

אמנות ומחקר

פרסומי המרכז לתערוכות אמנות יהודית
על שם גרשון ויהודית ליבר

חוברת א', תשע"ו



אמנות ומחקר

פרסומי המרכז לתערוכות אמנות יהודית

על שם גרשון ויהודית ליבר

המחלקה לאמנות יהודית, הפקולטה למדעי היהדות, אוניברסיטת בר-אילן

הוועדה האקדמית

פרופ' ברכה יניב, אוניברסיטת בר-אילן

ד"ר ולדימיר לוין, המרכז לאמנות יהודית, האוניברסיטה העברית בירושלים

ד"ר איליה רודוב, אוניברסיטת בר-אילן

פרופ' דניאל שפרבר, אוניברסיטת בר-אילן

עורך

ד"ר איליה רודוב

המערכת

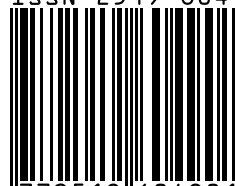
מנהלה: גב' רחל הניג

עריכת לשון (אנגלית): ליאור יעקבי

עיצוב והפקה: סטודיו אורגד

ISSN 2519-6049

ISSN 2519-6049



נעשה כל מאמץ לאתר את בעלי זכויות היוצרים של יצירות האמנות שפורסמו בחוברת זו. אם מסיבה כלשהי לא הוזכרו בעלי זכויות כלשהם, המערכת מבקשת ליצור עמה קשר.

© כל הזכויות שמורות למרכז לתערוכות אמנות יהודית על שם גרשון ויהודית ליבר ולמחלקה לאמנות יהודית, אוניברסיטת בר-אילן, תשע"ו

9 7725 19 604901 >

מזן המופשט אל הפשט

על ההפשטה הגיאומטרית ביצירתו המאוחרת של
מיכאל ארגוב

קטלוג התערוכה

אוניברסיטת בר-אילן, בניין 410, גלריית ליבר לתערוכות אמנות יהודית

כ"ז בסיון, תשע"ו (3 ביולי, 2016) – כ"ז בחשון, תשע"ז (30 בנובמבר, 2016)

היצירות מוצגות באדיבות משפחת ארגוב (תל אביב) וגלריית נ & נ אמן (תל אביב)

ועדת תערוכות – גלריית ליבר לאמנות יהודית

גב' לאה פיש (אוצרת)

ד"ר מור פרסיאדו

ד"ר איליה רודוב (יו"ר)

ד"ר מרים ריינר

מחקר

ד"ר אליה ברטל

גב' נטלי נשר-אמן

אוצרות

גב' לאה פיש

גב' נטלי נשר-אמן

מִן הַמוֹפֶשֶׁט אֶל ה'פֶּשֶׁט': עַל הַהֶפְשֵׁט הַגִּיאוֹמֶטְרִית בִּיצִירַתוֹ הַמְּאוֹחֶרֶת שֶׁל מִיכָאֵל אֶרְגוֹב

אליה ברטל, המחלקה לאמנות יהודית, אוניברסיטת בר־אילן

הודפות פעילות פרשנית מסוג זה. הן מותירות את החוקר בתחושה כי היצירה היא כל כולה 'צורה' וכל שניתן לומר עליה הוא, בבחינת: 'מה שאתה רואה הוא מה שזה'. יתכן, כי תחושה זו, היא המייצרת חסם התקבלותי למרחב התרבות המקומית. אבקש לבחון את האפשרות, כי דווקא בזה כוחה וייחודיותה של היצירה הארגובית; יצירה הקוראת לצופה־חוקר לפרש את עבודת האמנות לא באמצעות כתיבת טקסט המהווה מקבילה רעיונית ליצירה החושית, אלא, באמצעות קבלת קדימותה של החוויה החושית על פני כל חוויה אחרת. אעמוד על הקושי בהתקבלותה של תפיסה אסתטית כזו בשיח המחקרי הישראלי החותר לזיהוין של המגמות פסיכו־חברתיות הטמונות ביצירת האמנות.

לצורך התמודדות עם משימה זו, אפתח בתיאור התפתחותו המקצועית של הארגוב ובשלבי התקבלותו לקאנון הישראלי.³ בהמשך, אתייחס לביקורת ולהסתייגויות שהביע אותו הקאנון מהתגבשות סגנונו הייחודי של ארגוב בשנות השבעים. בעקבות ביקורת זו אעמוד על מהות השוני הסגנוני בין אמנותו של ארגוב לבין האמנות הישראלית, ואציג אפשרות, לראות שוני זה כתרומה ייחודית, שעל שיח האמנות הישראלית להכיר בה ולהנות מסגולותיה.

מיכאל ארגוב והקאנון הישראלי

הכשרתו האמנותית של ארגוב החלה בשנות העשרים לחייו. המוסד הראשון שבו למד היה

אמנותו של מיכאל ארגוב (1920–1982) התפתחה בזיקה ישירה לסיפור התפתחותה של האמנות הישראלית. הוא התחנך בארץ, טרם הקמת המדינה, ואת השכלתו רכש מבכירי יוצריה. כפועל יוצא מכך, הבשלתו הסגנונית, בדומה לסיפורה של האמנות הישראלית, נעה מן הפיגורטיבי אל המופשט. אולם, בשיאו של תהליך זה, חרגה יצירתו מהיצמדות למסורת המקומית; ארגוב בניגוד לרוח השפה האקספרסיבית, שרווחה כאן, פנה ליצירה בסגנון המופשט הגיאומטרי. שינוי סגנוני זה, שהתבטא בפנייה אל המובנה והמחושב, הוביל לשינוי בהתקבלות יצירתו בשדה האמנות הישראלית. עבודותיו, שתחילה, הוערכו וחובקו ע"י הממסד התרבותי, זכו כעת ליחס דו ערכי. היו שטענו, כי יחס דו ערכי זה, משקף את סגירותו של עולם המחקר הישראלי למבע שאינו אקספרסיבי! והיו שטענו, כי הבעיה טמונה ביצירות עצמן, ללא קשר לפתיחותה או לסגירותה של ביקורת האמנות הישראלית.²

ברצוני לבחון מחדש את מידת תרומתן של יצירות ארגוב, שנעשו בסגנון המופשט הגיאומטרי, לשיח האמנות הישראלי. בחינה זו תיעשה באמצעות ההצעה, לזהות את השיח המחקרי המקומי, עם פתיחות ליצירות המאפשרות פרשנות רעיונית, כלומר, לעבודות אמנות המאפשרות כתיבה נרחבת על נושא היצירה, עד הפיכת הטקסט המחקרי למקבילה מילולית, שוות ערך למבע הוויזואלי. עבודותיו של ארגוב, שנעשו בסגנון המופשט הגיאומטרי,

1. דליה מנור, **מיכאל ארגוב**, תל־אביב, 1993, עמ' 63.

2. רן שחורי, "מיכאל ארגוב", **הארץ**, 17.11.1972.

3. המילה 'קאנון' מבקשת להצביע על קיומה של מערכת דעות או כללים קבועים בחקר האמנות הישראלית. כללים אלה מהווים מעין מסננת המפרידה בין האמנים שיזכו לתיעוד היסטורי של האמנות הישראלית לבין אלה שעליהם יחול גורל השכחה. לעיון נרחב בנושא התפתחותו המקצועית של ארגוב, ראה סקירתה של מנור בספר הנ"ל.



תמונה 1. מיכאל ארגוב, אישה בכובע אדום, 1953

בעיקר לעבר אמנות הפופ. קשרים מורכבים אלה התאפשרו בעקבות שינויים שחלו בשנות השישים בסגנונו האמנותי, עם פתיחותו למופשט שכבר שלט במרחב הקאנוני של האמנות הישראלית. ארגוב יצר בהשראתו, ובמקביל החל לפעול גם בשדה אמנותי נוסף – הצילום (ראו תמונה מספר 2: ללא כותרת, שנות השישים). שילוב המדיום הצילומי בעבודתו הציורית קשור לאמנות הפופ ולהשפעתה באותן השנים על האמנות הישראלית. צילומים ביצירותיו של ארגוב מצביעים על קשריו עם יוצרים ישראלים שחשפו את האמנות המקומית למגמות אלו. שיתוף פעולה זה הגיע לשיאו בהשתתפותו של ארגוב בתערוכותיה של קבוצת "עשר פלוס". תערוכות אלו שימשו במה להצגתם של יוצרים צעירים כמשה גרשוני, יאיר גרבוז, יעקב דורצין, יוכבד וינפלד, מיכאל דרוקס ואחרים. נוכחותו של ארגוב בקהלם שיקפה את פתיחותו יוצאת הדופן לזרמים ולמגמות חדשים.

הסטודיו של אבני ששכן ב"מעונות עובדים" ברחוב פרישמן. מהסטודיו של אבני עבר ארגוב ללמוד ב"סטודיה"⁴ במקום זה נחשף למורים כשטריכמן וסטימצקי, ולתלמידים שיהוו, בבוא העת, את חוד החנית של המופשט הישראלי (יוצרים כלאה ניקל, דני קרוון ואיצ'ה ממבוש). מגעיו של ארגוב עם האמנים שעיצבו את הקאנון הישראלי נמשכו לאורך כל שנות פעילותו. למרות, ששנות החמישים עברו עליו בפריס, הוא לא התנתק מקשריו עם האמנים והאמנות הישראלית. בשנים אלו, אמנים ישראלים רבים שהו בפריס ופעלו בה: דור המייסדים של אמני 'אופקים חדשים' – זריצקי, סטימצקי, אברמוביץ, כהנא ואחרים – ולצידם אמנים צעירים כלאה ניקל, אליהו גת, אביגדור אריכא, אורי רייזמן, יגאל תומרקין ורבים נוספים.⁵ ארגוב התאקלם במהרה בפריס, הציג בה וזכה להכרה ממסדית. בשנים הללו, למרות קשריו עם האמנים הישראלים, שנאבקו על השלטת השפה המופשטת בעולם האמנות הישראלי, ארגוב התעקש להמשיך וליצור בשפה פיגורטיבית. יצירותיו התאפיינו בחלוקת הבד למשטחים גיאומטריים מוגדרים ומופרדים, לצד שמירה על שלמותם של האובייקטים המתוארים (ראו תמונה מספר 1: אישה בכובע אדום, 1953). עמדתו השמרנית יחסית של ארגוב המסתפקת בתהליכי הפשטה של האובייקט המתואר, ולא בהעלמה מוחלטת של האובייקט מן המרחב הציורי, פעלה באותה עת לטובתו. בביקורות שנכתבו בשנים הללו ארגוב לא נתפס כמי שמצייר ציור לציירים, אלא כאמן הפונה ל'כל אדם' ולא רק ליודעי ח"ן.⁶ בסוף שנות החמישים, לאחר שהות של עשר שנים בפריס, בהן ביסס ארגוב את מעמדו הבין לאומי כאמן, הוא שב לארץ. השתלבותו בארץ התאפיינה בפעילות משותפת עם אמנים שהשתייכו למגמות שונות. מחד, הוא פעל והציג עם אמני המופשט הלירי, ומאידך, שילב זרועות עם אמנים שקראו לפתיחות לעבר מקורות השפעה חדשים,

4. לעיון נרחב על נושא זה, ראה: גדעון עפרת, **הסטודיה: דור הביניים**, (קטלוג תערוכה בבית האמנים), תל-אביב, 1989.

5. על תנועת "אופקים חדשים" וזיקותיה למרחב האירופי, ראה: גילה בלס, **אופקים חדשים**, תל-אביב, 1980, עמ' 58-59.

6. יוסף שריק, "אמן רב כשרון ורב צדדים", **הארץ**, 4.1.1955.



תמונה 3: מיכאל ארגוב, תבליט קיר, 1974, המרכז הרפואי שיבא, תל השומר. אדריכל: מיכאל ביקון

הקאנון הישראלי לא קיבל את השינוי הסגנוני שהתרחש ביצירתו של ארגוב. המגמה הגיאומטרית נתפסה כנטולת הבעה אישית וכבעלת איכות דקורטיבית ותו לא.⁷ חשוב לזכור, כי הביקורת בדבר אופייה הקר והדקורטיבי של יצירת ארגוב הושמעה מספר פעמים קודם לכן. אולם בשנות ה-70 היא הגיעה לביטוייה החריף ביותר. תחילה, ההתייחסויות אל אופיו הקפדני של ארגוב נשאו הקשר חיובי. דוגמא מובהקת להקשר כזה ניתן למצוא בדבריו של האמן דני קרוון,⁸ שלמד עימו ב"סטודיה" של סטימצקי ושטרייכמן, עוד בשנות הארבעים. קרוון הבחין בקפדנותו כבר בתחילת דרכם המשותפת, והביע את התרשמותו במילים הבאות: "הוא היה המקצועי מכולם [...] אצלו תמיד הכול היה מסודר, המכחולים



תמונה 2. מיכאל ארגוב, ללא כותרת, שנות השישים

שנות השבעים היו מפנה בדיאלוג של מיכאל ארגוב עם האמנות הישראלית. לראשונה ארגוב יצר בסגנון שלא השתלב עם הזרמים המובילים בשיח האמנות הישראלי. הוא לא נטש את האמנות המופשטת, אלא שעתה פנתה יצירתו אל המגמה הגיאומטרית והמינימאלית שהתאפיינה בעיבוד נקי ומחושב. בשלב זה ייחס ארגוב חשיבות רבה למגע עם חומרים חדשים ולהתנסויות בטכניקות שונות. הוא השתמש בקרטון גלי, בפברגלס, בחומר פלסטי לציפוי קירות אלומיניום ונירוסטה, ובצבעים זרחניים. שימוש בחומרים אלה הוביל ליצירת תבליטים, ובעקבות זאת לפעילות המשלבת אמנות וארכיטקטורה. באותן השנים ארגוב הפנה את עיקר מרצו לעבודות קיר בחלל ארכיטקטוני כדוגמת הקיר במרכז לשיקום נכים בבית החולים בתל השומר (ראו תמונה מספר 3: תבליט קיר, 1974, המרכז הרפואי שיבא תל השומר, אדריכל: מיכאל קון).

7. לדיון נרחב בנושא זה ראה: מנור, **מיכאל ארגוב**, עמ' 60-64.
8. התייחסותו של קרוון מעניינת במיוחד על שום הקרבה הסגנונית בין השניים. שניהם בני אותו הדור, התחילו את מסלול הכשרתם ב"סטודיה", ונסעו לאירופה כדי ללמוד ציור בפרסקו. שניהם זנחו טכניקה זו במסגרת האמנות הישראלית, ופנו ליצירת תבליטים ולעבודות המחייבות שיתוף פעולה אדריכלי.

הצבעים]...".⁹ גישה חיובית זו השתנתה במרוצת השנים. בשנות החמישים נכתבו ביקורות בעקבות תערוכה שהציג במוזיאון תל-אביב, שעוררה אצל חלק מהמבקרים את התחושה כי היצירות נושאות אופי 'אינטלקטואלי מדי'.¹⁰ היעדרות של נוכחות רגשית הבליטה את השוני בין אמנותו של ארגוב לאמנותם של היוצרים האחרים בשדה האמנות המקומית. בשנות השבעים, עם התגבשות סגנונו ברוח הגיאומטרית והמינימאלית של ה-hard edge היווה שוני זה זרז להתגבשות תדמיתו של ארגוב כיוצר המפלס לעצמו דרך ייחודית גם במחיר של בדידות מקצועית.¹¹

הקו ושברו: מיכאל ארגוב מחוץ לקאנון הישראלי

יש הרואים דמיון בין בדידותו הסגנונית של ארגוב לבדידותם של כל האמנים הישראלים שביקשו ליצור באותן השנים מופשט, הנקשר לסגנון גיאומטרי מינימאלי. לטענתם, דחייתו של סגנון זה על ידי הקאנון הישראלי נקשרה למעמד המכונן שהיה לסגנון האקספרסיוניסטי בהיסטוריה של האמנות הישראלית. במחקרה על ארגוב, מנור התייחסה לנושא זה בהרחבה, ולכן בחרתי להביא את דבריה ככתבם וכלשונם:

הסיבה לכך [לדחיית המופשט הגיאומטרי-מינימאלי - א"ב] נעוצה במורשת ארוכת שנים באמנות הישראלית - המורשת האקספרסיוניסטית. גם אם האמנות בארץ לא הייתה על פירוב אקספרסיוניסטית במלוא מובן המילה, הרי שתפיסת המעשה הציורי, הנחת הקו והכתם על הבד, כמשקף הלכי רוח אישיים-פנימיים, עמדה (ועומדת) בבסיס האסתטיקה הישראלית במשך שנים רבות. תפיסה זו, שהתגבשה סביב ההבעה המכונה 'לירית' במופשט הישראלי, דחקה אפשרויות אחרות, לא רק של ציור פיגורטיבי, אלא בעיקר של הרישום הדקדקני, הקו הנקי ומשטח הצבע

החלק. האמונה באוטונומיה של האמנות והמאבק על ההינתקות מהטבע הופרדו משאלת האמצעים להשגת מטרת אלה. עם המעבר למופשט נשמר "כתב היד" וההבעה הישירה של החוויה האישית. לאורך שנות השבעים היו אמני 'כתב היד' האישי - אריה ארוך, אביבה אורי, רפי לביא, משה קופפרמן - לדמויות מרכזיות. גם רבים מהאמנים המושגיים עסקו בחוויה האישית, אף אם הרחיבו אותה אל הבית, המשפחה והביוגרפיה הפרטית, או אל החברה והמדינה; ולעיתים היה האמן בגופו חלק בלתי נפרד מהיצירה - פנחס כהן גן, משה גרשוני, מוטי מזרחי ואחרים.

אמנים אחרים שניתקו לחלוטין מהאמנות המתארת ועסקו בשפה האמנותית באופן טהור ונפרד מביטוי ישיר או עקיף של 'האני', לא נתפסו כחלק אורגני מהאמנות הישראלית. הגדרת אמנותו של ארגוב כקרה ונטולת רגש, בביקורות שליוו את כל תערוכותיו בארץ, הייתה תוצאה של מסורת מגובשת, הרואה את האמנות, ובעיקר הציור, כביטוי חוויתי-אישי של האמן את סביבתו.¹²

טענתה המבוססת והמקיפה של מנור מסבירה מדוע הוערכה יצירתו של ארגוב כ'קרה ונטולת רגש', ומדוע הערכה זו שגויה. אולם, עדיין נותרה ללא מענה השאלה המטרידה את מאה שנות האמנות המודרנית, בדבר יכולתנו להפריד בין מופשט פלקטי-דקורטיבי לבין זה המכיל ערך מוסף. שאלה זו חורגת מגבולותיה של האמנות הישראלית; היא ניצבת כשאלת ליבה של האמנות המודרנית; אמנות שהתהוותה בעידן טכנולוגי שלא הותיר מקום לשיפוט אסתטי על בסיס יכולת ידנית.¹³

רן שחורי בביקורתו על תערוכת ארגוב בבית הלנה רובינשטיין, בחר להתמודד עם בעיית המופשט ביצירתו, הן בהקשר הישראלי שתואר על ידי מנור, והן בהקשר המודרניסטי האוניברסאלי. מתוך מודעותו לעדיפות שנותן המרחב הישראלי לאמנות שהיא הבעתית ביסודה ונסמכת ברמה

9. דבריו של קרוון לקוחים מתוך: מנור, **מיכאל ארגוב**, עמ' 8. הערתו זו, של קרוון נאמרה תוך התייחסות חיובית לאמנותו של ארגוב. קרוון מדבר עד היום על הצורך שלו בעת העבודה להיות מסודר, מאורגן ומתוכנן, וזאת עקב האילוצים המופעלים על יוצר שפועל באופן סימולטני עם עשייה אדריכלית (מתוך שיחה עימו במסגרת הרצאה שנתן באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל" בשנת 2014 בנושא "גבולות באמנות").

10. גבריאיל טלפיר, "ציירים בישראל", **גזית**, כרך י"ד, חוברת ה'-ו', 1955, עמ' 28.

11. היו אמנים נוספים שיצרו בסגנון זה בשנות השבעים כמו ראובן ברמן ובוקי שורץ, אולם, אמנים במגמה זו נשארו במיעוט, ולא הטיעו חותם משמעותי בהיסטוריה של הציור הישראלי.

12. מנור, **מיכאל ארגוב**, עמ' 63.

13. אין צל של ספק כי יכולת ידנית אף פעם לא הייתה המשתנה הבלעדי בקביעת ערכה של האמנות, אך היא בהחלט הייתה משתנה משמעותית.

הביצועית על יופי הנגזר מן היד הרוטטת, בחר שחורי לנסח את שאלתו בדרך הבאה:

האם יש קו גבול המפריד בבירור בין האמנות "החור-פשית" ל"אמנות דקורטיבית"? במה ניכרות תכונותיו הקשטניות של המוצר האמנותי? האם עיבוד קר, מתועש ופלקטי, החסר לכאורה את המעורבות האישית ואת בלתי אמצעיותה של היד הרוטטת, הוא בהכרח מוצר ארכיטקטוני קישוטי?⁴⁴

שחורי טוען כי קשה מאוד לענות על שאלות אלו בצורה חותכת, אולם ביחס לעבודותיו של ארגוב הוא נוקט עמדה פסקנית. לטענתו, ההסתייגות מעבודותיו של ארגוב אינה נגזרת מהעדר יופיו של הקו הרוטט, אלא מתוך חוסר מורכבות ועומק המאפיינים את עבודותיו ושאותם יש לדרוש מיצירה מופשטת, והם המחלצים אותה מהרובד הדקורטיבי גרידא. ובמילותיו:

"האסתטיקה המתועשת" השואבת את השראתה מעולם הגרפיקה השימושית, ממוצרי התעשייה, והשואפת ליצירה מנוכרת, החסרה את תווי ההיכר של היד האנושית הפועלת, היא לפחות בעשור האחרון, דבר שבמקובלות. אך למדנו מאז עבודותיהם של לאז'ה ואמני הפופ, שגם מיכפל יצוק בבית החרושת ומירקם שטוח צבע, עשויים להגיע לתחכום אמנותי רב ערך, שעה שמכוונת אותם מחשבה אמנותית מעמיקה וחקרנית. נראה לי שיצירתו של ארגוב סובלת מחוסר תחכום מתבקש זה. חסר בה המומנט הבלתי צפוי, נעדר בה הכתם הצבעוני החלש והזר, שאינו בכחינת תשובה ברורה לכתם אחר, חסר בה הפשטות החכמה, שתדגיש את האלכסוני והיוצא דופן, ואין בה מהמתח של רובד פנימי שמגלה עצמו, כקצה קרחון בעיצוב פני שטח. הכל כאן גלוי, מובן מאליו וצפוי מראש, יתר על המידה. גורמים אלה הם אולי המונעים מעבודותיו מלחרוג מגבולות הדקורטיביות.⁴⁵

שחורי גוזר את אמנותו של ארגוב לשבט ולא לחסד. לטענתו, עבודותיו אינן חוצות את הגבול הדקורטיבי. למרות עמדתו הנחרצת של שחורי נדמה כי בימים אלה, בהם שוב מועלת על הפרק שאלת הקושי בשיפוט יצירת האמנות המופשטת, יש לשקול את האפשרות להערכה מחודשת של ערכן ותרומתן של יצירות ארגוב למרחב התרבות הישראלית.

מופשט עכשיו: מיצובו המחודש של המופשט בחקר האמנות הישראלית

דיון מחקרי עכשווי העוסק בחזרת המופשט אל שדה האמנות נפרס בהרחבה במאמרה של חוקרת האמנות גליה יב 'מתקפת הזומבים'.⁴⁶ יב מבקרת בחריפות רבה את תופעת השיבה למופשט באמנות הישראלית העכשווית. לטענתה, מדובר ביצירות אומנות שנועשית על פי נוסחה פשוטה ומצומצמת. יב טוענת, כי אסתטיקה כזאת מצליחה לעטר משרדים באופן מושלם, אך לא יותר מכך.

במקביל לפרסומן של מילות ביקורת אלו, תרגמה יב את מאמרו של מבקר האמנות הנודע הולנד קוטר, "אבוד בקומפלקס הגלריות התעשיתיות", שפורסם ב"ניוירוק טיימס".⁴⁷ בהקדמה למאמר המתורגם כתבה יב כי קוטר סיכם באופן מופתי תמונת מצב עגומה השוררת בשדה האמנות בניוירוק ומחוצה לה. קוטר מלין במאמרו על השיבה למופשט. ביקורתו אינה מבקשת לשלול את המופשט באופן גורף, אלא לשלול שיבה למופשט הכרוך בעמדה שמרנית. לטענתו, בשדה האמנות העכשווית "הכסף הוא המנצח", ומצב עניינים זה מזמין זהירות ושמרנות. קוטר טוען כי השמרנות מתבטאת ברה-מודרניות

14. רן שחורי, "מיכאל ארגוב", **הארץ**, 17.11.1972.

15. שם.

16. גליה יב, "מתקפת הזומבים" **הארץ**, (גלריה) 20.4.2015, עמ' 1-2. גליה נסמכת בטענותיה על מבקרים אמריקאים המגנים תופעה מקבילה בעולם האמנות של ניוירוק, כמו למשל מבקר האמנות וולטר רובינזון, שהגדיר את המופשט הנוכחי בשם "פורמליזם זומבי". בצמוד לרובינזון היא מביאה גם מדבריו של ג'רי זלץ שגינה גם הוא תופעה זו, באמצעות כתבה ב"ניו יורק מגזין". זלץ נתן באמנות זו סימנים, כגון: "אמנות המשדרת שכלתנות מסוימת למרות שאין בה שום תובנה להציע [...] הקומפוזיציות שלה מחזקות את הגרפיקה הדיגיטלית. [...] רב הפורמליזם הזומבי [...] קל להפצה דיגיטלית [...] התמונות הכוללת היא ללא מורכבויות או סתירות מבניות שמצריכות זמן הפנמה, ללא איקונוגרפיה וללא הפתעות".

17. הולנד קוטר, "אבוד בקומפלקס הגלריות התעשיתיות", (תרגום: גליה יב), **ערב רב**, erev-rav.com/archives/35215



תמונה 4. לארי אברמסון, מתוך הסדרה: tsöböbä, 1993-94, הטבעת שמן על עיתון, 40x28 ס"מ. אוסף פרטי. תל אביב

לחלל אותה באמצעות פרשנויות ההופכות אותה למאמר שימושי.

אולם כיצד נקשרת טענתה של סונטאג לשאלת האמנות המופשטת ושיפוטה? סונטאג מבקשת לקרוא את הווייתה של היצירה המופשטת ככזאת המסרבת לקבל כל פרשנות רעיונית המבקשת לדבוק בה. לטענתה: "הציור המופשט הוא הניסיון לא לאצור שום תוכן, במובן המקובל של המילה; כיוון שאין כל תוכן לא ניתן לפרשו."¹⁸ תפיסה זו מנוגדת לעמדתו של קוטר, המזהה בכוחה הרעיוני של היצירה המופשטת קנה מידה לשיפוטה. סונטאג רואה באי האפשרות להצמיד רעיונות ליצירות האמנות המופשטת ביטוי לניצחון האמנות על הפעולה הפרשנית. אולם, סונטאג אינה מבקשת למחוק כליל את הפעולה

אשר בה "הציור הוא המדיום הנבחר ואבסטרקט הוא האופן המועדף." קוטר מבהיר כי העדיפות ניתנת לאבסטרקט בזכות היותו מבסס קשר עין מידי גם ממרחק, וכן בגלל שהיצירה 'עוברת טוב ברשת' וניתנת למכירה בקלות במתכונת של E-Bay. קוטר מסיים את מאמרו בטענה כי "אין ספק שאנחנו זקוקים - שהאמנות זקוקה - לזרם חדש של פרשנים שאינם מתבלבל בין פוזה (attitude) לרעיונות [...]."

הצעתו של קוטר לשיפוטי יצירות אמנות על סמך כוחן הרעיוני מעבירה את הדיון משאלת הביקורת על האמנות המופשטת לשאלת הפרשנות האמנותית בכלל. סוזן סונטאג, במאמרה המכונן "נגד פרשנות",¹⁸ גינתה בחריפות את המגמה המחקרית בעולם האמנויות הרואה בחילוץ הרעיונות החבויים ביצירת אמנות עשייה פרשנית הכרחית. לטענתה, צמיחתה של עמדה שגויה זו נקשרת לעמדתם של הפילוסופים היוונים, שקשרו את יצירות האמנות לחיקוי המציאות. קישור זה, על כל מרחב הקונוטאציות השליליות שלו (שהרי חיקוי הוא תמיד הדבר הלא אמיתי), הוליד מצב בו האמנות נמצאת תמיד בעמדת התגוננות. ניסיון התגוננות זה הביא לגישה של ניתוח יצירת אמנות תוך הפרדה בין תוכן לצורה. התוכן זוהה כמהותי, ואילו הצורה כקישוט. סונטאג מלינה על המקבילה שנוצרה בין היצירה לכוחה הרעיוני. לטענתה, מרגע שהופרדה היצירה מצורתה, היא נהפכה לשוות ערך לתוכנה, הווי אומר לרעיונות הגלומים בה. איתור הרעיונות הגלומים מתאפשר רק באמצעות פעולה פרשנית, אלא שפעולה זו, לטענת סונטאג, מהווה ביטוי ל"התפשטותו הממארת של האינטלקט, על חשבון האנרגיה והסגולות החושניות" של יצירת האמנות. על שום כך מסיימת סונטאג את טענתה בהצהרה כי "לפרש זה לרושש, לרוקן את העולם - על מנת לכוון עולם צללים של "משמעויות".¹⁹ סונטאג מבקשת להניח לעבודה להתקיים בשתיקתה, ולא

18. סוזן סונטאג, "נגד פרשנות" (תרגום: מיכל זמיר), **המדרשה**, 12, עמ' 28-40.

19. שם, עמ' 29-31.

20. שם, עמ' 36. סונטאג טוענת כי לא רק המופשט חומק מפרשנות, אלא גם ההפך הגמור הפופ ארט. לטענתה הפופ ארט באמצעות שימוש בתוכן כה בוטה מסתיים גם הוא בהיותו בלתי ניתן לפרשנות.



תמונה 5. יוסף זריצקי, צובה, 1980, עיפרון וצבעי – מים על נייר, 76x56 ס"מ, מוזאון תל אביב לאמנות

לחידוד היכולות החושיות,²⁴ חותרת בסופו של דבר אל הדין הנסמך רובו ככולו על כוחה הרעיוני של היצירה. דוגמא מאלפת להתרחשות כזו ניתן לראות בסדרת עבודותיו של לארי אברמסון: "tsöbä" (צובה). סדרה זו נוצרה בין שנים 1993 ו-1994 והיא כוללת 38 ציורי נוף שנעשו על פי תצלומים מן האתר של הכפר הערבי הנטוש צובה (ראה תמונה מספר 4). כמו כן כוללת הסדרה קבוצת עבודות נוספת הנקראת "נבו", העוסקת בציורי טבע דומם על פי דגימת הצמחיה שנלקחה מן האתר והובאה אל הסטודיו. בסדרת "צובה" ניתן ביטוי ממצה לערעור על האמונה באפשרות להעניק מעמד מועדף לחושים בתוך מרחב הפעילות האסתטית. אברמסון, בבחירה של הכפר הערבי הנטוש 'צובה', מחבר את הצופה לא רק לקול האנושי של אנשי הכפר שחיו בו עד 1948, אלא גם לקולותיהם

הפרשנית מן העולם. כל בקשתה היא שבעידן כזה של תרבות – "המבוססת על זמינות", ו"על ייצור המוני"; עידן שיש בו "פגיעה מתמדת בחדות חווייתנו החושיות",²⁴ הביקורת תראה את עצמה כמי שנועדה "לשקם את חושינו". זאת אומרת, היא תבקש ללמדנו: "לראות יותר, לשמוע יותר, להרגיש יותר."²² סונטאג מסכמת את מאמרה בטענה כי מטרת הביקורת היא לבחון כיצד נעשה הדבר למה שהוא, ולא למה התכוון, או במילים אחרות – על הביקורת לזהות את האיכויות הייחודיות ליצירה הגורמות לרעיון להיות מובע בדרך ייחודית, ולא להתמקד בדיבור על הרעיון גופו.²³

אולם במסורת האמנות הישראלית, השאיפה למצב של "לראות יותר, לשמוע יותר, להרגיש יותר" לא צלחה. האמנות הישראלית, למרות שנים ארוכות של ניסיון להטמיע שפה אמנותית הקוראת

21. שם, עמ' 37.

22. שם.

23. שם, עמ' 39.

24. דוגמא לניסיון כזה במובן המלא ביותר התרחש ביצירתו של יוסף זריצקי. ראה בעניין זה: בלס, **אופקים חדשים**, עמ' 58.

ורק ערכים של 'הפשטה, שקיפות ורגישות לירית למקצב קווי, לצורות, לכתמי אור וצבע.²⁷ אין ספק כי פרשנותה הפוליטית של תמיר לסדרת "צובה" מקבלת את תקפותה מתוך היצירות עצמן. אלא שלצד קריאה זו עולה שוב התחושה כי האמנות הישראלית, הן באמצעות יוצריה והן באמצעות חוקריה, מסרבת "לוותר" על עליונותה של הנוכחות הרעיונית על פני הצורנית. במובן זה, מהווה יצירתו של ארגוב השמעה של קול אחר. יתכן כי טענתו של שחורי בדבר 'העדר תחכום'²⁸ ביצירות ארגוב היא טענה רגישה ומדויקת, אך מאידך, העדר זה מאפשר ליצירה להתנגד לכל עומס רעיוני המבקש להיצמד אליה. במרחב היצירה הישראלי, העתיר בעולם רעיוני, עבודותיו של ארגוב מזמינות את הצופה לרגע אחד להביט עליהן במבט אחר, מבט המעדיף את החוויה הויזואלית על פני הרעיונית. יתכן, כי הזמנה כזאת אינה יכולה להיות הנתוב המרכזי של התרבות הישראלית, מכיוון שאינה יכולה לשקף את החוויה המקומית על היבטיה הסוציו-פוליטיים; ואף על פי כן, ולמרות הכל – ראוי לאפשר את קיומה. קיומה מזכיר לנו, בדרך שונה מדרכו של אברמסון, את ערכה של חברה המאפשרת השמעתם של 'קולות רבים'.

הרמים של מנהיגי האמנות הישראלית. באופן מיוחד מפנה אברמסון את תשומת ליבנו אל זריצקי, המנהיג המוכתר של המופשט הישראלי, שהיה עולה בחודשי הקיץ לקיבוץ פלמ"ח צובה, משקיף על הנוף ההררי שהיווה עבורו נקודת מוצא למרחבי ההפשטה של יצירותיו; מרחבים ששימשו כתירוץ ליצירה ציורית אוטונומית שכל כולה נוכחות חושית, ציורית (ראה תמונה מספר 5). לטענתו של אברמסון, הציור המופשט הנעשה בזיקה למרחבים אלה מהווה ביטוי להתעלמותם הגסה של מנהיגי האמנות הישראלית משרידי ההיסטוריה הפזורים במרחב. מאמרה של טלי תמיר,²⁵ שליווה את הצגתה של סדרה זו בגלריית הקיבוץ,²⁶ בחר לעסוק בהרחבה בהקשר זה. תמיר פתחה את הדיון בקשר שבין "צובה" של זריצקי ל-"צובה" של אברמסון בכותרת הבאה: "צובה: הנוף, הציור: מה שזריצקי לא ראה". תמיר מראה כי המסר הפוליטי שעולה מן היצירות של אברמסון מתנגח במסורת של המופשט הישראלי, שבקשה לחדד דווקא רגישות לאיכויות ויזואליות. עבודותיו של אברמסון מבקשות, לדעתה, לומר כי מאחורי כול רגישות חושית עומד "משטור וויזואלי" המכתיב את אופי הפרשנות לנוף. מודעות זו מבקשת ליצור סדק בקריאה התמימה של ציורי הנוף הישראלי, כציורים שמבטם בנוף משרת אך

25. טלי תמיר, "צובה: הפשטה ועיוורון", talitamir.com/catalog/album/11.

26. הסדרה "tsöbä" הוצגה בהקיבוץ גלריה לאמנות ישראלית, 1995.

27. תמיר, "צובה: הפשטה ועיוורון".

28. שחורי, "מיכאל ארגוב".

יצירה אמנותית, גלריות וגם – מפעל ייצור קרטון

נטלי נשר-אמן, גלריית נ & נ אמן, תל אביב

נוצרה בעבודת יד. כדי ליצור מרקם הדומה לקולאז'ים ועבודות קיר, ביצירותיו על נייר, האמן השתמש בטכניקה של תבליט עורור (blind emboss) המאפשרת ליצור תבליט על דף נייר (תמונה 4). בחלק מהעבודות הוא אף השתמש בצבע מטאלי כדי ליצור את האפקט הוויזואלי הנמצא בקולאז'ים, בהם נעשה שימוש ביריעות אלומיניום גלי (תמונה 11). יש לציין, שהביקורות באותן השנים, התייחסו לעבודות שנעשו בסגנון מופשט גיאומטרי בצורה קרירה מאד. חלקן אף האשימו אותו בכך, שיצירותיו נטולות רגש ודקורטיביות בלבד. ביקורות אלו נתפסו על ידי האמן כמעליבות.¹ עם זאת נראה, שסגנון זה התבקש בהקשר של הניסוי האמנותי אותו הוביל ארגוב. אין ספק שכפועל יוצא משינוי הסגנון בשנות השבעים, כאשר ארגוב למד והשתמש בחומרים חדשים, התווסף ליצירתו פן נוסף – שיטת המכפלים (multiples).

בתערוכה בגלריה הזיליר (Heseler) במינכן בשנת 1971, הציג ארגוב לראשונה תבליטים מוכפלים העשויים מפיברגלס, שחלקם הוצגו גם מאוחר יותר, בתערוכה בגלריה ריבנפלד ביפו יחד עם עבודות הדפס. למרות שההדפס כבר נתפס בארץ כיצירת אמנות על ידי הצופה והקונה, הרי שתבליטים בכמות עותקים גדולה מהרגיל – 99 עותקים – נחשבו כיוצאי דופן באותה תקופה. בראיון לרגל תערוכתו בגלריה ריבנפלד הסביר:

עשיתי מכפל ב־99 אקסמפלרים וחילקתי אותם לשלושה. לכולם יש אותה צורה, אבל לכל חלק יש סולם צבעים אחר וכל חלק ממוספר מ־1 עד 33. אדם שקונה 1 מתוך 99 העותקים האלה יש לו יצירת אמנות אורייגנלית במחיר נמוך. ההבדל היחיד

עשרים וחמש היצירות המוצגות בתערוכה זו, שייכות לתקופת העשייה האמנותית של ארגוב שנהוג לכנותה בשם "מופשט גיאומטרי". תקופה זו התאפיינה בעיבוד הנקי והמחושב, באופי הארכיטקטוני ובצבעוניות המוגבלת למבחר מצומצם של צבעים בסיסיים. העבודות עשויות בטכניקת הדפס משי תבליט וקולאז'. רוב ההדפסים נוצרו בין השנים 1969–1980, והם מתכתבים עם עבודות אחרות של האמן בתקופה זו, כגון תבליטי קיר גדולי ממדים והיצירות הקטנות יותר העשויות מחומרים תעשייתיים – פיברגלס, אלומיניום וקרטון גלי. אחת היצירות המונומנטליות המייצגות היטב את הסגנון המדובר, הנה תבליט קיר גדול מימדים, "מקצבים בחלל" שהוצג בשנת 1970 בביתן הישראלי בביאנלה בוונציה. בשנת 1972 התקיימה תערוכת יחיד של האמן בביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו. בתערוכה הוצגו כשבעים יצירות, שחלקן ישמשו בהמשך כאב־טיפוס ליצירות תבליט ולהדפסי משי המוצגים בתערוכה הנוכחית, לעיצוב תבליט קיר של בית חולים "שיבא" בתל השומר (תמונה 3) ובבנינים נוספים ברחבי ישראל.

בשנים הללו התמקצע ארגוב בטכניקות הדפס ובשנות השבעים המוקדמות נערכו תערוכות יחיד של הדפסיו בגלריית ריבנפלד ביפו העתיקה ובגלריה אנגל בירושלים, וב־1983 נערכה תערוכת יחיד בסדנת ההדפס בירושלים. התעניינות שגילה ארגוב בשימוש בחומרים תעשייתיים שונים כמו קרטון גלי, לוחות אסבסט ואלומיניום באה לידי ביטוי גם בהדפסים. יתרה מזאת, מרקם דומה מופיע גם בעבודות תבליט, קולאז' ולוחות קיר של ארגוב ובהן הטקסטורה

1. מרים טל, "אמנות יפה – וקרה", ידיעות אחרונות, 18.2.1972.

בין רוכש יצירה מסוג זה לבין בעל אורגניל יחיד הוא סנובי. אם אתה קונה מכפל אתה יודע שיש לעוד כמה אנשים תמונה כזאת.

באותו ראיון גם חזר והסביר את החשיבות שהוא רואה באמנות בחללים ציבוריים:

הכוונה שלי היא להוציא את היצירה מבין כותלי החדר אל החלל, אל הרחוב, שתהיה של כולם. אצלנו במקום ליצור משהו בנוף, בחלל, עושים אנדרטה [...] העניין הוא ליצור חלל שיהיה חלק מהנוף² [...].

אפשר להניח שזו לא הייתה הסיבה היחידה שגרמה לארגוב לשבור את הסטנדרטים המקובלים כגון שלילת השימוש בחומרים הרגילים ביצירת אמנות והחלפתם בחומרים תעשייתיים, הגדלת מספר העותקים שנעשו בסגנון גאומטרי והענקת איכויות דקורטיביות ליצירותיו. כל אותם שינויים שהתרחשו ביצירתו של ארגוב מוליכים למסקנה, שהוא הושפע מתנועה שנוצרה בסוף שנות השבעים באירופה וארה"ב ודגלה באמנות נגישה ועממית הן מבחינה צורנית והן מבחינת המחיר.

בסוף שנת 1959 הופיע בשוק האמנות הישראלית גורם חדש – גלריה, שהייתה שונה מכל מה שהיה קיים עד אז בארץ. בעליה של הגלריה הראשונה היה המיליארדר הקנדי סם דובינר, שעלה ארצה בשנת 1950 מקנדה. הוא היה אחד הזימים, שניסו לבנות בארץ תעשייה מקומית. אחד מהמפעלים הראשונים שהקים היה מפעל לייצור קרטון גלי ('קלגל') ששימש בעיקר כחומר אריזה לתוצרת חקלאית. בגלל תחרות בלתי צפויה הוא נאלץ למכור את המפעל ומרגע זה ואילך, הקדיש את עצמו לתשוקתו לאמנות. הוא לא הגביל את פעילותו לתחום האספנות בלבד, אלא פתח גלריה שתפעל לפי הסטנדרטים המקובלים בשוק האמנות הבינלאומי – גלריית ישראל. המטרה הראשונית של הגלריה החדשה הוכרזה כקידום של אמנים ישראליים בחו"ל, על ידי ארגון תערוכות ומכירת עבודותיהם. בעזרת

מומחה (ברי קרנרמן) שהגיע היישר מקנדה וקיבל תפקיד כמנהל הגלריה, נבחרו שנים עשר אמנים שעבודותיהם התאימו למכירה בחו"ל, רובם יצרו בסגנון מופשט וחלקם היו יוצאי קבוצת "אופקים חדשים". עם האמנים שהסכימו לעבוד עם הגלריה נחתמו הסכמים, לפיהם לא הורשו להציג בגלריות מסחריות אחרות ולהשתתף בתערוכות מוזיאליות ללא הסכמת הגלריה.

כמו כן, מחיר היצירה נקבע על ידי הגלריה לפי השיטה המקובלת בגלריות מסחריות בחו"ל, שיטת היחידות. יחידה הוגדרה כשטח מוגדר מראש ומחיר היצירה נבנה על ידי מכפלה של מחיר היחידה בגודל הקנבס. לחלק מהאמנים הוצעה משכורת חודשית תמורת כמות מסוימת של יצירות, ומחלקם הגלריה התחייבה לקנות מספר יצירות בחודש. הרכישה הייתה נתונה לשיקול דעתה של הגלריה שהייתה מעריכה את סיכוייה של כל יצירה להימכר.³ מר קרנרמן עשה מאמצים להציג את הגלריה כמוסד שהוקם לצורך הענקת סיוע ותמיכה לאמנים צעירים וכמורה דרך בעולם המסחרי. למרות זאת, הגישה המסחרית הלא מוכרת לאמנים מקומיים ואף הבוטה לעתים, הפכה לנושא המרכזי בדיון בין היוצרים, האספנים ומבקרי האמנות. על הסכנות שבקשר הישיר בין אמנות לסחר ביצירות אמנות דובר עוד קודם לכן. כך למשל, אביגדור סטימצקי בנאומו בסימפוזיון בשנת 1959: "יש גלריות השוכרות ציירים צעירים; תופסות צעיר בעצם התפתחותו, גוזרות עליו 'כך תעשה' והוא נהפך לעבד נרצע לגלריה. ואם האמן כזה מתעורר לבחון מחדש את דרכו, ככוח הראיה והמחשבה שלו, הרי נמנע הדבר ממנו, מפני שהגלריה מתערבת ואומרת: 'בתמונות כאלה אין אנו רוצים'.⁴"

ארגוב היה בין האמנים שהוצע לו שיתוף פעולה עם גלריית ישראל. לצערי אינני יכולה לקבוע בוודאות מה היה טיב ההתקשרות, אך הוא היה אחד מהמשתתפים בשתי תערוכות שנערכו

2. עלי מוהר, "אורגניל עם 99 עותקים", **דבר השבוע**, 5.2.1971, מצוטט על פי דליה מנור, **מיכאל ארגוב**, תל אביב, 1993, עמ' 60.

3. גילה בלס, **אופקים חדשים**, תל אביב, 1979, עמ' 87.

4. שם.

ארכיטקטוניים עם הנסיון להוציא את האמנות מחלל הגלריה מחד, ויצירה של עבודות אמנות כמו הדפסים ותבליטים משוכפלים וספר צילום מודפס הניתנות להשגה, כמעט על ידי כל אחד מאיזך, מצביעים על גישה חדשה לאמנות ולתפקיד האמן בחברה המודרנית. יתכן שללא ההשפעה ושיתוף הפעולה עם סם דובינר וגלריית ישראל, הדבר לא היה קורה. לאחר שנת 1980 ארגוב שינה את סגנונו האמנותי מקצה לקצה ופנה ליצירה של עבודות שונות לחלוטין אך תקופת המופשט הגיאומטרי תישאר כאחת התקופות הבולטות והחשובות ביצירתו.

ביבליוגרפיה

דליה מנור, **מיכאל ארגוב**, תל אביב, 1993.
גילה בלס, **אופקים חדשים**, "פפירוס" ו"רשפים", תל אביב, 1979.
בנימין תמוז, דורית דורית לויטה וגדעון עפרת, **סיפורה של אמנות ישראל**, גבעתיים, 1980.
דובינר שמואל, **הקדמה לתערוכת ארגוב בגלריה ישראל**, תל אביב, 1964.

בגלריה בשנים 1961 ו-1964 ובעזרתו של דובינר, בשנת 1967 נכללו צילומי עירום נשי של ארגוב, בסדרת ספרים שנויה במחלוקת שהציגה עירום נשי ממדינות שונות שיצאה לאור בפריז.⁵ במקור, סדרת הצילומים נועדה להיות מודפסת ולהימכר בישראל, אך מהר מאד התברר שבמדינה כל כך קטנה, הדבר יעורר תגובות נסערות.

ככל הנראה הקשר בין ארגוב לדובינר היה חברי והדוק וניתן לשער שהשימוש של ארגוב בקרטון גלי בחלק גדול מעבודותיו לא היה מקרי. האם היו אלה עודפי ייצור או צירוף מקרים מוצלח שאיפשרו לאמן שחיפש חומרים חדשים ליצירותיו וגילה אותם בעזרת הגלריסט החדש (העבודות הראשונות בהן השתמש ארגוב בקרטון גלילי מופיעות באותה תקופה, בה התחיל לעבוד עם הגלריה של דובינר)? קשה לענות בוודאות על שאלה זו, אך כן ניתן לומר שארגוב לא נשאר אדיש לשאלות החשובות שעלו באותה תקופה בנושא היחסים, שבין יצירת אמנות, מסחר וצופה-קונה. פנייתו של ארגוב לאמנות שייסודה בפונקציונליות ודקורטיביות כמו עיצוב מבנים

5. Jean-Louis Swiners, **Nus d'Israel: Photographies de Michael Argov**, Paris, 1967.

קטלוג הדפסים



תמונה 1. ללא כותרת, (הדפס משי), 56x76 ס"מ, 1979



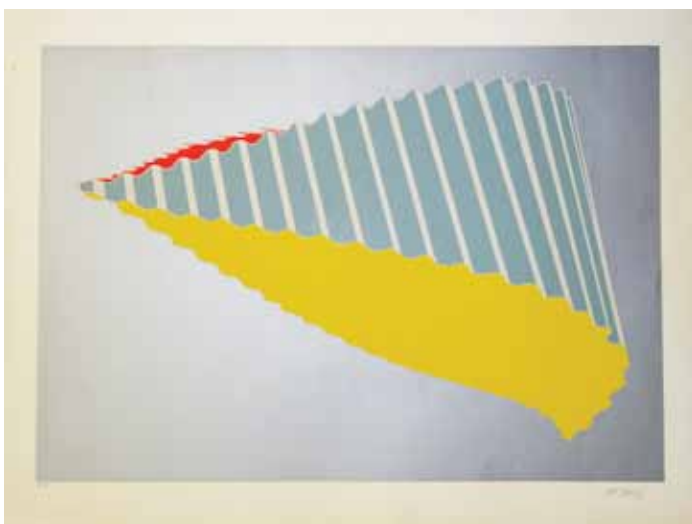
תמונה 2. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי, הבלטות נייר), 56.6x76.5 ס"מ, 1976



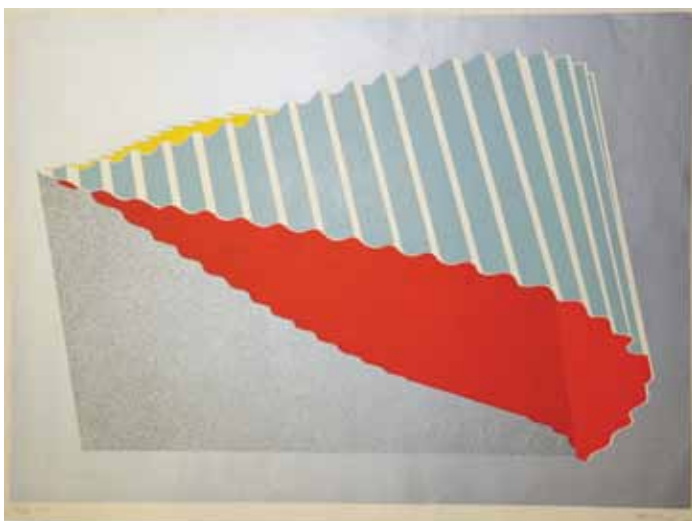
תמונה 3. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי, הבלטות נייר), 56x76 ס"מ, 1977



תמונה 4. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי, הבלטות נייר), 56.6x76.5 ס"מ, 1979



תמונה 5. מופשט גיאומטרי (הדפס משי), 56.6x76.5 ס"מ, 1972



תמונה 6. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 56.5x84.5 ס"מ, 1972-1975



תמונה 8. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 50x70 ס"מ, 1969



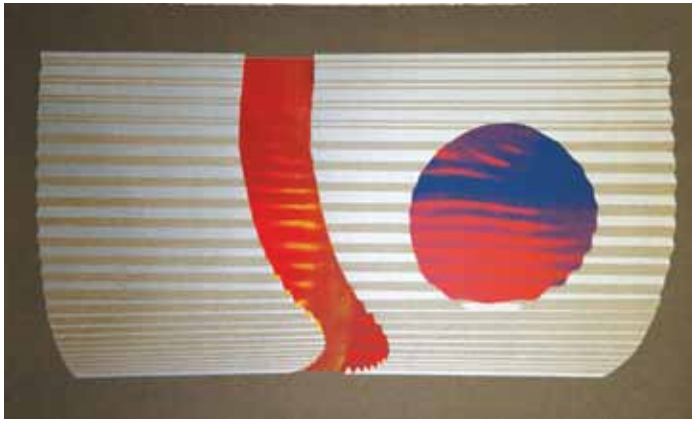
תמונה 7. מופשט גיאומטרי (הדפס משי), 50x70 ס"מ, 1971



תמונה 10. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 70x50 ס"מ, 1978



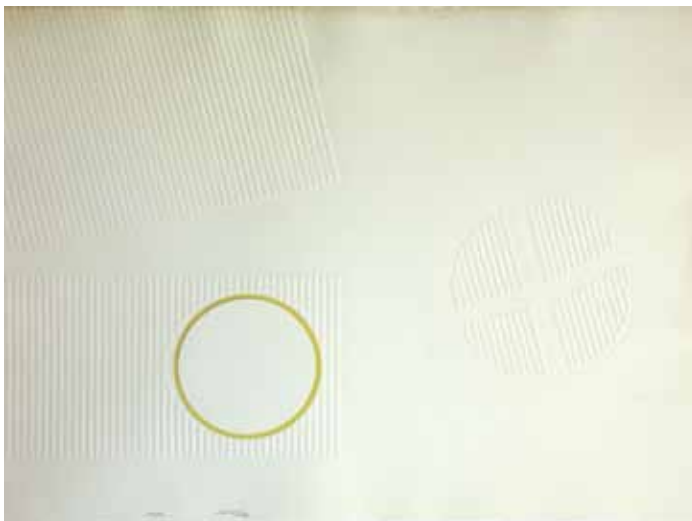
תמונה 9. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 61.5x48.5 ס"מ



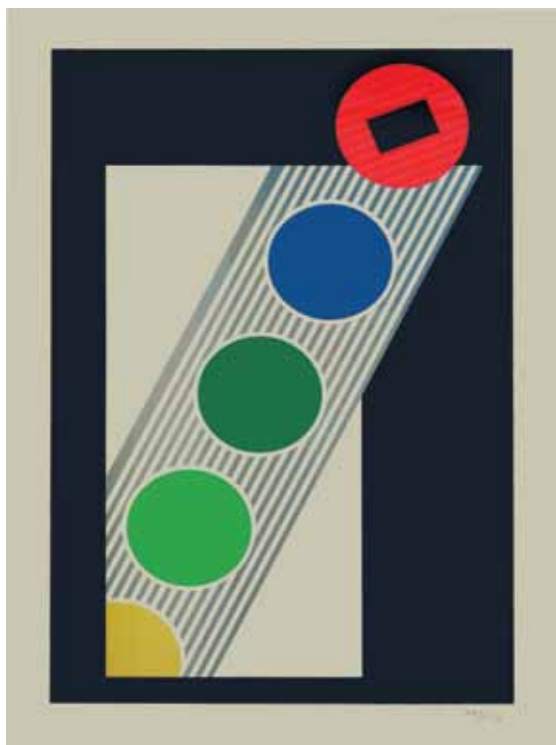
תמונה 11. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 44x75.5 ס"מ



תמונה 12. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 5.52.5x72 ס"מ, 1971



תמונה 13. מופשט גיאומטרי, (קולאז', הדפס משי, הבלטות נייר), 56x75.8 ס"מ, 1980



תמונה 15. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 85.5x60.5 ס"מ, 1971



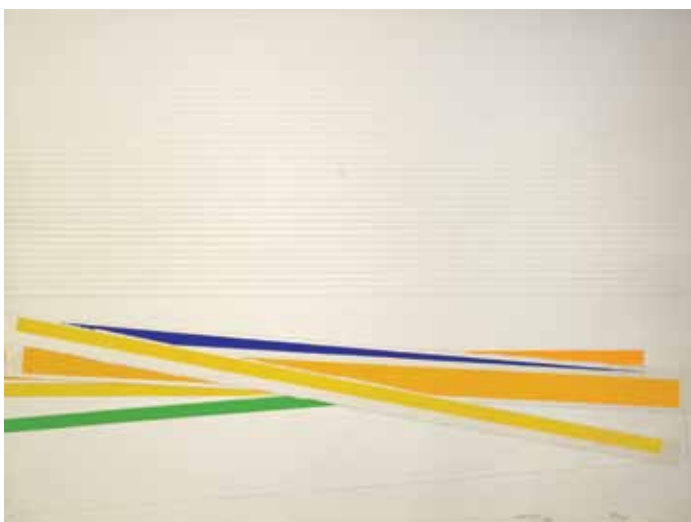
תמונה 14. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 70x53 ס"מ, 1982



תמונה 17. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 74x50 ס"מ,



תמונה 16. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 70x50 ס"מ, 1970



תמונה 18. מופשט גיאומטרי, (קולאז', הדפס משי הבלטות נייר), 56x76 ס"מ, 1979



תמונה 19. מופשט גיאומטרי (הדפס משי, הבלטות נייר), 56x75 ס"מ, 1976



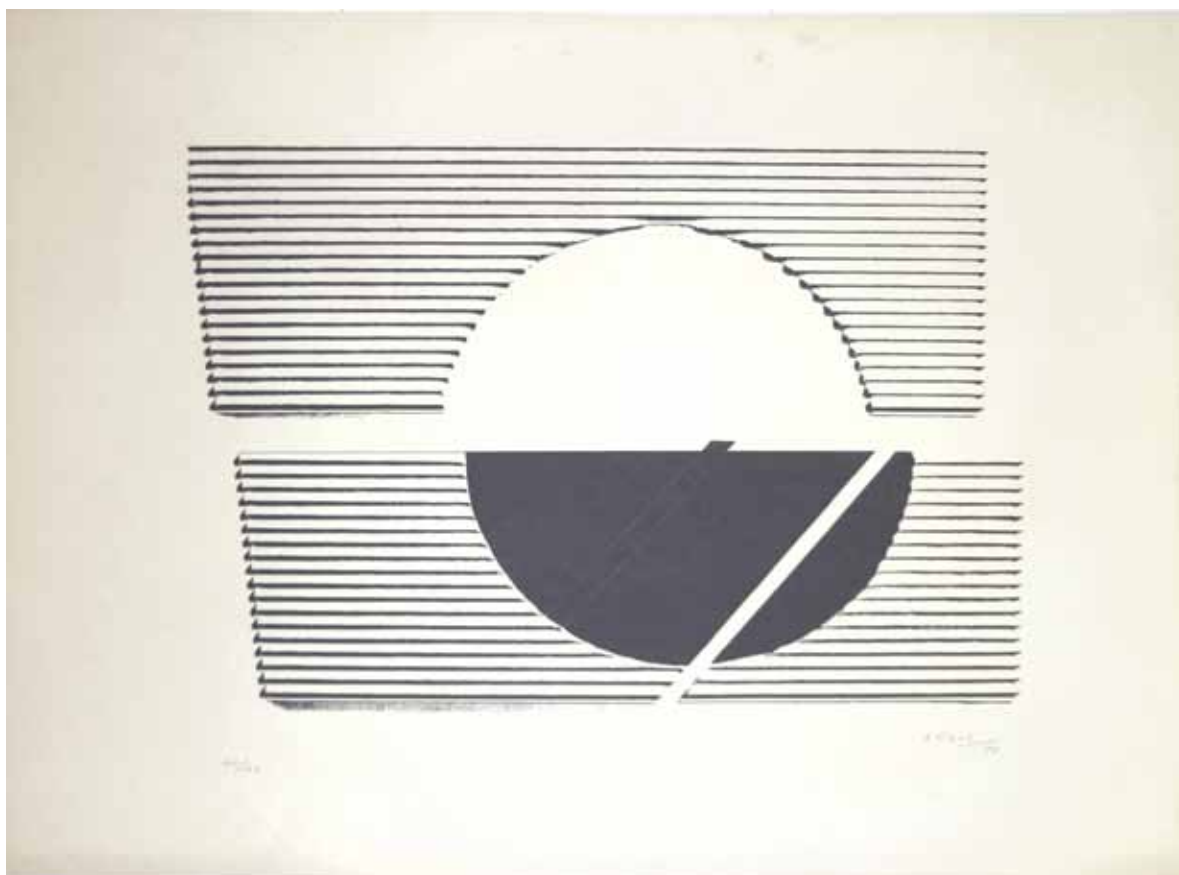
תמונה 20. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי, הבלטות נייר), 33.5x40 ס"מ



תמונה 22. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי, הבלטות נייר), 44.5x31.5 ס"מ



תמונה 21. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 70x50 ס"מ, 1971



תמונה 23. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 50x70 ס"מ, 1970



תמונה 24. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 70x50 ס"מ, 1969



תמונה 25. מופשט גיאומטרי, (הדפס משי), 40x53 ס"מ

Art and Research

Bulletin of the Gershon and Judith Leiber Center for Jewish Art Exhibitions

The Department of Jewish Art, The Faculty of Jewish Studies, Bar-Ilan University

Academic Committee

Dr. Vladimir Levin, The Hebrew University in Jerusalem

Prof. Daniel Sperber, Bar-Ilan University

Dr. Ilia Rodov, Bar-Ilan University

Prof. Bracha Yaniv, Bar-Ilan University

Editor

Dr. Ilia Rodov

Editorial Board

Administrator: Ms. Rachel Hanig

English Copy Editor: Leor Jacobi

Design: Orgad Studio

Abstract to Simple: On Geometric Abstraction in Michael Argov's Later Works

Exhibition Catalogue

Curators

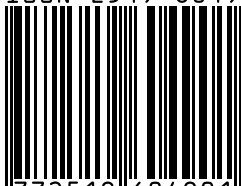
Ms. Lea Fish

Ms. Natalie Neshor-Aman

Bar-Ilan University, Building 410, The Gershon and Judith Leiber Center for Jewish Art

July 3 – November 30, 2016

ISSN 2519-6049



9 772519 604901 >

SSN 2519-6049

Every effort has been made to contact the owners of the copyright of all the works reproduced in this journal but if, for any reason, any acknowledgments have been omitted, the publishers ask those concerned to contact them.

© The Gershon and Judith Leiber Center for Jewish Art Exhibitions
and the Department of Jewish Art, Bar-Ilan University, 2016.

Art and Research

Bulletin of the Gershon and Judith Leiber
Center for Jewish Art Exhibitions

Issue 1, 2016

