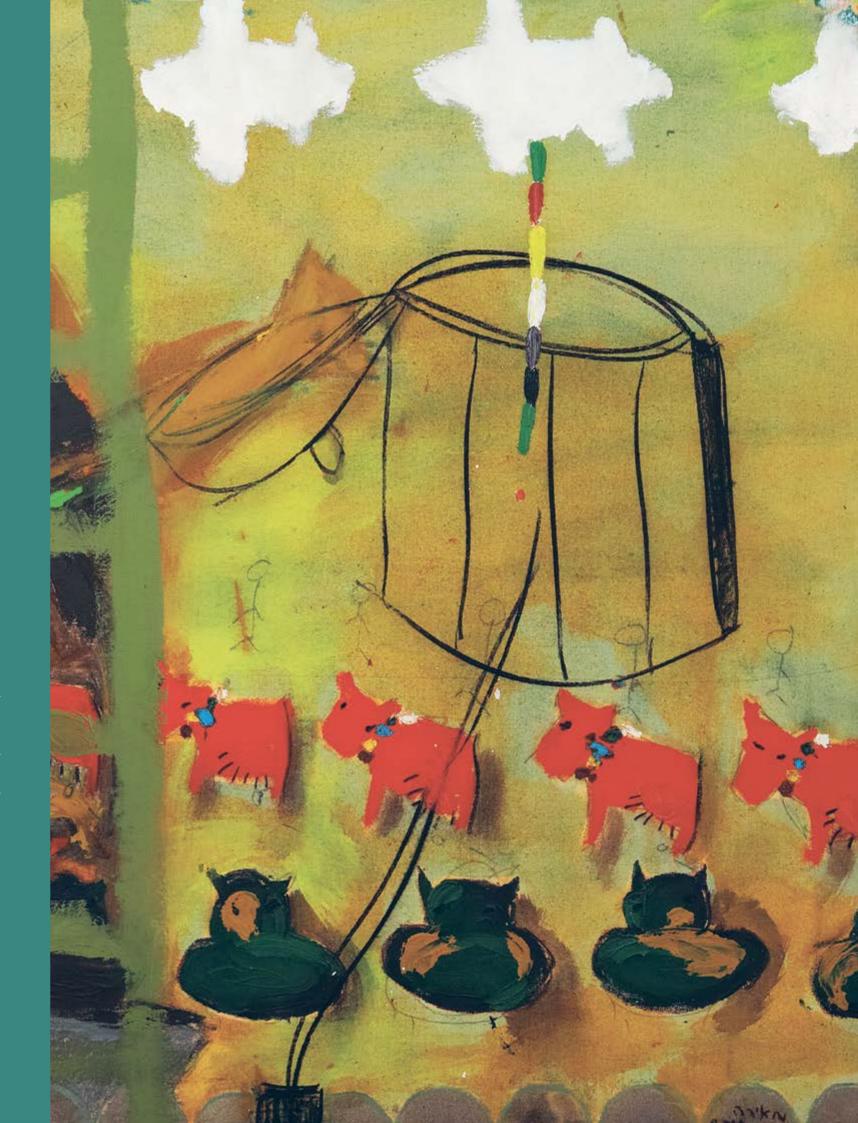
קלישר KALISHER מון אמי MON AMI

בוגרי בית הספר GRADUATES OF THE ALISHER SCHOOL "הארץ" IN THE HAARETZ COLLECTION







KALISHER MON AMI

Graduates Of The Kalisher School In The Haaretz Collection

April 2022

Artists: Asim Abu Shakra, Farid Abu Shakra, Dani Ben Simhon, Maya Cohen Levy, Max Friedmann, Tal Mazliach, Ada Ovadia, Meir Pichhadze, Meira Shemesh, Michal Spektor

Curator: Efrat Livny

Catalogue

Design: Maya Shahar **Hebrew Text Editing:** Avner Shapira

English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Photography: Haaretz Art Collection

Image Processing: Anna Gelshtein

Printing: Graphoprint

Additional Photography: Avraham Hai (pp. 58-59, 73), Yigal Pardo (pp. 53-55, 107), Avi Amsalem (pp. 62-65), Eitan Hillel (p. 29)

Works by Fahed Halabi, Uriel Miron and Maya Perry - courtesy of the artists.

Logo Design: Eran Wolkowski

Film

Photography: Maayan Elyakim, Hinda Weiss **Editor:** Hinda Weiss

Acknowledgements

Rami Guez Yoav Koko, Karen D

Yoav Koko, Karen Dolev, Amit Jacobi, Adam Elezrah Igal Elkayam, Ronen Aharon, Yaniv Nitzan, Ronen Cohen

All sizes in cm

© 2022, MINUS 1

18 Schocken St. Tel Aviv Tel: 03-5121732 mail: minus1@haaretz.co.il www.minus1.co.il

On the cover:

מון אמי

קלישר

בוגרי בית הספר קלישר באוסף "הארץ"

אפריל 2022

משתתפים: עאסם אבו שקרה, פריד אבו שקרה, דני בן שמחון, מאיה כהן לוי, טל מצליח, מיכל ספקטור, עדה עובדיה, מאיר פיצ'חדזה, מקס פרידמן, מאירה שמש

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג

עיצוב: מאיה שחר עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא תרגום לאנגלית: רלף מנדל עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק צילום: אוסף "הארץ" עיבוד תמונות: אנה גלשטיין הדפסה: דפוס גרפופרינט

צילומים נוספים: אברהם חי (עמ' 59-58, 73), יגאל פרדו (עמ' 55-55, 107), אבי אמסלם (עמ' 65-65), איתן הלל (עמ' 29)

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

סרט

צילום: מעיין אליקים, הינדה וייס עריכה: הינדה וייס

תודה לרמי גז

תודות

יואב קוקו, קארן דולב, עמית יעקבי, אדם אלעזרא יגאל אלקיים, רונן אהרון, יניב ניצן, רונן כהן

כל המידות בס"מ

© 2022, מינוס 1 רח' שוקן 18, תל אביב טלפון 33-5121732 מייל: minus1@haaretz.co.il www.minus1.co.il

כריכה אחורית:

Meira Shemesh, Untitled (detail), 1988, oil on canvas, 116X157

מאירה שמש, <u>ללא כותרת</u> (פרט), 1988, שמן על בד, 116X157

קלישר מון אמי

בוגרי בית הספר קלישר באוסף "הארץ"

בתי ספר לאמנות

לראות אמנות ולהתמצא בתחום זו עבודה קשה והרבה השקעה. אפשר כמובן להתעדכן בתערוכות שבמרכזים הגדולים וה״חשובים״ ולראות בהם אמנות טובה, אבל הרבה פעמים גיליתי יצירות מפתיעות ומסעירות דווקא במקומות תצוגה קטנים ופריפריאליים, ששווה להתאמץ ולהגיע אליהם. תערוכות הסיום של בתי הספר לאמנות, למשל, הן מקום טוב לפגוש אמנות מעניינת של אנשים צעירים בתחילת דרכם, וגם במקרה הזה כדאי לבקר לא רק בבתי הספר הגדולים. בתערוכות של בית ספר קלישר לא הייתי, זה היה טרום-ההתעניינות שלי באמנות, ועד שאפרת לא עשתה את הקישור לא הייתי לגמרי מודע למשמעות שלו ביחס לאוסף ״הארץ״. אבל מאז שהתחלתי להתעניין באמנות ביקרתי בהרבה תערוכות של בתי ספר לאמנות - מרכזיים ושוליים, קרובים ומרוחקים - וישנן לא מעט יצירות נפלאות מתערוכות בוגרים שנחקקו בזיכרוני וחלקן אף שמורות באוסף.

עמוס שוקן

- 9 קלישר מון אמי / אפרת לבני34 הערות
- ביבליוגרפיה 35
- 86 אנגלית



קלישר מון אמי

אפרת לבני

"קלישר - בית הספר הגבוה לציור בתל אביב" נוסד דווקא בבת ים, וכמו במקרים דומים, תחילתו באדם אחד משוגע לעניין. האמן אריה מרגושילסקי, שנולד בליטא ב-1914 ועלה לארץ ב-1957, ייסד יחד עם האמן יעקב אפשטיין מכון לאמנות בבת ים והיה למנהל המכון ומנהל המחלקה לציור שלו. - ב-1964 הוא פרש ממנו והקים בית ספר חדש "בית הספר הגבוה לציור בבת ים". ב-1965 הוא העביר את בית הספר לתל אביב, בסיוע מי שהיתה יד ימינו. פרופ' גילה בלס. ושינה את שמו ל"בית הספר הגבוה לציור בתל אביב". ב-1974 עבר המוסד, ששכן עד אז באזור התחנה המרכזית בתל אביב, למשכן חדש ברחוב קלישר 5 בעיר, ואף ששמו הרשמי נשאר "בית הספר הגבוה לציור" - הוא נודע מאז בפי כל כבית הספר קלישר. מרגושילסקי, שכונה בפי תלמידיו מרגו, היה דמות יוצאת דופן, כריזמטית, סוערת, בלתי מתפשרת ועם זאת אוהבת אדם, אבהית ואמפתית. מורה-פדגוג בנשמתו, בעל משנה סדורה ללימודי אמנות הציור, שהקדיש את חייו להעביר את תורתו לתלמידיו ולהחדיר בהם את אהבתו הגדולה לציור. רוחו שרתה על בית הספר, הוא היה מתרוצץ בין התלמידים וממלא בו-זמנית את כל התפקידים: מנהל, מורה, ספרן, שרת. המפגש עמו, העידו תלמידיו, השאיר בהם חותם בל יימחה. "גם היום", כתבה נירה בן חור, שהתחילה את לימודיה בבית

> מיכל ספקטור <u>ללא כותרת,</u> 1999 טכניקה מעורבת על נייר 76Xac

Michal Spektor <u>Untitled</u>, 1999 mixed media on paper 76X56

הספר ב-1970, "כשחלפו להם למעלה מ-40 שנה, מהדהדת אישיותו ואני נזכרת בדבריו בכל עת שאני עומדת מול כן הציור, אני יכולה להרגיש את נוכחותו מאחורי כתפי, עם החיוך האבהי וההומור המרכך וברגעים מיוחדים אפילו לחוש את היד הרכה המנחמת על הכתף"." מבחינה פדגוגית הוא היה נוקשה, היתה לו שיטת לימוד משלו והוא דבק בה. "תורתו הבסיסית והערכית", כתב האמן אנטון בידרמן, שלמד (1975-1979) וגם לימד (1993-1980) בקלישר, "נשענה על תהליכי התבוננות וחיפוש פנימי וחיצוני כנים ועמוקים ועם התפישה שאמנות היא תהליך ותודעה של גילוי מעבר לזמן או למקום... ובמלים פשוטות, מעבר לאופנה. המתודולוגיה שהרכיבה את תוכנית הלימודים נשענה על הקניית כלים להבנת הנטורליזם באמצעות שפת הפרספקטיבה ובהמשך טיפוח תהליכים דיאלקטיים של בנייה, הריסה והרכבה מחדש לכדי יצירת אמנות. כל אלה בתוספת מחקר וידע מרחיב בתיאוריה והיסטוריה של האמנות. משפט שנהג להשמיע מרגושילסקי: כשעוזבים את הציור ליום אחד הוא מתרחק מאיתנו בשבוע... גישתו היתה קנאית וטוטלית, כמעט דתית, כמו הדרישה ל׳הגית בו יומם וליל״״.

מרגושליסקי היה בוגר של האקדמיה לאמנות של ליטא, נציג של המסורת הגדולה של הציור הטרום-מודרניסטי. הציור בעבורו היה ציור ריאליסטי, פיגורטיבי, ציור נוף ופורטרטים, ציור תפנים וטבע דומם. תוכנית הלימודים בקלישר נמשכה ארבע שנים וכללה את יסודות הציור-מתוך-התבוננות, ציור על פי מודל ולימודי תולדות האמנות. מרגושילסקי האמין שאלה היסודות שכל צייר רציני חייב לרכוש כבסיס ליצירתו. אך לצד הנוקשות הפדגוגית התקיימה גישה פלורליסטית, הן ביחס לקהל המועמדים להתקבל ללימודים -מרגושילסקי עשה מאמץ מיוחד להגיע לקהלים מגוונים ומרוחקים ואף יזם לזמן קצר הקמת שלוחה בקריית שמונה - והן בנוגע להתפתחות האישית של התלמיד - יסודות הציור המסורתי נתפשו בעיניו רק כתשתית שממנה יכול כל אחד מהחניכים לצמוח לכל דרך ביטוי אמנותית שיבחר.4 ב-1977 סיים מרגושילסקי את כהונתו כמנהל בית הספר אך ממשיכיו שמרו על רוחו ושיטתו, וגם כאשר הכניסו חידושים עדכניים - תמיד נשמר השילוב שבין דקדקנות והקניית בסיס ידע רחב ובין פתיחות והתנסות חופשית. ממשיכיו של מרגושילסקי היו תלמידיו, בוגרי בית הספר שנהפכו למורים בו, ביניהם אבנר בר חמא, אנטון בידרמן, אברהם אילת, יוסי אשר, מאיה כהן לוי ומי שמונה למנהל במקומו - צבי בן דב, אדריכל בהכשרתו, שלימד רישום בבית

הפתוחה והמאפשרת היתה ככל הנראה תרומה רבה לפריחתו של המוסד בשנות ה-80: לעובדה שהוא משך אליו שורה של אמנים מצוינים ויוצאי דופן, מורים ותלמידים כאחד: ולהתנהלות החופשית והאינטימית שאיפיינה את המקום בשנים האלה.

- אם מפני שהשינוי הדרמטי במבנה פגע באווירה ספר עצמאי ב-2012.

התערוכה הנוכחית מתמקדת בקבוצה של בוגרי (1984-1988), טל מצליח (1984-1988), מיכל

הספר. לבז דב היתה אישיות שונה מאוד מזו של מרגושילסקי - הוא היה אדם שקט ורד. טוב מזג. חם ותומר. הוא ניהל את בית הספר עד 1991 ולדרכו

בית ספר גבוה לציור

תליאכיב: רח' קלישר 5, טלפון 57348,

קריית־שמונה: בנין בית ספר "דנציגר", טל. 40345, ת.ד. 299

ציור חפשי וציור מונומנטלי

החלה

משד הלימודים 4 שנים, שנה חמישית עבודת גמר

מתקבלים בוגרי תיכוו

לאחר בחינות כניסה.

ליד בית הספר קיים חוג לציור פעמיים בשבוע אחה"צ

תוכנית מתודית ופרטים במישרדי בית הספר:

בתליאביב: בימי ראשון עד חמישי בין השעות

11-9 לפנה"צ - בימי שלישי גם אחה"צ.

בקריית־שמונה: במח' החינוך של העיריה

ובמישרד בית הספר.

"מושג" (כתב עת), מאי 1975, עמ' 75

10

"Musag" (Journal), May 1975, p. 75

ההרשמה למחלקות

29191 .T.n

בשנות ה-80 ובתחילת שנות ה-90 לימדו בבית הספר אמנים ומרצים רבים מהשדרה המרכזית של שדה האמנות. עמם נמנו, אם לצייו רק חלק מהם. אורי שטטנר. ידיד רוביז. גרי גולדשטייז. אלי שמיר. יורם מרוז, דוד ריב, אסף בן-צבי, יוסי אשר, מיכאל סגז-כהז. ציבי גבע. מאיה כהז לוי. לארי אברמסוז. תמר גטר. פסח סלבוסקי ומשה ניניו: ובתחום התיאורטי - לביאה שטרז, טלי תמיר, גדעוז עפרת. עמי שטייניץ ושרית שפירא. אכל לצד הפריחה הלימודית חלה הידרדרות כלכלית ובית הספר לא הצליח להחזיק את עצמו, נקלע לחובות וב-1989 עמד בפני סגירה.⁵ עיריית תל אביב נחלצה לעזרתו והצילה אותו. ב-1991 התמנה האמז ראובו זהבי למנהל בית הספר. סמור לכר התקבלה דרד עיריית תל אביב תרומה של משפחת פולק לשיפוץ ושחזור המתחם והמבנים של בית הספר, מהלך שחייב מעבר של כמה שנים למשכז זמני והסתיים רק ב-1997. רבים רואים בשיפוץ את תחילתו של הסוף האינטימית והבלתי פורמלית של בית הספר ואם מפני שהוא משר לבנייז תשומת לב של גופים שחמדו אותו לעצמם.6 ב-1996 התמנה האמז גלעד אופיר למנהל בית הספר ומכאז. תור שהוא מתמודד עם קשיים תקציביים ומינהליים. עבר המוסד כמה גלגולים: הוא חבר למכללה להוראת אמנויות וטכנולוגיה. פתח תוכנית ללימודי "שנה חמישית" ותוכנית ללימודי אוצרות. התמזג ונספג במחלקה לאמנות של סמינר הקיבוצים. ונסגר סופית כבית

בית הספר שלמדו בו בשנות כהונתו של צבי בז דב (החל ב-1977) ועד תחילתו של שיפוץ המבנה והפינוי הזמני של המוסד (1993 לערד). כלומר -בעיקר במשר שנות ה-80, ואשר יצירתם כלולה באוסף "הארץ". אלה האמנים על פי סדר השנים שבהו למדו בבית הספר: מאיה כהו לוי (1979-1974), מאירה שמש (1981-1985), מאיר פיצ'חדוה (1982-1986), עאסם אבו שקרה (1982-1983), פריד אבו שקרה (1983-1988). דני בו שמחוז

בית־ספר גבוה לציור הוקם בתל־אביב

האווירה החניגית של סכס הפתיד אינם נוצרים בבית־ספר, הוא רק מעד לפת התרבות של עיריית תל־אביב חה לא נפגפה בשל התנאים הבלתי ניק להם את הידיעות הדרושות. כדי את כל האהדה. אך נזהר מלרמוז אף נוחים. היה זה במרתף לא"גדול ש" להיות לאמנים רציניים. בית"הספר על אפשרות של תמיכה כספית מצד טרכ נשלמה מלאכתו, בדרך פתחר אינו מטה את תלפיריו אל הריא" העירייה. הקווה 126 בתל־אביב. נתכנסנו ל־ ליום או אל המופשט, אלא שהוא הקשרים שנוצרו בין בית־הספר הוג - יחד עם הצייר מרגושילסקי. מקפיד על כך, שהתלמידים יוכלו ל' ותלמידיו עשויים לעורר התרגשות. עם המרצה לאמנות גילה כהן־בלס הגיע ל.ביטוי חופשי ולציור חופ" לולא תמיכתם של התלפידים, לולא ועם עשרות התלמידים - את פתי" שי" - לאחר שהגיעו ליכולת של הוסיפו מאמץ על מאמץ כדי לסייע חתו של בית הספר הישן־חדש. ממש בציור מן הטבע ולא יהיו ל" לבית־הספר. אפשר ולא היו מרגושי־

לציור בבית־ספר לאפנות פלאסטית דעים לצייר באורח ריאליסטי. ליחים להקים את בית־הספר. בבתרים. המחלפה בהנחלתו של ה- נאמן לשיטתו הקסיד מרגושילסקי יהודית לבון ודבורה וינר, שתיהן צייר מרגושילסקי הצטיינה ברפתה שלא להפחית מן התביעה להקדיש מסיימות בית־הספר, נתקבלו בו כ־ הגבוהה. בתביעות הספרניות שנתבעו ארבע שנים ללימוד ושנה חמישית אסיסטנטיות. יהודית לבון ואיתן ארי המורים והתלמידים. משך הלימודים לעבודת־גמר. וכמו כן הקפיד לטפח נוו, גם הוא אחד המסיימים, זכו ב־ נקבע לארבע שנות לימוד של חמישה מבין תלמידיו ותלמידותיו אסיסטנטים פרסים בתערוכת ציירים צעירים ב־ ערבים בשברע ושנה חמישית לעבר ומורים לעתיד. על רקע שתי חקפ" איטליה. דת־גמר. היה זה מאמץ קשה שמעי דות אלה - על משך הלימוד ועל טיב עמדו בו. אך מעטים אלה היו המשכיות - התעוררו חילוקי־הדעות לציירים מקצועיים. כלומר שלטו ב- בין מרגושילסקי לבין הנהלת בית־ טכניקות השונות. ידעו ללמוד מן הספר לאמנות פלאסטית בכתרים. חיר הסכע. ידעו הרבה על האמנות ועל לוקי הדעות הגיעו עד כדי כך. ש־ תולדותיה. מרגושילסטי, הטוען כנגד המחלקה לציור על סגל מוריה ועל ה-שארלטאניות בשטח הציור בארץ-, לשרות תלמידיה עובה את בתיים תיבע מן הציירים ידיעה פדוקדקת והפכה לבית־ספר נבוה לציור בתלי כל שבוע ומקדישים זמן לעבודה ונרחבת כאחת של אמנותם. ביתר אביב. הספר אינו יוצר אמנים. כי אלה בפתיחה החגיגית הבסיח נציג פחד

בגילגולי הקודם היתה זו המחלקה ציירי -אבסטרקט" משום שאינם יו" לסקי, גילה כהן־בלס וחבריהם מצ"

מעניינת במיוחד היא קברצת ה־ תלמידים מו הסיבוצים. הם נמנים על שלושת הזרמים הקיבוציים הגד דולים - הארצי", המאוחד" ו"אי" חוד". במקום חמישה ערבים גשבוע הם לומדים יום ליפודים ארוך אחד

1-D3

עיחוו "קול העח". 12.2.1965, עיחוו "קול העח". "Kol HaAm" Newspaper, 12.2.1965. p. 7

ביה"ס הגבוה לציור

מאת א. כנרתי

מי שבא השבוע לתערוכת מסי "ימי בית־הספר הגבוה לציור בתל" של ביה"ס. יצאה לתרבות ולאי אביב, המתקיימת באולם התצוגות מנות טובה וכבר היו לה תערוכות היפה של בית "יד לבנים" בת"א, אינו יכול לתאר לעצמו כי בית־ ספר זה שוכן בבניין־תעשיה כ־ תהנה המרכזית בין מוסכים. רו׳ כלים. אוטובוסים, מחסנים ובתיי מלאכה. פלא הוא, שמאות התלי מידים הלומדים ושלמדו בבית־ ספר זה יכולים ללמוד ולצייר בת־ נאים 'כאלה. 'אמנים כרמברגדט, פיקאסו ואחרים עבדו בתנאים לפני המלחמה. גרועים. אבל בשביל אר יח מרי גושילם קי הצייר, המורה, הי מייסד והמנהל של ביתיהספר --

זיתי חצי נחמה ופחות ממנה. גדולה במעונו של ביתיהספר הי גבוה לציור, כשאיש העירוה ה־ ממונה על התרבות הודיע חגיגית. כי העיריה תדאג לבית בשביל בית-הספר ותוציאו מו התחנה ה־ מרכזית במהרה בימינו, היה זה עיריית תליאביב. המוסד קיים זו בטקס פתיחת שנת -ולימודים הי השנה הששית ובו לומדים כיום חדשה ובתערוכת ציירים מסיימי ארבע שנותילימוד בביתיהספר, עות הערב אחרי העבודה. באים עדים להבסחה חגיגית זו היד שר לכאן ללמוד ולצייר, אנשים שרור החקלאות נתו מבתי, מנתלת האגף בם לא ציירו, אלא מחפשים צורת לתדבות יואמנות במשדד החינוך ביטוי, אלה שיש להם משהו להי והתרבות, לאה פורת, ועוד מכור גיד בצבעים ובעפרון". בדים.

עשרה תלמידים ותלמידות - בי

בוגרת של ביה"ס ברוניה ניידיץ ווינברג ובה 5 יצירות שלה. ברוי ניה, כבוגרות וכבוגרים אחרים יחיד בהצלחה.

בשיחה קצרה מספר לנו אריה מרגושילסקי על תולדות בית־הספר הגבוה לאמנות שהוא ייסד ועל תולדות חייו. לפני 15 שנה עלה מליטא. בשעתו הוא נלחם בשורות הצבא האדום ב"דיוויזיה הליטאית" שרובה היו יהודים. הוא הספיק עוד לסיים בי"ס לאמנות בקובנה

כשעלה לארץ עם אשתו ושני ילדיר ייסד את "המכון לאמנות" בכתרים. אותו זמן המשיך לצייר צל כן היתה תשבוע השמחה והציג במקומות שונים את יציי רותיו. יותר מאוחר עזב את המכון בבתרים ויחד עם שני מורים הלך לתליאביב ופתח בתחנה המרכזית את ביתיהספר הגבוה לאמנות בי סיועו של יוסף בורשטיין ז"ל מד 250 תלמידים, מי ביום ומי בש־

ציבור התלמידים הוא רבגוני. בתערוכה מוצנות עבודות של מגילים שונים ומשכבות שונות: בני קיבוץ ומושב, עקרות-בית, שמן, גואש, רישום, אקוורל וקומר שוחט ובחור ישיבה, ואפילו רבנית, פגזיציות של תלמידיפסל. בפינה משורר ומורה. יש גם צעיר ערבי מיוחדת בתערוכה תצוגת־הוקרה ל־ מהמשולש וגם עולים חדשים. אחת



הפעולות החשובות של ביה"ם מי רות פיתוח, במושבות קטנות ו־ חוץ לכתליו: ימייעיון ותערוכות ותיקות ותלמידיו מגיעים אפילו שהוא מארגו בחדשייהקיץ בעייי למוצבי צה"ל.

הצילו את קלישר

בית־הספר לציור מרגושילסקי, הירוע יותר בכינויו "קלישר", דווקא על־שם הרחוב בו הוא נמצא, נקלע למצוקה כספית כברה. מה שהתחיל בשנת המס הסר רמת כגירעון סולידי בן 30 אלף מוטי מזרחי, עמי שטייניץ, תמר בלית־ברירה, רגע לפני הסגירה, ש"ח. צבר ריבית והגיע היום ל־100 גטר, משה ניניו, כילו בליך, אלי התארגנו למספר פעולות מתאה. אלף ש"ח. סכום לא גרול, יחסית אחרים, אך משמעותי מאוד כיחס לבית־הספר. אם לא יוזרם הסכום הג"ל תוך הזמן השרוב, כדי לכסות בית־הספר לסגור את שעריו.

> מהסוג הכריזמטי, ובהתאם קנה לו הרכה מעריצים ומתנגדים. שיטות הלימוד שלו נחשבו למסורתיות ול־ לאחרונה זכה לערנה בזכות צוות מר רים צעיר ואכפתי.

בשנת הלימודים הנוכחית נמנים עם מוריו (המועסקים כולם כמשרות שונות. אף אחת מהן לא קוימה. חלקיות ביותר) דוד ריב, ציבי גבע.

ככתב, אך לא נענו. המורים והי בית־הספר לאמנות הנהלה נמצאים תחת הרושם שלהט הציור לפני סגירה ונאוה דיסנצ'יק אכן רוצים לעזור כאמת ובתמים, ומבינים את הקשיים הכספיים של העיריה עצמה - אך באווירת טירונות מגובשת, ארגנו ה־

שמיר ואחרים. מזה 12 שנה שוכן לחובות מצטברים של גורמים בית־הספר בבניין ברחוב קלישר, מורים והתלמידים משלחת שתנסה בקצהו המערבי של שוק הכרמל, בג" להיכנס ביום שני בכוקר ללשכת יין השייך לעיריית תל־אכיב וניתן ראש העיר. הם מחתימים אמנים ואנשי ציבור על עצומה, מתכננים באריבותה ללא תשלום. הכנסותיו את החובות ולשלם לספקים, ייאלץ של בית־הספר באות מתשלום שכר" בשבוע הבא הפגנה מול בניין העי־ לימוד (בין 1,350 ל־2,250 ש"ח ריה ומול מוזיאון תליאכיב – ומ־ בית־הספר הגבוה לציור נוסד על- לשנה) ומתמיכה של העיריה ושל קווים בינתיים לטוב. ירי אריה מרגושילסקי לפני כעשרים משרר החינוך. זה האחרון מזרים הצרה אחת בעניין תדמיתה של שנה, ונשלט אז באופן טוטליטרי הקצבה קבועה ולא גבוהה, אך אינו העיר־ללא־הפסקה. המררשה לאמ־ עליירי מייסרו ומנהלו, שהיה טיפוס מגריל אותה, גם לנוכח הקשיים. נות היא ברמת־השרון, בצלאל בירו־ כיום לומרים שם כ־100 תלמידים שלים. "אבני" בשפל המדרגה בשלושה מסלולי לימוד שונים, אשר ו"מימר" צעיר ועריין בחבלי הרציני שבהם כולל 5 ימי לימוד בש" התגבשות. לכולם יש זכות קיום, מיושנות, בזמן שבכצלאל ובמררשה בוע במשך 4 שנים. מכון "אכני" אבל מה זה 100 אלף שקל לעומת כבר נשבו רוחות חדשות. לאחר מותו "למימד" הם שני בתייהספר לאמנות המיליונים האחרים, כשמנגר עומרת עבר בית־הספר תהפוכות, ידע שנים הנוספים היחידים בתחום השיפוט טובתו של בית־ספר לאמנות הנמצא קשות של הזנחה וקיום כשוליים, אך של תל־אביב, ואף הם זוכים לתמיכת על הדרך הנכונה – בייתור אם זה העיריה. בתחילת השנה ביקרו שלמה יכול להוות במשהו משקל נגר להט ופמלייתו בקלישר, התרשמו לתמיכה המסיבית בישיבות? בעצם, מאוד והבטיתו (בעל־פה) הבטחות הפרט האחרון מופנה למשרד החינוך

מהנהלת בית־הספר פנו אל להט

רותי רובין

והתרבות.

9 עיתון "דבר", 2.11.1972, עמ' "Davar" Newspaper, 2.11.1972, p. 9

עיתון "חדשות", 1.2.1989, עמ' 21 "Hadashot" Newspaper, 1.2.1989, p. 21

הזמנה לתערוכת היחיד הראשונה של טל מצליח, 1992, גלריה מרי פאוזי Invitation for Tal Mazliach's first solo show, 1992, Mary Fauzi Gallery

שעות פתיחה: ימים ב-ה 1,000 - 1,000 - 1,000 - 1,000 - 1,000 שנת פתיחה: ימים ב-ה 1,000 - 1,000

ספקטור (1987-1984), מקס פרידמן (1990-1993) ועדה עובדיה (1992-1994). 7 מבחינה היסטורית, ישנז שתי נקודות השקה ביז בית הספר קלישר לאוסף "הארץ", אך שתיהן לא היו באמצעות מפגש ישיר ולא בזמן אמת אלא באמצעות שתי חוליות מקשרות ושתיהן אירעו בשלהי התקופה שבה מתמקדת תערוכה זו. הראשונה התרחשה בחורף 1993 כאשר חבר הציע לעמוס שוקז לבקר בסטודיו של ידידה שלו ולראות את עבודותיה. האמנית היתה מאיה כהן לוי והביקור בסטודיו היה מוצלח מאוד. שוקו התרשם מאוד מהעבודות והשיחה עם כהו לוי פתחה לו צוהר לעולמם של היוצרים ולעולמה של היצירה. הביקור הזה הוביל למפגשים נוספים ובסופו של דבר לרכישת האמנות הראשונה של מה שלימים נהפך להיות אוסף "הארץ". במשך השנים נוספו עוד עבודות של כהז לוי לאוסף והוא כולל גוף נרחב מיצירתה. כהן לוי היא בוגרת קלישר, אך בקורות חייה יש לה קשר עמוק ומתמשך הרבה יותר עם בית הספר: אמה, הציירת רינה בראון לוי, היתה תלמידתו ובת טיפוחיו של מרגושילסקי עוד מימי בית הספר בבת ים, וכהן לוי זוכרת את עצמה כילדה מסתובבת במקום בין כני הציור, המברשות והמכחולים. היה זה אך טבעי שבבגרותה, קצת אחרי סיום לימודיה בבית ספר תיכוז, כאשר בחרה בלימודי אמנות, היא נרשמה לקלישר והיתה לבוגרת מצטיינת שלו. עם סיום לימודיה ב-1979 מונתה למורה בבית הספר ועד מהרה נהפכה למורה מרכזית שלימדה בו שנים רבות. כולל את חלק מהמשתתפים האחרים בתערוכה זו.

החוליה המקשרת השנייה בין קלישר לאוסף הארץ" היתה הגלריסט והאוצר איתן הלל, שהיה דמות מרכזית בשוליים הבועטים של סצינת האמנות התל-אביבית ממחצית שנות ה-80 ועד סוף שנות ה-90. את דמותו יוצאת הדופן היטיבה לתאר גליה יהב: "כריזמטור וקריזיונר, מתלהב ועוזב, לא פעם סילק אנשים מהגלריה. דרש מאנשיו ומלקוחותיו אמוז מלא. עיוור. לא בדיוק המודל קר הרוח של הביזנס-מן היעיל. לפעמים סירב למכור עבודה, מרוב אהבה. הוא ניהל יחסים בלתי אמצעיים, מונעים על ידי תשוקה או בוז, אהבה עצומה לאמנות ותוכחה מופרות לפרנסיה".° הלל מזוהה בעיקר עם גלריה מרי פאוזי. שפתח ב-1992 ברחוב ניצנה ביפו ופעלה עד 2001. הוא הציג בה שורה ארוכה של תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות של מיטב האמנים הצעירים שפרצו באותן שנים, לצד אמנים ותיקים בני דור המורים שלהם. מהגלריה הוא גם ניהל את מלחמותיו הדון-קישוטיות מול קובעי הטעם, האספנים, מנהלי מוסדות האמנות, הקהל הבורגני ומי לא. אך תחילת דרכו, המוכרת פחות, היתה כאשר ב-1985 - בצעד נועז ואופייני. ללא כל גב כלכלי - חתם הלל על חוזה שכירות לחמש שנים על הבית האדום ברחוב נחמני, אז מבנה תעשייתי נטוש. ופתח בו גלריה לצילום - מדיה חדשנית לאותה תקופה. היא נקראה בתחילה "הגלריה החדשה לצילום ע"ש יוג'ין סמית" ובשלב מסוים שונה שמה לגלריה ראפ וכשלצידה פעלה גלריה ארטיפקט של סרג'יו אדלשטייז. שהלל השכיר לו חלק מהחלל). בתקופה הזאת הלל, שמעולם לא היה חלק מהצוות הרשמי של בית הספר קלישר, פיתח קשר קרוב עם חלק גדול מהמורים והתלמידים במוסד. הציג אותם. ליווה אותם. ובעבור חלקם נהפר לדמות משמעותית בהתפתחותם האמנותית ובחייהם האישיים.

ב-1988 הלל הציג בגלריה ראפ תערוכת יחיד למאיה כהן לוי וככל הנראה דרכה למד להכיר את אנשי קלישר. כבר באותה שנה הוא יזם ואצר יחד עם דוד ריב, מורה מרכזי בקלישר בשנים אלה, תערוכת תצלומי עיתונות מהשטחים הכבושים ובה נוצר מפגש מכונן בין ריב לצלם מיקי קרצמן, שהוביל ליצירת גוף עבודה מז'ורי של ציורים של הראשון שנעשו על פי תצלומיו של האחרון, חלקם מצויים באוסף "הארץ". הלל המשיך ללוות את ריב בשנים שלאחר מכן ולהציג מיצירותיו. ריב הכיר לו את עאסם אבו שקרה, תלמידו הנבחר וכן טיפוחיו בקלישר. עאסם אבו שקרה היה בן וכן טיפוחיו בקלישר. עאסם אבו שקרה היה בן אום אל-פחם, צייר מחונן, שמת בגיל 29 ממחלת הסרטן. הלל הציג שתי תערוכות יחיד שלו, ב-1988 הוא וב-1989, ורקם עמו קשרי ידידות קרובים. הוא

ליווה ועודד אותו כדרכו האמנותית, תמך בו והעניק
לו חלל קבוע כסטודיו בבית האדום בשלוש השנים
האחרונות לחייו. הלל הציג בשנים אלה אמנים
נוספים מאנשי קלישר - ב-1989 הוא הציג תערוכה
לתלמידה מצטיינת נוספת של קלישר, בת כיתתו
של אבו שקרה ומי שהיתה חברתו הקרובה, מאירה
שמש, גם היא מתה בצעירותה, בת 33. ב-1992,
בתערוכת הפתיחה הקבוצתית של גלריה מרי
באוזי, השתתפו מלבד דוד ריב ולארי אברמסון שהיו
מורים בקלישר גם מאיר פיצ'חדזה, בוגר בולט של
בית הספר, ובאותה שנה הוצגה שם תערוכת היחיד
הראשונה של בוגרת נוספת, טל מצליח."

את כל התערוכות האלה שוקן לא ראה - כזכור, צעדיו הראשונים כאספז נעשו בעת כניסתו לסטודיו של כהז לוי ב-1993. אבל בתחילת 1995 הוא נכנס לראשונה לגלריה מרי פאוזי של הלל וכפי שמיטיבה שוב לתאר גליה יהב. לא היה אפשר לשכוח את התערוכות של הלל, ולא פחות מזה -את המפגש עם הגלריסט עצמו: "התערוכות היו תמיד מפתיעות, רעננות, אחרות. ותמיד לא היה לגמרי ברור מה הדבר שהופך אותן לשונות כל כך, מקסימות כל כך. [...] והלל לא השאיר את הצופה לבדו. הוא בהחלט לא נתז ליד המקרה לפעול אלא ישב בגלריה, לפעמים שתוי, אור קטן מבצבץ מהקומה השנייה, המסתורית, ותישאל את אורחיו. מה ראו. מה הבינו. מה הבינו ממה שהבינו שראו, מאחר שכל תערוכה נהגתה והופקה כטקס. הרי כל ביקור בה דמה להטבלה. לא היה פשוט להיכנס לגלריה ופחות פשוט היה לצאת ממנה". שוקן נהפך במהרה למבקר קבוע בגלריה והעריך מאוד את פעילותו האוצרותית של הלל. ההיכרות ביניהם הובילה לכר שבשש השנים שלאחר מכז. עד לסגירת הגלריה, חלק מהתרחבותו של האוסף התבצעה ברכישות מגלריה מרי פאוזי, בין היתר מיצירותיהם של עאסם אבו שקרה וטל מצליח. לייצוג הבולט של בוגרי קלישר באוסף "הארץ" מיתוספת העובדה שיצירתם של שלושה מהמורים המרכזיים והמשפיעים ביותר של בית הספר בשנים הללו - דוד ריב, גרי גולדשטיין ולארי אברמסון -היא מאבני היסוד של האוסף. הכולל עשרות רבות מעבודותיהם שנרכשו כבר החל בשנותיו הראשונות.

נקודת המוצא לתערוכה הנוכחית היא היסטורית ומצליבה בין הרגע שבו שיגשג בתל אביב בית ומצליבה בין הרגע שבו שיגשג בתל אביב בית ספר ייחודי לאמנות הציור, שהיה ואיננו עוד, ובין תחילת דרכו של אוסף "הארץ"; אך היא גם מבקשת להצביע על הימצאותו של קו משותף, גם אם חמקמק, בין הטעם, הכיוון והרוח שאיפיינו את קלישר ובין אלה שבבסיס התהוותו של אוסף את קלישר ובין אלה שבבסיס התהוותו של אוסף

״הארץ״, קו שעליו אנסה לעמוד כאן. מה היה שם, בבית הספר קלישר בשנות ה-80. שהיה שונה מבתי הספר האחרים? הוא היה בית ספר שולי - הוא לא שיחק במגרש של הגדולים, למעשה הוא לא היה על המגרש בכלל. בצלאל והמדרשה לאמנות היו "יחידות העילית", שני בתי הספר הוותיקים שמהם צמחו שתי האסכולות המובילות באמנות הישראלית באותז שנים - הירושלמית והתל-אביבית. 11 שניהם היו מוסדות אקדמיים גדולים עם תנאי סף ומבחני קבלה רב-שלביים, עם מערכת לימודים מסודרת, מבחנים וציונים, ועם "יד על הדופק" בנוגע למגמות המובילות באמנות באותז שנים. במיוחד ביחס לכניסת הניו-מדיה: צילום, וידיאו, מיצב ומיצג. הם תיפקדו כמנגנון ההכשרה המרכזי והנחשב של השדה האמנותי כשהסיכוי להיהפר לאמז מקצועי ומצליח עבר דרכם, ודרכם בלבד. הסטודנטים שהגיעו ללמוד בשני בתי הספר הללו היו בוגרי מערכת החינור הממלכתית. בעלי תעודות בגרות.

משוחררי צבא, וברובם בעלי תודעה בנוגע לשאלה

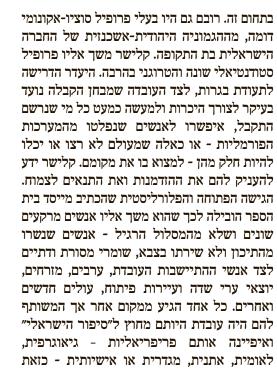
מה פירוש הדבר להיות אמו ושאיפה למימוש עצמי

טל מצליח <u>ללא כותרת,</u> 1988 שמן על תצלום על דיקט 18X24

> Tal Mazliach <u>Untitled</u>, 1988 oil on photograph on plywood 18X24



ציור זה ניתן במתנה לעמוס שוקן מטל מצליח ב-2003. בהקדשה נכתב: "זו עבודה שחשבתי שלעולם לא תעזוב אותי. זה צילום של עבודה שלי משנה ד' שבמרכז הדמות היא עאסם אבו שקרה. וכמובן שעל הצילום ציירתי, וזו בעצם תערוכת יחיד פרטית. הפורמט - הוא הגלריה".



שהגדירה אותם כ״לא-שייכים״.

"קלישר", כותב משה ניניו, שהיה מורה בבית הספר, "מוסד 'חלש', מוסד של 'מנוצחים ממילא', איפשר תלמידים שהיו אולי נמעכים במקומות אחרים, שייתכן שלא היו עוברים את המשוכה הראשונית, אם כשל סוג אישיות מופנם (נדמה כי היה טיפוס תלמיד מועד לקלישר, כפי שיש מן הסתם טיפוסי תלמידים המועדים לבתי ספר אחרים), שברירי במיוחד, או אם משום שהגיעו מהצד הלא מואר של החברה". 12 קלישר קיבל אותם, ויותר מכך, איפשר להם להביא את עצמם לידי ביטוי באווירה אינטימית ומגוננת. זה היה בית ספר קטן, בכיתות היו מעט תלמידים ולא היתה תחושת מרחק בינם ובין המורים; להיפך, לא פעם נרקמו ביניהם היכרות קרובה או יחסי חונכות וחברות. אם יש משהו שחוזר בשיחות עם בוגרי בית הספר, הרי זוהי רוח החופש, התמיכה ועידוד היצירה העצמאית ששלטה במקום. "הוא אופיין כמקום שאינו דוחף את תלמידיו למקצוענות, מלוטשות וכישורים חברתיים", כתבה עליו גליה יהב כשנה לאחר שנסגר, "אלא להיפך - כמקום המגונן על הסטודנטים מפני אלה, בייחוד על הסטודנטים שלא רק שהיו משוללים כישורי התערות בעולם אלא אף חוו לעתים כישורים אלה כמאיימים. בקלישר לא היתה אקדמיזציה, אבל היתה קרבה לשוק הכרמל ולים. והיתה איכות אנושית, אפשר לקרוא לה אפילו כישרון, לאסוף פליטי מסגרות מסוגים שונים, 'לא מסתדרים' מעניינים למיניהם, לזהות מיוחדות ולטפח אותה במקום להיבהל







ללא ספק לפרופיל של הסטודנטים ולהתנהלות יוצאת הדופן שלו, אבל למעשה היתה כלולה כבר מיומו הראשון בעצם הגדרתו כבית הספר הגבוה לציור - שהרי הציור באותן שנים היה פריפריאלי





ממנה ולהאיץ בה להשתלב בנרטיב המצליחנות המקולל".¹³ גליה בר אור במחקר שלה על מאירה שמש מתארת באופן דומה את בית הספר: "קלישר הקרין גישה רחבה ואנושית, רוח טובה שררה במקום ולא נדרשה תעודת בגרות כתנאי קבלה. ...הוא סיפק מרחב עצמאי בלתי מוגבל כמעט לעבודת הסטודיו בתחום בית הספר, בכל שעות היממה, והתווה מסגרת לימודים פתוחה, לא כפייתית, שיש בה הערכה ל'ציור'. בבית הספר היא [שמש] מצאה מסגרת עבודה, מנחים מקצועיים, חברויות לחיים ובעיקר, מפגש ראשון עם עבודה בצבעי שמן על בד, שהיה לה משום גילוי עתיר עוצמה".¹⁴

הרוח הפריפריאלית של בית הספר היתה קשורה



תמונות מחיי בית הספר.

Chibi Shichman

צילומים: דני בן שמחון, רון גנג, צ'יבי שיכמן Pictures from the school life.

Photos: Dani Ben Simhon, Ron Gang,

ביחס לעשייה האמנותית המרכזית - בישראל כמו

בעולם המערבי כולו. שנות ה-60 וה-70 התאפיינו

בדחיקתו של הציור החוצה. ההכרזה "הציור מת"

אמנם הוצהרה כבר ב-1840, סמוך להמצאתו של

הצילום, אבל החותמת הסופית באה רק יותר

מ-100 שנים אחר כך - כאשר הצילום, הניו-מדיה,

אמנות האדמה, אמנות הגוף, האמנות המושגית

והמינימליזם כבשו את זירות היצירה והתצוגה

האמנותית. הפעולה של מרגושילסקי ושל תלמידיו-

ממשיכיו שדבקו בציור, ובטח ובטח בציור מסורתי

מתוך התבוננות, היתה אם כן מראש חריגה אל

מול המגמות השולטות אז גם בישראל. "שנות

ה-70", כותבת יעל גילעת, "אופיינו במינימליזם,

בפורמליזם ובמושגיות, שהעמידה את זמן ההווה

כאוניברסלי ועל-זמני ועירערה את הזמן ההיסטורי

והאישי. בייחוד באמנות הצעירה של שנות ה-70

בישראל (בשני מוקדיה העיקריים - ירושלים ותל

אביב - ובשלוחותיהם) נמתחו מגמות אלה עד

הקצוות ובישרו את מות הציור, את היעלמותם של

הדימוי, האובייקט, מתוך שימוש בשפה אמנותית

ירזה".¹⁵ אבל אז הגיעו שנות ה-80 ועמן עלתה רוח '

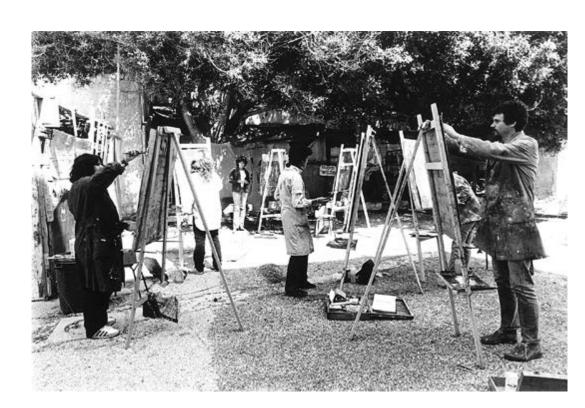
חדשה ופחות או יותר במקביל התפתחה באיטליה,

בגרמניה, בארצות הברית ובאנגליה מגמת ענק של

שובו של הציור". הניאו-אקספרסיוניזם יחד עם

הטרנס-אוונגרד נהפכו לזרמים מרכזיים עם עשרות ציירים מובילים, גברים כמעט ללא יוצא מן הכלל, שאמנם הציגו ציור בסגנונות שונים אך המשותף להם היה החזרה לציורי שמן על כד והנטייה הכולטת לפיגורטיביות, לאקספרסיביות ולצבעוניות עזה.

"שובו של הציור" נקשר מצד אחד למגמות ריאקציוניות - כמו כמיהה לאסתטי, להבעה הומניסטית, לפעולה הידנית ולהתרחקות מניכור מכניסטי-אינטלקטואלי-מושגי - על רקע מה שנתפש כ"מבוי הסתום" שאליו הוביל המינימליזם; ומצד שני, שיבה זו היתה קשורה למגמות חדשניות פוסט-מודרניות של ציור מסוג חדש שמרבה להישען על ציטוטים וחיבורים לא-צפויים בין ישן לחדש, בין גבוה לנמוך, בין צילום לציור וכדומה. ב-1978 וויסני בניו יורק התערוכה "New" נפתחה במוזיאון ויטני בניו "Image Painting", שהציגה 43 ציורים מאת עשרה ציירים אמריקאים לא-מוכרים ברובם, ונהפכה לסנונית הראשונה בסימון הכיוון החדש באמנות.



בשלוש השנים אחר כך נפתחו בזו אחר זו, במרכזים החשובים של עולם האמנות, שלוש תערוכות ענק שהכריזו בכותרת שלהן ובמניפסט הכתוב שלהן על חזרתו של הציור: ב-1979 אוצרת-העל ברברה רוז אצרה בגלריה האוניברסיטאית של ניו יורק את התערוכה בעלת הכותרת השערורייתית "American Painting: the Eighties", שבה היא חזתה קדימה את חזרתו של הציור כתופעה שעתידה לאפיין את כל שנות ה-80 והציגה עבודות של 41 ציירים אמריקאים; ב-1981 נפתחה באקדמיה A New Spirit in" המלכותית בלונדון התערוכה "Painting", שהציגה 145 ציורים מאת 38 ציירים מרחבי אירופה ומאמריקה באוצרותם של שלושה מגה-אוצרים - נורמן רוזנטל, ניקולאס סירוטה וכריסטוס יואכימידס; וב-1982 אצרו רוזנטל ויואכימידס במוזיאון מרטין גרופיוס באו שבמערב ברלין את "Zeitgeist" ("רוח הזמן") עם 45 ציירים אירופים ואמריקאים. הצונאמי הזה של הציור נתפש כאיום על הכוחות המובילים של מעוזי האמנות המושגית. המינימליסטית והפוסט-מינימליסטית וגרר אחריו התפרצות אינטלקטואלית סוערת של מאמרים שיצאו נגדו והתפרסמו בבמות המרכזיות ביותר של שדה האמנות באותן שנים -כמו המגוינים "October" ו"Artforum" - על ידי התיאורטיקנים המובילים של התקופה ובראשם האל פוסטר, בנג'מין בוכלו ודאגלס קרימפ. ההתנגדות שלהם התבססה ברובה על הטענה כי מדובר ברגרסיה, באנכרוניזם ובעיקר בשמרנות, והם קשרו את "שובו של הציור" למגמות אידיאולוגיות עולות של הפוליטיקה הסמכותנית ושל הקפיטליזם ¹⁶.המאוחר

בישראל, אף כי מקובל לחשוב שהכל מגיע אליה באיחור, התרחשה אותה מגמה באותן שנים בדיוק, והיא באה לידי ביטוי באופן דומה בשורה של תערוכות מכוננות במרכזים החשובים של עולם האמנות המקומי. "שלושה אירועים אמנותיים שהתרחשו במהלך שנות ה-80", כותבת אילנה טננכאום, "הצביעו כזמן אמת על השינוי הרדיקלי שהתרחש באמנות הישראלית: ׳רוח אחרת׳ במוזיאון תל אביב, 'כאן-עכשיו' במוזיאון ישראל, וסדרת התערוכות 'אולם' בבית האמנים בירושלים".¹⁷ את "רוח אחרת" אצרה שרה ברייטברג-סמל ב-1981 ובה היא הצביעה על החזרה לציור כמאפיין של רוח התקופה. "כאן-עכשיו" היתה סדרה של שלוש תערוכות, שנאצרו על ידי יגאל צלמונה, מאירה פרי-להמן וניסן פרץ ב-1982 והציגו את פריצת הציור הפוסט-מודרני כמבשר המשבר במודרניזם. פרויקט "אולם" היה סדרה של תשע תערוכות שאצר גדעון עפרת כשנים 1981-1982 והן התמקדו

בעשייה החוץ-מוזיאלית בשנים אלה ובעיקר ב"ציור החדש". 18 טננבאום מסכמת את השינוי ביצירה המקומית תוד שהיא קושרת אותו למאפייז נוסף של התקופה, הופעתן של קבוצות ומוסדות אלטרנטיביים בשדה:

בשנים אלה ניכרה חזרה לציור לצד חזרה" לסיפוריות. למיתוס ולאקספרסיביות תיאטרלית. ובלטה הנטייה לטשטוש גבולות ולמיזוג בין סוגות [...] באמנות הישראלית בת התקופה ניכרת נטישת האמנות המושגית והפוסט-מינימליסטית, דחיית ההפשטה והעדפתה של סינתזה עשירה של ציור, פיסול וצילום, כמו גם שימוש באמצעי מבע מוגזמים, דרמטיים, אירוניים ופרודיים. [...] ביטוי מקומי נוסף לתופעה גלובלית בשדה האמנות באותה התקופה היה עליית התארגנויות והתאגדויות אמנים עצמאיות - קבוצות וגלריות שחבריהן שימשו כבעלים וכמציגים, כאוצרים וכקהל זה לזה. הקבוצות השונות, הגלריות החדשות ובתי הספר החדשים לאמנות - כל אלה הציבו אלטרנטיבה אמנותית רב-קולית למערכת ¹⁹."המוסדית

יעל גילעת משרטטת במחקר שלה על שנות ה-80 את המשך השיח הערני שהתעורר סביב מהות האמנות הישראלית כאותו עשור ושבלבו עמד המאבק בין הממסד לאנטי-ממסד. ללא ספק, הרגע המכריע באותו שיח התרחש ב-1986 עם התערוכה ״דלות החומר״.20 שאצרה ברייטברג-סמל במוזיאוז תל אביב לאמנות - תערוכה שכפי שכותבת גילעת עדיין מהדהדת בכל דיון על אמנות ישראלית מאז" ועד היום".²¹ התערוכה כוננה מהלך כפול, שבו היא ניסחה את אופייה של האמנות הישראלית ובד בבד שירטטה את גבולותיה השושלתיים כשהיא מציבה במרכז את רפי לביא והמדרשה לאמנות. "בדיון שכרך את השימוש בחומרים דלים כמו דיקט, מראה דל של פני שטח ללא מרכז היררכי, התרחקות מצבעוניות, הימנעות קבועה ועיקשת מציור חושני, חוסר פאתוס ודה-מיסטיפיקציה עם מושגיות ואיכות", כותבת גילעת, "סיכמה ברייטברג-סמל את מה שמסמן את דיכוי התשוקה דרך אסתטיקה סובלימטיבית ומרחיקה. במלים אחרות, יסוד מנוגד לרוח שנות ה-80".22 הזרם המרכזי באמנות הישראלית דחה, אם כן, בסופו של דבר את שובו של הציור האקספרסיבי-פיגורטיבי כמו גם את זה הפוסט-מודרני. איי התנגדות לדחייה הזאת, שנוצרו בתחילה בשולי השדה, בהתארגנויות עצמאיות של אמנים ואוצרים ובהקמת קבוצות, גלריות ובתי ספר אלטרנטיביים - כמו גלריה אחד העם 90, גלריה תת רמה, קבוצת רגע, בית הספר מימד, קבוצת זיק,

מקלט 209, גלריה בוגרשוב, גלריית בית הספר קמרה אובסקורה, גלריה ארטיפקט ועוד - עשו את דרכם פנימה למרכזו ויחד הם העמידו משקל נגד משמעותי, שהיה אחראי לעיצוב פניה של האמנות הישראלית בשנות ה-80 לא פחות מהכוחות של הזרם המרכזי.23

עד כמה ובאיזה אופז היה בית הספר קלישר חלק מההתרחשות התוססת הזאת? התשובה על כך טמונה בהרכבו הייחודי של בית הספר. מצד אחד, השיח על "שובו של הציור" והמאבק על זהותה של האמנות הישראלית עברו מעל ראשם של מייסדי בית הספר ובוודאי היו זרים לתלמידיו. בעבור דור המייסדים שלו, לא רק שהציור מעולם לא מת אלא הוא גם היה המוכן מאליו, נקודת המוצא הכלכדית לכל מעשה האמנות. מבחינתם, אם היה דיון בשאלת הציור הוא התרכז רק בשאלות על גישות ציוריות

שונות ועל היכטים פדגוגיים הנוגעים לכניית הצעדים בדרך לשליטה בטכניקות ציור שונות. בעבור התלמידים. לא היתה כלל שאלה. "לבית הספר הגיע כל מי שפשוט רצה לצייר", חזרו ואמרו הבוגרים בראיונות עמם. הם הגיעו לבית הספר כי הם ציירו מגיל צעיר, כחלק מהיום-יום שלהם, באופן ספונטני וחף מתודעה והיכרות עם שדה האמנות בכלל ועם השיח העכשווי בפרט. הציור היה בעבורם, עוד בטרם הגעתם ללימודים, כלי מרכזי להביע את עצמם, לנקז אליו ודרכו מחשבות ורגשות, לעבד חוויות ולמצוא את מקומם בעולם. בשביל רובם, המפגש עם בית הספר היה גם המפגש הראשוז עם הציור המודרני ובוודאי עם הציור הפוסט-מודרני. הם מזכירים שוב ושוב בשיחות עמם את שיעורי תולדות האמנות כשיעורים פוקחי עיניים ואת המפגש עם ספרי האמנות בספרייה העשירה של בית הספר כמפגש מכונז.



:אוצרים הצעירים. (מימיו) דו בו שמחוו. גיל גורו וטל מצליח האמנות, ארכיטקטורה, צילום, ספרות,

הוכאו מורים חדשים. פתיחת הגלריה

התערוכה של פיציחרוה, ובחרו

לא היתה יומרנית. אנחנו לא מצהירים

הצהרות או קובעים דברים חדשים."

בחמורה לתערוכה נתן פיציחרוה

הרצאה, וישתתף בביקורת עבודות של

התלמידים. גורן: "הקהל שמסתובב

ברוב הגלריות מהסוג הזה הוא סהל של

אותם לראות מה אוצרים סטודנטים.

למעשה התכנון הראשוני היה לחלק את

החלל לשניים, חצי נאצור אנחנו, ואת

בעבודות בעזרתו של האמז. מצליח:

היא חלק מהתכנית החדשה.

להמשיר בהפעלת הגלריה בעזרתם של סטודנטים אחרים. שלושתם מקווים כמוכן לכקר בגלריית קלישר כצופים, שלושת התלמידים הם שאצרו את גם לאחר שיסיימו את לימודיהם שם. גל אוחובסקי

40 'עיתון "העיר" 18.4.86 עמ'

אוצרים קטנים

אנלי גלריית קלישר תציל את בית הספר הגבוה לאמנות הציור משממונו

שתי כיתות לימוד כתוך בית הספר הגבוה לציור הפכו לגלריית קלישר. השיפוצים נעשו כבר בסוף השנה שעברה, ובמקום הוצגה תערוכת בוגרים. בתחילת השנה הנוכחית חודשה הפעילות. השבוע נסגרה שם תערוכה מעניינת של מאיר פיצ'חדוה. וכתחילת השבוע תיפתח תערוכת מורים. עד סוף השנה מתוכננות שם כמה תערוכות נוספות.

כית הספר הגבוה לאמנות הציור אינו נחשב למוסד מוביל בתחומו. בבניין הישן בקצה שוק הכרמל, שהיה בעבר בית ספר לילדי הכרם. לומדים כארבעים תלמידים במסלול ארבע "בחרנו באמן שמעניין אותנו, המחשבה שנתי, ועוד כמאה, בלימודים חלקיים. שלושה מתלמידי המוסד. טל מצליח. גיל גורן ודן כן שמחון מדברים על היתרונות והחסרונות של המקום. בן שמחון: "ישנם סטורנטים מעטים ולכן שכט. ויש אמשרות לעבוד, המטודיו שלי נמצא בבית הספר. יש גם הרבה | סטודנטים לאמנות. חשבנו שיעניין חופש ומתחשבים בבקשות שלנו." נורן: "זה לא מצב אידיאלי, אמנם אין הרגשה של לוזריות, אבל אולי אם היינו עובדים כאור הזרקורים, היו באים יותר | החצי השני המורים, וכך יוכלו לראות חלמידים, ולבית הספר היה נכנס יותר | הבדלים בגישה וטעם. בז שמחרו: "גם כסף. מצד שני. ייתכן שהיינו מפסידים | בנושא הזה יש לנו יתרון בכד שאנחנו זלק מהייחוד." הוא מחכווו לכד בית ספר קטו. אני לא חושב שבבצלאל שוועדה משותפת של מורים וחלמידים היו נוחנים לסטודנטים לאצור בגלריה." עסקה בסוף שנת הלימודים האחרונה | בסוף השנה יסיימו גורו ומצליח את בשינוי המערכת, לפי בקשת החלמידים לימודיהם ויעובו. בתחילת שנת נוספו שעורים תאורטיים בתולדות הלימודים הבאה מקווה כן שמחון

"Ha'ir", weekly newspaper, April 18, 1986, p. 40.



טל מצליח <u>ללא כותרת,</u> 1990 שמן על עץ לבוד 72.5X98

Tal Mazliach Untitled, 1990 oil on plywood 72.5X98

מצד שני. המורים החדשים שהגיעו לבית הספר בתחילת שנות ה-80, אלה שלא צמחו בתוך קלישר, הביאו עמם את הרוח העכשווית, את הדיון ב"שובו של הציור" ובזהותה של האמנות הישראלית. טלי תמיר, גרי גולדשטיין, יורם מרוז, לארי אברמסון, אסף בן-צבי, שרית שפירא ואחרים - כולם היו מעורים ומעורבים בשיח של האמנות. שלושה מורים מרכזיים בבית הספר אף היו מחוד החנית של הפעילות האלטרנטיבית בשדה באותן שנים: דוד ריב וראובן זהבי היו חלק מקבוצת רגע, ועמי שטייניץ היה חלק מקבוצת אחד העם 90. השילוב הזה הוא שהוביל ברגע מסוים להקמתה של גלריה בתור בית הספר - גלריה קלישר 5 - שהצטרפה לקבוצת הגלריות האלטרנטיביות שפעלו בתל אביב (עמ' 19). כך מתאר שטייניץ את סיפור הקמתה: "בתערוכת שלוש שנים לגלריה אחד העם 90 שנערכה בדיזנגוף סנטר באפריל 1985 ביקרו

האמן גרי גולדשטיין וקבוצה של סטודנטים שלו מבית הספר לאמנות על שם מרגושילסקי [קלישר] בתל אביב. שוחחנו על גלריות אלטרנטיביות ועל חשיבות הקמתו של גלריות במוסדות להוראת אמנות. גלריות שיאפשרו לסטודנטים להתנסות באצירת תערוכות, הצגת אמנות ובמקום הציבורי של הייצוג התרבותי. באותו קיץ יזמו הסטודנטים גיל גורן, טל מצליח ודני בן שמחון את פתיחת גלריה קלישר 5 בבית הספר ואצרו את תערוכותיה עד תום לימודיהם. לאחר הפרישה מגלריה אחד העם 90 ביולי 1985, הוזמנתי ללמד בבית הספר ובסיום שנת הוראה התבקשתי לאצור את הגלריה. על מנת להמשיר במסורת שהתחילו הסטודנטים הצעתי שהאוצרות תפעל כשיעור גלריה לתלמידי שנה ד"."²⁴ החיבור יוצא הדופן הזה - בין תלמידים מהפריפריה החברתית והגיאוגרפית, שעשיית אמנות היתה בעבורם קודם כל תחום של הזדהות ושייכות, ובין מורים שמבחינתם עשייה זו חייבה נקיטת עמדה אמנותית, חברתית ופוליטית - הוא שהיה בבסיס האווירה הייחודית בבית הספר הזה והוא ששימש קרקע לצמיחה של קבוצת הבוגרים

בוגרי קלישר שמשתתפים בתערוכה זו הם ציירים. הציורים המוצגים בה אינם משנות לימודיהם -

המיוחדת הזאת.

הלימודים (העבודות של עאסם אבו שקרה, טל מצליח, מאירה שמש ודני בן שמחון נעשו בטווח של שנה עד ארבע שנים מתום הלימודים) ובחלקם בשנים מאוחרות יותר (העבודות של מאיר פיצ'חדוה, מקס פרידמן, מאיה כהן לוי, מיכל ספקטור. פריד אבו שקרה ועדה עובדיה נוצרו בטווח של שש שנים ויותר מתום הלימודים). מבחינה סגנונית, כל אחד מהאמנים פיתח שפה ציורית משלו שעברה התפתחות ושינויים במשך השנים. קשה לדבר בנשימה אחת על הציור החופשי של עאסם אבו שקרה עם הציור הריאליסטי המוקפד של פיצ׳חדזה, על ציורי השמן על דיקט הדחוסים של מצליח עם ציורי הנייר האווריריים של כן שמחון, על הציור האימפרסיוניסטי של פרידמן עם הציור הסוריאליסטי של עובדיה, על ציורי השמן רוויי הצבע של כהן לוי עם התחריטים בשחור-לבן של פריד אבו שקרה, או על ציורי הטושים הסדורים של ספקטור עם ציורי השמן האקספרסיביים של שמש. עם זאת. מבחינה תמטית יש כמה חוטים הקושרים בין העבודות ואפשר לחלק אותן לקבוצות על פי נושאים. ההתבוננות ביצירות דרד חלוקה מסוג כזה מחזירה אותנו לימי בית הספר ולתמהיל שהיה בו ביז נושאים קלאסיים-אוניברסליים המאפיינים את שיטת הלימוד של ציור-מתוך-התבוננות - כמו טבע דומם, הדימוי הצמחי או תפנים (interior) - ובין נושאים חדשים הנשענים על ציור-מתוך-צילום או מהדמיוז, שמקור הדימויים שלהם שאוב מז ה"כאז-ועכשיו". מעמודי החדשות. מהתרבות הפופולרית ומן הביוגרפי - כגון דיוקנאות מתצלומי אלבום משפחה, דימויים סימבוליים של מטוסי קרב וחיות או תיאורי שוטטות עירונית בתל אביב. אד אם חלוקה מעין זו תהיה אפקטיבית כדי להצביע על קווי הדמיון בין היצירות על פי קטגוריות שונות, אזי התבוננות מעמיקה תגלה כי בכולן יש מן המשותף - בעצם השילוב שבין המסורתי לעכשווי, בין האוניברסלי למקומי ובין האישי לפוליטי.

בחלקם הם נוצרו בשנים סמוכות מאוד לסיום

טבע דומם

תערוכת היחיד הראשונה של טל מצליח ב-1992 נקראה "ארוחת בוקר אנגלית" וכללה ציורים שבכולם מופיע תיאור של צלחות עמוסות במרכיבים הידועים של ארוחת בוקר אנגלית (עמ' 20, 77-81). מצליח מבצעת כאן הסטה פרועה של טבע דומם קלאסי - זה שצמח במאה ה-16 בציור הפלמי ומאז עבר גלגולים רבים אך בצורתו המסורתית נשען על סידור קומפוזיציה מוקפדת ומתוכננת, לרוב של פירות ופרחים מובחרים

טל מצליח <u>ללא כותרת,</u> 1990 שמן על עץ לבוד 150X100, באדיבות גלריה אלון שגב

Tal Mazliach <u>Untitled</u>, 1990 oil on plywood, 150X100 Courtesy of Alon Segev Gallery





וכלי בית ונוי יוקרתיים. ומתייחס לסמליות

ולאלגוריה (הקשורות בכיליון חומרי ומכאן

למעגל החיים והמוות) שבסידור הזה - כשהיא

בוחרת לתאר בציוריה את הארוחה הכי עממית

ושמנונית. יום-יומית ונמוכה מבחינה גסטרונומית.

על אחד הציורים היא כותבת בישירות ובצורה

מתיילדת את סיבת ההתמקדות שלה בארוחה הואת - "הכי טעים בעולם". כתמיד בציוריה של

מצליח. המתאפיינים בדחיסות ובצבעוניות גועשת

הממלאות את המשטח הציורי כולו ואף גולשות למסגרת שמעבר לו, גם בציורים אלה תיאור

הארוחה מוקף בצורות רפטטיביות, בגלים וקווקווים

הסובבים ומתנחשלים סביב הארוחה ומבליעים

אותה. בשלושה ציורים גדולי ממדים (עמ' 21.

74-75) ניכר כי מדובר בחגיגת יום הולדת עם בלונים וסרטים ומפה פרושה, שעליה מפוזרים

מרכיבי הארוחה. מבט נוסף בציורים מגלה

שהחגיגה כמו יצאה משליטה וחלק מהמרכיבים פרשו הצידה, לבשו צורה חדשה ונהפכו לאיברים

אינטימיים: הנקניקייה לפין, העגבניות לאשכים,

הצלחות לחצוצרות רחם וביצת העיז לזרע המפרה

ביצית; לנגד עינינו נהפכת החגיגה לחגיגת זיווג בין

זכרי לנקבי והחיבור בין מזון למין מחזיר אותם

לטבעו האלגורי של ז'אנר הטבע דומם כשהוא קושר

בין תפקודי הגוף השונים, בין תזונה לפריון ובין

חיים למוות.

מאירה שמש, שמלתה של אמי, רדי מייד, כפי שהוצג בתערוכה "מטא-סקס" במשכן לאמנות עין חרוד, 1994

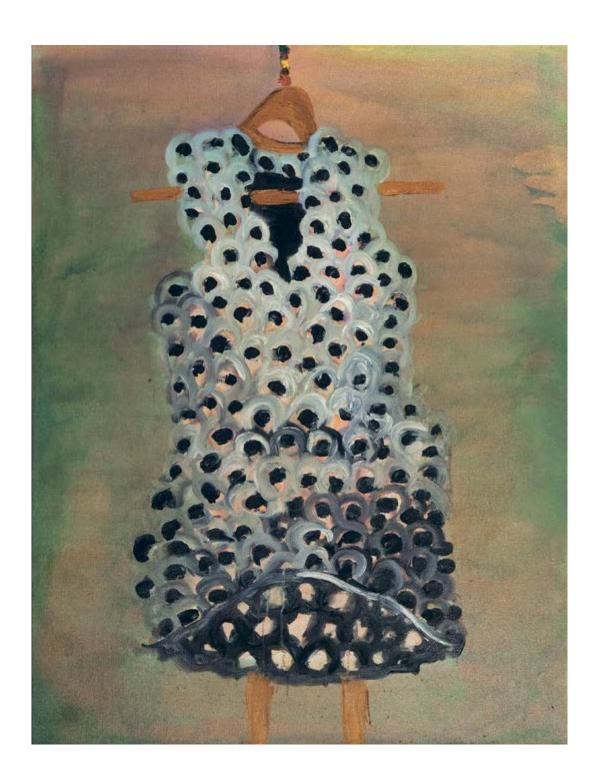
Meira Shemesh, My Mother's Dress, readymade, from the exhibition "Meta-Sex", Museum of Art Ein Harod, 1994

(צמ' 82-83). ראשית, בבחירת המצע 1999-2000

טבע דומם כסוגה עילית עובר "הנמכה" גם אצל מקס פרידמז בקבוצת ציורים שלו שצוירה ב-

שעליו הם מצוירים - חתיכות קרטון שנתלשו מארגזים שהוא מצא ברחוב. בחלק מהעבודות הוא כיסה את המשטח כולו בצבע. אר בחלקו נשאר המצע חשוף ולרגע הוא מהדהד את "דלות החומר" והדיקטים החשופים של רפי לביא. אולם המחווה הציורית והנושאים הם שונים לחלוטיז - במשיכות מכחול רוויות צבע ואקספרסיביות פרידמן מצייר מתוך התבוננות צלחות עם פירות, אך גם כאן, זה נעשה בניגוד ובהסטה מהטבע הדומם הקלאסי. במקום שפע של כלים ומזונות המונחים על השולחז בתשומת לב, הוא בונה קומפוזיציות המתאפיינות בצמצום וצניעות כמעט עד דלות: במרכז כל ציור ניצבת צלחת אחת רגילה ופשוטה, שעליה מונחים באגביות ארבעה רימונים או שני לימונים או חצי אשכולית בלבד. אפילו המלה "ניצבת" ביחס לצלחת אינה מדויקת מאחר שבציורים לא נראה שולחז או כל רהיט אחר. ונקודת המבט על הצלחת היא ממעוף ציפור. הצלחת עם הפירות נראית כצפה על פני משטח אחיד וחלק. בשני ציורים פרידמן אף מוותר כליל על הצלחת ומצייר את הפירות כשהם מונחים-מרחפים בחלל (עמ' 83). השילוב יוצא הדופן הזה שבין מינימליזם לאקספרסיוניזם יוצר מתח צורני המעורר מחשבה על העושר הרב המצוי דווקא בטריוויאלי וביום-יומי. ״המפגש הלא-צפוי עם הדבר שאתה רוצה לצייר לא מתרחש כל הזמן", אומר פרידמן, "יש ימים שבהם לא קורה כלום וצריך לדעת לקבל את זה. יש ימים שבהם ההתפעמות היא מדברים פשוטים כמו מים, שמש, גויאבה, רימון. האדם הוא רק חלק קטן מהדבר הזה, מהחיות, מהיופי, מחוויית החיים".25

מאירה שמש לוקחת את תכנית ה"טבע דומם" צעד אחד נוסף כשהיא נפרדת מתיאורי אוכל וכלי בית ומרחיבה את המבט לעבר חפצים יום-יומיים אחרים המקיפים אותה. הציור "שמלתה של אמי" מ-1995 הוא תיאור, ולמעשה תיעוד, של שמלה של אמה של האמנית שאותה הציגה שמש כאובייקט רדי מייד מטופל בתערוכה הקבוצתית "מטא-סקס" במשכז



מאירה שמש שמלתה של אמי, 1995 שמו על בד 132X102

Meira Shemesh My Mother's Dress, 1995 oil on canvas 132X102

לאמנות בעין חרוד ב-1994 (עמ' 22-23). הציור הוא "טבע דומם" מתריס בכך שהוא מאתגר לא רק את גבולות הז'אנר אלא גם את גבולות הטעם הטוב, את החלוקות המקובלות בין הביתי לציבורי ובין האינטימי לחשוף, ואת הקשר בינם ובין חלוקת התפקידים המסורתית בין הנשי לגברי. ההתרסה טמונה גם בגרוטסקיות ובהגזמה - השמלה נפוחה ומצועצעת ושמש מוסיפה קישוטים לצוואר הקולב ומותחת ממנו כלונסאות דחליל הנדמים לגפיים - ומותחת ממנו כלונסאות דחליל הנדמים לגפיים - וגם בהצעה העולה מן הציור. בעבור שמש, לא רק שהשמלה של אמה היתה נושא ראוי לאמנות, אלא היא גם ראתה בה בפני עצמה אובייקט אמנותי, והציור שלה הוא בגדר פעולה כופלת ומכפילה: הבגד והאמנות הם קישוט.

הדימוי הצמחי

24

הדימוי הצמחי, שבדרך כלל נתפש כקישוט רקע, יכול להיתפש בהקשרים אחרים. במיוחד כאשר הוא עובר לחזית. במרכז ציור גובה גדול ממדים של עאסם אבו שקרה מ-1988 (עמ' 73) מתואר על פני המצע גבעול עבה, המתנשא מהקצה התחתון שלו ועד העליוז. וממנו משתרגים קנוקנות ועלים השולחים זרועות לכל עבר. ציור הגבעול, הניצב כתורן או עמוד, נתפש כאן כפורטרט תקריב של צמח אחד ויחיד, ולצופה, שמזהה את סוג הצמח או מתוודע אליו באמצעות כותרת הציור. "חמנייה". מתברר כי הוא עומד לפני פורטרט כרות ראש. הנוכחות המרשימה והיציבה של הגבעול הבשרני והזקוף מתעצמת אל מול מה שנעדר ממנו - שיאו, עטרת ראשו - פרח החמנייה. הפרח הגדול והצהוב - על זרעיו הסדורים במרכזו - נכרת ואיננו, ובאורח בלתי נמנע הצופה משלים בראשו את התמונה ומדמיין את הנעדר-נוכח. אבו שקרה, שגדל באום אל-פחם של שנות ה-70 עוד בטרם היותה עיר, הכיר בוודאי את צמח החמנייה מהטבע ומהשדות שבהם שוטט בילדותו, ומאוחר יותר למד להכיר גם את ציורי החמנייה של ואן גוך. כשהגיע לתל אביב של תחילת שנות ה-80 בהיותו צעיר בן 22 הוא חווה קשיי הסתגלות כפולים בהיותו בז כפר שעבר לעיר וערבי-פלסטיני-מוסלמי שעבר לחיות בקרב החברה היהודית. אין זה מקרי שהוא בוחר לתאר את החמנייה מנקודת מבטו של התלוש הנעדר-נוכח, כפי שאין זה מקרי שבסופו של דבר הדימוי המזוהה ביותר עם יצירתו קצרת השנים הוא מוטיב צמחי עקור אחר - הצבר בעציץ. "כשם שהאמן ההולנדי וינסנט ואן גוך מצא מזור לנפשו המעונה בחמניות שהנציח בציוריו", כתב המשורר המנוח מוחמד עלי טאהא, "כך גם האמן הפלסטיני

עאסם אבו שקרה, בן העיר אום אל-פחם, מצא ביטוי לנפשו הנכאה בשיח הצבר, ששתל והשקה, והפליא לצייר בציוריו מלאי ההבעה״.²⁶

"לב החמנית" היה שמה של תערוכת היחיד של מאיה כהן לוי שנפתחה באפריל 1993 בגלריה שלוש בתל אביב. בתערוכה הוצגה סדרת ציורי שמז על בד גדולי ממדים. שצוירו החל ב-1992 ובכולם חוזר ומופיע תקריב מוגדל של לב פרח החמנייה (עמ' 72-68). מנותק מעלי כותרת, מנותק מן הגוף, מהגבעול ומהעלים, מנותק מהסביבה או מהנוף, לב החמנייה מתפשט על המצע כולו. כמו גלגל שמש ענקי, בצהוב עז עם נגיעות של שחור, אדום, ירוק וכחול, הוא זוהר וסוחף את הצופה פנימה בספירלה מהפנטת של יופי מסחרר. ואן גוך נמצא שם ברקע כרפרנס איקונוגרפי ללא ספק - כהן לוי מספרת שלאחר שנת הלימודים הראשונה שלה בקלישר היא עשתה הפסקה ונסעה לאירופה, שם במשך שנה עברה מוזיאון אחרי מוזיאון ונחשפה בבת אחת לכל שיאי הציור האירופי המודרני, דבר שכפי שהיא מעידה "פתח לי את הראש ושינה את כל ההבנה שלי לגבי ציור"27 - אבל, כפי שמצביעות גם תמי כץ-פרימן וגם דורית פלג בשני המאמרים מאירי העיניים בקטלוג שליווה את התערוכה. הענייז של כהן לוי בלב החמנייה הוא עניין מסוג אחר.28 כהן לוי בונה בציורים מתח זני שבין סדר קוסמי לכאוס, בין אחדות לפירוק ובין רוחני לממשי. כץ-פרימן מיטיבה לתאר את המתח הזה: "לבוא במגע עם סדר דווקא בעידו הסימולציה של האמנות העכשווית. זו עמדה אתית, בבחינת 'אופוזיציה שקטה' לעולם ציני מנוכר, שאיבד זה מכבר כל יכולת הידברות עם ה'ממשי'. במעשה הציור הפיזי, השקט, הפרטי. מובלעת לפיכר מחאה אמיתית ולא בשם התמימות ואף לא בשם הנשגב. מדובר בציור שלוקח על עצמו אחריות מוסרית בהצבת אלטרנטיבה של ריפוי הוליסטי לעולם מזוהם שנואש זה מכבר 29."מאנטיביוטיקה".

ריפוי בעולם כאוטי, תיקון בעולם שרירותי ואלים
אלה תחושות ומחשבות מעורבות, השבות ועולות מול הדימויים הגודשים את ציוריה של
עדה עובדיה, ציורים שהכל עולה בהם על גדותיו,
מתפרץ, נוזל, נתלש, נחתך ומודבק מחדש (עמ' 62-66). יש בהם חיבורים מופרכים, מעוררי חרדה,
מצחיקים, של חפצים מואנשים ושל דמויות אדם
ובעלי חיים שכמו עברו אל הדף היישר מזרם תודעה
פרוע וסוחף. ובלב המערבולת ישנו יופי מסנוור
שגם הוא בתורו עולה על גדותיו, נהפך לגרוטסקי,
למרתיע, לתוקפני - הליפסטיק אדום מדי,
הציפורניים ארוכות מדי, התכשיטים, השרשרות,
הציפורניים ארוכות מדי, התכשיטים, השרשרות,



מאיר פיצ'חדזה <u>ללא כותרת,</u> 1996 טכניקה מעורבת על בד 51X61

Meir Pichhadze <u>Untitled</u>, 1996 mixed media on canvas 51X61

י, התכשיטים, השרשרות,

מאיר פיצ'חדזה ללא כותרת, 1996 טכניקה מעורבת על בד 51X61

Meir Pichhadze <u>Untitled</u>, 1996 mixed media on canvas 51X61





מאיר פיצ'חדזה <u>ללא כותרת,</u> 1996 טכניקה מעורבת על בד 51X61

Meir Pichhadze <u>Untitled</u>, 1996 mixed media on canvas 51X61

המסרקות ומחלפות השיער לובשים חיים ותנועה משלהם. והפרחים? הפרחים פורחים בצבעים עזים: כצהוב, בירוק, בלבן ובכתום. אצל עובדיה זה כמעט אף פעם לא פרח יחיד אלא זר פרחים, ולא חמניות אלא פרחי נוי מקומיים: סייפנים, גרברות, ציפורנים, חבצלות או נרקיסים. לעתים הם צומחים מתוך האדמה אך לרוב הם נטועים בתוך אגרטלים ביתיים. מעין "זרים לשבת" שטומנים בחובם נחמה, אך כרגיל אצל עוכדיה, גם איום וחלחלה: הפרחים מדממים והצבע נוזל מהם על פני הציור; באחד, היד האוחזת באגרטל מחזיקה גם ברובה המכוון לעבר דג זהב (עמ' 63); בשני, מאחורי האגרטל ניצב מסך טלוויזיה שממנו ניבט פה אדום ותלוש מרחף באוויר, שואב בקשית נוזל עכור מבקבוק שתייה (עמ' 65); בציור נוסף נראים דחוסים יחדיו - בצמוד לאגרטל - נחש, גולגולת, ציפור טרף, גדר תיל וקורי עכביש, ומעליהם מיתמר עשן סיגריה של דמות נסתרת מאחור (עמ' 66); בשני ציורים אחרים הפרחים מואנשים ומקבלים תווי פנים: באחד ניבטת אימה מפניו של נרקיס, שאצבעות שחורות שציפורניהן עשויות היטב סוגרות על צווארו כעומדות לקטוף אותו בכל רגע (עמ' 64); ובשני, על רקע דמות עירומה שרעמת השיער שלה מכסה חלקית את גופה, נראים שני פרחים הרוכנים זה לעבר זה משני אגרטלים הניצבים בשני צידי הציור (עמ' 62). מבט נוסף מגלה כי לאחד מהם פנים אנושיות והוא אף מרכיב משקפיים, על צווארו-גבעולו תלוי סטטוסקופ והמפגש מתברר כבדיקה

תפנים (INTERIOR)

רפואית פרחונית מוזרה.

תפנים הוא ז'אנר בציור, שצמח במחצית השנייה של המאה ה-17 באירופה וזכה לפריחה גדולה במחצית השנייה של המאה ה-19. מדובר בתיאור מדוקדק של חדרי מגורים - על הריהוט, השטיחים, התמונות וכלי הנוי שבהם. במקור היו אלה דירות פאר של מעמד האצולה ועם התפתחות הז'אנר נוספו תיאורים של חללי פנים אחרים - מהסלונים של הבורגנות ועד החדרים של דלת העם: איכרים. פועלים, משרתים, מקבצי נדבות ואחרים. הפריחה שלו במחצית השנייה של המאה ה-19 באה בעקבות המהפכה התעשייתית, אז נוצרה לראשונה הפרדה מובהקת בין מקום העבודה הציבורי לחלל הבית הפרטי. כמו הטבע-דומם, גם התפנים נחשב לז'אנר אלגורי כשהמרחב הביתי נהפך למייצג של מעמד כלכלי וחברתי אך עוד יותר מכך - נתפש כמטפורה לחיי הנפש. התפתחות נוספת שחלה בו היא שבתחילה היו אלה תיאורים של חללים ריקים

מאדם, אך עד מהרה שולבו בהם דמויות בפעילויות ביתיות יום-יומיות. אז גם נוצר תת-הז'אנר של ציורי "סטודיו האמן" או "חדרו של האמן" ובתקופות מסוימות כמעט שלא היה אמן שלא תיאר בציור את הסטודיו שלו או את עצמו בסטודיו שלו. חלל היצירה של האמן נושא עמו משמעויות שהן מעבר לעניין המעמד החברתי והכלכלי, בהיותו מצוי מחוץ לסדר ולהיגיון של החיים המעשיים. הסטודיו הוא מעין בועה הכפופה להיגיון ולכוחות מסוג אחר - רוחניים, יצירתיים, אמנותיים - ובחלק מהתיאורים משתקפות כו סערת נפש ובדידות.

שני ציורים של מקס פרידמו משנת 2000 (עמ' 84-85) הם בבירור חלק מתת-ז'אנר זה. אלה שתי גרסאות המתארות את אותו חדר - חדר מגוריו באותה עת ביישוב קציר שבוואדי ערה. פרידמן עבר במהלך חייו מקומות מגורים רבים ולא פעם עזב בפתאומיות צורת חיים אחת לטובת אחרת -מעיר שדה למטרופולין, מהעיר הגדולה אל הכפר והטבע, מהארץ לחו״ל - ״נע ונע כנווד״, הוא הגדיר את עצמו.³⁰ הנדודים וחוסר היציבות הובילו לכך שלרוב לא היה לו סטודיו והוא צייר בחללים שבהם הוא גר. החדר המתואר בציורים אלה מעיד על חיים בצמצום ועל ארעיות - הוא ריק למעט כיסא אחד ושתי כונניות, והאלמנט המרכזי בו הוא דלת יציאה כפולה הסגורה בתריס גדול. מעט חפצים מונחים על הכוננית ובגדים על הכיסא. באחד הציורים נראה ברקע זר פרחים באגרטל על שולחן צד קטן, ובחזית החדר מונח על הרצפה בקבוק באנג לעישון (עמ' 85). האווירה משדרת הסתפקות במועט אך גם מלנכוליה והסתגרות. אי אפשר להימנע מההשוואה המתבקשת לשלוש הגרסאות של הציור המפורסם "חדר שינה בארל" של ואן גוך, שצוירו בשנה וחצי האחרונות לחייו בהיותו נתון במצב נפשי קשה. פרידמן עצמו העיד על השבר שחש בעקבות הפער בין הפנטזיה הרומנטית של עזיבת העיר לטובת הכפר ובין המציאות הפרוזאית, כפי שהיא מתוארת על ידי הכתבת דנה גילרמן שיצאה לראיין אותו בעקבות פתיחת תערוכת היחיד שלו במוזיאון הרצליה באותה תקופה: "היישוב קציר הוא מקום חם עם מבנים מהבילים דמויי קרוואנים וחנות מכולת אחת. אבל ביישוב שהטלפוז הנייד לא קולט בו דבר וסימני החיים היחידים בו הם נחשים המזדחלים בשדות הקוצים, הניסיון לאתר את פרידמן נכשל. הקופאית במכולת התעקשה שמעולם לא שמעה על מקס פרידמן, ולפיכך הוא לא קיים. אף אחד לא מכיר אותי שם כי אני לא הולך [...] למכולת', אמר פרידמן, 'אני ממעט לצאת מהבית, ובכלל אני שונא את היישוב הזה. הוא מדכא לי את

הנשמה. אני מחפש מקום אחר"".

עצבות ודאגה ניכרות בהבעת פניו של מאיר פיצ'חדזה כפי שבחר לתאר את עצמו בציור מ-1996 (עמ' 25). בחזית הציור בחלק השמאלי שלו הוא נראה ישוב, לבוש מעיל וחבוש כובע, נשען על כפות ידיו בתנוחה קלאסית של "האדם החושב". מבטו בוהה ברצפה והוא מכונס בעצמו, שקוע ומהורהר. הרקע של הציור הוא תפנים של חדר ששני האלמנטים היחידים הנראים בו הם וילונות כבדים וכוננית עמוסת ספרים, המתוארים בכהות חמורת סבר המהדהדת את מצבה הנפשי של הדמות. לא ידוע אם פיצ׳חדזה נכנס זה עתה לחדר או עומד לצאת ממנו, אך המעיל והכובע מוסיפים לכובד משקלו, ובהיותם אביזרים של ״חוץ״ הם מדגישים דווקא את מצב ה״תקיעות״ של הפנים. הפורטרט העצמי הזה הוא אחד מקבוצה של פורטרטים עצמיים שפיצ׳חדזה צייר בשנים אלה -

דיוקנאות מאלבומי משפחה

על תצלומים מאלבום המשפחה.

לא כולם כתפנים (חלקם בתיאורי חוץ) אך בכולם

הוא מופיע בבדידות, כ״יהודי הנודד״ כשהוא מחזיק

מזוודות או כשהוא שקוע במחשבות או בקריאת

ספר (עמ' 26). סיפור חייו של פיצ'חדזה רצוף

משברים וטרגדיות. אף שלא היה דמות דיכאונית -

להיפך, הוא נודע במזגו הטוב, החיוני ואוהב האדם

- בדיוקנאות העצמיים שלו משתקפים קשיי חייו.

בשנה שבה צוירו ציורים אלה הוא גם צייר סדרה

נרחבת של דיוקנאות בני המשפחה שלו המבוססים

"דווקא בניו יורק, כשהוא רחוק מגרוזיה ומישראל", כתב גדעון עפרת, "וחווה לעומקה את בדידותו של המהגר, מתמסר פיצ'חדוה לסדרה של ציורים קטנים המושתתים על אלכום תצלומי ילדותו (שמהם כבר שאל דימויים בעבר, אך לא בתדירות שכזאת). עוד ועוד ציורי משפחה איכלסו את הסטודיו הניו-יורקי שלו. אפשר שמחלת הכליות של בתו, לורי, בת ה-17, ותרומת הכליה שנתן לה, העצימו ביצירתו את תודעת המשפחתיות".32 שני הציורים "ללא כותרת" הם חלק מהסדרה הזאת. האחד הוא דיוקן משפחתי קבוצתי, שבמרכזו ילדה וסביבה בני המשפחה המבוגרים (עמ' 36). הקומפוזיציה עונה לקונבנציה שהתגבשה בראשית ימי הצילום המשפחתי ועל פיה הקבוצה מתכוננת לקראת הצילום ובחגיגיות וברשמיות רבה נעמדת עם הפנים למצלמה. ברקע הציור נפרשת תמונת הנוף הקבועה של פיצ'חדוה, שנהפכה לאחד מסימני ההיכר של יצירתו. זהו נוף אפל ומסתורי של קו אופק הררי ומיוער כשהשמים, הנמתחים מעליו בזריחה/שקיעה, הם מקור האור היחיד בתמונה.

נהוג לשייך את הנוף הזה לזיכרונותיו מארץ מולדתו, אף שהוא עצמו התכחש לכך וטען שהנוף הוא עירוב של נופים גיאוגרפיים שונים שהתגבש למודל של ״כל-נוף״.³³ הסיבה שלעין ישראלית הוא נתפש כנוף זר היא האור, שהוא בבירור לא ״האור הישראלי" המוכר. הציור השני (עמ' 37) הוא ציור מוזר, שבמרכזו פורטרט מואר פנים ועז מבט של ילד צעיר שראשו עטוף הצעיף מונח על גוף של גבר בוגר לבוש מעיל צ'וחה - התלבושת הגברית הגיאורגית המסורתית. למעט הפנים והצעיף, כל הפרטים האחרים בציור - המעיל והרקע הנראה כעלוות עלים צפופה - כהים מאוד, כהות שיחד עם החיבור הפיזי הלא-טבעי שבין ילד למבוגר מקנה לו אווירה קודרת ומסתורית.

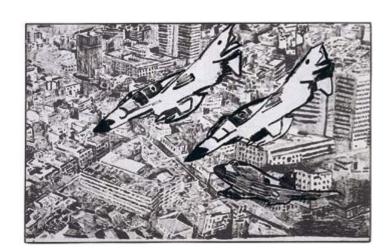
ההסבר של עפרת על התזמון הביוגרפי, שבו האמן חוזר אל אלכום התמונות של ילדותו בעקבות מחלתה של בתו, מתיישב עם העובדה שפיצ'חדוה, בניגוד מוחלט לשיח המרכזי של האמנות הישראלית בת זמנו, מעולם לא הכחיש ולא ניסה לבטל את הרגש הסנטימנטלי שמניע ועולה מרבות מיצירותיו. אולם הפנייה לאלבום התמונות המשפחתי קשורה גם לשאלות של זהות; שאלות שעולות בחריפות יתר אצל מהגרים או אצל מי שממוקם מחוץ להגמוניה החברתית/ לאומית/אתנית/מגדרית או האמנותית, אצל כל ה״לא-שייכים״. מבחינה זו, הלימודים בקלישר היו בעבור פיצ'חדזה יריית פתיחה ליציאה למסלול חיים שבו הוא ברא את עצמו מחדש. ללימודים הוא הגיע כצייר קלאסי ברמה גבוהה והתקבל ישירות לשנה שנייה. את יכולותיו וניסיונו הוא רכש בארץ מוצאו, גיאורגיה, וגם בישראל הוא הספיק להציג עוד לפני שנרשם ללימודים. אבל המעבר ללב תל אביב, מאור יהודה שאליה הגיע עם משפחתו בהיותו בן 18, הלימודים בקלישר ומאוחר יותר נסיעה לבירות אירופה - כל אלה פתחו בפניו עולם חדש של אמנות מודרנית ועכשווית, שהשפיע עמוקות על הכיוון שהוא לקח באמנותו ובחייו. פיצ'חדזה שיכלל את השפה של הציור הקלאסי שבה הוא היה מאסטר והביא אותה בהצלחה רבה למחוזות הפוסט-מודרניזם תוך שהוא משלב בין מופשט גיאומטרי לריאליזם, בין קיטש לתחכום צורני ובין פורמליזם לסיפורי-ביוגרפי. החלטה מודעת כזאת להתרחק מהמקור ומקרקע הגידול שלך, הן מבחינה אמנותית והן מבחינת סגנון חיים ותפישת עולם, ולפתח כלפיהם מבט חיצוני וביקורתי, משמעותה היא, אם לא קרע וניכור, אז בוודאי חוויית דיסוננס. התנועה בין ישן לחדש, בין הביתי לציבורי ובאופן כללי בין מרכיבי הזהות השונים והסותרים שעמם מתנהל משא ומתן תמידי מקבלת ביטוי אישי

באמנות. כאשר הדיסוננס הזה כרוך בתובנה, ולו אינטואיטיבית, בנוגע לתפקידם של מבני הכוח המשפחתיים, הקהילתיים, החברתיים-כלכליים והשלטוניים, כיוצרים ומשמרים של כלכלת הזהויות הזאת ובעיקר של ההיררכיות המובנות בה ושל המחירים שהיא גובה, הפנייה לאלבום המשפחה נהפכת להיות, מעבר להיותה רגשית-נוסטלגית, פעולה פוליטית.

דרך דומה מקריית גת - שהיתה עיירת פיתוח בשנים שבהן גדל בה - ללב תל אביב וללימודי אמנות בקלישר, פונה גם הוא לאלבום התמונות המשפחתי המשמש לו מקור השראה לסדרת עבודות מ-1993 (עמ' 43-38). בן שמחון עושה שימוש ממוחזר בצידם האחורי של גיליונות בריסטול מודפסים שהוא מצא, ובפורמט אחיד הוא מצייר בצבעי מים סדרה של עבודות המתבססות על ציטוט של פריטי נוי ודקורציה אופייניים לכתים מזרחיים בישראל בשנות ה-70, אסתטיקה שנחשבה לקיטש זול, ועל תמונות מאלבום המשפחה של ילדותו. פרחי פלסטיק, פסלוני יונים, שטיחונים ומסגרות מצועצעות, ולצידם וכיניהם דיוקנאות משפחתיים של הורים וילדיהם - לבושים במיטב בגדיהם, אולי באירוע בר-מצווה, מחייכים אל המצלמה - וכל המראות הללו נגלים אלינו מטושטשים ומרוחקים, מבעד למסך של וילון חרוזים, מהסוג שהיה נפוץ ושימש למחיצה במעבר בין החדרים בדירות שיכון קטנות. באחת העבודות, מבעד לחרוזים, נראה במטושטש שלט מסוג השלטים הנתלים על דלת הכניסה לבית, ועליו מצויר זוג ציפורים וכתוב: "משפחת בן שמחון" (עמ' 43).

טשטוש וחוסר בהירות מאפיינים גם את סדרת הציורים על נייר של מ**אירה שמש** מ-1990, שמקור ההשראה להם הוא אלבום התמונות המשפחתי (עמ׳ 44-45). גם בעבור שמש, בת למשפחה מזרחית עיראקית מסורתית שגדלה בפתח תקוה, היה המעבר לתל אביב ולקלישר מעבר בין עולמות. שמש, שציירה בעיקר בשמן על בד, המציאה ואימצה ב-1990 טכניקת ציור בעטים צבעוניים זולים, כשהיא מאגדת בידה קבוצה של עטים ומציירת בהם יחדיו על נייר. הסדרה כולה נשענת על ציטוטים של תמונות ילדות שלה יחד עם בני המשפחה, אך התוצאה המכוונת היא בין דימוי ברור ל"קשקוש" ילדותי. ״ציורי העטים מתכתבים עם תמונת זיכרון מתבהרת ומיטשטשת לסירוגין", כותבת גליה בר אור, "כמו בבואה המשתקפת במים. הם מנשימים חיים במובלעות תודעה נשכחות, שפרטיהן לוטים בערפל, כמו נגזרת של מקור שאבד זה מכבר".

דני בן שמחון, בן להורים שעלו ממרוקו, שעשה



מטוסים וחיות

במקרה של **עאסם אבו שקרה**, לתחושת התלישות והדיסוננס - כתוצאה מהמעבר מהכפר לעיר, מחברה מסורתית-שמרנית לצורת חיים מתירנית ופתוחה יותר, מהניתוק מהמשפחה ומהקהילה, ומפערי שפה והבדלי דת ולאום - נוסף ממד של חרדה כמי שנתפש לא רק כזר ולא-שייך, אלא כאויב ממש. הקושי של ערבי-פלסטיני-מוסלמי צעיר להיקלט בלב-לבה של החברה היהודית-ישראלית בשנות ה-80, על רקע מלחמת לבנון הראשונה וכמה שנים אחריה האינתיפאדה הראשונה, היה אדיר ודרש התמדה וכוחות נפש חזקים במיוחד. למזלו, היו שורה של אנשים לאורך הדרך שעזרו לו והקלו עליו - בן דודו סעיד אבו שקרה שפילס לו את הדרך, בן דודו פריד אבו שקרה שהיה לו שותף וחבר נאמן לאורכה, מנהל קלישר צבי בן דב שממש אימץ אותו ואף איפשר לו בתקופות מסוימות לגור בבית הספר, התלמידים שהקיפו אותו ואהדו אותו, מורים רבים מהצוות שטיפחו אותו והשפיעו עליו, והגלריסט איתן הלל שהעניק לו סטודיו והציג את תערוכת היחיד הראשונה שלו. אחד המפגשים המשמעותיים והמשפיעים עליו ביותר היה עם האמן-מורה דוד ריב. על המפגש הזה כותבת טלי תמיר (לאחר שהיא מציינת שני מפגשים אמנותיים שקדמו לו - עם המורה אורי שטטנר ועם יצירתו של משה קופפרמן): ״המפגש השלישי היה עם דוד ריב, שהיה מורהו בשנה האחרונה ללימודיו והפך לידיד קרוב. ריב השפיע השפעה מכרעת על ציורו של אבו שקרה שספג ממנו את הנטייה להשטחה, את הקוויות הנחרצת, את השימוש במקצבים אורנמנטליים ואת הסימון בקווי מתאר שחורים. ההיכרות עם ציורו של ריב גרמה לציור המאוחר של אבו שקרה (בעיקר

בשנתיים האחרונות) לסטות מהרגישות הלירית



<u>מטוסי קרב בשמי תל אביב,</u> 1983

Phantoms over Tel Aviv, 1983

industrial paint on canvas

צבע תעשייתי על בד 140X220

David Reeb

140X220

דוד ריב הוצאה להורג 1# (שתי חיות), 1977 הדפס רשת על נייר עיתון

David Reeb Execution #1 (2 Animals), 1977 serigraph on newsprint

עאסם אבו שקרה דפים מתוך מחברות רישומים, 1987–1986 עט על נייר, 24X19

Asim Abu Shakra Pages from the sketchbooks 1986-1987 pen on paper, 24X19



המוקדמת ולאמץ שפה נוקשה יותר ועניינית. שפה זו גובשה במסגרת ניסיונות של הציור הישראלי לנסח אמצעים פלסטיים מדויקים יותר לאמירה פוליטית...".³⁵

ההשפעה של ריב על אבו שקרה באה לידי ביטוי בתוכן לא פחות מאשר בצורה. ריב הוא אמן פוליטי מעורב, שהאמנות שלו עושה שימוש ישיר ובזמן אמת בדימויים מה"כאן-ועכשיו" של אירועים אקטואליים פוליטיים, מדיניים וצבאיים, במיוחד כאלה הקשורים בסכסוך הישראלי-ערבי והישראלי- פלסטיני. יש להניח שבעבור אבו שקרה ההיכרות עם אמנות שעוסקת ישירות בסכסוך - שהיה חלק כה מהותי מהזהות שלו ומהקונפליקטים שהוא חווה ביום-יום, ושימש מקור קבוע לתחושות איום וחרדה - היתה היכרות מטלטלת. החל ב-1985,



שנת ההיכרות שלו עם ריב, חוזרים ומופיעים במחברות הסקיצות שלו עשרות דימויים של מטוסי קרב וחיות טרף, בנפרד ויחד, ואחר כך הם תופסים מקום גם כקבוצת ציורי שמן המוקדשים לנושא. שני הדימויים האלה הופיעו בנפרד ביצירתו של ריב עוד בסוף שנות ה-70 ובתחילת שנות ה-80 (עמ' 29) וייתכן בהחלט שהם היו מקור ההשראה לאבו שקרה, אבל הוא מנסח מהם ציור בשפה משלו ועם אמירה אישית שלו. הציור המונומנטלי שלו "חיות ומטוסים" מ-1987 (עמ' 58-59), שמלבדו הוא צייר בחייו רק עוד ציור אחד בסדר גודל כזה, מחבר בין שני הדימויים הללו ומביא לשיא את השימוש בהם. לצד ההשפעה של ציוריו של ריב ניכרת השפעה ברורה של פיקאסו ובמובנים רבים, זוהי ה"גרניקה" של אבו שקרה. בשמים נראה להק מטוסי קרב הולך ומתקרב, ועל הארץ נראות שתי חיות טרף עצומות ומאיימות - שקשה לזהות אותן במדויק והן נראות כשילוב בין תן, נמר וצבוע - חושפות שיניים ומותחות צוואר לעבר השמים, נדמות כמייללות או זועקות זעקה גדולה, מתחת רגליהן האדמה בוערת. חלק מסקיצות ההכנה הרבות במחברותיו של אבו שקרה מעידות על ההשפעה הישירה של ה"גרניקה" ומופיעות בהן דמויות אדם וחיה שהוא העתיק מהיצירה המפורסמת (עמ' 31). בסקיצות אחרות הוא מפתח את הסצינה הייחודית שלו, כשבחלקן הוא גם מתאר תוצאות של הפצצה ומשלב בקומפוזיציה דימוי של פטריית פצצת אטום שלא נכנס בסופו של דבר לציור הסופי (עמ' 30).

בציור שמן נוסף שלו מ-1989 (עמ' 61), שחור וקודר, אפשר לזהות בשמים דימוי של מטוס גדול ממדים, המזכיר במעופו ציפור טרף, מרחף מעל שיירה של אנשים, אולי שיירת פליטים או נמלטים, ההולכים בטור עורפי בחסות החשיכה הסמיכה המכסה עליהם ועל פני הציור כולו. ביחס למכלול יצירתו של אבו שקרה, ציורי המטוסים, המתארים את האסון שבסכסוך ובמלחמה ואת התוצאות הנוראות שלהם ומבקשים להביע מחאה מופגנת נגדם, ניצבים בקצה הסקאלה בהשוואה לציורי הסברס שלו, על הסמליות המופנמת והשקטה שלהם. בשני המקרים, הנטייה של אבו שקרה לחזרתיות, לשוב לאותם הנושאים ולאותם הדימויים בכל פעם מזווית או קומפוזיציה חדשה, מעידה על חיבוטי נפש וחקירה עיקשת. אבו שקרה לא הפסיק להעלות שאלות בנוגע למציאות ולמקום והתפקיד שלו בתוכה, והיה מתוסכל ומפוכח ביחס לכך. "אם הייתי חושב לרגע שהציורים האלה יכולים להציל את הילדים הלכודים בין גדרות התיל", הוא אמר לבן דודו פריד, "לא הייתי מפסיק לצייר ביום ובלילה".36

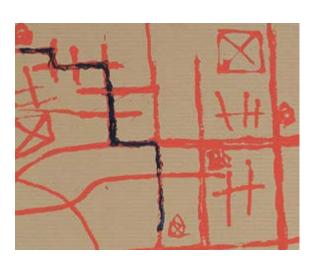
מטוסי הקרב הם דימוי חוזר גם ביצירתו של פריד אבו שקרה. פריד הגיע מאום אל-פחם לקלישר שנה אחרי עאסם, והם בילו יחדיו את כל שנות לימודיהם, התגוררו ועבדו יחד וחלקו את זמנם ורכושם, עד למותו בלא עת של עאסם. מטוסי הקרב ביצירתו של פריד עוברים גלגולים במשך השנים כשהם מופיעים בה בסגנונות ובמדיומים שונים; מצוירים כמטוסי נייר של משחק ילדים, כאורנמנט משוכפל, כפסל מצופה אדמה, באקוורל צבעוני על נייר או בתחריט בחיתוך חד בשחור-לבן. המשותף לכולם הוא הסגנון הנקי והמעודן של פריד העומד בניגוד לסערה האקספרסיבית בציוריו של עאסם, כמו גם בניגוד לדימוי עצמו של כלי נשק עצום וקטלני. "כדרכן", כותבת על כך טלי תמיר, "העבודות של פריד שומרות לעצמן מידה של איפוק: הן אינן עבודות מחאה פוליטיות מן הסוג שמצפים לפגוש: אין בהן אלימות, למרות שהן מצביעות על מוטיבים של מלחמה. פריד נמנע מלהפעיל טכניקות אלימות או אקספרסיביות או אף לסכסך בין השפות השונות שהוא מפעיל בעבודתו. באופן עקבי ומתמשך הוא מעדיף לשמור על פרופיל אין 37."אסתטי מדוד גם כשהוא מכוון אל הפוליטי ספק שהגישה השונה של פריד נובעת מהסגנון האישי שלו, אך ייתכן שהיא גם נובעת מכך שבמקרה שלו המקור לדימוי של מטוסי הקרב אינו ציורי מחאה מתולדות האמנות המקומית או העולמית, אלא זיכרונות הילדות שלו. פריד מתאר ילדות כפרית ופסטורלית של שוטטות במרחבים





מקס פרידמן <u>ללא כותרת,</u> 1999-1998 שמן על קרטון במצר)

Max Friedmann Untitled, 1998-1999 oil on cardboard 42X52







אורנמנטליות, שהן ציטוטים מתוך דגמי רקמות פלסטיניות מסורתיות של שמלות נשים. "הפעם", כותבת טלי תמיר, "פריד מצליב לא רק מערב ומזרח, אלימות ואורנמנטיקה, אלא גם לוחמנות גברית עם מלאכת עמלנות נשית".³⁸

מאירה שמש היתה בת כיתתו וחברתו הקרובה של עאסם ויחד עם פריד הם נהגו לבלות זמז רב כשהם משוחחים ועובדים בבית הספר עד השעות הקטנות של הלילה. הציור שלה "ללא כותרת" מ-1987 (עמ' 56-57) בשמן על בד כולל גם הוא דימויים של חיות ומטוסים. שמש לוקחת את הדימויים הללו למחוזות הציור שלה. הרחוקים מאוד באופיים ובסגנונם מאלה של עאסם. הציור שלה הוא ציור ילדי אך בשונה מהמוכר בקטגוריה זו באמנות הישראלית, דוגמת הציור של אריה ארוך ורפי לביא, היא פורצת עם ציור ילדי גולמי, צבעוני ופרוע. אצלה מטוסי הקרב אינם מאיימים והחיות אינן זועקות; להיפך - המטוסים נראים כמו מטוסי צעצוע, מצוירים בלבן באופן גס וללא פרטים, והחיות אינן חיות טרף אלא חיות מבויתות - שורה של חתולים שחורים הישובים בנחת ומעליהם שורה של מה שנראה ככלבים או פרות ננסיות אדומות. וכמו בעבודות רבות של שמש. גם כאז לא נפקד מקומם של קישוטי השרשראות - שרשראות צבעוניות ענודות על צווארן של הפרות, וכמקום פצצות מטילים המטוסים שרשרת צבעונית וארוכה היישר אל תור פח זבל גדול. בעוד חציו הימני של הציור משדר עליצות ושעשוע, חציו השמאלי מסתורי ומטריד - מאחורי סורג גדול וגס נראה דבר-מה כלוא, מעין תפלץ כהה ומאיים, חסר צורה ואינו ניתן לזיהוי, המאיים להתפרץ בכל רגע. הציור בנוי כולו סביב המתח שבין שני חצאיו, בין מתיקות ילדותית לחרדה קיומית.

שוטטות עירונית

למיקום של קלישר בשכונת כרם ישראל - בין נוה צדק מדרום לנחלת בנימין מצפוז, ובין שוק הכרמל, כרם התימנים והים ממערב לרחוב אלנבי ושכונת לב העיר ממזרח - היתה השפעה על האווירה בבית הספר. מלכתחילה היתה זו שכונה מעורבת חסרת אופי אחיד ובשנים שבהן פעל בית הספר היא היתה אקלקטית במיוחד, משלבת בין בתי מידות לבתי מגורים פשוטים, בין אוכלוסייה קשת יום, מזרחית ברובה, לבורגנות זעירה, ובין עסקים וחנויות למבני מגורים. בית הספר לא היה תָחום בגדר ובוגריו זוכרים שלעתים תושבי השכונה ועוברי אורח היו משוטטים פנימה לכיתות ולסטודיות כדי להתבונן

בנעשה, וכולם זוכרים שיעורים שבהם הם יצאו לצייר מתוך התבוננות בשוק ובטיילת על חוף הים. האווירה העממית והשוקקת של הסביבה תאמה מאוד לתפישת העולם שעליה הושתת בית הספר, ועל פיה האמנות אינה תחום נפרד מהחיים והיא נועדה בעבור כולם. העובדה שמרבית התלמידים בבית הספר התמודדו עם קשיים כלכליים וחיו בצמצום הובילה לכד שחלקם התגוררו בשכונה עצמה או בשכונות הסמוכות לבית הספר, אזורים שהתאפיינו אז בשכר דירה נמוך, ושוק הכרמל סיפק להם את כל צורכיהם. כך נהפכו בית הספר והשכונה, בעבור מי שהגיעו לעיר הגדולה מקצוות הפריפריה. לסביבה ביתית ומוכרת. מקס פרידמז מתאר בשלושה ציורים תואמים, על גבי קרטונים פשוטים שמצא ברחוב, אולי בשוק עצמו, את מפת השכונה ממעוף ציפור (עמ' 32). קווי המתאר של הרחובות, הכבישים, המבנים ואפילו גלי הים מסומנים כצבע אדום באופן גנרי. רק בתים מסוימים שהיה להם תפקיד בחייו מסומנים במחוות וגג משולש. באחד הציורים הוא שירטט בכחול X את מסלול ההליכה שלו מבית אחד לבית שני - אולי מביתו לבית של חבר או חברה קרובים ובשני הציורים האחרים מסומן בכחול הבית שבו התגורר ועוטפת אותו מעיז עננה בצהוב. השימוש האינדקסלי בצבעים לסימונים השונים ביחס לקשר הביוגרפי של פרידמן לבתים מזכיר מפות אקלים, שבהן האזורים השונים נצבעים בגוונים שונים על פי מידת החום והקור שלהם.

פרט למאיה כהן לוי, שבשנות ה-80 כבר היתה מורה בבית הספר, מיכל ספקטור היא היחידה מקבוצת הבוגרים שמשתתפים בתערוכה זו שגדלה בתל אביב. לעיר זו יש מקום חשוב ביצירתה במשר כל השנים והיא מופיעה בה בתפקיד כפול - לעתים כמרחב הפעולה והתצוגה שלה ולעתים כמקור השראה לדימויים המופיעים בעבודותיה. הציורים בתערוכה זו הם חלק מסדרת ציורים גדולה שנעשתה בשנים 1998-1999, כולם בטכניקה של טושים ועטים צבעוניים על נייר ובגודל שבין גיליון לחצי גיליון (עמ' 8, 51-46). הדמויות בציורים הן הכלאה ביז דמות אדם לברווז. ראש ברווז מופיע בהם כחלק מגוף אדם - פעם במקום כפות ידיים, פעם במקום איבר מין ופעם במקום ראש. הדמויות נראות עצובות, בחיבוק פרידה, מנופפות לשלום או מצפות לשובו של מישהו בחלון. השימוש בברווז נראה כאן ככישלון ידוע מראש להגחיך את הסיטואציה ולהקליל אותה, אבל יותר מכל הוא נועד להסתיר ולכסות על מה שאי אפשר לדבר עליו ישירות. "יש תכנים שאנשים לא יכולים לייצג", אומרת ספקטור, "לכן צריך להשתמש במודלים אחרים".

הרקע לסצינות הללו הוא הבניינים של תל אביב, רובם בנייני הסגנון הבינלאומי (הבאוהאוס) או האקלקטי. ובציור אחד ניצבת דמות במרכז רחבה מרוצפת הנדמת ככיכר רבין שבסמוך לה התגוררה ספקטור. על המקום של תל אביב ביצירתה כתבתי ב-2012 בדף תערוכת היחיד שלה בגלריה רו-ארט בתל אביב: "יצירותיה מעוררות שאלות בדבר הקשר שבין האדם למרחב העירוני שבו הוא חי, בין תפקודה של העיר כטריטוריה מוכרת ופרטית, רוויית זיכרונות אישיים, לבין היותה מרחב ציבורי פונקציונלי ובעל מטען היסטורי קולקטיבי. ספקטור מפנה מבט אל הרחובות, הבניינים, החנויות, הכבישים, המדרכות והשלטים המהווים את התפאורה הקבועה אך המשתנה תמידית, של אלו החיים וחולפים בה, טרודים ושקועים בהווה מכדי להכיר בחותם שהם מותירים בה, או בהשפעתה על תודעתם. המבט של ספקטור על העיר מתמקד במכוון ב'תל אביב הקטנה' מתוך עניין מיוחד בעיוורון המובנה בהקמתה של העיר תל אביב, על ידי קבוצת אנשים בתחילת המאה הקודמת, אשר קיוו לראות בה אירופה קטנה, ובהשלכותיו של הרגע ההיסטורי ההוא על ימינו״.40 ההתמקדות בארכיטקטורה של תחילת העיר תל אביב, על התחושות המעורבות הכרוכות בה, שנעות בין אופטימיות לשברון לב, בין צמיחה למחיקה והכחשה, שופכת אור גם על העניין המיוחד של ספקטור והשימוש שהיא עושה בשפת היידיש המתה/חיה ובמלים וביטויים מסוימים מתוכה - כמו "דריטער וועלט" (עולם שלישי) או "פראגרעס" (קדמה) - שאותם היא משלבת בחלק מהעבודות.

הערות

ראו קטעי עיתונות בעמ' 12־11. מתוך דברים לרגל פתיחת תערוכתה של נירה בן חור בבית האמנים בחדרה ב-14 2 בספטמבר 2011 באתר "דה מרקר קפה", שנמחק מהרשת. 3 ראו קטעי עיתונות בעמ' 10. 4 ראו קטע עיתונות בעמ' 13. 5 גילרמן, 1998, עמ' ד'1; ניניו, עמ' 7 - משה ניניו מגולל במאמר זה ביתר פירוט את השינוי שחל בבית ספר קלישר מרגע חנוכת הבניין החדש ואת הגורמים לו. בבית הספר למדו עוד אמנים רבים, חלקם פעילים עד היום וחלקם כבר לא, שאינם מוזכרים כאן ואינם משתתפים בתערוכה מאחר שיצירתם אינה כלולה באוסף "הארץ". בתוך האוסף ישנם עוד כמה אמנים שלמדו בקלישר ואינם כלולים בתערוכה מאחר שלמדו בשנים מוקדמות יותר או מאוחרות יותר מאלה שבהן בחרתי להתמקד (למשל, מיכל נאמן, שלמדה בו בשנות ה-60, ואיתן בן-משה וזהר כהן, שלמדו בו במחצית השנייה של שנות ה-90). אמן נוסף שעבודותיו כלולות באוסף ולמד בקלישר במשך שנה אחת בתקופה זו (1983-1984) אך לא נכלל בתערוכה הוא אוהד מרומי. מרומי למד בבית הספר בהיותו בו 17, ביו סיום לימודיו בתיכוו לגיוסו לצבא. לאחר שחרורו למד תוכנית מלאה בבצלאל והתפתח כפסל, אמן מיצב ווידיאו, ואילו האמנים המשתתפים בתערוכה זו הם כולם בוגרי בית הספר קלישר בלבד והם כולם ציירים. יהב, 2011; ראו גם: ערמון אזולאי, ללא עמ'. .14 ראו ההזמנה לתערוכה בעמ' יהב, 2011. 10 .13 על שתי האסכולות ראו עוד אצל עומר, עמ' 11 .6 ניניו, עמ' 12 יהב, 2013. 13 .35 בר אור, עמ' 14 15 גילעת, עמ' 32. על "שובו של הציור" ועל ההתנגדות לו, ראו: 16 ;Buchloh, pp. 39-68; Crimp, pp. 69-86; Foster, pp. 63-67; Foster, pp. 33-58; ;Fuller, unpaginated; Morgan, pp. 46-47; Newsom, unpaginated; Russell, p. 33 Shone pp. 182-183+185; Smith, unpaginated. .26 טננבאום, עמ' 17 שם, שם. 18 .24 שם. עמ' 19 השם המלא של התערוכה היה "כי קרוב אליך הדבר מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית" אך שמה נחקק בתולדות האמנות הישראלית כ"דלות החומר". גילעת, עמ' 65. 21 שם, עמ' 66. 22 23 טננבאום, עמ' 30-30; גילעת, עמ' 69-91. שטייניץ, ללא עמ׳. 24 25 גילרמן, 2000, עמ' 1 (במדור גלריה). 26 .75 טאהא. עמ' 75. מתוך שיחה שלי עם כהן לוי מיוני 2015. 27 כץ-פרימן, ללא עמ'; פלג, ללא עמ'. 28 כץ-פרימן, שם, ללא עמ'. 29 גילרמן, 2000, שם. 30 31 שם, שם. עפרת, ללא עמ'. 32 שם. 33 .59 בר אור, עמ' 34 .14 עמ' 1994, עמ' 14. 35

אבו שקרה, עמ' 93.

לבני, ללא עמ'.

תמיר, 2017, עמ' 91. שם, עמ' 90.

מתוך התכתבות שלי עם ספקטור מדצמבר 2021.

36

37

38

39

40

ביבליוגרפיה

אבו שקרה פריד, "הצבר של עאסם אבו שקרה", עאסם אבו שקרה: הערות על הצבר, הניכוס והאירוניה, ,2018 עמותת אלסבאר, אום אל-פחם עמ' 81-95

בר אור גליה (עורכת), מאירה שמש מלכת יופי, קטלוג, 2004, משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד

גבעון נעמי ואספרגר ווילי ג. (עורכים), מאיר פיצ'חדזה, קטלוג, 1996, גלריה גבעון בתל אביב וגלריה אספרגר בשטרסבורג

גילעת יעל, דור המפנה: אמנות צעירה בשנות השמונים בישראל, 2019. אוניברסיטת בן גוריון, באר שבע

גינתון אלן (עורכת), דוד ריב: ציורים 1994-1982, קטלוג, 1994, מוזיאון תל אביב לאמנות

- דלל דיאנה (עורכת), עדה עובדיה חולות ראשל"צ, קטלוג, 2018, מוזיאון הרצליה לאמנות

טאהא מוחמד עלי, "עאסם אבו שקרה דובר את שפת הצבר", עאסם אבו שקרה: הערות על הצבר, הניכוס והאירוניה, בעריכת פריד אבו שקרה, ,2018 עמותת אלסבאר, אום אל-פחם עמ' 75-75

:טננבאום אילנה (עורכת), צ'ק-פוסט שנות השמונים באמנות ישראל, קטלוג, 2008, מוזיאון חיפה לאמנות

כץ-פרימן תמי, "הצעה לסדר הציור כהצעה לתיקון-עולם בעבודותיה של מאיה כהן לוי"; מאיה כהן לוי, קטלוג, בעריכת נירה יצחקי, 1993, גלריה שלוש, תל אביב, ללא עמ׳

לוין דליה (עורכת), מקס פרידמן, קטלוג, 1996, מוזיאון הרצליה לאמנות

ניניו משה, "על חורבות קלישר (ובתי ספר לאמנות בכלל)", סטודיו 118 6-8 (אוקטובר 2000), עמ'

עומר מרדכי (עורך), <u>גופי-עצמי,</u> אמנות בישראל 1968-1978, קטלוג, 2008, מוזיאון תל אביב לאמנות

עומר מרדכי (עורך), מאיה כהן לוי - דמדומים: נופים אורבניים תל אביב

פלג דורית, "מאיה כהן לוי, לב החמנית, חלות-דבש, סכך", מאיה כהן לוי, קטלוג, בעריכת נירה יצחקי, 1993, גלריה שלוש, תל אביב, ללא עמ׳

תמיר טלי, "צל הזרות: על ציוריו של עאסם אבו שקרה", עאסם אבו שקרה, קטלוג, בעריכת אלן גינתון, 1994, מוזיאון תל אביב לאמנות,

Buchloh Benjamin H. d., "Figures of Authority, Ciphers of Regression", ,October, Vol. 16, Spring, 1981

Crimp Douglas, "The End of Painting", October, Vol. 16, Spring,

Rose's", Artforum, November 1979, pp. 63-67

and the Media", in: Recodings, 1985, pp. 33-58

Itzhaki Nira (ed.), Asim Abu Shaqra, 2013, Charta Books, Milano

Newsom John, "Zeitgeist", Flash Art,

March 1981, pp. 182-183+185

עיתונות ואינטרנט

לאמנות קלישר עבר אמנם לבניין מצויד ומפואר אבל מצבו קשה ויש 1'ד עמ' ד'ן, הארץ, 25.6.1998, עמ' ד

גילרמן דנה, "רק לברוח - ראיון עם מקס פרידמן", הארץ, 11.7.2000,

תל אביב, קטלוג, 2009, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת

עמ' 12–15

פריד אבו שקרה, קטלוג, בעריכת פריד אבו שקרה, 2017, הגלריה לאמנות עכשווית באום אל-פחם, הגלריה לאמנות בבית הגפן חיפה, הגלריה בבית לתרבות ואמנות בנצרת. 91-83 'nv

תמיר טלי, "חתול העיר/חתול הכפר",

pp. 39-68

1981, pp. 69-86

Foster Hal, "A Tournament of

Foster Hal, "Between Modernism

Morgan Stuart, "Cold Turkey: 'A New Spirit in Painting' at the Royal Academy of Arts, London", Artforum, April 1981, pp. 46-47

March 2016, unpaginated

Shone Richard, "A New Spirit in Painting at the Royal Academy", The Burlington Magazine, Vol. 123,

גילרמן דנה, "דלות החומר: בית ספר

עמ' 1 (במדור גלריה)

art/1.1517375

יהב גליה, "כן, זו סחורה, אבל מחירה בדם", הארץ, 7.10.2011: https://www.haaretz.co.il/gallery/

יהב גליה, "בוגרי סמינר הקיבוצים ומכוו אבני - מבט מעל :14.7.2013 הפירמידה", הארץ, https://www.haaretz.co.il/ gallery/art/newexhibitions/. premium-1.2071155

לבני אפרת, דף תערוכה "מיכל ספקטור - רישומים", גלריה רו ארט, תל אביב, אוקטובר 2012: https://katzr.net/702c91

עפרת גדעון, "מאיר פיצ'חדזה: המסע אל האור הזוהר באופק" מתוך האתר: המחסן של גדעון עפרת, ינואר 2011: https://katzr.net/85ee2c

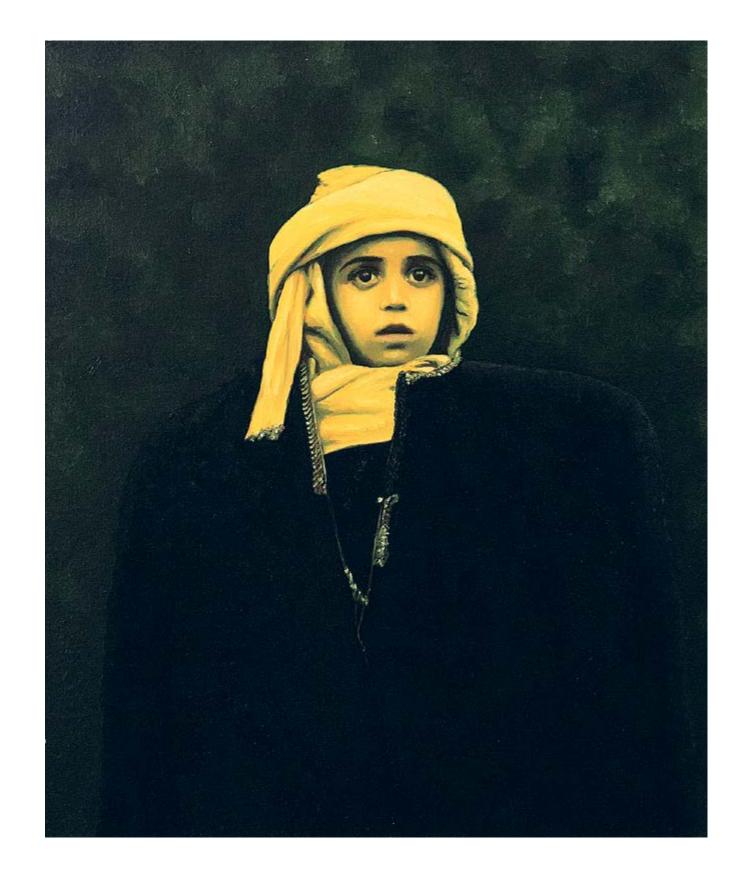
ערמון אזולאי אלי, "חשבון הנפש של הגלריסט איתן הלל", הארץ, https://www.haaretz.:7.10.2011 co.il/gallery/art/1.1517375

שטייניץ עמי, "גלריה קלישר 5", מתוך האתר "עמי שטייניץ אמנות עכשווית": https://www.ami-steinitz-art. net/1980-kalisher

Fuller Peter, "A New Spirit in Painting?", 1981, Laurence Fuller blog: http://www.laurencefuller.art/ blog/2017/1/2/naked-artist-a-newspirit-in-painting

Russell John, "A Big Berlin Show ,"That Misses the Mark The New York Times, 05.12.1982, p.33: https://www.nytimes. com/1982/12/05/arts/art-view-abig-berlin-show-that-misses-themark.html

Smith Roberta, "A Painting Landmark in Focus", The New York Times, 02.08.1987, unpaginated: https://www.nytimes. com/1987/08/02/arts/art-apainting-landmark-in-focus.html



מאיר פיצ'חדזה <u>ללא כותרת,</u> 1996 טכניקה מעורבת על בד 51X61

Meir Pichhadze <u>Untitled</u>, 1996 mixed media on canvas 51X61



מאיר פיצ'חדזה, <u>ללא כותרת,</u> 1996 טכניקה מעורבת על בד 61X51

Meir Pichhadze <u>Untitled</u>, 1996 mixed media on canvas 61X51

mixed media o

37



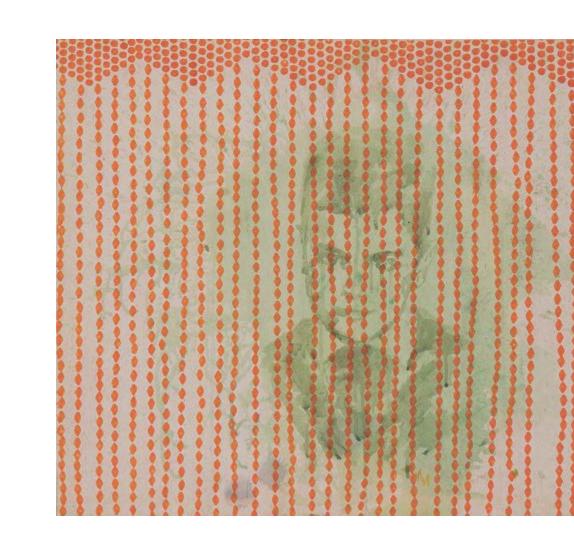
ר. דני בן שמחון ללא כותרת, 1994 טכניקה מעורבת על נייר 50X70 דני בן שמחון <u>ללא כותרת,</u> 1993 טכניקה מעורבת על נייר 50X70

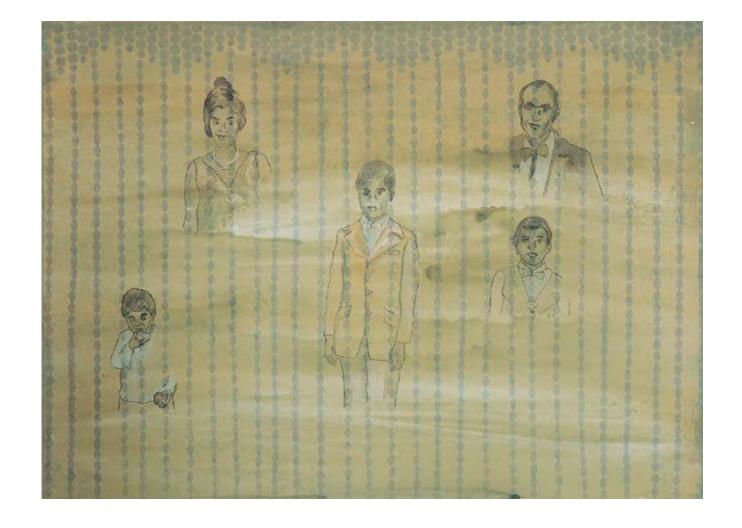
Dani Ben Simhon <u>Untitled</u>, 1994 mixed media on paper 50X70

Dani Ben Simhon <u>Untitled</u>, 1993 mixed media on paper 50X70

דני בן שמחון <u>ללא כותרת,</u> 1993 טכניקה מעורבת על נייר 50X70

Dani Ben Simhon <u>Untitled</u>, 1993 mixed media on paper 50X70



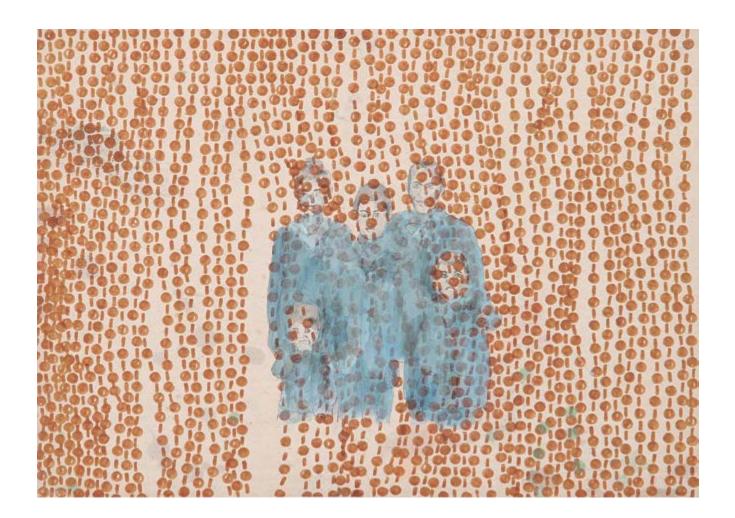


דני בן שמחון ללא כותרת, 1993 טכניקה מעורבת על נייר

Dani Ben Simhon Untitled, 1993 mixed media on paper 50X70

דני בן שמחון <u>ללא כותרת</u>, 1993 טכניקה מעורבת על נייר

Dani Ben Simhon Untitled, 1993 mixed media on paper 50X70





מאירה שמש <u>ללא כותרת,</u> 1990 עטים צבעוניים על נייר 49X68

Meira Shemesh Untitled, 1990 colored ballpoint pens on paper 49X68



← מיכל ספקטור <u>ללא כותרת,</u> 1998 טכניקה מעורבת על נייר 76X56

Michal Spektor <u>Untitled</u>, 1998 mixed media on paper 76X56

מיכל ספקטור ללא כותרת, 1999 טכניקה מעורבת על נייר 76X56

Michal Spektor <u>Untitled</u>, 1999 mixed media on paper 76X56

מיכל ספקטור <u>ללא כותרת,</u> 1999 טכניקה מעורבת על נייר 76X56

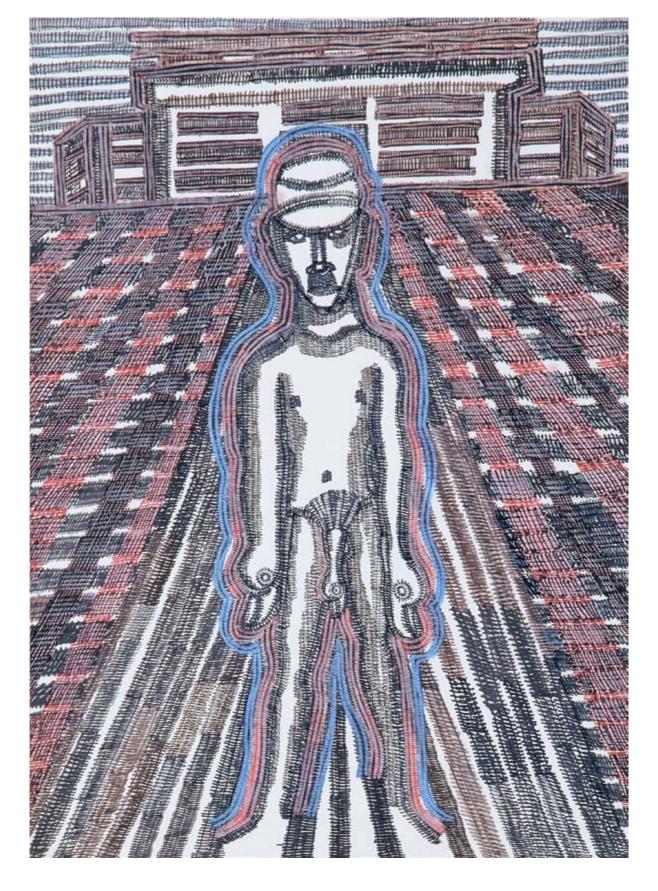
Michal Spektor <u>Untitled</u>, 1999 mixed media on paper 76X56

מיכל ספקטור <u>ללא כותרת,</u> 1999 טכניקה מעורבת על נייר 76X56

Michal Spektor <u>Untitled</u>, 1999 mixed media on paper 76X56

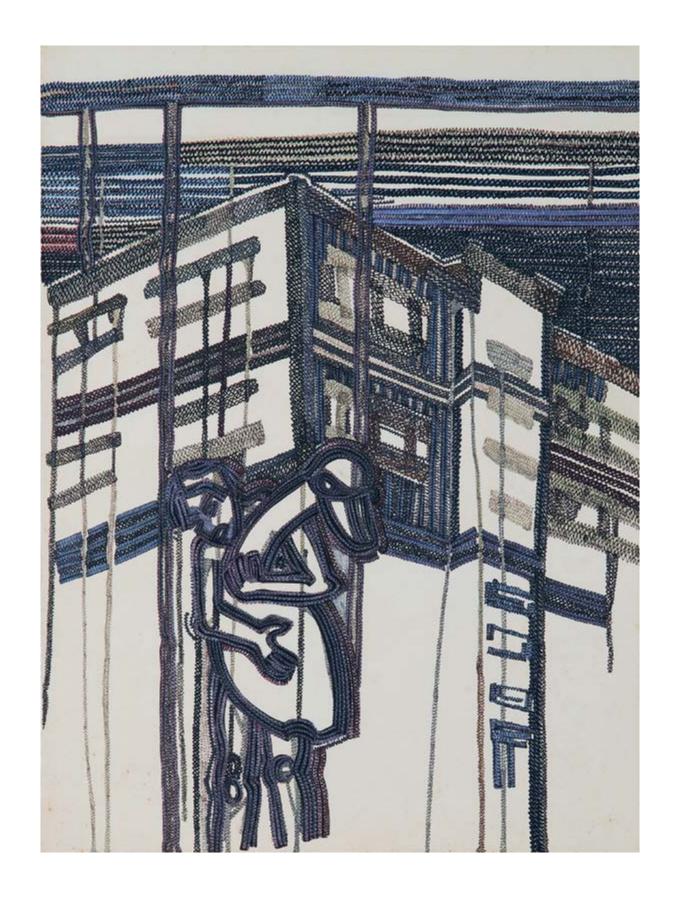
> מיכל ספקטור <u>ללא כותרת,</u> 1998 טכניקה מעורבת על נייר 70X50

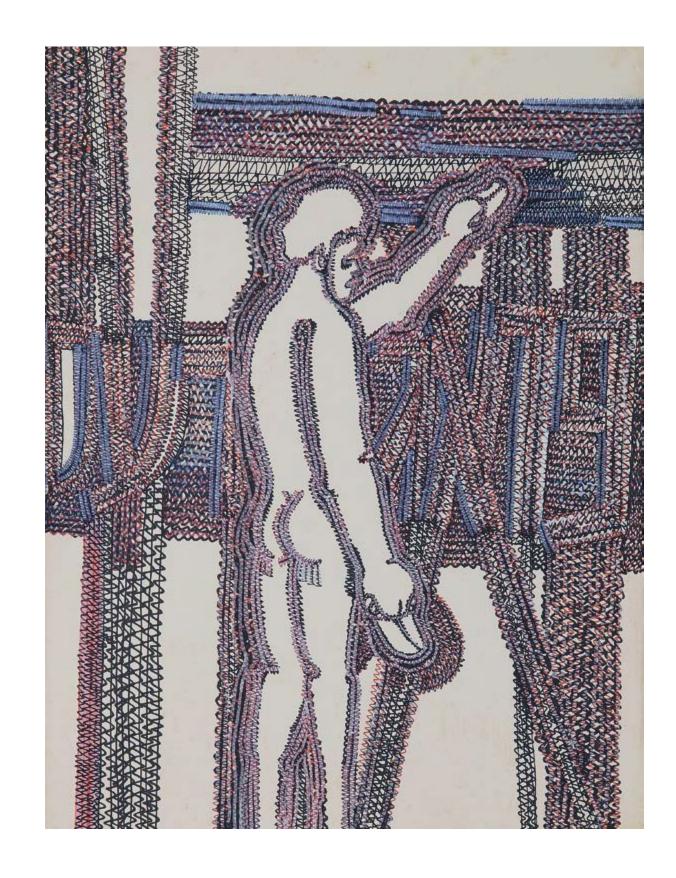
Michal Spektor <u>Untitled</u>, 1998 mixed media on paper 70X50

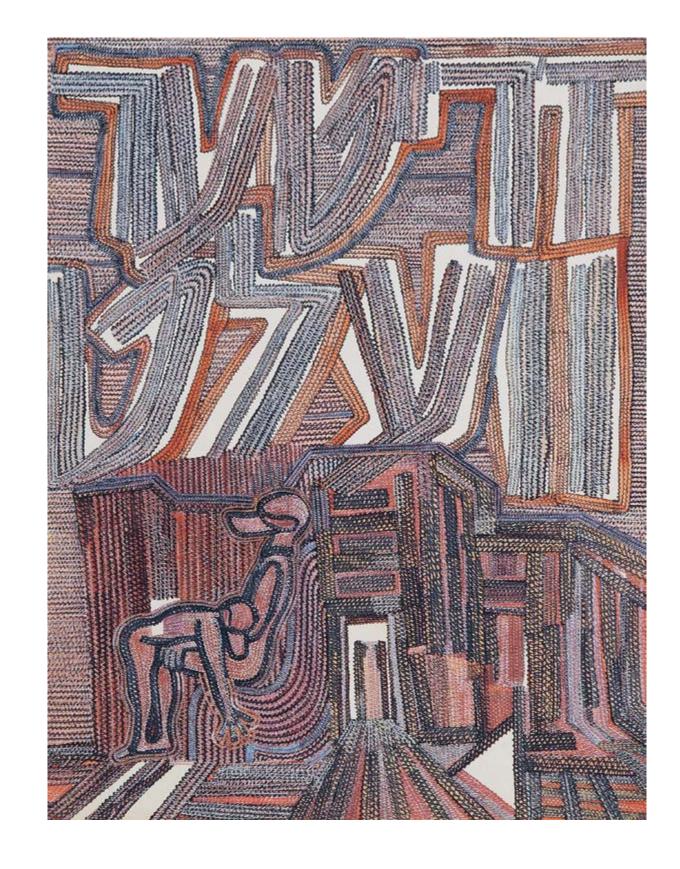


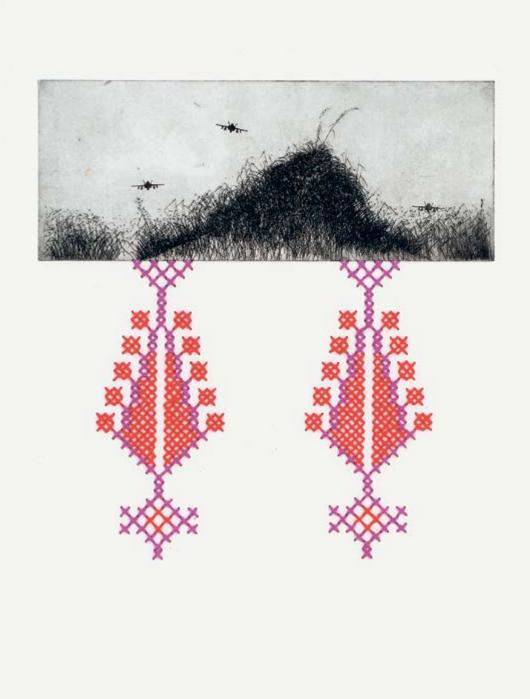
46











2008-2017

53 farid, A. Shakka

פריד אבו שקרה <u>נוף רקום,</u> 2017 הדפס תחריט וחוטים על נייר 48X33, באדיבות האמן

Farid Abu Shakra <u>Embroidered Landscape</u>, 2017 engraving print and threads on paper 48X33, Courtesy of the artist

> ← פריד אבו שקרה <u>מנופי הארץ,</u> 2017 הדפס תחריט, חוטים וחורים על נייר 48X33, באדיבות האמן

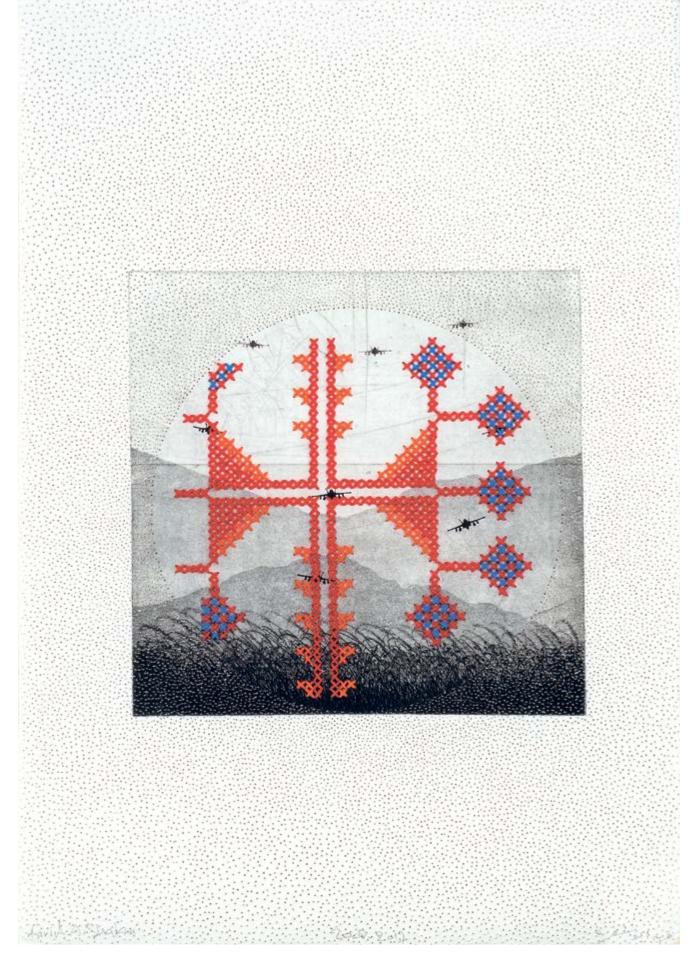
Farid Abu Shakra <u>Israeli Landscape</u>, 2017 engraving print, perforation and threads on paper 48X33, Courtesy of the artist

> פריד אבו שקרה נוף רקום, 2017 הדפס תחריט וחוטים על נייר 48X33, באדיבות האמן

Farid Abu Shakra <u>Embroidered Landscape</u>, 2017 engraving print and threads on paper 48X33, Courtesy of the artist

2000 20







מאירה שמש <u>ללא כותרת,</u> 1988 שמן על בד 116X157

Meira Shemesh <u>Untitled</u>, 1988 oil on canvas 116X157



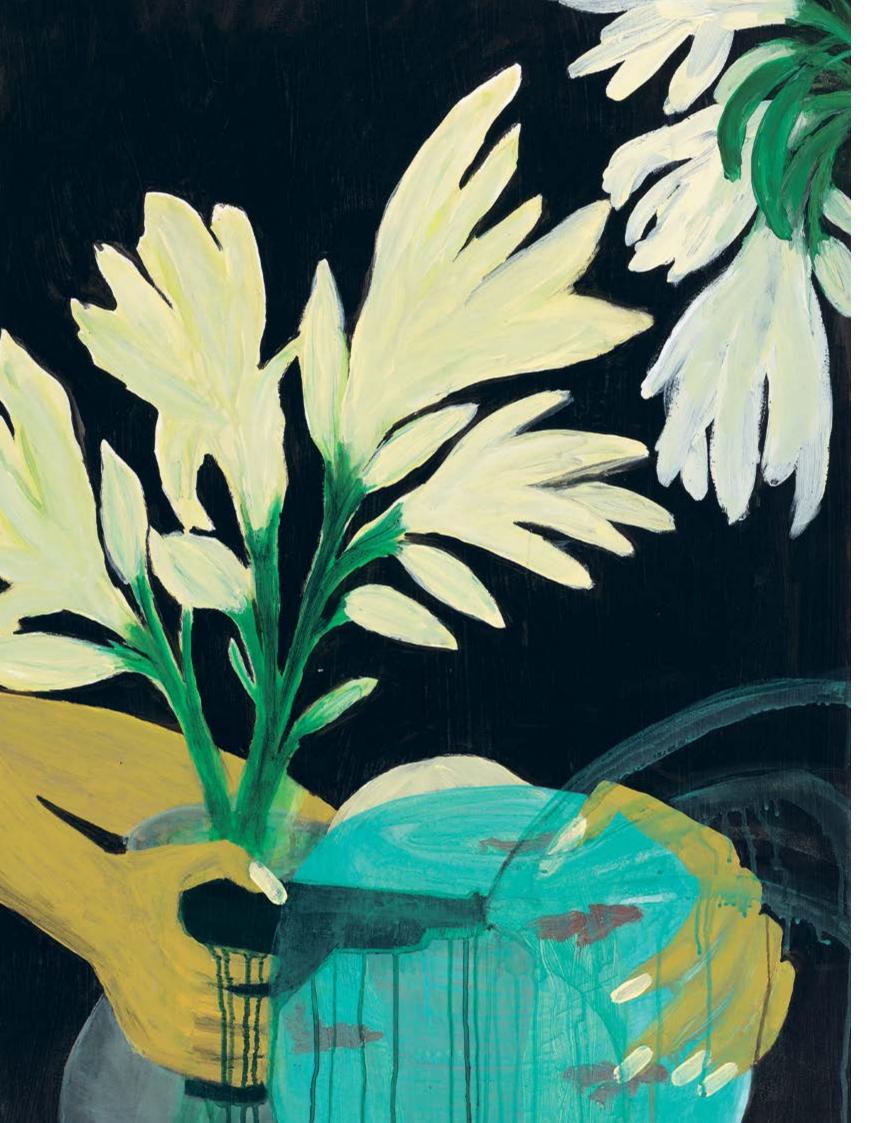
עאסם אבו שקרה חיות ומטוסים, 1987 שמן על נייר 210X300

Asim Abu Shakra Animals and Planes, 1987 oil on cardboard 210X300



עאסם אבו שקרה <u>ללא כותרת,</u> 1989 שמן על בד 90X100

Asim Abu Shakra <u>Untitled</u>, 1989 oil on canvas 90X100



עדה עובדיה <u>ללא כותרת,</u> 2017 אקריליק ולכה על נייר 87X107

Ada Ovadia <u>Untitled</u>, 2017 acrylic and varnish on paper 87X107



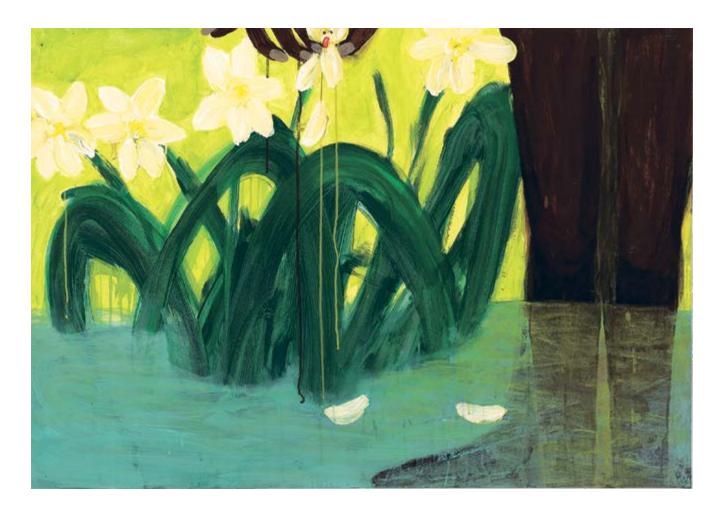
עדה עובדיה <u>ללא כותרת,</u> 2016 אקריליק ולכה על נייר 100X70

Ada Ovadia <u>Untitled</u>, 2016 acrylic and varnish on paper 100X70



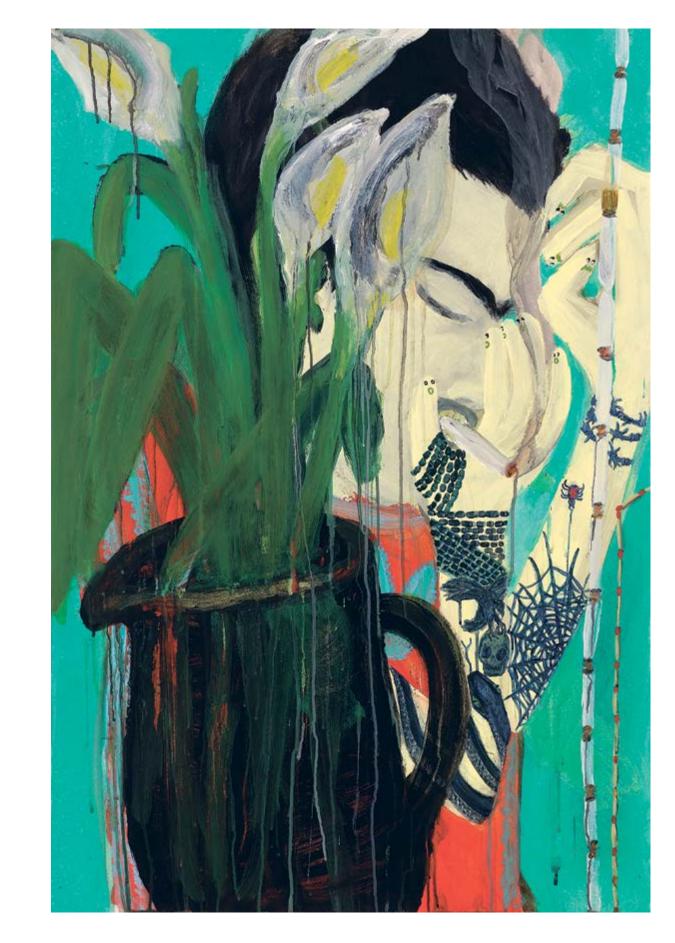
עדה עובדיה <u>ללא כותרת,</u> 2016 אקריליק ולכה על נייר 70X100

Ada Ovadia <u>Untitled</u>, 2016 acrylic and varnish on paper 70X100



עדה עובדיה <u>ללא כותרת,</u> 2016 אקריליק ולכה על נייר 100X70

Ada Ovadia <u>Untitled</u>, 2016 acrylic and varnish on paper 100X70

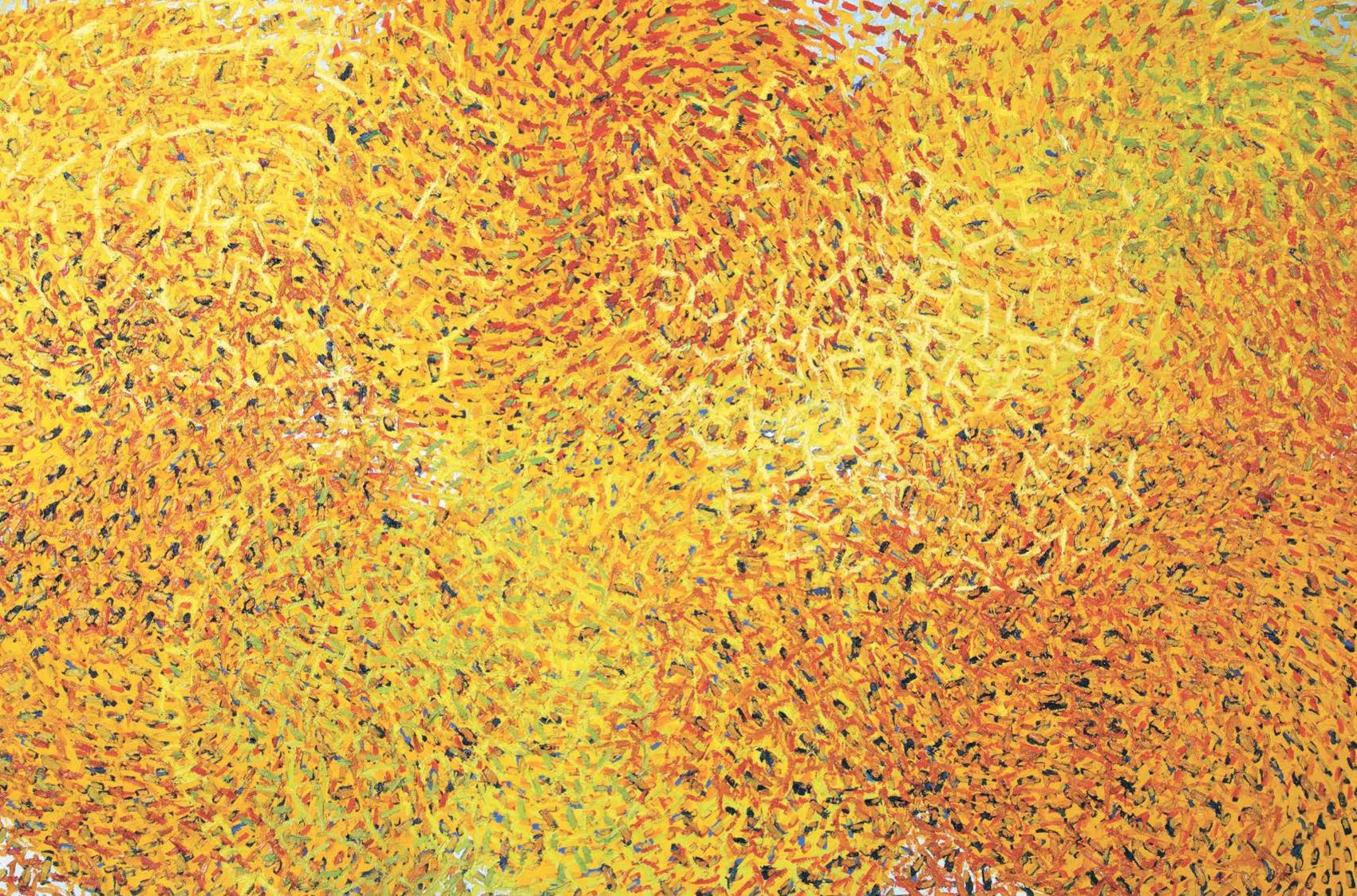


מאיה כהן לוי <u>שדה חמניות,</u> 1993 שמן על בד 168X250

Maya Cohen Levy Sunflower Field, 1993 oil on canvas 168X250

עדה עובדיה <u>ללא כותרת,</u> 2015 אקריליק ולכה על נייר 107X72

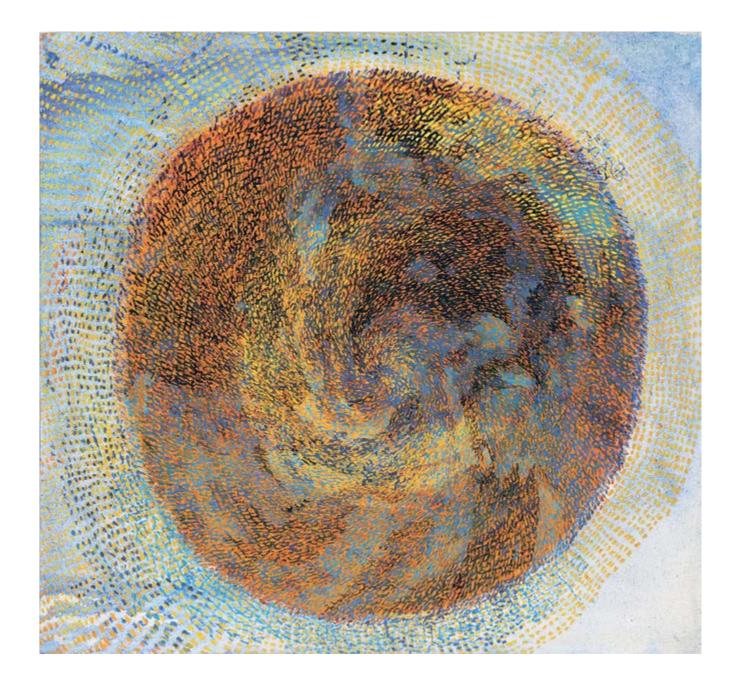
Ada Ovadia <u>Untitled</u>, 2015 acrylic and varnish on paper 107X72

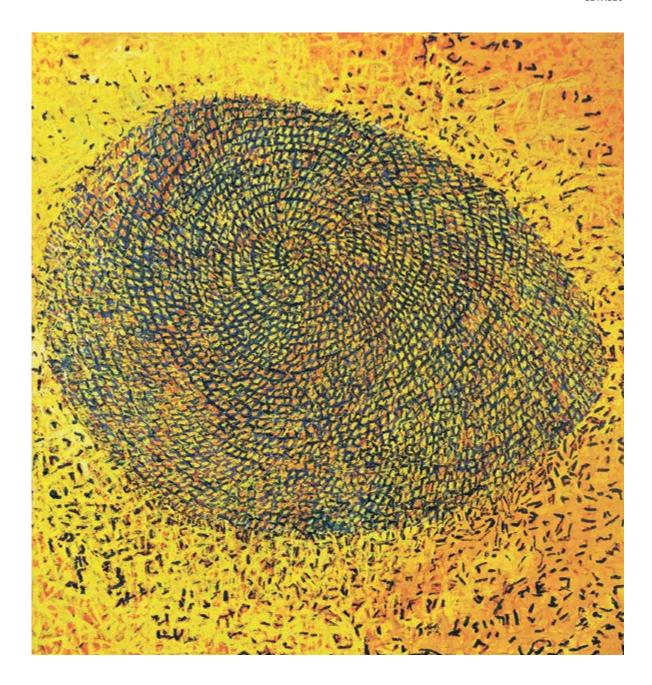


מאיה כהן לוי <u>לב החמנית,</u> 1992 שמן על בד 128X121

Maya Cohen Levy Sunflower Heart, 1992 oil on canvas 128X121 מאיה כהן לוי <u>לב החמנית,</u> 1992 שמן על בד 127X120

Maya Cohen Levy Sunflower Heart, 1992 oil on canvas 127X120





מאיה כהן לוי <u>לב החמנית,</u> 1992 שמן על בד 122X127

Maya Cohen Levy Sunflower Heart 1992, oil on canvas 122X127



עאסם אבו שקרה <u>חמניי</u>ה, 1988 שמן על נייר 280X100 באדיבות אוסף פרטי

Asim Abu Shakra
Sunflower, 1988
oil on paper
280X100
Courtesy of a private
collection







→ טל מצליח <u>ללא כותרת,</u> 1990 <u>ללא כותרת,</u> 1990 שמן על עץ לבוד 122X178 באדיבות גלריה אלון שגב

Tal Mazliach <u>Untitled</u>, 1990 oil on plywood 122X178 Courtesy of Alon Segev Gallery

טל מצליח <u>ללא כותרת</u>, 1991 שמן על עץ לבוד 72.5X98

Tal Mazliach <u>Untitled</u>, 1991 oil on plywood 72.5X98



טל מצליח 1992 <u>ללא כותרת,</u> שמן על מזוניט 101X75

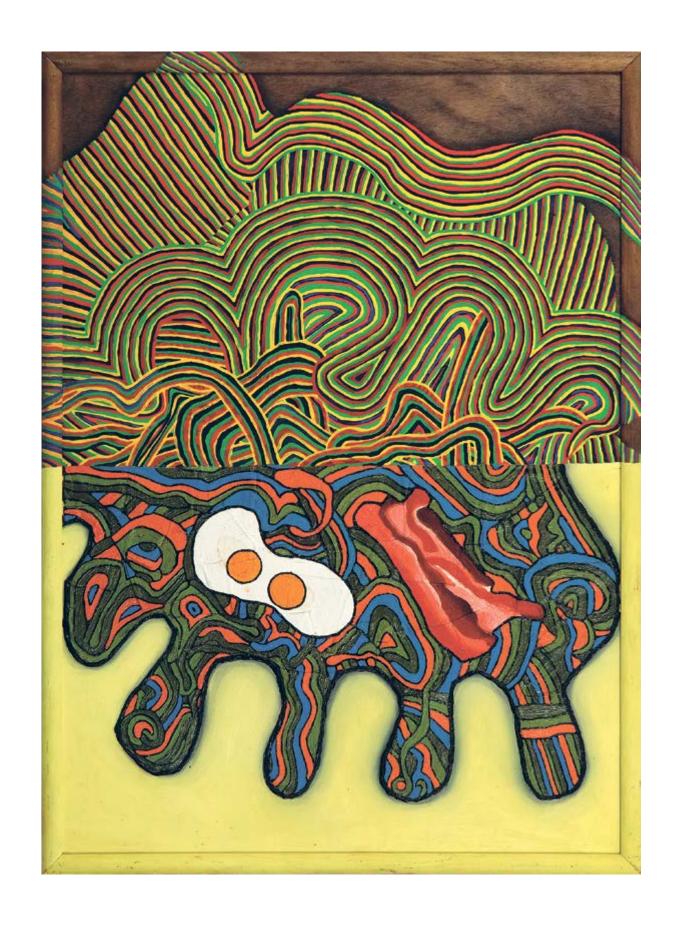
Tal Mazliach <u>Untitled</u>, 1992 oil on masonite 101X75

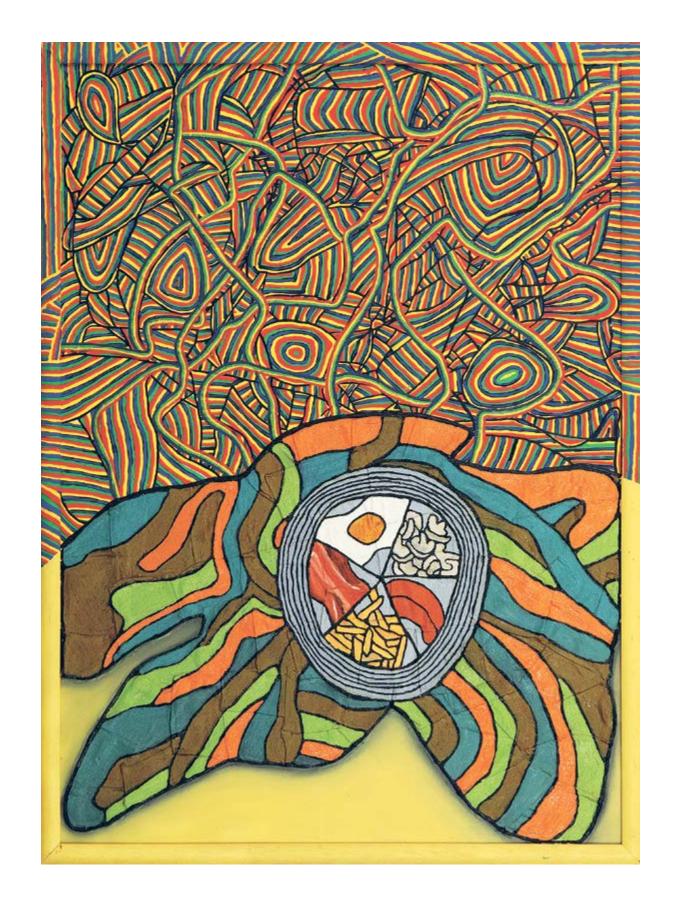
> ← טל מצליח <u>ללא כותרת,</u> 1990 שמן על עץ לבוד 95X70

Tal Mazliach <u>Untitled</u>, 1990 oil on plywood 95X70

טל מצליח <u>ללא כותרת,</u> 1990 על עץ לבוד 95X70

Tal Mazliach <u>Untitled</u>, 1990 oil on plywood 95X70

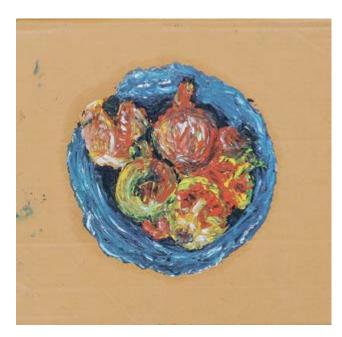






מקס פרידמן 1999-2000, של ללא כותרת, שמן על קרטון 32X33

Max Friedmann <u>Untitled</u>, 1999-2000 oil on cardboard 32X33



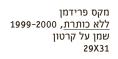
מקס פרידמן <u>ללא כותרת,</u> 1999 שמן על קרטון 34X35

Max Friedmann <u>Untitled</u>, 1999 oil on cardboard 34X35

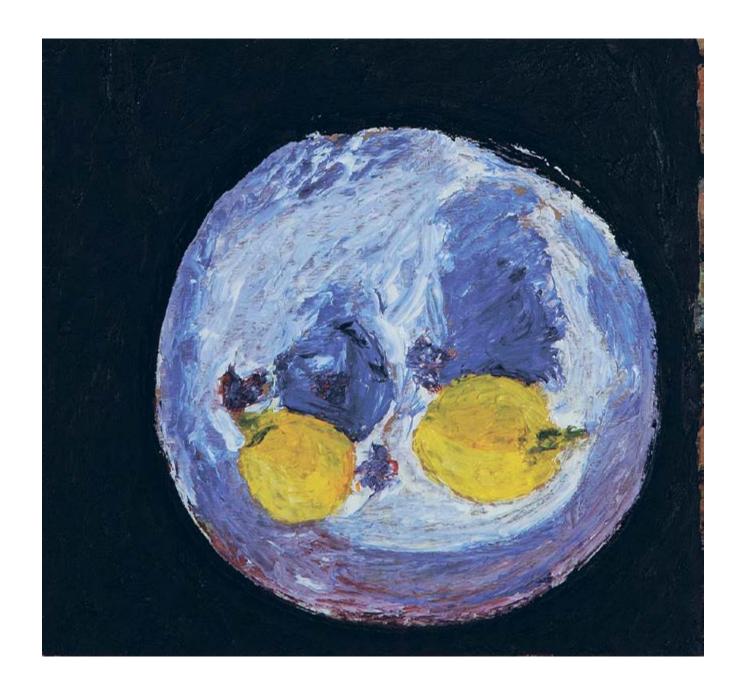


מקס פרידמן 1999-2000, של ללא כותרת, שמן על קרטון 32X33

Max Friedmann <u>Untitled</u>, 1999-2000 oil on cardboard 32X33



Max Friedmann <u>Untitled</u>, 1999-2000 oil on cardboard 29X31

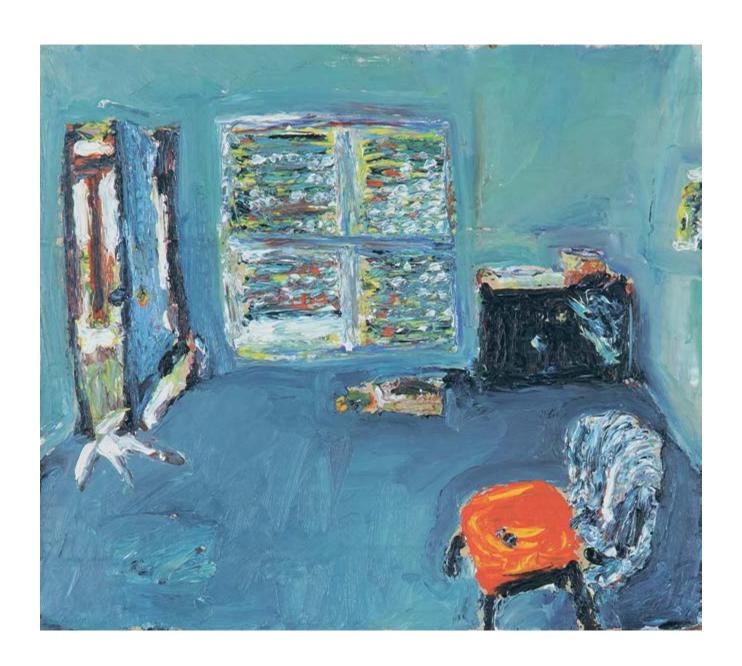


מקס פרידמן <u>ללא כותרת,</u> 1999-2000 שמן על קרטון 35X36

Max Friedmann <u>Untitled</u>, 1999-2000 oil on cardboard 35X36 מקס פרידמן <u>ללא כותרת,</u> 1999-2000 שמן על קרטון 35X40

Max Friedmann <u>Untitled</u>, 1999-2000 oil on cardboard 35X40





KALISHER MON AMI

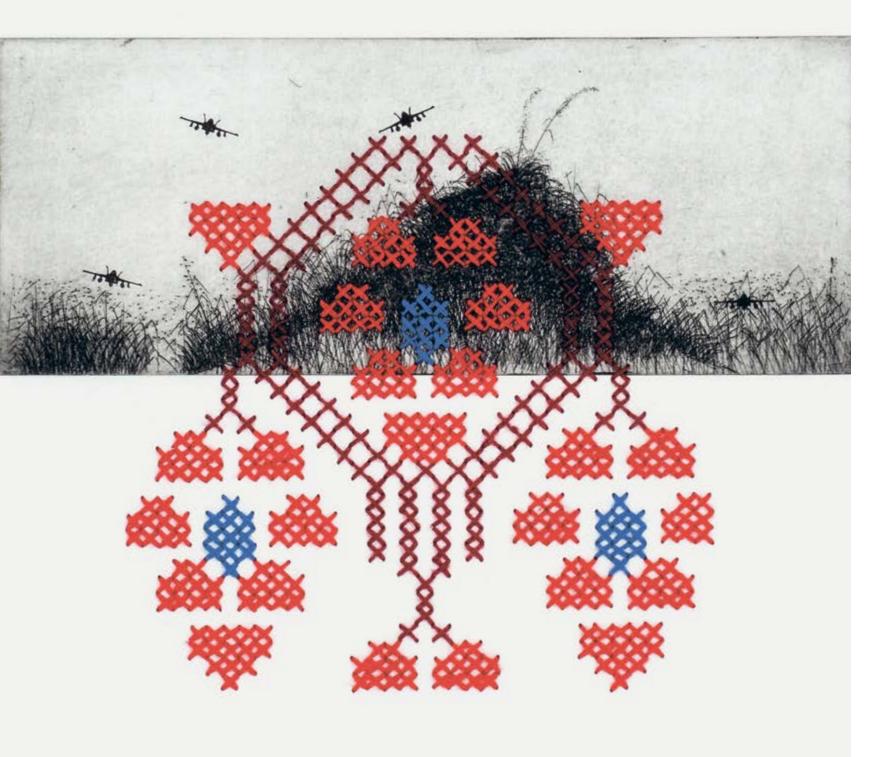
GRADUATES OF THE KALISHER SCHOOL IN THE HAARETZ COLLECTION

ART SCHOOLS

Viewing art and becoming acquainted with the field is hard work and implies a considerable investment. One can of course stay up to date through the exhibitions that are held in the large and "important" centers and see good art there, but I have often discovered surprising and thrilling works precisely in small and peripheral exhibition venues, which are worth making an effort to get to. The graduation exhibitions of the art schools, for example, are good places to encounter interesting art by young people who are just starting out, and here, too, it's not only the big schools that are worth a visit.

I didn't see the exhibitions of the Kalisher school – they were held before I became interested in art – and until Efrat made the connection, I wasn't fully aware of the school's significance for the Haaretz Collection. But since starting to take an interest in art I have visited many exhibitions of art schools – central and fringe, near and far. Quite a few marvelous works from graduation exhibitions remain etched in my memory, and some of them are even retained in the collection.

Amos Schocken



KALISHER MON AMI

Efrat Livny



Kalisher Higher School of Art - Tel Aviv was actually founded in Bat Yam, and as in similar cases, it originated with someone obsessed with an idea. Arie Margoshilski, an artist born in Lithuania in 1914 who immigrated to Israel in 1957, established an art institute in Bat Yam, together with the sculptor Jacob Epstein. Margoshilski served as its director and head of the painting department until 1964, when he left and opened a new school: Higher Institute of Art - Bat Yam. The following year he moved the institute to Tel Aviv with the assistance of his right-hand woman, Prof. Gila Blas, and replaced "Bat Yam" with "Tel Aviv" in the school's name. In 1974, the school, located near the Central Bus Station, moved to a new abode at 5 Kalisher Street, and though its official name remained unchanged, it was henceforth popularly known simply as "Kalisher."¹

Margoshilski, known as "Margo" to his students, was an exceptional individual: charismatic, tempestuous and uncompromising, but at the same time fatherly, empathetic and enamored of

פריד אבו שקרה <u>הארץ,</u> 2017 הדפס תחריט וחוטים על נייר 48X33, באדיבות האמן

Farid Abu Shakra <u>Israeli Landscape</u>, 2017 engraving print and threads on paper 48X33, courtesy of the artist humanity. A natural teacher and pedagogue who had developed a systematic method to teach the art of painting, Margoshilski devoted his life to imparting this system to his students and to instilling in them his own great love for art. His spirit infused the school as he scurried among the students and at the same time carried out multiple duties: director, teacher, librarian, janitor.

The encounter with him, as his students attest, left an indelible mark. "Even today, more than 40 years later," wrote Nira Ben Hur, who entered Kalisher as a student in 1970, "his personality resonates. I remember his words whenever I stand in front of the easel and I can feel his presence behind my shoulder, I recall his paternal smile and soothing humor, and at certain moments I can even feel his soft, comforting hand on my shoulder."²

He was strict pedagogically: He had his own teaching method and didn't waver from it. "His basic, principled doctrine," according to the artist Anton Biderman, who was a student at Kalisher (1975-1979) and afterward taught there (1980-1993), "rested on honest and deep processes of observation and internal and external search, based on the conception that art is a process and a consciousness of discovery beyond time or place... simply put: beyond fashion. The methodology underlying the curriculum was based on imparting tools for understanding naturalism through the language of perspective, and subsequently cultivating dialectical processes of construction, destruction and reassembling into a work of art. This was enhanced by horizon-broadening research and knowledge of the history and theory of art. Margoshilski used to say, 'When you leave a painting for a day it grows distant from us by a week'... His approach was zealous and totalistic, almost religious, like the injunction [Joshua 1:8] to 'meditate upon it day and night."³

Margoshilski was a graduate of the Vilnius Academy of Arts and a representative of the great tradition of pre-modernist painting. He identified painting with the realistic and the figurative, with landscapes and portraits, with

introversion and still life. Studies at Kalisher lasted four years and included foundations of painting from observation, painting from a model and classes in the history of art. In Margoshilski's view, these were the fundamentals that all serious artists needed to acquire as the basis of their work. Yet this pedagogic rigidity was accompanied by a pluralistic approach, both in admitting applicants - he made a special effort to reach out to diverse and remote groups of people, even initiating the establishment of a short-lived branch in Kiryat Shemona - and in regard to the student's personal development. In his perception, the fundamentals of traditional painting were only an infrastructure upon which students could grow to embrace whatever form of artistic expression they chose.⁴

Margoshilski stepped down from his position as the school's director in 1977, but his successors preserved his spirit and his method: Even when they introduced up-to-date innovations, they always maintained the fusion between meticulousness and imparting a broad knowledge base, and openness and free experimentation. The founder's successors were his students, graduates who became teachers, among them Avner Bar Hama, Anton Biderman, Avraham Eilat, Yossi Asher, Maya Cohen Levy and Zvi Ben Dov, an architect by training who taught drawing in the school and succeeded Margoshilski as director. Quiet, soft-spoken, even-tempered, warm and supportive, Ben Dov headed the school from 1977 until 1991. His open and enabling approach was in all probability a major contributing factor to the school's flourishing in the 1980s; to the fact that it became a magnet for an array of excellent and exceptional artists, teachers and students alike; and to the free and intimate comportment that characterized the school in those years.

In the 1980s and 1990s, Kalisher's faculty included many artists and lecturers who were central figures of the local art scene. To name only a few: Uri Stettner, Yadid Rubin, Gary Goldstein, Elie Shamir, Yoram Maroz, David Reeb, Asaf Ben Zvi, Yossi Asher, Michael Sgan Cohen, Tsibi Geva, Maya Cohen Levy, Larry Abramson, Tamar Getter, Pesach Slabosky, Moshe Ninio and others; and on the theoretical side, Levia

Stern, Tali Tamir, Gideon Ofrat, Ami Steinitz, Sarit Shapira and more.

However, even as the school thrived educationally, it deteriorated economically, was unable to sustain itself and piled up debts that threatened to bring about its closure in 1989. It was bailed out by the Tel Aviv Municipality. In 1991, the artist Reuven Zahavi was appointed director. At about the same time, a donation arrived via the Tel Aviv Municipality from the Pollak family to renovate and refurbish the school's premises, necessitating its relocation until 1997. The renovation is seen by many as the beginning of the end, whether because the dramatic restructuring infringed on the school's intimate, informal atmosphere, or because the building drew the attention of various bodies, which coveted it for

In 1996, the artist Gilad Ophir became the school's director, and as he coped with budgetary and administrative problems, the institution underwent several developments: It was attached functionally to the College for Education in Arts and Technology, launched a program for "fifth year" studies and a curatorship studies program, merged with and was absorbed by the art department of the Kibbutzim College of Education, and was finally shut down as an independent school in 2012.

* * *

The present exhibition focuses on the group of Kalisher graduates who attended the school in the period from the beginning of Zvi Ben Dov's directorship (in 1977) until the start of the renovations and the school's temporary relocation (around 1993) - that is, mainly in the 1980s and whose works have been acquired by the Haaretz Collection. The artists (in chronological order of their period of study in Kalisher) are: Maya Cohen Levy (1974-1979), Meira Shemesh (1981-1985), Meir Pichhadze (1982-1983), Asim Abu Shakra (1982-1986), Farid Abu Shakra (1983-1988), Dani Ben Simhon (1984-1988), Tal Mazliach (1984-1988), Michal Spektor (1984-1987), Max Friedmann (1990-1993) and Ada Ovadia (1992-1994).⁷

Historically, there are two points of convergence between the Kalisher school and the Haaretz Collection. Neither involved a direct encounter or occurred in real time, but took place through two connecting links toward the end of the period on which this exhibition centers. The first connection was formed in the winter of 1993, when a friend of Amos Schocken's suggested that he visit the studio of an artist acquaintance of his and see her work. The artist was Maya Cohen Levy, and the visit was a great success. Schocken was very impressed by Cohen Levy's work, and the conversation with her opened a window for him onto the world of artists and their work. Additional meetings followed and ultimately led to the first acquisition in what would eventually grow into the Haaretz Collection. Over the years more of Cohen Levy's works were acquired for the collection, which in fact includes a broad spectrum of her oeuvre.

Cohen Levy's CV shows a deep and abiding connection with Kalisher far beyond the fact that she is a graduate of the school. Her mother, Rina Brown Levy, had been Margoshilski's student and protégée back in the Bat Yam days, and Maya remembers wandering around the school as a girl amid easels, brushes and canvases. It was only natural that as a young adult, shortly after graduating from high school and deciding to embark on art studies, she enrolled in Kalisher, subsequently graduating cum laude in 1979. She was then appointed to the school's faculty and quickly became a key teacher there for many years – in fact, some of the other participants in this exhibition were her students.

The second connecting link between Kalisher and the Haaretz Collection was the gallerist and curator Eitan Hillel, a central figure on the exuberant fringes of the Tel Aviv art scene from the mid-1980s until the end of the 1990s. The art critic Galia Yahav offered a vivid description of this exceptional figure: "Projecting charisma and precipitating crises, waxing enthusiastic and then leaving, he often booted visitors out of the gallery, demanding from his people and his clients total, blind trust. Not exactly the sanguine model of the efficient businessman. On some occasions he refused to sell a work because he

was so fond of it. He conducted unmediated relations, driven by passion or contempt, an intense love of art and hyperbolic chastisement of its custodians."

Hillel is identified primarily with the Mary Fauzi Gallery on Nitzana Street in Jaffa, which operated from 1992, when he opened it, until its closure in 2001. The gallery held a large number of solo and group exhibitions of the finest young artists who sprang into prominence in those years, together with veteran artists from their teachers' generation. The gallery was also the base for Hillel's quixotic battles against taste setters, collectors, directors of art institutions, the bourgeois audience and all and sundry. However, Hillel's beginnings, which are less well known, date to 1985, when, in a move as bold as it was characteristic, with no economic backing he signed a five-year lease on the Red House on Nahmani Street in central Tel Aviv, at the time an abandoned industrial structure, and opened a photography gallery, an innovative medium at the time. Initially he called it the Eugene Smith New Gallery for Photography, and afterward renamed it the Rap Gallery (which shared the premises with Sergio Edelstein's Artifact Gallery, to which Hillel rented space). In these five years, Hillel, who was never an official member of Kalisher's faculty, developed close ties with a large number of the school's teachers and students, displayed their work and mentored them; in some cases he became a significant figure in both their artistic development and their per-

In 1988, Hillel presented a solo show of Maya Cohen Levy's work in the Rap Gallery, and it was probably through her that he got to know the people at Kalisher. In the same year, he and the artist David Reeb, a prominent teacher at Kalisher in this period, initiated and curated exhibitions of press photographs from the occupied territories. Through them a seminal encounter occurred between Reeb and the photographer Miki Kratsman, leading to the creation of a body of work of major proportions consisting of paintings by Reeb that were done on the basis of photographs by Kratsman, some of which are in the Haaretz Collection. In the

years that followed, Hillel continued to work with Reeb and to exhibit his work.

Reeb introduced Hillel to Asim Abu Shakra, his favorite student and protégé at Kalisher. Born in Umm el Fahem, Abu Shakra was a gifted painter who died at the age of 29 from cancer. Hillel held two solo exhibitions of his work, in 1988 and 1989, and forged a close friendship with him. He shepherded and encouraged him on his artistic path, supported him and provided him with a permanent space, a studio in the Red House during the last three years of Abu Shakra's life.

Hillel also displayed other Kalisher artists in this period. In 1989, he mounted an exhibition of another outstanding student from Kalisher, Meira Shemesh, a classmate and close friend of Abu Shakra, who also died young, at the age of 33. In 1992, among the participants in the opening group show at the Mary Fauzi Gallery, besides Kalisher teachers David Reeb and Larry Abramson, was Meir Pichhadze, a prominent veteran of the school. The first solo show of another leading graduate, Tal Mazliach, was also held there that year.⁹

Amos Schocken did not see any of these exhibitions - as we saw, he took his first steps as a collector when he visited Cohen Levy's studio in 1993. But at the beginning of 1995 he paid a first visit to Hillel's Mary Fauzi Gallery. As Galia Yahav put it in her inimitable style, Hillel's exhibitions were unforgettable, and no less so the encounter with the gallerist himself: "The exhibitions were always surprising, fresh, different. And it was never entirely clear what it was that made them so different, so delightful. [...] And Hillel didn't leave the viewer on his own. He definitely left nothing to chance, but sat in the gallery, sometimes inebriated, a small light flickering from the mysterious second floor, and interrogated his guests. What they had seen. What they had understood. What they had understood from what they understood that they had seen. Because every exhibition was conceived and produced as a ritual, every visit resembled a baptism. It wasn't easy to enter the gallery, and still less easy to leave it."10

Schocken soon became a regular visitor to the gallery and an ardent admirer of Hillel's curatorial work. As a result of their acquaintanceship, in the following six years, until the gallery shut down, part of the expansion of the Haaretz Collection involved acquisitions from the Mary Fauzi Gallery, including works by Asim Abu Shakra and Tal Mazliach. Adding to the prominent representation of Kalisher graduates in the Haaretz Collection is the fact that works by three of the school's leading and most influential teachers in this period - David Reeb, Gary Goldstein and Larry Abramson - were among the cornerstones of the collection, which includes many dozens of their works, whose acquisition began in the early years of the collection.

The point of departure for the present exhibition is historical. It reprises the moment at which a distinctive art school that flourished in Tel Aviv – and is no longer with us – intersected with the genesis of the Haaretz Collection; but the exhibition also intimates the existence of a common, albeit elusive, thread that runs between the taste, orientation and spirit that animated Kalisher and the underlying concept of the Haaretz Collection. I will try to unravel that thread.

What was there about the Kalisher School of Art in the 1980s that differentiated it from other schools? Kalisher was a marginal institution; it wasn't a player on the big boy's field and in fact wasn't even on the field. Bezalel and Hamidrasha were the "elite units." the two veteran academies from which had sprung the two leading schools in Israeli art at the time: the Jerusalem school and the Tel Aviv school. 11 Both were (and are) academic institutions with multistage admission exams, an orderly curriculum, exams and grades, and with a finger on the pulse of the leading trends in those years, particularly in regard to the entry of the new media: photography, video, installation and performance. They functioned as the central and most highly regarded training mechanism in the art field: the prospect of becoming a successful professional artist passed through them and them alone.

The students who enrolled in the two schools were graduates of the state education system,

holders of matriculation certificates, had done army service, and for the most part possessed an awareness of what it means to be an artist and an ambition for self-fulfillment in that realm. The majority were from the same socioeconomic class, from the Ashkenazi hegemony of Israeli society at the time. Kalisher attracted a different and far more heterogeneous student profile. The fact that a matriculation certificate was not required, and that the admission exam was actually aimed at getting acquainted - indeed, everyone who applied was accepted - enabled people who had dropped out of the formal systems, or who had never wanted or been able to be part of them, to find their place. Kalisher could provide the opportunity and the conditions to grow. The open, pluralistic approach dictated by the school's founder drew to Kalisher aspiring artists from different backgrounds who came from off the beaten track: high-school dropouts who hadn't done army service, traditionalist and religiously observant Jews alongside people from the land-settlement movement, Arabs, Mizrahim, residents of outlying areas and so-called "development towns," new immigrants and others. Each came from a different place, but what they all had in common was that they were outside the "Israeli story" and were characterized by peripherality – geographical, national, ethnic, gender or personality - which categorized them as "not belonging." 12

Kalisher welcomed them, and beyond that enabled them to be self-expressive in an intimate, protective atmosphere. It was a small school with small classes and no feeling of distance between students and teachers; on the contrary, a close acquaintanceship often sprang up between them, relations of mentoring and friendship. If there is a recurrent theme in conversations with Kalisher graduates, it is the spirit of freedom, support and encouragement of independent creation that was pervasive in the school.

"It was characterized as a place that doesn't push its students to professionalism, refinement and social skills," Galia Yahav wrote a few years after the school shut down, "but the opposite: as a place that protects its students against any of that, especially students who not only lacked socializing skills but often experienced such skills as threatening. There was no academization in Kalisher, but there was an affinity with the Carmel Market and with the sea. And there was a human quality, a talent one could even call it, to collect refugees of institutional structures of different kinds, interesting 'misfits' of all sorts, to discern distinctiveness and cultivate it, instead of taking fright at it and urging it to integrate into the accursed narrative of successfulness." ¹³ Galia Bar Or's study of Meira Shemesh also describes the school in a similar vein: "Kalisher projected a broad, humane approach, a good spirit, and she [Shemesh] did not require a matriculation certificate to be accepted. ...It provided almost unlimited space for her studio work on the school premises, at all hours of the day, and offered an open, noncoercive framework of studies, where painting was appreciated. Here she found a framework for work, professional mentors, friendships for life and, chiefly, a first encounter with work of oil on canvas, which was a major discovery for her."¹⁴

The school's peripheral ambiance was undoubtedly bound up with the profile of its students and its extraordinary approach, but it was actually germane to its character from day one, given its self-definition as a school of painting - because painting itself was then peripheral to the central occupations of art. The distinctive feature of 1960s and 1970s art is the marginalization of painting. The declaration that "Painting is dead" was actually sounded in 1840, shortly after the invention of photography, but its final seal arrived only a century and more later, when photography, new media, Earth art, body art, conceptual art and minimalism captured the creative arena and the realm of exhibitions. The activity of Margoshilski and his students-successors, who clung to painting, and assuredly to traditional, observation-based painting, was thus a priori a deviation from the tendencies that were then dominant internationally and in Israel.

"The 1970s," writes Yael Guilat, "were characterized by minimalism, formalism and conceptualism, which posited the present time as universal and meta-temporal and subverted historical and personal time. In particular the

young art of the 1970s in Israel (in its two main centers of Jerusalem and Tel Aviv and their branches) stretched these tendencies to the extremes and augured the death of painting, the disappearance of the image, the object, amid recourse to a 'lean' artistic language." 15

But in the 1980s a new spirit arose when, more or less simultaneously in Italy, Germany, the United States and England a sweeping tendency appeared of "the return of painting." Neo-expressionism along with transavantgarde became central streams, with dozens of leading artists, almost exclusively men, joining the flow. Though their styles differed, they shared a return to oil on canvas and a marked inclination toward the figurative and the expressive along with a bold palate.

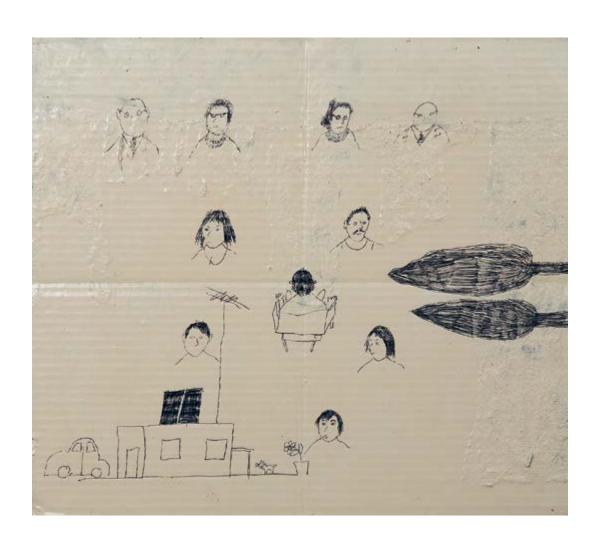
"The return of painting" is linked on one side to reactionary tendencies – a yearning for the aesthetic, humanistic expression, manual activity and a shunning of mechanistic-intellectual-conceptual alienation – against the background of what was perceived as the "impasse" to which minimalism had led; and on the other hand to innovative postmodern tendencies of painting of a new type that draws heavily on quotations and on unexpected linkages between old and new, high and low, photography and painting, and so forth.

A 1978 Whitney Museum exhibition, "New Image Painting," which consisted of 43 paintings by 10 mostly unknown American artists, became the harbinger of the new direction in art. In the following three years, three huge exhibitions were held successively in the important centers of the art world whose titles and manifestos declared the return of painting. In 1979, the super-curator Barbara Rose mounted an exhibition at the Grey Art Gallery at New York University with the outrageous title, "American Painting: The Eighties," in which she foresaw the return of painting as a phenomenon that would typify the entire 1980s, and showed works by 41 American artists. In 1981, an exhibition held at the Royal Academy of Arts in London titled "A New Spirit in Painting" displayed 145 paintings by 38 artists from across Europe and from America, selected by three notable curators, Norman Rosenthal, Nicholas Serota and Christos Joachimides. And in 1982, Rosenthal and Joachimides curated "Zeitgeist" at Martin-Gropius-Bau in Berlin, with 45 European and American painters.

This tsunami of painting, perceived as a threat to the leading forces in the bastions of conceptual, minimalist and post-minimalist art, generated a volcanic intellectual eruption of articles against the trend, published in the most prominent art platforms at the time, such as the magazines Artforum and October, and written by leading theoreticians of the period, notably Hal Foster, Benjamin Buchloh and Douglas Crimp. Their opposition was based largely on the claim that this development was regressive, anachronistic and above all, conservative; they linked "the return of painting" to rising ideological tendencies of authoritarian politics and to late capitalism. ¹⁶

In Israel, belying the popular belief that everything reaches the country late, the identical trend occurred in the same years, manifested in a series of seminal exhibitions in the important venues of the local art scene. "Three major artistic events that took place during the 1980s themselves - the exhibitions 'A Turning Point' and 'Here and Now,' and a series of exhibitions entitled 'Hall' – attempted to formulate, in real time, the transformations then taking place within Israel art," writes Ilana Tenenbaum. 17 "A Turning Point," curated by Sara Breitberg-Semel in 1981, pointed to the return of painting as a distinguishing feature of the period. In "Here and Now," 1982, the curators - Yigal Zalmona, Meira Perry-Lehmann and Nissan Perez – pinpointed the eruption of postmodern painting as auguring the crisis in modernism. The "Hall" project was a series of nine exhibitions curated by Gideon Ofrat in 1981-1982, which focused on extra-museum activity in these years and particularly "new painting."18

Tenenbaum sums up the shift at the local level by linking it to another typifier of the period, namely the appearance of alternative groups and institutions in the art field: "These years saw a return to narrative, myth and theatrical expressiveness, together with a pronounced



מקס פרידמן <u>ללא כותרת,</u> 1999-1998 שמן ועט על קרטון 43X49

Max Friedmann Untitled, 1998-1999 oil on cardboard 43X49

and from America, selected by three notable expressiveness, together with a pronounced

tendency to blur boundaries and merge genres [...] Israeli art of the period abandons conceptual and post-minimalist art, rejects abstraction and prefers a rich synthesis of painting, sculpture and photography, as well as the use of hyperbolic, dramatic, ironic and parodic elements. [...] An additional local manifestation of a global phenomenon in the field of art at the time was the rise of independent organizations and associations of artists – groups and galleries whose members were both owners and exhibitors, as curators and as audiences for one another. The various groups, the new galleries and the newly opened art schools all posed a multivocal alternative to the establishment system." 19

In her study of the 1980s, Yael Guilat describes the continuation of the lively discourse that sprang up about the essence of Israeli art in these years, at the heart of which was the struggle between the establishment and the anti-establishment (pp. 64-65). The decisive moment of that discourse occurred in 1986, with the exhibition "The Want of Matter," at the Tel Aviv Museum of Art, curated by Sara Breitberg-Semel – an exhibition which, as Guilat notes, "continues to resonate in every discussion about Israeli art since then." ²⁰

In a dual stroke, the exhibition formulated the character of Israeli art and at the same time demarcated its dynastic boundaries by placing at its center Raffi Lavie and Hamidrasha Art School. As Guilat explains, "In a discussion that linked the use of meager materials such as plywood, a sparse surface appearance void of a hierarchical center, a withdrawal from colorfulness, a steady and insistent avoidance of sensuous painting, non-pathos and demystification with conceptualism and quality, Breitberg-Semel epitomized what signifies the suppression of passion through a sublimating, distancing aesthetic. In other words, a foundation counter to the spirit of the 1980s."²¹

The mainstream of Israeli art thus ultimately rejected the return of expressive-figurative painting as well as the postmodern. Initial pockets of resistance to this rejection formed on the margins of the art field, in the form of independent

organizing by artists and curators and the establishment of alternative groups, galleries and schools, among them Ahad Ha'am 90, Tat Rama Gallery, the Rega Group, Meimad School, the Zik Group, Miklat 209, Bograshov Gallery, the Camera Obscura School gallery and Artifact Gallery. These opposition tendencies made their way inside to the center and together constituted a significant counterweight which had as much say in shaping the face of Israeli art in the 1980s as the mainstream forces. ²²

What part did Kalisher play in this vibrant scene? The answer lies in the school's singular makeup. On the one hand, the discourse about "the return of painting" and the struggle for the identity of Israeli art bypassed the school's founders and was certainly foreign to its students. Not only had painting never died as far as the founding generation was concerned, it was manifestly the exclusive point of departure for the entire activity of art. From their perspective, any debate there might be on this issue centered solely on questions of different approaches to painting and on pedagogical issues regarding the steps needed to master different painting techniques.

For the students there was no question at all. "Everyone who came to the school just wanted to paint," the graduates stated uniformly in interviews. They gravitated to Kalisher because they had painted from an early age as part of their everyday lives, spontaneously and with no consciousness of or acquaintance with the field of art in general and the contemporary discourse in particular. Painting was for them, even before they embarked on their studies, a fundamental tool through which to express themselves, a medium into, and through which, to channel their thoughts and emotions, process experiences and find their place in the world. For many of them, the school was their first encounter with modern art and certainly with postmodern art. In conversations with them they invariably mention the classes in art history as eve-opening, and their encounter with the art books in the school's rich library as a formative experience.

On the other hand, new teachers who arrived in the school in the 1980s and hadn't gone through Kalisher brought with them the contemporary spirit, the debate over "the return of painting" and over the identity of Israeli art. Tali Tamir, Gary Goldstein, Yoram Meroz, Larry Abramson, Asaf Ben Zvi, Sarit Shapira and others were all involved in and part of the art discourse. Three of the school's leading teachers were at the forefront of alternative activity in art during these years: David Reeb and Reuven Zahavi were part of the Rega group, Ami Stenitz was from Ahad Ha'am 90.

That interaction led, at a certain moment, to the establishment of Kalisher 5, a gallery in the school, which joined the group of alternative galleries that operated in Tel Aviv. Here is Steinitz's account of its founding: "Among the visitors to the exhibition marking the third anniversary of the Ahad Ha'am 90 gallery, held at the Dizengoff Center [in Tel Aviv] in April 1985, were the artist Gary Goldstein and a group of his students from the Margoshilski Art School [Kalisher] in Tel Aviv. We spoke about alternative galleries and about the importance of establishing galleries in institutions where art is taught. Galleries that will enable students to gain experience in curating exhibitions, displaying art and [about] the public place of cultural representation. That summer, three students - Gil Goren, Tal Mazliach and Dani Ben Simhon - initiated the opening of the Kalisher 5 gallery in the school and curated its exhibitions until their graduation. After I left the Ahad Ha'am 90 gallery, in July 1985, I was invited to teach at the school, and at the end of a year of teaching I was asked to be the gallery's curator. To continue the tradition the students had begun, I suggested that curating be made a gallery class for fourth-year students." (p. 19)²³

The unusual bond between students from the social and geographic periphery, for whom making art was above all a realm of identification and belwonging, and teachers for whom creating art entailed taking an artistic, social and political stand, underlay the school's exceptional atmosphere and formed the ground for the growth of this special group of graduates.

* * *

The Kalisher graduates represented in this exhibition are painters. The works on view do not date from their student years; in some cases they were done shortly after the conclusion of their studies (the works by Asim Abu Shakra, Tal Mazliach, Meira Shemesh and Dani Ben Simhon were created within a year to four years after their graduation), while others are from later years (the works by Meir Pichhadze, Max Friedman, Maya Cohen Levy, Michal Spektor, Farid Abu Shakra and Ada Ovadia were done six years or more after graduation). Stylistically, each artist developed an idiosyncratic painting language which over the years underwent evolution and change.

It is not easy to speak in the same breath about the free painting of Asim Abu Shakra and the punctilious realism of Pichhadze, about Mazliach's dense oil-on-plywood paintings together with the airy paper works by Ben Simhon, about Friedmann's impressionistic painting together with the black-and-white etchings of Farid Abu Shakra, or Spektor's orderly marker paintings and the expressive oil paintings of Shemesh. Nonetheless, thematically there are a number of connecting links among the works, which can be divided into groups by themes. Observing the works through a division of this kind harkens back to the period of the school's existence and its mix of classical-universal themes that characterize the paint-from-observation teaching method - such as still life, flora image or interior - and new themes based on painting from photography or from the imagination and whose source lies in the here-and-now and in biography. Examples of the latter are portraits based on photographs from family albums, symbolic images of warplanes and animals, and depictions of urban rambling in Tel Aviv. A deeper look at the paintings reveals that whereas a category-based division of this sort is useful to indicate lines of similarity, all of them show an interplay between traditional and contemporary, universal and local, and personal and political.

Still life

Tal Mazliach's first solo exhibition, in 1992, titled "English Breakfast," consisted of paintings all of which contain plates heaped with the

well-known ingredients of just that: an English breakfast (pp. 20, 77-81). The artist is here diverging wildly from classical still life. The genre emerged in sixteenth century Flemish painting and subsequently underwent multiple incarnations; however, in its traditional form it is based on a meticulous, well-planned composition, usually of select fruits and flowers and luxurious household utensils, and refers to the symbolism and allegory (which are related to material perishability, hence to the cycle of life and death) in the composition. Mazliach chooses to depict radically folksy, greasy, mundane, gastronomically inferior meals. On one of the paintings she writes in a childlike, blunt form the reason for her focus on this meal: "Tastiest in the world." As always in Mazliach's paintings, which are characteristically compressed and bursting with color, filling the entire surface of the work and even sliding outside onto the frame, in these works, too, the meal is surrounded by repetitive forms, by broken lines that swirl and snake around the meal and impinge on it.

Three large-scale paintings (pp. 21, 74-75) obviously depict a birthday party complete with balloons and ribbons and a tablecloth on which the dishes that make up the meal are scattered. A second look shows that the celebration seems to have lurched out of control and some of its constituents have shifted to the side, assumed new shapes and morphed into intimate organs: the frankfurter into a penis, the tomatoes into testicles, the dishes into fallopian tubes and the sunny-side up egg into sperm fertilizing an ovum. Before our eyes the celebration is transformed into a coupling feast between masculine and feminine, and the food-sex link restores both elements to the allegorical character of still life, creating a link between the different body functions, between nutrition and fertility and between life and death.

Still life as an elite genre also undergoes "lowering" in a series of paintings by Max Friedmann done in 1999-2000 (pp. 82-83). To begin with, the platform for the works is pieces of cardboard that were ripped off boxes the artist found on the street. In some of the works the entire surface is covered with paint, but in others the platform

remains exposed and for an instant resonates with "want of matter" and the exposed plywood planks of Raffi Lavie. However, the pictorial gesture and the themes are radically different: Using brush strokes rife with color and expressiveness, Friedmann paints a dish of fruits from observation, though here, too, it's contrary to and deviates from classical still life. Instead of an abundance of utensils and foods placed mindfully on the table, Firedmann's compositions are characterized by reduction and modesty almost to the point of meagerness: at the center of each painting is one ordinary, simple dish on which four pomegranates or two lemons or just half a grapefruit are placed haphazardly. Even the word "placed" in relation to the dish is inaccurate, since no table or other piece of furniture appears in the paintings: the vantage point is a bird's-eye view. The dish with the fruits seems to be floating on a uniform, smooth surface. In two paintings Friedmann forgoes the dish entirely and renders the fruits abiding/floating in space (p. 83).

This unexpected interplay of minimalism and expressionism generates a tension of form that gives rise to thought about the immense richness that resides precisely in the trivial and the everyday. "The unexpected encounter with the thing you want to paint doesn't happen all the time," Friedmann says. "There are days on which nothing happens, and you have to be able to accept that. There are days on which the thrill comes from simple things like water, sun, guava, pomegranate. Humans are only a small part of all this, of the vitality, the beauty, the life experience." 24

Meira Shemesh takes the still-life format a step further, dispensing with depictions of food and household items and broadening her gaze to encompass other everyday objects in her milieu. The 1995 painting, "My Mother's Dress" is a depiction, actually a documentation, of a dress belonging to the artist's mother, exhibited by Shemesh as an adjusted readymade in the group exhibition "Meta-Sex" at the Ein Harod Museum of Art in 1994 (pp. 22-23). The painting is a provocative still life in that it challenges not only the boundaries of the genre but also

the boundaries of good taste and the conventional divisions between the domestic and the public, between the intimate and the exposed, and the connection between them and the traditional role division between feminine and masculine. The provocation is also present in the grotesque and the exaggerated – the dress is bloated and flamboyant, and Shemesh adds ornaments to the hanger and from it extends limb-like scarecrow arms – and in the painting's suggestiveness. For Shemesh, not only was her mother's dress a fitting subject for art, she saw it as an artistic object in itself, and her painting is akin to an act of doubling and multiplying: both items of clothing and art are ornamentation.

Flora image

The flora image, which is generally perceived as background decoration, can be perceived in other contexts, particularly when it appears in the forefront. At the center of Asim Abu Shakra's large-scale vertical painting from 1988 (p. 73) a thick stalk rises from the lower edge of the work to the upper edge, from which tendrils and leaves intertwine and branch off in all directions. The painting of the stalk, which thrusts up pole- or pillar-like, is perceived here as a closeup portrait of a single plant, and the viewer, who identifies the species of the plant, or learns what it is from the work's title, "Sunflower," discovers that he is viewing a headless portrait. The impressively stable presence of the fleshy, erect stalk is intensified in the face of what is absent from it - its peak, the glory of its head - the flower of the sunflower itself. The large yellow flower with the seed patterns in the center, has been lopped off, and unavoidably the viewer completes the picture in the mind and imagines the present-absent head.

Abu Shakra, who grew up in 1970s Umm el Fahem before it became a city, undoubtedly was familiar with sunflowers from his natural surroundings and the fields he wandered through as a boy, and later also became acquainted with van Gogh's sunflower paintings. Arriving in Tel Aviv at the beginning of the 1980s as a young man of 22, he encountered dual adjustment difficulties: as a villager who moved to the city,

and as a Palestinian Arab Muslim who entered a Jewish milieu. It's not by chance that he chooses to depict the sunflower from the point of view of the rootless present-absent person; nor is it by chance that in the end, the image most associated with his short working life is another uprooted plant motif: the potted sabra.

"Just as Dutch artist Vincent van Gogh found relief for his tortured soul in the sunflowers he eternalized in his paintings," wrote the late poet Taha Muhammad Ali, "so did Palestinian artist Asim Abu Shakra, a native of Umm el Fahem, find a way of expressing his own depressed soul, in the prickly pear cactus bush, the sabra, which he planted, nurtured and drew in such a marvelous way in his paintings so full of expression."

"Heart of the Sunflower" was the title of Maya Cohen Levy's solo show, which opened in April 1993 in the Chelouche Gallery in Tel Aviv. The exhibition consisted of a series of large-scale oil-on-canvas paintings which were done beginning in 1992, all depicting an enlarged close-up of the heart of the sunflower plant (pp. 68-72). Severed from petals, severed from body, stem and leaves, severed from surroundings or landscape, the heart of the sunflower spreads across the whole canvas. Like a gigantic sun wheel, in bold yellow with dabs of black, red, green and blue, it glows and sweeps the viewer in with a hypnotic spiral of dizzying beauty. Van Gogh is there without a doubt in the background as an iconographic reference - Cohen Levy relates that at the end of her first year as a student at Kalisher she took a break and spent a year in Europe systematically museum-hopping, encountering in one fell swoop all the peaks of modern European painting, an experience which, as she attested, "opened her mind and changed her entire understanding about painting."²⁶

However, as both Tami Katz-Freiman and Dorit Peleg point out in their illuminating articles in the exhibition catalogue, Cohen Levy's interest in the heart of the sunflower is of a different order.²⁷ In the paintings she fashions a Zen-like tension between cosmic order and chaos, between unity and discord, and between spiritual and material. Katz-Freiman offers a compelling

account of this tension: "To come into contact with order precisely in an age of simulation in contemporary art, is an ethical stand, a kind of 'quiet opposition' to a cynical and alienated world, a world that has long lost any ability to converse with the 'real.' In the physical, silent, private act of painting a real protest is [thus implicit], and not in the name of innocence, nor in the name of the sublime. This [form of] painting assumes a moral responsibility in proposing an alternative of holistic healing to a contaminated world that has long given up on antibiotics." ²⁸

Healing in a chaotic world, tikkun in an arbitrary and violent world - these mixed feelings and thoughts arise in the face of the profusion of images in the paintings of Ada Ovadia. In them everything is overflowing, bursting, dripping, disconnected, sliced and reassembled (pp. 62-66). Impossible connections that generate anxiety and laughter, of humanized objects and of human and animal images that seem to leap onto the page straight out of a wild, foaming stream of consciousness. And at the heart of the maelstrom resides a bedazzling beauty which in its turn, too, goes over the top, becomes grotesque, repulsive, aggressive: the lipstick is over-red, the fingernails are overlong; the jewelry, the necklaces, the combs and the tresses take on life and movement of their own.

And the flowers? The flowers blossom in bold colors - yellow, green, white and orange. With Ovadia it's almost never a single flower but a wreath, and not sunflowers but local ornamental flowers: gladioli, gerbera, carnations, lilies or narcissi. In some cases they spring from the earth, but most often they are planted in domestic vases. Something like "Shabbat floral wreaths" that exude consolation, but as always with Ovadia, also manifest threat and horror: the flowers bleed, the color oozes from them across the painting. In one, the hand that holds the vase also holds a rifle aimed at a goldfish (p. 63); in another, behind the vase is a television screen from which emerges a disconnected human mouth that is sucking a turgid liquid through a straw from a beverage bottle (p. 65). Abutting the vase and squeezed together in a third painting are a snake, a skull, a bird of prey, a barbed

wire fence and a spider web, while above them rises cigarette smoke from a figure hidden in the background (p. 66). In two other paintings the flowers are humanized and take on facial features: In one, horror emanates from the face of a narcissus around whose throat black fingers with well-manicured fingernails are closing in, ready to pluck it at any moment (p. 62), while in the other, against the background of a nude figure whose mane of hair partially covers her face, two flowers are seen bending toward one another from two vases positioned at each side of the painting (p. 64). A second glance reveals that one of them has a human face and is wearing glasses, with a stethoscope dangling from its neck-stem: the encounter turns out to be a bizarre floral medical checkup.

Interior

Interior is a genre of painting that sprang up in the second half of the seventeenth century in Europe and enjoyed an efflorescence in the second half of the nineteenth century. It refers to a meticulous rendering of living spaces with their furniture, carpets, artworks and all their ornamental elements. Initially these were luxurious residences of the aristocracy; as the genre developed, depictions of other interior spaces were added, from the salons of the bourgeoisie to the rooms of the impoverished class: farmers, laborers, servants, beggars and others.

The genre's blossoming in the second part of the nineteenth century followed the advent of the Industrial Revolution, in which for the first time a salient separation was created between public workplace and private domestic space. Like still life, interior, too, is considered an allegorical genre in which the home space stands for an economic and social class, but even more is perceived as a metaphor for the life of the mind. A further development involved the introduction of individuals engaged in everyday domestic activities into what had begun as renderings of spaces devoid of people. This spawned a subgenre of paintings of "the artist's studio" or "the artist's room"; in certain periods there was hardly an artist who didn't do a portrait of his studio or of himself in it. An artist's creative space

connotes meanings that go beyond social and economic class, as the artist is outside the order and logic of practical life. The studio is a sort of bubble that obeys logic and forces of a different type – spiritual, creative, artistic – and some of these depictions evoke a tempestuous psyche and a sense of loneliness.

Two paintings by Max Friedmann from 2000 (pp. 84-85) patently belong to this subgenre. Both depict the same room - the artist's lodgings at the time in the small town of Katzir in Wadi Ara. Friedmann has moved many times in his life, and often has abruptly forsaken one way of life in favor of another: from provincial town to metropolis, from big city to village and nature, from Israel to overseas; "moving about like a nomad," he said of himself.²⁹ One result of his wanderings and unstable way of life is that he rarely has a studio – he paints in the spaces he is living in at the time. The room depicted in these paintings attests to a life of meagerness and provisionality: it's empty apart from one chair and two racks of shelves, and its central element is a large double exit door which is covered by a large blind. There are a few objects on the shelves and clothes on the chair. In one painting there is a bouquet of flowers in a vase on a small side table, while in the foreground of the room there is a bong on the floor (p. 85).

The atmosphere projects frugality but also melancholy and insularity. A comparison inevitably arises with the three versions of van Gogh's famous painting "Bedroom in Arles," which were done in the last year and a half of his life when he was in dire mental straits. Friedmann himself talked of the anguish he felt in the wake of the disparity between the romantic fantasy he harbored of leaving the city in favor of rural life, and the prosaic reality. His mood comes through in an article by the reporter Dana Gillerman, who interviewed him on the occasion of the opening of his solo show at the Herzliya Museum of Contemporary Art at the time: "The locality of Katzir is a hot place with steaming-hot structures resembling mobile homes and one grocery store. But in a community in which the mobile phone picks up nothing and the only signs of life are snakes slithering through fields of thorns,

the attempt to locate Friedmann failed. The cashier in the grocery store insisted that she had never heard of Max Friedmann, and therefore he does not exist. [...] 'No one there knows me, because I don't go to the grocery store,' Friedmann said. 'I don't leave the house much, and anyway I hate this place, it depresses my soul. I'm looking for a different place.'"³⁰

Melancholy and worry are etched in the facial features of Meir Pichhadze as he chose to portray himself in a 1996 painting (p. 25). In the forefront of the painting, on the left side, he's seen sitting, in a coat and hat, leaning on the palms of his hands in the classic pose of "The Thinker." He's staring at the floor, withdrawn, immersed in thought, reflective. The background is an interior of a room in which the only two visible elements are heavy curtains and shelves crammed with books, which are rendered with a somber grimness, echoing the mental state of the figure. There is no way to know whether Pichhadze has just entered the room or is about to leave it, but the coat and hat add to the gravitas, and being accessories of "outside" they further underscore the condition of "stuckness" of the inside. The work is one of a group of self-portraits that Pichhadze painted in this period, not all of them in the interior mode, some as exteriors; but in all of them he appears solitary, as "the wandering Jew," holding suitcases, or sunk in thought or absorbed in reading a book (p. 26).

Pichhadze's life was studded with crises and tragedies. Although he was not a depressive person – on the contrary, he was known for being good-tempered, vital and imbued with a love of humanity – his self-portraits reflect the ordeals he endured. In the same year in which he made these paintings he also did an extensive series of portraits of family members based on photographs from the family album.

Portraits from the family album

"In New York, of all places, when he was far from Georgia and from Israel, and experienced trenchantly the loneliness of the immigrant," wrote Gideon Ofrat, "Pichhadze plunged into a series of small portraits based on an album of photographs from his childhood (from which he had already borrowed images in the past, though not with such frequency). Increasing numbers of family paintings populated his studio in New York. Possibly the kidney disease of his 17-year-old daughter Lori and the fact that he donated a kidney to her, intensified the consciousness of family in his work."

The two "Untitled" paintings are part of this series. One is a family group portrait at the center of which is a girl, with adult members of the family around her (p. 36). The composition conforms to the convention that took shape when family photographs began to be taken, in which the group prepares in advance and then gazes at the camera festively and with high formality. In the background is Pichhadze's regular landscape, which became a hallmark of his work. It's dark and mysterious, with a mountainous, forested horizon, where the sky, looming above in sunrise/sunset mode, is the only source of light. The landscape is usually associated with his memories from his homeland, though he himself denied this and maintained that the scene is a fusion of different geographical landscapes that coalesced into a model of "every-landscape."³² The reason it is perceived in Israeli eyes as a foreign landscape is the light, which is manifestly not the familiar "Israeli light."

The second painting (p. 37) is a strange work in the center of which is an incandescent portrait of bold gaze depicting a young boy whose head, wrapped in a scarf, sits atop the body of an adult man wearing a Chokha coat, the traditional Georgian male garb. Apart from the face and the scarf, all the other details in the painting – the coat and the background, which looks like dense leaf foliage – are very dark, and this, together with the unnatural physical fusion of child and adult, lends the work a stark, mysterious atmosphere.

Ofrat's explanation of the biographical timing in which Pichhadze goes back to the photo album of his childhood in the wake of his daughter's illness, squares with the fact that the artist, in complete contrast to the central discourse of Israeli art of that time, never denied and did not try to annul the sentimental feeling that motivates and arises from most of his works. However, turning to the family album is also connected to questions of identity; questions that arise more sharply among migrants or among those who are situated outside the social/national/ethnic/gender or artistic hegemony, among all those who "don't belong."

From this perspective, studies at Kalisher were for Pichhadze an opening salvo for launching himself on a life trajectory in which he recreated himself. He arrived in art school as a classical artist of a high level and was admitted straight into the second year. His abilities and experience were acquired in his country of origin, Georgia, and he exhibited in Israel, too, before enrolling in art school. But the move to the heart of Tel Aviv from the town of Or Yehuda, where he had arrived with his family when was 18, the studies in Kalisher, and later a trip to the capitals of Europe all opened for him a new world of modern and contemporary art that profoundly influenced the direction he took in his art and his life

Pichhadze honed the language of classical painting, of which he was a master, and brought it very successfully into the realms of postmodernism while intermixing geometric abstraction with realism, kitsch with sophistication of form, formalism with biographical narrative. A conscious decision like this, to distance oneself from one's source and breeding ground, both artistically and in terms of style of life and world view, and to develop toward them an external critical gaze, means - if not rift and alienation - then certainly an experience of dissonance. The movement between old and new, between domestic and public, and in general between the different and contradictory elements of identity with which a constant dialogue takes place, is given personal expression in art. When that dissonance is entwined with insight, even if intuitive, regarding the role of the family, the community, the social-economic and governmental structures of power as fomenters and preservers of this identity economics, and especially of its

embedded hierarchies and the costs it exacts, the turn to the family album becomes – over and above being emotional-nostalgic – a political act.

Dani Ben Simhon, the son of parents who immigrated to Israel from Morocco, and who followed a similar route from Kiryat Gat - which in the years he grew up there was a "development town" - to the heart of Tel Aviv and art studies at Kalisher, also looks to the family photo album, which constitutes a source of inspiration for his 1993 series of works (pp. 38-43). Ben Simhon recycles sheets of printed Bristol board he found, using their rear side; in a uniform format he paints a series of water-colors based on quotations from decorative and ornamental items that were characteristic of Mizrahi homes in the 1970s, an aesthetic that was considered cheap kitsch, and of photos from the family album of his childhood. There are plastic flowers, statuettes of doves, mats, ornate frames, and alongside and between them family portraits of parents and their children wearing their best clothes, perhaps at a bar mitzvah event, smiling at the camera. All these views revealed to us are blurred and remote, through the screen of a curtain of beads of the type that was often used as a divider between rooms in the small tenement-like apartments. Behind the beads in one of the works, a blurred sign is visible, the kind that is hung on the front door, with a pair of birds painted on it, and the inscription "Ben Simhon Family" (p. 43).

Blurring and lack of clarity also inform a series of 1990s paintings by Meira Shemesh whose source of inspiration is a family album (pp. 44-45). For Shemesh, who was from a traditionalist Mizrahi family from Iraq and grew up in Petah Tikva, moving to Tel Aviv and to Kalisher was also a transition between worlds. In 1990, Shemesh, most of whose work was done in oil on canvas, adopted a technique in which she held a group of cheap color pens in her hand and painted with them together on paper. The entire series is based on quotations of childhood photographs of the artist together with family members, but the result being aimed for lies between a clear image and childish "squiggles."

"The pen works connect with a memory image that alternately becomes clear and then blurred, like reflection on water," writes Galia Bar Or. "They breathe life into forgotten enclaves of consciousness, the details of which are wrapped in mist, like a derivative of a long-lost source." 33

Planes and animals

In the case of Asim Abu Shakra, the feeling of disconnect and dissonance - in the wake of a transition from village to city, from a conservative-traditionalist society to a more permissive and more open way of life, severing himself from family and community, compounded by language disparities and differences of religion and nationality - is heightened by a dimension of anxiety on the part of one who is perceived not only as an outsider who doesn't belong, but as a full-fledged enemy. A young Palestinian Arab Muslim seeking integration into Jewish-Israeli society in the 1980s, against the background of the Lebanon War and a few years later the first intifada, faced enormous difficulties and needed persistence and great fortitude.

To Abu Shakra's good fortune, a number of people helped him along the way and facilitated his situation: his cousin Said Abu Shakra, who carved out the way for him; another cousin, Farid Abu Shakra, who was partner and loyal friend throughout; Zvi Ben Dov, the school's director, who adopted him and in certain periods allowed him to live in the school: the students who surrounded him and the many faculty members who cultivated him and also influenced him; and the gallerist Eitan Hillel, who gave him a studio and exhibited his first solo show. One of his most meaningful and extremely influential encounters was with the artist-teacher David Reeb. Of this Tali Tamir wrote (after noting two other artistic meetings that preceded it - with the teacher Uri Stettner and with the work of Moshe Kupferman): "The third artist was David Reeb, one of Abu Shakra's teachers in his last year of studies, who was to become a close friend. Reeb had a crucial influence on the work of Abu Shakra, who absorbed from him the tendency for flatness, the decisive linearity, and the use of ornamental patterns and

black contours. The encounter with Reeb's work caused Abu Shakra's later paintings (particularly those from the last two years of his life) to shift from the early lyrical sensitivity towards a more rigid, direct language. This language emerged out of the attempts in Israeli art to formulate more precise plastic means for political statement..."

Reeb's impact on Abu Shakra is apparent in content as much as in form. A politically involved artist, Reeb invokes direct, real-time images from political, state and military events occurring in the here-and-now, particularly those connected with the Israeli-Arab and Israeli-Palestinian conflict. It's likely that for Abu Shakra, becoming acquainted with art that responds to and deals directly with the conflict - which was such an essential part of his identity and of the struggles that marked his daily life, and which constituted a permanent source of feelings of anxiety and of being under threat - was a jolting experience. Beginning in 1985, the year in which he met Reeb, his notebook sketches include dozens of images of warplanes and predatory animals, separately and together, which afterward also appear in a group of oil paintings devoted to the subject.

91

דני בן שמחון <u>ללא כותרת,</u> 1993 טכניקה מעורבת על נייר 10250ס

Dani Ben Simhon <u>Untitled</u>, 1993 mixed media on paper 50X70



The two images appear separately in Reeb's work already at the end of the 1970s and the early 1980s (p. 29), and it's definitely possible that they were a source of inspiration for Abu Shakra, but he articulates them in a painting done in a language and a personal statement of his own. His monumental 1987 (pp. 58-59)painting "Beasts and Planes," one of only two paintings of this size that he made in his life, connects the two images and represents the summit of their use. Along with Reeb's influence, there is a clear evocation of Picasso - in many senses this is Abu Shakra's "Guernica." In the skies a squadron of aircraft is approaching, on the ground are two enormous, threatening creatures of prey, which are difficult to identify precisely but look like a combination of jackal, tiger and hyena, teeth bared and necks stretched skyward, which seem to be howling or sounding a great outcry, the ground beneath their feet burning.

Some of the many preparatory sketches in Abu Shakra's notebooks – showing human and animal figures that the artist copied from "Guernica" – testify to the direct influence of that iconic work (p. 31). In other sketches he develops his distinctive scene; some of them also depict the results of bombing, the composition integrating an image of a nuclear mushroom cloud that was not used in the final painting (p. 30).

In another oil painting, from 1989 (p. 61), dark and bleak, the image of a large aircraft is discernible in the sky, recalling a bird of prey in full flight, hovering above a convoy of people, possibly refugees or escapees, walking single-file under cover of the thick dark that overlays them and the entire painting. Amid Abu Shakra's oeuvre, the aircraft paintings that depict the calamity of the conflict and of war and its appalling consequences, and constitute an overt protest against them, are located at the extreme end of the scale compared to his sabras paintings of prickly-pear cactus, with their quiet, inner-looking symbolism. In both cases, Abu Shakra's tendency toward repetitiveness, returning to the same themes and the same images each time from a new angle or a different composition, reflects agonizing and persistent inquiry. Abu Shakra never stopped asking questions

about the existential situation and his place and role within it, and was left both frustrated and disillusioned. "If I thought for a moment that these paintings could save the children who are trapped between the barbed-wire fences, I'd never stop painting, day and night," he told his cousin Farid.³⁵

Warplanes are also a recurrent image in the work of Farid Abu Shakra. He came to Kalisher from Umm el Fahem a year after Asim, and the two spent all their years of study living and working together, and sharing their time and material goods until Asim's untimely death. The warplanes in Farid's work undergo transformations over the years, appearing in different styles and mediums: painted as children's paper planes, as a replicated ornament, an earth-covered sculpture, a colorful aquarelle on paper or an etching in a sharp black-and-white cut. All of them share Farid's clean, delicate style, which contrasts with Asim's expressive tempestuousness, as well as with the image of potent, lethal weaponry itself.

"Nevertheless, Farid's works preserve a degree of restraint," writes Tali Tamir. "They are not works of political protest of the type we might expect to encounter. They are free of fury, despite the fact that they highlight motifs of violence. Farid avoids using highly expressionistic techniques, or even sparking a dispute among the various languages he employs in his work. Consistently and continually, he prefers to maintain a measured aesthetic profile even when focusing on the political." 36

There is no doubt that Farid's different approach derived from his personal style, but another reason might be the fact that in his case the source of the warplanes imagery is not protest paintings from the history of local or world art, but his childhood memories. Farid describes a pastoral rural childhood of cavorting in open spaces amid fields and groves, and he remembers the noise and the sheer power of warplanes taking off from the nearby Ramat David airbase and hurtling across the sky. Most likely the concrete combination of the warplanes being a natural and inseparable part of his childhood

ry. Abu Shakra never stopped asking questions natural and inseparable part of his childhood 90

landscapes, but simultaneously their disquieting and anxiety-provoking character, left their imprint and effectively dictated the form they would take in his work.

In a large series of black-and-white etchings, stretching across years, from 2008 until the present, Israel's landscapes are portrayed with warplanes flying above them (pp. 107, 53-55). By laboriously perforating the paper, he overlays the etchings with Arabesque-like ornamentations, but adds to them an embroidered stitch of green line from whose extremity the needle protrudes. In recent years he has been adding to these works with the use of colored threads, embroidering on them ornamental patterns that are quotations of traditional Palestinian embroidery on women's dresses. As Tali Tamir writes, "Not only does Farid juxtapose West and East here, violence and ornamentation, but also militant masculinity and feminine, labor-intensive craftsmanship."37

Meira Shemesh was Asim's classmate and close friend, and together with Farid they often spent hours together, talking and working in the school until the late hours. Her oil-on-canvas painting "Untitled," from 1987 (p. 56-57), also contains images of animals and planes. Shemesh incorporates these images in her realms of painting, which are very far in character and style from Asim's works. Her painting is childlike, but in contrast to familiar works in this category in Israeli art, by artists such as Arie Aroch and Raffi Lavie, Shemesh's childlike paintings are raw, colorful and wild outbursts. Her warplanes are not threatening and her animals don't cry out; on the contrary: the planes look like toys, painted in white contours with no details, and the animals are not predators but domesticated - a row of black cats perched comfortably and above them a row of what appear to be miniature red dogs or cows. And as in many of Shemesh's works, here too the chain ornaments have their place: colorful chains are draped around the cows' necks, and instead of bombs the planes are dropping a long, colorful chain straight into a large garbage can. Whereas the right half of the painting projects merriment and amusement, the other half is mysterious and disturbing. Behind large,

crude bars is something that seems to be imprisoned, a kind of dark, threatening monstrosity, formless and unidentifiable, poised to break out at any moment. The painting is constructed entirely around the tension between its two halves, juxtaposing childlike sweetness with existential anxiety.

Urban rambling

Kalisher's location in the Kerem Yisrael neighborhood – between the neighborhoods of Neve Tzedek to the south and Nahalat Binyamin to the north, and between the Carmel Market, Kerem Hateimanim and the sea to the west, and Allenby Road and the Lev Ha'ir neighborhood to the east – had an effect on the atmosphere in the institution. From the first it was a mixed neighborhood lacking a uniform character, and in the years in which the school operated, its eclectic nature was particularly striking. The area was a mélange of big buildings and simple dwellings, of a hardscrabble, largely Mizrahi population and the petty bourgeoisie, of businesses and stores and residential structures.

The school was not fenced off; graduates recall that neighborhood residents and passersby occasionally wandered into the classrooms and studios to see what was going on in them, and everyone recalls classes in which they went outside to paint the market or the sea from observation. The folksy, bustling ambience around Kalisher was an analogue of the atmosphere and the worldview that underlay the school: that art is not separate from life and is meant for everyone. Most of the school's students were coping with economic difficulties and had to live modestly, so some of them resided in the neighborhood itself, or in adjacent neighborhoods, where rents were low, and the nearby Carmel produce market supplied all their needs. As such, the school and its neighborhood became a familiar domestic environment for those who had come to the city from the fringes of the periphery.

In three matching paintings, done on simple cardboard he found in the street, perhaps in the market itself, Max Friedmann painted a bird's-eye view of the neighborhood (p. 32). The

contours of the streets, the roads, the structures and even the waves are marked generically in red. Only certain buildings that played a role in his life, are signified by an "X" and a triangular roof. In one painting he marked in blue the route he took from one house to another – possibly from his home to the home of a close friend, male or female – and in the other two paintings he rendered in blue the house he lived in and enveloped it in a kind of yellow cloud. The indexical use of colors to signify Friedmann's autobiographical connection to the buildings, recalls climatic maps on which the various regions are coded in different colors based on the intensity of their heat or cold.

Other than Maya Cohen Levy, who in the 1980s was already teaching in the school, Michal Spektor is the only person from the group of graduates in the exhibition who grew up in Tel Aviv. The city has played an important part in her work across the years, appearing in a dual role - in some cases as the space for her activity and her exhibition, or as the inspiration for the images that appear in her work. The paintings in this exhibition are part of a large series of works done in 1998-1999, all of them done in a technique of markers and color pens on paper, their size ranging between a full sheet and half a sheet (p. 46-51, 8). The images are a hybrid of a human and a duck. A duck's head is part of the human body: in one case instead of the palms of the hands, in another in place of a penis and yet again as a substitute for a head. The figures look sad, in a farewell embrace, waving goodbye or waiting at the window for someone to return.

The use of the duck seems here a foregone failure to make the situation ridiculous and lighten it, but above all it's meant to conceal and cover what cannot be talked about directly. "There is content that people cannot represent, so it's necessary to use other models," Spektor said in a correspondence with me in December 2021. The background to these scenes is formed by the buildings of Tel Aviv, most them built in the International Style ("Bauhaus") or the Eclectic Style. One painting shows a figure standing in the center of a tiled square that resembles Rabin Square, near where Spektor lived. Referring to

the place of Tel Aviv in her work, I wrote in the exhibition text of her 2012 solo show at the Raw Art Gallery in Tel Aviv: "At the heart of the 'Tel Aviv' project lie questions regarding the relation between human-kind and the urban space we live in, between the function of a city as a familiar and private territory saturated in personal memories and its role as a functional public space that is steeped in collective history.

"Spektor directs her gaze at the city's streets, buildings, shops, roads, sidewalks, and signs which constitute a décor that is fixed yet continuously changing, with those who live and pass through it too distracted and absorbed in the present to realize the mark they leave on the city or of the influence she in turn imprints on their consciousness.

"Spektor's look upon the city deliberately focuses on 'little [old] Tel Aviv,' driven by a special interest in the structural blindness embedded in the construction of the city by a group of people at the beginning of the last century, who hoped to see it as a small Europe, and the implications of that historical moment for life in present times."

The focus on the architecture of the early days of Tel Aviv, with the mixed feelings it entails – between optimism and heartbreak, between growth and erasure and denial, also shed light on Spektor's special interest in Yiddish and the use she makes of that dead/living language and of certain words and phrases from it, such as "Dritter Welt" (Third World), or "progress" (progress), which she integrates into some of her works.

NOTES

- See newspaper clippings, p. 11-12.
- From remarks by Nira Ben Hur at the opening of an exhibition of her works in the Hadera Artists House, September 14, 2011, from The Marker Café website (in Hebrew), which has since been deleted from the web.
- Ibid.

3

- See press clippings, p. 10.
- See press clippings, p. 13. 5
- Gillerman, p. D1; Ninio, p.7.
- Many other artists also attended the school, some of whom, though not all, are still active today but are not mentioned here or included in the exhibition because their works are not part of the Haaretz Collection. There are several more artists who I know attended Kalisher and whose works have been acquired by the Haaretz Collection but do not appear in the exhibition, because they were students in the school either before or after the chronological framework I have chosen (for example, Michal Naaman, who was a student there in the 1970s, and Eitan Ben Moshe and Zohar Cohen, who attended the school in the second half of the 1990s). Another artist, Ohad Meromi, whose work is in the collection and was at Kalisher for one year during this period (1983/4), has also not been included in the exhibition. He attended the school when he was 17, between his graduation from high school and the start of his army service. After his discharge he took a full curriculum at Bezalel Academy of Arts and Design, and developed as a sculptor and a video installation artist - whereas the artists represented in the exhibition are all graduates of Kalisher alone and are all painters.
- Yahav, 2011, unpaginated (Hebrew).
- See invitation to the exhibition, p. 14.
- 10 Yahav, op. cit.
- 11 More on these two schools in Omer, p. 13 (in Hebrew).
- 12 Ninio, p.6.
- 13 Yahav, 2013, unpaginated (Hebrew).
- 14 Bar Or, pp. xxi-xxii.
- 15 Guilat, p. 32 (Hebrew).
- 16 On "the return of painting" and the opposition to the trend, see: Buchloh, pp. 39-68; Crimp, pp. 69-86; Foster, pp. 63- 67; Foster, pp. 33-58; Fuller, unpaginated.; Morgan, pp. 46-47; Newsom, unpaginated; Russell, p.33; Shone, pp. 182-183, 185; Smith, unpaginated.
- 17 Tenenbaum, p. 228.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid., p. 24.
- 20 Guilat, p. 65.
- 21 Ibid., p. 66.
- Tenenbaum, pp. 226-227; Guilat, pp. 66-91. 22
- 23 Steinitz, from www.ami-steinitz-art.net (Hebrew).
- 24 Gillerman, P.1 (Hebrew).
- 25 Taha, p. 13.
- From a filmed interview with Maya Cohen Levy done 26 especially for this exhibition (Hebrew).

- Katz-Freiman, unpaginated; Peleg, unpaginated.
- Katz-Freiman, ibid. 28
- 29 Gillerman, ibid. Ibid.
- 31
- Ofrat, unpaginated (Hebrew).
- 32 Ibid.

30

- 33 Bar Or, p. xxix.
- Tamir, 1994, p. 86.
- 35 Abu Shakra, p. 35. Tamir Tali, 2017, p. 55.
- 36 37
- 38 Livny, unpaginated.

BIBLIOGRAPHY

Abu Shakra, Farid, "Asim Abu Shakra Prickly Pear", in: Asim Abu Shakra: Remarks about Sabra, Appropriation, and Irony, 2018, Al-Sabr Association, Umm el-Fahem, pp. 19-37.

Bar Or, Galia (ed.), Meira Shemesh - Beauty Oueen, exhibition catalogue, 2004, Museum of Art, Ein Harod.

Buchloh, Benjamin H. D., "Figures of Authority, Ciphers of Regression", October, Vol. 16, Spring 1981, pp. 39-68.

Crimp, Douglas, "The End of Painting", October, Vol. 16, Spring 1981, pp. 69-86.

Dallal, Diana (ed.), Ada Ovadia - The Sand Dunes of Rishon LeZion, exhibition catalogue, 2018, Herzliya Museum of Contemporary

Foster, Hal, "A Tournament of Rose's", Artforum, November 1979, pp. 63-67.

Foster, Hal, "Between Modernism and the Media", in: Recodings, 1985, pp. 33-58.

Ginton, Ellen (ed.), David Reeb: Paintings 1982-1994, exhibition catalogue, 1994, Tel Aviv Museum of Art.

Givon, Noemi and Asperger, Willy G. (eds.), Meir Pichhadze, exhibition catalogue, 1996, Givon Gallery, Tel Aviv; Asperger Gallery, Strasbourg.

Guilat, Yael, The 'Lost' **Generation: Young Artists** in 1980s Israeli Art, 2019, Ben-Gurion University, Be'er Sheva (Hebrew).

Itzhaki, Nira (ed.), Asim Abu Shaqra, 2013, Charta Books, Milan.

Katz-Freiman, Tami, "A Call to Order: Maya Cohen Levy's Painting - a Proposal for Putting the World Aright", in: Maya Cohen Levy, exhibition catalogue, Itzhaki, Nira (ed.), 1993, Chelouche Gallery, Tel Aviv, unpaginated.

Levin, Dalia (ed.), Max Friedmann, exhibition catalogue, 1996, Herzliya Museum of Contemporary

Morgan, Stuart, "Cold Turkey: 'A New Spirit in Painting' at the Royal Academy of Arts, London", Artforum, April 1981, pp. 46-47.

Newsom, John, "Zeitgeist", Flash Art, March 2016, unpaginated.

Ninio, Moshe, "On the Ruins of Kalisher (and Art Schools in General)", Studio, Vol. 118, October 2000, pp. 6-8 (Hebrew).

Omer, Mordechai (ed.), My Own Body: Art in Israel 1968-1978, exhibition catalogue, 2008, Tel Aviv Museum of Art.

Omer, Mordechai (ed.), Maya Cohen Levy - Twilight: Urban Landscapes, Tel Aviv, exhibition catalogue, 2009, The University Art Gallery, Tel Aviv University.

Peleg, Dorit, " Maya Cohen Levy: Sunflower Heart, Honeycombs, Thatch", in: Maya Cohen Levy, exhibition catalogue, Itzhaki, Nira (ed.), 1993, Chelouche Gallery, Tel Aviv.

Shone, Richard, "A New Spirit in Painting at the Royal Academy", The Burlington Magazine, Vol. 123, March 1981, pp. 182-183, 185.

Taha Muhammad Ali, "Asim Abu Shakra Lives the Sabra Plant's Language", in: Asim Abu Shakra: Remarks about Sabra, Appropriation, and Irony, Farid Abu Shakra (ed.), 2018, Al-Sabr Association, Umm el Fahem, pp. 13-18.

Tamir, Tali, "The Shadow of Foreignness: on the Paintings of Asim Abu Shakra", in: Asim Abu Shakra, exhibition catalogue, Ellen Ginton (ed.), 1994, Tel Aviv Museum of Art, pp. 89-86.

Tamir, Tali, "Alley Cat / Village Cat", in: Farid Abu Shakra, exhibition catalogue, Farid Abu Shakra (ed.), 2017, The Umm el Fahem Contemporary Art Gallery; Beit HaGefen Art Gallery, Haifa; The Gallery at the House of Culture & Art. Nazareth, pp. 45-61.

Tenenbaum, Ilana (ed.), Check-Post: Art in Israel in the 1980s, exhibition catalogue, 2008, Haifa Museum of Art.

PRESS AND INTERNET (ALL ITEMS FROM HAARETZ ARE IN HEBREW)

Armon Azoulay, Ellie, "The soul-searching of the gallerist Eitan Hillel", Haaretz, October 7, 2011: https://www.haaretz.co.il/ gallery/art/1.1517375

Fuller, Peter, "A New Spirit in Painting?", 1981, Laurence Fuller blog: http://www.laurencefuller. art/blog/2017/1/2/nakedartist-a-new-spirit-inpainting

Gillerman, Dana, "Only to escape - Interview with Max Friedmann", Haaretz, July 11, 2000, p. 1 (in Gallery section).

Gillerman, Dana, "Want of matter: Kalisher art school moved to well-equipped, luxurious building, but is in dire straits, with a deficit", Haaretz, June 25, 1998, p. D1.

Livny, Efrat, "Michal Spektor - Drawings", from the exhibition brochure, RawArt Gallery, Tel Aviv, October

2012: http://www.rawartgallery.com/exhibition/ michal-spektor-drawings/

Ofrat, Gideon, "Meir Pichhadze: The Journey to the Glowing Light on the Horizon", from the website "Gideon Ofrat's Storage Space." lanuary 2011 (Hebrew): https://katzr. net/85ee2c

Russell, John, "A Big Berlin Show That Misses the Mark", The New York Times, December 5, 1982, p. 33: https://www.nytimes. com/1982/12/05/arts/ art-view-a-big-berlin-showthat-misses-the-mark.html

Smith, Roberta, "A Painting Landmark in Focus". The New York Times, August 2, 1987: https://www.nytimes. com/1987/08/02/arts/art-apainting-landmark-infocus.html

Steinitz, Ami, "Kalisher 5 Gallery", from: www.ami-steinitz-art.net

Yahav, Galia, "Yes, it's merchandise, but with a price in blood". Haaretz. October 7, 2011: https://www.haaretz.co.il/ gallery/art/1.1517375

Yahav, Galia, "Graduates of Kibbutzim College and Avni Institute - A view above the pyramid", Haaretz, July 14, 2013: https://www.haaretz.co.il/ gallery/art/newexhibitions/. premium-1.2071155