

פסליו של בוצ'וביץ אמנם עשויים מעץ, אך חומריות העץ, כערך נפרד, אינה תופסת בהם מקום מיוחד. למעשה, קל לתאר פסלים אלה כעשויים מחומר פלסטי ללא כל שוני ניכר בתוכנם הרגשי. דרך עיצובם של פסלים אלה עיקרה בהדגשת האספקטים הליניאריים והריתמיים המופיעים מפותלים לרוב (ושילובם בנפחים מחודדים). החודרים זה את זה. בפסלים בהם מודגש הקו המפותל, נתפס המימד השלישי כנובע מפיתול משטח דו-מימדי. בפסלים המעוגלים יותר, מודגש יותר הנפח הסגור - למרות שבוצ'וביץ כורה "מנהרות" בנפחים אלה (בדומה להנרי מור). תפיסה פיסולית זו רחוקה מלהיות חדשה, וגם פנחס בוצ'וביץ אינו מוסיף בה וריאציות מיוחדות משלו. יש בה אפילו מעין השכלה פיסולית לאלמנטים ומוטיבים המופיעים בגליל בגראפיקה. הביצוע הטכני הינו נקי למדי, אך מדגיש את האספקט הדקורטיבי-סלוני של פסלים אלה.

התכונות שהוזכרו בפיסול, מופיעות גם ברישומים ובציורים, אלא שבכמה מהאחרונים אין ניקיון גראפי הקיים בפסלים.

## יעקב רוזנבוים

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 2.7.65 / תע' יחיד / גלריה "צ'מרנסקי" / תל-אביב

בדרך ציורו של יעקב רוזנבוים - גם אם מתעלמים מציורים שהם יוצאי דופן לגבי הסגנון הכללי - עדיין ניכרים אותות הפיצול בין רצון לעיצוב ציורי מופשט מחד גיסא, ושאיפה לשמור על תיאוריות וסימבוליקה מאידך גיסא. מן הראוי הוא לגשת ולבדוק ציורים אלה מכמה נקודות ראות שונות, לברר את שלמותו ומידת היותו אורגני בהתייחס לנקודות ראות אלה, ולנסות להגיע למסקנה שתבהיר את הקווים שהנחו את הצייר בעת עיצוב הציורים. 'הצבעוניות': ציוריו של יעקב רוזנבוים נראים, ממבט ראשון, כציור הנשען במידה מרובה על משמעויות הנובעות מהצבע. יתר על כן, הצבע, שתמיד יש בו צד אי-רציונאלי חזק, גם נראה כמתאים ביותר לשמש אלמנט ביטוי הולם לציורים אלה, שכמעט כולם יש משהו מאווירה מיסטית-רומנטית קלה המגיעה, במקרים ספורים וקיצוניים יותר, עד גוון סוריאליסטי מתון. התבוננות מעמיקה יותר, מגלה שציורו של יעקב רוזנבוים - גם אם הוא עתיר צבע - בנוי בעיקר על האספקטים הצורניים והנפחיים, ולא דווקא על הצבע. הצבע משמש יותר כעיטור אווירתי ולא כאלמנט מבני: אין הוא קובע את דינאמיות הגופים ונפחיותם (הנפחיות נבנית על ידי שימוש בכהה-בהיר ובפלאנים - ולא על ידי פלסטיות של הצבע). יתר על כן, תצלומי שחור-לבן מגלים שהמבנה הציורי ואפילו (וזהו העיקר) האווירה, מופיעים בצורה ברורה ואינטנסיבית יותר כאשר אין הצבע מופיע כלל. הצבע מופיע, איפוא, בעיקר כאלמנט דקורטיבי תוך שימוש בסולמות צבעוניים נעימים לעין (גם אם הם נפרדים מהתוכן) בדרך הקרובה משהו לאורפיזם של רובר דלויני.

'המבנה הצורני' ועיצוב הנפח: להוציא את הציורים מסוג "שקיעה בהרי יהודה", בנויים

כל ציוריו של יעקב רוזנבוים על מערכת כתמים-צורות, המעלים, בגישה הקרובה לקוביזם מתון מאוד, מבנה נפחי. המבנה הכללי - כאשר מתבוננים עליו בשלמותו - יוצר דימוי של אובייקטים שונים. נקודת המוצא של הצייר היא למעשה כפולה: מחד גיסא, יש כאן ניסיון לתאר אובייקט מסוים (או לפחות, ליצור מבנה ציורי, שיש בו דימוי לאובייקטים "מהמציאות"), ומאידך גיסא, ניכרת השאיפה לשמור, בכל תהליך העיצוב, על מבניות של צורה וריתמוס "מטוהרים" הנובעים מפיתוח מופשט. לשון אחר: ניכר אצל יעקב רוזנבוים הרצון לבנות ציור מופשט שבכל זאת יהיה דומה, בסיכומו של דבר, לאובייקט פיגורטיבי שנקבע מראש. ניסיון כזה, שיש בו משום "תפיסת החבל בשני הקצוות", אינו בלתי אפשרי, אך סיכויי ההצלחה בו אינם מרובים. פול קליי ופיקאסו, למשל, מצליחים במשימה דומה: הראשון יוצא מציור מופשט ומגיע לדימוי (אך אינו קובע את הדימוי מראש) והשני יוצא מדימוי ומצליח לעצבו בדרך הניתנת להיבחן גם מנקודת ראות מופשטת. אין להסיק מכאן ששילוב כזה יצליח תמיד. יעקב רוזנבוים אינו - וגם אין צורך שיהיה - קליי או פיקאסו וכמעט בכל ציוריו יש התנגשות בין האספקט הדימוי והספרותי, ובין תהליך העיצוב השואף לבנייה מופשטת. כמובן שנפגמים מהתנגשויות אלה שני האספקטים גם יחד.

דוגמא להתנגשות כזאת - ודווקא באחד מהשלמים יחסית בין ציוריו של יעקב רוזנבוים - אפשר למצוא בציור "כניסה לבית כנסת". הציור בנוי מקשתות, שבעזרת גווני כהה-בהיר הופכות מעין כפות-מקושתות (אלמנט דינאמי יחסית), וממבנים סטאטיים יותר המבוססים על אלמנטים אופקיים ואנכיים. הדימוי הוא של כניסה מקורה דמוית כיפה, המובילה אל מבנה סטאטי וגיאומטרי יותר. אם מתייחסים לציור זה רק מבחינת היותו הולם את הדימוי המוזכר לעיל, מתברר שמופיע בו אלמנט לא סביר לגמרי: הכדור הלבן המונח על הקשת הימנית. כדור זה אינו מתקשר עם הדימוי ואינו מוסיף לאווירה, ויחד עם זאת הוא בולט מאוד על הרקע הכהה שמאחוריו. הסיבה למציאות כדור זה אינה נובעת כלל ועיקר מהדימוי, אלא זהו ניסיון לפתרון בעיה מבנית: הצייר מנסה ליצור שיווי משקל בין כתמי כהה-בהיר בציור ולקשר את הקשת עליה מונח הכדור עם הרקע שמאחוריה. אילו היה הציור מופשט לגמרי, ייתכן שהיה בצורת הכדור פתרון חלקי לבעיה שנוצרה (ולמעשה לא היתה צריכה להיווצר כלל), אך כאשר יש בציור דימוי - כפי שיש בכל ציוריו של יעקב רוזנבוים - בולט מאוד הפער בין הדימוי והמבנה המופשט דווקא בפתרונות מסוג זה (אגב, הרקע שאחרי הכדור עשוי צבע אדום-ונציאני ומבניותו, הן כנפח עצמאי והן כפלאן בציור הכללי, נראה הרבה יותר בתצלום מאשר בציור גופו).

התנגשויות דומות בין הנושא הדימוי ובין העיצוב הציורי מופיעות כמעט בכל ציוריו של יעקב רוזנבוים: המעבר הבלתי עקבי מעיצוב נפחי תלת-מימדי לצורות שטוחות בציורים "זוג", "סירות מפרש", "לתיאור" עיט פלדה" בצורות חדות ונוקשות, אך במגעי מרחוק רכים ומתמוססים וכו'. יש גם התנגשויות בין האספקט הספרותי והעיצוב הציורי: החלוקה, הנובעת מתלות בנושא ספרותי, בין "השמים" וה"הארץ" בציור "שמים וארץ", הבדלי הגודל חסרי הדרוג בין הנרות והרקע בציור "נרות לעיירת" וכו'.

מעבר לליקויים והפגמים, המעידים שיעקב רוזנבוים נמצא עדיין בעיצומו של תהליך

התגבשות ציורי, חשוב לציין גם את הצד האחר: בציורים ניכרת עוצמה רגשית מסוימת וכוח ביטוי, החודרים מעבר למעטה הדקורטיבי והם המהווים לאמיתו של דבר את התוכן האמיתי של המוצגים.

## צבי ליפמן

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 9.7.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל-אביב

התערוכה הנוכחית של צבי ליפמן היא תערוכת היחיד הראשונה של צייר זה מחוץ לקיבוץ צרעה, שבו הוא חבר. בתערוכה יש כ-14 ציורי שמן וכ-30 רישומים. כבהרבה תערוכות יחיד ראשונות, אפשר למצוא גם בתערוכה זו יותר חיפושים וגיטושים בכיוונים שונים מאשר סגנון מגובש ואחיד. כאופייני לתערוכות ראשונות, יש בתערוכה שימוש רב בסכין ציירים, נטייה לצבעוניות מעובה, חנוקה ודחוסה מדי, ונטייה לשבור את הכתם הצבעוני לשברירים, במקום להשתמש בכתם מרוכז ויעיל יותר (שהוא גם מחייב יותר).

כאמור, לא כל הציורים עשויים מעור אחיד. בולטים בתערוכה - בין הגיטושים האחרים - שני כיוונים ניסיוניים, אשר בהיותם בלתי מנוגדים זה לזה עלולים להתמוג במשך הזמן לנתיב אחד: הכיוון הראשון מיוצג על ידי הציורים "קומפוזיציה", "קוף" ו"נוף". כיוון זה מאופיין על ידי מבנה מרכזי שממנו יוצאות שלוחות שכאילו מתפרצות ומתפוצצות כלפי שולי הציור. בקבוצת ציורים זו - בעיקר בציורים "קומפוזיציה" - בולט לטובה השימוש במכחול (בניגוד לסכין הציירים המופיע כה רבות). המבנה פחות דחוס ומערכת הכתמים הצבעונית מחייבת הרבה יותר. הכיוון השני, המאופיין על ידי ציורים כ"דמויות", "שתי דמויות" ודומיהם, נוטה הרבה יותר לדחיסות. נטייה זו באה בגלל השימוש בחומריות מעובה, סכין ציירים, צבע יבש למחצה ואף ערוב חומרים אחרים (חול?) בתוך הצבע. שימוש בחומריות מרובה בציור שהוא פיגורטיבי מעיקרו, היא פרובלמטית ביותר מאחר שתוך כדי עיצוב הצורה (הקשורה כאמור במושא פיגורטיבי) מאבדת החומריות את ערכיה המיוחדים, משטחת את הציור ומחניקה את פני הבד. הצבעוניות בציורים המשתייכים לקבוצה זו, כפי שקורה לעיתים קרובות בעת שימוש רב באפקטים של סכין הציירים, ממוסמסת, מרוסקת ומאבדת, מרוב שברירי צבע, את הערך של כל צבע בנפרד הנעלם בכליל הצבעוני. ציוריו של צבי ליפמן נעשו בתנופה רבה, הקשורה בדרך כלל בספונטאניות, אך דומה שזוהי ספונטאניות מוקדמת מדי: חופש ביצוע ובטחון בהנחת צבע הם ללא ספק בעלי ערך רב, אך כאשר חופש זה מופע על חשבון המבנה הפנימי של הציור (במקרה זה, בעיקר על חשבון המבנה הצבעוני ושקיפותו). מוטל ערכו בספק רב. לספונטאניות יש ערך רק לאחר שנרכשה שליטה מוחלטת באמצעי הביטוי - ולא לפני כן.

רישומיו של צבי ליפמן לינאריים, חופשיים ובעלי תנופה, אך אינם אלא תרגילים שאין מקומם בתערוכה.

## רות הדני

"תערוכות תל-אביב" / הארץ / 30.7.65 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל-אביב

תוך דיון באפקטים הטכניים הקשורים בביצוע ציור, דובר כבר רבות על הסכנה שבהעמסת יתרו של הבד המצויר בחומר הצבע. בתערוכתה של רות הדני יש דוגמאות רבות הממחישות העמסה כזאת, הנהפכת במקרה זה למפגע של ממש - עד אי-יכולת להעריך את המצויר. הסיבות להעמסה כזאת יכולות לנבוע מכמה גורמים: (א) מתוך שימוש, מנימוקי חסכון, בבר שכבר צויר עליו פעם או יותר; (ב) העמסה מתוך תיקונים רבים וניסויים שונים הנעשים על אותו בד; (ג) ניסיון ליצור חומריות בעלת משמעות עצמאית; (ד) טכניקה של שימוש במכחול יבש, בה מנסה הצייר להשיג שקיפות על ידי הנחת שכבות שאינן מכסות כליל את השכבות התחתונות המשמשות להן כתשתית (שני האחרונים אינם אלא סוגים של טכניקות מיוחדות והעמסת יתר אינה תכונה הכרחית שלהן, אך בגלל התהליך הטכני המיוחד מתרחשת העמסה כזאת לעיתים קרובות - בטכניקות אלה).

מאחר ונראה כי הגורמים לעומס-היתר המצוי בציוריה של רות הדני, קשורים בעיקר בשני הסוגים הראשונים שהוזכרו, דהיינו, שימוש בבד שכבר צויר עליו מקודם ותיקונים בציור הקיים, יכולים ציוריה לשמש כאזהרה לתוצאות האפשריות ממפגעים אלה.

לפני הכניסה לפרטי הדיון, חשוב להבחין ברורות בין מספר מושגים המופיעים בהקשר זה: (א) "ספונטאניות" (ב) "חופש ביצוע" (ג) "טריות" (ד) "ניקיון טכני". ספונטאניות פירושה - לפחות בהקשר המצומצם של "מלאכת הציור" - ביטוי ישיר ומיידי, כביכול, ללא ההוריים קודמים וללא התעכבות; במושג "חופש ביצוע" הכוונה היא ליכולת הטכנית המאפשרת ביטוי ספונטאני. ללא יכולת כזאת, יהיה הביטוי הספונטאני פגום מבחינת עיצובו או אף יאבד כליל. חופש ביצוע, בצירוף ספונטאניות, מקנה למשיכת המכחול ישירות, אי-אמצעיות וידידות, המכונים לעיתים קרובות בשם "טריות". אין לערב "טריות" עם "ניקיון טכני"; ניקיון טכני דן ועוסק בשימוש באמצעים כמתייחס לכלל התבנית הציורית. משיכת מכחול בודדת בציור מסוים יכולה להיות "טריות" היינו לא מאומצת, ישירה, אך אין פירושו של דבר שהציור בו היא מופיעה הוא בעל ניקיון טכני. יתר על כן, ניקיון טכני אינו בהכרח קשור בביטוי ספונטאני ויכול להיות חסר כל טריות. בציוריו של צייר קלאסיציסט יכול להיות ניקיון טכני מעולה ואף חופש ביצוע, אך לרוב לא תמצא בו ספונטאניות או טריות.

בציוריה של רות הדני יש ספונטאניות מסוימת, אך חסרים כליל הטריות והניקיון הטכני. ציורה הוא פיגורטיבי וצבעוני, ומכאן שהוא תלוי ביותר בטוהר הצורות, עיצובן ועיבוד הצבע. הצבעוניות התחתית המעובה (בין אם היא מכוונת ובין אם היא שריד של ציורים קודמים שצוירו על אותו בד) מרסקת את הצורות ומשמיטה כל אפשרות למבנה צבעוני עילי. הגוון מאבד את זהרו והופך דהוי ומת עד שאין עוד אפשרות לדון בו לגופו. בעיון בציורים מסוג זה חייבים להיות טכניים בלבד, משום שבמצבם הנוכחי דומים הם לתצלום שקומט, נסרט ודהה, עד שבקושי אפשר להכיר בו את המצולם.