

צ'יטוטים באמנות

ממיכלאנג'לו ועד היציקוק



יצירות מאוסף דודון סבג, חברת O.R.S

# ציטוטים באמנות ממיכלאנג'לו ועד היצ'קוק

יצירות מאוסף דורון סבג, חברת O.R.S



מוזיאון "יד לבנים" לאמנות, פתח-תקה  
מנהל: מרדכי מרמד  
אוצרת המוזיאון: רות מנור

"ציטוטים באמנות"  
ממיכלאנג'לו ועד היצ'קוק  
א' חשוון תשנ"ח  
15.1.1998 - 1.11.1997

תערוכה  
אוצרת: איה לוריא

קטלוג  
מחקר ועריכה: איה לוריא  
עיצוב והפקה: נילי אריאלי  
עריכה לשונית: שרה כץ  
עוזרת מחקר: לאה קדרון  
תרגום מגרמנית: שולמית לוריא  
צילומים: אברהם חי  
דפוס: איילון אופסט בע"מ

© 1997 - אוסף דורון סבג,  
חברת או.א.ר.אס בע"מ, תל-אביב.

על הכריכה:  
ענת בן-שואל, "עד כמה צריכה נערה  
להרחיק לכת כדי שתבחין בה", 1990.

חברת או.אר.אס תומכת באמנות הישראלית בדרכים מגוונות, כשותפה לפרויקטים שונים, בתמיכה בתערוכות ובקטלוגים של אמנים בתמיכה בכתבי עת בתחום האמנות הישראלית ובתמיכה ישירה במוזיאונים שונים מזה עשור מטפחת חברת או.אר.אס אוסף של אמנות ישראלית ובינלאומית. בשנים האחרונות התגבש האוסף לשני כיווני התפתחות מרכזיים: "הציטוט האמנותי", ו"הדיוקן" כאשר במרכז עומדים סוגיית השפה האמנותית, המתח וקשרי הגומלין בין ציור וצילום. בימים אלה אנו גאים להציג בשני מוזיאונים שונים: התערוכה שלפנינו – "ציטוטים באמנות", משקפת מגמות מקומיות ובינלאומיות לדיאלוג מתמשך עם תולדות היצירה משמעות הציטוט והקשרו למסורת, משמעות הניכוס והשימוש באמצעי הצילום התערוכה השנייה, שתוצג בקרוב במוזיאון בת-ים ע"ש בן-ארי, תחשוף לעיני הציבור נושא מרתק אחר: הדיוקן באמנות הישראלית.

במסגרת הרצון לחלוק עם הציבור את ההנאה שבצפייה בחלקים מאוסף זה, הסגור בדרך כלל לקהל הרחב, החלטנו כדרך של תמיכה במוזיאונים, להעמיד לרשותם תערוכות שיופקו מיצירות שבאוסף ובעבודה אוצרותית של אוצרת האוסף, איה לוריא. תודות למר מרדכי מרמר – מנהל מוזיאון "יד לבנים" בפתח תקווה, לגב' רות מנור – אוצרת המוזיאון ולאיה לוריא – אוצרת התערוכה. צפייה מהנה.

דורון סבג

מנכ"ל חברת או.אר.אס



אנו שמחים על ההזדמנות החשובה שנפלה בחלקנו בהצגת התערוכה "ציטוטים באמנות – ממיכלאנג'לו ועד היצ'קוק", המהווה חלק מאוספו הגדול והמכובד של דורון סבג, מנהל חברת O.R.S. בע"מ. אנו מודים לו מקרב לב על נדיבותו הרבה שאיפשרה את קיום התערוכה. כמו כן אנו מודים לאוצרת איה לוריא על עבודתה המשובחת והמסורה באצירת התערוכה ובהפקת הקטלוג. תודה גם לאוצרת מוזיאון "יד לבנים" לאמנות, רות מנור על מאמציה הבלתי נלאים להבאת התערוכה המוסיפה כבוד רב למוזיאון, וכן תודה לצוות העובדים שסייע בהקמתה. נעים לנו לציין, כי תערוכה מכובדת זו מאפשרת לתושבי פתח-תקוה והסביבה להשתתף בחוויה אמנותית ממדרגה ראשונה, תוך כדי צפייה במיטב עבודותיהם של אמנים ישראלים ובינלאומיים.

מרדכי מרמר

מנהל קריית המוזיאונים, "יד לבנים"

אחת הפרקטיקות של אמנות פוסט-מודרנית היא הציטוט של אמנות העבר ולטר בנימין בחיבורו "יצירת האמנות בעידן השיעוק הטכני" מעלה ביקורת חריפה על ההפרדה בין התרבות הגבוהה לבין הנמוכה. הוא התנבא שבעידן השיעוק, תיעלם ההילה סביב היצירה המקורית.<sup>1</sup> פרדריק ג'יימסון כותב גם הוא על מחיקת הגבולות בין תרבות גבוהה ותרבות נמוכה, על קיום תרבות המונים ותרבות מסחרית בחברה חדשה – חברה פוסט-תעשייתית, צרכנית, חברת המידע המתקדם בעלת אוריינטציה של קפיטליזם רב-לאומי.<sup>2</sup> באמנות העלית הערך האמנותי נובע מהמקוריות, הייחודיות והאינדיווידואליות. אבל בעידן השיעוק המכני – האמנות נהפכת לסחורה ולמוצר המוני. כיום קיימים כל תהליכי השיעוק החדשניים – וידאו מוניטורים, רשמקולים, זירוקס ועוד... כבר מרסל דושאן (1887-1968) הפך את המונה ליזה של ליאונרדו דה וינצ'י (1452-1519) ל-"Ready made" וצייר אותה עם שפם, ובכך קרא תיגר על האוטנטיות. יצירה יכולה לצטט, מתחומים שונים, עד אין סוף. כך מצטטים אמנים בני זמננו מהארץ ומוחוץ לארץ את עבודותיהם של רמברנדט, ולאסקז, מיכלאנג'לו וגויה. אמנים אחרים בוחרים לצטט ממקורות ספרותיים בטווח הרחב שבין מיתוסים ימי ביניים ועד צ'וסר בעבודתו של פסח סלובסקי, ועד מחזאים כשייקספיר וסמואל בקט בעבודותיהם של תמר גטר ויוסי ברגר. אנחנו נוכחים בתערוכה זו ב"מקדם תרבות" רחב מאוד של האמן והצופה, כתנאי לקליטת היצירות. איך נפתור את בעיית הפערם בתפיסת היצירה והערכתה? מהו אותו "מקדם תרבות" בסוף שנות ה-90, המאפשר שפת אמנות קומוניקטיבית עם קהלים של צופים חדשים?

בבחירת היצירות, במאמר לקטלוג, וברפרנטים לכל יצירה שהיא מציגה בתערוכה, מנסה האוצרת איה לוריא להסביר את מקורות הציטוט ומניעיהם, ומראה בכך עד כמה רחב הוא המצע התרבותי הנדרש להערכת האמנות הנעשית היום. יש בכך לקרב את הקהל להבנה, הערכה והנאה של מעשה האמנות העכשווי.

אני מודה לדורון סבג על שאיפשר לחשוף חלק מאוסף חברת או.אר.אס לציבור הרחב ועל נדיבותו בקיום התערוכה. אני מודה לאיה לוריא על האוצרות והכיתובים מרחיבי הדעת, וכן למרדכי מרמר מנהל קריית המוזיאונים, פתח-תקוה, ולצוות המוזיאון על הסיוע בהקמת התערוכה.

רות מנור – אוצרת המוזיאון לאמנות

בתערוכה זו מוצגות יצירות נבחרות מאוסף דורון סבג, חברת או.אר.אס. בע"מ, ת"א, ובאמצעותן יודגם השימוש בציטוט האמנותי. בכל אחת מן היצירות הללו נמצאת התייחסות, בדרך זו או אחרת, ליצירות אמנות אחרות. הציטוט הוא פעולת התייחסות אשר בה משלב האמן ביצירתו יצירת אמנות אחרת. מעבר לתהליך הקריאה הנלווה להתבוננות ביצירות, מעניינת ההשוואה עם מקורות הציטוט והדרך שבה בחרו האמנים להביאם. לדוגמה, נבחן תמונה של הצייר הצרפתי אדואר מאנה (Manet 1832-1883). בתמונה זו – דיוקן הסופר והעיתונאי אמיל זולה, כלל מאנה כמה אלמנטים. מלבד מכתבה עמוסת ספרים – המעידה על עיסוקו של המצויר צייר מאנה את התמונות התלויות על קיר החדר הדפסים יפניים, רפרודוקציה מספר האמנות "בכחוס" של האמן הספרדי בן המאה ה-17 ולאסקז (Velázquez), ותמונה (בשחור לבן) – "אולימפייה" של מאנה, שצוירה בהשפעת יצירותיהם של טיצ'אן וגויה (Titian, Goya) – אלה מלמדים לא רק על מראה חדרו של זולה, טעמו האישי או הנטיית האופנתיות בתקופה בה חי. ציטוטן של היצירות מעיד גם על השקפתו של הצייר ועל עמדתו ביחס אליהן. אפשר שיחס זה מעיד על הערצה, או על ביקורת, או שהוא מסמן נקודת מוצא. כך מקיים האמן פעולת שיטוט במרחבי ההיסטוריה התרבותית, המאפשרת לו בחירה חוזרת ונשנית מתוך אין ספור אפשרויות. יצירת אמנות טובה נמדדת, בין השאר באיכות המטען ההיסטורי והתודעה ההיסטורית הטמונים בחובה<sup>1</sup>

אופני הציטוט משתנים מיצירה ליצירה. לעתים שילבו האמנים את היצירה המצוטטת בשלמותה (תומאס שטרות' וטירנית ברזילי). אחרים (רות אגסי וסיגל פרימור) בחרו רק פרט ממנה. אחדים צילמו את היצירות כמות שהן, ואחרים ציירו אותן תוך הכנסת שינויים. בתערוכה שולבו עבודות המצוטטות יצירות ספרותיות, וכך נמצא ביצירתה של תמר גטר "ציור מנדטורי" התייחסות ישירה למחזה "כטוב בעיניכם" של שייקספיר ובעבודתו של יוסי ברגר ציטוטים מיצירתו של סמואל בקט "אהבה ראשונה" קבוצת היצירות שלפנינו מדגימה מעבר מהתמקדות במושאי ציטוט של "אמנות גבוהה" ל"אמנות נמוכה" ופופולארית. אם בעבר מקובל היה כי "יצירות מופת" קאנוניות, כיצירותיהם של מיכלאנג'לו דירר ולאסקז או רמברנדט, היוו מקור השראה אולטימטיבי, הרי שעתה גבולות המושג "יצירת מופת" מורחבים, ויצירות מתחום הצילום והקולנוע, שנחשבו עד עתה ל"אמנות נמוכה" זוכות לטיפול וליחס זהה ליצירות הקאנוניות. כך נוסף ליצירות הקאנוניות דור חדש של מושאים, בהם היצ'קוק, גודאר דושאן ומייבריג' מודעות, העדרותו של האוטנטיות, פעולת הליקוט וההרכבה ממאגריה הבלתי נדלים של התרבות, חוסים תחת מטריית הרחבה של ההגדרה הפוסט מודרנית<sup>2</sup> הציטוט האמנותי, אם כן אינו נושא חדש, ולא בחיפוש אחר הסנסציוני טמון העניין בהצגתו. בארץ התייחסו בעבר לנושא בתערוכות – "כאן-עכשיו, אמנות ישראלית" שנאצרה בידי יגאל צלמונה (מוזיאון ישראל, 1982), "אמנות בראי עצמה" שנאצרה בידי יגאל צלמונה (מוזיאון ישראל, 1985), ו"ציור ציטטה-ציור" שנאצרה בידי סורין הלר (המוזיאון לאמנות ישראלית – רמת גן 1987). בתערוכה זו אנו מבקשים להראות, לצד חשיפתו של חלק מן האוסף לציבור כיצד מתערערות כיום הגדרות בנוסח יחסי מרכז ופריפריה ואיך משתמשים אמנים מקומיים ובינלאומיים בציטטה האמנותית. כמו כן ביקשנו להדגים כיצד מקורות הציטוט חוצים את הרפרנט הוויזואלי והספרותי ומעניקים ליצירה מימד חדש. כך מכהנים גיבורי התרבות המודרנים, כמו ענקי העבר המצוטטים, כמשקפים של פני תקופתנו לדברי ההסבר שבקטלוג צורפו במידת האפשר קטעי ראינות או טקסטים משל האמנים היוצרים.

ברצוני להודות לדורון סבג, לגב' רות מנור למר מרדכי מרמר ולצוות עובדי המוזיאון על הכנסת האורחים. תודה למעצבת נילי אריאלי ולצלם אבי חי על עבודתם המסורה, לשרה כץ, לשולמית לוריא וללאה קדרון על הסיוע במחקר ובכיתובים ולראובן עג'מי על תליית התערוכה.

איה לוריא

אוצרת אוסף חברת או.אר.אס



אדואר מאנה, "דיוקן אמיל זולה" 1868  
שמן על בד, 190 x 110 ס"מ, מוזיאון לובר, פאריס.

<sup>1</sup> בנימין, "יצירת האמנות בעידן השיעוק הטכני", 1983, ת"א.  
<sup>2</sup> I, Sandler, Art of the Postmodern era, 1996, New York

<sup>1</sup> בנימין, "יצירת האמנות בעידן השיעוק הטכני", 1983, ת"א.  
<sup>2</sup> בנימין, "פוסט-מודרניזם, או הגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" קן, גליון 10, יולי, 1990, ת"א.





בדומה ליצירה "גלריית האקדמיה II" המוצגת בתערוכה זו גם העבודה שלפנינו נלקחה מתוך סדרת צילומי-המוזיאונים של שטרות' ביצירה זו הנציח שטרות' קבוצת מבקרים במהלך ביקור במוזיאון הלובר בפאריס. קבוצה של תיירים יפנים משתהה מול יצירתו גדולת המימדים של הצייר הרומנטיציסט תיאודור ז'ריקו (Géricault 1791-1824). יצירת מופת זו מתעדת את סיפורם הטרגי של ניצולי האונייה "מדוזה" שנטרפה בשנת 1816 ז'ריקו תאר את הרגע בו התעוררה בקרב הניצולים תקווה למראה ספינה חולפת, שלא הבחינה בקיומם. הניצולים הטלטלו בים ימים רבים כשהם נישאים על גבי רפסודה. למרות שידעו אימת מוות, יסורי רעב ואף זוועות אכילת אדם – לא ניכרים סימני מצוקה פיזיים על גופם. מבלי משים נקם דיאלוג אסתטי בין שתי קבוצות אנשים – אלה המצויירים על גבי הבד ואלה המוצגים על ידי המצלמה כאשר הם מתבוננים בעבודה המצוירת. המערך הקומפוזיציוני, בשתי הקבוצות, מאורגן באלכסונים המשיקים בקצותיהם. כתמיית צבעונית חדשה נוספת הודות למעיל כחול או לסוודר אדום. מימד האקראיות זימן את הנוכחים יחד להוות מרכיבים ביצירת אמנות נפרדת ומאחדת. בעוד שניצוליה של ה"מדוזה" שבוים במצוקתם ומבטאים בדרמטיות את סיפורם האישי, מתבטלת נוכחות הצופים בתמונה – קבוצת התיירים היפנים. סביר להניח שקבוצת המבקרים השתתה רגע קל מול היצירה ואחר כך המשיכה ליצירה הבאה. הנצחתה של הקבוצה בצילום קיבעה את הווייתה החולפת והקנתה לה מעמד נצחי, המתקשר למעמדה של יצירת המופת המוזיאלית.

האנס בלטינג, בספרו על שטרות' משווה את היחסים שבין הציור לצילום ביצירה זו לפראגונה מודרנית. ב"פראגונה" לובנה השאלה איזו מבין האמנויות נעלה יותר – הציור או הפיסול. לאונרדו דה ווינצ'י ומיכלאנג'לו בוואנורטי היו מבחירי האמנים שהתמודדו עם שאלה זו בלטינג גורס, כי למצלמה היתה השפעה מכרעת על אופני הקליטה והראייה, וכתוצאה מכך גם על האמנות שנוצרה לאחר המצאתה.



<sup>1</sup>H., Beltting, "Thomas Struth Museum Photographs" 1995, Frankfurt.

## תומאס שטרות' Struth 1954 גרמניה

"לובר פאריס" 1995  
צילום: 188.7 x 219.7 ס"מ.

ז'ריקו, הרפסודה של האונייה "מדוזה" 1819  
שמן על בד 216 x 491 ס"מ, מוזיאון הלובר פאריס.



זוהי יחידה אחת מסדרה גדולה יותר בה צילם שטרות' יצירות אמנות מוזיאליות. ביצירה זו מיקם האמן את מצלמתו מול ה"פיטה" – יצירתו של טיציאן (Titian), צייר ונציאני בן המאה ה-16 המוצגת במוזיאון האקדמיה בונציה<sup>1</sup> שטרות' צילם זוג מבקרים היושבים על ספסל במוזיאון ומתבוננים ביצירה התלויה מולם. ב"פיטה" נראית מריה, אם ישו מקוננת על מות בנה. התמונה צוירה בשנת 1576 – שנת חייו האחרונה של האמן בהיותו כמעט בן תשעים שנה, הגיע טיציאן לשיא בביטוי עוצמת הרגש בשימוש בצבע וכתמיית. בתצלום מתוארת מציאות מוכרת ושגורה, כמעט אקראית. שטרות' מעורר שאלות בכמה מישרים:

- 1 אודות היחסים הנרקמים בין המבקר במוזיאון לבין עבודת האמנות בתיווכו של המוסד המוזיאלי. מידת הקירבה נקבעת בהתאם למיקום המעקה, ליחסי הגומלין עם התמונות שמשני צידי היצירה אשר ממקמות אותה בקונטקסט פרשני מסויים, ועוד הכוונה המקורית ייעדה לתמונה מקום בקפלה כנסייתית. החוויה הדתית, האינטימית, המקורית – הומרה פה באנליטיות מוזיאלית, בה מהווה כל יצירה, באשר היא, יחידה מרצף תמונות התלויות בשורה לאורך קירות לבנים. על ידי השימוש בצילום מוקצן גם הפער בין החומריות האצילה וחד פעמיותה של יצירת מופת, לבין יצירה מכאנית הניתנת לשיעווק.
- 2 מימדיה הגדולים של היצירה, צבעיה וחדותה מקנים אשליה מציאותית כמעט מושלמת. שאלת המקור מול שיכפולו וכוחו של כל אחד מהם, מתחדדים לנוכח המראה הבנאלי (מבקרים במוזיאון המתבוננים ביצירה) כאשר הוא מבודד מוגדל והופך בעצמו לאובייקט אמנותי.

<sup>1</sup>H., E., Wethey, "The Paintings of Titian" London, 1971



## תומאס שטרות' Struth 1954 גרמניה

"גלריית האקדמיה II" 1995  
צילום: 185.7 x 225.5 ס"מ, C-PRINT.

טיציאן, "פיטה", 1576  
שמן על בד 248 x 353 ס"מ, מוזיאון האקדמיה, ונציה.





מייק ודאג סטארן, 1961, ארה"ב

"רמברנדט כפול עם מדרגות" 1991 1987  
הדפס כסף ג'לטיני מודבק על דיקט, פלקסיגלס,  
נייר דבק, מסמרים, כפיסי עץ וסיליקון  
64.8 x 67.3 ס"מ.

דמברנדט, "איש זקן עם רביד וכובע שחור" 1631  
שמן על עץ, 75.6 x 83.5 ס"מ, המכון לאמנות, שיקאגו.



בעבודותיהם של מייק ודאג סטארן, תאומים המציגים מתחילת שנות השמונים, עובר הצילום סוגים שונים של עיבוד: צביעה, קריעה, הדבקה, שיכפול וכד'.<sup>1</sup> הטיפול ביצירותיהם של אמני מופת שכיח ביצירתם של האחים, ובעבודה שלפנינו השתמשו ביצירה של רמברנדט (Rembrandt) "איש זקן עם רביד וכובע שחור"<sup>2</sup> הדימוי המקורי הוכפל בסימטריה הפוכה והורכב מחדש מקרעי התצלום. גם מסגרת העץ וציפי הפלקסיגלס נחתכו והורכבו מחדש, תוך שימוש גלוי בעזרים כגון כפיסי עץ ודבק סיליקון. באופן טיפול זה מעלים האמנים כמה שאלות, בהן שאלת מעמדו של האובייקט האמנותי. לכאורה, נעדרת העבודה שלפנינו כל יחס של כבוד המתבקש מטיפול ביצירת מופת. האמנים הדפיסו את הדימוי במהופך מן המקור ניטרלו את אלמנט הצבע על ידי הדפסתו בשחור לבן קרעו את הדימוי והוסיפו לו אלמנטים חיצוניים. האמנים הקצינו את מידת פגיעותה של היצירה על ידי ניסור המסגרת ומעטה הפלקסיגלס של העבודה. כך הודגשה איכותה המתכלה של העבודה, בניגוד למעמדה "הנצחי" של התמונה המקורית של רמברנדט. האמנים הכפילו את הדימוי ובכך עירערו על תחושת החד-פעמיות המלווה כל מפגש עם יצירת מופת. סביב הדימוי המרכזי הוסיפו האמנים מערך של קווים אלכסוניים, היוצרים תחושה כי הדימוי המרכזי קורן כך מנסים האחים סטארן לערער על תפיסת מעמדו של האובייקט האמנותי כאלוהי - נצחי

<sup>1</sup>C., Stux, "Mike and Doug Starn" Art News, december, 1988.

<sup>2</sup>G., Schwartz, "Rembrandt, His Life and His Paintings" 1985, Amsterdam

בצילום שלפנינו העמידה ברזילי קבוצת אנשים ברחוב ישראלי טיפוסי. בדומה לעבודתו של במאי התאטרון או הקולנוע, כינסה האמנית בצילום מכלול של סיטואציות (נערה מצטלמת, נער תלוי בהיפוך על גדר בחור עם גלילון וכו'). הדמויות אמנם נמצאות זו לצד זו אך הן מנותקות וקפואות. הצילום עשיר בסמלי מעמד חברתיים וסממני תרבות ישראליים-מערביים (נעלי "אול סטאר" כדורגל מצלמה ופוסטר וכו' "דוד" של מיכלאנג'לו וכו'). הסיפור שמאחורי כל דמות נשאר חידתי<sup>1</sup> מידה רבה של אירוניה וביקורת ביחס למעמדה של היצירה בסביבתנו התרבותית מובעת על ידי השימוש בפיסלו של מיכלאנג'לו "דוד" פסל זה, אחד מסמליה האולטימטיביים של תרבות המערב, הפך זה מכבר לדימוי שחוק המכבב תדיר בפרסומות ומודעות. הפיכתו של הפסל לפוסטר המודבק על לוח מודעות תל-אביבי, והצבתה של הבחורה המצטלמת לצידו, מחדדים את התליך הבנאליציה של הדימוי ואת מידת שחיקתו להלן קטע מתוך ראיון שנערך עם האמנית "טירנית ברזילי": "כולם ביחד וכל אחד לחוד" זה סיפור המסגרת של העבודה שלי מאז שנה ב' ב"בצלאל" כבר שלוש שנים אני בסיפור הזה. עם השנים, מה שאת קוראת לו "מראית של שפע" מתקרר ומשתטח. סדר הסדרות המוכרות - התצלומים של פנים הבית, הרחוב, המקלט - מראה את התהליך הזה באופן ברור אני מחוברת מאוד לחיים, לכל מה שקשור בחיים. לא הגעתי לצילום בגלל הכלים. אפשר להגיד אפילו שיש לי בעיה עם האמצעים: לא תראי אותי מתרגשת מעדשות מיוחדות. אחד המאפיינים של החיים היום הוא תקשורת, ומבחינה זו יש לי בעיה עם האמנות - אני לא מאמינה באמנות על אמנות. מי שמשחקל בתצלומים רואה שיש קשרים לאמנות, איזורים רבים לעניין הצילום: אבל אי אפשר לדבר עם כל אחד על אמנות."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> א. קסטל בלום, "בית הכלא המושלם על המצב הרגשי בתמונות" מתוך קט. תע. "טירנית ברזילי, 1995" מחיאון ת"א לאמנות, אוצרת: רונה סלע, 1995, ת"א.  
<sup>2</sup> ס. בריטברג-סמל, "נעזרה של טירנית ברזילי" סטודיו, גליון, 44, 1993, ת"א.



טירנית ברזילי Barzilny, ישראל, 1967

"ללא כותרת" 1993  
צילום, 150 x 100 ס"מ.

מיכלאנג'לו, "דוד", 1500-1501 שיש,  
434 ס"מ, גלריית האקדמיה, ונציה.





**ORGANIZATION**

Color	Value	Color	Value
Red	100	Blue	100
Yellow	100	Green	100
Black	100	White	100

**COLOR ANALYSIS**

Color	Value	Color	Value
Red	100	Blue	100
Yellow	100	Green	100
Black	100	White	100

*Handwritten notes in Hebrew and English describing the color analysis and the painting's composition.*

## אוסולדו רומברג Romberg, 1938, ארגנטינה

"Las Meninas" 1977 רפרודוקציה, עיפרון, דיו וצבעי שמן על נייר 76 x 56 ס"מ.



ולאסקו, "נערות החצר" 1656, שמן על בד, 318 x 276 ס"מ, פראדו, מאדריד

העבודה שלפנינו היא תיעוד של תהליכי בחינה, בדיקה וניתוח מרכיביה של היצירה המצוטטת "Las Meninas" או "נערות החצר" של האמן הספרדי בן המאה ה-17 ולאסקו (Velázquez)<sup>1</sup> במסגרת פרויקט רחב יריעה בשם "מיתולוגיות מאלטמירה למאנה" ניתח רומברג יצירות מופת לאורך תולדות האמנות. הניתוח כלל בדיקה של המערך הקומפוזיציוני, הצבעוני והתוכני. מקום נכבד הקדיש רומברג ליצירה "נערות החצר", בה מסוכמת במידה רבה מורכבותו האמנותית של ולאסקו. בקטלוג התערוכה "מיתולוגיות מאלטמירה למאנה" כותב האוצר יגאל צלמונה: "הוא החל לנסות ולחדור אל מהות יצירת האמנות ורכיביה ולנתח את הפעולה היוצרת במימושה הבסיסי ביותר: צבע, קו, פעולה. השאלות ששאל (ושציוריו היו ניסוח חזותי שלהן) היו: מהו ציור? מהו רישום? – כמובנם המוחלט נראה שאז החל להתגבש הפרויקט התרבותי והאישי של רומברג, לאמור: "אמנות על אמנות". פלורנט בקס, מנהל מרכז התרבות הבין-לאומי באנטוורפן, הבחין אז, שלמרות המשמעת והאירגון הכמעט מתמטי של החקירה – הרי שניתן למצוא בה ערכים אסתטיים ובלתי ראציונליים. הכפילות הזאת של היגיון וחושניות תעבור כמו חוט אריאדנה בכל פריקי התפתחותו המאוחרת יותר של רומברג, עד שתהפוך כמעט לנושא יצירתו"<sup>2</sup>

<sup>1</sup> J., Lo'pez-Rey, "Velázquez Painter of Painters" 1996, Köln.  
<sup>2</sup> י. צלמונה, "מיתולוגיות מאלטמירה למאנה: ניתוח אסתטי של תולדות האמנות" קט. תע. מוזיאון ת"א לאמנות, אוצר: יגאל צלמונה, 1981, ת"א.



אאורבך נמנה על חברי "האסכולה הלונדונית" קבוצה בלתי הומוגנית של ציירים אליה משוייכים גם לוסיאן פרויד פראנסיס בייקון, דיוד הוקני, לאון קוסוף, ואחרים<sup>1</sup> בתמונה שלפנינו בחר האמן להתמקד בתמונתו של רמברנדט (Rembrandt) "משתה בלשצאר"<sup>2</sup> למעשה, זהו רישום בו היתווה האמן בפחם ודיו את הקומפוזיציה, תוך כדי התבוננות ישירה בתמונתו של רמברנדט. ליצירה אופי סקיצתי יותר בניגוד ליצירה המלוטשת, בשל השימוש בפחם – מדיום המאפשר רישום, מוחקה, וציור מחדש פעמים רבות, עד שבסופו של דבר התמונה הושלמה.

בתמונה "משתה בלשצאר" נחרד המלך המרושע, בלשצאר לנוכח המחזה המדהים המתרחש לפניו הוא רואה את הכתובת על הקיר המסר האלוהי, ומבין כי עונשו ומותו בלתי נמנעים. אנשי חצרו ואורחיו מגיבים לחרדתו בדרכים שונות.

בספטמבר 1995 התקיימה בגלריה הלאומית בלונדון תערוכה שהוקדשה לעבודותיו של פרנק אאורבאך כל העבודות צוירו בעקבות המפגש של האמן עם יצירות המופת שבאותו מוזיאון בקטלוג התערוכה מספר אאורבאך מדוע בחר ביצירתו של רמברנדט: "ביצירה זו יש תחושה של כוח רצון ומאמץ, יותר מאשר השראה גמורה. אני חושב שציור שנעשה בדרך זו מושך לפעמים יותר ציירים שמוצאים את תהליך העשייה קשה, מאשר יצירה שנוצרת מושלמת מדי"<sup>3</sup>. באמצעות תהליך הבחינה המחודש של יצירות המופת, מגלה אאורבאך אלמנטים המצויים בשורש יצירתו שלו

<sup>1</sup> J., Griffiths, "The School of London" Art & Design, vol. 4, 1988, New-York.  
<sup>2</sup> H., Potterton, "The National Gallery" 1997 London.  
<sup>3</sup> C., Wiggins, "Frank Auerbach and the National Gallery" 1995, London.



## פראנק אאורבך Auerbach, גרמניה, 1931

"בעקבות משתה בלשצאר" 1990 פחם ודיו על נייר 94 x 74.9 ס"מ.

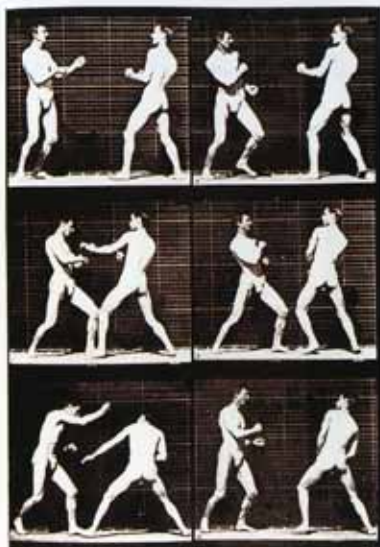
רמברנדט, "משתה בלשצאר" 1635 לערך, שמן על בד, 209.2 x 167.6 ס"מ, הגלריה הלאומית, לונדון.





דומיניק אהרד "SÉRIE BOIS" 1992 אקריליק על עץ, 25 x 10 ס"מ (כל יחידה).  
Ehrhard, 1958 צרפת

מייבריג' "נברים מתאגרפים" פרט מתוך סידרה, 1887 צילום, 32 x 22 ס"מ.



ארהרד בחר לצטט בעבודתו סדרה של פריימיים שבהם בחן הצלם מייבריג' (Muybridge), זוג מתאבקים. מייבריג' היה צלם מסחרי מצליח. בשנת 1877 פתר את בעיית "צילום הרצף": הוא מיקם עשרים וארבע מצלמות לאורך מסלול ריצת סוסים, חיבר חוט בין כל כפתורי הסגר שלהן ומתח אותו לעבר הצד השני של המסלול. הסוס נגע בחוט בעת דהירתו וכך שיחרר את הסגר של כל המצלמות. בשנת 1879 רשם מייבריג' שני פטנטים על התקני סינכרון המצאתו שתחילה ראו בה עזר רב ללימוד תופעות מדעיות, הולידה למעשה את הראינוע.

ארהרד ייחד סדרה של עבודות המתאגדות לסדרות הצילומים שבהן תעד מייבריג' את זרימתה של התנועה. ביצירה שלפנינו צייר האמן, לאורך שישה לוחות עץ, קטעים מוקפאים של תנועה. פירוק התנועה מאפשר ללכוד אותה ולתאר אותה בדו-מימד ארהרד חושף את מגבלותיו של המדיום, בו תנועה ממשית אינה ניתנת לתיאור אך תחת זאת, בשל ההקפאה, מתגלים מקצבים וקומפוזיציות שהעין אינה קולטת באופן טבעי.

בתערוכה "שפת אם" – צילומים 1990-1996 הציגה אגסי צילומים שבהם מתמקרת המצלמה בקטעים מתוך יצירות אמנות<sup>1</sup> בעבודה זו בחרה האמנית להתמקד בפרט מתוך יצירתו של האמן הספרדי בן המאה ה-18 פראנצ'סקו גויה (Goya), ובו מתואר פלג גופה התחתון של המלכה הספרדית<sup>2</sup> שמה של יצירתה של אגסי כשמו של המוזיאון המרכזי במדריד המכיל, בין השאר את אוסף האמנות המלכותי. בד השמלה אותה לובשת המלכה, עיטוריה, הטבעת שעל אצבעה חוגג נעלי העקב הקטנות – מגלים עולם מלא של עושר טקסטוראלי, בו מהווה האור המרצד שחקן ראשי. על רקע יופיו של הבגד בולט התיאור הביקורתי של הפנים. שלא כדוגמת ציורי הדיוקן המחניפים למצוייר הצטיינו דיוקנאותיו של גויה בכנות נוקבת. ההשתהות על הפרטים ביצירת המופת מנסה לתהות אחר כוחה, או אולי להציגה מנקודת מבט חדשה.

<sup>1</sup> ר. קופר "רוח אגסי" שפת אם, טק. חנ. מדייקט בית העמודים, 1996, ת"א.  
<sup>2</sup> R., Schickel, "The World of Goya" 1975, New-York.



רוח אגסי' - Agassi, ישראלי, 1949

"PRADO" 1993 צילום, 57 x 39 ס"מ.



פראנצ'סקו גויה, "המלכה מריה לואיזה" 1789 שמן על בד, 140 x 220 ס"מ, פראדו, מדריד



תמונת דיוקנו של דלקרוא ניצבים חברי קבוצת האוונגרד מיושבי בית הקפה "גורבואז" (Guerbois), דיירי האיזור של "הוטל דה וויל" (Hotel de Vill) בפאריס בשנות ה-60 של המאה ה-19 למרות שלטור הוקיר את חברי הקבוצה ואת רעיונותיהם החדשניים, ניכר בו שהוא משמר את סגנון הציור המסורתי.

ביצירתו מצטט/משלב לטור את תמונת דיוקנו של דלקרוא – דבר המבטא יחס של הערצה וכבוד כלפי השגיו האמנותיים של האמן. ביצירה קיימת גם השפעה ניכרת של מסורות ציור קודמות (כאמור הולנד של המאות ה-16 וה-17), בהן אין ציטוט ישיר אלא תמציתו של הסגנון האפייני.

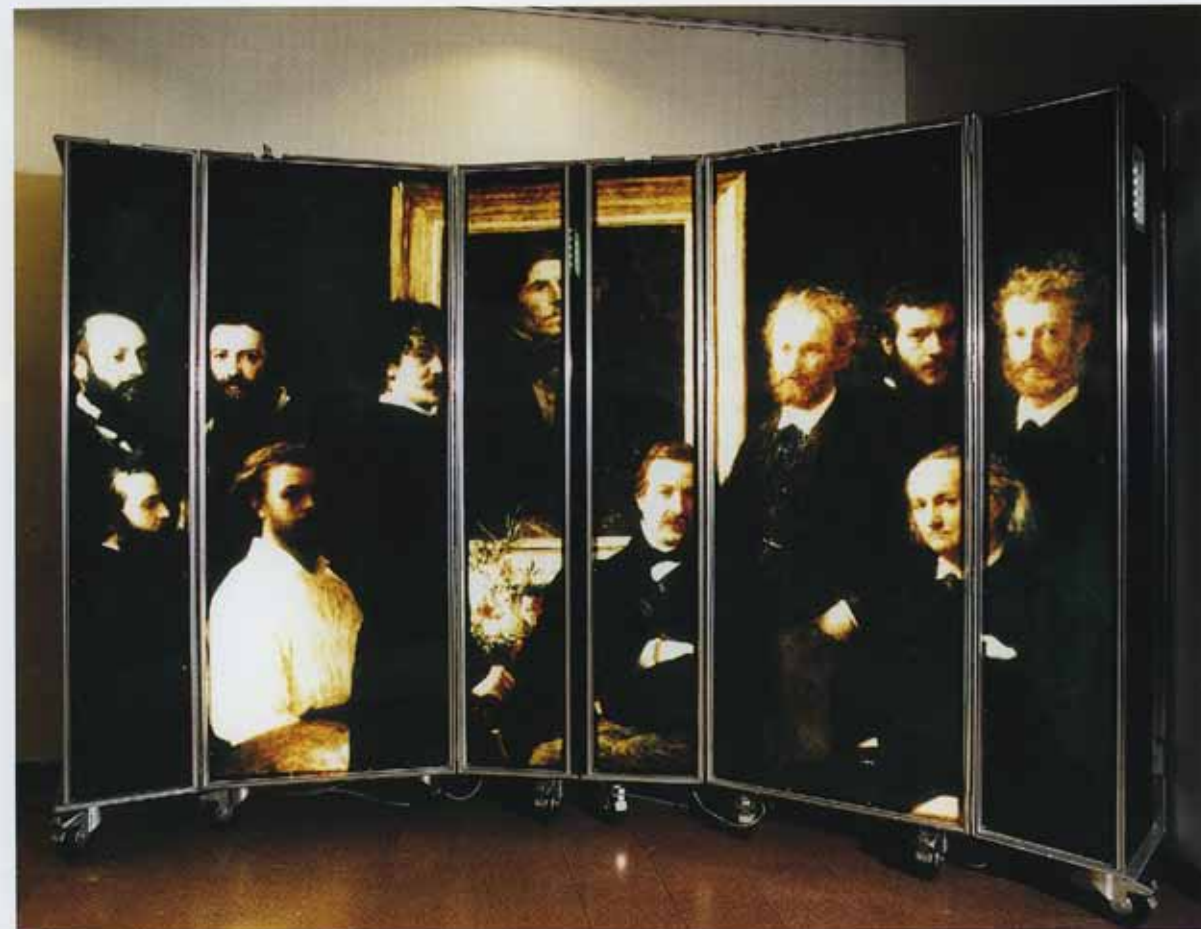
פטריק רנו במקרה זה, מצטט תמונה העוסקת בנושא "המחווה" (הומאז') / הציטוט וההשפעה האמנותית. כלומר – עבודתו דנה באותם הקשרים הפנימיים שהתקיימו וממשיכים להתקיים במרחב של תולדות האמנות.

פטריק רנו עוסק ביצירתו בין השאר בבעיית מעמדה של יצירת האמנות כיום. רנו יוצר מיצבים המתייחסים לעמדה הקאנונית לה זכו "יצירות מופת" ומסחורן. הערצת "יצירות המופת" הפכה אותן לנכס תרבותי-כלכלי. תערוכות ענק ובהן "מיטב היצירות של מיטב השמות" בנוסח "מצעד להיטים" מושכות אל המוזיאונים קהל רב. על מנת להפיק תערוכות בסדרי-גודל שכאלה חוברים יחד כמה מוזיאונים ברחבי העולם. כך מוצאות עצמן היצירות מנויידות ומשונעות ממקום אחד למשנהו כשלתערוכה שכזו מתלווים שלל מוצרי צריכה, החל מגלויות, חולצות "T" וכלה בניירות מכתבים עליהם מודפסות אותן "יצירות מופת" רנו אמנם מטפל בתופעה מנקודת מבט ביקורתית ומפוקחת, אך יחד עם זאת, בעצם שיכפולה החזר של "יצירת המופת" – הוא מציב פעם נוספת את היצירה כמוצר צריכה<sup>1</sup>

בעבודה שלמנינו בחר רנו לטפל ביצירתו של פנטיין לטור (Latouret) – צייר צרפתי בן המאה ה-19 (לטור שילב את דיוקנו העצמי בציור כשהוא לבוש חולצה לבנה).

פטריק רנו הצמיד צילום של ציורו של לטור על פתחיהם של שני ארגזי-מסעות גדולים – כמו היו בעמדת הכנה לתזוזה. יש לציין כי רנו טיפל באופן דומה בשורה ארוכה של יצירות מופת, אולם בעבודה זו קיים מימד נוסף: פנטיין לטור צייר דיוקן קבוצתי ובו אנשי רוח – סופרים משוררים ואמנים בני זמנו

ציורי הדיוקנאות הקבוצתיים ממשיכים מסורת אמנותית מפוארת של נושאים דומים בהולנד של המאות ה-16 וה-17 כפי שאלה נראים בעבודותיהם של רמברנדט ופראנס האלס (Hals). במקביל, מבטאת תמונתו של לטור יחס של הוקרה והערצה לצייר הצרפתי הרומנטיציסט אן דלקרוא (Delacroix, 1798-1863). משני עברי



פטריק רנו Raynaud, ציפת, 1946

"מנטיין לטור – מחווה לדלקרוא" 1991-1992  
שקף וארגזי אור 120x170x350 ס"מ.

מנטיין לטור "מחווה לדלקרוא", 1864  
שמן על בד 160 x 252 ס"מ.

<sup>1</sup> G.A., Goodnow, "Patrick Raynaud" Cat.Ex. Ludwig Museum, 1996, Koblenz.





ענת בן שאול Ben Shaul, 1963 ארה"ב

"עד כמה צריכה נערה להרחיק לכת בכדי שתבחין בה" 1990 אקריליק על בד 115 x 140 ס"מ.

אלפרד היצ'קוק, "החלון האחורי" 1954 ארה"ב.



בתמונה נראה פריים בודד מתוך סרטו של אלפרד היצ'קוק "החלון האחורי" את הפריים העבירה האמנית אל הבד באמצעות מכחול אוויר (Air-Brush). בנוסף לדמותו של השחקן ג'יימס סטוארט האוחז בידו מצלמה, תוארו גם העיוותים המשתקפים במרקע הטלוויזיה וכן כתוביות התרגום העברי. עינת ענבל ערכה ראיון עם האמנית ובו מסבירה בן שאול את בחירתה:

בן שאול: "הגעתי לסרטים של היצ'קוק, משום שמצאתי בהם אפשרות לפתח את הדיאלוג שהתחלתי בו קודם לכן, כנקודת מפגש אחת בשרשרת מתווכים, שאותה אני ממשיכה. כדי להמחיש את היחס בין הציור למציאות השתמשתי בעדשה, כמו בציורים של לה-טור וואן-אייק (Van Eyck, La Tour), שבהם רואים את השתקפות העולם שאתה נמצא בו מבחינתי, הדיאלוגים של היצ'קוק מצוינים, כי הם על סף הקלישאה, אבל יש בהם משהו מאד מדויק בשיקוף המורכבות של יחסי גברים ונשים."<sup>1</sup>

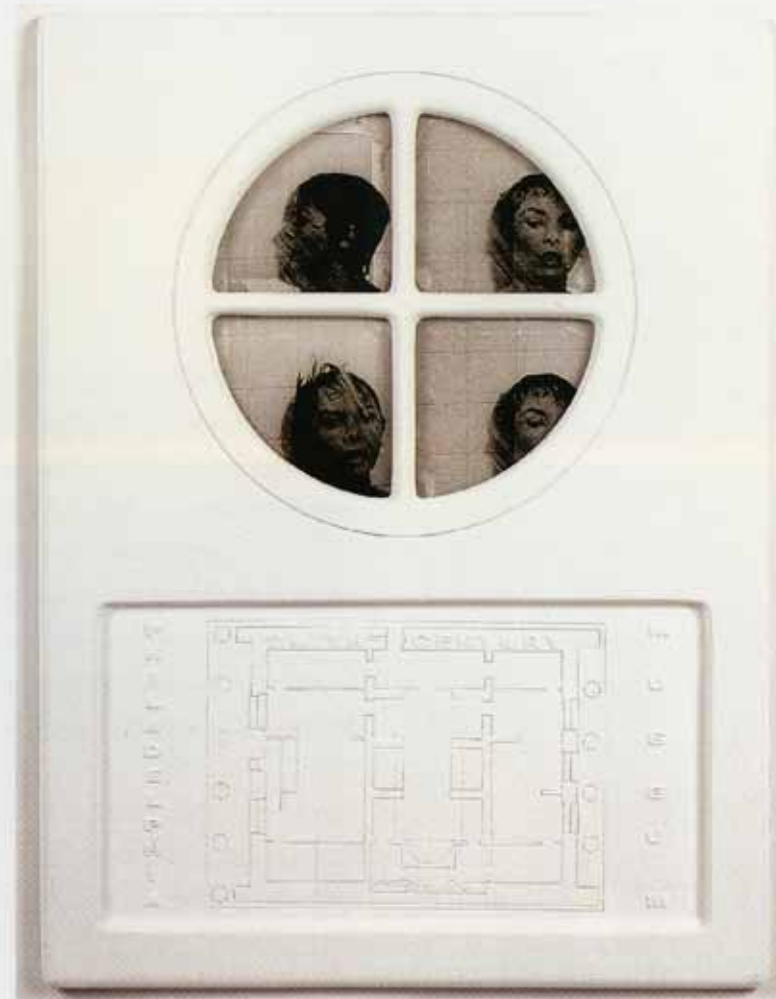
<sup>1</sup> ע. ענבל, "שורשת של מסרים" סטודיו, גליון 31, 1992

בעבודה זו מצוטטים שני רפרנטים אמנותיים: הראשון מופיע בחלקה העליון של היצירה: מריון, גיבורת סרטו של הבמאי אלפרד היצ'קוק (פסיכו 1960), נראית בשעת הרחצה במקלחת, בשעה שנורמן בייטס, הרוצח, מביט בה מבעד לחור שבקיר בחלקה התחתון של היצירה מוטבעת תוכנית הקרקע של "המוזיאון לאמנות המאה העשרים" בפילדלפיה. במוזיאון זה הוצגה יצירתו של מרסל דושאן "הזכוכית הגדולה" הידועה גם בשם "הכלה המופשטת על ידי רווקיה, אפילו"

"הזכוכית הגדולה" כשמה כן היא: מערך מורכב של כמה ישויות מכאניות המנסות ללא הצלחה ליצור מגע, והן מעוצבות על גבי לוח זכוכית. היצירה נחשבת לאחת היצירות החשובות בתולדות האמנות המודרנית. ביצירותיה האחרות של פרימור המוצגות בתערוכה זו ניתן לראות שילוב אלמנטים אלה בשינויים מסויימים. פורמאט היצירה - חומר סינטיטי שמוטבעים בו שירטוטים ומשולבים בו תצלומים המודפסים על זכוכית, תורמים לתחושה המנוכרת והמכאנית של העבודות. ציפיותינו לפגישה עם יצירת אמנות שטבוע בה מגע ידו החד פעמי של האמן, נכזבות. תחת זאת אנו זוכים במכלול מורכב הן בגבולותיה של היצירה האמנותית העכשווית.

בקטלוג תערוכתה של פרימור כותב האוצר יגאל צלמונה: " הטקטיקה של פרימור היא אריגת הטקסטים האלה לרצף אחר לרצף שלה, אגב הוספת רכיבים פרטיים ומקוריים (בדרך כלל בעלי הקשרים נשיים) לעלילה. היא מאמצת לעצמה את הטקסטים הקיימים כפי שמשתמשים ברכיבי לשון נתונה. היא חודרת להיסטוריה שנתנסחה בלעדיה ובונה מעלילותיה עלילה משלה. אך זו אינה עלילה אוטוביוגרפית ואנוכית, אלא אמירה יומרנית בעלת תוקף ציבורי, בין השאר על מעמדו של החפץ האמנותי... סיגל פרימור יוצרת עולם מורכב שחומריו הם חומרי תרבות ואמנות מפני ש"אמנות אפשר לעשות רק על אמנות" אך בתוך גבולותיו של עולם זה מהדהדות גם אמירות הנוגעות לקטעים אחרים של קשת האפשרויות האנושיות - למשל לגברים ונשים, למשל לתבניות מקובלות של חשיבה ודימוי."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> י. צלמונה, "אתגר אנטארקטיקה", קט. תצ. מוזיאון ישראל, אוצר: יגאל צלמונה, 1992, ירושלים.



סיגל פרימור Primor, ישראל, 1991

1991 "WET WALL" M.D.F, מכוסה צבע אפוקסי וזכוכית מודפסת, 79.2 x 59.8 ס"מ

אלפרד היצ'קוק, "פסיכו" 1960 ארה"ב





על כוכבה לוי. המילה "לונטיק" – משוגע – מחברת אותנו לכותרת הסרט "פיירו המשוגע" שוב במישור של משחקי מילים, מתהדק הקשר בין לוי למאריאן, בין "כאן" ל"שם" הכנסת מילים העוסקות בשיגעון אפשר שהיא מרמזת על מניעי התנהגותן של השתיים. בתצלום המודבק מתחת לטקסט ה"מילונאי" נראות שתי צלחות לבנות, ספק צלחות מעופפות ספק ירחים (לונות), כשליצידן אצבעות כף יד הצילום משקף חלל אבסורדי, חלל הבא כניגוד למילון שמעליו<sup>2</sup>

בדומה לדף הראשון פותח הדף הרביעי באותו ציטוט של סצינה מספר 96 מן הסרט "פיירו המשוגע" ומתחתיו תצלום של ינשוף עוף טורף לילי, שמקובל ליחס לו חוכמה ויכולת ראייה בחשיכה. כך נוצרת הנגדה בין לוי, המשפילה את מבטה, לבין העוף המישייר מבט.

בדף האחרון נחתם המערך המעגלי, דמוי רצף של סרט, של היצירה כולה: מבחינה צורנית, הדף הראשון והאחרון מכילים את הציטוט האנגלי של התסריט כשבמרכז שני דפי הטקסט העברי מבחינה תוכנית, לאורך היצירה (משמאל לימין) נמצא פיתוח אסוציאטיבי של הנושא המוצג בדף הראשון. כך נקשרת שוב ושוב ההקבלה בין מריאן גיבורת "פיירו המשוגע" ובין כוכבה לוי. לאורך כל היצירה מתקיימים יחסי ניגוד אלמנטים הגיוניים – מילון, ינשוף, למול אי-הגיוניים, אבסורדיים – בילבולו של הצלם, גיבורה שהיא למעשה קורבן תצלום ה"חלל" מילות השיגעון שבמילון בנוסף על כך הנשים הפועלות עושות זאת במרחב גברי אלים, כשאחת היא דמות בדיונית, "גיבורה מהסרטים", והשנייה ממשית. ישנו עירוב בין מציאות מקומית לבין דרמה המתרחשת מעבר לים (שוב בחינה אחרת של יחסי פרובינציה-מרכז). נושא מעמד האשה ומקומה בעולם של דומיננטיות גברית אף הוא מטופל ביצירה. היצירה כולה מספקת נקודות התבוננות שונות לאותו נושא, ויש בה בחינה צורנית ספקנית בדרכים "גודאריות" של הנושאים שאוחרו

הטקסט האנגלי בדף הראשון הוא ציטוט מן הסרט "פיירו המשוגע" של ז'אן לוק גודאר (Jean Luc Godard). גודאר יוצר קולנועי אינטלקטואלי, היה ממבשרי "הגל החדש" היה זה סיגנון קולנועי שבחר להתבטא שלא ברצף סיפורי מקובל כי אם בקישורים אסוציאטיביים בלתי הגיוניים, המרחיבים את משמעות היצירה. אחד הנושאים המרכזיים שגודאר התעמק בהם היה מעמד האשה בחברה הגברית האלימה. במאמר "מחשבות על ציורים" כותבת גטר<sup>1</sup> "אחד הדברים האהובים עלי בסרטים של גודאר זוהי הרגישות שלו להכפלות של אותם מקומות בהם נחרצים גורלות... הוא אוהב לגלגל את הקטעים הללו קדימה ואחורה"<sup>1</sup> נראה, כי ביצירה זו משמש גודאר מודל תוכני וצורני לגטר משום שהיא בודקת את מיתוס הגיבורה הנשית תוך שימוש בהכפלות וקפיצות א-לוגיות, לכאורה, על מנת לבחון את הנושא מכמה נקודות מבט. אימוץ האמצעים האמנותיים של האמן לשם הדגשת האמירה. סצינה מספר 96 מראה בצילום תקריב (close up) את מריאן המכוונת רובה לעבר שני גברים נאבקים. היא מחכה לרגע בו תוכל ללחוץ על ההדק ומיד אחר כך היא יורה בגבר הגבוה. הסצינה מסתיימת בצילום תקריב נוסף, ומתחת לטקסט מודבק צילום של מרקע טלוויזיה, בו נראת כוכבה לוי בשעת ראיון לוי יושבת בכורסא – מבטה מושפל, ודומה שעיניה עצומות. כוכבה לוי היא אחת מגיבורות פרשת מלון "סאבוי" בתל-אביב בתחילת שנות השבעים. לוי היתה ניצולת פיגוע טרור שותפה פעילה במשא ומתן עם המחבלים, אולם גם משכה ביקורת עיתונאית על רקע אישי (הימצאותה במלון עוררה שמועות על מקצועה). כל אלה הפכו אותה למקרה מובהק של גיבורה שהיא בה בעת גם קורבן הדף השני: בחלקו העליון של הדף טקסט בעברית, המסביר את התצלום המודבק מתחתיו מימין נראה תצלום תקריב של ראשה של כוכבה לוי. שני הדפים הראשונים הם צילומי תקריב של שתי הנשים – כוכבה לוי ומריאן הפועלות במרחב גברי אלים. באופן זה מתחזקת האנלוגיה בין השתיים.

הדף השלישי נפתח במעין ציטוט של מילון עברי המבאר מושגים לועזיים, לדוגמה: "לונה" ובעברית "ירח" שהוא גם כוכב המרמז

<sup>1</sup> ת. גטר "מחשבות על ציורים" ק, מס' 10, 1990.  
<sup>2</sup> ג. עפרת, "הגיבורה", סטודיו, 1990, מס' 40, 1993.

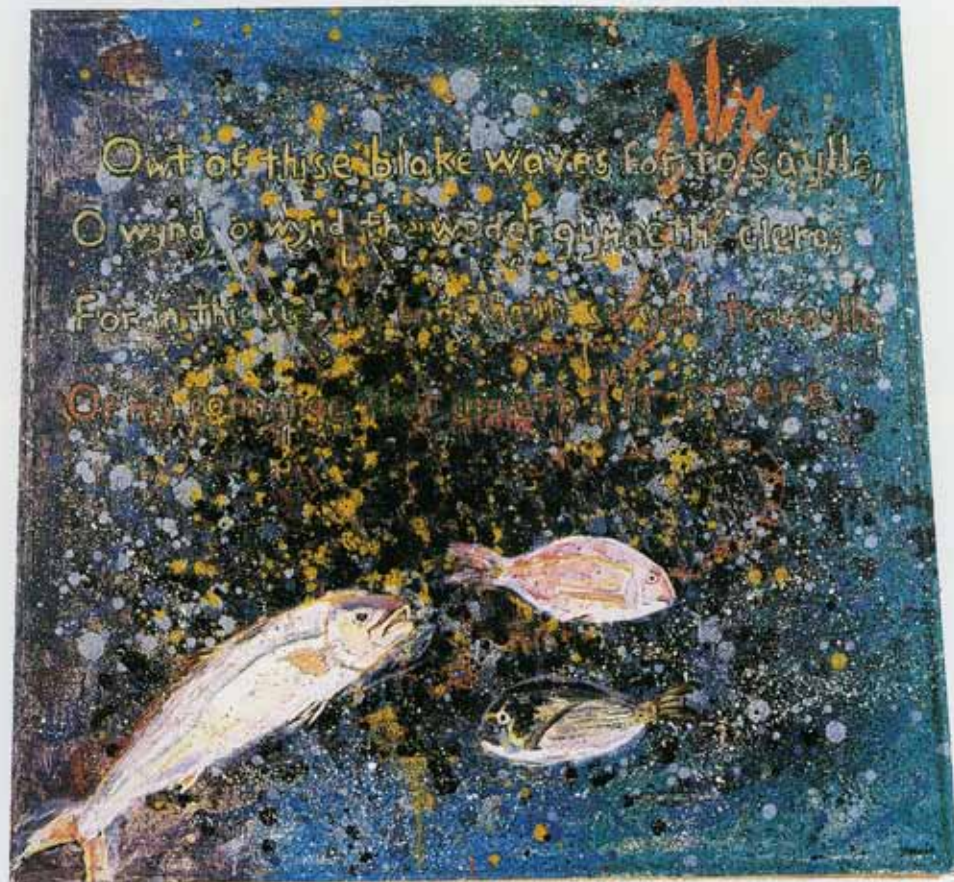


**חמר גטר** Gutter, ישראל, 1953

"פיירו המשוגע או כוכבה לוי" 1975  
 מכונית כתיבה ותצלומים בשחור לבן על  
 נייר 21x30 ס"מ (כל יחידה).

ז'אן-לוק גודאר  
 "פיירו המשוגע" 1965 צרפת.





פסח סלבוסקי Slabosky, 1945, אלה"ב

"ללא כותרת" 1994  
אלקיד ושמן על בד 120 x 128.5 ס"מ.

האסתטית שלי, וברצוני להאשים את ברויגל. כמוכן שביצירתו של ברויגל יש הרבה יותר מצבע: הוא תפישת עולם של יופי/כיעור<sup>1</sup>

<sup>1</sup> פ. סלבוסקי, "לעינים בלבד" (באנגלית), מתוך: קט. תע. מוזיאון ת"א לאמנות, איתי: משה ניניו, 1997, ת"א.

סלבוסקי נולד בדטרויט. ובשנת 1965 הגיע לניו-יורק שם למד באוניברסיטת קולומביה יוונית עתיקה וספרות אנגלית. כשהיה בן 32, עלה לארץ. ביצירותיו דן סלבוסקי במראה התמונה, בחושניות החומרית ובמהותה הדקורטיבית, ועם זאת הוא טוען את יצירתו ברבדים קונצפטואליים. הגדרתו כאמן ניאו-קונצפטואליסט מבטאת האחדה של שני קטבים סינגוניים אלה. בעבודה שלפנינו בחר סלבוסקי לצטט מהפואמה "טרילוס וקריסידה" מאת המשורר האנגלי בן המאה ה-14 צ'וסר (ארבע שורות ראשונות מתוך הבית הראשון המותח את הספר השני). סיפור אהבתם הטרגית של השניים מופיע כציר משני בסיפור נפילתה וחורבנה של העיר טרויה. על פי הסיפור הבטיח טרוילוס, בנו של המלך פריאמוס, כי לא יתאהב לעולם. בשעה שהילך במקדשה של פאלאס-אתינה הבחין בקריסידה, אלמנה צעירה ועשירה, בת קלחאס, והשניים מתאהבים. אביה של קריסידה נמלט ליוון כדי להציל את עצמו מהגורל שנגזר על עירו טרויה. במהלך חילוץ שבויים, משכנע קלחאס את היוונים להציע את אנטור תמורת קריסידה, וכך לחלצה מטרואה, והנאהבים מופרדים. קריסידה מבטיחה לשוב בתוך עשרה ימים, אך היא נאלצת להשאיר במחנה היווני. היא נישאת בכפייה לדיומסד בשעה שטרילוס האובה נרצח על ידי אכילס. בקטע המצוטט שימש תיאור המסע בים כמטפורה לתיאור רגשות היאוש שפקדו את טרוילוס. יחד עם זאת, מבטא בית זה את השינוי מתחושת היאוש אל התקווה בחייו של טרוילוס. בקטלוג תערוכת היחיד שנערכה לסלבוסקי הוא מתייחס למקורותיה ומהותה של יצירתו: "לעתים מזומנות לקחו אותי הורי למכון לאמנות בדטרויט. אני כעת מבין כי היה זה ציור הקיר של דייגו ריברה שהטביע עלי את רישומו במונחים של 'על מה אמנות היתה אמורה להיות... יש אצל ריברה מעבר חלק בין הפיגורטיבי, הסמלי והמופשט כאילו שזה לא משנה. ממנו בלבד לקחתי את חוסר העניין בקטגוריות. ועוד משהו שיש בדטרויט ציור של ברויגל "ריקוד החתונה" שילוב של יופי וכיעור החיים כפי שהם. אנשים מעירים לעתים על "הצבעים המלוכלכים" שבעבודתי, מעולם לא הבנתי זאת. מה שהבנתי הוא שישנם צבעים שיוצאים מן השפופרת, ואם אתה רוצה צבעים אחרים, אתה מערבב אותם האחד עם השני. חייב להיות מישהו או משהו שאוכל להאשים בחסר הזה שברגישות

ביצירתה שילבה האמנית ציטוטים ממקורות ספרותיים ואמנותיים. השיר המופיע בחלקה העליון של היצירה הוא עיבוד חפשי לשיר (תמונה ג' מערכה חמישית) מן המחזה "כטוב בעיניכם" מאת ויליאם שייקספיר גטר הכניסה שיינויים בנוסח המקורי של השיר ולמראית עין הוא נותר קליל ומשעשע. פסטורליה בנוסח "האוהבים את האביב" מלגלגת על הטקסט באירוניות. "היה היה בחורון בריבתו חפץ.. בשדה חיטה ירוק הבטיח אין חפץ.. עם כל הצבים בקוצי שוצי קרץ. זוגות מתוקים אוהבים גם חפץ" מעשה האהבה הופך להיות מכאיב ונלעג. תחושה זו מתעצמת כשמפנים את המבט אל חלקה התחתון הימני של היצירה. אשה צעירה ספק שוכבת ספק מוטלת, ועל פניה מבע קמוא. הסטיר שבמרכז היצירה מורה עליה באצבעו וכך הוא מחבר בין השיר המצוטט לאשה. הסטירים – אלי היער במיתולוגיה היוונית, שימשו בני לוויה לאל היין דיוניסוס. היה עליהם לעורר פיתוי ותאוה. הסטיר יצור כלאיים של אדם-תיש, זכה לייצוג נרחב באמנות העת העתיקה. במאות השש עשרה והשבע עשרה, הודות לתחייה כוללת של ערכי העולם הקלאסי, שבה דמותו והופיעה ביצירות הרנסאנס והברוק. ביצירה מתוארים שני סטירים האחד מרוצה, נישא על כתפי רעהו הסובל. היצירה משופעת ניגודים והפכים – חלק עליון כהה וממושטר מול חלק תחתון בהיר חופשי ופתוח. עונג וכאב, הבעה אקספרסיבית מול קיפאון שמחה וצער שולט ונשלט, כיסוי וגילוי. הכתובת האנגלית "ציור מנדטורי" היא גם שם היצירה. בקטלוג התערוכה "Klav" מקביל ד"ר גדעון עפרת בין השלטון המנדטורי בארץ לבין יחסים של כפייה פולשנית, פיזית או תרבותית. כך טוען עפרת, מקבילה גטר בין השאיבה ממקורות תרבותיים אירופאיים לבין ניכוס תרבותי המקפח את התרבות המקומית ולמעשה מוחק אותה<sup>1</sup> בעבודה זו משתמשת גטר בציטוט האמנותי והספרותי כמטפורה. הציטוט מסמל מצב בו נתונות התרבויות בהיררכיה, שבה מסומנת תרבות אחת כנעלה על רעותה. מערכות היחסים המתוארות בעבודה, של האוהבים המחזירים בשיר או של זוג הסטירים, מסמנות את העיוות הכרוך בהדדיות, שבה קיומו של אחד ממרכיביה בא על חשבון קיומו של האחר

<sup>1</sup> G., Oirat, "Milah (word)" in Ketav, Cat. ex. Ackland Art Museum, The University of North Carolina, 1996, Ackland.



חמר גטר Geter, ישראל, 1953

"ציור מנדטורי" 1991  
שמן על בד, 170 x 198 ס"מ.

אפרודיטה מגרשת את הסטיר עם סנדלה, פסל הלניסטי, המוזיאון הלאומי, אתונה.





המוצגת בתערוכה זו מתייחס עוזרי לספרו של פריס "המטרופולין של מחר" עוזרי מנהל בעבודותיו דיאלוגים רצופים עם תולדות האמנות. יצירותיהם של אמנים כגויה, מיכלאנג'לו ודירר מצוטטות ביצירותיו במקביל לעבודותיו על נושאים ארכיטקטוניים. כך מתנסחת שאלת מעמדן התרבותי של יצירות המופת מהעבר מול אוטופיות עתידניות. יגאל עוזרי מספר: "בין שאר הדברים אהבתי בספר את רגע הקשר בין אדריכלות לאמנות, כאשר עבודת האדריכל נשארת על הנייר בשלב הסקיצה והתוכנית. נראה, שאני יוצא דופן בעיסוקי באדריכלות שלא נבנתה, ואת הרעיונות מהספר אני לוקח צעד אחד נוסף קדימה, ומביא אותם לרגע של אמת בחשיפתם בתערוכה. בכך אני רואה סוג של שליחות"<sup>2</sup>

מערכת אדירה של מוטות, לוחות וחוכיות מפלחת את שמי מנהטן. פרויקט ארכיטקטוני תיאורטי הבא לנטרל את המערך האורבני השוקק מן החוץ. גשם, שמש, זיהום ורעש המבחינים בין חוץ לפנים, מאבדים על פי מערך זה מתקפם על מזבח השאיפה לאיכות חיים מווסתת. הקור המחושב והמבוקר עומד בסתירה לתחושה של התכלות הדף המצהיב, לקווים הספוגטאניים המשתלחים ולכתמי הצבע הלבן המקנים לחיזיון המתואר איכות מיסטית. בהקשר זה מספר עוזרי, במאמרו של פרופ' מרדכי עומר בקטלוג תערוכתו: "אני מוסיף לעבודות ארכיטקטורה אלו את הצד השביר הלא קבוע. אנו חיים בתקופה שהכל עומד ועוד מעט יתפורר אבל כולם מתאמצים להחזיק כדי שלא הכל יפול. כלום לא קבוע. הדבר בא לידי ביטוי בעבודות בשני אמצעים בשימוש בחומרים שבירים המעבירים תחושה של עור – עשרות דפי טישיו והאורז שאני משתמש בהם קורסים תחת הלכה וצבעי הזכוכית הנוחתים עליהם. האמצעי השני הוא השימוש בחומרים שיכולים להיקרא גם לכלוך כמו שקיות ניילון מתכלות עם צבעי הזכוכית עליהן, אספלט מרוח על פיסת נייר מכסה של קופסאות צבע, רפרודוקציה ששהתה זמן ממושך בסטודיו שלי וקיבלה את חותם הזמן תמיד יש אור אבל גם לכלוך הלכה המרוחה בעבודות הארכיטקטורה היא אסתטית מאוד לאנשים מסוימים, ולאחרים יש אסוציאציה של הפרשות גוף. לאחד זה אור של שמש, ולאחר זה מוגלה"<sup>1</sup>

ביצירתו מתייחס עוזרי לרעיון שהוצע על ידי האדריכל האמריקאי באקמינסטר פולר איש חזון ורוח, בספרו "אמריקה שלא נבנתה" (ניו-יורק, 1983). ביצירה אחרת של עוזרי – "מחווה ליו פריס",

ברגר נולד בצרפת בשנת 1960 וכעבור שנתיים עלה לארץ עם סיום לימודיו במחלקה לצילום ב"בצלאל" החל להציג עבודות ששולבו בהן צילומי תקריב של אריגים שונים, טקסטים או מספרים. ביצירה שלפנינו מצטט ברגר במרכז התמונה, בכתב ראי, מתוך ספרו של המחזאי הצרפתי סמואל בקט (Beckett) "אהבה ראשונה" את המשפט "Je croyais Nous Étions Bien" (אני חושב שאנחנו בסדר) אומרת אשה, שמספר הסיפור "אהבה ראשונה" פגש על ספסל בפארק, בקטלוג תערוכתו של ברגר כותב פרופ' מרדכי עומר כי תשובתו של בקט לשאלתו אודות אפשרות המפגש בין הספרות לאמנויות הפלסטיות היתה – "כמו אש ומים: הן נוגעות זו בזו באזורי ההתאדות"<sup>1</sup>

עבודה זו שייכת לסדרה בת שש עבודות, דומות במראיתן זו לזו, המתייחסות לכתביו של בקט. הטקסט בעבודות נכתב תחילה בשפה העברית ואחר כך בצרפתית.

ברגר: "אני מצייר בצבע שמן על בד דפי נייר ריקים, חלקים, עליהם טקסט, בלי צילום, ולכן גם כתוב עליהם "הדפסה על נייר: 1" כי זה מה שזה. האם זה ציור מימטי? קשה לומר הבדים צהבהבים בצבעי שמנת או חמאה, כי כך נראים דפים ישנים והדפים האלה ישנים. אני לא סובל דברים חדשים, גם בעולם. נעים לי הרעיון שמהו היה ונשאר אני אוהב לראות את הזמן של הדברים... חשובה לי האינטימיות וגם הריחוק, שתמיד קיים... נוח לי לשייך את הדברים למישהו חיצוני. אני לא רוצה להמציא אותם. הטקסטים שמופיעים כאן הם של סמואל בקט זו בחירה מתוך הזדהות, הטקסט שלו מאוד מדבר אלי. בעצם אני לא אוהב טקסטים באמנות, טקסטים שאמנים כותבים. זה תמיד נראה לי טקסט אינטלקטואלי מנופח... בקט מדבר אחרת. הוא פשוט אמיתי, השפה שלו פשוטה. הוא מספר את הסיפור ואומר לך בכל זאת, לא באתי לספר לך סיפור השפה בולטת כמגדירה של העולם, והשבר של ההגדרה כבר נמצא בתוכה, והוא מדבר על זה בהרבה כאב. השפה מגדירה את הגיבור שלו שהמלים שהוא אומר רחוקות ממנו וה'ממנ' הזה, לא ברור ממה"<sup>2</sup>

<sup>1</sup> מ. עומר, "נוכחותו של סמואל בקט בעבודותיו של יוסי ברגר", מתוך: יוסי ברגר קט. תע. מוזיאון ת"א לאמנות, אוצרת: אלן גיתון, 1997, ח"א.  
<sup>2</sup> ברגר "מונולוג קטן: יוסי ברגר", סטודיו, גליון 69, ת"א, 1995.



Etude pour un Premier amour, 1995, 90 x 130 cm, expression sur papier, 11.

## יוסי ברגר Breger, צרפת, 1960

"Etude pour un premier amour" (מספר 19), 1995, שמן על בד 90 x 130 ס"מ.

## יגאל עוזרי Ozeri, 1958, ישראל

"כיסוי מנהטן / מחווה לבאקמינסטר פולר" 1997 צבע זכוכית, עיפרון רפרודוקציה על נייר עתיק, 215 x 30 ס"מ.

<sup>1</sup> מ. עומר, "לגלגל בית המשפטים של ניוא בעבודותיו של עוזרי", קט. תע. יגאל עוזרי 1994-1997 מוזיאון ת"א לאמנות, אוצר: פרופ' מרדכי עומר, 1997, ח"א.  
<sup>2</sup> מ. עומר, "הבית האוטופי כיצור חי" סטודיו, דצמבר 1992.





Memory painting of the encounter  
"The Best of Life" 1995  
היפוך זיכרון של המפגש  
"הטוב מכל החיים" 1995

ויק מוניץ, "תרגום הזכרון של ההוצאה להורג  
בסייגון של חשוד בחברות בויאטקונג"  
מתוך הסדרה: "The Best of Life" 1995  
טוש וגואש על נייר 33 x 23 ס"מ.

ויק מוניץ, "תרגום הזכרון של ההוצאה להורג  
בסייגון של חשוד בחברות בויאטקונג"  
מתוך הסדרה: "The Best of Life" 1995  
הדפס כסף, 28 x 35.5 ס"מ.

לאחר שהיגר ויק מוניץ מברזיל לארצות הברית, ניסה להשתלב בתרבות החדשה שאליה הגיע. הצילומים העיתונאיים יצרו מארג של זיכרון קולקטיבי אמריקאי. מוניץ מנכס את מאגר הדימויים התמציתי ביותר צילומים שנלקחו מ"Life Magazine" באמצעות תהליך של עיבוד הצילום המקורי לציור צילומו מחדש של הציור והדפסתו הוא מעכל את הדימויים והופך אותם לשלו מעתה הוא שותף לזיכרון הקולקטיבי. בזכות התהליך שהפעיל על העבודות הוא הטביע עליהן את חותמו האישי. וכך כותב מוניץ על עבודתו: "העבודות שלפניכם הינן צילומים של ציורים שנעשו מהזיכרון בלבד ספר ששמו "The Best of Life" שימש כמקור לציורים. בספר קובצו מיטב התצלומים שהתפרסמו במשך השנים במגזין "Life" היה זה הספר הראשון שקניתי בארצות הברית. גיליתי אותו במכירת חיטול בצפון שיקאגו דיפדוף מהיר בין עמודי העביר בי תחושה מדהימה של שייכות, שלה הייתי זקוק מאוד באותה תקופה. תחושה זו התעצמה כשגיליתי עד כמה נפוץ היה ספר זה בבית האמריקאי הטיפוסי. הציבור האמריקאי אימץ את הדימויים הללו באופן כזה, שהם הפכו מאוניברסאליים לאישיים. במשך שנים ניסיתי לעבוד עם הדימויים הללו אך הם היו כה טעונים עד כי היה זה בלתי אפשרי ממש להוסיף להם דבר מה. בקיץ 1989 שבע שנים לאחר שקניתי את הספר איבדתי אותו בשפת הים. הרגשתי כי אבד לי הקשר לאנושות. החלטתי לבחון עד כמה שמורים דימויים אלה בזכרוני. במשך חודשים רשמתי מן הזיכרון כך דרך העבודות, גיליתי את עצמי מחדש. צילמתי את העבודות והדפסתי אותן. כשאנשים ראו את הדימויים לראשונה הם ידעו מיד במה מדובר וזיהו את המקור המצוטט, אך לא יכלו להתעלם מהעובדה שנוכחותי (הזיכרון שלי, היד הרושמת) שונה מן המקור הדימויים הפכו לשלי"



Memory painting of 30 portraits  
"The Best of Life" 1995  
קפ 1989/1995  
התרגום הזיכרון של הקרנה קולנועית בתלת מימד" 1995



Memory painting of space man in the moon  
"The Best of Life" 1995  
קפ 1989/1995  
התרגום הזכרון של האדם על הירח" 1995



Memory painting of man walking through crowd  
"The Best of Life" 1995  
קפ 1989/1995  
התרגום הזיכרון של אדם הנוצר טנק בשננחאי" 1995



Memory painting of John Lennon in Manhattan  
"The Best of Life" 1995  
קפ 1989/1995  
התרגום הזיכרון של ג'ון לנון במנהטן" 1995



Memory painting of woman walking  
"The Best of Life" 1995  
קפ 1989/1995  
התרגום הזיכרון של הנשיקה בכיכר טיימס" 1995

ויק מוניץ Muniz, ברזיל, 1961

"The Best of Life" 1995  
הדפס כסף על נייר  
סדרה בת עשרה חלקים, 28 x 35.5 ס"מ, כל יחידה.





גרהרד ריכטר  
Richter, 1992, גרמניה

"דיוקן עצמי, 3 פעמים" 1990 צבע שמן על צילום שחור לבן, 49.9 x 59.7 ס"מ.

בתמונה "דיוקן עצמי שלוש פעמים" יושב האמן בחליפה כהה על כיסא משרדי. דמותו משוכלת הרגליים מוכפלת שלוש פעמים. הדמויות ממוקמות בחלל תצוגה, כשעל קירות הגלריה תלויות יצירות של ריכטר מסדרת ה"תמונות באפור" ומסדרת "התמונות המופשטות" כך למעשה, רותם ריכטר את יצירותיו הקודמות, מצטט אותן ומשלב אותן ביצירה הנוכחית. דמותו של האמן שקופה, כמעט לא ממשית, בהשוואה לקונקרטיים של היצירות או של הכיסא. האור החזק יוצר צללים חדים, המכפילים את הדמויות פעמים נוספות. על פני התמונה יש מריחות בצבעי שמן – אפורים סגולים. ריכטר השתמש במצלמה עם מנגנון השהיה וחשף את דמותו על גבי נייר הצילום שלוש פעמים<sup>1</sup> בתמונה מתגלים יחסים של דואליות וקוטביות, תנועה וקיפאון לכידתו והקפאתו של המבט, בהירות וטישטוש, קליטה וחמקנות. תווי הפנים, הנושאים תמיד אופי אינדיווידואלי, מתוארים ככוללניים, עומק מול שטחיחות, ציור וצילום, מציאות ובדיון – כל אלה מערכות ניגודים הבונות ביצירה מילון מונחים, המשמש מפתח להבנת הייצוג האמנותי ביצירתו של ריכטר חלל הגלריה, התמונות והכיסא, נראים קונקרטיים ומציאותיים. לעומתם בולטת נוכחותו הערטילאית, הנמוגה, של האמן הצילום נתפס בדרך-כלל כמדיום אובייקטיבי מהימן אולם בתמונה מתואר חיזיון אשלייתי המשולל כל יסוד מציאותי. מדובר בדיוקן עצמי ייחודי חד פעמי, ועם זאת, הדמות מוכפלת שוב ושוב. משיחת הצבע על פני התצלום השטוח מול העומק החללי המתואר חלל גלריה המציג יצירות מופשטות של האמן, כשהעבודה שלפנינו מהווה חלק מהן. האם הדבר מרמז במשהו על קיומנו החולף לעומת מעמד הנצחי של האמנות או היקום? – קרוב לוודאי שלא. סביר יותר להניח, כי התמונה דנה בגבולותיו השבירים של מעשה האמנות המתעתע, המכיל עולם ומלואו והוא למעשה ריק מוחלט, אשלייה גמורה, ובה בעת הוא מכהן כממשות פיזית, רוחנית וחומרית.

במסגרת התערוכה, בה הוצגה יצירה זו (גלריה אנתוני ד'אופיי, לונדון) הוצגו בסמיכות (כפי שניתן לראות בתצלום) חלק מסדרת

הציורים באפור ומראות שנצבעו בצבע אפור אף הן בראיון שקיים אולריך אובריסט עם ריכטר מתברר טיבו של החיבור בעיניו של ריכטר בין הסדרה האמורה לצילום.

– ש: בשנים האחרונות עשית מראות אפורות וצבעוניות. – ת: אלה משטחי זכוכית עם שכבת צבע בגבם, כך שהם משהו באמצע – לא רק מראות אבל גם לא ציורים מונוכרומיים. זה מה שמוצא חן בעיני בהם.

– ש: אני רואה את המראה כמטפורה לכל עבודתך המשמעות הכפולה של ה"השתקפות" תופסת את המתבונן בתוך התמונה, וכך מעניקה לה תפקיד כפול צריך לקרוא את ההשתקפות. – ת: זה נעים שחלל התצוגה הוא יותר משתנה ומקרי מהתצלום.

– ש: פתוח יותר? – ת: כן תמונה אחת שנראית אחרת בכל פעם, ואולי גם הנחיה לכך שכל תמונה היא ראי.

– ש: כלומר הנחיה להיות אירוני ביחס לשטיחות שהמודרניזם מייחס לתמונה? – ת: או נכון יותר להראות שלכל תמונה יש חלל ומשמעות – אך באותה עת היא גם מראה ואשליה: גם כשהתמונה רדיקאלית כל כך כמו המשטחים ששואפים אליהם, כלומר התמונות האפורות – גם משטחים אלה הופכים מחדש לאשליה<sup>2</sup> ובמקום אחר באותו ספר אומר ריכטר: "האפור הוא הייצוג של חוסר הקיום, הוא אינו מעורר רגשות או אסוציאציות. הוא אשליה, כמו תצלום" ביצירתו בודק ריכטר את גבולותיה של התפיסה החושית וההכרה האנושית. הוא מציב ערכים אמנותיים ביחסיות קוטבית המאכלסת את מעשה האמנות – אשליה ומציאות, מקור ושיכפולו צבעוניות חומרית מול ריק מונוכרומאטי, פיגוראטיביות מול הפשטה, מסורת מול הווה.

<sup>1</sup>R., Cork, "Gerhard Richter" Mirrors, 1991, London.

<sup>2</sup>G., Richter, "The daily practice of painting – writings and interviews, 1962-1993" (H. V., Obrist ed.), 1995, London.



רשימה קטלוגית

- 1 תומאס שטרות' "גלריית האקדמיה II"  
1995 צילום, C-PRINT, 185.7X225.5 ס"מ.
- 2 תומאס שטרות' "לובר פאריס"  
1995 צילום, 188.7X219.7 ס"מ
- 3 טירנית ברזילי, "ללא כותרת"  
1993 צילום, 100X150 ס"מ.
- 4 מייק ודאג סטארן, "דמברנדט כמול עם מדרגות"  
1987-1991  
הדפס כסף ג'לטינו מודבק על דיקט, פלקסיגלס,  
נייר דבק, מסמרים, כפיסי עץ וסיליקון, 74.9X64.8 ס"מ.
- 5 מראנק אאורבך "בעקבות משתה בלשצאר"  
1990 מחם ודיו על נייר 74.9X94 ס"מ.
- 6 אוסבלדו רומברג, "Las Meninas"  
1977 רפרודוקציה, עיפרון,  
דיו וצבעי שמן על נייר 56X76 ס"מ.
- 7 רות אנסי, "PRADO"  
1993 צילום, 57X39 ס"מ
- 8 דומיניק ארהרד "Série Bois"  
1992, אקריליק על עץ, 25X10 ס"מ (כל יחידה).
- 9 דומיניק ארהרד "Plate 64.2"  
1990 אקריליק על בד 62X85 ס"מ.
- 10 דומיניק ארהרד "Sauter"  
1992 אקריליק על בד 62X250 ס"מ.
- 11 פטריק רנו "פנטיין לטור מחווה לדלקרוא"  
1991-1992 שקף וארגזי אור 170X350X120 ס"מ.
- 12 סיגל פרימור "Wall Wet"  
1991 M.D.F, מכוסה צבע אפוקסי וזכוכית מודפסת,  
79.2X59.8 ס"מ.
- 13 סיגל פרימור "Am I Acting Wrong no. 1"  
1991 M.D.F, מכוסה צבע אפוקסי וזכוכית  
מודפסת, 77X103.5 ס"מ.
- 14 סיגל פרימור "Am I Acting Wrong no. 2"  
1992 M.D.F, מכוסה צבע אפוקסי וזכוכית מודפסת,  
123.3 קיטר
- 15 סיגל פרימור "הכלה והרד"  
1990 טכניקה מעורבת צילום, יציקות אלומיניום, מתכת,  
גומי, עץ ומבחנות זכוכית, 70X100X40 ס"מ.
- 16 ענת בן שאול,  
"עד כמה צריכה נערה להרחיק לכת בכדי שתבחין בה"  
1990 אקריליק על בד 115X140 ס"מ.
- 17 תמר גטר "פיירו המשוגע או כוכבה לוי"  
1975 מכונית כתיבה ותצלומים בשחור לבן על נייר  
30X21 ס"מ (כל יחידה).
- 18 תמר גטר "ציור מנדטורי"  
1991 שמן על בד 170X198 ס"מ.
- 19 פסח סלבוסקי,  
"ללא כותרת"  
1994 אלקיד ושמן על בד 120X128.5 ס"מ.
- 20 יוסי ברנר  
"Etude Pour un Premier Amour"  
מספר 19 1995 שמן על בד 130X90 ס"מ.
- 21 יגאל עזרי, "כיסוי מנהטן / מחווה לבאקמינסטר מולר"  
1997 צבע וזכוכית, עיפרון, רפרודוקציה על נייר עתיק,  
30.7X21.5 ס"מ.
- 22 יגאל עזרי, "מחווה ליו פריס"  
1991 צבעי זכוכית וביטומסן על נייר שעווה, 43X46 ס"מ.
- 23 יוק מוניץ, "תרגום הזכרון של ההוצאה להורג  
בסייגון של חשוד בחברות בויאטקונג"  
1995 "The Best of Life"  
טוש וגואש על נייר 23X33 ס"מ.
- 24 יוק מוניץ,  
"The Best of Life"  
1995 סדרה בת עשרה חלקים,  
הדפס כסף, 35.5X28 ס"מ.  
"תרגום הזכרון של ההוצאה להורג בסייגון של חשוד  
בחברות בויאטקונג"  
"תרגום הזכרון של העלאת הדגל בהר סובאיאקי,  
איוני'מה"  
"תרגום הזכרון של הילד מטראנבנג"  
"תרגום הזכרון של הירי באוניברסיטת קנט"  
"תרגום הזכרון של אדם העוצר טנק בשנחאי"  
"תרגום הזכרון של רגשיה בכיכר טיימס"  
"תרגום הזכרון של ג'ון ג'ון (קנדי)"  
"תרגום הזכרון של ג'ון לטון במנהטן"  
"תרגום הזכרון של הקרנה קולנועית בתלת מימד"  
"תרגום הזכרון של האדם על הירד"
- 25 גרהרד ריכטר "דיוקן עצמי, 3 פעמים"  
1990 צבע שמן על צילום שחור לבן, 49.9X59.7 ס"מ.