

• קטגוריות •

- [100 שנות הדפס אמנותי \(1\)](#)
- [\(English texts \(1](#)
- [\(Uncategorized \(59](#)
- [אופקים חדשים: מאוסף עפרת לאוסף לוין \(ג\) \(1\)](#)
- [אופקים רחבים יותר: מאוסף עפרת לאוסף לוין \(ב\) \(1\)](#)
- [אופקים רחבים: מאוסף עפרת לאוסף לוין \(א\) \(5\)](#)
- [אמנות בארוק \(4\)](#)
- [אמנות וספרות \(40\)](#)
- [אמנות יהודית \(21\)](#)
- [אמנות מינורית \(2010\): אמנות ישראלית בשנות האלפיים \(48\)](#)
- [אמנים נשכחים \(46\)](#)
- [בספרים קודמים \(1\)](#)
- [בצלאל \(22\)](#)
- [האידיאה של האוצרות \(21\)](#)
- [האידיאה של האמנות הישראלית \(42\)](#)
- [האישה \(6\)](#)
- [▪ ספר אהרון אבני \(1\)](#)
- [האמנות כדימוי וכסמל \(57\)](#)
- [הגג והבור \(15\)](#)
- [הגיגים על האמנות \(97\)](#)
- [היסטוריוגרפיה \(4\)](#)
- [המדיום האמנותי \(33\)](#)
- [וידיאו ישראלי \(8\)](#)
- [כבתוך שלו: פרשנות לתנ"ך \(36\)](#)
- [מבראשית – קריאה בתורה \(2\)](#)
- [מודרניזם ארצישראלי \(121\)](#)
- [מולטימדיה \(5\)](#)
- [מונוגרפיות \(9\)](#)
- [ספר אהרון כהנא \(8\)](#)
- [על השפה \(1\)](#)
- [עם זו גאלת: הגדה אחרת \(13\)](#)
- [עשה לך תנ"ך \(60\)](#)
- [פוסטמודרנה \(96\)](#)
- [פילוסופיה \(71\)](#)
- [פיסול ישראלי \(42\)](#)
- [פרוסט: בעקבות היפה האבוד \(10\)](#)
- [פרשת השבוע \(35\)](#)
- [ציור עכשווי בישראל \(101\)](#)
- [ציור ציוני \(55\)](#)
- [צילום ישראלי \(1\)](#)
- [צלובים בטלית \(16\)](#)

- קרמיקה (7)
- רשעים (חל א') (1)
- שנים מכריעות (16)
- תרבות עברית (90)

• חיפוש...

« הרי יהודה: ירושלים של הייקים | אופקים רחבים: עבודות נבחרות (ב) »

אופקים רחבים: עבודות נבחרות (א)

אופקים רחבים: עבודות נבחרות 1900-2000

אוסף עפרת

סדר הפרקים:

מילות פרידה, יוסף גייגר, שטיחי אליאנס, בוריס ש"ץ, יוליוס רוטשילד, זאב רבן (2X), מאיר גור-אריה, יצחק פרנקל, ראובן רובין, נחום גוטמן, ישראל פלדי, אברהם מלניקוב, יואל טנא, טדיאוש ריכטר, לודביג בלום, פנחס ליטבינובסקי, משה מוקדי, פנחס אברמוביץ, חיים אתר, לאופולד קראקוור, יעקב שטיינהרדט, אנה טיכו, יוסף בודקו (2X), מרדכי ארדון, שאב בן-צבי, מירון סימה, יוחנן סימון, שלום סבא, חנה לוי, אביגדור אריכא, מריאן (פנחס בורשטיין), משה טמיר, מריאן מרינל, יוסף הירש, יוסי שטרן.

מילות פרידה

חשבתי לקרוא לאוסף הזה – "אוסף פריק" – לא משום שהוא משתווה לאוסף המהולל שהוא מגיו-יורק, על הרמברנדט ועל הוורמיר המופלאים שבו, כי אם אך בזכות המילה האנגלית freak, שפירושה כידוע, הוא "משוגע על". זהו, אכן, אוסף של "משוגע לדבר", והדבר הוא האמנות הישראלית. התחלתי לאסוף ב-1970, עם שובי מלימודים בארה"ב והתיישבותי בירושלים, ואני מסיימו קרוב לארבעים שנה מאוחר יותר. מאחר שזהו אוסף של "משוגע לדבר", אין הוא מבוסס על הון, בה במידה שלא שיקולי השקעה הנחו אותי בבנייתו. זהו אוסף של בן-טובים, שבעשור הראשון עבד כשכיר באוניברסיטה העברית, וגם מאוחר יותר, כעצמאי, נמנה על המעמד הבינוני. אם נאלצתי למכור ציור אחד מהאוסף הזה – נוף מופשט מדהים ביופיו של אורי רייזמן, וזאת לצורך מימון הוצאת ספרים – המכירה הזאת אינה נותנת לי מנוח והיא בי כפצע פתוח. יש בישראל אוספים חשובים מהאוסף הזה. אך, ספק אם ישנו עוד אוסף כזה המשקף היסטוריה פרטנית שלימה, מאה שנים ראשונות של האמנות בישראל 1900-2000. כמעט שלא תמצאו אמן ישראלי ראוי אחד שאינו מיוצג כאן. כעומק תשוקתי לנבכי ההיסטוריה של האמנות הישראלית כן עומקו של אוסף זה. מעולם לא למדתי את תולדות האמנות (את התואר עשיתי בפילוסופיה), ומכאן, שפשושים בלתי נלאים במחסנים ובמגירות של גלריות ושל סטודיו-אמנים הם בית הספר שלי. ללא שום ספק, אני חייב לאוסף זה חלק ניכר מידיעותי בתחום האמנות הישראלית. אלף ומאתיים העבודות המרכיבות אותו הן פרק יומן מתמשך של רומן גדול שניהלתי עם אמנות זו לאורך מרבית חיי. קיוויתי למכור אותו בשלמותו, אולי למוסד כלשהו שיחנך באמצעותו לאהבת האמנות והתרבות בישראל. אך כשלתי. אין לי מנוס אלא לפזרו. נחמתי: גם בזרעונים הנפוצים ברוח טמון סיכוי הפיריון. האם אני מכריז על קץ הרומן? חלילה וחס. אלא, שלאחר ארבעים שנה, לא עוד זקוקה אהבתי לגוף האהובה. הפנמתי את אהבתי, וסימני הבעלות עליה ממני והלאה. אכן, לאורך שנים ארוכות שימש לי האוסף כקן, כחלון וככרטיס מועדון. כאותו עוף השב וחוזר עם זרד יבש במקורו והוא בונה לו את קנו, כך חזרתי מדי שבוע ובידי עוד ציור, עוד פסלון, עוד עבודה קראמית וכו', כשאני מרפד לי את ביתי. מהמסד ועד לטפחות ריפדתי, סותם את "חרדת הריק" שלי באמצעות אפידרמוס צפוף אך רך של אמנות מקומית. בבחינת חלון, שימשו לי יצירות האמנות גשר חושי אל מרחב שנוכרתי ממנו פיזית (סירוב גופי לי, מדבר ואור). וכך, באמצעות קרקואר, טיכו וכו' התחברתי למדבר יהודה; באמצעות ראובן, עובדיהו וכו' התחברתי לי; באמצעות רבן, גוטמן וכו' התחברתי למזרח. חלונות של מקום ושל זמן. כי, בזכות היצירות באוסף (ואחרות שלא הגיעו לביתי) – הייתי שותף לקונגרסים הציוניים הראשונים, פעלתי כחלוץ בגדודי העבודה, בניתי את תל-אביב, חברתי ל"כנענים", עליתי ארצה עם ה"ייקים", לחמתי במלחמת השחרור, מחיתי נגד עוולות חברתיות ביחד עם האמנים הריאליסטים החברתיים, ביקרתי בתערוכות "אופקים חדשים", "סלוני הסתו", "עשר פלוס" וכו'. אם תרצו, בזכות האוסף חייתי חיים מוכפלים פי כמה וכמה. האוסף היה הציר שבאמצעותו ידעתי את המקום, ומן הסתם, גם את עצמי. אך, יותר מקן וחלון, היה לי האוסף, תעודת כבוד של חבר במועדון האמנות הישראלית. הציורים, הפסלים והחפצים המקיפים אותי אישרו בעבורי קשר גופני-כמעט עם אמי ישראל. הם בביתי ואני איתם. כמו פסענו יד ביד במשעולי ההיסטוריה של האמנות הישראלית, שביתי היה לה למקדש-מעט. אם כך, מה לי מוכר את האוסף? מספר סיבות: ראשית, האוסף "גדל עלי" ומאיים להכריעני. אוסף בקנה-מידה שכזה תובע זמן וממון שאינם ברשותי: פה ושם נפגע ציור ונקרע קלות, יש שחפצי קרמיקה נשברים, הקירות פולטים לחות לעבודות, החלונות קורנים אור עז שמדהה את היצירות, המחסנים הדחוסים תובעים את מס הקמטים, וכיו"ב. לא, להשאיר את האוסף בבית פירושו, לטווח הארוך, הריסתו. הוסיפו לזאת את העלייה הדרמטית במחירי האמנות הישראלית ותבינו כיצד זה שנפלתי בעל-כורחי מהמשחק, כאשר אין עוד ביכולת כיסי לממן יצירות בהן חשקה נפשי. כשלכל זה נוסף מצדי פחות העניין באמנות הישראלית הצעירה של שנות האלפיים – תקבלו תשתית נפשית של נכונות ואף

של דחיפות למכור את האוסף. עתה, כשהיצירות הופנמו לתוכי, ביחד עם כלל ההיסטוריה של האמנות הישראלית, יכול האוסף לממש את התכלית שבשמה נוצר מלכתחילה: מכירתו תאפשר לי ולרעייתי הוצאה לאור של ספרי אמנות; קרי – מה שהחל כתשוקה להיסטוריה של האמנות יסתיים בכתיבה ופרסום של היסטוריה זו. מה אעשה עם קירותי החשופים? אלמד להתמודד עם פיחות החומר ועם האין. שהרי, כך אומרים לי, פה האתגר הגדול וכאן סוד תורת החיים לאשורה. ולא, לא אתחיל מחדש. אמת, זהו אוסף של פשרות: יצירות חשובות מאד ואף יפות יותר חרגו מתקציבי המצומצם. אך, זהו אוסף של אהבה: אני אוהב את כל אלף ומאתיים היצירות, החשובות יותר (אלו שזכו לליווי טקסטואלי להלן) והחשובות פחות. לא אוכל להצביע על העדפותי: כולן היו בנותי. אני משחרר אותן מביתי כמי שבגרו ויצאו לדרכן. לא עוד על קירות ביתי, אך בהחלט על קירות לבבי – שם אני ממשיך לרחוש להן את אהבתי.

יוסף גייגר, מתווה לכיסוי מצות לפסח, 1909

שמו של יוסף צבי גייגר זוהר בין אומני ארץ-ישראל בשלהי המאה ה-19 בזכות ציור-זכוכית נפלא בנושא "מגילת אסתר" שמיוחס לו ושנמנה על אוסף מוזיאון ישראל. בדומה לאותם אומנים צנועים מצפת וירושלים, שומרי מסורת, הנבדלים מעולם האמנות ועושים לקהילתם חפצי קודש, קישוטים לחגים וכיו"ב, גם גייגר לא חתם מעולם על עבודותיו והן נדירות ביותר. הרישום הנוכחי הגיע ב-2007 הישר מעיזבונו הצפתי של האומן לבית מכירות ירושלמי ובאורח חריג אנו מדווחים ברישום על המקום (צפת) ועל הזמן (תרס"ט). יוסף גייגר, דור רביעי בצפת, חי כל חייו בצפת, בה נולד ב-1870 ובה נפטר ב-1944. כמעט כל ימיו לא יצא מפתח ביתו ונדוד בעירו כצייר, דהיינו כמעט מכתבים, שערי-ספרים, כתובות ועוד. קישוטיו וציוריו של גייגר אופיינו בנוסחה נאיביות, שאינה מכירה בפרספקטיבה ובתלת-ממד, ותפסתו את "מקום המקדש", למשל, צייתה לדימוי הקבוע של מראה הכותל המערבי, על הברושים ("הארזים") המגיחים מעליו, איקון ששורשיו ב-1837 בעיצוב "מקום המקדש" בידי ר' יהוסף שוורץ בספרו, "מראי ירושלים". דימוי פופולארי זה, שחזר באינספור הדפסים, רקמות וחפצים בארץ-ישראל של 1900 בקירוב, מכב במרכז המתווה הנוכחי, כשהוא מוקף קישוט פרחוני ומסביבו ברכת אכילת המצה, בתוספת הקדשה ("מנחה שלוחה...") ורישום שני כבשים – "קורבן פסח". באותה מכירה פומבית ירושלמית של עיזבון גייגר נמכר גם ציור צבעוני של "מקום המקדש" (כולל כיפת-הסלע וכיפת בית-כנסת "החורבה"), וכמו כן, הוצעו למכירה רישומים לקישוטי סוכה, מעשה ידיו של האומן הצפתי. הגם שהמתווה הנוכחי נוצר ב-1909, הוא מהווה דוגמא נדירה לראשיתה התמימה של האמנות היהודית בארץ-ישראל קודם לייסוד "בצלאל".

הרצל, הרברט סמואל, שטיחי מכונה, "אליאנס", 1925-1900

לאחר עשרות שנים של ספקות ופקפוקים, עתה כבר ברור: שטיחי הצמר המכאניים הללו נוצרו ב"תורה ומלאכה", בית-הספר הירושלמי לבנים, שבחסות "אליאנס", בית-ספר לאמנות ואומנות, שנוסד עוד ב-1882 ונוהל בידי נסים בכר ואלברט ענתבי. ביומן מ-1888 של נוסע בשם נתן אדלר נכתב על אודות ביקור ב"תורה ומלאכה", מוסד שאוכלס ברובו הגדול במורים ותלמידים יהודים-ספרדיים: "...ראיתי מיטות ברזל נעשות, גלגל קרונות שהובאו לשם תיקון, כלים חרוטים מעצי זית, ובגדים שנעשו שם, כולם על פי הזמנה ובמחירים נושאי רווח. המחלקות המעניינות ביותר היו בציור ובפיסול. הן נתמכו על ידי הברון רוטשילד, שהוא ורעייתו תרו אשתקד את ארץ ישראל. יש בבית הספר תלמידים שבאו מחברון ומן המושבות וכשהם מסיימים אינם נשארים קבע אלא יוצאים למושבותיהם ואף לסוריה ומצרים מגיעים." (יחזקאל גבאי ואליהו שאולי, "מפריס לירושלים – תולדות חברת כל ישראל חברים 1860-1985", הוצאת כי"ח ובית ספר רנה קאסין, ירושלים, 1986, עמ' 97) כאן, ב"תורה ומלאכה" היו מחלקות לנגרות, לכלי נחושת, לאריגה, לציור, לפיסול, לנפחות, לסיתות ועוד. מכאן סופקו רהיטי עץ וברזל, תבליטים, מנורות (להצבה ברחבי העיר), אביזרים (סורגים, למשל) ויצירות אמנות, אשר על כמה מהן אף זכה "תורה ומלאכה" בפרסים: "פעמים רבות באו יצורי המחלקה הזאת (מחלקת מלאכת מחשבת, שכללה ציור, כיור, פתוח בעצי זית, באבן, במתכת, פיסול, גבס ואבנים/ג.ע) לתערוכת יצורי חכמי הציירים והפועלים בפאריז וינחלו אותות כבוד ומכתבי תהילה." (פנחס גראייבסקי, "החרש והברזל", ירושלים, תר"ץ, עמ' ט"ו) בשנת 1898 נוספה קומה נוספת לבניין הדו-קומתי של "תורה ומלאכה", צורפו מורים נוספים ועתה למדו כאן למעלה משלוש-מאות תלמידים. בין המורים בלטו בן-ציון כהנסקי, מורה לפיסול, ויעקב צוריאני, מורה לחרושת עץ. מוצרי "תורה ומלאכה" נבדלו ממוצרי "בצלאל", בין השאר, באמירת ה"הן" של המוסד ה"אליאנס" למכונות (לצרכי יציקה, ניסור, אריגה וכו') ולא רק לעבודות יד. ב-1899 הושלמה בניית אולם גדול לחרושת אריגה ובו מקומות ליותר מחמישים אורגים. ארבעת השטיחים הנוכחיים נוצרו בתקופות שונות (עד לשטיח "הנציב העליון", שהוא מ-1925 בקירוב). ספרו של אנטון פֶּלטון, "שטיחים יהודיים", לונדון, 1997, קובע נחרצות שאלה הם שטיחי "אליאנס" ירושלמיים, וגם במוזיאון היהודי בסלונקי שביוון תמצאו אחד משטיחים אלה תלוי ליד תצלומים של המוסד הירושלמי.

בוריס ש"ץ, מתתיהו, 1903

בשנת 1894, שנת משפט דרייפוס בפאריז, יצר בוריס ש"ץ בן ה-28 את פסלו החשוב מכל, "מתתיהו החשמונאי". יציקת האבץ (כ-90 סמ' גובהה) ייצגה יהודי זקן (בדמות אבי-זקנו של האמן), דורך בעוז על גופת חייל יווני ומניף חרבו כקורא "מי לה' אלי!". ש"ץ, יודגש, טרם היה ציוני באותה עת (רק ב-1903 יאמץ את הציונות בהשפעת הרב הראשי של סופיה, ד"ר אהרנפרייז) ואת הגבורה היהודית ביטא בפסלו ברוח הספרות של "חיבת ציון". פסל "מתתיהו", שנוצר בזמן שהותו של ש"ץ בפאריז ואף הוצג בתערוכה העולמית שם ב-1894, שבה את לבו של הדוכס פרדיננד (לבית קובורג הגרמני), הוא מלכה הטרי של בולגריה, שביקר אז בפאריז והזמין את ש"ץ לשמש כאמן-חצר בסופיה המתאוששת מחמש-מאות שנות דיכוי תורכי. ש"ץ, לא זו בלבד שנטל עמו לסופיה את "מתתיהו", אלא גם הצטלם בגאווה במחיצתו בבירת בולגריה ואף העניקו שי למלכו האהוב. כך אבד לו הפסל אי-שם בין אוצרות המלכות לבית קובורג שנתפזרו בחלקם בעקבות המהפכה הקומוניסטית. אלא, שבינתיים, החל הפסל עושה לו שם בקרב העולם היהודי, ולא לחינם טרח ש"ץ ב-1903,

בעודו בסופיה (השנה בה פגש בבנימין זאב הרצל והעלה בפניו את חזון הקמת "בצלאל" בירושלים), על יצירת העתק של ראש מתתיהו בגובה 30 ס"מ. ראשו של הכהן החשמונאי נוצר עתה בטרקאוטה מזוגגת ובמספר מוגבל ביותר של עותקים, בבחינת "בן-זוג" לראשה של יהודית המיתולוגית (זו שערפה את ראש הולופרנס) וכסמל לאומי לצמד גיבורים יהודיים. לימים, כשיעניק ש"ץ לח.נ.ביאליק מתנה את ראשי מתתיהו ויהודית, יודה לו המשורר במכתב היתולי המתאר את שידוכם הרומנטי של השניים. בלית גופו של מתתיהו, נותר בידינו אך ראשו כציון-דרך רב-חשיבות בתולדות האמנות בארץ-ישראל. את ראשו זה של מתתיהו קניתי ב-1980 בגלריה היהודית "מוריה" שבניו-יורק. הייתי אז בעיצומו של מאמץ בינלאומי נואש לאיתורו של "מתתיהו החשמונאי" השלם. על מאמצי החיפוש בין סופיה, סינט-לואיס וירושלים, דיווחתי בספרי, "המסע אל מתתיהו" (שוקן, תל-אביב, 1982).

יוליוס רוטשילד, סמטה בירושלים, צבעי מים, 1938

לפי דיווחו של אליעזר בן-יהודה בעיתונו, "השקפה", מיום 19.1.1906, הגיעו מגרמניה לירושלים שלושה אישים – בוריס ש"ץ, א.מ.ליליין ויוליוס רוטשילד – במטרה לייסד את בית המדרש לאמנות ואומנות "בצלאל". היסטוריונים לימדונו, שיווליוס רוטשילד, צעיר אשר לו נועד תפקיד המורה הראשון לציור במוסד, פוטר תוך כשנה, לאחר מרד תלמידים. מאז, נעלם רוטשילד מתודעת עולם האמנות, עד שנתגלה מחדש בשנות האלפיים בזכות עיזבונו שהגיע ל"יד בן-צבי" ולגנוך המדינה. עתה למדנו, שיווליוס נולד ב-1885 בפולקסהאוזן שבמרכז גרמניה, למד אדריכלות ועיצוב פנים בברלין, סיים ב-1905 לימודי אמנות בוויימר ואף שימש אסיסטנט של לודוויג פון-הופמן הנודע. נפשו של יוליוס הייתה בארכיאולוגיה ומורו, פון-הופמן, שכנעו להיענות למודעת חיפוש מורה לציור ב"בצלאל" העתידי "והבטיח לי שבצורה כזו אוכל ללמוד ארכיאולוגיה". בירושלים של 1906 נישא יוליוס לפרידה קמניץ, בתו של בעל בתי מלון, והחל מלמד ב"בצלאל". במוזיאון ישראל תמצאו שלושה אקוורלים שלו מ-1906 – מתוות קישוטיים לשיטחים ואף ציור אקוורל סמלי ואורנמנטי בנושא "אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני". משפוטר יוליוס, שב לגרמניה, אך ב-1913 חזר עם בני משפחה (עתה, כבר נולדו לו בן ובת), צורף כשרטט למשלחת ארכיאולוגית, וב-1916 עקרה המשפחה לחיפה. כאן שימש יוליוס מורה לשרטוט במסגרת ההכנות להקמת ה"טכניון". בזכות קשריו הטובים עם ג'מל פחה העות'מני, מונה יוליוס כאחראי על שיחזור מציבות עתיקות בפלסטינה ובסוריה. בסוף שנות השלושים שבה המשפחה להתגורר בירושלים ויוליוס לא חדל לצייר נופים בעיר העתיקה ובסביבותיה, עם דגש רב על שרטוט ארכיטקטוני וייצוג ריאליסטי אקדמי רווי אור עז. האקוורל הנוכחי מ-1938 מהווה דוגמה מובהקת. ב-1954 פרסם בספר "הסאגה של עיר הקודש" תמונות בשחור-לבן (אקוורלים במקור) של ירושלים בתקופתיה ההיסטוריות השונות. באותה שנה נפטר יוליוס רוטשילד בירושלים והוא בן 69.

זאב רבן, הגירוש מגן-עדן, 1925 בקירוב

אין לדעת אם את עבודת המופת המיניאטורית הזו יצר רבן לפני או אחרי איוריו המפורסמים "שיר-השירים" (1923). מה שברור הוא, שנושא גן-עדן לא מש מתודעתו של רבן, מי שכבר ב-1914 עיצב טבעת נישואין לרעייתו, מרים, עם תבנית אדם, חווה והפרי האסור; ומי שב-1923 החל בעיצוב שערי הנחושות לביתו הירושלמי שבשכונת בית-הכרם עם תבליטי אדם וחווה והגירוש; ומי שב-1929 עיצב תבליט-אבן בנושא שער גן-עדן (התבליט מוצב כיום בפתח בית-האמנים בירושלים). ניתן לומר ביחס לזאב רבן, שהאידיאה האוטופית של גן-עדן הפרתה רבות מיצירותיו רוויות-האידיאליה. כך או אחרת, תבנית המסגרת האורנמנטית, ביחד עם תמונת הגירוש הניאו-קלאסית, הולמות את תפיסת האיור הרבני ל"שיר השירים" והיא מוכיחה זיקה עזה, בין אם לא.מ.ליליין (לצד הדקורטיביות היוגנדשטילית המשתרגת, ראו את דיוקן המלאך האשורי משמאל, על חרבו ה"ואגנרית", ואת הקוצים המתפתלים בפניה – מוטיבים לילייניים שגורים) ובין אם לצייר הרנסנס האיטלקי, מאזאצ'ו, אשר רבן חוזר על תפיסתו מ-1427 את הצמד המגורש. רבן טרח רבות לפאר ולקשט את תמונתו: השימוש שלו בצבעי זהב (חומת העיר) וכסף (כנפי המלאך), צורת הפסיפס של המסגרת, או מבנה החלון הדו-קשתי של המסגרת כולה. הסימטריה של הנחש המתפתל על עץ הפרי (האם אין זה עץ תפוזים ארצישראלי, המרמז על גן-עדן ציוני?) תורמת אף היא לקישוט היוגנדשטילי. אך, יותר מכל, מפתיע אותנו רבן בעיצוב חומת גן-עדן – זו שמחוץ לה אך קוצים ופרחי דם... שהרי, החומה מזכירה לנו ביותר את... חומת ירושלים. אכן, זאב רבן, שהגיע ארצה ב-1912 ולימד מאז ב"בצלאל", ראה בירושלים את גן-עדן, ובהתאם, עיצב את גן-עדן בדמות ירושלים. את הציור המקסים הזה קיבלתי ב-1974 בקירוב מחיים מורו, בנו של משה מורו, אמן הקמיעות ה"בצלאלית", במסגרת החלפת יצירות.

זאב רבן, בואו לפלסטינה, כרזה, 1929

ב-1929, בעיצומו של שלטון המנדט הבריטי בארץ-ישראל, הזמינה "החברה לקידום תירות בארץ הקודש" מזאב רבן כרזה הנושאת את הקריאה – Come to Palestine. הכרזה הליתוגרפית, שפנתה לצליינים נוצריים, עוצבה כולה ברוח תנ"כית, כאשר רבן אינו שוכח את תלמודו מאיוריו ל"שיר-השירים" שש שנים קודם לכן. בהתאם, תחתית הכרזה מצטטת באנגלית את מגילתו של שלמה: "כי הנה הסתו עבר... קול התור נשמע בארצנו". מכאן ואילך, פורשת הכרזה מראה ארצישראלי, שאידיילי ממנו לא נוצר מעולם וספק אם ייווצר אי-פעם: נוף הכינרת נפתח נגד עינינו כפסטוראלה איביית מופלאה, אקזוטית מאין כמותה, שבקצה הרחוק מגיחה פסגת החרמון כמין תזכורת להר פוג'יאמה, ואילו עץ השקדייה פורח כמין תזכורת לתפוח דובדבנים יפנית... גזעו של עץ התמר מיתמר כאנך אלכסוני לכל גובה התמונה, מבטיח שפע ומזכיר בשמו לצופה היהודי את ראשי-התיבות "תורת משה רבנו". מעיין מים חיים הפורץ למרגלות התמר בקדמת הציור כמו בא לאשר את התורה בבחינת מים חיים. אך, אין ספק ששפיעתו של הטבע הארצישראלי הטוב והמיטיב היא היא כאן העיקר. וכך, ביום האביב השלול מתגלים על המדרון המדושה הרועה והרועה התנ"כיים – גיבורי "שיר-השירים" – כשהם סמוכים לתיישים שחורים, והרחק מתחתם נשקפת טבריה כיישוב ערבי עד תום, מוקף חומה ומסגד בטבורו. כך רצו צלייני המערב הנוצריים

לראות את הארץ בדמיונם וכך סיפק להם רבן את תאוותם, תוך שהוא משתלב באפיק האידיליות הציוניות משנות העשרים בשירה ובציור. על מנת להבטיח אף יותר פנטזיה זו ולשגבה, הקיף רבן את התמונה בקמרון מוסלמי-מורי הניצב על שני עמודים, מעין מבט לארץ המופלאה מבעד לחלון בית המקדש. צמד מדליונים עליונים, עם מגדל-דוד ועם כיפת-הסלע, חותם את מעשה השידול החזותי הזה, שהודפס בצבעוניות עשירה מאד (הכוללת זהב) בבית הדפוס "שולץ" שבפראג. בארץ טרם נמצאו אז האמצעים להדפיס הדפסה כה מורכבת. מה שבטוח הוא, שהפנטזיה האידילית הזו לא העלתה על הדעת פגזים סוריים וטילי חיזבללה הניתכים על נוף זה עשרות שנים מאוחר יותר.

מאיר גור-אריה, רועת הצאן, אקוורל, 1930 בקירוב

בתקופה בה צייר גור-אריה את האקוורל המקסים הזה הוא היה בעיצומה של עבודתו המשותפת עם זאב רבן ב"בית עבודה לאמנות אינדוסטריאלית" (1923-1948). את שמו עשה לו גור-אריה, המורה ה"בצלאל", ב-1924 עם פרסום 19 צלליות "החלוצים", אך הדבר לא מנע ממנו יצירה ענפה במדיומים רבים ושונים, בהם הוכיח מיומנות גבוהה. ראו את הציור הנוכחי: עדר הצאן משתפל לאיטו במורדות ההר, מהעמק מבצבץ לו שיח צבר, משמאל מגיחים ענפי התמר (התמר והצבר – הזיווג האוריינטליסטי המנצח בסאגה הציונית הפוסט-ליילינית) ובתווך ניצבת לה "הרועה הקטנה מן הגיא". כלום אין אוזניו שומעות את נעימת שירו של משה וילנסקי למילותיו של רפאל אלירז: "והיה כי אפקח את עיני, / והנה הרועה מן הגיא. / כגדיה שחמחמה בין גדיי / היא פועה ושואלת: מתי? האידיליה הארצישראלית בהתגלמותה: הנה היא יעלת החן הרכה, ניצבת לה בחולצתה וחצאיתה הצנועות, נערה בבתוליה ביום קיץ גלילי, כולה ענווה ותום. לא תאתרו בה ולו שמץ מחושניות ארוטית שהדביק אבל פן בשנות השלושים לרועתו הקטנה, רחל (עם השעה), עוד ילדונת שחזה טרם צימה. גם לא תגלו בה אותות עגבים מהסוג של שלמה והשולמית, הרועים התנ"כיים מ"שיר השירים", כפי שעצבם רבן ב-1923. לא, כי רועתו הקטנה של גור-אריה היא לא רק סמל לחיים עבריים חדשים וטהורים, אלא גם סמל מוסרי רוחני של זכות ואל-יצר. כאן, בעולם זה שכולו טוב, לא ישררו הרע והכאב, אף לא התשוקה המסוכנת. מה רב המרחק בין רועתו זו של גור-אריה לרועה שיצייר מנשה קדישמן ב-1984 בעקבות גרסתו של ון גוך לז'ו.פ. מילא (הגרסה מאוסף משה מאיר, מוזיאון תל-אביב!): אצל קדישמן הפכה הרועה לאם שפולה המבכה על בניה-גדייה" שמתו, סמל לשכול המלחמות בארץ ישראל. וגור-אריה? אף שסביר, שפרעות תרפ"ט וקודמותיהן כבר הקיזו דמים על אדמת הארץ – הוא נותר נאמן לחלום הציוני האוטופי, שזיקק את חוויית "היהודי החדש" מכל צללים, ובהתאם, סגנן את תמונתו באידיאליזציה ובאסתטיציזם גבוהים כמו ייצג מקום ואדם הנטועים במקום, אך גם רחוקים ממנו עד אפסי ארץ. מה יאה יותר, לפיכך, מאשר חתימתו של האמן על ציורו במתכונת חותמת יפנית? לטעמי, מהיפים והנדירים שבציורי מאיר גור-אריה איש "בצלאל".

יצחק פרנקל, עקידת יצחק, שנות ה-20, צבעי שמן על קרטון

הציור אינו נושא תאריך, אך על ציור תאום בנושאו ובשפתו הציורית ציין פרנקל באדום את שנת 1924 ואת המקום – צפת. אנחנו מכירים היטב את מסורת הציורים הללו: היא חייבת בעיקר לאומנות היהודית המזרח-אירופאית מהמאות ה-18 וה-19 (כגון, צלחות כסף לטקס פדיון-הבן, מגורות נייר, רקמות ועוד) ולהדפסי אבן ולציורים על נייר ועל זכוכית של משה בן-יצחק מזרחי שאה, אומן מופלא שעלה מטהרן ב-1890 בקירוב וצייר עקידות יצחק, תחילה בצפת ולאחר מכן בירושלים, בתחילת המאה ה-20. בכל המסורות הללו נאתר ייצוג ליניארי ו"נאיבי" של אברהם, יצחק, המלאך, האייל, הנערים (לעתים), המזבח, כלי הגחלים והעץ (שבסבכו נתפס האייל). פעמים רבות, הדמויות מיוצגות בצדודית, ולא אחת הן מלוות בשם – "אברהם", "אייל", "אש", "מלאך" וכו'. מסורת יהודית עממית זו משותפת לאשכנזי פולין החסידיים והיא מתמקמת בצפת ובקישוטי סוכות וראש-השנה של משה שאה, שמזג לתוכה מסורות חזותיות ממקורות איסלמיים. בשנים 1924, 1925 ציירו יצחק פרנקל ומשה קסטל בצפת ציורים (צבעי שמן על בד) בנושא עקידת יצחק ובסגנון המחקה במישרין את ציוריו של משה שאה. ציורו של פרנקל (אוסף "גלריה רוזנפלד", תל-אביב) מייצג את אברהם ניצב מימין למזבח, המאכלת בידו הימנית, זרועו מונפת מעל יצחק השרוע, בעוד המלאך לופת את הסכין והאייל נאחז בסבך. צורת קשת מאחדת את כל הפיגורות באחדות אחת. הציור הנוכחי מוקף במסגרת מרובעת ואינו כולל את האייל. סידור הדמויות הפוך מהגרסה הקודמת, ואברהם ניצב מצד שמאל של המזבח, כאשר לשמאלו מיכל הגחלים ("אש"). בעוד גרסת 1924 כללה עצים מימין ומשמאל, הגרסה הנוכחית חפה מכל עצים, וככלל, היא נראית "סקיצאית" ופחות גימורית באופייה. מה לו לפרנקל להידרש למסורת העקידות של מזרחי-שאה? סביר, שפעילותו האמנותית בצפת, ששורשיה עוד בשנות העשרים, הפגישה אותו עם ציורי עקידה של האומן היהודי-הפרסי ואלה שמשו לו השראה רגעית, שלא זכתה להמשך של ממש ביצירתו. בכל מקרה, הציור שלפנינו, ביחד עם קודמו, מאשר מפגש ארצישראלי היסטורי ונדיר בין האמנות העממית לאמנות הקרויה "גבוהה".

ראובן רובין, עדני-בעל, צבעי מים, 1925

המחזה, "חלום יעקב", מאת המשורר היהודי האוסטרי, ריכרד בר-הופמן, הועלה בתא"י (תיאטרון ארץ-ישראל) ב-1925 במקביל להצגתו במוסקבה בתיאטרון "הבימה". ראובן, שעיצב את התפאורה ואת התלבושות להצגת התא"י, צייר את עדני-בעל, הצידוני, עבדו-לשעבר של יצחק ומי שישוחרר מעבדותו בידי יעקב, גיבור המחזה. בר-הופמן תיאר את עדני-בעל במילים הבאות (בתרגומו של יוסף ליכטנבוים): "הוא איננו צעיר לימים עוד. חסון, שחום: שערו העבות המסולסל ששיבה זרקה בו גזוז קצרות. הוא חסר זקן, ארשת פניו מפיקה כובד ראש, קולו שקט ועמוק. הוא לבוש כותונת חגורה אבנט מלמעלה, עשויה שני גזרי פשתה מרובעים, בלתי מלובנים, שרק קֶדֶק יחברם בכל כתף וכתף. סנדליו עשויים קרעי עור, צרור מלא עומס יכוף את ערפו למטה. ברצועה לרוחב החזה תלוי שק עור-שועל, בחבל אבנטו מתנופף ספל-כסף חסר אוזן, נקוב שוליים וקרן-אייל מוקפה מקלעת חבלים, סגורה בצמיד נחושת אדומה. בידו יחזיק מקל

גבוהה מקומת איש וכפוף מלמעלה. ("חלום יעקב", הוצאת מחלקת הנוער והחלוץ של ההסתדרות הציונית, ירושלים, תש"ט, עמ' 29) ראובן עיצב את עדני-בעל בתנוחה ובצדודית שמית קדומה שבמסורת ציורי מצרים העתיקה ותבליטי אשור מהמאה ה-7 לפנה"ס. תלתלים ספק-רומיים וספק-אשוריים נלווים לזקן הלבן של העבד הזקן (שלא כהוראת המחזאי שהדגיש היעדר זקן). המוט הגבוה לפות בידו האמיצה של עדני-בעל, הצרור בידו האחרת. ראובן השיל מהדמות הציונית את הסנדלים שתיאר המחזאי, כשם שהשמיט את ספל הכסף וקרן-האיל. עם זאת, ראובן ציית להנחיית המחזאי בדבר רצועת העור לרוחב החזה, ואילו למתני העבד אָזַר בד מקושט בקישוט יווני מובהק. כל האקלקטיות הזו אינה יכולה להעיב על הנוכחות הקדם-"כנענית" של הציור, החובר לשורה של יצירות ארצישראליות מאותה עת ובראשן – ה"אשוריות"/"מצריות" בתבליטי העץ ובפסלי האבן של אברהם מלניקוב (אשר בסטודיו שלו שבשער-שכם הירושלמי יצר ראובן עם הגיעו לירושלים ב-1923). נחום גוטמן ("מנוחת צהריים", 1926), מנחם שמי ("דייגים", 1928), אריה אלחנני ואחרים השלימו את המגמה הקדם-"כנענית" הנדונה בציור הארצישראלי של שנות העשרים, שהאקוורל הנוכחי הוא אחד מגילוייה הראשונים. הציור מלווה באישור אותנטיות מטעם "בית ראובן", תל-אביב.

נחום גוטמן, בבית הזונות, שנות ה-20, דיו על נייר

את רישומיו ה"פורנוגרפיים" של נחום גוטמן גיליתי לראשונה ב-1990 בקירוב בבית בנו, חמי, כשהם שמורים בתוך מעטפה, רובם ככולם בלתי חתומים מסיבות מובנות. רישומים אלה בדיו ובעיפרון, שלא הוצגו עד אז מעולם ושנוצרו בשנות העשרים, יסודם בשמירה ששמרו ב-1919 בקירוב שני הנוטרים – נחום גוטמן ולוי שקולניק (כן, ההוא), שניים שהופקדו מטעם השלטונות למנוע ביקורים בריטיים בלתי רצויים בבית זונות יפואי. את הזונות הערביות השמננות ואת הקליינטים הערביים תיעד גוטמן בשלבים שונים של "הביקור" – הפיתוי, ההתערטלות, האקט, המנוחה שאחרי, האתנן – כשהוא מבטא יצריות, שאותה יצפין מכאן ואילך בציוריו ה"מנומסים" יותר, בהם גם אידיליות ארצישראליות משוככות לב. בתערוכה ב"בית ראובן", "סוד הפרדס" (1991), ביקשתי להראות כיצד סצנות פסטורליות תמימות של ערבים וערביות בשדה לא היו כי אם אותן סצנות אולטרה-ארוטיות מביית-הזונות, שהולבשו בבגדי פלחים והועתקו אל השדה. כך, "מנוחת צהריים", ציורו המפורסם של גוטמן מ-1926, עונה במדויק לרישום הזונה הערבית והקליינט, בו שרוע הערבי המותש פרקדן על הארץ ואילו הזונה יושבת לידו וזוקפת ראשה בצדודית. וגם ציורו המפורסם לא פחות של גוטמן, "מאלמת האלומות", מ-1927, אינו כי אם הלכשה בבגדים אוריינטליים את רישום הזונה הפושטת בגדיה והמרת הכותונת שמסירה הזונה מעל לראשה באלומת חטים שמניפה הפלחית... רישומי בית הזונות היפואי נוצרו במרחק של זמן מחוויית ה"הצצה" המקורית של גוטמן, ואף על פי כן, שמר הצייר על קו חיוני וייצוגיות ריאליסטית. ריחוק זה עשוי להבהיר כיצד זה, שלכל הזונות בקבוצת הרישומים אותו פרצוף – אף סולד, סנטר עגול ומטפחת-ראש על גבי תלתלים שחורים. דומה, אכן, שגוטמן תרגם את הערכייה הארוטית לדמות ארכיטיפית וקבועה, סמל לארוס ערבי המטיל קסמו על התרבות הציונית-ארצישראלית המוקדמת, דמות שאותה אף נשא אל ציורים ורישומי רבים שלו משלהי שנות העשרים והשלושים, שמרביתם עומדים בסימן הווי יפואי חושני וקסום. חשיבותם של רישומי בית-הזונות רבה, אם כן, כמפתח להבנת ציוריו המוקדמים של גוטמן; ומעל לכל, הרישומים הללו מקנים ליצירתו פרספקטיבה יצרית הגואלת אותם מאנקדוטיות חביבה גרידא וקושרת אותם לתת-הכרה סוערת של האמן.

ישראל פלדי, אידיליה, צבעי מים, 1925

הציור המלבב הזה מפגיש שתי דרכים חשובות באמנות הארצישראלית משנות העשרים: דרך האידיליה ודרך המיניאטורה הפרסית. הפנייה אל הז'אנר האידילי חצתה מחנות בציור הארצישראלי המוקדם והייתה משותפת לאמני "בצלאל" ולמודרניסטים המורדים בהם. די אם נציין את הרועים התנ"כיים הפסטורליים בקרמיקה התל-אביבית של יעקב אייזנברג (אלנבי פינת שדרות רוטשילד), באיורי "שיר-השירים" של זאב רבן וביצורי "בראשית" של אבל פן, ובמקביל, את תמונות האידיליה המזרחית של ראובן רובין, נחום גוטמן, פנחס ליטבינובסקי, משה קסטל ועוד, ונעמידם בהקשר לשירת ה"אידיליות" של דוד שמעוני, טשרניחובסקי ויעקב פיכמן – והרי לנו ז'אנר תשתיתי בתרבותן של העליות השנייה עד הרביעית. כאן האביב הנצחי, הפריחה השופעת והחיות הטובות, כאן התום, האהבה (הארוס), פה היוליות של עולם טוב ומיטיב, אוהב וחמים. אלא שז'אנר האידיליה דאז נארג לא אחת עם ז'אנר המיניאטורה הפרסית. ושוב, גם את הפרסיות הזו תארתו בציורים ארצישראלים נאיביים מסוף המאה ה-19, בשטיחי "בצלאל", באיוריו של רבן ל"שיר-השירים", אך גם בציורים של אריה לובין, ליטבינובסקי, בשבעה איוריו של נחום גוטמן ב-1924 ל"שיר-ערש" שכתב אביו, ועוד. ציורו הנוכחי של פלדי-פלדמן (המעיד על גב הציור שיצר את האקוורל ב-1925) נגוע כולו ב"פֶּרְדִּיז" מיניאטורי-פרסי: תחת עץ בתפרחת ורודה מדלגת לה איילה ברוב חן, ישיש עם טורבן רוכב לו נינוח על חמור וכנגדו "פרסי" נוסף מבקש להקים פרה עיקשת על רגליה. בחלון עליון של בית סמוך נראית דמות (אישיה?) מניפה זרועות. משמאל, אנך ספק-אוריינטלי ספק-קליגרפי. פלדי אף אינו מתאמץ לתרגם את האידיליה הפרסית הזו למונחים ארצישראלים. די לו ב"מזרח" הטובל כולו באושר. מכחולו מהיר, קליל, כאותה איילה רכה, ודומה שהוא מאשר הווייה של "שאנטי" תרבותי, מעין אישור אמנותי-ציוני לטוב שבכל העולמות. מוכר לי לפחות עוד אקוורל אחד בסדרה נדירה זו של פלדי-פלדמן, רגע קסום בתולדות הציור המקומי.

אברהם מלניקוב, מבט אל הכינרת, אקוורל, 1924

עד שנת 1924 מעט מאד אישרה האמנות הארצישראלית את הקבר הערבי. אף להיפך, בשחר המאה העשרים קברים יהודיים הם שהיו יסוד קבוע לייצוג ה"נוף" המקומי, וזאת בצורת פסוודו-מפות, דימויים אינדקסיים של מקומות קדושים, מרביתם בצורת קברים – קבר רחל, קבר מאיר בעל הנס, קברי האבות וכו'. אמני שנות העשרים הביאו למפנה משמעותי, כאשר – לצד שלל תחבירים מודרניסטיים שהביאו עמם מאירופה, הם ביטאו ביצירתם את תהילת המזרח – הכפר הערבי, הפלחים בשדה, הארוס הערבי וכיו"ב. בתוקף הלל זה, גם

גילו האמנים את הקבר הערבי וראו בו סמן נוסף של קשר אותנטי בין אדם מקומי לאדמתו. ב-1924 היה אברהם מלניקוב פסל ירושלמי בן 32 ויו"ר "אגודת אמנים עברית", ז'בוטינסקי נלהב שסייר את הארץ וייצג באקוורלים את נופיה, שעיקרם צפת, מטולה וירושלים. משיכתו למזרח הייתה עזה, ותוך שנה כבר ייצור תבליטי עץ ופסלי אבן בסימן אשורי ומצרי קדום. 1924 הייתה גם שנה בה לא צייר אחד ולא שניים מקרב ציירי הארץ עשו דרכם לטבריה ולצפת: ראובן, זריצקי, מ.שמי, פרנקל ואחרים ציירו את נופי טבריה, את "הדרך לצפת" ואת צפת, ה"אלטר-אגו" של ירושלים בכל הנוגע לשילוב ההר עם קדושה יהודית, מיסטית. את הנוף הנוכחי צייר מלניקוב מן הדרך העולה מהכינרת, ועדיין ניתן לאתר כיום את הקברים המוסלמיים הללו בסמוך לתחנת דלק בטבריה עלית. שורת הקברים, עם התכלת המוסלמית, יוצרת מעין פריזמה שדרכה מתבונן מלניקוב בנוף הקסום, התמים והבתולי. המציבות הללו קסמו למלניקוב (מי שגם עיצב מציבות, כגון בבית-הקברות ברחוב טרומפלדור בתל-אביב) בזכות צורתן הארכיטקטונית המיוחדת. ברם, לא פחות מכן, הפכו המציבות הערביות הללו לפריזמה מזרחית המקרינה על נוף כולו מרוחה – רוח הילידיות, שאותה ביקשו אנשי העליות השנייה והשלישית לספוג לאמנותם ולתרבותם הציונית בכלל. מבחינה זו, ציור זה הוא מסמך של הצהרת כוונות, שהתמשו גם בציוריו של ראובן רובין את הערבייה עם העציץ ליד הקבר הערבי (1923-1924), את המשפחה הערבית ליד מציבות ערביות (1923), את השקמה בין זיתים ובסמוך לה מבני קבר ערביים (1929) ואת המציבות הערביות בפנינת נוף טבריה מ-1925.

יואל טנא-טננבאום, הסתת, צבעי מים, 1925

בחתמה למטה משמאל כתוב "אשוהי פ"ה", שכן "טננבאום" פירושו בגרמנית עץ אשוח, ולמשך זמן מה בראשית שנות העשרים שינה יואל טננבאום את שמו ל"אשוהי", וזאת בטרם היה ל"טנא". את הציור הנפלא הזה קיבלתי מאלמנתו, אמה רכב-טננבאום (שגם הקדישה לי את הציור על גב המסגרת), כהוקרה על מאמר שכתבתי על יצירת בעלה ("האידיליה הקיבוצית של יואל טנא", "על הארץ", כרך ב', הוצאת ירון גולן, תל-אביב, 1993, עמ' 833-850). נושא הציור – סתת אבנים – לא היה זר ליואל טננבאום, שהגיע ארצה ב-1920 מלודז' ונרשם ל"בצלאל" ב-1921. כי עתה מצא האמן בן ה-32 את פרנסתו בסיתות אבנים בירושלים. ב-1923, והוא כבר "יואל אשוהי", נסע לפאריז ושנתיים מאוחר יותר חזר הישר לגדוד העבודה, שעסק אז בהקמת קיבוץ תל-יוסף שבעמק יזרעאל. גם עתה עבד האמן החלוץ באבנים. חברותו בתל-יוסף לא מנעה השתתפותו בתערוכות שונות, בהן ב"מגדל דוד" (1926, 1928). כשעזב את הקיבוץ והשתקע בירושלים שב יואל טננבאום (עתה הוא כבר קרוי "טנא") לעיסוק בסתות, ובתוקף מומחיותו, גם עזר לאברהם מלניקוב לסתת את הסלע של אנדרטת האריה השואג בתל-חי. אמנות וסיתות אבנים היו אפוא מרכז חייו של יואל טננבאום-אשוהי-טנא. וכך, ב-1932 הוא נמנה על מסתתי קישוטי האבן לבניין ימק"א בירושלים (מעצב ראשי: זאב רבן). ב-1934 הוא כבר הפך שותף בבית החרושת לחיתוך אבן בבית-וגן, ירושלים; ומאוחר יותר, עד צאתו לגמלאות, עבד בבית החרושת לאבנים במוצא, "אבן וסיד". מה שלא מנע ממנו להתמחות, לאורך עשרות שנותיו האחרונות, בפיסול עץ דווקא. כצייר, עידית ציוריו של טננבאום הייתה בשנות העשרים, כשצייר בצבעי שמן ציורים מרניני עין ולב דוגמת "השוכב בתל-יוסף", "הרועה", "פרה ועגל" ועוד ו... "הסתים" (1926). במאמרי המוזכר לעיל על יצירתו של יואל טנא כתבתי: "ב-1925 צייר טנא (בחתמת 'אשוהי') סתת ערבי. הגוונים החמים של הציור, ארגונו הנפחי והמושטח בעת בעונה אחת (קוביות הסלעים האדמדמים שבקדמת הציור משתלבים ברקע הגבעות והרקיע המושטחים), ובעיקר – הסגנון הזוויתי הנחרץ של הסתת (הקו הישר המחבר את ראשו-צווארו-כתפו פוגש בזווית חריפה בזרועו) – הופכים את הציור לפנינה, מפנינת ציורי שנות ה-20 בא"י." (שם, עמ' 843)

טדיאוש ריכטר, ירושלים, אקוורל, שנות העשרים

את הפנינה המקסימה הזו שלפתי מתוך פנקס הסקיצות של טדיאוש ריכטר, שאותו העבירה אלי דבורה חרמון, בתו של לודביג בלום. הסתבר, שערב צאתו את הארץ לפולין בשלהי שנות השלושים, השאיר ריכטר למשמרת אצל ידידתו הירושלמית, פאולה מאייר, את פנקס הסקיצות ביחד עם אלבום צילומים אישי, ואלה הועברו לידי אחותה, רעייתו של לודביג בלום. את הפנקס והאלבום ירשתי בזכות שכנות ירושלמית טובה עם משפחת בלום. טדיאוש ריכטר ריתק אותי, ולו בזכות התופעה החריגה של כומר נוצרי-פולני שהוא גם צייר מצוין, שהגיע ארצה לירושלים עם רעייתו, אנה מאי, ב-1923 והפך לחלק בלתי נפרד מעולם האמנות המקומי (אנה מאי-ריכטר, מלבד היותה אקוורליסטית מעולה היא עצמה, גם מוכרת כאם האנתרופוסופיה הארצישראלית). דיוקנאות של טדיאוש צוירו על-ידי חיים גליקסברג וציירים מקומיים נוספים, הוא השתתף ב-1926 בתערוכה החמישית של "אגודת אמנים עברית" במגדל דוד, ותערוכתו ב-1928, ביחד עם רעייתו, בבית-נכות "בצלאל" זכתה לשבחי ביקורתו של יוסף זריצקי ("ב"תיאטרון ואמנות" מס' 8, אפריל 1928). טדיאוש היה אקוורליסט מהמעלה הראשונה, מהטובים שבאקוורליסטים הארצישראליים, והנופים והדיוקנאות שצייר מוכיחים נטייה אוריינטליסטית המבוססת בריאליזם אקדמי, היודע להשתחרר אל הפשטה בזכות שקיפויות רבות ובזכות רגישות גבוהה לאור המקומי היוקד והמתוך-כל. דברי שבח על ציורי טדיאוש ריכטר כתב יצחק פרנקל ב"דבר" בעקבות תערוכת אקוורלים שהציג ב"בית-שלוש" התל-אביבי. רק נוצריותו של טדיאוש גרמה לכך שלא יתקבל ב-1935 (בגין התנגדותו העזה של נחום גוטמן) לאגודת האמנים הארצית. טדיאוש, שהיה מעורה בחיי החברה בירושלים, נסע לפולניה ב-1939, ערב המלחמה, ושם מצא את מותו. אחת השמועות היא שנהרג בידי הנאצים. כך או אחרת, טדיאוש ריכטר נולד ב-1880 בקירוב ונפטר ב-1940 בקירוב. האקוורל הנוכחי נושא עליו את התאריך 24 במאי, אך השנה אינה מצוינת. ככל הנראה, צויר הציור בשנות העשרים. רישום עפרון עדין שבעדינים מגלה, שטדיאוש צייר את שוק הכבשים הסמוך לחומות העיר העתיקה, מול מוזיאון רוקפלר. הצריח הלבן הרחוק הוא, כנראה, כנסייה בשכונת א-אטור שעל הר הזיתים. כל השאר הוא פיוט של מכחול אנין להפליא, הנוגע-לא-נוגע ובורא מכות אור קיציות, ספוגות אוויר לרוב ורבות יופי.

לודביג בלום, ירושלים, שמן על בד, 1943

זהו אחד מציווריו היותר ידועים של בלום, בזכות הדפסותיו בקטלוג בלום ("מעיינות", ירושלים, 1988), בספר "Years of Art in 100" (1998) (Israel) ועוד. ציור "בלומי" קלאסי מסדרת פנורמות ירושלים שלו, הוכחה נוספת לוירטואוזיות האקדמית של המאייסטר הירושלמי, שמכחולו "צילם" במיומנות מפליאה את אתרי הקודש והתיור הארצישראליים. לא הייתה פינה פיקטורסקית בירושלים שלודביג בלום לא ציירה. בתערוכתו הרטרופסקטיבית מ-1951 הציג ציורי ירושלים לפנות ערב, ירושלים באביב, ירושלים בחורף (אף מופר ציור פנורמי של ירושלים בשלג מ-1927) ועוד; סך הכול, לא פחות מ-23 ציורים ירושלמיים. בבקר היה משכים בלום, עונד את עניבת הפרפר שלו, נוטל את כן-הציור הנייד שלו ויוצא אל הר הצופים כדי לצייר את העיר ממזרח; בערב היה שב ומצייר אותה ממערב... יותר מכל אהב את הר-הבית, ואילו את השיא ראה בציור הפאנורמות של עיר הקודש, מבט ריאליסטי אופקי וצר אל העיר העתיקה מראש הר-הזיתים (ב-1936 צייר פנורמה באורך שמונה מטרים, כאשר הסקיצה לציור השתרעה על פני שני מטרים). בסוף 1943 העניק בלום למלך שבדיה, גוסטב, תמונה נוספת מאותה סדרה. לודביג ממש תינה אהבים חזותיים עם הר-הבית, משמע עם כיפת-הסלע ומסגד אל-אקצה, תוך שהוא מתבונן בו מכל זווית ומכל מרחק, מכל הר, מכל עמק, מזרון ומישור. ב-1943, כשמאחריו כבר אינספור ציורי ירושלים ואתרים תיוריים אחרים ברחבי ארץ-ישראל (מרביתם נמכרו לאספנים נוצריים בתערוכות הרבות שהציג בלום ברחבי העולם), הוא צייר את ציורו הנוכחי. פסטוראלה: רועה ערבי יושב בגבו אלינו, תיישיו סביבו והוא צופה ממזרון רחוק, ככל הנראה שיפולי הר הצופים, אל עבר העיר העתיקה והגבעות הסובבות. תפיסת נוף אוריינטליסטית מוכרת, ועם זאת, אנו משתאים מכושרו של בלום לקלוט ניואנסים ובני-ניואנסים של אורות, לתזמר את מוקדי אור ואת התמזגותם ההדרגתית של ארץ ושמים לקראת האופק. ובה בעת, מונו-כרום הממזג את החומים והירקרקים כמו מונע דרמטיות מהנוף. עינו ומכחולו של בלום מעניקים ערך שווה לכל פרט, אך התנועה הפרספקטיבית-אווירית מובילה אל עבר כיפת הסלע. בלום לא היה צייר של סמלים, אלא של ייצוג "צילומי" אובייקטיבי, אך קשה להימנע מהאופן בו מיקם במרכז את הר-הבית, שפך עליו אור רך והקיפו במוקדי אור רכים בטבעת הרחוקה יותר. מבט ממוקד יאתר את כיפת בית-הכנסת "החורבה" בעיר העתיקה, את שני מבני הדורמיציון המטושטשים מרחוק ועוד. השלווה הנחה על המראה, הסטטיות הרבה והתחושה שהזמן קפא כאן מלכת מטעינה את הנוף בטרנסצנדנטליות מאופקת. מציורי ה"נשגב" האיכותיים יותר של ירושלים ושל לודביג בלום.

פנחס ליטבינובסקי, איש ואישה, צבעי שמן, ראשית שנות הארבעים

את ההשפעה העזה של ז'ורז' רואו תגלו אצל ציירים ארצישראליים רבים באותה עת – מקסטל ומוקדי ועד לווסלר וליטבינובסקי. אך, דומה, שלא היה אצלנו כצייר האחרון אשר כה שם יחבו על הצייר הצרפתי. מה היה סוד הקסם שהילך רואו על ציירי ארץ-ישראל דאז? קודם כל, הקרבה לאקספרסיוניזם וללהט המכחול הסוטיני, שכבשו פה כל חלקה טובה מאז שנות השלושים. רואו – כך נדמה – יותר משהציע שגב דתי, כזה ששורשיו בקרינת הויטראז'ים של הכנסיות, הציע לציירינו הבלחות צבע בוערות מתוך הקונטורים השחורים. כי ציורו של רואו הפך ל"סמינר למתקדמים" של תלמידי הציור הצרפתי, קרי – ציירי ארץ ישראל דאז שלא עלו מגרמניה. רואו, ניתן לומר, לימד אותם כיצד להפיק מהצבע את מלוא העוצמות. ליטבינובסקי, שביקר בפאריז מספר פעמים במהלך שנות השלושים, התוודע לציורו של רואו, ואפשר שגם התקרב אליו בזכות קשריו עם משה מוקדי, שעמו פתח בשנות השלושים המאוחרות סטודיו לציור בירושלים ואשר רואו נכח ביצירתו דאז. ב-1944 הציג ליטבינובסקי במוזיאון תל-אביב 56 ציורים ובהם, ככל הנראה, גם הציור הנוכחי. הציורים היו קולוריסטיים ביותר, שיכורי צבע (גמזו בביקורתו ב"הארץ": "אנו מעיזים לחשוב, שליטבינובסקי הוא הטוב שבקולוריסטים בין ציירי הארץ"). מבוצעים במכחול טמפרמנטלי ומוכחים מחויבות לז'ורז' רואו ("חיבה, ואולי גם רעות רוחנית אמיתית, קושרת אותו אל זוהרו הפנימי של רואו", הוסיף גמזו). עתה, חרף הפיגורטיביות, ליטבינובסקי השתחרר מתלותו בנושא והדגיש את הערכים של הקומפוזיציה והצבע. המוטיב החוזר בתערוכתו, זה של "אישה עם צילינדר", רק הדגיש את פיחות העניין בנושא לטובת האתגרים הצורניים של עיצוביו השונים. וכך, גם בציורנו הנוכחי, לא ההיסטוריה של בני הזוג (האישה עודנה במגבעת), לא הפסיכולוגיה של השניים ולא יחסיהם מעניינים את האמן. עניינו בירוקים למיניהם הנענים על ידי האדומים למיניהם, כמו גם במתחים בין הקונטורים המקבילים לאלה הצולבים, בין הריבועים שלעומת העיגולים וכיו"ב. ליטבינובסקי בדרכו אל הפורמליזם. את הציור הזה קיבלתי מבנותיו של ליטבינובסקי בתמורה לשבועות ארוכים של מיון אלפי ציוריו בעיזבונו הירושלמי של האמן, זמן קצר לאחר פטירתו. על מלאכתי הקשה הקלו בקבוקי יין "בוסקה" מבעבע שליטבינובסקי הותיר במטבח. למרות שהאמן אוהב-חיים הזה חיבב את רעייתי יותר מאשר אותי, הוא הוריש לי בחייו גם את שלל עניבותיו האיכותיות. עודני עונב אותן.

משה מוקדי, נער, צבעי שמן, שנות הארבעים

מוקדי קלאסי מזה לא תמצאו: פיוט ציורי המתמצת בדימוי פשוט אחד את המצב האנושי. מכחולו ההבעתי של הצייר רושם בקו שחור מהיר את צדודית ראשו של הנער הבדוני, על אפו הסולד, צללית עיניו ושיערו המקורזל, מוסיף לו צוואר ארוך – ערובה מודיליאנית לחן – ומלבישו בכותנת ליצן כחלחלה כהה. הרקע הריק ממזג וורודים בגוונים עכורים ותורם למלנכוליה הענוגה הנחה על הציור כולו. לא תאתרו את זרועותיו של הנער עגום המבט: המינימליזם הלירי של מוקדי נוקט במין פיגורטיביות מופשטת למחצה, בה פלג גוף דק ותו לא משלים אקספרסיה של דלות ומועקה המשולבות בנלבבותה של דמות רכה וגווני רקע רכים. מוקדי אינו זקוק לפרטים אנטומיים רבים: די לו בצבע האוקר השטוח בפני הנער, ולמעשה, כל ציורו אומר הסתפקות במועט המחזיק את המרובה. את העגמומיות של בדיו משנות השלושים-ארבעים קישר מוקדי למנטאליות יהודית ("משה מוקדי", עורכים: יונה פישר ואירית הדר, מוזיאון תל-אביב, 1999, עמ' 190). גרוטסקיות, שיוחסה לעיצוב דמויותיו של מוקדי, מקורה באקספרסיוניזם היהודי של אסכולת פאריז, לו נתפס מוקדי במהלך שש שנות מגוריו בבירת צרפת (1927-1933), מקום בו גם הוחשכו בדיו ורוח טראגית החלה מנשבת בהם. אך, לא פחות ממבע סובייקטיבי, הקפיד מוקדי על אטמוספירה רומנטית שמשח על בדיו, ששמרו על תחביר הבלחת האור הפנימי מתוך המונכרום, האפל יותר או האפל

פחות. כבר בצירוי מ-1931 נראו נערים וליצנים מלנכוליים בעלי פנים חולמניות. הליצן הטראגי, נושא שגור בצירור המודרני, שימש בעבור משה מוקדי מטאפורה לאמן המיוסר, אך גם למצבו של האדם: ראו אותו, את הבודד הנוגה, מוקף באין חידתי מתוק-מר, צופה אל הבלתי ידוע, דמות שנידונה למופע של שחוק, אך כולה עמידה רפה וסבילה נוכח קיום בלתי ידידותי. רוח הזמן של שנות הארבעים מוטמעת בדמות פגיעה אך מקסימה זו של מוקדי.

פנחס אברמוביץ, נוף ירושלים, 1936, צבעי מים ועפרון על נייר

ציור נדיר ורב יופי של מי שיהפוך ב-1948 לחבר בולט ב"אופקים חדשים". זהו ציור מוקדם מאד של אברמוביץ, שמונה שנים קודם תערוכתו הראשונה (ב"גלריה כץ", תל-אביב), שנתיים לאחר התקבלותו כחבר באגודת הציירים והפסלים, וזמן קצר לאחר שובו ארצה משנה ומעלה של שהייה בפאריז (בה צייר בבית הספר לאמנות, "גראנד שומייר"). נזכיר: בין השנים 1932-1934 עבד אברמוביץ בסטודיו של יוסף זריצקי (יחד עם יחיאל קריזה, אריה ארוך, חיה שוורץ ואחרים). זריצקי, נוסף להזכיר, שרוי באותה עת במהלך קדחתני של ציור אקוורלים רבים בנושא גגות תל-אביב והמבט אל עבר גבעות רמת-גן. עתה, בגיל 27, מצייר אברמוביץ באקוורל את הנוף הירושלמי כנוף חילוני, המעלה על הדעת, קודם כל, את האקוורלים של נופי "נחלת שבעה" שצוירו בידי זריצקי ב-1927. בהקשר זה, בולטת הזיקה באמצעות הברושים האלכסוניים הגבוהים המצוירים בידי אברמוביץ בצד שמאל של הדף (אלה זכורים היטב מהאקוורלים הירושלמיים של זריצקי, שחבו הם עצמם חוב גדול לעצים בצירורי פול סזאן). הציור אינו מסגיר שום חוב לפאריז, ממנה חזר הצייר. דומה, כאילו צייר אברמוביץ את ציורו הישר לאחר לימודו אצל זריצקי. שכן, ברוח ציורי גגות תל-אביב של זריצקי, בונה אברמוביץ את ציורו מסדרת מתחים חזותיים "מוזיקליים" בין המישורים הרחוקים (שמים, גבעות) לבין המישורים הקרובים של גגות וחזיתות הבתים. בהתאם, שלוש הדמויות הניצבות מצד שמאל רשומות בחופשיות רבה בעיפרון ו"מוכתמות" בכתם אפור שקוף, בנוסח יחסי עפרון וצבע באקוורלים של זריצקי ושל אביגדור סטימצקי, שאותו פגש אברמוביץ עוד ב-1929. ככלל, אברמוביץ בונה את ציורו כמארג של שקיפיות וכמרקם של צבעים קרים וחמים, צורות גיאומטריות כנגד צורות אורגניות. מעל לכל, רוח הרמונית שורה על הציור, הספוג בליריות רבה של מגעי מכחול רגישים, המנבאים את ההפשטה הלירית המאוחרת הרבה יותר של אברמוביץ ושל "אופקים חדשים" ככלל.

חיים אתר, שור שחוט, 1950 בקירוב, צבעי שמן על בד

"פרצה המלחמה; הצער והסבל שהביאה עמה והידיעה על שואת יהודי גלות אירופה זעזעו את נפשו עמוקות; לנגד עיניו עולות להבות העיירות הבוערות ואיתן עולות לשמיים נשמות עמך ישראל; [...] סייפנים הוא מצייר כחרבות אש וילדה בין פרחים, כעולה בלהבות. בימים אלה פוקדים אותו הרהורים, לכאורה על ציורי הבשר של רמברנדט וסוטין, אך עתה יש לציורי התרנגולות השחוטות, השור השחוט, משמעות אחרת, נוראה." (זוסיא עפרון, "חיים אתר", המשכן לאמנות, עין-חרוד, 1975, עמ' 20-21) ב-1940, כשנה לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה, הציג חיים אפתק-אתר תערוכת יחיד במוזיאון תל-ביב. באותה עת הוא היה ממנהיגי הקו האקספרסיוניסטי הארצישראלי, הציור ברוח האסכולה היהודית של פאריז. שהותו בפאריז במשך כשנתיים, 1937-1938, קירבה את אתר לשפתו של חיים סוטין, ובדומה לאמן היהודי ממונפרנס, אף אתר הרבה לצייר דיוקנאות בצבע דשן ולוהט ובעיצוב מעוות-גרוטסקי-טראגי, אשר כמו פשט את עור הדמויות. "ואולי משום כך גם הירבה אתר לצייר נתחי בשר במערומיו, הנעדרים כל כיסוי של עור; הוא גילה את השרירים ואת החיים הגנוזים בהם, בנתחים אלה, גם לאחר שנתחו; הוא רואה בהם אברים מן החי הממשיכים את חייהם... אכן, זהו ניתוח דק ואכזרי כאחד, אשר צייר גדול כסוטין העלה במכחולו המשכנע את גווניו המזעזעים, ואתר המשיך זאת אחריו." (נחום בנארי, מבוא לקטלוג תערוכת זיכרון לחיים אתר, המשכן לאמנות, עין-חרוד, 1954) בתערוכה זו מ-54 הוצגה גרסה של "השור השחוט" מ-1951, ציור תאום לציור הנוכחי, וריאציה של אתר על המוטיב הרמברנדטי והסוטיני. עקרונות התלקחות הצבע, הניגודים החריפים של הגווניים, תנופת המכחול, הזרמה והמבע הרגשי הסוער – כולם נוכחים בציור גוויית התלויה של השור, כפי שנוכחים בציוריו האחרים של אתר, שבשנת הציור הנוכחי זכה למעמד גבוה מאד בקרב ציירי ישראל. בספרו מאותה שנה, "ציור ופיסול בישראל", הקדיש חיים גםזו לאתר לא פחות משלוש רפרודוקציות וכתב, בין השאר: "אתר היה אחד הציירים ה'מוזיקליים' ביותר שבמחנה אמנינו. משיכות מכחולו נראות תכופות כלטיפות קשת מחליקה על מיתריו של כינור נעלם, המשמיע ניגון חסידי רווי התלהבות, הומה ומתייפח..." (מהדורת דביר, תל-אביב, 1957, עמ' 56)

לאופולד קרקואר, עמק קדרון, 1926, פחם על נייר

בשנת 1926, שנתיים לאחר הגיעו ארצה מוינה, השתקע קרקואר בירושלים, עם אשתו ובתו, לאחר תקופה של יצירה ארכיטקטונית בחיפה ובתל-אביב. מוינה נשא עמו קרקואר נטייה אקספרסיוניסטית, בעלת חוב לאוסקר קוקושקה (מעט גם לון-גוך), אך גם רגישות למיסטיקה יהודית (שהולידה ב-1919 את מחזור רישומי הפחם, "הבריאה"). במקביל, ברישומיו המוקדמים ביותר של קרקואר בלטה ארשת אפוקליפטית, שבוטאה, למשל, בסדרה עגומה של פרחים נובלים, שנרשמו בפחם (עם נגיעות של צבעי מים) בתחילת שנות העשרים. את סך נטיותיו אלה ביטא קרקואר גם ברישומיו המוקדמים בירושלים. רישומיו מ-1926 ייצגו ישיש בהרי יהודה, קבצן זקן פוסע וסדרת נופים של החומה ובית הקברות שבמורדות עמק קדרון. בעוד דמותו של הישיש דמתה לנביא, ולפיכך הטמעתו בנוף הטעינה את ההר ברליגיוזיות, רישומי החומה ובית הקברות ביטאו שגב ירושלמי אחר – טרגי ומורבידי. נוקטורניות דרמטית נחה על הרישומים האפלוליים הללו, שמייצגים את חומת העיר העתיקה מימין, את המציבות משמאל (ברישום הנוכחי בולט גם קבר-אבשלום) ובתוך – גבעות בית-לחם הרחוקות. באחד מרישומי הסדרה, הנדבכים האופקיים של החומה המונומנטאלית נענים על-ידי המוני מציבות קטנות, המאכלסות את השיפולים שמנגד במקצב "ון-גוכי" קדחתני. הרישום הנוכחי רגוע יותר, קצת פחות חשוך, מגלה מספר ברושים וגם מתון

יותר בייצוג שדה המציבות. אך, משותפת לרישומי הסדרה תאורה "התגלותית" המאחדת את כובד משקלו של המוות הסביבתי עם סימני ישועה שמימית. תוך חודשים ספורים יתחיל קרקואר לעצב בפחם את רישומי ישו הצלוב וישו כגזע-עץ, ופרק חדש בספר ירושלים החזיונית והטרגית יירשם על דפיו. את הרישום הנוכחי של קרקואר גיליתי בירושלים, בגלריה "ספראיי" הוותיקה, ולא היססתי להחליפו בתמורה לרישום אחר שלו מסדרת הקוצים המפורסמים.

יעקב שטיינהרדט, תשעה באב, 1919, חיתוך עץ

מלחמת העולם זה אך נגמרה, אבל שטיינהרדט עודנו נסער מהעולם היהודי המזרח-אירופאי שגילה במהלכה. יליד ז'רקוב, פולין, עזב לברלין כבר ב-1896 והוא בן תשע, אך ב-1914 גויס למלחמה והוצב בליטא. האפוקליפסות הטראגיות שאכלסו את ציוריו ערב המלחמה הומרו מעתה בייצוג ההווי היהודי של העיירה הפולנית וזקניה. עתה, ב-1919 שהה שטיינהרדט בז'רקוב כדי להתאושש מתלאות המלחמה ובאוקטובר אותה שנה הציג בברלין ציורים ורישומים בסימן נושאו החדש. באותה עת, גם החל מתמקד בחיתוכי עץ, מדיום בו עסק אמנם עוד מאז 1912, אבל מעתה יהפוך למדיום מרכזי ביצירתו. חרף האמור, הטרגדיה של העיירה היהודית לא הייתה נושא בלתי מוכר ביצירת שטיינהרדט מראשיתה: חיתוך עץ של פוגרום נוצר כבר ב-1913 ובמרכזו יהודי ישיש הנמלט על חייו. רחוב בעיירה פולנית, בית קברות בעיירה, "ראשים יהודיים" וכדו' עוצבו אף הם בחיתוכי עץ ב-1913, השנה בה נמנה עדיין שטיינהרדט על חבורה אקספרסיוניסטית קטנה בשם "הפאתטיקאים". ברם, חיתוכי העץ שלו מ-1919 כבר התמסרו לחגים ולטקסים יהודיים, כגון "ערב שבת", "בית העלמין", "קידוש הלבנה" ו... "תשעה באב", שהוא חיתוך העץ הנוכחי. במרבית ההדפסים הללו, שכונסו בדפדפת בשם "נושא יהודי" (Judische Motive), מופיעה כותרת בעברית, כשהיא מלווה את הייצוג הנוגה, אף הפאתטי, של מתפללים באים בימים. השילוב הזה של כתב עברי ודימוי יאפיין גם את חיתוכי העץ "להגדה של פסח", שיעוצבו ב-1920 בידי שטיינהרדט. את מתפללי תשעה באב עיצב האמן כשהם מתגודדים בתוך ה"שטיבל", כולם כחושים, שחוחי גו ובלים מזוקן. חרמש הירח ניבט בחלון ומסגיר את התפילה הלילית, כאשר אורות צמד נרות מפצים קרניים דוקרניות ברקע (ברוח ציור השמן, "יהודים מתפללים לאור נר" מ-1920). הטראגיות, הפרימיטיביזם האקספרסיוניסטי והניגודים הדרמטיים החריפים של אור וחושך – מסגירים כולם איכויות שטיינהרדטיות גבוהות. על חווייתו בליטא בימי המלחמה כתב האמן: "... וכאן חוויית חוויה, אולי הגדולה ביותר בחיי עד כה: העם היהודי. כאן חשתי את מושרשות הפנימית, העמוקה בתוך עמי..."

אנה טיכו, קבצן ירושלמי, שנות ה-40, דיות על נייר

כעשרים וחמש שנים לאחר שהגיעה לירושלים מוינה ב-1912, התמסרה אנה טיכו לשורה ארוכה של רישומים ואקוורלים של קבצנים ירושלמיים, מעין השלמה ברמה האנושית לנופי החורבות והרי יהודה הצחיחים שבהם התמחתה. קבצניה, מרביתם ערביים, צוירו בין שלהי שנות העשרים לשלהי שנות החמישים והם מאשרים את הקבצן כחורבה אנושית בעלת נופך מסתורי משהו. העניין בקבצנים, נציין, אפיין אמנים נוספים, שעלו לירושלים מאוסטריה וגרמניה – לאופולד קרקואר, יעקב שטיינהרדט, יעקב פינס ועוד. כך, הרמן שטרוק (שעלה מברלין לחיפה) הורה לאנה טיכו את מלאכת התחריט והרבה לבקר בביתה, ובמסגרת ביקוריו בירושלים גם יצר תחריטים ריאליסטיים של קבצנים ערביים (בנושא ציור הקבצנים בירושלים, ראה קטלוג תערוכתי, "שירת הקבצנים – דמות הקבצן באמנות הישראלית", בית אבי חי, ירושלים, 2008). מגמת "הקבצן המיסטי", שבמסורת "שבעת הקבצנים" של ר' נחמן מברסלב, נתנה אותותיה על רבים מייצוגי הקבצנים הירושלמיים הללו. בה בעת, אין מנוס מההודאה, שבעיקרם, קסמו הקבצן והקבצנית לאנה טיכו בבחינת "טיפוס" אקזוטי נוסף מחלכאי העיר הזקנים, שאותם אהבה לרשום. קבצניה מרביתם עיוורים (כלום הגיעו לטיפול במרפאת ד"ר אברהם טיכו, בעלה?), ישישים בלויי בגד וגוף, דוגמת רישום עיפרון מ-1938 של צדודית קבצן ערבי, מנומנם בישיבה מזרחית בסמוך לפנכת מטבעותיו, כולו שמוט בתוך עצמו ומובס על ידי מר-גורלו. אנה טיכו שמרה על ריחוק זהיר ממרבית קבצניה, שלא כצלילתה במרחבי ההר הירושלמי ו/או חדירתה החזותית הפרטנית והדקדקנית לפרטי האבן או הזית הירושלמיים העתיקים. שכן, כפי שמוכיח גם הרישום הנוכחי, הקו שלה מהיר ומסתפק יחסית במועט, בבחינת מפגש קצרצר ומהיר עם הנושא. כמו חשה הציירת מאוימת-משהו על ידי דמות הקבצן. בה בעת, לא אחת, ננסך קבצניה משהו מן החכם והנביא (האם אין הקבצן הנוכחי מזכיר לנו דיוקן של ש"י עגנון?), וראו בקטלוג המוזכר לעיל רישום ספיייה (שנות השלושים?) של קבצן יושב בעל מבע-פנים של מתעלה למרומים, או דיוקן קבצן עיוור מ-1927, שארשת אומללות משולבות בו בחוכמתו של "הרואה".

בודקו, חלוץ ואביו, 1934, חיתוך עץ

את חיתוך העץ הזה יצר בודקו בקיבוץ עין-חרוד, שם שהה כחצי שנה אצל אחותו, עם עלייתו ארצה מברלין ב-1934. יליד פלונסק שבפולין למד ב-1910 אצל הרמן שטרוק הברלינאי את מלאכת ההדפס ומאז הפך לאמן רב-תהילה בעולם היהודי – מי שאייר בחיתוכי עץ ובתחריטים את שירת ביאליק, היינה, "תהילים", "ההגדה של פסח" ועוד ומי ששני ספרים נכתבו עליו בגרמניה (1920) ובפולין (1924) עוד קודם לעלייתו ארצה. בודקו היה מגויס בחלק מאמנותו לתנועה הציונית, ובמספר עבודות חשובות התמקד ביחס שבין האב הזקן ("היהודי הישן") לבין הבן הצעיר ("היהודי החדש"). הזיווג/ניגוד הסמלי-תעמולתי הזה מוכר היטב מעבודות גראפיות ציוניות עוד מאז הקונגרסים הציוניים הראשונים, ובראשן הגלויה שעיצב א.מ.ליליין לקונגרס החמישי ב-1901. בכל אלה, בוטא הניגוד הפלקטי בין הזקן (עבר, חושך, מוות, יהדות מזרח-אירופאית) לבין הצעיר (עתיד, אור, בריאות, מזרח ארצישראלי). רוח מעט שונה נחה על חיתוך העץ של בודקו: אמנם, צל עוטף וכולע את האב הזקן, הנשען בשארית כוחותיו על כתף בנו, שאור זורח עליו; ברם, תוגתו של הבן, חבוש הקסקט ("חלוץ"), מטעינה אותו במראהו של פליט, יהודי "גלותי" כחוש על אדמת ציון. ודומה, שהבן המלנכולי אינו פטור לטווח ארוך מאימת הקץ האורב לאביו. שורה תחתונה, שהודפסה בתחתית חיתוך העץ (והוסרה בידי בודקו בחיתוך הנוכחי), מבטיחה: "וראו כל אפסי

ארץ את ישועת אלוהינו" ("ישעיהו", נ"ב, 10). אך, ספק רב אם הבחור העגום מוכיח ומגשים הבטחה זו. נראה, שבדקו הוא עצמו לא ידע כיצד לפתור את בעיית ה"ציונות" של ההדפס הזה, באשר היחס בין דמויותיו לבין הרקע עבר טלטולים קיצוניים בין ניסיון-הדפס אחד למשנהו. בעוד בנוכחי נראים האב ובנו לרקע הרים שוממים, בהדפס אחר נראים השניים לרקע אותם הרים, אך בתוספת בית התינוקות של קיבוץ עין-חרוד (מה שהופך את ההרים להרי גלבוע), מימין לדמות הבן, לעומת סלע צחיח ענק משמאל לאב. האם הסלע הצחיח מאשר מוות, לעומת בית התינוקות המאשר חיים חדשים? והאם הרי הגלבוע השוממים ("אל קטר!") מאתגרים אתגרי ציוני את הבן החלוץ, או שמא סותמים גולל על חלום היהודי כגואל הקרקע? כך או אחרת, המת הבין-דורי של בודקו אינו פוטר את הבן מהטרגיות של האב גם כשהם בארץ.

יוסף בודקו, אב ובת, 1925 בקירוב, שמן על בד

הציור קטן מידות (21X28 ס"מ), אף אינו חתום או מתוארך, אך זוהי פנינה של ממש – ציור "בודקוויי" מובהק ממחצית שנות העשרים, תקופת "האובייקטיביות החדשה" ביצירת בודקו וזמן התמקדותו בציורי משפחות יהודיות חרדיות מפולין. במבט ראשון, הציור מונוכרומי. אך, מבט שני מגלה עד כמה עשיר הציור הזה בצבעיו, המצוירים במכחול עדין אך בוטח. עוד בטרם בחנו את האב היהודי ואת בתו, מבט בשני אגפי הדלת, שמבעדה נראים השניים, חושף גווני וורוד, אוקר וחום המעשירים את הציור בבחינת מעט המחזיק את המרובה. הציור עתיר צללים, שָׁלוּ מאד, ומיקום שתי הדמויות בתוך הבית, כמי שאינן יוצאות החוצה, מקביל לרוח ההפנמה וההתכנסות שמשרה הציור. לא אחת ולא שתיים בין 1925-1929 צייר בודקו (במבט מבחוץ או מבפנים, מתוך הבית) יהודים ויהודיות עבדקניים ניצבים ו/או יושבים בפתח ביתם בין שערי עץ. כאלה הם "מבט לחופש" (1921), "בפתח החנות" (1925), "הורי" (1926), "לאחר העבודה" (1929), ועוד. מה העניק המיחבר הזה לצייר? קודם כל, מסגרת פנימית מייצבת, התורמת לסטאטיות של הציור וליופיו. אך, יותר מזה, ההצבה על הגבול שבין החוץ לבין הפנים נשאה את המסר הבודקוויי המוכר של שאלת היציאה היהודית מסגור העיירה והגלות אל התרבות החילונית-משכילנית ואל הציונות. מבחינה זו, הצבת יהודים חרדיים בפתח בית אינה שונה מהותית מהצבתם ליד גדר, מיחבר אחר המוכר לנו מציורי בודקו דאז. האב היהודי, בבגדו האפור, מרכין ראש, בתו, בצמות ארוכות ובשמלה אדומה, מישרה מבט. העיסוק החוזר של בודקו בפער הדורות היה טעון בתקוות האמן בכל הקשור לתפנית של הבנים. בה בעת, הבת, לא פחות מבנה, מצוירת באורח דהוי: העיניים והפה מסומנים בנגיעה רפה, אילו האף חסר והפנים כולם שטוחות. כמובן, לפני האב דהויים, רמוזים ומושטחים (הזקן החום הושטח עד תום), מופשטים לא מעט. אלו הן פיגורות דהויות בחלקן, כיון שכך ראה בודקו את העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה: עולם הולך ונעלם.

מרדכי ארדון, 2 רישומי אישה בוכייה, 1936, 1956, דיות ספיה על נייר

חידה: שני רישומים כמעט זהים יצר ארדון באותו נושא, שניהם באותו מדיום, אך על האחד ציין את 1936 כשנת הציור, ואילו על האחר רשם 1956. מה ההסבר לשוני הזה בתאריכים? ככל הנראה, חתם ארדון ותארך את שני הרישומים – שימו לב לחתימה ולתאריך הכתובים בעפרון ולא בדיות המשמשת לרישום עצמו! – שנים רבות לאחר זמן יצירתם ופשוט טעה בציין השנה. האם אפשר שטעה פעמיים? בשני הרישומים נראית אישה מזילה דמעות ומניפה זרועותיה, אך באחד (1936) אגרופיה קמוצים, בעוד בשני (1956) הוא תופשת ראשה בידיה. אישה מקוננת מוכרת לנו מציורי ארדון בזכות הציור החשוב בצבעי שמן, "שרה" מ-1947, בו בוכה האם השכולה, יצחק ההרוג למרגלותיה (ברוח המדרש המספר על השטן המתאנה לשרה ומודיע לה על מות בנה בעקידה), זרועותיה מונפות וידיה לופתות את ראשה. מעדותו של ארדון למדנו, שאת "שרה" צייר כתגובה לדיעות המרות שהגיעו, למחרת מלחמת העולם השנייה, על רצח בני משפחתו בפולין. מכאן, שהרישום מ-1936 אינו יכול להוות מתווה לציור הנדון. בה בשעה, ציורים מוקדמים של ארדון הירושלמי (מאז 1933) אינם כוללים אישה ממררת בככי, אלא (לצד נופי הרים ורחובות ירושלמיים) דיוקנאות של אישה יושבת, של כובסת, דיוקן עצמי, דיוקנאות של ידידתו, ריקודה פוטאש, במצבים שונים וכו'. בשנת 1936 (השנה בה המיר את שמו המקורי, ברושטיין, בשם העברי החדש), היה ארדון בן 40, מזה כשנה שימש מורה לרישום ב"בצלאל החדש", ובמקביל, הורה אמנות ודרמה בסמינר למורים בבית-הכרם ובביה"ס התיכון שליד האוניברסיטה. אפשר שהרישום הנוכחי נעשה לפי מודל של ריקודה פוטאש (אחותו של מרדכי נרקיס מבית הנכות הלאומי "בצלאל"), אך האמת היא שאין בידינו מידע מדויק על פשר הרישומים, גם אם ביכולתנו לומר בבטחה שאלה הם רישומים ארדוניים נדירים, המוכיחים יכולת וירטואוזית ורגישות גבוהה. הנחתנו הספקולטיבית היא, שארדון טעה והטעה כאשר חתם (מאוחר בחייו) את שני התאריכים הנ"ל על צמד רישומיו. נראה לנו, שהשנה המדויקת של יצירתם היא 1946, כאשר ברישומים הללו הכין ארדון את עצמו לקראת דמותה של שרה, האם היהודייה הגדולה המקוננת על אובדן בניה בשואה. אם הצדק עמנו, הרי שמדובר בשני רישומים רבי חשיבות.

זאב בן-צבי, ברכת האדמה, מקשת נחושת, 1931?

את תבליט הנחושת הזה החלפתי אצל יוסף שטיגליץ, סוחר האמנות המנוח, בתמורה לקלסר גדוש בעבודות גראפיות של זאב רבן. כבר אז הייתה זו טעות פיננסית. היה זה בשנות השבעים ונפשי יצאה לעבודה כלשהי של בן-צבי, הפסל הדגול שהלך לעולמו ב-1952. בקטלוגים של שתי תערוכות שהציג בן צבי ב-1932, בבית הנכות "בצלאל" ובמוזיאון תל-אביב מצאתי אזכורה של מקשת נחושת משנת 1931 בשם "ברכת האדמה". לא היה לי שום ספק, שתבליט הנחושת של שטיגליץ הוא אותה "ברכת האדמה", ומשהו בהתגייסות ה"קרן-קיימתית" של העבודה קסם לי בתמימותו האבודה. שהרי, מכל בחינה שהיא, אין זו עבודה אופיינית לזאב בן-צבי, אמן הדיוקנאות המשלבים בשנות השלושים ריאליזם נוקב בשמץ קוביזם. גם לאקספרסיביות שבנוסח האנדרטה לילדי הגולה במשמר-העמק (1945), או לסיגנון הגלי הרך והמופשט בחלקו של ה"מסיכות" במקשת נחושת משנות הארבעים – גם לאלה לא תתקשר העבודה הנוכחית. לא, כי

"פרי האדמה" הוא יצירה המתחברת בדרכה הנחושית לשידולי הכרזות, הגלויות, הבולים ושאר שידולי הגראפיקה שגויסה על-ידי מוסדותינו הלאומיים לטובת המפעל הציוני. איננו יודעים אם נענה בן-צבי בעבודה זו להזמנה מפורשת של ה"קרן-קיימת", או "קרן היסוד" וכיו"ב, ברם היצירה תואמת בתוכנה ובצורתה למודל התעמולני המוכר מאד של מוסדות אלה: שדות עמק זרעאל נפרשים בגאון נגד עינינו, כרם זיתים מגודר בפניה שמאלית תחתונה בשורת ברושים, טרקטור עברי גאה נוסע במרכז השדה ומאחוריו מחרשה ממונעת, ואילו בתי הקיבוץ הצעיר נטועים בצד שמאל עליון ליד שדות מניבים. תמונת ניצחון של מפעל ההתיישבות, ולא פחות מכן, תרועת ניצחון של הקידמה הטכנולוגית (טרקטור!) הכובשת ומאלפת את הטבע הארצישראלי ה"פראי". הייתכן שלפנינו עבודה של זאב בן-צבי מימי לימודיו ב"בצלאל" בין 1924-1926, אותן שנים בהן התגלה סוף-סוף המפעל החלוצי החדש בעבודות ה"בצלאליות" (של רבן וגור-אריה בעיקר)? משהו בעיצוב אותיות החתימה של בן-צבי עונה לנו תשובה חיובית. אז, מדוע ציינו שני הקטלוגים הישנים מ-1932 את שנת 1931 כתאריך יצירתו של התבליט (שלא הוצג יותר באף לא אחת מתערוכותיו של הפסל)? אין ספק: התבליט הנדיר מאד הזה דורש מחקר נוסף. הוא ויוצרו ראויים לו.

מירון סימה, זעקה, 1924, חיתוך עץ

ב-1923 הגיע מירון סימה בן ה-21 מעירת הולדתו, פרוסקורוב (אוקראינה) לדרזון שבגרמניה. כאן ילמד בין 1924-1930 באקדמיה העירונית לאמנויות יפות ובשנתיים האחרונות יהיה תלמידו של אוטו דיקס. עוד קודם לתחילת לימודיו, הספיק סימה לעצב ולהדפיס שבעה חיתוכי עץ, להם נתן את השם "הזעקה". הבחור הצעיר, שטרם התאוּשש מזוועות הפוגרום של חיילי פטליוורה ביהודי פרוסקורוב, עירו, הגיע לדרזון בעיצומו של שפל כלכלי חמור מאין כמותו: האבטלה בשיעור עצום והרעב פושה סביב. בנוסף לכל זאת, גם הנתק מההורים ומהאח ועוניו שלו העצימו בסימה חזות אפלה של סבל, שמצאה ביטוייה בשבעה חיתוכי עץ אקספרסיוניסטיים (ברוח האקספרסיוניזם הגרמני הדרזוני מימי "הגשר", 1906-1910, שהדים לה נראו למחרת מלחמת העולם הראשונה ביצירותיהם של מספר אמנים יהודיים, דוגמת מארק שוורץ, שלום סבא, יעקב שטיינהרדט (ולימים, גם ראובן רובין ואחרים). מראות האימים של מעשי ההתעללות שבצעו קלגסי פטליוורה ביהודי רוסיה תורגמו עתה בידי סימה לתמונות סמליות עתירות פתוס (אישה ותינוק שנרצח, אם ובתה המתה, ועוד). חיתוכי העץ של "הזעקה", הגם שנוצרו בשחר דרכו של מירון סימה, הפכו לאחת מפסגות יצירתו. כוח הבעה רב ומקצועיות גבוהה הוכחו בהדפסים הללו, העומדים בסימן קוויות מסוערת, ניגודי שחור-לבן עזים, מבעי פלצות, ייצוג דמוני של הדמויות, פתוס במצבים דרמטיים (של צעקות, גסיסה, נפילה), הבלחות אור-חושך של סכין פוצעת, שימת דגש על כפות ידיים ועל עיניים אקספרסיביות, עיוותים המגדילים ראשים וידיים, ופרספקטיבות מועצמות. את "הזעקה" הציג סימה ב-1929 בתערוכה קבוצתית בדרזון, ופה תלו חיתוכי העץ לצד הדפסי בארלאך, קולביץ, נולדה, מאזארל ועוד. בביקורת ב"זאכסישר קורייר", תיאר המבקר את יצירות סימה כ"מהמוכח שניתן לראות בשטח זה". חיתוך העץ הנוכחי נושא את שם הסדרה כולה, והוא מייצג את הגבר הנושא מבט נואש אל עבר שמים אפלים ונעדרי ישועה, ולצדו שתי נשים (אם ואחות?) שמבען אומר הסֶפְנָה טראגית לגזר הדין.

יוחנן סימון, חריש בימינו אלה, 1943, חיתוך לינוליאום

היו אלה ימים של חרדה ביישוב הארצישראלי: הצבא הנאצי נמצא סמוך לא"י, ורבים חשו את משק כנפי הקץ: "...בסתו 1942 הסכנה נראתה ממשית. היישוב נתקף חרדה גדולה; הפלישה הצפויה תוארה כ'שוואה'. [...] אנשים היו משוכנעים שהנאצים ישמידו את כל היהודים בארץ ישראל...". (תום שגב, "המיליון השביעי", כתר ודומינו, ירושלים, 1991, עמ' 60). יוחנן סימון, יליד גרמניה, נמצא באותה עת בקיבוץ גן-שמואל, אליו הגיע בשנת 1936 ובו ביטא בציורי בד וביצורי קיר את אמונתו בסוציאליזם ובתנועה הקיבוצית, ובפרט בעקבות שנתיים של עבודה בפרדס. אכן, ציוריו מראשית שנות הארבעים כבר עמדו בסימן נופי הקיבוץ, הווי העבודה הקיבוצי ושימת הדגש על המאמץ הגופני של העבודה בשדה, או על מנוחת הפועלים. אך, ברישום טוש משנת 1942, "עובדים בשדה" שמו, ייצג סימון חמישה פועלים ופועלות המלקטים תפוחי אדמה בשדה, כאשר ממרחק נראה טור של טנקים ושריוניות הנוסע לכיוון שמאל. היה זה רישום הכנה לחיתוך הלינוליאום הנוכחי, שפורסם בעלון גן-שמואל ב-10.2.1943. בהדפס נדיר זה, החורש פוסע משמאל לימין, עיניו מבטאות דאגה, עת ברקע הרחוק נוסעת שיירת טנקים ושריוניות מימין לשמאל, ואילו השמים – המאכלסים את מרבית הדף – דחוסים בעננים כבדים, מהם מגיחים ראשי הקורבנות היהודיים הנספים בשואה באותם ימים ממש. אין ספק: טור השריון הוא של הצבא הבריטי היוצא לחסום את התקדמותו של הוורמאכט, בעוד החורש הארצישראלי היהודי מבטא מועקתו הרבה, אולי גם חוסר אונים, נוכח רוחות הרפאים המצטברים בשמיו כעבים קודרים. אל-נכון, העולה מגרמניה הרהר, בין השאר, בקרוביו שנתרו מאחור. היה זה אחד המקרים המעטים בהם הגיבה האמנות הישראלית לאסון השואה במהלך התרחשותו. האמת היא, שגם סימון הוא עצמו נסחף עד מהרה לאידיאליזציה הרואית של חיי העבודה בקיבוץ וחיי הבניין בכלל (וראו באוסף הנוכחי ארבע עבודות נוספות של סימון בנושאים אלה) ולא טיפל עוד בנושא הכאוב.

שלום סבא, נאהבים בלילה, 1947, טמפרה על נייר

ריבוע שחור גדול של ה"מיטה" פוגש בריבוע שחור קטן של ה"לילה", שבטבורו מאיר ירח לבן, ה"לבנה". זֶכֶר עירום שרוע משמאל לאישה עירומה. ראשו של הגבר מדגיש את הסתרת הראש של האישה. עיגול גדול מחבר את ראש הגבר, זרועו השמאלית ובטנה של האישה. העיגול משיק לעיגול הקטן של השֶׁד. לצופה בציור ברור מאמצו של שלום סבא למזג בין היצרי לבין התבוני ברמות הצורה והדימוי גם יחד. שהגיאוטרפיה השכלתנית המודגשת של ריבועים ועיגולים מזווגת עם הפיגורטיביות של האקט המיני, לא פחות משהגבר מזדווג עם האישה ולא פחות משהשמש (העיגול הגדול והאדום בחלקו) עונה לירח. סבא מצייר כוחות אנלוגיים של קוסמוס, חיים ויצירה. במסורת היונגיאנית, הגבר הוא הכוח התבוני (הראש) והאישה היא הכוח היצרי (הבטן והשֶׁד), בה במידה שהגבר מזוהה עם עיגול השמש,

ואילו האישה מזוהה עם הירח (ולו רק בלובן גופה, המקביל ללובן הירח). "... עיגול של ניגודי חום-קור (קור האור הירחי?) מאחד את ראש הגבר וזרועו (צמד כוחות היצירה) עם איבר המין הנשי. ואף על פי כן, אלה יצר ויצירה שמתוך הלילה, ציור אודות ניגודים ואודות האחדותם כאקט של הפריה ויצירה, ציור על זכריות ונקביות כסוד היצירה." (גדעון עפרת, "שלום סבא", המשכן לאמנות, עין-חרוד, 1994, עמ' 60-61). כושר הרישום המשובח של סבא בולט בציור האיכותי הזה, המצליח למזג גם את ה"פיסוליות" התלת-ממדית של הגופות עם ההשטחה הכוללת של הציור. לא מכבר, ב-1945, השלים סבא סדרת ציורי גואש בנושא בריאת העולם, ובה עיצב את בריאת חווה כליליות המזוהה עם הסהר [מה שמרומז כבר בשם הציור – "חווה(לילה)"] וכנשיות הבוקעת מרגלי הגבר (קרי – מהיסוד הארצי שבו). עתה, הוא מכיר במתח היחסים בין הזכר לנקבה. להבדיל מהזיקה ה"כנענית" של הסדרה ההיא, הציור הנוכחי מסגיר את הדיאלוג המיוחד שמנהל סבא עם הקוביזם. הצייר, שלחם בחורמה נגד ההפשטה של "אופקים חדשים" ונגד מה שכינה "דקורציה של חלונות ראוה", דגל באמנות של תוכן רוחני. בהתייחסו למגמות המודרניסטיות של ההפשטה והפרימיטיביזם כמגמות התאבדותיות, כתב ב-1953: "תהליך ההתאבדות ממשיך. מי יוכל לעצרו? לוחמיה המעטים של הכנות? הם חייבים לקחת בחשבון שיובסו בקרב, היות שמהווים איום על גן-העדן השקרי."

חנה לוי, דיוקן ילדה במוצא, 1940 בקירוב, צבעי שמן על בד

"... תחילת שנות הארבעים, כשעודני אנה ויילר בשנות העשרים שלה, הימים בהם התגוררתי במוצא. שנה וחצי הייתי שם, בין 1941-1940. אז באו לגור שם אמנים: ליטבינובסקי, הולצמן, סטימצקי ואחרים, ולציונה תג'ר היה שם חדר, וגם מוקדי קנה בית, מאוחר יותר. [...] לקחנו בית ישן של תימני, המים היו בחוץ, מהבתים של מוצא-עלית, אך לא מבתי המושב. היה אז קשר חזק בין האמנים, הקבוצה הייתה מגובשת יותר מקריית האמנים בצפת של היום. איש היה מבקר בבית רעהו. [...] הייתי אז אחרי הלימודים אצל שטיינהרדט בירושלים. אני זוכרת שבאתי להתקבל לאולפנה של שטיינהרדט והראיתי לו ציורים שהבאתי עמי מגרמניה, שציירתי בגיל 16 [...] נשארתי שם עד 1936. [...] אחרי הלימודים אצל שטיינהרדט נסעתי לפתח-תקווה ועבדתי בקטיף עד 1938. פה ושם גם ציירתי, בעיקר דיוקנאות של ילדות. אבל גם מעט נוף. לתערוכה הראשונה של אגודת הציירים במוזיאון תל-אביב שלחתי שתי תמונות [...] הצגתי תמונת ילדה ותמונת נוף מפתח-תקווה. הן עשו רושם טוב מאד. חיים גליקסברג לחץ לי את היד ואמר: 'נפלא... רק תחתמי על טופס ונקבל אותך לאגודה שלנו'. אחרי שנה בתל-אביב התיישבתי במוצא. במוצא ציירתי דיוקנאות של כל הילדות מהשכונה. הן ישבו בשמחה. [...] כולם טענו שהציורים שלי מזכירים להם את סוטיין. אני לא ידעתי על מה הם מדברים. מאוחר יותר, נתנו לי החברים במוצא מתנה – ספר ציורים של סוטיין. דווקא הושפעת יותר מהפורטריטים של הגרמנים והאוסטרים – קוקושקה, גולדה, קקל וכל השאר... (השיחה של חנה לוי עם המחבר התקיימה בצפת ב-1991, לקראת תערוכתה הרטרופקטיבית הנודדת בין מספר מוזיאונים פריפריאליים בישראל). הציור הנוכחי מייצג את דיוקן הילדה במטפחת ראש כחולה. הדגש רישומי, עם קווי מכחול כחולים המעצבים את קווי המתאר של ראש הילדה ועם קווי מכחול אדומים וירוקים ברקע. המכחול המתפתל בתזוית מסגיר את הזיקה העזה לאוסקר קוקושקה הווינאי, אך האקספרסיוניזם ממותן על-ידי רוח הרמוניה ונועם השורים על הדיוקן. הפורמאט אינטימי ומפגיש את הצופה עם מבע תמים וסקרני של בת המושבה הרכה בשנים. לפנינו נוכחות אמנותית בוטחת ומיומנה של אמנית ישראלית חשובה (אף כי נשכחת) בראשית דרכה. הערה: בזכות היותה דודתה של רעייתי, זכיתי להכיר מקרוב את חנה לוי ואת יצירתה. יחסי המיוחדים עמה אחראיים לנוכחות כמה וכמה מטובי ציוריה באוסף הנוכחי.

אביגדור אריכא, כלב חוצות, 1954, עיפרון על נייר

"סיעה של ציורים הייתה בירושלים, נתעוררה אותה סיעה לצייר את הכלב שהכל מסחיזין בו. נתייראו להעמיד לפניהם כלב לשם דוגמא, עמדו וציירו דומה לדומה. [...] ויכולים אנו לומר בלא חשש ופקפוק שאלמלא בלק היינו חסרים כמה דברים באמנות." (ש"י עגנון, "תמול שלשום", שוקן, תל-אביב וירושלים, מהדורת 1962, עמ' 464) בין שלל המגמות שהרכיבו בישראל את הפסיפס האמנותי של שנות החמישים, נמצאת גם מגמה אקזיסטנציאליסטית – פיגורטיבית ופיוטית (סוריאליסטית בחלקה) – שבוטאה על-ידי דור צעיר וחדש של אמנים ישראלים. דור זה, שגיבש את אמירתו האלטרנטיבית לקראת 1958, ענה להגמוניה של "אופקים חדשים" בשיבתו האמנותית אל דמות האדם ואל המצב האנושי וכלל אמנים דוגמת אביבה אורי, יוסל ברגנר, יואב בר-אל, מריאן (פנחס בורשטיין), מריאן מרינל, דוד שריר ואחרים, והבולט מכולם – אביגדור אריכא. במרכז התכנים של אמנים אלה עמדו דימויים מתוך סיפורי פרנץ קפקא, שתורגמו לא מכבר לעברית, ו"כלב חוצות", לפי הרומן של ש"י עגנון, "תמול-שלשום". זה האחרון – בלק, הכלב המשוגע – פורש בידי ברוך קורצווייל כסמל לאי-רציונאלי ולאבסורדי שבקיום האנושי, ומכאן ההידרשות לו ביצירתו של אביגדור אריכא כבר ב-1953. תערוכת רישומים וציורי שמן שהציג אריכא בבית-נכות "בצלאל" באותה שנה גילתה אמן צעיר, שהפך בין לילה לכוח אמנותי מוביל. מאמר שפרסם אז ד"ר פריץ שיף ("ב'מבואות' מס' 4), "אביגדור אריכא ואמנותו של דור חדש" שמו, מפרט את תרומתו של הצייר הצעיר לאמנות החדשה בישראל: "עינויים ומוות נתפסים כדבר יומיומי, כמו החתונה. אימי המוות חוורו כמו להטי האהבה. תנטוס וארוס חברו יחד בהיות דורנו. אפשר שרעיונותיו של סארטר השפיעו על אריכא בזמן שהותו בפאריז, מבלי שיהיה בשל כך ל'סארטריסט'. חיתוכי עץ זעירים שאריכא יצר ב-1953 כאיורים ל"כלב חוצות" (אלה ראו אור ב-1960 בהוצאת "תרשיש") ייצגו את הכלב לבדו, או כמי שאנשים נסים מפניו, או כמי שאנשים רוגמים אותו באבנים. הרישום הנוכחי מייצג להק כלבים התוקפים בשצף-קצף אישה מבוהלת, הנמלטת על נפשה כשהיא אוחת כלוב ובתוכו תרנגולת. הקו של אריכא דק וחד, הרישום וירטואוזי ובעל איכות פיוטית (מהסוג הזכור מאיורי "הקורנט" לרילקה, 1951), המיחבר הפעלתני מסחרר את העין. קשה לאתר את השורות העגנוניות המדויקות שאותן מייצג הרישום. סיעה של כלבים מוזכרת ברומן בשורות ספורות בלבד, אך לא בהקשר לשום מתקפה על תגרנית עופות כלשהי. אפשר אפוא,

שהרישום הוא תגובה כללית של אריכא למצב הספרותי החוזר של הכלב המשוגע המבעית את אנשי מאה-שערים, ומה שנראה כשבועה כלבים אינו אלא אותו כלב הוא עצמו בריבוי.

מריאן (פנחס בורשטיין), החתול השחור, שמן על קרטון, 1949

פנחס בורשטיין, יליד גליציה, פולין, הגיע לירושלים ב-1947, כשמאחוריו שנתיים של שהייה במחנות ניצולים בגרמניה. קודם לכן, נכלא עם בני משפחתו באושוויץ ובמחנות ריכוז אחרים, ראה את בני משפחתו מוצאים להורג, וערב נסיגת הנאצים נורה ואיבד אחת מרגליו. בשנים 1948-1950 למד ב"בצלאל החדש" ומיד אחר כך עקר לפאריז. ללמדנו, שאת הציור הנוכחי צייר בורשטיין בירושלים, בזמן לימודיו, זמן קצר בטרם ביקש מקברו, מריאן מרינל, את רשותו לאמץ את שמו הפרטי (הציור הנוכחי עדיין נושא את החתימה: פ.בורשטיין). בשנת 1949, שנת הציור הנוכחי, הציג מריאן תערוכת יחיד בבניין ימק"א שבירושלים, המקום בו גם היה הסטודיו שלו. מותר לנו להניח, ש"החתול השחור" הוצג בתערוכה. מכירי יצירתו של מריאן (בורשטיין) יודעים שתהייה זו טעות להתייחס לחתול כחתול, אחד מאותן חיות המאכלסות את חצרות ירושלים. די אם נזכיר עבודות אחרות מאותם ימים: "משרפות אושוויץ", 1949; או "יונים פצועות", 1949. עתה, אנו נתפסים למופע האימים של החתול: זנבו מעוצב חד כמאכלת, עיניו הירוקות מזרות אימה, להבי טפריו שלוחים קדימה, גבו קמור: רגע של סכנה, מפגש של פחד בין הצופה לבין החיה העוינת. לא, אין זה סתם חתול ירושלמי. זהו שד, זהו שטן, זהו סמל לביעותים שרדפו את הפליט מאושוויץ ולא נתנו לו מנוח, עד ששם קץ לחייו בניו-יורק, 1977. הימים ימי מלחמת השחרור, אך הצייר בן ה-22 נתון למוראות אחרות, הללו מפולין. מריאן כה מרוכז בדימוי האימה, עד כי הוא מוותר על כל תוספת: הקרטון מולבן מסביב במטרה למקד את תשומת לבנו במושא החרדה. זהו ציור החושף את מריאן שבטרם הסמליות האגרסיבית של תקופתו הפריזאית, בטרם ימי "הפיגורציה החדשה" שלו. בתור שכזה, הציור מהווה מסמך המוכיח נפש מיוסרת ורדופה גם כשהגיעה לחוף המבטחים.

משה טמיר, עוף החול, 1957, שמן על בד

זהו אחד מציוריו החשובים יותר של משה טמיר, מאמנינו המרכזיים בשנות החמישים ומי שיצירתו עודנה ממתינה להכרה המחודשת בה. באוגוסט 1957, השנה בה נוצרה היצירה הנוכחית, הציג טמיר תערוכת יחיד במוזיאון לאמנות חדשה בחיפה. ציורי הפרסקו מתחילת שנות החמישים פינו מקומם לציורי שמן חומריים מאד, הנעים לעבר יתר אקספרסיוניזם (יש שכתבו אז על הפשטה אקספרסיוניסטית). בביקורת בעיתון "הארץ" ציין אברהם רונן: "טמיר ממשיך בציורי דמויות אדם וחיות ככדות אברים ושופעות כוח גלמי. [...] צבעיו של טמיר נעשו עכורים יותר, דחוסים יותר [...] הרגשה של עיסה בוצית...". חומריות ופרימיטיביזם ממטבחו של ז'אן דובופה הלכו וכבשו אז את בדיו של טמיר. בספטמבר אותה שנה עברה התערוכה לבית הנכות הלאומי "בצלאל" בירושלים, ומעט מאוחר יותר, המשיכה לארמון האמנויות היפות בבריסקל. גוני אדמה מונו-כרומיים, פני שטח "גיאולוגיים" אפקט של תוקפנות וסבל – על התכונות הללו של ציורי טמיר דאז עמדו מבקרים בלגיים שונים. במהדורה החדשה של הספר, "ציור ופיסול בישראל" (1957), עמד חיים גמזו על האון והארכאיות שבציורי טמיר וקישר אותם למסורת הפיסול ה"כנעני". מוטיב חוזר בציורים הללו, כמו גם במאוחרים יותר, היו דמויות מכונפות, ספק עופות מיתיים וספק מלאכים (שרפים): ישויות מושטחות מאד, הנפרשות על פני הבד כולו, ניצבות על "כרעיים" מחודדות, ראשיהן (כשאינם עגולים) משולשים צרים ומחודדים לא פחות, כנפיהן עונות כמשטח אופקי צולב לאנכי החידודין של הרגליים-ראשים. כאלה יהיו הדימויים של טמיר בסוף שנות החמישים וראשית השישים. העוף-מלאך של טמיר נשא בשורה ממרחבי אפוס רחוקים של גבורה ודם. "עוף החול", הציור הנוכחי, אותה ציפור אגדית הנשרפת וקמה לתחייה, מסמלת את תקומתו של עם ישראל לאחר השואה והיא מתקשרת לאפוס הגבורה של מלחמת השחרור, שחרט אותותיו בעומק יצירתו של טמיר למשך עשרות שנים. העוף ניצב איתן על רגליו כיצור פרימורדיאלי, הממזג תעצומות ואימה, כאשר פני השטח שלו מנוקבים ב"מכתשי" צבע עבות המקנים ליצור מעמד של אירוע וולקני קדום שבקדומים. הציור הזה הוא דוגמה חשובה למאמץ של טמיר ושל כמה מאמני דורו לכונן מיתוס חזותי לאומה המתחדשת.

מריאן מרינל, צלוב, 1953 בקירוב, דיו על נייר

נדירות ביותר יצירותיו של מריאן (מאיר) מרינל, ששם קץ לחייו ב-1955. תערוכת רישומים שלו מאוסף נתן זך הוצגה בגלריה "נורה" הירושלמית ב-1990 בקירוב ובה נרכש רישום זה. מריאן מרינל (שניאות להעניק את שמו לפנחס בורשטיין, חברו ללימודים, שהפך מאז לצייר הידוע, מריאן) נחשב בחייו להבטחה גדולה, ובספר "אמנות בישראל" (עורך: בנימין תמוז) משנת 1963 כלל אותו יונה פישר לצד הידועים שבציירי דורו, דור העשור הראשון. היה זה דור, שברוח קבוצת משוררי וסופרי "לקראת", ביטא ביצירותיו הסמליות-פיוטיות והסוריאליסטיות לא אחת את רוח "מצבנו של האדם". הקשר בין "לקראת" של הספרות לבין האמנות החזותית הוביל דרך מריאן מרינל, שפגש בקפה "ניצן" בירושלים בסופרי הקבוצה. מריאן מרינל נולד ברומניה, כתב שירים, היה פעיל בתיאטרון חובבים ברומניה, ועלה ארצה כפליט שואה ב-1948 דרך מחנה מעצר בקפריסין. פה החליט להתמסר לציור. לאחר שנתחנך בקיבוץ עין-השופט, למד ב"בצלאל החדש" בין 1949-1953 והציג תערוכת יחיד ראשונה (סוריאליסטית באופייה) בקפה "ניצן" הירושלמי ב-1954. מריאן מרינל סבל ממחלת נפש, היה שנים בטיפול פסיכיאטרי ואף אושפז, עד כי, כאמור, שם קץ לחייו. סמוך למותו, השמיד את מרבית יצירותיו, אך קומץ מאלה נותר באוספים פרטיים. כתב גבריאל טלפיר על מרינל: "היה רשם גדול; את כל עוצמת הוויזיה האישית השקיע ברישומיו, שהקנו לו מקום מכובד בגראפיקה הישראלית. ברישומיו ביטא עולם חזיונות מסוערים של נפשו החולה. דימויים אקסצנטריים של נפש מסוערת וסובלת." מריאן מרינל היה פעיל בקבוצת "לקראת". את שער החוברת הראשונה של הקבוצה (אב, תשי"ג) הוא עיצב בסגנון סוריאליסטי מופשט (ממטבחו של ז'אן ארפ). את ציוריו ורישומיו הוא פרסם גם בכתב העת "מבואות". מידע אישי על מריאן מרינל הובא בספרו של פנחס שדה, "החיים כמשל", בו הוקדש פרק תמים לצייר זה ולגורלו. "מריאן היה אמן גדול, בעל השראה סהרורית ואפילו הארה עמומה...". כתב פ.שדה. שפירט גם על סמליו הסוריאליסטיים של הצייר. מריאן מרינל, אשר חי ויצר מתוך תחושה עמוקה של אבדון

(לפי שדה, אמר לו מריאן: "הולכים תמיד על שפת תהום, ואפילו כשמדמים להיות הרחק ממנה, עומדים, בכל זאת, על שפתה ממש.")
הלך על דרך ללא מוצא, שתבעה ממנו השמדת עבודותיו וחיסולו העצמי: "יום אחד שאל מריאן, כבדרך אגב, מה יארע לו אם יטפס על
עמוד חשמל. ענו לו שלא יארע מאומה. לילה לאחר שיחה זו (היה זה ליל אופל וסערה משתוללת) יצא את בית החולים, ולמחרת מצאוהו
מוטל בשדה, ליד עמוד חשמל, כשגופו מפוחם. "הרישום הנוכחי של הדמות הצלובה מסמלת, מן הסתם, מצב נפשי מיוסר של אמן צעיר
וחסר מוצא.

יוסף הירש, נגריית הצלבים, 1978, דיות על נייר

בעבור התל-אביבים הוא נשאר אנונימי, אך בעבור הירושלמים, ובפרט אלה שלמדו אצלו ב"בצלאל" ובשיעורים פרטיים, יוסף הירש היה
ונשאר "גורו" ו"מאייסטר" נערץ כאמן וכמורה. צייר-פילוסוף היה יוסף הירש, אמן משכיל מאד ורליגיזי בהווייתו. הוא, שעלה מגרמניה
ב-1939, למד ב"בצלאל החדש" עד 1942 והחל למלמד בו מאז שנת 1964, התמקד כל חייו כמעט רק בציורים קטנים של דיות על נייר.
דיוקנאות של תלמידיו ומכריו הכלואים בבדידותם, לצד מינסצנות דמיוניות – ליליות ודמוניות – אופיינו כולם בעיוות גרוטסקי אך גם
במבט של חסד. בפתח ספר על יצירת הירש, שראה אור ב-1987, הרחבתי על "ההומניזם של הפגם": רוח האינטרוספקציה המנשבת בכל
ציורי הירש מעניקה לדמויותיו המעוותות את עוצמת המאבק הקיומי, ו"לכן הדמויות סמוכות למפלצות בעיוותיהן, אך הן נושאות את
שירת התושבחה בידיעתן את עצמן כפגומות." הירש מציג את המבוזים והנקלים, לכאורה, למען אשש את נשגבותם האנושית. צחוק ואבל
שחברו יחדיו. תאורת ציוריו של הירש דרמטית ומתפלגת לתאורת יום (זו של הדמויות הבודדות והנוגות) ולתאורת לילה (זו של הקבוצות
השדיות השרויות בדינאמיקה מקאברית). קשת נושאו של הירש מגוונת מאד: בנוסף לאמור, נמצא בדפיו אברים, בובות, גולגולות,
רקדנים, טבע דומם ושאר נושאים, שרבים מהם נוטלים אותנו אל אפלת הרומנטיקה הגרמנית, שהומרה יותר ויותר בתודעה היהודית של
הירש. בהתאם, נושא המרתפים הגותיים הקמורים חוזר מספר פעמים. ב-1960 נמצא בין הקמרונות להקת מנגנים בעיצומה של רעידת
אדמה המזעזעת וממוטטת את עמודי המרתף; מעט מאוחר יותר, נשף ריקודים עליו נערך כאן לכבוד דמות מעונה העקודה אל עמוד נופל;
ב-1967 נמצא פה מנגן בגיטרה ומאזינה, רחוקים זה מזו במרחבים הקמורים והמוצללים. ברישום שלפנינו שוקד גבר עירום על התקנת
צלב, כאשר שלושה עירומים אחרים כבולים לעמודי המרתף. זהו מרתף עינויים, והצירוף של צלב ושל קמרון גותי מלמד שהמרתף הגותי
הוא מרתף ההיסטוריה הנוצרית, ממנו תפרוץ הקטסטרופה, השואה אם תרצו, ותחריב כל מוזיקה, כל חגיגה, כל תרבות.

יוסי שטרן, מלחמה, דיות על נייר, 1948

סיפר יוסי שטרן על ימי תש"ח: "היינו אז מין עיתונאים-ציירים, הייתה נהוגה אז התפיסה של הצמדת עיתונאי ומאייר. המאיים כצלם
עיתונות. היינו מקבלים ג'יפ ונוסעים אל תוך הזירה החמה. [...] רבים מהפלמ"חניקים שלי הסתובבו ברחובות ירושלים. הם היו גיבורינו,
משחררי העיר. גיבורים מהמיתולוגיה שלנו: הם קפצו מג'יפים, ג'ינג'ים-קיבוצניקים, עם כובעי-גרב או עם קאפיות לראשם, חביבי
העיר...". ב-1948 היה יוסי שטרן בן 25, בחזר צעיר שעלה מהונגריה ב-1939, ועתה הוא כוכב ב"בצלאל החדש", בו החל למלמד
גרפיקה, ושאותו סיים בהצטיינות שנתיים קודם לכן. ב-1948 הוא שימש כקריקטוריסט ראשי של ירושלים הנצורה ומי שעבד במחלקת
הגרפיקה של העיתון המקומי, "המגן". עדיין באותה שנה, הציג שטרן את תערוכת היחיד הראשונה שלו בירושלים (גלריה "יונאס")
ובתל-אביב (גלריה "מקרא-סטודיו"). השנים 1945-1948 היו שנות ההבשלה האמנותית של יוסי שטרן, כאשר מרישומיו המוקדמים,
עתירי החן, הזריזות ובת-הצחוק, בצבצה לרגעים גם אישיות טרגית (שתאותר כבר בחיתוכי העץ ה"שטיינהרדטיים" שיצר כתלמיד).
שטרן נע באותה עת בין מגמות "גרמניות" שונות: רישומים אימפרסיוניסטיים בסגנון מקס ליברמן, רישומים פאתטיים בסגנון קטה
קולביץ, רישומים קריקטוריים הסמוכים לג'ורג' גרוס, או רישומים טרגיים-פיסוליים בסגנון ארנסט ברלאך. מעקב אחר גיליונות "המגן"
מ-48 יגלה כיצד, אט-אט, ניסח שטרן את סגנונו הידוע – איור עליו וידידותי, שופע עלמים ועלמות חביבים ודקיקי גו. רישומי הטוש
ההומוריסטיים שלו נענו באותה עת במספר רישומי טוש כבדי סבר, דוגמת רישום האחות המטפלת בחייל פצוע (בנוסח פיקאסו
הניאו-קלסי). הזיקה לברלאך בלטה ברישום של שלוש מקוננות ערביות, וכמובן, ברישום הנוכחי, שכולו כציור-אנדרטה, תנוחה אלגית
של עלמה הסועדת פצוע או הרוג, השרוע וראשו על ירכה. שטרן לא עיצב פה חייל או חיילת, אלא בני אדם אוניברסאליים, ורישומו
מבטא תוגה על קורבנות המלחמות בכלל. הנפחיות הכדורית של הפיגורות מעניקה לרישום איכות פיסולית, הקושרת אותו עוד יותר
לאנדרטה. במצגת הדוקומנטארית שליוותה את התערוכה "ציוני דרך באמנות ישראל" (מוזיאון ישראל, 1985) כלל האוצר, יגאל
צלמונה, גם את הציור הנוכחי.

Share this

• שתף
•

אהבתי



להיות הראשון שאוהב את זה.

Posted on ינואר 21, 2011 at 11:11 am | [אופקים רחבים: מאוסף עפרת לאוסף לוינ\(א\)](#) | [RSS feed](#) | [להגיב](#) | [Trackback URL](#)

להשאיר תגובה

תגיות

לוח שנה

ינואר 2011

ב ג ד ה ו ש א

[2](#) [1](#)

[9](#) [8](#) [7](#) [6](#) [5](#) [4](#) [3](#)

[16](#) [15](#) [14](#) [13](#) [12](#) [11](#) [10](#)

[23](#) [22](#) [21](#) [20](#) [19](#) [18](#) [17](#)

[30](#) [29](#) [28](#) [27](#) [26](#) [25](#) [24](#)

31

[» דצמ](#) [פבר «](#)

ארכיון

- [אוגוסט 2018](#)
- [יולי 2018](#)
- [יוני 2018](#)
- [מאי 2018](#)
- [אפריל 2018](#)
- [מרץ 2018](#)
- [פברואר 2018](#)
- [ינואר 2018](#)
- [דצמבר 2017](#)
- [נובמבר 2017](#)
- [אוקטובר 2017](#)
- [ספטמבר 2017](#)
- [אוגוסט 2017](#)
- [יולי 2017](#)
- [יוני 2017](#)
- [מאי 2017](#)
- [אפריל 2017](#)

- [מרץ 2017](#)
- [פברואר 2017](#)
- [ינואר 2017](#)
- [דצמבר 2016](#)
- [נובמבר 2016](#)
- [אוקטובר 2016](#)
- [ספטמבר 2016](#)
- [אוגוסט 2016](#)
- [יולי 2016](#)
- [יוני 2016](#)
- [מאי 2016](#)
- [אפריל 2016](#)
- [מרץ 2016](#)
- [פברואר 2016](#)
- [ינואר 2016](#)
- [דצמבר 2015](#)
- [נובמבר 2015](#)
- [אוקטובר 2015](#)
- [ספטמבר 2015](#)
- [אוגוסט 2015](#)
- [יולי 2015](#)
- [יוני 2015](#)
- [מאי 2015](#)
- [אפריל 2015](#)
- [פברואר 2015](#)
- [ינואר 2015](#)
- [דצמבר 2014](#)
- [נובמבר 2014](#)
- [אוקטובר 2014](#)
- [ספטמבר 2014](#)
- [אוגוסט 2014](#)
- [יולי 2014](#)
- [יוני 2014](#)
- [מאי 2014](#)
- [אפריל 2014](#)
- [מרץ 2014](#)
- [פברואר 2014](#)
- [ינואר 2014](#)
- [דצמבר 2013](#)
- [נובמבר 2013](#)
- [אוקטובר 2013](#)
- [ספטמבר 2013](#)
- [אוגוסט 2013](#)
- [יולי 2013](#)
- [יוני 2013](#)
- [מאי 2013](#)
- [אפריל 2013](#)
- [מרץ 2013](#)
- [פברואר 2013](#)
- [ינואר 2013](#)
- [דצמבר 2012](#)
- [נובמבר 2012](#)
- [אוקטובר 2012](#)
- [ספטמבר 2012](#)

- [אוגוסט 2012](#)
- [יולי 2012](#)
- [יוני 2012](#)
- [מאי 2012](#)
- [אפריל 2012](#)
- [מרץ 2012](#)
- [פברואר 2012](#)
- [ינואר 2012](#)
- [דצמבר 2011](#)
- [נובמבר 2011](#)
- [אוקטובר 2011](#)
- [ספטמבר 2011](#)
- [אוגוסט 2011](#)
- [יולי 2011](#)
- [יוני 2011](#)
- [מאי 2011](#)
- [אפריל 2011](#)
- [מרץ 2011](#)
- [פברואר 2011](#)
- [ינואר 2011](#)
- [דצמבר 2010](#)

קישורים

- [ערב רב](#)

[בלוג בוורדפרס.קום.](#)

[הרשמה](#) 

...



[המחסן של גדעון עפרת](#)

[התאמה אישית](#) 

[הרשמה](#) 

[הרשמה](#)

[להתחבר](#)

[העתקת קישור מקוצר](#)

[דוח על תוכן זה](#)

[ניהול מינויים](#)

[צמצום סרגל זה](#)

להסכים ולסגור פרטיות וקובצי Cookie: אתר זה משתמש בקובצי Cookie. המשך השימוש באתר מהווה את ההסכמה שלך לשימוש באלו.

לקבלת מידע נוסף, כולל מידע על השליטה בקובצי Cookies, ניתן לעיין בעמוד: [מדיניות קובצי ה-Cookie](#)

[הרשמה](#) 

...



- [המחסן של גדעון עפרת](#) ○
- [התאמה אישית](#)  ○
- [הרשמה](#)  ○
- [הרשמה](#) ○
- [להתחבר](#) ○
- [העתקת קישור מקוצר](#) ○
- [דווח על תוכן זה](#) ○
- [ניהול מינויים](#) ○
- [צמצום סרגל זה](#) ○

d% בלוגרים אהבו את זה:

