

טקסטים מתוך הספר:

גליה בר אור וז'אן-פרנסואה שוורייה

אביבה אורי

גבי ועמי בראון
משכן לאמנות עין-חרוד
הוצאת אבן-חושן

הספר יוצא לאור לרגל התערוכה "אביבה אורי"
משכן לאמנות, עין-חרוד
חורף 2002-2003

קרדיטים

תערוכה

אוצרת:	גליה בר אור בשיתוף עם ז'אן-פרנסואה שוורייה
מינהלה:	אילה בשור, אמירה גרדי
רישום:	אילה אופנהיימר
רסטורציה:	יון ננו, יניב שפירא, טלי שמחוני

ספר

עיצוב והפקה:	מיכאל גורדון
עריכת טקסט ותרגום מצרפתית:	דפנה רז
צילום:	סיגל קולטון
תצלומים נוספים:	אברהם חי (עמ' 17, 26, 98, 129, 150, 177)
ביצוע גראפי:	אורן הדר
סריקות:	שפירא בע"מ, תל-אביב
לוחות:	טוטאל גרפיקס בע"מ, תל-אביב
הדפסה:	דפוס קל בע"מ, תל-אביב
כריכה:	מפעלי דפוס כתר, ירושלים

© 2002 כל הזכויות שמורות, משכן לאמנות, עין-חרוד
מסת"ב 965-90279-5-8

כל המידות בסנטימטרים, גובה x רוחב

על העטיפה: הטנקים ישרדו, 1980 (פרט), ראו עמ' 135

תוכן העניינים

4.....	פתח דבר
6.....	תודות
	גליה בר אור בשיחות עם ז'אן-פרנסואה שורייה
7.....	שיחה ראשונה
10.....	שיחה שנייה
13.....	שיחה שלישית
	גליה בר אור
15.....	להנשים את המיתוס
	אביבה אורי
46.....	הקו
	ז'אן-פרנסואה שורייה
50.....	קווים, תווים, צורות

פתח דבר

התערוכה המוצגת במשכן לאמנות (נובמבר-דצמבר 2002) והספר הנלווה לה מוקדשים ליצירתה של אביבה אורי בתחום הרישום, שהיה לשפתה הייחודית בחמישים שנות עבודתה. אביבה אורי החלה לרשום בשנים שאחרי מלחמת העולם השנייה, תקופה משמעותית בהתפתחות הרישום. הרישום בפורמאט קטן יחסית, ששימר זיקה לכתיבה ולשירה, התבדל אז מהציור והפך לתחום אמנות עצמאי במרחב הקיומי החדש שלאחר המלחמה. ברווח שבין כתיבה לציור הסתמנה היד הרושמת, המוליכה אל תדרי התת-מודע, כחוליית חיבור ישירה ורגישה בין עומק העולם הפרטי לנייר. ברישום הרזה, בויתור על מימד הראווה של המחווה הציורית והצבע הדשן, הופנמה עמדה פוליטית שכיוונה אל קולו של היחיד. הרישום לא נתפס עוד כגילום שלדי וטהור של האסתטי, של "אמנות יפה", אלא כמסמך המחזיק את הדחוף והאקוטי ביותר, את מנעד התנועה הפנימית החומקת מכל הגדרה: "הרישומים שלי אינם רישומים אלא תעודות. יש להתבונן בהם ולהבין מה יש בתוכם", כתב אנטון ארטו.¹

יש לשער כי אביבה אורי לא הכירה את עבודתו של ארטו, כשם שלא הכירה את עבודתם של אמנים משמעותיים אחרים, שהיו מוכרים באותה עת לחוגים מצומצמים של יודעי ח"ן באירופה. אבל למרות שכמעט לא יצאה מגבולות הארץ ולא היה לה מגע ישיר עם האוונגארד, עבודתה של אורי בתחום הרישום מדויקת ורלוואנטית לעניין זה ברמה הגבוהה ביותר.

מאמרו של ז'אן-פרנסואה שוורייה, הוגה ואוצר אמנות מפריז, מאיר מגמות רישום במאה ה-20 ובוחן את מקומה של אביבה אורי במסגרת רעיונית זו. שוורייה, בן-בית במשכן לאמנות בעין-חרוד, משתף פעולה עם יוזמות המוזיאון החל בראשית שנות ה-90. שיחותי עימו מלוות את ההתבוננות בעבודותיה של אורי, ומאמרו חותם את הספר. זכות גדולה היתה לי לעבוד עם שוורייה ולחלוק עימו את השלבים השונים בגיבוש התערוכה והספר.

חלקו העיקרי של הטקסט בספר מוקדש להיבטים היסטוריים וביוגראפיים, שלא פותחו בפרסומים קודמים על אביבה אורי. כשם שדחיקת הביוגרפי ניוונה מרוח הזמן - גם הרלוואנטיות המחודשת של הסיפור האישי כרוכה בשינוי נקודת המבט. כיום נתפסת הביוגרפיה כ"מוסיפה אפשרויות לחברה שבה האנוכיות המופרזת, החרדה לעתיד והרתיעה מן העבר יוצרות שכחה, קור ומחיקה מתמדת".²

הרכבת הביוגרפיה של אביבה אורי התגלתה כמרתקת, משום שכבר בשלבי העבודה הראשונים התחוור לי כי רוב המידע הקיים עליה - למשל שנת לידה, למשל פרטים אלמנטאריים על ראשית דרכה באמנות - שגוי או בדוי. המתח בין תיעוד לבדיה חוצה את המעגלים השונים בסיפורה של אורי, שבעצמה מיעטה למסור פרטים על חייה - ואלה שכן מסרה נותבו להרכבת סיפור-חיים שעיומו הזדהתה כאשה וכאמנית. נראה כי לדימוי שבו בחרה משמעות לא פחותה מזו של "הסיפור האמיתי", המצליב קרעי מידע. באשר לסיפור שנבנה סביבה בחוגי האמנות - גם הוא ענה, במישור הקולקטיבי, על מאוויים, הדחקות, רווחים בין זיכרון לשכחה, וקיבל קיום עצמאי שאינו תלוי-מידע. במובן מסוים התקיימה הלימה בין מאווייה של אורי לבין האתוס שהתווה את תשוקות החיה החברתית. מעגלי הבדיון שבין הפרטי לחברתי נשקו זה לזה וייצבו את המיתוס "אביבה אורי".

נתונים כמו שנת לידה או פטירה אפשר לברר במשרד הפנים; מידע על פרסים ותערוכות רצוי לעגן במסמכי ארכיון - אבל אין מקור מוסמך, ולו הקרוב ביותר, גם לא האדם עצמו, לסיפור "אובייקטיבי" המתאר את דמותו של אדם. הקרוב מכל יספר על אביבה אורי סיפור הטעון בנתק, חרדה, הכחשות. אחר, גם הוא קרוב מכל, יספר על אורי סיפור של חיוניות, יכולת נתינה וכוחות חיים. האם לבחור באחת מנקודות המבט? אולי מוטב לאמץ את שתיהן כאחת, כעדות על הממדים השונים בחייו של אדם ועל מורכבות עולמו?

גם כתיבת הביוגרפיה אינה מהלך אובייקטיבי, שכן היא מעוגנת בהכרעות הכרוכות בבחירה ובפרשנות. הקשר הסובייקטיבי שנוצר בין הכותבת לגיבורת הביוגרפיה בנוי על העדפות, על יכולת הכלה, ובדלת אחורית שוב מסתננת החלקיות של נקודת המבט, המוכתבת הפעם על-ידי עולמה של הכותבת. מעגלים רבים משיקים בכתיבת ביוגרפיה, ורק אחדים מהם נזכרו כאן. אחד החשובים בהם הוא קהל הקוראים וההקשר של הכתיבה. אביבה אורי מוכרת כפיגורה מהשורה הראשונה של אמני ישראל, ויש לשער כי קוראיו של ספר זה נמנים ברובם עם קהל שוחרי האמנות. הקשר זה מכתב את קווי המסגרת של הטקסט הביוגרפי: עליו להנהיר את מעמדה של אורי כאמנית ולהעשיר את ההתבוננות בעבודתה. היבטים ביוגראפיים אחרים, גם אם מרתקים מבחינה פסיכולוגית, לא נכללו בספר.

בנוסף למסמכים ארכיוניים, חומר ביוגרפי שהתקבל מבני משפחה וראיונות שנעשו עם האמנית בחייה, התייחסתי לקטעים מיומן נעורים שנמצא בעזבונה של אביבה אורי. היומן לא הגיע לידיי בשלמותו והוא ייכלל בספר שמתעתדת לפרסם בתה של אורי, רחל ימפולר. גם כך היומן אינו מתוארך בעקביות, ואני משערת כי אורי החלה בכתיבתו בהיותה כבת 15. הוא מסתיים שנים ספורות לאחר נישואיה הראשונים, כשהיתה כבת 22.

אני מקווה שהספר אביבה אורי יזכיר לכל עד כמה מרתקת עשויה להיות היד הרושמת, וימחיש את עוצמת הדחיפות הגלומה בעבודה פשוטה-לכאורה על נייר. בעולם שהוצף באידיאות מופשטות המופצות בשפה של "תקינות פוליטית", בתערובות גורפות ובמאמרים כמו-אקדמיים, הרישום רלוואנטי כפי שלא היה מאז מצא את קולו לאחר מלחמת העולם השנייה. הוא מזכיר לנו את מה ששכחנו: המכאני אינו מיותר את טביעת היד הרושמת. הרישום הוא מסמך שיש לחדור אל תוך-תוכו בהתבוננות שאין לחזותה, רבת-פנים, בלתי נדלית. "הקו הוא טוב" רק כשהוא נושם כיצור שזה עתה נולד, ויש בו מידיעת העבר ומזכרונות העתיד³, כדברי אביבה אורי.

1
Antonin Artaud, "Mes dessins ne sont pas des dessins..." (1946), in cat. *Antonin Artaud: Works on Paper* (New York: The Museum of Modern Art, 1996) p. 61

2
ראו דן צלקה, סימניות
(תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987), עמ' 17.

3
אביבה אורי, "הקו", בתוך: דורית לויטה, אביבה אורי (ירושלים ותל-אביב: המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, הקיבוץ המאוחד וכתר, 1986), עמ' 115.

תודות

ברצוני להודות לצוות העמיתים שעימם זכיתי לעבוד, על הנדבכים שהניחו לצדי ואשר היו לחלק בלתי נפרד מהפרויקט: בראש ובראשונה תודה לגבי ועמי בראון, שזיהו את החסר בספרות על אמנות ישראלית ויצאו להרפתקה ארוכת-טווח של הפקת ספרים איכותיים על אמנים ישראלים; הם היו לי לבני ברית חכמים וענייניים, שותפים בהערכה לאביבה אורי, והספר הוא פרי אהבתם לאמנות הישראלית. תודות אין-קץ ליונה פישר על הערותיו המחכימות. תודה למיכאל גורדון שעיצב את הספר, לדפנה רז שערכה את הטקסט ותרגמה מצרפתית, ולסיגל קולטון שצילמה את העבודות, על שבנו איתי את הספר במקצועיות ובנדיבות ללא גבול.

לבני משפחתה של אביבה אורי - רחל ימפולר, דליה ניב, מאיה פרידנרייך - ברצוני להודות מקרב לב על שחלקו עימי זכרונות, מידע ועבודות. לאספנים הפרטיים אלימה, נועה ועוזי אגסי, יעל ונחום אפרון, גבי ועמי בראון, אמנון ברזל, נתן זך, רות ומשה טלגס, רינה ואיתי טלגס, בנו כלב, מירי לאופר, דניאלה ויזחק לוכסמבורג, חנה מגד, אלי עבר-הדני, דניאל פאר, יונה פישר ומנשה קדישמן, שלוחות בזאת תודה והוקרה על שהסכימו להיפרד למשך התערוכה מעבודותיה של אביבה אורי היקרות ללבם. לגבעון גלריה לאמנות, תל-אביב; לגלריה גורדון, תל-אביב; לאוסף יוסף חכמי - הפניקס הישראלי, תל-אביב, ולאוצרת מירי בן-משה, תודה על שפתחו בפני את אוספיהם החשובים. תודה לאברהם חי, שצילם כמה עבודות לקטלוג; וכן תודה למאירה פרי-להמן, רונית שורק וחווה שניידרמן מהמחלקה לרישומים ולהדפסים במוזיאון ישראל, ירושלים; לעדנה מושנזון ועמנואלה קלו מהמחלקה לרישום והדפס במוזיאון תל-אביב לאמנות; לדניאלה טלמור ממוזיאון חיפה החדש, המוזיאון לאמנות; ולדליה לוי ממוזיאון הרצליה לאמנות.

לבסוף ברצוני להודות לד"ר גדעון עפרת, שחלק עימי מכתבים ומסמכים הקשורים לאביבה אורי; למירי גלעזר, שחלקה עימי רעיונות; ליון ננו, שנתן לי גיבוי מקצועי בפיענוח הטכניקה של העבודות; ולעמיתי בצוות המשכן לאמנות בעין-חרוד, שבזכותם היה המשכן למקום.

גליה בר אור

שיחה ראשונה

ז' אן-פרנסואה שוורייה: הספר הזה הוא בראש ובראשונה אלבום רישומים - כך בנינו אותו. הוא חולק לארבעה רצפי רישומים, וכעת אנחנו עומדים בסופו של הרצף הראשון. הרישום האחרון בו עמ' 65 מתכתב בבירור עם אשה עם פרחים עמ' 171, המפנה את הקורא אל הדיוקנאות העצמיים של אביבה אורי. לא הקפדנו על הסדר הכרונולוגי.

גליה בר אור: הסדרה בקרקס עמ' 18-21 היא לדעתי נקודת-מפתח ביצירתה של אביבה אורי ואחד מהרגעים הגדולים בעבודתה. היא מתוארכת בשנת 1958, אבל מיקמנו אותה לפני הדיוקנאות והנופים מ-1956.

ז'פ.ש.: מיקמנו כאן את הסדרה בקרקס כדי להדגיש את חשיבותה של הדמות ביצירתה של אורי. הספר נפתח בדיוקנאות. אביבה אורי רשמה דיוקנאות באופן מסורתי, בראש ובראשונה משום שביקשה להשיג דומות. שני הראשונים הם דיוקנאות עצמיים, אך הדיוקן ככלל היה עבורה אמצעי לחקור את זהותה-שלה, ובבחירה שלנו ביקשנו להצביע על כך שעבודת הרישום הזאת היא בחלקה אינטרוספקטיבית, במובן הראשוני של המלה: התבוננות עצמית. מנקודת מבט זו, החיבור של הדיוקן העצמי עם אשה עם פרחים הוא עתיר תובנות: ההתבוננות העצמית מיוחסת בכך לעצם העבודה על דמות. מאותה סיבה חזרנו לסדרה בקרקס: יש ברישומים הללו דינאמיקה של תו - הדבר בולט במיוחד בדימוי הנוסק של הלוליניסט עמ' 21 - המנוגדת לזו של רישומי הנוף, הנפרשים בעיקר לאורכו של קו אופק. והדיוקן (portrait) הרי קשור בטבורו לתו (trait) - קו שאינו מיתאר, קו חד ודינאמי, מתווה כיוון. מיקמנו את דימויי בקרקס בין הדיוקנאות כדי להדגיש את האוריינטציה האנכית של הדמות ואת הדינאמיקה הנוסקת של הקו.

ג.ב.א.: אבל התחושה האופקית של נוף נוכחת גם ברישום הראשון בסדרה בקרקס, הערוך בדיוק במבנה של ציור נוף, עם ציפור בשמים (או אשה), שמש, וכמה אנכים. סדרה זו קושרת את שתי המגמות של תקופת היצירה הראשונה - הנוף והדמות - בצורה ייחודית ביותר, באמצעות התרחשות דמיונית.

ז'פ.ש.: בשאר המקרים צייתנו לסדר הכרונולוגי, אבל נטלנו לעצמנו חירות נוספת ביחס לתמונה האחרונה, המתוארכת בשנת 1970. רצינו לסגור את הרצף הראשון ברישום הזה ולמקם גם אותו ביחס לאשה עם פרחים, שכבר בעצמו שולח לאותו היגיון אינטרוספקטיבי של התבוננות פנימה, של התייחסות לפנים הגוף. יש כאן דמות לא רק במובן של דיוקן אלא גם במובן של סיפור. זו דמות-מפתח של כל הרצף הראשון הזה, דמות סיפורית.

ג.ב.א.: זו לא באמת דמות סיפורית. הרי כבר אין שם אשה, אין סל פרחים.

ז'פ.ש.: המטאמורפוזת הזאת מדמות סיפורית למשהו אחר היא בדיוק מה שהנחה אותנו. השלבים ברורים למדי: מדמות של אשה עם פרחים, דרך הטבע שנפרש כנוף ומתרחב לכל עבר (כמו בשני רישומים עמ' 26-27 המעלים על הדעת את אנרי מישו), אל נוף שכבר מתכנס לתוך מטריצה, מתכווץ לדימוי של ריכוז ונביטה שבעצמו חדור בתנועה צנטריפוגאלית עמ' 46-47. ברישומים האלה רואים היטב שהצמחים, למשל, מסמנים גדילה, נביטה, ובה-בעת גם קריעה. האמביוולנטיות הזאת מורגשת גם ברישומים שכמו מתנסים במרחב קוביסטי או פוסט-קוביסטי עמ' 45.

ג.ב.א. : המרחב אצל אביבה אורי אורגאני יותר מהמרחב הפוסט-קוביסטי, והוא עובר טרנספורמציה דרך הגוף. אם נחזור לסדרה בקרקס, נראה שהנוף והדמות, החוץ והפנים, מוכלים במסגרת מלבנית אחת. לראשונה מתבהרת כאן ראיית הדף כבמה, כמסגרת מובחנת שהיא העולם. למלבן הזה, אופקי או אנכי, הרישום מחויב כמו המחול לבמה. על במה זו מתחולל אירוע של תנועה פנימית, כוריאוגרפיה בנוסח המחול המודרני האוונגרדי של גרטרוד קראוס, שאותו חוותה אורי כנערה כאשר רקדה בלהקתה של קראוס. סיפורו של הדף עומד לעצמו כמו פרק של תנועה בחלל, טעון בעקבות משתרגים של מסלולים מורכבים בפשטותם. נבחנים בו משקלים על חוט השערה, מתחים בין גופים, בין המלא, המוכל, לבין הריק, איזונים פנימיים המופרים ונבנים-מחדש, מערכות יחסים במצבי השתנות.

ז.פ.ש. : התנועה הזאת היא חיצונית לא פחות משהיא פנימית. יש כאן תנועה של הגוף, תנועה כוריאוגרפית שהיא תנועה פנימית - אבל גם הנעה שבפעולה, תנועה חיצונית. סימני ההתייחסות לנוף מורגשים היטב מבעד לאוטומטיזם. אם יש כאן גם אוטומטיזם וגם נוף, זה לצד זה, הרי זה משום שמצד האוטומטיזם התנועה היא נפשית ופנימית, בעוד שמצד הנוף מדובר בדינאמיקה של הטבע, של phusis, במובן היווני של המלה - הנעה של העולם, המצוי בתמורה מתמדת. התימה הזאת מופיעה בכל עבודתה. ההנעה שבפעולה עשויה ללוש צורה של מלחמה. בהמשך הדרך נראה דימויים של הרס, של מלחמה, של נפץ, וכבר כאן מורגשת הרוח, הסערה, בעיקר בדימוי הנטורליסטי כמעט של השיח השח ברוח.

ג.ב.א. : האופן שבו קראנו את הרישום לוליינית מאפשר את תפיסת התנועה הפנימית והחיצונית מנקודת מבט עקרונית של ריחוף, המערערת על מעמדה הסמכותי של נקודת המבט הנצמדת לקרקע. כתוצאה מכך נפרשת ברישום מניפה חדשה של אופציות מרחביות בלתי נדלות, של תנועה בין מישור פנימי לקדמי, בין מעלה למטה, בהטיה אלכסונית, וכך הלאה עד אינסוף. אחרי לוליינית נזנח אצל אורי כמעט לחלוטין ציור הנוף שבהתבוננות ישירה, המוגבל לפרספקטיבה אחת של הנוף מנקודת מבט נמוכה, והעבודות של שנות ה-60 כבר חופשיות לחלוטין.

ז.פ.ש. : אני מסכים לחלוטין בנקודה אחת : באותו רישום ברור שאורי מגדירה מסגרת שלאחר מכן תיפרץ. המסגרת הזאת, זו של תמונת הבמה, עשויה להיות נוף עם קו אופק כשם שהיא עשויה להיות סל פרחים. היא מונפשת בתנועה פנימית, כמו אותו סל הרוחש חיים להתפקע. כל רישום הוא התנסות בדינאמיקה של הקו ככוח - קווי כוח, קווי חיים, שעשויים לפרוץ את המסגרת, לפתוח אותה, לשבור אותה, כמו ששוכרים ביצה. בהמשך הדרך אכן שב ומופיע אותו דימוי טורד של ביצה בקועה, שהיא גם ראש שבור. מאחר שהדבר הזה עשוי להיפרץ, להתפוצץ, להישבר, תמיד יש שם דחיפה, דחף.

ג.ב.א. : זה שולח לרעיון של יחסים בין פנים לחוץ. אין גבול ברור ונקי, שמצד אחד מונע מהפנים להישפך החוצה ומצד שני מונע מהחוץ לחזור פנימה. וזה הרי מה שקורה גם בדיוקנאות העצמיים.

ז.פ.ש. : יש להוסיף שאנחנו נכנסים עכשיו לתקופה שונה למדי, זו של סוף שנות ה-60 וראשית שנות ה-70, שבה ניסתה אביבה אורי להכיל בעבודתה יסודות תחביריים חדשים ברוח התקופה. 1967, התאריך שבחרנו כדי לחדד את ההבחנה הזאת, הוא תאריך משמעותי מאוד ותקופה סוערת גם בהיסטוריה של ישראל - מלחמת ששת הימים, שסימנה שבר בהיסטוריה של ישראל ושל האזור כולו. ב-1968 עתידה להופיע בעבודתה של אורי שפה חדשה, שהושפעה בעיקר מהמדיה. עבודתה באותה תקופה כבר היתה מגובשת מבחינה תחבירית, היא כבר מצאה את השפה שלה; ובכל זאת - השפה האחרת הזאת, שבאה מבחוץ, עתידה להשתלב בעבודתה ולתרום, בהמשך הדרך, לפיתוחו של תחביר חדש. מרצף הרישומים

הראשון צמח הדימוי של הקופסה המלבנית עמ' 45-46, שיגיע להתפתחותו השלמה בתקופה השלישית. כאן הדימוי רק מסתמן, משום שהצורות בשלב זה עדיין אורגאניות מכדי לאפשר את התפתחותה של צורה גיאומטרית. לצורך זה נדרשה בוודאי ההפנמה של שפת שנות ה-70.

ג.ב.א. : השפה החזותית הזאת משלבת בתוכה סימנים לשוניים של שפה טבעית, שמתעלים את עולם הרגש והסוגסטיה - על הכאוס שבו וטשטוש הגבולות בין פנים לחוץ - ומאפשרים לבנות שפה אישית על בסיס של צפנים ניתנים לפיענוח.

ז.פ.ש. : ברישום האחרון ברצף עמ' 65 מופיע יסוד תאי. הצורות דמויות-הביצה שולטות אמנם בקומפוזיציה, אבל הרכיבים הגיאומטריים מתרבים. הגיאומטריה נשקפת כבר ברישומים מסוף שנות ה-60 - אלא ששם היא עדיין תת-קרקעית. עכשיו היא עולה אל פני השטח. מבחינים בה מבעד לכמה איזכורים קוביסטיים, כעין צורות-תא מהונדסות. הקופסה היא אבטיפוס של מיכל, אבל כזה ששומר תמיד על היבט אורגאני, תאי. היא מזכירה את הקופסה של אנטון ארטו, שהיא בעת ובעונה אחת תא-מגורים וארון-מתים. מעניין להדגיש שהצורה הזאת של הקופסה - שעשויה להיות גם אבן, או מה שסותם את המיכל המבודד במרחב הדף - מופיעה כבר כאן. לכל אורך הדרך, הצורה הזאת תשחק תמיד מול הצורה של הסל.

שיחה שנייה

ז'אן-פרנסואה שוורייה: פתחנו את רצף הרישומים השני ברישום מ-1968^{עמ' 71}, שמבנהו חדש בתכלית ביצירתה של אביבה אורי. שבים ומוצאים בו את הדיוקן, או ליתר דיוק פנים הנמסכות מבעד לקומפוזיציה של סימנים סתומים. על הדעת עולה כמובן האיכות המאגית של רישומי ארטו. הכתב הוא כעין מטריצה, והסימנים הממסגרים את הקומפוזיציה נדמים כשפה - אבל זו שפה מומצאת. מפתיע שבסוף שנות ה-60 אביבה אורי מדברת בשפה של ארטו, שפה שמעולם לא הכירה, וזאת דווקא ברגע שבו היא משלבת בעבודתה דימויים מהמדיה, המזכירים את אמנות הפופ ואולי את האמנות הפסיכדלית. באותה מידה אני מופתע מכך שכבר ב-1968 העמידה אורי זה מול זה את הלוגו של חברת Esso ואת צורת הכדור הבקוע, המפוצץ, המורכב מחלקי מתכת ממוסמרים^{עמ' 81}. צורה זו של כדור בקוע, מפוצץ, היורק אש כתותח, גם היא אינה נדירה בשפה התקופה. מוצאים את הרעיון הזה, של הראש המופשט לכדור שהפה פעור בו כסדק, אצל פיליפ גסטון. בלי להכיר את האמנים האלה, את ארטו או את גסטון, אורי מדברת בשפה שלהם.

גליה בר אור: מעניין שאביבה אורי מיסגרה את הרישום הזה באותיות המצטרפות לשפה חידתית, שאינה ניתנת לפיענוח. אלה סימנים של שפה שאינה מחזיקה תוכן, נראטיב או מימד פואטי של שירה מסוג זה שהופיע עשר שנים לאחר מכן, כאשר שילבה שיר משלה בתוך רישום. ה"טקסט" נכרך סביב הרישום כמו אותו חבל המאגד מרחב גיאוגרפי בעבודה מ-1973, ברישום שעליו כתבה "פרויקט לקשירת חבל סביב המדינה"^{עמ' 183}.

ז.פ.ש.: זה מודל מיפוי קדום מאוד, ימי-ביניים.

ג.ב.א.: הקונוטציה של ימי-הביניים מסתדרת עם אופיה של הכתיבה, שמשמרת תחושה אורגאנית של גוף וטעונה במימד של פנטזיה. במפות של ימי-הביניים השתרגו אלה באלה צפנים קרטוגרפיים וממדים חושניים, דמיוניים, שאבדו במעבר לקרטוגרפיה המודרנית. ממדים אלה נוכחים ברישום של אביבה אורי. הרישום דמוי הטקסט, המהווה מסגרת נוספת, מאפיין את הרישום המודרני - ובהקשר המקומי והביוגרפי של אורי אפשר למצוא אותו בעבודות של משה קסטל מראשית שנות ה-40, התקופה שבה למדה אצלו. לעבודות המכילות סימני כתב יש תפקיד מעניין במעבר מנוסח העבודה של שנות ה-60 לזה של שנות ה-70, המעבר מרישום סוגסטיבי לרישום המתמקד בסימן. אני מכוונת את הדיון אל הסדרה רקוויאם לציפור מ-1973-76, שבה אורי בונה שפה של סימנים. כאן לא נמצא עוד תנועה בחלל או התפתחות של מבנה אורגאני על הדף, לא עוד רישום רגיש, כמו-קלאסי, מהסוג שהכרנו בעבר - אלא שתי שורות של סימנים חוזרים, המשורטטים כמו סקיצה לפסל.

ז.פ.ש.: אני מוצא באותם שני רישומים מוקדמים בסדרה רקוויאם לציפור^{עמ' 94-95} רצון להרגיע, או מוטב לארגן, פנטזיה. מה שמופיע בבהירות גדולה מאוד ברישומי הרצף השני, בהשוואה לרצף הרישומים הראשון, זו שפיעה גדולה של חומרים מדומים, על גבול הפנטסטי. שניים מרישומי הרצף השני^{עמ' 78, 81} שולחים אותי הישר אל המפלצות של מישו. היא מזווגת שני מישלבים: רפרטואר פנטסטי, פנטסמגורי, קדום ביותר, כמו ימי-ביניים; ורפרטואר של תרבות-המדיה העכשווית, של אקטואליה המופצת באמצעי התקשורת - מיתולוגיה תקשורתית המאפשרת את השפע הזה. ומיד רואים שאורי מבקשת לשלוט בשפע ולארגן אותו, למשטר אותו. צורת הפה הענק הפעור, המתפוצץ, המדבר, היא דימוי של אלימות - אבל גם כבמכת גרזן, פתיחה ופריצה של מלאות הרמטית. יש שם פתיחה ואלימות בעת ובעונה אחת. צריך לא רק

להכיל את השפע הזה, את האלימות הזאת, אלא גם להשליט בהם סדר. עבודת הסימנים היא הכנסת סדר באמצעות הכתיבה. ה-X הגדול הוא לדעתי דרך לסמן השתלטות על המרחב, ניסיון להחזיק ולהכיל את השפע הזה, ממש כמו הצלב בנצרות שמכיל, מתמצת ודוחס בתוכו את המדומה הדתי.

ג.ב.א.: אני מסכימה איתך לחלוטין. התקופה הזאת, של אמצע שנות ה-70, היתה קשה בישראל. ב-1973 פרצה מלחמת יום הכיפורים, שחוללה רעידת אדמה של ממש והיתה כרוכה בחוויה קשה של שבר, חוסר ביטחון קיומי ואובדן אמון בממסד. נדמה שאביבה אורי חיפשה באותן שנים דרך לבטא את כל האקוטי והדחוף ולמשטר תחושות של חרדה ואובדן. הרישום הקלאסי - כבול ו"אמנותי" מדי - חדל למלא את הצורך שחשה לדבר את החיים. לכן, שלא במקרה, כיסתה את הרישום העדין של הציפור, שריד לרישום העבר, בקווי מחיקה^{עמ' 96, 98}. בהדרגה פנתה אל הסימן, ה-X למשל, הנראה כסקיצה לפסל דמוי מבנה חוסם מברזל הניצב על שתי רגליים, שאפשר עדיין לזהות בו מגזרת של ציפור^{עמ' 95}. ברישום מ-1976^{עמ' 98} הוסיפה אורי בצד הרישום של הציפור כמה שורות משיר שלה: "כסי עלי, נחמי עלי, אדמה רוויית דם, מה יהא עליך, שותקת אדמה רוויה, שותקת רקוויאם לציפור, שותקת רקוויאם לציפור".

את הסדרה רקוויאם לציפור, שהגיעה לכלל גיבושה ב-1976, אפשר לקרוא בשלוש רמות: כמטאפורה למצב האישי-קיומי של אביבה אורי כאשה וכאמנית, כמו אותה לוליינית מ-1958 התלויה בין שמים לארץ; כביטוי אקטואלי לטראומה של מלחמת יום הכיפורים; ובהקשר האנושי והאמנותי הרחב, בהתייחס למוטיב הצליבה והחיה הנצודה והתלויה בציורים של רמברנדט ושל סוטיין.

ז.פ.ש.: רובד הפרשנות השלישי מקובל רק בתנאי שאינו מכסה על השניים הקודמים. נכון שצורת העור בולטת ביותר בשניים מהרישומים^{עמ' 95, 98}, אבל היא גם מזכירה סימן של אות, U, כלומר היא לא צורה חד-פעמית. היא אינה מבודדת כמוקד של תשומת לב, אלא מהווה חלק משיח במובן הפשוט של המלה: ניסוח של סיפור סובייקטיבי, שאינו מבקש להמם את המתבונן בקסמו, שהרי הדימוי הקוסם אוסר על הדיבור. צורה זו של העור קשורה לא רק לאות אלא גם לספר. רואים זאת ברישומים המדמים עור הפוך, מתוח, עם X בחלקו הפנימי. העורות האלה, שכמו מתכוננים לעוף, הם גם ספרים פתוחים, ספרים שהם ארונות-מתים. על פי ההיגיון המטאמורפי הזה, הצורות מולידות אלה את אלה כדי ליצור שיח. הריסון באמצעות השפה ניכר גם באות E^{עמ' 98}, שהיפוכה הוא קופסה מתקפלת, תלת-ממדית, שפניה וגבה פרומים ורגלה קרועה. קופסאות הקרטון וארגזי העץ ייצגו בעולם של אביבה אורי מצב קיומי של ארעיות, קיום נמוך בשולי האירועים והבטחה (למסע) בהשהיה. אורי מאפיינת את האלמנטים הסימניים האלה באמצעות חומרים שונים וטכניקות עשייה מגוונות כמו גזירה, קריעה, הרכבה וכיסוי בבד שמרקמו אורגאני, עור או פרווה. ככל שהסדרה מתפתחת, האלמנטים צוברים איכות ועוצמה תיאטרלית, ניצבים זה בצד זה ללא הירארכיה, בשתי שורות, כאילו הם מבנים עולם באמצעות אותיות המרכיבות טקסט.

ג.ב.א.: הדחיסות הזאת של צורת העור, הספר, ארון-המתים, מוזנת גם על-ידי הדינאמיקה האמביוולנטית של הראש המפוצץ שהוא גם נביטה של גרגר חיטה, לידת החיטה^{עמ' 100}. הנביטה היא דימוי של אמביוולנטיות, שכן היא בעת ובעונה אחת לידה, הופעה של חיים - וביקוע, ניתוץ. את המימד הזה של אמביוולנטיות יש להדגיש בלי הפסקה כשמדברים על אמנים כמו אביבה אורי, שחומריהם נובעים מהלא-מודע. העיבוד של האמביוולנטיות הוא שמאפשר לרסן את הדראמה (אישית כהיסטורית), להכיל אותה.

בשלב האחרון של שיחתנו השנייה הייתי רוצה להפנות תשומת לב למהלך הכולל של אביבה אורי מרישום אילוזיוניסטי-סוגסטיבי לעבודה עם סימנים, ומסימנים לקו ומשטח, שהופכים בהדרגה למבנה קונקרטי, פלסטי, כמו קיר או חומה - מהלך שבא לידי ביטוי גם בראיונות עימה בשנות ה-70. אפשר להבחין במעבר ברישום מ-1974 עמ'¹²⁶, שבו הדביקה אורי "קיר" מלבני - נייר צבוע בשחור, ששוליו מקופלים במטרה לעבות אותו ולתת לו נפח מרחבי. נשוב ונמצא אותו בעבודות מסוף שנות ה-70.

שיחה שלישית

ז'אן-פרנסואה שוורייה: בשלב שבו עבודתה של אביבה אורי מתמקדת יותר מתמיד בקו, גם אם זה קו המעלה על הדעת נוף ואופק, היא משתמשת בפורמאטים אנכיים. זה פרדוקס, שהרי הנוף מבקש בראש ובראשונה פורמאט אופקי. אבל אורי מניחה קווים זה מעל זה בתוך מסגרת אנכית. פתחנו את רצף הרישומים הרביעי בסקיצות המטפלות בדיוק במבנה הזה, של קו המחלק מרחב אנכי, קו המגדיר משטחים משיקים בדומה למגירות בארון. מובן שלא מדובר בדימוי מפורש של ארון, אלא בעיקר במוטיב של קיפול. המשטחים שעולים אלה על אלה עשויים להיות רצועה שמתכווצת על עצמה כתוצאה מקיפול.

האם הכירה אביבה אורי את הציור האמריקאי, בעיקר זה של בארנט ניומן?

יש לשער שכן, אבל הריק של ניומן היה חלוקה אנכית של מרחב אופקי, ואילו אצל אורי קורה בדיוק ההיפך. מעניין יותר לדבר על העובי של הקו. הקו הזה - הקו התוחם, המבחין בין הרצועות והמשטחים השונים - יש לו גם עובי משלו. כשהקו מקבל עובי - אולי זה הרגע שבו הוא נדמה לנוף והופך למחסום, לגבול. הקיפול מאפשר הערמה. הקו המקופל והמוכפל, הקו המכווץ, התעבה. באותו רגע אפשר לחשוב על גלים בים, וגם על שבר גיאולוגי. מאחר שהעובי הזה הופך לעובי של קרקע, הקווים יוצרים שכבות. באותו רגע ממש המבט חודר לתוככי הקו שהפך להצטברות של משקעים, לשכבה. רואים את זה בבירור בסקיצות, המאפשרות לנו לפתוח בנימה זו את הרצף הבא.

בסופו של דבר יש כאן מפגש או שילוב בין שני סוגי היגיון: האחד נוטה לכתוב אלמנטים, צורות,

דימויים, בין הקווים באופן המפסק ומטעים אותם; והאחר מכווץ את הקווים בתוככי הרצועה או המשטח, לכשהוגדרו. אבל בין אם אלה אלמנטים המרחפים בין הקווים, ובין אם אלה הקווים המגדירים רצועת קרקע או שכבה - זה הרגע שבו האלמנטים ממלאים את הריק. יחס זה בין המלא לריק מתפתח ברצף הרישומים הרביעי, כאשר המלאות המירבית מושגת באמצעות אפקט הקיר, שמן הסתם חב רבות לאנטוני טאפייס. אבל לא רק המלאות מודגשת כאן, אלא גם אפקט הריק וההתפזרות במרחב. הניגוד הזה בין הריק למלא בתמונה המהווה "קטע של קיר", מורגש שם במיוחד. בכפולת העמודים המציגה שתי וריאציות של קו מעובה עמ' 124-125, ארבעת הכתמים בחלק התחתון של כל רישום כאילו נתלשו מהרצועה העליונה, המרוקנת לחלוטין.

מכאן אפשר לנסות ולחדד את בעיית האנכיות. מפתיע לראות שאפילו כשאורי חוזרת לנוף,

כשהרישומים שבים ומתייחסים לרעיון הנוף, היא ממשיכה לעבוד בעיקר בפורמאט אנכי. העבודות האחרונות, אנכיות כולן, מטפלות בדמות. התחלנו בדמות, ונסיים בדמות. העניין הוא שהנופים עצמם - מעבר לכל ספקולציה על הקו, במרחב של pneuma, של נשימה, של משב - הם עצמם שולחים לתנוחה האנכית, כלומר לגוף המוחזק ניצב בעולם ואולי גם מחזיק את עצמו, כמו העולם.

גליה בר אור: הפורמאט האופקי אפקטיבי לציור הנוף כאשר הקו נתפס כמסמן של קו האופק. הוא נפרש לכל רוחב העין, מקצה לקצה, ומגדיר יחסים בסיסיים בין משטחים: למטה ולמעלה, ארץ ושמים. הפורמאט האופקי משרת את הפרישה לרוחב ולא לעומק. אלא שאביבה אורי, בשלב הזה, לא מבקשת לסמן בקו את האופק. היא גם לא מעוניינת בפרספקטיבה מנקודת מבט נמוכה, כמו בסדרת קווים שמייצגים תלמים חרושים המתכנסים אל נקודת מגוז. בסוף שנות ה-70 היא מבקשת לחדור לממדים פנימיים, אינסופיים בעיקרון, ולשם כך היא נדרשת לפורמאט האנכי, המאפשר לייצג התפרשות פנימה באמצעות פרישת-דף של מעלה-מטה. את הקווים האלה אפשר לקרוא לא לגובה, כממוקמים אלה מעל

אלה כמו מדפים בארון - אלא לעומק, כמו שורה אינסופית של חפירות ממבט-על. בעבודותיה האחרונות, משנות ה-80, אורי חוזרת לציור הנוף ומתמידה בפורמאט האנכי, משום שהמרחב שלה הוא קוסמי-מונומנטאלי.

ז'פ.ש.: יש לפחות שתי תמונות שבהן מיוצגים בבירור המון-אדם ופיצוץ עמ' 147, 149.

ג.ב.א.: אלה נופים המאוכלסים בהמון-אדם במצב של קטסטרופה. באותן שנים חוותה אביבה אורי זעזוע, הן בחייה האישיים - ב-1984 נפטר בן-זוגה, הצייר דוד הנדלר, שהיה הדמות המשמעותית בחייה קרוב לארבעים שנה - והן במישור הקולקטיבי. האבל האישי השתלב בחוויה הקשה של מלחמת לבנון.

ז'פ.ש.: מכל מקום, העבודות האחרונות מיוסרות מאוד. הייסורים האלה באים לידי ביטוי בחיזיון של גוף מבוטר, מפוצץ, של התקפה ישירה על הגוף ועל הגופים שסביבו, בהכפלה של גופים כתוצאה מפיצוץ קטקליזמי או מהתפוצצות פנימית של איברים. זו האנרכיה הפנימית של הגוף כהמון-אדם אורגאני.

ג.ב.א.: באחד מהרישומים מ-1984, החותם את רצפי העבודות עמ' 152, אפשר לזהות דימויים שהופיעו לכל אורך עבודתה של אביבה אורי: ארגזים, קופסה מלבנית, בור, כדור בקוע. עליהם נוספו דימויים חדשים כמו דמות נופלת וראשה כלפי מטה, גווייה עטופה תכריכים, גולגולת, ידיים מונפות. הם רשומים בזה אחר זה בשש שורות ומשורבטים עליהם סימני מחיקה בצבעי שחור ואדום.

ז'פ.ש.: רעיון העריכה המחודשת של יסודות תחביריים מעניין מאוד אם מיישמים אותו על דימוי הגוף המפוצץ. הצורה המוכרת של הכדור הבקוע, הסדוק, היא גם הדימוי של הפה המדבר בחמישה קווים העולים אלה על אלה. אביבה אורי אוספת, מכנסת ומעמידה בסך את רכיבי השיח, השיח שלה. זו תמונה של מלים אחרונות.

ג.ב.א.: אתה יודע מה כתוב כאן, על הרישום, באותיות זעירות כל כך, אינטימיות, שנראה כי אביבה אורי לא הועידה אותן לקריאה במבט ראשון? היא כתבה כאן, בעברית, "השאלות האחרונות".

להנשים את המיתוס

גליה בר אור

אמנים ישראלים בודדים נחקקו בתודעה הקולקטיבית כמיתוס עוד בחייהם. אביבה אורי נמנית עמיהם. המיתוס סביב אביבה אורי - אחת האמניות החשובות והמשפיעות בסיפור האמנות הישראלית - היה כה גורף, עד שעירפול כענן סמיך עובדות קונקרטיות: המיתולוגיה השכיחה את ההיסטורי ודחקה את הביוגרפיה.

"המיתוס הוא דיבור שנבחר על-ידי ההיסטוריה: הוא לא מגיח מתוך 'טבע' הדברים", כתב רולאן בארת.¹ בסיפורה של האמנות הישראלית אומצה אביבה אורי כניצן מקורי נדיר שלילבל באחת. מבקרי האמנות הישראלים אהבו לזהות צמיחה "טבעית" כמה שגלום בו מהפכה כפולה, מודרניסטית-לאומית. אורי ענתה למיתוס הלידה העצמית בדומה לאתנה, שהגיחה מראשו של זאוס חבושה קסדה, עוטה שריון קשקשים: בעקבות זכייתה של אורי בפרס דיזנגוף היוקרתי (1956):² ותערוכת היחיד שלה במוזיאון תל-אביב (1957), היא תוארה כמי שהיתה באחת לאמנית צעירה במלוא פריחתה.

המיתוס של אביבה אורי, ילידת הארץ, נבנה סביב שני עמודי תווך: חניכה והתגלות. עמוד התווך האחד הוא השלב המכונן, אצל המורה והבעל דוד הנדלר, והעמוד השני מחזיק את הפריצה המופלאה אל תוך עולם האמנות. טבעו של המיתוס שהוא מספיק-לעצמו ודוחה קריאה רלטיביסטית או הקשרית. בסיפור תולדותיה של אורי אין אבא ואין אמא ואין הקשר מוסדי ושותפים לסלילת הדרך. כך למשל השיל המיתוס, מטעמים שונים, דמות מפתח בסיפור עלייתה של אביבה אורי - דמותו של מנהל מוזיאון תל-אביב דאז, אויגן קולב.

כרוניקה ה"פריצה" הגדולה של אביבה אורי התכווצה בסיפורה של האמנית, כפי שהוא מופיע

בפרסומי התקופה, לשנתיים ימים - 1956-1957 - שבמהלכן (כך המיתוס) זכתה בפרס דיזנגוף והציגה תערוכת יחיד במוזיאון תל-אביב. אלא שעיון ברשימות מקבלי פרס דיזנגוף מעלה כי זה הוענק לאורי לא ב-1956, התאריך המקובל והנקוב בפרסומים, כי אם ב-1952.³ העבודה הזוכה - דייגים (1952)¹⁷⁷ - נמסרה, כנהוג, לאוסף מוזיאון תל-אביב, אך מאז לא הוצגה ואף לא הוזכרה בכתובים. יש לציין שפרס דיזנגוף הוענק לאמנים מוכרים, ומכך אפשר להסיק שכבר ב-1952 לא היתה אביבה אורי - אמנם אמנית בראשית דרכה - פנים חדשות באמנות הישראלית. מסתבר כי עוד קודם לכן, בראשית 1952, הציגה תערוכת יחיד בבית האמנים בירושלים, ואחת מן העבודות שהוצגו בה - דמות אשה (1952)¹³ - אף נרכשה לאוסף בית הנכות הלאומי "בצלאל" בירושלים (לימים מוזיאון ישראל).

גם עבודה זו לא פורסמה מאז ולא נכללה בתערוכות, ורק לאחר פטירתה של האמנית הוצגה בשנית.⁴ עוד קודם לכן הציגה אורי בשתי תערוכות כלליות במוזיאון תל-אביב, ב-1950 וב-1951⁵ וב-1953 כבר היתה מוכרת דיה כדי להשתתף בתערוכה מרכזית במוזיאון תל-אביב, "שחור על גבי לבן", שהפנתה את תשומת הלב אל אמנים צעירים נבחרים המתמקדים ברישום. אורי החלה לרשום כבר בשנות ה-40, ובסוף העשור היו בידיה די והותר עבודות כדי להציג בתערוכת יחיד, שנפתחה ב-1949 בגלריה ידועה בתל-אביב - גלריה כ"ץ, שהחלה לפעול בסוף שנות ה-30 והיתה אחת משתי הגלריות היחידות בעיר שקיימו באותן שנים פעילות גלריסטית עקבית ורציפה (השנייה היתה גלריה "מקרא סטודיו").

אויגן קולב - מנהל מוזיאון תל-אביב באותם ימים, דמות מרכזית באמנות הישראלית של שנות ה-50 ומי שישב (לצד מרסל ינקו) בוועדת פרס דיזנגוף לשנת 1952 - בנה את הקריירה של אורי בראשית דרכה באורח עקבי: מהתערוכות הכלליות של מוזיאון תל-אביב; דרך בחירתה כראויה לפרס דיזנגוף ושיתופה בתערוכה "שחור על גבי לבן"; ומשם אל תערוכת היחיד הראשונה שלה במוזיאון תל-אביב. בקטלוג של אותה תערוכה היה קולב הראשון שניסח את אופי עבודתה של אביבה אורי: "הקליגראפיה של קוויה מגלה אמת אישית ומהווה הד לקולות נפשה. יצירתה של אביבה הינה כולה דקות ועדינות, והיא בעת

ובעונה אחת גם ספונטנית וגם מחושבת ושקולה".⁶ קולב הוא גם מי שהעמיד את החוליה הראשונה בשרשרת התערוכות הבינלאומיות של אורי, כאשר כלל את עבודתה בביינאלה הראשונה לאמנים צעירים בפריז (אוקטובר 1959).⁷ בעקבות פטירתו הפתאומית של קולב באוקטובר 1959, השלים את אצירת התערוכה איש המפתח השני בקריירה של אביבה אורי, יונה פישר, שב-1957 כתב את אחד ממאמרי הביקורת הראשונים על עבודתה⁸ ומאז תמך בה וקידם אותה בארץ ובחו"ל.

בהמשך דרכה זכתה אביבה אורי לתערוכות יחיד במוזיאונים המרכזיים,⁹ בלוויית קטלוגים שערכו טובי האוצרים (בתערוכת יחיד מקיפה שהתקיימה ב-1977 במוזיאון תל-אביב, העמידה בראשונה האוצרת שרה בריטברג דיון שיטתי במוטיבים המרכזיים בעבודתה). עבודותיה של אורי הוצגו בתערוכות יחיד במוזיאון סטדליק באמסטרדם ובקונסטאהלה של דיסלדורף, ונכללו בעשרות תערוכות קבוצתיות מרכזיות בישראל ובחו"ל. הוצאת ספרים מרכזית הקדישה ליצירתה ספר בסדרת פרסומים על אמנות ישראלית,¹⁰ ומאמרים על עבודתה פורסמו בכתבי העת המקומיים ציור ופיסול, קו, סטודיו ומותר.¹¹ באחרונה ראה אור ספר בפורמאט אלבומי, הכולל רישומים של אביבה אורי בצד שירים של המשוררת יונה וולך.¹²

אלא שבהשוואה לזירות האמנות של אירופה וארצות-הברית, שדה האמנות הפריפריאלי בארץ הגביל את המעוף. תערוכת היחיד של אביבה אורי באמסטרדם ובדיסלדורף (שאורגנה בשנים האחרונות לחייה) לא שיקפה קריירה בינלאומית של ממש והתאפשרה בעיקר הודות לאמון וההערכה להם זכה האוצר יונה פישר בחוגי אמנות אירופיים. בארץ כמעט ולא היה באותן שנים שוק אמנות משמעותי, ובמונחי השוק המצומצם שכן פעל בה, לפחות עד סוף שנות ה-70, עבודות על נייר לא נתפסו כבעלות ערך סחיר. בהעדר משאבים ונורמה של תמיכה באמנות, גופי האמנות הממלכתיים בארץ לא היו ערוכים לגבות אמנית כאביבה אורי, ונראה שגם כיום אינם ערוכים לכך.

בכל הנוגע לתיעוד ומחקר - תערוכות היחיד במוזיאונים המרכזיים בישראל של שנות ה-70 תועדו בקטלוגים מצומצמים, ואפילו סדרת המחקרים על אמנות ישראלית לא הופקה בפורמאט של מונוגרפיה אלבומית אלא כספרונים קטנים בצבע. בהעדר נורמות של כתיבה מחקרית על אמנות, לא נוצר תואם בין מעמד האמן לרמת הפרסומים, כך שיצירתם של אמנים מרכזיים בישראל לא זכתה למעשה לתיעוד הראוי. בנוסף לכך, מסורת הכתיבה על אמנות בישראל התמסרה לתיאור הצמיחה ה"טבעית", ה"אותנטית", של האמן והיצירה, ל"רוח" ולא ל"תבן ולבנים", ל"יצירה" ולא להקשר של זמן ומקום.¹³ הסיפור שנרקם בפרסומים השונים לא הונשם בהיסטוריה באמצעות דיון דיאלקטי של מחקרי שדה, וחקר האמנות הישראלית התמסר למעשה לערכיו של הגוף שאותו היה אמור לחקור. הוא לא עסק, למשל, בהיבטים המוסדיים של האמנות, בהתפתחות המוזיאונים והגלריות, במדיניות התצוגה והתערוכות. המוקד היה אחד: אמנות ויצירה כאידיאה המנותקת מהקשר היסטורי ומדינאמיקה חברתית, ביוגרפית. אלא שההתחקות אחר הביוגרפיה של אביבה אורי מאירה מובלעות סמויות של תודעה ומאפשרת התבוננות רעננה בעבודתה בהקשרי הזמן. הצצה מזווית אחרת אל השלבים המעצבים של ההפשטה הישראלית חושפת, במקביל, אופציות חלופיות שהיו גלומות בה בטרם הקאנוניזציה של מורשת "אופקים חדשים".

תפיסת האמנות הישראלית וקאנון האמנות המקומי התעצבו ברוח הזמן והמקום, באקלים אוניברסליסטי של מודרניזם שהותאם לצרכים המקומיים. לכן אין להבין את הדינאמיקה הייחודית של המקום במונחי המודרניזם הטהור - מונחים של אמנות אוטונומית והתנערות מכל מימד ביוגרפי - אלא לשחזרה מתוך הסיטואציה ההיסטורית-חברתית המיוחדת במינה.¹⁴ בשלב שבו התעצבה דמותה של אביבה אורי, כל המשאבים הופנו למפעל בניין האומה, שהיה כרוך ביצירת תודעה חדשה

באמצעות השכחתה של תודעה ישנה. כבר ארנסט רנן הבחין כי "ממהותה של אומה היא שלכל היחידים בה יש דברים רבים במשותף, וגם שכולם שכחו דברים רבים";¹⁵ ובישראל של שנות ה-50 הודחקה תודעה ישנה של גלות וגובה תודעה חדשה של מקום.

בישראל הממשית של שנות ה-50 שררו תנאים קשים של קליטת עלייה מסיבית וסכנה קיומית, והיתה בה חברה חבולה, שהורכבה ברובה מפליטים עקורים שהותירו מאחור עולמות עבר, רדיפות, פוגרומים ושואה. תודעת התקופה מתאפיינת לכן בהדחת הכאב הפרטי לטובת דימוי קולקטיבי, אוטופי-מודרניסטי, של חברה חדשה, צעירה וסוחפת. מעניין כי בביוגרפיות של אמנים ישראלים מאותה תקופה הוזכרו ההורים רק בתנאי שהיו ילידי הארץ¹⁶ - וגם במקרה של אביבה אורי הודגשה שוב ושוב עובדת היותה "ילידת הארץ". הביוגרפיה של הוריה, ילידי אוקראינה, לא נזכרה מעולם, וגם אורי עצמה נהגה כאילו ביקשה להשיל מעליה כל שייכות לעבר. מבחינת החברה הישראלית היה אמנם למהלכי ההשכחה היגיון פנימי של הישרדות, אך הדחיקת העבר גבתה בסופו של דבר מחיר כבד. כיום כבר מסתמנת בחברה הישראלית מגמה ברורה של התמודדות עם פרקים נשכחים מעברה הטעון.

אם זהות של דור מתעצבת, כפי שנהוג לסבור, סביב אירוע מכוון (כמו מלחמה, או מהפכה) שהתחולל בהיות בני הדור בשנות העשרים לחייהם¹⁷ - הרי שאביבה אורי חוותה בגיל עשרים את מלחמת העולם השנייה והשואה, גם אם לא באורח ישיר אלא דרך השבר הפרטי שפקד את כל הסובבים אותה. בעלה באותם ימים, משה לוי, הצעיר בבני משפחתו שהיה קשור מאוד לאמו, איבד את משפחתו כולה בשואה - וגם קרובי הוריה של אורי נספו בה (פרט לאביו ואמו של עזריאל, אביה של אורי, שנפטרו עוד קודם לכן). באותה תקופה (1943) למדה אורי אצל הצייר משה קסטל וחוותה דרכו את תחושת השבר. קהילת ידידיו של קסטל - האמנים היהודים היושבים בפריז - התנסתה אז במוראות הכיבוש הגרמני, ורבים מהאמנים שאליהם נקשר נספו בשואה. באותן שנים לא נודעו עדיין ממדי השואה, אבל החרדה והאימה כבר ניכרות בכתבתה של אביבה אורי, שב-9.11.1943 ציינה ביומנה: "רצוני ליצור על הבד דמויות כאלה שתזעקנה קבל-עם אל אלוהים. פרצופים שכל גיד וכל עצב בהם רווה את דם תקופתנו האכזרייה והזועקת מעוצמת רוע לבה. פנים שראו את האכזרייה בזוועות האדם, שראו את חיות הטרף האלה הקרויות אדם, את השטנים הללו שצלם אלוהים אבד להם, פנים כאלה שלמרות הכל הם זועקים לטוהר, לנקיון לב, לאחוות האדם, לידידות".¹⁸

עיצוב התודעה הדורית הוא סוגיה מורכבת - אך בכל הנוגע לפרט אביבה אורי, אפשר להניח כי אופק החרדה של אדם עם רגישויות כשלה יושפע מאירועים מעין אלה עמוקות. החוויה הטראומטית של הזמן, גם בהיותה רדומה, עשויה לשוב ולעלות אל פני השטח שנים לאחר מכן (והדבר בא אולי לידי ביטוי בעבודותיה האפוקליפטיות המאוחרות).

בסיפור האמנות הישראלית נהוג לשייך את אביבה אורי לדור צעיר מגילה הכרונולוגי, שצמח מתוך הקרקע המוצקה יותר של המדינה. לאורי עצמה היה חלק בשיבוש הכרונולוגי הזה, שכן היא התייחסה לביוגרפיה שלה ברוח יצירתית וסייעה באורח פעיל בבדייתה. כך, למשל, נהגה להשמיט בהדרגה שנים מגילה. כבר בטופס ההשתתפות בתערוכה "שחור על גבי לבן" (1953) ציינה כי נולדה ב-1925 ולא ב-1922, פתרון משוער למגבלת הגיל שהוטלה כנראה על ההשתתפות בתערוכת צעירים (עד גיל שלושים?). ב-1956 פורסמה בכתב העת גזית רשימה מפורטת על "אמנים צעירים בישראל", שבה הוקצה מקום לעבודתה של אביבה אורי.¹⁹ במאמר זה שנת לידתה של אורי כבר מצוינת כ-1927, וזכייתה בפרס דיזנגוף התאחרה ל-1954. בסופו של דבר, ומאחר שהביוגרפיה של אביבה אורי מעולם לא נחקרה כראוי, נחנט בכתובים וברשומות של מחלקות המוזיאונים השונים הנתון "שנת לידה: 1927",²⁰ ואילו זכייתה בפרס דיזנגוף התקבעה בשנת 1956.

יתירה מזו: אביבה אורי עיצבה לעצמה דימוי ארכיטיפי, שלזמן לא היתה נגיעה בו - מוגן מפגעי העבר ומשגרת חיים של קטנות, עמיד בפני עקבות הזמן החולף, ההתבלות והזקנה. בנוף מקומי שגור של מכנסיים קצרים וסנדלים שטוחים, אביבה אורי איפרה לה פני-מסיכה לבנות, צלליות עיניים כהות מודגשות, עטרת שיער כהילה שחורה, ולבשה תמיד שחור.

פברואר 2002 בבית שברחוב יכין 9, רמת-גן - בית אחותה של אביבה אורי, דליה אורי-ניב. על אותה חלקה עמד בעבר בית קטן, בית ההורים גיסייה ועזריאל אורי, שבו גדלו אביבה ודליה, ולימים גם רחל לוי (ימפולר), בתה של אביבה. בתי השיכון הצנועים שנבנו בשנות ה-50 על מגרש זה לא צמחו מאז; רק העצים שניטעו בראשית ימי השכונה צמחו וגבהו. אלבום משפחתי כבד מונח על השולחן. אביבה קורנת מתוך האלבום, ילדה יפה בת חמש ועימה גבר ואשה, גיסייה ועזריאל, ורשום התאריך במדויק: 24.5.1927. בתצלום אחר, אביבה נערה חנינית מציירת בחצר הבית. עוד שנה והיא עלמה נאה, לבושה בשמלה רקומה במוטיב של שיבולים עמוסות גרעינים, ארץ זבת חלב ודבש. אביבה ביום נישואיה למשה? התצלום מודבק לגב האלבום ואין גישה אל הכתוב מאחוריו, אם היה.

האלבום של משפחת אורי דומה לאלבומים משפחתיים אחרים, עונה להיגיון פנימי משלו, לסדר זמנים שנקבע ונפרע בחלקו. ואז מתבהר דבר-מה וההתבוננות נעשית אחרת, ממוקדת יותר. דומה שקו שבר חוצה את האלבום באמצעו, כאילו מככבות בו שתי דמויות שונות של אביבה אורי. הפנים הפשוטות והנלבבות שבתצלומים הראשונים הופכות באחת לפני-מסיכה בנות בלי-גיל. גופה הגמיש של אביבה מתצלומי העבר כמו מתמלא, מתקבע, ומשהו אחר נוצק בו. התחקות אחר הטרנספורמציה, כמו סימון של קצות חוט שנפרס, מאתרת את זמנה המשוער באמצע שנות ה-50. על חבל דק של חיים חשופים עושה אביבה אורי מעשה, ונדמה שנפלה הכרעה כבדה שאין לשנותה. התצלומים באלבום מספרים כי אביבה הנערה שהיתה, נערה רגילה למראה בת עשרים ומשהו, התחלפה בדמות הגדולה, בלבן ובשחור, עד יום מותה.

במאמרו "פניה של גארבו" כותב רולאן בארת: "יש לאיפור עובי שלגי של מסיכה; אלו אינן פנים צבועות אלא פנים מגובסות, הנאטמות למגע על-ידי פני השטח של הצבע ולא על-ידי קוויו; בכל השלג הזה, השביר והדחוס כאחד, רק העיניים, שחורות כציפת-פרי מוזרה אך מחוסרות כל הבעה, הן כשתי צלקות רוטטות קמעא. אפילו בשיא יופיין, הפנים האלה אינן מצוירות אלא מפוסלות תוך הבלטת החלק והפריך, כלומר המושלם והחולף כאחד".²¹

ראשית אמן ואחר כך אשה

אביבה אורי הועידה את עצמה, מגיל צעיר, לחיי יצירה. משק כנפי האמנות נשא אותה בדמיונה, כמו אביר אגדי, הרחק מאפרוריות הקיום אל מעבר לעולם הרדוף על-ידי התביעות הקטנות של החיים. גם אם לא תפסה את היצירה כגברית במהותה, התוודעה בגיל צעיר למתח הבלתי נמנע שבין זהות אמנותית להשתייכות מיגדרית, שבין הגשמת היצירה להגשמה עצמית באהבה. נערות נועדו להגשים את עצמן באהבה - מסר זה חילחל בערוצים סמויים לדורות של נשים, ואביבה אורי חרדה פן תסכן האהבה את התגשמות חלומה לחיות חיי אמנות. ביומנה רשמה:

רק האהבה והאמנות עושים את חיי יומיום לכדאיים, ליפים. וברגעים אלה אני פורשת כפי לקראתך, אתה האלמוני, הישנו במקום שהוא או שאיננו כלל. [...] ואז הנך מקללת את האשה שבך. נגד האשה הבודדת מתקוממים החיים והחברה. התעצור אשה לעמוד נגדם ולשמור על בדידותה, להיות תמיד אחת בין רבים? ואז עולה שנית הצו הפנימי; אם ברצונך ליצור, עליך להיות ראשית אמן ואחר כך אשה.²²

בחברה החלוצית, שהתוותה אתוס משפחתי רצוף בנשים עצמאיות, התמוססה לכאורה החלוקה הדיכוטומית המסורתית בין תפקידי הנשים והגברים. נשים נאבקו לשלוח ידן בכל עבודה ומקצוע והיו נכונות להקריב את צורכיהן הבסיסיים כדי להקים כאן ארץ מולדת. הנשים המשמעותיות בחייה של אביבה אורי נמנו עם קבוצת עלית של אנשי העלייה השלישית, שהשפיעה עמוקות על עיצוב דפוסי החיים והמוסדות הפוליטיים של המדינה שבדרך.²³ לכאורה - חברה שוויונית; למעשה - חברה שלא הצליחה לשרש את הסטריאוטיפ הישן, שדחק נשים למרחב הפרטי והרגשי והותיר את לב הייצוג לגברים.

"ההפרדה בין הציבורי לפרטי, שהתקבלה כמובנת-מאליה יחד עם הראשוניות הבלתי מעורערת של התחום הציבורי, הביאה להכחשת מקומו ומשמעותו של התחום הפרטי ולהדחתו".²⁴ בחיים, כמו באמנות, הנשים לא היו שותפות מלאות לכוחה המעצב ולמעמדה השליט של קבוצת העלית שאליה השתייכו.

בארץ-ישראל של ראשית המאה ה-20 ואמצעה זוהו הנשים עם שירה אישית, פרטית בהחלט (רחל, לאה גולדברג).²⁵ לאורך השנים התבלטו נשים בעיקר בתחומים שנחשבו לדרמאטיים או רגשיים, כמו תיאטרון ומחול, ואילו תחומי הספרות והאמנות הפלסטית נשלטו על-ידי גברים. בציור נדירה ביותר יצירה המשרטטת דיוקן עצמי של אשה כאמנית. גברים בלבד ציירו את עצמם בעודם משקיפים מגובה על עירם הנבנית וכובע ברט או מגבעת של בוהמיין לראשם. בשנות ה-80 הרבו חוקרי האמנות הישראלית לתאר אמנים-גברים בתבנית מיתית-פולחנית של שמאנים (זריצקי, דנציגר) - עדות לתחושת השליחות הגברית, שזכתה ללגיטימציה ציבורית ובאה לידי ביטוי, למשל, בספרו של עמוס עוז באור התכלת העזה, המאפיין את הסופר הגבר כ"מכשף השבט", דמות כריזמאטית הקושרת את ההווה לעבר קולקטיבי.²⁶

דמות האמן בה"א הידיעה היתה זו של הגבר, המשקף תמונת עולם "אובייקטיבית", רחבת יריעה. ליצירת הנשים, גם אם התקבלה בתשואות, נועד מקום נפרד בשוליו של סיפור-העל. גם ביחידה הנבחרת של קבוצת "אופקים חדשים", זו שעיצבה את סיפורה של האמנות הישראלית, כמעט שלא נכללו נשים.²⁷ לא היה בה מקום לאביבה אורי, ללאה ניקל.

דבורה בארון, שפרסמה מסיפורה כבר בראשית המאה, הסתגרה במרחב הביתי של חדרה ולא יצאה ממנו 33 שנים, עד למותה. עמליה כהנא-כרמון, מיוצרות הדגם החדש של ספרות הנשים בישראל, נאבקה על עצמאותה בעולם הספרות וניסחה עמדה מפורשת בשאלת עמדתה של האשה היוצרת. אביבה אורי - שלא כמו עמליה כהנא-כרמון, הצעירה ממנה בארבע שנים בלבד - לא נחשפה לכתבים פמיניסטיים ביקורתיים כגון אלה של סימון דה-בובואר או וירגינייה וולף, ולא היתה בנויה למאבק מודע מסוג זה שניהלה כהנא-כרמון. היא הכריעה את אופיים של חייה במהלך כמו-אינסטינקטיבי, שרק בדיעבד אפשר לייחס לו משמעויות פמיניסטיות. היא השתחררה מ"עלילת הנישואין" המקובלת ולא ענתה על הציפיות ממנה כאשה - אבל בחירתה בחיים של אשה יוצרת לא כללה התמודדות עם ההשלכות של הכחשת המיניות הנשית. אורי שמרה בקנאות על עולמה הפרטי ויצאה אל בין הבריות רק כשהיא עוטה מסיכה דרמאטית, רומאנטית, טוטאלית, של "אמנית" - דמות נשית מרשימה שהזמן כמו לא מכרסם ביופיה. היא הסתירה את גילה ואת עובדת היותה אם, ונראה כי סירבה להכיל את כל היבטיו של מעגל החיים, הבליה וההזדקנות.

תפיסת האני של אביבה אורי כאמנית היתה של התמסרות מוחלטת: לא ציירת לעת-מצוא ולא חובבת, כמעמד ציירות שבחרו בפשרה בין חיי אמנות לחיי משפחה. הדימוי הדרמאטי שאימצה לעצמה - פנים מאופרות ולבוש שחור - נראה כמתחבר לתיאטרון הקלאסי ולדמותה של השחקנית חנה רובינא, מלכת התיאטרון העברי. אורי בחרה לחיות עם דוד הנדלר כנגד מוסכמות חברתיות מעוגנות היטב, לעזוב בעל וילדה, להתמודד עם קשיים כלכליים ועם ביקורת מבית. הנדלר גמל לה בהתמסרות מלאה לצרכיה ובתמיכה רוחנית - חוויה מתקנת לחסך מילדות.

בקרב זוגות אמנים, שכיח שהאשה היא זו המוותרת על אמנותה לטובת אמנותו של בן-זוגה.²⁸ כך למשל, בסיפור "לילות" של עגנון, האשה רוחמה מקריבה את יצירתה כאשר היא מעלה את כינורה באש כחומר בעירה לבישול מזון למשורר חמדת.²⁹ מערכת היחסים בין דוד הנדלר לאביבה אורי היתה שונה: אורי היתה האמנית בה"א הידיעה, ואילו הנדלר הוא שהקריב את יצירתו למענה. האביר בסיפוריה של עמליה כהנא-כרמון מאכזב תדיר ואף הופך למפלצת. ניתוח המיתוס הרומאנטי כרוך בתהליך התפכחות כואב ובלתי נמנע שאחריתו חיובית ועיקרה גילוי עצמי. באהבתה של אביבה אורי לדוד הנדלר, בנראטיב המסוכסך של חייה, התגשמה תבנית הרומאנסה והאביר לא איכזב. מבחינה זו אפשר לראות את חייה של אורי יותר כהתגשמות נדירה של סיפור אגדה ופחות כסיפור מחאה. בדוד הנדלר מיזגה אביבה אורי את משאת נפשה מימי נעוריה: "רק האהבה והאמנות עושים את חיי יומיום לכדאיים". אורי היתה בעת ובעונה אחת לאשה נחשקת ולמושא הערצתו הרוחנית המוחלטת של גבר. האהבה היתה לכוח תומך בחיי יצירה.

שברים של זהות

בראשית דרכה הכירה אביבה אורי את המשורר נתן זך. היא הביאה לו תיק רישומים וביקשה ממנו לבחור שניים מתוכם בהוסיפה כי אלה העבודות הראשונות הטובות באמת בעיניה. על שום מה זכה נתן זך? ראשית, בהיותו משורר. השירה היתה קרובה ללבה של אורי. מילדות קראה שירה ונתנה ביטוי להרהוריה ולרגשותיה בכתיבת שירים. אי-אפשר להבין את עבודתה של אביבה אורי בלי להכיל בה את היבט השירה, וברישומיה המאוחרים אף שולבו שורות מהשירים עצמם. נתן זך, הרגישה אורי, יבין בחושיו הדקים את מה שנבצר מאחרים לעבד בעולם המושגים המקומי. אבל לבחירה בזך היתה סיבה נוספת, שאורי הבינה באינטואיציה הרגישה שלה: מקומו של זך בשדה התרבות המקומי של ראשית שנות ה-50. נתן זך של ראשית שנות ה-50 היה צומת שבו נפגשו קבוצות אמנים ויוצרים, מהם שהכיר בתקופת לימודיו בירושלים ומהם תל-אביבים, ציירים, סופרים ומשוררים שביקשו לדבר אחרת על עולם שונה. היה זה העשור שלאחר מלחמת העולם השנייה והשואה, תחילת המלחמה הקרה ועימה אימה חדשה של השמדה אטומית. היתה זו התקופה שלאחר קום המדינה, שהתאפיינה במציאות אפורה של צנע וריכוזיות ממלכתית. גלים של פליטים ממערב וממזרח הציפו את הארץ וחוללו בה שינוי דמוגרפי, חברתי ומנטאלי.

בירושלים התוודע נתן זך לאמנים צעירים תלמידי "בצלאל", ברובם עקורים פליטי שואה דוגמת מריאן מרינל (מאיר לייבנר),³⁰ שעזמו התגורר בירושלים בדירה אחת. מרינל, שעבר שבעה מדורי גיהנום, רשם רישומים חזקים וגרוטסקיים, לעתים אבסורדיים, טעונים בחרדה ובמוות - הלוויה, בורות פעורים, ארונות קבורה. הוא הילך על סף תהום עד שאיבד את עצמו לדעת. חבריו הצעירים של מרינל - בנימין לבנר (גם הוא התאבד והשמיד את עבודותיו), צבי מילשטיין, אביגדור אריכא - חוו את הנתק בין סדר-יום חברתי שקרס לבין עולם פרטי מסוער, וחשו, כדברי אריכא, כי "כל מה שהלהיב את הדור הקודם נוטף כיום דמעות מזהמות, שאין אפילו שרידי-בכי בהן אלא תו יאוש, וחוסר עניין. הטבע פשט עבור דור תלוש זה את בגדי חגו".³¹

בתקופה רגישה זו חילחלו ממעמקים אופני ביטוי חדשים, שדחו את ההיצמדות לאידיאולוגיה חברתית, לאומית או אוניברסליסטית, וטרם זכו להכרה ממסדית. על רקע זה התעורר הצורך לגבש תנועה אמנותית של סופרים, משוררים וציירים, שתבסס השקפה שונה של תפקיד האמן והאמנות בחברה.

ב-1952 החלה לפעול בירושלים חבורת "לקראת"³² - קבוצת אמנים שנתן זך היה בה הכוח המניע - ופורסמה חוברת לקראת הראשונה.³³ מריאן מרינל נבחר לצייר את שער החוברת ועשה זאת בסגנון מופשט, כמו-סוריאליסטי. על אף הריחוק מאירופה, מרינל וחבריו הכירו היטב ספרות, שירה ורישום סוריאליסטיים.³⁴ היה זה סוריאליזם מסוים מאוד - לא זה הנתפס כאיור של חלומות אלא סוריאליזם רדיקאלי, החותר להסיג את גבולות הגוף ואת ראיית המציאות השגורה ולחדור אל הוויה שמעבר להשגה המוסכמת של חי ודומם, חיים ומוות. הלכי הרוח הסוריאליסטיים נתנו פתחון פה לעולם פרטי, הנבנה משברי זהויות, מפרגמנטים לא עקיבים ומחזיונות ומשרטט דמות לא שלמה בשולי ההוויה החברתית. במקום עצמיות קולקטיבית אחידה עלתה אל פני השטח דיאלקטיקה של אנטי-גיבור.

גם אביבה אורי אהבה שירה סוריאליסטית, ונתן זך מעיד כי באחת מפגישותיה עימו שאלה לחוות דעתו על יצירתם של לואי אראגון ושל פול אלואר. אורי הכירה ללא ספק את רישומיו של מרינל, שהרי זך הראה לה קובץ רישומים שהיה שמור בביתו. ב-1953 כבר הציגה עם מרינל ב"שחור על גבי לבן", תערוכה נבחרת של אמנים צעירים במוזיאון תל-אביב.

הציירים שנמנו עם חבורת "לקראת" ועסקו בעיקר ברישום, לא הותירו עקבות בסיפורה של האמנות הישראלית.³⁵ הם נזכרים כאן משום שבצומת הזמנים המסוים שבו מדובר הם היו רלוואנטיים לאביבה אורי ולאמנות הישראלית ככלל, אך האופציות שהסתמנו בחוגם נגזו בסופו של דבר. נותר רק סיפורה של הקבוצה המרכזית, שהלכה בדרכה של "אופקים חדשים". אלא שאין די בסיפורו של המרכז. שנות ה-50 המוקדמות עמדו בסימנה של "אופקים חדשים" - תנועה דומיננטית של אמנים כריזמאטיים, שנוסדה ב-1948 במטרה לקדם מגמות מודרניסטיות באמנות הישראלית. רוב אמניה פנו לכיוונים שונים של הפשטה, ותערוכותיהם - שעוררו עניין רב ודיון לוהט ומתקשר - הכשירו את הקרקע להתקבלות רחבה יותר של אמנות מודרנית "בלתי מובנת". אויגן קולב, בשנות פעולתו כמבקר אמנות ומ-1952 כמנהל מוזיאון תל-אביב, גיבה את הקבוצה מראשית דרכה במישור התיאורטי וגם דחף להקמתה, אף שלא נמנע מלבקר חלק ממהלכיה. קולב הקפיד כל העת לייצג עמדות אלטרנטיביות ולקדם אמנים צעירים כמו אביבה אורי, שחתרו למופשט מסוג שונה.

אביבה אורי ביטאה לא אחת את הסתייגותה מהאמנות של "אופקים חדשים", שאותה זיהתה, כמקובל, עם מה שכונה "מופשט לירי": "לא הלכתי בדרך שהלכו כל בני גילי באותה תקופה, שחיקו את מוריהם כשהאבסטרקט הלירי 'שלט' בכיפה ואמנות צרפת היתה מורת הדרך. הדבר לא הלהיב כלל. חיפשתי משהו אחר לגמרי, לא את 'אשליית' הצבע על הבר, ולא עשיית 'תמונות יפות'. [...] נמשכתי מיד אל הקו הטהור, הרישום! הקו היה אני!"³⁶

כמנהל מוזיאון תל-אביב קיים קולב קשרים עם אוספים מרכזיים של אמנות עכשווית באירופה - בפריז, אמסטרדם, בריסל, ונציה. ידידות אישית (שגובתה בשיתוף פעולה מקצועי) נרקמה בינו לבין ז'אן קאסו (Cassou) מהמוזיאון לאמנות מודרנית בפריז ווילם סנדברג ממוזיאון סטדליק באמסטרדם, מהדמויות הדינאמיות באמנות האירופית של אותם ימים. כל אלה באו לידי ביטוי בפעילות של מוזיאון תל-אביב בשנות ה-50, שהיתה מקור השראה לאמנית כאביבה אורי.

ב-1952 קיבל קולב עבור מוזיאון תל-אביב אוסף חשוב של אמנות מודרנית מהאספנית האמריקאית פגי גוגנהיים, ובחר להציגו, בלוויית עבודות ממקורות נוספים, בתערוכה "ציורים אבסטרקטיים וסוריאליסטיים" (ינואר 1955). בתערוכה הוצגו עבודות של מקס ארנסט, אנדרה מאסון, פול קליי ווסילי קנדינסקי (שהשפיעו רבות על אמנים כאביבה אורי, אריה ארוך ורפי לביא), וכן איב טנגי, רנה מגריט, ז'ואן מירו, ג'קסון פולוק, מאן ריי ועוד. בין השאר הוצגו בה רישומים. במאמר הפתיחה לקטלוג עמד קולב על כך ששתי המגמות השליטות באותה עת, הסוריאליזם והמופשט, "התפתחו ממקורות משותפים. שתיהן מגלמות תפיסת אמנות חדשה, אמנות הניזונה מההכרה שהמציאות הנראית לעין דלה מדי ומוגבלת בשביל האמן מכדי שהשתקפותה תשמש חומר בלעדי ליצירה".³⁷ הקישור בין

סוריאליזם למופשט לא היה מובן-מאליו בישראל, שבה הלך ה"מופשט" בדרך של הפשטה צורנית מתוך מקורות השראה "אובייקטיביים", חיצוניים, ולא מתוך משאבים סובייקטיביים, תת-הכרתיים. אביבה אורי הכירה את קולב ב-1952 לכל המאוחר, כשזכתה לקבל מידיה את פרס דיזנגוף, וקיימה עימו קשר חם ורציף עד פטירתו הפתאומית ב-1959. היא הציגה במוזיאון לא רק בתערוכות הכלליות אלא גם, כאמור, בתערוכה הקבוצתית "שחור על גבי לבן" ב-1953 (שבה השתתפו, בין השאר, גם מריאן מרינל, צבי מילשטיין ואביגדור אריכא). ב-1957 אצר קולב, כזכור, את תערוכת היחיד שלה במוזיאון.

באותן שנים הוצגו במוזיאון תל-אביב תערוכות רלוואנטיות לעולמה האמנותי של אביבה אורי, ובהן "חמישים שנות ציור צרפתי, מפיסרו לפיקאסו" (1953), "מאה שנות ציור הולנדי" (1954), תערוכה של אמנות מקסיקאית (1955), "אמנות צרפתית במאה ה-20 מאוסף סם ואילה זקס" (1956). התערוכה "אלפיים שנות ציור סיני", שהוצגה אף היא ב-1956, היתה עבור אביבה אורי מקור השראה ונקודת-מוצא לקשר ארוך ימים. תערוכות אלה, ואוספיו המתרחבים של המוזיאון בתחומי האמנות העכשווית, גישרו במובן-מה על המרחק מהמרכז ואיפשרו מגע ישיר עם אמנות העולם.

דוד הנדלר

המידע שהובא עד עתה משרטט קווים לרישומה של תקופה, אך אין בו כדי להסביר את התפתחות העולם הפרטי ברישום של אביבה אורי. בנייתו של עולם פרטי כדי ניסוחו בשפה היא אתגר לא פשוט, ונראה שלדוד הנדלר היה מקום חשוב בטיפוחו. משחלה אורי לעבוד עם הנדלר במחצית השנייה של שנות ה-40, הוא יצר עבורה מפגש אינטימי עם הרף הגבוה של אמנות העולם, בציור וברישום. הוא הנחה אותה לכוון אל התדרים הרגישים של המורכב, העמוק, האיכותי, גם אם המרחק ממרכזי האמנות בעולם הכתיב דיאלוג באמצעות רפרודוקציות בלבד. בראשית שנות ה-50 כבר היבה ברישומיה העולם הפרטי, והיו גם נסיונות - דוגמת הרישומים דייגים (1952)¹⁷⁷ ודמות אשה (1952)¹³ - לשוחח עם מודלים אמנותיים נבחרים ולאמץ את הקו הבהיר של מאטיס, של פיקאסו. אבל אורי לא יכלה ליישם את הדיאלוג הגבוה עם אמני המופת בהעדר כלים, והנדלר עבד איתה על שכלול הכלים, הקנה לה טכניקה של קומפוזיציה ו"טריקים" ברישום, חשף אותה למאגר שיטות נרחב ועשיר. הוא ביקש לציידה בשפה רבת-רבדים, כדי שתוכל לדבר בצלילות עם ידידיה "מריכוזי אמנים נעלמים"³⁸. הוא לא נרתע מהמטען הסבוך שרק קצה הקרחון שלו ישורטט כאן בהמשך, והצליח להנחותה תוך הכלת השבר שבנפשה, התהומות, יחסיה הבלתי פתורים עם עצמה ועם הסובב אותה. כזו היתה יכולתו הנדירה של הנדלר כמורה וכשותף.

כשאביבה אורי פרצה לעולם האמנות בראשית שנות ה-50, נדמה היה כי דוד הנדלר כבר ויתר, נואש מלעשות בו דבר-מה בעל ערך. יונה פישר התרשם כי הנדלר התייחס לעצמו בציניות, באירוניה עצמית של אדם בעל כוח חיות אדיר שאינו מסתיר מעצמו את האמת ולא עושה לעצמו הנחות, וכי היה מחונן בחוש הומור ובהבנה אנושית נדירה. מאז פגישתו עם אביבה אורי, השקיע הנדלר את כל האנרגיה שלו בטיפוחה. הוא העביר אליה את עוצמת רגישותו ואת מטעני הידע שצבר, השפיע עליה מכשרונו הנדיר. אורי, שהיתה כעלה נידף, נזקקה לאדם שיעניק לה ביטחון ומצאה את מבוקשה בהנדלר; ואילו הנדלר כמו הגשים את עצמו דרכה: הוא האמין בה, תבע ממנה את המיטב, והיה פתוח לטפח את הלבנה הפנימית הייחודית שלה מבלי לעצבה בצלמו.³⁹

בהנחיית הנדלר שיכללה אביבה אורי בהדרגה את טכניקת הרישום שלה, ובתמיכתו העמיקה בבחינת עולמה הפנימי. שני הממדים נפגשים ברישום אשה עם פרחים (ראשית שנות ה-50)¹⁷¹: זר פרחים עצום תופס את מרבית שטח הנייר, ומהאשה אין רואים אלא ראש בפרופיל וכף יד האוחזת בשולי הזר. זר הפרחים כמו מפגין מאגר מגוון של טכניקות רישום. הפרחים מצוירים בקו רגיש ורוטט, או

מאירים בלובן רקע הנייר מתוך הילה באפור שמולאה בקפידה מסביב לעלי הכותרת, או מזדקרים כצללית שחורה, או לפעמים משלבים גם רקע, גם צללית וגם קו מיתאר חזק כמסגרת. מגוון הטכניקות העצום המיושם בזר פרחים אחד עשוי להיתפס כתרגיל גרידא - אלא שהרישום מחזיק יותר מכך. הוא מחזיק את הדימוי הפנימי המרכזי שיעסיק את אביבה אורי כל חייה: זר פרחים, שהוא גוף האשה, שהוא הרחם, שהוא סל קלוע עמוס להתפקע, שהוא העולם, שהוא ראש המתבונן בריבוא עיניים, שהוא החיים במלוא חיוניותם הפראית והמוות השחור המקנן בהם. הגלגולים שיעבור הדימוי הפנימי עתידים לבנות את סיפור העומק של אורי: הוא ילבש חזות אקולוגית בסוף שנות ה-60, מטאפורית וקוסמית בשנות ה-70, פוליטית ואפוקליפטית בשנות ה-80. קווי הרישום של אורי, כמו עצבים חשופים, יעמידו אופציה חדשה של רישום - אנליטית ופרועה, שיטתית וסוגסטיבית, נאיבית ומתוחכמת, גאונית בצלילותה.

הקו עצמו הפך לחלום

אביבה אורי, בתמיכתו של דוד הנדלר, הפכה לאמנית בעלת קו עצמאי ואישי, אגדה בחייה. למרות שלא חברה לקבוצות אמנים ולא צברה כוח פוליטי, היתה לה השפעה בלתי מבוטלת על האמנות הישראלית של שנות ה-60. מבחינה כרונולוגית היא שייכת לדור שהתבגר בזמן מלחמת העולם השנייה - דורם של מיכאל גרוס, אורי רייזמן ומשה קופפרמן, שפיתחו שפה מודרניסטית-אישית הנבדלת ממגמות "אופקים חדשים". אך בעוד השפעתם של בני דורה על הדורות הצעירים ניכרה בשלב מאוחר יחסית, אביבה אורי היתה כבר בסוף שנות ה-50 למושא הערצתם של אמנים כרפי לביא ויואב בראל, שהיו צעירים ממנה ב-15 שנים. רפי לביא היה דמות המפתח בארגון תערוכות "עשר פלוס" - קבוצת אמנים צעירים ששיתפו פעולה במחצית השנייה של שנות ה-60. אמני "עשר פלוס", שקראו תיגר על מדיניות התצוגה של מוזיאון תל-אביב בהנהלת חיים גמזו, לא מצאו את מקומם במופשט בנוסח "אופקים חדשים" וביקשו להתחבר לרוח שנשבה מכיוונם של רוברט ראושנברג ואמנות הפופ. הם אימצו את אביבה אורי והזמינו אותה להשתתף בתערוכותיהם האוונגארדיות, שזכו לתגובה ציבורית סוערת. ואורי אכן הציגה בתערוכות הקבוצתיות של "עשר פלוס" (מ-1967),⁴⁰ ובסדרת תערוכות שיזמו ואצרו חברי הקבוצה במוזיאון תל-אביב, תחת הכותרת "תערוכות הסתיו" (מ-1965).

רפי לביא ראה באביבה אורי ובאריה ארוך (המבוגר מאורי ב-14 שנים) אמני מפתח, מתווי דרך חדשה באמנות הישראלית, והשפעתם אכן ניכרת בעבודתו. "אני חושב שאביבה הזיזה דרכי ודרך אחרים דור צעיר שלם", אמר רפי לביא באחד מראיונותיו.⁴¹ ללביא שתי גרסאות שונות לתיאור המפגש שלו עם עבודותיה של אורי בתערוכת היחיד שלה במוזיאון תל-אביב (1957) - גרסה התפתחותית וגרסה רומאנטית. בראיון עם גדעון עפרת בסוף שנות ה-70 סיפר כיצד רק בהדרגה נכבש בקסמה של אורי:

בעצם הלכתי לראות את ברגנר ואהבתי אותו מאוד. סתם מקשקשת, אמרתי על הרישומים של אביבה. כלומר, אביבה היתה עבורי הרבה יותר נועזת מארוך, כי הרי את ארוך כבר אהבתי ואילו את אביבה לא יכולתי עדיין לסבול. היא העיזה לעשות דברים, מבחינת טמפרמנט היסטורי, שאותם ארוך לא עשה כלל. הייתי אז בורח מבית הספר והולך כל יום למוזיאון. ביליתי שם ימים שלמים. לאט לאט מצאתי את עצמי נוטש את ברגנר ונשאר יותר ויותר באולם של אביבה.⁴² כשאני חושב אחורנית, ארוך השפיע עלי מאוד אך אביבה השפיעה עלי יותר. אם רואים עבודות שלי מאותה תקופה, רואים בפירוש שהושפעת ממנו מאוד מאביבה. רציתי אז להעתיק אותה, ממש כמו שניסיתי להעתיק את ינקו מוקדם יותר. באביבה ראיתי כל הזמן, גם מבחינת הקומפוזיציות המיוחדות שלה, דברים נורא משוגעים. הקו הוא אנטי ל"קו רגיש" של ויצ"ו. מן "מש", בשפתו

של אבא פניכל, אולטרה-רגיש באנטי-רגישות שלו. הבנתי אז שמאביבה אני לומד לעשות קווים. עדיין לא הבנתי אז את הקומפוזיציות שלה.⁴³

ואילו בראיון עם דוד גינתון - אוצר תערוכתו של רפי לביא במוזיאון תל-אביב לאמנות ב-1993 - מתאר לביא את הופעתה של אביבה אורי במרחב עבודתו כחוויה של התגלות: "יום הולדת עשרים - במכה נפקחו לי העיניים, באכזיב. אני יושב מול הסלעים. במקום לצייר עוד אחד מהשחורים האלה - פתאום בא לי לעשות ככה, כאילו במכה אחת עיכלתי את קליי, מירו ואביבה".⁴⁴

אלא שגינתון, למרות העדות המפורשת, לא השתכנע בדבר השפעתה המכרעת של אביבה אורי על עבודתו של רפי לביא. בחיפושו אחר מקורות ההשראה לקו ה"ילדי" של לביא בראשית דרכו, כלל גינתון בקטלוג התערוכה רפרודוקציות של אמנים כאריה ארוך, אייקה בראון ונחום גוטמן הישראלים, כמו גם של ז'אן דובופה, הנס הרטונג, אנטוני טאפייס, ז'ואן מירו, פול קליי, וסילי קנדינסקי, אפילו ג'וסף גיונס (כולם גברים) - אך נמנע מאיזכורה של אורי. מעניין לציין כי הרישום המוקדם ביותר של לביא שהוצג בתערוכה זו נוצר בפברואר 1957. היות שתערוכת היחיד של אורי במוזיאון תל-אביב הוצגה בינואר-פברואר 1957 (ולא ב-1956, כפי שסבר גינתון בטעות), אפשר להניח כי רישומים ראשונים אלה של לביא נעשו בהשפעת הרושם העז שהותירה בו תערוכתה. מובן שלהשערות מעין אלה אין סימוכין מוחלטים, אך חשוב להדגיש כי בסיפורו בחר לביא הבוגר לקשור את נקודת-המוצא של יצירתו לתערוכה זו של אורי.

גינתון לא מוצא ברישומיה של אביבה אורי היבט "ילדי", שכן בעיניו הם "שומרים תמיד על רוח גבוהה".⁴⁵ אבל מבקרי האמנות של התקופה, בניגוד לגינתון, לא החמיצו הזדמנות להלל איכויות ממין אלה וכל השבחים שהעתירו על תערוכתה של אורי מתמקדים בהיבט התם, הישיר והבלתי אמצעי של עבודותיה. מבקר אחד הבחין ב"הסתכלות רעננה, בהירה, מתוך שמחת גילוי ילדותית"; אחר טען כי "יש ברישומיה מן הבלתי אמצעיות של ילד, המצודדת את העין. בלתי אמצעיות זו מלווה לרוב יכולת טכנית רבה. ואמנם, מיזוגן או זיווגן של שתי סגולות אלה הוא מנותני הטעם העיקריים ברישומיה"; וככלל, בכל הביקורות חזרו ונשנו ביטויים כמו "רוח מרעננת של תום ורוך" ו"כתב יד אישי ללא שמץ של חיקוי".⁴⁶

ואכן, רישומים לא מעטים בתערוכה התאפיינו בקו "ילדי". במובן מסוים צדק גינתון, שכן אופיים האגדי והמרוחק של רישומי אורי מאותה תקופה מבדיל את איכותם התמה והבלתי אמצעית מזו המאפיינת ציורי ילדים. משמעותם הרדיקאלית של רישומיה נעוצה בראש ובראשונה בשחרור הקו ממעמסת המוסכמות התרבותיות שדבקו בו.

מכל מקום, ההתעניינות בהיבט ה"ילדי" לא היתה כה חריגה בנוף האמנות בארץ באותה תקופה, כפי שטוען גינתון. בשנים 1956-1959 הוצגו במוזיאון תל-אביב לא פחות משלוש תערוכות של ציורי ילדים. האחרונה שבהן, ביוני-יולי 1959, כללה דיוקנאות עצמיים של ילדים שצוירו על פי הדימוי הפנימי שלהם, ללא שימוש באמצעי עזר "אובייקטיבי" כמו מראָה. הדיון בציורי ילדים רווח בישראל של שנות ה-50 במסגרות שונות, ורפרודוקציות של ציורי ילדים הופיעו בכתבי עת כמו הד הגן.⁴⁷ לביא עצמו אסף ציורי ילדים ומחקרים בנושא לעבודה שהגיש במסגרת לימודיו ב"מדרשה". אויגן קולב, שיזם ואצר את תערוכות ציורי הילדים במוזיאון תל-אביב, דן ביצירה כהמחשה של מהות פנימית ולא כמוסכמה אסתטית של שפת האמנות. בהקשר זה חדרו לשיח האמנות מושגים כמו דימוי ראשוני, ביטוי אינטואיטיבי ותת-מודע, וגברה ההתעניינות באמנות הסוריאליסטית, שאף היא, כאמור, הוצגה במוזיאון ב-1955. באפריל-מאי 1956 הוצגה במוזיאון התערוכה "ממעמקים", ובה ציורים של מאושפזים בבית החולים הממשלתי לחולי נפש בעכו, ובינואר-מרץ 1960 הוצגה בה תערוכת אמנות אפריקאית מאוסף סם דובינר (שנפתחה לאחר פטירתו של קולב). כל התערוכות הללו לוו בכנסים ובמפגשים עם אמנים ואנשי מקצוע מתחומים שונים.⁴⁸

קולב עסק בדימוי הראשוני של "כל אדם", הנוכח ביצירה של עמים פרימיטיביים, ציורי ילדים וחולי נפש. אך נראה שלא היבט זה הוא שמשך לשם את אביבה אורי, אריה ארוך או רפי לביא. מאמר על הרישום של פול קליי, שכתב ב-1954 המשורר ואמן הרישום הצרפתי אנרי מישו, עשוי אולי לספק תשובה רלוואנטית יותר לקסם שהילך הקו ה"ילדי" על אמנים כדוגמתם. מישו כותב על ההתרגשות העצומה שעורר בו המפגש הראשון עם עבודותיו של קליי. הוא נדהם משחרורו של הקו מהפונקציה התיאורית ומהתננות אסתטיות, מהאופן שבו הקו עצמו הפך לחלום. מאז רישומיו של קליי, הבחין מישו, נפתח הקו להרפתקה עוצרת נשימה של אפשרויות בלתי נדלות. כמו בציורי ילדים, הקו היה למסע שבו "הדרך הביתה חיונית לא פחות מהבית עצמו".⁴⁹

על רקע זה קשה להפריז בהד העצום שהיה לתערוכת הרישומים של אביבה אורי במוזיאון תל-אביב. היא חילחלה לעומק התודעה בישרות שבה, בהיותה מעט המחזיק את המרובה. הקו של אורי - עירום, ללא מחלצות או שמץ מליצה - העמיד אופציה חדשה של ביטוי, שאמני הזמן שיוועו לה. הוא איפשר דיבור צלול ואישי על הפרטי ביותר, רישום עצבי ורגיש המשוחרר ממניירות של "רגישות ציורית", "תרבותית". התערוכה נחרתה בתודעה גם משום ההעזה והחידוש שבהצגת רישום כשלעצמו בלי שום אפולוגטיקה, בתערוכת יחיד לכל דבר, שכן באותה עת - ואפילו עשור לאחר מכן - הרישום נתפס עדיין כאמצעי משני, לא ייצוגי, ומדיניות התצוגה הרווחת זיהתה "תערוכת יחיד" עם "ציור בשמן על בד". לרישום כמעט שלא היתה נראות בתודעה הציבורית הרחבה, והיו אפילו אמנים שהחשיבו את הרישום כלא יותר מ"קשקוש" שיצר היוצר לעצמו. יש שדחו פניות להציג רישומים במקום ציורים "של ממש" כעניין חסר ערך.⁵⁰ אביבה אורי הציגה במוזיאון תל-אביב תערוכת יחיד שכללה 37 עבודות רישום בשחור ולבן על נייר - תופעה נדירה שטרם נראתה כמוה בישראל של אז.

בראשית שנות ה-60 היה משה גרשוני תלמיד במכון אבני לאמנות בתל-אביב. אביבה אורי היתה אז בשבילו אגדה חיה, הרבה יותר מסתם ציירת טובה ומקור השפעה: "הייתי מוקסם מהאופציה הזאת, האופציה הקריטית. כל רישום הוא על חוד הסכין, כל קומפוזיציה היא אחריות על החיים, כולל על הריקנות, לא אחריות 'ציורית' על דף. זה הכל או לא-כלום. למדתי ממנה כמה קו שחור על נייר לבן יכול להיות בעל תוכן".⁵¹ גם יגאל תומרקין, ששב משהות באירופה, הגיב בהתלהבות על רישום של אורי מ-1961: "בחיי לא ראיתי רישום כזה - נמרץ ועדין, חסכוני, חושני. גוף". במלים ספורות הקיף תומרקין את הקטבים שחוברו באורח מופלא כל כך ברישום של אורי: "איזה רישום, איזה טירוף שפוי ומקורי".⁵²

עבודות סף

השפה של אביבה אורי,⁵³ כמו שפתם האישית של בני דורה משה קופפרמן ומיכאל גרוס, מתנסחת בדינאמיקה של התפתחות פנימית ומתהווה מתוך תהליך העבודה, על ציר של עשייה. השפה מתגבשת ומתלכדת לכלל עמדה המגלמת מהלך חיים שלם. היסוד האתי מתבהר בלכידותו הפנימית הבלתי מתפשרת, בתווך שבין עשייה יומיומית המהדהדת את מישור הזמן, לבין שפה הצוברת רבדי משמעות: הדיוק הלשוני אינו מהזן הפורמליסטי ואינו מסתגר בבועה אוטונומית של אמנות המנותקת מזמן ומרחב. עבור אמנים אלה, שפת הציור היא אמצעי קיומי העונה על צורך פנימי בוער לשוב וליצור הלימה בין שפה לעולם ולמקם-מחדש את האמת של היחיד. הלימה זו אינה מובנת-מאליה בעולם שלאחר מלחמת העולם השנייה, והדחף לדייק בדרגה הגבוהה ביותר נובע מהמקום הפרטי שהוא גם אתי-קולקטיבי. אביבה אורי נמנית עם דור של אמנים, שלא הסתפקו במצע של אמני "אופקים חדשים" אך גם לא נענו להצעה של אמני הריאליזם החברתי, למרות שעבודתם משדרת על תדר הזמן. כל אחד מאותם אמנים, ילידי שנות ה-20, פיתח שפה

אישית משלו, שנעשתה "אקוטית" (במונחיו של משה גרשוני) משום יניקתה הישירה מ"עצבי הזמן" - אלא ששיח האמנות הישראלי, במשך שנים ארוכות, לא היה בשל לעמוד על הזיקות המורכבות בין אותה עשייה מודרניסטית ייחודית לבין ההקשר התקופתי.

האמנים הישראלים המודרניסטים נמנעו מקישורה המפורש של יצירתם לאירועים אקטואליים ופוליטיים. יוצא-דופן מכלל זה היה מרסל ינקו⁵⁴ - אמן בעל שם עולמי, מהבולטים באמני ישראל בשנות ה-40 וה-50, שהוערך ביותר על-ידי הדור הצעיר.⁵⁵ באותן שנים פיתח ינקו שפת ציור אישית משלו, שכללה התייחסות צורנית, נושאת ורגשית לדראמה של הזמן - לשואה, לפליטות, למלחמת 1948. לנוסח-עבודה זה לא היה המשך ישיר באמנות הישראלית. בביקורת האמנות הישראלית ניבע סדק של דיכוטומיה: פרשנות אקטואלית-פוליטית לריאליזם החברתי שנדחק מהמרכז, ופרשנות פורמליסטית לאמנות "מודרניסטית". הדיון הפורמליסטי אומץ באורח גורף.

כך, למשל, התייחסותה של אביבה אורי לטראומה של מלחמת יום הכיפורים בעבודות הנושאות את התאריך "אוקטובר 1973", לא נקלטה במערכות הסדורות של שיח האמנות. כשהוצגה הסדרה רקוויאם לציפור (1973-76)⁹⁴⁻⁹⁸ עמ' , שנוצרה לאחר מלחמת יום הכיפורים, בתערוכת יחיד של אורי במוזיאון תל-אביב (1977) - היא פורשה מפרספקטיבה פורמליסטית בלבד. בגלל ההתניות המובנות של "רוח הזמן", כאשר דובר על אמנית כמו אורי היה ההקשר הפוליטי מחוץ לתחום.⁵⁶ כשנה לאחר תערוכת היחיד של אורי הוצגה במוזיאון תל-אביב התערוכה הקבוצתית "אמן-חברה-אמן" (1978).⁵⁷ בתערוכה חשובה זו, שעניינה המוצהר הקשרים חברתיים, טרם הבשיל הדיון ב"חברתיות" של עבודות מהצד השני של מתרס הדיכוטומיה: עבודות מורכבות כמו רקוויאם לציפור ואמני סף כמו אביבה אורי ואחרים מבני דורה כלל לא נזכרו בה.

הסדרה רקוויאם לציפור לא נדונה עד היום בהקשר של טראומת המלחמה באמנות שנות ה-70, שכן אביבה אורי היא מהבודדות באמני דורה שהגיבה באורח ישיר ומפורש לאירוע היסטורי ספציפי.⁵⁸ מלחמת יום הכיפורים הידהדה אמנם בפעולתם של האמנים המושגיים בני הדור הצעיר יותר, אלא שעבודתה של אורי, שנוצרה בשפת הרישום המסורתית, היתה זרה (ומשום כך לא קריאה) גם בנוף השיח החדש שנרקם סביבם. בתערוכה "העיניים של המדינה" (1998),⁵⁹ שדנה באמנות המושגית בישראל, הוקדש מקום חשוב לאמנים שעסקו, החל ב-1974, בהשלכות הפוליטיות והחברתיות של אותה מלחמה באמצעים כמו אמנות גוף, מיצג ופעולה ובפרויקטים סביבתיים. רוב האמנים המושגיים היו בשנות העשרים לחייהם כאשר פרצה מלחמת יום הכיפורים.⁶⁰ אביבה אורי, לעומתם, היתה אז בת למעלה מחמישים. נסיונה המצטבר של אשה-אמנית בגיל זה, המשקעים ההיסטוריים שריבדו את תמונת עולמה, לא דמו למערך הנפשי והאסוציאטיבי של האמניות והאמנים הצעירים. מטעם זה יש עניין בהתבוננות חדשה בעבודות אלה של אורי, שתועשר בתובנות שהופנמו בשיח האמנות של העשור האחרון.

בשנים האחרונות החל שיח האמנות הישראלי לפענח את הערוצים הדקים והמשוכללים שדרכם מחלחל הזמן לעשייה האמנותית, גם לזו שלא התעצבה בזיקה ישירה ומפורשת לאירוע זה או אחר. אמן שעבודתו והתנסחותיו מרכזיות לדיון עכשווי זה הוא משה קופפרמן, שדיבר לא-פעם על מימד הזמן כחומר ממשי ביצירתו המופשטת. דרכו נפתח העיסוק ב"זמן" לרובדי משמעות עמוקים של מערכות יחסים, שפת גוף, זיכרון ושיכחה, שייכות ופליטות, האופק האוטופי וצלו של הדיסטופי בחוויה הדורית. קופפרמן פתח לעוסקים בדבר מרחבי פרשנות חדשים, המשליכים לאחור על עבודתם של בני דורו, כאשר קשר מפורשות שתי קבוצות מעבודותיו לאירועי הטבח בבירות⁶¹ ולשבר של השואה.⁶²

במכלול עבודתה של אביבה אורי, הפוליטי מתורגם תמיד דרך הפרטי. רק עבודה אחת יוצאת-דופן במובן זה: הרישום דייגים מ-1952, רישום "חברתי" המזוהה פחות מכל עם אופיה האישי של יצירתה (דווקא רישום זה הקנה לה הכרה ציבורית כשזיכה אותה בפרס דיזנגוף היוקרתי). בניגוד לרישום המוכר של אורי - הרזה והאינטימי, האישי והפיוטי - בדייגים נפרשת "כוריאוגרפיה" מונומנטאלית, הגודשת

את מלוא רוחב הדף ובמרכזה חמש דמויות פועלים בעלות מבנה גוף ריבועי כמעט. קווי מיתאר מוכפלים ומשולשים מדגישים את תיחומם של הגופים על רקע פסים אופקיים המייצגים נוף ימי, והדמויות נראות כאילו קפאו במחוות של עבודה ומנוחה. הקומפוזיציה המשולשת וצמצומן ההדרגתי של הדמויות באקצרה פרספקטיבית מקנים לרישום אופי קלאסי מוקפד, דיסקטי כמעט.

”סצינות פועלים” בסגנון פוסט-פיגורטיבי טיפוסיות לציור של אותה תקופה, לא רק בישראל אלא

ברחבי העולם. האם הרישום דייגים משקף עשייה רחבה יותר של אביבה אורי? התשובה במקרה זה חד-משמעית: הנושא הפועלי והמחוה הייצוגית לא העסיקו את אורי, ולו גם בראשית שנות ה-50. חוויית העולם של אורי, גם זו הפוליטית, היתה מאז ומעולם פרטית במהותה. בעוד שתפיסת עולמו של דוד הנדלר (בדומה לזו של הוריה של אורי) עוצבה על בסיס של אידיאולוגיה סוציאליסטית-מעמדית - הרי שמאחורי רגישותה של אורי לסבל עמדה הזדהות רגשית; בעוד שמשה קסטל הפך את הכתב ליסוד ציורי ממניעים אידיאולוגיים של העמדת המזרח במרכז - עבור אורי היה הכתב ליסוד דינאמי של תנועה ברישום אוטומאטי-למחצה, שפניו אל הלא-מודע. כל מה שהדיף ניחוחות של אידיאולוגיה וקולקטיביות היה זר למובלעת הפרטית שדרכה חוותה אביבה אורי את הפוליטי.

דייגים הוא אפוא אחד הרישומים הבודדים של ”כוריאוגרפיה” קבוצתית ברפרטואר של אביבה אורי, והוא זכה בפרס משום שנתפס כמוזיאוני במונומנטאליות שלו. ועדיין, בהענקת הפרס לעבודה זו חרגה ועדת הפרס מהנהוג המקובל, וזאת דווקא בעניין מהותי למכלול עבודתה של אורי: בשנים 1967-1937 לא הוענק הפרס אלא לעבודות בפיסול (23 עבודות), בציור בצבעי שמן על בד (79 עבודות), ובציור בצבעי גואש ומים (תשע עבודות). דייגים היא עבודת הרישום על נייר היחידה שזכתה בפרס דיזנגוף. סקירה מהירה של שמות שנתנה אביבה אורי לעבודותיה בקטלוגים של תערוכות מהשנים 1953-1950, מעידה כי כבר באותה תקופה מוקדמת התמקדה יצירתה בסביבתה האינטימית הקרובה, ולראיה שמות כמו דיוקן עצמי, ראש עם ציפורים, פרח על החלון, הרהורים, התרכזות. אביבה אורי ציירה מילדות, ובסטודיו של משה קסטל אף יצרה ציורים ספורים בשמן על בד (שלא נמצאו). הסקיצות הרבות והאקוורלים שנתרו משנות ה-40 מעידים כי מראשית דרכה עסקה אורי בעיקר בשני נושאים: נוף (בפורמאט אופקי) ודמות (בפורמאט אנכי). לעתים נדירות ציירה דיוקן, ובכל המקרים היו אלה דיוקנאות של אנשים קרובים ללבה - משה לוי (בעלה הראשון), דוד הנדלר (בעלה השני), בלומה דרינגר (דודתה). צעדים ראשוניים אלה ברישום הושפעו, מטבע הדברים, ממוריה ומציירים שאהבה. קשה להסיק מהם על העולם הפרטי שפיתחה בבגרותה.

כדי לעמוד על איכויותיהן המרובדות של עבודותיה ה”פוליטיות” של אביבה אורי (דוגמת רקוויאם לציפור, או עבודות מאוחרות יותר שנוצרו כנראה תחת רושמה של מלחמת לבנון), נחוץ להתוודע לעושר נקודות המבט המופנמות בהן. בניגוד לפרשנות האידיאולוגית, המצמצמת את הנראה לפרספקטיבה אחת, באמנות של אורי נישא הפוליטי על מנעד רחב של תדרים, הבוקעים מעומק עולמה הפרטי.

בראשית שנות ה-50 החלה אביבה אורי לפתח שפת רישום שהתבססה לא רק על התבוננות ישירה בטבע - נוף או אדם - אלא על כוח ההמצאה של הפסיכה. מגמה זו, שהגיעה לשיא עושרה ומורכבותה בשנות ה-60, מיוצגת היטב ברישום דקלים מ-1955-56¹⁷⁹, הנושא עדיין את האופי האגדי, הכמו-נאיבי, של יצירותיה המוקדמות. הנפש בוראת את הטבע כאקזוטי, כמה שמבעבע בחיוניות עתירה של כוחות צמיחה. סנסינים עמוסי פרי משתלשלים כאשכולות ביצים האחוזות זו בזו או כמצבור של אבני חן. עצי הדקל מתנשאים מקצהו התחתון של הנייר, ראשם נוגע בראשו וגזעם הענוג כמו קלוע ברשת דקיקה. צמרות הדקלים נפרשות בחלקו העליון של הרישום בסערה של קווים, הקורנים מהמרכז החוצה כמו מניפה של עיניים גדולות, זוהרות. בין הדקלים רוחשות צורות חיים נסתרות בקו בהיר או מחוק,

מתעקלות כנחש, מתפתלות ומתכנסות כקונכיה, מרצדות כזהרורי אור בכתמים העשויים מסימני צלב זעירים, כוכבים, עיגולים, נקודות.

דקלים משקף חוויית יסוד של אביבה אורי, מצב של העדר חיץ בין פנים לחוץ, של ביטול הגבולות בין האני לעולם. הטבע נחוה בכל החושים כאילו היה איבר מאיברי הגוף, בהוויה של מציאות אחדותית שסובייקט ואובייקט בלולים בה לבלי הפרד. הטבע הוא גופני וקוסמי בעת ובעונה אחת, טעון ברוח ובנשמת חיים.⁶³ פניה האחרות של אחדות מפרה זו בין האני לעולם הן פני החרדה הפושטת בגוף ובנפש. החוץ מאיים תדיר לפלוש אל הפנים הפעור, החשוף, והעצמי הנזיל, באין מעצור, עלול לגלוש אל החוץ. העדר החיץ בין פנים לחוץ ניכר יותר מכל ברישום דיוקן עצמי מ-1957^{עמ' 11}, במיוחד כאשר משווים אותו לדיוקן עצמי מוקדם מראשית שנות ה-50^{עמ' 170}, בדיו ובצבעי מים על נייר, שעל פיו כנראה צויר. ברישום מ-1957 ממלאת דמותה של אביבה אורי את הנייר כולו, לא רק מלמטה למעלה אלא גם משני צדדיו. הדיוקן מונומנטאלי, הגוף מרובע כמעט, מסגרת הפנים עגולה ומתוכה נוקבות שתי עיניים גדולות כעיני חתול בורקות ונחרץ פה זעיר. למרות הכתפיים הרחבות מאוד והמאסה הגדולה של הגוף עצום המידות, נראה כאילו מתקיימת זרימה רציפה בין החוץ לפנים כאשר הרקע חודר לדמות והדמות לרקע. הפנים מודגשות, כמו מאופרות, חסרות הבעה ומוקפות בשיער שחור, ואילו החזה מבוסס בדוגמא של צלבים לבנים על רקע שחור בולט. קווי ההיקף של הגוף, בניגוד מתמיה להגדרה הברורה של הפנים והחזה, אינם מוגנים מפני חדירת הרקע הסובב אותם. לא מיתאר יציב מקיף את הדמות אלא קפלים רוטטים של כיסוי עליון, הנראים כאדוות מים שקופות בזרימה.

אביבה אורי פיתחה טכניקות מיוחדות משלה כדי להכניס את עצמה למעין "טראנס" ובאמצעותו לפרוץ מחסומי תודעה ולגעת בסוגסטיבי. בד-בבד הקפידה לחדד ערנות אנליטית חריפה, ושני ממדים אלה מתקיימים זה בצד זה בעבודתה, בעוצמה גבוהה ביותר. זיווג ייחודי זה של סוגסטיבי ואנליטי בא לידי ביטוי בסקיצות, שבהן חקרה לעתים ארבע עד שמונה אפשרויות קומפוזיציה. היא היתה מעלה את כל האפשרויות על דף אחד שחולק לריבועים-ריבועים, כאשר בכל ריבוע משורטט מבנה-יסוד של רישום, כמו שלבים שונים המתקיימים במקביל או בתהליך התפתחות^{עמ' 105-107}.

החתימה לפרוץ את סף התודעה השפיעה על אורח חייה של אביבה אורי ועל מהלכי עבודתה. היא הגיפה תריסים ועבדה בתאורה מלאכותית, בעיקר בלילה. מרחב העבודה שלה היה מצומצם, מסוגר ומבודד. היא רשמה בעיניים עצומות, בחנה טכניקות של רישום אוטומאטי ושיכללה את מה שתפסה כחישה של "עולמות שמעבר". הטקסטים שהזינו אותה נלקחו מתחומים כקבלה, תורת הזן, קראטה, מדע היקום,⁶⁴ בחיפוש אחר פילוסופיה של מוסר בזיקה לטבע.

ברישומיה של אביבה אורי מסוף שנות ה-60 הושלכו תכני הלא-מודע והדימויים הפנימיים על הקשרים פוליטיים וחברתיים אקטואליים. סימנים וסמלים מתערבלים בהם כאשר הבחנות תרבותיות עוברות טרנספורמציה ונתפסות דרך הגוף ותחושת המרחב הפנימי. כדור אורגאני גדוש או ראש אדם ענקי ונפוח נקשרים לדימוי קוסמי של יקום בסכנת הכחדה. הכדור, סימן אורגאני של הכלה, מסמן גם את היפוכה של ההכלה באשר הוא גודר ריק, עקרות, העדר, התפרקות. נושאים שעל סדר-היום, כמו המחסור בדלק ומשבר הטילים, שזורים בתמונות מעולם החלל (אסטרונאוטים, חלליות) ובנוסחאות ודימויים מספרי מדע. בטכניקות קולאז'יסטיות שילבה אורי בעולמה הבלחים מעולם המדיה וקטעי מגזינים, שהוטלו לתוך דינאמיקה של התפשטות, התנגשות ושיסוע.

בכמה מעבודות שנות ה-60 מצוינים ההקשרים הפוליטיים במפורש, באמצעות צפנים שנשתלו בעבודות עצמן. התמוטטותה של חברת הנפט Esso, למשל, חדרה לעבודה באמצעות שיבוץ השם כמרכיב המשולב ברישום. הזיקה הפוליטית נעשתה מובהקת עוד יותר בסקיצות ובעבודות שיצרה אורי במהלך מלחמת יום הכיפורים, הנושאות את התאריך "אוקטובר 73". ההתייחסות לאקטואליה ולרוח הזמן בשנות ה-60 הבשילה בראשית שנות ה-70 במהלך מתומצת של התמודדות עם המלחמה.

היה אפשר להניח כי אימת המלחמה תקצין את הביטוי, תטעין את העבודות בדראמה של התנגשות אלימה, תקרע קרעים של מוות ושל אבל, תזין דימויים אפוקליפטיים עוד יותר מאלה שהופיעו בעבודות הסוערות של סוף שנות ה-60. אלא שאביבה אורי לא התמסרה כצפוי למימד המיתולוגי של חורבן ולקריסת הגבולות בין חיים למוות. עבודותיה מאוקטובר 1973 שמות דגש דווקא על סימון של קווי גבול והצבה של סימני חסימה. בעשותן כך הן חושפות ממדים היסטוריים ופסיכולוגיים שקשה למצוא כדוגמתם בשנות ה-70. שלוש שנים עבדה אורי על סדרה זו - טווח זמן רחב מאוד לעבודה בנושא אחד. בתקופה ממושכת זו התעמקה במובניו העמוקים של מושג הגבול כסף בין הכאוס, התהום שטרם נגדרה, לבין עולם של שפה, תרבות וסמל.

ברישום פרויקט לקשירת חבל סביב המדינה מאוקטובר 1973 (התאריך מופיע מתחת לחתימה), הפנים משורטט במערך של שלושה (או ארבעה) גושים קמורים או קעורים, כמו שרטוט של פני-קרקע המוקף סביב במסגרת מעוקלת בצבע אדום. בתחתית המסגרת, מימין, רשמה אורי בכתב-ידה שלוש פעמים: "פרויקט לקשירת חבל סביב המדינה", וכן (מחוק) "כאן מתחיל העצב". בסקיצה לרישום⁶⁵ הופיע כיתוב נוסף: "העם היהודי הנידון לעקידה, או: תפילה לאל שאיננו, ההסבר האחרון של חוסר ההסבר. אוקטובר 1973". תגובתה של אביבה אורי למלחמה בפרויקט לקשירת חבל סביב המדינה נוגעת במושג הגבול ופותחת אופק רגשי ומושגי חדש באמצעות חזון מרחבי אבסורדי-לכאורה (קשירת המדינה) בנוסח האמן כריסטו.

עבודתה של אביבה אורי מ-1973 הקדימה בשנה מהלך אינטנסיבי באמנות הישראלית, שראשיתו ב-1974 ועיקרו בחינת כפל פניו של מושג הגבול בהקשרים פוליטיים-ביקורתיים. חבל-ארץ המוקף בחבל מסמן יחידה של זהות, "מקום", ברוח שאינה זרה לאמנות הישראלית בשנות ה-70: דימוי השוחה, החפירה, התל או הקבר - ההתחפרות באדמה כאמצעי של דיאלוג עם המקום - טיפוסי לעבודתו הקונקרטי-מטאפורית של מיכה אולמן, למשל.⁶⁶ "גבולות בלא גבולות" היה למאפיין העומק של האמנות הישראלית בשנות ה-70.⁶⁷ אלא שהאמנים המושגיים הצעירים עסקו בראש ובראשונה בגבולות בין אמנות לחיים,⁶⁸ ב"שם" וב"כאן" הגיאוגרפיים-תרבותיים, ואילו עבודותיה של אורי - דרך התגובה האישית למלחמה - התמודדו עם הגבול כחיץ בין חוץ לפנים, כסף שבעומק הווייתם של יחיד וחברה. מושג האדמה כרוך בעבודתה במושג הגבול כאילו היו השניים חבל המאגד זר של חיים וכליה,⁶⁹ דימוי קרטוגרפי הנושא מימד גופני, רגשי וגרוטסקי מאיים שהושם לו גבול ברור וחוסם.

מראשית דרכה חשה אביבה אורי בעוצמה רבה כי מאחורי המציאות הגלויה מסתתר עולם אפל, קמאי, מיתי, ותחושה זו לוותה תמיד בחרדה מתמדת מפני הפרת האיזון בין העולמות. מלחמת יום הכיפורים פרצה בלא התראה מוקדמת, כמתקפה מסיבית מדרום ומצפון על עצם קיומה של מדינת ישראל. ההפתעה המוחלטת והאיום הממשי בחורבן חשפו את הסף העדין בין השגור והיציב לבין הכאוס האורב לפתח ועירערו מערכות הגנה פנימיות. הזעזוע הקיומי עורר באורי - בת לדור שחוה את מלחמת העולם השנייה וחי מילדות בצל המוות - משקעי עבר רדומים. תגובתה למלחמה היתה עמוקה ומדויקת. תחילה שמה גבול לתהום, להצפה הרגשית, לכאב ולמועקה. בסקיצה קטנה רשמה מלבן עליון ושורה של סימני X, ובצדס כתבה: "מחסום על דרך הכאב"^{עמ' 187} (בדומה לחבל ההפרדה בפרויקט לקשירת חבל סביב המדינה)^{עמ' 183}.

בעבודות של שלוש השנים הבאות עבר מושג הגבול תמורה הדרגתית, והפך מקיר חוסם ומגן לסף החושף את היחס השביר בין העולמות, המיוצג, למשל, על-ידי הסימן X. כמו אותיות בודדות נוספות שאינן מצטרפות למלים (E הפוכה ו-N ברקוויאם לציפור, למשל), ה-X מהווה סימן (קדם-שפה) וסמל (אפקט של שפה) בעת ובעונה אחת. 70 הוא ניצב בין החוץ לפנים, בין המודע ללא-מודע, טעון בחומרים משני המרחבים ומעיד על שניהם כאחד. ה-X כמו מוליך אל עומק עבודתה של אורי. די אם נזכיר את

שורת הצלבים המשולשת על החזה של דיוקן עצמי מ-1957: בדיוקן המוקדם הוא נדמים הצלבים כמחסום הגנה תת-הכרתי, המעגן חיץ בין הפנים הפגיע לפלישתו של החוץ. ברישום מתומצת מהשנים שלאחר מלחמה זו⁹⁴, כמו בסקיצה לפסל שמשרטט הפסל, רשמה אביבה אורי מבני X או מלבן אניגמאטי שפינותיו משוכות לאחור 71 ויותר על הרישום הרוטט, על אשליית הנפח ועל המרחב העשיר והדינאמי, הטעון בפנטזיה ובתנועה פנימית, שאיפיינו את עבודותיה בשנות ה-60. באחדות מן העבודות מאותן שנים, כגון בסיני (1973-75)¹⁸⁵, ה-X ממוקם עדיין במרחב נופי או מהווה כשלעצמו מרכיב של הנוף. בעבודות אחרות מרחב הדף הלבן משמש לו רקע, כאילו ניצבו ה-X ומבנים נוספים במרחב מושגי שבו כל אלמנט הוא סימן לעצמו. חלק מהצורות חוזרות פעמיים ושלוש, כאשר החזרה מסמנת חרדה או אולי צורת ארגון נפשית-מיתית. ברקוויאם לציפור, המלבן או הצלב משמשים פיגום-צליבה⁷² לגוף שנראה כמו פגר של חיה ומתקשר לקורבן (הקרוב למלים קרב וקרביים). החיה התלויה מוליכה למוטיב השור השחוט בעבודות של אמנים כמו רמברנדט, סוטיין, שאגאל, ג'ורג' סיגל ופרנסיס בייקון.⁷³ בישראל, בנוסף לצייר חיים אתר, עסק בנושא זה באינטנסיביות יגאל תומרקין, למשל בסדרה קצבים: מחווה לרמברנדט, סוטיין ובייקון (1968-69). בעבודותיה של אורי, מבני כלאיים אלו כמו הגיחו מעולמות רחוקים, כ"שומרי סף" המשמרים קשר אניגמאטי לכאב מיתי (הצלובים), למרחב של פנטזיה וזיכרון פיקטוריאלי. כל אלה מתכנסים במושג הסף, שמשמעותו הפוליטית עמוקה מכפי שהיא נראית במבט ראשון.

בשנות ה-80 שבה אביבה אורי לעסוק בסף הפוליטי השביר. בחושיה הדקים זיהתה את היסודות האי-רציונאליים, את עולם הדחפים ואת הכוחות הרוחשים מתחת לפני השטח, גם אם לעת-עתה אינם ניכרים לעין. היא דיברה על עוצמת הכאוס הגואה, שאכן השפיעה על העולם כולו מקץ כשני עשורים: "היום, כשהכאוס של הטרור והפנאטיזם של עמים שהאנושות התעלמה מהם דורות, סוחפים עמים, יבשות רחוקות ומעצמות-על אל הטירוף, אל הבלתי רציונאלי - היופי וההיגיון הוא עתה בקריאה לשפיות הדעת, לעצירה".⁷⁴ הדברים נדמים כאילו נכתבו היום.

בכמה מעבודות רקוויאם לציפור מופיע אלמנט נוסף, יוצא-דופן (בצד ימין למטה) - דמות קורסת של ציפור, הרשומה בקו רגיש ומכוסה בסימני מחיקה. הציפור מכמירת הלב כמו נותרה בהן כשריד בודד לעולם אלגי-פיוטי של רישום מסורתי. היא צונחת, נהדפת מעולם אחר שננטש, ומייצגת - כך נראה - קינה על אובדן נשמת חייו של היחיד, אך גם עמדה ספקנית באשר לאפקטיביות של רישום מסורתי. הספק לגבי הרישום קיבל אולי ביטוי בסימני המחיקה שהטביעה אביבה אורי בציפור. באותה תקופה עסקה אורי בתכנון עבודות הצבה, ובסוף שנות ה-70 הפכה את הטול לחומר עבודתה העיקרי. בראיון עימה נתנה ביטוי למשבר שפקד את יחסה לרישום: "כפי שרשמתי, מיציתי את הרישום".⁷⁵

בכל זאת חזרה אביבה אורי לרישום ופיתחה אותו לכיוונים חדשים - בפורמאט, בצבע, בזיקה פיגורטיבית מחודשת. ב-1984 נפטר דוד הנדלר. האסון האישי שפקד את אורי חָבַר לשבר חברתי, לזעזוע העמוק שהורגש בחברה הישראלית סביב מלחמת לבנון, שפרצה ב-1982 והיתה כרוכה בסבל נורא של אזרחים ששיאו בטבח סברה ושתילה.⁷⁶

לאחר מותו של הנדלר, בצל הפרידה ממנו וההלם של מלחמת לבנון, החלה אביבה אורי ליצור ציורים פיגורטיביים גדולי ממדים, בצבע על נייר. הציור של אורי מאותן שנים קרוב לציורו של הנדלר כפי שלא היה מעולם - ועם זאת שונה ממנו בתכלית. הנדלר, אמן פיגורטיבי שגורל האדם היה קרוב ללבו, דבק במה שראה כנשמת הציור - האדם והאווירה האנושית. הציור של אורי היה למחווה להנדלר, לדו-שיח שחשף את השבר, הכעס והאימה. במשך שנתיים, 1984-1985, ציירה אביבה אורי עשרות ציורים - אך בארבע השנים האחרונות לחייה מיעטה לצייר.

"הקו של ימים אלה" - תיארה אביבה אורי את עבודתה בשנות ה-80 - "הוא קו שעברו אושוויץ והירושימה, ועתידו טילים של חורבן. קו שהוא אגד של פצעי-דם".⁷⁷ באותן שנים, שלא כמו בשנות ה-70, לא שמה ברישומיה גבול לכאוס אלא נתנה לו ביטוי. אורי רשמה נופים עצומי ממדים גדושים בהמון אדם, נופים הטעונים בזכר יום הדין האחרון של מיכלאנג'לו¹⁴⁹. ברישומיה האחרים נבקע כדור הארץ לשניים ותוכנו נשפך כמו מפל מים נורא¹⁴³. לצד אחד הרישומים כתבה שיר, שראשיתו בכתב חלש ומהוסס המתחזק לקראת סופו:⁷⁸

ארץ קטן
מקיא ארסו
ארץ קטן
קורא קריאת חרדת
ארץ קטן
נבקע מתוכו
שקע רשעותו
שיגעון אחזו
שיגעון אחזו
בלע אָשׁוּ
הזעק אלוהיך
החזק מעמד
הדבק מרפקיו
הדבק כליונו
נבקעה שכינתו
רצונו להיות

בקולאז' אחרון הדביקה ללוח קרטון תצלום ישן שלה - אביבה אורי ניבטת מבין סורגים, מעבר לסף, ובידה פטיש. בחלקו התחתון של הקרטון רשמה בקו לבן רוח רפאים של קופסה או קבר הנוצַר שאלות אחרונות, וכתבה באותיות דפוס גדולות: "לידה". לידידה סיפרה כי הנדלר סיפר לה על חיים אחרים, על מוות שממנו חרדה ואליו השתוקקה. מעולם לא בטחה בגאולה מדינית - אך במישור הפרטי הותירה אפשרויות פתוחות. בלידתה היה המוות נוכח, ובמותה, כך קיוותה, תנכח גם לידה.

שלוש אמהות

אביבה אורי נולדה בכ"א אדר תרפ"ב, 12.3.1922, בבית החולים בצפת. במרחב הביוגרפי שלה שלוש אמהות - רחל, בלומה וגיסיה - שלושתן רופאות שיניים שנולדו למשפחות חסידיות בעיירות יהודיות במזרח אירופה, נשים נחושות ועצמאיות שבגיל צעיר חוללו מהפכה בחייהן. הן למדו מקצוע על אף הסכנות הקיומיות, המכשולים הסביבתיים השונים וההגבלות שהטיל המשטר על לימודי היהודים, הצטרפו לעלייה השלישית והגיעו לארץ-ישראל במחצית הראשונה של שנות ה-20. רחל ברונפנשום-אורי (מליאר), אמה-הורתה של אביבה, נולדה ב-1898 בסוקולוב שבאוקראינה, הגיעה לארץ-ישראל ב-1921 ועבדה כרופאת שיניים בראש-פינה. רחל נפטרה בהיותה בת 25 בייז ניסן תרפ"ב, כשלושה שבועות לאחר לידתה של אביבה. בתעודת הפטירה נקבע כי מתה מזיהום בדם ודלקת

ריאות (בתנאים ששררו באותם ימים לא התאפשרה אבחנה חד-משמעית). יש לשער כי אביבה, שסיפור מות אמה נודע לה כשהיתה כבת 14, קישרה את פטירת אמה ללידתה-שלה וקישור זה השפיע על תמונת עולמה.

האחיות לבית ברונפנשום נטו להתמסרות אידיאולוגית: אחותה הבכורה של רחל היתה פעילה במסגרות ציוניות ועלתה לארץ-ישראל לפניו, ואילו האחיות הצעירה הצטרפה לחוגי הקומוניסטים. רחל פגשה את עזריאל, אביה של אביבה, ב-1917, בפעילות של תנועת "צעירי ציון"⁷⁹ בעיר הולדתו זוהיל שבאוקראינה, שבה עברה בדרכה לארץ-ישראל. בהיותה בוגרת בית ספר לרפואת שיניים, עבדה במקצועה כבר בתחנתה הזמנית בזוהיל, ובמקביל השתתפה באסיפות ובפעילות התנועה. היא היתה מקובלת ואהובה, ולמרות שזה מקרוב באה נבחרה לשמש נציגה בוועד הקהילה היהודית. רחל היתה ברוכת כשרונות בתחומי הכתיבה והציור (ציוריה היו תלויים על קירות חדרה) וניחנה בכושר ביטוי מרשים. האם השנייה של אביבה - בלומה, אחות-אביה - הגיעה לארץ-ישראל מזוהיל זמן קצר לפני עזריאל ורחל, והיתה לרופאת שיניים בנצרת. כאשר נפטרה רחל גידלה בלומה את אביבה עד לנישואי השניים של האב. בלומה נישאה לאבא דרינגר, ויחד עקרו לתל-אביב. ביתם של בני הזוג - שהיו חסוכי ילדים במשך שנים רבות - היה לאביבה כבית שני. האם השלישית היא גיסייה ליבורקין, אשתו השנייה של עזריאל, שנולדה בוויטבסק שברוסיה הלבנה ב-1897 והגיעה לארץ-ישראל ב-1925 כדי להצטרף לאחיה זלמן ב"גדוד העבודה"⁸⁰. מסופר כי גיסייה, שעבדה בנצרת, הכירה את בלומה ותחילה התאהבה בתינוקת היפה, אביבה. במרוצת הזמן הכירה גיסייה את האב, עזריאל (כנראה ב-1926, כשאביבה היתה כבת ארבע). עזריאל וגיסייה נישאו ב-1929.

גם גיסייה עסקה ברפואת שיניים בנצרת, ולאחר נישואיה עברו בני הזוג עם אביבה הקטנה להתגורר בשכונת בורוכוב שבגבעתיים ואחר כך ברמת-גן. משלא יכלה לעסוק עוד ברפואת שיניים ניהלה מעון ילדים סמוך לביתה. לגיסייה ולעזריאל נולדה ב-1933 בת, דליה, אחות לאביבה. לימים גידלו בביתם גם את רחל הנכדה, בתם של אביבה ומשה לוי. גיסייה היתה כבת חמישים כשהחלה לגדל את רחל הפעוטה. גם באותן שנים לא חדלה מפעילותה הציבורית במועצת הפועלים ובוועדת בירורים של קופת-חולים, ונודעה כלוחמת נחושה נגד קיפוח ועיוותים מינהליים. היא נפטרה בכ"ט חשוון תש"ל, 1970.

אביבה פיתחה יחסים שונים עם כל אחת משלוש האמהות, שהיו דמויות משמעותיות בחייה. אמה הביולוגית, רחל, הפכה למושא כמיהה שנשא לעתים אופי מיסטי. כנערה רגישה בעלת נפש רומאנטית חוותה אביבה בדידות וחשה כי אין מבינים ללבה. מגיל צעיר ידעה בהכרה פנימית כי נועדה לחיי אמונות וכי חייה אינם עתידיים להתנהל כדרכם של רוב בני-האדם. משגילתה כי סוד נורא מקופל בלידתה, החלה לבאר מזווית חדשה זו מצוקות ונבואות-לב. הייחוד הטראגי של נקודת-מוצא זו הקנה לחייה פשר מוסף, ואת תחושת הניתוק הטיפוסית לגיל ההתבגרות ייחסה להיסטוריה המשפחתית הסבוכה. ברוח הזמן לא היה מקובל לדון בעניינים שבלב בין הורים לילדים, מה גם שגיסייה - שחונכה על האתוס החלוצי של חובה והסתפקות במועט - לא היתה ערוכה לענות על צרכיה הרגשיים המיוחדים של אביבה. היא התקשתה להיחלץ מהתפקיד החדש שהועידה לה בתה, המקום המיתולוגי של "האם החורגת". בלומה, לעומת זאת, מילאה את החלל שנפער ביניהן והעניקה לאביבה חום ותמיכה. בינקותה גדלה אביבה בחיקה, ובעומק לבה השתוקקה בלומה לאמץ אותה. מטבע הדברים נלקחה ממנה הפעוטה עם נישואי השניים של האב, אך בלומה נותרה תמיד ברקע. ומאחר שבאותם ימים היתה חסוכת ילדים שימש ביתה בתל-אביב, לא הרחק מבית משפחת אורי, מקלט לאביבה וקן של נחמה בשעותיה הקשות. בגיל 14 עברה אביבה להתגורר בביתה של בלומה ויחסיה עם עזריאל וגיסייה לא היו קלים. בתקופת נישואיה לבעלה הראשון, משה, דאג עזריאל לדירה לזוג הצעיר והיחסים ביניהם היו כפי הנראה תקינים - אך הם כמעט שנותקו כאשר עברה אביבה לגור עם דוד הנדלר, מהלך שעזריאל לא השלים עימו מעולם. אביבה התראתה עם הוריה בעיקר באירועים משפחתיים הקשורים לבתה רחל, שאומצה באהבה על-ידי עזריאל וגיסייה.

לנוכחותן של שלוש נשים חזקות בחייה היתה ללא ספק השפעה מכרעת על התפתחותה הרגשית של אביבה אורי. לשלוש הנשים הצטרפו שלושה גברים, שהשתרגו בחייה בזה אחר זה: אביה עזריאל, בעלה הראשון משה לוי, ובן-זוגה לחיים דוד הנדלר. עזה כמוות

יחסיה של אביבה אורי עם אביה - טעונים, עזים ועתירי מתחים - מעולם לא באו על תיקונם. עזריאל מליאר נולד במרץ 1892 בזוהיל שבפלך ווהלין באוקראינה, אזור שנשלט לחילופין על-ידי רוסיה ופולין. בני משפחת מליאר, לרבות אביה ודודתה של אביבה, דיברו רוסית ולא פולנית. שם המשפחה מליאר הוחלף (כדרכם של יהודים) בשם ליכט (אור). בארץ תורגם השם ל"אורי".

אביו של עזריאל היה קשור בחוגי החסידות, ובביתם התארחו תדיר שליחים מחצרות רבנים שהביאו עימם ניגונים וסיפורים חסידיים חדורי כיסופים. "אבא היה רגיל לקחת אותי בילדותי לסעודות השולחן שערכו האדמו"רים מטוריסק וסטולין, ועוד כיום פועמים בעמקי נפשי הדי הניגונים מסוערי הלב, שאפפו את המסיבות הללו", זכר עזריאל לימים.⁸¹ עזריאל למד בישיבה המפורסמת "אור תורה", שבה בגרו רבים וטובים כמו יוסף בוסל, ממייסדי קבוצת דגניה. בראש הישיבה עמד ר' יואל שאין ("העילוי מפולטבה"), ועזריאל השתתף ב"לילות האשמורה" שכללו כעשרים תלמידים בלבד. ר' יואל שאין, שהיה משוחח ב"לילות האשמורה" עם תלמידיו, לא יצא נגד נהייתו של עזריאל אחר הציונות. חבר מילדות העיד כי עזריאל הצעיר התכתב עם סוקולוב ועם ברנר, שעודדו אותו לכתובה.⁸²

הגל הציוני הראשון ששטף את העיר במעבר המאה ה-20, נקשר בדמותו של הסופר מרדכי זאב פיארברג, בן העיר. אחותו הבכורה של עזריאל היתה כרוכה אחר פיארברג, והשנייה פנתה ל"בונד".

לאחר כשלון מהפכת 1905 וגל הפרעות שבא בעקבותיה, ייסדה קבוצת צעירים ובראשה עזריאל את סניף "צעירי ציון" בעיר, וסביבם התלכדה הפעילות הציונית באזור. אביו של עזריאל, שלא משך ידו מספרות קבלית, תמך בנטייה הציונית של בנו. בזכרונותיו סיפר עזריאל: "זכורה לי גם החוויה העצומה שהיתה לי בבוא אבא ערב אחד מבית התפילה, רצוף ומדוכא, ומסר לנו את הידיעה על מות הרצל. הוא ישב כאבל על הרצפה ותינה לנו את רוב יגונו על האבדה הגדולה לאומה כולה, שבאה בחטף על ראשינו. מקרה זה עשה עלי רושם אדיר ואינני יכול לשכחו".⁸³

ב-1917 התרכזה בעיר חבורה גדולה של צעירים יהודים-ציונים ובהם רחל, אשתו לעתיד של עזריאל, והמשורר יצחק למדן, מחבר הפואמה מסדה.⁸⁴ שיאה של תסיסה ציונית זו בעצרת גדולה, בהשתתפות אליעזר קפלן (ממייסדי "צעירי ציון" ולימים שר האוצר הראשון של מדינת ישראל), שנערכה בבית הכנסת הגדול בעיר ועזריאל ישב בראשה. הפתרון הלאומי הציוני גישר לכאורה בין שני עולמות, עולם היהדות וערכי ההשכלה, שכן איפשר לשמור על היהדות ולהכיל את המודרניות בעת ובעונה אחת. אביו של עזריאל ורבו ראש הישיבה, בחושיהם החדים, הבינו את רוח הזמן ותמכו במה שנראה להם כפתרון היחיד - הציונות - שיבטיח לא רק את הקיום היהודי אלא גם את שימור הזהות היהודית. אותה עצרת גדולה שבראשה ישב עזריאל, התקיימה זמן קצר לפני פרוץ מהפכת אוקטובר והמפולת שלאחריה. ב-1919 שטף את העיר גל פרעות, שחולל צבא פטלורה בסיוע האוקראינים בני הפרברים והכפרים הסמוכים, שהכירו היטב את העיר. עזריאל ורחל היו באותה עת בקיבו. כשחזר עזריאל העירה בסוף 1920, מצא אותה שדודה ושרופה. ב-1921 יצאו עזריאל, רחל וחברים נוספים לווארשה ומשם לוויה, והגיעו ליפו סמוך לחג הפסח. את הסדר חגגו בבית העולים ביפו, שבו, כעבור ימים ספורים, נרצחו כמה עולים עם פרוץ מאורעות 1921 (שבמהלכם נרצח גם י"ח ברנר).

רוב בני חבורתו של עזריאל הצטרפו ל"גדוד העבודה" בעין-חרוד ובירושלים, ואילו עזריאל ורחל התיישבו בראש-פינה. עזריאל היה לפועל ורחל עבדה כרופאת שיניים. לאחר פטירתה של רחל החל עזריאל לעבוד ב"ועד הלאומי" בירושלים,

וב-1929 התמנה כמזכיר "הוועד הארצי לשקל",⁸⁵ משרה שבה החזיק עד צאתו לגמלאות. עזריאל אורי לא אבה להותיר את הוריו מאחור ויצא את עירו רק לאחר פטירתם. הוא היה כמעט בן שלושים כשהגיע לארץ-ישראל, קשיש למדי במושגי הימים ההם. זמן קצר לאחר הגיעו לארץ נפטרה אשתו והוא נותר עם תינוקות בת-יומה - אסון אישי שתבע ממנו כוחות נפש גדולים. הוא התערה אמנם, מבחינה כלכלית וחברתית, בתנאים של ארצו החדשה, אבל לא הצליח לשחזר כאן את מעמדו בטרם בואו, מעמד של מנהיג בלתי מוכתר. בשנות חייו האחרונות ריכז וערך ספר עב כרס, יד זיכרון לעירו זוהיל. בספר, שראה אור ב-1962, נכללו לא מעט מחקרים ופרקי זיכרון פרי עטו.⁸⁶ עזריאל אורי נפטר בכ"ח תשרי תשל"ט, 29.10.1978.

מאז שעמדה על דעתה היו יחסיה של אביבה עם אביה רצופים בהתנגשויות, ושני הצדדים חוו - בצד הקשר החזק - תסכול וחוסר אונים. מישוהו - היתה זו בוודאי אביבה - הפריד בין עזריאל לקבר רעייתו בתצלום מ-1922 וקרע לגזרים את דמותו של עזריאל. יש לשער שמי שקרע הוא גם מי שטרח להדביק בקפידה את פיסות הקרעים אלה לאלה, נסיון תיקון שלא מחה את עקבות הקרע. עזריאל ואביבה כאחד נטו להתפרצויות של אלימות חבויה, שלימים באו לידי ביטוי גם ביחסיה של אביבה עם בעלה דוד הנדלר. אביבה חשה שמצרים את צעדיה ולא מאפשרים לה להתפתח בדרכה, שאין מכבדים בביתה את בחירותיה. בקטעים ממכתב שכתבה להוריה בגיל הנעורים (לא ידוע אם אכן שלחה את המכתב, המופיע ביומנה), טענה נגדם כי אביה השחית את ציוריה וכי שניהם נקטו דרכים אלימות בנסינונותיהם לכוונה למסלול הרצוי להם: "ופעם כשתפסני אבא והציור בידי, קרע אותו לגזרים ואני קיבלתי את חלקי, שעד היום לא העזתי לצייר בבית כשאבא ישנו. [...] לשווא אני מחפשת רגעים אחדים שבהם שמעתי מילות ידידות ושותפות הרגילים בין כל הורים ובנים". בבגרותה נותקו הקשרים בין אביבה לאביה. למרות זאת שמר עזריאל בקפידה כל בדל עיתון שבו פורסמה ביקורת על תערוכותיה של בתו - ואילו היא, שאביה היה דמות משמעותית ביותר בחייה, כאבה את הנתק אך לא מצאה דרך לאחות את פצעי העבר.

לתפוס את הנצח

ילדותה של אביבה אורי היתה רגילה-לכאורה. היא למדה בבית הספר היסודי "בורוכוב" ברמת-גן, ואחותה דליה מספרת כי הצטיינה בכל תחומי הלימוד. "תלמידה מצטיינת" לא היה הדימוי העצמי שנשאה אביבה בזכרונה - אך דליה, שלמדה באותו בית ספר עשר שנים אחריה, הבינה כך את יחסם של המורים אליה. לדבריה הם זכרו את אביבה והיללו את כשרונותיה. בהיותה כבת 14 החלה ללמוד בסמינר לוינסקי לבנות, שהקיף שש שנות לימוד (1935-1941) - ארבע שנות תיכון ושנתיים לימודי פדגוגיה. חברות לכיתה מספרות כי אביבה לא השתתפה באורח פעיל בשיעורים ולא בלטה בנוכחותה בסמינר. הן לא עמדו על איכויותיה, אך טענו כי "שתיקתה היתה רועמת".⁸⁷ ביומנה כתבה אביבה: "בחברותי בסמינר לא מצאתי עניין רב כי הן זרות, בנות עיר ושונות ממני". לזמן-מה עזבה את הסמינר ויצאה עם גרעין נוער לקיבוץ שדות-ים (1939), אך נסיון חיי השיתוף לא צלח והיא חזרה ללימודים.

נדמה כי באותה תקופה הפנתה אביבה את עיקר מרצה למחול בלהקה של גרטרוד קראוס. מפגשי המחול התקיימו בשעות הערב בסטודיו של קראוס ברחוב פרוג בתל-אביב. גרטרוד קראוס,⁸⁸ יוצרת אוונגארדית בתחום המחול, הגיעה לארץ-ישראל מווינה ב-1935, ותוך זמן קצר גיבשה להקה מקומית ופיתחה שיטת עבודה ייחודית. לצד להקת הבוגרות צמחה בסטודיו להקה נוספת, צעירה יותר, שכונתה "העכברים הקטנים", ובה רקדה כפי הנראה אביבה אורי, שהתמסרה למחול ואף השתתפה בכמה מן ההופעות. הילדה קסטן, אחת הרקדניות בלהקה, סיפרה על שיעוריה של קראוס: "מעולם לא אמרה לנו

כיצד עלינו לבצע תפקיד זה או אחר. היא רק רמזה או הציעה רעיונות משלה. כל שיעור היה חגי".⁸⁹ קראוס, שהחלה מקדישה חלק ניכר מזמנה ליצירה בתחום האמנות הפלסטית, מצאה לימים כי המחול השפיע על יצירתה הפלסטית, משום שבאמצעות המחול האדם "מסדר הכל באיזו צורה במוח, רואה תמונות בחלל, קווים, מעגלים, ריתמוס, וזה לא נפסק אף פעם".⁹⁰ המפגש עם גרטרוד קראוס ועם עולם המחול הטביע את חותמו באביבה אורי, וקרוב לוודאי הוטמע גם בתפיסת הרישום שלה. יומנה של אביבה אורי משנים אלה מקרין תשוקת חיים מתפרצת בצד כמיהה אל הבלתי מושג, שאותו זיהתה כאמנות. "לא ארצה בהכנעה, אני רוצה בעלייה תמידית. דמי שואגים בי מתשוקה אל-על. רוצה אני לשאוג, לפרוש זרועות, לתפוס את הנצח. אל תשעבדיני, אהבה. אני חופשייה חופשייה חופשייה. [...] האמנות זוהי תפילה למה שנבצר מאתנו להשיג. זהו פיצוי לאמן על נדודי נשמתו שאינה מוצאת מנוח. זהו הרגע האחד של שיווי-משקל בנפשו של אדם הנלכדת בכף הקלע". כבר באותה תקופה נשמעה בהתבטאויותיה תביעה פנימית לדחוק את האשה שבה לטובת התמסרות טוטאלית לאמנות: "הרחיקי מקרבך את האשה שבך. [...] עליך לכוון את עצמך אל האמן שבך, אל הכנעת החומר והאמצעים להגשמה יצירתית. ראשית היי אדם ואמן, אחר כך אשה".

את משה ליון, בעלה לעתיד, פגשה אביבה אורי ב-1941, בהיותה כבת 19, באמצעות חברה מבית-חנן. משעה שחשה ביציבות הקשר מצדו של משה, הרשתה לעצמה התמסרות טוטאלית והשניים נישאו תוך פרק זמן קצר. אורי למדה אמנם בסמינר לוינסקי שהכשיר עובדי הוראה, אך לא נראה כי במסגרת זו חזתה את חייה לעתיד. היא עבדה זמן קצר כעוזרת לגננת, אך הפסיקה את עבודתה עם נישואיה למשה בתום אותה שנה, 1941. בני הזוג התגוררו בתל-אביב, בדירה בת שלושה חדרים עם שלושה דיירים נוספים (חדר לכל דייר) ומטבח משותף, במעונות-עובדים ברחוב נחום. אביה של אורי רכש עבורם דירה אחרת, בת שני חדרים, אך הם לא הספיקו להקים בה בית.

משה נתן לאביבה את מלוא התמיכה וההגנה. הוא היה מבוגר ממנה בשש שנים ובעל נסיון חיים עשיר - עולה חדש שהגיע שנים ספורות קודם לכן ממזרח אירופה. הוא נולד ב-1916 בליטא, צעיר בניו של רב העיר, ולמד בחדר ובישיבה, ולאחר מכן בבית ספר עברי בריגה ובגימנסיה העברית בעיר. כבר בנעוריו הצטרף לתנועת בית"ר והיה למרכז התנועה בריגה. עלייתו לארץ-ישראל ב-1936 התאפשרה בזכות רשיון עלייה מטעם האוניברסיטה העברית, ששלח לו אחיו יוסף שהתגורר באותה עת במושב בית-חנן. בשהותו אצל אחיו בבית-חנן הכיר משה את אביבה, שהתארחתה בבית משפחה שכנה. לאחר שעבד זמן-מה כפועל הקים משה קואופרטיב לליטוש יהלומים בשיתוף עם חבר, ובסופו של דבר עבד בבורסת היהלומים ברמת-גן.

אביבה היתה קשורה למשה, שהיווה עבורה עוגן של יציבות. כאשר נעדר מהעיר לרגל עסקיו היתה מאבדת את תחושת הביטחון וחוזרת ללון בביתה של בלומה. משה אהב את אביבה וידע להעריך את נפשה העשירה. הוא היה שונה מאוד באישיותו ובהשקפת עולמו מהוריה של אביבה - איש בית"ר בסביבה משפחתית שעוצבה על ברכי המחשבה הסוציאליסטית (כיום קשה לשחזר את עומק האנטגוניזם ששרר באותה תקופה בין בני העלייה השלישית - שהיו קרובים ל"גדוד העבודה" ומעורים במוסדות ההסתדרות - לבין תפיסת העולם הבית"ריסטית). גם באורח חייו היה משה חריג בנוף משפחת אורי. בעוד הם התחנכו על הסתפקות במועט ועל צניעות בלבוש ובהלכות הבית, היה משה "גנדרן" בלבושו ובלתי יציב בעסקיו. אבל למרות שנתן לאביבה בסיס איתן של חיים "נורמאליים" - דבר-מה היה חסר. אביבה לא מצאה בו שותף לכמיהה שקיננה בה ולאדיאיה שהתוותה בסופו של דבר את מהלך חייה.

זמן קצר לאחר נישואיהם החלה אביבה אורי ללמוד ציור באופן פרטי. לדברי בתה למדה אצל אהרון כהנא, שהתגורר בסמוך לבית הוריה ברמת-גן (לא מצאתי לכך אישור נוסף), וכן בסטודיו של משה קסטל בתל-אביב (1943). יחסיה עם קסטל חרגו מן הציור והתלקחו עד מהרה להתאהבות הדדית, סוערת אך טעונה לבטים מצד אביבה הנשואה. הקשר נותק עם הזמן, אך נראה כי אורי המשיכה לעקוב בעניין

אחר התפתחותה של עבודתו.⁹¹ בעזבונו של משה קסטל שמור צרור מכתבים הנושא את התווית "מכתבים מאביבה אורי". אשתו מאז 1949, בלהה קסטל, לא פתחה לדבריה את צרור המכתבים. בשיחתי עימה אמרה כי היא מעדיפה לשמור את הצרור במצבו החתום.

משה קסטל,⁹² שחזר משהות ארוכה בפריז (1927-1940) וניכרה בו השפעתו של ז'ואן מירו, החל אז לפתח את הכתב כאלמנט ציורי. הוא היה הראשון במוריה לציור של אורי שהקנה לה מושגים מעודכנים פחות או יותר על אמנות התקופה בעולם. קסטל אינו נזכר באף אחד מקטעי הביוגרפיה של אורי שנכתבו עד היום.

לאחר הניסיון הטעון עם קסטל חיפשה אביבה אורי מורה לציור שלא יסכן את חיי משפחתה. בסופו של דבר, ב-1944, החליטה ללמוד אצל דוד הנדלר, שהיה מבוגר ממנה בכעשרים שנה. לאמיתו של דבר היה הנדלר מבוגר מקסטל בחמש שנים בלבד, אבל חזותו ומצבו היו שונים בתכלית. הנדלר נמוך הקומה, אלמן המטופל בשני ילדים, עני מרוד וחולה, לא נתפס במבט ראשון כמורה העלול לסחוף את תלמידתו לקשר החורג מגבולות המקצוע. אבל קול הלב והתביעה הפנימית היו חזקים מההיגיון הצרוף, ויחסיהם של הצעירה היפה והמורה הנחוש התלהטו לקשרי אהבה, שהעמיקו לאחר שאביבה ילדה את בתה רחל.

בינואר 1946 נולדה לאביבה ומשה בת שנקראה רחל, על שם אמה-הורתה של אביבה. הלידה היתה קשה, ואביבה אורי זכרה אותה כאירוע טראומאטי שארך יומיים תמימים. היא שכבה בודדה במכאוביה ו"צרחה בהיסטריה",⁹³ מבועתת מאימת המוות. ב-1947 עברה אביבה אורי עם בתה התינוקת להתגורר בביתו הרעוע של הנדלר, שבו גדלו גם שני ילדיו. רחל הקטנה התגוררה עימם כשנה וחצי, בתנאים קשים של מצוקה כלכלית והזנחה. בסיכומם של דיונים משפחתיים לא קלים הגיעו הצדדים לפתרון שהוסכם על הכל: הבת רחל, עוד לא בת ארבע, הופקדה על-ידי אורי במשמרתם של הוריה. אורי ביקרה את בתה הקטנה באורח לא רציף וטענה כי הנדלר אינו מתיר לה לצאת מהבית. בראשית שנות ה-60 העיב משבר על יחסיהם של אורי והנדלר, ששיקף את חוסר הביטחון שבו חיו השניים. הנדלר חשד כי אינו רצוי עוד ונעלם לפריז. לאחר ההתפייסות באו אביבה אורי ודוד הנדלר בברית הנישואין (1963).⁹⁴

כל חייה השתוקקה הבת רחל אל אמה, סגדה לה וביקשה לרצותה. קרובים מספרים כי באירועים משפחתיים היו השתיים מחובקות, מצחקקות, כאילו לא קיים אחר מלבדן - אבל אביבה אורי היתה נתונה בעצמה ולעצמה. היא בחרה לדבוק במיתוס האמנית חסרת הגיל, שרק דופק האמנות פועם בה ומשפחתה היא משפחת אמני העבר וההווה. דימוי האמנית בלא גיל דחק לפינה את תפקיד האם, שהעיד קבל עם ועולם על הזמן החולף. דבר היותה אם היה סוד שמור, ואורי לא התירה לבתה לחשוף את הסוד ולהשתתף בפתיחות של תערוכותיה. יחסיהן ידעו תור זהב בשלוש שנות מחלתו של הנדלר, שבהן התירה אורי לרחל לסייע לה ופתחה פתח לקרבה שכמותה לא חוותה רחל קודם לכן. פטירתו של הנדלר וגורמים נוספים שסיבכו את הקשר, הפכו את הגלגל על פיו. בחודשים האחרונים לחייה של אביבה אורי החריף הקרע ביניהן ולא בא על תיקונו עד לפטירתה.

ומשה לוין? אביבה אורי שמרה איתו על קשר רצוף יחסית, ולוין היה לאיש קשר ומתווך בין בני המשפחה ולתומך בשעות הדחק. לוין, שנודע כאוהב נשים, הקים לאחר זמן משפחה חדשה ויצא מטווח סיפורנו.

במרקם המשפחתי של אביבה אורי מהדהדות תבניות עומק של יחסים שנותחו לא-אחת בספרות החדשה, שביקשה לנתץ את האידיאליזציה של מושג המשפחה.⁹⁵ הספרות חשובה לענייננו משום שהיא מציעה חלופות של מימוש עצמי ומעלה אל התודעה דגמי חיים שהודחקו על-ידי התרבות במשך דורות. הספרות החדשה תורמת אפוא לריבודם של דגמי החיים השונים המצטלבים בתיאור הביוגרפי ומסייעת בשזירת הפרטים אלה לאלה. בעזרתה אפשר לשפוך אור על ההשלכות המגוונות של מערכות יחסים

שונוות: יחסי אב ובת המתאפיינים בצמצום טווח ההתנסות של הבת ובהגבלת אמצעי הביטוי שלה; דיכוי של ניצני המיניות על-ידי המשפחה; יחסים מורכבים בין נשים בתוך המשפחה; דמות אם המפוצלת בין כמה נשים; מערכות סבוכות של "תשוקה וקרע" ביחסי אב ובת;⁹⁶ יחסים מורכבים עם המורה המבוגר, ועוד. התיאור הביוגרפי ששורטט כאן צירף לכלל סיפור מסגרת רופף קצוות של חוטים פרומים המוליכים אל רבדי נפש פנימיים. נראה כי כאן מסיימת עבודת המחקר. במה שמעבר לכך, תיטיב לעסוק הספרות.

כתר אמן לך ההלך

חייהם המשותפים של אביבה אורי ודוד הנדלר נמשכו ארבעים שנים כמעט, בזוגיות הדוקה, מסתגרת, קנאית כדי אלימות, בנויה על הערצה הדדית מספיקה-לעצמה, תומכת, עד שהמוות הפריד ביניהם. הנדלר נפטר ב-1984.

דוד הנדלר נולד ב-1904 בקייב שבאוקראינה, לא הרחק מהערים שבהן נולדו הוריה של אביבה אורי. גם הוא, כעזריאל אורי, גדל במשפחה דתית-חסידיית והיה מספר על סבו שעסק בקבלה וניחן בכוחות מיוחדים. כשהיה בן ארבע עקרה המשפחה לפראג. הנדלר למד רישום באופן פרטי אצל פרופסור פישל מהאקדמיה לאמנות של פראג, ועלה לארץ-ישראל ב-1924.⁹⁷ חמש שנים עבד בבניין ולא ידוע אם עלה בידו לעסוק בציור. ב-1929 הצטרף לסטודיו של יצחק פרנקל (שנפתח ב-1925 בתל-אביב) והחל מקדיש את רוב זמנו לציור. את הסטודיו פקדו חלוצים שאחזו באת מעלות החמה ובמכחול הציירים עם רדת ערב, ביניהם מרדכי לבנון, שמשון הולצמן וציירים-פועלים אחרים. בשבת ציירו בשמן על בד ובימי חול עסקו ברישום. הנדלר השתייך לקבוצת האמנים "מסד" (נוסדה ב-1926), שכללה את הציירים אביגדור סטמצקי, אריה ארוך, אהרון אבני, ישראל פלדי, יוסף קוסונוגי, צבי שור ומרדכי לבנון, ואחר כך גם את יוסף זריצקי. "מסד" ייצגה קו צעיר בהשוואה לקבוצת האמנים השנייה שפעלה בסוף שנות ה-20, "אגד", שאיגדה אמנים מוכרים דוגמת נחום גוטמן, ציונה תגיר ואהרון מלניקוב. ב-1931 הצטרף הנדלר לסטודיו לציור שפתח אביגדור סטמצקי, שחזר באותה שנה משהות בפריז.

ב-1932 החל הנדלר מציג מציוריו בתערוכות יחיד והשתתף בתערוכות קבוצתיות חשובות, שווה בין שווים לצד מיטב האמנים הישראלים. ב-1946 וב-1951 הוצגו עבודותיו בתערוכות יחיד במוזיאון תל-אביב, אך לאחר תערוכתו ב-1951 נמנע כמעט לחלוטין מתצוגה בגלריות ובמוזיאונים. תערוכת יחיד נוספת, שאצר יונה פישר ב-1961 בבית הנכות הלאומי "בצלאל", היתה יוזמה עצמאית של פישר בשיתוף עם אביבה אורי, לכאורה בניגוד לרצונו של הנדלר.⁹⁸ כל ימיו נחשב הנדלר ל"צייר פרולטר", המאיר את הייחודי שביומיום הבנאלי. הוא התמיד בציור פיגורטיבי ולא התפתה למגמות ההפשטה שכבשו את עולם האמנות הישראלי בשנות ה-40 וה-50. לא מופרך להניח כי דבר-מה במוצאו, ברקע הפועלי שלו, בערכיו, בנכונותו לשלם מחיר על החזקתו באידיאלים שבהם האמין, הלמו את הנטיות שינקה אביבה אורי מאביה, ובעקיפין גם מסבה. הדבר עולה אולי מדברים שכתבה אורי ברשימתה "הקו":

למעלה מיכולתי לעמוד על הקו של הנדלר - הקו של הנדלר ספוג חום ואהבת אנוש למעלה מכל אמן אחר שאני מכירה. כמוהו כרמברנדט שצייר את פושטי היד, את פליטי הגירוש, שהיה עצמו פליט החברה, נוגע אף מכחולו של הנדלר ביד חמה ובטוחה במטאטאי הרחוב, באמהות הנושאות את ילדיהן ונאבקות על קיומן, בנושאי המשא הכבד על גבם, משא תרתי-משמע; את האשה הוא מצייר ברגעים של חסד ואור, חסד של אהבה; הרישום שלו הוא כלהבה חמה ומאירה בתולדות ימי הרישום.⁹⁹

מראשית דרכו זיהו יודעי-דבר את יכולת הרישום הגבוהה של דוד הנדלר. אויגן קולב, למשל, כתב כי הנדלר "משלב את התחושה הצורנית היציבה של רבי-האמנים הקלאסיים עם כתב-ידו העצבני של האדם בן-זמננו".¹⁰⁰ למרות גישתו הפיגורטיבית, מקובל להדגיש את השפעתו העמוקה על עבודתה של אביבה אורי. תיאורו הממצה של קולב מצביע על היסוד המשמעותי: תשתית פיקטוראלית מרובדת המוצאת את המשכה בכתב-יד בן-זמננו. אורי עצמה הציגה את עבודתה כצומחת באורח ישיר ובלעדי מהמקורות העמוקים והחיוניים של יצירת הנדלר. הוא היה עבורה המייסטר, חוליה בשרשרת של רבי-אמן כמו ליאונרדו דא-וינצ'י, רמברנדט, גויא, ואן-גוך, מאטיס, פיקאסו. לא אחת הזכירה כי דרך עיניו למדה להתבונן באמנות העבר ולזהות את היסוד העכשווי המגולם ביצירותיהם של ענקי הציור.

הנדלר לימד אותי פרספקטיבה, פרופורציה, ובעיקר לימד אותי לראות. יחד הסתכלנו ברמברנדט, פיקאסו. הנדלר לימד אותי לראות לא רק את ה"חוף" אלא גם את ה"פנים", את ההיסטוריה של האמנות, את הפרהיסטוריה, לראות את ההמשכיות, את הקשר. ליאונרדו, למשל, הוא ממש אמן מודרני אם יודעים להסתכל בו. גויא, דומייה. הנדלר לימד אותי לראות את ה"רוח", אבל גם את ה"טכניקה", ביצירות המופת. הוא לימד אותי "טריקים" של טכניקה, כמו שמלמדים פסנתרן תרגילי אצבעות. אני מקפידה על עקרונות של הרישום הקלאסי, עם כל המודרני שברישום שלי. האמנים הקלאסיים הם קריטריון גם לאמנות המודרנית.¹⁰¹

הרישום היה עבור הנדלר בריאה חדשה היונקת מהתבוננות בטבע ובאדם - וזו התפיסה שהנחיל לאביבה אורי, שבהנחייתו העמיקה וחידדה את יכולות הראייה שלה. הנדלר ראה באביבה אורי אמנית נדירה והעמיד בראש את צרכיה האמנותיים והיומיומיים. מדי בוקר, לפני שנעורה משנתה, היה מסתובב בין הבתים ומוכר בפרוטות את רישומיו, שיצר במיוחד ובנוסף מסוים לצורך מכירה. בסכום הזעום שהשיג היה קונה את צורכי הבית, אוכל, נייר לרישום. הפתקים שהשאיר לה כבר היו למיתולוגיה והם שמורים באוספים שונים: "אביבקה מותק, יצאתי רגע לקנות נייר", "אביבקה אני אוהב אותך הלכתי לקנות ממוש", "אביבקה מותק, אני אוהב אותך, את כל החיים שלי" - פתקים כתובים באהבה, מעוטרים בציורים קטנים ונלבבים של פרחים, ציפורים, מלאכים ושמש.

אביבה אורי כאבה את מה שתפסה כדחיקתו של הנדלר מהמוזיאונים ומההכרה הציבורית בישראל. היא לחמה את מלחמתו, בעיקר בשנים שלאחר פטירתו. בימי חייו התקוממה על כך שהיה ממעיט בערך עצמו ומוכר בפרוטות את רישומיו. לימים הסבירה את נוהגו בהיגיון פרולטארי ברוח הנדלר (משהו בנוסח "הנדלר לכל פועל", במונחים של היום). היא היתה אומרת: "עוד מעט יהיה לי קצת כסף ואני אקנה להנדלר בדים וצבעים, ואתם תראו מה הוא מסוגל".¹⁰²

בסוף חייו היה הנדלר מרותק למיטתו שלוש שנים, חולה בניוון שרירים. אביבה אורי טיפלה בו במסירות, וגם בימיו הקשים עודדה את רוחו בספרי אמנות של אהוביו, רמברנדט וואן-גוך. הוא נפטר ב-3.5.1984. יום קודם לכן נפתחה תערוכת היחיד של אורי במוזיאון סטדליק באמסטרדם. חבריה יונה פישר (שכתב את הטקסט לקטלוג), משה גרשוני, משה קופפרמן ונעמי גבעון ביקשו להפתיעה ומצאו את עצמם פותחים את התערוכה בהיעדרה. אביבה אורי, שישבה לצד גופתו של דוד הנדלר, רשמה בקדחתנות את דמותו בפעם האחרונה, רישום אחר רישום, ולצדה גם בתה רחל. לאד פטרסן, אוצר התערוכה, שלחה מכתב בעברית, מאויר ברישום קטן שעניינו מחזוריות החיים: ניצן ופרי שהבשיל ופקע, עין ודמעה, דמות בתכריכים, דמות אבלה, מתים:

אין לי מלים להביע את צערי שלא יכולתי להגיע לפתיחה. הגורל לא רצה שאהיה ברגע גדול זה בחיי, והוא לקח ממני את יקירי. גרמת לי את הטוב ביותר שיכול היה לקרות לי. הבנה והערכה מאדם בעל שאר-רוח ומעוף כמוך. אודה לך כל עוד רוחי בי.

שלך אביבה

תערוכתה של אביבה אורי עברה ממוזיאון סטדליק לקונסטהאלה של דיסלדורף (יוני 1984), ואורי הגיעה לפתיחה בגרמניה. לאחר שהות של ימים מספר בגרמניה נסעה לאמסטרדם ופגשה את אד פטרסן. מתוך מכתב של אד פטרסן לגדעון עפרת, 19.10.2001: 103.

בהגיעה לאמסטרדם, ברכבת, היתה עצבנית ביותר ופראית (אולי כך אפשר לקרוא לזה). אבל מצאתי לה חדר נחמד במלון קטן ובהדרגה היא נרגעה. מצאתי שעבודתה מרתקת ומסתורית ממש כמו אביבה האדם, וכמוה קשה להבנה. היא אהבה את אמסטרדם ובילתה שעות לבדה בטיולים בעיר העתיקה. [...] באוקטובר 1984 תיאה ואני ביקרנו בישראל. פגשנו את אביבה והיא הזמינה אותנו לביתה... להראות לנו את עבודתו של הנדלר! רק כאשר התעקשתי הראתה לי בהיסוס כמה מהרישומים הגדולים בשחור ואדום שעשתה באחרונה. היתה זו הפעם האחרונה שראינו אותה.

שנותיה האחרונות של אביבה אורי בלי הנדלר היו קשות, אבל היא ביקשה לשקם את חייה, ליצור, ובמקביל לבסס ליצירת הנדלר את המעמד הראוי לה. בשנתיים הראשונות שלאחר פטירתו עבדה בתנופה ויצרה עבודות גדולות ממדים בצבע, שביטאו את עוצמת המוות וחרדה לגורל היקום. נמצאו בה כוחות נפש וחיוניות רגשית לפתח קשרי ידידות חדשים, ובדרכה האישית נאבקה לסלול לעצמה אפשרות של חיים והמשך יצירה. היא סבלה ממצוקה כלכלית קשה, אך סירבה להצעות מימון שמשמעותן הנפקת עבודות על פי מודל מסחרי, מכיר.

בשנים האחרונות קרס גופה של אביבה אורי והיא נתקפה מחושים ומחלות כרוניות שהקשו על תפקודה ומררו את חייה. לחץ דם גבוה, אולקוס, כולסטרול, סכרת, והנורא מכל - פגיעה קשה בפניה המושלמות: דלקת בעצב הפנים או אירוע מוחי גרמו לעיוות מחציתן השמאלית. יחסיה עם בתה רחל, שלמגינת לבה החלה אף היא לצייר, הידרדרו לאחר פטירתו של הנדלר, וסמוך לפטירתה של אורי הגיעו למבוי סתום בעקבות סכסוך על מכירת דירה.

אביבה אורי לא יכלה עוד ליצור, חיפשה דרך להינפש ושיוועה לעזרה. ברוחה ובנפשה חשה את הנדלר משוחח איתה, מנחה אותה, נוכח בקרבתה. בפני חברים התוודתה כי בימי-השנה לפטירתו שקלה להתאבד על קברו, אך דיברה גם על תחושת אחריות לשמור על חייה. עולמה התמקד באמנות והיא היתה משוחחת ארוכות עם עמיתיה אמני העבר - רמברנדט, ואן-גוך, ובעיקר ליאונרדו, שמאז ומעולם חשה זיקה אישית מיוחדת אליו.¹⁰⁴ למרות מצבה הקשה ידעה אורי גם שעות של שמחת חיים. כשבועיים לפני פטירתה ביקרה באחרונה ידידים ולבושה השחור כלל, במפתיע, פריט צבעוני. היא הביאה עימה שקית של רומבות משקשקות והתמסרה למחול עם בתם התינוקות. אביבה החולה והפעוטה, עוד לא בת שנתיים, ריחפו בחלל החדר כאילו התבטל כוח הכבידה, בריקוד מופלא שהפך למתנת פרידה.

אביבה אורי נפטרה ב-1.9.1989. המשטרה הוזעקה לאחר שלא ענתה לטלפון זמן ממושך והוחלט לפרוץ לדירה. אורי נמצאה שרועה במיטתה על גבה, קרוב ליממה אחרי שהלכה לעולמה. כדור ואליום צהוב היה חפון באגרופה הקפוץ וספרי אמנות סביבה.¹⁰⁵

כתר אמן

כתר אמן לך, ההלך

תוכל לסמן כאבך

תוכל עֵצב עצבונך

תוכל סִמון יופיך באבן

תוכל הנץ פרחי מותך, בריח משכר

שים גווייתך בשק הניילון

חברה קדישא ינברו באפרך.

שים עיניך, רוויות הזיותיך

למשמרת בידי ידידיך -

לא, לא מכאן...

מריכוזי אמנים נעלמים

ידידיך שלא הכרתם

שילווד אל מחבואם

שיתנו בידך מחרוזות ייסוריך

כתר אמן לך, ההלך...

לתיקון הפרח ניצני אהבותיך

הפרח אשכולות פרייך

הדלק מדורת אמנותך

בוערת.

כתר אמן לך, ההלך.

הערות

1. רולאן בארת, מיתולוגיות, תרגם מצרפתית: עידו בסוק (תל-אביב: בבל, 1998), עמ' 236.
2. זה התאריך הנקוב בכל הפרסומים הקיימים על אביבה אורי, אבל כפי שיובהר להלן [ראו הערה 3] מדובר בנתון שגוי.
3. בפרסומי העירייה נרשם "1953" - אך למען הדיוק, העבודה דייגים זכתה בפרס בעת שהיתה מוצגת במוזיאון תל-אביב ב"תערוכה ארצית של הציור והפיסול בישראל במלאת עשרים שנה לייסוד המוזיאון", נובמבר-דצמבר 1952.
4. בתערוכת זיכרון לאביבה אורי שהתקיימה בבית האמנים בירושלים, נובמבר 1989 (אוצר: גדעון עפרת).
5. נתון המעיד על כך שהתקבלה כחברה באגודת האמנים, כנראה ב-1950.
6. אויגן קולב, "רישומים של אביבה אורי", קט' אביבה אורי (מוזיאון תל-אביב, 1957). בעתיד הקרוב עתיד לראות אור ספר מאמרים מאת אויגן קולב, בהוצאת מוזיאון תל-אביב לאמנות ובעריכתו, ובו מבוא הממקם את קולב בהקשר הישראלי וביוגרפיה מפורטת.
7. ראו מכתב של קולב לריימונד קונייה (tangoC), המורשה הכללי של הבינאלה בפריז, 2.9.1959, ארכיון מוזיאון תל-אביב לאמנות.
8. יונה פישר, "אביבה אורי", למרחב, 18.1.1957.
9. ראו רשימת תערוכות ופרסומים, עמ' 229.
10. דורית לויטה, אביבה אורי (ירושלים ותל-אביב: המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, הקיבוץ המאוחד וכתר, 1986).
11. ראו ציור ופיסול 15 (1977); קו 6-7 (יוני 1984); סטודיו 6 (דצמבר 1989); מותר 4 (1996).
12. הלית ישורון (עורכת), יונה וולך - אביבה אורי: הפנים היו הפשטה (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000).
13. ראו דיון בעניין במבוא של זוהר שביט לספרו של משה ליסק (עורך), תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה, חלק ראשון: בנייתה של תרבות עברית (ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים ומוסד ביאליק, 1999), עמ' 2-3.
14. בתערוכה ובספר עבודה עברית (עין-חרוד: משכן לאמנות, 1998), עסקתי בהרחבה בסוגיות אלה.
15. Ernest Renan, "Qu'est-ce qu'une nation", Oeuvres complètes, vol. 1, p.892 מצוטט בתוך: בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000), עמ' 36.
16. וראו, למשל, בביוגרפיה של משה קסטל המופיעה בקט' משה קסטל: תערוכה רטרוספקטיבית, אוצר: חיים גמזו (מוזיאון תל-אביב, 1973).
17. לשאלת הזהות הדורית ראו יוסי מאלי (עורך), מלחמות, מהפכות וזהות דורית (תל-אביב: עם עובד, מרכז רבין, 2001), עמ' 7-21.
18. מתוך יומנה של אביבה אורי שבעזבון האמנית, השמור בידי בתה רחל ימפולר, תל-אביב. כל המובאות להלן בלא מראה-מקום לקוחות ממקור זה.
19. גבריאל טלפיר, "אמנים צעירים בישראל", גזית י"ד: ט"י (מאי-יוני 1956), עמ' 27, רפרודוקציה בעמ' 28.
20. יונה פישר ושרה בריטברג, אוצרי התערוכות של אביבה אורי במוזיאון ישראל ובמוזיאון תל-אביב, נמנעו מלציין שנת לידה בקטלוגים.
21. בארת, לעיל הערה 1, עמ' 89.
22. קטע זה מיומנה של אביבה אורי נכתב בהיותה כבת 17-18.
23. חוקרים שונים, שעסקו באופיה הדמוגרפיה המגוון של העלייה השלישית, כבר העמידו את מיתוס השוויון ההירואי על ממדיו הריאליים. ראו למשל: ברוך בן-אברהם והנרי ניר, עיונים בעלייה השלישית: דימוי ומציאות (ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1995); דבורה ברנשטיין, אשה בארץ ישראל: השאיפה לשוויון בתקופת היישוב (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987); מרגלית שילה, רות קרק וגלית חזן-רוקם (עורכות), העבריות החדשות: נשים ביישוב ובציונות בראי המיגדר (ירושלים: יד יצחק בן-צבי ומכון ללימודי האשה, 2000).
24. ראו דבורה ברנשטיין, "בין האשה-האדם ובין אשת הבית: אשה ומשפחה בציבור הפועלים היהודי העירוני בתקופת היישוב", בתוך: אורי רם (עורך), החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים (תל-אביב: ברירות, 1993), עמ' 89.
25. ראו לילי רתוק, "כל אשה מכירה את זה", הקול האחר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1994), עמ' 261-348.
26. עמוס עוז, באור התכלת העזה (תל-אביב: ספריית פועלים, 1979), עמ' 22.
27. ליתר דיוק, נכללה בה אשה אחת - רות צרפתי-שטרנשוס, אשתו של משה שטרנשוס, ממייסדי "אופקים חדשים". לתערוכה הרביעית של "אופקים חדשים" ב-1952 הוזמנו, באורח חד-פעמי, שתי נשים: אביבה מרגלית ואיווט שצ'ופק.

82. בסיפורה של האמנות הישראלית נזכרים כמה זוגות אמנים - דוגמת גרטה קרקאור-וולף וליאופולד קרקאור, הדוויג גרוסמן ורודי להמן, אודרי ויסל ברגנר או בתיה ויהושע גרוסברד - שבהם זכה הגבר למעמד מוביל.
92. ש"י עגנון, "לילות", על כפות המנעול (ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1966), עמ' ת"ב.
03. מריאן-מאיר מרינל-לייבנר (1933-1955) נולד ברומניה, הגיע לישראל (לקיבוץ עין-השופט) ב-1948 דרך מחנות קפריסין. למד ב"בצלאל" בשנים 1949-1953. נראה שלפני מותו השמיד את רוב יצירותיו.
13. אביגדור אריכא, "עולם הסמלים של מריאן", מבואות, 1.3.1955.
23. ראו עמוס לוין, בלי קו: לדרכה של "לקראת" בספרות העברית החדשה (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984).
33. "לקראת" פעלה כשנתיים ימים ופרסמה שלוש חוברות לקראת וארבע אסופות שירה. בין השאר פעלו בה יהודה עמיחי, משה דור ובנימין הרושובסקי (לימים הרשב).
43. צבי מילשטיין, שלמד ב"בצלאל" עם מרינל והשתייך לקבוצה, סיפר לי (פריז, יוני 2002) כי חבריה היו בקיאים בתחומים השונים של היצירה הסוריאליסטית. אחד מחברי הקבוצה - המוזיקאי בוריס פוליאקוב, שהגיע לארץ מרוסיה דרך אלכסנדריה - הביא עימו ספרות ורפרודוקציות של אמנים סוריאליסטים.
53. הראשון שהתייחס לקבוצת אמנים זו היה גדעון עפרת, וראו מאמרו "לקראת מודרניזם אחר באמנות ישראל, 1953-1959", מאזניים ס"א: 7-8 (נובמבר-דצמבר 1987), עמ' 91-94.
63. מתוך מכתב לגדעון עפרת, כנראה מ-1977, שפורסם בהקומה הראשונה 9 (ירושלים: בית האמנים, 1989) - פרסום נלווה לתערוכת הזיכרון "אביבה אורי: רישומים, 1952-1989", שהתקיימה מיד לאחר פטירתה.
73. אויגן קולב, "פתח דבר", קט' ציורים אבסטרקטיים וסוריאליסטיים (מוזיאון תל-אביב, 1955).
83. מתוך שירה של אביבה אורי "כתר אמן", ראו עמ' 215.
93. יונה פישר בשיחה עם המחברת, יולי 2002.
04. תערוכות "עשר פלוס" התארגנו סביב תימות. אביבה אורי לא השתתפה בתערוכות הראשונות (1965-1966) וכפי הנראה הציגה בכל התערוכות הבאות: "תערוכה באדום", גלריה כ"ץ, תל-אביב, 1967; "העירום", גלריה גורדון, תל-אביב, 1967; "בעד ונגד", גלריה 220, תל-אביב, 1968; "בעיגול", גלריה גורדון, תל-אביב, 1969; "עשר פלוס עולה על ונוס", גלריה גורדון, תל-אביב, 1970. בתערוכה האחרונה של "עשר פלוס" - "תערוכת המזרנים", גלריה דוגית, תל-אביב, 1970 - לא השתתפה. ראו יגאל צלמונה, "עשר פלוס", מושג 6 (נובמבר 1975), עמ' 66-73.
14. ראו גדעון עפרת, "הרישום כמסיכה", ציור ופיסול 15 (1977), עמ' 14.
24. יונה פישר תיאר מזכרונו תמונה המעידה על נדיבות נפשו של יוסל ברגנר. ב-1957, בפתיחת שתי תערוכות היחיד, שלו ושל אביבה אורי, במוזיאון תל-אביב, מצאו אותו אורחיו וידידי עומד במעלה המדרגות של בית דיזנגוף וכשוטר תנועה מכווך את הקהל לתערוכתה של אורי באומר: "כאן התערוכה הטובה".
34. עפרת, לעיל הערה 41.
44. דוד גינתון, "לידת ראש: דיוקנו של רפי כצייר צעיר", קט' רפי: הציורים המוקדמים, 1957-1961 (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1993), עמ' 11.
54. שם, עמ' 12.
64. יונה פישר, "אביבה אורי", למרחב, 18.1.1957; פסל פרידברג, "אביבה אורי", על המשמר, 1.2.1957; אריה לרנר, "רישומיה של אביבה אורי", דבר, 15.1.1957. וראו גם: א. מן, "אביבה אורי", מעריב, 18.1.1957; אריה לרנר, "תערוכת אביבה אורי", אומר, 18.1.1957; ג. אדם, "רישומיה של אביבה אורי", קול העם, 1.2.1957; וכן ידיעות אחרונות, 18.1.1957; הארץ, 18.1.1957; הבוקר, 1.2.1957.
74. בידי האספן בנו כלב מצוי דף שער של חוברת הד הגן מנובמבר 1957, ועליו ציור ילדים. רפי לביא הוא ששמר את דף השער הזה, וכאשר נתנו לבנו כלב כתב מאחוריו: "מהצייר הזה גנבתי חומר לציורים שלי בשלהי שנות ה-50, רפיי". ראו קט' קיר פרטי: אמנות ישראלית, מבחר מאוסף בנו כלב (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2000), עמ' 32.
84. הנקודה החשובה כאן אינה רק עצם נוכחותם של ציורי הילדים והשיח הכרוך בהם בישראל של שנות ה-50, כפי שעולה מרשימת התערוכות שהוצגו אז במוזיאון תל-אביב - אלא הרלוואנטיות המיוחדת שלהם לתרבות המקומית של אותה תקופה. דימוי הילד - העין התמימה, האופטימיות הראשוניות והחיוניות - היה אז בלתי נפרד מהנראטיב הציוני ומהאידיאולוגיה שלו.
94. Henri Michaux, "Avant propos", in Will Grohmann, *Paul Klee* (Paris: Editions Flinker, 1954)

05. יונה פישר סיפר לי על חוסר ההתלהבות שגילה דנציגר להצעה להציג רישומים.
15. משה גרשוני בשיחה עם המחברת, יוני 2002.
25. יגאל תומרקין, "מותר לכעוס", דבר השבוע, 8.9.1989, עמ' 17.
35. ראו שיחות עם ז'אן-פרנסואה שוורייה. בפרק זה נמנעתי מנגיעה בעבודות ובסדרות שנדונו בשיחות, והדברים אמורים במיוחד לגבי הסדרה בקרקס (1958) ולגבי התמורה שעבר הקו בעבודות שנות ה-70.
45. מרסל ינקו נולד בבוקרשט ב-1895. למד אדריכלות בציריך וב-1916, בקברט וולטר שבעיר, יזם עם טריסטן צארה (ידיד נעוריו) וז'אן ארפ את האירועים החתרניים של תנועת דאדא. ב-1941 הגיע לארץ-ישראל, וב-1948 הקים עם יוסף זריצקי את קבוצת "אופקים חדשים". ב-1953 יסד את כפר האמנים עין-הוד. הציג בתערוכות רבות בארץ ובחו"ל ונפטר בישראל ב-1984. מעבודותיו הבולטות: השמדת עם, חייל פצוע, מעברה.
55. ראו עדותו של רפי לביא על כך שבשנות ה-50 נהג להעתיק רישומים של מרסל ינקו, בראיון עם עפרת, לעיל הערה 41, עמ' 14. נראה שגם לאביבה אורי היה קשר מיוחד עם מרסל ינקו, שהיה חבר בוועדות הארגון של התערוכות הכלליות של אגודת הציירים והפסלים בישראל ובוועדה שהעניקה לאורי את פרס דיזנגוף.
65. בקטלוג התערוכה, שהעמיד דיון תשתיתי בצורות היסוד של אמנותה של אביבה אורי, צוין: "הרישום הראשון בסדרה רקוויאם לציפור נוצר ב-1973". ראו קט' אביבה אורי, אוצרת: שרה בריטברג (מוזיאון תל-אביב, 1977).
75. ראו קט' אמן-חברה-אמן: אמנות על חברה בישראל, 1948-1978, אוצרת: שרה בריטברג (מוזיאון תל-אביב, 1978).
85. יוצאות מכלל זה האנדרטאות שנבנו על-ידי פסלים מודרניסטים ברחבי הארץ. במקרים חריגים חדרו אירועי הזמן אפילו לעבודתו של אמן "מופשט" כמו יחזקאל שטרייכמן, וראו יונה פישר, שטרייכמן (תל-אביב: הפניקס הישראלי ועזבון יחזקאל שטרייכמן, 1997), עמ' 206-208.
95. ראו קט' העיניים של המדינה: אמנות חזותית במדינה ללא גבולות, אוצרת: אלן גינתון (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1998).
06. עבודותיו של המבוגר בחבורה, דב אור-נר, לא נדונו כמעט בתערוכה ובקטלוג אלא בהקשר של הפרויקט הקבוצתי מצר-מסר (1972).
16. ראו משה קופפרמן, "הקדמה", עם ביירות - אחרי ביירות - עם ביירות: יומן רישומים, בעריכת נילי נוימן (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984).
26. ראו בנימין הרשב, "החללת הזמן בצירוריו של משה קופפרמן", בתוך: משה קופפרמן: השבר והזמן (תל-אביב: גבעון גלריה לאמנות, 2000); קט' כל הדרך ועוד פסיעה: משה קופפרמן, עבודות מ-1962 עד 2000, אוצר: יונה פישר (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2002).
36. דורית לויטה כותבת על אביבה אורי: "אם היא אכן פנתאיסטית, הריהי פנתאיסטית בנוסח הרציונאלי, בנוסח השפינוזיסטי"; לעיל הערה 10, עמ' 12.
46. הנחות אלה מסתמכות על דפים בכתב-ידה של אורי שמצאתי בעזבונה, השמור אצל בתה רחל ימפולר, תל-אביב.
56. כל הסקיצות שבהן מדובר בפרק זה שמורות אצל רחל ימפולר, תל-אביב.
66. העיסוק באדמה בעבודתם של אמנים ישראלים, דוגמת יצחק דנציגר, יגאל תומרקין, דליה אמוץ ואחרים, לא פותח בשיח האמנות של אותן שנים, אולי מחשש שידבק בו שמץ מהותנות בנוסח הימין הלאומני.
76. העיסוק בגבולות באמנות הישראלית הוצג בהרחבה בתערוכה "גבולות", שאצרה סטפני רחום במוזיאון ישראל, ירושלים (1980). אזכיר כאן רק אחדים מבין האמנים הרבים שעניין זה היה מרכזי לעבודתם באותן שנים: דגנית ברסט, מיכאל דרוקס, יהודית לוי, פנחס כהן גן, מיכל נאמן, יהושע נוישטיין. כמעט שני עשורים אחר כך שתלה האוצרת אלן גינתון את מושג הגבול בכותרת המשנה של התערוכה "העיניים של המדינה: אמנות חזותית במדינה ללא גבולות" (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1998).
86. אורי לא התדיינה בעבודותיה עם גבולות האמנות, למרות שבסדרה רקוויאם לציפור מוטמע גם עיסוק רפלקסיבי ביחס בין אמנות לחיים.
96. ראו דיון ברישום אשה עם פרחים בספר זה, עמ' 68, שם מנותחת קופסה המכילה חיים וכליה כאחד.
07. ראו Jacques Lacan, *Encore, Seminar XX, 1972-73* (London: Norton, 1998) p. 4; לדיון בנושא ראו רות גולן, אהבת הפסיכואנליזה: מבטים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן (תל-אביב: רסלינג, 2002), עמ' 137-140.
17. ראו דיון מפורט ברקוויאם לציפור, ספר זה, עמ' 87-88.
27. בכמה סקיצות משנות ה-70 (האחת באוסף בנו כלב, תל-אביב) אי-אפשר לטעות בזיהוי של צלוב.
37. ראו אביגדור פוסק, "מוטיב השור השחוט", קט' יגאל תומרקין: פסלים, 1957-1992, אוצרת: אלן גינתון (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1992).

47. אביבה אורי, "הקוו", בתוך: דורית לויטה, לעיל הערה 10, עמ' 120.
57. נעמי גבעון, "שיחה עם אביבה אורי", 28.9.1979 (באדיבות נעמי גבעון). חלקים מראיון זה הופיעו בתוך: נעמי גבעון, "הנוף שלי הוא העולם", מוסף הארץ, 19.10.1979, עמ' 18. לדברי גבעון, אביבה אורי ביקשה אז להציג בגלריה הצבה של קופסאות קרטון.
67. האירועים שקדמו למלחמה היו אולי רלוואנטיים לא פחות לעבודתה של אביבה אורי: בראשית 1981 סבלה קריית-שמונה מהפגזות קשות ותושבים רבים עזבו את העיר. מטוסי חיל האוויר הישראלי תקפו בתגובה מפקדות פלשתיניות בביירות וגרמו לאבידות רבות בנפש.
77. אביבה אורי, לעיל הערה 74, עמ' 119.
87. ייתכנו טעויות קלות במילות השיר, שאותן פיענחתי מכתב-ידה של אביבה אורי ברישום מ-1985.
97. "צעירי ציון" - מפלגת פועלים ציונית שנוסדה ב-1903 ברוסיה, רומניה וגליציה. ראשיתה בארגוני נוער, שדגלו בהגשמה ציונית ובחיי עבודה בארץ-ישראל. כמה מ"צעירי ציון" עלו לארץ בעלייה השנייה, והיו בין מייסדי "הפועל הצעיר" ופעילים בהקמת "החלוץ" ובעלייה השלישית.
88. בנעוריה הצטרפה גיסייה למחתרת של שמואל שניאורסון שממנה הסתעפה לימים פעילות "החלוץ", וב-1921 נמנתה עם מייסדי החבורה החקלאית "ארטיל החלוץ". לימודיה בתחום הפסיכו-ניורולוגיה באוניברסיטת פטרוגראד נקטעו בסוף מלחמת העולם הראשונה, אך אז המשיכה ללמוד בבית ספר לרפואת שיניים באוניברסיטת קזן.
18. עזריאל אורי, "בית אבא", בתוך: עזריאל אורי ומרדכי בונה-ביבר (עורכים), זוהיל (נאוואגראדוואלינסק) (תל-אביב: האיגוד הארצי של יוצאי זוהיל והסביבה, תשכ"ב), עמ' 16.
28. ראו מרדכי בונה-ביבר, "לדמותו של עסקן" (1960), מתוך גזיר עיתון השמור אצל דליה אורי-ניב, שפרטיו המדויקים אינם ידועים.
38. עזריאל אורי, לעיל הערה 81, עמ' 178.
48. יצחק למדן הביע נכונות לערוך עם עזריאל אורי את ספר העיר זוהיל, אך נפטר בטרם עת.
58. ועדה זו עסקה בשקל הציוני - תעודת חברות בהסתדרות הציונית העולמית המעידה על תשלום מס חבר שנתי. השקל הקנה זכות בחירה בקונגרס הציוני, ועל פי מספר השקלים שנמכרו בכל ארץ נקבע מספר הצירים שאותה ארץ היתה זכאית לשלוח לקונגרס.
68. ראו לעיל הערה 81.
78. נ.צ. בשיחה עם המחברת, מאי 2002.
88. גרטרוד קראוס נולדה בווינה ב-1901, למדה מוזיקה ומחול באקדמיה למוזיקה בווינה והיתה תוך זמן קצר, בסוף שנות ה-20, לדמות מובילה במחול המודרני. ב-1931 הופיעה בארץ-ישראל וב-1935 עלתה לארץ והקימה להקה. בשנות ה-40 חדלה להופיע כרקדנית וב-1955 חדלה לעסוק בכוריאוגרפיה והתמסרה לפיסול ולציור. נפטרה בישראל ב-1977.
98. ראו גיורא מנור, חיי המחול של גרטרוד קראוס (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978), עמ' 62.
8. שם, עמ' 8.
19. משה קסטל הציג בתערוכות של "אופקים חדשים" (החל ב-1948) ובגלריה כ"ץ (ב-1950), וזכה לכמה תערוכות יחיד במוזיאון תל-אביב (1942, 1946, 1955, 1973).
29. קסטל נולד ב-1909 בירושלים (מהתאריכים להלן, הנזכרים בכל ביוגרפיה שלו, עולה האפשרות הסבירה שנולד עוד קודם לכן), למשפחה ספרדית שהגיעה לארץ-ישראל ב-1492 מקסטיליה והתגוררה מאז בחברון. אביו היה תלמיד חכם, אמן כתיבה תמה, מומחה למוזיקה מזרחית ומעצב כיסויים של ספרי תורה לבתי כנסת. קסטל למד ב"בצלאל" (1922-1925), שהה שנים רבות בפריז (1927-1940), והתיישב בצפת שבה הושפע מהקבלה. ב-1947 היה ממייסדי "אופקים חדשים". נפטר ב-1991.
39. כך סיפרה לידידה. ראו דליה קרפל, "רקוויאם לציפור", העיר, 8.9.1989, עמ' 22-24.
49. מידע זה מסתמך על דברי רחל ימפולר, המתקבלים על הדעת מבחינת לוחות-הזמנים - אך ייתכן שהנישואין נערכו כמה שנים קודם לכן.
59. בספרות הקלאסית הושם הדגש על יחסי אם ובן (מדונה וישוע) ואב ובת (המלך ליר), שהובנו ברוח המשמעות שהקנתה להם התרבות הפטריארכלית. מערכות יחסים סבוכות בין נשים במשפחה והבעייתיות של יחסי אם ובת לא הגיעו אל סף התודעה התרבותית עד שחדרו הנשים עצמן לתחום הכתיבה.
69. ראו אדריאן ריץ, ילוד אשה (תל-אביב: עם עובד, ספריית אופקים, 1989), עמ' 274.
79. במסמכים שמילאה אביבה אורי במשרד הפנים לאחר פטירתו של הנדלר, כתבה כי עלה לארץ-ישראל ב-1922. בקטלוג תערוכתו שהוצגה במוזיאון תל-אביב לאחר מותו (1985) נכתב כי הנדלר הגיע לארץ-ישראל ב-1924, ועל נתון זה הסתמכתי.
89. יונה פישר בשיחה עם המחברת, יולי 2002. בנוסף לתערוכות היחיד שהציג השתתף הנדלר, בין השאר, בכמה תערוכות קבוצתיות מרכזיות דוגמת תערוכה עם זריצקי, פלדי וקסטל במוזיאון תל-אביב, 1940. ב-1981 התקיימה תערוכת היחיד המוזיאונית האחרונה בחייו של הנדלר, במוזיאון תל-אביב.

99. אביבה אורי, "הקו" בתוך: דורית לויטה, אביבה אורי (תל-אביב וירושלים: המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, הקיבוץ המאוחד וכתר, 1986), עמ' 119.
001. אויגן קולב, "הציור והפיסול בישראל", בתוך: זוסיא עפרון ובצלאל רות (עורכים), האמנות היהודית (תל-אביב: מסדה, 1959), עמ' 810.
101. אביבה אורי בראיון עם רחל אנגל, "לראות את הרוח", מעריב, 11.4.1985.
201. כך על פי משה גרשוני, המצוטט בתוך: ל.ש., "סוף הקו", מוסף הארץ, 8.9.1989.
301. המכתב שמור אצל גדעון עפרת, שהואיל לחלוק אותו עימי. עפרת הוא גם זה שנתן לי עותק ממכתבה של אביבה אורי לאד פטרסן.
401. אביבה אורי חשבה את ליאונרדו דא-וינצ'י לגלגול מוקדם שלה, ואף איששה את תחושתה זו במוצאה קרבה חזותית בינה לבין המונה-ליזה.
501. השיר שלהלן, שכתבה אביבה אורי, נמצא בעזבונה השמור בידי בתה רחל ימפולר. השיר פורסם לראשונה במאמר של מרדכי עומר, "'האם הגדולה' שבאביבה אורי", מותר 4 (1996), עמ' 104.

הקו

אביבה אורי

קו הוא תחושה, יכולת מישוש, קרן שעדיין איננו יודעים את מהותה. אך אני רואה אותה בבירור; כל מה שאנו עושים, מתווים, חורטים, מעורר בכי באי-יכולתנו, באי-יכולתה של ידיעתנו, סוף קו, יש סוף?

ההתרפקות על הבלתי מוחש, על החסר, על המתהווה עדיין, ההתרפקות על הקו... אני שומעת את הקו כמין צליל אחיד-סמיד, נוקב, מורכב מרבעי טונים, מאלפי פרודות, אודיסיאה-בחלל של ליגטי, צליל שמתקרב לאינסוף ושולח קרניים לכל עבר. הקו זה אני.

ממה מורכב הקו?

העיפרון, העט, הלורד התעשייתי, הגיד החלש-שביר, המחק המתמרד, טיפות הטוש הנזיל - כל זה, ה"כלומי", חסר התשוקה להרשים...

הקו הוא "טוב", הוא "אמנות", רק כשאינו וירטואוזי, כשאינו אפקטיבי, כשאינו גראפי, כשהוא חסר ברק; הוא "טוב" רק כשהוא נושם כיצור שזה עתה נולד, ויש בו מידיעת העבר ומזכרונות העתיד, כל מה שקיים ועומד בעתידו של היקום ומחכה להתגלותו, לפתרון חידתו...

והנייר - הנייר הוא העולם. אני חותמת אותו במידה כלשהי. עכשיו הוא פרודה, אטום זעיר שמכיל את יסודות היקום, במינן ובמתח-התנגשות של יסודות חומריים ומטאפיזיים. האינסוף בתוך השטח המוגדר, הנייר משחזר משאריות-עץ וסמרטוטים, חסר אונים מול אלימות, נקרע כהרף עין, פגיע, מתקמט, נתון לסכנת כליה תמידית, שדה להתרחשויות.

והאדם, האמן, הוא מקור הקו, מזנק לחלל. הוא אוצר בתוכו את תולדות האמנות, הוא נושא בבשרו את חותמן של יצירות הרוח האנושית, היצירות הטבועות בחלל תודעתו ודוחפות אותו הלאה. הקו הוא הנותן חיות לעיסה לבנה-חתומה זו, אסור לו "לחתוך", להתרברב, עליו לחדור לתוכו, לצאת מתוכו, להתחבר עם נקבוביותיו, לעשות אהבה, לשלוח ידיו, לדובב, לשלוח תחושות לכל מרחב אפשרי. אסור שהקו יהיה אך קונטור לתיאור עצם כלשהו, עליו להיות הוא-עצמו, לחיות את חייו - את הרוח ואת העוצמה הגלומות בו מקדמת-דנא.

הראשית מסתמנת במוחנו, נזרקת כתקשורת בין-יקומית, בין מאסות, וחוזרת כצורה מגובשת אך חופשית, נעה לכל עבר, חיה, תמיד חיה... אסור לכבול אותה, אסור לצוות עליה, היא החירות, האלוהות החיה בתוכנו, הביטוי של האלוהות, החומר האינסופי לעומת סופיותנו-שלנו. חיה, תמיד חיה.

כדור ממריא, מתפורר לאטו, כדור נולד, נבקע - שיגעון אחז בו. האדמה, המרחב, אלפי השמשות, הדמעות, האהבה, הצעקה, הטחת ראשנו בכותל, שמחת החיים, העדר החיים... אלה החומרים הזורמים בקו; הם אמיתיים, לא משקרים... הקו תחילתו באמן וסופו באלוהים, אלוהים-אמנות.

ואז - המטאמורפוזה, שאינה לא קו ולא נייר, אלא ישות חיה וכואבת - פיסת שכינה - ואז הקו יכול להיות מגואל בדם, מנחם ואוהב, גויא, רמברנדט, ואן-גוך, פיקאסו, הנדלר; ואז - הקו יכול להיות החופש של האמן, רק הוא-עצמו, לא דבר אחר, רק הממשות הפלסטית - הרישום, הוקוסאי, ליאונרדו, פונטנה, טאפייס, מאלביץ', רותקו, בויס...

הרישום, עצמו. הקו.

והקו הוא שחור על לבן. לבן על שחור. אדום על כחול. חום על שדה אפור. אל נגביל אותו, יהיה אשר יהיה, כל התחושות כולן, כל הגוונים. יחפץ, ייתווה בחלל, יחפץ, ויתחפר בעומק הנפש. אל נגביל אותו, הוא האמת, הקו. ואז - תהא תקווה. האמנות.

האמנות, הסובלנות, השלום המטאפיזי, הצורות האוצרות בתוכן את המוחלט, את הקיום עצמו שעדיין איננו יודעים את מהותו - אך האמנות יודעת, הצורות הבוקעות מתת-ההכרה של האמן, הצורות שוויתרו על הפסולת והסייגים, על הרס עצמי, שנותרו בעצמותן, הסדר הקוסמי בהתגלמותו, השפה שרק האמנות יודעת.

האמן האלוהי מבכה את יצירתו שחמקה משליטתו, וחוזרת ביד האמן האנושי אל ראשוניותה. תנו לאמנות את החופש להתבטא בשפתה, היא היודעת!

ועוד מעט עם הקו :

הקו, הרישום, נלווה בענווה אל האמנות ה"גדולה" לתקופותיה, לעתים בחשאי, נגרר אחרי תקופתו, לעתים ממריא לשיאים בזכות עצמו, ולא בקלות מכופף גוו לאופנות. תמיד המצפון של היוצרים הגדולים, כבר בציורי המערות הקדמוניות: קו טעון מתח, כחץ השואף לפגוע, כבר כתב-יד, לפני היות הכתב; קוים של ציירי המזרח הרחוק, סין העטויה הוד עצור ויפאן הסוגסטיבית; הוא - עדיין קו שלא הרשה לעצמו להיות חופשי, צורני ומדויק, נראה כנולד בשעת בין-ערביים, כשהשמש תלויה בין שמים וארץ ומעניקה לעולם סילואט כהה, ממוקם בהחלטיות וברכות, והוא חידתי ופיוטי עם ניחוח קיומי חריף. הקו של ציירי האימפריאליזם הבינאים הוא קו שמן, דקורטיבי, עטוף בשכבה עבה של התחסדות מוזמנת; קוים של ציירי הרנסאנס הוא צלול, מתנער מפטרונותו של הממסד. מיכלאנג'לו הוא כבר אנושי ומתמרד; הקו של ליאונרדו הוא הטהור שבקוים, קו שצמח מאנליטיות מדעית והתרכך בזוך שמימי, ואף שהוא פיגורטיבי בעיקרו, הוא ההפשטה עצמה, כמעט עד להיעלמות פיזית, תחילת תחושת הערך של האדם בפני היקום.

קוויו החריפים של גויא כואבים את האלימות והטמטום. רישומיו תוקפים את האלימות באלימות עצמה, הם "מעורבים". "אני הייתי שם", "ראיתי זאת בעיני", תקף להיום, למרבה הצער. הקו של אנגר הוא "יפה", חוגג את יופיו-שלו; אינו חורג מעצמו לא לתהום ולא לגבהים; הוא אל-אישי. הקו של מאנה, רנואר, בונאר, הוא צהלה של צבעוניות. רישומיו של בונאר הם הטבע עצמו, רוטט, משורבט, חוגג את עצם הנשימה באוויר הזך.

סזאן מתווה באקוורלים האחרונים שלו קווים טעוני הגות; נביא הצורות הגיאומטריות. לאחריו בא הקוביזם, ומדרך הטבע גם שבירתו, החופש של האמנות לא להשתרך אחר השיגרה. קוויו של ואן-גוך מאחדים שמים וארץ בדינאמיקה הטעונה בכל הרגשות האנושיים האפשריים; סלסוליו המטאפיזיים זועקים להבנה, ואם לא מבני-אדם, שדחו את אמנותו, אזי מגלקסיות אחרות, עליהן הוא כותב לאחיו, כמין נבואה שהקדימה את זמנה; הכאב קטל את חייו אך לא את הקו שלו, שהוא חזק; הוא ידע שאמנותו גדולה, וזו נחמתנו.

הקו של פיקאסו הוא כחומר ביד יוצרו: רוצה, הוא וירטואוזי, מתחרה בכל העולם כאומר "אין כמוני"; רוצה, הוא רענן כילד תם, לפעמים דקורטיבי בתארו את יפי הנשים שלו, ולפעמים בוטה וחריף, זועק ואנושי כמו ברישומי ההכנה של גרניקה, שהם תמצית המצפון של תקופתו - בית ספר לרישום. רישומיו המעודנים של פול קליי, המיניאטוריים; הם כל הענווה והחן שיכול הקו להכיל, הקו האומר: אני חסר אמצעים, אני עני, יש לי אך פיסת נייר ועיפרון; הקו שלי יספר את סיפור הנפש החולמת,

הוא המאבק של האמן בגורלו; האירוניה שלי היא התגברות על המחנק וההסגר ללא מוצא. הוא יכול להיות טהור כתינוק, מפולפל ושבע-הרפתקאות, כינור יחיד המנגן כתזמורת מרובת קולות. הקו של קנדינסקי עדיין מהסס, מחפש צורות חדשות, פותר בעיות, נביאה של תקופה, עידן חדש. מאלביץ', בקוויו הבלתי נראים כמעט, צר צורות-יסוד של העולם, אינו חוזר לעולם על עצמו, נביאו של האבסטרקט האמריקאי, של רותקו וניומן. מאלביץ', אמן מופשט - פילוסופי אבסולוטי, "לבן על לבן", המדבר רק לאלה המבינים אותו, בלי שמץ של תשומת לב ל"אחרים"...

ומכאן אך טבעי שהקו של ג'יספר ג'ונס עולה, קו שעבר את שיאי הפופ, שעבר נסיונות שלו ושל אולדנבורג וראושנברג, קו שהצליח עם כל התכנים והצורות של היומיומי להישאר עם כל ערכי הציור הקלאסי; הקו של ג'ונס מורכב מרגישות אבסולוטית, עם היגיון וכוח של אמן שידע להיות מרוכז בעצמו, ובזאת להיות ביטויה של תקופתו.

ומבט מצומצם על הקו האירופי העכשווי: בויס, שהוא-עצמו התגלמות הקו; כגוף חי, הוא המוצג! הוא ההודף בדמותו השלומיאלית - הגאה - את הטמטום הבורגני; הוא השומר על ייחודו ועצמיותו, בדור מאוכזב ושבור. האמן כחומה ההודפת גלים של עוינות - פסל חברתי. אמן-טבע שבמקביל ל"העמדותיו" הקונספטואליות ולמעורבותו בזמנו, אינו מהסס ליצור רישומים שהם יריקה בפני מחפשי ה"מייסטרפיס" - רישומיו הם נוסחאות של קווים בתכלית ראשוניותם, קו המהלך על פני הנייר, ובחיפוש אחר היעד הוא מצייר את עצם עבודת הציור, כמו אומר: זה שום דבר, רק ציור, קו שלנו, קו של כל אחד.

הרישום של אנטוני טאפייס. הקו שלו הוא התגלמות החופש של האמן. האובססיה של הכאב האישי שלו, "כאב העולם", כאב החיים שהם כמות שהם; קו שהוא הבדידות של האמן, שלא נזקק לתשואות ההמון. הוא משרבט צלב שחור במכחול רווי אבל, מטפטף טיפה או שתיים בירכתי הדף, מקווקו שתיים-שלוש אותיות, כאומר: אני כאן, אני שר, קבל אותי או דחה אותי, לא אכפת, זו האמנות שלי.

ואנסלם קיפר, אמן מיוסר, קו של מכחול עבה, חרחורים, שחור בשחור, שחור בחום, שחור בכחול, שחור בדם חום; ולא חשוב מה מצויר, החומריות של הנפש בניסיון דרמאטי לפרוק מעליה את נירנברג, את השולמית, את זכרונות הקולקטיב, לאזן את זכות הקיום שלו כאמן... למרות... מאבק נואש, אך הציור טוב, והקו אמיתי.

לעומתו הצעיר, א. פנק, מצא דרך אחרת להתנער: הקו שלו מנוכר, אינו יודע, אינו שומע; הוא פרימיטיבי במכוון, בוטה, ועם זאת נראה כקיר-מחאה ששירבט נער אלים, נער של סוף המאה ה-20.

ג'ונתן בורופסקי, האמריקאי הצעיר, מנותק מדף הנייר, מממדי המציאות, בונה קו שמטפס אל פאתי התקרה, מזנק מגג הבית אל האין, נופל? או אולי עולה... דמויותיו המוגדלות רצות, בורחות? או מתקדמות בשעטה למקום אחר בחלל ובזמן. אולם הגלריה, קירות המוזיאון, החלונות הפתוחים, האוויר, התקרה הנעלמת, הן משטח הפעולה של ה"עמדות" שלו; הרישום שלו הוא הרישום שבקע ממסגרת נתונה ומיקם אל עצמו בחלל ובזמן; "כתב-היד" שלו לועג לחוק הכובד והופך לממשות פלסטית של חלום על-ידי קו חסר "רגישויות", אובייקטיבי, פשוט לחלוטין; הצורות שהוא מעלה הן בנות דמותו הכמוסה ביותר של האמן, הוא הליצן הטראגי, ביטוי לא מופשט של משהו מופשט ביותר.

ובין אלה מרחף סיי טוומבלי בקו הנוגע ולא-נוגע; קו חושני; הוא חי את הקו כחוויה ארוטית; ציורו הוא ליטוף של העולם, גם כשהוא רוצה למחות; ואם הוא נראה למי שאינו מדבר בשפתו כשרבות שרירותי, הרי הוא, אמן, מייסטר, של רישום; הקווים שלו מונחים על רקע של קווים אחרים, נעלמים, ועליהם קווים מרומזים, עתידיים; ואם כי יש בציוריו חרדות קיומיות, הרי הוא נראה קליל וחוגג חגיגה אינסופית.

נגענו נגיעה קלה ביותר בחייו המסתוריים המשתנים של הקו. לא הזכרנו עדיין את רב-האמן הענק רמברנדט, שלצד יצירותיו המונומנטאליות הרבה לרשום ולחרוט; אך זו משימה שהיא למעלה מכוחי - הוא, האנושי, האוהב, הגאון שיודע את עוצמתו, אך מעמיד עצמו כאחד מתוך רבים.

וכן למעלה מיכולתי לעמוד על הקו של הנדלר - הקו של הנדלר ספוג חום ואהבת אנוש למעלה מכל אמן אחר שאני מכירה, כמוהו כרמברנדט שצייר את פושטי היד, את פליטי הגירוש, שהיה עצמו פליט החברה, נוגע אף מכחולו של הנדלר ביד חמה ובטוחה במטאטאי הרחוב, באמהות הנושאות את ילדיהן ונאבקות על קיומן, בנושאי המשא הכבד על גבם, משא תרתי-משמע; את האשה הוא מצייר ברגעים של חסד ואור. חסד של אהבה; הרישום שלו הוא כלהבה חמה ומאירה בתולדות ימי הרישום.

הקו של ימים אלה, הקרובים אלינו, עדיין לא עמד במבחן הזמן (היהיה עוד זמן?), הוא קו אחר, אחר לחלוטין. זהו קו שקשה לו להיות "צלול", "יפה", "נקי", הוא קו שצברו אושוויץ והירושימה, ועתידו טילים של חורבן. קו שהוא אגד של פצעי-דם, קו שהורס את עצמו בדחף לפרוק מתוכו את משאו הכפוי, מאזן האימה האטומי, הבין-כוכבי, הזיהום הרובוטי, האלים.

היום, כשהכאוס של הטרור והפנאטיזם של עמים שהאנושות התעלמה מהם דורות, סוחפים עמים, יבשות רחוקות ומעצמות-על אל הטרורף, אל הבלתי רציונאלי - היופי וההיגיון הוא עתה בקריאה לשפיות הדעת, לעצירה, לחזרה לעולם הכחול, היפה, שופע המים, הצמחייה והיצירה האנושית. ואנחנו... אתה כאן בתוך התרחשות של זמן עבר, הווה ועתיד, אתה במקום מועד להיעלם, זה נמצא כאן, כאן החל יסוד ההקרבה והמוות, וכאן עליו להסתיים ולהיות יסוד לעולם חדש! להיאחז איש ברעהו בהבנה, אהבה, להיאבק על הישרדות הרגש האנושי הטוב, הישרדות התרבות, האמנות, אמנות המחשבה הנכונה, להבין שוב את העולם והחיים האמיתיים. האם זהו ייעודה של אמנות זמננו? הקו של היום הוא מעובה, מהיר, שואף להשתחרר. הנוער חסר את הזמן, נקודת האפס קרבה, הוא רוצה להביע את עצמו עכשיו ומיד; השירה, המוזיקה, הציור, הריקוד, הולמים בכוח ארכאי, מבקשים לחבוק בחזקה את העולם ולהעמיד את האדם בעוצמת חיותו במרכזו. להתפעם מיופיים של ההרים וצלילות החלל? החלל אינו צלול יותר! האמנות אינה יכולה להתנכר לחרדה לעצם קיומה, והקו שלנו היום הוא קו שחי את המוות ואת החיים בו-זמנית, הוא קו פתוח, ועם זאת נעול.

קו כתוב, ניגר, עם תרועת נחמה.

ואני נזכרת בציור של פרא-אנג'ליקו, אמן הרנסאנס התמים, בציירו את העלם הנאה, המחזיק בחרב וכורת את ראשי מתנגדיו, כשגולגלותיהם מוטלות על אם הדרך זבות דם, אך נראות יותר כפרחים זוהרים, כאלומות אור בזהירות שהן דמעות מרות, כשהשמים תכולים להפליא והעצים במלוא עלוותם, כמו לא התרחש הדבר הנורא הזה; האמן רצה למחות, אך עשה זאת ביוצרו תמונה יפהפיה, יצירת אמנות. האמן חסר האונים העמיד את כוחו של ה"קו" לבנות, לבלום, להצביע על אותו סדר קוסמי... שרק האמנות יודעת...

קטע מטקסט זה פורסם לראשונה בקו 6-7, (יוני 1984); הטקסט המלא פורסם בתוך: דורית לויטה, אביבה אורי (תל-אביב וירושלים): המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, הקיבוץ המאוחד וכתר, 1986).

קווים, תווים, צורות

ז' אן-פרנסואה שורייה

"בעידודם של תרגילי רישום נטורליסטיים, יכולתי לשוב אל התחום שאליו נטיתי מלכתחילה, זה של האילתור הנפשי".¹ הערה מפורסמת זו שכתב פול קליי ביומנו ב-1908, יש בה כדי לתמצת את הדינאמיקה התת-קרקעית המתווה את ההתנסות הגראפית של אביבה אורי. הרישום, שהוגדר תחילה כתיווי קווי, ממוזג בדחיסה את התירגול הנטורליסטי - התיעתוק הקשוב של צורות ותופעות בטבע - ואת הזרימה החופשית של אסוציאציות, שהסוריאליסטים קראו לה "אוטומטיזם" ואמן הרישום הווינאי אלפרד קובין (nibuK) כינה "פסיכוגראפיה". הנטורליזם המודרני, מאז האימפרסיוניזם, הוא הדעה הקדומה של אמנות הנטועה בעולם, כזו המתקשרת עם העולם באמצעות התחושות ומסרבת למערכות דוגמאטיות, אידיאליסטיות ותיאולוגיות. אבל האילתור הנפשי מנתץ את מוסרות הנטורליזם שהתאבן לכלל דוגמה. אצל אביבה אורי, כמו אצל פול קליי, המהלך מהנטורליזם לאילתור הנפשי עובר דרך המשחק והתנועה העצמאית של הקו. במסורת הקלאסית, שאנגר היה נציגה האולטימטיבי והקיצוני, הקו הוא מדויק וסמכותי, מקיף, תוחם. כך הוא נמנע מהעתקה, משתחרר ממרותן של מראיות העין ומחליף את המיתארים הנטורליסטיים בערבסקות הטיפוסיות לו. מאטיס, שידוע כי אביבה אורי הרבתה להתבונן בעבודותיו בשנות עיצובה האמנותי, הגדיר את הרישום ברוח זו כ"ביטוי של שליטה במושאים. כשמכירים דבר-מה לעומק, אפשר להקיפו בקו חיצוני שיגדירו בשלמותו. אנגר אמר בעניין זה שהרישום הוא כמו סל נצרים, שאי-אפשר לשלוף ממנו זרד בלי שיווצר חור".² המלאות הנישאת במטאפורה של הסל הקלוע היא אחד המושגים החוזרים אצל אביבה אורי, והיא כרוכה בדימויים מטריציאליים, דו-ערכיים - מלאות העשויה לגדוש את הסאה ולעלות על גדותיה. מהמודל של אנגר ועד לאוטומטיזם התפתח הקו בין הערבסקה לשרבוט. הערבסקה, כשמה כן היא, מרמזת לשפת העיטור הערבי או האיסלמי, בעוד שהשרבוט מורה על האוטומטיזם היצרי של הלמות העשייה הילדית. בחברו ערבסקה עם שרבוט, הקו הוא ההתפשטות האקספרסיבית של רשת סבוכה, מחווה שבבסיסה כתב רהוט הפולש לתוך "Dיק של נייר" (מלארמה). אצל אביבה אורי, שפיעת הקווים לעולם אינה נפרדת לחלוטין מחותמן של תופעות טבעיות: צמיחה פראית של שיחים, קומץ עשבים השחים ברוח, זרים, צמחים שוטים, קליידוסקופ של צורות מכורסמות, מוקצעות, מנצנצות באור. הקיווקוו, התיווי והפיסוק מניבים חומר גראפי העשוי לייצג נוף בסיסי שיש בו כדי לטרון את הבהירות העיטורית. ה"ריק של נייר" - ש"לובנו מגן עליו", מפרט מלארמה - הוא מדבר שקם לתחייה. כל רישום עשוי להיראות כ"עלה עשב" שגבר על אדמה צחיחה, מקום שבו אפילו האבן מנצה, מיישרת קו או מתקהה ונטמעת בדרדרים. יותר ממלארמה - שראשוני הציירים הקוביסטים שאבו ממנו השראה ומאטיס אייר את כתביו - הלירות הארצית של אביבה אורי מעלה על הדעת את דימוי "כדור הארץ המסתובב" משירת ההלל של וולט וויטמן:

שיר על כדור הארץ המסתובב ועל מלים מתאימות,
האם חשבת שאלו המלים, אותם קווים ניצבים? אותן עקומות, זוויות, נקודות?
לא, אלו אינן המלים, מלות היש הן בתוך האדמה והים,
הן בתוך האוויר, הן בתוכך.

טקסט של משורר (ואמן רישום) אחר - "הרפתקאות של קווים" מאת אנרי מישו, כפי שנערך - מחדש ב-1954 כדי לשמש פתח דבר להוצאה הצרפתית של מונוגראפיה על פול קליי מאת ויל גרוהמן - היה אפשר לשעתק כאן במלואו. מישו מפרט בו "רשת מורכבת של קווים",

כאלה החיים בינות לדלת-העם של גרגירי פחם ותפרי תחרה, חוצים פירורי לחם, מקיפים תאים, שדות של תאים, או סובבים, סובבים כסלילים כדי להקסים, וכדי לגלות-מחדש מה שהקסים, צמחים סוככיים ואבני ברקת. [...]

כאלה שבחינוך עם מטורפי ההכלה, האגרטל, הצורה, ההר המפוסל של הגוף, הבגדים, העור של הדברים (הוא מתעב את זה), מחפשים הרחק מהנפת, הרחק מהמרכזים, אחר מה שהוא מרכז בכל זאת, מרכז פחות מובהק אבל כזה שיהיה אדונו של המכניזם, הקוסם הנסתר (התקבולת המוזרה הזאת; היא מתה מהסתיידות העור). [...]

משוגעי המנייה, ההשוואה עד כדי אובדן ראייה, החזרה, החריזה, הצליל המושמע שוב ושוב בלא סוף, בוראים ארמונות מיקרוסקופיים עם צריחים לאין-ספור מתוך חיי ההתרבות התאית, ובגינה פשוטה, בינות לאלפי עשבים, רואים את מבוך השיבה הנצחית.

מישו קושר את התא עם הנבט, שני ביטויים מוכרים של הביומורפיזם המאפיין את האילתור

הנפשי :

קו-נְבֵט. אלפי אחרים סביבו, נשאים של דחף צמיחה : מדשאה. נבטו על דיונת החול. נוף מוכר של דיונות מביית את האלימות של המדומה הוויטליסטי. נוף זה בעצמו חוזר, שב ועולה מהלא-מודע, כפי שעשב בוקע מבעד לאדמה, בתוך רשת האסוציאציות הקווית. קו מוותר, קו נח. עוצר. עצירה בשלושה מצמידים : בית גידול. קו מסתגר. הרהור. חוטים יוצאים ממנו עדיין, לאטם.

אצל אביבה אורי, האילתור הנפשי הוא אינטרוספקטיבי בבירור ובא לידי ביטוי בהפנמה של הקו. כאשר הוא מסתלסל, נסגר על עצמו, מדיטטיבי, הקו מצטנף לפקעת, לכדור מעוך - כדור הארץ המסתובב, גולם רוחש חיים.

בפרספקטיבה היסטורית יש למקם את יצירתה של אביבה אורי בהקשר ההתפתחותי של הפרשנויות התל-אביביות לציור של אסכולת פריז ולציור האמריקאי שלאחר המלחמה. לנוסח שלה יש הד, למשל, בדברים שכתב הצייר הצרפתי פייר טל-קואט (1905-1985, taoC-laT), ידידו של ג'אקומטי : "תמיד הוטרדתי בשאלת המרחב והזמן. [...] דבר לעולם אינו זהה. אי-אפשר לראות את הנוף ואת הציפור בבת-אחת. לדידי תנועת הציפור - מעברה בנוף - היא החיים".⁴ תרגילי עיפרון של טל-קואט משנות ה-40 מעידים על תקופה של תיווי : האנרגיה הפורצת של המחווה הגראפית מתגלמת בחומר ומגרשת החוצה את שדי המראיות המתעתעות ואי-הוודאות, ששיגשוגו בצלה של חוויית המלחמה. החומריות של הקו המשורבט - דבופה, ובמיוחד פוטרייה - נבעה מאותה מטריאליזציה של המחווה, שהביאה לגלישתו של המרחב הפוסט-קוביסטי לתוך המודוס האל-צורני. הקופסאות המלבניות וסבכי האבנים של אביבה אורי עשויים להעלות על הדעת מוטיבים מקבילים בציורים של ז'אן פוטרייה (reirtuaF), דוגמת קופסאות קרטון מ-1947, עשבים מ-1958 או מקבילים מ-1962. אביבה אורי הפנימה את אנטוני טאפייס, ובשנות ה-70 יצרה גרסה מאוחרת של החומריות האירופית שלאחר המלחמה בתיווכו של ראושנברג - כשם שקודם לכן פירשה את האיריות של הפופ כצבירה או הכברה של סימני אקטואליה שעורבלו ככתב סתרים. אפשר להצטער על כך שאוירת החזרה לציור וה"ניאו-אקספרסיוניזם" של שנות ה-80 גרמו לה, בסופו של דבר, לאמץ את קולה. בתחום שלא היה טבעי לה, הציור, היא בכל זאת הצליחה להשלים כמה תמונות גדולות

של מלחמה ואלים (1984-85), המהדהדות בגדול את המעמקים הטראגיים - וההיסטוריים - של רישומיה.

אין ספק שאביבה אורי הכירה את עבודתו של בארנט ניומן. הדרך שעשתה מסוף שנות ה-50 עד סוף שנות ה-70 כמו מגלמת-מחדש את מהלך ההפשטה שהתעצם אצל ניומן בין רישומיו ה"פלזמיים" מ-1945, המנגידים את האורגאני והגיאומטרי כאילו היו חיים ומוות, לבין סדרת הרצועות האנכיות משנות ה-60, המטמירה את הגיאומטריה. אבל אצל ניומן, החומרה הנשגבת, הפשטות, אפילו הנוקשות אומרת הכבוד, מבוססות על דחייה של אסוציאציות ומטאפורות, גם אם לא מתוקף הדעה הקדומה המייחסת אותן ל"ספרותיות": היוצר של stnemenO ושל תחנות ביקש להנכיח מקום קדוש - המקום העברי, הנבדל ממרחב הצורות בתנועה או בהשתנות. היה זה החיפוש אחר זמן שקפא על עומדו בתוך סימן של קדושה, שאין לו דבר עם השתלשלות עלילתית או עם משך של קו. ההתנסות הגראפית של אביבה אורי עודנה מחשבה על המרחב ועל הזמן: מרחב-מיכל של כתיבה ושל נביטה, מרחב דו-ערכי והפיך, כמו מסך הדימויים בחלום. יש בו מהסיפור, מהשיח, בהיותו מבע סובייקטיבי. הקו מתעבה לכלל תו, מוסיף וגדל לכלל רצועה, בלי לעזוב את הסדר האופקי שלו. הקיפול מעלה את הרצועות אלה על אלה, אבל הקוויות נותרת בעינה. מנותץ, מכווץ, הקו קושר, כורך, ועוד יותר כך ככל שהוא מתמסר ליד המקרה. במהירות ובכוח ההתרחבות שלו - המאפשרים לו אפילו להיעשות כתם ולשנות צבע - הוא מתיק ודוחס את הצורות ליצירת כתב-חלום, כזה שפריד השווה להירוגליפים.

אביבה אורי לא הכירה את יצירתו הגראפית של אנטון ארטו, וספק גדול אם הכירה את שירתו. מאטיס, קליי, מישו, אסכולת פריז השנייה, אמני החומריות (itame'sir) והאסמבלאז' (או הקולאז') - אל כל ציוני-הדרך האלה התוודעה דרך חוגי האמנות של תל-אביב. אבל לא אל ארטו. מוזרה ככל שתהיה תופעה זו של "משפחות רוח" המתפתחות בלא מגע תרבותי, רישומיו של ארטו מהדהדים בלא הפסקה אצל אביבה אורי. את הרישומים הללו, שנוצרו בין 1945 ל-1948, בשנות חייו האחרונות של המשורר, חייבים לקרוא כ"תעודות" עם כל היותם יצירות אמנות: אלה עקבות של מאבק הישרדות, של גירוש מחלה, של צריחת הכאב החוצה ושל שיקום. מעבר להיותם דיוקנאות קלאסיים למראה, שמהם קיווה ארטו להפיק הכנסה כלשהי; ועם כל היותם רָאִיה לחוזה שחתם עם המוות (אותו "שדה של מוות", כדבריו, שהוא הפנים האנושיות) - דיוקנאות דמיוניים אלה על צורותיהם המוכפלות, רישומים מורכבים אלה ("כתבים" שהופיעו לא-פעם בשוליים ובהמשך לכתיבה), מעידים על יחס ייחודי בין שירה לתיווי. התיווי, יותר מהרישום, משמש כאן אמצעי מוחשי לתירגול השירה. הוא לוקח חלק בהחזרת השירה אל הדף לאחר הכישלון של התיאטרון והשתיקה של שנות המלחמה. הצורות מותוות כשם שצלילי השיר מושמעם.

השירה הגראפית של ארטו - רישומים-כתבים - היא מחשבת התו (tiart) הנבדל מהקו (engil). בצרפתית, הפוליסמיה של המלה tiart משייכת את התיווי הגראפי לפיזיונומיה (תווי הפנים), לכלי מקלע בשימוש מלחמתי (חץ, רומח, כידון), לכל מה ש"זקור" ו"קולע" (חיוד מרכזי בסיפור, למשל). התו (tiart) נגזר (tiartxe) מהדיוקן (tiartrop) ונבלל בסימני כתב מילוליים, כתחליף גראפי של "תיאטרון האלימות" החורג מהמוסכמות וממדדי ההצלחה של המקצוע. כתב ארטו ב-1947, בטקסט שנערך-מחדש כדי ללוות את תערוכת רישומיו אצל פייר לב (beoL): 5

כמה מהרישומים הם שילוב של שירים ודיוקנאות, של מילות קריאה בכתב ואיזכורים פלסטיים של יסודות, חומרים, אישים, אנשים או חיות. יש לקבל את הרישומים האלה עם כל הברבריות שלהם והאנדרלמוסיה השוררת בגראפיזם שלהם, 'שענינו לעולם אינו האמנות' אלא הכנות והספונטניות של התו.

אותה "ספונטניות של התו" היא דרך אחרת להתייחס לדחיפה היצרית, ה"ברברית", של האילתור הנפשי. התו מנתץ את הערבסקה של הרשת הקווית, כמו גם את הקווים הטהורים של ההדמיה התיאורית. באותה אלימות ממוקדת, "מיושמת", שארטו כינה "אכזריות" (אכזריות הבאה לידי ביטוי ב"מעין כיוון קפדני"6), התו גוזר ו"ממחיש" צורות אחרות, צורות של אחרות, מתוך הסבך השרבוטי. רשת הצורות האסוציאטיביות נטויות אפוא במתח קבוע בין שלושה או ארבעה משטרים גראפיים נבדלים: זה של המיתאר ושל הדומות (הדיוקן); זה של העיטור הקווי והשרבוט, הלוקחים חלק בהרפתקה חופשית של קווים; וזה של התו ה"ספונטני". אבל התו, בפרצו או בגעשו (כדרך שמדברים על אש וולקנית), הוא שמקנה להטעמתן של הצורות את הדיוק - מפלצתי לא-פעם - של רקמת-חיבור מילולית ואנטומית כאחת (שהרי כבר האידיאה של ההטעמה, הארטיקולציה, מחזיקה את שני המישלבים הללו). התו הוא התנאי לכתיבה פיגורטיבית המהווה בעת ובעונה אחת בריאה יש מאין וסיפור מיתולוגי. בתוך תגרת הקווים (סבך שהוא גם קרב), התו מכוון אל ומצביע על הדברים המחפשים שם ומקום (ואיזה גוף?): צמח, אות, כדור, ביצה, קופסה, ראש, גולגולת, עור, צלב, ספר, ארגז, ארון-מתים, עין, ציפור.