

יוסף זריצקי ורפי לביא: אמנים כמנהיגים

דליה מנור

א. מבוא

המעיינים בקורות האמנות החזותית בישראל, בספרים או בקטלוגים של תערוכות, בעיתונות ובכתבי העת,¹ יגלו עד מהרה שתי דמויות הנזכרות לעתים קרובות כבעלות השפעה מכרעת לאורך שנים רבות: יוסף זריצקי (אוקראינה, 1891-תל-אביב, 1985) ורפי לביא (תל-אביב, 1937-2007); שני ציירים בני דורות שונים, הנבדלים זה מזה כמעט ככול: בהכשרתם, באורח חייהם, בסגנונם בציור ובגישתם הכללית לאמנות. ועם זאת משותפת להם תכונה חשובה: היותם מנהיגי אמנות כריזמטיים אשר השפיעו רבות על המבנה של שדה האמנות בישראל ועל המושגים האסתטיים השליטים בו, ומכאן על עיצוב קנון האמנות בישראל. שמותיהם של זריצקי ולביא כולטים בטקסטים שונים שהתפרסמו לאורך השנים על האמנות בישראל והם מוצגים כדמויות מפתח, כמובילים וכמשפיעים על התפתחותה של האמנות בארץ. השפעתו של זריצקי הייתה משמעותית

1 למשל, בנימין תמוז (עורך), יחד עם גדעון עפרת ודורית לויטה, סיפורה של אמנות ישראל, רמת גן 1980; גילה בלס, אפקים חדשים, תל-אביב 1980 (להלן: בלס, אפקים חדשים); 'כי קרוב אליך הדבר מאד': דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, אוצרת: שרה בריטברג-סמל, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 1986 (להלן: בריטברג-סמל, דלות החומר); Gideon Ofrat, *One Hundred Years of Art in Israel*, Oxford 1998; רותי דירקטור, 'האמנות הישראלית', בתוך: שרה ומאיר אהרוני (עורכים), אישים ומעשים בישראל: ספר היובל, כפר סבא 1998, כרך ב, עמ' 585-587; 'העיניים של המדינה': אמנות חזותית במדינה ללא גבולות, אוצרת: אלן גינתון, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 1998; עבודה עברית: אמנות ישראלית משנות ה-20 עד שנות ה-90, אוצרת: גליה בר אור, משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד 1998; גליה בר אור וגדעון עפרת, העשור הראשון: הגמוניה וריבוי, משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד 2008; יונה פישר ותמר מנור-פרידמן, לידת העכשיו: שנות השישים באמנות ישראל, מוזיאון אשדוד לאמנות – מרכז מונארט, אשדוד 2008.

במיוחד בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים, ואילו זו של רפי לביא – בשנות השישים והשבעים. אולם שניהם המשיכו להחזיק בעמדת השפעה חשובה גם מאוחר יותר וזכו להערכה ולהערצה בעולם האמנות עד למותם ומעבר לכך.

במהלך השנים הופיעו בישראל כמה אמנים בולטים, מוערכים ומשפיעים, ובהם בוריס שץ וראובן רובין בעשורים הראשונים של המאה העשרים בארץ ישראל, בראשית היווצרותה של האמנות הישראלית, או מרדכי ארדון ויצחק דנציגר בשנות הארבעים עד השבעים של המאה העשרים; אולם דומה שלעמדה המרכזית אליה הגיעו זריצקי ולביא לא היו מתחרים. מהו המקור למעמד המיוחד? האם הגיעו אליו משום שהיו אמנים מצוינים ומקוריים אשר שימשו דוגמה ומופת לבני דורם? או בשמשם מורים רבי השראה לאמני הדורות הבאים? האם היה משהו בתוכן אמנותם או בסגנונה שתרם למעמד המיוחד בהשוואה לאמנים אחרים?² ואולי הייתה זו תכונת מיוחדת באישיותם אשר דחפה אותם להנהיג קבוצות של אמנים במאבק למען קידומה של האמנות שבה האמינו? לפני שאדון בשאלות אלה, הנה שני סיפורים המדגימים את השפעתם של זריצקי ולביא ואופן פעולתה.

הצייר יאן ראוכוורגר (נולד ב־1942) מספר על המאמצים שעשה בשנת 1974, סמוך לבואו לארץ מברית המועצות, כדי להציג תערוכה מצויורי המורה שלו ברוסיה, הצייר ולדימיר וייסברג. הוא פנה לגורמים שונים במוזיאונים ובין השאר ליונה פישר, אוצר בכיר במוזיאון ישראל באותה עת, אשר בא לראות את הציורים ואף נתן את הסכמתו לתערוכה: 'מיד אחרי שיונה פישר היה אצלי צלצלתי לגלעדי [הצייר אהרון גלעד] וסיפרתי לו בהתרגשות את כל הסיפור, איך הולכים לעשות תערוכה לווייסברג, ובדיוק איך שאני חושב לנכון – אז הוא אמר: אל תמהר לשמוח, עד שזריצקי לא יראה – לא יהיה כלום. לא יהיה אמן רוסי במוזיאון ישראל בלי שהוא יגיד אוקיי'.³

את הסיפור השני סיפרה האמנית מעיין שטראוס (נולדה ב־1983), בתארה את המהלכים שקדמו לתערוכתה הראשונה אשר התקיימה בגלריה תל־אביבית ידועה. האמנית, אז צעירה בת 19, ביקשה להציג במשולב ציורים ותצלומים המתקשרים לרעיון אחד. ואולם בעלת הגלריה הסתייגה מן התצלומים, וכך נפתרה המחלוקת: 'היה לנו דיאלוג בו הייתי צריכה להתעקש על הציילומים. היא לא ידעה מה לעשות אז היא אמרה לי "טוב, תלכי

2 ייתכן שהבחירה במבע אמנותי מופשט הנוטה לשפה מודרנית אוניברסלית, שאפיין את זריצקי ואת לביא, הייתה בעלת השפעה על הצלחתם של אמנים אלה יותר מאשר הבחירה במבעים בעלי אופי סימבולי־לאומי והקשרים יהודיים או מקומיים, שאפיינו למשל את יצירתם של ארדון או של דנציגר. אולם זהו דיון נפרד החורג ממסגרת מאמר זה.

3 מיכל פלג, פנים: שיחות עם יאן ראוכוורגר, ירושלים 2007, עמ' 110 (גרסה דומה פורסמה גם במאמר של דנה גילרמן, 'זריצקי נגע בכד: יאן ראוכוורגר, קיר אמן', ארץ, 3.11.2006, מדור גלריה, עמ' 2). בהמשך (שם, עמ' 111) מספר ראוכוורגר איך זריצקי בא מיד לראות את הציורים ונתן את ברכתו, ובהזדמנות זו גם ראה ו'איש' את ציוריו של ראוכוורגר עצמו. בכך הובטחה למעשה כניסתו של ראוכוורגר לעולם האמנות הישראלי.

לרפי [לביא] [...] הוא שונא שאני עושה את זה, אבל שהוא יחליט". רפי הוא סמכות מבחינתה. הלכתי אליו עם הצילומים, הוא אמר לי: "נו, אז מה היא רוצה?"⁴ מה שאפשר ללמוד משתי האפיזודות הללו, וכמותן התרחשו קרוב לוודאי בהזדמנויות נוספות, הוא שכוחם וסמכותם של זריצקי ולביא התפרשו הרבה מעבר לתחומי השפעתם הישירה על חוגי האמנים שבסביבתם הקרובה. השפעתם נמשכה גם שנים רבות לאחר פרק הזמן ההיסטורי שבו באה לידי ביטוי עיקר פעילותם כמנהיגים וכמובילים של קבוצות אמנים. מן העדויות האלה מצטיירת תמונה מורכבת ואולי אף מפתיעה של עולם האמנות: מי שנחשבים בעלי העמדה והכוח, למשל מנהלי מוזיאונים, אוצרים ובעלי גלריות, זקוקים בפועל להסכמה של אמנים שאותם הם מחשיבים על מנת לבצע את החלטותיהם. כלומר, אותם גורמים הנחשבים 'שומרי סף' (או 'שוערים') של שדה האמנות – אלה שמסמכותם לקבוע מי ייכנס להיכלי האמנות הנחשקים ויזכה בהערכה ובהצלחה – אינם בעלי כוח הכרעה משל עצמם: דרוש להם 'אישור' של האמנים שעל דעתם הם סומכים. כמובן, כוחם המיוחד של האמנים זריצקי ולביא קשור במכלול התפקידים שהם מילאו בשדה האמנות כבר מראשית דרכם, כפי שיתואר בהמשך, אולם גם אמנים אחרים הם בעלי משקל משמעותי בהשפעתם על 'שומרי הסף' הרשמיים.

מסקנות דומות עולות ממחקרה הסוציולוגי של ליאה גרינפלד, אשר בחנה את שדה האמנות בישראל בסוף שנות השבעים במטרה לעמוד על הגורמים להצלחה ועל המכניזמים להגדרת הטעם באמנות הישראלית.⁵ גרינפלד קיימה מאות ראינות עם מבקרי אמנות ועם אוצרי מוזיאונים וגלריות, בצד שיחות עם אמנים, והגיעה למסקנה שהאמנים, יותר מכל קבוצה אחרת במערכת האמנות, הם אלה המגדירים את הקריטריונים לשיפוט האמנות שלהם. היא מציינת במיוחד כי במערכת המקדמת אמנות מופשטת ומושגית (להבדיל מאמנות פיגורטיבית-תיאורית),⁶ אמנות אשר באותן שנים הייתה מזוהה עם

4 ראיון שלא פורסם עם מעיין שטראוס, שקיימו עינת שרון וענת דהרי כעבודת גמר של קורס באקדמיה לאמנות בצלאל, יוני 2006.

5 ליאה גרינפלד-פרס, גורמי ההצלחה ומכניזמים לבניית הטעם בציור הישראלי, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים 1982; Liah Greenfeld, *Different Worlds: A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, Cambridge 1989 (להלן: גרינפלד, עולמות שונים).

6 החוקרת הבחינה במחקרה בין סוגי אמנות על בסיס סגנוני: האחד הוגדר כאמנות פיגורטיבית, דהיינו אמנות המתארת דמויות ועצמים הניתנים לזיהוי על ידי הצופה, והאחר הוגדר כאמנות מופשטת שבה אין דימויים ברורים ומזוהים והדגש מושם על שפת האמנות ועל עקרונות צורניים: צבע, קו, קומפוזיציה וכדומה. מינוחים אלה היו מיושנים ביחס להתפתחויות בשדה האמנות כבר בתקופת מחקרה, סוף שנות השבעים, ואולם נמצאו ככל הנראה מספקים לצורך מחקר זה. אמנות מושגית הוא שם שניתן בשנות השבעים לצורות אמנותיות לא שגרתיות, שאינן מוגדרות כציור או כפיסול, ואשר חוקרות מושגים, רעיונות ומידע על העולם ועל האמנות באמצעים חדשים, כגון שימוש בחפצים מצויים, בטקסט, בצליל, בסרט או בפעולות גופניות אחרות שעד כה לא היו מזוהות כאמנות.

אמנות חדשה ומתקדמת, לא המבקרים והאוצרים הם המשמשים 'שומרי סף', כפי שניתן היה אולי לצפות; הגורם המכריע בשיפוט הם האמנים עצמם.⁷

למען האמת, מימצאים אלה אינם צריכים להפתיע. עיון בתולדות האמנות המודרנית יגלה מקרים רבים שבהם אמנים שימשו 'שומרי סף' עבור אמנים אחרים: בין שהם ישבו בוועדות הקבלה (ז'ורי) לתערוכות ה'סלון' הגדולות, כפי שהיה למשל בצרפת של המאה התשע-עשרה, בהכרעים מי ייכנס ומי יידחה; ובין שהם יושבים בוועדות ממשלתיות בישראל של שנות האלפיים ומחליטים מי יזכה בפרס עידוד או במלגה.⁸

חרף זאת, התפקידים הרשמיים, ובפרט התפקידים הלא-רשמיים והעקיפים שמילאו אמנים בתוך מערכת האמנות, זכו להתייחסות מעטה יחסית בחקר תולדות האמנות. באופן מסורתי התמקד חקר האמנות בהיסטוריה הפנימית של האמנות, ובמיוחד בשאלות של סגנון ובנושאים מתחום האיקונוגרפיה. לכל היותר אפשר למצוא דיון בקשרים הישירים שהתקיימו בין האמנים לבין פטרוניהם. גישה זו שיקפה היטב את רעיון האוטונומיה של האמנות, רעיון שזכה לתמיכה נרחבת בקרב אמנים, מבקרים ותיאורטיקנים של אמנות בתקופה המודרנית, במיוחד במאה העשרים. במסגרת תפיסה זו הושם דגש רב על האמן היחיד ועל עולמו הפנימי. זאת תוך ניתוח של יצירותיו בזיקה למציאות פנימית ולעולם רעיוני, ובדרך כלל תוך התעלמות משורה של תופעות ונסיבות 'חיצוניות' אשר מאפשרות את מעשה היצירה ואת התקבלותה בחברה.⁹ כנגד זאת, הסוציולוגיה של האמנות נוטה לעתים קרובות להתעלם מן האמנים וממעשה האמנות, ובמקום זאת להציג את האמנות כמשועבדת לציפיות האסתטיות והתוכניות של פטרוניה בקרב הקבוצות השליטות. הסוציולוג הצרפתי פייר בורדייה יצא כנגד שתי הגישות הללו גם יחד בהציעו מעין סינתזה ביניהן. הוא טען כי בחקר הסוציולוגיה של יצירות התרבות יש לבחון את מכלול היחסים בין האמן לבין שאר האמנים; ומעבר לזה, בין האמן לבין מכלול הסוכנים המעורבים בייצור ערכה החברתי של היצירה, ובהם מבקרים, מנהלי גלריות, מצנטים וכולי.¹⁰ לא די, אם כן, בחקירת האובייקט האמנותי כשהוא לעצמו, ואף אין להסתפק בחקירת ערכה

7 גרינפלד, עולמות שונים, עמ' 126.

8 בשנת 2006 מנה ועד הנאמנים של פרסי אמן צעיר, פרסי עידוד היצירה ופרסי העיצוב מטעם המדור לאמנות פלסטית במועצה הישראלית לתרבות ולאמנות עשרה חברים. שבעה מתוכם היו אמנים, ובכלל זה אדריכל ומעצבת. בשנת 2007 חל שינוי קל בהרכב הוועדה והיו בה שישה אמנים מתוך עשרה. השאר היו מבקרים, אוצרים ואיש ציבור. ראו קטלוגים של התערוכות, הזוכים 2006: פרסי משרד המדע, התרבות והספורט לאמנות ולעיצוב, מוזיאון פתח תקוה לאמנות 2007; הזוכים 2007: פרסי משרד המדע, התרבות והספורט לאמנות ולעיצוב, מוזיאון חיפה לאמנות 2008.

9 הערך הגבוה המיוחס לדמיון, למקוריות, ליצירתיות ולביטוי עצמי באמנות התגבש בתקופת הרומנטיקה באירופה בד בבד עם התחזקות דמות האמן כאינדיבידואל אוטונומי ובעל אישיות יוצאת דופן: האמן-הגאון. שורשי תפיסה זו של האמן מצויים כבר ברנסנס. ראו, Emma Barker, Nick Webb and Kim Woods, 'Historical Introduction: The Idea of the Artist', in: idem (eds.), *The Changing Status of the Artist*, New Haven and London 1999, pp. 7-25.

10 פייר בורדייה, 'אבל מי יצר את ה"יוצרים"?' שאלות בסוציולוגיה, תל-אביב 2005, עמ' 194.

של האמנות בשוק הסחורות. על פי בורדייה, משקל לא מבוטל יש למערכת היחסים בין האמנים לבין עצמם בקביעת ערכה של יצירת האמנות. לאור זאת, די ברור מדוע לא ניתן יהיה לעמוד על משקלם המיוחד של יוסף זריצקי ורפי לביא בתוך עולם האמנות בישראל אם נתמקד אך ורק בעיון אסתטי בציור שלהם. חשוב להוסיף שהצלחתם לא התבטאה בהכרח בגמול כלכלי, ואף להפך. במיוחד נכון הדבר לגבי רפי לביא, שבמשך שנים ארוכות עבד לפרנסתו כמורה וציוריו נמכרו מעט ובמחירים נמוכים יחסית.¹¹ בכך שיקף לביא מצב אופייני בשדה האמנות שבו אמנים רבים מתפרנסים מהוראת אמנות. יתר על כן, אפשר לראות בעמדתו של לביא, כמי שאינו מתפרנס מאמנותו, ביטוי קיצוני לתופעה שעליה הצביעה מירי גל-עזר, בעקבות בורדייה, של כלל ההיפוך הכלכלי החל על עולם האמנות בארץ, ועיקרו: קיומו של יחס הפוך בין ההצלחה המסחרית של האמן לבין ה'הון הסימבולי' שהוא צובר, בבחינת המפסיד מרוויח והמרוויח מפסיד.¹² עוד מציינת גל-עזר כי הוראת האמנות, ובמיוחד הוראת סטודנטים לאמנות במוסד גבוה היא כשלעצמה בעלת תפקיד משמעותי בקביעת מקומו של אמן בקנון האמנות ובהישארותו בו לאורך זמן.¹³ הן זריצקי והן לביא תפסו עמדה מיוחדת בשדה האמנות המקומי, שלא הייתה פועל יוצא של תפקיד רשמי כלשהו. עם זאת שניהם היו מקורבים למימסד האמנותי – כל אחד בדרכו – ועסקו באופן ישיר בשיפוט ובמיון של אמנות על פי אמות המידה שלהם; זאת במסגרת ארגון תערוכות ובתפקידם בהוראה.

ב. קורות חיים

ג'ורג'ו וזרי (Vasari), הצייר, האדריכל וההיסטוריון האיטלקי של תקופת הרנסנס, הוא לא רק 'מכונן דבריי-ימיה של האמנות', כפי שהגדירו משה ברש, אלא גם מי שאחראי במידה רבה לאופן שבו אנחנו לומדים את קורות האמנות כקורותיהם של אמנים, ובפרט

11 מצבו הכלכלי של זריצקי היה ככל הנראה טוב יותר משום שלפרנסת המשפחה דאגה אשתו, שהייתה מרפאת שיניים. ההכנסות ממכירת הציורים הועברו לרכישת מגרשים לבנייה ודירות להשכרה. הצד הכלכלי בעולמם של אמנים נסתר על פי רוב, מה גם שזריצקי הקפיד על אורח חיים חסכני ועל תדמית צנועה ביותר.

12 מירי גל-עזר, "המפסיד מרוויח": סגנון חיים של אמנים בשדה האמנות הפלסטית בישראל', דברים אחרים, חוב' 2 (סתיו 1997), עמ' 90-115. בורדייה הדגים את התיאוריה שלו בעיקר באמצעות שדה הספרות בצרפת של המאה התשע-עשרה. ראו, Pierre Bourdieu, 'The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed', *The Field of Cultural Production*, Cambridge 1993, pp. 29-73

13 גל-עזר, שם, עמ' 105-106. טיעון זה אינו תופס לגבי זריצקי, שהיה אמנם מורה אך רק לתקופות קצרות, כמו בקורסי קיץ בקיבוצים. מנגד, מרדכי ארדון היה מורה ואף מנהל בצלאל זמן רב והעמיד דורות של תלמידים נאמנים, ובכל זאת מעמדו בקנון האמנות הישראלי נותר בעייתי. מעניין גם המקרה של יצחק הנציגר שהיה מורה במוסד גבוה, אך לא לימד סטודנטים לאמנות כי אם לארכיטקטורה (בטכניון). ייתכן שהייתה לכך השלכה על ההשפעה שלו בשדה האמנות, אף כי הוא זכה להערכה רבה ומעמדו הקנוני אף הלך והתחזק לאחר מותו ב-1977.

המפורסמים שבהם. ספרו עב הכרס על חיי הציירים, הפסלים והאדריכלים סוקר למעלה מ-130 אמנים איטלקים מן הרנסנס ומשמש עד היום מקור מידע חשוב על תקופה זו. במשך דורות הוא שימש מקור השראה לכתובה על אמנים במקומות אחרים.¹⁴ כבר בזמנו היו גם אמנים שלא הסתפקו בתיאור קורותיהם על ידי היסטוריונים וביקשו לעצב את דמותם בכוחות עצמם למען הדורות הבאים. כזה היה מיפלאנג'לו, אשר הכתיב את הספר על חייו לתלמידו הנאמן קונדיבי, וכך גם הפסל כְנוֹנוֹטו צ'ליני, שבחר בכתבת אוטוביוגרפיה על מנת לקבוע את תדמיתו בהיסטוריה.¹⁵ בימינו ביוגרפיות של אמנים זוכות לפופולריות בעיקר באמצעות סרטי קולנוע וטלוויזיה.

הביוגרפיה של האמן, טוענת קטרין סוסלוף, הייתה המקור התרבותי – ולפיכך המקור לתולדות האמנות – השליט בהבניית הדימוי של האמן מאז העת החדשה המוקדמת. מושג האמן הוא מושג מפתח בתפיסה המודרנית של האמנות כפי שהתגבשה בהשפעת הפילוסופיה של המאה השמונה-עשרה, ובפרט זו של עמנואל קאנט, תפיסה המייחסת ליחיד היוצר תכונות מיוחדות, שאותן אפשר לזהות ביצירת האמנות. הביוגרפיה של האמן היא סוגה שבה החיים והיצירה, האמן והאמנות, שלובים זה בזה. ככזו היא אחד המקורות המובהקים לתפיסה הרווחת שרואה את עבודת האמנות כביטוי 'טבעי' לכוונת האמן, כוונה המסתתרת בתוך היצירה.¹⁶ הסוגה של ביוגרפיית האמן אמנם הופיעה לראשונה באופן מגובש בפירנצה של המאות החמש-עשרה והשש-עשרה, אך היא נשענת במבניה ובצורתה על הגמים מוקדמים יותר של ביוגרפיות של משוררים, ובמיוחד על קורות חיי קדושים נוצרים שהופיעו בימי הביניים.¹⁷ גם הרעיון של מהו ומיהו אמן היה קיים כבר קודם להופעת הביוגרפיות המגובשות.¹⁸ מחקרם של ארנסט קריס ואוטו קורץ, 'אגדה, מיתוס וקסם בדימוי האמן', שפורסם לראשונה בווינה ב-1934, מתחקה אחר קורותיהם של אמנים למן העת העתיקה ומזהה בהם ממד אגדי ומיתולוגי היוצר תדמית מסוימת לאמן. הביוגרפיות, טוענים החוקרים, מבקשות לפענח את 'חידת האמן', וכמו סיפורים

14 ג'ורג'ז' ואסארי, חיי הציירים, הפסלים והאדריכלים הדגולים ביותר, ירושלים 1985, מבוא מאת משה ברש, 'מכונן דבריימייה של האמנות', עמ' ז-כב (להלן: ואסארי, חיי ציירים). זו גרסה מקוצרת הכוללת רק חלק מהאמנים בחיבור המקורי. הספר פורסם לראשונה בפירנצה בשנת 1550 ובמהדורה מתוקנת ומורחבת בשנת 1568. השפעה מיידיית הייתה לחיבור זה על הצייר, המשורר והסופר הפלמי קרל פן מנדר (Karel van Mander), שפרסם ב-1604 בהולנדית את ספר הציירים, הכולל בין השאר את תיאור חייהם של למעלה מ-250 ציירים, היסטוריים ובני זמנו, האיטלקים – בתרגום מחיבורו של זורי, ואת קורות חייהם של הפלמים והולנדים כתב הוא עצמו.

15 Ascanio Condivi, *The Life of Michelangelo*, Pennsylvania 1999; Benvenuto Cellini, *The Life of Benvenuto Cellini Written by Himself*, London 1949. וב-1566 וב-1566, ונדפס לראשונה רק במאה השמונה-עשרה.

16 Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis and London 1997, pp. 6-7

17 שם, עמ' 32-42, 166, הערה 43.

18 שם, עמ' 6.

אחרים על אנשים יוצאי דופן מנסות להסביר את ייחודו, איך ומהיכן צמח, ואף למצוא סימנים מוקדמים, בדרך כלל בילדות, לגאונות המאוחרת.¹⁹ בעולם האמנות של ימינו משולב סיפור חיי האמן בקטלוג של תערוכה, במונוגרפיה אמנותית או באלבום רפרודוקציות. לעתים קרובות מצורף קיצור קורות החיים למחקרים פרשניים, ולא פעם קורות החיים מהווים חלק מהטקסט הדין בעבודות האמנות עצמן. כמו בימי מיכלאנג'לו, גם כיום מקור המידע הראשוני לביוגרפיה, ולעתים קרובות גם המקור הבלעדי, הוא האמן עצמו. השימוש במקור זה דורש אפוא מידה של זהירות גם מבלי להתעמק בפן התיאורטי של הביוגרפיה ובמעמדה כטקסט בתולדות האמנות. יוסף זריצקי ורפי לביא הרבו לספר על עצמם במסגרות שונות: בראיונות בעיתונות, בסרטים תיעודיים שנעשו על אודותם, וכן באוזני המבקרים וההיסטוריונים אשר כתבו את הקטלוגים ואת הספרים על אודותם. באופן שבו סיפרו שני האמנים את קורותיהם כאמנים ניתן לראות קירבה לא מעטה לדגמים המיתולוגיים שתיארו קריס וקורץ. זריצקי, שלמד ארבע שנים באקדמיה לאמנות של קייב, אהב לספר שהוא בא מכפר ('אני בא מכפר באוקראינה. זה מין פּוֹאָזִייה. אנשים לא משהו, פלחים, אבל יש הרמוניה טבעית'),²⁰ וכי אל האמנות הגיע בדרך מקרה. הנה כך סיפר על ראשית דרכו באמנות:

אני, מהכפר באוקראינה, מבית ספר של הממשלה עם אוניפורם (מדים) נוקשה, הגעתי אחרי הגימנסיה לקייב. הסתובבתי בציביל (באזרחי, ללא מדים) בעיר הגדולה והיפה ונהניתי בלי תכלית. ברחוב אחד ראיתי אנשים נוהרים בכיוון לבניין אמפיר (אימפריאלי, גדול) עם מדרגות אימפוזנטיות (מרשימות). הלכתי אחריהם. ניגשתי לבניין, שם היתה תערוכה ואני לא ידעתי מה זה. הסתכלתי על הקירות ופתאום יער, עצים, שביל, בחורה עם פרחים. בכלל לא הבנתי מה זה. בלילה, מאוחר, הגעתי אל בית הקרובים בקייב שחוט כל כך, שאפילו לא הורדתי את הבגדים. בבוקר שאלתי את הדודה מה הדברים שראיתי, והיא לימדה אותי: הבניין הוא מוזיאון. כל מה שבפנים הוא תערוכה וכל אחד לחוד זה תמונה. מיד שאלתי: אפשר ללמוד את זה? וזה לי כתובת של האקדמיה, ובאותו יום הלכתי. ביקשו ממני להראות מה עשיתי עד עכשיו ואני אמרתי שלא עשיתי כלום. המזכיר כבר רצה לגרש אותי כשאמרתי שעוד לא ציירת אף ציור. אחד המורים ניגש בשביל הקוריוז, צחק והחליט לקבל אותי.²¹

Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, New Haven and London 1979, pp. 1-12 (להלן: קריס וקורץ, אנדה).

שרה בריטברג, 'זריצקי במלים', ידיעות אחרונות, תרבות וספרות, 14.5.1976, עמ' 5 (להלן: בריטברג, זריצקי במלים).

שם. 21

המשכו של הסיפור על בן הכפר שהחליט להיות צייר, היה בעת שיעורו הראשון באקדמיה. זריצקי לא ידע למעשה מה עליו לעשות, ולאחר שהתבונן סביבו וניסה ללמוד מסטודנטים אחרים החל לצייר. אז נכנס לכיתה אותו אדם שקיבל אותו (לפי גרסה זו היה זה כנראה המנהל), התבונן בכתמים הספורים על הבר ואמר לו, 'אתה תהיה צייר'.²²

מעניין לציין מה לא נכלל בסיפור ביוגרפי זה: כמעט דבר לא ידוע על תקופת לימודיו של זריצקי באקדמיה לאמנות ואף לא על 19 שנות ילדותו ונעוריו שקדמו לכך. לעומת זאת סיפור זה, שאותו סיפר האמן פעמים רבות, מדגיש את הצד המופלא שבמפגש עם האמנות ואת הגילוי של הכישרון החבוי בכחור הצעיר על ידי מי שאמון לזהות אמנים בפוטנציה. בסיפור זה מגולמת אחת הנוסחאות המוכרות בביוגרפיות של אמנים שאותה מציגים קריס וקורץ: הסיפור על בן הכפר או הרועה שהיה לאמן כאשר כישורו התגלה בדרך מקרה על ידי אמן בכיר. הגירסה הנודעת ביותר לדגם זה מסופרת על הצייר הפלורנטיני הנודע ג'וטו, אשר בהיותו ילד בן עשר, בעודו רועה כבשים ועוסק לתומו ברישום ובחריטת דמויות על סלע 'בלי שהורה לו איש מלבד הטבע', הוא התגלה על ידי הצייר הבכיר של התקופה, צ'ימבואָה, שעבר שם במקרה.²³

גם בסיפור דרכו של רפי לביא אל האמנות קיים ממד מופלא של התגלות, גם אם היה זה רגע של גילוי עצמי. ב-1993 הוצגה במוזיאון תל-אביב לאמנות תערוכה שאותה אצר האמן והמבקר דוד גינתון ובה הוצגו עבודות מוקדמות של לביא לפני התקופה ה'רשמית' שבה הופיע על מפת האמנות, בשנות השישים הראשונות.²⁴ הרישומים והציורים מסוף שנות החמישים שהוצגו נועדו לשפוך אור על ציורו המאוחר יותר של לביא. בד בבד קבעה התערוכה נקודת פתיחה אחרת מזו המקובלת לקריירה האמנותית של לביא. כך פותח דוד גינתון את מאמרו בקטלוג התערוכה: 'בסוף פברואר 1957, סמוך מאוד ליום הולדתו ה-20, צייר רפי לביא, ברגע של הארה, את שני הציורים המוקדמים ביותר בתערוכה זו – ציורים המסמנים את נקודת ההתחלה הכרונולוגית של קבוצת הציורים הראשונה בתערוכה (1957-1959)'. וכדי להמחיש את רגע ההארה מביא גינתון את עדות האמן על אותה התרחשות בחוף אכזיב: 'יום הולדת 20 – במכה נפקחו לי העיניים, כאכזיב. אני יושב מול הסלעים, במקום לצייר עוד אחד מהשחורים האלה – פתאום בא לי לעשות ככה. כאילו במכה אחת עיכלתי את קלָה, מירו ואביבה'.²⁵ הזזת נקודת הפתיחה של הקריירה האמנותית של לביא ל-1957 אמנם התקבלה, אך עשור לאחר מכן,

22 שלמה שבא, 'אריה בתל אביב', דבר השבוע, 16.1.1981 (להלן: שבא, אריה), עמ' 17.
 23 המשכו של הסיפור הוא שצי'מבואה לקח את ג'וטו אליו לפירנצה כתלמידו, ותוך זמן קצר הגיע הילד לדרגת סגנון השווה לזו של מורו. ואסארי, חיי הציירים, עמ' 29.
 24 דוד גינתון, רפי: הציורים המוקדמים, 1957-1961, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 1993 (להלן: גינתון, רפי).
 25 שם, עמ' 11. הציטוט מלביא מתוך שיחות עם גינתון ב-1993. פול קלה וז'ואן מירו בנוסף לאביבה אורי היו מקורות השפעה משמעותיים שגינתון דן בהם.

בקטלוג שליווה את תערוכתו הרטרוספקטיבית, הקדימה האוצרת שרית שפירא את רגע הגילוי העצמי עוד יותר: 'באישון לילה אחד ב-1950, בשנה ה-13 לחייו, נולד רפי לביא המצייר'. כך כותבת שפירא ונסמכת על דברי האמן: 'קמתי באמצע הלילה [...] וראיתי את השעון שהיה ליד מיטתי. הוא הורה אחת בלילה. פתאום נורא התחשק לי לצייר. ציירתי את השעון. זה היה הציור הראשון שעשיתי אי-פעם'.²⁶ עדות זאת והציור הנלווה אליה, שאותו שמר האמן מאז, זוכים לניתוח ולפיתוח המאפשר לשפירא לקבוע את נקודת הראשית של דרכו של רפי לביא כאמן לשנת 1950 בהיותו נער צעיר. האופי ההתגלותי של הולדת האמן, הרגע שבו נפקחו עיניו באופן מטפורי כבחור צעיר על החוף 'מול הסלעים' או באופן ממשי כילד המתעורר 'באישון לילה', מאששים היבט מיתולוגי אחר שלביא דאג להדגיש: היותו אוטודידקט.

בתקופה הראשונה של לביא כאמן צעיר בעולם האמנות המקומי, לרגל התערוכות הראשונות שהציג בראשית שנות השישים, צוינו ארבעה מורים שאצלם למד. עם השנים שמותיהם נעלמו מן הביוגרפיה, ומי שנשאר צוין על דרך הניגוד, כלומר כמי שתפקידו בהתפתחות יצירתו של לביא היה אפסי. לביא שב והדגיש בהזדמנויות שונות שאין הוא אמן שלא למד, כי אם אמן שלמד בכוחות עצמו, אוטודידקט: 'אני הייתי המורה של עצמי. למזלי, היה לי מורה טוב'.²⁷ לדבריו היה זה תהליך אותו החל לביא בנעוריו לאחר שהבין ששאיפותיו להיות למוסיקאי לא יתגשמו:

לאט לאט התחלתי לצייר ולחשוב על עצמי כמי שמכשיר את עצמו בציור. אהרון כהנא גר אז ליד בית הורי, וכשנה אחר כך הראיתי לו רישומים שלי אבל הוא ביטל אותם ואמר שזה גרפומאניה ושאלך ללמוד משהו אחר.²⁸ חזרתי הביתה בבכי. אחרי שלושה חודשים התעשתתי והלכתי ללמוד ציור אקדמי, בנוסח [הנס] הולביין, אצל הַיְקָה הזקן לודוויג מוס (זה היה בשנים 1954-1956). אחר כך למדתי במדרשה למורים לאמנות. הייתי בשיעור הרישום של אבא פניכל,²⁹ למרות שהייתי פטור משיעורי רישום כיוון שאז כבר ידעתי לרשום. [...] בתקופת שהותי במדרשה לא באמת למדתי,

26 שרית שפירא, זה לא צבר זה גרניום: רפי לביא – עבודות מ-1950 עד 2003, מוזיאון ישראל, ירושלים 2003 (להלן: שפירא, זה לא צבר), עמ' 37.

27 בשיחות שקיים עמו בנו כלב בשנים 2005-2007. בנו כלב, +10 קבוצת עשר פלוס: מיתוס ומציאות, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 2008 (להלן: כלב, עשר פלוס), עמ' 9.

28 אהרון כהנא (1905-1967), צייר, מחברי קבוצת 'אופקים חדשים' וידיד קרוב לזריצקי. כמו הוריו של לביא היה כהנא יליד גרמניה והיה ידיד המשפחה. היחסים בין כהנא ללביא היו ככל הנראה יותר ידידותיים מהמצייר מן הסיפור. גלויה ששלח כהנא ללביא ב-1954 עם תמונה של ציור שלו בתוספת השורה 'לאוהב האמנות הצעיר רפי' מעידה על יחסים לבביים בין השניים. לביא שמר על הגלויה, הנמצאת בעזבונו.

29 אבא פניכל (1906-1986), צייר יליד פולין, ידוע במיוחד בתחום הרישום. לימד במדרשה למורים לאמנות משנת 1949.

כלומר לא התווספו לי דברים שעיצבו את דמותי כאמן. בכל אופן מאז המדרשה לא למדתי בפועל באף מוסד – ובוודאי לא אצל אף אחד מאמני 'אופקים חדשים'.³⁰

בדברי האמן בולטות שתי טענות בעלות חשיבות: הראשונה היא שמשלב מוקדם הוא כבר ידע לרשום, רישום במובן המסורתי-אקדמי, או בניסוחו: 'להעתיק מתוך הקיים'. עדות זו משמעותית לאור סגנון ציורו החופשי של לביא אשר נתפס בציבור הרחב כמי ש'מקשקש' או משרבט כמו ילד ולא באמת 'יודע לצייר'.³¹ טענתו השנייה היא שאין הוא תלמידו של איש, ובמיוחד לא של אמני הקבוצה המזוהה עם המודרניזם הישראלי המופשט, 'אופקים חדשים', אשר בראשה עמד זריצקי.³² בכך מבקש לביא לנתק את עצמו מרצף היסטורי ולהציג את עצמו כמי שהוליד את עצמו.

החוקרים קריס וקורץ מצאו את הדגם הביוגרפי של האוטודידקט כבר בתיאורים של אמנים ביוון העתיקה. כאן משתקף הקיטוב שהיה משמעותי בתרבות היוונית בכללותה בין התלות של האמן במסורת או באסכולה לבין עצמאותו. האוטודידקט מייצג את הגישה המרוממת את היוצר היחיד למעלת גיבור. מנגד נמצא הצורך לעגן את הישגיו של האמן בתוך מסורת, בתוך רצף גנאלוגי של שושלת.³³ רפי לביא, יש לומר, אמנם דחה כל השתייכות לאסכולה, אך גם יצר לעצמו גנאלוגיה משלו: הוא 'אימץ' לו כהוריו האמנותיים את אריה ארוך ואת אביבה אורי, שני אמנים שאת חובו האמנותי אליהם הוא שב והזכיר בהזדמנויות רבות.³⁴ כך יכול היה להציג את עצמו בה בעת כאמן עצמאי שצמח יש מאין, וכצאצא של שני אמנים שזכו להערכה ולהכרה. דוד גינתון העיר כבר שלביא בחר לו מקורות השפעה המתאימים לדימוי מסוים, אך בעבודתו ניתן לזהות לא מעט השפעות אחרות מן האמנות הבינלאומית.³⁵

30 מצוטט אצל שפירא, זה לא צבר, עמ' 40.

31 בגירסה מוקדמת של סיפור זה, בהקשר ללימודיו אצל לודוויג מוס, אמר לביא: 'בגלל חוסר הביטחון רציתי אז [...] הרי תמיד היתה השאלה אם אני גם יודע לצייר, והייתי צריך להוכיח את זה'. מצוטט אצל גינתון, רפי, עמ' 19.

32 בקטלוג התערוכה השביעית של 'אופקים חדשים' משנת 1956, הנמצא בעזבונו של רפי לביא, רשומות הערות של לביא בתוספת דירוג של ציונים. מרבית האמנים קיבלו ציונים חלשים והערות ביקורת, ובכלל זה זריצקי. עליו כתב לביא בן ה-19: 'קשקושים מכוערים מחוכמים'. על הפסל קוסו אלול כתב לביא: 'יופי עם רגש'. כלב, עשר פלוס, עמ' 10-11. אלול היה פטרונו האמנותי הראשון של לביא, הוא סייע בארגון תערוכותיו הראשונות וכתב מאמר מלווה לתערוכה הראשונה שבה השתתף לביא בשנת 1960.

33 קריס וקורץ, אגדה, עמ' 20.

34 אריה ארוך (1908-1974), צייר שאמנם השתתף בתערוכות 'אופקים חדשים', אך בדרך כלל אינו מזוהה עם הקבוצה ונחשב לבעל סגנון ייחודי המדגיש חופשיות ושרבות כמו-ילדותי. ארוך היה לאמן נערץ ומשפיע במיוחד משנות השישים ואילך. אביבה אורי (1922-1989) הייתה ציירת שנודעה במיוחד בתחום הרישום וקשורה על פי רוב עם דור האמנים שהחלו להתבלט בשנות השישים.

35 גינתון, רפי, עמ' 12-14. גינתון קושר את השפעת אריה ארוך על לביא למודל השפעה שבו נדחה האב

משמעותית גם עמדתו של רפי לביא לגבי הרישום האקדמי, שמבחינתו אין הוא אלא העתקה גרידא, אמצעי שהוא מצהיר על שליטתו בו אך אינו מייחס לו חשיבות: 'כל אחד, לאחר תרגול מסוים, יכול לדעת לרשום כך'. ואילו 'לרשום באמת זה כבר עניין אחר', משום שכאן בא לידי ביטוי העולם הפנימי של היוצר, ורישום כזה הוא 'תרגום של המחשבה, הראש, אל היד'.³⁶ זהו קו מחשבה התואם היטב את תיאוריית האמנות של הרנסנס שמקורותיה עוד בעת העתיקה, ועיקרה: טיפוח דמיונו של האמן, אשר חשיבותו עולה על יכולת ההעתקה. על פי תפיסה זו היצירה האמנותית נסמכת על חזון פנימי ומונעת על ידי דחף בלתי מרוסן.³⁷ רפי לביא נהג להתבטא על כך שהוא מצייר רק מתוך כורח פנימי: 'אני מצייר רק כשאני צריך'.³⁸

מסיפורם הביוגרפי של יוסף זריצקי ושל רפי לביא עולה תמונה די דומה: שניהם מציגים את עצמם כמי שנולדו אמנים. אל הציור הגיעו אם בדרך מקרה, כבסיפורו של זריצקי, או כתחליף קרוב לשאיפה הראשונית למוסיקה בסיפורו של לביא. מעניין שגם זריצקי, שהעיד על עצמו 'אני נולדתי אמן', טען שיכול היה לבחור בכלי ביטוי שונים, ובכלל זה במוסיקה כאפשרות למימוש אמנותו.³⁹ בהתייחסות לסיפורים הביוגרפיים הללו יש לזכור שאלה אמנם סיפורים, במובן זה שהם חלקיים, שהם חוזרים ונזכרים בפרסומים שונים ושנועד להם תפקיד: להציג את האמן כאישיות יוצאת דופן, כמי שנולד לאמנות ושיצירתו באה מתוך תוכו, ללא הפרעות או השפעות. רוב הפרשנים שכתבו על זריצקי

ובמקומו משפיע הרוד, אחיו הצעיר ו'הסורר' של האב (שם, עמ' 14). פרשנות זו שנענת על תפיסת זריצקי כאב מייסד. גינתון מציין עוד שהשפעתו של אריה ארוך על האמנות הישראלית הייתה עקיפה והתפתחה באמצעות רפי לביא, כאשר זה תפס את מקומו כאמן. עם זאת יצוין שארוך השפיע מאוד, בעיקר מהבחינה הרעיונית, גם על אמנים אחרים הרחוקים מסגנונו של רפי לביא או מחוגו, במיוחד יהושע גוישטיין ומיכאל סגן-כהן.

36 מצוטט אצל שפירא, זה לא צבר, עמ' 40.

37 קריס וקורץ, אגדה, עמ' 47-49.

38 דנה גילרמן, 'כומר, עני ומר נפש: קיר אמן – רפי לביא, הארץ, גלריה, 6.4.2007, עמ' 2. זו הייתה גישתו של לביא כל השנים. כבר ב-1964 לביא מצוטט באמרו: 'למען האמת אינני אוהב לצייר. אני מצייר כי איני יכול אחרת. [...] אני מצייר באופן ספונטאני, ישירות. [...] למעשה אני מצייר בכל גופי, אם כי איני נמנה עם אסכולת "ציור הפעולה"'. William C. Seitz, *Art Israel: 26 Painters and Sculptors*, exhibition organized by the Museum of Modern Art, New York 1964, not paginated (להלן: סייץ, אמנות ישראל). רפי לביא הנחיל את תפיסתו זו גם לתלמידיו, כפי שהעידו בערב לזכרו שהתקיים במדרשה בבית ברל ב-15.5.2007. יהודית לוין אמרה: 'בשיעור הראשון שמעתי ממנו "והיה כאש עצור בעצמותי"'. נחום טבת סיפר כי 'בשיעור הראשון אצל רפי הוא אמר "עושים אמנות נגד המוות", אמנות כמחויבות טוטאלית'. גישתו זו של לביא לציור היא אולי הגורם לכך שגוף העבודות שלו אינו גדול באופן יחסי: לאחר כחמישים שנות יצירה הוא מונה פחות מ-1,200 ציורים (לא כולל רישומים ועבודות על נייר). מתוך שיחה עם אילנה לביא, 19.11.2008.

39 דברי האמן בסרטו של יכין הירש (צילום ובימוי), דיוקנו של אמן: יוסף זריצקי, שירות הסרטים הישראלי, 1981. דברים דומים אמר לשלמה שבא: 'נולדתי להיות אמן, אבל צייר נעשיתי במקרה'. שבא, אריה.



יוסף זריצקי בסטודיו, קיבוץ צובה, 1981
[צילום: אברהם חי]

ועל לביא נוטים לקבל את עדותם זו. לעתים קרובות הם עושים שימוש נרחב בציטוטים ממנה ועל פי רוב ממעטים לחקור מעבר לכך.⁴⁰

ג. בריאת האמנות הישראלית

הנופך המיתולוגי בסיפורים על הולדתם ועל צמיחתם של אמנים מסתייע רבות באמנים עצמם, ועובר אל הקהל הרחב באמצעות עיתונאים, פרשני אמנות והיסטוריונים הנוטים לאמץ סיפורי חיים אלה. היבט רב משקל בכניית מעמדם של האמנים קשור בתרומתם להיסטוריה של האמנות ובאופן שבו היא מוצגת על ידי מבקרים והיסטוריונים. יוסף זריצקי ורפי לביא נתפסים שניהם, כל אחד בשעתו, כמי שבראו את האמנות הישראלית המודרנית. כך עולה, למשל, משני הטקסטים שלהלן שנכתבו בהפרש של עשר שנים זה מזה על ידי המבקרת והאוצרת שרה בריטברג-סמל:

יוסף זריצקי, צייר במובן הצר והמדויק של המילה, אשף של ערכים ציוריים, הגיע לישראל מרוסיה ב-1923, ומצא כאן הרבה אידיאלים ורצון טוב. ציור העוסק במבנה ובצבע בלבד – לא מצא. אפשר לומר, שלא הייתה לו ברירה אלא ליצור ציור ישראלי מקצועי. והוא עשה זאת.

40 יוצא דופן הוא יונה פישר, שהרחיב את הדיבור על האקדמיה בקיבוץ ועל אמנים אחרים שלמדו בה על מנת לשרטט את הרקע האמנותי של תקופת הכשרתו של זריצקי. יונה פישר, מחווה לזריצקי, קטלוג תערוכה, מוזיאון ישראל, ירושלים 1981 (להלן: פישר, מחווה לזריצקי).

נעשה פעיל באגודת הציירים. הטיף להבנת ציור כשפה עצמאית, ללימוד מהישגים חדשים בציור הצרפתי. התנגש עם הדעה הרווחת שעל הצייר הישראלי להיות מקורי כמו המולדת, להמציא לה סמלים. שעתו היפה נודמנה כאשר יסד ב־1948 את קבוצת 'אופקים חדשים', שלמעשה המשיכה להביע את דעותיו הידועות, והייתה לקבוצה הראשונה בציור הישראלי שעסקה בציור מופשט בעקבות זריצקי.⁴¹

הראשון, המובהק, ובמידה רבה יוצר האסתטיקה של התל־אביבים, הוא רפי לביא. הוא שעשה את מלאכת ההכלאה של מספר שפות אמנותיות חדשות שהתנסחו באירופה ובארצות־הברית בסוף שנות החמישים, עם מסורת המופשט הליירי הישראלי, ביוצרו מהן, לאחר תרגום וניפוי, אמנות ברוח המקום. סנסואליות צברית שנולדה אז לראשונה מצאה את ביטוייה הצורני. [...] תמונותיו, למרות שהן מופשטות [...] הן תל־אביביות במראה; האור הלבן והבוהק, הקצבים המשתנים, הדיקט [עץ לבוד], האגרסיביות, החיוניות והעימות המתמיד בין המראות הם חומרי המקום [...] החוויה הציונית הגדולה, רווית הפתוס, ספוגת הערכים, מצטמצמת, אם כן, לכדי התאהבות פיזית בעיר. לילד התל־אביבי אין דת, אין עם, אין ארץ, יש עיר. אין אידיאולוגיה, יש חיוניות. לכאן מתקשר גם המבנה הקולאזי של לביא, שהגדרתי אותו כאנטי־הייררכי וכאנטי־אידיאולוגי. לכאן מתקשר גם הקשקוש המיוחד לו, שהתרגלנו לזהות בו יופי. לעומת התירבות, שאין להטיל בו ספק, ביצירותיהם של עמיתיו האירופים והאמריקאים [...] נשתמרה ביצירה של לביא רוח המקור. הקשקוש על קירות כפעולת התרסה, כמרד חוצות מחוצף, אדולסנטי – פעולה של איקונוקלום.⁴²

כשני הטקסטים בולט הרעיון של הצגת האמן כאב־מייסד וכמי שהוליד, יש מאין, את האמנות הישראלית המודרנית. זריצקי מתואר כמי שהביא את התרבות האירופית הגבוהה, את הישגי הציור הצרפתי, אל המדבר התרבותי ששרר בארץ – מקום שהיה אמנם רווי אידיאלים אבל חסר אמנות טהורה, דהיינו ציור כשפה עצמאית. זריצקי התגייס, אפוא, באמצעים ארגוניים שונים – פעילותו באגודת האמנים ובהקמת קבוצת 'אופקים חדשים' – ובכוח השכנוע שלו הטיף והתנגש בדעה הרווחת – כל זאת על מנת ליצור ציור ישראלי ברמה גבוהה. זריצקי מוצג כאן לא רק כדמות מפתח במודרניזם הישראלי

41 בריטברג, זריצקי במלים.

42 בריטברג סמל, דלות החומר, עמ' 10, 12.

באמנות, אלא גם כמי שעשה זאת כמו ידיו, בעל כורחו אפילו, וכנגד מגמות שנתפסות כשליליות.

תרומתו הסגולית של רפי לביא מוצגת לא בעצם הבאתה של האמנות החדשה, שכן זו כבר הגיעה לכאן באופנים שונים מאירופה ומארצות הברית, אלא ביצירה של האסטיקה הצברית, האמנות הילידית האותנטית – אמנות ברוח המקום, המזוהה בעיקר עם העיר תל-אביב. הגם שלביא מוצג כמי שערך סינתזה בין השפעות שונות, ובכללן זו של האמנות המופשטת הישראלית שמחוללה הוא זריצקי, והיא מכונה לעתים קרובות 'מופשט לירי', הוא מתואר גם כיוצר מקורי המפגין חיוניות, חושניות ובעיקר מרידה מתריסה בערכי הציונות. עם זאת, הכתוב מציגו כמתבגר חצוף ומחוספס התואם את דימוי הצבר באתוס הציוני, מי שהאראשוניות הרעננה שלו ('רוח המקור') היא מיוחדת ואותנטית בהשוואה לאופיה התרבותי והמהוקצע של האמנות האירופית והאמריקנית בת הזמן. אם זריצקי הביא את הישגי האמנות המודרנית של אירופה ל'שממה' של ארץ ישראל, הרי רפי לביא הוציא מתוך אותו עולם עירוני חסר חן, לכאורה, את האיכות הייחודית של המקום, את האמנות הישראלית המובהקת.

הטקסטים הללו אמנם נכתבו על ידי מחברת אחת, אולם אין לראות בהם ביטוי לדעת יחיד. על זריצקי, למשל, נאמר מפורשות בסרט שנעשה עליו כי 'בכוח אישיותו ובכוח המעשה שלו סייע זריצקי להניח יסוד לקהילה האמנותית בבחינת יש מאין'.⁴³ ברוח דומה כתב האמן והמבקר חיים לוסקי ב-1984: 'אף אמן, אוצר או מבקר-אמנות בזמננו לא יכול לתאר לעצמו לאן הייתה האמנות הישראלית מידרדרת [כך!], אילו היה זריצקי מקיים את משאלת-נעוריו ומהגר לפאריס. [...] אולי זריצקי היה צריך דווקא לשממה כדי לפתח את החזון שלו...'⁴⁴ מרדכי עומר, אוצר התערוכה הרטרופסקטיבית של זריצקי שהתקיימה באותה שנה, מציג אותו כ'בן דור הנפילים אשר עיצב את האמנות המודרנית' וכמנהיג-מייסד שהיה 'איתן בדעתו לשפר ולקדם את האמנות בארץ ולהשריש בה את הנורמות ודרכי הביטוי, המאפיינים את השפה האוניברסאלית של האמנות העכשווית'. הוא מוסיף כי זריצקי סימן, בשורה של פריצות דרך, את הכיוון של 'האוונגרד הישראלי נגד מסורת הציור השמרנית'.⁴⁵ על ציוריו של רפי לביא כתבה האוצרת שרית שפירא בשנת 2003 כי 'אותה תכונה לא גשמית של העבודות, [...] יש בה גם גילוי דעת על מצב האמנות הישראלית ועל תנאי העשייה שלה'. כלומר, שפירא מצביעה על זהות בין האמנות של לביא לבין האמנות הישראלית בכללותה. היא טוענת עוד, כי על רקע היחסים הסבוכים של האמנות הישראלית עם המורשת היהודית ועם התרבות הנוצרית המערבית, האמנות הישראלית 'הייתה צריכה להמציא לעצמה את נקודת הפתיחה', וזו מגולמת ביצירתו של

43 דברי קריינות בסרט דיוקנו של אמן, 1981. הדברים נכתבו, קרוב לוודאי, בידי מרדכי עומר שהיה אחראי לייצוג האמנותי ולתסריט.

44 רמה וחיים לוסקי, 'מאפו פינת בן יהודה', מוסף הארץ, 2.3.1984. (להלן: לוסקי, מאפו), עמ' 20.

45 מרדכי עומר, זריצקי: רטרופסקטיבה, מוזיאון תל-אביב, תל-אביב 1984, עמ' 5, 9.

לביא.⁴⁶ העיתונאי והמבקר אדם ברוך הדגיש, בביקורתו על ספרה של שפירא, כי בניגוד לטקסטים הקודמים על לביא, שהיו בעיקרם 'ישראליים', שפירא מציעה את 'התרבות המודרניסטית כולה' כהקשרו של לביא. אלא שגם קריאה זו, טען ברוך, מצגיגה את רפי לביא כהתגלמות הקולקטיב הישראלי: 'גיוסו של [רוברט] ריימן לדיון ביצירת רפי לביא נובע אף מרצון עז להניף את לביא אל מעבר למקום הישראלי הזה, להניף אותו אל מעבר לזריצקי, לארוך, לאביבה אורי, להניף אותו אל מודרנה כלל עולמית, להניף אותו ואגב כך להניף "אותנו", את עולם האמנות המקומי'.⁴⁷

ד. התקבלות והצלחה

הביטוי הכולט למנהיגותו של זריצקי היה כאמור בהקמת 'אופקים חדשים', למעלה מעשרים שנה לאחר בואו לארץ. אולם הוא זכה להתקבלות ולהצלחה מיד עם הופעתו על מפת האמנות. בדומה לו זכה גם רפי לביא להכרה ולהצלחה מהירה. בתוך זמן קצר החלו שני האמנים, כל אחד בדורו, לפעול בארגון ובהנהגה בקהילת האמנים.

זריצקי בא לארץ ב-1923 והתיישב בירושלים ומשפחתו הצטרפה אליו כעבור שנתיים. כאביב 1924 השתתף בתערוכה השנתית של 'אגודת אמנים עברית' במגדל דוד, תערוכה שסימנה מפנה ועימות בין האמנים שזוהו עם בוריס שץ ובית הספר בצלאל לבין האמנים שראו את עצמם כמודרניים.⁴⁸ ביוני אותה שנה הציג תערוכת יחיד ראשונה שהתקבלה על ידי הביקורת בהתפעלות רבה. בשנים הבאות היה מעורב בענייני האגודה והתערוכות ובשנת 1927 הוא עמד כבר בראש האגודה, תפקיד שבו החזיק שנים רבות אחר כך. בשנת 1948 הנהיג זריצקי קבוצה של אמנים שהתבדלה מן האגודה והציגה את עצמה כקבוצה אוונגרדית המקדמת אמנות חדשה ומופשטת, קבוצת 'אופקים חדשים'.⁴⁹ בציוריו של זריצקי משנות העשרים אפשר לראות את הסימנים שהובילו אותו אל ההפשטה בשנות הארבעים והחמישים. אולם אין פירוש הדבר שזריצקי יצר בתוך שממה אמנותית או שהיה היחיד שהביא אמנות מודרנית לארץ ישראל. בשנות העשרים השתייך זריצקי לקבוצה של אמנים מודרניים, ובהם הציירים ראובן רובין, ישראל פלדי, נחום גוטמן, פנחס ליטבינובסקי ואחרים.⁵⁰ התחזקות מעמדו של זריצקי והשלטת הקו האמנותי שהעדיף בזרם המרכזי של

46 שפירא, זה לא צבר, עמ' 29.

47 אדם ברוך, 'רפי לביא: קצת היסטריה, בבקשה', הארץ, מוסף ספרים, 21.5.2003.

48 על עימותים אלה ועל התקופה ראו, יגאל צלמונה, ימי מגדל דוד: מלחמת התרבות הראשונה באמנות ישראל, מוזיאון מגדל דוד, ירושלים 1991 (להלן: ימי מגדל דוד).

49 בלס, אפקים חדשים, עמ' 16-31. לניתוח סוציולוגי של הקמת הקבוצה ראו: גרסיאלה טרכטנברג, בין לאומיות לאמנות: כינון שדה האמנות בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה, ירושלים 2005 (להלן: טרכטנברג, בין לאומיות לאמנות), עמ' 131-151. לנקודת מבט היסטורית מרחיבה ומפורטת על הרקע להקמת הקבוצה ראו, אליק מישורי, 1948: 'אמנות עברית-ארצישראלית המוליכה אל המחר', קטלוג תערוכה, משכן לאמנות, עין חרוד 2008 (להלן: מישורי, 1948), עמ' 6-19.

50 ראו, Dalia Manor, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, London

האמנות הישראלית, תהליך שהתרחש בהדרגה במהלך שנות השלושים והארבעים, הם שהשפיעו על תיאור ראשית דרכו בארץ באופן המציב אותו כבודד במערכה.⁵¹ הופעתו הראשונה של רפי לביא על מפת האמנות הייתה בתערוכה משותפת של שלושה אמנים בדצמבר 1960 בגלריה רנה בירושלים, גלריה בנייהולה של ברטה אורדנג שהתמחתה באמנות מופשטת ומודרנית. הפסל קוסו אלול, שרפי הוצג כתלמידו, כתב עליו דברי הקדמה בקטלוג התערוכה.⁵² התערוכה זכתה בתשומת לב העיתונות והתקבלה באהדה.⁵³ אחד מהציורים בתערוכה נרכש על ידי מוזיאון בצלאל בירושלים ביוזמת האוצר, יונה פישר. ארבעה חודשים אחר כך הציג רפי לביא תערוכת יחיד בגלריה כ"ץ בתל-אביב ויונה פישר הוא שכתב את ההקדמה. פישר גם כתב בעיתון למרחב ביקורות נלהבות על שתי התערוכות.⁵⁴ בין שתי תערוכות היחיד של לביא בגלריה כ"ץ, הראשונה ב-1961 והשנייה ב-1965 הוא הספיק להשתתף בתערוכות קבוצתיות רבות של אמנים צעירים בארץ ובחו"ל. כמו כן השתתף בתערוכות ששילבו בין הדורות: תערוכת 'אופקים חדשים'

and New York 2005, pp. 111-133, 163-181

- 51 בתערוכה היסטורית על ראשית המודרניזם באמנות ארץ ישראל שערך אויגן קולב במוזיאון תל-אביב בשנת 1957 סירב זריצקי להשתתף, כמו ביקש לנתק את עצמו מאותם מהלכים המזוהים עם אמנים שהיו עתה מן הצד השני של המתרס. קולב מצא לנכון לציין בקטלוג התערוכה את סירובו זה של זריצקי. אויגן קולב, 'ראשית המודרניזם בצירוף הישראלי, 1920-1930' (1957), בתוך: גליה בר אור (מחקר ועריכה), בניין תרבות בארץ ישראל, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 2003 (להלן: בר-אור [עורכת], בניין תרבות), עמ' 346.
- 52 התקסט במלואו מובא אצל גינתון, רפי, עמ' 29. בתערוכה הוצגו במשותף רפי לביא, פנקס מורנו, א"מ שוורץ. שני האחרונים כבר הוצגו באותה גלריה בתערוכה קבוצתית בספטמבר אותה שנה. בקטלוג התערוכה נכתב על כל אמן תקסט נפרד על ידי מחבר אחר. בפרטים הביוגרפיים צוין שרפי לביא למד ציור אצל לודוויג מוס, קוסו אלול, אבא פניכל ודן הופנר. רשימה זו הופיעה גם ברף שליווה את תערוכתו בגלריה כ"ץ באפריל 1961. התערוכה בגלריה רנה צוינה על ידי בנו כלב בתערוכת יחיד ראשונה של לביא. כלב, עשר פלוס, עמ' 9. טעות זו שולבה בקטלוג האחרון של לביא. דורית לויטה הרטן, רפי לביא: הביתן הישראלי הביאנלה ה-53 לאמנות בוונציה, תל-אביב 2009 (להלן: לויטה הרטן, רפי לביא), עמ' 130.
- 53 התייחסויות לתערוכה, מסקירה עובדתית קצרה ועד דיונים ארוכים ושיפוט אמנותי התפרסמו בעיתונים היומיים העיקריים: הארץ (אברהם רונן), הבוקר (מרים טל), חרות (נהור א.), ידיעות אחרונות (אשר נהור), למרחב (יונה פישר), מעריב ועל המשמר. כמו כן התפרסמה רשימה בעיתון הסטודנטים פי האתון (יורם רוזוב).
- 54 יונה פישר, 'תערוכות בכורה ב"רינה"', למרחב, דצמבר 1960, מתוך מאגר מידע של אמנות ישראלית (רמי כהן). יונה פישר, 'צייר צעיר: רפי', למרחב, 1961. 28.4. פורסם שנית בהמדרשה, חוב' 2, 'בקשר לרפי: מבטים על רפי לביא', מאי 1999, עמ' 238-239. דומה שהנוהג לכתוב הן את דברי ההקדמה והן את הביקורת בעיתונות לא היה חריג באותה עת. אויגן קולב, למשל, כתב את ההקדמה לתערוכה השנייה של 'אופקים חדשים' באוקטובר 1949, ולאחר מכן פרסם רשימת ביקורת על התערוכה בעל המשמר. ראו, בר אור (עורכת), בניין תרבות, עמ' 136-142. גם תערוכתו זו של לביא זכתה להתייחסויות נרחבות בעיתונות ובכתבי העת: גזית (מרים טל), הארץ (יואב בראל), הפועל הצעיר (מינה בליך), ידיעות אחרונות (נהור אשר) ועל המשמר (פרידברג פסל).



רפי לביא בסטודיו, רמת גן, 1962
[צילום: יכון הירש]

שהתקיימה ב־1963 במשכן לאמנות בעין חרוד ובה השתתפו אמנים אורחים, ובהם גם כמה צעירים כמו לביא (שהוזמן כיוזמת אהרון כהנא), יגאל תומרקין ואורי ליפשיץ;⁵⁵ תערוכת תצפית ב־1964 במוזיאון תל־אביב, שכללה רבים מאמני 'אופקים חדשים' וגם אמנים אחרים; ותערוכה של אמנות ישראלית שארגן ב־1964 ויליאם סייץ מהמוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק ונדרה בין מוזיאונים מרכזיים בצפון אמריקה במשך שנתיים. לביא היה צעיר המשתתפים בין 26 האמנים שנבחרו בידי האוצר האמריקני, בהם ותיקים כגון טיכו, ארדון וזריצקי, ואמנים שהחלו להתבלט בזירה הבינלאומית בשנות החמישים

55 על פי גילה בלס הייתה זו התערוכה העשירית של הקבוצה. אפקים חדשים, עמ' 90-91. קטלוג התערוכה הכריז 'אפקים חדשים התערוכה האחת עשרה'. יונה פישר כתב הקדמה קצרה לקטלוג ובה התייחס בהדגשה לרפי לביא. בשנים 1961-1965 השתתף לביא ב־16 תערוכות קבוצתיות. לויטה הרטן, רפי לביא, עמ' 129-130.

והשישים כמו אביגדור אריכא, לאה ניקל ויעקב אגם.⁵⁶ לביא השתתף גם בתערוכה הייצוגית עם פתיחת מוזיאון ישראל בקיץ 1965, 'מגמות באמנות הישראלית', שאצר יונה פישור. מכל אלה ומן הביקורות בעיתונות עולה שתוך שנים ספורות התקבל רפי לביא בחוגי האמנות השונים כאמן מן השורה הראשונה לצד הוותיקים. הוא זכה להערכה כצייר, אם כי נשמעו בקרב המבקרים גם הסתייגויות אחדות בנוגע לאיכות, לעומק או להעדר חידוש ביצירותיו.⁵⁷

בר בכר החל לביא להיות פעיל גם בארגון תערוכות. הוא אף פעל מאחורי הקלעים בתערוכות השנתיות במוזיאון תל-אביב שנקראו 'סלון הסתיו', על שם התערוכות הפריזאיות הנודעות שהציגו בראשית המאה העשרים את חידושי האמנות המודרנית. חיים גמזו, מנהל המוזיאון, יזם את התערוכות בעקבות תערוכת תצפית"ת כבמה לאמנים ישראלים צעירים אשר לרשותם עמדו באותן שנים רק מעט אפשרויות תצוגה. התערוכות הוצגו בביתן הלנה רובינשטיין, השלוחה החדשה של מוזיאון תל-אביב, אשר שכן עדיין בבית דיזנגוף. הן אורגנו בשיתוף עם קבוצת אמנים צעירים ואפשרו להציג אמנות חדשה ולא שגרתית, שלא נענתה לכללים האסתטיים והצורניים השגורים, ולעתים אף לא עלתה בקנה אחד עם טעמו השמרני של גמזו.⁵⁸ כמה מתערוכות אלה נרשמו כציון דרך באמנות הישראלית ובהתפתחותם של אמנים שהיו לדמויות מפתח בשנות השבעים, ובהם מנשה קדישמן, משה גרשוני, יהושע נוישטיין.

במקביל לתערוכות שנתיות אלה הקים רפי לביא את קבוצת 'עשר פלוס' וזו הציגה בין דצמבר 1965 לספטמבר 1970 עשר תערוכות על נושאים שונים ומפתיעים (מיניאטורות, תערוכה באדום, ונוס). לא הייתה זו קבוצה אידאולוגית אלא מסגרת חופשית, אפילו פרועה, שנועדה לדברי לביא בעיקר למשוך תשומת לב. ואמנם הקבוצה משכה תשומת לב לא רק של מבקרי האמנות והקהל אלא גם של אמנים רבים שהצטרפו אל הגרעין המייסד וביקשו להשתתף בתערוכות.⁵⁹

כבר מראשית דרכו של רפי לביא כאמן הוא פעל בכמה תחומי עשייה: כצייר וכ'אמרגן' של תערוכות, וזאת בצד עבודתו כמורה. התקבלותו המהירה והתבססות מעמדו צמחה

56 סייץ, אמנות ישראל. קודם לכן הוצגה התערוכה בישראל (בהשתתפות 23 אמנים) ונדרה בין חמישה מוזיאונים.

57 למשל, ראובן ברמן, 'רפי לביא, ציורי שמן וקולאז': גלריה מסדה, ידיעות אחרונות, 13.5.1966; צלילה אורגד, 'רפי לביא', על המשמר, מאי 1966.

58 כלב, עשר פלוס, עמ' 16, 60. רפי לביא העיד כי לא היה חבר בוועד האמנים שארגן את התערוכות, אך היה פעיל מאחורי הקלעים. שיחה עם המחברת, 21.12.2006. ברברי ההקדמה לתערוכות הסתיו ביקש גמזו להציג מפגן של אחדות ותמיכה במגמות החדשות, תוך טשטוש חילוקי הדעות והמאבקים הפנימיים. התדמית של תערוכות הסתיו כתערוכות של צעירים אינה מדויקת והשתתפו בה גם לא מעט אמנים ותיקים, על פי רוב יוצאי 'אופקים חדשים'. ראו, גילה בלס (מחקר ועריכה), ד"ר חיים גמזו: ביקורות אמנות, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 2006, עמ' 133-141.

59 כלב, עשר פלוס, עמ' 27-56; יגאל צלמונה, '+10', מושג, חוב' 6, נובמבר 1975, עמ' 66-73.

מתוך כך בשני ערוצים מקבילים: מצד אחד כנציג הדור הצעיר, כמי שמקדם אמנות חדשה ונון-קונפורמית, ומצד שני כמקורב למימסד האמנותי ולדור האמנים הוותיק. לביא מעיד על עצמו שהסתדר עם כולם, אפילו עם חיים גמזו, שלדבריו שנה את הציור שלו.⁶⁰ באחד מהראיונות אמר שבמבט לאחור על ציוריו הוא יכול לשייך את עצמו לדור הציירים של שנות החמישים.⁶¹

ואמנם, אם מתבוננים בציוריו המוקדמים של לביא מראשית שנות השישים – או על כל פנים אלה שאותם הציג לראשונה בציבור – ציורים מופשטים מנוכרומיים בעלי טקסטורה עבה, הם לא היו כה רחוקים מן הציורים המופשטים שרווחו באותו הזמן בקרב אמני 'אופקים חדשים' ואמנים אחרים מחוץ לקבוצה, ובכלל זה דור צעיר של אמנים שאימצו את שפת המופשט. ציוריו אלה של לביא היו אפוא ה'בון-טון' של המודרניזם הישראלי יותר מאשר ביטוי מהפכני, והדבר עשוי להסביר את האהדה שבה התקבלו בחוגי האמנות. על פי דוד גינתון היה בציורים אלה מפנה בהשוואה לציוריו הקודמים של לביא, אך אותם לביא לא הציג והם נחשפו רק שנים רבות מאוחר יותר. גינתון מתאר זאת כמעבר מציורים בעלי מראה 'אינפנטילי' שלא זכו להערכה 'לטובת נוסח ציור בעל מראה בוגר ו"אופנתי"'.⁶²

ה. מנהיגות וכריזמה

אצל זריצקי, כמו גם אצל רפי לביא, בולט השילוב האפקטיבי של השגת הכרה באיכות האמנותית של הציור לצד יכולת ארגונית יעילה – שילוב אשר הציב את האמן כדמות מובילה. להכרה המהירה שלה זכו שני האמנים הועילה בוודאי העובדה שהציור שהציגו לא היה חדשני מדי או חורג מהנורמות של האמנות הגבוהה המודרנית כפי שזוהו על ידי הקהל המיידי, לרוב אמנים ומבקרים, ולא הייתה בו קריאת תיגר על השפה המקובלת. לממד הארגוני בפעילותם של זריצקי ולביא נלוותה תמיד זכות השיפוט העליונה, שכן מארגן התערוכה הוא המכריע מה טוב ומה לא, מה יוצג בתערוכה ומה לא. נהוג לקשור את הקמתה של קבוצת 'אופקים חדשים' עם 'פרשת הביאנלה בוונציה' ב-1948. על פי עדותו של זריצקי היה זה הוא שבחר את האמנים הישראלים שישתתפו בתערוכה בינלאומית יוקרתית זו. כיוון שעשה זאת בסתר וכנגד התקנון של אגודת האמנים הודה מן האגודה. בעקבותיו עזבו אחרים והם הקימו את קבוצת 'אופקים חדשים' שזריצקי היה מנהיגה.⁶³

60 שיחה עם המחברת, 21.12.2006.

61 מיכאל מירז, 'קאקי של אמן אינו פיסול רך', שיחה עם רפי לביא, פי האתון, 13.12.1978.

62 גינתון, רפי, עמ' 24.

63 בריטברג, זריצקי במלים; בלס, אפקים חדשים, עמ' 21. מעניין שזריצקי ייחס לעצמו גם את ארגון תערוכות אגודת האמנים ב'מגדל דוד' בשנות העשרים. דברי הקריינות והסבריו העוקבים של האמן בסרט דיוקנו של אמן, 1981, מציינים מפורשות שהוא זה שארגן את התערוכה הכללית הראשונה במגדל דוד לאחר שנבחר ליושב ראש האגודה. אולם מעורבותו של זריצקי החלה בתערוכה הרביעית, בשנת 1975. ראו, צלמונה, ימי מגדל דוד, עמ' 10.

התמונה בוודאי מורכבת יותר, כפי שעולה ממחקרו של אליק מישורי המראה כי לא זריצקי לברו היה אחראי להשתתפות הישראלית הראשונה בביאנלה בוונציה.⁶⁴ על כל פנים זריצקי משל ברמה בתערוכות 'אופקים חדשים'. בחירת התמונות ותלייתן היו מלוות בדיונים בין חברי הקבוצה לפני כל תערוכה, אבל 'המילה האחרונה הייתה של זריצקי ואף אחד לא חשב שזה לא מגיע לו, הוא היה "האורים והתומים"', מספרת צילה שטרייכמן.⁶⁵ רפי לביא, לאחר סיום תקופת האמרגנות של תערוכות שנות השישים, המשיך עוד שנים רבות, עד 1987, לארגן תערוכות יחיד לאמנים בראשית דרכם. כמו כן פרסם ביקורות על תערוכות במקומון התל-אביבי העיר. אך לביא כפר לחלוטין בהיבט השיפוטי של פעילותו; הוא אפילו התנגד למילה 'שיפוט' בכל הקשור באמנות. לדבריו, בתערוכות שארגן נתן הזדמנות לכולם, אבל כיום זוכרים רק את הטובים.⁶⁶ לביא ביקש להציג את עצמו כהיפוכו של זריצקי: לא כשופט עליון אלא כדמוקרט וכפולורליסט.

לצד הארגוני הועילה בלי ספק הנטייה הטבעית לעסוק בעניינים אלה ('הייתי מאכער'), והדבר בלט אצל רפי לביא עוד מימי תנועת הנוער: 'הייתי מנהיג מלידה, גם בנוער העובד הייתי מרכז הסניף', העיד על עצמו.⁶⁷ ליכולת הארגונית נלוותה גם מידה הגונה של קסם אישי וכריזמה. הסוציולוג מקס ובר ייחס לכריזמה תפקיד משמעותי במנהיגות: 'המנהיג הכאריזמתי קונה לו את מרותו ושומר עליה אך-יורק מתוך שהוא מוכיח את כוחו בחיים. אם רצונו להיות נביא, עליו לחולל נסים; אם רצונו להיות איל-מלחמה, עליו לעשות מעשי-גבורה. אולם על הכל שליחותו האלוהית צריכה "להוכיח" את טיבה בכך שאלה הנכנעים לו בנאמנות חייבים להצליח'.⁶⁸

ואמנם לא רק שזריצקי ורפי לביא הוכיחו את כוחם כאמנים, אלא שהם גם גרמו לאלה שאותם הנהיגו להצליח. האמנים שהלכו אחרי זריצקי בפרישה מהתערוכות הכלליות של אגודת האמנים ובהקמת קבוצה מתחרה אכן הצליחו, ו'אופקים חדשים' נחשבת עד היום לציון דרך חשוב בתולדות האמנות בישראל, לאירוע מכונן בהכנסת המודרניזם הבינלאומי לשיח האמנות בארץ. זאת אף על פי שלקבוצה לא הייתה זהות סגנונית מובחנת או אידאולוגיה ברורה. כפי שהראתה גרסיאלה טרכטנברג, הקבוצה זכתה להצלחה באמצעות אסטרטגיה של התבדלות וגם בזכות העמדה הקודמת של האמנים

64 מישורי, 1948, עמ' 7-8.

65 צילה שטרייכמן, אלמנת הצייר יחזקאל שטרייכמן, מהדמויות הבולטות ב'אופקים חדשים', שיחה עם המחברת, 24.1.2007.

66 שיחה עם המחברת, 21.12.2006. לביא גם הכחיש באותה שיחה כי ארגן תערוכות לתלמידיו, כפי שחשבו, ומנה שמות של אמנים שלא היו תלמידיו והוא ארגן להם תערוכות, בהם פנחס כהן גן, ערו בר אל, יצחק גולומב. את כתיבת הביקורות בעיתון הסביר בעיקר בצורך כלכלי, והוסיף: 'לא כתבתי ביקורת, אני לא אינטלקט. זה כמו שכותבים על מסעדות. כתבתי בצורה גסה, וולגרית, בפירוש, במודעות'.

67 שיחה עם המחברת, 21.12.2006.

68 מקס ובר, על הכריזמה ובניית המוסדות, ירושלים, 1979, עמ' 14.

בשדה. לא פחות חשובה הייתה התמיכה המוסרית בקבוצה, במיוחד זו של מוזיאון תל-אביב ושל מנהלו, חיים גמזו.⁶⁹ אין ספק שלמנהיג הקבוצה, על המעמד וההוקרה להם זכה בקרב האמנים, המבקרים והציבור, הייתה השפעה מכרעת על הצלחתה של אסטרטגיה זו. גם סביב רפי לביא הייתה פעילות שהצליחה: בראש ובראשונה תערוכות 'עשר פלוס'. באמצעותן לא רק גיבש האמן הצעיר בן ה-28 את מעמדו כמנהיג חזק ומשפיע אלא גם סחף אתו עשרות אמנים, ובהם ידועים ומבוססים, שביקשו להצטרף לפעילות זו אשר לימים נתפסה כפרק חשוב באוונגרד הישראלי.⁷⁰ כיוון שלביא היה גם מורה כריזמטי במשך שנים ארוכות, חשוב להזכיר את התלמידים שהפכו לאמנים מצליחים. כפי שטענה אריאלה אזולאי, הצלחת האמנים שהיו מקורבים ללביא חיזקה את מעמדו כפטריארך והעצימה את המיתוס.⁷¹

אין ספק שהן לזריצקי והן לרפי לביא היה כושר מנהיגות טבעי, ביטחון עצמי וסמכותיות שהשפיעו על הסובבים אותם. למרות זאת הם דחו מכול וכול את דימוי המנהיג וביקשו להיחשב בראש ובראשונה ציירים טובים. 'אני צייר כמו שכל צייר', אמר זריצקי, 'אבל יש ציירים טובים ואולי אני חושב שאולי אני גם כן ביניהם'.⁷² רפי לביא אף הוא רצה מאוד להיחשב קודם כול צייר טוב. מבחינתו כל העניין של מעמדו כמורה אינו חשוב: 'לא מעניין אותי להיות גורר', הצהיר.⁷³

היחס למנהיגים אלה בחוגי האמנות היה אמביוולנטי. זריצקי זכה להערצה והכול ציפו למוצא פיו. 'זריצקי ראה?' או 'מה אמר זריצקי?' היו השאלות הראשונות שעלו כשאמן הציג תערוכה.⁷⁴ לדברי רפי לביא זריצקי היה חכם וערמומי וידע להסתיר ולרמוז את דעתו בתגובה לשאלות אם היה או ראה. לדוגמה היה משיב 'הייתי', וגם 'לא ראיתי', על תערוכה שדעתו לא הייתה נוחה ממנה.⁷⁵ אך לשיפוט שלו היה גם ממד מאיים. 'זריצקי היה מלך, כולם פחדו ממנו', אומר המבקר רן שחורי.⁷⁶ הוא נחשב דיקטטור, 'הוא השליט טרור, העמיד את כולם מתחתיו'.⁷⁷ רפי לביא, אולי אף יותר, עורר התייחסויות סותרות כאל

69 טרכטנברג, בין לאומיות לאמנות, עמ' 134-148; מישורי, 1948, עמ' 11-12.
 70 כלב, עשר פלוס, עמ' 65. לפי חישוביו של כלב, 75 משתתפים הציגו במכלול התערוכות, חלקם השתתפו בכל התערוכות או במרביתן והציגו מספר רב של מוצגים.
 71 אריאלה אזולאי, אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית, תל-אביב 1999 (להלן: אזולאי, אימון לאמנות), עמ' 216-217.
 72 דברי האמן בסרט דיוקנו של אמן, 1981.
 73 שיחה עם המחברת, 21.12.2006.
 74 על פי הציירת מינה זיסלמן, שהייתה מקורבת לאמני 'אופקים חדשים'. לדבריה העריכו אותו יותר מדי, הייתה לו השפעה חזקה על אמנים, כמו 'כישוף' מסוים. שיחה עם המחברת, 18.12.2006.
 75 שיחה עם המחברת, 21.12.2006.
 76 שיחה עם המחברת, 24.11.2008. רן שחורי היה צייר ומבקר אמנות פעיל בשנות השישים והשבעים והכיר מקרוב את זריצקי. הוא מעיד שזריצקי היה מרושע בביקורת שלו על אמנים בני דורו, ואלה חשו עצמם בצל לידו, שכן הוא נתפס כמאור גדול.
 77 צילה שטרייכמן, שיחה עם המחברת, 24.1.2007.

אב שתלטן ומסרס ובה בעת גם אב מחבק ושופע: 'רפי ששונאים, שאוהבים, שכועסים, שמתפייסים, שמחפשים, שמתנגדים, שמתרפקים', כפי שכתבה נעמי סימן-טוב בפתח דבר לספר שהוקדש כולו לדיבורים על רפי לביא. הספר יצא לאור לרגל פרישתו לגמלאות מהמדרשה למורים לאמנות בבית ברל (קודם לכן רמת השרון), המוסד שכה מזוהה אתו ועם תלמידיו.⁷⁸ במקביל לפרסום זה נערכו גם ארבע תערוכות הנוגעות לדמותו של רפי כאמן וכמורה – מחווה יוצאת דופן בהיקפה. הספר, למעשה השנתון של המדרשה, זכה לשיתוף פעולה מלא של האמן והוא הכין לו רישומים במיוחד. הספר כולל פרסום מחדש של טקסטים מכריעים בקנוניזציה של רפי לביא, ובהם מאמרים של יונה פישר ומאמרה של שרה בריטברג-סמל מקטלוג התערוכה דלות החומר. אסופת מאמרים נוספת, שגם בה נדפסו מאמרים של פישר ובריטברג-סמל, יצאה לאור על ידי המדרשה ב-2009.⁷⁹

ו. יראה והערצה

עם כל זאת, היחס הציבורי לשני האמנים הללו היה שונה. בעוד רפי לביא עורר תגובות רגשיות חזקות בעולם האמנות, זריצקי נתפס בקרב ידידיו ומעריציו ואף מעבר לכך, כנכס לאומי. בשנת 1941, לרגל יובל החמישים שלו, נערכה לו ב'בית הבימה' תערוכה ביוזמת אגודת האמנים. התערוכה לוותה במאמרי הערכה נרגשים שכתבו עליו ציירים.⁸⁰ עשר שנים לאחר מכן, לציון יום הולדתו השישים, נערכה לו רטרוספקטיבה במוזיאון תל-אביב שנדרה אחר כך לירושלים. לאחר מכן סירב זריצקי להציג, למעט בתערוכות קבוצתיות

78 נעמי סימן-טוב, 'פתח דבר', בקשר לרפי: מבטים על רפי לביא, המדרשה, חוב' 2 (1999), עמ' 19. במובנים רבים הספר דומה לסוגה האקדמית של ספר יובל (Festschrift) לכבוד מלומד בכיר שאותו מוציאים תלמידים לשעבר ועמיתים לרגל פרישה או לרגל הגיעו לגבורות. ספר כזה כולל בדרך כלל מחקרים מקוריים בנושאים הקרובים וקשורים לתחום ההתמחות של המלומד. לעומת זאת בספר על רפי לביא, לצד עבודות אמנות שבחלקן נוצרו במיוחד לחוברת זו נכללים מאמרים המתייחסים ישירות לרפי האיש, המורה, המבקר או לגירסאות שונות של 'רפי ואני'. בשדה האמנות בישראל אין לספר כזה תקדימים או המשכים עד כה. רן שחורי, שהיה מנהל המדרשה משנת 1966 כשהמדרשה שכנה בתל-אביב ועד לשנת 1980, סיפר (שיחה עם המחברת, 24.11.2008), שרפי היה מפחיד מאוד כמורה וגרם טראומות חמורות לחלק מתלמידיו. לדבריו, לביא עשה זאת במודע, כממלא תפקיד.

79 אפרת ביברמן ודגנית ברסט (עורכות), רפי לביא: נא לקרוא מה שמצויר כאן, מכללת בית ברל 2009 (להלן: ביברמן וברסט [עורכות], נא לקרוא). המאמרים מוקדשים לדיון באמנותו של לביא וברדכי ההוראה שלו. הם נכתבו על ידי אמנים ומבקרים שהיו מקורבים ללביא וכתבו עליו בעבר. מרבית הכותבים כאן מופיעים בהדפסה חוזרת של קטעים מדברים שכתבו בספר זה או בחיבורים קודמים, גם בקטלוג הביאנלה בוונציה. לויטה-הרטן, רפי לביא, עמ' 106-120.

80 למשל, 'תערוכת זריצקי [...] הוא מאורע חשוב לא רק לחתן היובל, אלא לכל ציבור האמנים והציור בארצנו'. ליאון פיין, 'לתערוכת הצייר זריצקי', אמר, 1.12.1941; חיים אפתיק (אתר), 'יוסף זריצקי: בן החמישים', גזית, נובמבר 1941, כרך ד, חוב' ו, עמ' 13; יחיאל קריזה, 'זריצקי, הצייר המרדן, הגיע לחמישים', מקור לא מזוהה, 27.11.1941, מתוך מאגר תרבות ישראלית (רמי כהן). ליאון פיין, יחיאל קריזה וחיים אתר היו ציירים פעילים ומוכרים באותה תקופה. הנוהג של ציירים לכתוב מאמרים וביקורות על תערוכות היה רווח באותן שנים וגם זריצקי עצמו כתב לא פעם.

ספורות. לכן, כשהוצגה כעבור 25 שנה בגלריה גורדון בתל-אביב תערוכה מצוירו בצבעי מים מן השנים 1920 עד 1975, הדבר חולל התרגשות רבה.⁸¹ יום הולדתו התשעים של זריצקי כבר היה בגדר אירוע ממלכתי: ועדת החינוך של הכנסת בראשות אורה נמיר חגגה את יום הולדתו; שר החינוך זבולון המר פרסם דברי ברכה והערכה לצייר וגם נכח בהקרנת בכורה חגיגית של סרט על האמן שהפיק שירות הסרטים וביים יכין הירש.⁸²

קשה לדמות כיבודים כאלה לרפי לביא, שיום הולדתו השבעים עבר ללא כל התייחסות ציבורית ושהקרנת סרט תיעודי עליו עוררה עניין בעיקר בחוגי קולנוע ואמנות,⁸³ מה גם שהוא הסתייג בכל הזדמנות מפרסים ומכיבודים ממלכתיים והתנגד, למשל, למתן 'פרס ישראל' לאמנים. מסיבה זו ומסיבות אחרות מפתיעה הייתה ההחלטה של המועצה הישראלית לתרבות ולאמנות במשרד המדע, התרבות והספורט מאפריל 2008 לבחור בלביא לייצג את ישראל בביאנלה בוונציה של שנת 2009. ההנמקה לבחירה, שמאחוריה יוזמה של אמנים שהיו מתלמידיו ומקורביו של רפי לביא, מאשרת את מקומו של לביא כמנהיג וכמחולל של האמנות הישראלית: 'דמות מכווננת באמנות הישראלית. מהאמנים החשובים, המרתקים והמשפיעים ביותר בכל תולדותיה [...] אמן שליצירתו ואישיותו תפקיד מרכזי בעיצוב פניה של האמנות והתרבות המקומית'.⁸⁴

ההערה לזריצקי כנציג עילאי של התרבות הלאומית הגבוהה הייתה בלי ספק אותנטית, כפי שמעידים מכתבי אמנים וידידים שנשלחו אליו לאורך השנים. למשל, בתחילת דצמבר 1956 כתב העיתונאי דוד גלעדי לזריצקי, ששהה בחו"ל, בהתייחסו בעקיפין למלחמת סיני שהתרחשה כחודש קודם: 'בארץ ברוך השם שוב שקט [...] כך שמבחינה זו אתם לא צריכים להתרגש. ומר זריצקי רק יתמסר לעבודתו ולתערוכתו שלו

81 ראו, בריטברג, זריצקי במלים; רן שחורי, 'הצייר "החשוב לבד"', הארץ, 14.5.1976; עמנואל בר-קדמא, 'נביא בעירו ואגדה בחייו', ידיעות אחרונות, 21.3.1976.

82 טובה צימוקי, 'מחמאות מפוקפקות', דבר, 14.1.1982; 'שר החינוך בירך הצייר יוסף זריצקי בהגיעו ל-90', הצופה, 13.1.1982; 'המאייסטר הגדול', דבר, 15.1.1982; 'Premier of film on Yosef Zaritsky', *Jerusalem Post*, 10.1.1982.

83 סרטו של עמית גורן, 'ראש גרניום' (2007), הוקרן בהקרנת בכורה במסגרת פסטיבל דוק-אביב בסינמטק תל-אביב במאסר 2007 בנוכחות האמן ואנשים מעולם האמנות. זמן קצר לאחר מכן הסרט הוקרן בערוץ 8 של הטלוויזיה. הסרט הוקרן שוב בטלוויזיה מיד לאחר מותו של רפי לביא, בראשית מאי באותה שנה.

84 מתוך פרוטוקול ישיבת הוועדה לבחירת מועמד לביאנלה לאמנות בוונציה, שהתקיימה ב-8.4.2008 במינהל התרבות בתל-אביב, בהשתתפות חברי הוועדה: פיליפ רנצר (יו"ר), דגנית ברסט, דרורית גור אריה, אלן גינתון, אורי קצנשטיין, ונציגי קשת"ם, משרד החוץ יונה מרקו ויוסי בלט ועידית עמיחי כנציגת משרד התרבות ומרכזת הוועדה. תוכן ההחלטה הועבר גם בהודעה לעיתונות. תורת לידיית עמיחי על מסירת המידע. ראו גם דנה גילרמן, 'צוירו של רפי לביא המנוח ייצג את ישראל בביאנלה בוונציה', הארץ, חלק חדשות, 16.4.2008. פיליפ רנצר, יוזם ההצעה, ודגנית ברסט היו תלמידיו של לביא ואורי קצנשטיין היה מורה במדרשה. שלושתם השתתפו בספר בקשר לרפי ועבודותיהם היו באוספו.

ויביא שם טוב לארץ היקרה שלנו. אמן כמוהו צריך תמיד לחשוב על הנצח ולא על ענייני רגע. לפוליטיקה ולצבא ידאגו אחרים'. ידיד עיתונאי אחר, משה שחף, כתב לזריצקי חודש לאחר מכן על כך שחיי האמנות בארץ אפורים בלעדיו ועד כמה הוא היה חסר בימים הגדולים שעברו על הארץ. 'מי כמוך, זריצקי יקר, יכול היה לנשום את הגדולה הזאת, את השגב שריחף בכל חוצות ישראל ומי כמוך יכול היה לנגן את הביטוי המופלא לכל אלה ולשאוב מכל אלה את הלשון השירית המעודנת ביותר'.⁸⁵

אם המחשבה שזריצקי היה נותן ביטוי אמנותי לאירועי השעה, כמו מלחמת סיני, נראית בלתי סבירה, הרי שהגאווה על הצלחתו הבינלאומית כמביא כבוד לאומי הייתה משותפת לרבים, אמנים ומבקרים. בכלל, זריצקי נחשב לצייר בקנה מידה בינלאומי. יש אף שהרחיקו לכת ואמרו שאלמלא בחר להגר לפלשתינה היה בוודאי 'נמנה כשווה-מעמד עם דה-קונינג או רוטקו'⁸⁶ – שניים מבכירי הציור האמריקני המופשט.

ז. האמן הקנוני

מעמדו הרם של זריצקי עמד למבחן בעת תערוכת העשור, התערוכה הלאומית שנערכה בבנייני האומה בירושלים בקיץ 1958 במסגרת חגיגות העשור למדינה, ובה הוצגו גם יצירות אמנות מאת ציירים ופסלים ישראלים, רובם אנשי 'אופקים חדשים'. תקרית שהתרחשה בערב פתיחת התערוכה נרשמה בתולדות האמנות הישראלית כעדות לעימות הבלתי נמנע בין ערכי האמנות המודרנית לבין דרישות המימסד הפוליטי. תמציתו של הסיפור היא כי שעה קלה לפני הפתיחה נערך לראש הממשלה, דוד בן-גוריון, ולפמלייתו סיור מיוחד בתערוכה. בהגיעו לאגף הכלכלי שבו הוצג ציורו של זריצקי שכותרתו 'עוצמה', ציור מופשט גדל ממדים (6x5 מטרים) המצויר במשטחים גאומטריים נרחבים, הביע בן-גוריון מורת רוח מן האמנות המודרנית; ככל הנראה באמירה כללית – 'אם דרך-לצון [...] ואם בכבוד-ראש' – על כי 'אפשר עמה – ואפשר בלעדיה'.⁸⁷ אולם די היה בהערה זו כדי שמנכ"ל משרד ראש הממשלה דאז, טדי קולק, יורה להסיר לאלתר את הציור ממקומו ולהעבירו 'לקצה העליון הנידח של האגף הלאומי'.⁸⁸ האירוע קיבל מיד ממדים של שערווריה, כשאמנים קובלים על צנזורה בנוסח סובייטי ועיתונאים מכל

85 מכתב מדוד גלעד, 6.12.1956, מכתב מרבקה ומשה שחף, 16.1.1957, ארכיון המשכן לאמנות עין חרוד.

86 לוסקי, מאפו, עמ' 20.

87 ג' בנימין, 'פטרונים האמנויות', מעריב, 13.6.1958, עמ' 5. ראו גם בלס, אפקים חדשים, עמ' 108, הערה 39.

88 גדעון עפרת, 'תערוכת העשור' (להלן: עפרת, תערוכת העשור), בתוך: גליה בר אור וגדעון עפרת, העשור הראשון: הגמוניה וריבוי, משכן לאמנות עין-חרוד 2008, עמ' 241; בלס, אפקים חדשים, עמ' 78. הפרשה שבה והופיעה בעיתונות פעמים רבות כחלק מסיפור קורותיו של האמן. ראו, עלים בליטנטל, 'זריצקי: המחווה והדמות', מעריב, 2.10.1981; עמנואל בר-קדמא, 'זריצקי: ב.ג. דרש שציורו יוסר מעל הקיר', ידיעות אחרונות, 3.12.1985.



יוסף זריצקי, 'עוצמה', 1958, שמן על עץ, 6x5 מ' (נהרס); תצוגה בתערוכת העשור, בניני האומה, ירושלים
{צילום: ורנר בראון, באדיבות ארכיון עיריית ירושלים}

המחנות מגיבים בעד ונגד. משקל לא מבוטל בדיונים בפרשה, אז כמו היום, היה לעלבון הגדול שנגרם לזריצקי. יש מקום להרהר אם הייתה מתחוללת סערה כזו לו היה ציור של אמן אחר מוזז ממקומו. על כל פנים, הפרשה פתחה פתח לדיון ציבורי על מעמדה של האמנות בהקשר הלאומי ובפרט בקשר עם המימסד הפוליטי ושלוחיו. 'מי פה את כוחו של מנהל משרד ראש הממשלה, מר טדי קולק, להלכין פני צייר ותיק ודגול ולהוציא את יצירתו מן המקום, שנועד לה מתחילה והותאם לו מבחינת הרקע?' תהה אשר נהור. השיב על כך ד"ר הרצל רוזנבלום:

קבלת תמונות להצגתן בתערוכה לאומית, ממשלתית, משמעותה מתן גושפנקה לאומית למוצרים המוצגים בה [...] ושואלים אנו לא מניין נבעה זכותו של מר קולק להימנע ממתן תואר לאומי למאן שהוא (כבמקרה של

בעל התמונה (סולקה משם), אלא מנין נבעה זכותו של מר קולק להענקת תארים שכאלה לאנשים שאת תמונותיהם הוא הסכים להציג? [...] איש לא יבוא בטענה לזריצקי, למה הוא מסר תמונתו לקולק, אלא כל אחד יבוא בטענה לקולק למה הוא נטל תמונה מזריצקי. לפיכך פעל מר קולק במסגרת סמכותו המפורשת, כשפסל מה שלא נראה לו טוב.⁸⁹

לא מעט נכתב במאמרים אלה גם על טבעה של האמנות המודרנית, ובכלל זה דברי גנאי בוטים (במיוחד במאמרו של רוזנבלום), כמו גם על אפשרות התקבלותה בקרב הקהל. 'הציירים המודרניים הצליחו לכבוש מקום רחב בשטח תערוכת העשור, אבל לא הצליחו לכבוש שום מקום בלב הצבור', כתב יוסף מנובלא ואף הפנה אצבע מאשימה אל הנהלת תערוכת העשור, אשר שגתה לדעתו משגה חמור, 'בהעדפת הציור המודרני על פני כל הזרמים האחרים ובהצגת הציור המודרני בלבד'.⁹⁰ ואמנם נוכחות בולטת הייתה לאמני 'אופקים חדשים', הן בתערוכה והן בדיונים על אודותיה, מה שמעיד יותר מכול על ניצחונם בשדה האמנות ועל הצלחתם לדחוק יוצרים אחרים לשוליים. במסגרת תערוכת העשור הוצגה גם התערוכה 'עשר שנות ציור בישראל', גרסה מקוצצת של תערוכה שהתקיימה קודם לכן במוזיאון תל-אביב. היא הוצגה בבנייני האומה כתנאי תצוגה כה גרועים, בפניה נידחת ואפלה ובתלייה מרושלת, עד כי תוארה בעיתונות כ'אחת התערוכות העלובות ביותר שנערכו אי פעם בארץ'.⁹¹

ב'פרשת' תערוכת העשור, כמו ב'פרשת' הביאנלה בוונציה עשר שנים קודם לכן, הצטייר זריצקי לא רק כדמות מובילה העומדת במרכז של מחלוקת ציבורית, אלא גם כלוחם נחוש למען שחרור הביטוי האמנותי מכבלים של מסורת ומתכתבים מוסדיים ולמען ערכי הקידמה והאוניברסליזם. על כן ראוי להדגיש את ההקשר הלאומי המשמעותי בשני המקרים: הייצוג של המדינה בזירה העולמית באמצעות האמנות (הביאנלה בוונציה) וייצוג האמנות העולמית בגילומה המקומי בזירה הלאומית (תערוכת העשור). העימות שנוצר כביכול בין מגיני חופש היצירה לבין בעלי הסמכות 'ראויבי' האמנות המודרנית לא צריך להסוות את העובדה כי זריצקי וחבריו, שהוזמנו ליצור במיוחד עבור תערוכת העשור ציורי קיר מונומנטליים, הגם שלא היה זה תחום התמחותם, ביטאו בהשתתפותם הסכמה עם תפיסת המארגנים ברבר מקומה של האמנות המודרנית בישראל כהישג לאומי.⁹² עם

89 אשר נהור, 'למה יצא הקצף על הצייר זריצקי?', ידיעות אחרונות, 20.6.1958; ד"ר ה' רוזנבלום, 'יישר כוחך, מר קולק!', שם, 4.7.1958, עמ' 2. יש להעיר כי השאלה העקרונית שמעלה רוזנבלום לא נרונה בתיאור האירוע בהיסטוריוגרפיה המקובלת. לעומת זאת תשומת לב רבה מוקדשת לדברים החריפים והמזלזלים שכתב רוזנבלום על האמנות המודרנית.

90 יוסף מנובלא, 'הציור המודרני בתערוכת העשור', חרות, 1.8.1958.

91 ג'ו רוזנבאום, 'אמנות ישראל בתערוכת העשור בירושלים', דבר, 11.7.1958.

92 זריצקי אף השתתף במסיבת העיתונאים האחרונה ערב פתיחת התערוכה. עפרת, תערוכת העשור, עמ' 239. בין הציורים גדולי המידות בלטו אלה של יעקב וקסלר ושל משה קסטל. כמו כן הציגו

סיומה של התערוכה, 'התערוכה הלאומית הראשונה בישראל', כתבו המארגנים לזריצקי מכתב תודה 'על תרומתך הנכבדה בקביעת דמותה האמנותית של התערוכה', והוסיפו שדווקא 'הוויכוחים הנסערים שנתעוררו מסביב לתערוכה [...] מוכיחים כמה מוצדק היה במסגרת של תערוכה לאומית לתת מקום לאמנינו לביטוי עצמי, נועז ומתקדם'.⁹³ עם או בלי קשר לכך, שמונה חודשים לאחר מכן התבשר זריצקי על קבלת פרס ישראל לציור לשנת תשי"ט.⁹⁴

מעמדו הקנוני של זריצקי גם מחוץ לחוגי האמנות הקרובים בא לידי ביטוי מובהק בתערוכתו הרטרופקטיבית במוזיאון תל-אביב בשנת 1984. התערוכה נפתחה על ידי נשיא המדינה, חיים הרצוג ובנוכחות ראש העיר שלמה להט וקהל אלפים והיא זכתה לביקור מתוקשר של ראש הממשלה, שמעון פרס.⁹⁵ לעומת זאת רפי לביא זכה להערכה בעיקר בקרב אמנים, דבר שהתבטא למשל בתערוכות ובאירועי זיכרון שהתארגנו באופן ספונטני מיד לאחר מותו במאי 2007.⁹⁶ נשאלת השאלה מה טבעה של השפעתם ומה הטווח שלה?

באופן מידי השפעתו של זריצקי הייתה בעיקר על האמנים שסבבו אותו ובמיוחד בתקופת מנהיגותו הישירה.⁹⁷ זריצקי החזיק בתפיסה מודרניסטית נוקשה על מהותה של האמנות: מבחינתו זו נסבה על שאלות של מבנה וצבע ואלה נבנים מתוך ה'נגיעה' של המכחול. היבטים רגשיים, סמליים או נרטיביים נשללו מכול וכול. ואמנם רק אמנים

- יחזקאל שטרייכמן וצבי מאירוביץ ציורי קיר דקורטיביים בתוך ביתני התצוגה השונים ונראה כי לא כולם עמדו במשימה בהצלחה. רזונבאום, שם.
- 93 מכתב לזריצקי מאת מארגני התערוכה פאול יעקבי ויצחק רול, מתאריך 4.9.1958. העתק בספריית מוזיאון תל-אביב לאמנות, תיק אמן, 47/1.
- 94 מכתב לזריצקי, 30.4.1959, בהתייחס ד"ר מ' איש שלום. העתק המכתב, שם. כמו כן בתחילת ינואר אותה שנה קיבל זריצקי את פרס 'מילוא' לשנת 1958 מטעם מועדון לסופרים ואמנים בתל-אביב. מכתב מ-26.12.1958. העתק, שם.
- 95 'מאות נשארו בחוץ: בפתיחת תערוכת זריצקי', חדשות, 14.11.1984; כשנתיים קודם, במאי 1982, קיבל זריצקי את התואר 'אזרח כבוד של תל-אביב' והיה הצייר הראשון שזכה בתואר זה.
- 96 שבוע לאחר פטירתו התאספו במדרשה לאמנות בבית ברל כמאתיים חברים, ידידים ותלמידים למפגש והעלאת זיכרונות. יום עיון שהוקדש לרפי לביא נערך במדרשה ב-8.11.2007. והוא בסיס לספר רפי לביא: נא לקרוא מה שמצויר כאן. מיד לאחר פטירתו הוצגו בתל-אביב שלוש תערוכות: בגלריה גבעון, תערוכה שרפי לביא עצמו תכנן ועיקרה עבודות של כשלושים אמנים מאוספו הפרטי שנלקחו מביתו; תערוכה שיוזמו כמה מתלמידיו של רפי לביא והוצגה בגלריה טובה אוסמן ותערוכת מחווה בגלריה של המדרשה בתל-אביב שאצרו דורון רבינא ומיכל נאמן. ראו, דנה גילרמן, 'מיתוס בהתהוות', הארץ, גלריה, 24.5.2007; רותי דירקטור, 'מסיבת סיום', ידיעות אחרונות, 7 לילות, 25.5.2007, עמ' 13; עוזי צור, 'להתבונן בעין אחת מקרוב', הארץ, ספרות ותרבות, 8.6.2007.
- 97 ההקשר המקומי של מעמדו התברר למשל באירוע שהתרחש עם הקמת הגלריה המסחרית, גלריה 'ישראל', ב-1960, ביוזמת התעשיין סם דובינר. אוצר שבא מחו"ל ולא הכיר את ההיררכיה הפנימית הציג ציור קטן של זריצקי לצד ציור גדול של אמן פחות נחשב כמו אבשלום עוקשי. כשזריצקי מחה הציג לו האוצר לקחת את תמונותיו וללכת, מה שאכן קרה. בלס, אפקים חדשים, עמ' 88.



יוסף זריצקי מדריך את ראש הממשלה שמעון פרס בתערוכתו במוזיאון תל-אביב, ברקע ראש העירייה שלמה להט, דצמבר 1984
[צילום: נתי הרניק, באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית]

מעטים, ובהם אמנים שהיו קרובים אליו, כמו יחזקאל שטרייכמן ואביגדור סטמצקי, הלכו בדרך דומה ואילו אחרים שחיפשו ממד סמלי ונרטיבי, כמו מרסל ינקו, התרחקו. ההסכמה הגורפת בדבר גדולתו של זריצקי מנעה במשך שנים רבות דיון ביקורתי על עבודתו או דיון היסטורי על מקומו בשדה האמנות.⁹⁸ הטלת ספק באיכות אמנותו הייתה נדירה.⁹⁹ החיבור המשמעותי הראשון על זריצקי נכתב רק ב-1976, בידי רן שחורי, ובשנות השמונים התפרסמו מאמרים וקטלוגים השומרים ברובם על גבולות הדיון הפורמליסטי, נענים לתכתיב התפיסה של זריצקי עצמו.¹⁰⁰ הממד הא-היסטורי שזריצקי דרש מן האמנות התממש באופן מובהק בכתיבה על אמנותו; לעולם מתוך התייחסות פנימית ליצירותיו או ליצירה של אמנים דגולים ממקומות ומזמנים אחרים שהשפיעו על ציורו. אפשר לראות את השפעתו העיקרית של זריצקי על שיח האמנות בהגדרת היעדים שהציב לאמנות

98 ראשיתו של דיון היסטוריוגרפי הקורא תיגר על המעמד הקנוני הבלעדי של המופשט ושל 'אופקים חדשים' יש בתערוכה ובספר הנלווה מאת גליה בר אור, עבודה עברית, משכן לאמנות, עין חרוד 1998 והמשכה בתערוכה ובספר הנלווה מאת גליה בר אור וגדעון עפרת, העשור הראשון: הגמוניה וריבוי, משכן לאמנות, עין חרוד 2008. ראו גם גליה בר אור, 'עין חרוד נגד הקונצנזוס', ראיון עם מוניקה לביא, מוזה, חוב' 2 (אוקטובר 2000). חיבורים אלה מבקשים בעיקר להציב מחדש בתוך הקנון אמנים שנדחקו לשוליים, אך אין הם בוחנים ישירות את מקומו של זריצקי.

99 דורית לויטה, 'יוסף זריצקי', הארץ, 27.4.1978. רשימת ביקורת זו מערערת על המיתוס של זריצקי בטענה כי 'לא היה למיתוס כיסוי מלא', ומבקרת בחריפות את איכות ציוריו. אולם היה זה קול בודד בין המהללים.

100 רן שחורי, 'זריצקי', מושג, חוב' 9 (פברואר 1976) (להלן: שחורי, זריצקי), עמ' 35-39. המאמר נכתב לרגל מלאת 85 לאמן. כמו כן הוזמנו לכתוב רשימה קצרה על זריצקי לגיליון זה אמנים מספר, ובהם יהושע נוישטיין ויאיר גרבוז, ובעלת הגלריה ברטה אורדנג, שם, עמ' 40-42; פישר, מחווה לזריצקי; מרדכי עומר, 'מחווה לזריצקי', קו, חוב' 2 (ינואר 1981), עמ' 3.

בישראל: ליצור אמנות שאינה מחויבת לשום דבר חוץ מאשר לעצמה; אמנות איכותית שתוכל לעמוד בכבוד בקריטריונים של 'האמנות הגדולה', זו שנמצאת 'שם', בפריס או בניו יורק. על אף שהמופשט של זריצקי ושל 'אופקים חדשים' קנה לו מקום בהיסטוריה, הייתה הגזמה לא מבוטלת בשנות השבעים, ועוד יותר מכך בשנות השמונים, בטענה כי זריצקי הוא בעל משקל של ממש בעשייה האמנותית בישראל של אותן שנים. דווקא רפי לביא הוא שהשפיע בשנות השבעים על מספר רב של אמנים המזוהים כתלמידיו, ובשנות השמונים הוכתר כבר כמוליד, כראש שבט, כאבי הקנזן הישראלי באמנות.

השפעתו של רפי לביא הייתה ממושכת יותר גם משום שהיא הופעלה באמצעים מוסדיים: כמורה במשך עשרות שנים במדרשה, מוסד ציבורי להכשרת אמנים ומורים לאמנות, הוא הצליח להשליט את גישתו לאמנות ואת שיטת ההוראה שלו לדורות של אמנים שהפכו אף הם למורים משפיעים. לביא היה קשור אף למוסדות אחרים, כמו בית האמנים בתל-אביב, שם ארגן תערוכות לאמנים צעירים. בעוד זריצקי העמיד את עצמו בראש הפירמידה, הרחק משאר הדמויות הפעילות בשדה האמנות, ואף התחרה באמנים אחרים בני דורו, יצר רפי לביא מערכת מסועפת של קשרים בין התלמידים לבין עצמם ובינם לבין. בעוד זריצקי העמיד את עצמו ואת יצירתו כמופת ליצור הטוב, רפי לביא הציע, ויש הגורסים כי רק למראית עין, יחסים שוויוניים עם תלמידיו עם סיום לימודיהם ודחק בהם להשתחרר מהשפעתו.¹⁰¹ העובדה שזריצקי הוגדר לא פעם כ'מלך' ואילו רפי לביא תואר כ'אב' עשויה להסביר את ההבדל במעמדם כמנהיגים, וביחס כלפיהם: בין יחסי הערצה-יראה כלפי האחד לבין יחסי אהבה-שנאה כלפי השני.

המורשת של רפי לביא – שקשה להגדירה כמשנה אמנותית סדורה, גם אם היא מזוהה עם אסתטיקה מסוימת – עשויה לשרוד זמן רב יותר באמצעות הגנאלוגיה, מה גם שאמנותו יוצרת פרשנויות שונות ואף מנוגדות לאורך השנים, תופעה שהוא קיבל ברצון.¹⁰² לעומת זאת המורשת של זריצקי נעלמה עם היעלמות ה'נתינים', ובעיקר עם

101 אזולאי, אימון לאמנות, עמ' 223–224, 233. אזולאי מציינת במיוחד את החליפין של עבודות בין לביא לבין תלמידיו כטקס שנועד לסלק את הפער המעמדי בין המורה לתלמיד, אך בפועל הדגיש את החוב של התלמיד. על פי יאיר גרבוז, תלמידו הנודע ביותר של לביא, העובדה שהוא ולביא נעשו חברים אינה מקרית, אלא נובעת מתפיסת ההוראה שלו: 'החברות הקולגיאליה הצפויה בקצה הדרך היא הלב הפועם של שיטת לביא'. יאיר גרבוז, 'שלוש שנה א', בתוך: ביכרמן וברסט (עורכות), נא לקרוא, עמ' 108. יש להעיר כי מבין מאות תלמידיו של לביא לאורך השנים רק מעטים, אולי כמה עשרות, החליפו את עבודות. מאידך, בין העבודות שבאוספו אותן מונה אזולאי יש גם של אמנים שכלל לא היו תלמידיו ובהם ותיקים ממנו, כמו אהרון כהנא, לאה ניקל או הקרובים לו בגיל כמו רדי בן שאול, משה גרשוני, יגאל תומרקין, אורי ליפשיץ, מיכאל דרוקס (אימון לאמנות, עמ' 219). מבין 247 העבודות מאוסף לביא שנמסרו למשכן לאמנות בעין חרוד, והוצגו לראשונה במאי 2006, יש עבודות של אמנים שאינם מזוהים כלל עם 'קהילת הטעם' שעליה מצביעה אזולאי, ובהם אוזיאש הופשטטר, אליהו גת ושמואל בק, מה שמעיד כי טעמו של לביא היה מגוון יותר מהמיוחס לו. על האוסף ראו,

http://museumeinharod.org.il/hebrew/exhibitions/2006/rafi_lavie/

102 במכתב שכתב רפי לביא למוסף גלריה של הארץ בתגובה על כתבה של דנה גילרמן, 'אין רגע דל',



רפי לביא בביקורת עבודות במדרשה למורים לאמנות, רמת השרון, 1990 בקירוב
לצידו יאיר גרבוז ואורי קצנשטיין.
[צילום: מיכל היימן]

הערעור על התורה האסתטית שבה דגל, שהחל כבר בשנות השישים על ידי רפי לביא ובני דורו.

ההבדל בהשפעתם של שני האמנים כרוך גם בשוני בהקשר האמנותי שאליהם כיוונו את עצמם ואת סביבתם. זריצקי התמקד בתהליכי הציור תוך דיאלוג עם ציירי העבר הקרוב והרחוק; ובמיוחד עם פול סזאן, הצייר הצרפתי בן המאה התשע-עשרה, שאופן הנחת המכחול שלו ותפיסתו את הטבע כחומר גלם וגירוי ליצירה השפיעו על דרכו של זריצקי אל ההפשטה.¹⁰³ בסוף שנות הארבעים ניכר הדיאלוג עם ציוריו של ז'ורז' בראק וסביבת ההתייחסות הקבועה של זריצקי גם מאוחר יותר היה הציור בפריס. לבד מן השנים שהוא עצמו התגורר בפריס, זריצקי קיבל דיווחים שוטפים על הנעשה בעיר (כלומר בעולם הגלריות והתערוכות) באמצעות חברים אשר בשוכם ממסע בחו"ל 'התייצבו' אצלו לדווח על רשמיהם או במכתבים שכתבו לו משם.¹⁰⁴ עבור רפי לביא, הגם

8.4.2003 (המעמת את הפרשנות של שרית שפירא שהובאה בקטלוג התערוכה הרטרואספקטיבית של לביא עם זו של בריטברג-סמל בדלות החומר) הוא כותב: 'לפרשנות בכלל ולפרשנות אמנות בפרט יש אפשרויות שונות, במיוחד כשמדובר בהפרשי זמן – דורות, ואין זה תמיד ענין של אוראו אלא קימת אפשרות של גם וגם. עבור קרוב ל-20 שנה מאז דלות החומר. האמנות השתנתה, הדגשים של הפרשנויות השתנו ובכלל הראש היום אחר'. המכתב לא נשלח ומצוי בעיזבון האמן, באדיבות אילנה לביא.

103 שחורי, זריצקי, עמ' 37-38.

104 יונה פישר מספר על 'התייצבות' כזו שלו ב-1960 ואיך התגלגל סיפורו להיות התגלית של זריצקי עצמו: יונה פישר, 'זריצקי, למשל', בתוך: זריצקי: בארץ האור הוא כהה, קטלוג תערוכה, גלריה

שכמעט ולא יצא מן הארץ, עולם האמנות היה רחב יותר: ראשית, הייתה לו התמצאות נרחבת בתולדות האמנות שאותה העביר לתלמידיו בחוגי האמנות בביתו ובכית הספר התיכון בו שימש מורה שנים לא מעטות עוד לפני שהחל ללמד במדרשה. שנית, הוא אסף והפיץ מידע עדכני על הפעילות האמנותית בת הזמן בארצות הברית ובאירופה באמצעות ספרים וכתבי עת לאמנות, שבהם ניתן היה לעיין בביתו. כמו כן הוא חשף את תלמידיו הצעירים לשירה עברית צעירה ולמוסיקה אוונגרדית כחלק מתפיסתו המבקשת לפקוח את העיניים 'ולהרחיב את האופק האפשרי באמנות' של התלמידים.¹⁰⁵ בשנות השבעים לביא אסף מאמרים מן העיתונות הישראלית שסקרו תערוכות בינלאומיות חשובות כמו ה'דוקומנטה' ודיווחו על אמנים עכשוויים בולטים.¹⁰⁶ אך הוא לא הסתפק במידע על מה שרואים והתעניין במה שחושבים, בפרשנויות ובתיאוריות הרווחות בשדה האמנות העכשווית. בארכיונו נמצאו מספר רב של מאמרים מתורגמים לעברית (התרגומים על פי רוב על ידי תלמידותיו) מכתבי העת הבינלאומיים לאמנות של התקופה כמו *Art Forum, Arts Magazine, Studio International*. המאמרים דנים במגוון צורות אמנותיות חדשות: אמנות מושגית, אמנות אדמה, אמנות וידיאו, מיצגים. בולטים במיוחד מאמרים על סרטים אמנותיים וסרטי וידיאו ארט, ותיאורים מפורטים של הפנינג ומיצגים. נושאים אלה, שחלקם העסיק את לביא כאמן – הוא עשה סרטים אמנותיים באותן שנים – היו בעלי משקל נכבד גם בהוראה.¹⁰⁷ ייתכן שלפריחה של אמנות המיצג בישראל במחצית השנייה של שנות השבעים תרמה ההתעניינות האינטנסיבית בנושא זה בחוגו של רפי לביא.¹⁰⁸ אם זריצקי והאמנים בסביבתו המשיכו לנסוע לפריס וראו בה את מרכז העולם, הרי אמני שנות השבעים הפנו את מבטם בעיקר לניו יורק אך גם לאירופה, ובכלל זה לגרמניה. לא הייתה זו רק תפנית גאו־תרבותית, אלא גם ביטוי להכרה בקרב הדורות

גורדון, תל־אביב 2000. בין המכתבים שנשלחו לזריצקי בולטים מכתביו של הצייר אהרון כהנא משנות השישים שבהם דיווח על התערוכות בפריס.

- 105 דגנית ברסט, 'רפי ואני', בתוך: 'בקשר לרפי', המדרשה, חוב' 2 (1999), עמ' 162-163.
- 106 בארכיון של רפי לביא, אשר הועבר לרשותו של בנו כלב בידי לביא עצמו, שמורים מאמרי עיתונות ובהם סקירות מפורטות על 'דוקומנטה 5' (1972) ו'דוקומנטה 6' (1977), על הביאנלה בוונציה, מאמרים על הדאדא ועל אמנות הפופ, על אמנים בינלאומיים דוגמת כריסטיאן בולטנסקי, כריסטו, נאם ג'ון פאיק וכן על אמנים ישראלים ובהם ינקו, זריצקי, תומרקין. בתיקיה יש כמה מאמרי עיתונות באנגלית וכן מאמרים מהעיתונות המקצועית הבינלאומית מתורגמים בהדפסה של מכונת כתיבה.
- 107 כמה מהתרגומים נושאים את השם 'בצלאל' – המחלקה לאמנות' ושימשו כנראה את לביא בתקופה ההוראה בבצלאל בראשית שנות השבעים. בין המאמרים בארכיון מצויות גם כמה עבודות בכתב שהכינו תלמידיו במסגרת לימודיהם במדרשה, ובהן עבודה סמינריונית על ההפנינג (צורה אמנותית שקדמה למיצג) מ-1975 מאת תמר גטר, מתלמידותיו הבולטות של רפי לביא.
- 108 גם בבצלאל של ראשית שנות השבעים הייתה התעניינות חזקה באמנות מושגית, במיצגים ובהשפעות אירופיות. ראו, גבי קלזמר, 'אחרי הציור, לפני המיצג', גיליון מיוחד, 'התאים האפורים: מבט מחדש על שנות ה-70', סטודיו, חוב' 40 (ינואר 1993), עמ' 24-25; 'יורם מרוז', 'בויס כצורה חזותית', שם, עמ' 58-59.

הצעירים באמנות בישראל, כבר מאז שנות השישים, שהאמנות הרלוונטית והמתקדמת אינה מתרחשת בפריס כי אם במרכזי אמנות אחרים.

בעוד זריצקי נסע לשנים אחדות לאירופה וראה בהתעניינות של מבקר אמנות נודע בציוריו או ברכישה על ידי מוזיאון גדול הישג רב חשיבות בדרך אל היעד הנכסף, הרי רפי (לעולם מדובר רק בשמו הפרטי) היה יושב בית מובהק, שהכיר את אמנות העולם מרפרודוקציות, והביא את עולם האמנות המקומי אליו, אל ביתו. ביתו של לביא, תחילה הבית ברחוב יהודה 6 ברמת גן, שם הוקמה קבוצת 'עשר פלוס' ולשם באו התלמידים הראשונים, היה מוקד להתכנסויות ולהתעדכנות באמנות ובתרבות העכשווית. לאחר שעברה משפחת לביא לתל-אביב ב-1973, היה הבית ברחוב יונה הנביא 42 פתוח למבקרים שהתמידו ובאו מדי שבוע, בהם אמנים ופרחי אמנים וגם אנשי מוסיקה וספרות. הבית עצמו הפך נושא לעיון ולדיון.¹⁰⁹ אם זריצקי כמה אל ה'שם' האל-זמני של האמנות האירופית (קרי: הצרפתית) הגבוהה, הרי רפי קידם בברכה את הכאן והעכשיו; העכשיו הוא כלל עולמי ('מה עושים היום') והכאן הוא המקומי והאישי, המבקש לחמוק מגילויי היפה והמתורבת. בין ה'שם' הזריצקאי לבין ה'כאן' הרפיסטי התנהלה במשך עשרות בשנים האמנות הישראלית וההיסטוריוגרפיה שלה.¹¹⁰

109 סרטו התיעודי של עמית גורן על רפי לביא, ראש גרניום (2007), מתמקד במעבר של רפי לביא ואשתו מדיירתו ה'מיתולוגית' שבה גר במשך 33 שנים לדירה אחרת. חיבורה של אריאלה אזולאי על רפי לביא בשדה האמנות הישראלית מתמקד בביתו של לביא ומתאר את היחסים בינו לבין תלמידיו במושגים משפחתיים. אזולאי, אימון לאמנות, פרק 10: 'הכלכלה הביתית'. רן שחורי מספר כיצד הוא ואשתו שמרו באדיקות על ביקורי יום שישי בביתו של לביא (עד שיחסי שני האמנים הצטננו). שיחה עם המחברת, 24.11.2008. אילנה לביא מספרת שבין המבקרים הקבועים של ימי שישי היו העיתונאים גדעון סאמט ויצחק לבני, המשוררת דליה רביקוביץ ועורכת המוסיקה זמירה לוצקי. הבית היה פתוח גם בשבתות אחרי הצהריים ורבים באו כדי לשבת ולקרוא במגזינים לאמנות שהיו דבר נדיר במקומות אחרים, והיו כאלה שביקשו להתייעץ או להראות עבודות והם עשו זאת בחדר סמוך. מתוך שיחה עם המחברת, 19.11.2008. בביתו של לביא, אשר במשך 26 שנים כתב טור ביקורת על מוסיקה קלאסית במקומון התל-אביבי העיר ואחר כך בעכבר העיר, יש אוסף עצום של אלפי תקליטורים של מוסיקה קלאסית. בשנות השמונים החל מתגבש בביתו חוג שבועי של חובבי מוסיקה העוסקים בהשוואת ביצועים. החוג ממשיך את פעילותו בקביעות בבית לביא גם לאחר מותו, בהנהגת אמיר מנדל.

110 היחסים הסבוכים בין שתי האופציות התרבותיות הללו, זו המבקשת לאמץ את המודרניזם המערבי ה'זר' כדגם וכאמת מידה לתרבות גבוהה, וזו המבקשת לגבש יצירה מקומית בעלת מאפיינים ייחודיים אותנטיים, אינם מיוחדים למקרה הישראלי, עוברת שכמעט ואינה באה לידי ביטוי בדיונים בנושאים אלה בישראל. התפתחות של אמנות מודרנית בנוסח המערבי בתרבויות חוץ-אירופיות המגבשות ישות לאומית עצמאית במהלך המאה העשרים הייתה מלווה תדיר בעימותים ובמחלוקות על תקפותן ועל חשיבותן של האופציות הללו בתרבות הלאומית הספציפית. ראו, למשל, Partha Mitter, 'Art and Nationalism in India', *History Today*, (July 1982), pp. 28-34; Kaya Özsezgin, 'The Search for a New Identity in Turkish Painting', in: Selman Pinar (ed.), *A History of Turkish Painting*, Seattle and London 1988, pp. 315-318; Olu Oguibe, 'Appropriation as Nationalism in Modern African Art', *Third Text*, Vol. 16, No. 3 (2002), pp. 243-259



רפי לביא בכיתו ברחוב יונה הנביא בתל-אביב, 2003.
מאחוריו ציור שלו ועבודות מהאוסף שלו
(צילום: אברהם חי)

ח. סיכום

יוסף זריצקי ורפי לביא היו שני מנהיגי אמנות כריזמטיים שהשפיעו הן על המבנה של שדה האמנות בארץ והן על המגמות האסתטיות והרעיוניות שבלטו בו. שניהם מיוצגים בהיסטוריה כמי שחוללו מהפכה, יצרו יש מאין; האחד הביא את האמנות המודרנית לארץ ו'הפריח את השממה'. השני, הצבר האולטימטיבי, יצר את הישראליות הילידית האותנטית. שני המודלים הללו נענים לא רק לדגמים שכוחים של ביוגרפיות של אמנים, אלא לא פחות מכך גם לדפוסים שגורים ברטוריקה הציונית, הנוכחת לא אחת בכתיבת קורות האמנות בישראל. אמנם זריצקי ורפי לביא לא פעלו בחלל ריק ופה ושם קמו מנהיגים מתחרים, כמו ארדון או דנציגר, אך איש מהם לא כבש לעצמו מקום כה בולט המתגלה בראש ובראשונה במספר הרב של מופעים פומביים בקטלוגים ובספרים, במאמרים, בראיונות ובסרטים. אין ספק שמשקלם התרבותי של זריצקי ולביא נובע קודם

כול מאישיותם ומיכולתם להציב את עצמם כמנהיגים בזירת האמנות. אבל לכך נוסף גם הממד ההכרחי של בניית מסורת לאמנות הישראלית. 'אין לנו עבר, אין לנו היסטוריה', קבל זריצקי.¹¹¹ דברים דומים שבו ונשמעו מפי אמנים מדור צעיר יותר.¹¹² זהו התסביך המתמשך של תרבות המבקשת להיות צעירה וחדשה ובה בעת בעלת עומק ורצינית. הקידוש של זריצקי ושל רפי לביא כדמויות מפתח באמנות הישראלית מייצר את המסורת החסרה: זריצקי הרוסי הביא אלינו את התרבות הצרפתית המעודנת והפך אותנו לחלק מהעולם המערבי הנאור, ורפי לביא, הצבר הצעיר והחצוף הוליד את האמנות המקומית ויצר לנו זהות ישראלית. שני אלה, ה'אולד-מאסטרס' של האמנות הישראלית, הגשימו, כל אחד בדרכו ובדרך שבה נכנסו להיסטוריה, את משאת הנפש הציונית. עכשיו יש לנו מסורת.

111 בריטברג, זריצקי במלים.

112 תמר גטר, 'מחשבות על ציורים, 1976-1989', קו, חוב' 10 (יולי 1990), עמ' 43-46.