון שבסיכומו של דבר הציור המופשט האמריקאי החדש יותר טוב מזה הצרפתי? כן".<sup>22</sup> הציור המופשט האמריקאי היה הגמוניה שלטת, נטולת זיקות, של טיפול בצבע ואנרגיה. דבר באירופה – פרט אולי, ממש אולי, לאיב קליין או ז'ואן מירו – לא התקרב לאמריקאים כגון ג'קסון פולוק, קליפורד סטיל, בארנט ניומן, וילם דה קונינג, מרק רותקו,

איליין דה קונינג, פרנץ קליין, מרי אבוט, ברדלי ווקר טומלין, גרייס הארטיגן, מוריס לואיס, הלן פרנקנטלר, לי קראסנר, ג'ואן מיטשל, או פרנק סטלה. הישראלים העדיפו את ה"אירופים המתוחכמים" על פני האמריקאים הישירים. בתחילה, פנו אמנים מודרניים ישראלים לקוביזם הסינתטי, לפוביזם ולאקספרסיוניזם הגרמני. אבל אלה לא היו מופשטים. במבט לאחור, נדמה שהייתה זו טעות ללכת בעקבות הדוגמה הצרפתית. המסורת הקאנונית האמריקאית רק החלה להפציע, ועדיין לא התפרסמה ברבים. רק אמנים מעטים באותה עת – מירו ודושאן ביניהם – הבינו שהעניד הקרוב שייך לאמריקאים. "בפריז הם יוצרים האחדה וגימור של הציור המופשט כך שיתאים יותר לטעם הרווח (שאליו אני מתנגד, לא משום שהוא רווח – אחרי הכול, הטעם הטוב זוכה להתקבל בסופו של דבר – אלא משום שלרוב הוא נמצא לפחות בפיגור של דור אחד אחרי האמנות הטובה ביותר בת זמנו)".<sup>23</sup> האמנים הישראלים נסעו דרך קבע לפריז, שבשנות החמישים הייתה מרכז האמנות העולמי. ג'קסון פולוק היה חתול בשק; את קליפורד סטיל בקושי הכירו, ואף שנאו אותו בארצות-הברית;<sup>24</sup> בארנט ניומן התחיל ליצור את ציורי ה"זיפ" שלו ב-1948, אבל לא הציג תערוכה בגלריה עד 1950; אד ריינהרט היה פשוט מתקדם מדי, אפילו עבור אמני מופשט מהדור השני והשלישי. אך גם מרגע שבחרו בפריז, האירופית, עדיין היה באמנות הישראלית מקום להמצאות, תוספות ומוטיבים מקוריים, וגם לניתוח. לא היה בישראל ביטחון בחשיבותה של הבהלה למופשט. "אופקים חדשים" יצרו עבודות אנרגטיות בתוך המסגרת הנטורליסטית. לפי רוברט פינקוס-זיטן, "עד מחצית שנות החמישים, עסקו אמני 'אופקים חדשים' במופשט, והחזירוהו אל הקדם-אימפרסיוניזם – להתרה הטהורה של האור. [...] לפיכך, המשיכו ציירי 'אופקים חדשים', למרות איכותם הבלתי-מעוררת, לגלוש לעבר הקלישאה הישנה והטובה: 'חזרה לטבע'. בקיצור, הם היו מודעים למופשט בצורתו המוקדמת. [...] בהיותו מורגל לפעילות בתוך זירה ביקורתית

בעלת אופי פריזי, נוטות מסקנותיי לקבל שנינות פולמטית. נוישטיין, לעומת זאת, מבקש להבטיח את ההמשכיות הישראלית, לא להיכנע למצב של קיבעון אדיפלי, ההולך ומתפתח בארצות-הברית. [...] נוישטיין אינו חש בצורך לקעקע את אבותיו, ואף לא לערער את המשמעויות הממוסדות, או את האיכויות הקונוונציונליות של אמנות הציור שלהם".<sup>25</sup> הקונצנזוס בישראל היה שזריצקי למד היטב ממאטיס ומבראק. גם כוחו וגם חולשתו היו נעוצים בהיאחזותו ברבי-האמן של ראשית המאה העשרים. הוא הפך את הנטורליזם שלו לתעתיק זורם. הנוף היה נטול תחושת מרחב. אבל לדעתו, המופשט הישראלי – אם אפשר בכלל לקרוא לו מופשט – היה חייב הרבה יותר לכוחותיו ההפכפכים שלו עצמו מכפי שהמבקרים העזו לחשוב. הוא פעל במסגרת המופשט הצרפתי שנוצר אחרי מלחמת העולם השנייה בידי אמנים כמו ז'אן פוטרייה, בראם ואן ולדה, אנדרה לאנסקוי וניקולא דה סטאל. אבל הציירים האירופיים הללו היו הרבה יותר בבית בתוך חלת דבש קוביסטית. למעשה, הדור ההוא של ציירים ישראלים היה הרבה יותר טוב מהאירופים בני זמנו, אבל אף אחד לא העז לומר זאת. ציירי "אופקים חדשים" הפגינו משיחת מכחול ייחודית המבוססת על נזילות המרחב, שקיפות הצבע, צמיגות הטקסטורה, ומקצבים מפזים. בעבודות השמן הייתה הרבה פחות פיגורטיביות מאשר בעבודות צבעי המים, והן לא עסקו עוד בחיפוש שקדני אחר הנוף מבעד לצבע. אבל אולי זה לא לגמרי מדויק. בהתאם לקאנון הישראלי, יחזקאל שטרייכמן היה מודרניסט מעודן.<sup>26</sup> הצורניות שלו – אשכולות צבע המרחפים במרכז הבד, עם קווים אלכסוניים ואלמנטים אווירתיים – אולי הושפעה מקנדינסקי, אבל שטרייכמן היה ההפך הגמור מהנפיצות הפוביסטית של הצבע שלו ושל צורותיו המתפרצות. שטרייכמן יצר פני שטח עדינים, רפויים, דמויי תחרה, עם דימויים בלתי ישירים ולא מוטעמים, ובצבעים שעברו מבעד לפילטר מונוכרומטי. הוא לא היה קרוב לשפה של אלפרד מאנסייה ויוליוס

- 21  
Clement Greenberg, "Kandinsky," *Art and Culture: Critical Essays* (Boston, MA: Beacon Press, 1961), p. 111.  
הקוביזם מעולם לא התכוון ליצור דימויים מופשטים.
- 22  
Clement Greenberg, "Contribution to a Symposium," *Art and Culture: Critical Essays*, *ibid.*, pp. 124–125.
- 23  
שם, עמ' 124.
- 24  
Michel Seuphor and Michel Ragon, *L'Art Abstrait, Vol. 4, 1970–1945: Amérique, Afrique, Asie, Océanie* (Paris: Maeght, 1974).
- 25  
הוברט פינקוס-זיטן, "על נוישטיין", עמ' 21–22.
- 26  
יונה פישר כתב מונוגרפיה מקיפה על שטרייכמן, והטקסט שלי שואב רבות מרעיונותיו. ר' יונה פישר, *יחזקאל שטרייכמן, קט' תערוכה* (הפניקס הישראלי ועיזבון יחזקאל שטרייכמן, 1997). יגאל צלמונה כותב בחדות הבחנה על שטרייכמן, ומקשר את עבודתו לזו של בראק. ר' צלמונה, *100 שנות אמנות ישראלית*, עמ' 185.



לאה ניקל (1918–2005), **מי מפחד מפרעושים?**, 1972  
 פסטל-שמן, עט לבד ועיפרון על נייר, 32.5x24  
 אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות  
 Lea Nikel (1918–2005), **Who's Afraid of Fleas?**, 1972  
 Oil pastel, felt-tip pen, and pencil on paper, 32.5x24  
 Collection of Tel Aviv Museum of Art



יחזקאל שטרייכמן (1906–1993), **טבע דומם**, 1986  
 פסטל-שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 110x76  
 אוסף הפניקס חברה לביטוח בע"מ  
 Yehezkel Streichman (1906–1993), **Still Life**, 1986  
 Oil pastel and mixed media on paper, 110x76  
 The Phoenix Insurance Collection Ltd.

ביסייה, ואף לא לזו של חבריו ל"אופקים חדשים", שציור הפסטל-שמן שלהם היה בעיקר alla prima והושפע ממאטיס ומבראק. הפורמט של שטרייכמן אינו קוביסטי, אלא מורכב מ"מסגרות" חזיתיות מרובות, החופפות זו לזו וחודרות זו אל זו. כמו פאול קלה, קווי הרישום שחוצים את מישור הציור שלו בשתי-וערב משרתים תכלית. זוהי הכפלה של החלון של אלברטי. שטרייכמן ניצל את כל המרחב הפיזי שעמד לרשותו. הוא הרבה ליצור ציורים גדולי ממדים, אף שהסטודיו שלו היה בגודל של מזווה. כשביקרתי אותו, הבד היה עומד באלכסון, מפניה לפינה, חותך את הסטודיו לשני משולשים. לא הייתה לו כל אפשרות לתפוס מרחק ולראות את כל הבד בבת אחת. כדי לעשות זאת, סיפר לי, הוא נהג להוציא את הציור ללובי הבניין. אני לא חושב שהוא עבר בדלת. (רק לארוך היה סטודיו כה קטן, אבל התמונות שלו היו בממדים צנועים.)

כשאני חוזר לעבודותיו של שטרייכמן כיום, עבודות השמן שלו נראות לי טובות יותר ויותר. נדמה שעם חלוף הזמן נעשו טובות כמו אלה של זריצקי, ובמקרים מסוימים אף טובות מהן. בחיי, היה שטרייכמן ביישן מכדי להעמיד בשאלה את הדומיננטיות של מנהיג "אופקים חדשים", אבל כעת שניהם מתים ועבודתו זוכה לתשומת לב גדלה והולכת. מה שגרם לשינוי בשיפוט של עבודותיו הוא הדור הצעיר, שעניין הרעננות מזהות ב"ציור חלש" אסטרטגיה. דומה שעבודותיו מאופיינות בחיפוש ובחקירה, ושהן מנהלות דיאלוג עם הצופה. מבני הפיגומים של שטרייכמן, כמו המרובעים המרובים שמחלקים את הבד, פונקציונליים יותר מאשר תיאוריים. הדבר המרשים ביותר בעבודתו הוא, שתמיד אורבת בה בעיה: בעת שצייר, כאמור, לא היה לו מבט-על על הציור, בשל מגבלות חלל הסטודיו – וכשכל כך הרבה מתרחש בכל ציור, אחדות נתונה בסכנה. תחושת המשבר האפשרי מותירה את הצופה במתח, כמו בסיפור בלשי: האם יביא את הבעיה לכלל פתרון? לרוב, שטרייכמן אכן פתר את האי סדר, ובכך התעלה על בני זמנו.

**אביגדור סטמצקי** נטל חלק מובהק במופשט המודרניסטי בישראל. המכחול שלו זרם בעבודות צבעי המים והיה מובנה בעבודת השמן, ולא ניתן לייחס לו השפעות ספציפיות. ההפשטה שלו יצרה מעין עלווה אקוורלית, שטופה בפיגמנטים הנוזליים של אמנות ה"אנפורמל" ובתחרה של קווי עיפרון אוטונומיים. לדימויים יש איכות של קומפוזיצית "all over", בייחוד באקוורלים ובעבודות השמן היותר מוצלחות שלו. ככל שהבד מלא יותר, כך הטקסטורות מודגשות באופן אחיד יותר. חודר לעבודות נטרליזם של צבע, אבל אין בהן אף צורה עם קווי מתאר. במרחב תמונתי מיחברי ועמוס זה, כל הדימויים הם עירוב של אלמנטים חזותיים אקראיים, שמבעד להם חודרים אור וצבע אבל לא נוצרות צורות.

לפני שיצר פסטלים, היה **צבי מאירוביץ** צייר מהיר עם ג'סטות רגשיות, והתפתחותו לקראת גילוי עצמי הייתה איטית. הוא אימץ את ההפשטה החדשנית רק עד נקודה מסוימת, דחה את השלב הבא בהתפתחותה, וחתר לנשגב. מנקודת המבט של המבקרים הישראלים, מאירוביץ הושפע מניקולא דה סטאל וממריה הלנה ויאירה דה-סילבה. שלא כמו הקולגות שלו, עבודות השמן שיצר מעידות על הכשרתו בגרמניה, שם למד בברלין תחת קארל הופר. הוא דחה את התכתיבים הכמעט מחייבים של קלילות הסגנון הצרפתי. עבודות השמן שלו הן בלוקים של צבע בגוונים בהירים, מופעי תעוזה וראווה שמתכים יחדיו איי צורות מופשטות, הדוחפים ומתנגשים זה בזה. הוא טיפל בצבע במהירות ובעוצמה, בתנופת משיחות מכחול. סגולים, ירוקים, שחורים, ואפורים אופטיים היו צבעיו האופייניים. במהלך עשרים שנות עבודה יומיומית הוא השתחרר מקו האופק ולא נזקק עוד למבנה הגריד. מקטעים מקריים, תבניות נטרליסטיות, סבכים וצורות מניצות דמויות צמחייה. העוצמה הרגשית של מאירוביץ הייתה טעונה באנרגיה כבירה.

**אריה ארוך** זכה להערכה בעולם האמנות המקומי ואף יצר תפאורות תיאטרון חשובות,<sup>27</sup> אבל בתחילת דרכו לא היה אמן ראוי לציון.<sup>28</sup> עד שנות השישים

היה מקומו ב"אופקים חדשים" יותר עניין פורמלי מאשר מהותי. חסרו לו תנופת הג'סטטה, קנה המידה והכישרון המולד. הוא שאל אלמנטים מז'אן דובופה, אולי גם מפאול קלה, ויצר קומפוזיציות פיגורטיביות נאיביות, שלעיתים שילבו דימויים תנ"כיים בקנה מידה אינטימי. סימני החריטה וההפרעות המתילדות עיצבו את הצורות, בעוד שמשיחות המכחול יצרו את הרקע. אבל בשימוש שלו בחריטה כאסטרטגיה הייתה תמונה הבטחה רבה לעתיד לבוא. יש לחקור בקפדנות את החריטה בעבודותיו כג'סטטה נרקיסטית הפורעת את השלמות התמונתית. היה זה ההיבט הקבוע היחיד שהתמיד בכל תקופות עבודתו. החריטות יוצרות בעבודות היבט משע, הפוער מרחק בין הצורות בעודו מדגיש אותן. ארוך התייחס בחשדנות ל"אופקים חדשים", לערכיהם ולתשוקותיהם, לאוטונומיית המכחול ולחיות שאפיינה את ציוריהם. הוא עצמו בחר בדרך אחרת. ציוריו משתמשים במקורות עממיים, במסגרות דקורטיביות, אולי אף בציטוטי קיטש.<sup>29</sup> עבודותיו מתקרבות לסף הטעם של אספן תרבותי נלהב של חפצי יד שנייה. היה בארוך משהו מצייר סוף שבוע שניחן בתחכום בורגני. הוא צירף דימויים איקוניים מורכבים לפיסות מסביבתו המיידית ולא אלמנטים של יודאיקה. הוא שאב דימויים מהגדת סראייבו, מספרי אמנות, ממזכרות משפחתיות. מחוות היד שלו לאקונית, ונבנית בהדרגה – עיקשת, איטית, טורדנית ואנקדוטלית. גם אם תפקידו הרשמי בשירות הדיפלומטי עורר חשדנות כלפיו כצייר, בה בעת הוא סיפק לו מעמד חברתי. אין ספק שבזכות זאת נחשף לעולם האמנות.

ההפשטה העליזה והמתפרצת של **לאה ניקל** קרצה לתנועת "קוברה". יש דמיון בין עבודותיה לבין אלה של אסגר יורן, קורניי וקונסטנט. היא פיתחה שפה משלה, אך נותרה ציירת אירופית בכך שציירה נופים ונטלה חלק בתרבות הפקטורה. ב-1963, עשר שנים אחרי גרינברג, כותב דונלד ג'אד: "קורניי משתמש בקנה המידה הפרונטלי ובצבע של הדור הקודם. הוא עד כדי כך מפגר אחרי אפל, [...] ואפל עצמו מפגר לא

27 על תפאורות התיאטרון שיצר למדתי מתוך הטקסט הנפלא של יגאל צלמונה, *100 שנות אמנות ישראלית*, עמ' 201-207.

28 ארוך עצמו תיאר את המפגש שלו עם "אסכולת פריז" כווי דולרוזה: "החשיבות של 'אסכולת פריז' הייתה בהשפעתם השלילית. במשך שנים לא הצלחתי להתגונן מול הסבל והייאוש שגרמו לי הרעיון והתופעה הללו מרגע שנתקלתי בהם לראשונה, באופן אישי, ב-1934. רגשותיי העזים בנושא זה הפכו למשהו דמוי זיכרונות של ילדות קשה". Amnon Barzel, *Art in Israel* (Milan: Flash Art, 1988), p. 64.

29 מילון Merriam-Webster מגדיר קיטש כ"דבר-מה שמדבר לטעם הפופולרי או הנמוך, לעתים קרובות באיכות נמוכה", כלומר – זול, סנטימנטלי, מוכר מדי, מתוק, נדוש ורגיל. אבל השימוש במושג מורכב יותר. למונח הגרמני, שנכנס לשימוש



תערוכת "אופקים חדשים", מחיאון תל אביב, אוקטובר 1949

מימין לשמאל, עומדים: דמות לא מזוהה, אהרון כהנא, אברהם נתון, דב פייגין, אביגדור סטמצקי, אויגן קולב, אריה ארוך, יעקב וכסלר, מרסל ינקו, אביבה מרגלית, קוסו אלול, אביגדור לואיזאדא, יוסף זריצקי, שמואל רעיוני; יושבים: אבשלום עוקשי, מרדכי אריאלי, פנחס אברמוביץ

"New Horizons" exhibition, The Tel Aviv Museum, October 1949

Left to right, standing: Shmuel Ra'ayoni, Yossef Zaritsky, Avigdor Renzo Luisada, Kosso Eloul, Aviva Margalit, Marcel Janco, Yaacov Wechsler, Arie Aroch, Eugen Kolb, Avigdor Stematsky, Dov Feigin, Avraham Naton, Aharon Kahana, unidentified figure; seated: Pinchas Abramovic, Mordechai Arieli, Avshalom Okashi

בסביבות 1900, הגדרות רבות ומאפיינים מהותיים מועטים. אמנות וקישט אינם הפכים, אלא מתקיימים יחדיו. קישט הוא ה"טעם הרע" של אנשים אחרים, אופנת יום אתמול, צביעות סנטימנטלית, מניפולציה והגזמה. לכל ארץ יש גרסה משלה להגדרת הקישט. בצרפת, טעם רע הוא בהכרח פרובוקטיבי, באנגליה הוא יומרני, בגרמניה הוא קישוטיות מתוקה. המתקוות היא האלמנט הנשי בקישט, הבא לידי ביטוי בעיקר בלבוש ובעיצוב פנים, בעוד שהקישט הגברי הוא מוחצן יותר ובא לידי ביטוי במפגנים צבאיים ובדמגוגיה. הפשיזם, למשל, מרבה להשתמש בקישט גברי, וכך גם סיפורי המערב הפרוע בארצות הברית. אין אף תחום שאין בו קישט.

30

Donald Judd, "Corneille," in "New York Exhibitions: In the Galleries (Reviews)," *Arts Magazine*, vol. 36, no. 9 (May-June 1962), p. 91. ג'אד היה מבקר אמנות בכתב עת זה משנות החמישים המאוחרות עד 1975.

31

ב-1950 זכתה עבודתו של ז'ורז' מאתייה להערכה בתערוכה "Véhémences Confrontées" בגלריה נינה דוסה בפריז. היה זה אירוע תרבותי שהתמקד במגמות הקיצוניות של אמנות לא פיגורטיבית, פרי עבודתם של אמנים כמו דה קווינג, פולוק, בריאן, קאפו גרוסי, הארטונג, מאתייה, ריופל, וולס. מאתייה עצמו ארגן את התערוכה יחד עם מבקר האמנות מישל טאפייה. ספרו של טאפייה *אמנות אחרת* התפרסם שנה לאחר מכן.

32

הרברט ריד, *תולדות הציור המודרני*, תרגום: יוסף לוי (רמת גן: מסדה, 1967), עמ' 96-97.

מעט אחרי דה קווינג ופולוק. ציור של קורניי נראה כמו שולחן משחקים וקופסאות ארוחות שהוסטו בשיפוע למישור מקביל. יש חלקים שמצוירים באופן משוחרר וצבעוני, אבל הסך הכול לא משוחרר וגם לא צבעוני. [...] הצבעים מתרבים ללא הכרעה"<sup>30</sup>. בשל השנים שבילתה בארצות הברית, ייחס לה הקאנון הישראלי השפעות של האנס הופמן. ניקל עצמה, כמו הקולגות שלה, התייחסה בביטול להישגיה ולא מיהרה לנטוש (במונחי תולדות האמנות) את ההשפעות הצרפתיות של אחרי מלחמת העולם השנייה, אשר התגלו כדרך ללא מוצא.<sup>31</sup> כפי שהעיר הרברט ריד, "מן הבחינה הזאת הייתה האמנות מאז ומעולם מופשטת וסימבולית, בפנותה לרגישותם של בני האדם באמצעות ארגון התחושות החזותיות והמוחשיות. אולם השוני המהותי טמון בשאלה האם בבוא האמן לעורר אותה רגישות פונה הוא מן התפיסה אל ההצגה; או האם הוא פונה מן התפיסה ישירות אל הדמיון"<sup>32</sup>.

האנשים שהובילו את מחיאוון תל אביב בתחילת הדרך – אויגן קולב, חיים גמזו – ואת המחלקה לאמנות ישראלית במחזיאון ישראל, ירושלים – יונה פישר – כמו גם מבקרי האמנות המובילים בישראל, היו פרנקופילים. כשהגיע וילם סנדברג לנהל את מחיאוון ישראל, ניכרה המחויבות שלו ל"קוברה" באופן שבו נתן ייצוג לסצינות האמנות הישראלית. המופשט הצרפתי הציע ליריות טונלית ועבודת מכחול משוחררת כאמצעים להשגת יופי ואקספרסיביות – זאת במאה שלא העריכה יופי כשאיפה אמנותית. האם היה משהו מעבר ליופי במופשט הלירי הצרפתי? האם ניתן לשאול שאלה דומה על "אופקים חדשים"? האם הם הציעו חידוש בתחום השימוש בפיגמנטים? האם הציעו הבנה חדשה של פני שטח, קנה מידה, או מסגור? "האם שתיל רענן זה, 'אופקים חדשים', היה יכול ליצור אמנות שאינה בינלאומית באופן מוליך שולל, [...] אמנות שתתחרה באמנות האירופית והאמריקאית בת הזמן בעודה תורמת לה, לא משום שהם ירשו את אמת המידה החוץ-לאומית הזו כפי שירשו אותה בני



לאה ניקל, **ללא כותרת**, 1970  
פסטל-שמן ועט לבוד על נייר, 32.5x24  
אוסף מחיאוון תל אביב לאמנות  
Lea Nickel, **Untitled**, 1970  
Oil pastel and felt-tip pen on paper, 32.5x24  
Collection of Tel Aviv Museum of Art

33

Robert Pincus-Witten, "The Sons of Light: An Observer's Notes in Jerusalem," *Arts Magazine*, vol. 50, no. 1 (Sept. 1975), p. 66.

34

אריה ארוך יצר העתק של גלגל אופניים, שתמיד ראיתי בביתו כשביקרתי אותו. עבור דושאן, היה זה הרדימייד הראשון. לפי טיירי דה־דוב, אף שדושאן נטש את הציור ועל אף התלת־ממדיות של חפצי הרדימייד, עבודה זו היא חלק מן ההיסטוריה של הציור ולא מתולדות הפיסול. ר' Thierry de Duve, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* (Halifax, Nova Scotia: Nova Scotia College of Art and Design; Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1991). לפי אוקטביו פאס, חפצי הרדימייד של דושאן הם "המקבילה הפלסטית למשחק מילים". הוא הסיט את תשומת הלב מהאמנות כאובייקט חומרי, ובמקום זאת הציג אותה כדבר־מה שהוא, בבסיסו של דבר, תוכנית עבודה. ר' Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995), p. 11.

35

שרה בריטברג־סמל כותבת על 1964 כשנה קריטית, השנה שבה יצר ארוך את *רחוב אגריפס*. עשרים וארבע שנים מאוחר יותר, הביא ציור זה את ההפשטה הרצינית למודעות הקהל הרחב, כשנמכר במכירה פומבית ב־44,000 דולרים. ר' שרה בריטברג־סמל, "אגריפס" נגד 'נמרוד', *ידיעות אחרונות*, מוסף לתרבות, ספרות ואמנות, 1.7.88; פורסם מחדש בתוך *קו* (ינואר 1989), עמ' 98-100.

הדור היהודים של 'אסכולת פריז', אלא משום שהם עצמם יצרו את אמת המידה? תשובתי המהוססת היא כן.<sup>33</sup> לדעתי, היה זה פער זמנים – ולא המיקום הבעייתי – שפגם בהתקבלות הבינלאומית של האמנות הישראלית.

1964 הייתה השנה שבה ייפה דושאן את כוחו של ארטורו שוורץ לייצר את *גלגל אופניים*, יחד עם שנים־עשר פריטי רדימייד נוספים, במהדורה של שמונה עותקים.<sup>34</sup> ב־1964 הגיעה לישראל, בצורה מינורית, המתקפה על המכחול הווירטואוזי. ארוך עזב את "אופקים חדשים" ויצא כנגד ציור מן הטבע, רגישות צרפתית וציור וירטואוזי – והחל להשתמש לראשונה במדיום הפסטל־שמן, כשהוא דוגל בפרקטיקה אנטי־ציורית.<sup>35</sup> הציור האירופי הגיע לדרך ללא מוצא, אבל אמנים ישראלים מובילים המשיכו להיאחז בעקשנות במורשתו הדועכת.

#### 1964: גוף העבודות המרכזי

לסביבת קיום זו נכנס מדיום הפסטל־שמן בישראל. אמנים ברחבי העולם – בהם מקס ארנסט, ז'אן דובופה, אנטונן ארטו, ארנסט לודוויג קירשנר, ז'ואן מירו, קרל שמידט־רוטלוף, ארנסט הקל, אוגוסט מאקה, סיי טוומבלי – השתמשו בפסטל־שמן מפעם לפעם, באגביות. בשום מקום אחר בעולם לא זכה הפסטל־שמן לגוף יצירה משמעותי כמו זה שנוצר בישראל. יבואני מוצרי אמנות הביאו לישראל את סוג גירי הפסטל־שמן של חברת טאלנס ששמו "פנדה", והשם אומץ במהרה כתוויית גנרית לכל פסטל־שמן.

סוף־סוף יכלו הישראלים לפנות לניסוח עצמי של ארגון תמונתי, קונצפט, צורה, ופותרונות בתחום הג'סט. המדיום החדש הזמין גישות חדשות והבנה חדשה של פני שטח וצבע, קו וצורה. הפנדה יצרה קו עז, שעוותי ומייד, alla prima, בלתי מחיק. היה זה ציור ללא מכחול, שהתפתח מהרישום. בראשית שנות השישים למאה העשרים כבר הספיק הרישום להתפתח בישראל הרבה יותר מהציור. בפנייה לפרקטיקה המבוססת על רישום, שמאפשרת גם



אריה ארוך (1908-1974), **אורנמנט ופרופיל**, 1969  
פסטל־שמן וטכניקה מעורבת על עץ, 73x52  
אוסף הפניקס חברה לביטוח בע"מ  
Arie Aroch (1908-1974), **Ornament and Profile**, 1969  
Oil pastel and mixed media on wood, 73x52  
The Phoenix Insurance Collection Ltd.



אריה ארוך בסטודיו שלו, ירושלים, 1970  
Arie Aroch in his studio, Jerusalem, 1970

ייצור בקנה מידה נרחב, הייתה טמונה הבטחה. כל אמן נכנס להיסטוריה בתקופה מסוימת, כאילו קפץ על קרוסלה הנתונה בתנועה, והוא מושפע מכוחות צנטריפטיים וצנטריפוגליים. מרגע שעלה על קרוסלת ההיסטוריה, יש לשאול מהו שהוליד את תחושת השליחות של אותו אמן, שאותה הוא חותר להגשים מאותו רגע ואילך.

במבט לאחור, 1964 הייתה שנה אינטנסיבית ביותר בציור המקומי, שנה מיוחדת, מלאת שמחה ופעולה. הייתה זו שנה שעמדה בסימנה של השאיפה להתגבר על חרדה פיזית וחשש מקווי אופק אטומים, השנה שבה אפשר הפסטל-שמן למשתמשים בו לברוח מהתכתיבים של מה שארוך כינה, בהתייחסו לתחושת שביעות הרצון העצמית של הציירים, "דער ברייטער תחת פון דער פראנצויזישער קונסט" (ביידיש, "התחת השמן של האמנות הצרפתית"). חקירת פני השטח של הציור באמצעות הפנדה הולידה תוצאות בלתי צפויות ומרעננות. בדיוק ברגע שבו היה נדמה שהציור הפונה לרגישויות מיצה את אתגריו, דרש מדיום חדש זה מחשבה מחודשת ופתרונות יצירתיים, בהם שינוי קנה המידה של מרכיבי הציור. סזאן ומאטיס שחררו את הקו משדה הצבע, ורשמו את קו העיפרון כאלמנט ליניארי במרחב הריק סביב צורת צבע. הייתה זו השטחה של מישור הציור, שהגבירה את הזדהרות הצבע. ציירי המופשט הלירי הבינו זאת היטב. בפנדה, הקו לא תיפקד כרישום הכנה או כקו מתאר, אלא כפקטורה בציור. שדה הצבע והאלמנטים הקווים נעשו כן שקולים וקשורים מהותית זה לזה. לציור במכחול יש יותר גוף מאשר לפסטל-שמן. הצבע מכסה שטח והופך לקרום. משטחי פסטל-שמן ארוגים מקווים ואינם מלאים. הם נוטים לצורות נטולות גוף, שחייבות להיות מרובדות על מנת להעצים שוב ושוב את הפלסטיות הפיזית שלהן. צבעי פנדה דרשו נקודת מבט חדשה ומונחים חדשים.

צבעי פנדה הם קווים. הם רק מעמידים פנים שהם פונקציות של הנפש, בעוד שלמעשה, הם תוצר של עבודה פיזית. על פניה, עבודת פנדה היא דוגמה



אריה ארוך, ציר, 1969 בקירוב  
פסטל-שמן ועיפרון על נייר, 26x31  
אוסף משפחת לאופר, ירושלים  
Arie Aroch, **Painting**, ca. 1969  
Oil pastel and pencil on paper, 26x31  
Collection of the Laufer family, Jerusalem

36

Greenberg, *Art and Culture*, p. 125.

37

Roland Barthes, "Cy Twombly: Works on Paper," *The Responsibility of Forms*, trans. Richard Howard (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1991), pp. 158–159.

לג'סטה אובססיבית; למעשה, זוהי הנחת פיגמנט שמתעצמת והולכת בשיטתיות. גם כשנדמה לפני השטח שקטים, הם רועדים. על אף עניינה של עבודת פסטל-שמן בקוויות, היא מעצימה כל דבר שהיא מגלמת. ציור מעין זה מתנהל בג'סטות חזרתיות דחופות, והקווים המרובים הופכים לבלוקים של צבע או לצורות כמו שחוט הופך לאריג או כמו שפ ולים נפרדים נטחנים למשחה. הצירים המשורטטים מעבירים מידע ולא תחושה. כשיוצרים צורות בפסטל-שמן, לא מחקים דבר מה בטבע. בדומה לרשת עכביש, הפסטל-שמן טווה רשת קוהרנטית, אפילו בלתי חדירה, שמגולמת בלהט הקווים המוגזמים, שמתעבים ונעשים דקים חליפות. תחושת האור פועמת בגופים נפחיים, אווירתיים. גרינברג אמר פעם: "כל דחף רענן ופרודוקטיבי בציור מאז מאנה [...] דחה מושגים מקובלים של שימושיות וגימור"<sup>36</sup>. עבודות פסטל-שמן גדושות בהטחות קו מקוטעות, שמתוות צורות תלת-ממדיות ויוצרות אור או רקע. את מרכז הכובד יוצרת הג'סטה, בזרוע מונפת ובעין מוסחת, שלעתים אף נעצמת, ממתינה לסיום העבודה, שיגיע עם כיסוי פני השטח הרבועים של הציור.

אריה ארוך נפרד מ"אופקים חדשים", אולי לא היה באמת חלק מהם מלכתחילה. הייתה לו משיחת מכחול פיגורטיבית, ג'סטה שעקבה אחר צורה. הוא עבד, אם לצטט את רולאנד ברת, עם "פיסות של עצלות, כלומר של אלגנטיות קיצונית, כאילו נותר, לאחר הכתיבה, שהיא פעולה ארוטית עוצמתית, מה שפול ורלאן מכנה *la fatigue amoureuse* (לא ות האוהבים): אותו בגד שנשמט בפינת הבד"<sup>37</sup>. עבודתו הייתה סנטימנטלית במתכוון, בסגנון של מספרי סיפורים.

ב-1964 הציג ארוך בביאנלה של ונציה עשרים ציורי פנדה אינטימיים על נייר עיתון. ב-1966 הוא העלה בגלריה מסדה, תל אביב, תערוכת יחיד של 23 פסטלים שצוירו על דימויי מגזין כרומו. אפשר אולי להתייחס לעבודתו כקולאז', אך תהיה זו טעות לעשות זאת. עבודתו אינה מתפרצת מהקרביים, אלא מפוקחת. ברבים מציורי הפסטל-שמן שלו

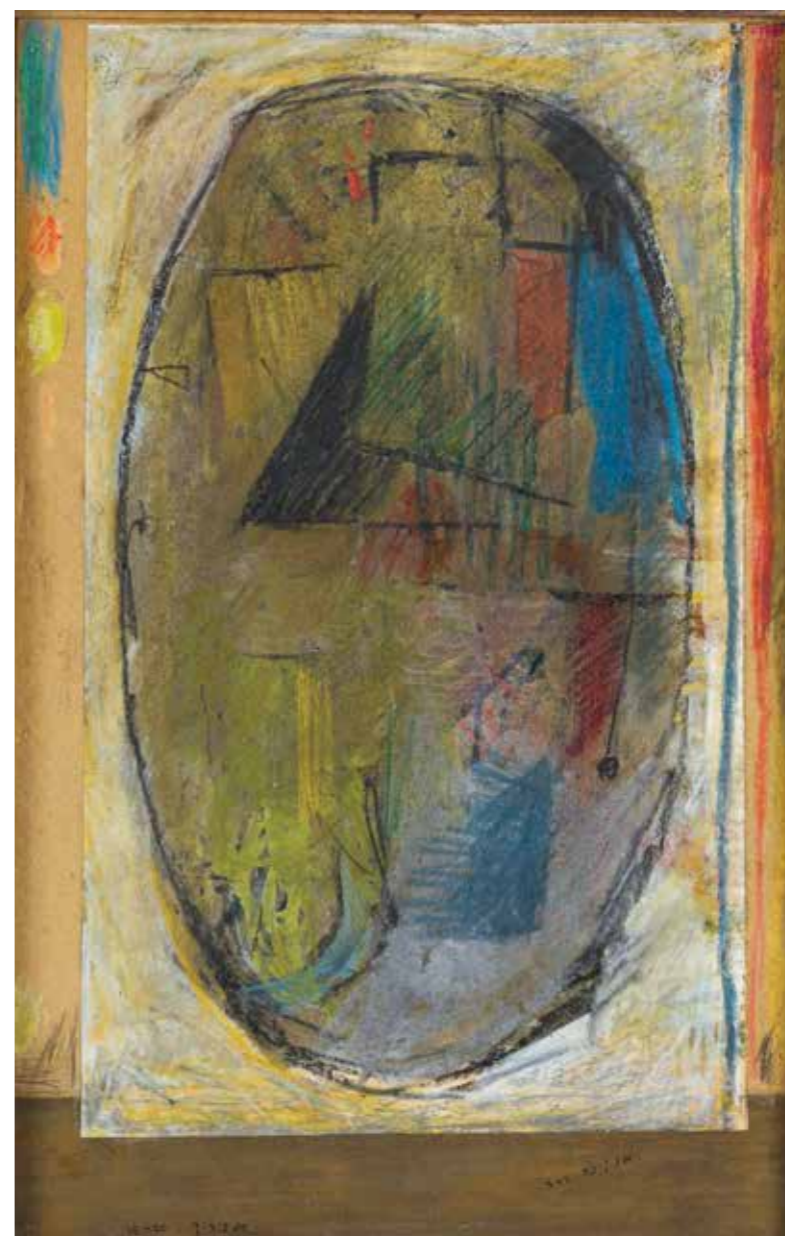


אריה ארוך, **תרגיל בקו 8**, 1969  
 פסטל-שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 26x18.5  
 אוסף הפניקס חברה לביטוח בע"מ  
 Arie Aroch, **Exercise in Line 8**, 1969  
 Oil pastel and mixed media on paper, 26x18.5  
 The Phoenix Insurance Collection Ltd.





אריה ארוך, **ציור**, 1966  
 פסטל-שמן ועט לבד על נייר, 33x25  
 אוסף רבקה סקר ועוזי צוקר, תל אביב  
 Arie Aroch, **Painting**, 1966  
 Oil pastel and felt-tip pen on paper, 33x25  
 Collection of Rivka Saker and Uzi Zucker, Tel Aviv



אריה ארוך, **מנגינה זרה**, 1970-1968  
 פסטל-שמן על נייר ומסגרת, 33x25  
 אוסף רבקה סקר ועוזי צוקר, תל אביב  
 Arie Aroch, **Foreign Tune**, 1968-1970  
 Oil pastel on paper and frame, 33x25  
 Collection of Rivka Saker and Uzi Zucker, Tel Aviv

השתמש בלבן ליצירת שכבה אוטמת. סימני העיפרון, כמו השריטות, יצרו הטעמות על פני השטח או תיפקדו כהצללה ליצירת נפחים. גם כאן שירתה אותו שריטת הפיגמנט (אמצעי שאפיין אותו) לסדיקת החומר ושליפת הדימוי מהקשרו. בערב ימי, נעשתה אמנותו של ארוך משמעותית ועמוקה יותר. דימויים או סמלים מסוימים נעשו מזוהים עם היצירה שלו: הפרופיל האנושי; הצורה האובאלית; צורת ה־8 או סימן האינסוף; הסירה כהרחבה של צורת ה־8; הקסדה הצבאית, שהטה על צידה עד שדמתה לדגל; סבך של רישומי עיפרון קטנטנים אך עיקשים, הצוללים לעומקה של עבודת הרישום באמנות המאה העשרים; מרחב נפחי; רצועות נפרדות, כמו פסים של אדום, כחול וצבע נוסף, היוצרים טריקולור שמתייחס לפואטיקה, לעמידות, לפוליטיקה. לעתים תכופות אמר לי שג'יימס ג'ייס לא *השתמש* בשפה אלא *יצר* שפה. כיום נראה לי, שארוך התייחס בכך לאופן התנועה-לאחור הפטישיסטי שלו, שנהפך לליבת יצירתו. ארוך לא רק צייר דימויים. הוא טיפח את הצורות הללו וחשב עליהן מהיבטים פנומולוגיים, סמנטיים ולשוניים. צורתו של ארוך אינן תמונתיות; הן "אובייקטים", שלעתים אף מצוירים על חפצים מצויים בעלי צורה או זהות ייחודית ומשמעותית. עבודת הפסטל-שמן שלו כללו לעתים פרמנטים שהתייחסו לקטלוגים, פרופילים של מסגרות, שלטי רחובות וחנויות מילדותו במזרח אירופה. ה"חפץ המצוי" סיפק למודרניסטים גישה למקורות יומיומיים. בעבודתו של ארוך, פני השטח המצוירים היו קרומים דשנים, צמיגיים, חסרי אוויר. הדימויים רימזו לחוברת צביעה דאדאיסטית מחוכמת, עם דימויי גרפיטי או דימויים איקוניים קונסטרוקטיביסטיים. ב־1968, בתערוכת יחיד שהציג ארוך במזיאון ישראל, ירושלים, היטיב יונה פישר, אחד מאוהדיו הראשונים, לתאר את האיכויות האיקוניות של דימויו.

ארוך יצר דימויים בשאיפה לתיעוד משמעותי, לא תמונתי, של חייו. זוהי יצירה שנטועה עמוקות במצע אישי, אנקדוטלי ואתי כאחת; מעין פקחות,

שאינה מעושה או נטולת הצדקה. לארוך היו השגות בנוגע להפשטה, אבל הוא היה גם אמביוולנטי באשר לייצוג. כשעזב את המופשט ופנה לייצוג, הוא הימר על היחס בין קו/דימוי לבין הדבר הממשי. עבורו, הדימוי היה נפרד מן האובייקט. ברגע שיש ייצוג, לא ניתן להימנע מהפער בין הדבר וכפילו; תמיד יש השהיה בין האובייקט לבין ההפכותו לייצוג. בספרו *The Post Card* (1980) טוען ז'אק דרידה שההשהיה מכריחה את הצופה להתייחס לא רק למסומן ולמשמעות המסומנת, אלא גם למסמן.<sup>38</sup> כך, ניתן לראות את המכחול והצורות הפיגורטיביים של ארוך כאגביים. ארוך צייר במאמר מוסגר. בעבודתו שזורים זיכרונות אוהדים של הישגי האוונגרד האירופי. הוא כינה אותם "החבר'ה הטובים". הוא שאל מפרנסיס פיקאביה את הרעיון שציור "רע" יכול להיות מכוון ולתפקד כציטוט. לעתים קרובות חזר ואמר שאין לו כישרון, ושזה מה שהציל את האמנות שלו. אם אתה לא נולד צייר, אם הריח של טרפנטין לא מעורר את תשוקתך כפי שהוא מעורר את הקולגות שלך, עליך לעבוד קשה ולמצוא באמנות תחושת שליחות מסוג אחר. גישתו לכלים המשמשים את האמן גילמה את חרדותיו בנוגע לזמן, למקום, לבני האדם.<sup>39</sup>

משבר הציור שחוה ארוך הביא אותו לחזית שיח האמנות הגלובלי בן זמנו. משיחת המכחול וקו הפסטל-שמן שלו לא היו אוטונומיים כמו בציור המופשט. אפילו האזורים הלא הפציים בעבודתו נעשו במשיחות פיגורטיביות. הוא לא האמין ב"מות הציור" שעליו נהג להכריז האוונגרד של שנות השישים, אבל הוא כן טיפל בציור במצבו החולני. כלומר, הוא שב והמציא את הציור והעניק לו משמעות חדשה. זה ודאי לא היה ציור כמופע וירטואוזי, או האפקטים הראוותניים הנוצרים באמצעות הכלי השעיר; הציור שלו היה יותר כמו חנות בריקולאז'. ארוך ביקש להפוך כל רישום וכל בד לאירוע שנחרת בצופה, לעדות ספציפית. הוא נהג לקרוא לי ולאמנים נוספים לעדכונים שוטפים על מהלך ההתקדמות של ציור. בשיחות, נהג לקשר בין הציורים לבין רגעים אוטוביוגרפיים ותולדות-

אמנותיים מכוננים. הוא היה מומחה ביצירת ריגוש סביב כל ציור חדש. כל ציור היה סיפור חיים בפני עצמו. ואז הגיע הציור הבא, זה שבעקבותיו, ובחבורה שלנו חגגו כל גילוי ארכיוני. לבסוף, ארוך גרם לי להאמין שלא חייבים להיוולד צייר, ושלמעשה, זהו חיסרון. ברכה גדולה הרבה יותר היא להיות מגושם, איטי ושיטתי. לעתים קרובות התייחס ל"הריגת" פני השטח, הוצאת כל האוויר ממנו. כשסיים ליצור תמונה, היא נראתה "ענתיקה" (חדש שמדמה ישן). הוא נמנע ממומנטים ציוריים, פרט ל"קרטוש" הממסגר ולקישוטים בשולי הציור. המקוריות של ארוך עטתה מראית של ספר עיצוב דאדאיסטי ישן או של הגדה, ההפך מאסטרטגיה של צמצום. העבודה שלו התעקשה על ניואנסים טונליים ועל המצאות חקרניות יוצאות דופן, אמצעים גרפיים שאיש פרט לארוך לא העז להשתמש בהם באופן ממוקד כל כך (במקום הפאטינה של ציטוטים) – איכויות שהובילו מגמה בישראל. למעשה, נראה שארוך הוא האמן המקורי ביותר שעבד בישראל בשנות השישים והשבעים למאה העשרים.

הציורים של ארוך מציבים דימויים בכפיפה אחת כאילו היו מעשה ידיו של שען או סנדלר, או כאילו היו מסמך מאת משכיל ימי-ביניים. ארוך תיעד את אירועי הרחוב שלו ואת שכונתו. אבל אלה לא ציורים נאיביים, אלא כאלה שמעמידים בשאלה את כל מה שאנחנו מכירים באמנות המאה העשרים. הם עושים זאת באמצעות פרטים מדויקים, המאופיינים בקונסטרוקטיביזם, ברעיונות ושאפיות אוטופיים, ואולי אף במבט חטוף לעבר הילמה אף קלינט.<sup>40</sup> הוא השתמש באמצעים כמו חרוטים, קווקוים מכאניים בשתי וערב והצללה, שאף הם מזכירים קונסטרוקטיביזם רוסי ודאדא מוקדם. רוב המבקרים הלא ישראלים לא יתעכבו ליד ציוריו, על אף ההערכה הרבה שרוחשים לו בני ארצו. שני ספרים מרכזיים על יצירתו של ארוך, האחד מאת גדעון עפרת והאחר מאת מרדכי עומר,<sup>41</sup> מעידים על המבוכה לנוכח עבודתו, הדורשת ניתוח מעמיק אך גם מתנגדת לו,<sup>42</sup> ומשקפים את הקושי הידוע להגדיר אותה.

38

ר' Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

39

בשיחותיי עם ארוך ועם יונה פישר נהגנו לדון בהיבט זה של אמנותו.

40

סביר להניח שבעת שהותו בשוודיה נחשף ארוך לציורים המטאפיזיים הקונסטרוקטיביסטיים רבי ההשפעה של הילמה אף קלינט (1862-1944). ציוריה המופשטים נראים מודרניים, אבל מה שמניע אותם הוא בעיקר אמנות מיסטיות. יש זיקות ברורות בין העבודות הדיאגרמטיות והסימבוליות של אף קלינט לבין הרישומים שיצר ארוך בתקופה זו, שבבסיסם התכוונות דתית למחצה.

41

ר' גדעון עפרת, *בספרייתו של ארוך* (תל אביב: בבל, 2001); מרדכי עומר, *אריה ארוך* (תל אביב: מזיאון תל אביב לאמנות, 2003).

42

"ככלל, מיתוסים על אמנים עשויים לשרת את הפונקציה הביקורתית של עידוד הצופה להעניק תשומת לב מוגברת לעבודת האמנות, אולם הם מעכבים את התכלית הביקורתית המרכזית בהאצילם על כלל עבודתו של האמן הילה שמערפלת את השיפוט. שכן אפילו שלילת המיתוס מסייעת להותירו בחיים". Steven Kasher, "Seven Artists of Israel", *Artforum*, vol. 17, no. 10 (Summer 1979), p. 52.

זהו גוף עבודה שאין בו אחידות המאפשרת סיווג. במקום זאת, אולי מוטב להתייחס לעבודתו, במונחיו של מיכאיל באחטין, כבעלת מבנה דיאלוגי. באופן פרדוקסלי, אף שארוך בנה לעצמו עותק של גלגל אופניים הוא לא היה דושאני ברוחו. זכורה לי שיחה לקראת סוף חייו של ארוך, שהפכה לוויכוח. ארוך השווה בין ערכיו של דושאן לאלו שלו, בהתבסס על אתיקת העבודה שלהם. אני לא הסכמתי אתו, וחשבתי שהוא לא הבין את הדחף הקונצפטואלי של דושאן. להבנתי, דושאן ביקש לנתק את האמנות מפרקטיקת הביצוע שלה, מהחזותי, ממלאכה, ממיזמונות ומתפיסתה כיקרת ערך. כפי שאמר, "כל דבר בעל ערך שעשיתי ניתן להכניס במזוודה קטנה".<sup>43</sup> למעשה, כל המושג של חפץ יקר ערך היה מאוס בעיני דושאן. ארוך ביטל את התיזה שלי בהטחת עלבון אישי. הוא אמר משהו על הנעורים שלי ועל הנטייה האמריקאית לבטל משמעויות מרובדות. זכור לי שעזבתי את השיחה ואת ביתו בפתאומיות. זה היה הרגע שבו הבנתי שארוך לא קשור לדושאן אלא לפיקאביה, לקונסטרוקטיביסטים הרוסים, וכמובן, לאתיקת העבודה של קורט שוויטרס.

יש עבודה קטנה של שוויטרס שנקראת האלמוות לא מתאים לכל אחד (1922). זהו כרטיס עם צורה שחורה אובאלית, שמעליה כתובה כותרת העבודה בגרמנית, באותיות גותיות: "Die Unsterblichkeit ist nicht jedermanns Sache". מקבילה לכך אפשר למצוא בעבודה של ארוך מ-1960, בית אדום (מה נשמע בבית), שבה הוא שואל, בכתב יד גמלוני במתכוון, "מה נשמע מה נשמע בבית מה שלום האנשים איך הם חיים?". המשפט חוצה את פני השטח של הציור באלכסון, כמו גלוית ברכה. ארוך, דמות מיתית בקאנון האמנות הישראלי, התנגד לרתימתו לאידיאולוגיה קולקטיבית, שהייתה יוצרת נתק בין עבודתו לתולדות האמנות.<sup>44</sup> השאלה נותרת בעינה, האם החתרנות של עבודתו הייתה מודעת? האם הוא העדיף את תפקידו כדובר של ארצו בחו"ל על עמדתו כמי שלוקח חלק בשיח האמנות, שבו המשיך לשמש כ"חייל מן השורה"? יש תחושת שליחות שנובעת

מהפיתוי של התת-מודע הקולקטיבי. כפי שכותב מילן קונדרה, "מהי האמנות, אחרי ככלות הכול, בזמן שעקרונות גדולים נמצאים תחת מתקפה?"<sup>45</sup> האמנות היא עיסוק קל דעת שעניינו האינדיווידואל, ואין לה כל תכלית קולקטיבית.<sup>46</sup> על מנת שהקוראים יבינו לאן פניי מועדות, עליהם לדעת מאין אני בא. הגשר בין הפסקאות האחרונות ואלו שלהלן מקביל ליחסי עם אריה ארוך וצבי מאירוביץ. הם היו חברים קרובים במשך עשרות שנים. היה זה אך טבעי, אפוא, שמאירוביץ קישר ביני לבין ארוך וביקש ממנו לשים עליי עין. הייתי אחיינו של האחד וכן חסותו – ברוח דיקנס – של האחר. החברות ביניהם הייתה אישית ומקצועית גם יחד, ובטקט רב הייתה שזורה בה גם יריבות סמויה. המתחים במשחק "סבתא סורגת" עדין זה היו ברורים לי מהרגע הראשון. אהבתי וכיבדתי את שניהם, והייתי צריך להלך בזהירות בין החוטים, כשאני נהדף ביניהם. השמירה על איזון נעשתה עוד פחות פשוטה לאחר שסיגלתי לעצמי מידה כלשהי של קול עצמאי, והיחסים הסתבכו עוד יותר.

מ-1965 עד 1974 נהגתי לנסוע מירושלים לביקורים אצל צבי מאירוביץ בהדר הכרמל, חיפה. הסופרת יהודית הנדל ומאירוביץ היו זוג. היה להם טעם דומה בריהוט לזה של בני הזוג ארוך. כיסאות קש ערביים, כריות בדואיות, פסלים אפריקאיים, שולחנות נחושת, שרפרפים, פריטים ארכיאולוגיים שהושגו בדרך מסתורית – זכוכית רומית, אריחים עתיקים ופסיפסים. בדרכם השונה, חלקו סגנון דומה. באירועים מיוחדים, הנשים אהבו ללבוש שמלות ערביות רקומות, ענבר ותכשיטים בדואיים. עולם שנעלם. הבית של מאירוביץ היה חלק מתקופתו: קורות הגג, היונים, ריח פריחת ההדרים, הקצב האיטי; דיבורים שנמשכו שעות ואינספור כוסות תה. לעתים תכופות התקיימו בו אירועים חברתיים עליזים בהשתתפות אמנים, סופרים, שחקנים ופוליטיקאים. מאירוביץ הציג את עצמו כאיש עממי; הוא נהנה משיח של שווים עם חייטים, גלחים, מלצרים ונהגי מוניות. אבל מפעם לפעם היו

פרצי נוסטלגיה לשירי שבת מסורתיים ביידיש סביב השולחן, לעיר הולדתו קרוסנו שבגליציה, לביסטר צרפתי, למחזיאונים בספרד, ולגפילטע פיש, והייתה גם סקרנות לגבי ניריורק.

מאירוביץ הרחיק את עצמו מסצינת האמנות התל אביבית. כפי שניסח זאת גדעון עפרת, הוא היה "צייר חיפאי נחבא אל הכלים". בריאותו הרופפת הקשתה עליו לנסוע. הנדל, זוגתו, הייתה לצדו תמיד ותרמה לבידודו. מאירוביץ והנדל היו שותפים, אמנים עם משמעת עבודה יומיומית ברורה. אני נכנסתי למצודה שלהם כאורח, לא תמיד קרוא. אם היחסים בין מאירוביץ, ארוך וביני היו משחק "סבתא סורגת", אלו שבין מאירוביץ, הנדל וביני היו דומים יותר ל"מחבואים". באותם ימים נהג מאירוביץ לקרוא במשך שעות את הרומן בכתובים של אשתו, החצר של מומו הגדולה, שהכיל גם פרטים אוטוביוגרפיים רבים. כשסיים לקרוא או לדון אתה על הפרק שקרא, הייתה יהודית קמה, עחבת את החדר והולכת לישון. אז היינו נשארים מאירוביץ ואני, ומדברים עד אור הבוקר. היינו מדברים על האתגרים והדילמות של המופשט, על הפארסה של האמביציות שלנו, על האופן שבו הטכנולוגיה משנה את יחסינו עם הטבע. האם עינו של הסוס של ולאסקז אינה מופשטת? כיצד ניתן להתעלות מעבר למוכר ולקונוונציונלי, ולהתקדם לעבר הבלתי ידוע? "רק אם פונים לחסידות", הייתה הצעתו הצנועה של מאירוביץ. בין החידושים הנועזים הייתה איזו תפיסה מופשטת של מהו רב, של יראה ומסתורין המתגלמים בפעילות האמנותית. כבר לא חשבנו על אמנות, יצאנו מדעתנו לגמרי. במבט לאחור, נראה לי שבאותם לילות משולהבים בחיפה הוא הוסיף למשנת אבות המונה את הדברים שאין להם שיעור – הפאה, והביכורים, והראיון, וגמילות חסדים, ותלמוד תורה (מסכת פאה, פרק א: 1) – גם הקרבה עצמית. כפי שמאירוביץ היה אומר, "גם הקירות היו מזיעים". ולפתע פתאום היה משנה את חזונו ותופס עמדה בדחנית: "קיבלתי מאסר עולם בחיפה", היה אומר, מתבדח למחצה. "ואתה? למה באת הנה? אני מקווה שאף פעם לא תגלה למה".

43 Marcel Duchamp quoted in Ecke Bonk, *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, trans. David Britt (New York: Rizzoli, 1989), p. 257.

44 לפי מרדכי עומר, בעת שירותו הדיפלומטי בברזיל ניהל ארוך משא ומתן על הצגת אמן ברזילאי בולט, קנדידו פורטיני, בשלושה מחזיאונים בישראל.

45 Milan Kundera, *Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts*, trans. Linda Asher (New York: HarperCollins/Perennial, 2001), p. 24.

46 במאמרה "אגריפס" נגד 'נמרוד' בוחנת שרה בריטברג סמל (לעיל הערה 32) את התפתחותם של שני מיתוסים באמנות הישראלית: נמרוד של דניגר ורחוב אגריפס של ארוך. היא מספרת שארוך צייר את רחוב אגריפס בעת שירותו הדיפלומטי בשוודיה, ב-1962, וב-1964 הצמיד אותו לשלט רחוב ירושלמי הנושא שם זה. בריטברג סמל תוהה במאמרה כיצד הגיע ציור מעין זה של ארוך למעמד על בתרבות הפופולרית. תשובה ברורה לתהייתה ניתן למצוא בטקסט שפרסם קלמנט גרינברג תשע שנים קודם לכן: "נכון שהתרבות הרשמית הטמיעה אל תוכה את האוונגרד לכל אורך הדרך, אבל זאת רק לאחר שהמתניה די זמן עד ששלב כלשהו באוונגרד התפוגג אל תוך העבר. [...] עבור התרבות הרשמית היה זה כאילו הגיע האוונגרד לסופו עם כל שלב בו שהוטמע בתוכה. [...] נפער פער גדול בין מצבו של האוונגרד כפי שהיה בעבר ומה שנדמה כמצבו של האוונגרד בחמש-עשרה או עשרים השנים האחרונות. [...] דבר אינו עוד 'מתקדם' או 'ניסיוני' או 'שערורייתי' מכדי שיאומץ בן רגע על ידי התרבות הרשמית. על ידי מחזיאונים וספריות וכיתות לימוד, על ידי העיתונות בהפצה המונית, על ידי קרנות, על ידי אספנים, על ידי ממשלות". ר. Clement Greenberg, "Looking for the Avant-Garde," *Arts Magazine*, vol. 52, no. 3 (Nov. 1977).

47 יהודית הנדל, הכוח האחר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984).

48 להרחבה ר' דן מירון, הכוח החלש: עיונים בסיפורת של יהודית הנדל (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2002).



מימין לשמאל: מרילה פדר (בת אחיו של צבי מאירוביץ), דורית מאירוביץ (בתו), צבי מאירוביץ, עזרא זוסמן, אביגדור סטמצקי, סוף שנות ה-60 למאה ה-20 אוסף שוקי מאירוביץ

Left to right: Avigdor Stematsky, Ezra Zussman, Zvi Mairovich, Dorit Mairovich (his daughter), Marila Fedder (his niece), late 1960s Collection of Shuki Mairovich

כביכול, עצם המקריות שגרמה לנו להיפגש הייתה איהבנה עצומה, מופע קברט מטורף, גורלי ונשגב.

ב-1984, עשר שנים אחרי מותו של מאירוביץ, פרסמה יהודית הנדל ספר זיכרונות אישי ביותר על עבודתו, הכוח האחר.<sup>47</sup> בתיאורים אינטימיים של שגרת יומו ובסגנון אפי – שהיה השפה המשותפת של קהילת האמנות המקומית – היא גוללה את פרקטיקת האמנות של בעלה. איש לא היה יכול להתחרות בשליטתה בשפה. ליד כתיבתה, כל מה שכתבו אחרים היה רק "שפיל" קטן. בשבילי, עצם הכתיבה על דודי כשדודתי ניצבת בדרכי היא כמו דרמה משפחתית של יוג'ין או'ניל או תומס מאן. הנדל ראתה במאירוביץ אדם דמוני, במשמעות המקורית של המושג – כלומר, אדם שרוח מסוימת שולטת בו ומניעה את פעולותיו כאמן, שכביכול לא נתונות לשליטתו. היא זיהתה רוח זו כתמצית העוצמתית של אמנותו, והשוותה אותה לרוח המאופקת וה"חלשה" שהתגלתה, לדעתה, בעשייה האמנותית שלה עצמה כמספרת. למעשה, היא הציגה, זה לעומת זה, אמנות אקספרסיוניסטית מתפרצת וריאליזם זהיר וחסכוני. הנדל תיארה את בעלה כדמות טראגית, אבל מאירוביץ לא היה טראגי. הוא היה אבירי אבל לא הרואי, קורע לב אבל לא אומלל, אינטלקטואל מהסוג האירופי.<sup>48</sup> אני זוכר אותו כמספר סיפורים, פלרטטן, לעגני, סאטירי, פגיע, שנון ואנרגטי, עם חיוך שלעתים קרובות נהפך להעוויה, שרמנטי באופן שובה לב. איש מושך, חסר סובלנות לליקויי בריאות. אני עדיין יכול לשמוע את קולו מצטט את איציק מאנגר או אבות ישורון בעודו מהלך בחדר בצליעה מדומה, שר ושורק בעת ובעונה אחת.

האריג המורכב של סיפור האהבה בין דוד ואחיינו – סיפור קונספירטיבי, סבוך, מעורטל, פגיע ועצום – האציל תחושת דחיפות על כל פגישותינו ושיחותינו. היה נדמה שהן תמיד על חשבון יהודית, או על חשבון רגשי האשם של מאירוביץ, אך כי איש לא הבין מדוע. היחסים הללו היו ראוותניים במידה וספונטניים במידה, ונטו מחדש שוב ושוב מבעד לאינספור אנקדוטות. מה שנהיה ברור לי, כמי שזה



צבי מאירוביץ (1911-1974), קיץ דרך מעקה המרפסת, 1973  
פסטל-שמן ועיפרון על תצלום, 100x100  
באדיבות שוקי מאירוביץ, תל אביב  
Zvi Mairovich (1911-1974), Summer through the Balcony Railing, 1973  
Oil pastel and pencil on a photograph, 100x100  
Courtesy of Shuki Mairovich, Tel Aviv

מקרוב הגיע לישראל, היה שתמיד אהיה עולה חדש. ככל שאנסה להיות ישראלי, תמיד אכשל בכך. חשדתי שמאחורי כל שיחה שלנו ארבה קריקטורה של האחיין האמריקאי, הקאובי או רופא השיניים היהודי מניו־ג'רסי. אולי היה שם יחס אנתרופולוגי הדדי, אבל לי היה היתרון – או החיסרון – של זכות נעורים. לפי מאירוביץ, אמן מקבל ירושה בעודו בתנועה, ואז רץ אתה, תוך עבודה קשה ועם ציפיות גבוהות, עד נשימתו האחרונה. אני קיבלתי את זה של תחת שרביטם של ארון ומאירוביץ.

במשפחה שלנו היו קנאות, תמרונים, חגיגות ושתיקות. מאירוביץ כמעט אף פעם לא העביר ביקורת ישירות. במקום זאת היה לועג, לעצמו באותה מידה כמו לאחרים, אם שכחת שאתה חי בעולם ושמה שנדרש כדי להתמודד עם המציאות הוא יראָה ולא שיעור מוסר. ביהודית ראיתי דמות עוצמתית. היה בה משהו מרתיע, אפל. חשדתי שכניסתי לחייהם לא הייתה רצויה לה. כשמאירוביץ מת היא עברה לתל אביב, לרחוב דובנוב, ושם התחברנו. היא הייתה דרמטית, מהפנטת, אדם שאי אפשר להתעלם ממנו. היא לא הייתה מחושבת, אבל כן פעלה בכוונת מכוון. כשדברה אתך עמדה קרוב אליך, קרוב יותר ממרחק הנוחות שלך. מעיניה הירוקות נשקפה האינטליגנציה האדירה שלה. באופן מכוון לגמרי הייתה אוזנת לא את ידך אלא את פרק כף היד, והחזיקה אותך שבו, בעוצמה שהיתרגמה לסמכות. הקצב שלה היה מדוד וכך גם מילותיה, שזרמו בקצב מושלם. צו האלוהים הוא שעל אנשים למות עם תחושות האשם שלהם, מתחננים שלא יזנח אותם. יהודית גרמה לי לחוש תחושות אשם מעין אלה, שזעקו לשמים. אף פעם לא הצלחתי להיפרד ממנה בגב זקוף. כשהיא צפתה בי מתרחק, הרגשתי עלוב כמו תולעת. כשהיא התקרבה אליי, היה מאחוריה צל מאיים, שהלך וגדל עד התקרה. היא נהגה ללבוש בגדי אלמנות עוד לפני שהתאלמנה, בשחור או בצבעי ירוק ובורדו כהים. לו היה מלאך המוות בא על מנת לאסוף אותה, היא הייתה אוזנת אותו בפרק כף ידו, לא בידו, ואז הייתה מושבה אותו לכוס תה, ועוד אחת, ומשכנעת

אותו לדבר. היא ידעה להקשיב הכי טוב מכל מי שפגשתי אי פעם. ואחרי חמש או שש כוסות תה הייתה אומרת לו, בטון עגמומי: "מלאך, עשה לי טובה, אני כל כך עייפה, תעשה לי תה... ותכין גם לעצמך...". היה בלתי אפשרי להאיץ בה. בדומה לכך, תיארה את הציור בפסטל־שמן כסימפטום וכעשייה נשגבת הגובלת בטראגי. היא כתבה על הציורים של מאירוביץ בעוצמה של מכבש, והוא יצר אותם בתשוקה ובחושניות ובזעם, כמו סוסים נמלטים.

מהלך ההתפתחות של עבודתו של מאירוביץ היה מאוד אינטואיטיבי. לא היו פראי פעילות או עצירות. הוא עבר מפיוגרציה להפשטה בהדרגה. "מה זה דימוי מופשט?", היה שואל באופן רטורי, הודף את תשובתי. הדימוי אינו יכול להיות מובחן מהיוצר או מאותו חלק בזהותו הקודם לכל תיאוריה של אמנות – במקרה של מאירוביץ, רצף החוויות החסידיות שהוליד אותו, הדיכוי של ילדותו בהרי הקרפטים ונעוריו בברלין. לפי הנדל, הוא התחיל לצייר בפנדה ב־1966, בזיכרון יעקב. במהרה, אָתגר את קנה המידה של המדיום. הוא יצר עבודות פסטל־שמן שממדיהן מטר על מטר, ובכך שחרר את המדיום מהאינטימיות שלו. אני לא מכיר אף אמן שעשה זאת כמוהו. היו אלה עבודות פסטל־שמן שרירות. מעבר לגודל מסוים, המקריות כבר לא שולטת בציור, ומה שמביא אותו לכלל מימוש הוא האנרגיה המודעת והמתוכננת של האמן. בממדים גדולים אלה מוגדר הדימוי שמתממש בחומר, בפיגמנט, בבהירות רבה יותר.

כדי לכתוב על המחויבות של מאירוביץ למשטר ראייה מסוים, אני נזקק לחשיבה המעמיקה וליכולת הכתיבה המופלאה של תיאורטיקן האמנות האמריקאי דייב היקי – פולמוסן מעורר השראה שמגן על אסתטיקת היפה, כמעט לבדו,<sup>49</sup> ומעיד על עצמו שהוא נתון ל"התקפי זעם אינטלקטואליים", ועולם האמנות, בתורו, משמיץ אותו. בימינו, נדרש אומץ כדי לאמץ את היופי אל לבך. האוונגרד הכריז מלחמה נגד היופי והראייה. הוא הפך את היופי לעניין פוליטי והטיל עליו סטיגמה. אבל רק למעטים

בישראל היה שיעור הקומה המנטלי והתיאורטי הדרוש לאימוץ פולריזם כאפשרות ממשית.

באווירה לעומתית זו, מאירוביץ צייר בשאיפה להאיר את החזותי. הוא צידד באמת הטמונה ביופי כשלמות ראשונית. היה זה דווקא מתוך שלמות בסיסית זו שמאירוביץ צייר קומפוזיציות מפוצלות. ב־1971 לקה בשבץ, והצד הימני של גופו שותק. הדימוי שהופרע, הראייה הכפולה בתוך הפורמט, היו (לדעתי) תוצר של שיתוק זה. מערכת העצבים שנוקעה ביקעה את תפיסתו. ציורו מתקופה זו – *קיץ דרך מעקה המרפסת*, 1973; *ציור בשחור וורוד*, 1974; *נוף מואר באמצע*, 1974 – כוללים שני צדדים, שכמעט אינם קשורים זה לזה. כאילו קטעה הפרעה אלימה את רצף הציור באמצע הדרך (קיץ דרך מעקה המרפסת), ואז שב האמן וצייר חלק נוסף, על אותו מצע, עם רגישות אחרת לחלוטין, בצבעים שונים ובמצב רוח אחר.<sup>50</sup> הדימויים של מאירוביץ מרמזים על מה שדרידה כינה "חומריות בלתי ניתנת למחיקה", אותו יופי שתופס את הרגע אך למעשה נגזר עליו להיחרב, וכך הייצוג שאנחנו יוצרים ומייחסים לזהותנו הופך למחיצת־קבר זעירה ולכפילות פעולה. ביידיש היו אומרים, "שיון נענטער ווי ווייטער" (כבר יותר קרוב מרחוק).

על הרומנטיקה עדיין מעיב חוסר ההבנה של התיאוריה הלשונית של היופי. במסורת הרומנטית, היופי נסמך על התואם או הקונפליקט בין החיוני והקטלני, בין הנשגב והמורבידי, זאת בסער ופרץ, בסערת יצרים ודחפים. היופי אינו נובע מהייצוג אלא מההיבט הרטורי: הוא לא מחמיא אלא מביך, כהד מאוחר. בנקודה זו, לא היופי אלא האוונגרד הוא שנהיה דקדנטי. היופי חודר למודעות בסדר כרונולוגי הפוך. הוא עולה מתוך מטאפיזיקה קוטבית של "פנים" ו"חוץ", והבעה חוזרת ונשנית של משמעות וצורה. מהי משמעות היופי?

כשמתבוננים בציורי הפנדה של מאירוביץ, נראה שהם קורנים חיוניות, נמרצות ואהבה. לא באופן פשטני, שכן החיוניות שלו הקיפה גם את הצד האפל של החיים. ציורי הפסטל־שמן הללו לא עוררו

49

מרטין ג'יי מציע ניתוח מלומד יותר, ומאשים את הדקונסטרוקציה הצרפתית המגמתית בדעות קדומות נגד היפה. ר' Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1994). טיירי דה־דוב מציע להחליף את שאלתו של קאנט, "מהו היפה?" בזו של דושאן, "מהי אמנות?". ר' Thierry De Duve, *Kant after Duchamp* (London: MIT Press, 1996).

50

רעיון זה לבש צורה במהלך שיחותיי עם ננדי שפיר.



מימין לשמאל: דורית מאירוביץ (בתו של צבי מאירוביץ), צבי מאירוביץ, יהושע נוישטיין, ירושלים, 1971 אוסף שוקי מאירוביץ  
Left to right: Joshua Neustein, Zvi Mairovich, Dorit Mairovich (his daughter), Jerusalem, 1971  
Collection of Shuki Mairovich



צבי מאירוביץ, **קיר עם אזוב כחול**, 1973  
פסטל־שמן על תצלום, 100x100  
באדיבות שוקי מאירוביץ, תל אביב  
Zvi Mairovich, **Wall with Blue Moss**, 1973  
Oil pastel on photograph, 100x100  
Courtesy of Shuki Mairovich, Tel Aviv



צבי מאירוביץ, **כבר יותר קרוב מאשר רחוק**, 1971  
פסטל־שמן על נייר, 100x100  
באדיבות שוקי מאירוביץ, תל אביב  
Zvi Mairovich, **Already Nearer than Farther**, 1971  
Oil pastel on paper, 100x100  
Courtesy of Shuki Mairovich, Tel Aviv

בי תחושת גאולה אלא חוויה מרגשת במעומעם: התענגות על זכייה מחודשת בתחושות של תשוקה מתגברת, רוממות רוח, חגיגה חושית. טכניקת הפסטל-שמן המתפרצת שלו השפיעה על רוב ציירי הפנדה הישראלים, בהם אני.

אף שרוב ציורי הפסטל-שמן של מאירוביץ היו עדיין בוטניים בעיקרם, או לפחות אופיינו בדימויים שופעים וחושניים, הוא הצליח להיפטר מקו האופק. פעולת הציור הייתה לגמרי מודעת לעצמה, אוטונומית, מיידית. הצורות שיצר בפסטל-שמן נטלו לעצמן חופש, התפרצו זו אל תוך זו. הפעולות הנועזות יכלו גם להתפתל ולצעוק, הפעולה המגשרת הייתה מתוחה כמו קפיץ הממתין לשחרורו. הוא עבד במישור המידי, והצבעים התייחסו רק לעצמם, בקצביות. מאירוביץ עיבד צבע מהמרכז החוצה, ואז עבר על פני שדה הצבע ברשת של קווים אורגניים. ציורי הפנדה שלו נענו לפורמטים מאורגנים להפליא, שכללו צורות מרחביות ממושטות. באמצעות נגיעות צבע ספורות, דמויות רשת, התפתחו הציורים ממקבצים מאורגנים ביותר לשטחים "פתוחים", שהיו משוחררים מן המרחב סביבם ולכדו אותם בעת ובעונה אחת. קווים וקנוקנות יצרו מתאמים ודגשים שחיברו בין איים של שדות צבע. יונה פישר כתב ב־1976 על ציורי הפנדה של מאירוביץ שהם "לכאורה, מהפכה טכנית. למעשה, פריסת מניפה רחבה של אפשרויות: משחרור הצורה – שהתגלמה עד כה בחומר אחד – מהכרח להתגלם כאינטרפרטציה של צורה שבחוץ או כצורה מופשטת, ועד לבניית עולם אוטונומי, הדוחה את הצורות הללו, קצר המרחק. הציור מתגבש עתה כדימוי מורכב, רצוף אסוציאציות אישיות, והאמן שולט בהן כדי לכוונן ממנו אל המציאות, מהמציאות אליו".<sup>51</sup>

מאירוביץ שלאחר השבץ היה בדיכאון קליני. הדיכאון היה תוצאה פיזיולוגית של הנזק והשיתוק שנגרמו למחצית גופו. הוא צייר כשחצי גופו נטול תנועה כמעט לחלוטין, ויצר את העבודות היפות וקורעות הלב ביותר שעשה מימיו. הגרפיות העצבנית לא הייתה קשורה לציור האוטומטי הסוריאליסטי

או לקליגרפיה, אלא הייתה מקורית. האסטרטגיה הציורית הייתה קליגרפיה בקווים לבנים במקום שחורים. אבל הקווים הללו אינם קווי מתאר ולא מקיפים אף גוף, אלא נמשכים לחלל הריק באופן אוטונומי. הגופים נטולי השוליים תופסים בבירור את קדמת הציור. לעתים (בפורמטים הגדולים) השתמש מאירוביץ בנייר צילום עם דימויים קלושים כמצע לפנדה. את הניירות הגדולים הללו היה מספק לו צלם. היו אלה הדפסות נפל שנועדו לזריקה לפח. מאירוביץ השתמש בהן לא למטרות טאשיסטיות או על מנת להציל את הצורות שהסתתרו בתצלום, אלא משום שהציעו לו עומק תמונה לא ברור ומצע מגורען. הטקסטורה של הדפסות צילום אנלוגי מאצילה על המצע תחושת גשמיות. החומריות של משיחות הפנדה והפיגמנטים נטולי הגוף מדגימים את נקודת המפנה בין הפשטה, המבקשת ליטול את מקומו של מרחב ניתן לזיהוי, ומה שערער עליה. היסטוריון האמנות הגרמני וילהלם וורניגר הגדיר הפשטה לא כשונות בין סוג אחד של ייצוג וסוג אחר, אלא כשסע בין האמן והעולם. הבחנתו נעשית מוחשית כשחושבים על הצעד קדימה שעשה מאירוביץ. לא הייתה לו מערכת תמיכה – למשל, עידודם של אוצרים ואמנים – כשיצא למסע פורץ הדרך שלו. הוא היה לבד בסטודיו, פשוטו כמשמעו. למחוות הגדולות שלו היו חיים משלהן, ללא עידון של מבנים גיאומטריים. יש בפנדה אלמנט בארוקי או קולאז'יסטי. בכל עבודת פנדה שלו יש משהו מטכניקה מעורבת: רכיבים בעיפרון, וברבות מהעבודות אפילו צבע שמן או גואש, והתצלום כמצע. אף שהיה חששן מטבעו ולא נטה לחידושים, מאירוביץ יצר טכניקות חדשות והוסיף אפשרויות לציורי הפנדה. הנושא של מעשה האמנות שלו היה מעשה האמנות עצמו. לתבנית הראייה שהציע לא נספחו כל אנקדוטות. היא לא חיפשה הצדקה ביזכרון ילדות של חנות נעליים או בקיר מתקלף, ולא ניזונה מעולם האירועים. במקום זאת, היא הצדיקה את עצמה בקצביות הזוהרת שלה עצמה. הציור כמציאות טוטלית. מאירוביץ הספיק לעבוד בפנדה רק שמונה שנים בטרם הלך לעולמו,

אבל היו אלה שנים של תרומה חשובה ואף מהותית ליצירה בפסטל-שמן ככלל.

לאחר שאני מזהיר אחרים זה חמישים שנה שלא לעשות זאת, אני עומד כעת לכתוב על היצירה שלי עצמי. הדברים שאמן כותב על עבודתו הם לרוב טיפשיים, פזיזים, משרתים קידום עצמי, ובסופו של דבר ישתמשו בהם נגדו. אין לי ספק שעוד אתחרט על הפסקאות הבאות. אני מרגיש כאילו אני מטפס על סולם גבוה ועומד לקפוץ לתוך בריכה ריקה ממים.<sup>52</sup> כשסיפרתי למורה שלי, הנס קוהן, על החלטתי להגר לישראל, הוא הגיב בצער ונזף בי קשות. התוכניות שלי היו מנוגדות לכל מה שלימד. קוהן, היסטוריון אנטי ציוני שעסק בחקר הלאומנות, לימד בסיטי קולג' של ניו יורק ובאוניברסיטת הרווארד בשנות החמישים והשישים למאה שעברה. בשנות העשרים עבד עבור קרן היסוד בירושלים, היה חבר ב"ברית שלום", קולגה של מרטין בובר, גרשום שלום וחנה ארנדט. הוא איבד את אמונו ברעיון הציוני, ועזב את פלשתינה ב־1934, בהצהירו שישראל היא אומה המאדירה את עצמה ללא הרעיון האדיר שעמד בבסיסה כשהיהודים זכו לראשונה למדינה. כבר ב־1948 הוא טען שישראל עומדת להפוך לצבא עם מדינה במקום למדינה עם צבא. ב־1964, השנה שבה החלטתי לעבור לגור בישראל, הוא האמין שנבואתו כבר מתגשמת הלכה למעשה. "תרום את תרומתך האמנותית באמריקה", אמר לי. אהבתי וכיבדתי אותו. הוא עיצב את מחשבתי ואת אמנותי. התביישתי לאכזב אותו, אבל כל טיעוניו היו לשווא. אמריקה של אותם ימים הייתה מדינה מוטרדת, שקועה בבוץ הווייטנאמי, מקוטבת פוליטית ובעיצומו של משבר כלכלי. כשנזבתי את אמריקה, קניתי קופסת צבעי פנדה לשימוש בדרך. מילאתי מחברות וניירות מקריים ברישומי פסטל-שמן. המשיכה הראשונית של המדיום עבורי הייתה היותו קל לנשיאה, והעובדה שלא הכתים את מזוודתי.

נחתי בישראל כמו צנחן מאמריקה (אם להשתמש בתיאור של אמנון ברזל).<sup>53</sup> הייתי נלהב כחלוץ, אבל במהרה מצאתי את עצמי במעמד של מי שזה מקרוב

51 יונה פישר, צבי מאירוביץ, קט' תערוכה (ירושלים: מחזיאון ישראל, 1976), ללא מס' עמ'.

52 היה לי קשה מאוד לכתוב את החלק בטקסט המוקדש לעבודתי שלי. שיחות ארוכות עם וונדי שפיר סייעו לי, שוב ושוב, להגיע לנקודת מבט קוהרנטית.

53 הסרט התיעודי Terrain, שיצרו ב־1991 אליזבת פינק בנג'מין ומארק בנג'מין (הפקה: סטיבן וויינשטוק), תיאר את כניסתי לסצינת האמנות בישראל. אמנון ברזל הוא מבקר אמנות, אוצר, מייסד מחזיאון פצ'י בפראטו, איטליה, ומנהל המחזיאון היהודי בברלין בעת הקמתו של הבניין החדש בעיצוב דניאל ליבסקינד.



אבות ישורון ויהודית הנדל, 1974  
אוסף שוקי מאירוביץ  
Yehudit Hendel and Avot Yeshurun, 1974  
Collection of Shuki Mairovich



יהושע נוישטיין, **מופשט עם צירים שטוחים בצורת L**, אמצע שנות ה-60 למאה ה-20  
 פסטל-שמן ועט לבד על נייר, 35x29  
 באדיבות האמן  
 Joshua Neustein, **Abstract with L-Shaped Flat Hinges**, mid-1960s  
 Oil pastel and felt-tip pen on paper, 35x29  
 Courtesy of the artist



יהושע נוישטיין, **מופשט עם קישוט ברזל מחושל**, אמצע שנות ה-60 למאה ה-20  
 פסטל-שמן על נייר, 35x43  
 באדיבות האמן  
 Joshua Neustein, **Abstract with Wrought Iron Decoration**, mid-1960s  
 Oil pastel on paper, 35x43  
 Courtesy of the artist





יהושע נוישטיין, **חולם על כלי חרס**, 1974  
פסטל־שמן על נייר מקופל, 30x47  
באדיבות האמן  
Joshua Neustein, **Dreaming of Ceramic Vessels**, 1974  
Oil pastel on folded paper, 30x47  
Courtesy of the artist



יהושע נוישטיין, **צומת אינדיגו קוביסטי**, 1975  
פסטל־שמן על נייר מקופל, 65x60  
אוסף יוסף חכמי, תל אביב  
Joshua Neustein, **Indigo Cubist Intersection**, 1975  
Oil pastel on folded paper, 65x60  
Collection of Joseph Hackmey, Tel Aviv



יהושע נוישטיין (מימין) ויונה פישר (משמאל),  
ירושלים, 1976  
אוסף שוקי מאירוביץ  
Yona Fischer (left) and Joshua Neustein (right),  
Jerusalem, 1976

הגיע או של אורח. כאיש צעיר, השאיפה שלי הייתה להשיג, גם אם באופן המינימלי ביותר, זיקה בין מורשת הגלות היהודית לבין השבט הישראלי החסון. ידעתי שלעולם לא אהיה פריבילגי כמו "ילדי המשק", אבל הייתי לגמרי מוכן להיות פתי. באותם ימים, על אף ההסתייגויות המרובות, ישראל הייתה גמישה, מתפתחת, נאורה; פרדיגמה של שוויון חברתי. אבל לא באמת. זו הייתה אשליה היסטורית.

התקופה שלי בישראל הותירה בי חותם עמוק, אבל לא ביטלה את הכשרתי הניו־יורקית. למזלי, היו אז בישראל רבי־אמן של ציור בפסטל־שמן, שכן זה היה החומר שלי באותה עת. הסגנון הרווח בשנות לימודי היה האקספרסיוניזם המופשט, אבל הוא כבר אותגר בידי הפופ־ארט והמינימליזם. הניסיונות הצעירים שלי אופיינו בהשפעתם של כמה אמנים ושל רגעים אקסצנטריים: ציור סימבוליסטי של פאבל טשילישו (שלא היה חלק מתנועת האקספרסיוניזם המופשט) בשם *מחבואים*, שהיה בתצוגת הקבע במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו־יורק, חדר לחשיבתי כאמן – וכך גם וולטר טנדי מרץ, אמן ומאייר שצייר דימויים של מכשירים הטובלים באור, בסגנון רמברנדטי. בדרכי לישראל שהיתי חודש בווינה, שם פגשתי את ארנסט פוקס מתנועת הריאליזם הפנטסטי, שזכתה אז בהכרה מקומית. המפגשים הללו חיזקו בי את גישתי לציור. באותה תקופה, היצירה שלי הייתה ערבוב של הסוריאליסטים עם וילם דה קונינג, ג'ים דיין, דושאן ופיקאביה. יצרתי ציורי פנדה קטנים עם שילובים מאולצים של דימויים פיגורטיביים מכאניים – מסמרים, ברגים, כליבים, סרגלים ומלקחיים – באינטראקציה עם קשקושים מופשטים וג'סטות נטולות מושא. כביכול על מנת להציע כיצד יכולה צורה תמונתית להתקיים בעולם האמנותי: ניתן לנסר, להרכיב, לייצר ולעצב קשקושים לא פיגורטיביים בדיוק כמו חומר פיזי ממשי. רציתי לשמור על האופציות פתוחות, נדיבות ומופנמות. הייתי צעיר מאוד, והתפתחתי לאט. חיפשתי אחר משהו שיכולתי רק להריח, לא לראות, כמו כלב שרודף אחרי מכונית. כיום, במבט לאחור, אולי היו



יהושע נוישטיין, **הדלת של ויטגנשטיין**, 1970  
פרספקס, פסטל־שמן ואקריליק על נייר, 100x70  
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים  
Joshua Neustein, **Wittgenstein's Door**, 1970  
Perspex, oil pastel, and acrylic on paper, 100x70  
Collection of The Israel Museum, Jerusalem

טמונים שם זרעיו של העתיד שחיכה לי, שהתאפיין בפעולות דיבור. אני לא חושב שניתן לשלב את שני משטרי הראייה הללו, אך השילוב של הפיגורטיבי והמופשט יצר בהכרח תפיסה של דימויים כציטוטים אגביים. אבל ממה נובע ההבדל? אולי מהצגה קלת דעת, כלאחר יד, או תיאורית; אולי היה זה חיפוש אחר היסט דקדוקי שגורם לכך שלא רק נתבונן אלא גם נשמש אובייקט להתבוננות.

אם המקום משרה משמעות על הדברים, אזי המסע שלי ממקום אחד לאחר היה גם סוג של מסע בזמן. עבודתי בסטודיו סיכמה מאבק גדול יותר משינוי גיאוגרפי, וקטן יותר משיח אמנותי. היא התייחסה לנוודות, למתחים בין המרחב הצינוני והגלובלי, ל"לופט מענטש" (אדם הבונה מגדלים באוויר) מול זה שנטוע באדמתו, לפיזור מול הכלה, ולאופן שבו באו כל אלה לידי ביטוי באמנות המודרנית.

אני זוכר את הנטל והברכה של התבוססות בשתי שפות. לדימוי שמתואר בעברית יש משמעות שונה לחלוטין מאותו דימוי כשהוא מתואר באנגלית. זה לא היה עניין של תרגום, משום שאף קו, כתם או מילה לא היו שקופים או נטולי ניואנסים סמנטיים. הייתה זו אמביוולנטיות גיאוגרפית המתורגמת לטרמינולוגיה של הדרה, התקה, קיפול וסימון. לעבוד כצייר בתקופה של שבר בתפקידו של הצבע כמקשר בין המרחב הסימבולי והפיזי משמעה עבודה בהטיה הדקדוקית של משפטי "כאילו". אימצתי עמדה של שוויון נפש, אגביות או תיאוריות, ויישמתי בציור גישה פרפורמטיבית. גישת העבודה כלאחר יד העמידה בשאלה את הדגש על איכות הציור. חשבתי שאיכות היא לרוב צורה של עיבודיית, מנייריזם. הג'סטא הווירטואוזית הפכה את האיכות הלירית על פניה, ממש כמו האיכות הציורית המופנמת והרגשית שהתאבחה ברגישות שלה עצמה. זהו בדיוק המקום שבו המיר הציור הצרפתי כוח בעדינות.

הקשר הגלריסטי הראשון שיצרתי היה עם גרשון בינט, אדם נפלא, גדול וחסון, ישר ונדיב. הגעתי לגלריה שלו בירושלים מבלי שאיש הכיר בינינו, והראיתי לו תיקייה של ציורי פנדה שציירתי במסעי.

הייתה זו העזה של בן עשרים וחמש שזה עתה הגיע. בינט, שבדיוק ישב עם פימה, אמן ותיק מהדור של "אופקים חדשים", התכופף לקראתו ושאל ביידיש, "נו? מה אתה אומר?". פימה, פוזל ושופע קסם, הפנה עין אחת אל הגלריסט ואת השנייה אליי, וענה ביידיש, "קח אותו". בינט מיד הציע את תנאי ההתקשרות בינינו: הוא יעניק לי מלגת קיום חודשית ואני אתן לו בתמורה ארבע עבודות קטנות מדי חודש. הוא גם סיפק לי נייר מאיכות טובה. המלגה כיסתה את שכר הדירה שלי, אוכל, חשבונות ודלק. הייתי באקסטזה. לאורך כל הדרך הוא היה תמיד גלוי לב, תומך ואצילי. ארוך הכיר ביני לבין בריתה אורדג, בעלת גלריה כריזמטית ועשויה ללא חת שקידמה את עבודתו בתחילת דרכו. נעניתי להתעקשותה ועזבתי את בינט, תוך ייסורי מצפון, וכך התחיל קשר שנמשך שלושים שנה; קשר נירוטי ביותר, מקצועי אבל גם טפילי. בעיות הקשורות לנאמנות, הגינות ותלות הדדית הובילו לריבים וצרחות, והיתרגמו גם לבעיות אתיות. מעולם לא היינו חברים. הייתה לה אחיזה אימהית דמונית בי. תערוכת היחיד הראשונה שלי הוצגה בגלריה שלה ברחוב שלומציון המלכה בירושלים. ארוך תלה את התמונות. היו ביקורות טובות. זו הייתה תערוכה איומה. היא אמללה אותי. בעיקרו של דבר, היא כללה עבודות שמן על בד, פרודיה על הפשטה לירית. אבל פרודיה, גיליתי במהרה, היא אף פעם לא התשובה. הגעתי מסביבה אמריקאית, שבה ציורים הנותנים ביטוי לרגישויות היו בנסיגה, והגעתי למקום שבו הציור הזה נראה ליוצרו כאוונגרד. בישראל, חשבתי שעלי לעסוק בציורי רגישויות ובמופשט, ולהתדיין אתם מחדש.<sup>54</sup> בשלהי שנות השישים, או אולי היה זה בתחילת שנות השבעים, חלה הפסקה בעבודת הסטודיו שלי. נטשתי את ציורי המכשירים לטובת עבודות רצועות. זו הייתה בריחה פיזית, לא תיאורטית, מהחלון של אלברטי – מעבר מהמרוכב המופנם לפורמטרב־פנים. הייתי מכסה גיליון נייר בדימוי, כביכול צובע אותו, ואז חותך אותו בשיטתיות לכמה רצועות. רצועות אלה הפכתי עם הפנים לאחור, ערבבתי ביניהן, או הנחתי

אותן בחפיפה תוך היפוך סדר. באמצעות חיבור יחידות טרומיות, כשם שבנאי מתמודד עם יצוב מודולרי של לוחות קיר ברי־חילוף או כפי שחייט עובד עם בד, יצרתי מהמקטעים רצף תמונתי או מיזנסצנה. הלוחות המרובים המחוברים היו אמורים לשדר תחושת מהירות וכיוון, להביע שחרור מאמנות של מסמר אחד. הפורמט נראה קינטי או בתנועה, וכך גם הדימויים המקוטעים שנכללו בו. באופן כללי, קיוויתי שהכיווניות שלהם תחולל בחומר תחושה שהוא יותר זמני, מפורק, ומבוסס על שפה. נמשכתי למסלול חרדתי בציור. באותה תקופה חשתי שהצורה חומקת מהכוונה, בעוד שהממשי והרוחני נפרדים, נעשים מובחנים ומתפרטים. קסמה לי יכולתה של הפנדה לתווך כל זאת ולסרב לאשלייתיות, לדחות מעליה את פרקטיקת הציור הקונוונציונלית ולהניח סימנים קונקרטיים יותר, המתארים עולם שלא ניתן לקרוא לו בשם. כמו במופשט ובציור פעולה, חתרתי לשמירה על הלך רוח פרפורמטיבי כדרך לייצג את מה שלא ניתן לראות. שכן, בכל מקרה, הבנה היא אמת מידה חסרת כל תועלת באמנות.

מסיבותיי שלי, ציירתי פסטיש. פסטיש הוא עבודת אמנות חזותית או יצירת ספרות, תיאטרון או מוזיקה שמחקה את הסגנון של אמן או אמנים אחרים. הפסטיש חוגג את העבודה שהוא מחקה, לא לועג לה. הסבל שהרגישויות שלי גרמו לי הכריח אותי לחפש משמעות בציפיה. ציירתי כמה פני שטח תמונתיים בסגנונות שאולים, אבל הם לא השפיעו עליי. אלה לא היו ציורים "הארד קור", אלא אופציות לשימוש חד־פעמי, ציורי נשוא. כשפני השטח של הציור הם הנשוא, הדימוי כבר לא מתפקד כנושא. לא היה מדובר בדימוי, אלא במרחק האפטי.<sup>55</sup> אולי היה זה ענייני בהסתעפויות – חריצים, התאמות, חלוקות – שגרם לי להימנע מהבאת הציור לכלל סיום סגור.

ערכתי ניסיונות מתודיים בציור תיאורי, תמונתי־ספציפי. במקום שבו הג'סטא נסבה על עצמה טיפולתי באיכות הלירית – כמו פני השטח המופנמים ביותר, המאוהבים ברגישות של עצמם – כמטבע עובר לסוחר, כתחליף. בין ביטויי השולטים של הפיגמנט

54

טיירי דה־דוב מתאר את "המעבר הפסיכולוגי כצורה של העמדה בשאלה אסתטית – אותו פיצול של האגו האמנותי שולד בסימנו של ציור". Thierry de Duve, *Pictorial. Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trans. Dana Polan, *Theory and History of Literature*, vol. 51 (Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991), p. 98.

55

לדברי פינקוס־ויתן, "נוישטיין, [...] עם כל המערכות הרציונליות של הציורים הקרועים שלו, מעולם לא נטש, אלא שימר בעקשנות, את המעמד הפסיכולוגי של הצייר, כזה שעבורו מן ההכרח שיהיה עיבוד של צבע, ולפיכך של חומר וחומריות שכעת משמשים כבאי כוחו של הצבע. זה לא שהוא אמן מוחמץ (manqué), אלא זו שאלה של הרישום עצמו הבאה לידי ביטוי כצבע מוחמץ. אלו הן איכויות חיוביות בעבודתו, לא שליליות. אין צורך לומר, שבהפשטה הקונצפטואלית היום תיאוריה כזו זוכה לכבוד על שברית הכללים; לפני כמה שנים כיבדו אותה בזכות עצמה".

Pincus-Witten, "The Sons of Light," p. 73



מימין לשמאל: יונה פישר, יהושע נוישטיין, סוזי אבן, מבקרת האמנות מרים טל, כתבת רדיו ביי־סי פטרישה רואו, ירושלים, 1971  
Left to right: BBC Radio reporter Patricia Rowe, art critic Miriam Tal, Suzy Eban, Joshua Neustein, Yona Fischer, Jerusalem, 1971

המפתה לבין ההיבטים הנרטיביים המושכים של הציור היה מרכיב נוסף של יצירת דימויים, שנמשך מעבר למצע הלוחות אל שדה מורחב. ניסיתי לנטרל את הג'סטטה הציורית, לפרק את כן הציור, להפוך את המילה "ציור" לשם תואר; לחתור תחת המטרה של תיקון הטרימינולוגיה. להשתמש באסטרטגיות שונות כדי לפענח את החוקים השולטים בציור. כשדיברתי על עניינים אלה אמרו לי בני ארצי החדשים שאני עושה אינטלקטואליזציה, והם נראו לי אציליים יותר, גיבורים ובטיסיים יותר. הם חשבו שהשאלות הללו לא התאפיינו באנרגיה יצירתית או בכובד ראש מוסרי, ושהן הסחת דעת מהעשייה המרכזית.

אפילו כעת, חמישים שנה מאוחר יותר, קשה להבין האם החקירה של סוגיות אלה הייתה נאיבית, יומרנית, או מוטעית. אני רק יכול לאשר שבזמנו זו הייתה סקרנות הגונה. האם חשבתי שהגעתי מתרבות חזותית גדולה והתיישבתי בתרבות חזותית קטנה?<sup>56</sup> שהחשיבה שלי יותר מרובדת אקדמית? לעתים קרובות תהיתי בתסכול האם הקושי שלי לתקשר הוא סירוב לרעיונותיי או סירוב לעולה החדש, שאין לו זכות ליטול חלק משמעותי במאגר הדימויים המקומי.

הציור בפנדה הגיע בעקבות הציור במכחול. ליתר דיוק, הפנדה החלה לשרטט את התהליך שבו ניתן לתפוס אותה. אבל נראה שהאופן של הציור לתאר את הדו־שיח שבו הוא משתתף פוער פער גדול עוד יותר בין ההגדרה שהוא מגלם לבין הגילום שהוא מתאר. אם ציור פסטל־שמן מתיימר להתקיים בנפרד מהתקבלותו, "כשלעצמו", בחשיבתי הביקורתית אובדת לו מספיקות־לעצמו ז; ודווקא מכיוון שציור הפסטל־שמן טוען שהוא לוקח בחשבון את התקבלותו, הוא חומק מכל ניסיון להבינו. ציור פסטל־שמן לא רק מנסה להציג משהו לראייה, אלא גם לעסוק באופן היווצרותה, לתת לה צורה, ולכן הדימוי מוביל אל מעבר לעצמו ולא חזרה אל עצמו.

הצורות בחזית התמונה הפגינו קשר כלשהו לדפוסים הקוויים של הרקע, כביכול היו הצורות תמצית שלהם. התנועה הקווית המשתרגת של הרקע, סוג של קשקוש שיטתי או מחווה

סוריאליסטית, והפכה לנשא התואם את המישור המילולי, הקול הבלתי קוהרנטי שמונח ביסודם של כל חשיבה רציונלית ושיח. הצורה שכמעט עומדת כשלעצמה תואמת את המושגים הרציונליים. כך נשחטת התרבות החוצה מתוך זרם המילים הבלתי רציונלי. אבל צורה זו שואפת לפתוח את הדיבור לכאוס לשוני, לנסח את המסלול המבוכי באופן אנליטי בין מאגר הג'סטות של גיר הפסטל־שמן. דימויי פסטל־שמן הנוצרים בשיטת "אסכולת הפנדה" (אם ניתן לדבר על אסכולה ועל שיטה כזו) לעולם אינם מגיעים לכלל סיום. הם נעשים יותר ויותר ברורים, קריטיים, מפולפלים. הדבר הזה שאתה שולט בו עוד ועוד (כלומר, מפסיק לשלוט בו) הוא הטריק העתיק ביותר, הקלישאה המטופשת ביותר של התבוננות באמנות – זוהי הדיאלקטיקה הנושנה של חזית ורקע, שיעור דושאני שמניע ארוטיקה, חזרתיות של רווקים, הרס עצמי באמצעות אוננות היד המפתה, חזיון ראוזה של סיפוק עצמי שמתעלה, מזדהם, ואז שוכך.

ג'ספר ג'ונס אמר פעם: "קח דימוי, עשה לו משהו. עשה לו משהו אחר". המרשם שלו הוא הרחבה של הרדימייד המטופל של דושאן. בצעירותי, התכוונתי לקחת את אמרת הכנף הזו רחוק יותר. ביצירה של ג'ונס, האמירה הזו נתנה לו חופש לחזור למשיחת המכחול האימפרסיוניסטית ולפקטורה האירופית בעודו בוחן דימויי פופ. ביצירה שלי, משיחת המכחול כבר לא הייתה התולדה אלא דווקא החלק הראשון באמרתו של ג'ונס, כלומר, "פני שטח תיאוריים". זכור לי מקרה שהדגים נקודה זו. באותה תקופה נהגתי להדפיס, כמו שטרייכמן, במרכז ברסטון לגרפיקה בירושלים. זכורני שאמרת לי, "הנה, יחזקאל, אני אעשה לך שטרייכמן". השתמשתי בצבעי פנדה ובטרפנטין ליצירת בריכות אקראיות באפור־ירקרק, ואז, להדגשת החלל, רשמתי גרידים אלכסוניים בשתי וערב, הוספתי שטיפות בלבן ופיזרתי באזורים שונים נקודות כתומות וחומות. ביקשתי ממנו לחתום על הציור, והוא עמד לקחת אותו אתו, אבל אז עצרתי בעדו והצעתי סחר חליפין: אחד השטרייכמנים שלו

בתמורה ל"שטרייכמן" שלי. אני זוכר את הצחקוק הנערי שלו ואת תשובתו הביישנית, "בסדר, בוא לסטודיו שלי ובחר לך אחד".

אביבה אורי ובן זוגה, האמן דוד הנדלר, הרבו להגיע לביתי ללא הודעה מוקדמת. הם היו נוסעים מתל אביב לירושלים במונית שירות או באוטובוס. באותם ימים, הייתה זו נסיעה של כשעה וחצי. הם מעולם לא התקשרו קודם לבואם, והסתכנו שלא אהיה בבית. הם היו נכנסים כמו נמלטים מהחוק, מתבוננים מעבר לכתפם וסוגרים את הדלת מאחוריהם כאילו התרחש זה עתה אירוע מטריד. הם היו לוחשים את החדשות האחרונות שלהם, כששניהם מדברים במקביל אבל באדיבות הדדית. אביבה, במחווה גוף רחבות והמעטה בערך עצמה, הרעיפה מחמאות על בן שיחה. הנדלר, אסרטיבי יותר בזכות הצליעה הדרמטית שלו, סיפר סיפורים על תקופת המנדט. הוא עבד בשירות הבריטים במגוון מלאכות, והיו לו סיפורים על קפדנותם ועל גינוני מסיבות התה שלהם. הוא היה עושה צחוק מההיירות שלהם, ומהצרות שהכלבים שלהם היו עושים לו. הוא אף פעם לא עזב את המנדט הבריטי, גם לא שנים אחרי שהמנדט עזב את פלשתינה.

אביבה אורי הייתה מאסטריית ביישנית. היא החלה להתנסות בפסטל־שמן ב־1966, לרוב בעירוב עם חומרים נוספים, כמו גירי ליתו ופחם. גוף העבודה הנרחב שהותירה אחריה ממשיך לזכות לכבוד רב בשדה האמנות הישראלית. בשיחה בין ז'אן־פרנסואה שברייה וגליה בר אור, שפורסמה בקטלוג הרטרופקטיבה של אורי במשכן לאמנות, עין חרוד, הם מקשרים את רגישותיה לאלו של אנטון ארטו, שהגדיר את "תיאטרון האכזריות" כמתן אישור להכרח קיומי נורא ובלתי ניתן לפיוס.<sup>57</sup> כפי שמתארו דרידה, "תיאטרון האכזריות" אינו סמל של ריק אלא מציג, במלוא עוצמתו, אישור של דבר מה שטרם הגיע לכלל קיום. על התיאטרליות לחצות את ההווה ולשקם אותה.<sup>58</sup> אני מניח שההשוואה של אורי לארטו מבוססת על דמיון פיזי בין עבודותיהם הגרפיות, אבל, כפי שבר אור ושברייה מציינים, אורי

56 לפי באזון ברוק, היהדות היא האופוזיציה המתמדת לכל ביצוע ליטרלי של מיתוס או צורת חשיבה. פירוק של היסטוריה תרבותית וסגנון הוא שמאפשר להשיבם לאיתנם, בזכות חוסר ההלימה בין מחשבה וביצוע. הוא תוהה באיזו מידה אמן מזהה או אינו מזהה עם תרבות מסוימת ועם אותו קו תפר שמצד אחד מאפשר את קיומה ומצד אחר את פרימתה. Bazon Brock, "The End of the Avant-Garde? And So the End of Tradition. Notes on the Present Kulturkampf Painting in West Germany," *Artforum* 19, no. 10 (June 1981), pp. 62–67.

57 גליה בר אור בשיחות עם ז'אן־פרנסואה שברייה, "שיחה שנייה", *אביבה אורי*, קט' תערוכה (עין חרוד: משכן לאמנות; תל־אביב: אבן־חושן, 2002), עמ' 87.

58 Jacques Derrida, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation," *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 232.

59  
 כותב קולין ראסל על הקשר בין ארטו ודרידה: "הטקסטים של ארטו תרמו משמעותית לארגז הכלים שבו משתמש דרידה לשם פרובלמטיזציה ופירוק של עקרונות מרכזיים בחשיבה המערבית. [...] ב'תיאטרון האכזריות וסגירת הייצוג' בוחן דרידה כיצד העיקרון התיאטרוני של התיאטרון מתנגד באומץ, אף כי ללא תקווה, לתבניות המחשבה המערבית. בביוגרפיה של ארטו מאת סטיבן בארבר הוא מייחס למאמרו של דרידה את הטענה כי 'ייצוג הוא תהליך חזרתי ומרושע (ועבור ארטו, חברתי במוצהר) שמסיט את העבודה היצירתית מהמיידיות והמוחשות שלה, וכך הייצוג תמיד נמצא תחת מתקפה והתנגדות'." Colin Russell, "A New Scène Seen. Anew: Representation and Cruelty in Derrida's Artaud," [http://130.179.92.25/Arnason\\_DE/Colin.html](http://130.179.92.25/Arnason_DE/Colin.html)

60  
 ר' 293 Derrida, *Writing and Difference*, p. 293; גם Antonin Artaud, "The Theater of Cruelty," *Antonin Artaud Anthology*, ed. Jack Hirschman (San Francisco: City Light Books, 1965), p. 162.

61  
 ר' דורית לויטה, *אביבה אורי* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1986).

מעולם לא ראתה את הרישומים של ארטו. ארטו כתב ויצר שרבוטים בלתי צפויים וסימני חריכה על מצע הציור שלו. עבודותיו נטלו חלק פראי בתפיסת האכזריות שלו, בעוד שאלו של אורי הן ייצוגים, אפילו אקספרסיה, של אכזריות. הן אולי תיאטרון אכזריות, אבל לא אכזריות. ארטו נטה להסחת דעת ולפגיעה עצמית. כשרישומיו הוצגו במחזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק, פרסם דרידה לרגל האירוע את דעתו על האמן.<sup>59</sup> החללים הריקים אצל ארטו הם זיהום המחשבה שלו, והוא עוצר משום שהג'סטה שלו נעצרת, ללא כל התייחסות לארגון המרחב התמונתי. בעבודותיה של אורי יש חללים ריקים רבים, והם מלאי משמעות. חללים ריקים אלה מהדקים את המעברים האקספרסיוניסטיים בעבודות. זה אולי נראה כפעולה של אכזריות, אבל זה לא. זה יותר כמו מטאפיזיקה של אכזריות. חייה האישיים האקסצנטריים והטראגיים של אורי מעידים על כך שהאל הגזלן לא אילץ אותה למות במוותה.<sup>60</sup> בקטלוג התערוכה של אורי במשכן לאמנות, עין חרוד פרסמה גליה בר אור ניתוח מרשים של עבודתה. ככלל, אורי השתמשה בפסטל-שמן, כמו בעפרונות צבעוניים, באופן סמלי, על מנת להדק את פני השטח של הציור ברצועה או בפינה דחוסה. בנוסף לקישור לארטו, ניתן להצביע על קשר פרוזאי יותר בין עבודתה לזו של לאופולד קרקואר, ואפילו לעבודות של אנה טיכו או הנס הארטונג. אבל עבודות הפסטל-שמן של אורי מרחיקות לכת יותר. הציורים הללו הם אובייקטים מושלמים בזכות עצמם, לא עבודות הכנה; פחות דקורטיביים ויותר קיומיים, אפילו טרגיים;<sup>61</sup> הסימנים הלא סדורים נראים כסחופת הריסות. אורי, משוחררת מההיבט החושני של האסתטיקה של הארטונג, גם מפגינה פחות אלימות מהחרדה המפלחת של ארטו. סולם הצבעים שלה הופך חלל לא מובחן למקום עוצמתי. אף שעבודתה של אורי הולידה טקסטים פרשניים רבים, אלה לא עוסקים בקשר בין עבודתה חמנה. במקום זאת, עבודתה נכנסה למאגר הדימויים החזותי הקולקטיבי. קהל האמנות בישראל מתייחס לאורי כמורת נבוכים האוחזת באמת.



אביבה אורי (1922–1989), **ללא כותרת**, שנות ה-70 למאה ה-20 בקירוב  
 פסטל-שמן וטכניקה מעורבת על קרטון, 76x56  
 באדיבות גלריה גבעון לאמנות, תל אביב  
 Aviva Uri (1922–1989), **Untitled**, ca. 1970s  
 Oil pastel and mixed media on cardboard, 76x56  
 Courtesy of Givon Art Gallery, Tel Aviv



אביבה אורי, **ללא כותרת**, שנות ה-70 למאה ה-20  
פסטל־שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 50x61  
אוסף בנו כלב, תל אביב  
Aviva Uri, **Untitled**, 1970s  
Oil pastel and mixed media on paper, 50x61  
Benno Kalev Collection, Tel Aviv



אביבה אורי, **ללא כותרת**, 1972  
פסטל־שמן ועט לבד על נייר, 54.5x65.5  
אוסף מחזיאון תל אביב לאמנות  
Aviva Uri, **Untitled**, 1972  
Oil pastel and felt-tip pen on paper, 54.5x65.5  
Collection of Tel Aviv Museum of Art



מימין לשמאל: אבות ישורון, אביבה אורי,  
יהודית הנדל, 1974  
אוסף שוקי מאירוביץ  
Left to right: Yehudit Hendel, Aviva Uri,  
Avot Yeshurun, 1974  
Collection of Shuki Mairovich

אי אפשר להתעלם מכך שעצם הקבלה הנלהבת של אורי, ההערכה הקאנונית שזכתה לה בתרבות הציונית, מזמינה פרשנות אופטימית יותר של סימניה וסמליה. היא ודאי חלקה עם בני תקופתה בישראל את האידיאולוגיה החלוצית של בניין הארץ, גם אם סגנונה האישי נתן ביטוי להרמת ידיים, ויתור, ורוח תל אביבית דיכאונית. ההיבטים הטרגיים, ולעתים הטרגיקומיים, של עבודתה הובילו צופים וכותבים לפרשם כביטוי לפאתוס או למשבר קיומי. אבל כשמתבוננים במילים, בסלסולים, בלולאות ובסלילים הנמוגים לתוך המרחבים הריקים, או בסימנים המחוקים למחצה, הם עשויים להיראות דווקאיים מדי לפרשנות מעין זו. ניתן להתייחס לסימוניה כמשונים וחגיגיים, אפילו כחדורים ברוח משחקית, מתענגים על חופש ההפשטה החדש; היסטים ולולאות חסרי משקל, שאולי נראים חמורים אבל יתכן גם שהם משחקים "מחבואים"; הפרעות מפתיעות ורצפים לא צפויים. אפילו ברגעיה הקדורניים ביותר, יש פתאום מרקמי פיליגן עדינים של קווים משוחררים, ערבוביות צורניות גמישות, שבה במידה שהן מבשרות רעות הן גם מתבדחות ומתחפשות בסגנון ילדותי, כמו חתול המשחק בפקעת חוטים. זהו גוף יצירה מטורף ועליז הגובל בהתאבדות, אך בה בעת הוא גם תיאטרלי, לעתים אפילו מנייריסטי. תרומתה של אורי לשיח האמנות הייתה עצומה.

היא דחתה מעליה את הציור הלירי בחריפות, אפילו יותר מארוך. אצלו, סוג מסוים של ציור הוחלף בסגנון אחר, לא פחות תמונתי, בעוד שהצורות של אורי חסכוניות וקשוחות. החיסול המוחלט של דימויים מרכזי לעשייה האמנותית של אורי, עמדה שהיא יותר אינטואיטיבית מאשר אידיאולוגית. אילו הייתה פועלת בסביבה משכילה אמנותית, יתכן שהייתה מרחיקה לכת אף יותר. אבל במקום שבו פעלה, רוב החוקרים בשדה האמנות החזירו אותה שוב ושוב לתפיסות פולקלוריות-מיתיות-קיומיות במקום לבחון את עבודתה כהתפתחות אמנותית התורמת להגדרה מחדש של הציור והרישום. היא



אביבה אורי, **ללא כותרת**, 1976  
פסטל-שמן על נייר, 76.5x57  
מוזיאון ישראל ירושלים, מתנת נאוה ורוני דיסנצ'יק  
לזכרם של שולמית ואריה דיסנצ'יק ז"ל  
Aviva Uri, **Untitled**, 1976  
Oil pastel on paper, 76.5x57  
The Israel Museum, Jerusalem, gift of Nava and Ronnie Dissentshik,  
in memory of Shulamit and Arie Dissentshik

62

לדברי דורון רבינא, "האמנות הישראלית היא שדה פנימי קטן, שמתקיים במדינה שוביניסטית כוחנית וכובשת, והשדה הזה הצמיח לעצמו ראש שבט חילוני נאור". רבינא מצוטט בתוך דנה גילרמן, "האמא של האמנות הישראלית", הארץ, מוסף "גלריה", 8.5.2007, <http://www.haaretz.co.il/gallery/1.1407995>

63

אלי ערמון אזולאי, "שומרי הסף של האמנות הישראלית", הארץ, מוסף "גלריה", 15.4.2013, <http://www.haaretz.co.il/gallery/art/premium-1.1994677>



מימין לשמאל: נעמי גבעון, דמות לא ידועה, דורית מאירוביץ (בתו של צבי מאירוביץ), יהודית הנדל, משה גרשוני, אביבה אורי, תל אביב, שנות ה-70 למאה ה-20  
Left to right: Aviva Uri, Moshe Gershuni, Yehudit Hendel, Dorit Mairovich (Zvi Mairovich's daughter), unknown figure, Noemi Givon, Tel Aviv, 1970s

לא הייתה עצמאית דיה או בעלת די ביטחון עצמי כדי להתקדם הלאה בעצמה. השלילות החזותיות בעבודותיה אינן נובעות מהצבעים הצפויים עבור צורות אלה, אלא מהותרת הדימויים כרגעי רישום או גרפיטי. ההתזות, הקווים המתנוודים והדימויים נצמדים לשולי המישור התמונתי או חוצים אותו. בהתבוננות מקרוב, ניכרת השיטתיות שלה. כשאימצה את צבעי הפסטל-שמן לא הצטרכה לשנות את הג'סטות שלה או את צורתיה. לא היה לה כל צורך להפוך רישום לרישום.

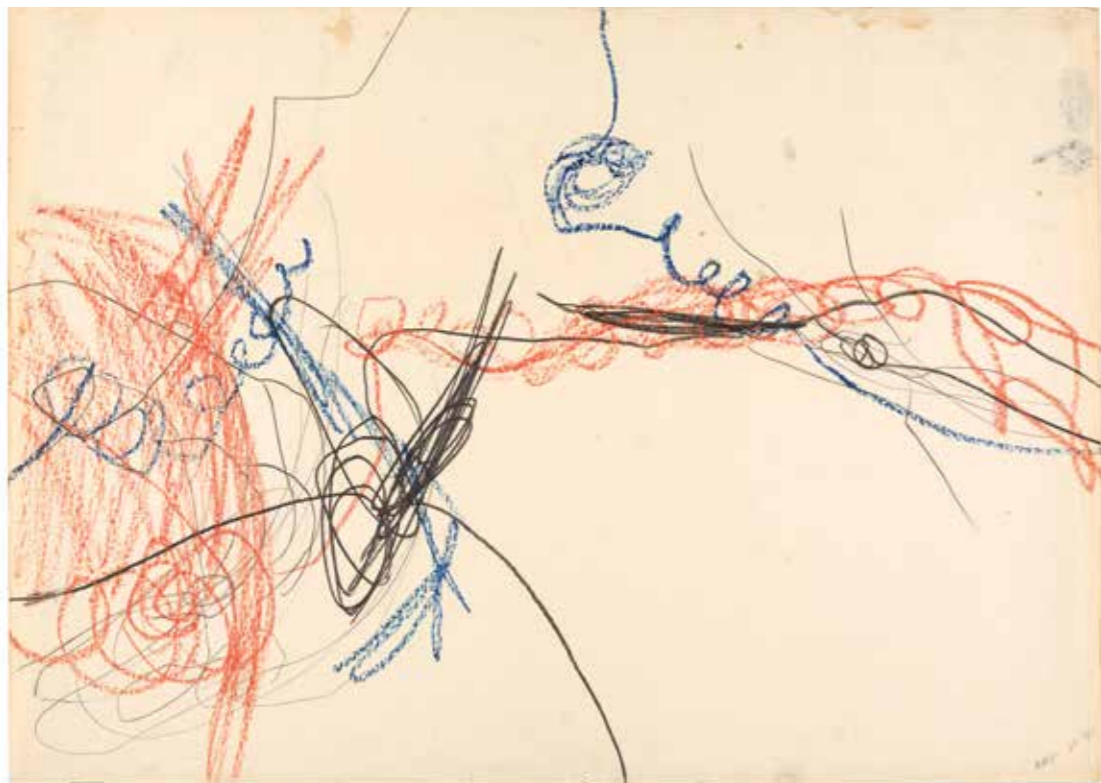
עבודתו של רפי לביא זכתה מראשיתה לחיבוק הביקורת בישראל ולהערכה בחוגים נרחבים, והערכה זו נמשכה עשרות שנים. מבקרים ואמנים התחרו זה בזה כדובריו.<sup>62</sup> בתקופה שבה התקרבה תקופת שלטונו של זריצקי לסופה, קולו של לביא היה לקול הביקורתי המוביל בשדה המקומי, באופן שלא נודע כמותו במרכזי אמנות אחרים ברחבי העולם.

יש להיזהר מפני המעטה בחשיבות הישגיו של לביא. הוא נלחם על שימור איכויותיה הייחודיות של האמנות, וקידם אתיקה חזותית חדשנית כמערכת הפיגומים של המודרניזם. במאמר של אלי ערמון אזולאי על רפי לביא כאחד מ"שומרי הסף של האמנות הישראלית", היא מצטטת את האספן בנו כלב, שהיה חברו הטוב של לביא ואף מחזיק חלק גדול מעיזבונו, המתאר אותו כ"אגור-מניאק".<sup>63</sup> בהקשר הבינלאומי של מגמת ה"אנטי-אמנות" (האמנות, לפי אדורנו, דורשת ממד של אנטי-אמנות על מנת להיות רלוונטית), המתקפה על היפה באמנות הייתה חלק מרוח הזמן, ולביא שיחק תפקיד מרכזי בהטמעת תפיסה זו באמנות הישראלית. התפיסה האמנותית שלו הייתה תלויה גיאוגרפיה. עבודותיו בהחלט משמרות את רוחה של תל אביב הקטנה. באופן פרדוקסלי, התנגדותו ליופי ולמשטר הראייה המאפיינים את פרקטיקת הסטודיו האירופית היו לגמרי בתואם עם המגמות שקידם ארטפורום בעולם, אבל לביא קישר זאת לפטריוטיות מקומית, באופן שהעצים את תחושת הדחיפות של העבודות ותרם לסיפוק שבטי. ה"גרפיטי" שלו לא רק הביע חוסר כבוד לאמנות

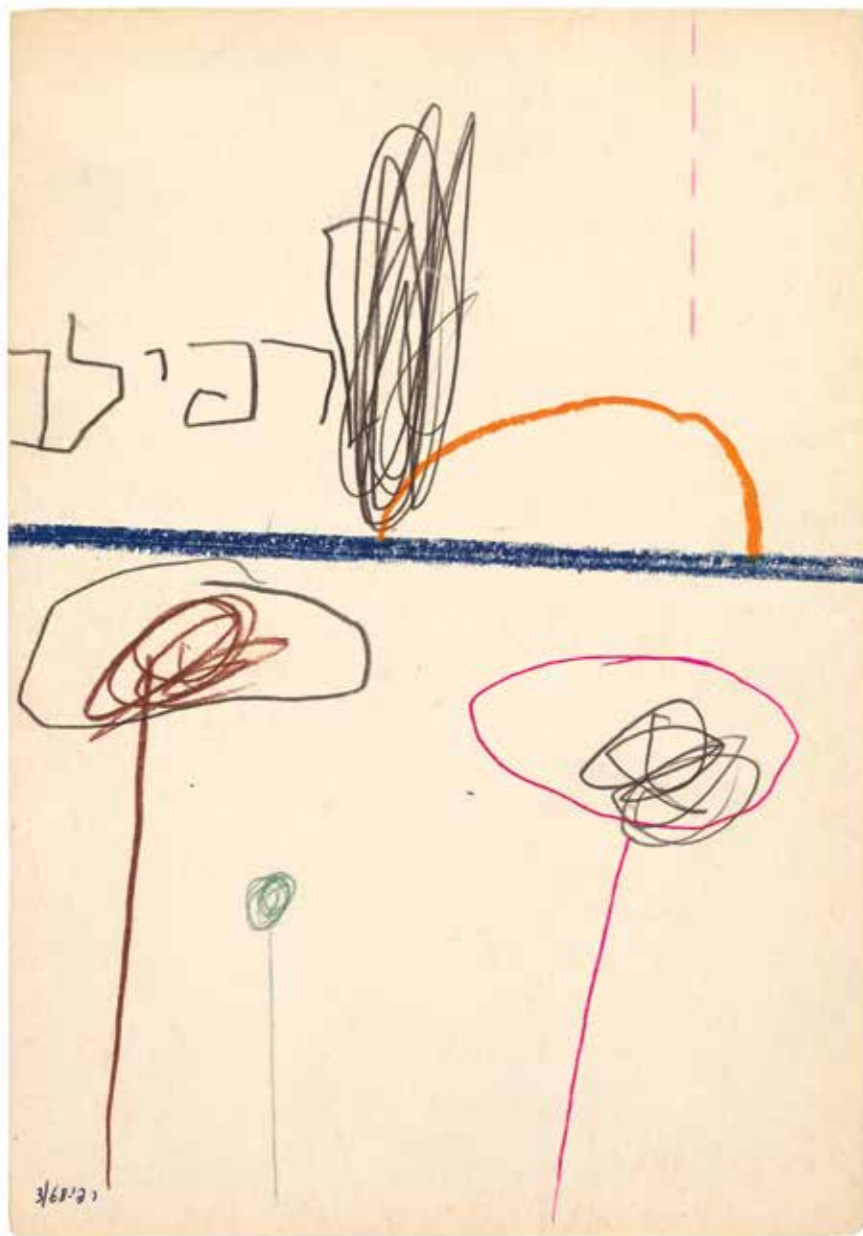


אביבה אורי, **ללא כותרת**, אמצע שנות ה-70 למאה ה-20  
גרפיט ופסטל-שמן על נייר, 68.5x50.8  
מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת האמנית  
Aviva Uri, **Untitled**, mid-1970s  
Graphite and oil pastel on paper, 68.5x50.8  
The Israel Museum, Jerusalem, gift of the artist





רפי לביא (1937–2007), **ללא כותרת**, 1961  
פסטל־שמן ועיפרון על נייר, 70x100  
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות  
Raffi Lavie (1937–2007), **Untitled**, 1961  
Oil pastel and pencil on paper, 70x100  
Collection of Tel Aviv Museum of Art



רפי לביא, **ללא כותרת**, 1968  
 פסטל-שמן ועיפרון על נייר, 24x16  
 באדיבות מונטיפיורי מכירות פומביות, תל אביב  
 Raffi Lavie, **Untitled**, 1968  
 Oil pastel and pencil on paper, 24x16  
 Courtesy of Montefiore Auction House, Tel Aviv



רפי לביא, **ללא כותרת**, 1968  
 פסטל-שמן ועיפרון על נייר, 19.5x14  
 אוסף משכן לאמנות ע"ש חיים אטר, עין חרוד  
 Raffi Lavie, **Untitled**, 1968  
 Oil pastel and pencil on paper, 19.5x14  
 Collection of Mishkan Museum of Art, Ein Harod

החזותית המכובדת, אלא היה גם הצהרת עצמאות מקומית. קריאה משבשת של שיחי האמנות הייתה לערך פורמלי עקרוני באמנות המקומית, ודרכה מצאו אמנים ישראלים את קולם. שיבה לפולקלור לא הייתה אופציה, כי זו הייתה מוחקת את זכות הקיום שלהם במודרניזם. לביא לא יישם גישה זו ביחסו למוזיקה, והייתה לו הערכה עמוקה לקלאסיקות המערביות. הוא היה מורה גדול, ורבים מהאמנים המרכזיים בישראל פרחו תחת הנחייתו. לזכותו יש לומר, שהם לא נהפכו לגרסות מוקטנות שלו אלא פיתחו קולות משמעותיים משל עצמם.

העשייה האמנותית של לביא הייתה אקלקטית ומגוונת. הוא צייר על כן. בניגוד למראה המרושל של עבודותיו, הוא שלט באסטרטגיות מתוחכמות. גישתו הבסיסית הייתה שילוב בין גרפיטי וקולאז', באופן שהפגין חוסר כבוד לתפיסות האוונגרדיות של המאה העשרים אך בה בעת תאם אותן. ציוריו ממשיכים להיראות רעננים ועכשוויים גם היום. הוא הפגין בזו לטקסטורה ולפקטורה, ואתגר כל מה שהיה סמכותי באמנות. העדפתו הייתה נתונה לצבע קירות שטחי ולעירוב חומרים. ההעזה שהפגין בסגנון הגרפיטי שאימץ תרמה להיותו אחד הציירים המודרניסטים המשכנעים ביותר בישראל של המאה העשרים. כתמים וסימני השחתה מתפרשים על כל שטח הדיקט ששימש לו כמצע, ודימויי "גרניום" ו"ראש" שבים ונשנים גם הם. אבל מבחינה סגנונית, הוא שאל שוב ושוב מז'אן דובופה, מרוברט ראושנברג ומאביבה אורי, כפי שהודה בעצמו, ועוד יותר מכך מסיי טוומבלי, אף שבכך לא הודה. יתכן שהייתה זו אסטרטגיה, לא פגם. מה שמעניק לעבודותיו את כתב ידו הייחודי כאמן הוא הפאתוס המובחן של "סביבת האוכל המהיר" שלהם; הציורים מיועדים לקהל תל אביבי ולעיר שנבנתה במהירות וחטיפשה את שורשיה רק במחשבה שנייה. לביא רוקן את פני השטח של הציור מאיכויות ציוריות (פקטורה ואיזון חזותי) והחליפן במשפטי גרפיטי. כך העניק לציוריו את חיותו של המייד, בהכניסו את רעש הרחוב לתוך פרקטיקת האמנות המקודשת. ב-1986 כתבה שרה בריטברג-סמל את הטקסט המכוון

על "דלות החומר", שבו הציבה את לביא, בשפתה הפואטית, כגילום של אחד משני קטבים שאבחנו באמנות הישראלית. בין השאר, כתבה: "החוויה הציורית הגדולה, רוויות הפאתוס, ספוגת הערכים מצטמצמת, אם כן, לכדי התאהבות פיזית בעיר. לילד התל-אביבי אין דת, אין עם, אין ארץ, יש עיר. אין אידיאולוגיה, יש חינויות. לכאן מתקשר גם המבנה הקולאז'י של לביא, שהגדרתי אותו כאנטי-הירארכי ואנטי-אידיאולוגי. לכאן מתקשר גם הקשקוש המיוחד לו, שהתרגלנו לזהות בו יופי".<sup>64</sup>

על אף עיקשותו, לביא לא הושפע מאמנותו של ארוך. ארוך היה אטי וקפדן, והתייחס להישגי האמנות האירופיים; הסימנים של לביא היו קצרי רוח, יומיומיים במכוון, מרושלים. הטונים המפורשים של עבודות הפנדה שלו, חוסר הכבוד המהותי של המדיום לעבודת סטודיו, שורשיו הילדותיים – כל אלה עלו בקנה אחד עם תפיסותיו ואמנותו של לביא. הוא התייחס לצבעי פנדה כאילו הם עפרונות צבעוניים.

לביא נהג ללבוש מכנסיים קצרים ולנעול כפכפים, כמו קיבוצניק, רכב על אופניים והיה נושא בידו שקית פלסטיק פשוטה. כל אלה היו לסימני היכר שלו כצבר. הוא אימץ את ה"הביטוס" הישראלי באופן כמעט דתי. אבל הוא לא היה נער רחוב. ההפך הוא הנכון. הוא ניהל בית ספר לאמנות מרכזי בישראל, אצר עשרות תערוכות, ושימש כמבקר אמנות בעיתונות. במקביל, הוא גם ארגן ערבי האזנה למוזיקה קלאסית בביתו, שמעלים על הדעת את המסורת הווינאית של מפנה המאה התשע-עשרה, אבל עם תקליטים. לביא היה האמן היחיד בישראל שיצר סביבו "סלון" שבועי. סטודנטים ועמיתים נמשכו לכוח החיים שלו, לישירות הכובשת ולביטחון העצמי שלו. הוא סיפק להם תחושה של חברות במעין קיבוץ עירוני או באחת העליות הראשונות, תחושת שותפות ופריבילגיה אשכנזית. ערמון אזולאי מצטטת את נעמי גבעון, בעלת גלריה גבעון, שהחלה לעבוד עם לביא בשנות ה-80, האומרת, "רפי אמר לי פעם שהוא יודע שאדם [ברוך] מעריך אותנו מאוד אך הוא לא בא אליו מספיק. [...] רפי

ציפה שתהיה עלייה לרגל הרבה יותר תכופה".<sup>65</sup> כמו שעולים לרגל לסנטיאגו דה קומפוסטלה או למים המטהרים של לורדס. לביא גילם, במהותו, את המעין הנובע של הפרובינציאליות הישראלית.

לביא טיפח גאווה ברוח המקומית מבלי לוותר על שאיפות בינלאומיות. הוא היה חלק מ"דמוקרטיה של גזע עליון" (מונח שטבע הסוציולוג הבלגי פייר ל. פאן-ד'ברג, ושמירון בנבנשתי משתמש בו לתיאור המצב הפוליטי בישראל).<sup>66</sup> בשנות השמונים, המנגנון שלו היה כבר בשיא כוחו, אבל הרעיונות שלו כבר הגיעו לכלל מיצוי. הוא היה אמן רדיקלי חריף, אבל, כפי שאמר דונלד ג'אד, כשסגנון רדיקלי מאומץ אחרי תקופת הנביטה והרלוונטיות שלו, הוא מאבד מקוריות וחריפות, ועל כך מפצה הטעם הטוב.<sup>67</sup> לביא הפך לסמן של "טעם טוב".

אני לא אוהב את עבודתו של לביא. מעולם לא קראתי שום טקסט רציני על עבודתו שגרם לי לשנות את דעתי. אני כותב זאת בחוסר חשק, אולי זו יריקה מול הרוח. כמעט נמנעתי מלומר זאת, או קיוויתי שמישהו ימנע ממני.

**אביגדור סטמצקי** היה מגיע מתל אביב לבקר אותי וישן "סייטה" בביתי שבאבו טור בירושלים. הוא היה כועס אם הייתי מתעסק בכל מיני דברים בבית בזמן שניסה לישון. אם הטלפון היה מצלצל בין שתיים לארבע, היה צועק: "איזה מין בן אדם מצלצל בשעה כזו?". הייתי מסיר את השפופרת מהטלפון בשביל האורח שלי. אבל פרט לזה, הוא היה בן-שיח שהתאפיין באיפוק, במחשבה מעמיקה ובגבריות. קשה לדבר על עבודתו. הבסיס לכל עבודותיו היה שהוא אפשר למשהו להיראות. לו רק היה יכול לדבר בעצמו ולספר היום על האפוריה של מעשה האמנות שלו, שמרכיביו אינסופיים ובלתי ניתנים ליישוב כמו מצבי הרוח ונקודות המבט שלו. הוא הגיע להפשטה באופן מאולץ, והניח/הבין/טען/התעקש (כמו זריצקי, מאירוביץ ושטרייכמן) שהמופשט יכול להיות היבט של הטבע והצומח.

שטרייכמן וסטמצקי החלו לצייר בפסטל-שמן ב-1969 או בתחילת שנות השבעים. איש מהם לא

64

שרה בריטברג-סמל, "כי קרוב אליך הדבר מאוד": דלות החומר כאיכות באמנות ישראלית, קט' תערוכה (תל אביב: מוזיאון תל אביב, 1986), עמ' 12.

65

ערמון אזולאי, "שומרי הסף של האמנות הישראלית".

66

ר' Meron Benvenisti, *Conflicts and Contradictions* (New York: Villard, 1987).

67

ר' Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975* (Nova Scotia and New York: The Press of Nova Scotia College of Art and Design & New York University Press, 2005).



מימין לשמאל: אביגדור סטמצקי, יהושע נוישטיין, דב פייגין, ירושלים, שנות ה-70 למאה ה-20 בקירוב  
Left to right: Dov Feigin, Joshua Neustein, Avigdor Stematsky, ca. 1970s

יונה פישר, שהציג את סטמצקי וכתב עליו, הציב את עבודתו בהקשר של המופשט בישראל; יונה פישר, "כל נוף הוא הלך נפש", *אביגדור סטמצקי*, בעריכת יונה פישר, קט' תערוכה (תל אביב: סטמצקי ומוזיאון תל אביב לאמנות, 1993), עמ' 10-17. יורם קניוק כתב עליו באופן פואטי, טקסט שיותר משהוא מספר על סטמצקי ממוען אליו; יורם קניוק, "אביגדור על האוויר", בתוך *אביגדור סטמצקי: עבודות על נייר*, 1989-1929 (תפן: המוזיאון הפתוח, 1992), עמ' 15. נתן זך מתאר מציאות זכית טיפוסית; נתן זך, "הבריחה מן היופי - ואליו", שם, עמ' 7-8. טלי תמיר כתבה טקסט קצר ולעניין המתייחס להתפתחותו האינטלקטואלית של סטמצקי, ומצטטת את ההתייחסות של גבריאל טלפיר לחיפושו אחר חדות, עדינות וצמצום; טלי תמיר, "אביגדור סטמצקי: על הנייר", שם, עמ' 9-13. ב-2008 כתבה רומי גולן על "מורכבות ציורית חסרת מנוחה" ועל "צורות אמורפיות" בציוריו של סטמצקי; רומי גולן, *אביגדור סטמצקי: עבודות מאוחרות*, קט' תערוכה (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2008), עמ' 10.

ויתר על המכחול וצבע השמן/מים/גואש לטובת גיר הפנדה. שניהם ראו בפסטל-שמן פעילות פחותת ערך לעומת עבודתם במדיומים אחרים. הפקטורה דמוית התחרה המערבבת פסטל-שמן ועיפרון אוורירית יותר מזו שיוצרים צבע שמן או צבע מים. האם טוב או עצוב שנוהגים לחשוב על עבודתם של שני אמנים אלה בכפיפה אחת, ובכך מונעים מהם את הספציפיות והאינדיווידואליות שכה מגיעות להם? כמו בראק ופיקאסו, היו תקופות שבהן הם היו אולי קרובים מדי זה לזה. אבל הסצינה התל אביבית זוכרת אותם יחדיו יותר משהיו למעשה. כתוצאה מכך, סטמצקי לא זכה בהכרה שהגיעה לו. הדעה הרווחת הייתה שהערכים של "אופקים חדשים" הם שעיצבו את העשייה האמנותית שלו, ולא הוא שעיצב את ערכי "אופקים חדשים".<sup>68</sup> אני עצמי לא רואה דמיון רב כל כך בין השניים. למעשה, יש הבדלים מהותיים באופן שבו התייחסו למסגרת הציור. סטמצקי היה הרבה פחות מובנה משטרייכמן, ולרוב גם השתמש בצבעים חיים יותר. הקשרים והולאות בציוריו מתנגשים, פורחים ומתנגשים. האירוע הציורי הקטן ביותר חי בשלום עם התמונה הכוללת. אין בעבודתו דימוי עיקרי ומשני. יש הבדל בין מה שרואים ומה שזוכרים כשעוזבים את התמונה. אני חושד שסטמצקי לא עסק בקומפוזיציה הכוללת של הציור, אלא בנה אותו באמצעות פרטים שנאספים, מתפצלים, מתלקחים ומשוחחים עם כל סנטימטר וכל צבע. הוא התייחס לכל פרט בציור - סבך קטן, הסתעפות, כתם, קו אקראי, משיחת מכחול מתפרצת, ג'סטה בלתי צפויה או מתפתחת - כאוטונומי. בסופו של דבר, כל הפרטים האינדיווידואליים שצייר באדיקות התאחדו לשלם, השתבצו יחדיו לציור פרונטלי לחלוטין. התוצר הסופי אימפרסיוניסטי. העלווה אמנם סמיכה אך אוורירית, אפילו פרוצה לרוח. ההבחנה בין חלל וצבע ברורה וניכרת לעין. הפקטורה תופסת אפוא את שטח המצע כולו. אין שטחים מרכזיים או בלתי חשובים. הדימויים הפיגורטיביים שלו מוסתרים כולם בגלוי, מול העיניים.



אביגדור סטמצקי (1908-1989), **ללא כותרת**, שנות ה-50 למאה ה-20 בקירוב  
פסטל-שמן על נייר, 49.5x35  
באדיבות נועה סטימצקי  
Avigdor Stematsky (1908-1989), **Untitled**, ca. 1950s  
Oil pastel on paper, 49.5x35  
Courtesy of Noa Steimatsky

69  
תמיר, שם.

70  
ר' אירית דר, "הרישום ביצירתו של אביגדור סטמצקי", בתוך  
אביגדור סטמצקי, 1993, עמ' 17-23. עופר ללוש מתייחס  
בטעות ל"מחיקת הים" כאובייקט זר וייצור עומק בעבודתו  
של סטמצקי. למעשה, פעולה זו נטועה לא בשאלות קיומיות  
או תרבותיות, אלא במאבק להתרחקות מקו האופק לעבר  
המופשט. ר' עופר ללוש, "לצייר מול הים", שם, עמ' 29-34.

71  
פישר, שם, עמ' 121.

הגרפיות העצבנית של סטמצקי ושטרייכמן  
נבנית באמצעות גיר פנדה המרקד בעידון, שמזהם  
את שדה הגוונים כמו בד המשתנה תדיר, כמו רשת  
או שרבוט. שניהם יצרו צורות באמצעות טקסטורות  
הולכות ונבנות. שטרייכמן יצר רטט צבע ואז הציב  
אותו בסד של סימני עיפרון. וכך, ציוריו כוללים, זה  
בצד זה, רישום וציור.

כשסטמצקי עבר לצייר בפסטל-שמן, הופיע  
בעבודתו מערך של ג'סטות חדשות. לדברי טלי  
תמיר, סטמצקי עזב את הסגנון שעמו היה מזוהה  
לטובת חקירה ציורית.<sup>69</sup> הוא אימץ אמצעים ציוריים  
מודעים לעצמם, ויצר מעין מרחב הכולל קווים  
וכתמים, מקום שניתן רק לבקר בו, משום שהדימויים  
כמעט נטולי מסה ומשקל. סטמצקי הבין את הרישום  
כסוג של תיווך בין המציאות והציור, שלב מקדים  
לציור. הרישום היה עבורו אמצעי הזרה, כמו חדירות  
"קרות" לתוך אזורי צבע "חמים".<sup>70</sup> הוא בחן בלבול  
ואי-סדר, אבל ברגע האחרון מצא פתרון למאבק.  
יונה פישר כותב שסטמצקי מימש את עצמו כשעבד  
בצבעי מים ובפסטל-שמן. לדבריו, "אין כעבודות  
שצוירו בגיר שמן לחשיפת 'הגישה הישירה'. יש בהן,  
יותר מאי פעם ביצירתו, מעין ספונטניות מבוקרת.  
[...] דומה שהיא מזינה את יצירתו בעושר וברעננות  
[...] בתקופה שבה הציור האל-צורני שובה את לבו".<sup>71</sup>

הציור של שטרייכמן ניסח את החומריות על פני  
השטח כמקבילה למבט – מבט חסר מיקוד, מבט יציב,  
מבט מבעד לחלון, לעבר האור, התבוננות בדברים  
צומחים, בטקסטורות מתעבות, בהסתלקותו של  
האור הטבעי. משיחות אימפרסיוניסטיות, חלקות  
וקצרות המייצרות מקצב לירי יותר מאשר דימוי.  
משיחות גסות משבשות את הכיווניות ושוחקות  
צורות מוכרות. החומריות של רוב עבודותיו גורמת  
להן להיראות, במבט מקרוב, כמעט מונוכרומטיות,  
ובכך הן מתקרבות לאיכויות הבסיסיות ביותר של  
הצבע. שטרייכמן הצליח ליישב בין שימוש חופשי  
בצבע להבניה של הציור. הגרידים הם בין האלמנטים  
הגרפיים המרכזיים בציוריו, והם עוקבים בבירור,  
במודע, אחר אלו של מונה, קלה ומאטיס. הוא משטח



אביגדור סטמצקי, נור, שנות ה-70 למאה ה-20  
פסטל-שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 65x65  
אוסף הפניקס חברה לביטוח בע"מ  
Avigdor Stematsky, **Landscape**, 1970s  
Oil pastel and mixed media on paper, 65x65  
The Phoenix Insurance Collection Ltd.

את המרחב הקוביסטי, סינתזה שקשה להשיג כששואפים לצלילות דעת ואושר. מה שיוצר את הטרנספורמציה הוא המלנכוליה של שטרייכמן. הוא יצר והסתיר, קבר את הטבע תחת תנודות הציר. שפת האם של פני השטח שלו הייתה מורכבת מחצץ וכתמים. שטחים של צבע מימי המנוקדים בכתמים פזורים.

שטרייכמן עבר לצייר בגירי פסטל-שמן באותה תקופה שבה התלהבו מהם רבים מהקולגות שלו, ונטל על עצמו את המשימה לתרגם למדיום זה את לוח הצבעים המורכב שלו ואת סגנונו העשיר. אבל הפסטל-שמן לא מאפשר ריבוד וצביעה בשכבות – וזו הייתה ההזדמנות של שטרייכמן להתלכלך, דבר שכמה אליו. כששטרייכמן מצייר בצבע ומכחול, התוצאה היא תבנית קבועה וברורה יותר, המותירה את החלל התמונתי בשיווי משקל בין צורות אינדיווידואליות, באופן פחות מקרי, פחות ספציפי, יותר all-over, ברמת דחיסות אחידה יותר. זוהי תפיסה מתקדמת יותר של המופשט מזו של הקולגות שלו. הצורות מוטבעות במצע, ואין רקע. רק חזית. הדיאלוג הצירי מאופק והאור מסונן, דחוס ושקוף בעת ובעונה אחת. צורניות והתכה, כיווץ והתרה, הופעה והיעלמות. הבהירות המגיעה מן האוויר נושאת משמעויות מטפוריות של הבהרת וטשטוש התנועה הנסערת. הציר כולו מכוסה בסימנים איטיים, עדינים, אקראיים למדי, שגונם שונה מסביבתם רק במידה הנדרשת על מנת שיהיו מובחנים. צורותיהם החופשיות מאכלסות גריד אלכסוני פשוט, בתבנית מפתיעה בקלאסיות הפשוטה שלה, אווירה נוגה שהצבעים הבהירים מעמידים בסכנה.

גם בעבודות השמן וגם באלה שיצר בצבע מים פיתח שטרייכמן את סגנונו המובהק. צירי הפנדה שלו אילצו אותו להמציא דרך אחרת לעמעום הצבעים, שלא באמצעות הוספת שכבה של צבע אטום, וכן לפתח אמצעים אחרים ליצירת הצטברות וכיסוי משטחים. בסבך הכהה, העגמומי והכאוטי היה עליו להשיג ברגע האחרון בהירות, ולשם כך נאלץ

להמציא אמצעים ציוריים בעלי משמעות חדשה. הוא אהב את החומריות של הפנדה, ויצר באמצעותה קשרים מפותלים, רשתות וסבכות, אבל השימוש שלו בהם המשיך להתאפיין בחיפוש וחקירה. המניע לעבודתו אינו התרסה או הדיפה, אלא בחינה של עצם מושגי המשכה והדחייה. פני שטח ופעולה בלבד הם שיוצרים את שדות הצבע, ואלה מורכבים מקווים. זהו סוג של ציר פעולה שאורג בלוק צבע באופן מקוטע. רק במבט מקרוב מתגלה האופי התבליטי של העבודות, שנוצר באמצעות שימוש בפאות הגיר ליצירת הקו המשורבט.

השיח סביב עבודתו של משה קופפרמן עסק בשאלה האם יש לקרוא את עבודתו כציר נטול אובייקט, העוסק באופן רפלקסיבי בתהליך העבודה עצמו – פיגמנט, מכחול, פני שטח, ריווי, העתקה והדפסה – או שמא העבודות הן נרטיב רב משמעות המעיד על הזהות הישראלית והטרגדיה היהודית באירופה של המאה העשרים. הקריאה הקונקרטיית הפורמליסטית, הקושרת בין עבודתו למופשט המודרניסטי של סוף המאה העשרים, מעניקה לקופפרמן תפקיד נכבד. הקריאה שרואה בעבודות "תוכן" אמנם מטעינה אותן במנדט היסטורי אך מפחיתה בחשיבותן לשיח האמנות. מאמר מלומד וחשוב שכתבה עליו נילי נוימן העביר את כובד המשקל בהתייחסות לעבודתו מהמודרניזם לחובה לאומית הקשורה לפוליטיקה והיות. השימוש שלו בצבע, טוענת נוימן, נבע מזיכרון של מקום זמן אחר, זיכרון של קטטרופה – כלומר, השואה היא שהובילה למסקנות קיומיות בעבודתו.<sup>72</sup> על פי תפיסה זו, כל הגרידים, המריחות, החזרות והמחיקות בעבודתו הם התייחסויות אדריכליות למחנות הריכוז. יונה פישר חולק עליה באלגנטיות, או לפחות מציע קריאה אחרת מזו הכמעט-מיסטית של נוימן. למיטב הבנתי, פישר טוען כי ההפשטה שאליה הגיע קופפרמן בראשית שנות השבעים נבעה מהסדרה *יחעם* של זריצקי, ושהמעבר למונוכרומיות נבע מהשפעות של בראם ואן ולדה ומתקופת מגוריו בפריז, ב-1961. לפי פישר, החזרה

של קופפרמן לצורות בסיסיות היא בבחינת נסיגה טקטית כפולה, שמבקשת למזג בין שרטוט המרחב והג'סט, ולהפוך צורות פלסטיות לכתב. פישר דוחה את הקריאה של הצורות הגיאומטריות כמתייחסות לגדר תיל ולזיכרונות טראומטיים. הוא מפרש את הריבוד, ההוספה, ההחסרה והמחיקה כשיקוף של תפיסת עולם, בניגוד מהותי להגדרות המקובלות של המופשט באותה עת. האמביוולנטיות הזו היא שהולידה את העיקרון המוביל בעבודתו המאוחרת והבשלה של קופפרמן. אלפרד פאקמאן ממזיאון פומפידו בפריז מסכים עם פישר, וטוען שהעבודות אינן מבקשות לבטא תכנים אלא הן פיזיות בלבד.<sup>73</sup> המשורר ומבקר הספרות בנימין הרשב טוען כי "מבחינת הנרטיב הסכמטי של תולדות הציר אפשר למקם את קופפרמן ב'אקספרסיוניזם המופשט', שעלה בארה"ב בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים. אבל הוא פיתח תפיסה, ההולכת ומסתעפת ומעמיקה – בין שהושפע מזרמים נוספים ובין שגילה את הדברים מתוך הגיונה הפנימי של עבודתו – עד שבאופן מהותי הוא רחוק מאוד מן הזרם הניו-יורקי".<sup>74</sup> ההסתעפות שלי מטיעונו של הרשב היא שהוא מנסה לאחוז את החבל בשני קצותיו, באמצעות היפוך ופירוק. כשהוא מתייחס ל"זמן" בציריו של קופפרמן כפרק הזמן שלוקח ליצור את העבודה, אני מסכים אתו; אבל כשהוא מתייחס לזמן כזיכרון של זמן היסטורי כלשהו, בממד הרביעי, זוהי מיסטיפיקציה בעיניי. רוברט פינקוס-וויטן התייחס לקריאת ציריו של קופפרמן כביטוי לתוכן יהודי כהסחת דעת מגוף עבודה שמאופייין בערכים האוניברסליים של המופשט. לדבריו, "קופפרמן מסב את שאלת הצבע חזרה על עצמה, באלצו צד אחד של סקאלת הצבעים המשלימים אל תוך האחר. [...]. אמצעי זה מקביל לאופן שבו מאתרוול מסווה את בעיית הצבע תחת שדות עצומים בצבע יחיד. [...]. יתרה מכך, חשבתי שהעבודות של קופפרמן עולות על עבודותיו האחרונות של דיבנקורן".<sup>75</sup>

להבנתי, הוא הושפע מהקולגות הצעירים שלו (כפי שמצביע הרשב), וגישר בין "אופקים חדשים"

72 נילי נוימן, "קופפרמן 1970-1979", *טימן קריאה*, מס' 10 (ינואר 1980), עמ' 446-448.

73 ר' Alfred Pacquement, *Moshe Kupferman: Paintings, Works on Paper*, exh. cat., curators: Alfred Pacquement, Yona Fischer (Paris: Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1987).

74 בנימין הרשב, "חללית הזמן בציריו של משה קופפרמן", בתוך *משה קופפרמן: השבר והזמן*, קט' תערוכה (תל אביב: גבעון גלריה לאמנות, 2000), עמ' 28.

75 להרחבה ר' Robert Pincus-Witten, "The Sons of Light", pp. 64-73.

וקבוצת המינימליסטים של שנות השבעים והשמונים.<sup>76</sup> הוא שילב אמצעים מינימליסטיים ופוסט-מינימליסטיים והחזירם לציור הנותן ביטוי לרגישויות, וכך אפשר את המשכיותו של זה האחרון. פעולת ההשבה – לשם שמירה ושימור, הצטברות והגנה על אמנות זו מהמכאניות והרציונלים של המינימליזם – הייתה פעולת תיווך. האמנות המושגית ביקשה להרתיע את הציור. ציירים חשו מאוימים על ידי אמנות זו, שצעקה סיסמאות מוחלטות כגון "הציור מת" או "המוזיאון נוטה למות". קופפרמן אימץ והתאים לצרכיו את הגריד המינימליסטי האמבלמטי ואת הקווים המקבילים, והפך אותם לאמירה חושית. חשוב מכך, הוא עבד עם איכויותיו הסופגות של הנייר: לאחר שטבל אותו בטרפנטין, הוסיף קווים, ואלו התפשטו ועברו אל צדו האחר של הנייר. נייר אחר שהונח תחתיו, שכבר היה מכוסה בסימני גרפיט, הגיב בסמנו את צדו התחתון של הנייר העליון. כך, כל נייר שיתף את סימוניו עם פני השטח של הנייר הסמוך. פרקטיקה זו מצויה לגמרי בתוך תחומה של האמנות הקונקרטיה, שהייתה חלק מן הפרקטיקה המינימליסטית. אנקדוטה שולית מעניינת היא כי יתכן שגם הכשרתו של קופפרמן כבנאי שיחקה כאן תפקיד – אבל גם זו מחשבה רדוקטיבית. בשנות השבעים, עבודותיו הטובות ביותר מזכירות שיטות הדפס והעתקת דימוי ממשטח למשטח. היה זה תהליך אפקטיבי וברור של "פנטימנטו", בצורה ובצבע. באמצעות הנחת והסרת צבע יצר קופפרמן את רשתות הקווים שנעשו מזוהות עם עבודתו. הוא היה האמן המופשט הבשל ביותר בישראל, והוא פיתח גוף עבודה מאופק במתודה ברורה, שהייתה יותר מסגנון מובהק.

בתקופה שבה התרגש עולם האמנות הישראלי מהפנדה, גם קופפרמן בחן מה יכול המדיום להציע לו. בעשותו זאת, גם מתח את יכולותיו. הסימון והגריעה אינם פעולות שמתאפשרות בפסטל-שמן. משום כך, עבודות הפסטל-שמן של קופפרמן מפגינות פחות תחושה של כורח פנימי מעבודותיו



משה קופפרמן (1926–2003), **רישום**, 1970  
פסטל-שמן, גרפיט ועיפרון על נייר, 17.4x24.6  
אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות  
Moshe Kupferman (1926–2003), **Drawing**, 1970  
Oil pastel, graphite, and pencil on paper, 17.4x24.6  
Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot



משה קופפרמן, **קופסה**, 1970  
פסטל־שמן על קרטון, 17x17x4  
אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות  
Moshe Kupferman, **Box**, 1970  
Oil pastel on cardboard, 17x17x4  
Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot



משה קופפרמן, **קופסה**, 1970  
פסטל־שמן על קרטון, 17x16.5x4  
אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות  
Moshe Kupferman, **Box**, 1970  
Oil pastel on cardboard, 17x16.5x4  
Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot





פתיחת תערוכה של יוכבד וינפלד, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1979

מימין לשמאל: יוסי מר-חיים, יוכבד וינפלד, מיכאל גיטלין, יהושע נוישטיין, משה קופפרמן צילום: מוזיאון ישראל, ירושלים  
Opening of Yocheved Weinfeld's exhibition, The Israel Museum, Jerusalem, 1979  
Left to right: Moshe Kupferman, Joshua Neustein, Michael Gitlin, Yocheved Weinfeld, Yossi Mar Haim  
Photo: The Israel Museum, Jerusalem

האחרות; אולי יותר יישום של סגנון מאשר חקירת אפשרויות המדיום. הגרידים וחלוקות המרחב של בפסטל-שמן נראים כמו "קופפרמנים", אבל האם הם אכן מיישמים את המתודה הקופפרמנית? נראה שהם חוזרים אל ההפשטה החושנית של "אופקים חדשים". הצבעים מועצמים, הקווים נתונים מראש בג'סטה שוצפת. ציורי הפנדה שלו דחוסים, עם פני שטח עוצמתיים יותר מהנימה הרגילה שלו. אבל עם זאת, העבודות שומרות על משמעת ועל רגישות לפאתוס ואניגמטיות. כיצד אפוא משפיעה הפנדה על הוויכוח בין תפיסת עבודותיו של קופפרמן כהפשטה לא רפרנציאלית לבין תפיסתן כהתייחסויות נרטיביות למציאות? יתכן שהפנדה מכריעה את הוויכוח, שכן ניסיונותיו הבלתי נוחים של קופפרמן להשתמש במדיום מטים את הכף כנגד ראיית העבודות כמרחב זיכרון. יתכן שהשימוש המגושם שלו בפנדה חתר תחת המינימליזם שלו.

**מרסל ינקו** היה הקשר הפיזי למודרניזם הגבוה שישראל כה השתוקקה לו. הוא היה בין מייסדי הדאדא בקברט וולטר, שיתף פעולה עם דמויות אוונגרד כמו טריסטן צארה ז'אן (האנס) ארפ, והיה דמות מרכזית באירועי הקברט – הוא המציא את "קונצרט הנשיפות", ועיצב את "שמלת הבישופ" של הוגו בול. מה היה טבעי יותר מאשר שקהילת האמנות הישראלית הצעירה תאמץ אל ליבה חבר-מייסד של התנועה הסופר-מודרניסטית האירופית, ותהפוך אותו לדמות מובילה בשדה האמנות? אבל לא זה מה שקרה. הכישלון היה כה מוחשי, עד שהיה כמו הטחת אגרוף בבטן.

אני רוצה להציע ארבע סיבות מדוע לא הצליח ינקו להפוך לדמות מרכזית במודרניזם של ארץ ישראל. הסיבה הראשונה היא שהוא לא קידם הפשטה כתפיסת עולם מוצקה, וגם לא פעולות דאדא. כבר ב-1916, תחת השפעת הקוביזם הפוטוריסטי של מרינטי, הוא נמשך לרעיונות לאומניים אוטופיים. לבסוף, עבר כגמל מבעד לקוף המחט ויצר ציורים קוביסטיים של חלוצים ציוניים, עולים חדשים, אנויות בנמל חיפה, עיזים, נופים לבנטיניים, הסיפור האפי



משה קופפרמן, **קופסה**, 1970  
פסטל-שמן על קרטון, 20x25x2  
אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות  
Moshe Kupferman, **Box**, 1970  
Oil pastel on cardboard, 20x25x2

Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot

77 טריסטאן צארה, "המניפסט של מסייה אנטיפירין", 1916.  
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/dada/Dada-Manifesto.html>



מימין לשמאל: מרגריט האגנבאך (אשתו של ז'אן ארפ), קלרה מדי ינקו (אשתו של מרסל ינקו), מרסל ינקו, ז'אן ארפ, עין הוד, 1960  
 Left to right: Jean Arp, Marcel Janco, Clara Medi Janco (his wife), Marguerite Hagenbach (Arp's wife), Ein Hod, Israel, 1960

78 שם.

של שיבת העם היהודי לארצו. הוא הפך לרועה הררי עם כן ציור, הסתובב בשטח וצייר את נושאו בצורות מפוקפקות, גיאומטריות למחצה. מסע מעין זה מפרקטיקה רדיקלית לדימויים פיגורטיביים חברתיים אפיין לא רק את הוויה דולורוזה של ינקו. גם מאלביץ, לז'ה, דה קיריקו, ג'קומטי – כל אחד מהם רב-אמן בפני עצמו – זנחו את האוונגרד השאפתני של נעוריהם לטובת צורות קונוונציונליות. הסיבה השנייה היא שלאחר טירוף המערכות של הרג המיליונים במלחמת העולם ואחזת ידה של התרבות האירופית, ינקו תפס את הדיסטופיה הדאדאיסטית, ואולי גם את ההקשר הדקדנטי שלה, כבלתי מתאימים לחזון של ארץ ישראל בשנות הארבעים. הסיבה השלישית נעוצה בגבולות החופש הרחבים של הדאדא: יתכן שהמכאניזם הדאדאיסטי נתן לינקו הכשר להפוך, כפי שהם כינו זאת, ל"מנהל זירה בקרקס" – במקרה זה, של שבט חדש למרגלות הכרמל. "אנחנו מנהלי הזירה בקרקס וניתן למצוא אותנו שורקים בין רוחות הירידים, במנזרים, בבתי הזונות, בתיאטראות, במציאויות, ברגשות, במסעדות, או או, באנג באנג".<sup>77</sup> האם לא יכלה זו להיות עבודה בתהליך של המצאה מתגלגלת? ליבת האסתטיקה, פחות פתורה אף מההיסטוריה המקוללת, כסירוב סובלימטיבי לצד היותר מלוכלך של החלוציות? הסיבה הרביעית היא שתפיסותיו של הציוני מרסל ינקו בפלשתינה נבעו מאמונה אוטופית עזה ויוקדת בעתיד. אבל "דאדא הוא חיים ללא נעלי בית וללא מקבילותיהן; הוא נגד ובעד אחדות, ובהחלט נגד העתיד".<sup>78</sup> הכללים של דאדא היו אנרכיסטיים, הרסניים, מלחמות בטחנות רוח. כשינקו הגיע לפלשתינה ב-1941, פגש בה את מפעל ההתיישבות החלוצי הקולקטיבי. תהליך בניין האומה כלל רתימה של האמנים לסדר היום הלאומי, עם האופטימיות הציונית והאמונה בעתיד. הרוח החלוצית הייתה רחוקה מאוד מרוחו הניהיליסטית של קברט וולטר.

כששמע שאני חוקר את תולדות הציור בפסטל-שמן, יאיר גרבוז הציע לי בטובו להראות לי עבודות פנדה של ינקו. גיליתי שהתאריכים המצוינים על



מרסל ינקו (1895–1984), *Duval-Poste*, 1961  
 פסטל-שמן ועיפרון על נייר, 33x24  
 באדיבות משפחת האמן  
 Marcel Janco (1895–1984), *Duval-Poste*, 1961  
 Oil pastel and pencil on paper, 33x24  
 Courtesy of the artist's family

עבודות אלה קודמים ל-1964, השנה הקריטית לציור בפנדה בישראל. תהיתי כיצד להתמודד עם שאלת התזמון של הפנדה בתולדות האמנות והכתיבה עליה. כשיש פריצת דרך באמנות, היא כמו אבן שנזרקת לאגם ויוצרת אדוות. נדמה שכל פריצת דרך מובילה בדיעבד לטענה, שאחרים תרמו לה תרומות רלוונטיות עוד קודם לכן. הטענה בהקשר של ינקו מורכבת. ינקו היה רב־אמן, ונותר כזה גם כשהשתמש במדיום שלא שלט בו. הוא העביר את הצורה הקוביסטית הקלאסית דרך מדיום הפסטל־שמן. במדיום החדש הזה הוא יישם, באופן מבריק, את סמכות הידע שלו מציריך של שנות העשרים. ינקו נתן לפסטל־שמן משקל באמצעות הטעמות פוחזות. רוחב היריעה של ניסיונו האירופי תרם לשליטתו בציור, אבל הוא השתמש בצבעי הפנדה כאילו היו עפרונות צבעוניים: העבודות הללו הן רישומים מפוארים. לא מתרחשת כל טרנספורמציה בחומר ובנושא המצויר, והוא בקושי מפנה תשומת לב לאיכויות הספציפיות של הפסטל־שמן. הצבעים של ינקו ישירים, ואינם מתווכים על ידי פקטורה. אלו הם רישומים נטולי דקויות, הבנויים כמפגן וירטואוזי. ניתן ללמוד רבות מעבודות אלה על בניית הצורה הקוביסטית, על אור וצל ועל גיוון פני השטח, אבל התמונות נשלמות מתוך עצמן. כל ציורי הפנדה חתומים בבירור ומתוארכים בקפדנות, וברור שנעשו לפני עלייתה של פרקטיקת הפנדה בישראל. ועם דילמה זו אני פונה לז'אן (האנס) ארפ, שכתב ב־1921 ש"תאריכים מעניינים רק אידיוטם ופרופסורים ספרדים"<sup>79</sup>. ינקו, יותר מכל אדם בארץ זו, ודאי הבין היטב את הדיאלקטיקה המודרניסטית. את הצו ההיסטורי שלה הוא מילא בראשית המאה העשרים, ולמעלה מארבעים שנה לאחר מכן לא הנחיל הבנה זו לאחרים. או שמא היינו פשוט תלמידים גרועים? ב־2004 ראיתי את ציורי הפסטל־שמן שצייר ינקו ב־1962. מה אני אמור לעשות עם זה מבחינה היסטורית?

## סוף דבר

אחת הדינמיקות של האמנות ותולדותיה היא הצורך להכריז על מורשת.<sup>80</sup> הפרפקטיבה מעוותת אבל גם מחייה את ההיסטוריה, שבלעדי זאת הייתה אוספת אבק במתק השכחה. המוח שלי מדולל בטרפנטין, וצבעי הפנדה נמסו בחמסין. האם אפשרתי לשנים שחלפו לפשט את האירועים, לערפל את העובדות, או להקדיר את המראות? החלטתי לא לחשוש מפני הבעת הערכה וביטויי חיבה. ומה לגבי הרצון שלא להיות משוחד? ברור שאני משוחד. אתה רואה את ההיסטוריה מתוך מקומך האישי, מבקר את חבריך יותר מאשר זרים, ובעיקר חי בסטודיו שלך. נראה שההיסטוריה נוצרת מכל הזרמים המשתנים, הישירים והעקיפים, הללו. האם יש דרך אחרת? כתבתי את הזיכרונות הללו עם, עבור, ונגד הקולגות שלי; רובם כבר מצויים מחוץ לטווח המילים שלי. וכך, הפנדה מתקבלת כסוג של בבואת־גרר או חשיפה כפולה; אמנות פסטל־שמן, שמתבוננים בה לא כנושא לסקרנות היסטורית, לא כחנות עתיקות או כספרייה, אלא כפי שמתבוננים ביצירות אחרי גי דבור, אנה תרזה דה־קירסמאק, מאתיו בארני, טינו סגאל ופרנסיס אליס, שהעבודות שלהם משנות סדרי עולם ועושות פטישיזציה שלהם. מילים נלהבות מקימות לתחייה מודעות מיתית, משום ש"המיתולוגיה [...] היא צורך מהותי של השפה"<sup>81</sup>. האופן שבו אני מתייחס לפנדה תואם את הצעתו של דרידה: "שיבה או נעורים – לא סופרים כך עוד"<sup>82</sup>. להצגת העבודות הללו דרושה איזו ארוטיקה, בטקסט או בזיכרון הקולקטיבי. בלעדיה, זוהי סתם תצוגה נקרופילית, אמצעי מניעה מגונים, בקע בין התמונות והקיר.

הבעת התשוקה, באופן שיאפשר למילותי לתפוס את מקומה של המיליטנטיות של אותה תקופה, משרתת אג'נדה. לפאר או להמעיט בערכה של הגופה המופלאה של עבר שנשלם, להציג רוח רפאים כאפשרות המובילה לאוונגרד עתידי, להעלות באוב את כל הרוחות שרודפות את האמנות,

לומר זאת לעצמי ולחלוק זאת עם הקורא על מנת שהתקופה תמשיך להיות חיה ומובנת – זהו האליבי היחיד שלי. עלינו להתייצב מול רוחות הרפאים, לאחוז בראיות, להגיב להן; אבל בה בעת, לא לסרב להמצאה מחדש. אם סיפרתי את הסיפור באופן לקוי, אולי אחר יספר אותו טוב יותר, או אחרת. שתי האפשרויות יתקבלו בברכה.

79

ארפ מצוטט בתוך George Ribemont-Dessaignes, "History of Dada" [1931], in Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, 1951), p. 102.

80

Ernst Cassirer, *Language and Myth*, trans. Suzanne K. Langer (New York: Dover Publications, 1946), p. 5.

81

Max Müller, "The Philosophy of Mythology," appended to *Introduction to the Science of Religion* (London: Longmans, Green & Co., 1873), pp. 353–355.

82

Jacques Derrida, "Wears and Tears," in *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York and London: Routledge, 1994), p. 96.



פנחס אברמוביץ, **ללא כותרת**, שנות ה-80 למאה ה-20 בקירוב  
 פסטל־שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 70x70  
 אוסף מחזיאון תל אביב לאמנות  
 Pinchas Abramovic, **Untitled**, ca. 1980s  
 Oil pastel and mixed media on paper, 70x70  
 Collection of Tel Aviv Museum of Art



פנחס אברמוביץ (1909–1986), **ללא כותרת**, שנות ה-80 למאה ה-20 בקירוב  
 גואש ופסטל־שמן על נייר, 61.5x84  
 השאלה למחזיאון תל אביב לאמנות ממשפחת האמן  
 Pinchas Abramovic (1909–1986), **Untitled**, ca. 1980s  
 Gouache and oil pastel on paper, 61.5x84  
 On loan to the Tel Aviv Museum of Art from the artist's family



ג'ון בייל (1928–2015), **ללא כותרת**, שנות ה-70 למאה ה-20  
פסטל־שמן על נייר, 35.5x47  
באדיבות משפחת האמן  
John Byle (1928–2015), **Untitled**, 1970s  
Oil pastel on paper, 35.5x47  
Courtesy of the artist's family



אלימה (1932–2013), **ללא כותרת**, 1959  
פסטל־שמן וגואש על נייר, 39x50  
באדיבות גלריה גורדון, תל אביב  
Alima (1932–2013), **Untitled**, 1959  
Oil pastel and gouache on paper, 39x50  
Courtesy of Gordon Gallery, Tel Aviv



ג'ון בייל, **ללא כותרת**, שנות ה-70 למאה ה-20  
 פסטל־שמן על נייר, 35x35  
 באדיבות משפחת האמן  
 John Byle (1928–2015), **Untitled**, 1970s  
 Oil pastel on paper, 35x35  
 Courtesy of the artist's family



ג'ון בייל, **ללא כותרת**, שנות ה-70 למאה ה-20  
 פסטל־שמן על נייר, 35x35  
 באדיבות משפחת האמן  
 John Byle, **Untitled**, 1970s  
 Oil pastel on paper, 35x35  
 Courtesy of the artist's family



יצחק דנציגר (1916–1977), **ללא כותרת**, 1968  
פסטל-שמן וקולאז' על נייר, 25.5x29  
אוסף נעמי גבעון, תל אביב  
Itzhak Danziger (1916–1977), **Untitled**, 1968  
Oil pastel and collage on paper, 25.5x29  
Collection of Noemi Givon, Tel Aviv



אורי ליפשיץ (1936–2011), **סוסים**, שנות ה-70 למאה ה-20  
פסטל־שמן וגרפיט על נייר, 35.5x42.5  
באדיבות דורית ליפשיץ, תל אביב  
Uri Lifshitz (1936–2011), **Horses**, 1970s  
Oil pastel and graphite on paper, 35.5x42.5  
Courtesy of Dorit Lifshitz, Tel Aviv



יהושע נוישטיין (מימין) ואורי ליפשיץ (משמאל), ירושלים, 1968  
Uri Lifshitz (left) and Joshua Neustein (right), Jerusalem, 1968





מנשה קדישמן (1932–2015), **ללא כותרת**, 1980  
פסטל־שמן על נייר, 24.5x34.5  
באדיבות משפחת האמן  
Menashe Kadishman (1932–2015), **Untitled**, 1980  
Oil pastel on paper, 24.5x34.5  
Courtesy of the artist's family



יהושע נוישטיין (מימין) ומנשה קדישמן (משמאל), 1982  
Menashe Kadishman (left) and Joshua Neustein (right), 1982



חלל התערוכה לפני תליית העבודות  
Exhibition space prior to installation of works



Menashe Kadishman (1932–2015), **Untitled**, 1980  
 Oil pastel on paper, 28x37.5  
 Courtesy of the artist's family  
 מנשה קדישמן, **ללא כותרת**, 1980  
 פסטל-שמן על נייר, 28x37.5  
 באדיבות משפחת האמן



Menashe Kadishman, **Untitled**, 1980  
 Oil pastel and pencil on paper, 28x35.5  
 Courtesy of the artist's family  
 מנשה קדישמן, **ללא כותרת**, 1980  
 פסטל-שמן ועיפרון על נייר, 28x35.5  
 באדיבות משפחת האמן



Pinchas Abramovic (1909–1986), **Untitled**, ca. 1980s

Oil pastel on paper, 70x86

On loan to the Tel Aviv Museum of Art from the artist's family

פנחס אברמוביץ, **ללא כותרת**, שנות ה-80 למאה ה-20 בקירוב

פסטל־שמן על נייר, 70x86

השאלה למוזיאון תל אביב לאמנות ממשפחת האמן



Pinchas Abramovic, **Untitled**, ca. 1980s

Oil pastel and mixed media on paper, 70x70

On loan to the Tel Aviv Museum of Art from the artist's family

פנחס אברמוביץ, **ללא כותרת**, שנות ה-80 למאה ה-20 בקירוב

פסטל וטכניקה מעורבת על נייר, 70x70

השאלה למוזיאון תל אביב לאמנות ממשפחת האמן

effectuates ripples. Every breakthrough seems to give rise to claims, in retrospect, that others had already made relevant contributions. The claim on behalf of Janco is complicated. Janco was a master, and remained a master even when he used a medium in which he had not taken possession. He pushed the classic Cubist form through the oil pastel medium. He applied authority from 1920s Zurich into this novel medium, with finish and éclat. Janco used oil pastels with brash, emphatic weight. The breadth of the European experience testified to his pictorial mastery. But he used them as if they were colored pencils: these works are drawings in the grand style. No transformation occurs in the material and the subject matter, and he calls little attention to the specific qualities of the oil pastel. Janco's colors are forthright and unmediated by facture. His oil pastels are drawing without nuance, and constructed trimmings in a display of virtuosity. Much can be learned from this work as a lesson about cubist modeling, light and darkness, and inflection of surface, but the pictures finish themselves. The oil pastels are all signed so emphatically and dated scrupulously as preceding the assumed dates of oil pastel practice. And with this dilemma I turn to Jean (Hans) Arp who wrote in 1921 that "only imbeciles and Spanish professors can take an interest in dates."<sup>81</sup> Surely Janco, more than anyone else in this new land, understood the modernist dialectic, the historical imperative that he practiced in the early 20th century, and even 40-plus years later he did not bequeath this understanding to the others. Or were we simply poor students? In 2004 I was shown Janco's oil pastels from 1962. What am I to do with that historically?

### Postscript

One of the dynamics of art and art history is the need to announce a legacy.<sup>82</sup> Perspective falsifies but also revives a history, which would have otherwise been gathering dust in some half-forgotten sweetness. My brain diluted in turpentine, and the pastel wax melted in the *khamsin*. Did I allow the span of time to simplify events, fog the facts, or darken the views? I resolved not to be afraid to pay tribute and express affection. What of the wish not to be biased? Of course one is biased. One sees history from one's own pantry, one visits friends' studios more often than strangers, and lives in one's own studio most of all. So history seems to emanate from all these direct and alternating currents. Is there any other way? I wrote these recollections with, for, and against my colleagues; most of them can no longer be reached by my words.

So Panda is perceived as an after-image or a double exposure; art to be looked at neither as a historical curiosity, nor as an antique shop or a library, but as artworks after Guy Debord, Anne Teresa de Keersmaeker, Matthew Barney, Tino Sehgal, and Francis Alÿs, where works transpose and fetishize world orders. Fervid words resurrect a mythic consciousness because "mythology [...] is an inherent necessity of language."<sup>83</sup> I regard Panda oil pastels in the way Derrida suggested: "Old age or youth—one no longer counts in that way."<sup>84</sup> Displaying these works requires a kind of erotic fulfillment from the text or collective memory. Missing that, it becomes a display of necrophilia, obscene prophylactics, a rupture between the pictures and the wall.

To render the lust in a manner which would allow my words to replace the militancy of the time, serves an agenda. To dress up and dress down the exquisite corpse of a completed past, to present a ghost as a path for the future avant-garde, to conjure up the specters that haunt art, to iterate it to myself, and to share it with the reader in order to keep the era cogent and alive—this is my only alibi. We must face the haunting specters, grasp the evidence and hold on to it, respond to it; at the same time, re-invention must not be denied. If I have told this story inadequately, perhaps another will tell it better or differently. Both versions are welcome.

81

Arp quoted in George Ribemont-Dessaignes's "History of Dada" [1931], in Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, 1951), p. 102.

82

See Ernst Cassirer, *Language and Myth*, trans. Suzanne K. Langer (New York: Dover Publications, 1946), p. 5.

83

Max Müller, "The Philosophy of Mythology," appended to *Introduction to the Science of Religion* (London: Longmans, Green & Co., 1873), pp. 353–355.

84

Jacques Derrida, "Wears and Tears," in *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York and London: Routledge, 1994), p. 96.



Marcel Janco (1895–1984), **Duval**, 1963  
 Oil pastel on paper, 30x24  
 Courtesy of the artist's family  
 1963, **Duval**, מרסל ינקו,  
 פסטל-שמן על נייר, 30x24  
 באדיבות משפחת האמן



Marcel Janco, **Composition**, 1963  
 Oil pastel on paper, 24x33  
 Courtesy of the artist's family  
 1963, **קומפוזיציה**, מרסל ינקו,  
 פסטל-שמן על נייר, 24x33  
 באדיבות משפחת האמן

is that his training as bricklayer and mason may have come into play, and that, too, is a reductivist thought. In the 1970s, his best works resemble printmaking strategies and image transfer. It was a process, clear and effective pentimento of color and image. Depositing and removing of paint created superb scrimms, cross hatching, and concentric nets that became Kupferman's hallmark. Kupferman, the most mature abstract painter in Israel, developed a highly restrained oeuvre whose method was more than a signature style.

As Panda generated excitement in the Israeli art scene, Kupferman explored the possibilities and examined what his chances in this medium might be. In that attempt, he also reached the limits of his grasp, since oil pastels do not facilitate erasure and subtraction. Hence, Kupferman's oil pastels display less internal necessity; perhaps a signature production rather than exploration of the medium's possibilities. His oil pastel grids and tableau divisions look like "Kupfermans," but do they integrate the Kupfermanesque method? They seemed to take him back to the New Horizons of sensuous abstraction. The colors are juiced up; the lines are preordained with torrents of gesture. His oil pastels are dense, with more surface force than his usual timbre. That said, these works maintain standards of discipline and the susceptibility to pathos and enigma. How, then, did Panda impact the argument over Kupferman's non-referential abstraction versus narrative references? Panda may have resolved the argument: Kupferman's uneasy attempts to use this medium may argue against a memorial space. Perhaps his awkwardness with Panda subverts Kupferman's minimalism.

**Marcel Janco** was the physical link to the high modernism that Israel coveted. He was a founding member of Dada at Cabaret Voltaire, collaborated with such avant-garde artists as Tristan Tzara and Jean (Hans) Arp, and was a key figure in the Cabaret events; he invented the hissing concerts, and designed Hugo Ball's "bishop's dress." For the fledgling Israeli art community, what could have been more appropriate than to embrace a genuine member, a founder of the European super-modernist movement, to become art's leader in the new State? But it did not happen. The failure was so concrete that it was like a fist to the stomach.

I would like to propose four reasons why Janco failed to materialize as the protagonist of modernism in Palestine/Israel. First of all, he neither promoted abstraction as an orthodoxy, nor Dada actions. As early as 1916, coming under the influence of Marinetti's Futurist Cubism, he was led to nationalist, utopian ideas. Finally, he passed like the camel through the eye of the needle, and produced cubist paintings of Zionist pioneers, immigrants, ships in Haifa port, goats, Levantine scenery, the epic ingathering of the Jewish people. He transformed himself into a mountain shepherd with an easel, exploring the countryside and shaping his subjects into apocryphal, semi-geometric pictures. Such a journey from a radical practice to representational social images was not the Via Dolorosa of Janco exclusively. Malevich, Leger, de Chirico, Giacometti—all masters in their own right—abandoned the ambitious avant-garde of their youth, and redirected their work to conventional forms. The second reason is that Dadaist dystopia, perhaps its context of decadence, after the madness of millions killed

in the World War and the lassitude of European culture, was, in Janco's estimation, incompatible with the situation in 1940s visionary Palestine. The third reason has to do with the breadth of Dada freedom: perhaps the mechanism of Dada licensed him to become, as they declared, "the circus ringmaster," in this case—of a new tribe in the piedmont of the Carmel mountains. "We are circus ringmasters and we can be found whistling amongst the winds of fairgrounds, in convents, prostitutions, theatres, realities, feelings, restaurants, ohoho, bang bang."<sup>79</sup> Could this not be the ongoing work-in-progress of aggregate invention? The core of the aesthetic, less resolved than confounding history; the sublimated denial of the dirtier side of pioneer history. The fourth reason is that the 1964 agenda of Zionist Marcel Janco in Palestine was earnest, utopian, with grand faith for the future. But "Dada is life with neither bedroom slippers nor parallels; it is against and for unity and definitely against the future."<sup>80</sup> Dada's tenets were anarchist, destructive, and quixotic. When Janco came to Palestine in 1941, a collective pioneering enterprise was afoot. The building of a nation state and harnessing artists to a civic agenda—with the optimism of Zionism and a faith in the future—were underway. This pioneering spirit was far from the nihilistic spirit of Cabaret Voltaire.

Upon hearing that I was researching oil pastel history, Yair Garbuz kindly offered to show me the Janco oil pastels. I found that the dates on the pastels preceded the crucial year for Panda, 1964. I deliberated how to confront the issue of Panda timing in art history and writing. When a breakthrough is made in art, it is like throwing a stone in the pond, which

79

Tristan Tzara, "The 1st Dada Manifesto by Monsieur Antipyrine," 1916; <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/dada/Dada-Manifesto.html>.

80

Ibid.



Hans Richter (left) and Marcel Janco (right), Ein Hod, Israel, 1960s  
מרסל ינקו (מימין) והנס ריכטר (משמאל),  
עין הוד, שנות ה-60 למאה ה-20



Moshe Kupferman, **Drawing**, 1972  
 Oil pastel, graphite, and pencil on paper, 17.4x24.6  
 Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot  
 משה קופפרמן, **רישום**, 1972  
 פסטל-שמן, גרפיט ועיפרון על נייר, 17.4x24.6  
 אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות

inverts the color issue back into itself, by forcing one end of the complementary scale into the other [...]. This device parallels Motherwell's of cloaking the color problem in the guise of immense fields of single color [...]. Moreover, I thought the Kupfermans surpassed the recent Diebenkorns.<sup>77</sup>

To my own understanding, Kupferman was an artist of conservation and maintenance, which would allow sensibility painting to continue. I believe he was influenced by his younger comrades (as Harshav pointed out). He was a bridge back from the minimalist group of the 1970s and 1980s to New Horizons.<sup>78</sup> He synthesized Minimal and Post-Minimal devices and brought them back to sensibility painting. The exercise of bringing back—to safeguard, accumulate, preserve, defend sensibility art from mechanics and rationales of the minimalist way—was a mediation. Conceptual art wanted to intimidate painting. Painters felt threatened by conceptual art that shouted totalizing slogans such as “painting is dead,” “the museum is moribund.” Kupferman adopted and adapted the emblematic minimalist grids and parallel lines into a sensuous iteration. More important, he worked with the absorptive qualities of paper when he soaked it in turpentine, subsequently making ruled lines that suffused and passed through to the other side of the paper. The sheet underneath, already marked and covered with graphite, played back and marked the ventral side of the sheet above. Thus, the next surface participated, extended the markings to the following paper surface. This practice is completely in the sphere of concrete art which was part of minimalist practice. Of anecdotal but marginal interest

77  
 For an elaboration, see Robert Pincus-Witten, “The Sons of Light: An Observer's Notes in Jerusalem,” *Arts Magazine*, vol. 50, no. 1 (Sept. 1976), pp. 64–73.

78  
 Can a parallel be drawn between Kupferman's lines and Streichman's diagonal structural lines?





Moshe Kupferman, **Box**, 1970  
 Oil pastel on cardboard, 13.5x9x3  
 Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot  
 משה קופפרמן, **קופסה**, 1970  
 פסטל-שמן על קרטון, 13.5x9x3  
 אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות

of 1961. According to Fischer, Kupferman's return to basic forms was a dual tactical retreat intended to fuse space delineation and gesture, and change plastic forms into script. Fischer rejected the reading of the geometric forms as referencing barbed wire and traumatic memory. He takes the stratification, addition, subtraction, and erasure to reflect a life philosophy, inherently contradicting the pictorial definition of abstract practice prevalent at the time. This ambivalence gave rise to a fundamental principle in Kupferman's mature work. Alfred Pacquement (of the Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) concurred with Fischer, and insisted that the work was intended to unburden content, and is purely physical.<sup>75</sup> Poet and literary critic Benjamin Harshav stated that, within a schematic narrative of the history of art, we might place Kupferman with American 'Abstract Expressionism' of the nineteen forties and fifties. But his work saw a great deal of ramification and complication—either because he was influenced by later trends or because he discovered for himself a new vocabulary that evolved from the internal logic of his own work.<sup>76</sup> My caveat is that Harshav wanted to catch both ends of the argument by inversion and deconstruction. If by time in Kupferman's work Harshav meant temporal time, i.e. the time that the work required to be made, then I can agree with that, but if he meant time as memory in some fourth dimension, then this is myth-making. Robert Pincus-Witten viewed readings of Kupferman's paintings as an expression of Jewish content, as distractions, diverting attention from an oeuvre of universal abstract values. "Kupferman

75  
 See Alfred Pacquement, cat. *Moshe Kupferman: Paintings, Works on Paper*, curators: Alfred Pacquement, Yona Fischer (Paris: Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1987).

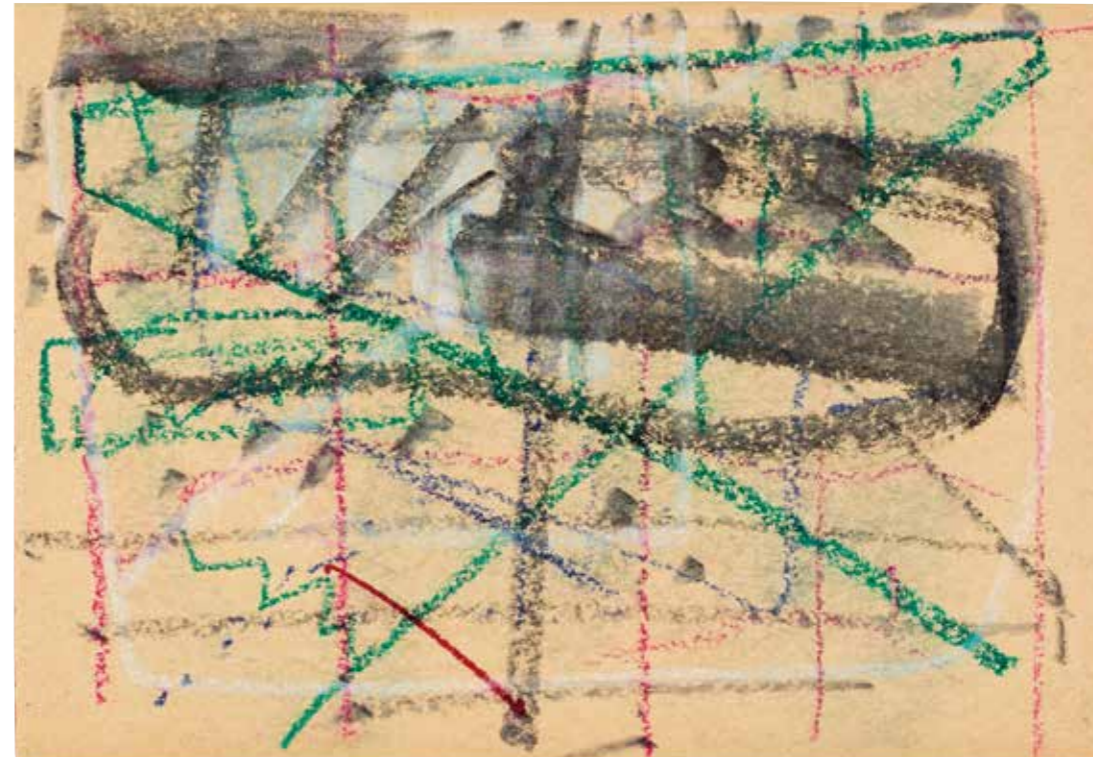
76  
 Benjamin Harshav, "Time in the Art of Space: On the Abstract Paintings of Moshe Kupferman," cat. *Moshe Kupferman: The Rift in Time* (Tel Aviv: Givon Art Gallery, 2000), p. 123.



Joshua Neustein (left) and Moshe Kupferman (right), Tel Aviv, 1979  
 משה קופפרמן (מימין) ויהושע נוישטיין (משמאל), תל אביב, 1979



Moshe Kupferman (1926–2003), **Drawing**, 1970  
Oil pastel, graphite, and pencil on paper, 17.4x24.6  
Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot  
משה קופרמן, **רישום**, 1970  
פסטל-שמן, גרפיט ועיפרון על נייר, 17.4x24.6  
אוסף קופרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות



Moshe Kupferman, **Drawing**, 1970  
Oil pastel, graphite, and pencil on paper, 17.4x24.6  
Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei HaGeta'ot  
משה קופרמן, **רישום**, 1970  
פסטל-שמן, גרפיט ועיפרון על נייר, 17.4x24.6  
אוסף קופרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות

mess, but found resolution at the last moment of the struggle. Yona Fischer wrote that Stematsky was his own man when working in aquarelles and oil pastels. "The works painted in oil pastel," he argued, "are the best demonstration of this 'direct approach.' More than ever before in his work, there is a kind of controlled spontaneity in them [...]. [Oil pastel] appears to nourish his art with a wealth and a freshness [...] at a time when he was captivated by non-formal painting."<sup>73</sup>

Streichman's painting articulated matter on a surface, so that it became correlative of looking without focusing, looking fixedly, looking out of windows, looking into light, seeing things grow, seeing textures thicken, seeing the passing of natural light; impressionist, creamy, short strokes that generated a lyric rhythm, more than an image. Rough strokes disrupt direction and erode familiar forms. There is a materiality that moves most of his canvases to a close range, nearly monochromatic, which, in turn, approaches the essential qualities of paint. Streichman reconciled a free handling of paint with a use of structured drawing. His abbreviated strokes moved toward monochrome. There are central graphic elements, the grids clearly following Monet's, Klee's, and Matisse's example consciously. He paints the cubist space into flatness, a synthesis unlikely to be attained by trying to join sobriety and bliss. It is Streichman's melancholy that transforms them. Streichman created and concealed, buried nature with fluctuation. The pebbles or blotches were the lingua franca of his surface. Areas of watery color flecked with dispersal of spots.

Thus, Streichman took to oil pastels at the same time as many of his colleagues became

excited by them. He took on the task of transforming his already highly accomplished palette into pastels. A richly realized style now was to be translated into oil pastels. But oil pastels did not give themselves to layering and over-painting; here was the opportunity to go dirty, for which Streichman yearned. To my eye, Stematsky's paint makes a more constant, definite pattern, leaving the space equalized between individual forms, less aleatory, less specific, more all-over, of equal density, which is a more advanced idea of abstraction than his colleague's. The forms are embedded, and there is no background, hence the foreground. The painterly dialogue is restrained and filtered with light, both dense and transparent. Forming and melting, tightening and loosening, appearing and disappearing, brightness falling from the air, metaphorical implications of simultaneously clarifying and obscuring agitated movement; covered all over by slow, gentle, rather haphazard marks contrasting in tone only as far as they must be separable. Their free forms inhabit simple diagonal grids in a surprisingly symmetrical classical mold, an elegiac atmosphere engendered by the bleached colors.

Both his oil paintings and watercolors were approaches to a signature style. Streichman's oil pastel forced him to invent another way of scumbling, accumulating and covering surfaces. The murky dark thicket was chaotic; for clarity to be reached at the last moment, he was compelled to invent a pictorial use with new meaning. He liked the materiality of the oil pastels and made tight knots and lattices with the medium, but remained exploratory in the practice. There is no defiance or rejection motivating the work; rather, it revises one's own

notions of push-and-pull. Surface and action alone create the color fields, and fields are made of lines. It is a kind of action painting that weaves a color block in stops and starts. It is only upon close viewing that their relief character shows in the scribble and side of the crayon.

The discourse around **Moshe Kupferman** was whether his painting should be read as non-objective, engaged in the self-reflexive process of pigment, brush, surface, saturation, transfer, and printing, or whether the pictures are content-laden narrative, testifying to Israeli identity and the Jewish tragedy in 20th century Europe. The concrete formalist reading connecting his work to the modernist enterprise of late 20th-century abstraction ascribes a significant role to Kupferman. The "content" reading charges his work with a mandate of history, but diminishes its relevance in art discourse. Nili Noyman's important scholarly essay pulled Kupferman away from modernism to a nationalist obligation of identity politics. His use of color, she asserted, came from the memorializing space of another place, colors that remember a catastrophe, i.e. the consequences of the Holocaust that force existential resolutions.<sup>74</sup> By "existential resolutions" Noyman implied that the grids, swipes, repetitions, and removals were architectural references to the concentration camps. Yona Fischer elegantly disagreed or, at least, parted with Noyman's near-mystical reading. As I understand it, Fischer maintained that the abstraction reached by Kupferman in the early 1970s had come from the New Horizons Zaritsky's *Yechiam* series, and that the shift to monochrome originated in Bram van Velde and from his own Paris experience

73

Fischer, "1967/1970–1980," *ibid.*, p. 130.

74

See Nili Noyman, "Kupferman, 1970–1979," *Siman Kri'ah* #10 (Jan. 1980), pp. 446–448 [Hebrew].



Yehezkel Streichman (1906–1993), **Untitled**, 1990  
 Oil pastel and mixed media on paper, 125x70  
 The Phoenix Insurance Collection Ltd.  
 יחזקאל שטרייכמן, **ללא כותרת**, 1990  
 פסטל-שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 125x70  
 אוסף הפניקס חברה לביטוח בע"מ

sloped, partitioned, flared, and “conversed” with each particular centimeter of area and pigment. He treated each small thicket, rivulet, stain, erratic line, each fitful stroke, each unpredictable or evolving gesture as autonomous. Ultimately, all the private devotions interlocked with the whole, and were embedded in each other to make a completely frontal painting. In the end, the work is Impressionistic. The leafage, though dense, is airy, even windy. The distinctions between space and color function well and are available to the discerning eye. The facture then must occupy the whole rectangle. There are no major important or not-important parts. His figurative images are all concealed in plain sight.

Stematsky’s and Streichman’s nervous graphicism was built up by a subtle, dancing crayon, polluting the tonal field as constantly varying fabric, web, or scribble. Both created shape with additive built textures. Streichman made quivers of color and set them in constrictions of pencil marks. So there were juxtapositions of drawing and painting within his paintings.

When Stematsky moved to pastels, a set of newly minted gestures came to the fore. According to Tali Tamir, Stematsky abandoned his signature style for the sake of paiterly exploration.<sup>71</sup> He adopted self-conscious pictorial devices and created a kind of space with lines and stains, the kind of habitation that can only be visited visually because there is barely any mass and weight to the images. Stematsky understood drawing as a kind of mediation between reality and painting, as a pre-painting stage. Drawing was understood as a distancing device and as cold penetrations into “hot” areas of color.<sup>72</sup> Stematsky approached confusion and

71  
 Tamir, *ibid.*

72  
 See Irith Hadar, “The Role of Drawing in Avigdor Stematsky’s Oeuvre,” *cat. Avigdor Stematsky (1993)*, pp. 174–179. Ofer Lellouche mistakenly speculates on Stematsky’s “erasure of the sea” as a foreign object and as depth generating. Actually, it was rooted not in cultural existential quandaries, but in the struggle to draw away from the horizon line toward abstraction. See Ofer Lellouche, “To Paint Opposite the Sea: Remarks on a Painting Stematsky Painted from My Window,” *ibid.*, pp. 164–167.



Avigdor Stematsky, **Untitled**, ca. 1950s

Oil pastel on paper, 49.5x35

Courtesy of Noa Steimatsky

אביגדור סטמטסקי, **ללא כותרת**, שנות ה-50 למאה ה-20 בקירוב

פסטל-שמן על נייר, 49.5x35

באדיבות נועה סטימטסקי

and perspectives. He arrived at abstraction in a forced way, and supposed/understood/alleged/insisted (as did Zaritsky, Mairovich, and Streichman) that abstraction could be an aspect of nature and vegetation).

Streichman and Stematsky came to oil pastels in 1969 or in the early 1970s. Neither of them gave up the oil/watercolor/gouache brush for the wax crayon. For both of them, oil pastels were a lesser activity. Mixing a lacework of pencil strokes and aquarelle generates an even airier facture than the constancy of oil or watercolor. Is it fortunate or sad that these two artists are so often considered together, depriving them of the specificity and individuality they so deserve? Like Braque and Picasso, there were periods in which they were perhaps too close. The Tel Aviv scene recalled them together, more than they really were. Consequently, Stematsky did not receive the recognition he deserved. General view held that New Horizons values shaped his practice, rather than seeing him as an artist who shaped the values of New Horizons.<sup>70</sup> I fail to see such a drastic similarity between the two. In fact, there are fundamental differences in the way they addressed the pictorial frame. Stematsky was far less structured than Streichman, and often a more vivacious a colorist. Stematsky did not venture to the scale of his colleague. In Stematsky's paintings, the detailed knots and loops collide, bloom, and crystallize. The diminutive pictorial events coexist with the whole. There is no primary and secondary imagery in Stematsky's work. What one sees and what one remembers diverge once the viewer leaves the painting. I suspect that Stematsky did not occupy himself with the composition of the whole painting, but rather built up details,

70

Yona Fischer, who exhibited and wrote about Stematsky, discussed his production in the context of Israeli abstraction. See Yona Fischer "Every Landscape is a State of Soul," cat. *Avigdor Stematsky*, ed. Yona Fischer (Tel Aviv: Steimazky and Tel Aviv Museum of Art, 1993), pp. 178–183. Yoram Kaniuk wrote poetically, not so much about, as to Stematsky. See Yoram Kaniuk, "Avigdor On Air," cat. *Avigdor Stematsky: Works on Paper, 1929–1989*, trans. Geoffrey M. Green (Tefen: The Open Museum, 1992), pp. 16–17. Natan Zach described a typical Zach reality. See Natan Zach, "The Flight from Beauty—and toward it," *ibid.*, pp. 7–9. Tali Tamir wrote a succinct text, noting Stematsky's intellectual development, and quoting Gabriel Talpir's reference to his pursuit of sharpness, delicacy, and reduction. See Tali Tamir, "Avigdor Stematsky: On Paper," *ibid.*, pp. 10–15. Romy Golan wrote in 2008 about Stematsky's "areas of nervous pictorial intricacy" and his "indeterminacy." See Romy Golan, "Stematsky's Open Work," cat. *Avigdor Stematsky: Late Works*, trans. Talya Halkin (Tel Aviv Museum of Art, 2008), p. 54.



Michael Gross (left) and Avigdor Stematsky (right), Jerusalem, 1976

אביגדור סטמטסקי (מימין) ומיכאל גרוס (משמאל), ירושלים, 1976

Lavie's own practice was assortedly eclectic. He was an easel painter. Contrary to his work's slovenly appearance, he mastered sophisticated strategies. The primary approach was a graffiti collage *mélange* which was simultaneously disrespectful and abided by 20th-century avant-garde agendas. His paintings still look fresh and current, even today. He showed disdain for texture and facture, and challenged art's authority; he preferred shallow house paint and mixed media. His graffiti audacity has made Lavie one of the most convincing late 20th-century modernist painters in Israel. The splotches and defacing marks sprawled across his plywood boards often revisit the "geranium" and "head" motifs central to his work, but as far as style was concerned, he serially borrowed from Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, and Aviva Uri, by his own admission, and more drastically from Cy Twombly, without his admission. This may have been a strategy, not a flaw. What makes his paintings signature works is the distinctive pathos of fast-food habitus paintings for a Tel Aviv public and a hurriedly constructed city that sought roots as an afterthought. Lavie emptied the painted surface of painterly qualities (facture and visual balance), and replaced them with graffiti sentences, thereby lending his pictures a certain vitality of immediacy, bringing street noise into the hallowed art practice.

In 1989, Sarah Breitberg-Semel wrote her canonical text, "The Want of Matter," posing Lavie's work as the pivotal model of her poetic prose. "The grand old Zionist experience, replete with pathos and values, is ultimately diminished to a physical love for the city," she wrote. "For the 'Tel Aviv child' there is no 'religion,' no 'nation,' no 'land,' there is only the concrete city. There is

no ideology, but true vitality. This is where Lavie's anti-hierarchical, anti-ideological collage-like structures come in. This is also where his unique scribbling—which we have come to see as beautiful—fits in."<sup>66</sup>

Despite his insistence, Lavie was not influenced by Aroch's art. Aroch was slow and meticulous, mindful of the European accomplishments in art; Lavie's marks were impatient, intentionally pedestrian, and careless. The oil pastels' explicit tones, the medium's inherent disrespect for studio practice, its childlike roots—all these were congruent with Lavie's views and practice. He treated oil pastels as if they were colored pencils.

Lavie wore flip-flops and short pants, like a kibbutznik, he rode a bicycle, and carried a cheap plastic basket—these became his Sabra hallmarks. He embraced the Israeli "habitus" almost religiously. Lavie, however, was not a street kid. *Au contraire*. He was the director of an influential art academy, the curator of dozens of exhibitions, and an eponymous journalist. At the same time, he presided over musical soirées in his home, not unlike the Viennese tradition at the turn of the 19th century, but with records rather than live music. Lavie was the only artist in this country who created a weekly salon around himself. Students and fellow artists were enticed by his vitality, disarming directness, and self-confidence. He granted them a sense of membership in an urban kibbutz of sorts or in one of the early waves of immigration to the pre-state Israel, a sense of commardrie, "one of us," and an Ashkenazi entitlement. Armon Azoulay quotes Noemi Givon, owner of Givon Art Gallery, Tel Aviv, who started working with Lavie in the 1980s, as saying: "Raffi once told me

that he knew Adam [Baruch] held him in great esteem, but he did not visit him much. [...] Raffi expected a much more frequent pilgrimage,"<sup>67</sup> as one would go on a pilgrimage to Santiago de Compostela or the purifying waters of Lourdes. Lavie's essence embodied the well spring of Israeli provincialism.

Lavie nurtured pride in the spirit of the place without waiving cosmopolitan aspirations. He practiced a "Herrenvölk democracy" (a term coined by Belgian sociologist, Pierre L. van den Berghe, which Meron Benvenisti used to describe the political situation in Israel).<sup>68</sup> By the 1980s, Lavie's apparatus was at its strongest, but his ideas were exhausted. He was a radical pungent painter. But, as maintained by Donald Judd, when a radical style is adopted after its germinating (relevant) time, it loses its originality and pungency, which is then redressed by good taste. Lavie became the signifier of "good taste."<sup>69</sup>

I don't like Lavie's work. I have never read any genuine refutation or analysis of his art. I say this here with distaste, perhaps like pissing in the wind. I almost omitted saying this, preferred not to, or hoped to be prevented from saying it.

**Avigdor Stematsky** visited me from Tel Aviv and took siestas in my Abu Tor home. He would get angry if I pattered around the house. If the phone rang between 2–4 p.m., he would shout "what kind of a person calls at such an hour?" I took the phone off the hook for my guest. Otherwise, his muted conversation fused moderation, reflectiveness, and masculinity. It is difficult to speak of his art. All his works together were contingent on his allowing something to be seen. If only Avigdor could speak himself and announce the aporia of his artistic practice today. Interminable and irreconcilable like his moods

66 Sarah Breitberg-Semel, cat. *The Want of Matter: A Quality in Israeli Art*, trans. Susann Codish (Tel Aviv Museum of Art, 1986), p. 182.

67 Armon Azoulay, "The Gatekeepers of Israeli Art."

68 See Meron Benvenisti, *Conflicts and Contradictions* (New York: Villard, 1987).

69 See Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975* (Nova Scotia and New York: The Press of Nova Scotia College of Art and Design & New York University Press, 2005).



Joshua Neustein (left) and Avigdor Stematsky (right), Jerusalem, 1976  
אביגדור סטמאצקי (מימין) ויהושע נוישטיין (משמאל), ירושלים, 1976



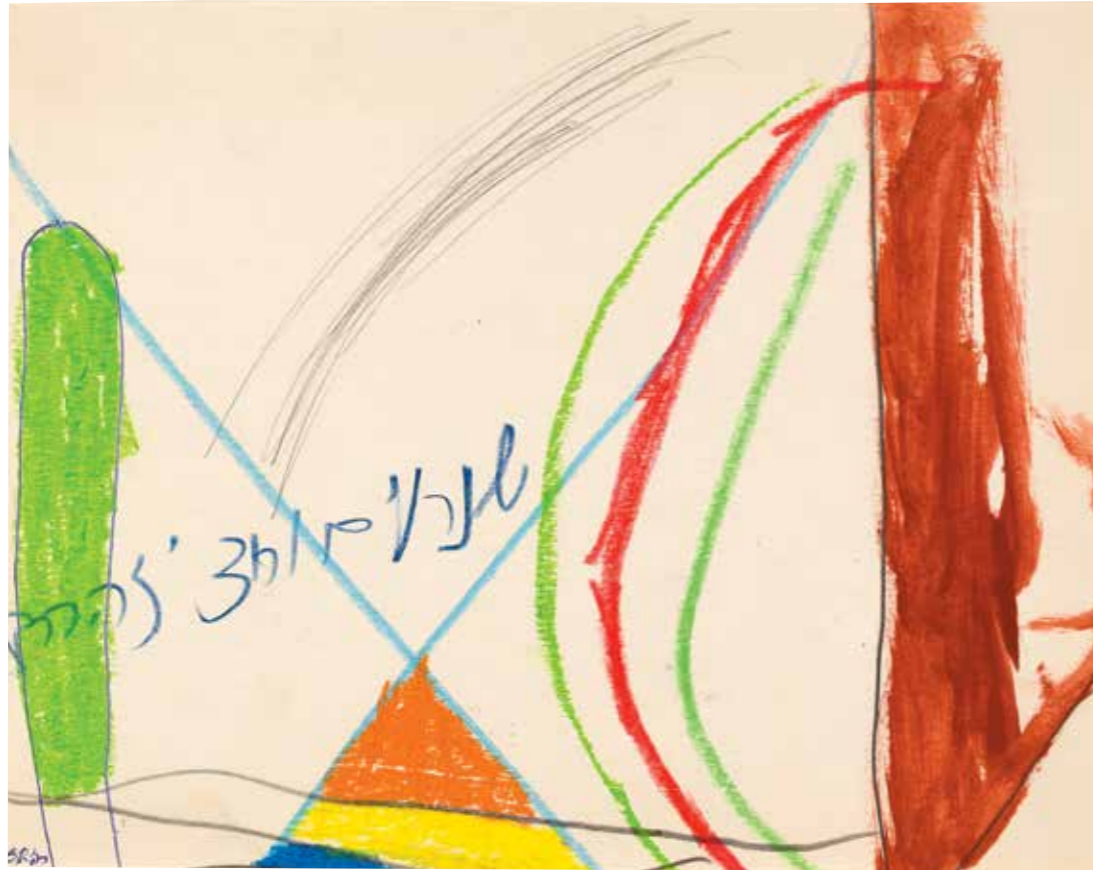
Raffi Lavie, **Untitled**, 1967  
 Oil pastel and pencil on paper, 16x24  
 Courtesy of Montefiore Auction House, Tel Aviv  
 רפי לביא, **ללא כותרת**, 1967  
 פסטל־שמן ועיפרון על נייר, 16x24  
 באדיבות מונטיפיורי מכירות פומביות, תל אביב

or critical "chair" when Zaritsky's regime was nearing its end. No such "chair" exists in art centers worldwide.

One must be wary not to diminish Lavie. He fought to preserve art's currency, to maintain a progressive visual ethic and scaffolding for modernism. In an article about Lavie, as one of the "gatekeepers of Israeli art," Ellie Armon Azoulay quoted collector Benno Kalev, who was Lavie's close friend and holds a large part of his estate, who describes him as an "ego maniac."<sup>65</sup> In the international context of anti-art (art, according to Adorno, requires the dimension of anti-art to be current), the attack on beauty-for-beauty's-sake was part of the *zeitgeist*, and Lavie played a pivotal role in assimilating this view into Israeli art. His artistic message was a kind of geography. The image of Little Tel Aviv is certainly preserved by his works. Paradoxically, his attack on European studio practice, beauty, and the scopoc regime was timely and in tandem with what *Artforum* promoted, only that Lavie connected it to a local patriotism to make it seem more urgent and tribally satisfying. His graffiti not only "disrespected" hallowed visual art; it was also a regional declaration of independence. Misreading art's discourses became a promoted formal value and the corollary of local art, whereby Israelis would find their own voice. Reverting to folklore would be futile because it would eliminate their place in modernism. He did not apply this approach to the field of music, where he deeply respected the Western classics. Lavie was a great teacher, and some of the most distinguished artists in Israel flourished under his tutelage. That these artists did not become small versions of Lavie's style, but developed major voices of their own, also stands to his credit.

65

Ellie Armon Azoulay, "The Gatekeepers of Israeli Art," *Haaretz: Gallery*, 15 April 2013, <http://www.haaretz.co.il/gallery/art/.premium-1.1994677> [Hebrew].



Raffi Lavie (1937–2007), **Untitled**, 1968  
 Oil pastel and pencil on paper, 19x24  
 Courtesy of Montefiore Auction House, Tel Aviv  
 רפי לביא, **ללא כותרת**, 1968  
 פסטל־שמן ועיפרון על נייר, 19x24  
 באדיבות מונטיפיורי מכירות פומביות, תל אביב

limber clatter, which are as much ominous as clowning, joking, and masquerading in a childlike manner, like a cat playing with a ball of yarn. Hers was a mad jovial output which bordered on the suicidal, while at the same time it could also be theatrical, at times even mannered. Uri contributed enormously to the art discourse.

Her denial of lyrical painting was more trenchant than Aroch's. His denial of a certain type of painting was replaced with another style of painting, no less pictorial, whereas Uri's forms are economic and harsh. The denial of painting, the categorical annihilation of images central to Uri's practice, is not ideological as much as it is intuitive. Had she been working in an art-literate environment, she might have gone much farther. As it was, the majority of scholars in the area repeatedly took her back to folkloric-mythical-existential statements, rather than an artistic advance that would contribute to a redefinition of painting and drawing. She was not independent enough or self-confident enough to move forward on her own. The visual negations were made not in the colors that these forms are expected to be; they kept the images in drawing definition, graffiti moments. Her pictorial splatters, wobbles, and images clung to the edges of the pictorial rectangle or dissected the pictorial plane. Close viewing corroborated that Uri was methodical. When she adopted the oil pastels, she did not need to change her gesture or forms. She did not need to transform drawing into drawing.

**Raffi Lavie's** practice was critically embraced and popularly celebrated early on, and the adulation endured many decades. Critics and artists competed with each other to be his spokespeople.<sup>64</sup> He became the dominant voice

64

According to Doron Rabina, "Israeli art is a small, enclosed field, existing in an aggressive occupying chauvinist country, and this field sprouted a secular and enlightened tribe leader." Rabina quoted in Dana Gillerman, "The Mother of Israeli Art," *Haaretz: Gallery*, 8 May 2007, <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/leisure/all-things-to-all-men-1.220107> [Hebrew].





Aviva Uri, **Landscape**, 1981  
 Oil pastel, pencil, and charcoal on paper, 56x76  
 Collection of Tel Aviv Museum of Art  
 אביבה אורי, **נוף**, 1981  
 פסטל-שמן, עיפרון ופחם על נייר, 56x76  
 אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

corner. Beside linking Uri to Artaud, a more prosaic link may be made to Leopold Krakauer, even to Anna Ticho, or to Hans Hartung.

Uri's pastels go further. They are final objects in their own right, not preparation; less decorative and more existential, even tragic<sup>63</sup> in the markings that look like clutter and debris swept away. Freed from the voluptuous aspect of Hartung's aesthetic, Uri shows less violence than Artaud's riven anxiety. Her palette turned undifferentiated space into intensity. Although Uri's work occasioned a significant body of literature, that literature did not reference the work to her time. Instead, it entered into the collective image bank. The art public in Israel regards Uri as the guide to the perplexed, the guardian of truth.

One must consider that the sheer fact of Uri's ardent acceptance, the votive admiration by the Zionist culture, beckons to a more optimistic interpretation of her signs and symbols. She must have shared in the country's pioneering, nation-building ideology (*Binyan Ha'aretz*), although her personal manner and disposition denoted surrender, renunciation, and a depressive Tel Aviv style. The tragic, sometimes tragicomic, aspects of her work led viewers and writers to interpret them as pathos, as existential crisis. But when one considers the calligraphy, loops, coils, and spirals that dissolved into blank expanses, or seemingly erased markings, they may seem too perverse. One may regard the markings as odd and festive, perhaps even playful, reveling in a newly found freedom of abstraction, shifts, and weightless tangles that may appear austere, but may be playing hide-and-seek; startling interruptions and unexpected continuities. Even at her most somber, there are sudden filigrees of loose lines,

63

See Doreet LeVitte, *Aviva Uri* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad and Keter Press, 1986) [Hebrew].



Left to right: David Hendler, Aviva Uri, Joshua Neustein, Tel Aviv, 1970s  
 מימין לשמאל: יהושע נוישטיין, אביבה אורי, דוד הנדלר, תל אביב, שנות ה-70 למאה ה-20



Aviva Uri (1922–1989), **Untitled**, early 1960s  
 Oil pastel and mixed media on paper, 50x55.5  
 Benno Kalev Collection, Tel Aviv  
 אביבה אורי, **ללא כותרת**, ראשית שנות ה-60 למאה ה-20  
 פסטל-שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 50x55.5  
 אוסף בנו כלב, תל אביב

with those of Antonin Artaud, who defined the theater of cruelty as “the affirmation of a terrible, and, moreover, implacable necessity.”<sup>59</sup> According to Derrida, the ‘theater of cruelty’ is not the symbol of an absent void. It affirms itself in its full and necessary rigor. But also in its most hidden sense, the sense most often buried, most often diverted from itself: ‘implacable’ as it is, this affirmation has ‘not yet begun to exist’. It is still to be born.”<sup>60</sup> The analogy to Artaud, I assume, is based on some physical similarities in their graphic work, but as Bar Or and Chevalier note, Uri never saw Artaud’s drawings. Artaud wrote and made erratic squiggles and burn marks on his pictorial plane. His works are a rampant part of his cruelty, whereas Uri’s are representations, even expressions; they may be a theater of cruelty, but they are not a life of cruelty. Artaud was inclined to distraction, self-mutilation. The MoMA showed drawings by Artaud, and Derrida’s views were publicized for the occasion.<sup>61</sup> Artaud’s empty spaces are a miasma of his mind, and he stops because he stops the gesture, without concern for organizing the pictorial space. Uri’s work has large empty spaces. Pregnant with meaning, the empty spaces compress the corridors of the expressionist passages of her work. It may seem like cruelty at work, but it is not. It is a kind of metaphysics of violence. Uri’s personal eccentric and tragic history bears witness that the “thieving God” does not force her “to die in dying.”<sup>62</sup> The catalogue of Uri’s aforesaid exhibition at Ein Harod includes an impressive analysis of her work by Galia Bar Or. For the most part, Uri used pastels as colored pencil graphics, in an emblematic way, to compress the pictorial plane into a ribbon or a cosseted, congested

59 Galia Bar Or, “Second Conversation with Jean-François Chevalier,” cat. *Aviva Uri* (Ein Harod: Mishkan Museum of Art, 2002), p. 87 [Hebrew].

60 Jacques Derrida, “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation,” *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 232.

61 Colin Russell discusses the link between Artaud and Derrida: Artaud’s texts make a substantial contribution to the toolbox with which Derrida problematizes and dismantles cherished tenets of Western thought. In [...] ‘The Theater of Cruelty and the Closure of Representation,’ Derrida explores how the theoretical plan for the theater flies bravely, though hopelessly in the face of the structures of Western thought. In his biography of Artaud, Stephen Barber attributes to Derrida’s article the claim that “[r]epresentation is a repetitious and malicious process (explicitly social for Artaud) which diverts the immediacy and tangibility of the creative work, so representation is always attacked and opposed.” Colin Russell, “A New Scène Seen Anew: Representation and Cruelty in Derrida’s Artaud,” [http://130.179.92.25/Arnason\\_DE/Colin.html](http://130.179.92.25/Arnason_DE/Colin.html).

62 See Derrida, *Writing and Difference*, p. 293; see also Antonin Artaud, “The Theater of Cruelty,” *Antonin Artaud Anthology*, ed. Jack Hirschman (San Francisco: City Light Books, 1965), p. 162.

the issues; they seemed nobler, more heroic, and elemental. It seemed to them that these matters were lacking in creative energy and moral seriousness, a distraction from the central enterprise.

Even now, fifty years later, it is difficult to discern whether exploring such agendas was naïve, pretentious, or misguided. I can only affirm that it was an honest curiosity at the time. Did I think I came from a big visual culture, arriving and settling in a little visual culture?<sup>58</sup> That my thinking was more academically layered? I often wondered in frustration whether the failure to communicate was a rebuffing of the ideas, or rejection of the “newcomer” who had no entitlement to play a significant role in the indigenous image bank.

The oil pastel practice followed on the heels of brush painting. To be more precise, oil pastel started to describe the process by which it might be perceived. And yet, the painting’s description of the exchange in which it participates seems to take the definition it embodies ever farther away from the embodiment it describes. Insofar as an oil pastel painting pretends to subsist separately from its reception, only “in itself,” in my critical reflection it loses its self-containment; precisely insofar as oil pastel claims to take into account its own reception, it outruns efforts to comprehend it. Oil pastel did not simply aim to present something to vision, but also to engage in its formation, to mold it, in which case the image leads beyond itself, rather than back to itself.

The foreground forms displayed some relation to the linear patterning of the ground, as though the former were perhaps an extract of the latter. The intertwining linear movements of the ground, a sort of systematic doodling

or surrealist gesture, turned into vehicle, corresponding with the linguistic plane, the incoherent voice that underlies rational thought and discourse. The nearly self-contained figure corresponds with the rational tropes; culture squeezes out of this unconscious word stream. But it desires to open speech to linguistic chaos, to articulate the labyrinthine path analytically between the oil stick gestural reservoir and the achieved knot. Oil pastel imagery, as used in the Panda school method (if one can call it a “school” and locate a method), is never finished; it keeps getting clearer, more acute, wittier. This thing that one keeps mastering (that is to say, un-mastering) is the oldest trick in the book, the dumbest art-appreciation cliché going; the old figure-and-ground dialectic; a Duchampian lesson that mobilizes eroticism, bachelor repetition, self-undoing by seductive masturbatory handwork, a spectacle of gratification, elevated, polluted, then subsided.

Jasper Johns once said: “Take an image, do something to it. Do something else to it.” His prescription was an extension of Duchamp’s altered or enhanced readymade. It was my youthful intent to take that *obiter dictum* further. In Johns’s practice, that pronouncement gave him license to go back to an Impressionist brushstroke, and continental facture, while simultaneously examining pop images. For my practice, the brushstroke was no longer nascent, but rather the first section of Johns’s dictum, a “nominal surface.” I recall an incident that demonstrated this point. I was printing at the time, like Streichman, at the Burston Graphic Center in Jerusalem. I remember saying to him: “Here, Yehezkel, I will make you a Streichman.” Using oil pastels and turpentine, I made cavalier

pools of green gray; then, to accentuate the space, I crisscrossed diagonal grids, then washes of white, and peppered areas with orange and brown dots. I asked him to sign the sheet, and he was about to take it with him, when I stopped him and negotiated a trade: one of his Streichmans for my “Streichman.” I remember his girlish giggle and an embarrassed remark: “Alright, come to my studio and pick one.”

Aviva Uri and her partner, artist David Hendler, often came unannounced to my house. They traveled from Tel Aviv to Jerusalem by share taxi or bus. In those days, it was an hour and a half ride. They never called in advance, and took the chance that I would be at home. They entered like fugitives from the police, looking over their shoulders, shut the door behind them as if a stressful episode had just occurred. They whispered their latest news. They spoke simultaneously, but courteously. Aviva, with an elaborate pantomime and self-deprecation, showered compliments on her listener. Hendler, more assertive because of his dramatic limp, told stories of the Mandate. He had been a handyman for the British, told stories of their meticulousness and mannered tea parties. He caricatured their arrogance, and the trouble he had with their dogs. He never left the British Mandate, even long after the British Mandate left Palestine.

Uri was a shy master. She began experimenting with oil pastels in 1966, usually mixed with other media, such as litho sticks and charcoal. Oil pastels suited her. She left a large oeuvre and remains highly respected in the Israeli art scene. In a conversation between Jean-François Chevalier and Galia Bar Or, cited in the catalogue of Uri’s retrospective at Mishkan Museum of Art, Ein Harod, they linked Uri’s sensibilities

58

According to Bazon Brock, Jewishness is the permanent opposition to any literal execution of a myth or a system of thought. To deconstruct cultural history and style is to restore its strength which exists in the discrepancy between thought and execution. He questions to what extent an artist is or is not identified with culture, the seam by which it comes apart as much as by which it is held together. Bazon Brock, “The End of the Avant-Garde? And So the End of Tradition. Notes on the Present *Kulturkampf* Painting in West Germany,” *Artforum* 19, no. 10 (June 1981), pp. 62–67.

on itself, much like the deeply internalized, felt, "malerish" quality, that became enamored of its own sensibility. This is the exact place where French painting traded power for delicacy.

My first gallery contact was Gershon Bineth, a wonderful, big, burly man, honest and generous. I came into his Jerusalem gallery un-introduced, showed him a portfolio of oil pastels from my travels. It was the brazenness of a 25-year old newcomer. He was sitting with Fima, a seasoned artist from the New Horizons generation. Bineth leaned to him and asked in Yiddish "Well? What do you say?" Fima, cross-eyed and charming, looked with one eye to his dealer, the other to me, and said in Yiddish: "Take him." On the spot Bineth drew the terms of engagement. He would give me a monthly stipend in return for four small works per month. He also supplied me with finer quality paper. It covered my rent, food, utilities, and gasoline. I was ecstatic. In all our dealings, he was always forthright, supportive, and high-minded.

Aroch introduced me to Bertha Urdang, an intrepid, charismatic gallery owner, who championed his work early on. I left Bineth, in bad conscience, on her insistence, and launched into what became a 30 year association; a highly neurotic, professional yet parasitic relationship. The problems of loyalty and integrity, co-dependence, and screaming matches translated into problems of grace (ethics). We were never friends. She had a maternal demonic hold over me. I had my first solo show at her gallery on Shlomzion Hamalka Street, Jerusalem. Aroch hung the canvases. I had good press. It was a terrible exhibition. It made me miserable. Basically, it consisted of oil paintings on canvas, a parody on lyrical abstraction. But parody, I

soon found out, is never an answer. I came from an American environment, where Sensibility painting was in retreat, and arrived at a place where painting seemed to its practitioners the avant-garde. In Israel I thought I had to engage and re-argue sensibility painting and abstraction.<sup>56</sup>

In the late 1960s, perhaps the early 1970s, I experienced a caesura in my studio work. I abandoned the initial machine renderings for "strip works." I was a physical rather than theoretical escape from Leon Battista Alberti's window, from the introverted rectangle to a multi-paneled or multifaceted format. I covered a sheet of paper with an image, as if pigmenting it, then cut it into several methodical strips, and subsequently turned them recto-verso, shuffled and overlapped them, reversing their order. Connecting prefabricated habitats, like a builder tackling a modular design of interchangeable wall panels, or a tailor working with fabric, I created a pictorial string or *mise en scène* from the interrupted segments. The multiple panels were meant to convey a sense of velocity and direction; to indicate liberation from one nail art. The format seemed kinetic or shifting; the fractured images in those frames became kinetic or shifting. I vaguely hoped that direction would make the material more temporal, dismantled, and language-based. I was drawn to an anxious path in painting; it seemed to me at that time that form eluded intention, where the real and the ethereal divided, separated, individuated. I was taken with the oil crayon's ability to mediate all that and rebuff illusionism, rebuff conventional easel practice, and proceed to make marks more concretely, and portray a world beyond naming. As in abstraction and Action Painting, I tried to

maintain a performance mindset, as a way of representing that which cannot be seen. For, in any event, understanding is an essentially useless measure in art.

For my own purposes I painted pastiche. Pastiche is a work of visual art, literature, theater, or music that imitates the style or character of one or more other artists. Pastiche celebrates, rather than mocks, the work it imitates. The suffering of my sensibility forced me to seek meaning in anticipation. I painted various pictorial surfaces in borrowed styles, but I was not influenced by them. These were not hard core paintings; rather, they were disposable, nominal options for me, predicated images. When the pictorial surface becomes the predicate, the image no longer functions as the subject. It was not a matter of image, but of haptic distance.<sup>57</sup> Perhaps my preoccupation with the bifurcations—slotting, fitting, divisions—was made to avoid closure of the picture.

I made a methodical attempt at nominal specific picture-making. Where gesture turned in on itself, the lyrical quality, like the deeply internalized surface, enamored of its own sensibility, was handled by me as bit coins, as surrogates. Caught between the commanding tropes of seductive pigment on one side, and the captivating narrative aspects of the picture, on the other, there was a third component of image-making that goes beyond the panels into the expanded field. I tried to neutralize the pictorial gesture to dismantle the easel, to transform the word "painting" into an adjective; to subvert the purpose of reforming the terminology. To use strategies to discover the laws governing painting. When I spoke of these matters, my new countrymen said that I was intellectualizing

56

Thierry de Duve described "the psychological transition as a mode of aesthetic questioning—This splitting of the artistic ego born under the sign of painting." Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trans. Dana Polan, *Theory and History of Literature*, vol. 51 (Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991), p. 98.

57

According to Pincus-Witten, "Neustein, [...] for all the rational systems in his torn drawings, has never relinquished, has stubbornly maintained, the 'psychological' status of painter, one whose *sine qua non* is the manipulation of paint, hence of a matter and substance which now serves as a proxy to color. It is not so much that he is a painter *manqué*; rather, it is a question of a drawing per se manifested as paint *manqué*. These are positive not negative qualities in his work. Needless to say, in conceptual abstraction today, such theory is honored in the breach; a few years back, it was honored for itself." Pincus-Witten, "The Sons of Light," p. 73.



Joshua Neustein, **Hinged to Empty Space**, mid-1960s  
 Oil pastel on paper, 57x37  
 Courtesy of the artist  
 יהושע נוישטיין, **תלויים בחלל ריק**, אמצע שנות ה-60 למאה ה-20  
 פסטל-שמן על נייר, 57x37  
 באדיבות האמן



Joshua Neustein, **Four Hinges to Empty Space**, mid-1960s  
 Oil pastel on paper, 56.5x36.5  
 Courtesy of the artist  
 יהושע נוישטיין, **ארבע מתלים לחלל ריק**, אמצע שנות ה-60 למאה ה-20  
 פסטל-שמן על נייר, 56.5x36.5  
 באדיבות האמן

against his teachings. Kohn, an anti-Zionist historian of nationalism, taught at City College of New York and at Harvard University in the 1950s and 1960s. He worked for Keren Hayesod (Foundation Fund) in 1920s Jerusalem, was a member of Brit Shalom, a colleague of Martin Buber, Gershom Scholem, Hannah Arendt. He lost faith in the Zionist idea and left Palestine in 1934, asserting that Israel was a self-aggrandizing nation, without the grand idea it had the first time Jews achieved nationhood. Already in 1948, he argued that Israel was going to be an army with a country, not a country with an army. By 1964, the year in which I wanted to go to Israel, he believed his prophesy was underway. "Make your artistic contribution in America," he urged me. I loved and respected him. He shaped my thought and my art. I was ashamed to disappoint him, but his arguments were to no avail. America, in those days, was a beleaguered country, mired in Vietnam, polarized politically, and in economic upheaval. Upon leaving America, I purchased a box of was crayons to use on my journey. I filled notebooks and random papers with oil pastel drawings. The initial attraction was the portability of oil pastels, and the fact that they did not stain my bags.

I landed like a parachutist from America (to borrow Amnon Barzel's description<sup>55</sup>). I was filled with the enthusiasm of a pioneer, but was soon relegated to the status of a newcomer or a guest. My youthful ambition was to recover, if only in the most minuscule measure, a kinship between the exile heritage of a Jew and the robust Israeli tribe. I knew I would never be as privileged and entitled as the children of the community (*yaldei ha'meshkek*)—still, I was ready to be a dupe. In those days, despite plenty of

caveats, Israel was pliant, evolving, enlightened; a paradigm of social equality. But it wasn't really so. This was a historical illusion.

The Israeli sojourn left a profound impact, but did not erase my New York training. It was fortuitous that there were masters of oil pastel in Israel, since this was my medium in those days. The dominant style of my art school years was Abstract Expressionism, but it was already being challenged by Pop art Minimalism. My own youthful attempts were informed and guided by several artists and eccentric moments: a symbolist painting by Pavel Tchelitchew (who was not a part of the Abstract Expressionist movement) titled *Hide-and-Seek*, which was on permanent view at the MoMA, infiltrated my thinking as an artist, as did Walter Tandy Murch, an artist and illustrator, who painted Rembrandtesque renditions of machine tools bathed in light. On my way to Israel I stayed a month in Vienna, where I met Ernst Fuchs of the Fantastic Realism movement, then in local ascendance. These encounters reinforced my own approach. My practice at the time was a *mélange* of the Surrealists and Willem de Kooning, Jim Dine, Duchamp, Picabia. I made small wax crayon paintings that forced recombination of mechanical figurative renderings of nails, screws, clamps, rulers, and vices, interacting with abstract scribbles of non-objective gestures. As if to say, how would a pictorial form survive in a real world, non-figurative scribbles could be carpentered, assembled, fabricated, or tailored like literal physical material. I wanted to keep the options generous, open, and internalized. I was very young, a slow developer. I pursued something I smelled, not something I saw, like a dog chasing

a car. Today, in retrospect, perhaps those were the seeds of my future, marked as a speech act. I don't think the two visual regimes could be integrated, but pairing the figurative with the abstract forced a parenthetical and quotational view of the images. But why precisely this difference? Perhaps a frivolous, flippant, or nominal presentation; perhaps a search for a grammatical shift whereby we not only look; we are also looked at.

If place infuses things with meaning, then my journey from one place to another was also a time travel of sorts. The studio procedure recapitulated a struggle grander than a geographical shift and lesser than an artistic discourse. It referred to nomadism, tensions between Zionist and Diasporist space, the impractical dreamer (*luftmensch*) versus the grounded man, dispersal versus containment, and their inflection in art's modernity.

I remember the providential burden of being mired by two languages. An image described in Hebrew had a totally different meaning from one described in English; it was not a matter of translation, because neither line or blot, nor word were transparent or free of semantic nuances. A geographical ambivalence translated into the terminology of removal, replacement, folding vs marking. Working as a painter at a time when paint's role as segue between symbolic and physical space had ruptured, meant working in a grammatical tense of "as if." I employed a casual, ambivalent, or nominal attitude, and took a performative approach to painting. The offhand manner called the emphasis on the painting's quality into question. I thought quality was usually a form of over-refinement, a mannerism. The virtuoso gesture turned the lyric quality in

55

The documentary film *Terrain*, made by Elisabeth Fink Benjamin and Mark Benjamin in 1991 (production c/o Steven Weinstock), described my entry into the Israeli art scene. Amnon Barzel is an art critic and curator, the founder of Museo Pecci in Prato, Italy, who was the director of the Jewish Museum in Berlin at the time when Daniel Libeskind's new building was under construction.



Zvi Mairovich (left) and Joshua Neustein (right), Haifa, 1965  
יהושע נוישטיין (מימין) וצבי מאירוביץ (משמאל), חיפה, 1965

"inside" and "outside," iterations of meaning and form. What is the meaning of beauty?

Looking at Mairovich's oil pastels, they seem to invite exuberance, vibrancy, and love. Not in a simple way, because his exuberance held the dark side of life as well. These pastels lead me to a non-redemptive, but vaguely exciting experience; the joy of regained sensation, expanding desire, splendor, sensuous celebration. His surging oil pastel technique impacted on most of the Israeli Panda artists, including myself.

Although his oil pastels were still largely botanical or, at least, voluptuous in terms of imagery, he succeeded in casting off the horizon line. The painterly action was truly self-conscious, autonomous, in the immediate stroke. The crayon shapes took liberties, intruded on one another. The bravado action could twist and shout, the arching stroke was taut like a spring waiting to be released. Working on the immediate plane, the colors were self-referential, rhythmic. Mairovich worked a cluster from the center outwards, then crisscrossed the color field with ribbons of organic line. His oil pastels accommodated formats that were highly evolved, well-disciplined spatial structures. The paintings were modulated from highly organized clusters to "open" surfaces that were delivered from the space and captured that space, with only a few web-like strokes of color. Lines and tendrils made correspondences and inflections that connected islands of color fields. Yona Fischer wrote of Mairovich's oil pastels in 1976 that they "appeared like a technical revolution, but, in effect, they posited a wide range of possibilities: from the liberation of form—which heretofore manifested itself in one material—from the

need to materialize as an interpretation of an external form or as an abstract form, to building an autonomous world, which rejects those forms, it is a short distance. The painting now comes together as a complex image strewn with personal associations which the artist controls, so he may direct them from itself to reality, and from reality back to itself."<sup>53</sup>

Post-thrombosis Mairovich was clinically depressed. The depression was physiologically caused by the damage to and paralysis of half his body. He painted with half his body virtually inert, and made the most beautiful, heartrending works he ever produced. The nervous graphicism was not related to surrealist automatic painting or to calligraphy. Rather, it was ordinary. The pictorial strategy was calligraphy made with white, rather than black, lines. These lines, however, do not delineate or border any mass; they extend autonomously into open spaces. This edgeless mass comes clearly to the fore. Occasionally (in his larger formats) he used photographic paper with faint images as an initial surface for pastels. He received these large papers from a photographer, failed prints which the latter intended to throw away. Mairovich used them not for tachist purposes or to salvage forms concealed in the photograph, but for undifferentiated depth of space and the granulated surface they offered. Analogue photo texture lends the support surface a worldliness. The materiality of Panda strokes and disembodied pigments exemplifies the turning point between abstraction, that set out to replace recognizable space, and that which contested it. German art historian Wilhelm Worringer defined abstraction not as a variance

between one kind of representation and another, but as a split between the artist and the world. His remark is made palpable when one considers Mairovich's step forward. He did not have the support structure, namely—the encouragement of curators and fellow artists, to take the pioneering journey. He was literally alone in his studio. His flourishing gestures attained an independent life without the refinement of geometric structures. There is a baroque/collage element to oil pastel. The mixed media aspect in most Panda pictures has elements of pencil, even oil paint or gouache and photograph as "undercoat." Though fearful by nature and disinclined to innovate, Mairovich brought new techniques and introduced new possibilities for oil pastels. His practice was its own subject. There were no anecdotes attached to the matrix of vision. It sought its justification in no memory of a shoe shop or peeling wall from his childhood, nor sustenance of a picaresque world. Rather, it claimed its justification in the rhythmic luminosity of itself. Painting as a totalizing reality. Mairovich worked with oil pastels only eight years, before he passed away, but these eight years represent a major, even fundamental, contribution to Panda practice on the whole.

After fifty years of warning others never to do so, I am now going to write about **my own** practice. Whatever an artist writes of his own work is stupid, rash, promotional, and ultimately used against him. I'm bound to regret the next paragraphs. I feel that I am climbing a high ladder, about to dive into an empty swimming pool.<sup>54</sup>

When I told my professor, Hans Kohn, of my decision to move to Israel, he was dismayed, and admonished me severely. My plans went

53

Yona Fischer, cat. *Zvi Mairovich* (Jerusalem: The Israel Museum, 1976), n.p. [Hebrew].

54

Writing the section about my own work has been exceedingly difficult. Extensive conversations with Wendy Shafir helped me gain coherent perspective, over and over again.



Joshua Neustein, **Ammunition Box**, 1970, oil pastel on paper, mirror, ammunition box, 95x45x21.5

Courtesy of Wendy Shafir, Tel Aviv

יהושע נוישטיין, **ארגז תחמושת**, 1970, פסטל-שמן על נייר, מראה, ארגז תחמושת, 95x45x21.5 באדיבות וונדי שפיר, תל אביב

suspected that my arrival in their life was an imposition on her design. After Mairovich died, she moved to Tel Aviv, to Dubnov Street, and we bonded. She was dramatic, hypnotic; a person of consequence. She was not premeditated, but she was deliberate. When she spoke, she stood closer, insistently closer, than was comfortable to the listener. Her piercing green eyes reflected her superb intelligence. She intentionally gripped not the hand, but the wrist, and held one captive, with a force that translated into authority. Her pace was measured, her words were measured, and they came out in a flawless rhythm. God decreed that people die with guilt and plead to heaven that He abandoned them. Yehudit made me feel such a guilt that it cried to heaven. I never was able to leave her presence with a straight back. I felt poor as a stairwell when she watched me go. When she approached, a shadow loomed behind her, that visibly rose, climbed, and reached the ceiling. She wore widow's clothes before and after she was a widow, either black or very dark greens and burgundies. If the angel of death had come to greet her, she would take him by the wrist—not the hand—and then make him sit down for a cup of tea and another cup, draw him out and persuade him to talk. She was the best listener I have ever met. After five-six cups, she would say, in a plaintive, slightly crying voice: "Angel... do me a favor... make me a cup and one for yourself...". No one could hurry her or stampede her responses. In the same manner, she described painting in oil pastels as a symptom and a sublime practice bordering on tragedy. She wrote with the traction of a steam roller; although Mairovich made them with lust and sensuousness and a fury, like runaway horses.

Mairovich's oeuvre underwent a very intuitive development. There were no spurts or stops. He moved from figuration to abstraction in an incremental way. "What is an abstract image?" he asked rhetorically, rebuffing any answer. The image could not be independent of oneself, and that place in one's self—in his case, the Hassidic sequence of experiences that brought it into being, the repression of a Carpathian childhood and a Berlin youth—that took precedent over art theory. Hendel dates his initial use of oil pastels to 1966 Zichron Ya'akov. He rapidly challenged the scale of the medium. He made oil pastels that reached 1x1 m and released the medium from intimism. These were muscular works of oil pastel. I know of no artist who enlarged the scope of oil pastels, who escaped the medium's intimism, as he did. Beyond a certain size, chance itself cannot prevail, and the conscious, even premeditated, energy of the artist must realize the image. At that larger size, the materialized image, the manipulated pigment, gains definition and advantage.

Writing about Mairovich's commitment to the visual regime, I would need the profound thought and extraordinary writing facility of American art theorist Dave Hickey, an exhilarating polemicist who defends the aesthetics of beauty, virtually on his own,<sup>51</sup> and attests to "intellectual temper tantrums," only to be vilified by the art world, in return. It takes courage in our era to embrace beauty. The avant-garde declared war against beauty and the scopic, politicizing and stigmatizing beauty. But only a few in Israel had the mental and theoretical stature to embrace pluralism as an option.

In this contrarian climate, Mairovich's painting strove to illuminate the visual. He espoused

the truth in beauty in primal wholeness. It is specifically through this fundamental wholeness that Mairovich painted bifurcated compositions. In 1971, he suffered a stroke, and his right side became paralyzed. The interrupted image, the double vision within the format, was (in my opinion) the effect of a paralysis caused by the thrombosis. The cleaved nervous system cleaved his perception. The paintings from that period—*Summer through the Balcony Railing*, 1973; *Painting in Black and Pink*, 1973; *Landscape Lit in the Middle*, 1974—have two, virtually unrelated sides; as if a violent intrusion terminated the painting session half way through (*Summer through the Balcony Railing*), and then the artist returned and painted a second session, on the same sheet, with a completely different sensibility, a different palette, and a different mood.<sup>52</sup> Mairovich's images insinuate what Derrida called an "indelible materiality," the beauty that captures a moment, but in reality is bound to decay, and thus the representation we create and ascribe to our identity becomes a miniature tomb-partition and a double session. In Yiddish it would translate to: *Shoin, Neinter vi Vaiter* (closer than meets the eye).

The romanticism is still largely obscured by the lack of understanding of beauty's linguistic theory. In a romantic tradition, beauty hinges on the concurrence/conflict between the vital and the fatal, the sublime and the morbid, through Sturm und Drang, turbulence and impulse. Beauty lies not in the representational, but in the rhetorical; it does not flatter, it embarrasses; a belated echo. At this juncture, it is not beauty, but the avant-garde, that has become decadent. Beauty enters consciousness in a chronological reversal. The question arises from polarity metaphysics of

51

Martin Jay argues a more scholarly analysis, blaming tendentious French deconstruction for the prejudice. See Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1994). Thierry de Duve proposes that Kant's question "What is beautiful?" be replaced by Duchamp's question "What is art?". See Thierry De Duve, *Kant after Duchamp* (London: MIT Press, 1996).

52

This idea took form during conversations with Wendy Shafr.



Yiddish Sabbath songs around the table, for Krosno, his hometown in Galicia, for French bistros, Spanish museums, gefilte fish, and there was also curiosity about New York.

Mairovich distanced himself from the Tel Aviv social art scene. "He was a shy painter from Haifa," as Gideon Ofrat put it. His poor health made travel burdensome. Hendel, his wife, was a constant companion and instrumental to his seclusion. Mairovich and Hendel were partners, artists with a fortified daily work ethic. I entered into this stronghold as interloper. If the game between Mairovich, Aroch, and me was Cat's Cradle, then the game between Mairovich, Hendel, and me was Ciuciubabka (Blind Man's Bluff). In those days, Mairovich spent many hours reading his wife's novel in progress, *The Yard of Momo the Great*, which was rife with poignant autobiographical aspects. When he was not reading or discussing her chapter, Yehudit left the room and went to bed. Then we stayed up until the light of dawn, speaking of the challenges and dilemmas of abstraction, the farce of our ambitions, how technology changes our relationship with nature. Was not the eye of Velázquez's horse abstract? How does one transcend the conventional and the known, and advance to the unknown. "Only if one turns to Hassidism," was Zvi's demure suggestion. In between audacious innovations, there is the abstract vision of the *rebbe*, awe and mystery of the pictorial practice. We were not thinking about art anymore; we were out of our minds. It seems to me now, that in those passionate nights in Haifa, he supplemented the poetic Ethics of the Fathers, who listed the five things that have no fixed measure—the Peah, the Bikkurim, the appearance-sacrifice, acts of kindness, and the

study of the Torah<sup>48</sup>—adding self-sacrifice to the list. As Mairovich used to say: "Even the walls would sweat." Just as suddenly, he would shift his own demeanor into some hilarious posture: "I received a life sentence in Haifa," he said half jokingly. "And you? Why did you come here? I hope you never discover the reason." As if to say, the sheer chance that we found ourselves here was a grand, fatal yet sublime misunderstanding, a cabaret madness.

In 1984, ten years after he died, Yehudit Hendel wrote a very personal memoir, *The Other Power*, about Mairovich's work.<sup>49</sup> Her intimate descriptions of his daily life, the epic manner, which was the lingua franca of the Israeli art community, was how she represented the practice of her husband's work. Who could compete with her mastery of language. Little *schpiel* was left to others for auteurship. For me to write about my uncle, while my aunt stands in the path, is in itself an O'Neill or a Thomas Mann *Familienroman* (family romance). Hendel regarded Mairovich as a "demonic" man, in the original sense of the term; i.e., a person driven by a "spirit" which makes him act uncontrollably as an artist. She identified this tempestuous "spirit" as the essence of his art and compared it to the "weak" and hesitant spirit which, she believed, motivated her own art as a writer of fiction. In fact, she conceived of the difference between the two "spirits" as the one separating burgeoning Expressionism from meticulous realism. Hendel portrayed her husband as a tragic figure, but Mairovich was not tragic; he was gallant, but not heroic; heartbreaking, but not wretched; an intellectual of the European brand; nor was he a "tyrant," as Dan Miron presents him.<sup>50</sup> I remember him as a raconteur;

flirtatious, mocking, satirical, vulnerable, witty, and energetic, with a smile that often turned into a grimace, disarmingly charming. He was an attractive man, resentful of his bad health. Even now, I can hear his voice as he quoted Itzik Manger or Avot Yeshurun, while pacing the room with a sham limp, singing and whistling, both.

The yarn with which this uncle-nephew romance was knit—conspiratorial, knotted, undressed, vulnerable, and sprawling—made our meetings and conversations more urgent. It seemed to be at Yehudit's expense, and Zvi's guilt complex, although no one knew why. Part spectacle and part talking out of our sleeves, it underwent incessant anecdotal re-inscription. What was discernible to this fresh arrival in Israel was that I would remain a new immigrant forever. No matter how much I tried to be Israeli, I failed. I continually suspected that the caricature of the American nephew, the cowboy or the Jewish dentist from New Jersey, lurked under our every conversation. Perhaps there was mutual anthropology, except that I had the advantage or disadvantage of permissible youth. According to Mairovich, an artist receives a heritage in motion, and races with it, with labor and anticipation, to his last breath. I received mine in the ministry of Aroch and Mairovich.

In our family there were jealousies and maneuvers, celebrations and things left unspoken. Mairovich rarely criticized frontally, rather he lampooned, as much himself as anyone who forgot that the world enveloped us, and it was not a moral lesson, but awe that was required to confront reality. Hendel impressed me as vested in unspoken power. She was a daunting personality, dark, and ominous. I

48

"Peah (corner of the field which, while harvesting, must be left for the poor), Bikurim (first-fruits that must be brought to the Temple and given to the priest), the appearance-sacrifice (brought to the Temple on Pilgrimage Festivals) [...]" (Peah 1:1).

49

Yehudit Hendel, *The Other Power* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1984) [Hebrew].

50

For an elaboration, see Dan Miron, *The Weak Power: A Monograph on Yehudit Hendel's Prose Fiction* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2002) [Hebrew].



Dorit Mairovich (Zvi Mairovich's daughter) and Yona Fischer, Jerusalem, 1976  
Collection of Shuki Mairovich  
דורית מאירוביץ (בתו של צבי מאירוביץ)  
יונה פישר, ירושלים, 1976  
אוסף שוקי מאירוביץ



Zvi Mairovich, **Landscape Illuminated in the Middle**, 1974  
Oil pastel on photograph, 100x100  
Courtesy of Shuki Mairovich, Tel Aviv  
צבי מאירוביץ, **נוף מואר באמצע**, 1974  
פסטל-שמן על תצלום, 100x100  
באדיבות שוקי מאירוביץ, תל אביב



Zvi Mairovich, **The Last Painting**, 1974  
Oil pastel on paper, 100x100  
Courtesy of Shuki Mairovich, Tel Aviv  
צבי מאירוביץ, **התמונה האחרונה**, 1974  
פסטל-שמן על נייר, 100x100  
באדיבות שוקי מאירוביץ, תל אביב

from skill, and from precious value. "Everything important that I have done can be put into a little suitcase," as he said.<sup>44</sup> In fact, the whole notion of the precious object was pernicious to Duchamp. Aroch, then, dismissed my thesis with a personal affront; he said something about my youth and the American inclination to devalue stratified meanings. I remember leaving the discussion and his home abruptly. It was then that I realized Aroch was not connected to Duchamp, but to Picabia, Russian Constructivists, and, of course, to Kurt Schwitters's work ethics.

There is a small work by Schwitters entitled *Immortality is Not Everybody's Thing* (1922), a piece of card with a black oval shape on it. Its German title, *Die Unsterblichkeit ist nicht jedermanns Sache*, in Gothic script, is written below the oval. A parallel may be found in Aroch's *The Red House*, where he writes by hand in deliberately clumsy script "How is everyone? What is Happening at Home?" Like a postcard greeting, the sentence crosses the picture plane diagonally. Aroch, a mythic figure in the Israeli canon, resisted being harnessed to a collective ideology, which would sever his oeuvre from art history.<sup>45</sup> The question remained, did Aroch collaborate with the subversion of his art? Did he prefer being a spokesman of his nation, rather than a participant in the artistic discourse, where he could remain a "line soldier"? The sense of vocation that results from the seduction of collective unconscious. As Milan Kundera wrote, "What is art, after all, when great principles are under attack."<sup>46</sup> It is a frivolous preoccupation with an individual concern, and serves no collective purpose.<sup>47</sup>

For readers to know where I'm going, they should know whence I came. The bridge

between the previous paragraphs and the following ones parallels my relationships with Arie Aroch and Zvi Mairovich. They were close friends for many decades. It was natural, then, that Mairovich connected me to Aroch, asked him to keep an eye on me. I was the nephew of one, and the protégé of the other in a Dickensian mode. Their friendship was both personal and professional, tactfully laced with unspoken rivalry. The tensions of this delicate "cat's cradle" were immediately apparent to me. I loved and respected them both, and had to tread carefully between the threads, as I ricocheted between them. This balance became more precarious when I attained a certain voice of my own and further complicated the interactions.

Between 1965 and 1974 I used to travel from Jerusalem to visit **Zvi Mairovich** at Hadar HaCarmel, Haifa. Novelist Yehudit Hendel and painter Zvi Mairovich were a couple. Like the Arochs, they had a similar taste in furnishing. Arab weaves on chairs, Bedouin pillows, African statues, copper tables, stools, archaeological artifacts mysteriously acquired—Roman glass, antique tiles, and mosaics. In their manner, as well, there was a similar style. The women, on sumptuous occasions, favored Arab embroidered dresses, amber, and Bedouin jewelry. An extinct world. Mairovich's house belonged to that era: the rafters, the pigeons, the smell of orange blossoms, the slow pace; talking for hours, drinking endless cups of tea. Mingling with artists, writers, actors, and politicians was convivial and frequent. Mairovich presented himself as a man of the people; he enjoyed tailors, barbers, waiters, and taxi drivers with whom he had egalitarian immediacy. But then there would be outbursts of nostalgia for



Zvi Mairovich (1911–1974), **Through the Balcony Railing**, 1974  
Oil pastel and pencil on photograph, 96.5x48  
Courtesy of Shuki Mairovich, Tel Aviv  
1974 צבי מאירוביץ, **דרך מעקה המרפסת**,  
פסטל-שמן ועיפרון על תצלום, 96.5x48,  
באדיבות שוקי מאירוביץ, תל אביב

44 Marcel Duchamp quoted in Ecke Bonk, *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, trans. David Britt (New York: Rizzoli, 1989), p. 257.

45 According to Mordechai Omer, Aroch, who was in the Israeli diplomatic service in Brazil, negotiated a show for prominent Brazilian artist, Cândido Portinari, in three museums in Israel.

46 Milan Kundera, *Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts*, trans. Linda Asher (New York: HarperCollins/Perennial, 2001), p. 24.

47 In her essay "Agrippas vs. Nimrod" (see note 35), Sarah Breitberg-Semel examines the making of two myths in Israeli art: Itzhak Danziger's *Nimrod* and Aroch's *Agrippas Street*. Aroch, she writes, painted *Agrippas Street* during his diplomatic service in Sweden in 1962, and in 1964 attached it to a readymade, the sign for a Jerusalem street by that name. Is it incidental that the two foremost painters in Israeli history, Aroch and Reuven Rubin, were professional diplomats? In her essay Breitberg-Semel wonders how such an avant-garde painting could become a popular emblem. Her puzzlement is easily brought to rest by Clement Greenberg's text, published nine years earlier: "It's true that Official culture has assimilated the Avant-Garde all along, but only after waiting until a given phase of the Avant-Garde had receded far enough into the past. [...] For Official culture it's been as though the Avant-Garde came to an end with each phase of it that got assimilated. [...] a great difference has opened up between the situation of the Avant-Garde as it used to be and what looked like the situation of the Avant-Garde over the past fifteen or twenty years. [...] Nothing has become too 'advanced' or 'experimental' or 'outrageous' for Official culture to embrace on the spot. By museums and libraries and classrooms, by the mass-circulation press, by foundations, by collectors, by governments." Clement Greenberg, "Looking for the Avant-Garde," *Arts Magazine*, vol. 52, no. 3 (Nov. 1977).

representation. In his book *The Post Card* (1980) Jacques Derrida maintains that delay forces the viewer to consider not only the signified and the signification, but also the signifier.<sup>39</sup> One may thus perceive Aroch's figurative brush and forms as parenthetical. Aroch painted in parentheses. His work was laced with sympathetic recollection of the achievements of European avant-garde. He called them "the good old boys." Aroch borrowed from Francis Picabia the idea that "bad" painting can be intentional and quotational. He often said that he had no talent, and that was what saved his art. If you are not a born painter, if the smell of turpentine does not arouse your "olfactory lust," as it did his colleagues, then you have to work hard and uncover another vocation within the practice. His burdened approach to the artist's tools re-enacted a stream of anxiety about time, place, people.<sup>40</sup>

The crisis in painting brought him to the forefront of the global discourse of his time. Aroch's brush or oil pastel stroke was not autonomous as in abstract practice. Even his non-objective areas were made with figurative strokes. He did not adhere to the "death of painting" often declared by 1960s avant-garde, but he did nurse painting in its sickly condition. He, then, reinvented painting with a new meaning. It certainly was not painting as virtuoso performance, spectacular effects with the hairy tool; rather, it was like a little shop of bricolage. Aroch wanted each drawing and each canvas to be an engraved event, a specific testament. Not so much an image, but rather a testimony. He called me and other artists for constant updates on the progress of a painting. In conversations he connected that work to crucial

autobiographical and art historical moments. He was adept at generating a frisson around each new painting. It seemed a whole life story all by itself. And then, the next painting and the next one, each new archival discovery was celebrated in our crowd. Finally, Aroch made me believe that one need not be a born painter; that it is, in fact, a disadvantage. One is more blessed to be awkward and slow and systematic. He often spoke of "killing" a surface, taking all the air out of the surface. When a tableau was finished, it had an antique look to it (new made old). He avoided painterly moments, except as framing cartouche and embellishments on the edges of the picture. Aroch's originality was clothed in a feel of an old Dada book design or a Passover Haggada—the opposite of a reductivist strategy. His work insisted on tonal nuances and extraordinary, probing inventions, graphic devices no one dared use so intently (instead of the quotational patina) qualities that set a trend in Israel. In truth, Aroch may have been the most original painter to have worked in Israel through the 1960s and 1970s.

Aroch's paintings juxtaposed images as if they were the work of a clockmaker, a shoemaker, or a document by a Medieval scholar. He recorded the events of his street, his neighborhood. But they were not naïve; rather, they challenged our knowledge of 20th century art with astute detail, informed by constructivist work, ideas, and utopian intentions, perhaps even a glance at Hilma af Klint.<sup>41</sup> He resorted to devices such as cones, mechanical lines, with crosshatching and shading, also reminiscent of Russian Constructivism and early Dada. Most foreign visitors would pass by his paintings, regardless of how highly regarded he was by his

countrymen. Two major books on Aroch, one by Gideon Ofrat and the other by Mordechai Omer,<sup>42</sup> attest to his baffling oeuvre, one that demanded close analysis, but also resisted it.<sup>43</sup> This reflects on how notoriously difficult it is to define Aroch's work. It lacks the unity that classification demands. Instead of a unity, it is perhaps better to follow Mikhail Bakhtin and speak of a "dialogic" structure. The paradox here is that he was not Duchampian, despite the *Bicycle Wheel* he made for himself. I recall a conversation that led to an argument. It was already near the end of his life. Aroch likened Duchamp's values to his own, based on their work ethic. I disagreed and thought he misconstrued Duchamp's conceptual thrust. My view was that Duchamp wanted to sever art from labor-practice, from the visual, from craft,



Arie Aroch and his wife, Dorli Aroch, next to a replica by Aroch of Marcel Duchamp's *Bicycle Wheel*, Jerusalem, 1960s  
 אריה ארוך ואשתו, דורלי ארוך, לצד העתק שיצר ארוך לעבודתו של מרסל דושאן, גלגל האופניים, ירושלים, שנות ה-60 למאה ה-20

39 See Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

40 My conversations with Aroch and Yona Fischer addressed this aspect in his art.

41 Aroch's time in Sweden may very likely have exposed him to the influential metaphysical constructivist paintings of Hilma af Klint (1862–1944), whose abstract drawings look modern, but were animated mainly by mystical beliefs. There are obvious affinities between af Klint's diagrammatic, symbolically suggestive works and drawings underlain by a quasi-religious purpose created by Aroch at the time.

42 See Gideon Ofrat, *In Arie Aroch's Library* (Tel Aviv: Babel, 2001) [Hebrew]; Mordechai Omer, *Arie Aroch* (Tel Aviv Museum of Art and the Israel Phoenix, 2003) [Hebrew].

43 "In general, artist's myths can serve the critical function of encouraging empowered attention to the artwork, but they hamper the criticism's primary function, investing all an artist's work with an aura that obfuscates adjudication. For even the denial of a myth serves to keep it alive." Steven Kasher, "Seven Artists of Israel," *Artforum*, vol. 17, no. 10 (Summer 1979), p. 52.



Arie Aroch, **Figure with Hat**, 1966  
 Oil pastel and mixed media on paper, 23x30  
 The Phoenix Insurance Collection Ltd.  
 אריה ארוך, **דמות עם כובע**, 1966  
 פסטל-שמן וטכניקה מעורבת על נייר, 23x30  
 אוסף הפניקס חברה לביטוח בע"מ



Arie Aroch, **Painting**, 1966  
 Oil pastel, gouache, and pencil on newspaper, 16.5x18  
 Collection of the Laufer family, Jerusalem  
 אריה ארוך, **ציור**, 1966  
 פסטל-שמן, גואש ועיפרון על נייר עיתון, 16.5x18  
 אוסף משפחת לאובר, ירושלים



Arie Aroch (1908–1974), **Sketch for Sir Herbert Samuel's Portrait**, 1970  
 Oil pastel and pencil on paper, 26.5x27  
 Collection of Lynn Holstein, Tel Aviv  
 אריה ארוך, **מתווה לדיוקן סר הרברט סמואל**, 1970  
 פסטל-שמן ועיפרון על נייר, 26.5x27  
 אוסף לין הולסטין, תל אביב

often said to me that James Joyce did not *use* language, he *created* language. It seems to me now, that Aroch was referring to his fetishistic mode of moving backwards, which became the heart of his production. Aroch did not merely paint images; he made forms that acquired emblematic presence. He cultivated these forms and thought about them phenomenologically, semantically, and linguistically. Aroch's forms are not pictorial; they are "objects," sometimes painted on found objects with significant, eccentric shape or identity. The oil pastel pictures were often fragments that alluded to catalogues, frame profiles, shop and street signs from his East European childhood. The "found object" allowed modernists access to pedestrian sources. In Aroch's work, the painted surfaces were viscous, glutinous, airless skins. The imagery insinuated a shrewd, even astute, Dada coloring book, with graffiti or constructivist icons. In 1968, in a solo exhibition at the Israel Museum, Jerusalem, Yona Fischer, the earliest of his admirers, wrote profoundly on the iconic qualities of Aroch's imagery.

Aroch made images that aspired to be significant documents of his life. This practice relied heavily on personal, anecdotal as well ethical, foundation; a kind of wit that was not contrived gratuitously. Aroch had quandaries on the question of abstraction, but he was also ambivalent with regard to representation. When he left abstraction and turned to representation, he wagered on the relationship between line/image and the real thing. The image, for Aroch, is separated from the object. As soon as there is representation, one cannot avoid the gap between the thing and its double; there is a delay between the object and its becoming a



Arie Aroch at home, Jerusalem, 1960s  
 אריה ארוך בביתו, ירושלים, שנות ה-60  
 למאה ה-20

Israelis could finally look to themselves for pictorial organization, concept, form, and gestural solutions. The new medium called for new approaches and a new understanding of surface and color, line and figure. The oil pastel produced a bold line, waxy and immediate, *alla prima*, non-erasable by nature. It was painting without brush, that evolved from drawing. By the early 1960s, drawing had developed in Israel far more than painting. Taking on a practice founded on drawing and yielding extensive pictorial production was promising. Each artist enters history at a certain era, as if he were jumping on a carousel, influenced by centripetal and centrifugal forces. Once on it, one has to ask, where did that specific artist receive his mission, his commission, which he naturally carries away from that point of departure.

In retrospect, 1964 was so intense, different, full of joy and action. Marked by an effort to overcome the physical anxiety and fear of sealed horizons, it was the year in which oil pastels enabled their users to escape the dictates of what Aroch called "*der breiter tuches fun di französische kunst*."<sup>36</sup> The oil pastel foray into the surface of a painting was an exploration that triggered unanticipated consequences. With oil pastels, the pictorial enterprise presented itself refreshed. Just when sensibility painting seemed to have exhausted its challenges, this new material required reconsideration and an inventive solution, rescaling painting's components. Cézanne and Matisse liberated the line from the color field, and drew the pencil line as a linear element in the empty space around the color shape. It was a flattening of the pictorial plane that added brilliance to color.

Lyrical abstract painters understood that well. In Panda, the line did not function as preparation or outline, but as a facture in the painting. The color field and the linear elements thus became equivalent and inherently connected. Brush painting has more body than pastel. It uses an area cover that makes a skin (fur). Pastel surfaces are woven, not solid, inclined to bodiless forms that must be layered repeatedly to increase their plasticity, their physicality. Oil pastel exacted a new viewpoint and a new terminology.

Oil pastel images are linear. They only pretend to be a function of the mind, whereas in fact, they are a product of physical labor. Panda practice ostensibly exemplifies obsessive gesture, but in effect it is a methodical, incrementally applied pigment. No matter how settled the surface, the plane shudders. Despite its concern for the linearity of the crayon, it intensifies whatever it embodies. The enterprise is thus subject to constant urgent repetitive gestures. Like weaving a fabric, or grinding disparate beans into a paste, into blocks or forms, the axes convey information rather than impression. When making forms with oil pastels, one does not imitate anything in nature; much like cobweb, however, a grid is spun that will be coherent, if not impervious, and embodied by exaggerated thinning and thickening lines that smolder. The illumination pulsates in atmospheric volumes. Greenberg once said that "every fresh and productive impulse in painting since Manet [...] has repudiated received notions of utility and finish."<sup>37</sup> Oil pastels are traversed by short discontinuous strokes that chart a dimension of a form or generate a light or backdrop. The center of gravity is grasped by the gesture as the arm sweeps with eyes distracted,

sometimes even closed; waiting for completion by cover of the pictorial rectangle.

Arie Aroch broke with New Horizons; perhaps he was never with them in the first place. He had a figurative brush stroke, a gesture that followed form. He worked with "scraps of an indolence, hence of an extreme elegance," to quote Roland Barthes; "as if there remained, after writing, which is a powerful erotic action, what Verlaine calls *la fatigue amoureuse*: that garment dropped in the corner of the [...] canvas."<sup>38</sup> The work was intentionally sentimental, in a storytelling kind of way.

In 1964, Aroch exhibited 20 intimate oil pastels on magazine pages at the Venice Biennale. In 1966, he staged a solo show of 23 oil pastels on glossy magazine images at Massada Gallery, Tel Aviv. Aroch's work could have been considered a collage, but that would have been a mistake. His work was not visceral, but canny. In many of his oil pastels he used white to create an opaque casing; pencil marks, like abrasions, inflected the surface or served as volumetric modeling of shading. Scratching the pigment once again (his signature device) to rupture the material lifted the work from its context. Aroch's art grew in stature and depth late in life. Specific images/emojis became the format of his production: the human profile; the oval; the figure 8 or infinity sign; the boat which is an extension of the figure 8; the military hat which he turned on its side to resemble a flag; a thicket of diminutive, yet insistent pencil annotations that delve into the nature of graphicism in 20th century art; voluminous space; a detached strip, like a ribbon of red, blue, and another color forming a tricolor that references poetics, posture, politics. He

36 Yiddish expression literally meaning "the fat ass of French art," while actually referring to the self-satisfaction of the practitioners.

37 Greenberg, *Art and Culture*, p. 125.

38 Roland Barthes, "Cy Twombly: Works on Paper," *The Responsibility of Forms*, trans. Richard Howard (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1991), pp. 158–159.



August Macke, **Abstract**, 1914, oil pastel on paper  
אוגוסט מאקה, **מופשט**, 1914, פסטל-שמן על נייר



Lea Nikel (1918–2005), **Untitled**, 1987  
 Oil pastel and acrylic on paper, 65x50.5  
 Collection of Mishkan Museum of Art, Ein Harod  
 לאה ניקל, **ללא כותרת**, 1987  
 בסטל-שמן ואקריליק על נייר, 65x50.5  
 אוסף משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד

"Could that green shoot, the *Offakim Chadashim* [sic.; Heb. New Horizons / t.n.], engender an art, not duplicitously international [...], one that rivaled while contributing to the ambitiousness of European and American contemporary Art, not because it inherited this extra-national standard as the School of Paris generation of Jewish artists had inherited one, but because it was creating the standard as well? The tentative answer is yes."<sup>33</sup> To my mind, it was the lag in time (chronology), rather than the disadvantaged location, that hindered international reception of Israeli art.

1964 was the year Duchamp authorized Arturo Schwarz to produce *Bicycle Wheel*, along with twelve other Duchamp readymades, in editions of 8.<sup>34</sup> The attack on the virtuosi brush came to Israel in 1964 in a minor form. Aroch left *New Horizons*, attacked plein-air, the French sensibility and virtuoso painting, and pioneered the oil pastel medium. He advocated an anti-painterly practice.<sup>35</sup> European painting had come to a temporary cul-de-sac, but leading Israeli artists stubbornly held on to the waning heritage.

#### 1964: Main Body

Into this habitus entered oil pastel. Oil pastels were used sporadically and casually by such artists as Max Ernst, Jean Dubuffet, Antonin Artaud, Ernst Ludwig Kirchner, Joan Miró, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Haeckel, August Macke, and Cy Twombly. Nowhere in the world did oil pastel gain such significance in artistic practice as in Israel. Art suppliers imported the Talens brand oil pastel called Panda to Tel Aviv, and it was immediately adopted as a generic label for oil pastel practice.

experiences of American painters De Kooning, Pollock, Bryen, Capogrossi, Hartung, Mathieu, Riopelle, and Wols, which was organized by Mathieu himself together with art critic Michel Tapié. Tapié's book *Un art autre* was published one year later.

32  
 Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (New York: Praeger, 1959), pp. 96–97.

33  
 Robert Pincus-Witten, "The Sons of Light: an Observer's Notes in Jerusalem," *Arts Magazine*, vol. 50, no. 1 (Sept. 1975), p. 66.

34  
 Arie Aroch made a replica of *Bicycle Wheel* that I always saw in his home. For Duchamp, *Roue de Bicyclette* was the first readymade. According to Thierry de Duve, despite Duchamp's abandonment of painting and the readymade's three-dimensionality, it is part of the history of painting rather than the history of sculpture. See Thierry de Duve, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* (Halifax, Nova Scotia: Nova Scotia College of Art and Design; Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1991). According to Octavio Paz, Duchamp's readymades are "the plastic equivalent of a pun." He directed attention away from art as a material object, instead presenting it as something which was essentially an agenda for work. See Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995), p. 11.

35  
 Sarah Breitberg-Semel speaks of 1964 as a catalytic year, the year in which Aroch's *Agrippas Street* was made. 24 years later, it brought serious abstraction into popular consciousness by a record-breaking auction price of \$46,000. Breitberg-Semel examines the public profile of Aroch's work, and his transformation into a mythic figure. See Sarah Breitberg-Semel, "Agrippas vs. Nimrod," *Yedioth Aharonoth: Culture, Literature, and Art*, 1 July 1988 [Hebrew]; rep. in *Kav* (January 1989), pp. 98–100 [Hebrew].



freed himself from the horizon line, and no longer needed the gridded structure. Aleatory passages, naturalistic patterning, thickets and budding on the verge of vegetation. Mairovich's emotional intensity signaled prodigious energy.

**Arie Aroch** was a prestigious personality in the art world and created important theater sets,<sup>27</sup> but he was a rather unremarkable artist at first.<sup>28</sup> Until the 1960s, his place among New Horizons was nominal rather than essential. He lacked gestural sweep, scale, and innate talent. He borrowed from Jean Dubuffet, perhaps Paul Klee, to create naïve compositions, figurative, sometimes combining biblical imagery with an intimist scale. The scratch marks and infantalist interruptions shaped the forms, while the brushstrokes made the background. The scratching device as a strategy, however, was the beginning of great promise. One must vigilantly attend to the scratching in his paintings (a narcissistic gesture) that distressed the pictorial integrity. It was the one constant that carried through all periods in his oeuvre. The lacerated aspects of his pictures distanced the forms from their own self. Aroch was wary of New Horizons, their values, passion, autonomous brush, and vitality. He himself opted for another direction. His pictures employed folk sources, decorative framing, perhaps even kitsch.<sup>29</sup> His works bordered on the taste of an avid cultivated collector of second-hand items. Aroch had the way of a weekend painter with bourgeois sophistication. He conflated complexities of icons tempered with bits and pieces of his immediate surroundings and various Judaica. He drew on the Sarajevo Haggadah, imagery from art books, family memorabilia. His hand gesture is

laconic, a gradual build up—insistent, slow, objectively fussy, and anecdotal. His official position in the diplomatic service may have made him suspect, and at the same time provided him with social caché. It certainly exposed him to world art.

**Lea Nickel's** joyful, explosive abstraction winked at the CoBrA art movement. Her work showed likeness to Asger Jorn, Corneille, and Constant. She climbed into her own language, but remained a European painter in that she represented nature and was tied to a culture of facture. In 1963, ten years after Greenberg, Donald Judd wrote: "Corneille uses the scale, frontality and color of a prior generation. He is that far behind Appel, [...] and Appel is considerably behind De Kooning and Pollock. A painting of Corneille appears to be a table of games and packed boxes uptilted to a parallel plane. Parts are painted loosely and colorfully, but the whole is neither loose nor colorful. [...] colors are multiplied to inconclusiveness."<sup>30</sup> Due to her years-long American experience, the Israeli canon burdened her with Hans Hofmann. Nickel herself, like her colleagues, minimized her accomplishments and was reluctant to leave (in art history terms) the post-war French influence, which proved to be a dead-end.<sup>31</sup> As Herbert Read commented, "art has always been abstract and symbolic, appealing to human sensibility by its organization of visual and tactile sensations. But the vital difference consists in whether the artist in order to agitate the human sensibility proceeds from perception to representation; or whether he proceeds from perception to imagination."<sup>32</sup>

The early directors of the Tel Aviv Museum (Eugen Kolb and Haim Gamzu) and the

Department of Israeli Art at the Israeli Museum, Jerusalem (Yona Fischer), as well as the leading art critics of the time, were Francophiles. When Willem Sandberg was brought in to head the Israel Museum, his deep commitment to CoBrA was discernible in his representation of the Israeli art scene. French abstraction promoted lyric tonality, loose painterly brushwork for the sake of beauty and physical expression, in a century that did not value beauty as an artistic goal. Was there anything more than beauty in French Lyrical Abstraction? Can the same be asked of New Horizons? Did they renew the use of pigment? Promote a new understanding of surface, scale, or framing?



Joshua Neustein and Lea Nickel, New York, late 1970s  
יהושע נוישטיין ולאה ניקל, ניר יורק, סוף שנות ה-70 למאה ה-20

27  
I became aware of his theater sets from an excellent text by Yigal Zalmona. See Zalmona, *A Century of Israeli Art*, pp. 201–207.

28  
Aroch himself described his encounter with the École de Paris as a Via Dolorosa: "The importance of the École de Paris was its negative influence. For many years I could find no defense against the suffering and despair which this idea and phenomenon caused me from the very moment I came up against it personally in 1934, [...] it turned into something like a difficult childhood". Amnon Barzel, *Art in Israel* (Milan: Flash Art, 1988), p. 64.

29  
*Merriam-Webster Dictionary* defines Kitsch as "something that appeals to popular or lowbrow taste and is often of poor quality," namely—cheap, sentimental, overly familiar, sweet, trite, and ordinary. Its usage, however, is more complicated. Originating in German, this term, which came into use ca. 1900, has many definitions and a few essentials. Art and kitsch are not opposites; they co-exist. Kitsch is other people's bad taste, yesterday's fashion, the hypocrisy of sentimentality, manipulation and overstatement. Each country has its own variation of the kitsch definition. In France bad taste is necessarily provocative, in England—pretentious; in Germany—the sugar-sweet embellishment is the essence of kitsch, since sweetness is the female element of kitsch, manifested especially in dress and interior decoration, while the masculine kitsch element is more extraverted, as seen in military display and demagoguery. Fascism, for instance, draws heavily on masculine kitsch, much like American Wild West romances. No field of endeavor is free of kitsch.

30  
Donald Judd, "Corneille," in "New York Exhibitions: In the Galleries (Reviews)," *Arts Magazine*, vol. 36, no. 9 (May-June 1962), p. 91. Judd was an art critic for *Arts Magazine* from the late 1950s to 1975.

31  
In 1950, Georges Mathieu had his work appreciated at the "Véhémences Confrontées" show at Galerie Nina Dausset, Paris. It was a cultural event that focused on the extreme tendencies of non-figurative art spawned by the



Avigdor Stematsky (1908–1989), **Safed**, early 1970s  
 Watercolor and oil pastel on paper, 34.2x49.5  
 Collection of The Israel Museum, Jerusalem, gift of Noa Steimatsky  
 אביגדור סטמצקי, **צפת**, ראשית שנות ה־70 למאה ה־20  
 צבע מים ופסטל־שמן על נייר, 34.2x49.5  
 אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת נעה סטימצקי

For the most part, Streichman did resolve the mess, thus out-painting his peers.

**Avigdor Stematsky** was a bona fide member of Israel's modernist abstraction. His brush was fluid in the watercolors and structured in the oil paintings, and cannot be corralled to a specific indebtedness. Stematsky's abstraction created a kind of aquarelle foliage, drenched in *Informel* runny pigment and a lacework of autonomous pencil lines. The images inspire an all-over quality, especially in his watercolors and in his better oils. The fuller the canvas, the more evenly accentuated the textures were. A naturalism of color infiltrated, but there was no delineated form. That additive, packed space joined all the images in a medley of visual incident, light and color coming through, but not the shaping of forms.

**Zvi Mairovich's** work, before oil pastels, was that of a rapid painter, temperamental in gesture, but slow in development toward discovery of his own self. He embraced progressive abstraction to a point, and then rejected its further evolution, but worked towards transcendence. From the vantage point of Israeli critics, Mairovich was influenced by Nicolas de Stael and Maria Helena Vieira da Silva. Unlike his colleagues' work, his oil paintings attest to his German training. Mairovich studied with Karl Hoffer in Berlin. He cast off the French stylistic, almost mandatory stricture of lightness. His oils were blocks of high key colors, bravura, baroque display, and spectacle painting, fusing islands of abstract forms that pushed and jostled one another. He handled the paint with speed and aggression, setting brush strokes in motion. Purples, greens, blacks, and optical grays were his signature palette. In twenty years of painting daily, he



Left to right: IDF officer Moshe Amir, Avigdor Stematsky, Zvi Mairovich, Uri Zvi Greenberg, 1960s  
 Collection of Shuki Mairovich  
 מימין לשמאל: אורי צבי גרינברג, צבי מאירוביץ, אביגדור סטמצקי וקצין צה"ל משה עמיר, שנות ה־60 למאה ה־20  
 אוסף שוקי מאירוביץ

which I object, not because it is standard—after all, the best taste agrees in the long run—but because it is usually at least a generation behind the best art contemporaneous with it).<sup>23</sup> The Israeli artists conventionally traveled to Paris—it was the world's art center in the 1950s. Jackson Pollock was a wild card; Clyfford Still was barely known, and even disliked in the USA;<sup>24</sup> Barnett Newman began making his “zip” paintings in 1948, but he did not have a gallery show until 1950; Ad Reinhardt was just too advanced, even for second and third generation abstract painters.

Having opted for the European paradigm, there was still room for invention, contribution, original motifs, as well as fragmentation in Israeli art. It was not certain that the rush to abstraction was so important. New Horizons created energetic work within the naturalist embrace. According to Robert Pincus-Witten, “by the mid-1950s, the *Ofakim Hadashim* (sic.; Heb. New Horizons / t.n.) had taken on abstraction and worked it back to pre-Impressionism, to the sheer unraveling of light [...]. Thus the painters of *Ofakim Hadashim*, granting their quality, kept sliding back to the good old cliché: ‘Go back to Nature.’ In short, theirs was an early consciousness of abstraction [...]. Used to a highly partisan critical arena my assertions take on a polemical edge. In contrast, Neustein seeks to assure Israeli continuity, not to succumb to the notions of an aggrandizing American Oedipal fixation. [...] Neustein feels little need of undercutting his forbears, not even to undermine the institutional meanings or conventional attributions of their painting.”<sup>25</sup>

The Israeli consensus was that Zaritsky learned the Matisse and Braque lessons well. It was both his strength and his weakness

that he held on to early 20th century masters. He transformed his naturalism into a fluid transcription. The landscape was deprived of a sense of space. To my mind, however, Israeli abstraction, if one can really call it abstraction, was more indebted to its own temperamental forces than the critics dared think. It operated within the framework of French post-WWII abstraction of... say Jean Fautrier, Bram van Velde, André Lansky, Nicolas de Staël, but these European painters were far more domiciled in a cubist honeycomb. In fact, that generation of Israeli painters was better than the Europeans, but no one dared to say that. New Horizons painters sported an autonomous brushstroke focused on the fluid space, transparency of color, viscosity of texture, and rhythms of the prancing brushstrokes. The oils were far less representational than the watercolors. In the oils, one no longer looked diligently through the paint for landscape. But perhaps that is not entirely accurate.

As per the Israeli canon, **Yehezkel Streichman** was a gentle modernist.<sup>26</sup> His format—clusters of color that float in mid-canvas, with diagonal latitude lines and atmospheric elements—looked to Kandinsky, but he was the polar opposite of Kandinsky's volatile Fauvist color and bold explosive forms. Streichman made delicate, loose, lacy surfaces, with oblique, non-emphatic images, and colors bracketed in a monochromatic filter. He was close neither to the language of Alfred Manessier and Julius Bissier, nor to that of his New Horizons colleagues, whose oil pastels were more *alla prima* and indebted to Matisse and Braque. Streichman's format was not cubist; rather, it was comprised of multiple overlapping and inter-penetrating

“frames” which were frontal and parallel to one another. Like Paul Klee, the drawing lines that crisscrossed the pictorial plane were instrumental. It was a multiplication of Alberti's window. Streichman used all the physical space at his disposal. He made numerous large-scale paintings, but his studio was the size of a pantry. When I visited him, the canvas stood diagonally, from corner to corner, cutting his studio into two triangles. He had no way to step back and see it all at once. To do that, he told me, he used to take the painting into the building lobby. I don't think it fit through the door. (Only Aroch had a studio as small as this, but his pictures were modestly sized).

Upon revisiting Streichman's work, his oil paintings on canvas look better and better. His work, it seems, has been catching up, and in several instances has surpassed Zaritsky. Streichman was too timid in his lifetime to challenge the dominance of the New Horizons leader, but now that both are dead, his work draws growing attention. What made Streichman's canvases advance is a new generation, with new eyes, that discerns a strategy in “weak painting.” There seems to be a greater deal of exploration and searching in Streichman's paintings, engaging the viewer in a dialogue. The canvas appears to be divided into multiple lined up rectangles. Streichman's scaffolding structures were functional rather than nominal. The most impressive part about his work is that constant trouble loomed: when he painted, he did not have the overview of the whole canvas, due to the aforesaid space restrictions. There was too much going on, risking the work's cohesion. That sense of crisis keeps the viewer in tension, like a detective story: will he resolve the confusion?

23  
Ibid., p. 124.

24  
Michel Seuphor and Michel Ragon, *L'Art Abstrait*, Vol. 4: 1945–1970: *Amérique, Afrique, Asie, Océanie* (Paris: Maeght, 1974) [French].

25  
Robert Pincus-Witten, “The Neustein Essay,” p. 138.

26  
Yona Fischer wrote a comprehensive monograph on Streichman and much of his ideas are drawn upon in this essay. See Yona Fischer, cat. *Yehezkel Streichman* (Israel Phoenix and Yehezkel Streichman Estate, 1997). Yigal Zalmona writes perceptively about Streichman and connects his work to Braque's. See Zalmona, *A Century of Israeli Art*, pp. 181–182.

into abstraction, as they wandered far afield from their leader's jurisdiction, and "fell away" from the art scene. There was some endemic prejudice against hard-edge painting and architectural imagery. The artists who stayed close to the "family" and to the consensus imposed by Zaritsky, survived. In the next generation, Raffi Lavie was the "decider," the "authenticator" of artists who were to either survive or be discarded in local history.<sup>20</sup> The role of critics, curators, and scholars in the Israeli art community was ritualistic, in many ways more obligated, oral, more burdened than the equivalent in the international art centers. In Pierre Bourdieu's terms, their role was to reinforce the basic positions of the field, as formulated by Zaritsky. In Israel, the critics' activities were more about membership. One reads of artists in Europe and America stirring up "a furor among the critics." No such thing could take place in Israeli art. The principal artists and curators were both the establishment and the avant-garde. Such hegemony and demagoguery continued beyond New Horizons into the late 1990s. Israeli art criticism in those years functioned as a gatekeeper, accepting the field's organizing principles as a given.

"Picasso's good luck was to have come to French modernism directly, without the intervention of any other kind of modernism. It was perhaps Kandinsky's bad luck to have to go through German modernism first."<sup>21</sup> Probably more by circumstance and coincidence than judicious choice, the Israeli avant-garde went through 1940s and 1950s French (Parisian) abstraction to arrive at its own modernism. The problem was that by then, French abstraction had little risk-taking capacity; rather, it practiced

and valued voluptuous facture and valor already achieved by the Impressionists and Post-Impressionists.

It was the Americans who produced the best abstract painting after World War II, and had large, coarse ambitions. When they left the easel to paint directly on the wall or floor, often on an unprimed or unstretched canvas, they redefined frame, surface, pigment, composition, brush, and color (which they loaded with industrial quantities or soaked into the canvas)—a new formalism, emblematic, heroic in scale, exact and bold. Discussing the French abstract artists in 1953, Clement Greenberg wrote that they "go in for 'paint quality' in the conventional sense, 'enriching' their surfaces with buttery paint [...]. [D]esign is tailored so that it hits the eye with a certain patness. Or else the unity of the picture is guaranteed by a semblance of [...] illusion of depth, [...] always softer, suaver, [...] and sumptuous; [...] [the abstract] vision is tamed in Paris. [...] [T]he American version of Abstract Expressionism is usually characterized [...] by a fresher, more open, more immediate surface. Whether it is enamel paint [...], or thinned paint soaked into [...] canvas. There is no insulating finish, nor is pictorial space created 'pictorially,' by deep or veiled color; it is a question rather of blunt and corporeal contrasts [...]. All this [...] makes the American article harder to take. Standard taste is offended [...]. Do I mean that the new American abstract painting is superior on the whole to the French? I do."<sup>22</sup> American abstract painting was a non-relational, dominant hegemony of paint-handling and energy. Nothing in Europe—except perhaps, just perhaps, Yves Klein or Joan Miró—came close to Americans such as Jackson Pollock, Clyfford

Still, Barnett Newman, Willem de Kooning, Mark Rothko, Elaine de Kooning, Franz Kline, Mary Abbott, Bradley Walker Tomlin, Grace Hartigan, Morris Louis, Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Joan Mitchell, and Frank Stella.

The Israelis preferred the "elaborate Europeans" to the emphatic Americans. Initially, modern Israeli artists looked to Synthetic Cubism, Fauvism, and German Expressionism. But these were not abstract. In hindsight, following the French example appears to have been a mistake. The American canonical tradition was only just emerging and not well publicized. Only a few artists at the time—Miró and Duchamp were the exceptions—understood that the immediate future belonged to the Americans. "In Paris they unify and finish the abstract painting in a way that makes it more acceptable to standard taste (to

19 Tali Tamir, "A Good Tract: The Territory of Abstract Painting," cat. *Avigdor Stematsky*, ed. Yona Fischer, trans. Richard Flantz (Tel Aviv: Steimazky and Tel Aviv Museum of Art, 1993), p. 172.

20 Although New Horizons artists linked their work to or claimed some lineage from Fautrier, I fail to see affinities to any of them, except perhaps Castel; see Sarah Wilson, "Jean Fautrier: Orthodoxy and the Outsider," *Art International*, vol. 4 (Autumn 1988), p. 36.

21 Clement Greenberg, "Kandinsky," *Art and Culture: Critical Essays* (Boston, MA: Beacon Press, 1961), p. 111. It was never the intention of Cubism to make abstract imagery.

22 Clement Greenberg, "Contribution to a Symposium," *Art and Culture: Critical Essays*, *ibid.*, pp. 124–125.



Joan Miró, **Personnage**, 1977, oil pastel on cardboard, 27.5x22  
ז'ואן מירו, **דמות חשובה**, 1977,  
פסטל-שמן על קרטון, 27.5x22

acrylic medium, in which the paint is mixed, and other diluting agents, such as water. Drawing is the application of pigment in dry form, pictorial or calligraphic. The materiality of oil pastel occupies a niche between pencil/charcoal and brush/squeegee. It is midway between painting and drawing, neither dry nor wet, but lush, with a waxy feel. The nature of panda is such that the artist begins by making lines on a hard surface (paper, wood, plywood, cardboard). But when the lines transform into thickets, densely layered or diffused by the use of turpentine, the drawing becomes a painting, so to speak. Israeli artists have transformed the graphic tool into a painterly medium. They created a planar surface with oil pastel, and still retained its inherent identity with a kind of "nervous graphicism"<sup>15</sup> or a glazing gesture to change pigment into form. Oil pastel, by essence, makes a line, but if the artist wishes to go beyond that line, it has to be woven into some kind of aerial form. The forms made by nervous graphicism, then, are "garments" that clothe intentions. Possibly due to their linearity, oil pastel works are expected to be read rather than observed.

#### Cultural Exchange Value:

##### The Israeli Case

In the 1920s and 1930s, there were early Israeli attempts at "leaping into 20th century abstraction" by Arie Lubin and Yitzhak Frenkel,<sup>16</sup> but the comprehensive move into abstraction occurred in the late 1940s with the establishment of the State. In the atmosphere of hurried nation-building, the overarching need was to create a modernism congruent with the leading artists of the mid-1950s. They traveled to Paris; some

stayed there for years, before and/or after World War II, thus gaining sufficient exposure to assimilate the modernist Lyrical Abstract, which they brought back to Tel Aviv and into their work. The structure, discourse, and internal dynamics of the community, however, were far from modernist or Western, possibly due to the circumstances: an isolated outpost that, with each passing day, became more acclimatized, more Levantine, while its Western ideals became more pressing; perhaps because the Israelis were not proficient in the leading art languages of the time.

The Israeli modernist canon was a product of the political and cultural need to create a secular state, more than any aesthetic truth or dialectical thrust. The need to identify with modernism was charged with ambivalence and fervor: joining the international discourse versus aspirations to produce an indigenous art movement. A byproduct of this duality was an eclecticism, served up with a dollop of provincial anxiety. Israeli artists and critics sought high art that was deeply beholden to art centers and fashionable movements; but they also yearned for that art to be rooted in dominantly Orientalist native folklore. Another aspect of this trope was a local patriotism that resented foreign "lessons." All in all, critics and artists were too impressed with foreign values and not confident enough of their own.

A tribal discourse hobbled the modernist endeavor. The critics were hamstrung to critique the limitations of local masters or make bold claims on behalf of lower ranking artists. No one dared speak of the weaknesses of Zaritsky, Tumarkin, Lifshitz, Aroch, or Kupferman, for example. On the other hand, local critics and

artists could not tolerate their colleagues' global ambitions.<sup>17</sup> I recall meeting Harold Rosenberg in Aroch's house. When he heard my New York accent, he welcomed a "landsman" and confidently threw a Brooklyn vernacular at me: "Everyone asks me: 'How are we [Israelis / Y.N.] doing?'" Ten years later, the same puzzling reflection came from Robert Pincus-Witten, who was asked that same vexing question: "How are we doing?," expressing the concern of how the expert from abroad sees us.

A small country with big politics drained the culture. The socialist utopian ideology did not tolerate questions; a lack of terminology and poorly developed skills of theory and criticism in the visual arts were prevalent. The Israeli pioneers adopted slogans that fortified the consensus, and the unity (or was it uniformity?) of ideas restricted serious writing. Critical theory was timid, paltry at best; instead, local experts traded in authenticity as a commodity. The public art discourse was anecdotal, carping, underlain by offense and apology, quite anti-methodological. Art moved in a procession of "correct positions" and concretely cast hierarchies.<sup>18</sup>

Tali Tamir, in an insightful essay, defined local abstraction as a desire to poeticize the world, more inspired by the "milkmaid and the light streaming in through the window, and [...] not connected with the idea of a transcendent abstract."<sup>19</sup> One looked at this cultural inclination and tried to derive some meaning beyond a penchant for plein air painting, liquid gestures open spaces (windows) to "breathe" valeur, facture, local color, and patriotism. As concrete examples, Israeli artists such as Avshalom Okashi, Michael Argov, Jacob Wexler, Yehiel Krize, and Chaim Kiewe attempted to leap further "ahead"

15

The term "nervous graphicism" (doodling) was coined by Robert Pincus-Witten in reference to the making of abstract or expressionist paintings that distorted and exaggerated shape with vivid or violent color, i.e. subjective images which can only be understood as collusion of communication between the artist and the viewer. Nervous graphicism is opposed to methodical processing and signs of shared understanding. See Robert Pincus-Witten, "About Neustein," in cat. *Neustein*, curator: Sarah Brietberg (Tel Aviv Museum of Art, 1973), p. 21 [Hebrew]; rep. Robert Pincus-Witten, "The Neustein Essay," in Robert Pincus-Witten, *Eye to Eye: Twenty Years of Art Criticism* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984), p. 138.

16

Gideon Ofrat in an e-mail exchange with the undersigned.

17

As indicated by several art historians, in the early years of statehood art was mobilized in the service of the state.

18

"Zaritsky was the sun and we lived by his light, Streichman used to say years later, partly respectful, partly cynical." Streichman quoted in: Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art* (Surrey, UK and Jerusalem: Lund Humphries and the Israel Museum, 2013), p. 181.



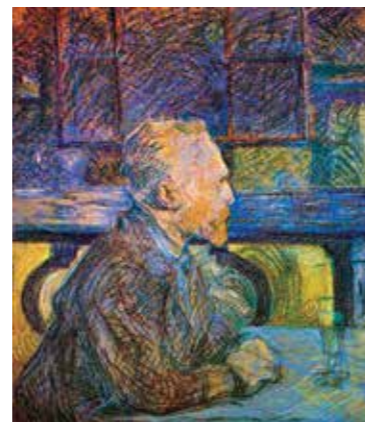
Ernst Ludwig Kirchner, **Woman in a Hat**, 1911-1912, oil pastel on paper  
 ארנסט לודוויג קירשנר, **אישה חובשת כובע**,  
 1912-1911, פסטל-שמן על נייר

were affected by temperature extremes. Originally, Cray-Pas produced hard crayons for summer and a softer version for winter.<sup>10</sup>

When an artist picks up a Cray-Pas, Crayola, Holbein, Talens Panda, or Sakura Crayon, the hallowed studio is invaded by an air of playfulness, disrespect, if not blatant derision, which undermines the institution of art. Oil or wax pastels are invariably infantile indiscretions and digressions, a childlike ruckus. Oil pastel is rudimentary, rough, sudden, bold, and good for basic statements. If colored pencil has a sort of delicate filigree humor, oil pastel has a more heavy-handed wit. Oil paint applied with brush on canvas is like an orchestra of tone, hue, texture, layering, illusion, flatness, flexibility, contour, wooden stretchers, underpainting. No insouciance can be pretended. In comparison to oil, pencil, gouache, or aquarelle, oil pastel requires far fewer preparations and offers less options; it has a lush waxy gloss, it can be pushed in several directions, and it yields to pencil marks. The way it marks the surface, however, demands clarity of intention, homogeneous pressure on a stiff surface, and the use of greater force than pencil or brush. Oil pastel is indelible, not given to pentimento.<sup>11</sup> It is given to addition, but not to subtraction; no covering, no sfumato,<sup>12</sup> no chiaroscuro,<sup>13</sup> scumbling or dissolving. Charcoal allows endless redoing; everything is graphically subsumed and the image is enhanced. Oil pastel marks or smudges are emphatic; doubt translates into dirt. Primary and intolerant, it requires certainty, in a childlike manner. One must know what one is doing, one cannot regret or search.

Allow me to risk an analogy: dolls are to sculpture as crayons are to painting. It was

Hans Bellmer who gave rise to that segue. By directly challenging the conventional use of dolls, he enabled artists after him to use dolls as a conventional art medium. After Bellmer, the use of children's toys as sculptural material, and their photo replication, disseminated into the art canon (Sarah Charlesworth, Cindy Sherman, Mike Kelley, and the Israeli Ruti and Zoya, Uri Katzenstein), used the masquerade of dolls as patina, allowing them a free range of perversity and obscenity or difficult subjects, glazed over by a kind of allegory.<sup>14</sup> Dolls hyperbolically display innocence and victimization. They establish an uneasy detachment from more natural roles of women and children. The use of oil pastels calls to mind imagery made on blackboards, which has a schoolroom feel of temporary notation, a lecture aid, like a "magic pad." It may be argued that oil pastel is a kind



Henri de Toulouse-Lautrec, **Portrait of Vincent van Gogh**, 1877, soft pastel on cardboard, 57x46, collection of Van Gogh Museum, Amsterdam  
 אנרי דה טולוז-לוטרק, **דיוקן וינסנט ואן גוך**, 1877, פסטל רך על קרטון, 57x46, אוסף מוזיאון ואן גוך, אמסטרדם

of child-surrogate to serious art, the infantile remains in the look of it. The amateur would be less likely to venture into palette brush and canvas, but less inhibited in the prefabricated oil pastel which requires no preparation to use and is not wet when completed. That smooth, bright crayon places the color on the paper immediately in the tone, hue, and texture that will remain unchanged thereafter.

Painting and drawing as formal categories are not always clearly distinguishable. One intuitively knows which is which. It may be suggested that drawing is a dry medium, and painting is a wet medium. Painting employs a set of materials, tools such as brushes, spatulas, and rags, pigments, binders such as turpentine, and varnishes, or an



Erich Heckel, **Seated Man**, undated, ink and oil pastel on paper, 14x9  
 Collection of Tel Aviv Museum of Art, estate of Dr. Rosa Schapiro through the British Friends of the Art Museums of Israel (1958)  
 אריך הקל, **גבר יושב**, לא מתוארך, דיו ופסטל-שמן על נייר, 14x9  
 אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, עיזבון ד"ר רוזה שפירא באמצעות הידידים הבריטיים של מוזיאוני האמנות בישראל (1958)

10 For an excellent short history of oil pastels, see Margaret Holben Ellis and Meilin Brigitte Yeh, "The History, Use and Characteristics of Wax-Based Drawing Media," *The Paper Conservator*, 22 (1998), pp. 48–55; see also D. Besnainou, "Cire et cires: Étude sur la composition, l'altération, la restauration, la conservation des œuvres céropastiques" (diss.; Paris: Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art, 1984).

11 Ital. "repentance"; an alteration introduced by the artist during the process of painting.

12 A painting technique allowing tones and colors to shade gradually into one another to produce imperceptible transitions.

13 High contrast between dark and light areas in a painting.

14 This idea came up in a conversation I had with Alex Neustein in September 2004. Bellmer was preceded by other artists who used mannequins: Oskar Schlemmer in the Bauhaus, and before him—the Russian Constructivists, e.g. the *Mechanical Ballet* (1931).

materials similar to pastels. Imprints rendered with powdered charcoal or mineral pigments prepared with a coating of saliva, animal fat, or tree resin, were smeared over the surface of the grotto wall, dusted over the palm of the hand. Some historians credit prehistoric man with the making of pastel sticks, powders packed by hand into hollow animal bones, made of chalk, dry pigments, and a binder (traditionally gum tragacanth derived from Asian legume plants). The bones were heated by fire until the pigment-laden paste dried and shrank for easy removal. A soft limestone was finely ground in water and allowed to settle. The water was poured off, and the resulting powdered paste was left to dry. Tonal ranges were created from varying quantities of pigment blended with chalk paste.

### The History of Soft (Chalk) Pastels

“Leonardo da Vinci used black and red chalk with yellow pastel highlights to complete a portrait drawing of *Isabelle d’Este, Duchess of Mantua* in 1499. According to historian Geneviève Monnier, da Vinci learned what he referred to as ‘the dry coloring method’ from French artist Jean Perréal.”<sup>5</sup> Italian Renaissance masters used red chalk to create architectural and technical drawings, and in preparation for painting. A work by Guido Reni (1575–1642), who produced the earliest paintings in a variety of colored chalks, survives.<sup>6</sup> Pastel proliferated in “the so-called three-crayon portrait drawn in black, red, and white chalk on toned paper.”<sup>7</sup> Modern pastels were employed to work out compositional and color problems in preparation for oil painting. In the 17th

century pastel evolved into a unique painterly medium. Venetian Rosalba Carriera (1675–1757) was the most modish pastel portraitist in Paris. She used rubbing and blending, with a soft, delicate feel. Portraitist Maurice-Quentin de La Tour (1704–1788), who studied in Paris, gave pastel a new range and intricacy. Jean-Baptiste-Siméon Chardin used pastels when he was too old and weak to work in oils.

Many 19th century painters—Delacroix, Whistler, Millet, Copley, Renoir—were pastelist. So was Édouard Manet. Mary Cassatt, who tried to arrest the fleeting visual effects of a world in constant motion, found pastel to be the suitable medium to this end. Toulouse-Lautrec frequently employed underpainting in watercolor to intensify the dry pastels, but the pastel practice was mostly *alla prima*.



Edgar Degas, **Two Dancers Entering the Stage**, ca. 1877–1878, soft pastel on paper, 36.5x35.9

אדגר דגה, **שתי רקדניות עולות לבמה**, 1878–1877 בקירוב, פסטל רך 36.5x35.9, על נייר

Edgar Degas, who expanded pastel practice, remains the most important pastel painter of the Impressionist era, thanks to whom pastel was no longer considered a secondary or preparatory medium. His dancers and horse racing scenes, rendered in soft pastels, are a complete oeuvre. Powdery, immediate, fleeting, and bathed in theatrical light—pastel boasted a pre-performance tension and a spectacle quality that could not be equaled in oil painting.<sup>8</sup> Degas popularized and advanced the knowledge of fixatives, so crucial to soft pastels. Odilon Redon exploited the blurring effects and fuzzy palette to envision a symbolist world replete with shimmering fantasies and specters of unnatural light. James Abbott McNeill Whistler produced a series of pastels in 1879 Venice. “The material is pressed into the paper over and over and over again. Behind glass, they’re blurred [...]. They have a physicality, of powder or chalk. [...] [A] pastel doesn’t really have a skin. It’s full of air [...], one doesn’t get the sense [...] that it has a beginning and an end. [...] [S]o one is chasing its outer and inner extremities when one’s looking at it, because you don’t really know where it starts and where it ends. But with the skin of oil paint, you do.”<sup>9</sup>

### Oil Pastels: An Introduction

Oil pastels were probably developed in Europe at the end of the 19th century. In 1903, Binney and Smith introduced the first Crayola Crayon for mass consumption. In 1920 Japan, Sakura produced Cray-Pas. In 1949, Sennelier produced high-quality oil pastels, supposedly for Picasso. Oil crayon used a combination of coconut oil and stiffening oil as a base, but both these ingredients

- 4 Other artists who touched on the medium include: David (Dedi) Ben-Shaul who made his own pastels, Jakob Eisenscher, Yocheved Weinfeld, Moshe Givati, and others. I made multiple attempts to obtain information about the pastels of Hagit Lalo (a superb artist), but could not arrive at definitive conclusions, and consequently she was not included in the exhibition.
- 5 Wesley Pulkka, "Pastel Painting: A Brief History," *The Collector's Guide to Albuquerque Metro Area*, vol. 13, <http://www.collectorsguide.com/fa/fa071.shtml>.
- 6 See <http://www.artshow.com/apow/history.html>.
- 7 Pulkka, "Pastel Painting: A Brief History."
- 8 Degas combined pastel with different mediums on diverse surfaces, including paper, cardboard, and canvas; see <http://www.artshow.com/apow/history.html>.
- 9 Sean Scully, "Body of Light," <http://nga.gov.au/Exhibition/Scully/Detail.cfm?IRN=128878&BioArtistIRN=23432&Mnuid=1>.

## Panda: 1964 and After

Joshua Neustein

### Prologue

In no place and at no time in modernism were oil pastels used for complete oeuvres, except in Israel, rendering the use of oil pastels a substantial practice, important as well as unique to the place and time where it happened.<sup>1</sup> In the summer of 2007, Mordechai Omer, then the director of Tel Aviv Museum of Art, challenged me: "Write a text on oil pastels, and we will do a show." I rather hoped someone else would write this. I panicked. I meant to tell him, "I have too large a stake in this; write it yourself, or invite a historian, or a curator. Why me?" Instead I said, "You abandoned me twice, and now you're ruining my life!" Omer, on his part, argued that the passage of time had forced an obligation: one of the "partisans" had to write the history, since all the others were dead. He said it was as significant an obligation as my actual participation in those events. It was more intimidating, perhaps even confusing, a task to relate historical events, than to have taken part in them.

The starting point of this essay already posed a problem. When one speaks of other artists, "in the form of a personal testimony,"

which "always tends toward reappropriation and always risks giving in to an indecent way of saying 'we,' or worse, 'me,'" there is the danger of narcissism. As difficult as it is to speak of them, it is even more difficult to speak of one's relationship with them.<sup>2</sup> How was I to include my own portion in this history? My only defense was to write with full conviction, record with fidelity. It would be a nostalgic journey, but also a service to departed colleagues. I would examine my memories, my imagination, distortions; plunge into the past, dredge up meetings with these artists, conjure up their studios, their gestures and body language when they spoke or kept silent, gossiped or described "*factura*."<sup>3</sup> I would have to examine oil pastels, their diverse uses, mutations, interruptions, problems, and redemptive aspects. To write a testament, one must recollect or collect decades of disparate conversations, and transform them into a dialectic.

Chronologically, the first artist in Israel to use oil pastels for an entire oeuvre was Arie Aroch, immediately followed by Zvi Mairovich and Marcel Janco, and subsequently—myself, Aviva Uri, Raffi Lavie, Avigdor Stematsky,

Yehezkel Streichman, Pinchas Abramovich, Lea Nickel, Itzhak Danziger, Moshe Kupferman, John Byle, Uri Lifshitz, Menashe Kadishman, and Alima. Before delving into this tangled history, however, I must start with an apology: I write here about artists with whom I had multiple contacts, and whose work in oil pastels I have followed intently. What is sorely missing here, and missing unjustly, is a consideration of the oil pastels of others.<sup>4</sup> This in no way reflects on the quality and importance of the "other" artists and their contribution to the history of oil pastels. In fact, their contribution may well have been as good as or even more significant than that of some of the artists on whose production I focus.

### Prehistory of Soft Pastels

It is somewhat ironic that a medium known for its immediacy and associated with children, has truly ancient origins. The use of dry pigments in image-making can be traced back to primeval man. Neanderthal burial sites, dating back some 30,000 years, reveal pictorial materials such as flower petals, pollen, and red ochre scattered on corpses. Palaeolithic cave paintings in Lascaux, France, dating back 20,000 years, utilized charcoal as well as wet and dry pigments to portray animals encountered in hunting expeditions. Most likely drawn by torch light, these early images employed

1

A clarification about the materials discussed in this article: Oil pastels—known in Israel by the generic name "Panda" after the oil pastels manufactured by the Dutch company Talens—are similar to oil sticks, but with one critical difference: the type of oil used in the formulation of pastels is nondrying. Since the material of oil pastel contains more wax than oil, it handles more like soft pastel; it never completely dries, and forms little or no skin on the work surface. Oil sticks, in contrast, develop a skin as the oil dries, sealing in the wet paint underneath, much like oil paint. Oil pastels and soft pastels have a similar makeup, but the latter contain a higher portion of pigment and less binder, and are not usually mixed with wax. The application of soft pastel is thus smoother than that of oil pastel and its resulting colors brighter, but it often produces more dust; see: <http://www.artistsnetwork.com/medium/oil/oil-pastels-oil-sticks-and-oil-bars>.

2

Derrida discussing his homage to Jean-François Lyotard, in: *Jacques Derrida, The Work of Mourning* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001), p. 225; see also Pascale-Anne Brault and Michael Naas, "Editors' Introduction," *ibid.*, p. 7.

3

"*Facture* refers to the way a thing is made. Connoisseurs use the word to indicate an artist's handling of medium, the brushstroke, how materials are worked descriptively and expressively. [...] Paying attention to *facture* means paying attention to artistic process." See Rebecca Zurier, "Facture," *American Art*, vol. 23, no. 1 (2009), p. 29. According to Clement Greenberg, texture + culture = *facture*. In Israeli art circles, the term "*facture*" was a way of historicizing a legitimacy. The user of the term would often raise his eyebrows, close his eyes, and rub his thumb to the forefinger in delight of quality. *Factura* was a preening gesture of appreciation and connoisseurship.

\* Regretfully, in some instances I have neglected to keep exact references to works cited, and some of the ideas I have culled might appear in this text without proper reference to their author and/or publication. Many scholars and writers have enriched my thoughts along the way, and I would like to extend my apologies to anyone whose name or text details have been accidentally omitted from this essay.



## Acknowledgments

---

Joshua Neustein

To Suzanne Landau, my admiration for piloting this idea to fruition and for the rare and distinguished faith she places in artists. She has the nerve and eye to discern what is a paradigm shift and what is only déjà-vu.

Dalit Matatyahu was sheer joy to work with. So much fun and seriousness mixed together that I wanted the preparations to continue for much longer.

Yona Fischer—my gratitude for generously sharing his immense curatorial experience with me, from the exhibition "Beyond Drawing" (1974) to his involvement in the current show.

Dan Miron, who opened Israeli culture and Hebrew language to me and many others.

Catherine Goetschel gave me power, and power is the ability to do work. She made sure that nothing would distract me from my art and my work. She was foundational, constantly there to save me from hopelessness. Most of all—she made the journey fun.

Wendy Shafir—my thanks for 25 years of dialogue. She pushed me harder, challenged me constantly, and has made herself available to discuss, collaborate, and extrapolate ideas.

Pat Rowe, who has always reminded me that language has grammar, and thought has a beginning, middle, and end. She has edited to make the text what it is, therefore all incoherence is her fault. She is my friend with no expiration date, even beyond our expiration.

Crusader Rabbit (S.W.), the child from whom this grown-up developed to monumental proportions.

Thanks to Joseph Hackmey, who is always there for me.

Thanks to Alex Neustein for his insight into the ghost in the machine and the technical support, and for contemplating creative possibilities, issues, and ideas with me.

Andrea Neustein, who often thinks otherwise—my acknowledgement for her brilliance and for allowing my lesser light to shine. She gives me a direct view of the creative demons that exist in our time, the 21st century, for good and for bad. Thanks also for the initial concept of the exhibition's floor plan as a concentric maze.

Tamar Margalit—my thanks for her perceptive discourse and aid.

For their professional assistance and encouragement, I would like to thank Irith Hadar, Rivka Saker, Nirit Sharon-Debel, Risa Fuchs, Noemi Givon, Doron Golan, Hasia Rimon, Reuven Israel, Nicola Trezzi, Netta Laufer, Noa Dolberg, Igal Shafir, and Lance Blackstone.

I want to take this opportunity to remember Hilary Putnam and Roger Hurwitz, two dear friends who passed away last year. They were pathfinders, deep thinkers who illuminated the human condition for me and for many others.

## Foreword

---

The gist of this exhibition and its search engine are embedded in its title: "Panda." In other words, the philosophy of the material, the medium, serves as the basis for reading the artworks. The assumption being tested here is that every medium has an intrinsic message, and that every material expression in culture contributes to a general, universal spirit (*Weltgeist*), as Friedrich Hegel defined it. From the early 1960s to the late 1970s, a unique body of work in oil pastels—known locally by the generic name "Panda," after the magnificent oil pastels by the Dutch company Talens—was created in Israel. It is the only place in the world, and the only time period in the history of modernism, in which entire oeuvres were created in oil pastels.

In this unique exhibition, the voice of its curator, Joshua Neustein, emerges not from the critical or theoretical field—which is often perceived as antithetical to the artistic act—but from the material itself. As an artist, he discusses oil pastels through an intimate acquaintance with the medium and its qualities (feel, texture, flow) as well as through personal acquaintance with the artists and their work. Moreover, Neustein decided to exhibit the works in the Museum's Prints and Drawings Gallery as a site-specific installation, by covering the entire space with bubble wrap, a material identified with his own works as an artist. This decision not only re-sketches the physical and mental scenic lines which Neustein grooved in bubble wrap

back in the 1980s, preserving the memory of his numerous installations in the years that followed (e.g. his work in the exhibition "Neustein, Tzaig, Grossman in the National Library Archives" curated by Gideon Ofrat for the Israeli Pavilion at the Venice Biennale, 1995; his solo exhibition "Boiling Point" curated by Hedva Shemesh at the New Gallery at Teddy Stadium, Jerusalem, 2003; etc.). By eliminating the clear, decisive distinction between the artistic medium and the curatorial medium, Neustein's act strives, first and foremost, to elicit questions about prevalent modes of museum display. The catalogue text spans the artist-curator's memories and interpretation of the featured artists (including himself), while delving into the skills, predilections, and preferences which were manifested in their work in oil pastels. Thus, the exhibition not only introduces a unique body of work, but also outlines the habitus of Israeli artists in that period, most of whom are no longer with us.

I would like to thank the many collectors, mostly family and followers of the artists, for granting us permission to exhibit their works. Thanks to all the institutions and individuals who helped us in this process: The Israel Museum, Jerusalem, and specifically Ronit Sorek, Nirit Sharon-Debel, and Risa Fuchs, for their assistance in the loan of works from the museum collection; Miri Ben Moshe of the Phoenix Insurance Collection Ltd.; Yaniv Shapira, Ayala Oppenheimer, and Judith Bejerano of

Mishkan Museum of Art, Ein Harod; Ronny Ben-Dor of the Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei Hageta'ot, who conducted an ongoing dialogue and helped us locate works; Yuval Ben Shloush and Galit Haselkorn of Montefiore Auction House; Amon Yariv of Gordon Gallery, Tel Aviv; Noemi Givon of Givon Art Gallery, Tel Aviv; Benno Kalev; Shuki Mairovich; Rivka Saker and Uzi Zucker; Rachel and Dov Gottesman; Asaf Gottesman; Dorit Lifshitz; Maya Kadishman; Wendy Shafir; Ornit and Jonathan Byle; Lynn Holstein; Miri Laufer; Noa Steimatsky; Michaela and Dvora Janco.

Heartfelt thanks to Joseph David Hackmey for his generous support.

Special thanks to Yona Fischer for his enlightening insights and his contribution in conceptualizing the exhibition. Thanks to Joshua Neustein, the curator of the exhibition, for the idea, the passion, and the total devotion to the process which germinated many years ago, and took shape in the exhibition and in his fascinating catalogue essay. Thanks to Dalit Matatyahu, the associate curator, for chaperoning the project throughout its phases of conception and implementation. Warm thanks to all the individuals who took part in this undertaking: to Magen Halutz for the impressive design of the catalogue, and to Alva Halutz and Adam Halutz for the graphics; to Daria Kassovsky for co-editing the English text, and to Einat Adi for her attentive translation into Hebrew; to

Elad Sarig for photographing the works for the catalogue; to Studio Omri Ben Artzi for the installation; and to Raphael Radovan and Iris Yerushalmi for their invaluable help in removing obstacles along the way. The realization of the exhibition was aided by many members of the Museum staff. My sincere thanks to each and every one of them for their full collaboration.

Suzanne Landau  
Director



Tel Aviv Museum of Art

**PANDA**

13 June – 21 October 2017

Prints and Drawings Gallery

The Gallery of the German Friends of

Tel Aviv Museum of Art

Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator: Joshua Neustein

Associate Curator: Dalit Matatyahu

Head of Curatorial Wing: Raphael Radovan

Assistant to the Head of Curatorial Wing: Iris Yerushalmi

Conservation: Hasia Rimon, Rami Salameh, Maya Dresner,  
Sarita Marcus, Noga Schusterman

Installation: Studio Omri Ben Artzi

Framing: Tibi Hirsch, Paul Zeharya Rowe

Hanging: Yaakov Gueta

Lighting: Haim Bracha, Lior Gabai, Sharon Lavi,

Asaf Menachem

Registration: Alisa Friedman-Padovano, Shoshana Frankel,  
Hadar Oren, Reut Ganc

Catalogue

Editor: Joshua Neustein

Design and production: Magen Halutz

Text editing: Daria Kassovsky, Joshua Neustein

Hebrew translation: Einat Adi

Photographs: Elad Sarig

Additional photographs: Shimon Dotan, Jeffrey Sturges

Graphics: Alva Halutz, Adam Halutz

Measurements are given in centimeters,  
height x width x depth

Heartfelt thanks to Joseph David Hackmey for supporting  
the exhibition.

Photos of works from the collection of the Israel Museum,  
Jerusalem © The Israel Museum, Jerusalem by Elie Posner

© 2017, Tel Aviv Museum of Art

Cat. 7/2017

ISBN 978-965-539-148-0

Contents

179

**Foreword**

Suzanne Landau

176

**Acknowledgments**

Joshua Neustein

175

**Panda: 1964 and After**

Joshua Neustein

Page numbering runs in ascending Hebrew order,  
from right to left

# PANDA

Pinchas Abramovic, Alima, Arie Aroch, John Byle, Itzhak Danziger,  
Marcel Janco, Menashe Kadishman, Moshe Kupferman, Raffi Lavie,  
Uri Lifshitz, Zvi Mairovich, Joshua Neustein, Lea Nickel,  
Avigdor Stematsky, Yehezkel Streichman, Aviva Uri



Tel Aviv Museum of Art

