

חוץ ופנים בתערוכה "שדות המופשט" במוזאון ישראל, ירושלים

נעה מורדוך-סימונסון, האוניברסיטה הפתוחה

"לדבר על ציור זה לא רק קשה. אולי גם חסר טעם. אפשר לבטא במילים רק מה שמילים יכולות לבטא. מה ששפה יכולה לתקשר. לציור אין שום קשר לזה"¹. אלו הן מילותיו של האמן גרהרד ריכטר (Gerhard Richter), המופיע בסרטון הווידאו הקצר אשר מוקרן בכניסה לתערוכה **שדות המופשט** שבמוזאון ישראל. במובנים רבים התערוכה ממחישה את דבריו, ולכן זהו אתגר לכתוב עליה במילים. אך במקביל, כתיבתי על התערוכה בניסיון לפרום את חווית הצפייה לאותיות, מילים ומשפטים מבקשת לצאת אל מול הצהרה זו ולומר – "לדבר על ציור זה קשה, אבל לפעמים הכרחי".

שדות המופשט, שאצרה ד"ר עדינה קמיאן, מתפרסת על פני מספר חללים ומאורגנת לפי שלוש תמות המאפיינות את היצירות, שהן ברובן ציורים: "מרחבי הרהור", "משטחי אנרגיה" ו"איזון גיאומטרי". כותרות אלו מסמנות את היצירות, שנעשו במהלך המחצית השנייה של המאה העשרים ובראשית המאה העשרים ואחת בארה"ב, קנדה, אירופה וישראל, כאירועים או מרחבים של התרחשות, והן מבליטות את העובדה שהציור אינו מייצג דמות או אובייקט ניתנים לזיהוי. היצירות הללו מאירות את המופשט כסגנון מערבי ומודרני המבטא את השאיפה לתמצות ולסטייה משפה מייצגת וחקיינית.²

"הרהור", "אנרגיה" או "איזון" הם מונחים האוצרים בתוכם משמעויות מגוונות, והם מחזקים את קביעתו של ריכטר, המרמזת על פער בין מעשה הציור לבין השפה המילולית. מילים יכולות לתאר נרטיב, סיפור או דמות, אך כביכול אינן נוגעות בחוויה עצמה.³ לפיכך, השפה התואמת לתיאור מקבצי היצירות עוסקת במצבים,

1 קטעים מתוך: גרהרד ריכטר מצייר, 2011, בימוי: קורינה בלז (Corinna Belz).

2 לצד ההכרה בסגנון המופשט כסגנון אמנות מודרני, יש להדגיש כי אמנות מופשטת קיימת משחר ההיסטוריה וגם בתרבויות לא מערביות. בעניין זה ראו לדוגמה: M. Brüderlin and E. Beyeler: Ornament and Abstraction: The Dialogue between Non-Western, Modern and Contemporary Art, Cologne 2001.

3 העיסוק בקשר בין אמנות חזותית לבין שפה הוא מרכזי בחקר תולדות האמנות, ונדון בקרב פילוסופים, מבקרים והיסטוריונים של האמנות. ראו לדוגמה (רשימה חלקית מאוד): W. J. T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria": Abstract Painting and the Repression of Language,

ביחסי כוחות, בתחושות. בד בבד, "הרהור" "אנרגיה" או "איזון" הם מונחים המדלגים על מהלכים פרשניים שהתלוו לדיון באמנות המופשטת. בין אלו עולה העיסוק ביחסה של עבודה מופשטת אל המציאות החיצונית והטבע, שמבטא במידה רבה את הקשר של האמן היוצר אל הסביבה ואל העולם המקיף אותו.

העיסוק באמן ובמידת התייחסותו אל הסביבה החיצונית מבליט שתי מגמות בולטות בהתפתחות המופשט בראשית המאה העשרים. בהתאם למגמות אלו, ניתן לומר שפבלו פיקאסו (Pablo Picasso) וז'ורז' בראק (Georges Braque) מעולם לא זנחו את מאפייני הייצוג, ונקודת המוצא ליצירתם הקוביסטית נשארה הסביבה החיצונית להם: דמויות אדם, נופים או טבע דומם. אלו עברו תהליכי הפשטה הכוללים תמצות צורני וצבעוני, אך רמזים למושא ההתבוננות מופיעים בתוצר המוגמר. לצידם, וסילי קנדינסקי (Wassili Kandinsky), פול קליי (Paul Klee) או הילמה אף קלינט (Hilma af Klint) ביקשו בחלק מיצירותיהם לזקק תחושה או חוויה לכדי דימוי שאינו מבוסס על דמויות או סביבה קונקרטיים. הצורות ביצירותיהם אינן מתלכדות לדימוי חקייני או מוכר מהסביבה החיצונית, ואינן נובעות ממנה.⁴

במהלך המחצית השנייה של המאה העשרים, בעוד ערי אירופה עסוקות בניסיון לשקם ולהציל את מה שנותר להן אחרי ההרס שזרעה מלחמת העולם השנייה, הפכה ניו יורק למרכז ההתרחשויות האמנותיות ולמעין מצפן המבשר על המרכזיות שבהן. אקספרסיוניזם מופשט הוא אחד הסגנונות הבולטים שצמחו בניו יורק במהלך שנות הארבעים, בין היתר בעקבות הגירתם של אמנים אירופאים סוריאליסטיים לעיר בתקופת המלחמה. אמנים אלה השפיעו גם על יצירתם של אמני אסכולת ניו יורק, בהם ג'קסון פולוק (Jackson Pollock) ווילם דה קונינג (Willem de Kooning), שעבודות שלהם מוצגות בשדות המופשט. יצירותיהם של האחרונים זוכות לפרשנות הממוקדת באמן היוצר, בחיים שהוא מביא אל בד הציור.

כך למשל, בחלקו המרכזי של המאמר "The American Action Painters" מ-1952, הגדיר מבקר האמנות האמריקאי הרולד רוזנברג (Harold Rosenberg) את הציור האמריקאי כ"זירת פעולה", ואת מעשה הציור כ"אירוע". הוא הוסיף כי ציור פעולה אינו יכול להיות מופרד מהביוגרפיה של האמן.⁵ במובן זה, רוזנברג קשר בין יצירה אמנותית לחיים, אך יותר מכך, בין היצירה ליוצר: האמן הוא חלק בלתי נפרד מהתוצר. כפי שנכתב לצד עבודתו של פולוק **קומפוזיציה אופקית** מ-1949, המוצגת בתערוכה, וכפי שהתבטא האמן עצמו באותה רוח: "על הרצפה אני נינוח יותר. אני מרגיש שאני

Critical Inquiry 15, 2 (1989), pp. 348–371; J. Derrida, 'From "The Double Session"', P. Kamuf (ed.), *A Derrida Reader: Between the Blinds*, New York 1991, pp. 172–199; H. Damisch, 'Eight Theses For (or against?) A Semiology of Painting', *Oxford Art Journal*, 28, 2 (2005), pp. 257–267; K. Lüdeking, 'Pictorial Turn and Linguistic Turn', *The Nordic Journal of Aesthetics* 18, 33–34 (2006), pp. 108–117

4 מבחינה סגנונית ניתן לסווג את המופשט המודרני ל"מופשט גאומטרי" ול"מופשט שאינו גאומטרי" או "מופשט ביומורפי", בהתאם לצורות המופיעות בו. יש שהשתמשו בהגדרות "מופשט קר" או "מופשט חם" בתיאור נטייה לגאומטריות או לביומורפיות. חלוקה צורנית אחרת נשענת על ההקבלה של חלק מהיצירות המופשטות לכתב ולקליגרפיה או על הקבלתן לדגמים ועיטורים.

5 H. Rosenberg, 'The American Action Painters', D. Shapiro and C. Shapiro (eds.), *Abstract Expressionism: A Critical Reader*, Cambridge 1990, pp. 75–85

קרוב יותר, שאני חלק מן הציור, כי בדרך זו אני יכול ללכת סביבו, לעבוד מארבעת צדדיו, ולהיות בתוך הציור, פשוטו כמשמעו".⁶

התייחסות לסגנון האנפורמל (Art Informel) או הטאשיזם (Tachism), סגנונות מופשטים שנראו בצרפת אחרי מלחמת העולם השנייה, ממקמת גם היא את חוויות האמן במרכז. כך למשל כתב מבקר ואוצר האמנות הצרפתי מישל טאפיה (Michel Tapié de Céleyran), שאצר בראשית שנות החמישים של המאה הקודמת שתי תערוכות בסגנון האנפורמל: "העניין שלנו אינו בתנועה אלא במשהו נדיר יותר, אינדיווידואלים אותנטיים".⁷ האמן הצרפתי ז'אן פוטרייה (Jean Fautrier) התבטא באופן דומה כשכתב על יצירה כי היא מבוססת על מזג פנימי ולא על ראייה וחקיו.⁸ כמו בניו יורק, כך בפריז: יצירות מופשטות אחרי מלחמת העולם השנייה ביטאו במידה רבה את היחיד ואת עולמו הפנימי של היוצר. בד בבד, מחקר על אמנות מופשטת בניו יורק ובאירופה אחרי מלחמת העולם השנייה מאיר גם את ההיבט הסגנוני של היצירות, ולא פעם קושר בינו לבין מאורעות הזמן וסביבת החיים של האמנים היוצרים.⁹ במובן זה, גם אם האמן היוצר הוא נושא העבודה, הרי שיצירתו היא תגובה לסביבה המקיפה אותו.

הדיון בטיבו של המופשט כסגנון התייחסות של האמן אל סביבתו החיצונית, אשר נשאר נקודת המוצא לעבודתו, או כסגנון המחצין את פנימיותו של היוצר הבורא רגעים מחייו על פני בד הציור, מבליט שתי גישות פרשנויות לגבי הקשר של היוצר ויצירתו אל הסביבה החיצונית. אלו, כפי שנכתב, מלוות את התפתחותו של סגנון המופשט מראשיתה של המאה העשרים. על פי הגישה האחת, האמן "גוזר" צורות ממה שנמצא סביבו ומעתיק אותן אל הבד, והדגש הוא על התבוננות, העתקה וחקיו של הצורות, הדמויות והנופים הנגלים בסביבתו. הגישה האחרת בוחנת את האמן כישות הבוראת צורות, כך שיצירת האמנות הופכת לתוצר מומצא שאינו מזוהה עם סביבה מוכרת.¹⁰

הגישה הראשונה מסמנת את המופשט כסגנון הפונה אל הסביבה ושואב ממנה, ולכן כתולדה של אירועים המתקיימים מחוץ לפד – ובאותה עת, גם מחוץ לאמן היוצר. הגישה האחרת, הרואה באמן יוצר ובורא, מפרשת את סגנון המופשט כפרי המצאה אנושית, ובאותה עת זו המצאה שעשויה להוסיף למגוון הצורות שסביבתו של האמן מציעה. במקביל, נדמה שגבול מטושטש עובר בין מיקוד בסביבה חיצונית שאליה פונה האמן לבין מיקוד באמן כממציא וכבורא: כאשר האמן מתאר את הסביבה החיצונית לו, סגנונו מסגיר את כתב ידו הייחודי, ואותו עצמו כאינדיווידואל ממציא ויוצר. מן

6 מתוך הטקסט לצד העבודה: ג'קסון פולוק, קומפוזיציה אופקית, 1949, צבעי שמן ואמייל על בד מודבק על לוח. במקור: 79–83, pp. J. Pollock, 'My Painting', *Possibilities*, 1 (1947/8).

7 M. Tapié, 'Un Art Autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel', C. Harrison and P. Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 629–631.

8 K. K. Butler and C. L. Curtis (eds.), *Jean Fautrier: 1898–1964*, New Haven 2002, p. 219.

9 D. Ashton, 'A Rebours: The Informal Rebellion', *A Rebours: La Rebellion Informalista 1939–1968*, Madrid 1999, pp. 17–46, at p. 18.

10 K. Harries, 'Art, Beauty, and the Sacred: Four Ways to Abstraction', P. Crowther and I. Wunsche (eds.), *Meaning of Abstract Art: Between Nature and Theory*, New York 2012, pp. 241–254, at p. 241.

הצד האחר, פנימיותו של האמן מורכבת בין היתר מהשפעה של הסביבה המקיפה אותו ומתגובתו אליה. לכן גם כאשר הציור הוא ביטוי לנפשו ולפנימיותו של האמן, הסביבה החיצונית לו ממשיכה להופיע על פני הבד. ניסיון להפריד בין הגישות מלמד עד כמה הן שלובות זו בזו. יחד עם זאת, מחשבה עליהן עשויה להעמיק את הדיון ביצירות המופשטות המוצגות בתערוכה.



תמונה 1. ציבי גבע, **בלאטה 14**, 1989, טריפטיך אקריליק על בד, 178x534, מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת קרן דב ורחל גוטסמן, תל-אביב וז'נווה. צילום: © מוזיאון ישראל, אלי פוזנר.

עבודתו של ציבי גבע **בלאטה 14** (1989, תמונה 1), המוצגת בתערוכה, ממוקמת בצומת הפרשנויות לגבי מקור היצירה המופשטת - חיצוני או פנימי - ומבליטה את העניין המתפתח במחשבה על הסביבה ועל היחס של הציור המופשט אל סביבה זו. בטקסט שנכתב לצד הציור נאמר כך:

במבט ראשון **בלאטה 14** נראית כמו ציור מערבי מופשט שאימץ את עיקרון האקראיות של פולוק בציורי הטפטוף שלו. אבל מבט מקרוב מגלה שהעבודה מתארת דבר-מה ממשי וחומרי, מוצר מוכר בעל משמעויות והקשרים מקומיים, חברתיים ופוליטיים.¹¹

נדמה לי שהתיאור הוא הפוך: במבט ראשון, וממרחק, ניתן לזהות את הדימוי המופיע בשלושת הבדים המאורגנים כטריפטיכון. מדובר על ציור של אריחי טרצו בגוונים שונים, והמרחק מהיצירות הגדולות מאפשר לראות את כוליותן ואת האובייקט הממשי (האריח) שאותו הן מתארות, מבלי להבחין בפרטים שהקרבה אליהן חושפת. כאשר ניגשים ליצירה, מתגלים הפרטים ההופכים את סיפור הבלאטה וההקשר הפוליטי שהיא מחזיקה בו ליצירה מופשטת. אז מתגלה החומריות, אז מתגלה טכניקת השכבות והשימוש במסקנטייפ, אז מתגלים טפטופי הצבע וההתנפצויות שלו ברחבי הבד.

התבוננות מרחוק או מקרוב ב**בלאטה 14** מאירה את העיסוק במקור ליצירה, הסביבה החיצונית לאמן או פנימיותו, בנקודה שבה השניים נטמעים זה בזה. צפייה בעבודתו של גבע מבהירה שבה בעת שהאמן מתבונן בסביבתו ו"שולף" ממנה צורות (צורת האריח, פרטי הדוגמה שבו), הוא גם מעניק לה צורות פרי דמיונו (משיחות המכחול,

11 ציבי גבע, בלאטה 14, 1989, טריפטיך אקריליק על בד, 534x178 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים, צילום: אלי פוזנר. טקסט בתערוכה **שדות המופשט**.

התנפצויות הצבע). ציור מופשט, במובן הזה, הוא חלק מן הסביבה או תמצות שלה, וברזמן המופשט גם נפרד מהטבע והצורות שבו חדשות לסביבתו.

מנקודת המבט של העיסוק בשפה, נראה שתפקידה למסגר את העבודה בפרשנות פוליטית המחזיקה נרטיב. בהסבר לצד העבודה נכתב כי תיאור אריחי הרצפה ביצירתו של גבע מאיר את מעמדם המשתנה של הפלסטינים בתקופת האינתיפאדה ואחריה. ה"בלאטה" הופכת לסמל, לייצוג, לסיפור שהיצירה מספרת אשר מתורגם משפה ציורית לשפה מילולית. המסגור הפוליטי, העיסוק בבלאטות שהוכנו במפעלים פלסטיניים עד לפרוץ האינתיפאדה, הוא חלק ממה שניתן לומר על העבודה במילים. עם ההתקרבות לבד, יחסי הכוחות הישראליים-פלסטיניים הופכים ליחסי כוחות המתקיימים בין כתמי הצבע - אלו המאורגנים בשבלונות המסקנטייפ, ואלו שנוצרו כמעט ללא שליטה. המאבקים המתנהלים במציאות מוחלפים במאבקים המתרחשים על פני הבד, וחושפים את היחסים בין צבעים כהים לבהירים, בין דימוי לרקע, בין שליטה לחוסר שליטה ובין הרצון לחשוף לרצון להסתיר. הסיפור החיצוני הופך מנרטיב שמושמע ברקע למערך כוחות הפועל על חושיו של הצופה, חודר לתוכו, ובמובנים רבים מקדם את הדרמה המתרחשת במעשה הציור על פני זו המתרחשת בחוץ.

בניסיון להבין היכן מוקם הציור של גבע ביחס לכותרות מרחבי התערוכה, הבנתי שמשטחי האנגריה נוצרים בעבודתו באמצעות אופני הפעולה עליה. החומריות והצורות המתוארות על הבד מייצרים מרחבי הרהור. אולי העבודה שייכת לשני המרחבים, ואולי נכון יהיה לומר שכל יצירה אמנותית מתמקמת בגבול שביניהם.

תמונה 2. מראה הצבה מתוך התערוכה **שדות המופשט**, 2022, צילום: © מוזיאון ישראל, אלי פוזנר. בצד ימין ניתן לראות את עבודתה של אגנס מרטין, **בוקר**, 1967, אקריליק וגרפיט על בד, 181x181.5, מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת רוברט אלקון, ניו-יורק, באמצעות קרן התרבות אמריקה-ישראל.



לא רחוק מהציור של גבע, אך במרחב ה"איזון הגיאומטרי", מוצג הציור בוקר מ-1967 (תמונה 2) שיצרה האמנית האמריקאית אגנס מרטין (Agnes Martin).¹² השימוש במונח "גיאומטרי" ביחס לסגנון המופשט מצביע על כיוון נוסף שאליו התפתח הסגנון, ששורשיו נעוצים בסגנון הקוביסטי - בעבודות של פיט מונדריאן (Piet Mondrian) וקבוצת דה סטיל (De Stijl), אבל גם ביצירתם של קונסטרוקטיביסטים רוסים, שכולם פעלו במחצית הראשונה של המאה העשרים. קווי הרשת המדויקים שמותחת מרטין ביצירותיה קושרים בין העבודה לבין ההיבט הגאומטרי. מרטין מותחת את הקווים הרוטטים מעל משטחי צבע בהירים, באופן שמטשטש אותם ודורש מהצופה לבחון את העבודה מקרוב. הקרבה אל העבודה מגלה, כפי שכתב חוקר ומבקר האמנות האמריקאי ברי שוובסקי (Barry Schwabsky), כיצד קווי מתאר דקים שנועדו במשך מאות שנים ויותר לתאר דימויים ולהקיף צורות - הופכים לקווים בעלי נוכחות עצמאית, רועדת.¹³

ומה היחס בין קווי הרשת לבין הטבע וסביבת האמן? במאמר "Grids" כותבת חוקרת האמנות רוזלינד קראוס (Rosalind Krauss) שהרשת, או הסורג, הם במובנים רבים סמל לציור המודרני, שכן הגריד מצהיר רק על עצמו: הוא מורכב מקווים אנכיים ואופקיים אשר אינם מחקים דימוי חיצוני. בכך מתנתק הצייר מהצורך לתאר סביבה מוכרת, והציור שנוצר בעקבותיו הוא אוטונומי. ההשטחה הנוצרת בעקבות סימוני הגריד, הגאומטריות והסדר הנראים ביצירה, מפנים את גבם למה שהוא טבעי או מציאותי.¹⁴ במקביל, לצד האוטונומיה שמאפיינת את סגנון המופשט, ולצד ההפרדה בין התבוננות בסביבה לבין הריכוז הנדרש לסימון מדויק של המבנה הגאומטרי, קראוס מצביעה גם על מקורות חיצוניים לגריד - בהם תיאורי מסגרות של חלונות ופרופילים פנימיים להם מהמאה התשע-עשרה. מקורות אלו, מלבד העניין התאולוגי-חילוני שקראוס מבליטה דרכם, מאירים דווקא את ההתבוננות בסביבה וההערכתה כמקורות לגריד.¹⁵

בטקסט הקצר המודבק לצד עבודתה של מרטין נכתב שהמקור ליצירותיה מצוי, בין היתר, בתצפיות של האמנית על עולם הטבע, ובשאיפתה להעביר לצופה את אותה תחושה המתקבלת מהתבוננות בנוף. מעשה סימון ושרטוט הקווים של מרטין מעלה על הדעת, אם כך, תהליך יצירה מדיטטיבי ומרוכז המקביל להתבוננות בטבע. זהו תהליך מתמשך המצריך ריכוז. הציור החיזור והדרישה להתקרב אל העבודה ולהבחין בפרטיה מזמינים את הצופה לקחת חלק בתהליך זה, אם לא ביצירת העבודה אזי במהלך הצפייה בה. אזכור הטבע, ובהתאם לטקסט שנכתב לצד העבודה - "ההתבוננות בים או בשדה רחבידיים", מצביעים שוב על שילוב בין חוץ ופנים בעבודה מופשטת, ועל התבוננות בסביבה חיצונית מצד אחד והמצאה של צורות או קווים בתהליך פנימי שעוברת האמנית מצד אחר.



12 אגנס מרטין, בוקר, 1967, אקריליק וגרפיט על בד, 181.5x181 ס"מ, מוזאון ישראל, ירושלים, צילום: אלי פוזנר.

13 B. Schwabsky, 'The Brilliance of Lines', *Nation*, 303, 20 (2016), p. 35

14 R. Krauss, 'Grids', *October*, 9 (1979), p. 50

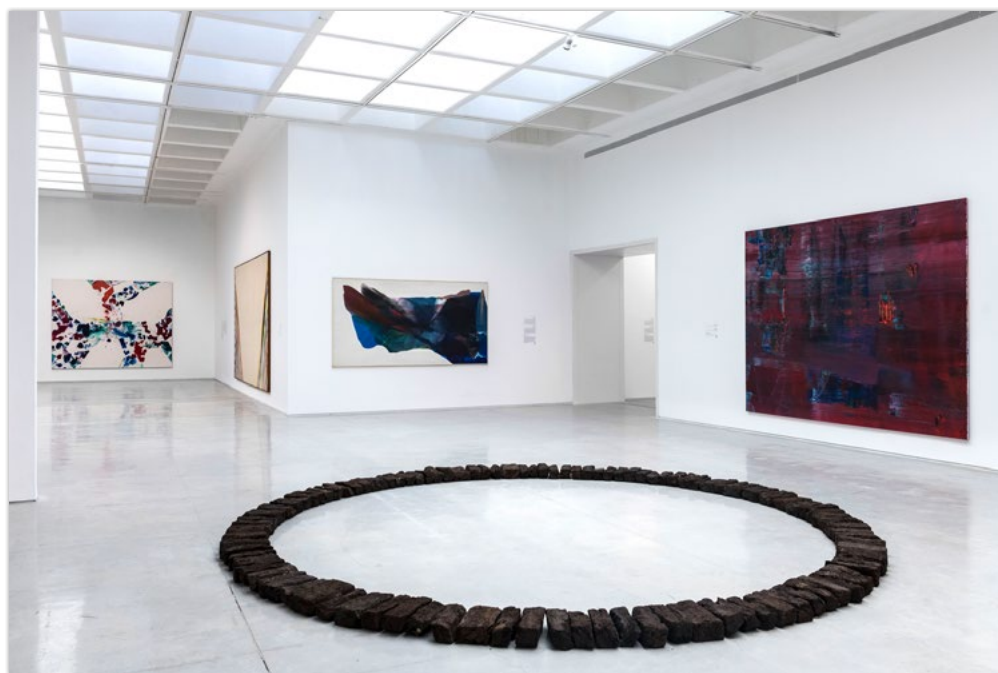
15 Krauss (שם), עמ' 58-59.



תמונה 3. לאה
ניקל, **בלי כותרת**,
1984, צבעי שמן
על בד, 130x131,
מתנת אילה זקס
אברמוב, ירושלים
ותל אביב. צילום:
© מוזיאון ישראל,
אלי פוזנר.

הבחירה להציג תערוכה שבמרכזה ציור הנתפס כמנותק מאירועי היום־יום, ושבבסיסו משיחת מכחול, קו רוטט, חריטה או כתם צבע, עומדת מנגד לחלק מסגנונות האמנות העכשוויים – שבתהליך הפקתם מעורבת טכנולוגיה מתקדמת, ושממראם נעדרת המחווה הגופנית של האמן או חומריותם של אמצעי היצירה. קצב החיים בתקופתנו, מהירות העברת המידע, זמינותו והשתנותו, הצבעוניות הבוהקת ועודף הגירויים הופכים את הצפייה ביצירות המוצגות בתערוכה לתובענית; אלו הן יצירות המבקשות לעצמן את תשומת ליבו של המתבונן, ולעתים גם את הישיבה הממושכת מולן. עבודותיהם של מיטב אמני המופשט, בהם הנס הופמן (Hans Hofmann), פרנץ קליין (Franz Kline), דה קונינג, פולוק וגרהרד ריכטר, כמו גם אלו של לאה ניקל – שטביעות אצבעותיה נותרו על הבד – וציבי גבע הישראליים, מעוררות שאלות על מידת סגירותו של עולם האמנות אל העולם שמחוץ לו – ובמקביל, ואולי במפתיע, מידת התייחסותו לעולם זה. מתוך כך אפשר לתהות אם קהל המבקרים מתמסר לסוג ההשגיה שתערוכה כזו מבקשת לעצמה, ואם לא יספיק ציור מופשט אחד, גדול־ממדים, של התרחשות ומאורעות פנימיים על מנת לעורר את חוויית התערוכה בשלמותה.

הריכוז הנדרש והשקט שמסתיר סערות פנימיות המתקיימות בציור ובמהלך יצירתו מחזירים לדברים שבהם פתחתי. מחשבה על המופשט, על סגירות עולם האמנות, ובמקביל העיסוק באפשרות שאמני המופשט דווקא מתייחסים לסביבתם ומגיבים לה – מבהירים שתיווך מילולי, פרשנויות ושפה דבורה עשויים לפתוח צוהר אל חוויה, אל מראות ותחושות. ללא מילים – ויהיו אלו מילותיהם של אמנים, היסטוריונים, פרשנים או מבקרים בתערוכה – עולמות מסוימים עלולים להישאר חסומים, בלתי מפוענחים, בלתי חדירים.



תמונה 4. מראה הצבה מתוך התערוכה **שדות המופשט**, 2022, צילום: © מוזיאון ישראל, אלי פוזנר. בצד ימין ניתן לראות את עבודתו של גרהרד ריכטר, **ציור מופשט** 3-849, 1997, צבעי שמן על בד, 340x261.6, מתנת לילי ספרא, מונקו, לזכרו הטוב של בעלה, אדמונד י' ספרא, נדבן ידוע ומגדולי התורמים של מוזיאון ישראל.

"שדות המופשט", מוזיאון ישראל, ירושלים.

אוצרת ד"ר עדינה קמיאן

3 בפברואר 2022 – 22 באוקטובר 2022