



חלון למציאות



מחוות ישראליות לרנסנס האיטלקי

חלון למציאות

מחוות ישראליות לרנסנס האיטלקי

חלון למציאות

מחוות ישראליות לרנסנס האיטלקי



חלון למציאות

מחוות ישראליות לרנסנס האיטלקי

פברואר-מרץ 2012

אוצר ומעצב התערוכה: אליק מישורי
עוזרת לאוצר: נרין צימבליסטה
הפקה: מלכה עזריה
תלייה והצבה: בוריס טיגלמן
שלטים וכתוביות קיר: ארט דיזיין
מסגור: מסגרות שעשוע, גבעתיים

קטלוג

עריכה: רוני אמיר

תרגום לאנגלית: אליק מישורי

עריכת הטקסט באנגלית: גילה חיימוביץ

עיצוב גרפי: זאב פרל

צילומים: ליאת אלבלינג, כמסומן בקונטרס הצבע

התקנה: נילי ברנר

סדר מחשב: דלית סמירה, שוש רוחלין

לוחות: אורניב

הדפסה: טופ-פרינט, אלי מאיר, מגה פרינט

כריכה: כריכיית אהרון

עיצוב והפקת הקטלוג: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה.

על העטיפה: תמיר להב־רדלמסר, **דיוקן עצמי**, 2002, הדפס כסף, 26x26 ס"מ, באדיבות האמן.

© 2012 האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.

חלון למציאות

מחוות ישראליות לרנסנס האיטלקי

אליק מישורי



1. מבואת מוזיאון תל אביב לאמנות.

מה מחבר בין הרנסנס האיטלקי לאולם הכניסה של המבנה המרכזי של מוזיאון תל אביב (תמונות 1, 2)? פיליפו ברונלסקי (Filippo Brunelleschi, 1386-1466), גדול אדריכלי הרנסנס המוקדם הוא המחבר ביניהם. פסים וריבועים שחורים מקיפים את עמודי מבואת המוזיאון ומהווים ציטוט חזותי של יסוד אדריכלי הקשור ישירות למלאכת ה"שרטוט באבן" של ברונלסקי. חיבור זה מציע לצופים מעין "מקרא" חזותי למודולוס, יחידת הבסיס ששימשה את ברונלסקי לקבוע את גודלן של יתר היחידות, ושעליהן ביסס את עיצוב החלל הפנימי של כנסיית סן לורנצו בפירנצה. ואם לא די בשרטוטי הרצפה, גם תקרת המבואה מהדהדת את אדריכלות הרנסנס: היא עשויה קסטוני, מעין דגם קלאסי של קופסאות שפתחיהן פונים כלפי מטה. זהו יסוד אדריכלי מימי רומא העתיקה שהגדולים שבאדריכלי הרנסנס הפיחו בו חיים מחודשים.



2. פיליפו ברונלסקי, תפנים כנסיית סן לורנצו, פירנצה.

יסודות אינספור ממילון הצורות והתכנים של אמנות הרנסנס, שנוצרו במאה ה־15 באיטליה, מלווים את התרבות המערבית. מקור המילה רנסנס הוא בצרפתית (Renaissance) ופירושה "לידה מחדש"; המונח האיטלקי מפורט יותר: "רִינְשִׁימְנְטוֹ דֶל אֲנְטִיקִיטָה" (Rinascimento dell'antichità) – "לידה מחדש של העת העתיקה". המושג "רנסנס" מציין אפוא תמורות שהתחוללו בתחומי האמנות, הספרות, ההגות והחינוך, והשפיעו על כל היבטי החיים – תרבות, כלכלה, חברה ומדינה. מחשבת הרנסנס וגילוייה החזותיים עיצבו דגמים בסיסיים שהשפיעו באופן מכריע על הרוח האנושית המודרנית. וכך הגדירו אנשי המאה ה־15 באיטליה את תקופתם – לידה מחדש של תרבות רומא העתיקה לאחר אלף שנות "ימי הביניים", אף הוא מושג שהם עצמם טבעו. אמני הרנסנס ניסו ליצור סגנון אמנות חדש, ולבדלו הן מהגישה הקלאסית והן מגישת ימי הביניים אך בה בעת שאפו שלא לנתקו משתייהן. אמנות הרנסנס לא העתיקה את אמנות רומא העתיקה אלא התבססה על הישגיה הנעלים, ושקדה על שכלולם ועל התאמתם לצורכי המאה ה־15.

בתקופת הרנסנס חלה אפוא תמורה במעמדן של אמנויות הציור, הפיסול והאדריכלות שהשתייכו מעתה לקבוצת האמנויות החופשיות, שלא כמעמדן בימי הביניים. לתמורה זו היו השלכות מרחיקות לכת על האופן שבו נתפסו הן תהליך היצירה האמנותי והן דמותו של האמן. לא זו בלבד שאמנים חיו ופעלו בחברת מלומדים, אנשי מדע, משוררים וסופרים, עתה הם נחשבו למלומדים בזכות עצמם. בתקופת הרנסנס, פעלו בפעם הראשונה

אסתטיקנים והיסטוריונים של תולדות האמנות בצד האמנים. לכל אלה נודעה השפעה מכרעת על הדורות הבאים, השפעה המלווה את תחומי האמנות עד עצם היום הזה.

בכל תפיסות הלאום המודרניות קיים יסוד של "לידה מחדש", ואכן כמעט כל אחת ממדינות הלאום שהתגבשו בעידן המודרני – ואף אלה שנוצרו בימינו – שאפה להפיח רוח חיים מחודשת ב"עת עתיקה" בהיסטוריה התרבותית של האומה ה"נולדת מחדש", ובהישגי העבר המפוארים של העם. גם הציונות היא אחת התנועות הפוליטיות שביססו את התחייה הלאומית של העם על "רנסנס יהודי". לפיכך שמרה האמנות שנוצרה בישראל, מאז ראשיתה, על זיקה משמעותית לאמנות המערב האירופית, לעקרונות, לחידושים, להמצאות ולפיתוחים פרי רוחם של אמני הרנסנס האיטלקי. במורשת המופלאה שהותירה אמנות הרנסנס באיטליה, מצא בוריס שץ (1867-1932), מקימו ומנהלו של בית הספר לאמנות ואומנות "בצלאל" בירושלים (1906), מודל ראוי ביותר לחיקוי. בניסיונותיו בתחום האמנות החזותית שאף ללכת בדרכם של אמני הרנסנס, לא להעתיק את יצירותיהם אלא להתבסס על הישגיהם הנעלים, ולשקוד על שכלולם והתאמתם הייחודית לתרבות היהודית החזותית המתחדשת בארץ ישראל.

השפעתה של מחשבת אמנות הרנסנס על האמנות הישראלית היא תופעה מוכרת לכל העוסקים בתולדות אמנות ישראל, בדומה להשפעתה על אמנות של לאומים אחרים באזורים גיאוגרפיים שונים. תערוכה זו מציגה מבחר יצירות אמנות ישראליות המצביעות על זיקה ברורה למחשבת האמנות של הרנסנס. מגוון ההתייחסויות והאזכורים בצד גרסאות ישראליות מגוונות ליצירות מתקופת הרנסנס שהיו לאייקונים מוכרים בתרבות המערבית, ממקדים את התופעה, ומאפשרים לעמוד על תהליכי היצירה בקרב אמנים ישראלים השואבים השראה מיצירות המופת של הרנסנס. מרבית היצירות שנבחרו הוצגו בעבר בנפרד ובהקשרים אחרים, אך כינוסן בתערוכה זו ממוקד ומחדד את זיקתן לאמנות הרנסנס.

רבי-האמנים של הרנסנס קבעו מוסכמות אמנותיות מכוננות בתחום הצורה והתכנים גם יחד, ואפשר לראות בהן את ראשיתה של האמנות המודרנית. במשך חמש מאות השנים האחרונות, דנה האמנות המערבית, לרבות האמנות הישראלית מראשיתה, במוסכמות אלה ומנהלת עמן שיח בלתי פוסק. חרף ממדיו הצנועים של מבחר היצירות הנוכחי, יש בו כדי לחשוף תופעות שונות ובעלות משמעות בזיקה הישראלית לאמנות הרנסנס.

"חזון בהקיץ": בוריס שץ, "בצלאל" והרנסנס האיטלקי

בשנות השישים של המאה ה-19 התעוררה התעניינות מחודשת בסגנון הרנסנס האיטלקי, ובמיוחד ביצירותיו של גדול פסלי הרנסנס המוקדם דונטלו (Donatello, 1386-1456). במאה ה-19 כונה סגנון זה בשם "ניאור-פלורנטיני" או "ניאור-רנסנס". בשלהי אותה מאה שהה בפרוץ בוריס שץ, פסל יהודי יליד רוסיה (תמונה 3). תחילה למד שם, ולימים יצר בעיר את פסליו המוקדמים. שץ היה ציוני נלהב ואך טבעי הוא שבחר בסגנון ה"ניאור-רנסנס" כדגם לסגנונו האישי, ששימש אותו ליישום עקרונותיו בניסיונותיו האמנותיים ליצור אמנות "ציונית-עברית". ככל הנראה השפיעה על בחירתו התרשמותו



3. בצלאל (ליליק) שץ, דיוקן בוריס שץ, אבי האמן, שנות השלושים של המאה ה-20, תחרות, אוסף אליק מישורי, תל אביב.



4. זאב רבן, עמוד השער בספרו של בוריס שץ ירושלים הבנויה, חלום בהקיץ, ירושלים, 1923.

מהאופן שבו תפס הרנסנס האיטלקי במאה ה-15 את "השיבה אל העבר", אל תקופה מפוארת בהיסטוריה.

עקרונות ההחייאה של תרבות העת העתיקה בתקופת הרנסנס תאמו את רעיונותיו הצינוניים של שץ, ששאף לעצב ברוח דומה את דמות היהודי החדש בארץ ישראל. שץ קיבץ את רעיונותיו האוטופיים בספרו ירושלים הבנויה, חלום בהקיץ (1923) שאותו כתב בשנת 1918 (תמונה 4). ירושלים הבנויה, חלום בהקיץ הוא חזון אוטופי של ארץ ישראל (בשנת 2006), שבו מיועד לאמנות החזותית תפקיד משמעותי בעיצוב חברתה ותרבותה. בין שלל התייחסויותיו לתרבות הרנסנס באיטליה באוטופיה שלו, מתאר שץ את מוסד הבוטקה – הסדנה הרנסנסית – שבה יצר הרב-אמן את יצירות המקור ושוליותיו העתיקו אותן בעותקים כמספר ההזמנות שנמכרו לציבור הרחב. על הבוטקה הוא מספר במסגרת טיול שבו מורה ומדריך – בצלאל בן אורי, האמן העברי מן התנ"ך, מעצב המשכן וכליו – מביא אותו לסדנה של מנשה בן יהושפט, "אחד מגדולי הפסלים בארץ ישראל". השניים נכנסים לאולם רחב ידיים שבו פזורים מאות פסלי גבס:

יותר ממאתיים עוזרים עובדים כאן בבתי האמן של רבי מנשה מלבד הפועלים הרבים בבתי היציקה האמנותיים ובבתי החרושת לטרה-קוטה ומיליקה.¹ כל אלה העבודות יוצאות מתחת ידו [של הרב-אמן] או השגחתו, בחותמת ידו ובחותמו.²

הסדנאות של שץ בבצלאל פעלו באופן דומה: מורי המוסד הבכירים יצרו דגמים לציורים במדיה שונים, ואלה הועתקו בידי שוליות למוצרים שנמכרו לציבור בארץ ישראל המנדטורית, באירופה ובארצות הברית (תמונה 5).

רוח סגנון הרנסנס הזינה לא רק את רעיונותיו האוטופיים של שץ, הוא אימץ את הסגנון ויישם אותו הלכה למעשה בפסלים ובתבליטים שיצר. מתתיהו (תמונה 6), פסלו המפורסם, שנוצר בשנות שהותו בפרוץ, מציג את דמות המנהיג היהודי הבוטח, כשהוא דורך על גופת חייל יווני (לראש החייל קסדה) וקורא לבני עמו לקום על משעבדיהם. בפסל זה עשה שץ שימוש במוטיב נפוץ בפיסול האיטלקי של המאה ה-15: הנוהג להציג את ה"טוב-צודק" כשהוא דורך על ה"רע-רשע" ומכניעו באופן סמלי.

דמויות מן המיתולוגיה הקלאסית שימשו את פסלי הרנסנס לייצוג תמות אלגוריות של "ניצחון הטוב על הרע" או "ניצחון הדמוקרטיה על העריצות". פֶּרְסָאוֹס והמדחה (תמונה 7), מעשה ידי בנוונטו צ'ליני (Benvenuto Cellini, 1500-1571), מציג את הגיבור פרסאוס שגבר על היצור המפלצתי מדוזה וכתת את ראשה, בעמידה גאה, כשהוא אחז בידו את ראשה הכרות ולרגליו מוטלת גופתה. כך הוקנו במאות ה-15 וה-16 ממדים פוליטיים סמליים למעשהו של פרסאוס. הוא סימל את ניצחון הדמוקרטיה על העריצות, או, לחלופין, את ניצחון שליטי עיר המדינה פירנצה, בני משפחת מְדִיֵצִי, על אויביהם. באופן דומה, כאמור, ייצג שץ את מתתיהו הגובר על משעבדיו.

רוח הסגנון האיטלקי מתגלמת גם באחד הפרויקטים הצינוניים המשמעותיים שיצר שץ: סדרה של דיוקנאות זיכרון לגדולי הציונות ולדמויות בעלות שיעור קומה ביישוב הארצישראלי. פרויקט זה מבטא את אחד מיסודותיה המשמעותיים של "הלידה מחדש":



5. סדנאות "בצלאל", האוניברסיטה העברית, 1925, יציקת ברונזה, אוסף גבי דברה, הרצליה.



6. תצלום הפסל מתתיהו החשמונאי, 1894 (מקום הימצאו לא ידוע) מעשה ידי בוריס שץ.



7. בנוונטו צ'ליני, פרסאוס והמדחה, המאה ה-16, ברונזה, לוג'ה דֵּלָה סִינְיוֹרִיָּה, פירנצה.



11. תכנית אדריכלית של בית קצמן.



12. פיליפו ברונלסקי, בית המחסה לאסופים, 1419, פירנצה.



13. אנדראה דלה רובייה, תינוק מחותל, 1490 (בקירוב) תבליט קרמיקה בחזית בית המחסה לאסופים, פירנצה.

14. סדנאות הקרמיקה של "בצלאל", הנביאים ישעיה, ירמיה ואליהו, המלך דוד, שנות העשרים של המאה ה-20, אריחי קרמיקה על חזית "בית קצמן".



היבט אחר של אמנות הרנסנס בהגותו של שץ בא לידי ביטוי ביחסו לאדריכלות המאה ה-15 באיטליה. בחזונו ראה שץ את בנייני הציבור בארץ ישראל מעוצבים על טהרת סגנון האדריכלות האיטלקי. הוא חזה בהם מזיגה של הצורות הבסיסיות פרי רוחו של האדריכל ברונלסקי. על פני משטחי הקיר של כמה מהמבנים שהוא מתאר בירושלים הבנויה, חלום בהקיץ, מופיעים לסירוגין חלונות צרים וגבוהים וחלונות עגולים, כשעמודים קטנים מפרידים ביניהם. בחצר הבניין מוצבים פסלים ואנדרטאות "בצבע כרומי", ובהם "נראית הרמוניית הטבע כאותה הרמוניה שהננו רואים בפסלים הטובים של המאה החמש עשרה".¹ קירות הבניינים בחזונו של שץ מעוטרים בלוחות תבליט העשויים מיוליקה ופסיפס. בשל הקרבה בין אקלימי איטליה וארץ ישראל הייתה הבחירה של שץ באדריכלות האיטלקית של המאה ה-15 כמקור השראה ראוייה ביותר, והלמה במיוחד את האדריכלות העתידיה בארץ ישראל. הגגות השטוחים והמגדלים שהציע, היו אופייניים (בהבדלים דקים) גם לאדריכלות האסלאמית, שאותה ראה תדיר בארץ ישראל של תחילת המאה ה-20. אך הרוח הכללית שנשבה בבנייניו האוטופיים היא "מערבית" יותר, ומקבריהם הכלליים "איטלקיים" יותר מאשר "אסלאמיים".

חזונו האדריכלי של שץ קרם עור וגידים בתל אביב של שנות העשרים, שכן כמה מאדריכלי העיר עיצבו בניינים שסגנונם אקלקטי, ובין היתר כללו יסודות אדריכליים בסיסיים שנלקחו הישר מאוצר הדימויים של אדריכלות הרנסנס האיטלקי. כזה הוא, למשל, בית קצמן (תמונה 10), שנבנה בשנות העשרים ברחוב אחד העם בתל אביב (הבניין נהרס וחזיתו המקורית מצוטטת בחזית הבניין הנוכחי שהוקם על הריסותיו). תכניתו המקורית של הבניין (תמונה 11) חושפת דמיון רב לחזיתו של בית המחסה לאסופים בפירנצה, שעיצב פיליפו ברונלסקי (תמונה 12). בעת בניית בית קצמן הוחלט ככל הנראה לשוות לו חזות "מקומית": קשתות הרנסנס העגולות הוחלפו בקשתות מחודדות בעלות אופי "מזרחי" מקומי.

המאפיין הברור ביותר הקושר בין חזית "בית קצמן" לבניין בית המחסה לאסופים הרנסנסי הוא המדליונים העגולים המשובצים בינות לקשתות החזית. המדליונים שבפירנצה מכילים דימויים של תינוקות מחותלים, שנוצרו בסדנאות משפחת דלה רובייה (Della Robbia) פסלי הקרמיקה מפירנצה (תמונה 13), ואילו ב"בית קצמן" הם מייצגים שלושה נביאים מהתנ"ך ואת המלך דוד (תמונה 14). באמצעות דמויות מופת אלה העביר "בית קצמן" לעוברים ושבים ברחוב מסר ציוני ברור: הקשר בין עברו המפואר של עם ישראל להווה, שבו מתגשמות נבואות הנחמה של נביאי התנ"ך, ותושביה היהודים של ארץ ישראל זוכים גם הם בשלטון עברי כמו בימי דוד המלך.

יצירת אפוס לאומי, שהאחרים להתהוותו הם גיבורי העם. הנצחת אנשי מופת (Uomini famosi) – גיבורי העם החדשים – מהווה צעד ראשון בהנצחה חזותית, תופעה שלא הייתה מוכרת כמעט בתולדות התרבות היהודית בשל היבטיה החילוניים. הנצחת אנשי מופת כמדינאים, הוגי דעות, מדענים, אמנים ושליחי ציבור, היא רעיון חילוני, מודרני, שהורתו בתקופת הרנסנס. התפיסה ההומניסטית ראתה בתרומתם של אנשי סגולה מופת לחיי הקהילה. חייהם שימשו מופת לחינוך לחיי מוסר, לכבוד אזרחי, לנאמנות למולדת ולהגשמת חזון חברתי. בתקופת הרנסנס נלוו לתיאורי ההנצחה הכתובים ייצוגים חזותיים בתחום האמנות הפלסטית, ויחדיו הם יצרו את הדפוסים הראשונים להנצחה חזותית של דמויות מופת, דפוסים התקפים במהותם גם כיום. שץ הצליח אפוא לממש את רוח הרנסנס האיטלקי בהנצחה חזותית של גיבורי מופת ציוניים.

תבליטי הגבס של שץ עוצבו ברוח עקרונות העיצוב של מצבות הקבורה הרנסנסיות. מופיע בהם דיוקנה של דמות המופת וכיתוב המפרט את תרומתה להתחדשותה של התרבות העברית-יהודית. הגיבורים של שץ כללו, בין היתר, את אליעזר בן יהודה מחיה השפה העברית, ומנהיגים ציונים שבראשם תיאודור הרצל. כמה מהתבליטים הוקטנו, נוצקו בברונזה שהוכספה, ונמכרו כמזכרות לציבור הרחב. כזה הוא הרצל, אם תרצו אין זו אגדה (תמונה 8). בלוח זיכרון זה יצר שץ תקדים להקבלה היסטורית ציונית: בימין התבליט מופיע תיאור של משה, המנהיג המקראי שהוציא את בני ישראל ממצרים והוליכם במדבר אל ארץ כנען. הרצל הוא משה המודרני, המנהיג הציוני, האחראי לצאת היהודים מארצות גלותם והוא זה המוביל אותם לארץ ישראל.

שץ ראה גם במורי "בצלאל" אנשי חזון ומופת התורמים להתהוות התרבות העברית-יהודית המתחדשת בארץ ישראל. על כך מעידה יד זיכרון חזותית שיצר בעבור שמואל בן דוד (שבת מנחם דוידוב, 1884-1927), אחד המורים האהודים ב"בצלאל" שנפטר בגיל צעיר. על שהתרחש בערב מותו מספר לנו הצייר חיים גליקסברג בזיכרונו: "על יד הבית עמדו שכנים ודיברו בלחש. בחדר [...] על יד הספה, על הרצפה, הגופה כוסתה בסדין וחלת שבת מונחת עליה. בערב (במוצאי שבת) הביאו את הגופה לבצלאל. אחדים רשמו. בשעה מאוחרת בא פרופסור שץ בחלוק לבן, שרווליו חפזים, זקנו מדובלל, כרע על ברכיו, הרכין את מצחו הכבד והבולט, משח פני המת בשמן. נטל מן הקערה גבס ושם על הפנים עד שכוסו לגמרי."³

מעדותו של גליקסברג עולה כי תלמידי "בצלאל" יצרו רישומי דיוקן של הנפטר על מיטת המוות שלו. יתר על כן, הוא מעיד כי שץ יצר מסכת מוות של הנפטר, דבר שהוא זר בתכלית ליהדות, בהיותו הפרה חמורה של הדיבר השני בתורה ("לא תעשה לך פסל וכל תמונה". שמות כ, ד). כעבור ימים אחדים יצר שץ בחצר בית הספר "בצלאל" מה שאפשר לכנות כיום "מיצב", ושאותו תיעד בתצלום (תמונה 9). הוא השעין את מסכת המוות שהכין לשמואל בן דוד בצד ציורו האחרון, הבלתי גמור של הצייר; בקדמת המסכה הניח ענפי זית ואת הפלטה והמכחולים של בן דוד. המחווה של שץ לעמיתו ב"בצלאל", בצורת יד זיכרון זו לדמות מופת שזה עתה הלכה לעולמה, מושתתת כולה על התרבות ההומניסטית של תקופת הרנסנס ואין לה דבר וחצי דבר עם מסורת ההנצחה היהודית.



8. בוריס שץ, הרצל, אם תרצו אין זו אגדה, לוח ברונזה מוכסף, אוסף גבי דברה, הרצליה.



9. מסכת המוות והציור האחרון של שמואל בן דוד, 1927, תצלום.



10. יוסף מינור, בית קצמן, רחוב אחד העם (1925) בתל אביב בטרם נהרס.

החזון האוטופי של שץ, בדומה לסדנאות של "בצלאל", נעלם משדה האמנות הישראלי בשלהי שנות השלושים ותחילת שנות הארבעים של המאה שעברה. בשנות הארבעים המאוחרות ולכל אורך שנות החמישים של המאה ה־20 שלטה באמנות הישראלית מגמת הפשטה. ציירים ופסלים עסקו עתה יותר בחקר ההיבטים הצורניים של יצירת האמנות ולא נדרשו דווקא לנושאים, לתמות או לפרשנויות חזותיות סמליות לטקסטים מכוננים. בשלהי שנות השישים הורגשה נטייה בקרב קבוצות שונות של אמנים ישראלים לשוב אל המקורות הקלאסיים של האמנות המערבית, לבחון אותם ולהתרשם מחדש מהישגיהם. לימים, מתחילת שנות השבעים, בדומה למגמות אוניברסליות, שָׁבָה האמנות הישראלית לעסוק בתמות ולפיכך, בכמה מהיבטיה, זנחה את המופשט והתמקדה בתיאורים פיגורטיביים. אמנות התקופה באירופה ובארצות הברית עסקה רבות בציטוטים, במחוות ובאזכורים מסוגים שונים ליצירות מופת מן העבר. מגמה זו לא פסחה גם על שדה האמנות הישראלי.

יופי, הרמוניה וחתימה לשלמות

הסיבה לתופעת הציטוטים והמחוות לאמנות הרנסנס ולתקופות ולסגנונות שונים בתולדות האמנות המערבית, נעוצה בעובדה כי בשנים אלה גברה בהתמדה שליטתם של אמנים ישראלים צעירים בתיאוריות, בתפיסות מופשטות ובמסורות תרבותיות, עניינים שלא היו קרובים ללב האמנים הישראלים הוותיקים. התקרבות למחקר האקדמי בלימודי תולדות האמנות, הפילוסופיה, ההיסטוריה ולתיאוריות בתחומי הספרות, השירה, הסוציולוגיה, הפסיכולוגיה והקולנוע, החדירה ליצירות האמנות הישראליות החדשות מושגים מהאיקונוגרפיה הנוצרית והיוונית-רומית בקנה מידה שלא נודע כמותו בעבר. כל המרכיבים הללו תרמו להיווצרות אמנות המושתתת על ערכים אוניברסליים בני התקופה שהוסבו, במקרים מסוימים, לתמות ולבעיות בעלות אופי ישראלי ייחודי (יהודי ולא יהודי).

בסוקרה את תולדות האמנות הישראלית, טוענת דליה מנור כי בשנות השמונים של המאה ה־20 התחוללו תמורות בחשיבה של מרבית האמנים הישראלים. בד בבד, היא מסבירה, האמנות החדשה פנתה עורף לכל המרכיבים המסורתיים של האמנות הישראלית וכי אפשר להגדירה – בקצרה ועל דרך השלילה – כהסתייגות מכל ה"כאן ועכשיו" של האמנות הישראלית שקדמה לשנות השמונים. האמנות הישראלית החדשה, על פי מנור, מציעה חפץ אמנותי מושלם, העשוי בקפידה:

את הקו הטוען לרגישות ראשונית [שציין את יצירות האמנות שקדמו לשנות השמונים, א"מ] מחליף קו בוטח וקפדני, המגדיר היטב את הצורות, שארגון הכללי חותר לשיווי משקל קלאסי ואף לסימטריה. בתכונות הפיסיות של אמנות זו על שלבי תכנונה המדוקדקים ומיומנויות ביצועה, מתגלה השאיפה הבלתי מוסתרת לגבור על גבולות הזמן והמקום [הישראליים] ולהגיע אל המעמד של יצירת מופת, להתקרב שוב לסמלים העתיקים של יופי קלאסי.⁵

במובנים רבים רואה מנור באמנות הישראלית של שנות השמונים התקרבות לרעיון הרנסנס הקלאסי של מיזוג היפה החומרי, המוחשי, עם היפה האידיאלי, המתגלם

בדימויים יפים ובהרמוניה שבין המרכיבים הצורניים ביצירת האמנות.⁶ ואכן, בשלהי המאה ה־20 עסקו אמנים ישראלים רבים בבחינת זיקתם האישית לתרבות המערב ובניסיונות להבינה ולחוקרה ובד בבד להעריצה, להכיר בחובם כלפיה, לנהל שיג ושיח עם עקרונותיה ולפרשה.

מחוות של הזדהות וכמיהה

האמנות הישראלית רואה בעצמה שלוחה ישירה של מחשבת האמנות המערבית (אירופית ואמריקנית). התייחסויות או ניסיונות השתייכות למסורות אמנות אחרות, ולאמנות שנוצרה בארצות האסלאם, היו מועטים. בתי הספר לאמנות – באירופה, בארצות הברית וגם בישראל – במחצית השנייה של המאה ה־20, לא הדגישו את הוראת הטכניקות והעקרונות הקלאסיים של הציור והפיסול המערביים, שרובם ככולם נוצרו ונוסחו בתקופת הרנסנס. האפשרות המוגבלת להיפתח לאמנות המערבית באמצעות לימוד פורמלי, הביאה אמנים ישראלים שונים לרכוש ידע באופן עצמאי. הם מצאו ביצירותיהם של רביי האמנים של הרנסנס כר פורה לפתרונות מחבריים (קומפוזיציוניים) לציוריהם, לארגון שיטתי של מרכיבים צורניים ולשפע של תיאורים מגוונים של דמויות אדם המצויות בהלכי נפש שונים שנלמדו ונחקרו בצורה אינטנסיבית במאות ה־15 וה־16. מיקומה הגיאוגרפי של ישראל – הרחק ממרכזי האמנות באירופה – והניסיונות ליצור גשר למסורת האמנות המערבית, הביאו אמנים ישראלים לבטא את זיקתם לתרבות החזותית של הרנסנס האיטלקי במחוות ישירות לגדולי יוצריו. לאחר שלמדו והתוודעו ליצירתם של הגדולים באמני הרנסנס, דחקה בהם ההבנה שעליהם לחזות ביצירות המקור באופן ישיר ולא להסתפק ברפרודוקציות. בעבורם, כמעט ללא יוצא מן הכלל, מהווה המסע לאיטליה חוויה משמעותית בתהליך היצירה.

דוד גינתון הצעיר מציג עצמו בתצלום בצלו הענק של פסל דוד של מיכלאנג'לו (תמונה 15; 4 בקונטרס הצבע): הוא ניצב קטן, נבוך, בעמידה של השתאות, והעובדה המקרית ששמו זהה לשמה של היצירה המקורית תורם נופך משלו.

לימים יצר גינתון סדרה של יצירות שבהן הציג את ממצאי מחקרו על צדם האחורי של ציורים (תמונה 16). היצירות משקפות את מסקנותיו הן בכל הנוגע לתפיסת האמנות בשלהי המאה ה־20 בכלל, הן בכל הנוגע לדו־שיח שמנהלת האמנות הישראלית עם האמנות המערבית בפרט. המידע המופיע בצדם האחורי של ציורים כולל בדרך כלל את חתימותיהם של האמנים, הקדשות בכתב יד, מדבקות של מוזיאונים, ציונים של מועדי תערוכות ועוד כהנה וכהנה פרטים. הכיתוב בעברית, בכתב ידו של האמן, מציין כי הציור "צויר על ידי דוד גינתון, חניך רפי לביא"; הוא מופיע מתחת לכיתוב באנגלית, המציין "על פי [ציור של] אנדראה פרוויטאלי הקרוי קרדלייני, תלמידו של ג'ובני בליני" [Giovanni Bellini, 1430-1516].⁷ כיתובים אלה מורים על זיקתו של גינתון ליצירה של תלמידו של ג'ובני בליני, נציגה הבולט של אמנות ונציה בתקופת הרנסנס, ועל השתייכותו למבטאיה הישראלים של שלשלת המורים-חניכים האיטלקית.



15. דוד גינתון, דוד ואני, 1973, תצלום.



16. דוד גינתון, צד אחורי של ציור: פורטרט של גבר על פי אנדראה פרוויטאלי 1480-1528 בקירוב, תלמיד של ג'ובני בליני, (צד קדמי) ממנטו מורי (צד אחורי) (1502), 2005, שמן על בד.



17. דגנית ברסט, ללא כותרת, 1973, הדפס A.P., אוסף האמנות.



18. יגאל תומרקין, פיליפו ברונלסקי, 2000, תצריב, מתוך ספר האמן ארוחות פלורנטיניות עם ברונלסקי, סבנורה, ליאו X, נדפס ויצא לאור בסדנת ההדפס ירושלים ובאדיבותה.



19. פיליפו ברונלסקי, צלוב, 1412-1413, עץ צבוע, פירנצה, כנסיית סנטה מריה נובלה.

גם דגנית ברסט נסעה לפירנצה לחזות באייקון הרנסנסי דוד של מיכלאנג'לו (תמונה 17). היא מציגה את עצמה ואת מקור השראתה כשהיא עומדת בתנוחה דומה במקצת לזו של דוד. לא זו בלבד שהיא "מחקה" את עמידתו, היא אף מציגה את המקור ואת עצמה בגודל זהה. פסל דוד הוא אחד הדוגמאות המייצגות של תופעת הפיסול הקולוסלי – גדול הממדים, מורשת העת העתיקה – שחודשה בידי פסלי הרנסנס. בעמידתה של האמנית יש משום התרסה, ובעצם נוכחותה היא מחדירה ליצירה את סוגיית המגדר, השבה ומופיעה ביצירותיה.

הישגיו המשמעותיים של האדריכל פיליפו ברונלסקי הציתו את דמיונו של יגאל תומרקין הצעיר. בהזמנות הראשונה שוקרתה על דרכו נסע לפירנצה, שם ראה את יצירותיו. העובדה שברונלסקי לא זכה לראות את סיום בניית כיפת הקתדרלה של פירנצה, פרי תכנונו, הייתה משמעותית בעבור תומרקין. בשנת 1996, בעת שביקר בפריז חלה ואושפז בבית חולים. במונוגרפיה שכתב עליו, מספר אביגדור פוסק כי בזמן מחלתו, בתחושה כי לא יתגבר עליה, חש האמן הזדהות רגשית עם ברונלסקי.⁸ תומרקין כתב שלושה סיפורים קצרים שפורסמו בשנת 2000 (בצד שלושה תצריבים) בספר-אמן שנדפס ויצא לאור בסדנת ההדפס בירושלים (תמונה 18; 20 בקונטרס הצבע).⁹ בסיפוריו נפגש האמן עם שלוש דמויות בפירנצה: בארוחת הבוקר הוא סועד במחיצת ברונלסקי, בארוחת הערב הוא סועד עם האפיפיור ליאו העשירי¹⁰ ואילו סבנורה¹¹ נגלה לו בחלום בהקיץ. שלוש דמויות אלה, המייצגות את תרבות הרנסנס האיטלקי, משמשות את האמן להעברת מסריו בסיפורים הקצרים. את ברונלסקי הוא מעמת עם הפסל דונטלו, ובסופו של דיון דמיוני בין השניים תומרקין טוען כי "הבנתי מדוע אין בפירנצה הרבה חסידים לאיש הקטן בעל הראש הגדול [ברונלסקי]. הוא היה גדול מהם, משכמו ומעלה."¹² למותר לציין כי ההזדהות של תומרקין עם ברונלסקי מורה גם על האופן שבו ראה עצמו בקרב אנשי עירו שלו. דמותו של סבנורה המטיף, שאותו הוא מכנה "האיש הרע", נגלית לו לאחר שנמנם בחצר מנזר סן מרקו בפירנצה. הוא מבקר במנזר וחוזר בסדרת ציורי הקיר המופלאה של פרה אַנְגֵ'לִיקו.¹³ היופי שבו הוא חוזה מקבל ממד היסטורי כאשר תומרקין זכר כי בכיכר הסמוכה למנזר, שרפו את סבנורה על המוקד. הלה מופיע פתאום לפניו ומייצג בעבורו את צביעותם של אנשי הממסדים הדתיים באשר הם הפוסלים את האמנות ואת המחשבה היוצרת:

אני קם, כולי מזיע. אני צועק. חברון, מָקָה, מאה-שערים, טהרן! [...] בוא נראה אותך [סבנורה] כמארח. וכמו מטורף אני מזנק על האיש שבצל. והיה כלא היה.¹⁴

בתצריב המלווה את הסיפור על ברונלסקי מציב תומרקין העתק של פסל הצלוב מעשה ידי אדריכל הרנסנס (תמונה 19) בצד מסכת המוות שלו (תמונה 20).

טבע דומם עם ספלים (תמונה 21; 16 בקונטרס הצבע) של יאן ראוכוורגר, מבטא את רחשי הערצתו של הצייר לרבי-האמנים של הרנסנס. בסדנה שלו הוא מקיף עצמו בשעתוקים של יצירותיהם ורואה בהם דבר מובן מאליו. עניין זה בא לידי ביטוי בכך ששלושה ספלי קפה מונחים בטבעיות גמורה לצד רפרודוקציה של ציור מעשי ידי פֵירוֹ דֶלָה פֶרְנַנְצֶ'סקָה (Piero della Francesca, 1415 (בקירוב)-1492).

שילוב העתק יצירה מן העבר ביצירה של אמן עכשווי נקרא ציטוט חזותי. זהו תהליך התרשמות מודע של אמנים מיצירותיהם של אמנים שקדמו להם, כשהם בוחרים לעצמם בכוונת מכוון את היצירה שתהא מושא לציטוט. מחווה (homage), אף היא תהליך התרשמות מודע מכיוון שהוא כולל מנעד של רחשי הערכה, כבוד, הערצה והוקרה של אמן לעמיתו. כשאמנים יוצרים יצירת אמנות ומציינים שהיא "מחווה ל...", הם מביעים אפוא בצורה מודעת את הערצתם והוקרתם לנמען המחווה. תהליכים אלה הופכים משמעותיים ומורכבים יותר, כשאמנים מוסיפים רעיונות חדשים למחווה שיצרו ליצירות של אמנים אחרים, וכך הם מגבשים אמירה אישית בעלת משמעות ייחודית. כאשר הצופים מכירים את המקור שאליו מתייחס האמן ביצירתו, התרשמותם והנאתם מעמיקות. ככל שהיכרות עם יצירת המקור שלמה יותר, כך גדל כוחו הסוגסטיבי של ההקשר שבונים האמנים.

החידוש הגדול שיצקו אמני הרנסנס לדפוס הציור והפיסול (לאחר תקופת ימי הביניים) היה תיאור נאמן של הטבע. לשם כך היה עליהם להכיר היטב את העצמים שרצו לתאר ולבטא את חזותם בדייקנות צורנית מרבית. החתירה למהימנות צורנית חייבה את האמנים ללמוד ביסודיות את האנטומיה של גוף האדם. כדי לתאר את הטבע בדייקנות ובקפידה היה עליהם לנסח כללים לשיטה מדעית שתאפשר תיאור אמין ומדויק של אשליית עומק המרחב המתואר בציור, ובד בבד תְּשִׁיחַה הבעה אמינה לדמויות המתוארות ביצירות. אמינות זו הייתה אמורה לעורר בצופים הזדהות עם הדמויות המצוירות והמפוסלות. מי שהגה רבות בעקרונות אלה וגייש אותם לכלל תיאוריה היה לאון בטיסטה אלברטי (Leon Battista Alberti, 1404-1472), הוגה דעות, הומניסט, מדען, מתמטיקאי, אדריכל ומחברן של מסות בלטינית על אמנות: **על הציור (De pictura), על האדריכלות (De reaedificatoria) ועל הפיסול (De Statua)**.

התכתבות עם הגותו של ליאון בטיסטה אלברטי

אלברטי פרסם את **על הציור** בשנת 1435 (1436?). הספר, שנחשב למסה המודרנית הראשונה על התיאוריה של הציור, השפיע רבות על סגנון הציור החדש של הרנסנס. בכתיבת הספר חתר אלברטי להעניק לציירים כלים בסיסיים ליצירת תמונה המשקפת את המציאות. השאיפה ליצור תיאור אמנותי "נכון", שיעלה בקנה אחד עם התמונה שקולטים החושים, תבעה חיפוש שיטה שתתבסס על חוקים שיבטיחו התאמה בין יצירת האמנות למראה העיניים. שיטה זו נקראת פרספקטיבה. הפרק המוקדש לשיטה "מדעית" זו בספרו של אלברטי נועד לאפשר לאמנים ליצור אשליה של חלל אמין בציור, חלל הערוך על פי חוקיה ההרמוניים של הגיאומטריה. מבנה הפרספקטיבה בתמונה אמור היה להציב בפני הצופים חיקוי של המציאות, שיקוף של עולם סדור המתקיים בחלל והפועל על פי חוקי הטבע (באמצעות הגיאומטריה).

"חלון למציאות" ("Una finestra al realtà")

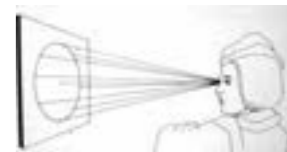
אלברטי טען כי מהעין יוצאות קרניים דמיוניות המכוונות אל עבר מושא ההתבוננות שמולן (תמונה 22). לפיכך, הציור, לתפיסתו, מהווה מישור החותך את פירמידת הקרניים.



20. מסכת המוות של פיליפו ברונלסקי, פירנצה, מחיאון יצירות הקתדרלה.



21. יאן ראוכוורגר, טבע דומם עם ספלים, 2001, שמן על בד, אוסף האמן.



22. הציור על פי אלברטי.

אל מישור זה מנסים הציירים להעתיק את פני הטבע. ולכן מישור המצע השטוח, שעליו הם מציירים – גיליון נייר, לוח עץ או בד המתוח על מסגרת – נתפס כשקוף, כמעין לוח זכוכית, שמבעדו נשקף הטבע. על פי תפיסתו זו של אלברטי, הציור הוא חלון שמבעדו נגלית המציאות שבה מתבוננים האמנים, ושאותה הם מציגים לקהל הצופים. החידוש של אלברטי הביא ליצירת סוג ציור חדש שבו הדמויות המתוארות, העצמים הדוממים, הנוף או הרקע האדריכלי – כל אלה מאורגנים על פי אמות מידה זהות המחושבות מראש. התוצאה היא שכל היסודות בציור מתייחסים זה לזה ביחסים מידתיים המבטאים, לדעת אלברטי, את הטבע "בצורה הנכונה".



23. הדס חסיד, דף אינטרנט, 2010, עפרונות צבעוניים על נייר, באדיבות האמנית וגלריה ג'ולי מ., תל אביב.

תפיסת הציור של אלברטי כ"חלון למציאות" הוסיפה להתקיים עד תחילת המאה ה-20, כאשר אמני הקוביזם ערערו אותה מן היסוד בטיעון כי בד הציור אינו "שקוף", אינו מהווה אשליה של "לוח זכוכית", אלא הוא מוצק וככה יש להתייחס אליו. התפיסה הקוביסטית הניבה בדרך כלל ציורים שתחושת אשליית העומק המסורתית נעלמה מהם כמעט לחלוטין. בימינו, כאשר האמנות הפלסטית גם בוחנת ובודקת את עצמה, אמנים שוב "מנהלים שיח" עם קביעותיו של אלברטי ומגיבים עליהן, לרבות תפיסת הציור כ"חלון למציאות". החלון מופיע, בדרכים שונות ומגוונות, ביצירות רבות של אמנים בינלאומיים וישראלים גם יחד.

השיח שמנהלת הדס חסיד עם תפיסת הציור כ"חלון למציאות" חדורה הומור דק ואבסורד (תמונה 23; 6 בקונטרס הצבע). היא "מעתיקה" את הטבע מול עיניה, באמצעות עבודה דקדקנית העושה שימוש בשלל האמצעים שאמנות הרנסנס העמידה לרשותה: תיאור מדויק ומהימן של ה"מציאות" באמצעות צבע, אור-צל וכדומה. ברישום בעפרונות צבעוניים היא מתארת "חלון" – תרתי משמע – אחד ה"חלונות" (Windows) בתוכנת המחשב הביתי שלה. חלון זה, אף שהוא אכן "נפתח" אל מציאות כלשהי, זוהי מציאות וירטואלית בדומה למרחב המתואר בה, שהוא שטוח וחסר עומק אמתי, ולו אשלייתי.



24. שי קרמר, קליה, 2009, תצלום צבע, באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל אביב.

יצירות המציגות תפנים כלשהו שבאחד מקירותיו קרוע חלון משוחחות עם עקרון ה"חלון" של אלברטי ומעמיקות אותו. לא זו בלבד שהדימוי החזותי המופיע בהן מעיד על דבקות בתפיסת הציור כ"חלון למציאות", הוא אף זוכה להרחבה: בעומק החלל המצויר (או המצולם) מופיע חלון, שמבעדו נשקף מרחב מציאותי נוסף, אחר. הבחירה של שי קרמר למקם את מבטו, ואת מבטו אנו, הצופים, במבנים הרוסים של הצבא ובתיעודם באמצעות שמות אתרי הצילום, מקנה ליצירותיו היבטים פוליטיים מובהקים. אך מעבר להיבטים אלה, בקליה (תמונה 24) ובמבנה צה"לי ליד תחנת הרכבת התורכית (14 בקונטרס הצבע), חושף קרמר את הצופים לקיר מנקודת מבט חזיתית. הצופים נמצאים בחדר שבעומקו קרוע חלון. הצגה של נוף מבעד לחלון או לפרצה של בניין הרוס יוצרת הפרדה בין שני מרחבים: מרחב פנימי מוגדר (שבו נמצאים הצופים) ושמבעדו הם מתבוננים במרחב אחר, פתוח ובעל עומק אינסופי. לעתים, המרחב הפנימי שבו נמצאים הצופים מעורר בהם תחושת מחנק ולפיכך הוא נתפס כסמל לשָבֵי או לריתוק, ואילו מרחבי הנוף הפתוח הנשקפים מבעד לפתח הקרוע בו הם מושא לערגה וכמיהה לחופש. עם זאת, עמדת צפייה זו, המאפשרת את ההתבוננות מבעד לחלון באתר הפתוח,



25. נחום גוטמן, עמדה בירושלים, 1948, צבעי מים על נייר, תל אביב, אוסף מוזיאון נחום גוטמן.

מצביעה בה בעת גם על כך שמתוך מקום מוגן, נשקף לעינינו אתר אחר המקרין סכנה מפני הבלתי נודע.

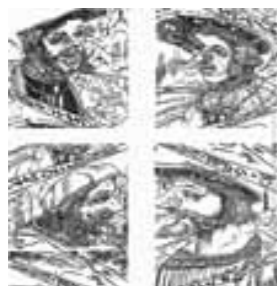


26. ארהרד שן, דיוקנאות שליטים, 1535, הדפס.

יותר משישים שנה לפני קרמר, שימש מוטיב החלון-פרצה את הצייר נחום גוטמן. ברישום עמדה בירושלים (תמונה 25; 23 בקונטרס הצבע) נשקף נוף העיר העתיקה בירושלים מבעד לפרצה החסומה בחלקה בקורות ברזל מעוותות וברשת חוטי ברזל קרועים. גוטמן צייר את העיר העתיקה בירושלים בשנת 1948 במהלך מלחמת העצמאות. העיר העתיקה הפכה בעבורו מאתר יומיומי בר־השגה למקום שאי אפשר לבקר בו עוד. בדימוי שיצר טבוע היבט נוסטלגי, שעורר בצופים בני התקופה כאב מתוק של געגועים למשהו בלתי מושג. על הרישום נסוכה תוגה. הנוף, שאך אתמול היה בתחום שיטוט האמן דבר יום ביומו, חסום עתה בפניו והוא יכול רק "להשקיף עליו מנגד" בגעגועים.

"הפרספקטיבה המתוקה" ("La dolce prospettiva")

כדי להגשים הלכה למעשה את תפיסת הציור כ"חלון למציאות" סיפק אלברטי, כאמור, דרכים ושיטות מגוונות ליצירתה בשטח. הפרספקטיבה סייעה בידי ציירי הרנסנס המאוחר ליצור אשליות כה משכנעות של עומק חללי מצויר, עד כי הצופים התקשו להבחין בין חלל המרחב האמתי של החדר שבו עמדו לבין המשכו המצויר. בשלהי המאה ה-15 פותחה הפרספקטיבה והותאמה לציורים על תקרות. השיטה החדשה נקראה פרספקטיבה אֶנְמורֶפִּית; הצייר יצר בציור דימוי מעוות שתוקן באמצעות עיני הצופה על סמך סימון עמדת צפייה קבועה מראש. בצד השימוש בציורי תקרות, שמשה הפרספקטיבה האנמורפית גם ליצירת דימויים חזותיים קטני ממדים בהדפסים ובציורים. אלה שימשו בעיקר לביטוי נושאים דתיים, פוליטיים ופורנוגרפיים.



26א. מבט מן הצד על ההדפס של ארהרד שן.



27. ציור אנמורפי עם ראי בצורת גליל.

התחומים האלה נזקקו לעתים למידה מסוימת של הסוואה או חידתיות. העיוות המכוון של הדימויים החזותיים לא אפשר לצופים לעמוד על פשרם בהתבוננות חזיתית רגילה. הם עמדו עליו רק באמצעות התבוננות בדימוי החזותי מן הצד. האמן הגרמני ארהרד שן (Erhard Schön, 1491-1592) נודע בהדפסיו, שאותם יצר בעזרת פרספקטיבה אנמורפית. הדימוי החזותי בדיוקנאות שליטים (תמונה 26) נראה כמעין ערבוביה חסרת פשר של דימויי נוף שבו מצויות דמויות אדם בפעילויות שונות. כאשר מתבוננים בהדפס זה מן הצד, מתגלים ארבעה פרצופים של ארבעה שליטים אירופים: המלך צ'רלס החמישי, פריננד מאוסטריה, האפיפיור פאולוס השלישי והמלך פרנסיס הראשון (תמונה 26א). אלה דמויות שהאמן חלק על דרכן הפוליטית.



28. ליאו קונטיני, סט לקידוש בהשתקפות אנמורפית (I), כסף, אוסף האמן.

סוג אחר של דימויים אנמורפיים נוצר בצורת עיגול מעוות, שבלתי אפשרי לזהות מה מצויר בו אלא אם כן מניחים עליו גליל העשוי חומר מבריק שבו משתקף הדימוי. פני השטח העגולים של הגליל "מתקנים" את הדימוי המעוות וכך נחשף סודו (תמונה 27). בדרך זו של ייצוג דימויים אנמורפיים נקט האמן ליאו קונטיני. באמצעות גביעי קידוש הוא יצר היגד בן תקופתנו (תמונה 28; 12 בקונטרס הצבע). על תחתית הכסף חרט



29. בוקי שוורץ, קונסטרוקציית וידיאו, 1978, עבודת וידיאו, אורך: דקה ו-16 שניות.

דימויים מעוותים הזוכים לתיקון אופטי באמצעות גביע הכסף הממורק שפני השטח שלו משמשים כראי.

האמן בוקי שוורץ יישם את עקרונות הפרספקטיבה האנומורפית במדיום החדש של המאה ה-20: הוא יצר סדרה של עבודות וידיאו, שבהן הוא מפיגן תעתועי ראייה, על טהרת הפרספקטיבה האנומורפית. **בקונסטרוקציית וידיאו** (תמונה 29) הוא מציג את פלג גופו התחתון הנע סביב צורה של משולש, לתוכו ואל מחוצה לו, העשוי קווים שחורים עבים וניצב על אחד מקודקודיו. התייעוד בווידיאו נוצר בתוך חלל שאנו רואים את רצפתו ואת הקיר הניצב לה. תוך כדי צפייה מבחינים כי אי אפשר לתפוס במדויק ממה עשוי המשולש, אם הוא ניצב אל הקיר וכן הלאה. לפיכך הכניסות והיציאות של האמן אל תוך ומתוך המשולש נראות בעין הצופים בלתי הגיוניות ובלתי אפשריות.

שלושת הקווים השחורים המרכיבים את המשולש של שוורץ לעולם לא ייפגשו במציאות. רק לקראת סוף ההקרנה "מסביר" האמן כיצד יצר את תעתוע הראייה: הוא אוזח בידיו מקל שחור שהושען בזווית אל הקיר וזורק אותו אל מחוץ למסגרת הצילום, כך נותרים שני הקווים האחרים הבונים את המשולש. עתה, הוא מתקרב אל הקיר ומסיר ממנו רצועה של נייר דבק שחור. הקו האחרון שנוותר מהמשולש הוא רצועה דקה וזעירה, שהודבקה מבעוד מועד על עדשת מצלמת הווידאו. לבסוף הצופים מבינים כי צורת המשולש מעולם לא הייתה עשויה מקשה אחת. האמן צירף שלושה קווים, כשהוא מציג אותם מנקודת צפייה יחידה שקבע מראש. כל אחד מהם עשוי חומר אחר ואורך כל אחד מהם שונה. את התיקון האופטי, המציג משולש שווה צלעות שלם, יוצרת עדשת מצלמת הווידאו המקבלת עליה את תפקיד העין – הן של האמן והן שלנו, הצופים.

בעבודה זו ער בוקי שוורץ לשילוב של אמני יצירה קהלה והוא מרחיב את מגוון התפקידים של כל אחד מהמרכיבים. הוא עצמו, האמן, ממלא **בקונסטרוקציית וידיאו** גם את התפקיד שממלאים אנו, הצופים: הוא בנה את צורת המשולש מנקודת צפייה שהוא עצמו קבע מראש ושם גם מיקם את מצלמת הווידאו. התיקון האופטי של צורת המשולש שהתרחש במוחו של האמן מתרחש בעדשת המצלמה. התייעוד המצולם בווידיאו, המתרחש בזמן, מופיע על מרקע הטלוויזיה ומאפשר לצופים להיות שותפים לתהליך התפיסה שהתרחש במוחו. למצלמה, שהיא בדרך כלל כלי הנצחה תיעודי חסר אישיות משלו, מוענק ביצירה של שוורץ תפקיד של צופה.

נוף ארץ הקודש בציור איטלקי – נוף איטלקי בציור ישראלי

אמנות הרנסנס החדירה חידוש נוסף הקשור לתייעוד העולם הסובב את האמנים בציורי נוף, כפרי ועירוני. בשלהי ימי הביניים נראו קטעי הנוף בציור כמו תפאורות תיאטרון עשויות קרטון. לקראת אמצע המאה ה-15 ציירים יצאו פיזית אל הטבע, התבוננו בנוף, ועל סמך התבוננותם הישירה יצרו תיאורים מוחשיים ומהימנים של אתרים שונים ברחבי איטליה. כדי לשוות להם מראה אמין ומשכנע, היו חייבים לציירם בתאורה אמיונה, של שעת הזריחה, שעת הצהריים או שעת הדמדומים. לקראת סוף המאה ה-15

הגדילו לעשות בציורי הנוף אמנים מוונציה ומצפון איטליה. בנוסף לתיאורם המהימן של הפרטים השונים המרכיבים את הנוף – גבעות, שבילים, צמחים ובניינים – מוקנה לנופים המצוירים ערך מוסף המעורר בצופים גם רגשות. במילים אחרות, הנוף האיטלקי בתקופת הרנסנס הוא מרכיב משמעותי ורב הבעה בנרטיב המצויר. הוא מעורר בצופים רגשות, כמו תקווה, ייאוש, צער או שמחה המשתקפים בעולם הטבע באמצעות תאורה ריאליסטית ומשכנעת.

עם הדמויות המפורסמות של תרבות הרנסנס באיטליה נמנו מגלי יבשות וחוקרים שהרחיקו במסעותיהם עד המזרח הקרוב, וביקרו גם במצרים ובארץ הקודש. בשולם לאיטליה, פרסמו את ממצאיהם וחוויותיהם בדפוס. פרסומים אלה היוו מקור מידע של ממש לציירים שביקשו לתאר את נופי ארץ הקודש, את האתרים שבהם חי והטיף ישו. אך מכיוון שמעולם לא נכחו פיזית במזרח, תיאוריהם מהווים שיקוף נאמן של אתרי נוף במרחבי איטליה. כל איטלקי בן התקופה עמד על המסר הסמלי שהקרינו ציורי הקדושים הנוצרים, וציורים של אירועים מהברית החדשה כמו התרחשו בסביבתו הקרובה, על אדמתו. "ארץ הקודש" הוצגה אפוא בלבוש איטלקי מוכר.

לתכונות אלה של ציורי הנוף האיטלקי משלהי המאה ה-15 מתייחסת האמנית נורית דוד. בסדרת הנופים שלה (תמונה 30; 5 בקונטרס הצבע) יצרה מיזוג מוזר וקסום של נופים ישראליים מקומיים שבהם שתלה מקטעים מצוירי נוף מתקופת הרנסנס. את הנופים המורכבים האלה היטיבה להגדיר האמנית עצמה:

הנוף נבנה – בדומה לגופה של המפלצת בפרנקו שטיין של מְרִי שְׁלִי [...] מחלקי גוויות של ציורים המתייחסים לכתבים הקדושים. בחלקי הציור שאני שואלת מציירי העבר צרוב הטקסט העתיק. הנוף נבנה מטלאי הכתבות הללו. ב"מתחת להר געש" מתרחש מוות לא מובן אך גם גואל, על רקע של ויזואליה מדהימה, גדולה מהחיים. [...] ציורי הנוף מכילים מחזוריות של חיים, מוות ושיבה לחיים. הדרך אל ציור אינה נובעת מגוויות ואינה רואה במוות פתרון מיוחל.¹⁵

קטעי הנוף בסדרת הציורים של דוד מוכרים לכל ישראל, אך בינות לשבילים, לעצים ולגבעות האופייניים לסביבות ירושלים והרי יהודה, צומחים פה ושם, עצים זרים, מופיעות בהם גבעות שאינן שייכות למיקום הגיאוגרפי ועליהן מבצרים. זיהוי של מקטעי הנוף השתול בציורים של דוד מגלה כי מרבית ציורי המקור שמהם נלקחו, נושאים אופי דתי-נוצרי והם עוסקים בדרך זו או אחרת בקדושה ובמוות (תמונה 31).

הפסטורליות המצופה מקטעי הנוף הפתוח בסביבות ירושלים נעלמת. את מקומה תופסת תחושת "הזרה", הנוצרת בשל היעדר פרופורציה בין הנוף המקומי לקטעי הנוף הזר שנשתלו בו. אלה מוקטנים או מוגדלים באופן המשבש קליטת מרחב אשלייתי אמין המבוסס על נקודת מבט יחידה. בתוך הנופים הצחיחים של סביבות ירושלים מופיעים קטעי נוף שופעי ירק, שחזותם "איטלקית" (או, לעתים, "צפון אירופית"). המארג המוזר, הסוריאליסטי, של האתרים – האירופי בתוך הישראלי – מחזיר לישראליות, הצחיחה והחילונית, מעט מן ההיבט הנוצרי המסורתי שלה כארץ הקודש.



30. נורית דוד, נוף מספר 9, 2000, שמן על בד, באדיבות גלריה גבעון, תל אביב.



31. ג'ובני בליני, פייטה, 1505.

תנוחות גוף והלכי נפש

אלברטי ייחס חשיבות רבה לתנוחות הגוף וטען כי "תנועותיו ותנוחותיו של אדם שהונצחו בציור מעידות בבירור על תנועות נפשו"¹⁶, כלומר, תנועות הגוף האנושי מסגירות את מצבי הנפש:

תנועות אלה של הנפש מועברות על ידי תנועות הגוף [...] אדם עצוב נראה כאילו כוחותיו אזלו ורגשותיו קהו. עמידתו רפויה ועייפה ואיבריו כבדים. דמות מלנכולית היא קמוטת מצח, ראשה ואיבריה רפויים, כאילו היו עייפים ומוזנחים. אצל הדמות הכועסת רושפות העיניים בזעם כגחלי אש, שכן הכעס מגרה את הנפש, וכל איבריה בוערים בצבע [...] אצל אנשים עליזים ומאושרים התנועות חופשיות ואפיון ענוג.¹⁷

לדעת אלברטי תיאור מהימן ומשכנע של תנועות הגוף מבטא את רגשותיהן של הדמויות ובכך מביא להזדהות הצופים עם היצירה.

מאז סיכם זאת אלברטי בכתביו, נדרשים אמנים לסוגיית תנוחות ומחוות הגוף ותנועות הנפש לכל אורך ההיסטוריה של האמנות המערבית. אין זה מפתיע אפוא שדימויי תנוחות הגוף, מעשה ידיהם של רבי-האמנים של הרנסנס, נטמעו בדמיונם של אמנים בני זמננו. תנוחות גוף בסיסיות, אוניברסליות, שתועדו בציור ובפיסול בצורה משכנעת בידי אמני הרנסנס, טומנות בחובן היבטים סמליים המעבירים לצופים הלכי נפש שונים באופן אמין ומשכנע. התנוחות הללו זוכות – מאז תקופת הרנסנס ועד ימינו – לציטוטים ולמחוות הן בידי ציירים והן בידי פסלים.

מרבית הציטוטים החזותיים ממוקמים בידי אמנים ישראלים (ולא ישראלים) בסביבות עכשוויות. בציורים הקלאסיים מתקופת הרנסנס מוצגות דמויות האדם בסביבות התואמות את הנרטיב המצויר – התרחשויות מהתנ"ך, מהברית החדשה או מהמיתולוגיה הקלאסית – ואילו מיקומן ביצירותיהם של אמנים ישראלים יוצר הזרה. במרבית המקרים שוררת אי-התאמה בין המחוות שבהן מתוארות הדמויות למרחב המקיף אותן. לעתים ההזרה, יוצרת בקרב הצופים תחושות של אבסורד וניכור.

בתצלומים המבוימים יוצר האמן בועז טל שיח עם יצירות מופת בתולדות האמנות המערבית. הדמויות המאכלסות את התצלומים הן הוא עצמו, אשתו וילדיו. הסביבה שבה הוא יוצר את הציטוטים היא תפנימים שונים במרחב דירתו הפרטית.

התנוחה שבה הציב עצמו טל ב**ללא כותרת** (תמונה 32) מלאכותית ומאולצת. היא מהווה העתק ראי של פסל ה**עבד הגוסס** של מיכלאנג'לו (תמונה 33). כל כובד הגוף בדמות המפוסלת של מיכלאנג'לו מונח על רגל ימין ורגלו השמאלית כפופה. טל הפך את היוצרות: הדימוי הדו-ממדי שיצר בצילום אפשר לו לבחור זווית שבה הוא מסתיר מהצופים את מבושו. תנוחת הגוף של יצירת המקור (שאותה הוא מצטט) משרתת חידלון ורופפות. אחת הפרשנויות של תרבות הרנסנס ראתה בפסלי ה**עבדים** של מיכלאנג'לו דמויות המסמלות את נפש האדם הנאבקות ומנסה להשתחרר מהגוף הכולא אותה, או, במילים אחרות, מאבק הרוח בחומר. הסימן המינימלי בפסלו של מיכלאנג'לו המצביע על העבד



32. בועז טל, **ללא כותרת**, 1992, תצלום שחור לבן, אוסף האמן.



33. מיכלאנג'לו בואנורטי, ה**עבד הגוסס**, 1514 (בקירוב), פרט מהמכלול הפיסולי של **מצבת הקבר לאפיפיור יוליוס השני**, שיש, מוזיאון לובר, פריז.



34. לאונרדו דה וינצ'י (?), **מדונה של החלב**, 1490-1491, טמפרה על בד שהועבר מלוח עץ, סנט פטרבורג, מוזיאון ארמיטז'.

הכפות הוא חבל הכרוך סביב חזהו. בצילום של בועז טל גופייה שהופשלה, החושפת את אזורי הבטן והחזה, משמשת תחליף ומעצימה את ההזרה. טל ניצב בתנוחה מלאכותית, על רקע קיר בדירתו. הצילום לוכד את האבסורד שבהתנגשות בין דימוי איקוני, שהותק ממקומו, עם הסביבה העכשווית שהושתל בה. עם זאת, הרפיון של המקור קיים גם בצילום של טל ומעיד על מאבקו הפנימי של האמן העכשווי.

אמנים מתכתבים עם שני דימויים איקוניים הקשורים זה בזה בתרבות הנוצרית: מריה, אם ישו, המציגה לראווה את בנה העולל וישו המת, המוטל על ברכיה בסצינת **הקינה על מות ישו** או בגרסאות מקבילות, **מדונה של החלב** (תמונה 34) וה**פיטיטה היפה** (Pietà) (תמונה 35). אחת הגרסאות שבהן מתוארת מריה האוחזת בישו העולל נקראת "מדונה של החלב" (Madonna del latte), שכן היא מתוארת שעה שהיא מיניקה אותו. התנוחה השנייה, ה**פיטיטה**, באה ברצף הכרונולוגי של סיפור ייסורי ישו. שני הדימויים מתארים אם ובה: בראשון היא מתוארת כמעניקה חיים לעוללה ואילו בשני, במעין מעגל שנסגר, היא מתוארת כאם שכולה, המחבקת את גופת בנה המת. סצנת ה**פיטיטה** ממוקמת בין אירוע "הורדתו מהצלב" לבין "קבורת ישו". בברית החדשה אין תיאור של האירועים בפרק הזמן שבין שתי סצנות אלה. החל מהמאה ה-13 הופיעה ה**פיטיטה** בחזיונותיהם של מיסטיקנים נוצרים ובה מתוארת מריה האבלה ובזרועותיה גופת בנה המת לאחר שהורד מהצלב. האם האבלה חדרת אמונה בעתיד לבוא, שכן על פי המסורת הנוצרית היא יודעת כי בנה עתיד להביא גאולה למין האנושי. יד ימינו של ישו משתלשלת בצד גופו בעודו מוטל חסר אונים (ולאו דווקא מת, ביצירות מסוימות) ונתמך בידי דמות נשית.

התנוחות שבהן מתוארים ישו ואמו בשני הדימויים האלה יצרו תקדימים לחמש מאות השנים הבאות. דימוי האם ובנה העולל שימש אמנים שעה שנדרשו להבעת יחסי אנוש אינטימיים ועתירי חמלה. לדימוי האם השכולה נדרשו האמנים שעה שרצו להביע מיזוג של רגשות: חמלה, רחמים, עצב והרהורים על מוות.

הדמויות ב**דיוקן עצמי של תמיר להב-רדלמסר** (תמונה 36; 7 בקונטרס הצבע) מהדהדות את שני הדימויים גם יחד. מצד אחד בתנוחה שבה הן מתוארות יש זיקה לדימוי "מריה של החלב" ומצד אחר, אין זה תינוק המונח על ברכי הגבר אלא אדם מבוגר, וכך מתקיימת ביצירה זיקה גם לדימוי ה**פיטיטה**. מהיצירה מוקרן רגש של חמלה אנושית ועצב רב.

העובדת הזרה ב**קאדי** של יוסי אשר (תמונה 37; 1 בקונטרס הצבע) מוצגת בתנוחה אוניברסלית של תפילה. הדימוי הרנסנסי הכפול של מריה ובנה, נוכח כאן גם בהיעדר דמות הקורבן. שתי התכונות – חמלה ורחמים – מנוכסות בידי האמן להצגת דמות שהיא, כשלעצמה, מעוררת בצופים תחושות אלה, המבוססות על ההכרה במעמדה החברתי בישראל העכשווית.

אמן ישראלי אחר המתכתב עם תנוחת ה**פיטיטה** הוא עדי נס. ב**ללא כותרת** (תמונה 38; 22 בקונטרס הצבע), אחד מסדרת צילומי ה**חיילים** שלו, הוא מציג חייל ישראלי פצוע המטופל בידי חובש צבאי. נס מבסס את בימוי צילומיו על עבודת תחקיר מקדימה, שבה הוא בוחר דוגמנים, תלבושות, אביזרים, את אתר הצילום ואת התאורה המלאכותית



35. מיכלאנג'לו, ה**פיטיטה היפה**, 1499, שיש, רומא, כנסיית סן פיטרו, קפלה פטרונילה.



36. תמיר להב-רדלמסר, **דיוקן עצמי**, 1996, הדפס כסף, אוסף מלכה זיבלט, תל אביב.



37. יוסי אשר, **קאדי** (מהסדרה **עובדת זרה/עובדה זרה**), 2011, צילום צבע מעובד, אוסף האמן.



38. עדי נס, **ללא כותרת**, 1995, תצלום צבע, באדיבות האמן וגלריה זומר, תל אביב.

שתוקרן על המודלים המצולמים. אין זה מקרה שעל חזהו של החייל הפצוע מופיע פצע שותת דם. פצע נוסף מופיע על ידו הימנית, המשתלשלת בצד גופו. מיקום הפצעים המבוימים, דווקא באזור החזה וכף היד, מהדהד את פצעי הצליבה של ישו, כפי שהם מוצגים במרבית תיאורי הפייטה במסורת הציור הנוצרית. ביצירה של נס מוצג קורבן טרגי. ציטוטים ששוננו ונוצקו בהקשר מודרני, עכשווי, מחברים את תַמַת הקורבן והמוות, השאובה מהתרבות המערבית הנוצרית, עם התרבות הישראלית.

אפשר שסדרת הציטוטים שהוזכרה לעיל מרמזת על המקום שבו מציבים עצמם אמנים ישראלים-יהודים במכלול מסורת הציור המערבית. מצד אחד, הם מנסים להתקרב אליה ולהיות לחלק ממנה. מצד אחר, אין הם יכולים להזדהות עם הרעיונות הנוצריים שהם חלק בלתי נפרד ממסורת זו. לפיכך הם בוחרים היבטים צורניים כתנחות ומחוות גוף והבעות פנים, מנכסים אותם וממקמים אותם בהקשרים שונים לחלוטין.

"קדושים" יהודים

תחום אחר השואל מוסכמות ממסורת הציור של הרנסנס הוא ציור "קדושים" יהודים. בניגוד לתרבות הנוצרית, הסוגדת לדמויות של קדושים וקדושות קנוניים, בתרבות היהודית זכו למעמד של קדושה רק רבנים או אנשי רוח ספורים. במסורת החזותית היהודית (עד המאה ה-19) אין בנמצא דיוקנאות חזותיים של יחידי סגולה אלה, בשל פרשנות ייחודית, אורתודוקסית ושנויה במחלוקת, לדיבר השני, האוסר לכאורה יצירת פסלים ותמונות. משלהי שנות השמונים של המאה שעברה, החלו להדפיס בישראל באופן ממוסד ועממי כרזות חזותיות של דיוקנאות רבנים ואנשי רוח יהודים. דימויים "ישראלים-יהודיים" חדשים אלה לא נסמכו על מסורת יהודית כלשהי, אלא המציאו אותה מחדש בהסתמך על מקורות מערביים שאינם יהודיים בעליל. דיוקנאות הרבנים מבוססים אפוא על מודלים השאובים ממסורת הציור הנוצרית.

אחת הבעיות שניצבו בפני ציירי תקופת הרנסנס הייתה כיצד לתאר תווי פנים של דמות מן העבר, ללא כל אפשרות להסתמך על מקור חזותי. במילים אחרות, איש אינו יודע כיצד נראה ישו או לחלופין כיצד נראה שמעון בר יוחאי. בשל כך נקבעה במסורת הנוצרית סוגה של ייצוג דמויות קדושות בציור. בהיעדר מסורת דומה באמנות היהודית, מאמצים לעצמם ציירי הסגנון ה"ישראלי-יהודי" את המסורת הנוצרית בסוגה זו. לצורך הדגשת סגולותיו התרומיות של הקדוש היהודי, נוכסה מוסכמת הרנסנס. על פי מוסכמה זו מיקמו את הקדושים בחלל שסממניו מצביעים על עידן מסוים, שאינו תואם בהכרח את תקופתם ההיסטורית האוטנטית של הקדושים. הנוף והחפצים המקיפים את הדמות הם המסייעים לפענח את זהותה ותכונותיה.

דיוקן רבי שמעון בר יוחאי מעשה ידי מרקוביץ' (תמונה 39) מציג את בר יוחאי על פי מיטב מסורת דיוקנאות הרנסנס: הוא ניצב במרפסת או סמוך לחלון שממנו נשקף נוף. בר יוחאי, על פי תפיסתו העל-זמנית של האמן, הוא גבר מגושם ובעל גוף, ששפתיו הבשרניות, זקנו המקורזל, פאותיו וגבותיו מודגשים. העץ, הנחל והמערה מתפקדים



39. מרקוביץ', דיוקן רבי שמעון בר יוחאי, כרזה עממית.



40. יצחק חזין, דיוקן רבי שמעון בר יוחאי, 1995 בקירוב, כרזה עממית.



41. אנטונולו דה מסינה, הקדוש הירונימוס בחדר עבודתו, פרט.

כאזכורים חזותיים לסיפור חיי בר יוחאי: לאחר שהיה מבוקש בידי הרומאים בשל דבריו "הטוב שבגויים הרוג", הסתתרו הוא ובנו במערה, והתקיימו ממי מעיין וחרובים.

לעומתו, הצייר חזין ממקם את דמותו של בר יוחאי כאלף וחמש מאות שנים לאחר התקופה שבה חי (המאה ה-2) (תמונה 40). הקדוש מוצג כאיש רוח קורא ספר, ומתבסס על דגמים נוצריים שבהם מוצג קדוש בחדר עבודתו, כשהוא מותק מתקופת חייו האוטנטית לתקופה מאוחרת יותר. זאת למשל בדומה לתיאורי הקדוש הנוצרי הירונימוס (תמונה 41) המוצג בדרך כלל כקרדינל, אף שבתקופתו לא היה קיים כלל תפקיד כנסייתי זה.

בעלי מקצוע

הרנסנס ידע מחלוקות וויכוחים אידאולוגיים וחברתיים בכל הנוגע למעמדן של האמנויות החזותיות – ציור, פיסול ואדריכלות. התפיסה המקובלת, שהתבססה על מורשת העת העתיקה ומורשת ימי הביניים, ראתה באמנויות הללו תבונת כפיים ותו לא. לפיכך ראו באמנויות החזותיות "אמנויות המוניות" (artes vulgares) ולא "אמנויות חופשיות" (artes liberales) שבראשן הפילוסופיה. תיאולוגים נוצרים המעיטו בערכן של פעילויות הציור, האדריכלות והפיסול וראו בהן עיסוקים נחותים בהשוואה לעיסוקים תיאורטיים-רוחניים. תפיסתם הבחינה בין עיסוקים "ראויים" לעיסוקים "מכובדים": המדעים התיאורטיים נתפסו כטובים ומכובדים ואילו העיסוקים הפרקטיים כראויים בלבד.

אמנים, תיאורטיקנים והוגי דעות בתקופת הרנסנס שקדו על הסברים מלומדים במטרה להציב את האמנויות החזותיות במעמד מכובד ושווה ערך להגות הרוחנית. המטרה הושגה בסופו של דבר הודות להדגשת המרכיבים האינטלקטואליים והמדעיים בתחומי הציור, הפיסול והאדריכלות. ליאונרדו דה וינצ'י הוא שסיפק בסיס תיאורטי למאבק בספרו **מסה על הציור** (*Traffato della pittura*, 1452). ברנסנס בשיאו זכו פסלים, ציירים ואדריכלים להכרה שוות ערך לזו של פילוסופים, מדענים, הוגי דעות ומדינאים, ואמנים יחידי סגולה זכו אפילו לכינוי "אלוהי" (Divino).

מאז תקופת הרנסנס לא תמו המחלוקות בדבר מעמדן של האמנויות החזותיות בכלל ומעמדן של האמנים בפרט. במהלך חמש מאות השנים שחלפו לא תמיד זכו האמנויות החזותיות למעמד שזכו לו בתקופת הרנסנס. במאות ה-20 וה-21 מוסיפים אמנים ברחבי העולם לבדוק את מעמדם בתרבות. מקצתם תוהים אם עיסוקם הוא בגדר "מקצוע", מקצתם בוחרים לחקור ביצירותיהם את מהותה של האמנות ותרומתה לחיי הרוח של התקופה.

הלמר לרסקי מציג דמויות מתומצתות של בעלי מקצוע. הצלם מתייחס למסורת החזותית של הרנסנס, שראתה באמנות "מקצוע", ומתמקד בידיהם של בעלי המקצוע האוחזות בכלי עבודתם המגדירים את עיסוקם. הצלם הוא דיוקן עצמי של לרסקי; תנוחת ידיו מבטאת פעילות מוכרת של צלם. הוא בודק סרט צילום שחור-לבן ובוחר בתשליל



42. אנדרֶאָה פִּיזֶנוֹ, צייר, פסל, 1336 (בקירוב), תבליטים על מגדל הפעמונים של קתדרלת העיר פירנצה.



43. הלמר לרסקי, ידי צלם (מהסדרה ידיים), 1944, הדפס כסף, אוסף יואב מרום, תל אביב



44. יאקופו דה בֶּרְבֵּרִי, דיוקן הנזיר לוקה פצ'ולי, 1495.



45. רועי רוזן, הצייר: אמונה בחומר ועודף של מרה שחורה (מסדרת בעלי מקצוע), 1996, שמן על נייר, באדיבות האמן וגלריה רזנפולד, תל אביב.



46. זויה צ'רקסקי: חשמלאי, 2005, יציקת אלומיניום צבועה, באדיבות האמנית וגלריה רזנפולד, תל אביב.

המתאים שאותו ידפיס על נייר הצילום (תמונה 43; 3 בקונטרס הצבע). הצילומים של לרסקי הם שיר הלל חזותי ליופיו של המקצוע.

בשנת 1996 הציג רועי רוזן סדרת ציורים בשם **בעלי מקצוע**. נכללו בה תיאורים חזותיים של מקצועות אלה: טייס, היסטוריון, מרגל, נגר, רקדן, מנתח, מגלה ארצות, גנן, עיתונאי, עוזרת בית, צייר, קברן, תיאולוג, מורה, מהנדס, אדריכל, וטרנר ואופה. לסדרת **בעלי המקצוע** מאפיינים שמשאבו, תוך הזרה מעוותת, מתפיסת מצבי הנפש שרווחה בימי הביניים וברנסנס. לכל בעל מקצוע מצמיד רוזן הגדרה של התנהגות אנושית או תכונה נפשית מסוימת שמקורה בהבחנות היסטוריות. במאה ה-4 לפנה"ס הגה הרופא היווני היפוקרטס תיאוריה, שלפיה הגורמים למצבי רוח, לאופני התנהגות ולרגשות אנוש הם ארבעה נוזלי גוף: דם, מרה צהובה, מרה שחורה וליחה. גֶלְנוֹס (המאה ה-1 לספירה) חקר את הסיבות הפיזיולוגיות לביטוייה השונים של ההתנהגות האנושית. הוא מיפה אותם על פי תכונות פיזיקליות של חם/קריר ויבש/לח, כל זאת בהתאם לתפיסה שרווחה בעולם העתיק שהעולם מורכב מארבעה יסודות: מים, אש, אוויר ואדמה. האישיות האידאלית, לדעת גלנוס, היא תוצאה של איזון מושלם בין המרכיבים חם/קר/לח/יבש. את ארבעת מצבי הנפש האלה כינה גלנוס סֶנְגוּוֹיֵנִי (דם), מְלֶנְכוּלִי (מרה שחורה), כוֹלֶרִי (מרה צהובה) ופֶלְגֶמְטִי (מים ליחה). כל אחד מהם הוא תוצאה של עודף של אחד מנוזלי הגוף הללו המפר את האיזון.

על פי תיאוריה זו האמן מזוהה עם האדם המלנכולי המופנם. בני אדם מלנכוליים נתפסו כשקועים מדי בהרהורים, כיצירתיים בתחומי השירה והאמנות החזותית, וכנוטים להתקומם נגד האכזריות הטרגית בעולם. לעתים קרובות ראו בטיפוס המלנכולי אדם השואף לשלמות, תכונה האופיינית לאמנים. תכונה שלילית שיוחסה לו היא מעורבות יתר בעיסוקיו, שבעטייה הוא נוטה להתעלם מהסובבים אותו.

רוזן מגדיר את תכונות הצייר (תמונה 45; 17 בקונטרס הצבע) בכותרת יצירתו "אמונה בחומר ועודף של מרה שחורה", המאפיינת את הטיפוס המלנכולי בתפיסות ההיסטוריות. הדימוי החזותי של רוזן שאוב ממגוון מקורות מימי הביניים ומהרנסנס: דימויים של קדושים מעונים, של האנשות חזותיות, שעליהם הוא "מלביש" עיסוקים עכשוויים כמו צפייה בטלביזיה או במסך המחשב. הצייר של רוזן מתאפיין במרה שחורה ועל פי התפיסה הביניימית זו של הרנסנס הוא טיפוס מלנכולי ומופנם, שואף לשלמות, ומונכר לסביבתו.

תפיסות ורעיונות רנסנסיים מנחים את רוזן בהצבת שאלות על זהותו כאמן, או ליתר דיוק, כאמן יהודי. מה מקום האמן בקרב בעלי המקצוע האחרים? כיצד עשויה להיבנות דמותו שלו כאמן ישראלי-יהודי בתקופה שלאחר זוועות השואה? כיצד הוא מתחבר למסורת התרבות המערבית?

זויה צ'רקסקי מתייחסת לסוגיית מקומו של האמן בחברה בסדרת פסלים בעלי זיקה לתיאור החזותי של בעלי מקצוע במסורת הרנסנס (תמונה 46; 11 בקונטרס הצבע). האמנית יצרה דמויות של טבח, קצב, טייס, רופא מנתח, חשמלאי, מורה חזונה. בעלי המקצוע שלה מתוארים באורח גרוטסקי. כולם חסרי אונים ונבערים. הם אינם מסוגלים

לבצע את משימותיהם המקצועיות ותחת זאת הם מבצעים פעילות מגוחכת ובלתי מקצועית בעליל. הטייס כבול ואינו יכול להתרומם מעל הקרקע; המנתח נבוך מחיתוך המטופלת שלו; גוף המורה מכוסה במשוואות מתמטיות, בשדיה הנפולים מתגלמת תחושת חוסר אונים ואומללות; הזונה נטולת פנים, כל גופה מתמצה באיבר מין גדול המשמש אותה לפרנסתה. צ'רקסקי לא מאפשרת לנו לחבב את אנשי המקצוע שלה, היא מגחיכה אותם בציניות, ומלעיגה על מקצועיותם. באמצעותם היא מציגה שאלות על מהות האמן בחברה, ובהשוואה לבעלי מקצועות אחרים. האם אמן הוא מקצוע או ייעוד? האם ההחלטה להיות אמן דומה להחלטה להיות מורה או רופא?

הצייר של שרון פוליאקין (תמונה 47) הוא ציטוט מעוות ופרשני גם יחד של הדפס מפורסם מעשה ידי גדול ציירי הרנסנס הגרמני אלברכט דירר (Albrecht Dürer, 1471-1528). בהדפס שלו (תמונה 48) מבהיר דירר כיצד משתמשים אנשי דורו במכשיר המאפשר התבוננות במושא של ציור מבעד למסגרת, שעליה מתוחים חוטים היוצרים רשת של ריבועים. אל רשת זהה, המשורטטת על גיליון נייר המונח לפניו, מעתיק האמן את מושא ציורו. לו היינו יושבים בצד האמן המתואר בתחריט של דירר, הרי שמנקודת מבטו (ומבטנו) היינו פוגשים ישירות במבושיה של הדמות הנשית. פרט לכך שעקבה במדויק אחר קווי המתאר של דירר, מספרת פוליאקין לצופים בציורה במה מתמקד מבטו של האמן של דירר ברגע הצפייה – בשד של האישה. היא מסמנת אותו בעבורנו בעיגול אדום ובכך מראה כיצד עושה זאת האמן על הרשת המותווית אצלו על דף הנייר.

קרבות, פרשים וסוסים

חידוש נוסף החדירה אמנות הרנסנס לתיעוד חזותי של אירועים היסטוריים, ובמיוחד של אירועים חילוניים באופיים. אמני הרנסנס הניחו את הבסיס לאחד מהיבטיו המשמעותיים של התיעוד החזותי של ההיסטוריה – ההנצחה. הם תיעדו מלחמות וקרבות, התכנסות מועצות מדיניות ואף אירועים מחיי היומיום – כל אלה בניגוד לציור הדתי ששלט באמנות ימי הביניים.

סגנון האמנות המתעדת היה חייב להיות פיגורטיבי ונטורליסטי. הדגמים שלאורם פעלו גם אמנים שעסקו בתיעוד המאה ה-20 היו, רובם ככולם, אותן יצירות אמנות מן המאות ה-15 וה-16. כל ציורי המלחמה מאז תקופת הרנסנס נוצרו בסדנאות האמנים ולא בשדות הקרב. אמנים שתיעדו קרבות מפורסמים יצרו את תיאוריהם החזותיים על פי עדויות מילוליות והוסיפו להן פרטים מזהים של לאום ותקופה על פי מיטב דמיונם, כשהם נסמכים על מוסכמות חזותיות בכל הנוגע לתיאורי קרבות, הסתערות, תבוסות, ועל מוטיבים מוכרים של גסיסה, מות גיבורים, וכיוצא באלה מודלים, הקיימים באמנות המערבית מאז העת העתיקה, ושאמנות הרנסנס הפיחה בהם חיים מחודשים.

ידוע כי לאונרדו דה וינצ'י צייר ציור קיר גדול ממדים ובו תיאור של קרב אנגיירי (Anghiari)¹⁸ על אחד מקירות הפלאצו וֶקִי, בית העירייה של פירנצה. מה שנותר ממנו כיום הוא רישום (תמונה 49), שבו מימש לאונרדו עצמו כמה מן העצות שהשיא לציירים "כיצד לתאר קרב". אמנים שקדמו לו נאלצו לצייר קרבות היסטוריים כשמלאכת



47. שרון פוליאקין, הצייר, שמן על בד, באדיבות האמנית וגלריה גורדון, 2008.



48. אלברכט דירר, אמן הנעזר ברשת לשם ציור דמות עירומה באקצרה, 1538, חיתוך עץ.



49. העתק של הציור קרב אנגיירי של לאונרדו, המאה ה-17, רישום.



50. פאולו אוצ'לו, קרב סן רומנו, 1445, ציור לוח, פירנצה, מוזיאון אופיצי.



51. פירו ד'לה פרנצ'סקה, קרב הרקליוס וכוסרו, פרסקו, ארצו, כנסיית סן פרנצ'סקו.



52. אראלה ביסקר, עמונה, 2010, שמן על בד, אוסף האמנות.



53. שרון פוליאקין, ללא כותרת, 2006-2007, שמן על בד, באדיבות האמנית וגלריה גורדון, תל אביב.



54. מצבת הקבורה של קונרדה הראשון דלה סקאלה, 1330, ורונה, כנסיית סנטה מריה אנטיקה.

ה"תיעוד" מתבססת על תיאורים מילוליים בלבד, בשל ריחוק שדות הקרב במונחים של זמן היסטורי ומרחב גיאוגרפי. היסוד הראשון שעליו המליץ לאונרדו לציורי קרבות הוא תיאור האבק: זה המיתמר מפרסות סוסים שועטים, המצוי באוויר ועל פני הלוחמים וסוסייהם. לאונרדו מפרט כיצד יש לתאר את מפקד הקרב, את גיבוריו הרוכבים על סוסים וגם את האויב המובס, על פצועיו ומתיו.¹⁹

ציורי הקרב של פאולו אוצ'לו (Paolo Uccello, 1397-1475) (תמונה 50) ופיירו דלה פרנצ'סקה (תמונה 51) מן המאה ה-15, הפכו למעין אמבלמות איקוניות המתמצות באופן חזותי את המושג "קרב". במהלך חמש מאות השנים מאז נוצרו, הציורים הללו שבים ומצוטטים באמנות המערבית, ושני האמנים האהודים במיוחד על אמנים ישראלים הנזקקים לתמצות חזותי זה בהידרשם למלחמות ישראל.

סוסים היו כמובן מרכיב משמעותי בקרבות ובמלחמות בעבר, ולא אחת הם עדיין משמשים את כוחות השיטור בתקופתנו. אראלה ביסקר התבוננה בתצלומי העיתונות שחשפו בפני הציבור את מהלך פינוי המאחז עמונה (תמונה 52; 2 בקונטרס הצבע). יצירתה מפליאה לשקף את העובדה כי בין החיים לאמנות קיימות זיקות גומלין הדוקות ומפתיעות: הסוס הדרוך בצורה מזכיר בתנוחתו את אלה שעוצבו בדמיונו של אוצ'לו לפני חמש מאות שנה למטרה שונה בתכלית.

מה שנגלה לעינינו ב**ללא כותרת** של שרון פוליאקין (תמונה 53; 9 בקונטרס הצבע) הוא הגדלה עצומה של תצריב, שנוצר לכאורה על פי ציור הפרסקו **קרב הרקליוס וכוסרו** (תמונה 51) של פיירו דלה פרנצ'סקה. ידי האמנית מונחות על ההדפס המוגדל, והן נגלות לצופים מנקודת מבט שכיוונה מלמעלה כלפי מטה. משמעות הדבר שהן נחות על פני דימוי מצויר. כך נחשפת מערכת של יחסי גודל: הידיים בגודל "טבעי" ואילו ההדפס שהן מונחות עליו קטן ממדים. האמנית מעניקה לקווים היוצרים את צורה חזות צרובה: אלה הם קווי מתאר שאינם אחידים ואינם "חלקים", אלא דווקא בעלי חזות "פרוותית" משהו, בדומה למראה של קווים בהדפס, המתקבלים לאחר שרייה ממושכת של לוח הנחושת באמבט החומצה. הדחיסות המאפיינת את הציור של דלה פרנצ'סקה מועצמת בידי פוליאקין באמצעות ציור קווי מתאר גדושי תנועה ואנרגיה. היא כה נאמנה למקור עד כדי תיעוד של קיר הכנסייה שממנו נשר מקטע מצויר הפרסקו – בצורה זהו כתם ורוד ריק, בתחתית הציור, קרוב לקצהו השמאלי.

את ציורי המלחמה של פוליאקין מיטיבה להגדיר אסנת צוקרמן-רכטר:

ציורי המלחמה של שרון מאפשרים לה להילחם במה שקדם-מונח במציאות של הציור, כאן, בחוקים שמוצאם לא ברור אבל תקפותם נוכחת. היא מערבלת את דימויי ציורי העבר, מתיקה אותם מהקשרם, כובשת אותם בכתב ידה ויוצקת מהם את כלי המלחמה שלה כנגד רוח הרפאים של חוק הווה. בציורי המלחמה היא מייצרת "מיתולוגיה" או מדרש ציורי שמתייחס לציורי עבר ומסופר שוב, בזמן אחר, תוך שינוי פרטים ושינוי דגשים.²⁰

מלאכת התיעוד החזותי ברנסנס קבעה מוסכמות גם לגבי הנצחת מצביאים, מדינאים ושליטים חילונים, כשבחירה להנציחם באמצעות "אנדרטת פרש". החל מהמאה ה-14 הונצחו שליטים באיטליה במצבות קבורה מרשימות שמוקמו לעתים במרחב הציבורי, מחוץ לכנסיות. במצבות אלה מוצג המת כפי שהיה בחייו. פסלי פרשים על סוסים ידועים כבר מהעת העתיקה בדמות דיוקנאות של קיסרים רומים. קונגרנדו ("הכלב הגדול") הראשון ד'לה סק'לה, שליט ורונה, הקים לעצמו מצבת קבורה בדמות פרש רוכב על סוס (תמונה 54). אופן הצגתו כפרש יהיר בעל כוח ושררה מהדהדת את האופן שבו הונצחו קיסרים רומים בעלי עוצמה. ממצבת הקבורה של קונגרנדו עולה כי הוא ראה עצמו שליט אבסולוטי דמוי קיסר. מצבת הקבר שהוקמה לזכרו ממחישה את תפיסת הקבורה המפוארת המקרינה גאוה ויוהרה ומהללת את מעשי המת בחייו.

תפיסה זו של שליט אבסולוטי, יהיר ובעל סמכות בלתי מוגבלת, עמדה לנגד עיניו של יגאל תומרקין כשיצר גרסה עכשווית ל**קונגרנדו** (תמונה 55). פסלו מציג דמות של מצביא ושליט. דמות זו משמשת את האמן בביקורתו על מנהיגים ישראלים תאבי שררה.

בוקי שוורץ התעניין אף הוא באנדרטת הפרש הרנסנסית. הוא יצר מחווה לאחד הפרויקטים של לאונרדו שמעולם לא הגיע לכדי מימוש. לאונרדו תכנן להקים פסל ברונזה אדיר ממדים של פרש על סוס להנצחת שליט מילנו, פרנצ'סקו ספורצ'ה. למרות העובדה שלא היה פסל, תכנן לאונרדו לפרטי פרטים את אנדרטת הפרש שלו. הוא חקר את מלאכת היציקה בברונזה ותכנן תבניות יציקה ייחודיות לפסל המוצע (תמונה 56). אך כאמור הוא לא זכה מעולם לממש את יצירתו המתוכננת שכן הדוכס העדיף להשתמש בכמויות הברונזה האדירות שנדרשו ליציקת הפסל לייצור תותחים לצבאו.

על החלק האחורי של **ראש הסוס** של שוורץ (תמונה 57; 18 בקונטרס הצבע) מופיעים מוטות מעוגלים, ואפשר שהם ממחישים את "רעמת" הסוס או לחלופין "מצטטים" את הסבריו הטכניים של לאונרדו ליציקת ברונזה.

ראש הסוס העשוי עץ הוא דגם ששוורץ עיצב עבור **לאונרדו**, פסל חוצות, הניצב בככר הסמוכה לקניון, שהזמינה אצלו עיריית נתניה (תמונה 58). פסל הסוס השועט, שגופו הוא שולחן מלבני, רווי בחוש ההומור של הפסל. הוא אמור לשקף את שאיפת כל פסלי אנדרטאות הפרשים מאז המאה ה-15: להפגין בגאווה את יכולתם הווירטואוזית לגרום לכך שמשקלו העצום של הפסל יישען אך ורק על פרסותיו האחוריות של הסוס, כדי לאפשר תיאור ראוותני, דרמטי, של סוס המזנק קדימה באמצעות שתי רגליו הקדמיות המונפות באוויר. אך אבוי, הגוף-שולחן של "אנדרטת הפרש" בנתניה מציב בפני הצופים סימן שאלה בכל הנוגע למסר שביקש האמן להעביר באמצעותו: האם הסוס-שולחן של שוורץ מנציח משהו בכלל? ואם כן, מי זו אותה דמות מופת? היכן הרוכב? האם נפל מסוס? או שמא מנציחה האנדרטה את בורותם של פרנסי עיר באשר הם בענייני "קישוט" עריהם בפסלים?



55. יגאל תומרקין, קונגרנדו, 1996, ברונזה, באדיבות האמן וגלריה חזי כהן, תל אביב.



56. לאונרדו דה וינצ'י, צמד עמודים מכתב יד המוקדש לאנדרטה של ספורצ'ה, 1493 (בקיורב), גיר אדום על נייר.



57. בוקי שוורץ, ראש של סוס על פי לאונרדו, 1999 (?), עץ, באדיבות זיוה שוורץ וגלריה גורדון, תל אביב.



58. בוקי שוורץ, לאונרדו, 2000, פסל מתכת, נתניה.



64. אירה ראוכוורגר, **שלוש הגרציות**, שנות השמונים של המאה ה-20, פיסול רך, באדיבות יאן ראוכוורגר.



65. ביאנקה אשל-גרשוני, **ללא כותרת**, 1991, טכניקה מעורבת, אוסף האמנית.



66. תמיר להב-רדלמסר, **דיוקן עצמי**, 2000, הדפס כסף.

רות שלוש, בגרסה מטרידה ל**ונוס מאורבינו**, מתארת **ונוס זקנה** (תמונה 62; 19 בקונטרס הצבע). שלוש ביקרה בבית אבות ואת מצוקת דייריו תיעדה ברישומים. האם קיים מצב אנושי משפיל יותר מזה שבו כבוד האדם נרמס והוא מוצג בעל כורחו עירום, חשוף וחסר הגנה? ונוס הזקנה של שלוש נדמית כמרחפת במרחב ערטילאי לבן. היא אינה "שוכבת", "שרועה", או "מסובה". שלוש התנוחות הללו מייצגות, בדרך כלל, חיות וחושניות. לעומת זאת, דמות אדם מעורטל מצביעה על גבול פרוץ ודק מן הדק בין חיים ממשיים להחפצה, גבול המזמין "טיפול". את "ונוס" של שלוש מכינים לקראת משהו, בעוד היא עצמה נטולת יכולת להביע את רצונה ולהיות שותפה פעילה במתרחש. חרף חוסר האונים של "האובייקט" המצויר, הוא מעורר בנו הזדהות אנושית. רגליה של ונוס הזקנה עדיין נשיות מאוד. היא אינה "מסכנה" המעוררת רחמים. היא יפה בכיעורה וחזקה בחולשתה נוכח מציצנות הצופים, שבה היא נלחמת, ובעודה מביכה את הצופים בה, היא מנצחת. בונוס שלה מבכה שלוש את היופי החולף, ההופך לחידלון נורא.

בנות לווייתה של ונוס המיתולוגית היו שלוש גרציות: עלמות מחייכות המסמלות את האדיבות, הנתינה והקבלה של מתנות (תמונה 63). הומניסטים מתקופת הרנסנס ראו בהן האנשות של תכונות היופי, התשוקה והסיפוק. אירה ראוכוורגר עיצבה תיאור תלת ממדי שלהן (תמונה 64) על פי ציורו המפורסם של בוטיצ'לי ואילו זויה צ'רקסקי מגחיכה אותן ומציגה אותן כשהן נעדרות כל חן (grazia) ושוללת מהן את היופי והתמימות שהוענקו להן במחשבת הרנסנס.

במיתולוגיה הקלאסית חובר לונוס בכחוס, אל היין, שהיה ידוע באורגיות חסרות הרסן שלו. דמותו מתוארת בדרך כלל בשתי תקופות חיים – צעיר ולראשו זר על גפן שלובים באשכולות ענבים, ומבוגר הלום יין. יצירתה של ביאנקה אשל-גרשוני (תמונה 65; 15 בקונטרס הצבע) מורכבת ממה שאפשר לכנותו "פסולת", אך מרכיבי היצירה אינם שומרים על אופיים המקורי ועוברים תהליך של טשטוש בעזרת לכה, צבעי שמן ולכה לציפורניים – חומרים בלתי "אמנותיים" בעליל. האמנית מציגה עיבוד של גלוית דואר צבעונית שעליה מופיע דימוי של בכחוס המבוגר.

בדומה ל"משחקי התחפושות" בדמותה של ונוס, המופיעים ביצירותיהם של אמנים בני תקופתנו, גם דמותו של בכחוס עוברת מטמורפוזות שונות. בצילום של תמיר להב-רדלמסר (תמונה 66) נראה האמן כשלראשו זר לרגל יום הולדתו. עם סיום האירוע הניח אותו במקפיא. שנה לאחר מכן הניחו שוב על ראשו וכך גם בשנה שלאחריה. בהבדלים דקים אנו מתבוננים בשלוש תקופות חיים של האמן באמצעות תיעודו העצמי בצילום.

היצירות של אשל-גרשוני, של להב-רדמסר ושל רות שלוש – ואחרות הנכללות בתערוכה – עוסקות כולן בתיאור הגוף האנושי בעירומו. תיאורים ריאליסטיים של הגוף העירום שכיחים באמנות מאז ומעולם, ואולם בטיב המסרים שהאמנים מבקשים להעביר באמצעות עירום התחוללו תמורות מפליגות במהלך ההיסטוריה. העירום ברנסנס היה קשור ליופי ולהרמוניה, ואילו בימינו המסרים שונים ומתרחקים מערכי הרנסנס. בתקופתנו המתירנית והשוויונית יותר מקודמותיה, קיים בצד המבט הגברי על עירום נשי גם מבט נשי על עירום גברי. מתירנות ושוויון (כמעט) אלה הושגו בעקבות

דמויות מהמיתולוגיה הקלאסית

על פי המיתולוגיה היוונית-רומית נולדה ונוס, אלת האהבה והפריון, מקצף שנוצר בים מאיבר מינו של אורנוס המסורס שהושלך למים. אורנוס ("השמים"), היה בנה של ג'ה ("אמא אדמה") והם שהולידו את דור הענקים הראשון בעולם – הטיטנים. אורנוס השליך את ילדיו אל העולם התחתון, ובנקמה נתנה גיה חרמש בידי בנה הצעיר, קרונוס, וזה סירס את אביו. ונוס הגיעה לאי פפוס בתוך צדף, שנישא בידי רוח נעימה. הסיפור המיתולוגי האלים "תורגם" בידי ההומניסט מרסיליו פיצינו (Marsilio Ficino, 1433-1499) ל"לידה מיסטית" של ונוס. פיצינו ראה בלידתה את לידת היופי במחשבת האדם, את הפריית החומר בידי כוח אלוהי.

הצייר סנדרו בוטיצ'לי (Sandro Botticelli, 1445-1510) הפך את הסיפור המיתולוגי האלים לדימוי של חן ויופי (תמונה 59). הדימוי של **לידת ונוס** מעשה ידיו היה לאייקון רנסנסי, בדומה ל**דוד** של מיכלאנג'לו ול**מונה ליזה** של לאונרדו.

במחשבת הרנסנס נתפסה ונוס כמגנה על אהבת הנשואים. בציורים היא מוצגת מסובה על מיטה כסמל לאהבה חוקית. במאות ה-15 וה-16 נפוצו ציורים של נשים עירומות (או כאלה המזוהות במיוחד עם דמותה של ונוס). לאון בטיסטה אלברטי המליץ לתלות בחדר השונה ציורי עירום (נשי כמובן), שבהם מופיעים אך ורק "דימויים מכובדים ומקסימים ביופיים, מכיוון שידוע כי אלה משפיעים לטובה על פוריות האם ועל תווי פניו של הרך שיוולד". בתחילת המאה ה-16 נתפסו ציורים אלה כאמצעי עזר ללידת ילדים יפים ובריאים. דימוי של אישה עירומה (una donna ignuda) – שמביני האמנות רואים בו דימוי סמלי של ונוס ואחרים רואים בו דימוי של אישה עירומה ותו לא – היה נושא מבוקש ביותר באותם ימים. המוכרת מכולם היא **ונוס של אורבינו**, מעשה ידיו של הרב אמן טיציאנו (Tiziano Vecelio, 1488/1490-1576) (תמונה 60). הציור משמש מקור השראה לציורי עירום נשי מאז המאה ה-16 עד ימינו.

לדימוייה אלה של ונוס מתייחסים גם אמנים ישראלים. בשנת 1970 יצרו אמני קבוצת +10²¹ מחוות ל**לידת ונוס** של בוטיצ'לי; וכך כתבה על יצירותיהם מבקרת האמנות צלילה אורגד:

[...] ציירי הקבוצה מנסים להתייחס למושג "ונוס של בוטיצ'לי" כמו כנופיית נוער מתפרע אל הקלאסיקה הנושנה. תמצאו כאן חידודים המבקשים להעמיד את החדש מול הישן – את הדינאמיות החלופית את תדירות ההשתנות של הזמנים האלה – מול הערכים המאובנים של העבר. את המודרניזם הקליל החופשי והפרוע – מול הרומנטיקה הכבדה והמתקתקה [...] הנטייה השלטת בתערוכה היא מסוג הסוריאליזם התיאטרוני של ה"פופ": יצירת אווירה טרנסצנדנטאלית על ידי הצבת דמות רפאים זרה בתוך סביבה מוכרת".²²

ואכן, גישתם החזותית של אמנים אלה לאייקון כמו ונוס של בוטיצ'לי הייתה הומוריסטית. עודד פיינגרש מציג אותה יחד עם הוריה (תמונה 61; 10 בקונטרס הצבע). ואילו האמנית



59. סנדרו בוטיצ'לי, **לידת ונוס**, אחרי 1482, ציור לוח, פירנצה, מוזיאון אופיצי.



60. טיציאנו, **ונוס של אורבינו**, 1538, שמן על בד, פירנצה, מוזיאון אופיצי.



61. עודד פיינגרש, **ונוס וההורים שלה**, 1970, דיו, צבעי מים ועפרונות צבעוניים על נייר.



62. רות שלוש, **ונוס זקנה**, 1997, אקריליק על נייר, אוסף האמנית.



63. סנדרו בוטיצ'לי, **אלגוריית האביב**, 1482 (בקירוב), ציור לוח, פירנצה, מוזיאון אופיצי.

תנועות מחאה פוליטיות כנגד תפיסותיו המקובעות של הממסד בכל הקשור לזכויות אדם ולשוויון בין המינים, בשנות השישים והשבעים של המאה ה־20 בארצות הברית, ולימים בישראל.

חרף המתירנות והשוויון, ההתבוננות ביצירות עירום מלווה תדיר בתחושת מציצנות – שהיסטוריונים של האמנות מתחמקים מדיון בה (למעט אזכור אגבי באופן אגבי). הצפייה בציורי עירום או בצילומי עירום, כשהמבט מתעכב על כל פרט ופרט ביצירה, כרוכה במידה מסוימת של רגש אשמה הנובע ממבוכה חברתית ומתחושה של חדרה פולשנית למרחב אינטימי פרטי.



67. יוסף קריספל, יום הדין של מיכלאנג'לו, 2010, שמן על בד, אוסף האמן.

אחרית דבר: כיצד רואים בישראל את מיכלאנג'לו ה"אלוהי"?

השפע האדיר של שעתוקי יצירות אמנות בספרי אמנות ובאתרי האינטרנט, המזומן לכול בקלות רבה, הוא מקור ההתייחסות ליצירותיהם של אמנים ישראלים עכשוויים. יוסף קריספל מחפש דרכי פעולה אל מול יופיו ושלמותו של הצילום. הוא חושף את המקור המשמש אותו ב"שיח" שהוא מנהל עם יצירות מן העבר: **ביום הדין של מיכלאנג'לו** (תמונה 67; 13 בקונטרס הצבע) נראים קצהו של עמוד שמאל ועמוד ימין של ספר שבו שעתוק פרט מציור יום הדין של מיכלאנג'לו בקפלה סיסטינה שבוותיקן (תמונה 68). הוא מתעניין דווקא בתיאורו של הקדוש המעונה ברתולומא, האוחז בידיו את עורו שהופשט מעליו (שהוא עצמו דיוקן עצמי של מיכלאנג'לו המיוסר).



68. מיכלאנג'לו, יום הדין, 1535-1541, פרט.

יונתן הירשפלד "הפליג" אף הוא אל מרחבי ציורי הקיר של מיכלאנג'לו באותה קפלה. דמות הנביא יונה, המצויה בנקודת החיבור שבין ציור התקרה לקיר הניצב לה (תמונה 69), משמשת אותו במסגרת הערות/הארות אוטוביוגרפיות המעוגנות בתולדות האמנות (תמונה 70; 21 בקונטרס הצבע).



69. מיכלאנג'לו, הנביא יונה, 1508-1512, פרסקו, הוותיקן.

"המבט", אותו מושג פוסט-מודרני מכוון, שכה מרבים לעסוק בו, חדר גם ליצירות של אמנים ישראלים. המבט בא לידי ביטוי, בין היתר, באופן שבו הם מתבוננים ביצירות האמנות של גדולי האמנים בתקופת הרנסנס באיטליה, ובראשם במיכלאנג'לו ה"אלוהי". את מקום הכמיהה הבסיסית של אמני ישראל, בשנות השבעים והשמונים, להפנות את המבט ליצירות המקור עצמן, תופסת עתה התמקדות באמצעי תיווך – בצילומים – ולא דווקא ביצירות המקור. אמצעי התיווך מרוקנים את תכני הדימויים המקוריים ומטעינים אותם במשמעות חדשה.



70. יונתן הירשפלד, הוא שרצה להיות אל והיה לחיה, 2011, שמן על בד, אוסף האמן.

הערות

1. מיוליקה היא טכניקה במלאכת הקרמיקה. זהו זיגוג המבוסס על תרכובות של בדיל. הטכניקה הגיעה לאיטליה מהאי הספרדי מיורקה ומכאן שמה באיטלקית.
2. בוריס שץ, **ירושלים הבנויה, חלום בהקיץ**, ירושלים: 1923, 62.
3. גדעון עפרת, "מותו וחיוויו של שמואל בן דוד", **הארץ**, 12.10.1982.
4. בוריס שץ, **ירושלים הבנויה**, ירושלים: 1923, 41.
5. דליה מנור, **פרספקטיבה, מושגים אסתטיים חדשים באמנות שנות השמונים בישראל** (קטלוג תערוכה), תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1991, 17.
6. מנור, **שם**.
7. "After Andrea Prevati, called Cardeliaghi, pupil of Giovanni Bellini".
8. Avigdor W. G. Poseq, *Igal Tumarkin, a Study of his Iconology*, Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 2010, 146.
9. **ארוחות פלורנטיניות עם ברונלסקי, סבונרולה, ליאו X, שלושה תחריטים וטקסט מאת יגאל תומרקין**, ירושלים: סדנת ההדפס, 2000.
10. ליאו העשירי (Giovanni di Lorenzo de Medici, 1475-1521) היה בנו השני של לורנצו דה מדיצ'י, שליטה המפואר של עיר המדינה פירנצה. הוא היה האפיפיור האחרון שהוכתר לתפקידו למרות העובדה שלא היה מעולם איש כנסייה. היה פטרון אמנות ידוע, מימן את בניית כנסיית סן פייטרו ברומא באמצעות מכירה של מחילות על חטאים (אינדולגנציות) וכתב תגובות לדברי מרטין לותר שכפר בכנסייה הקתולית.
11. Girolamo Savonarola (1452-1498), כומר דומיניקני בעל השפעה מרובה על הפוליטיקה בפירנצה במאה ה־15. הטיף נגד מה שראה כשחיתות מוסרית של אנשי הכנסייה ונגד מותרות שבהן כלל יצירות אמנות. הוא יצא נגד סגנון הציור של סנדרו בוטיצ'לי וסלד מתיאורי העירום בציוריו. במסגרת הטפותיו ניהל טקסי שריפת ספרים. לבסוף הועלה על המוקד בעצמו והוכרז כבוגד.
12. **ארוחות פלורנטיניות עם ברונלסקי, סבונרולה, ליאו X, שלושה תחריטים וטקסט מאת יגאל תומרקין**, ללא מספרי עמודים.
13. Fra Angelico (1395-1455), צייר נזיר (או נזיר צייר) הידוע בציורי הפרסקו ובתמונות המזבח, שאותן צייר ב"סגנון מתוק" (maniera dolce).
14. ראו הערה 9.
15. נורית דוד, "חלב ויין", **בנורית דוד, נופים** (קטלוג תערוכה), הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות, 2001, 16.
16. Leon Battista Alberti, *On Painting*, translated with introduction and notes by John R. Spencer, Yale University Press, 1966, 77-78.
17. Ibid.
18. ב"קרב אנגיירי", שנערך בשנת 1440, נלחמה עיר המדינה מילנו בליגת ערי המדינה האיטלקיות שהונהגה בידי פירנצה. הכוחות ממילנו גברו במספרם על אלה של הליגה אך הקרב הסתיים בניצחון צבאות האחרונה.
19. Leonardo da Vinci, "Suggestions for Compositions: Of the Way of Representing a Battle", in Pamela Taylor, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, New York: The New American Library Inc., 66.
20. אסנת צוקרמן רכטר, "למה שרון פוליאקין היא לא אמנית הדפס", **בשרון פוליאקין, מבחר עבודות 1994-2008**, (קטלוג תערוכה), תל אביב: גלריה גורדון, 2008, 13.
21. **10+** הייתה קבוצה של אמנים ישראלים שפעלה בשנים 1965 עד 1970. חברי הקבוצה הציגו עשר תערוכות בתל אביב, בחללי תצוגה כמו ביתן האמנים, גלריה גורדון, גלריה כץ וגלריה דוגית. על הקבוצה ועל תערוכותיה ראו: בנו כלב, **10+ קבוצת עשר פלוס – מיתוס ומציאות** (קטלוג תערוכה), תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2008.
22. צלילה אורגד, "קבוצת 10+ עולה על נוס", **על המשמר**, 22.5.1970, כפי שצוטט אצל כלב, **10+ קבוצת עשר פלוס – מיתוס ומציאות**, 50.

מוצגים בתערוכה

יוסי אשר, **קאדי (מהסדרה עובדת זרה/עבודה זרה)**, 2011, תצלום צבע מעובד, 85x60 ס"מ, אוסף האמן (1 בקונטרס הצבע).

יוסי אשר, **קאדי (מהסדרה עובדת זרה/עבודה זרה)**, 2011, תצלום צבע מעובד, 85x60 ס"מ, אוסף האמן.

אראלה ביסקר, **עמונה**, 2010, שמן על בד, אוסף האמנית.

ביאנקה אשל-גרשוני, **ללא כותרת**, 1991, טכניקה מעורבת, 5x10 ס"מ, אוסף האמנית.

ביאנקה אשל-גרשוני, **ללא כותרת**, 1998, טכניקה מעורבת, 37x30x27 ס"מ, אוסף האמנית.

סדנאות "בצלאל", *Via Dolorosa, Jerusalem*, לא מתוארך (כנראה שנות העשרים של המאה ה-20), לוח נחושת מרוקע, אוסף גבי דברה, הרצליה.

סדנאות "בצלאל", **ריקוד ט"ו בשבט (?)**, יציקת ברונזה, אוסף גבי דברה, הרצליה.

סדנאות "בצלאל", **זוג זקנים על ספסל** (נושאים של הקרן הקיימת לישראל), יציקת ברונזה, אוסף גבי דברה, הרצליה.

סדנאות "בצלאל", **האוניברסיטה העברית**, 1925, יציקת ברונזה, אוסף גבי דברה, הרצליה (3 בקונטרס הצבע).

סדנאות "בצלאל", **דיוקן ח. נ. ביאליק**, יציקת ברונזה עם חריטות, אוסף גבי דברה, הרצליה.

סדנאות "בצלאל", **אליהו עולה בסערה השמימה**, נחושת מרוקעת, אוסף גבי דברה, הרצליה.

סדנאות "בצלאל", **מנורה לשבת**, נחושת רקועה, אוסף מרים מישורי, תל אביב.

דגנית ברסט, **ללא כותרת**, שנות השבעים, רישום בעפרון, אוסף האמנית.

נחום גוטמן, **עמדה בירושלים**, 1948, צבעי מים על נייר, תל אביב, אוסף מוזיאון נחום גוטמן (23 בקונטרס הצבע).

דוד גינתון, **דוד ואני**, 1973, תצלום (4 בקונטרס הצבע).

דוד גינתון, **צד אחורי של ציור: פורטרט של גבר על פי אנדריאה פרוויטאלי, תלמיד של ג'ובאני בליני, (צד קדמי) ממנטו מורי (צד אחורי) 1502, 2005**, שמן על בד, אוסף האמן.

נורית דוד, **נוף מספר 6**, 2000, שמן על בד, 165x150 ס"מ, אוסף אולי אלטר, נוה מונטסון. נורית דוד, **נוף מספר 9**, 2000, שמן על בד, 165x150 ס"מ, אוסף גלריה גבעון, תל אביב (5 בקונטרס הצבע).

יונתן הירשפלד, **הוא שרצה להיות אל והיה לחיה**, 2011 (חלק שמאלי של טריפטיכון), שמן על בד, 170x170 ס"מ, אוסף האמן (21 בקונטרס הצבע).

יצחק חזין, **דיוקן שמעון בר יוחאי**, 1995 בקירוב, כרזה עממית, 35x50 ס"מ, אוסף אליק מישורי, תל אביב.

הדס חסיד, **דף אינטרנט**, 2010, עפרונות צבעוניים על נייר, 42x30 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה ג'ולי מ., תל אביב (6 בקונטרס הצבע).

תמיר להב-רדלמטר, **דיוקן עצמי**, 1996, הדפס כסף, 120x120 ס"מ, אוסף מלכה זיבלט, תל אביב (7 בקונטרס הצבע).

תמיר להב-רדלמטר, **דיוקן עצמי** (טריפטיכון), 2000, 2001, 2002, הדפס כסף, גודל כל צילום 26x26 ס"מ, אוסף האמן.

רנצו (אביגדור) לואיזדה, **קרב אנגיירי (על פי ליאונרדו)**, ציפורן ודיו על נייר, אוסף עוזי אגסי, רעננה.

הלמר לרסקי, **ידי אדריכל (מהסדרה ידיים)**, 1944, הדפס כסף, 18x24 ס"מ, אוסף יואב מרום, תל אביב.

הלמר לרסקי, **ידי צלם (דיוקן עצמי) (מהסדרה ידיים)**, 1944, הדפס כסף, 18x24 ס"מ, אוסף יואב מרום, תל אביב (8 בקונטרס הצבע).

הלמר לרסקי, **ידי פסל (מהסדרה ידיים)**, 1944, הדפס כסף, 18x24 ס"מ, אוסף יואב מרום, תל אביב.

מרקוביץ', **דיוקן רבי שמעון בר יוחאי**, 1995 (בערך), כרזה עממית, 35x50 ס"מ, אוסף אליק מישורי, תל אביב.

עדי נס, **ללא כותרת**, 1995, תצלום צבע, 125x125 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה זומר, תל אביב (23 בקונטרס הצבע).

א. עברי, **שמשון**, טס נחושת מרוקעת, אוסף אליק מישורי, תל אביב (24 בקונטרס הצבע).

א. עברי, **דוד המלך**, 1925, אריח קרמיקה מעוטר, 10.2x7.8 ס"מ, אוסף אליק מישורי, תל אביב.

שרון פוליאקין, **ללא כותרת**, 2006-2007, דיפטיך) שמן על בד, 272x180 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה גורדון, תל אביב (9 בקונטרס הצבע).

שרון פוליאקין, **הצייר**, 2008, שמן על בד, 150x60 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה גורדון. עודד פיינגרש, **ונוס וההורים שלה**, 1970, דיו, צבעי מים ועפרונות צבעוניים על נייר, 63x48 ס"מ, אוסף האמן (10 בקונטרס הצבע).

זויה צ'רקסקי, **זונה (מסדרת בעלי מקצוע)**, 2005, אלומיניום צבוע, גובה: 28 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה רזנפלד, תל אביב (11 בקונטרס הצבע).

זויה צ'רקסקי, **שף (טבח)**, (מסדרת בעלי מקצוע), 2005, אלומיניום צבוע, גובה: 28 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה רזנפלד, תל אביב.

זויה צ'רקסקי, **חשמלאי (מסדרת בעלי מקצוע)**, 2005, אלומיניום צבוע, גובה: 28 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה רזנפלד, תל אביב (11 בקונטרס הצבע).

זויה צ'רקסקי, **שלוש הגרציות**, פסלי אלומיניום צבועים, באדיבות האמנית וגלריה רזנפלד, תל אביב.

ליאו קונטיני, **סט לקידוש בהשתקפות אנמורפית (I)**, כסף, צלחת: קוטר 16.5 ס"מ, גובה הגביע: 8.5 ס"מ, אוסף האמן (12 בקונטרס הצבע).

יוסף קריספל, **יום הדין של מיכלאנג'לו**, 2010 (*Michelangelo's Judgment Day*), שמן על בד, 149x120 ס"מ, אוסף האמן (13 בקונטרס הצבע).

יוסף קריספל, **תצוגה (פירנצה)**, 2010, שמן על בד, 130x170 ס"מ, אוסף האמן.

יוסף קריספל, **ללא כותרת (מיכלאנג'לו)**, 2009, עפרון על נייר, 50x66 ס"מ, אוסף האמן. שי קרמר, **קליה**, 2009, תצלום צבע, 130x104 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל אביב.

שי קרמר, **מבנה זה"לי ליד תחנת הרכבת התורכית**, 2009, תצלום צבע, 130x104 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל אביב (14 בקונטרס הצבע).

אירה ראוכוורגר, **שלוש הגרציות**, שנות השמונים של המאה ה-20, פיסול רך, 51.5x76 ס"מ, באדיבות יאן ראוכוורגר.

יאן ראוכוורגר, **טבע דומם עם ספלים**, 2001, 2002, שמן על בד, 44x50.5 ס"מ, אוסף האמן (16 בקונטרס הצבע).

יאן ראוכורגר, **חלון למציאות**, 2011, פסטל על נייר, 29x46 ס"מ, אוסף האמן.
רועי רוזן, **הצייר: אמונה בחומר ועודף של מרה שחורה** (מסדרת **בעלי מקצוע**), 1996,
שמן על נייר, 100x65 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה רוזנפלד, תל אביב (17 בקונטרס
הצבע).

רועי רוזן, **הארכיטקט: סדר כנגד סכנות הטבע** (מסדרת **בעלי מקצוע**), 1996, שמן על נייר,
100x65 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה רוזנפלד, תל אביב.
בוקי שוורץ, **הכסא**, 1980, עבודת וידיאו, אורך: 8 דקות ו־54 שניות, באדיבות זיוה שוורץ
וגלריה גורדון, תל אביב.

בוקי שוורץ, **קונסטרוקציית וידיאו**, 1978, עבודת וידיאו, אורך: דקה ו־16 שניות, באדיבות
זיוה שוורץ וגלריה גורדון, תל אביב.

בוקי שוורץ, **ראש של סוס על פי לאונרדו** (?), עץ, 100x170x170 ס"מ, באדיבות זיוה
שוורץ וגלריה גורדון, תל אביב (18 בקונטרס הצבע).

גיל שחר, **ללא כותרת (אשה מתפשטת)**, 2003, אפוקסי ושעווה, 23x39x80 ס"מ, אוסף
פרטי.

רות שלוס, **ונוס זקנה**, 1997, אקריליק על נייר, 120x80 ס"מ, אוסף האמנית (19 בקונטרס
הצבע).

בוריס שץ **הנביא ישעיה**, שנות העשרים של המאה העשרים, קוטר: 41 ס"מ, תבליט גבס,
אוסף אליק מישורי, תל אביב.

בוריס שץ, **הרצל, אם תרצו אין זו אגדה**, לוח ברונזה מוכסף, אוסף גבי דברה, הרצליה.
בצלאל (ליליק) שץ, **דיוקן בוריס שץ, אבי האמן**, שנות השלושים של המאה ה־20, תצריב,
24x34 ס"מ, אוסף אליק מישורי, תל אביב.

יגאל תומרקין, **קנגרודה**, 1996, ברונזה, גובה: 59 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה חזי כהן,
תל אביב.

יגאל תומרקין, **ארוחות פלורנטיניות עם ברונלסקי, סבונרולה, ליאו א, שלושה תחריטים
וטקסט מאת יגאל תומרקין**, ספר־אמן, 2000, נדפס ויצא לאור בסדנת ההדפס
ירושלים, באדיבות סדנת ההדפס, ירושלים (20 בקונטרס הצבע).



1. Yossi Asher, *Kadi*, 2011, color photograph, 60x85 cm, collection of the artist.

1. יוסי אשר, קאדי (מהסדרה עובדת זרה/עבודה זרה), 2011, תצלום צבע מעובד, 85x60 ס"מ, אוסף האמן.



3. Bezalel Workshops, *The Hebrew University*, 1925, bronze plaque, Gabi Dabara collection, Herzlia (Photo: Liat Elbling).

3. סדנאות "בצלאל", האוניברסיטה העברית, 1925, יציקת ברונזה, אוסף גבי דברה, הרצליה (צילום: ליאת אלבלינג).



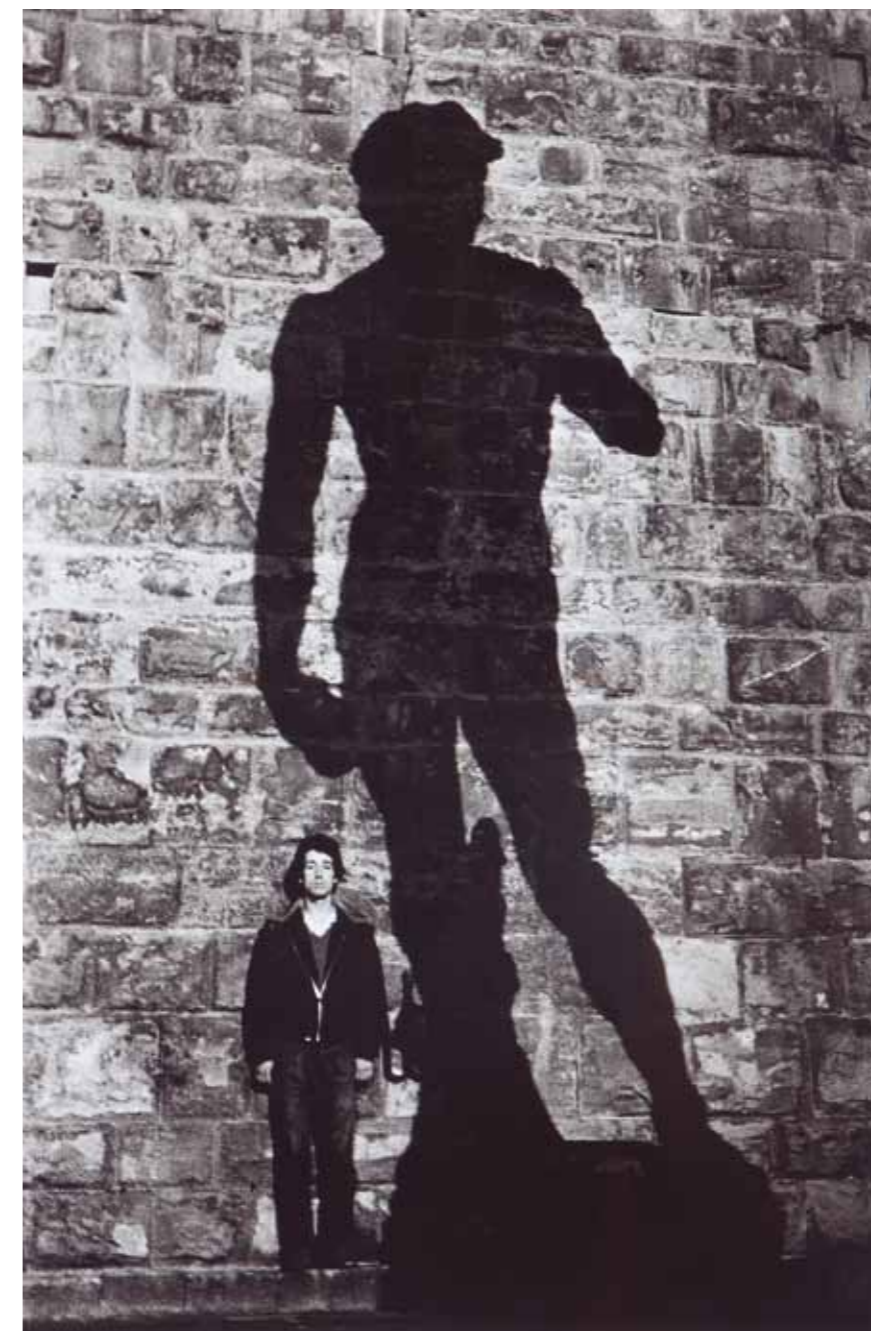
2. Erella Bisker, *Amona*, 2010, oil on canvas, collection of the artist.

2. אראלה ביסקר, *עמונה*, 2010, שמן על בד, אוסף האמנית.



5. Nurit David, *Landscape # 9*, 2000, oil on canvas, 150x165 cm, courtesy of Givon Gallery, Tel Aviv (Photo: Liat Elbling).

5. נורית דוד, **נוף מספר 9**, 2000, שמן על בד, 165x150 ס"מ, באדיבות גלריה גבעון, תל אביב (צילום: ליאת אלבלינג).



4. David Ginton, *David and Me*, 1973, photograph, collection of the artist (Photo: Liat Elbling).

4. דוד גינתון, **דוד ואני**, 1973, תצלום, אוסף האמן (צילום: ליאת אלבלינג).



7. Tamir Lahav-Redmessaer, *Self Portrait*, 1996, silver print, 120x120 cm, Malka Zibalt collection, Tel Aviv.

7. תמיר להב־רדלמסר, *דיוקן עצמי*, 1996, הדפס כסף, 120x120 ס"מ, אוסף מלכה זיבלט, תל אביב.



6. Hadas Hassid, *Internet Page*, 2010, colored pencils on paper, 30x42 cm, courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel-Aviv (Photo: Liat Elbling).

6. הדס חסיד, *דף אינטרנט*, 2010, עפרונות צבעוניים על נייר, 42x30 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה ג'ולי מ, תל אביב (צילום: לiat אלבלינג).



9. Sharon Poliakine, *Untitled*, 2006-2007, oil on canvas, 180x272 cm, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv (Photo: Liat Elbling).

9. שרון פוליאקין, *ללא כותרת*, 2007-2006, שמן על בד, 180x272 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה גורדון, תל אביב (צילום: לילית אלבלינג).



8. Helmar Lerski, *Photographer's Hands* (from the *Hands* series), 1944, silver print, 24x18 cm, Yoav Marom collection, Tel Aviv (Photo: Liat Elbling).

8. הלמר לרסקי, *ידי צלם* (מהסדרה *ידיים*), 1944, 18x24 ס"מ, הדפסת כסף, אוסף יואב מרום, תל אביב (צילום: לילית אלבלינג).



11. Zoya Cherkassky, *Electrician, Prostitute* (from the *Professionals* series), 2005, painted aluminum, height: 28 cm, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv.

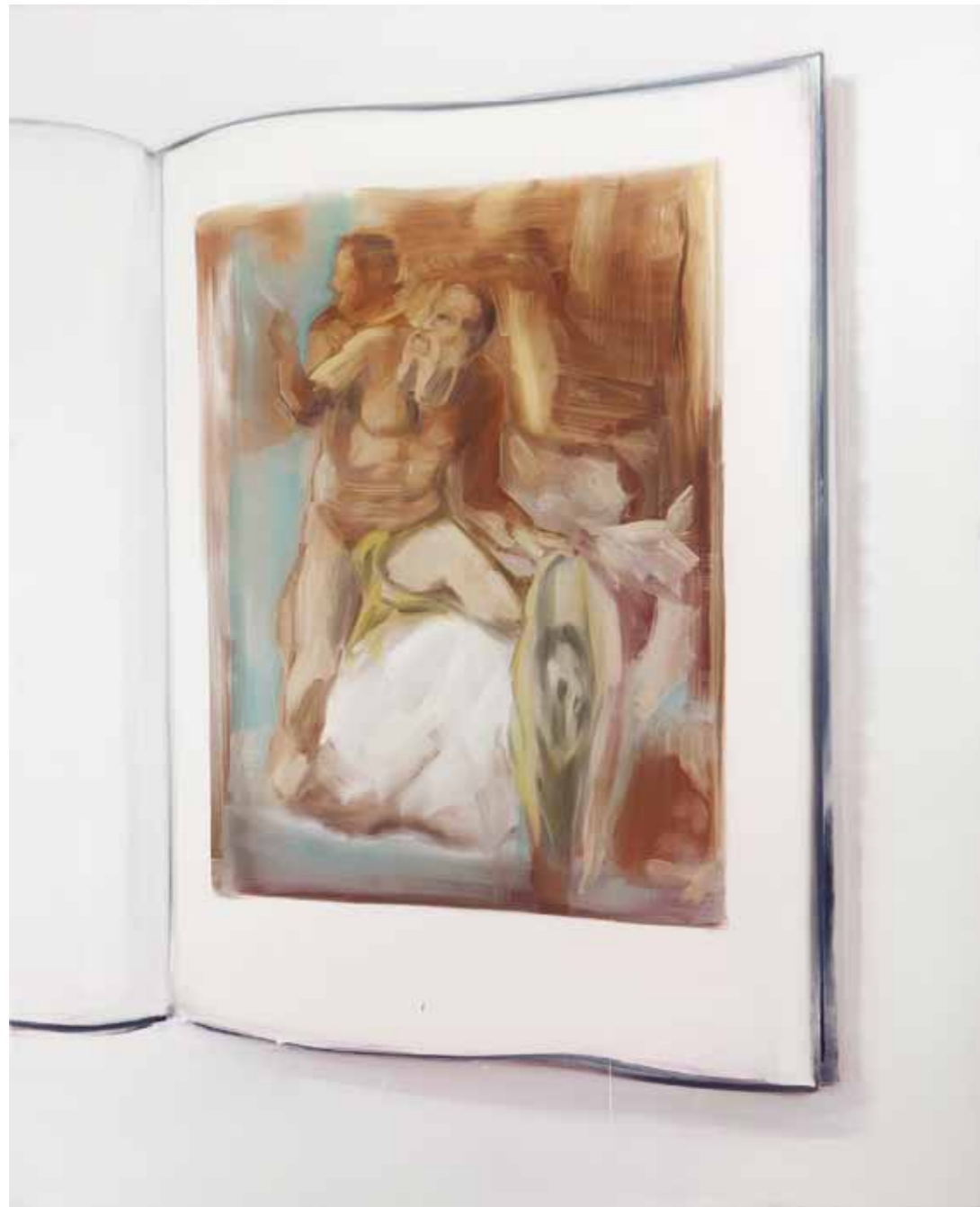


11. זויה צ'רקסקי, *חשמלאי, זונה* (מהסדרה *בעלי מקצוע*), 2005, יציקת אלומיניום צבועה, גובה: 28 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה רוזנפלד, תל אביב.



10. Oded Feingersh, *Venus and her Embarrassed Parents*, 1970, ink, colored pencils, watercolor on paper, 48x63 cm, collection of the artist (Photo: Liat Elbling).

10. עודד פיינגרש, *ונוס וההורים שלה*, 1970, דיו, צבעי מים ועפרונות צבעוניים על נייר, 63x48 ס"מ, אוסף האמן (צילום: ליאת אלבלינג).



13. Josef Krispel, *Michelangelo's Judgment Day*, 2010, oil on canvas, 149x120 cm, collection of the artist (Photo: Liat Elbling).

13. יוסף קריספל, *יום הדין של מיכלאנג'לו*, 2010, שמן על בד, 120x149 ס"מ, אוסף האמן (צילום: לiat אלבלינג).



12. Leo Contini, *Anamorphic Reflection Kiddush Set*, silver. Plate circumference: 16.5 cm; goblet height: 8.5 cm, collection of the artist.

12. ליאו קונטיני, *סט לקידוש בהשתקפות אנמורפית (I)*, כסף. צלחת: קוטר 16.5 ס"מ, גובה גביע: 8.5 ס"מ, אוסף האמן.



15. Bianca Eshel-Gershuni, *Untitled*, 1991, mixed media, 10x5 cm, collection of the artist (Photo: Liat Elbling).

15. ביאוקה אשל-גרשוני, ללא כותרת, 1991, 5x10 ס"מ, טכניקה מעורבת, אוסף האמנית (צילום: ליאת אלבלינג).



14. Shai Kremer, *IDF Building next to the Turkish Railroad Station*, 2009, color photograph, 104x130 cm, courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv.

14. שי קרמר, מבנה צה"לי ליד תחנת הרכבת התורכית, 2009, תצלום צבע, 130x104 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל אביב.



17. Roe Rosen, *The Artist: Faith in Material & Excess of Black Bile* (from the *Professionals* series), 1996, oil on paper, 65x100 cm, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv (Photo: Liat Elbling).

17. רועי רוזן, הצייר: אמונה בחומר ועודף של מרה שחורה (מסדרת בעלי מקצוע), 1996, שמן על נייר, 65x100 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה רוזנפלד, תל אביב (צילום: ליאת אלבלינג).



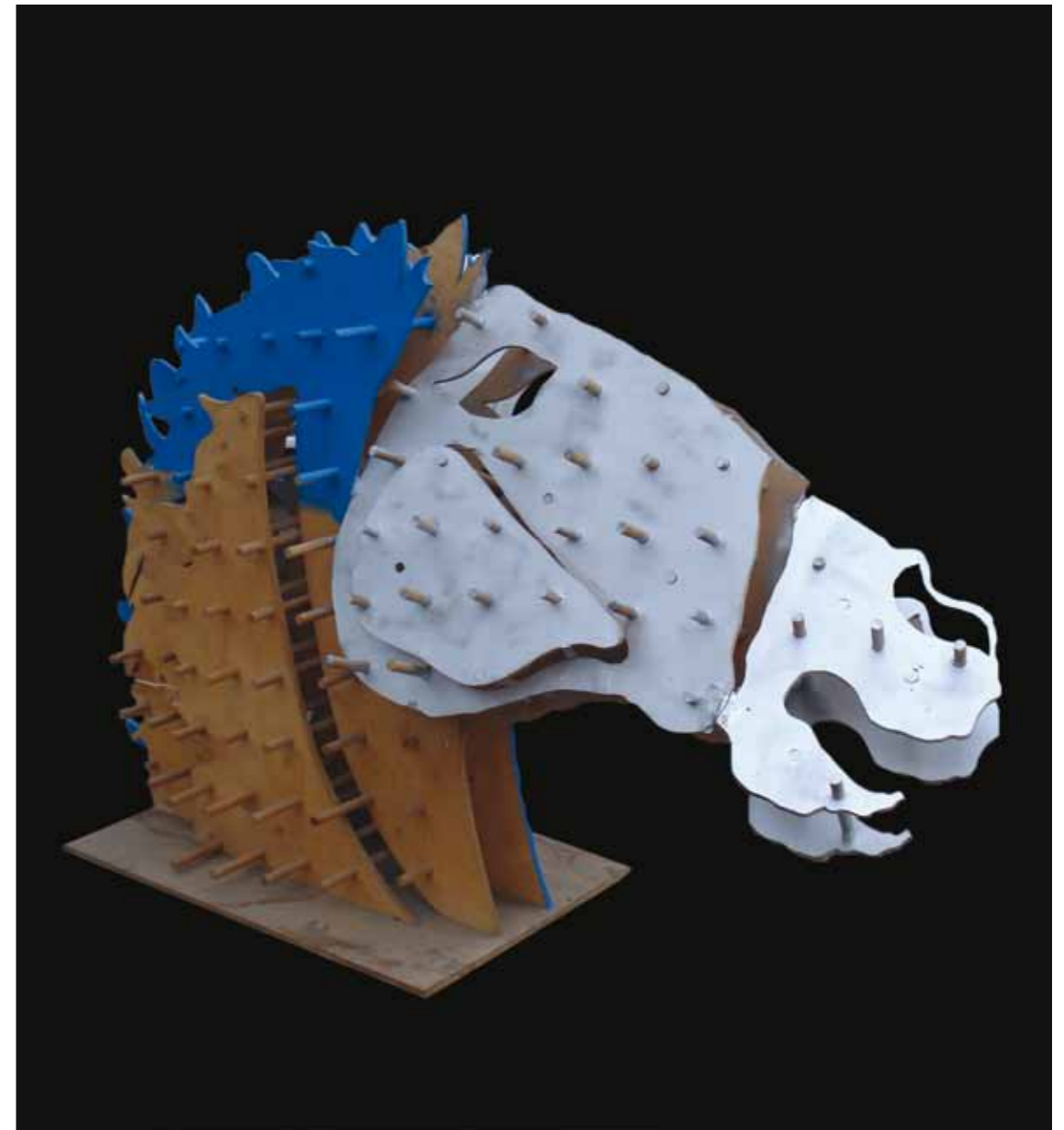
16. Jan Rauchwerger, *Still Life with Cups*, 2011, oil on canvas, 50.5x44 cm, collection of the artist (Photo: Liat Elbling).

16. יאן ראוכוורגר, טבע דומם עם ספלים, 2011, שמן על בד, 44x50.5 ס"מ, אוסף האמן (צילום: ליאת אלבלינג).



19. Ruth Schloss, *Old Venus*, 1997, acrylic on paper, 80x120 cm, collection of the artist (Photo: Liat Elbling).

19. רות שלוש, **ונוס זקנה**, 1997, אקריליק על נייר, 120x80 ס"מ, אוסף האמנית (צילום: ליאת אלבלינג).



18. Buky Schwartz, *Horse's Head After Leonardo*, 1999(?), wood, courtesy of Ziva Schwartz and Gordon Gallery, Tel Aviv.

18. בוקי שוורץ, **ראש של סוס על פי לאונרדו**, 1999(?), עץ, באדיבות זיוה שוורץ וגלריה גורדון, תל אביב.



21. Jonathan Hirschfeld, *He who Wanted to Become God and Transformed into an Animal*, 2011, (left panel of a triptych), oil on canvas, 170x170 cm, collection of the artist (Photo: Liat Elbling).

21. יונתן הירשפלד, הוא שרצה להיות אל והיה לחיה, 2011, (חלק שמאלי של טריפטיון), שמן על בד, 170x170 ס"מ, אוסף האמן (צילום: ליאת אלבלינג).



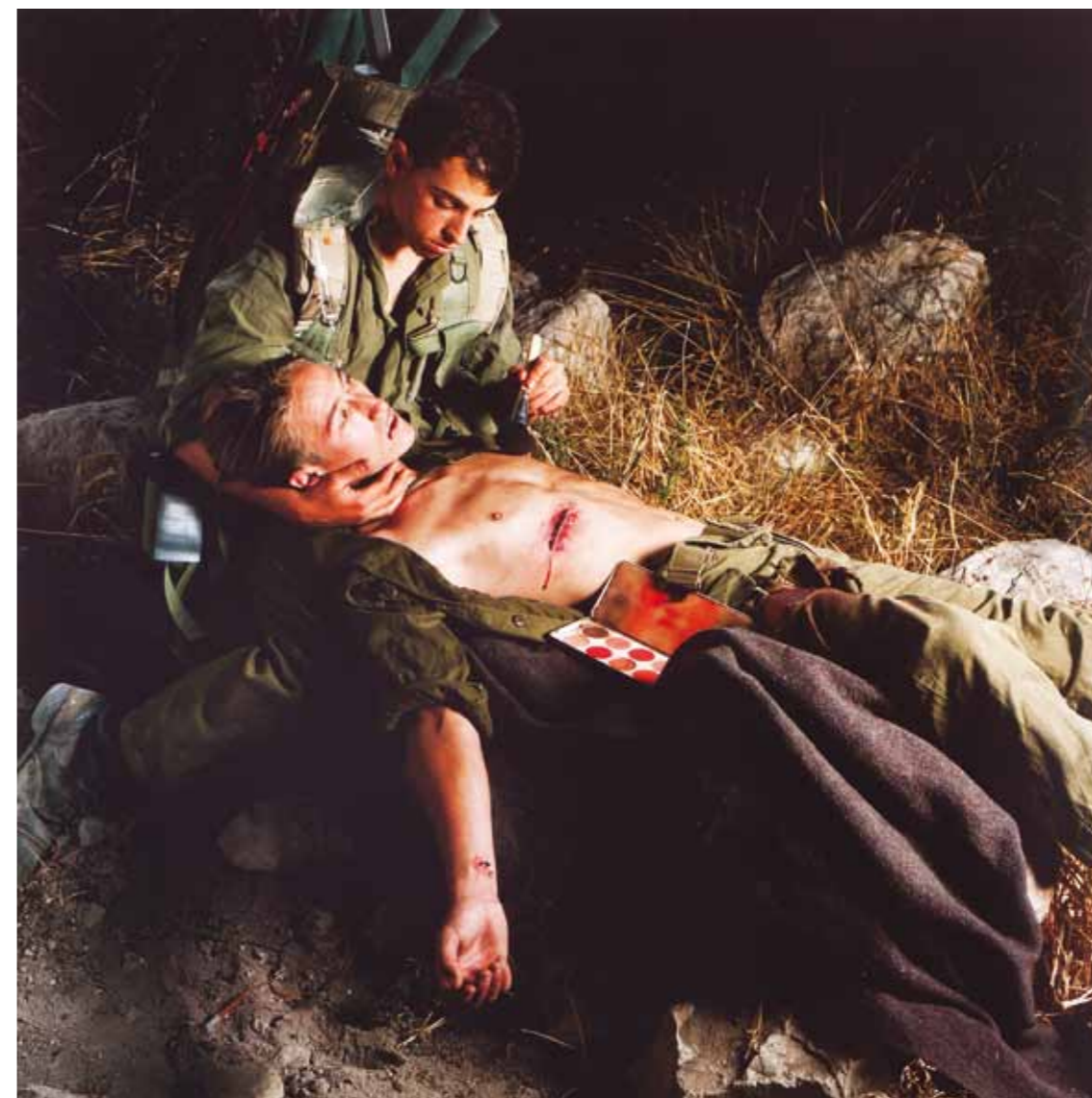
20. Igal Tumarkin, Artist book *Florentine Meals with Brunelleschi, Savonarola, Leo X*, 2000, etchings, printed and published by the Jerusalem Print Workshop.

20. יגאל תומרקין, ארוחות פלורנטיניות עם ברונלסקי, סבונרולה, ליאו א, ספר-האמן, 2000, תצריבים, הודפס והוצא לאור על ידי סדנת ההדפס ירושלים ובאדיבותה.



23. Nahum Gutman, *Post in Jerusalem*, 1948, watercolor on paper, collection Gutman Museum of Art, Tel Aviv (Photo: Liat Elbling).

23. נחום גוטמן, *עמדה בירושלים*, 1948, צבעי מים על נייר, תל אביב, אוסף מוזיאון נחום גוטמן (צילום: ליאת אלבלינג).



22. Adi Nes, *Untitled*, 1995, color photograph, 125x125 cm, courtesy of the artist and Somer Gallery, Tel Aviv (Photo: Liat Elbling).

22. עדי נס, *ללא כותרת*, 1995, תצלום צבע, 125x125 ס"מ, באדיבות האמן וגלריה זומר, תל אביב (צילום: ליאת אלבלינג).



24. A. Ivri, *Samson*, repoussé copper salver,
Alec Mishory collection, Tel Aviv.

24. א. עברי, *שמסון*, טס נחושת מרוקעת,
אוסף אליק מישורי, תל אביב.

Bianca Eshel Gershuni, *Untitled*, 1998, mixed media, 37x30x27 cm, collection of the artist.

Oded Feingersh, *Venus and her Embarrassed Parents*, 1970, ink, colored pencils, watercolor on paper, 48x63 cm, collection of the artist (color section 10).

Nahum Gutman, *Post in Jerusalem*, 1948, watercolor on paper, collection Gutman Museum of Art, Tel Aviv (color section 23).

David Ginton, *David and I*, 1973, photograph, (color section 4) .

David Ginton, *The Backside of a Painting: Portrait of a Man after Andrea Previtali, pupil of Giovanni Bellini (recto), Memento Mori (verso), 1502*, 2005, oil on canvas, collection of the artist.

Hadas Hassid, *Internet Page*, 2011, colored pencils on paper, courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv, (color section 6).

Jonathan Hirschfeld, *He who Wanted to Become God and was Transformed into an Animal*, 2011, (left panel of a triptych), oil on canvas, 170x170 cm, collection of the artist (color section 20).

A. Ivri, *Samson*, repoussé copper salver, Alec Mishory collection, Tel Aviv.

A. Ivri, *King David*, 1925, illuminated ceramic tile, 10x7.8 cm, Alec Mishory collection, Tel Aviv.

Shai Kremer, *Kalya*, 2009, color photograph, 130x104 cm, courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv.

Shai Kremer, *IDF Building next to the Turkish Railroad Station*, 2009, color photograph, 130x104 cm, courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv, (color section 14).

Jossef Krispel, *Michelangelo's Judgment Day*, 2010, oil on canvas, 149x120 cm, collection of the artist, (color section 13).

Jossef Krispel, *Display (Florence)*, 2010, 170x130 cm, collection of the artist.

Jossef Krispel, *Untitled (Michelangelo)*, 2009, pencil on paper, 66x50 cm, collection of the artist.

Tamir Lahav-Radlmesser, *Self Portrait*, 1996, silver print, 120x120 cm, Malka Zibalt collection, Tel Aviv, (color section 7).

Tamir Lahav-Radlmesser, *Self Portrait (triptych)*, 2000, 2001, 2002, silver prints, 26x26 cm each, collection of the artist.

Renzo Luisada, *The Battle of Anghiari (According to Leonardo)*, pen and ink on paper, Uzi Agassi collection, Ra'anana.

Helmar Lerski, *Architects Hand's* (from the *Hands* series), 1944, silver print, 24x18 cm, Yoav Marom collection, Tel Aviv.

Helmar Lerski, *Photographer's Hands* (from the *Hands* series), 1944, silver print, 24x18 cm, Yoav Marom collection, Tel Aviv, (color section 8).

Helmar Lerski, *Sculptor's Hands* (from the *Hands* series), 1944, silver print, 24x18 cm, Yoav Marom collection, Tel Aviv.

Markowitz, *Portrait of Rabbi Shimon bar Yochai*, 1995, poster, Alec Mishory collection, Tel Aviv.

Adi Nes, *Untitled*, 1995, color photograph, 125x125 cm, courtesy of the artist and Somer Gallery, Tel Aviv (color section 23).

Sharon Poliakine, *Untitled*, 2006-2007 (diptych), oil on canvas, 180x272 cm, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv (color section 9).

Sharon Poliakine *The Artist*, 2008, oil on canvas, 60x150 cm, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv.

Ira Rauchwerger, *Three Graces*, 1980s, soft sculpture, 76x51.5 cm, courtesy of Jan Rauchwerger, Tel Aviv (color section 15).

Jan Rauchwerger, *Still Life with Cups*, 2001, oil on canvas, 50.5x44 cm, collection of the artist (color section 16).

Jan Rauchwerger, *Window to Reality*, 2011, pastel on paper, 46x29 cm, collection of the artist.

Roe Rosen, *The Painter: Faith in Matter & Excess of Black Bile* (from the *Professionals* series), 1996, oil on paper, 65x100 cm, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv (color section 17).

Roe Rosen, *The Architect: Order against the Dangers of Nature* (from the *Professionals* series), 1996, oil on paper, 100x65 cm, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv.

Boris Schatz, *Isiah*, 1920s, plaster painted with bronze patina, circumference: 41 cm, Alec Mishory collection, Tel Aviv.

Boris Schatz, *Herzl: If you will it, it is no dream*, silver plated bronze, Gabi Dabara collection, Herzlia.

Bezalel (Lilik) Schatz, *Portrait of Boris Schatz, the Artist's Father*, 1930s, etching, 34x24 cm, Alec Mishory collection, Tel Aviv.

Ruth Schloss, *Old Venus*, 1997, acrylic on paper, 80x120 cm, collection of the artist (color section 19).

Buky Schwartz, *The Chair*, 1980, video work, courtesy of Ziva Schwartz and Gordon Gallery, Tel Aviv.

Buky Schwartz, *Video Construction*, 1978, video work, courtesy of Ziva Schwartz and Gordon Gallery, Tel Aviv.

Buky Schwartz, *Horse's Head according to Leonardo*, 1999(?), wood, 170x170x100 cm, courtesy of Ziva Schwartz and Gordon Gallery, Tel Aviv (color section 18).

Gil Shahar, *Untitled* (undressing woman), 2003, epoxy and wax, 80x39x23 cm, private collection.

Igal Tumarkin, *Cangrande*, 1996, bronze, height: 59 cm, courtesy of the artist and Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv.

Igal Tumarkin, *Florentine Meals with Brunelleschi, Savonarola, Leo X*, artist book, 2000, printed and published by the Jerusalem Print Workshop (color section 20).

Notes

1. Majolica is a ceramic technique. It is a glaze made of tin compounds. The technique reached Italy from the Spanish island of Majorca and that is how it got its name.
2. Boris Schatz, *Yerushalayim haBnuya – Halom beHakitz* (Rebuilt Jerusalem – a Daydream), Jerusalem: 1923, 62.
3. Haim Glicksberg, as quoted by Gideon Ofrat, "Moto veHayav shel Shmuel ben David" (Death and Life of Shmuel ben David), *Haaretz*, 13.12.1982.
4. Schatz, *Jerusalem Rebuilt*, 41.
5. Dalia Manor, *Perspectiva, Musagim Estetiyim Hadashim beOmanut Shnot haShmonim beIsrael* (Perspective, New Aesthetic Concepts in Israeli Art of the 1980s) (exhibition catalog), Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1991, 17.
6. Manor, *Perspective*, 17.
7. Avigdor W. G. Posèq, *Igaël Tumarkin, a Study of his Iconology*, Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 2010, 146.
8. *Aruchot Florentiniyot im Brunelleschi, Savonarola, Leo X, Shlosa Tachritim me'et Igal Tumarkin* (Florentine Meals with Brunelleschi, Savonarola, Leo X, three etchings and text by Igal Tumarkin), 2000, Jerusalem: The Jerusalem Print Workshop, unpaginated.
9. Pope Leo X (Giovanni di Lorenzo de' Medici, 1475-1521) was the second son of Lorenzo the Magnificent, ruler of Florence. He is known as the last non-priest who was elected pope. He was a great patron of the arts and financed the building of Saint Peter's church by selling indulgences to contributors.
10. Girolamo Savonarola (1452-1498) was a Dominican priest, very influential on Florentine politics. He preached against what he regarded as the moral corruption of dignitaries of the Church as well as against the making and possession of works of art. He criticized Botticelli's style and was disgusted by the latter's depictions of nudes. During his sermons, he burned books. He was excommunicated, declared a heretic, and finally burned at the stake.
11. *Florentine Meals with Brunelleschi, Savonarola, Leo X*.
12. Fra Angelico, 1395-1455, artist-priest or priest artist, known for his fresco paintings and alterpeices, painted in *maniera dolce* "sweet style."
13. *Florentine Meals with Brunelleschi, Savonarola, Leo X*.
14. Nurit David, "Halav veYayin" (Milk and Wine) in *Nurit David, No'fim* (Nurit David, Landscapes) (exhibition catalog), Herzlia: Herzlia Museum of Art, 2001, 16.
15. Leon Battista Alberti, *On Painting*, translated with introduction and notes by John R. Spencer, New Haven: Yale University Press, 1970, 77.
16. Ibid.
17. Ibid.
19. *Roee Rosen, Professionals* (exhibition catalog), Tel Aviv: Tel Aviv Artists Studio, 1996.
20. Leonardo da Vinci, "Suggestions for Compositions: Of the Way of Representing a Battle," in Pamela Taylor, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, New York: The New American Library Inc., 66.
21. *Ten Plus* was a group of Israeli artists who exhibited their works in group shows between 1965 and 1970. See Benno Kalev, *10+, Kvutzat esser plus – mitos umitzi'ut* (10+, The ten plus group – Myth and reality), (exhibition catalog), Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2008.
22. Zlila Orgad, "Kvutzat 10+ ola al Venus (10+ Triumphs Over Venus), *Al haMishmar* 22.5.1970, as quoted by Kalev, *10+, The Ten Plus Group – Myth and Reality*, 50.

Works exhibited

- Yossi Asher, *Kadi*, 2011, color photograph, 60x85 cm, collection of the artist, (color section 1).
- Yossi Asher, *Kadi*, 2011, color photograph, 60x85 cm, collection of the artist.
- Bezalel Workshops, *Via Dolorosa, Jerusalem*, undated 1920s(?), repoussé copper plaque, Gabi Dabara collection, Herzlia.
- Bezalel Workshops, *Tu bi'Shvat Dance* (?), bronze plaque, Gabi Dabara collection, Herzlia.
- Bezalel Workshops, *Two Old People on a Bench* (from *Themes of the Jewish National Fund*), bronze, Gabi Dabara collection, Herzlia.
- Bezalel Workshops, *The Hebrew University*, 1925, bronze plaque, Gabi Dabara collection, Herzlia (color section 3).
- Bezalel Workshops, *Portrait of Hayim Nahman Bialik*, bronze plaque with etching, Gabi Dabara collection, Herzlia.
- Bezalel Workshops, *Elijah Ascends to Heaven*, copper repoussé, Gabi Dabara collection, Herzlia.
- Bezalel Workshops, *Sabbath Lamp*, copper repoussé, Miriam Mishory collection, Tel Aviv.
- Deganit Berest, *Untitled*, 1970s, pencil drawing, collection of the artist.
- Erella Bisker, *Amona*, 2010, oil on canvas, collection of the artist (color section 2).
- Zoya Cherkassky, *Prostitute* (from the *Professionals* series), 2005, painted aluminum, height: 28 cm, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery (color section 11).
- Zoya Cherkassky, *Chef* (from the *Professionals* series), 2005, painted aluminum, height: 28 cm, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery.
- Zoya Cherkassky, *Electrician* (from the *Professionals* series), 2005, painted aluminum, height: 28 cm, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery (color section 11).
- Zoya Cherkassky, *The Three Graces*, aluminum sculptures, 2005, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv.
- Yitzhak Hezin, *Portrait of Shimon bar Yochai*, c. 1995, poster, Alec Mishory collection, Tel Aviv.
- Leo Contini, *Anamorphic Reflection Kiddush Set* (1), silver. Plate circumference: 16.5 cm; goblet height: 8.5 cm, collection of the artist (color section 12).
- Nurit David, *Landscape # 6*, 2000, oil on canvas, 150x165 cm, Oli Alter collection, Neve Monesson.
- Nurit David, *Landscape # 9*, 2000, oil on canvas, 150x165 cm, courtesy of Givon Gallery (color section 5).
- Bianca Eshel-Gershuni, *Untitled*, 1991, mixed media, collection of the artist, (color section 22).



65. Bianka Eshel-Gershuni, *Untitled*, 1991, mixed media, collection of the artist.



66. Tamir Lahav-Radlmesser, *Self Portrait*, 2000, silver print, collection of the artist.



67. Jossef Krispel, (*Michelangelo's Judgment Day*), 2010, oil on canvas, collection of the artist.

'artistic'. The artist presents us with processed version of a postcard, portraying an image of the old, fat Bacchus after a long session of drinking.

Lahav-Radlmesser masquerades himself as Bacchus in *Self Portrait* (fig. 66) wearing a birthday wreath. When the party was over, the artist put the wreath in his freezer; a year later he put it on again and took a photograph, and so he did the next year. By witnessing the subtle differences in his countenance, we can observe three periods of his life.

Eshel-Gershuni's work, as well as the works of Lahav-Radlmesser, Schloss and others included in this exhibition, deal with the depiction of nudity. Contemporary artists are preoccupied with realistic depictions of nudes. Through paintings of nudes, they convey different messages than those created during the Renaissance. What also differentiates between our times and that of past periods is that the visual arts in the 21st century do not distinguish between female and male nudity. In our 'modern' time, which is allegedly more permissive and gender-equal than in the past, one finds next to the male gaze at nude women, the female gaze at male nudes. This (almost) permissive and equal gaze was made possible by political protest movements supporting human rights and gender equality during the 1960s, in Europe, America and Israel.

Voyeurism, that inseparable aspect of painted nude figures, an aspect that some art historians try to bypass (or to simply mention it by the way) plays a significant role in contemporary works of art. Artists are well aware of the fact that they themselves are voyeurs. While observing a nude painting (or photograph) our eyes rest on each of its details so as to absorb them, we experience something of a guilty conscience. This is brought about by our feeling of embarrassment in front of a nude body. The image makes us feel like intruders into a private realm, without permission.

**Epilog:
How is the 'divine' Michelangelo seen in contemporary Israel?**

Jossef Krispel seeks a possible mode of action in the face of photography's beauty and wholeness. The source for his (*Michelangelo's Judgment Day*) (fig. 67; color section 13) shows the edge of the left hand page and the full right hand page of an art history book that contains a reproduction of a detail of Michelangelo's *Last Judgment* (fig. 68), a fresco he painted on the altar wall in the Sistine Chapel of the Vatican. The detail that caught Krispel's eyes is that of Saint Bartholomew, who holds his own flayed skin, the latter being a self-portrait of Michelangelo.

Jonathan Hirschfeld also delved into Michelangelo's wall painting in this very chapel. His eyes caught the figure of the prophet Jonah (fig. 69), the visual element situated at the meeting point of the chapel's ceiling with its wall. Hirschfeld cites the prophet's image in *He who Wanted to Become God and was Transformed into an Animal* (fig. 70; color section 21). Through this image he depicts autobiographical remarks and references to subjects and themes from the history of art. The biblical figure assumes a twofold character in his work: Jonah is intertwined with the figure of Siegfried of Nordic mythology.

The *gaze*, that post-modern term frequently referred to nowadays by scholars, was appropriated by contemporary Israeli artists. The way in which they view Italian Renaissance art brings us back to the beginning of this discussion, to Israeli artists' yearning to see the original works of art *in situ*. In contrast, the new trend shows that they tend to focus their attention on the intermediaries – photographic reproductions – and not on the original work itself. The latter serve as sources for novel interpretations that deplete the contents of images held in them and turn them into different dictums.



68. Michelangelo Buonarroti, *Last Judgment* (detail, St. Bartholomew), 1535-1541, fresco, Sistine Chapel, the Vatican, Rome.



69. Michelangelo Buonarroti, *The Prophet Jonah*, detail of *The Sistine Chapel Ceiling*, 1508-1512, fresco, the Vatican, Rome.



70. Jonathan Hirschfeld, *He who Wanted to Become God and was Transformed into an Animal*, 2011, (left panel of a triptych), oil on canvas, collection of the artist.



58. Buky Schwartz, *Leonardo*, 2000, metal, Netanya.



59. Sandro Botticelli, *The Birth of Venus*, after 1482, tempera on canvas, Uffizi Gallery, Florence.



60. Titian, *Venus of Urbino*, 1538, oil on canvas, Uffizi Gallery, Florence.

of city officials when it comes to commissioning sculptures intended to adorn their public spaces?

Figures from classical mythology

According to classical mythology, Venus the goddess of love and fertility, arose from the sea foam, formed from the sexual member of the castrated Uranus, thrown into the waters. Uranus ('sky') was the son of Gaia ('mother earth'); together they begot the first generation of giants – the Titans. Uranus threw his children into the underworld. In revenge, Gaia gave Cronos, her youngest son, a scythe, with which he castrated his father. Venus floated to the island of Paphos on a shell, brought there by a gentle wind. The violent mythological story was 'translated' by Marsilio Ficino (1433-1499), a Renaissance humanist, into a softened spiritual birth. Ficino regarded Venus' birth as the birth of beauty in man's thought, as the fertilization of matter by divine forces. Painter Sandro Botticelli (1445-1510) turned the violent myth into an image of beauty and grace (fig. 59). The Venus image he created became a Renaissance icon, similar to Michelangelo's *David* and Leonardo's *Mona Lisa*.

Renaissance culture regarded Venus as the protector of marital love. She is portrayed in paintings as reclining on a sofa, as a symbol of legitimate love. During the 15th and 16th centuries, images of nude women associated with Venus were abundant. Leon Battista Alberti advocated hanging in bedrooms pictures of female nudes that are "honorable, charming and beautiful since it is a known fact that they influence the mothers' fertility and the future facial features of newborn babies." Indeed, at the beginning of the 16th century, such paintings were regarded as enhancing the birth of healthy and good looking children. An image of a nude woman (*una donna ignuda*), which art connoisseurs regard as symbolic images of Venus (and others view merely as depictions of a naked female), was an extremely popular contemporary theme. The most celebrated among them is *Venus of Urbino* by Titian (Tiziano Vecellio, 1490-1576) (fig. 60). Titian's painting has served as an inspiration for female nude paintings since the 16th century to our time.

In 1970, the Israeli *Ten Plus* group²¹ paid homage to Botticelli's *Birth of Venus* (calling their exhibition "Triumph over Venus"); art critic Zlila Orgad wrote about their exhibition:

The group of [*Ten Plus*] artists are trying to refer to the concept of "Botticelli's Venus" the way that a gang of young rebels relates to ancient classics. [At the exhibition] we see clarifications that purport to juxtapose the 'new' and the 'old', the dynamism of passing time, the frequency of

change today as opposed to the archaic values of the past. Fleeting, free and wild Modernism against heavy and saccharine Romanticism... The prevalent tendency of this exhibition is similar to the theatrical surrealism of Pop: creating a transcendent atmosphere by installing a strange ghostly figure within a familiar ambience.²²

The *Ten Plus* group's approach was humoristic when referring to a Renaissance icon such as Botticelli's *Venus*. Oded Feingersh painted her with her 'embarrassed parents' (fig. 61; color section 10).

In complete contrast, artist Ruth Schloss, in a troubling version of *Venus of Urbino*, depicts *Old Venus* (fig. 62; color section 19). Schloss visited an old-age home and documented the distress of its tenants in a series of sketches. Is there a more humiliating human condition than being seen naked, half-exposed and defenseless? Schloss' *Old Venus* seems to be floating in an intangible, white space. It cannot be said that she is 'lying', 'recumbent' or 'reclining', three postures that usually convey virility and sensuality. On the contrary, the half exposed figure points to crossing the very thin line between showing a living person and an object awaiting treatment. Schloss' *Venus* is being prepared for something and lacks the ability to express her own wishes or play an active part in what is taking place around her. Despite the helplessness of the object before us, we identify with it in human terms. The legs of the *Old Venus* are still very feminine. She is not 'miserable' nor does she invoke our pity. She is beautiful in her ugliness and strong in her weakness, facing an audience of peeping Toms that she fights; she wins the battle by embarrassing us. Through her *Venus*, Schloss laments the passing of beauty that comes to an awful end.

Venus' attendants were the three graces that symbolize chastity, beauty and love. Renaissance humanists saw them as personification of joy, charm and beauty. Ira Rauchwerger made a three dimensional rendering of the graces (fig. 64) after Botticelli's *Allegory of Spring* (fig. 63), while Zoya Cherkassky ridicules the graces and portrays them as completely lacking in grace; she deprives them of beauty and innocence that were associated with them by Renaissance humanists.

Next to the mythological Venus, we find Bacchus, the god of wine, known for his frenzied orgies. He is usually portrayed in two stages of his life – as a young man or as an old man, wearing a wreath of grape leaves entwined with bunches of grapes. Bianka Eshel-Gershuni's *Untitled* (fig. 65; color section 15) is made of materials that are usually referred to as debris; however, they do not retain their original characteristics. These are transformed by the artist, through the aid of varnish, oil paints and nail polish – materials that are not considered



61. Oded Feingersh, *Venus and her Embarrassed Parents*, 1970, ink, colored pencils, watercolor on paper, collection of the artist.



62. Ruth Schloss, *Old Venus*, 1997, acrylic on paper, collection of the artist.



63. Sandro Botticelli, *Allegory of Spring*, c. 1482, panel painting, Uffizi Gallery, Florence.



64. Ira Rauchwerger, *Three Graces*, 1980s, mixed media, courtesy of Jan Rauchwerger, Tel Aviv.



49. Copy of a section of Leonardo da Vinci's *The Battle of Anghiari*, 17th century, pen and ink drawing.



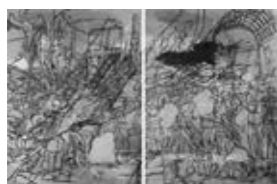
50. Paolo Uccello, *The Battle of San Romano*, 1445.



51. Piero della Francesca, *Battle between Heraclius and Chosroes*, c. 1455.



52. Erella Bisker, *Amona*, 2010, oil on canvas, collection of the artist.



53. Sharon Poliakine, *Untitled*, 2008, oil on canvas, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv.

Leonardo da Vinci made a large-scale wall painting in the Palazzo Vecchio, the Florence town hall, as visual documentation of *The Battle of Anghiari*.¹⁹ The painting was destroyed and the only way we know how it looked, is from Leonardo's preparatory studies and a pen and ink drawing (fig. 49), a copy of the central section of the fresco. The drawing exemplifies Leonardo's advice to painters on "how to depict battles." First, he recommended that artists concentrate on how to depict dust: dust rises from galloping horses' hooves, filling the air and covering the faces of combatants and horses alike. He goes on to explain in detail how one should depict the commander of the battle, its heroes riding their horses, and the defeated enemy with its wounded and dead.²⁰

Fifteenth century battle paintings by Paolo Uccello (1397-1475) and Piero della Francesca (1415-1492) (figs. 50, 51) became iconic emblems for the visual concept of 'battle'. In the five hundred years since they were created, these battle scenes have been quoted and cited by Western artists and both are especially favored by Israeli artists when they are in need of visual conventions for artistic references to Israeli wars.

Horses have always played a significant part in battles and wars; today they serve police forces. Erella Bisker looked at press photographs documenting the evacuation of the Amona settlement. Her painting (fig. 52; color section 2) reflects the fact that art and life maintain mutual, at times surprising, links: her tense horse is reminiscent of those painted by Uccello five hundred years earlier on a completely different subject.

Sharon Poliakine's *Untitled* (fig. 53; color section 9) is a painting of a large scale enlargement of an alleged etching, made after Piero della Francesca's *Battle between Heraclius and Chosroes* (fig. 51). The artist's enlarged hands are placed on the print, which we view from above. Thus her hands are resting on top of the painted figures. Consequently, we are exposed to a system of proportions: the hands are shown in supposedly natural scale while the alleged print under them looks small, compared with Piero's huge wall painting. Poliakine's contours look as if they were 'etched' on the surface of the painting; they are not smooth but rather 'furry' in appearance, similar to lines produced in an etching after leaving the etching plate in the acid bath for too long. The compressed look of Piero's painting is extended by the artist through very energetic, shifting contours. She adheres faithfully to Piero's original painting by even documenting where some patches of the wall on which it is painted dropped; she delineates them with a pink spot.

Renaissance culture established conventions for the visual commemoration of military commanders, statesmen and secular rulers; one such convention is found in equestrian statues. From the beginning of the 13th century, Italian rulers were commemorated in magnificent monuments that showed the deceased as he was in life. Equestrian statues are known from antiquity; they were mainly erected in memory of Roman emperors. Cangrande I ('big dog') della Scala, ruler of Verona, built an extraordinary tomb, crowned by a life-sized equestrian portrait (fig. 54). He is depicted as an arrogant (grinning), authoritarian ruler, intentionally echoing the classical commemoration of Roman emperors. His tomb exemplifies a unique concept of magnificent burial that conveys haughtiness and glorifies the deeds of the deceased when he was alive.

This concept of an absolute ruler, possessing limitless authority, guided Tumarkin while working on a contemporary version of *Cangrande* (fig. 55). His statue depicts a ruler/military leader. It served the artist to convey his protest against authority-hungry Israeli political leaders.

Buky Schwartz showed an interest in Renaissance equestrian statues as well. He created an homage to one of Leonardo's unfinished projects (fig. 56). Da Vinci was commissioned by the son of Francesco Sforza, ruler of Milan, to erect an enormous equestrian statue, cast in bronze, to commemorate his father. Leonardo was not a sculptor; still, he made a detailed plan of his design for the huge bronze sculpture. He studied contemporary techniques of bronze casting and designed special molds for the horse and the rider. However, his project never materialized; the Milan duke preferred to use the enormous quantities of bronze needed for the casting of the equestrian statue to make guns for his army. At the back of Buky Schwartz's *Horse's Head* (fig. 57; color section 18) are rounded dowels; they may be a rendition of the horse's mane or perhaps cite Leonardo's technical explanations for bronze casting procedures.

The wooden *Horse's Head* is Schwartz's model for *Leonardo*, a sculpture commissioned by the municipality of Netanya and erected on a small square next to a shopping mall (fig. 58). The rearing horse (its body a table) reflects the artist's sense of humor and echoes the age old aspirations of every sculptor who ever designed an equestrian statue: to have the enormous weight of the bronze statue rest solely on the horse's two hind legs. Alas, the table-body of the monument leaves us with questions as to the artist's message: does the statue really commemorate anyone? If so, who? Where is the rider? Has he fallen off his horse? Or is this actually Schwartz's comment about the ignorance



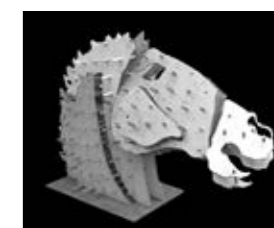
54. *Equestrian Statue for the Tomb of Cangrande I della Scala*, 1330, Verona.



55. Igal Tumarkin, *Cangrande*, 1996, bronze, courtesy of the artist and Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv.



56. Leonardo da Vinci, 2 pages from the *Manuscript on the Sforza Monument*, c. 1493.



57. Buky Schwartz, *Horse's Head after Leonardo*, 1999 (?), wood, courtesy of Ziva Schwartz and Gordon Gallery, Tel Aviv.



44. Helmar Lerski, *Photographer's Hands* (from the *Hands* series), 1944, silver print, Yoav Marom collection, Tel-Aviv.



45. Roe Rosen, *The Painter: Faith in Matter & Excess of Black Bile* (from the *Professionals* series), 1996, oil on paper, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv.

In 1996, Roe Rosen exhibited a series of drawings called *Professionals* that included a pilot, historian, spy, carpenter, dancer, surgeon, navigator, gardener, journalist, maid, painter, grave digger, theologian, teacher, engineer, architect, veterinarian and baker.¹⁸ In *Professionals*, Rosen deliberately distorted characteristics that reflected human emotions in the art of the Middle Ages and the Renaissance. Each drawing was accompanied by a definition of the specific human behavior or emotional trait to which he was referring.

In the 4th century BC, the Greek physician Hippocrates developed a theory that explained human emotions and behavior in the balance of four bodily fluids (humors): blood, yellow bile, black bile and phlegm. In the 1st century, the Roman physician and philosopher Galen studied the physiological reasons for various expressions of human behavior. He drew on the theory of the contraries: hot, cold, wet, dry and the widespread concept of antiquity that the world is composed of four basic elements: water, fire, air and earth. The balanced personality, Galen claimed, would be a result of perfect equilibrium between hot, cold, wet and dry. Following Hippocrates, Galen referred to the four temperaments as *sanguine* (blood), *melancholic* (black bile), *choleric* (yellow bile) and *phlegmatic* (phlegm). Each is the result of an excess of one of the body fluids.

According to this theory, melancholic persons were conceived of as excessively contemplative, very creative in poetry and the visual arts, and inclined to rebel against the tragedies and cruelty found in the world. Very often, the melancholic type is seen as a person who strives for perfection. A negative trait assigned to melancholic persons is over-involvement in their activities, thanks to which they are inclined to disregard people around them.

Rosen defines his *Painter* (fig. 45; color section 17) as having "faith in matter" and an "excess of black bile." His image is based on a variety of medieval and Renaissance models: martyrs and visual personifications to whom he assigns contemporary occupations such as watching television or looking at a computer screen. Rosen's *Painter* is characterized by black bile; according to the medieval concept he is therefore melancholic and an introvert, striving for perfection and alienated from his surroundings.

Renaissance ideas and concepts guide Rosen in posing questions about his identity as an artist or, more precisely, as a Jewish artist. What is the status of artists among their fellow professionals? What should be the image of a Jewish-Israeli artist in the post-Holocaust era? How does such a professional connect with the Western cultural tradition?

Zoya Cherkassky refers to the issue of the place of the artist in society in a series of sculptures that also show a link to the Renaissance approach to the subject (fig. 46; color section 11). Cherkassky created grotesque images of a chef, pilot, surgeon, electrician, teacher and a prostitute, who are impotent and dumb. They are incapable of carrying out their professional missions and instead perform ridiculous, unprofessional activities. Her pilot is incapable of getting off the ground; her surgeon is horrified after cutting his patient in half; her prostitute is headless, with eyes and mouth drawn on the huge body that serves her livelihood. Cherkassky makes it impossible for us to like her subjects; she cynically ridicules them and makes fun of their occupation. They serve her to pose questions about who is an artist; what is his status in society and in comparison to other professionals? Is being an artist a profession or a mission? Is the decision to become an artist the same as the decision to become a physician or a teacher?

Sharon Poliakine's *The Painter* (fig. 47) is a distorted and interpretative citation of an Albrecht Dürer (1471-1528) print (fig. 48) that demonstrates how his contemporaries used an instrument that assists to create correct foreshortening. Artists would observe an object through a frame made of a net of stretched strings that acts as a grid. They would copy their subject onto a similar grid, drawn in black lines on a piece of paper. If we were to sit next to Dürer's artist, our vantage point would cause us look directly at the woman's genitalia. Besides being faithful to Dürer's contours, Poliakine shows us the exact point at which her artist is staring; she marks it for us with a red circle, thus showing that Dürer's artist – as well as we, the spectators – are, at this very instant, staring at the woman's breast.

Battles, cavaliers and horses

A significant contribution of Renaissance art to Western culture was a new means of visually commemorating secular historical events. Renaissance artists' concern with visual commemoration treated subjects such as wars, battles, civil and state conferences and even everyday events in a figurative and naturalistic style. Paintings that commemorated wars, created in the artists' studios and not on the battle field, incorporated national and period details, such as specific military uniforms, and local characteristics of the battle sites, based on their imagination. They leaned on visual conventions in everything that related to the depiction of battles, attacks, defeats and familiar motifs such as dying a 'hero's death' and the like; models that were prevalent in Western art since antiquity.



46. Zoya Cherkassky, *Electrician* (from the *Professionals* series), 2005, painted aluminum, courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv.



47. Sharon Poliakine, *The Painter*, 2008, oil on canvas, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv.



48. Albrecht Dürer, *Artist Drawing a Nude with a Perspective Device*, 1538, woodcut print.

Jewish 'Saints'



39. Markowitz, *Portrait of Shimon bar Yochai*, c. 1995, poster, Alec Mishory collection, Tel Aviv.



40. Yizhak Hezin, *Portrait of Shimon bar Yochai*, c. 1995, poster, Alec Mishory collection, Tel Aviv.



41. Antonelo da Messina, *St. Jerome in his Study*, detail.

Another cultural field within the overall context of Israeli visual art that borrows certain axioms from Renaissance art is the genre of 'Jewish saints' painting. When it comes to visual commemoration of spiritual figures, one should note that as opposed to Christian culture that venerates female and male saints and martyrs, Jewish culture reserved the status of sainthood only to a select group of rabbis or spiritual leaders – all male. It is impossible to find visual portraits of this select group due to the orthodox Jewish interpretation of the second commandment that allegedly prohibits the making of portraits in sculpture and painting, because they are regarded as 'graven images'. However, since the early 1980s, images of rabbis and portraits of Jewish spiritual figures have appeared as popular posters. These 'Israeli-Jewish' images do not adhere to any Jewish tradition; they invent a thoroughly new version of it, basing their image making on Western non-Jewish models. Most portraits of rabbis are based on Christian art, especially artworks that originated in the Renaissance.

Like Renaissance artists, Israeli artists were faced with the issue of how to portray the facial features of famous figures from the past without any visual source that could serve as a model. Thus, just as nobody knows what Jesus really looked like, no one knows how Shimon bar Yochai looked. Christian art developed a specific method for portraying spiritual figures. The lack of such a convention in Jewish art made the Jewish-Israeli artists adopt Christian conventions. According to Renaissance models, they place the Jewish saint in an ambience that suggests an 'authentic' historical period. The landscape and accessories that surround the figure help to identify him.

Portrait of Shimon bar Yochai by Markowitz (fig. 39) depicts the subject in a way that is very close to Renaissance portraiture: he is shown in front of a window or a balcony from which a receding landscape is visible. According to Markowitz's timeless concept, bar Yochai is a full-bodied man, his lips are thick, his beard is curly, his side-locks and eyebrows stick out. The tree, stream and cave act as visual reminders of his life story: fleeing the Romans who relentlessly pursued him after he said "*Hatov shebagoyim – harog*" [the best among the gentiles – kill him], he hid in a cave with his son and survived on water and carobs.

Yizhak Hezin's poster of bar Yochai is completely different; the artist places him in a historical period that is fifteen hundred years *after* the time in which he lived (2nd century) (fig. 40). He is sitting at a table covered with books and papers, reading a book. Hezin models this portrait after Christian conventions in which a saint is presented in his study, removed from his historical period and placed in a later period. One example of this is Antonelo da Messina's depiction of St.

Jerome (fig. 41), in which he is portrayed as a cardinal, though in his time such a position did not exist in the Christian Church.

Professions and professionals

Discussions concerning the status of the visual arts – painting, sculpture and architecture – were carried on frequently during the Renaissance period. The accepted concept, based on the heritage of antiquity and of the Middle Ages, regarded the visual arts as mere craftsmanship. They were thus seen as *artes vulgares* – the 'common arts' and not as *artes liberales* – the 'liberal arts', headed by philosophy. Christian theologians viewed painting, architecture and sculpture as inferior, compared with spiritual-theoretical occupations. They distinguished between 'worthy' occupations and 'respected' ones: theoretical sciences were conceived as 'worthy' while practical occupations – the visual arts – were only 'respected'.

Renaissance artists, theoreticians and scholars strived to formulate scholarly explanations that would raise the visual arts to a level equal to that of spiritual occupations. Their aim was achieved thanks to emphasizing the intellectual elements involved in the realms of painting, architecture and sculpture. It was Leonardo da Vinci who finally provided the theoretical basis for the struggle in his *Tratatto della pittura* (Treatise on Painting, 1452). During the high Renaissance, painters, architects and sculptors finally achieved equal status to that of philosophers, scientists, scholars and statesmen; the highest among them were considered no less than 'divine'.

Disagreements regarding the status of the visual arts did not cease after the Renaissance. In the last five hundred years, the visual arts have not always maintained the high social-cultural status they enjoyed during the Renaissance. Artists in the 20th and 21st centuries are still concerned with the status that society assigns them among the intellectual activities. Some wonder if their occupation can be considered a 'profession'; others ignore the practical aspects and examine the essence of art and its contribution to the spiritual life of their times.

In his photographs, Helmar Lerski depicts concise images of craftsmen. By focusing his camera on the hands of his subjects holding the tools of their craft, he refers to the visual heritage of the Middle Ages. *Photographer* is Lerski's self portrait; his hands' gesture expresses a photographer's common practice. They open a roll of black and white film, looking for the right negative to be printed (fig. 44; color section 8). Lerski's photographs visually glorify the beauty of the artist's craft.



42. Andrea Pisano, *Painting, Sculpture*, c. 1336, reliefs on the bell tower of the Florence Cathedral.



43. Jacopo de' Barbari, *Portrait of Mathematician Fra Luca Pacioli*, 1495, oil on panel, Museo di Capodimonte, Naples.



32. Boaz Tal, *Untitled*, 1992, black and white photograph, collection of the artist.



33. Michelangelo, *The Dying Slave*, c. 1514, part of the *Tomb of Pope Julius II*, marble, The Louvre, Paris.



34. Leonardo da Vinci (?), *Madonna and Child*, c. 1490, tempera on canvas, transferred from panel, The Hermitage, St. Petersburg.

of estrangement. In most cases, there is a discrepancy between the gestures and the environment in which they are portrayed. At times, this causes an unpleasant feeling; in other cases, spectators view it as absurd, unsuitable and alien.

Boaz Tal's staged photographs are dialogs with exemplary works in the history of Western art. The figures that appear in his photographs (taken in his private apartment) are the artist himself, his wife and his children.

Tal's posture in *Untitled* (fig. 32) is both artificial and awkward. It is a mirror image of Michelangelo's *The Dying Slave* (fig. 33), in which the slave's entire weight is on his right leg, while his left leg is bent. The slave's posture conveys destruction and weakness. Renaissance culture interpreted Michelangelo's group of *Slaves* as the striving of the human soul to free itself from the carnal body that imprisons it; in other words, the struggle between spirit and matter. The only sign in Michelangelo's sculpture that the slave is bound is a rope tied around his chest. The rope is referred to in Tal's photograph by an undershirt that exposes the artist's chest and stomach, which enhances the defamiliarization of the work. Tal's posture is artificial; its background is the wall of the artist's apartment. The photograph captures the absurdity in the clash of an iconic image that is moved from its logical place and implanted in an everyday environment. At the same time, the weakness in Tal's photograph suggests the contemporary artist's similar inner struggle.

Artists carry on dialogs with two, inseparable images from Christian culture: Mary, mother of Jesus, with her infant child in her arms (fig. 34), and the dead Jesus on the knees of his mother in what is known as the *Pietà* or the *Lamentation* (fig. 35). Mary and the infant Jesus are portrayed in many versions, one of which is called *Madonna del latte* (Madonna of the milk) because she is depicted nursing her child. The second posture is within the chronological sequence of the Passion of Jesus. The scene is located between the Descent from the Cross and the Entombment. The New Testament tells us nothing about what took place between these two events. The missing link was first found in visions of Christian mystics. The first artistic depictions of the *Pietà* scene date from the beginning of the 13th century. They show the grieving Mary as she holds the body of her dead son in her arms after he was taken down from the cross. The sorrowful mother is suffused with faith in what is to come, since, according to Christian belief, she is aware that her son will bring salvation to humankind.

The postures of Jesus and Mary in both works served as models for countless artists for the next five hundred years. The image of the nursing mother and her

infant son was adopted by artists who needed to express human emotions of intimacy and compassion. Images of the bereaved mother were also used in expressions of compassion, pity, sadness, and contemplation of death.

Tamir Lahav-Radlmesser's *Self Portrait* (fig. 36; color section 7) shows the photographer cradling a young man, who appears to be nursing. The photograph thus echoes both Madonna images: on one hand, their postures are linked to the *Madonna del latte* theme; on the other, the fact that it is not a baby lying on the man's lap, but rather a young man link the image to the *Pietà* theme. The scene is emotional; the work conveys compassion as well as deep sadness and grief.

Yossi Asher's *Kadi* is a foreign worker (fig. 37; color section 1), portrayed in a universal posture of prayer. The Renaissance image of Mary and her son does not refer here to the sacrificial figure of Jesus. The artist appropriates the compassion and grief of the *Pietà* theme and creates a portrait of a woman who arouses in us these same feelings since we are aware of her social status in contemporary Israel.

Adi Nes quotes the posture of Michelangelo's *Pietà* in *Untitled* (fig. 38; color section 22). This work is one of his *Soldiers* series. It depicts a wounded Israeli soldier nursed by a military paramedic. Nes stages his photographs; he begins by selecting live models, ordering costumes and accessories, choosing specific sites as a background and staging the artificial light for the photograph. It is no coincidence that we see a bleeding wound on the soldier's chest and another on his right hand, which dangles at his side. The placement of the staged wounds – precisely on the chest and palm – echo the crucifixion wounds as depicted in the long tradition of Christian art. Nes' work depicts the tragic death of a victim. Citations that were transformed and imbedded into a contemporary modern context connect the theme of sacrifice and death, drawn from Christian art, with contemporary Israeli culture.

Indeed, the visual citations mentioned above hint at the place in which Jewish Israeli artists position themselves within Christian visual culture. On one hand, they try to get close to it and be part of it; on the other hand, they cannot identify with Christian ideas that are an inseparable part of this tradition. Consequently they concentrate their attention on visual aspects such as gestures, postures and facial expressions, appropriate these, and give them expression in completely different contexts.



35. Michelangelo, *Pietà*, 1499.



36. Tamir Lahav-Radlmesser, *Self Portrait*, 1996, silver print, Malka Zibalt collection, Tel Aviv.



37. Yossi Asher, *Kadi* (from the series *Ovedet Zara/Avodah Zara* (foreign worker/foreign work), 2011, color photograph, collection of the artist.



38. Adi Nes, *Untitled*, 1995, color photograph, courtesy of the artist and Somer Gallery, Tel Aviv.

Holy Land Landscapes in Italian Painting – Italian Landscapes in Israeli Painting

Documenting nature in landscape painting was a significant innovation in Renaissance art. At the end of the Middle Ages, landscapes in paintings looked like theater sets made of cardboard. In contrast, in the middle of the fifteenth century, we know that artists went out and examined nature; based on their observations, they very convincingly recorded specific sites in Italy. The credibility of these landscape paintings was achieved through the way they painted light – at dawn, noon or twilight. Together with the accurate portrayal of hills, paths, plants and buildings, these painted landscapes had added value in that they conveyed human emotions such as hope, despair, sadness or happiness through a realistic rendering of light.

The Renaissance is known as the era of geographic discoveries; some explorers travelled to the Near East and reached Egypt and the Holy Land. Upon returning to Italy, they published their findings and experiences. These were a source of vital information for painters who wished to depict the landscape of the Holy Land, the sites in which Jesus lived and performed his miracles. However, since Renaissance artists never made it to the east, their depictions of the Holy Land are actually renderings of Italian landscapes. Every contemporary Italian conceived of the symbolic message conveyed by depictions of Christian saints or New Testament scenes as if they had taken place on their own land. The 'Holy Land' in these paintings was a familiar Italian site.



30. Nurit David, *Landscape #9*, 2000, oil on canvas, courtesy of Givon Gallery, Tel Aviv.

Painter Nurit David refers to these characteristics of Italian fifteenth century paintings. In a series entitled *Landscapes* (fig. 30; color section 5), she created a strange, magical merging of local Israeli landscapes in which she 'planted' segments of landscape paintings from the Renaissance. These complex landscape paintings were best described by the artist herself:

Landscape – like the body of the monster in Mary Shelley's *Frankenstein...* is constructed from parts of the bodies of paintings that refer to the Holy Scriptures. The ancient text is etched in parts of the paintings I borrow from the great masters. Landscape is made of these patches... The landscapes contain the cycle of life, death and resurrection.¹⁴



31. Giovanni Bellini, *Pieta*, 1505, oil on panel.

Most Israelis are familiar with the sites Nurit David documents in her landscapes; however, among the paths, hills and plants typical of the Jerusalem area and the Judean hills, one finds, here and there, foreign trees and hills with fortresses on them that do not belong to the local site. Identification of the 'planted' landscape segments reveals that the original paintings they were copied from carry a

symbolic Christian message and usually deal with holiness and death. The pastoral appearance of the Jerusalem hills we expect disappears completely. It is replaced by a feeling of strangeness, created by the lack of proportion between components of the local landscape and those planted in it. They are either magnified in size or minimalized in a way that makes it impossible to convey a convincing spatial illusion, based on a single vantage point. Within the arid, barren landscapes of the Jerusalem hills, the artist planted segments of green, luscious landscapes that look Italian (or sometimes north European). The strange, surrealistic fabric of the two sites – the European within the Israeli – brings back a little of the traditional Christian concept of the Holy Land to secular, arid Israel.

Gestures as signifiers of human emotions

Alberti assigned great significance to gestures and claimed that when documented in painting, they testify clearly to the "movements of the soul"¹⁵ or, in other words, gestures reflect human emotions:

These movements of the soul are made known by movements of the body... [A] sad person stands with his forces and feelings as if dulled, holding himself feebly and tiredly on his pallid and poorly sustained members. In the melancholy the forehead is wrinkled, the head drooping, all members fall as if tired and neglected. In the angry, because anger incites the soul, the eyes are swollen with ire and the face and all the members are burned with colour... In gay and happy men the movements are free and with certain pleasing inflections.¹⁶

Alberti claimed that a credible depiction of human gestures would convincingly express the figures' emotions and consequently would "move the soul of the beholder when each man painted there clearly shows the movement of his own soul."¹⁷ This principle has been referred to by artists throughout the history of Western painting since it was first formulated by Alberti. It is no wonder that familiarity with images of human gestures by Renaissance artists is embedded in the imagination of contemporary artists. These basic, universal human gestures, documented in painting and sculpture by Renaissance artists carry symbolic aspects that convincingly convey emotional states. These gestures are quoted visually by contemporary artists who pay homage to them.

Israeli (and other) artists place most of these visual citations into contemporary environments. While Renaissance artists depicted human figures in environments that fit the painted narrative, i.e., Biblical or New Testament and mythological scenes, their placement in contemporary Israeli artworks is an act



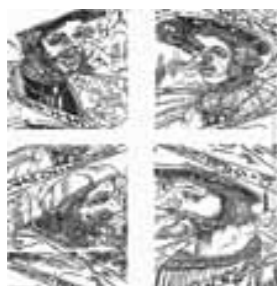
24. Shai Kremer, *Kalia*, 2009, color photograph, courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv.



25. Nahum Gutman, *Post in Jerusalem*, 1948, watercolor on paper, collection Gutman Museum of Art, Tel Aviv.



26. Erhard Schön, *Portraits*, 1535, print.



26a. Side view of Schön's print.

A different version of a dialog with Alberti's window can be found in paintings (or photographs) that show interiors with an open window on one of their walls. The images depicted in them not only adhere to the concept of painting as 'a window to reality' but extend it: through the window located in the painted (or photographed) space, we observe another real space that opens from it.

Shai Kremer's choice to focus his – and our – gaze on the ruins of Israeli army barracks carries a clear, direct political message. Yet, beyond this message, in works such as *Kalia* (fig. 24) and *IDF Building Next to the Turkish Railroad Station* (color section 14), the photographer places us inside an abandoned space; we face an open window. The landscape seen through it can be conceived as an object of longing. Such a depiction of landscape, seen through a window or a gap in a wall, separates two spaces: a compressed inner space (where we, the viewers are located), through which we observe a different space – open, with endless depth. In certain cases, the inner space may arouse a feeling of claustrophobia; consequently, we conceive it as a symbol of confinement or captivity. We perceive the spacious landscape seen through the open window as an object of longing that may signify freedom. At the same time, our vantage point may suggest that, as we gaze through the window from a protected place, we are looking at a site that projects danger or fear of the unknown.

More than sixty years before Kremer, Israeli artist Nahum Gutman used the window motif in one of his drawings. *Post in Jerusalem* (fig. 25; color section 23) shows the Old City of Jerusalem, seen through an opening, cluttered with iron beams and a net of torn barbed wire. Gutman made this sketch in 1948, during Israel's War of Independence. From an accessible everyday site, the Old City became a site that could no longer be visited. Gutman's image is suffused with nostalgia that caused contemporary viewers to feel sweet pangs of longing for something unattainable. The drawing has a sad quality; the landscape that only yesterday was within the artist's reach, is now blocked and he can only observe it from afar, yearning for it.

La 'dolce prospettiva' – 'Sweet Perspective'

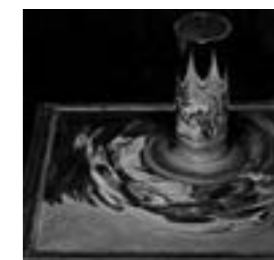
Alberti's perspective method was used by Renaissance painters to create convincing illusions of virtual depth of space to the extent that viewers find it hard to distinguish between the actual and the virtual (painted) space. By the end of the fifteenth century, perspectival methods were extended to fit specific issues of painting on ceilings. One of the extended perspective methods is called *anamorphic perspective*. The artist creates a distorted image and determines a specific vantage point, so that in the spectators' eyes the image is

'fixed'. Anamorphic perspective was used in small scale visual images as well. These usually conveyed religious political and pornographic messages. The intended distortion of images does not allow spectators who look at them from a frontal vantage point to fathom their meaning. Indeed, they can decipher the hidden meaning only by holding the sheet of paper sideways and then looking at the image. Erhard Schön's (1491-1592) *Portraits* (fig. 26), seen from a frontal vantage point, looks confusing; it shows landscapes, populated by human figures in various activities. When we view the print from the side (fig. 26a), we discover portraits of four European rulers: King Charles V, Ferdinand of Austria, Pope Paul III and Francis I.

Another type of anamorphic perspective is a distorted round image. One cannot decipher its meaning unless a cylinder made of reflective material is placed on it and reflects the image. The round surface of the cylinder 'fixes' the distorted image and reveals the hidden image (fig. 27). Leo Contini uses anamorphic reflection in his contemporary versions of wine cups, used in the Jewish blessing on Sabbath eve (fig. 28; color section 12). The artist engraved distorted images (and lettering) on the silver saucer; these, in turn, are 'corrected' by the shiny silver cup, its surface acting as a mirror.

Artist Buky Schwartz took anamorphic principles one step further by implementing them in video works through which he creates *trompe l'oeil* effects. In *Video Construction* (fig. 29), Schwartz shows the lower part of his body moving around, into and out of a triangle, made of thick black lines standing on a vertex. The video is shot in an interior space; we see its floor and one wall. When watching the video, spectators can see the absurdity of the triangle; it is hard to understand exactly what it is made of, whether it is perpendicular to the wall, and so on. Consequently, the artist's entrances and exits into and out of the triangle seem illogical and impossible.

The triangle's three sides would never meet in reality. It is only towards the end of the video that the artist explains how he created his *trompe l'oeil* effects. He picks up a black stick that was leaning against the wall, and throws it out of the picture frame. Two of the triangle's sides now remain. He then approaches the wall and peels off a strip of black tape. The remaining face of the triangle is a tiny black strip, glued to the lens of the video camera. We now understand that the triangular shape was never actually a triangle; the artist created three lines and showed them from a single vantage point that he assigned in advance. Each line is made of different material and is of different size. The vision of an equilateral triangle is created by the video camera that in this work takes on the traditional role of the human eye – that of the artist as well as that of the spectator.



27. Anamorphic drawing with a cylindrical mirror.



28. Leo Contini, *Anamorphic Reflection Kiddush Set (1)*, silver; collection of the artist.



29. Buky Schwartz, *Video Construction*, 1978, video work, 1:16 minutes.



19. Filippo Brunelleschi, *Crucifix*, 1412-1413.

The etching that accompanies the short story, *Breakfast with Brunelleschi*, shows images of a Crucifix made by the artist-architect (fig. 19), next to his death mask (fig. 20).



20. Filippo Brunelleschi's death mask.

Jan Rauchwerger's *Still Life with Three Cups* (fig. 21; color section 8) shows the artist's love and reverence for Renaissance masters; he is surrounded by reproductions of their works in his studio and has taken them for granted as testified by the coffee cups that lie next to a reproduction of a Piero della Francesca painting.



21. Jan Rauchwerger, *Still Life with Three Cups*, 2001, oil on canvas, collection of the artist.

Introducing a copy of an artwork from the past into a contemporary work, is called a visual quotation. This is a conscious process when artists refer to artworks by past masters, as they choose a specific artwork to be the object of reference. An homage is also a conscious process because it incorporates a declaration of appreciation, respect and esteem by one person to another. When artists proclaim that their work is 'an homage to...', they are consciously expressing their esteem for another artist. Such processes become much more significant and complex when artists imbue their references with new ideas and consequently formulate a personal statement that carries a completely new meaning. When viewers are familiar with the original artwork to which the artists refer, their appreciation is much deeper and more complete. The more familiar they are with the original, the greater the suggestive context of the new work.

A significant innovation by Renaissance masters was their desire to faithfully depict nature. To achieve realistic precision, they studied the human figure and its anatomy. In order to imitate nature, they needed to formulate exact rules for a scientific method that would allow them to render a credible and precise impression of depth in painting. This was followed by the desire to endow painted and sculpted figures with credible expressions and gestures so that the viewer would identify with them. These principles were formulated and examined by Leon Battista Alberti (1404-1472), a humanist scholar, scientist, mathematician, architect and author of three treatises on the arts: *De pictura* (on painting), *De re aedificatoria* (on architecture) and *De statua* (on sculpture).

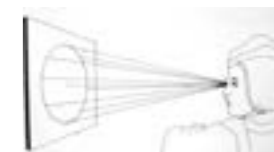
Dialogs with Alberti's theories

Alberti published *On painting* in 1436; his book is the first modern treatise on the theory of painting and greatly influenced Renaissance art. In this treatise, Alberti aimed to provide artists with the basic means to create images that would reflect reality. Familiar with optics, he formulated a scientific method called *perspective*, based on mathematical rules that would ensure a match

between the work of art and human vision. The chapter Alberti dedicated to this 'scientific' method was meant to instruct artists on how to render a credible illusion of spatial depth in painting with the aid of harmonic geometric rules. Perspective construction in painting purported to present viewers with an imitation of reality that would reflect a world of order in space, acting according to the rules of nature through geometrical means.

'Window to reality'

Alberti claimed that imaginary rays from our eyes are directed toward what we see (fig. 22). Consequently, he perceived painting as a plane that cuts the pyramidal construction of the rays. Painters were to copy nature onto this plane. Consequently, the plane of a flat surface on which they paint – a piece of paper, a wooden panel or canvas stretched on a wooden frame – are allegedly 'transparent', or, perhaps, a 'glass panel' through which spectators behold nature. A painting, according to Alberti, is a *window* through which reality is revealed both to artists and to the spectator. Alberti's innovation brought forth the creation of a new kind of painting in which human figures, objects, landscape or architectural backgrounds are arranged according to identical pre-conceived scales. They are thus proportional and convey nature in the 'right' way.



22. Painting according to Alberti.

Alberti's notion of painting as 'a window to reality' was commonly accepted and applied to Western painting from the time he published his treatise until the beginning of the twentieth century, when Cubist artists completely undermined his concept. They claimed that a canvas is not transparent, that it does not constitute the illusion of a 'glass panel' and that since it is tangible, it should be referred to as such. The Cubist approach was, in most cases, responsible for paintings in which any aspect of illusionary depth of space has disappeared. In the twenty-first century, where one preoccupation of the visual arts is to examine its own medium, artists have returned to contending with and creating a dialog with Alberti's rules, including his concept of painting as 'a window to reality'. Windows rendered in a variety of ways appear in the works of artists in Israel and abroad.

Hadas Hassid's discourse with Alberti's concept of the window is imbued with subtle humor and absurdity (fig. 23; color section 6). She 'copies' nature using a meticulous artistic technique through typical Renaissance artistic means: a credible, 'correct' rendering of reality through the use of color and chiaroscuro. Using colored pencils, she depicts a 'window', literally, an internet site of the Windows operating system on her personal computer. Indeed, this is a window to a certain reality. However, it is a virtual reality, as its flat space lacks any sign of real or even illusionary spatial depth.



23. Hadas Hassid, *Internet Page*, 2011, colored pencils on paper, courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv.



15. David Ginton, *David and I*, 1973, photograph.



16. David Ginton, *The Backside of a Painting: Portrait of a Man after Andrea Previtali, Pupil of Giovanni Bellini (recto), Memento Mori (verso), 1502, 2005*, oil on canvas, collection of the artist.



17. Deganit Berest, *Untitled*, 1973, AP print, Museum of Art, Ein Harod collection.

during the Renaissance. The limited ability to introduce these through formal studies caused many Israeli artists to develop them auto-didactically. The artworks of Renaissance masters were a fertile source of compositional solutions for their paintings, of ways to systematically arrange formal elements and of a wide range of representations of human figures expressing varied human emotions that were intensively studied and examined in the fifteenth and sixteenth centuries. Israel's geographical location – far from the European art centers – as well as the attempt to create a bridge to Western artistic traditions, caused Israeli artists to express their affiliation with Italian Renaissance visual culture in direct, straightforward homage to its masters. After they studied and were introduced to the works of Renaissance masters, their admiration was mainly expressed in their wish to view the original works, not only reproductions. For nearly all of them, the journey to Italy was a unique, significant experience in their creative process.

Young David Ginton is photographed standing besides the huge shadow of Michelangelo's *David* (fig. 15; color section 4). Leaning against a wall, he looks small, uncomfortable, amazed. The fact that the artist's name is the same as that of the work adds to the aspect of appreciation and wonder.

Years later, Ginton created a series of works in which he exhibited the findings of a project in which he examined the back sides of paintings (fig. 16). His works reflect his conclusions concerning the artistic concepts of late 20th century art in general and the dialog of Israeli art with Western art in particular. The textual information that usually appears on the back of paintings includes artists' signatures, various dedications written by hand, museum stickers, dates of certain exhibitions – and more. Ginton's Hebrew hand-written text informs us that the painting was "painted by David Ginton, pupil of Raffi Lavie." It appears beneath the English text: "After Andrea Previtali, called Cordeliaghi, pupil of Giovanni Bellini (1430-1516)." Bellini is a prominent representative of Renaissance Venetian painting; Ginton imitates Previtali's self-description, thus continuing the Italian tradition of artists and their pupils, in its Israeli expression.

Deganit Berest also travelled to Florence to view this Renaissance icon. She shows herself standing next to a reproduction of *David*, in a similar pose to that of the famous statue (fig. 17). She not only imitated his posture; she presents the object of her admiration and herself in identical size. Michelangelo's *David* is a classic example of colossal sculpture, a concept borrowed from antiquity and revived during the Renaissance. Berest's pose signifies defiance; in addition, she expresses her preoccupation with gender, a principle that will appear frequently in her future work.

The significant achievements of Filippo Brunelleschi excited the imagination of the young Igal Tumarkin; the first chance he had, he travelled to Florence to view the master's works. Tumarkin found significance in the fact that Brunelleschi did not live long enough to witness the completion of his most ambitious project, the dome of the Florence cathedral. In 1996, during a visit to Paris, Tumarkin was hospitalized. Avigdor Posèq tells us that while convalescing in the Parisian hospital, the artist felt emotional identification with Brunelleschi.⁷



18. Igal Tumarkin, artist book *Florentine Meals with Brunelleschi, Savonarola, Leo X*, 2000, etchings, printed and published by the Jerusalem Print Workshop.

Tumarkin wrote three short stories, published (with three etchings) in 2000 by the Jerusalem Print Workshop (fig. 18; color section 20).⁸ The artist meets three personages in Florence: he breakfasts with Fillipo Brunelleschi, he dines with Pope Leo X,⁹ and meets with Savonarola,¹⁰ in a day dream. The three renowned figures of the Italian Renaissance serve the artist to convey the messages of his short stories. He confronts Brunelleschi with Donatello; at the end of an imagined conversation between the two, Tumarkin reaches the conclusion that "I [then] understood why there were so few admirers of this large-headed, small person. He was much bigger [greater] than all of them put together."¹¹

Indeed, Tumarkin's identification with Brunelleschi reflects the way he regards himself vis-à-vis the people of his own country. Savonarola, whom he labels "this wicked man," reveals himself after Tumarkin dozes off in the courtyard of the San Marco monastery. After viewing Fra Angelico's¹² frescoes, Tumarkin is reminded that Savonarola was burned at the stake in that very square, adjacent to the monastery. He sees Savonarola as representing functionaries of clerical establishments who condemn art and creative thought:

I wake up, covered in sweat. Hebron, Mecca, *Me'a She'arim*, Teheran!... Come, let's see you [Savonarola] as a host. Like a madman I leaped at the man in the shadows. He disappears into thin air.¹³



12. Filippo Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*, 1419, Florence

elements. One such building is the Katzman House (fig. 10), built on Ahad ha'Am street. Its original plan (fig. 11) is similar to the façade of the *Ospedale degli Innocenti* (Hospital of the Innocents – the founding hospital) in Florence, designed by Brunelleschi (fig. 12). During construction, it was probably decided to endow the edifice with some 'local' characteristics. Consequently, the round arches were replaced with pointed ones that gave the building a local, oriental appearance.

The clearest link between the Katzman House and the Florentine *Ospedale* are the medallions situated between each pair of arches. On the façade of the *Ospedale* they contain images of swaddled infants, made by the della Robbia family of ceramicists (fig. 14). The four medallions on the facade of the Katzman House show three biblical prophets and King David (fig. 13). These ceramic tile decorations of men of renown projected a clear Zionist message to passers-by: a connection between the glorious past of the people of Israel with the present, in which the biblical prophesies materialize and its Jewish inhabitants acquire a 'Hebrew' government, like in King David's period.



13. Bezalel Ceramic Workshops, the prophets *Isaiah*, *Jeremiah* and *Elijah* and *King David*, medallions on the facade of *Katzman House*.



14. Della Robbia Family Workshop, *Swaddled Infant*, medallion on the façade of the *Ospedale degli Innocenti*, Florence.

Schatz's utopian vision disappeared from the Israeli art scene, together with the Bezalel workshops, at the end of the 1930s. During the late 1940s and throughout the 1950s, Israeli art was governed by abstraction. Painters and sculptors then dealt more with the formal aspects of their works and were not preoccupied with themes or visual interpretations of constitutive texts. At the end of the 1960s, there was a widespread tendency among Israeli artists to return to the classical sources of Western art, to examine them and applaud their achievements. Later, from the early 1970s, Israeli art returned to universal trends and dealt once again with subject matter. Consequently, in some of its aspects, it forsook abstraction and focused on figurative representations. Contemporary European and American art dealt mainly with visual quotations, with homages and other references to exemplary artworks of the past. This trend was also found in Israeli art.

Beauty, harmony and striving for perfection

One of the reasons for the interest in visual quotations of the Renaissance – as well as other styles and periods in Western art – among Israeli artists, is the fact that most of them showed a growing familiarity with theories, abstract concepts and cultural traditions that were not close to Israeli artists of earlier generations. Their familiarity with academic publications in the fields of art history, philosophy, history and theories of literature, poetry, sociology, psychology and cinema, brought into Israeli art concepts from Christian and Greek-Roman iconography on a scale that had not existed before. All these elements contributed to the production of artworks based on contemporary universal values that in certain cases were appropriated into themes, issues and subjects that had a unique Israeli (Jewish and non-Jewish) character.

In reviewing the history of Israeli art, Dalia Manor claims that during the 1980s, many Israeli artists underwent a transformation in their creative process. At the same time, she explains, the new art shunned all traditional elements of Israeli art; consequently it can be defined as expressing doubts about the 'here and now' prior to the 1980s. The new Israeli art, according to Manor, offers us a perfect artifact, meticulously made:

The new forms aim at classical equilibrium as well as symmetry... The process reveals a striving to overcome the borders of [Israeli] time and place and to reach the status of an exemplary artwork, coming close to ancient emblems of classical beauty.⁵

In many respects, Manor views Israeli art of the 1980s as a process of approaching ideas of the Italian Renaissance, of merging material beauty with ideal beauty and expressing it in beautiful images and a harmony between all formal elements of a work of art.⁶ Indeed, in this period of the late twentieth century, many Israeli artists dealt with a personal affiliation to Western culture and the attempts to understand it, to examine it and to express their personal appreciation, respect and debt to it by creating references, by conversing with its principles, and by making individual interpretations for it.

Homages of identification and yearning

With the exception of a few, though significant, attempts, Israeli art viewed itself as directly related to the stream of thought of Western (European and American) art. References to other artistic traditions, like those created in Islamic countries, were few. Art schools in Europe, the United States, and Israel in the second half of the 20th century did not concentrate on teaching the techniques and classical principles of Western sculpture and painting, most of which were formulated



6. Photograph of *Mattathias*, 1894, sculpture by Boris Schatz (location unknown).



7. Benvenuto Cellini, *Perseus and Medusa*, 16th century, bronze, Loggia dei Lanzi, Florence.

The spirit of the Italian Renaissance nurtured not only Schatz's utopian ideas; he adopted the style and implemented it in his own sculptures and reliefs. *Mattathias* (fig.6), his famous sculpture, created during his Paris period, shows the assertive leader of the Jewish revolt against the Greeks as he treads on the corpse of a Greek soldier (wearing a helmet), calling on his people to rise up against their enslavers. Schatz uses a prevalent motif in Renaissance sculpture: the visual expression of ideas such as 'good trampling on evil' and symbolically overpowering it.

Renaissance sculptors used mythological figures in their depiction of allegorical themes such as the 'victory of good over evil' or the 'victory of democracy over tyranny'. *Perseus and Medusa* (fig. 7) by Benvenuto Cellini (1500-1571) shows the heroic Perseus, who has just vanquished the monstrous Medusa, standing proud with the creature's severed head in his hand. Perseus' heroic deed was accorded political aspects; it symbolized the victory of democracy over tyranny or the victory of the Medici family, rulers of the city-state of Florence, over their enemies. Schatz depicted *Mattathias* in a similar manner.

The spirit of the Italian Renaissance is also apparent in another Schatz project, a series of visual memorials to Zionist leaders and other prominent public figures of Jewish Palestine. The memorial project involves one of the most significant aspects of the rebirth phenomenon: the creation of a national epic by the nation's new cultural heroes. The commemoration of men of renown (*uomini famosi*) – new national heroes – represents the first step in a phenomenon that was never prevalent in Jewish cultural history because of its secular aspects: honoring statesmen, scholars, scientists, artists and other public figures is a modern, secular concept, born in 15th century Renaissance Italy. The humanistic approach regarded the contributions of men of renown as an example to be imitated by the public. Their lives served as educational models of a moral life, esteem for good citizenship, patriotic feelings and the fulfillment of a social vision. Commemoration epitaphs in Renaissance art were accompanied by visual representations of these famous men. Schatz's commemorative plaques emulated Renaissance models and were modified to suit the commemoration of Zionist cultural heroes.

Schatz's memorial plaques were designed in the spirit of Renaissance tombs. They include a portrait of the famous man and an epitaph that details his contribution to renewed Hebrew-Jewish culture. The plaques commemorate figures such as Eliezer ben Yehuda, the reviver of the modern Hebrew language, and other Zionist leaders, first and foremost, Theodor Herzl. A number of these reliefs were reduced in size and produced in silver plated bronze. One such plaque is *Herzl: If you will, it is no dream* (fig. 8). Schatz had great respect

for his colleagues at the Bezalel School; he regarded them as exemplary visionaries. Shmuel ben David (1884-1927), one of Bezalel's beloved teachers, died young. Artist Haim Glicksberg tells us in his memoirs what happened on the eve of the artist's death:

A few people gathered near the house, whispering among themselves... By the sofa, on the floor [I saw] the body, covered by a sheet, a loaf of Sabbath bread on it. In the evening (at the end of the Sabbath) they brought the body to Bezalel. Some people sketched. Late that night, professor Schatz came, wearing a white caftan, its sleeves rolled up, his beard all ruffled. He knelt down, bent his heavy forehead and anointed the face of the deceased with oil. He took some plaster from a bowl and put it on [ben David's] face until it was completely covered.³

From Glicksberg's testimony we know that Bezalel students drew the deceased on his death bed. Moreover, we are told that Schatz made a death mask of ben David, an action that is not at all Jewish since it is in clear violation of the biblical commandment, 'Thou shalt not make thee any graven image'. A few days later, in the courtyard of the Bezalel School, Schatz erected what would today be called an 'installation', which he documented in a photograph (fig. 9): Next to ben David's last painting, he laid the artist's death mask and surrounded it with olive branches, and put the artist's palette, paints and brushes next to them. Schatz's homage to his colleague is a visual memorial to a famous man who passed away. It is based entirely on humanist Renaissance rituals and has nothing in common with the Jewish commemorative tradition.

Another aspect of Renaissance art in Schatz's ideas can be seen in his admiration for fifteenth century Italian architecture. He envisioned Israel's future public edifices as designed strictly in Italian Renaissance architectural terms, integrating the basic forms created by Brunelleschi. Some of the buildings he describes in *Jerusalem Rebuilt* contain narrow, tall windows alternately with round ones, separated by small colonettes. In the courtyard of one building, he envisions statues and statuettes in "chrome colors" in which one can detect "nature's harmony as best expressed in the good sculptures of the fifteenth century."⁴ Walls of the buildings are decorated with reliefs, made of majolica and mosaics. The buildings' flat roofs were also typical of Islamic architecture that Schatz saw all around him in Palestine at the beginning of the 20th century. However, the spirit he assigned to these edifices is more Western and their general compositions are more Italianate than Islamic.

Schatz's utopian vision materialized in Tel Aviv during the 1920s. Several Tel Aviv architects designed eclectic buildings that included basic Renaissance



8. Boris Schatz, *Herzl: If you will it, it is no dream*, silver plated bronze, Gabi Dabara collection, Herzlia.



9. *Death mask and last painting of Shmuel ben David*, 1927, photograph.



10. Joseph Minor, *Katzman House*, 1925, Ahad ha'Am Street, Tel Aviv, before it was destroyed.



11. Architect's design for *Katzman House*.

scholars of their own accord. Together with the artists, the Renaissance art field included theologians, aesthetes and the early art historians who collectively had an enormous impact on future generations.

The modern period witnessed the founding of nation states; the concept of the Renaissance served most of the thinkers who contributed to their establishment. Most modern national concepts involve certain aspects of rebirth. The nation states were created – and are still being created today – on the basis of the revival of a kind of ancient past in their cultural history: nations reborn in light of the wonders of the inspiring achievements of the particular national past. One modern political movement whose creation is based on a process of national rebirth is Zionism. Various significant aspects of Zionism are based on the concept of a 'Jewish renaissance'. Consequently, from its beginnings, Israeli art has followed Western, European artistic traditions and demonstrated a significant connection to the artistic principles, renovations, inventions and developments of Italian Renaissance artists. Boris Schatz (1867-1932), founder and head of the Bezalel School of Arts and Crafts in Jerusalem (1906) viewed the wonderful heritage of Italian Renaissance art as a worthy model to follow. His contributions to the realm of the visual arts followed in the footsteps of Renaissance artists. He strived not to copy their works; rather, he wanted to base his innovations on their magnificent achievements by extending them and by accommodating them in a unique way to Jewish visual culture that was renewing itself in Jewish Palestine at the beginning of the 20th century.

The influence of Renaissance art concepts on Israeli art is a familiar phenomenon to all those who deal with its history. Still, it is taken for granted, since the Israeli affinity is not unique to this culture alone: an affinity to Renaissance art is typical of many other contemporary nations and countries.

The main aim of this exhibition is to put together a group of Israeli art works that explicitly express their affinity to Renaissance art concepts. The variety of Israeli references, interpretations, variations and 'conversations' with Renaissance art works that have become familiar icons of Western culture, reflects this phenomenon and allows one to understand the subtleties of Israeli artists' creative processes in their relation to Renaissance art. Most of the works in this exhibition are known to the public from previous shows; however, they were shown in different contexts. Their grouping in this exhibition focuses and clarifies the context of their affinity to Renaissance masters, who established significant artistic conventions – formal as well as those related to subject matter. Over the last five hundred years, modern art has dealt with these artistic conventions incessantly, a phenomenon that applies to Israeli art as well. In spite of the small

number of works exhibited here, the exhibition conveys significant aspects of the affinity of Israeli art to the art of the Italian Renaissance.

'A Daydream': Boris Schatz, Bezalel and the Italian Renaissance

In Europe of the 1860s, there was a new interest in Renaissance art, especially in the works of Donatello (1396-1456), master sculptor of the early Renaissance. The contemporary artistic style was labeled 'Neo-Florentine' or 'Neo-Renaissance'. At the end of the nineteenth century, Boris Schatz, a Jewish sculptor of Russian origin was living in Paris; where first he studied and then created his early sculptural works. Schatz was a fervent Zionist; it was only natural for him to choose the 'Neo-Renaissance' style as a model for his personal style as well as for implementing his ideas of a new 'Hebrew-Zionist' art (fig. 3). The aspect that must have attracted him most was the European 'return to past glory', reflecting the 15th century Renaissance concept.

The Renaissance principles of reviving the culture of antiquity suited Schatz's Zionist ideas. He strived in a similar way to create the image of 'the new Jew' in Jewish Palestine. Schatz expressed his ideas in *Jerusalem Rebuilt – a Daydream* (1923) (fig. 4), a utopian vision of the future state of Israel (in the year 2006) in which the visual arts play a significant cultural role. Schatz revives the Renaissance *bottega* – studio – where the master creates original artifacts and his assistants make copies of them for sale to the public. In his book, Schatz tells of a visit to a Jerusalem *bottega* during a trip he takes with his mentor and spiritual leader Bezalel ben Uri, the biblical artist who designed and executed the Tabernacle utensils. The two enter the studio of Menashe ben Yehoshafat, "one of the great masters of sculpture in the Land of Israel." In a vast hall, they see hundreds of plaster casts:

More than two hundred assistants work here, in the studio of master Menashe, this, not counting other workers who labor at the foundries and the terra cotta and majolica¹ factories. All of the master's artworks are made exclusively by him or under his supervision, signed by his own hand.²

The Bezalel workshops that Schatz established in Jerusalem functioned in a similar way: senior Bezalel teachers designed patterns for decorations in various media. These, in turn, were copied by assistants and adjuncts onto artifacts that were sold to collectors in Jewish Palestine, Europe and America (fig. 5; color section 3).



3. Bezalel (Lilik) Schatz, *Portrait of Boris Schatz, the Artist's Father*, 1930s, etching, Alec Mishory collection, Tel Aviv.



4. Zeev Raban, *Title Page of "Jerusalem Rebuilt – a Daydream,"* by Boris Schatz, Jerusalem, 1923.



5. Bezalel workshops, *The Hebrew University*, 1925, bronze plaque, Gabi Dabara collection, Herzlia.

Window to Reality

Israeli Homages to Italian Renaissance Art

February–March 2012

Exhibition Curator: Alec Mishory
Assistant Curator: Narine Zimbalista

Production: Malka Azarya
Hanging and installation: Boris Tigelman
Legends: Art Design
Framing: Shashua Frames, Givatayim

Catalog
Editor: Ronny Amir
English translation: Alec Mishory
English version editor: Gila Haimovic
Graphic Design: Ze'ev Perl
Photography: Liat Elbling where mentioned in the color section
Copyediting: Nilli Brenner
Typesetting: Dalit Samira, Susana Rochlin
Plates: Orniv
Printing: Top-Print, Eli Meir, Mega-Print
Binding: Aharon Bindery

Design and production: The Open University Publishing House

On the cover: Tamir Lahav-Radlmesser, *Self Portrait*, 2002, silver print, 26X26 cm, collection of the artist.

© 2012 The Open University of Israel, Raanana.

Window to Reality

Israeli Homages to Italian Renaissance Art

Alec Mishory

What is the connection between the Italian Renaissance and the lobby of the Tel Aviv Museum (fig.1)? – Filippo Brunelleschi (1386-1466), the greatest early Renaissance architect. The black lines and squares around the massive columns on the floor of the hall represent a visual citation of one of Brunelleschi's major architectural elements: the basic unit according to which he assigned the size of all the other elements in the interior design of the Church of San Lorenzo in Florence (fig. 2).



1. The lobby of the Tel Aviv Museum.

Western culture has taken many such examples from the formal lexicon of the Italian Renaissance since it was first conceived in Italy in the fifteenth century. The term *Renaissance* implies permutations in various cultural disciplines such as the visual arts, literature and education, which govern most areas of life – culture, society, economy and state. Renaissance thought and its visual expression are the source of modern thought. The accepted term for this historical period is French; it means 'rebirth'. The term in Italian is more precise and detailed: *Rinascimento dell'antichità* – 'the rebirth of antiquity'. This is how fifteenth century Italians defined their own period: the rebirth of the culture of ancient Rome after a thousand years of 'middle ages', also a term they coined. Renaissance artists strived to create a new artistic style that would differ from both classical and medieval models, but would also imbibe from both. Renaissance art did not imitate the art of ancient Rome; it was based on its exalted achievements while diligently working toward elaborating them and making them correspond to fifteenth century needs.



2. Filippo Brunelleschi, *interior of the Church of San Lorenzo*, Florence.

During the Renaissance period, the visual arts – painting, sculpture and architecture – became part of the *Liberal Arts*. This new approach had significant repercussions on the way people conceived both of the creative process and the social status of the artist. In 15th century Italy, artists not only lived and worked in the company of scholars, scientists, poets and authors; they were considered

Window to Reality

Israeli Homages to Italian Renaissance Art



February–March 2012

Window to Reality

Israeli Homages to Italian Renaissance Art