

מהותי בין התכנים המיוחדים המבוטאים דרך הרישומים ובין האספקט הדקורטיבי האסתטיציסטי של החלוקה למשטחים. אם מוסיפים לכך גם את ההדגשה על הצורה - הצבע תופס בציוויה של רימונה קדם מקום משני לכל היותר (אגב, דבר אופייני לעיצוב הנשען על חומריות) - אפשר לקבל תמונה ברורה למדי של סולם האיכויות בתערוכה: במוצגים בהם מופיע הרישום כגורם שליט (או בלעדי) תופיע האווירה הגרוטסקית של "שבת המכשפות" ויעדר כמעט לגמרי האספקט הדקורטיבי; היפוכו של דבר במוצגים המופשטים הבנויים על משטחי חומריות - באלה מופיע אספקט דקורטיבי בעיקר. בציוורים בהם מופיעות שתי התפיסות בעת ובעונה אחת - ואלה הם רוב המוצגים בתערוכה - הולכת כל תפיסה לדרכה היא, מבלי שתהיה הצטלבות אמיתית בין שתיהן. אם רוצים להקפיד, אפשר לומר שהמצע המשותף היחיד בין שתי התפיסות הוא שהציוורים עשויים בידי אותה ציירת עצמה; אך עובדה זו מצביעה יותר על כפילות תפיסה של הציירת מאשר על אפשרות איחוד אורגני במסגרת ציורית.

## פנחס עשת

"פנחס עשת" / הארץ / 11.11.66 / תע' יחיד / פיסול / מוזיאון תל-אביב

תערוכת היחיד של פנחס עשת לפני פחות משנה, וייצוגו בתערוכות הסתיו ותערוכות +10, הפכו אמן זה למוכר והתערוכה הנוכחית, למרות היותה מורכבת בחלקה מעבודות חדשות, מהווה מעין תערוכת סיכום בה מודגשות בהירות רבה הבעיות המעסיקות אותו. משתקף כאן מעין קו גבול המצביע, מצד אחד, על המוטיבים הצורניים המשמשים כנושא לווריאציות ביצירתו, ומצד שני, מגדיר את השאלות הפיסוליות שכל הפסלים משמשים תשובות להם. את פיסולו של פנחס עשת אפשר לראות כניסיונות תשובה על ארבע שאלות פיסוליות: א) כיצד לבטא את המתחים הנוצרים בין נפחים סמוכים, כך שכל נפח ישמור ככל האפשר על תבניתו הפשוטה, אך בעת ובעונה אחת ישקף את השפעת הנפחים השכנים. ב) כיצד לעצב נפחים כך, שכל נפח ישמור על אופיו העצמאי, אך בעת ובעונה אחת יהווה, יחד עם שאר הנפחים המרכיבים את היחידה הפיסולית, קבוצת-על שגם היא מהווה תבנית פשוטה ככל האפשר. ג) כיצד להפוך את הפסל, שמעצם טבעו הוא יחידה בחלל ומושפע ממנו, ליחידה עצמאית ככל האפשר שתושפע בצורה המזערית ממיקום הפסל והחלל בו הוא נתון. ד) מאחר שעוסקים בצורות פשוטות (קוביה, כדור וכו'), כיצד אפשר להקנות משהו מהתנועה לצורות אלה, הנוטות להיות סטאטיות. לדוגמא, פנחס עשת מציע שני פתרונות אפשריים לבעיה זו: בזה המקובל יותר הוא מעצב את הנפחים בעזרת פח המהווה מעין קרום המגדיר את הנפח ומקנה לו מעין "נשימה"; אפשרות אחרת, מקובלת פחות, היא לעצב את הנפח בעזרת פסים החובקים את הצורה ומרמזים לתנועה.

ארבע שאלות אלה משמשות לפנחס עשת מעין רעיון מנחה, המדריך אותו. ממילא

משמש רעיון זה גם בקריטריון להיותו של פסל זה או אחר "מוצלח" יותר או פחות. מבחינה זו, אפשר לציין שתערוכתו של פנחס עשת היא מהתערוכות הבודדות המספקות בצורה בהירה ביותר לא רק פתרונות אמנותיים אלא גם קריטריון ברור למדי לבדיקת הפתרונות.

## הנרי שלזניאק

"הנרי שלזניאק" / הארץ / 2.12.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל-אביב

אחד ההבדלים הבולטים - והעקרוניים - שבין מוצריו של הצלם ליצירותיו של הצייר נובע מהשינוי בין דרך העיצוב ותהליכי הביצוע השונים בהם נעזרים אמנים שונים אלה. הצייר יכול, בעזרת המכחול והעיפרון, לעצב את עולמו הציורי כשהוא מתחיל מהיחידות היסודיות והראשוניות ביותר: הקו, הצבע, משיכת המכחול וכו'. אלה מאפשרים לו לעצב "כתב יד" ציורי שאינו ברי-ביצוע לגבי הצלם. הצלם, גם אם הוא יכול לפקח על האור, על הקומפוזיציה הכללית של צילום, על החדות וכיוצא באלה, אינו ממש מעצב את היחידות מהן בנויה הקומפוזיציה - יחידות אלה הן לגביו בחזקת "נתון" שאינו ניתן לרדוקציה נוספת. במילים אחרות, הצייר השואף לצייר פרח, יעצב את הפרח במשיכות מכחול ובכך כבר יכניס ליצירה רובד אישי של כתב יד ציורי; הצלם ייאלץ להסתפק בעיצוב משני שיעשה לפני הצילום או, ברוב המקרים, בעזרת המעבדה - ואין באפשרותו לעצב את המושא מבראשית. אפילו במקרים בהם מותר הצלם מכל וכל על תיווכה של המצלמה ובונה את יצירתו ישירות במעבדה על ידי הפעלת נייר הצילום - ובכך הוא מתקרב הרבה יותר לציור - עדיין יחסרו ביצירה כמה מימדים בהם משתמש הצייר: חומריות הצבע וכו'.

אין כל פלא, לכן, שהצלם השואף להגביר את האפקטים האמנותיים הטהורים ביצירתו יזדקק לעיתים קרובות לעבודת מעבדה מרובה, ובמקרה של הנרי שלזניאק, גם לשימוש בקולאז' ואפילו שימוש במכחול חופשי, צבע וחריטה.

עם התפתחות האמנות הפלסטית בשנים האחרונות והשימוש המרובה בקולאז', נוצרה אפשרות להתקרבות נוספת בין הציור והצילום. הצייר המשתמש בקולאז', מוותר במקרים רבים על העיצוב הראשי של החלקים מהם הוא מרכיב את הקולאז' ונעזר בחלקים "מוכנים". דבר זה - אם כי בכמה הבדלים חשובים - ניתן להיעשות גם על ידי הצלם.

הנרי שלזניאק, בתערוכתו הנוכחית, מציג תצלומים הנעזרים בעבודת מעבדה עשירה, חיתוך, קולאז' ושימוש במכחול וחריטה. כנושא צורני מופיע לרוב תצלום של דמות - לעיתים מעובד כבר הנושא כך שיראה כתחקיק באבן (הדפסה דרך נגטיב ופוזיטיב המונחים זה מעל זה). נושא צורני זה עובר תהליכי עיבוד - הכפלה, צביעה, חיתוך וצרוף - המחברים יחד ומהווים קומפוזיציה עצמאית. מבחינת מבנה, מופיע, לכן, הרבה מבנה של נושא וריאציות.

האפקטים המוזרים בהם נראית הדמות נזילה ומתמוססת בחלל שמסביבה, הקולאז'ים

שעוצבו בקפידה ובהרבה דמיון, צירופי הצבעים והחריטות שבתצלומים, מקנים למוצגים בתערוכה עוצמה ועניין מרובים. עם האמור לעיל, לא תמיד מצליח הנרי שלוינאק לגבור על הבעיות הצורניות במלואן: החיבור בין החלקים בכמה מהקולאזים נראה לעיתים מלאכותי בכך שהוא מוצדק רק מבחינת התוכן או רק מבחינת המבנה ואינו מצטרף לעיתים לשלמות אחת.

יואב בראל, בין פיכחון לתמימות: על האמנות הפלסטית בשנות ה-60 בתל אביב, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2004

## יוסף הלוי

“יוסף הלוי” / הארץ / 9.12.66 / תע' יחיד / גלריה “גורדון” / תל-אביב

תערוכתו הנוכחית של יוסף הלוי מבליטה את יכולתו של אמן זה שלא לנוח על זרי הדפנה שהוקנו לו בזכות סגנונו המגובש והאישי ולהמשיך לפתח ולהעמיק את הישגיו הציוריים. בתערוכה אפשר לגלות שוני רב מדרך ציורו הקודמת של יוסף הלוי. ציורו בעבר אופיין על ידי עיבוד פאסטוזי של משיכות מכחול ועיצוב מרקם חומרי עשיר ומורכב (לעיתים מורכב מדי) על פני כל משטח הבר. הצבע הונח על הבר באופן שייתפס כ“צבע שטח”, היינו, הצבע נתפס כצמוד ודבוק ללא הפרד במשטח הבר. בתערוכה העכשווית חל שינוי בולט מבחינה זאת: הצבעים - בעיקר אלה של הרקע, אך בשום פנים לא הם בלבד - מופיעים בשכבות דקות, שברירות וכמעט שקופות ומקבלים משמעות של “צבע צף”. הצבע נתפס כצף, עולה ומרחף כביכול לפני הבר, מעין צבע לא חומרי אווירי וזהיר יותר.

המעבר לצבע צף (במקום צבע שטח) פותח לפני יוסף הלוי אפשרויות להעשיר את ציורו על כמה רמות בעת ובעונה אחת: א) אם קודם כמעט לא הופיע הגוון הלבן בציוריו של הלוי, הרי עתה יכול הצייר להפעיל צבע זה ולהשתמש גם בבר העירום כחלק אינטגרלי מצבעוניות הציוריים. החיבור בין הצבע הצף ובין משטח הבר נעשה טבעי ואורגני ביותר ומאפשר להקנות לצבעים זוהר ורוויה, שלא היו אפשריים מקודם; ב) אם קודם נבלעה חומריות קבוצת משיכות מכחול בודדות בחומריות הכללית שהשתרעה על פני כל הבר, הרי עתה, עם השימוש בצבע שקוף דק ואווירי, מקבלת משיכת המכחול, כאשר היא מופיעה, את מלוא משמעותה מהיותה בולטת על פני הרקע הדרק והשקוף. יוסף הלוי יכול עתה לעצב תבנית חומרית ליד זו הצבעונית השקופה; ג) עם השימוש בצבע צף משתחרר יוסף הלוי מהפיתוי - פיתוי שלא תמיד הצליח לעמוד בו - להיסחף לחומריות משיכות המכחול שהיו כובשות את הבר כולו ולעיתים אף טשטשו את המרכיבים הצורניים. השימוש בצבע הצף מאפשר, לכן, לחדר גם את האספקטים הצורניים ולהפכם לבהירים יותר.

עד עתה היה הדיון צמוד להשפעת השימוש בצבע צף על הצדדים הצורניים הצבעוניים והחומרניים בציוריו של יוסף הלוי; מן הראוי עתה לעמוד בקצרה על הצדדים הצורניים והצבעוניים עצמם. עוד לפני התקופה המיוצגת בתערוכה הנוכחית, גיבש יוסף הלוי לעצמו סגנון צורני וצבעוני מיוחד. סגנונו הצורני התפתח בקשר הדוק עם תכנים שסומלו על ידי

עולם מיתולוגי פרטי שאוכלס על ידי מלאכים, פרים מכונפים, עולי רגל ויצורים אחרים. עיצוב מושאים אלה הכתיב לאמן במשך הזמן פתרונות צורניים שקיבלו אופי אישי וייחודי ביותר. בתערוכה הנוכחית שוב אין הצייר נזקק למיתוס זה ישירות - הצורות עומדות עתה ברשות עצמן גם ללא ההתייחסות לאותו עולם שהופיע בציוריו הקודמים של הלוי. גם סולמות הצבעים שנבעו מקודם מאותו עולם מיתולוגי ושהיו תמיד בעלי גוון מזרחי מובהק, מופיעים עתה עצמאיים ומעורנים הרבה יותר. לפנינו עתה ציור, כמעט מופשט, שלמרות היותו נשכר מהישגי הציור האירופי של השנים האחרונות, אינו אירופי במהותו. ייתכן שאפשר לומר - עם מלוא הזהירות המתחייבת מהשערה כזאת - שבציורו של יוסף הלוי מסתמן אחד המופעים הראשונים של ציור ישראלי טבעי וישיר; ציור שמצדיק את התואר “ישראלי”, לא בהזדקקותו לסממנים ספרותיים אלא בתחושה מיוחדת לצבע, צורה ועיצוב.

1967

## שמואל בק

“שמואל בק” / הארץ / 13.1.61 / תע' יחיד / גלריה “גורדון” / תל-אביב

ציורו של שמואל בק משתייך, ללא ספק, למסגרת הרחבה והכללית של הסוריאליזם, אך אין זה בדיוק הסוריאליזם כפי שהובן על ידי הקבוצה שסביב אנדרה ברטון, אלא סוריאליזם במובן רחב יותר. המשותף בין שמואל בק והסוריאליסטים הוא השימוש בהקשרי דימויים מזרחיים וסוגסטיביים, במניפולציה של החלל, בהצבת אובייקט המקבל משמעות שונה לגמרי ממשמעותו הרגילה, בטכניקה המתארת ובספרותיות המרובה. השוני מתבטא בקרירות ובמודעות בהן ניגש האמן לציוריו.

בחוסר היומרה למסור “ספונטאנית” תכנים תת-הכרתיים ובכך ששמואל בק מציג את התמורה המתמדת המופיעה בציורים לא מתוך ניסיון להדהים ולהבהיל אלא כניסיון לעורר אווירה של הנשגב והמופלא. בהתאם לכך, לקוחים גם הרעיונות המשמשים נושא לציורים שלא מעולם ההזיות, החלום, והטירוף אלא הם קרובים יותר לרעיונות פילוסופיים-מיסטיים, מבחינה זו קרוב ציורו של שמואל בק לציור המטאפיזי יותר מאשר לסוריאליזם הרגיל.

הטכניקה היא זו שגובשה כבר בימי הרנסאנס והבארוק, והאמן שולט בה בליטוש מספיק עד כדי יכולת להקנות מימד של “מציאות” מפורטת ביותר לעצמים המזרחיים המאכלסים את בדיו. יחד עם זאת, דווקא טכניקה מלוטשת זו הינה כמעט לגמרי חסרת משמעות בפני עצמה; אין בציורים אלה כל חשיבות מיוחדת להנחת כתם הצבע או חומריות של משיכת המכחול; אלה מוצדקים רק מהיותם משמשים תכנים רעיוניים. הדגש מושם, איפוא, על