



יעקב (ז'אק) גרינברג ציורים

יעקב (ז'אק) גרינברג ציורים



משכן לאמנות, עין־חרוד



משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין־חרוד

יעקב (ז'אק) גרינברג / ציורים

יולי – ספטמבר 2015

תערוכה

אוצרים: גליה בר אור ונמרוד רייטמן
מנהלת הפרויקט מטעם קרן הום בלו: מארי דניו
הפקה מקצועית: אילה אופנהיימר, יהודית בז'רנו, מור טבנקין
מנהלה: אילה בשור, נילי הלר, לילך סמילנסקי
סיוע מקצועי: לנה זועבי, מיכל סלנט

קטלוג

עיצוב גרפי והפקה: משה מירסקי
תרגומים ועריכה לשונית: חמדה רזנבאום
תרגום טכסט גליה בר אור: ריצ'רד פלאנץ

צילום

צילום דיוקן עמודי פתיחה: אנטונין קין (עמ' 3, 78), פרנסיס שקולובסקי (עמ' 5)
צילום עבודות: סילה גרינברג (17-18, 20-31, 33, 36-37, 40-42, 44, 49-52, 54, 56-59)
ארנו לגרין (עמ' 19, 32, 35-34, 38, 43, 45, 48, 53, 55)
צילום התערוכה: שגיא מורן
המרות: ארטסקאן, תל־אביב
קדם־דפוס והדפסה: אופסט אב. בע"מ, תל־אביב

על העטיפה

צד עברי: ראש מעוות גדול, 1964 (ראו עמ' 20)
צד אנגלי: הצנזורה (האביב של פקינג), 1991 (ראו עמ' 45)

בשיתוף פעולה עם קרן "הום־בלו"
בתמיכת קרן ג'קלין דה רומילי



”רק באטליה שלי אני לא מרגיש זר”

גליה בר אור

תערוכתו של יעקב־ז'אק גרינברג המוצגת במשכן לאמנות עין חרוד (קיץ 2015) חושפת יצירה מרתקת של אמן ישראלי שפעל בצרפת, קיים קשר הדוק עם יוצרים ואנשי רוח בישראל, אך יצירתו נותרה עלומה ונדחקה כמעט כליל מתודעת שוחרי האמנות בישראל. התערוכה והקטלוג הנלווה מציעים התבוננות בחתך נבחר של עבודתו שנדמה כי מסריה ועוצמת ביטוייה רלוונטיים היום מאי-פעם.

יעקב־ז'אק גרינברג נולד ב־1941 בבולגריה ועבר את תקופת המלחמה בסופיה. אביו, נתן גרינברג, חבר בצעירותו למפלגה הקומוניסטית ונשא במשרה גבוהה במנהיגות בולגריה שלאחר המלחמה. ב־1954 עקרה המשפחה לישראל והתיישבה בבתי־ים. עם הגיעו לישראל התחנך יעקב גרינברג בקיבוץ, ובגיל צעיר החל לימודי אמנות בבית הספר ”אבני” בתל אביב. יש לשער שלא נחשף באורח ישיר למוראות השואה, אך הנושא לא הודחק בביתו אלא היה בדמו של אביו, שפרסם כבר ב־1945 ספר המאגד מסמכים שמצא עם תום המלחמה במשרד הפנים הבולגרי. הספר מעיד על ניסיון הפשיזם הבולגרי לחסל את יהדות בולגריה תוך מעורבות הצבא והמשטרה בגירוש והשמדת יהדות תרקיה ומקדוניה.¹ לאחר שהספר נעלם מחנויות הספרים בבולגריה פרסמו האב בבולגרית בארץ. ב־1961 פרסם האב בארץ ספר נוסף שעל כריכתו התנוסס כבר ציור של בנו. תפיסת העולם הביקורתית מארכסיסטית היתה חלק ממצע גידולו של הבן בצד רגישות חריפה ובלתי מתפשרת המהדהדת ביצירתו בפרקיה השונים.

כבר ב־1959, והוא בן 18 בלבד, נחשפה עבודתו של יעקב גרינברג בתערוכה בבית דיזנגוף תל־אביב, בתצוגה של בוגרי ”אבני” – שהוצגה לאחר זאת בגלריה ”כץ” תל־אביב. תערוכת יחיד ראשונה הציג שנתיים לאחר מכן בגלריה צ’ימרינסקי תל־אביב וב־1962 יצא לפריז, שבה כונה מעתה ”ז’אק”. הוא חבר לחלוצי מגמת ”הפיגורטיביות החדשה” שרוב אמניה היו מהגרים שיצרו ציור עכשווי, חדשני, חי ובועט, המאתגר את המופשט שפשט בכול.

יוסף מונדי שהקדיש מספר מאמרים ליצירתו של גרינברג ציין כי ”בניגוד לדור הקודם, דור מלחמת העולם השנייה שרצה, בצדק, להתרחק מזוועות המלחמה בחיפוש אחר עולם רוחני נטול דם ו אלימות, הדור של ז’אק גרינברג לא חשש, לעומת זאת, מעימות ישיר עם אלימות, והחליט לנתח את מניעי האלימות ולהביע דרך האמנות זעקה כנגד החייתיות המובילה את האדם אל מעשי מלחמה ואכזריות”.² כמו האמנים שפעלו מעט מאוחר יותר בארץ (אורי ליפשיץ, מיכאל דרוקס, יאיר גרבוז) לא חברו

1 Natan Grinberg, Documenti, Sofia, 1945. תודתי לד”ר שלמה שאלתיאל ולד”ר משה מוסק.

2 יוסף מונדי, ”על הצייר ז’אק גרינברג”, במחנה, 1.8.1984.



אמני ה"פיגורטיביות החדשה" לקבוצה ממוסדת אלא פעלו כבודדים. הם לא סומנו כפרק בהיסטוריה של האמנות, אף שחוללו תפנית – בפרויז בראשית העשור ואף בארץ, בשלהי העשור.

בישראל, הקדימה את התפנית באמנות הפלסטית תפנית בתחום השירה והספרות. מבשר הרוח החדשה היה המבקר והמשורר נתן זך שזיהה כשלים בשירת נתן אלתרמן, שפה מופשטת, כוללנית, גבוהה, חזרתית וניסח מעין מניפסט של חריגה ממנה אל שפת דיבור אחרת, אל שפה המתמודדת עם הגוף ועם עצבי הזמן.³ במבט לאחור, שלושים שנה מאוחר יותר, קשר מאיר ויזלטיר בין ההפשטה של אלתרמן להפשטה של "אופקים חדשים" בציור.⁴ הקבלה זו שעליה רמז ויזלטיר, בין מערכת הספרות לאמנות הפלסטית, מאירה תנועת עומק ברוח הזמן של מרידה במסרים ומוסכמות הטעם של דור האבות.

3 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו 3-4, 1959.

4 מאיר ויזלטיר, "חתך אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה 10, ינואר 1980, עמ' 405-414.

במחצית העשור של שנות ה-60 הלם יגאל תומרקין במוסכמות הזהות של "אמנות ישראלית" בהציעו "פיגורציה חדשה" משלו שאותה ניסח בפיסול – תכלית הניגוד לאסתטיקת המבע של "אופקים חדשים", ששלטה בסצנה המקומית עשרות בשנים. הפיסול של תומרקין התמודד עם הגוף שנעדר עד אז מהאמנות הישראלית והתעמת חזיתית עם הדפורמציה, הגרוטסקה וזוועת המלחמה (שנים ספורות מאוחר יותר, בעקבות "מלחמת ששת הימים"). "אנחנו היינו דור חדש שרצה לבטא בחריפות מבלי להתחשב בפצעים, נהפוך הוא, המטרה המוצהרת היתה לגעת בפצעים בכל הכוח, ואפילו באכזריות מכוונת", ציין המבקר ואיש התאטרון יוסף מונדי.⁵ מיכאל דרוקס עסק בשלהי אותו העשור בציור עירום גרוטסקי החושף יצירות חייתיות, ושיתף פעולה עם המחזאי חנוך לוין במסרים אנטי-מלחמתיים בוטים. חנוך לוין בכתובה וגרינברג בציור נתנו ביטוי לכפל הפנים הגרוטסקי, האבסורדי, שבו הגוף המובס, הגדוע, מתהדר עדיין בלוחמנות נפוחה, קנאית ועיוורת. לנוכח הגנרלים הגידמים של גרינברג מ-1964 מצלצל בזיכרון הפרק החותם את מחזהו של חנוך לוין, "שיץ" מ-1974: "באמצע החיים המייגעים, באה אל ביטי המדינה, הושיטה יד גסה, ולקחה את בעלי. עכשיו היא רוצה גם שאברך לה על המוות: ברוך הבא מוות, ברוך הבא, קבר, ברוך הבא, ארון, ברוך הבא, דם ובשר שרוף ופצעים: ברוכים הבאים!" (חנוך לוין, "שיץ").⁶

פרשנות אופראית עכשווית למחזה "שיץ" המוצגת בשבוע פתיחת תערוכתו של גרינברג במסגרת פסטיבל ישראל, מעידה כאלף עדים על האקטואליות של יצירת לוין וגרינברג העושה שימוש באסתטיקת ההלם, הזעזוע, ואפקט ההזרה הנלווה לה כטקטיקה אוונגארדית שאיננה מכירה בקווים אדומים. בהשוואה לאמני ה"פיגורטיביות החדשה" בישראל של שלהי סוף שנות ה-60 (שגם הם כגרינברג הושפעו מיצירת פרנסיס בייקון, דה קונינג וסמואל בקט) – מתחדדת הישירות האקספרסיבית הבוטה של הדימוי הארסי בציוריו של גרינברג ומתייחד הממד הביקורתי החריף המטעין בעוצמה את עבודתו.

בתחילת שנות ה-60 התקבל האוונגארד הביקורתי בפריז האוהדת אמנים זרים, פריז שזוהתה עם דימוי אוניברסלי ובינלאומי. אך כל אלה עברו מהפך רדיקלי ב-1968 עם מהפיכת הסטודנטים. כך מתאר זאת יוסף מונדי: הבורגנות הצרפתית "נבהלה עד מאוד" ממרד הסטודנטים ומהאמנים ששיתפו עמם פעולה. "השלטון ובעיקר הבורגנות הצרפתית יצאו חוצץ כנגד האמנות המודרנית, ראו בה אויב המסכן את המעמד השלטוני. הממסד הצרפתי לפתע התעורר ובלם בכוח כל התנגדות אמנותית. לא רק הציור נפגע אלא גם התאטרון ובעיקר הקולנוע". האווירה השתנתה ועם חסימת משאבים לאמנים ולאמנות לא התאפשר הביטוי החופשי, "פריס שקעה בתרדמה קשה ומיידאשת". בראיון עם מונדי העיד גרינברג כי כישלון מהפכת 1968 היה בעבורו "הלם שקרע את היקום שלי". הוא אפיין את הציור שנוצר בפריז לאחר

5 יוסף מונדי, טקסט מוקלד במכונת כתיבה, לא מתוארך, עזבון ז'אק גרינברג, פריז.

6 הועלה בראשונה ב-1975 בתאטרון העירוני חיפה בבימויו של חנוך לוין.

כישלון המהפכה כחזרה לנוף וטבע דומם בעוד "הלבנים של הבריקדות נמכרו לבורגנים". באמנות הגרפיטי שנוצרה בניו יורק אחרי 1968 ראה גרינברג המשך למחאה הפריזאית שבה נטל חלק פעיל.⁷

אם בראשית דרכו בפריס זכה גרינברג לייצוג בגלריה מובילה, "אנדרה שולר" והוצג בתערוכות נחשבות, במוזאון לאמנות מודרנית בפריז ובגלריות בבלגיה ובשווייץ, הרי אחרי כישלון מהפיכת הסטודנטים והתמוטטות הגלריה שייצגה אותו (מכירת עבודותיו במחירי הפסד ששברו את שוק עבודותיו), התמודד עם מציאות חדשה שממנה התקשה להתאושש.

שני ניסיונות שלו לשוב לישראל ולהשתלב בסצנת האמנות המקומית, בתחילת שנות ה-70 ובאמצע שנות ה-80, לא צלחו. נדמה כי גרינברג, שהיה מקורב למעגלי משוררים ואנשי תאטרון בישראל, היה פחות קשור (אם בכלל) לחוגי האמנות הפלסטית בישראל. הוא נחשב על-ידי עמיתיו מתחום הספרות לאיש תרבות כריזמטי, בעל כושר ניתוח הניחן בדקות אבחנה. העידה על כך הכללתו בגיליון הראשון שיצא לאור של כתב העת "סימן קריאה" (1972) – עבודה משלו הודפסה על עטיפת הגיליון ומקבץ מרישומיו שובץ כחלק בלתי נפרד מהגיליון. זאת ועוד, מאיר ויזלטיר בחר לשלב שניים מציוריו של גרינברג על כריכות ספריו. ציור משלו התנוסס גם על עטיפת כתב העת "פרוזה" 21 (1978).

כאשר הגיע ז'אק גרינברג עם משפחתו לישראל בראשית שנות ה-70, לא נקשרה עבודתו בדיאלוג עם האמנות המקומית, שחוגיה הפנימיים פנו אז למגמות מושגיות, פיתחו רגישויות בנוסח "דלות החומר" ונטו להפשטה מינימליסטית רדוקטיבית. גרינברג החל אז במסע אישי אל מחוזות רדומים של זהות ויהדות ששיח האמנות הישראלי עדיין לא בשל היה לטפל בהן. גם בשנות ה-80 עשה גרינברג ניסיון נוסף לשוב ולהתאקלם בישראל. הוא אף זכה לחשיפה והציג בגלריה "דביר" תל-אביב (1984, 1985), אלא שלתערוכותיו לא נמצא הד ולא נפתח לעבודותיו אופק מקומי.

יעקב-ז'אק גרינברג היה אמן מהגר שנשמתו גם אם נכסף לשייכות:

מונדי: באיזה שפה אתה חושב? גרינברג: צרפתית. מונדי: בכולגרית לא? גרינברג: אני בוכה בכולגרית. מונדי: ובעברית? גרינברג: ניסיתי לאהוב.⁸

ז'אק גרינברג נפטר ב-2011 בפריז ונדמה כי יש כוח ואמת במשפט האחרון החותם את מאמרו של מונדי המוקדש לז'אק גרינברג:

"אין לי ולא תהיה לי אף פעם מולדת. צייר לא זקוק למולדת אני זר בכל מקום, רק באטלייה שלי אני לא מרגיש זר".⁹

יעקב ז'אק גרינברג, זר בכל מקום ביקש כאן לאהוב, אך נדמה שהציור שלו בדרכו המהופכת הוא הנוכח הנעדר באמנות המקומית.

7 ראו יוסף מונדי, "ז'אק גרינברג", תל אביב, 17.8.1984; "על הצייר ז'אק גרינברג", במחנה, 1.8.1984 וכן יוסף מונדי, טקסט מוקלד במכונת כתיבה, לא מתוארך, עובד ז'אק גרינברג, פריז.

8 יוסף מונדי, "החברה היא האויב של האמן", ידיעות אחרונות, 20.4.1973.

9 יוסף מונדי, ז'אק גרינברג, תל אביב, 17.8.1984.

יעקב – ז'אק – אמו קראה לו ג'קי

זיכרונות ומחשבות על יעקב-ז'אק גרינברג

מאיר ויזלטיר

פגישתי הראשונה עם ז'אק גרינברג (אז עדיין קרא לעצמו וחתם על עבודות בשם יעקב) התרחשה במקום ובתנאים הכי פחות מתאימים לפגישה כזאת מבחינת האופי, הנתונים והמטרות שלנו. שנינו היינו אז טוראים כבני 19 בשירות חובה בצבא, בבסיס מזון 611 של חיל האספקה, אחד המחנות שהיו בצריפין, מקום שאז עדיין קראו לו כולם בשם סָרְפֶּנְד. בשנת 1960 הבסיס ההוא נחשב בעיני רבים סוג של מחנה עונשין למגויסים בוגרי תיכון מחוננים כמונו, שנועדו לכאורה ליחידות מובחרות יותר (ושנינו אכן הועפנו לשם מיחידות שנחשבו איכותיות), אבל אנו דווקא הערפנו מקום נטול זוהר ותהילה שכזה – איש מאיתנו לא השתוקק להיות חייל מצטיין, ושנינו הרגשנו והתנהגנו כאילו כבר היינו רגל אחת מחוץ לצבא, והמרכז החווייתי והקיומי של חיינו כבר נקשר בזירת האמנויות התוססת בתל אביב הסמוכה.

היינו שני טוראים שבעיני עצמם כבר נחשבו אמנים אוונגארדיים, איש בתחומו, וזה היה בלי ספק הרקע להתיידרות המהירה שלנו ולהבנה הספונטנית שנוצרה בינינו באפס זמן. היה לנו קל מאוד לייחס זה לזה גדולה אמנותית ועתיד אמנותי ודאי. בתוך יומיים התחשלה בינינו ידידות אמיצה, שהייתה עתידה להחזיק מעמד שנים רבות, אם כי רוב תקופות חיינו עברו עלינו בריחוק גדול ובזירות תרבותיות שונות מאוד זו מזו. אני חושב שכבר סמוך לראשית היכרותנו איתרתי בז'אק אהבה תמימה, עמוקה, חזקה ובלתי מתפשרת לטוב וליפה – כמעט במובן היווני העתיק של הצירוף הזה – לצד חשדנות עמוקה, אי אמון בעצם הייתכנות שלהם ברגע ההיסטורי-פוליטי הספציפי שנולדנו לתוכו, וכתוצאה מכך חשד עמוק בכל סמכות. תפיסה דומה של המציאות הפוליטית והתרבותית הייתה מוכרת לי מעצמי, וייתכן שהדבר הזה חישק את קשרי הרעות בינינו.

פוטו רחב, מתישהו במחצית השנייה של שנות ה-60



קשר הדוק ופורה במיוחד התממש בינינו בתקופות הבאות: מראשית היכרותנו עד נסיעתו ועקירתו של ז'אק לפריז כעבור כשנתיים, באפריל 1962. מאוחר יותר, כאשר שהיתי זמנית בפריז בתקופות שונות – בנובמבר 1964, בכל המחצית השנייה של 1965, ובסוף 1969; וכן כאשר ז'אק הביא את משפחתו לארץ בשנת 1970, והם התגוררו כשנה בבתי ים במחשבה להשתקע פה. מאוחר יותר כבר נפגשנו רק במהלך ביקורים מזדמנים שלי בפריז. יד המקרה הטילה את הקובייה כך שאשהו בפריז גם בקיץ 2011 ואהיה נוכח בטקס שריפת גופתו בקרמטוריום של פריז לאֶשׁוֹ.

בעידן האינטנסיבי הראשון, בצבא, היינו נוסעים יחד העירה כמעט יומיים. יעקב למד בערבים ב"אבני", בית הספר התל-אביבי הוותיק לאמנות, שם התקבץ גרעין של אמנים צעירים ובעלי חלומות. לעתים הייתי מתלווה אליו כשומע חופשי בהרצאות של יואב בראל או בשיעור אחר. יעקב אהב את השיעורים של הצייר שטרייכמן והעריך גם את הפסל דב פייגין. בין התלמידים בשנתון שלו היו משה גרשוני ואשתו דאז, ביאנקא אשל גרשוני, גם היא יוצאת בולגריה.

מזרז שעד כה לא ציינתי את הרקע הבולגרי של ז'אק, שעלה ארצה עם הוריו ואחותו כשהיה כבן 12, אם אינני טועה. הבולגריות שלו לא דמתה לזו של רוב יהודי בולגריה. שני הוריו השתייכו לשני הקצוות של היהדות הזו: אמו הייתה נצר למגורשי ספרד, עם תבשילים יס-תיכוניים, שירים בלדינו וקריאה בקלפים; אביו היה קומוניסט מנעוריו, אינטלקטואל מרקסיסטי ו"בולגרי אשכנזי" בעל השכלה כלכלית – הוא שימש סגן שר (הכלכלה, אני חושב) בבולגריה, עד שהודח באחד הטיהורים והיגר ונחת עם משפחתו במדינת ישראל הצעירה. תפיסת המציאות הלא-ציונית שלו השפיעה גם על בנו.

שנינו לא השלמנו שירות צבאי מלא ונפטרנו ממנו בשחרור מוקדם, איש בתורו. יעקב הקדים אותי ב-4-5 חודשים. בסיום לימודיו באבני עשה תערוכה משותפת עם בוגר אחר בגלריה כץ ברחוב דיונגוף. אחר כך החל מצייר בקדחתנות והכין עבודות חדשות לתערוכה בגלריה צ'מרנינסקי ברחוב גורדון. בערך בחצי הדרך בין שתי הגלריות שכן אז קפה כסית, קפה האמנים הנודע של תל אביב, ושנינו התחלנו לשרוץ בו בלילות.

רוב הציורים בתערוכות הראשונות של גרינברג היו ציורי שמן בפורמטים בינוניים של דמויות נשיות בצבעוניות כמעט מונו-כרומית – בעיקר גווני רבים של שחור אפור ולבן או ניסויים באדום ושחור. לא היו אלה דיוקנאות מזהים – פני הנשים הללו עוצבו כולם בחותם המופשט, אולי בהשפעת שטרייכמן. פה ושם ניכרה כבר השפעה אקספרסיוניסטית, בעיקר של סוטיין.

שנותיו הראשונות של גרינברג – עכשיו כבר ז'אק גרינברג – בפריז ובעולם האמנות שלה (שעדיין הצטייר אז בעיני רבים כמרכז עולמי של חדשנות בציור) היו שלב פורמטיבי חדש ועוצמתי בהתפתחותו כאמן וכאדם. באותן השנים, גם אני חוויתי שלב התפתחות מכריע בתל אביב ובלונדון. ההתכתבות בינינו נעשתה דלילה ואקראית, אבל הקשר נשמר איכשהו. כאשר שבנו ונפגשנו בפריז בזמנים שונים בשנות ה-60, מצאתי אותו בעמדה חזקה, מעין פסגה במעמדו האמנותי בציבור: הוא

התחבר אל קבוצת "הפיגורטיביות החדשה" (Nouvelle figuration), קבוצת אמנים צעירים שפעלה אז בפריז, וביקשה להעמיד הצעה נגדית למופשט של שנות ה-50. ז'אק ואחרים מתוכם השתייכו לגלריה טובה, גאלרי שולר. גרינברג הציג מעבודותיו בתערוכה הקבוצתית השנתית היוקרתית ביותר בפריז ואספנים החלו מתעניינים בו. ב-1964, כשהתוודעתי לראשונה ליצירתו הפריזאית של ז'אק, ולחבריו בחבורה הפיגורטיבית – ארויו (Arroyo), אסנאר (Aznar), סְגִי (Segui) ואחרים – ראיתי אצל ז'אק זיקה מעניינת לפרנסיס בייקון עם פיתוח בכיוון פוליטי. רוב הבדים שלו בתקופה הזו התאפיינו ברקע מונוכרומי די שטוח, ובקדמת הציור דמות דומיננטית הנדחפת לחזית המסגרת בחיתוך ברוטאלי שרירותי לכאורה, היוצר מבנה המתרחק מריאליזם ומבליט משמעות בעלת הבט פוליטי.

על פי הפרשנות שלי, גרינברג של שנות ה-60 מיקם במרכז כל בד דמות אדם בעלת מטען של הומניזם מעונה, מובס. אני ראיתי בכך מאמץ לבטא את מורשת הגורל האירופי במחצית הראשונה של המאה ה-20 בפריזמה נאי-מרקסיסטית יוצאת דופן, שאינה מוותרת על חידושי האוונגארד בכל אתר (ז'אק אהב גם את דה קונינג). אם בייקון עיצב את דמות האדם החדש שלאחר מלחמת העולם השנייה כמעונה מתוקף הסתירות הפנימיות שלו, כגון אישיות הומוסקסואלית או אלוהות ליסטית, או ניהיליסטית – אצל גרינברג הדמות המעונה שבמוקד הציור היא גם קורבן חברתי, מעמדי, וההשפלה לעולם אינה פסיכולוגיסטית.

קריסתה של גאלרי שולר בשלהי העשור ההוא הייתה גורם מרכזי שזעזע את עולמו של ז'אק – כל העבודות שנרכשו בעבר בידי הגלריה נמכרו בסיטונות במחירי הפסד. גורם אחר היה מה שנראה אז כהשתלטות הפופ האמריקאי על הציור, ובכלל, הדומיננטיות המתעצמת של ניו יורק בעולמה של האמנות הבינלאומית. כך גם אי-ההצלחה בניסיון המהוסס לחזור ארצה.

משנות ה-70 ואילך התחוללו תמורות רבות באופי הבדים והניירות של ז'אק גרינברג, במישור הצורני ובתכנים. אם מתעקשים להכליל, אפשר לומר שהציור שלו נעשה דידקטי יותר. או סימבוליסטי יותר. לעתים זאת הייתה סימבוליות בעלת צירופים חריגים, כגון סמלים קבליים יהודיים המשולבים בעולמו של מעשן חשיש. הוא הרבה בעבודות על נייר בעלות אופי גרפי שטוח על רקע לבן. עולמו נעשה יותר ביתי, יותר מכונס.

בחלוף העשורים, יצירתו של ז'אק גרינברג נעשתה לארץ בלתי נודעת בישראל. ניסיונות אחדים להסב אליו תשומת לב לא צלחו במיוחד. למשל, בספטמבר 1972, כאשר הוצאנו את החוברת הראשונה של "סימן קריאה", כתב העת שנעשה המוביל הספרותי התל אביבי בשנות ה-70 וה-80, התעקשתי שבשער החוברת יתנוסס רישום של ז'אק, ובגוף החוברת היה פורטפוליו של עבודות הדפס שלו. גם ציור העטיפה של שניים מספריי היה מעשה ידיו של ז'אק. עכשיו זכינו סופסוף לתערוכה של ממש מיצירותיו, דבר המשמח אותי מאוד.

דמות מרוקנת

נמרוד רייטמן

גוף העבודה שהותיר אחריו ז'אק גרינברג חמקמק כפי שהיה הוא-עצמו. כמי שהיה בולגרי על פי מוצאו, ישראלי על פי חינוכו, וצרפתי על פי התרבות שרכש לעצמו, העמיד גרינברג גוף יצירה שחצה לאורכם את המתחים הבלתי-ניינתנים-ליישוב של מסלול חייו. עבודתו ניכרת בחיפוש המתמיד אחרי מקום לדור בו, שיהיה מזין ומעשיר דיו – אך לא יותר מדי – וראוי לפיכך להיחשב כ"בית". ואולם, כדיסידנט נצחי סירב לנחמות הנרקסיסטיות של היות-האדם-בביתו. נושאי הצירים מציגים את אותו הגיוון ששלט גם בסיפור חייו, ועל אף שביקש ללא לאות את החדש – אם בישראל, במסגרת קבוצת אופקים חדשים, ואם בתנועת ה"פיגורטיביות החדשה" שהשתייך אליה בהמשך, בצרפת של שנות ה-60, ושהציג דרכה בסלונים הפריזאיים הנחשבים ביותר – חמקה עבודתו כמעט לחלוטין מהערכה ביקורתית מעמיקה. למרות ההקשר הישראלי של חייו, היה לאחד מאותם אמנים שקיומם הוכחש ונשכח מהיסטוריה האמנות המקומית. זהו מצב עניינים המחייב כיול מחדש. גרינברג מציין מקום-לא-מקום (atopos) ייחודי באמנות הישראלית, אתר של אי-יציבות המסרב לסיווגים פשטניים של מקום וזמן. הגם שהציג את עבודתו על-פי רוב בצרפת, ניחן במבצע ציורי ישראלי במובהק, המחייב בחינה ביקורתית. אך מה טיבה של ההשכחה הזו?

* * *

נחום טבת, באחת השיחות שהיו לי אתו, דיבר על האמנות הישראלית כמקרה מתמשך של "קריאה מגשלת" (misprision).¹ בשביל טבת, האמנות הישראלית נטועה עמוק במחווות של אי-הבנה ותרגום מוטעה המתבררות כמקור יצירתי לא-אכזב. צריך אמנם לחשוך ברדוקציות מעין אלה; אלא שבשביל טבת – ואני מקדים כאן את הטענה הנגדית – אמנים ואמניות ישראליים חוללו לא פעם תנועה של דה-טריטוריאליזציה ביחס לזרמים ולתופעות אמנותיים. המהלך נוטה להתפתח באופן הבא: אמן או אמנית ישראליים נוסעים לארץ זרה, שם הם נחשפים להתרחשויות אמנותיות בנות-הזמן שהם חווים ומפרשים מתוך מציאות חייהם החדשה; באורח בלתי נמנע, מתרחש מהלך של דה-קונטקסטואליזציה ביחס לתכנים שהאמן או האמנית מניחים אותם כמובן.

1 בהקשר שאנו דנים בו כאן, המושג misprision, שתורגם לעברית כ"קריאה מגשלת", מגיע מספרו של חוקר הספרות הרולד בלום, "חרדת ההשפעה", שם הוא משמש לתיאור מהלכים של קריאה שגויה ופרשנות מוטעית בשדה הספרותי כפעולה מכוונת שנוקט המשורר בכוחו לייצר לעצמו שדה מדומיין מובהק יותר ליצירתו הפואטית. ראו: הרולד בלום, חרדת ההשפעה, תרגום: עופר שור (תל אביב: רסלינג, 2008). בהקשרים אחרים, הביטוי misprision מתקשר לשדה משמעות משפטי ופוליטי של מעשי עורמה, כחש, הסתרה ומעילה – ולא להבחנות ז'אנריות בשדה הפואטי.

(שאלת ההבנה בזיקתה לתהליך היצירה – ולצורך העניין, גם זיקה שלא צלחה – היא נושא שמצריך עיון נפרד). הדיבור על אי-הבנה כעיקרון מכונן יכול אולי להישמע מקומם, אבל אני חושב שטבת נוגע בדבריו במשהו עקרוני ביחס להגירה של ידע אומנותי בכלל – ואפשר, גם ביחס לאירוע האמנותי בהתהוותו; אירוע אשר, כפי שאנו למדים מהידגר, חושף את עצמו ככל שהוא נסוג, מתרחק ונעלם. האמן או האמנית, המשחרים תדיר להזדמנויות של קריאה מנשלת, לוקחים חלק במהלך אשר מתהווה וחורג מההתנסות היצירתית כמקרה פרטי, ad hoc. המעשה האמנותי מצטייר אפוא בקוויה של פעולת ניכוס בכוח.

כשהתוודעתי לראשונה ליצירתו של גרינברג, נדרשתי שוב לתיאור הטבתי של האמנות הישראלית כקריאה מנשלת, שהרי כאן יש מקרה של אמן ישראלי המהגר לארץ חדשה, שם הוא מממש את האני-מאמין האמנותי שלו באופני ביטוי שאינם מתיישבים בהכרח, נכון לזמן המדובר, עם מה שמתרחש – או אמור להתרחש – במקום מגוריו החדש. גרינברג הגיע לפריז באמצע שנות ה-60 כשהוא חדור להט ישראלי, אחרי שלמד אצל אמנים שהשתייכו לקבוצת אופקים חדשים. אף שגילה רתיעה מסוימת מן היסודות הבולטים באמנות הישראלית דאז, ומגמת ההפשטה לירית בפרט, לא יכול היה להינתק כליל מן החינוך האמנותי שקיבל כאן. העבודות המוקדמות שיצר עם הגיעו לפריז, שהתפתחו עד מהרה לנוסח "הפיגורציה החדשה" שנעשה מזוהה עמו בהמשך, מהדהדות עדיין כמה מן המגמות ששלטו בסדנאות האמנים של קיבוצי אופקים חדשים.

שורשיו הגניאולוגיים של גרינברג עולים ונחשפים בעבודותיו המוקדמות באופן המאיר באור מיוחד את יחסו המורכב לפיגורטיבי. כאחד האבות המייסדים של זרם הפיגורציה החדשה – או בגלגוליו הבאים, תחילה במה שקרוי "פיגורציה נרטיבית" ולאחר מכן ב"פופ הצרפתי" – עבודתו פנתה במפורש אל עוצמת הביטוי הגלומה בפיגורטיבי. ואולם, בצרפת שלאחר המלחמה, ובייחוד בזו שלאחר 1968, ההצגה האסתטית של הדמות לא יכלה להרשות בד-בבד את הופעתה בכסות של אורנמנט – לא כל עוד דמות "בתור שכזו" יהיה בה כדי להצביע על דרגה של ודאות וביטחון במונחי המרחק ההרמנויטי שבין figure (דמות) ו־figurant (ניצב, במשמעו כדמות חסרת-פנים המאכלסת את שדה הראייה). דרידה הקורא בניטשה מראה את אי-ההיתכנות של הצבת הדבר "בתור שכזה" ביחס לפיגורציה ולרטוריקה הנסמכת אליה. בניגוד לדמות עצמה (היא הפיגורה), הרי שהפיגורציה (או שיווי-הדמות) מורה על ריחוק וקנה-מידה: כך במהלכים הדימויים של החשיבה הניטשיאנית, המסוגלת להיפרע מן הקלישאה המטפיזית של הייצוג הפילוסופי, ולהביא בתוך כך, באורח חותך ובלתי-נמנע, להפחתה בערכי האפקט והקסם העודף השופע מן ה"פיגורה"². הדמות הגרינברגית היא לכן מרוקנת בהכרח, היא מרוקנת אונטולוגית; אבד עליה כלח, ובמידה כזו שבעבודות המוקדמות, הדמות כהינתנה כמעט שאיננה נוכחת, ובמידה שהיא ניתנת קשה להתחקות עליה. נסיגתה של הדמות לטובת שיווי-הדמות, או מוטב, בעבור משהו שמתיימר לדמות תוך שהוא נדרש, אף על פי כן ולמרות עצמו, למידה כלשהי של הקניית משמעות, הוא הדבר שמאפיין את עבודתו של גרינברג לכל אורכה, כאשר

המהלך הפיגורטיבי מבוסס במידה רבה על הפשטה – הפשטה בנוסח שלמד ממוריו כאן, אמנים כסטימצקי, שטרייכמן, ארגוב וקריזה. קווי המתאר של ארגוב ושטרייכמן ניכרים ביותר בעבודותיו המוקדמות, בשלושה ציורים משנות ה-60 המוקדמות (כולם ללא כותרת, 1960 לערך, קט' 1, 2; 1962 לערך, קט' 3). מופיעים כאן אותם המבנים הצורניים שישבו ויופיעו ביצירתו לכל אורכה, אך במתכונת ראשונית, ללא הפיתוח הפיגורטיבי המלא שיזכו לו בהמשך. קווי המתאר יקבלו בהדרגה אופי מובחן יותר, אבל כבר כאן אפשר להתרשם מן המבע הקווי הבוטח של האמן. הצבעוניות הולמת במובהק את סקלת הצבעים שהייתה מקובלת בקרב אמני המופשט הלירי, עם רקע אפור, הבהובים של אדום וחימוט של כחול בהיר. הסמיכות של שכבת הצבע מבשרת כבר את תנופת הקו שלו, שתוסיף להתפתח. אבל זהו עודנו גרינברג צעיר, המשלם לשיעורין את חובו לקודמיו עם שהוא תר אחרי קול מובחן משלו.

סך רחב של דימויים, הקשרים ומושאי התייחסות חלחלו לפועלו היצירתי של גרינברג והשפיעו עליו. זהו גוף יצירה הניכר ביכולת ובשאיפה לגעת באירועי השעה, אם גם לא תמיד בהצלחה. הציור הגרינברגי ספח אליו השפעות של שירה צרפתית (רמבו ובודלר בעיקר) ושל תורת הקבלה, כמו אירועים פוליטיים בני הזמן –

עניינים שנדרש בעיניים לסטרוקטורות מרוקנות לייצג דרכן את המנגנונים הכושלים ששלטו בסביבתו, אם בפוליטיקה, אם באמנות, ואם בחיי הפרטיים. כמו רבים מהציירים בני דורו ניסה לבוא חשבון עם הדיו ההרסניים של הפאשיזם. הוא ראה בעצמו ניצול, ולאורך שנות ה-60 וה-70 צייר סדרה של ייצוגים כמו-פשיסטיים, דמויות הנושאות את העיוות בגופן. כתצורה מעוותת בתכלית, דמות הפשיסט שבה ומופיעה בעבודותיו למן שנות ה-60 ועד העבודות המאוחרות של שנות ה-2000. שני ציורים מ-1965, הקרויים קרנבל גדול, מכילים לראשונה כמה מן המוטיבים המרכזיים העתידים להופיע אצלו שוב ושוב. הדמות הגרינברגית תמיד כבר איננה היא-עצמה; היא מוכפלת ומחולקת, מעלה תהייה על מה שנותר בכלל מן ה-anthropos, על גורלו של שריד האנושי לאחר הקטסטרופה. בשתי העבודות מופיעה דמות כפולת-פנים; אך שלא כפי יָנוס, הדמות הגרינברגית איננה מבשרת שום הבטחה לעתיד לבוא, גם אין בכוחה לערוב למעבר בטוח אל עֶבֶר תמים ולא-נגוע. אלו דימויים מעוותי-צורה, השחתה מרחיקת לכת של גוף שניטל ממנו כל שריד לאנושי, שלא נותר בו זכר להומני – מושג שבפני עצמו סבל השחתה משועת במאה ה-20, במחשבה כמו בפוליטיקה. על מקום הגוף שהושחת באה קליפה מרוטשת, מבוותרת על חלקיה, שחושפת את השפעתו המשתקת של התווה הקרנבלי: עצמות חשופות, שיניים

2 רבים היו שהצביעו על כוחה המחריב והמְהַרֵס של הרטוריקה הדימוית במחשבת ניטשה. צר המקום מלדון בהם כאן, אף לא למנות את כולם; אך בהקשר הזה, פרט לקריאה של דרידה בניטשה (ראו: Jacques Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, New York: Schocken Books, 1985 pp. 10–33), עוד ראוי להזכיר את פיליפ לאקו-לבארט (Philippe Lacoue-Labarthe, "Apocryphal," *The Subject of Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 37–56) ואת פול דה מאן (Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau*, (Nietzsche, Rilke, and Proust (New Haven: Yale University Press, 1979).

עורפות, חסרון איברים מול תותבים; כל אלה באים על מקומו של ה"גוף" שהיה, על מקום הפיקציה שלו. כדימויים הנוגעים בספו של הבלתי-מוחלט, מה שמעלה כאן את אפקט הבית-מאום (uncanny) של הדמויות – שאינן עוד דמויות כי אם פיגורציות מרוקנות – הוא שממקם אותן בתוואי ההיכבשות האמנותית לגוף המרוטש: גוף בלא טרנסנדנציה, שאינו נושא עוד שום הבטחה לתחייה או לגמול. הדמויות שטות במנותק מכל מישור תמונתי מובחן; רק המישור האחורי בשחור או אפור תומך בהן, שנחבא ונעלם ככל שהוא תומך – ודאי ללא יכולת להכיל בתוכו את עודף ה-figurants האלה. הרקע מחזיק עדיין משהו מחובו של גרינברג להפשטה הלירית מבחינת המיסוך של שכבות הצבע, אך תתי-הגוונים והניואנסים מתנגשים בחזקה עם הדרמה שהוטענה עליהם ללא שיעור עם הופעתה של הדמות במרכז הציור.

דוגמה נוספת לעמידה בשער כנגד משטרים דכאניים אנו מוצאים בציור המביא את דיוקנה של דמות בלתי-מזוהה, כנראה חייל שזהותו לא מבוררת (ללא כותרת, 1965 לערך). זה יכול להיות אפילו דיוקן חסר-אחידה של אדולף היטלר, אך ההכפלה השולטת בדימוי אינה מאפשרת זיהוי פשוט. כמו בציורים שקדמו לכך, גם כאן הדמות מוכפלת וממוסכת בכבודות. הציור בא חשבון עם ההשלכות הקטסטרופליות של השימוש הלא-ביקורתי בדמות האנושית כפונקציה של אינטרפלציה (interpellation) מתמדת במובנה המרקסיסטי. מסכת הגז, שיכולה באותה מידה להיות גם מסכת מוות, מתלבשת על הפנים בהזחה טורדת, באופן שמצביע על אובדן הפנים מכאן, אך גם על גידול-יתר של פנים שהדמות מציגה בפנינו. בשאר חלקיה מופשטת הדמות מכל בדל של גופניות ברת-זיהוי, מה שחושף את ההבניה הבעייתית מלכתחילה של הגוף: הוא שם גם בשעה שאיננו, לעולם כפול ומחוסר פעולה. המומנט הציורי של טבע-דומם נרקב מועתק כאן לעבר הגוף האנושי בריקבון, כאשר הפנייה לפרופורציות של ציור הדיוקן הקלאסי לא נועדה אלא כדי לנסח אותן מחדש ניסוח אירוני. מסכת הגז היא אביזר מטונימי הרומז לפלוס מנוון, או אפילו למועל יד נאצי שנבצר ממנו לומר משהו או לפקד על מישור; כך או כך מדובר בציור חמקמק המטשטש את מפתחות המובן כשהוא מבליעם במישור הציורי האחורי.

היצירה הגרינברגית נעה תמיד בטווחי הכפילות שהוא מבקש לייצר: דמות מכופלת, הכפלה של הראש ועודף ניכר באיברי הפנים; אך זהו עודף שתוצאתו היא בחוסר התפקוד היסודי שהציורים מורים עליו. מטבע הדברים, השימוש החוזר בהכפלות מעלה שאלות של מקור מול ארטיפקט – אותה אפורה שטורדת את מנוחתה של הפילוסופיה מאז אלפטון לפחות, ככל שהדבר נוגע לסטרוקטורה המימטולוגית. דרידה ופיליפ לאקו-לברת חוזרים אל האפורה הזאת בדברם על המימטולוגיה ועל היחסים המטפיזיים והאסתטיים העקרוניים שהיא מחוללת – שהיא אמורה לחולל; אלה היחסים המעסיקים אותנו כאן. שכן ההכפלה הגרינברגית חושפת את בעיית היסוד שבהכפלה ובכפילות-הפנים: זוהי בעיית היסוד של המפלצתי, שמשעה שהוא מסור לאופנים של ייצוג הוא כרוך בערעור מתמיד של קו הגבול שבין מרכז ושוליים, בין המישור אחורי לקדמי.

יצירתו של גרינברג נושאת בחובה יסוד של ארס, רכיב שחדר כמדומה אל המבע

הציורי שלו בסוף שנות ה-60, תקופה שהתנסה בסם ה-LSD. הבחינה האירונית של המודל הקלאסי בציורי הדיוקן, של אופני עיוות והשחתה נוסח פרנסיס בייקון, נעשית למחיקה של ממש משעה שהוא מתנסה במצבי שיכרון-חושיים; לא זו בלבד שהדמות עצמה נמחקת – וזו ודאי דרך נוספת לומר "פיגורציה חדשה" – אלא שמתקיים כיוול מחדש של הרקע, של ההבחנה בין מרכז ורקע. צמד עבודות שצייר בשנות ה-60 המאוחרות (שתיהן ללא כותרת, 1968/69 (?), קט' 22, 23) מציגות רביזיה מרחיקת-לכת של הטיפול במה שהחשיבו עד כה כרקע בלבד, מצע להופעת המרחפת של הדמויות. אך כאן מתנסחת הבנה חדשה של רקע הציור וחללו. בהשוואה לציורי הדיוקן (או שמא, לדיוקנאות-לכאורה), משטח הציור מתחלק כאן אחרת. נראה שבהשפעת ה-LSD חתר גרינברג לחלוקה סכמטית יותר של המישורים, כשלמטה קרקע המתרוממת אט-אט, לבלוע בקפלוליה (invaginate) את חלקיו העליונים של הציור. על גבי החלוקה הסכמטית הזו, הרומזת להבניה החללית המקובלת של ציורי נוף, מטיח גרינברג חפצים נופלים או את רישומן של מחוות תנועתיות, כמו לערבל את סדר המישורים עד אובדן האחיזה המרחבית. גרינברג מציע כאן חוויית צפייה בדומה לראייה הסוריאליסטית – ולו כדי לדחות אותה על הסף, או מוטב, כדי להדהד את הזרם הזה, שבין ממשיכיו באמנות ובפוליטיקה היו שהתבררו כמזיקים לא פחות מן הפיגורות הפשיסטיות שאכלסו את ציוריו קודם לכן. הצבעוניות העזה של משטחי הרקע משנות ה-60 מתעמעמת ונדחקת החוצה, הן מן המבע הציורי הן מקשת הצבעים, באופן שחושף ביתר-שאת את הדחף קצר-הרוח המאפיין את עבודתו בכללותה. כלתו של גרינברג תיארה בפני איך היה מצייר עבודה על נייר בלא יותר מ-20 דקות, כאילו הונע מתוך דחף פנימי לתרגם "חזון" כלשהו שראה בעיני רוחו. ומתוך שכיוון בעליל אל חזון שכזה, ערכים אסתטיים של עידון וגימור מדיומלי קיבלו מעמד משני, עד שאיבדו כליל מחשיבותם.

עוד ייתכן שככל שבשלה עבודתו, כך התחדד גם חזונו היצירתי. (מאז ומתמיד גילה נטייה לתמטיקה בעלת הקשרים דתיים. מגמה זו התפתחה אצלו במקביל למבע הציורי, וככל שתפסה העבודה על נייר מקום נכבד בעבודתו, כך קיבלה גם התמטיקה הדתית מימד חיוני יותר, ובתמציתיות שהלכה וגברה.) להט היצירה של גרינברג, בהינתנו כעודף של מובן לצד צורת עבודה רפטיטיבית, תואם מערכת ענפה ורבת-רושם של excription ("כתיבה-מבחוץ") – מושג שז'אן לוק נאנסי הגדירו כ"מפולת של מובן", בהבנתה כניסיון מחליש ומרפה לומר שוב ושוב דבר שהוא לאין שיעור, ולאין תפיסה, excribed (כלומר, "כתוב-מבחוץ").³ הגרסה הגרינברגית של כתיבה-מבחוץ, המתנסחת לא פעם בדבקות דתית, או תוך הטיה של עולם דימויים מושאל השאוב מהבנתו את תורת הקבלה, הייתה מכוונת לתרגם את מה שראו עיניו כשם ששיקפה את הניסיון לבטל את המרחק הביקורתי בין המדומה למתרחש בפועל. רמת הגימור נוטה אל השטחי והמרפרף – תרגום אפשרי לרעיון משל ז'ורז' באטאי, שטען

Jean-Luc Nancy, "Excription," *The Birth to Presence*, trans. B. Holmes (CA: Stanford University Press, 1993) p. 320.

שפרויקט עבודה אינו ראוי אלא שינטשו אותו. עכשיו יש לשוב אל הקריאה של נחום טבת, שרואה את האמנות הישראלית כמקרה של קריאה מנשלת בקנה-מידה רחב; קריאה שהיא אולי הדרך היחידה להכיל נושאים ציוריים – או את מה שמסווג כ"אמנות" בכלל – מבלי לנכס, באותה המטבע, את האלימות הכרוכה בהם ללא הפרד. מהלך של קריאה מנשלת מאפשר לגשת אל נושאי הציור באופן בלתי-אמצעי ואף צופן-סוד, וזה הדבר שרואים אצל גרינברג שוב ושוב: כך בעיבוד האישי שלו לנושא שניים-עשר השליחים, שביסס על דמויות מחוג מכריו והטעינו בפרשנו אישית (2003, קט' 38, 40, 41, 43). הקריאה המנשלת מזמנת גם מידה של ריחוק, שאפשרה לגרינברג לנוע בקלילות מציור אחד לאחר, מרישום אחד לבא אחריו – וזאת כדי להמשיך על המצע החדש נושא שהחל בו קודם, במקום אחר; מצע שהוא תמיד, לפיכך, נגוע מכבר, מצע המעמיד בסימן שאלה, מלפני ולפנים, את שעתיד להופיע עליו.

גרינברג נשאר נאמן ללהט הנעורים שלו, לחתירה העיקשת להכחשתה של הדמות – לטובת שיווי-הדמות. צורת העבודה האופיינית לו, על ריבוי ההכפלות והגרסאות המבוצעות בזו אחר זו בלהט קצר-רוח, פעלה להפרכת עמדתה הריבונית והמיוחסת של הדמות, אפילו כפי שהוחזקה בקרב אמני הפיגורציה החדשה. במקום זה אנו עדים לעודף של פיגורציה, עד כדי שלילת מובנה של הפיגורציה עצמה; ובאופן כזה, שגם התהליך שהביא ליצירתה של הדמות המרוקנת משנה צורה ונזרק הצדה. ברגעים כאלה של מפלה לכאורה, המציינת את חתימתה של הטרגנסדנציה, למרות עצמה, עולה ומתחדד מאבקו המתמשך של גרינברג, המאבק לסכל – תמיד על סף הנפילה, בלתי-מתפשר וללא-לאות.

ללא שם, 1960, שמן על בד, 54x65
Untitled, 1960, oil on canvas, 65x54



ללא כותרות, 1962, שמן על בד, 54x65
Untitled, 1962, oil on canvas, 65x54



הילד, 1963, שמן על בד, 92×73
The Child, 1963, oil on canvas, 73×92



ראש מעוות גדול, 1964, שמן על בד, 130×195
Large Mutilated Head, 1964, oil on canvas, 195×130



שני קצינים עם כובעים, 1964, שמן על בד, 97x130
Two Officers with Kepis, 1964, oil on canvas, 130x97



פרה עם בורגני, 1964, שמן על בד, 97x130
Cow with Bourgeois, 1964, oil on canvas, 130x97



ללא כותרת, 1965 לערך, שמן על בד, 60x73
Untitled, 1965, oil on canvas, 73x60



שלשול (הר הגעש), 1964, שמן על בד, 81×100
Earthworm (The Volcano), 1964, oil on canvas, 100×81



בית החולים, 1965, שמן על בד, 133x198
The Hospital, 1965, oil on canvas, 133x198



קרנבל גדול, 1965, שמן על בד, 130x195
Grand Carnaval, 1965, oil on canvas, 195x130



קרנבל גדול, 1965, שמן על בד, 130×198
Grand carnaval, 1965, oil on canvas, 198×130



לאומן בעגולה, 1965, שמן על בד, 130x196
Nationalist in a Cart, 1965, oil on canvas, 196x130



ללא כותרת, 1965, שמן על בד, 133x188
Untitled, 1965, oil on canvas, 188x133



גורל שלי, 1966, שמן על בד, 89x116
My General, 1966, oil on canvas, 116x89



כתף משוננת, 1967, שמן על בד, 130×162
Dental Shoulder, 1967, oil on canvas, 162×130



הצלב האדום השווייצרי (דיוקן של קֶרֶס), 1968, שמן על בד, 73×92
Swiss Red Cross (Portrait of Ceres), 1968, oil on canvas, 92×73



הקיר החמישי, 1967, שמן על בד, 130×162
The Fifth Wall, 1967, oil on canvas, 162×130



אה'אה'אה (אפריקה), 1969, שמן על בד, 81×100
Ah-ah-ah (Africa), 1969, oil on canvas, 100×81



הים, 1971, שמן על בד, 146x114
The Sea, 1971, oil on canvas, 114x146



ללא כותרת, 1968/69, שמן על בד, 130×195
Untitled, 1968/69, oil on canvas, 195×130



ללא כותרת, 1968/69, שמן על בד, 130×162
Untitled, 1968/69, oil on canvas, 162×130



הכלב הגדול (טאבי), 1975, שמן על בד, 130×195
The Big Dog (Tavi), 1975, oil on canvas, 130×195



ירח, 1975, שמן על בד, 82×100
Moon, 1975, oil on canvas, 100×82



ללא כותרת, 1975, שמן על בד, 114×146
Untitled, 1975, oil on canvas, 146×114



ללא כותרת, 1978, שמן על בד, 73x92
Untitled, 1978, oil on canvas, 92x73



ללא כותרות, 1980, שמן על בד, 89×116
Untitled, 1980, oil on canvas, 116×89



מלחמת עירק, 1992, שמן על בד, 97x130
The Iraq War, 1992, oil on canvas, 130x97



הצ'אדור, 1993, שמן על בד, 97x130
The Chador, 1993, oil on canvas, 130x97



הצנזורה (האביב של פקינג), 1991, שמן על בד, 97×130
Censorship (The Peking Spring), 1991, oil on canvas, 130×97







שופט האינקוויזיציה, 1987, שמן על בד, 114x146
Inquisition Judge, 1987, oil on canvas, 146x114



חימרה, 2006, דיו וגואש על נייר, 56x76
Chimera, 2006, ink and gouache on paper, 76x56





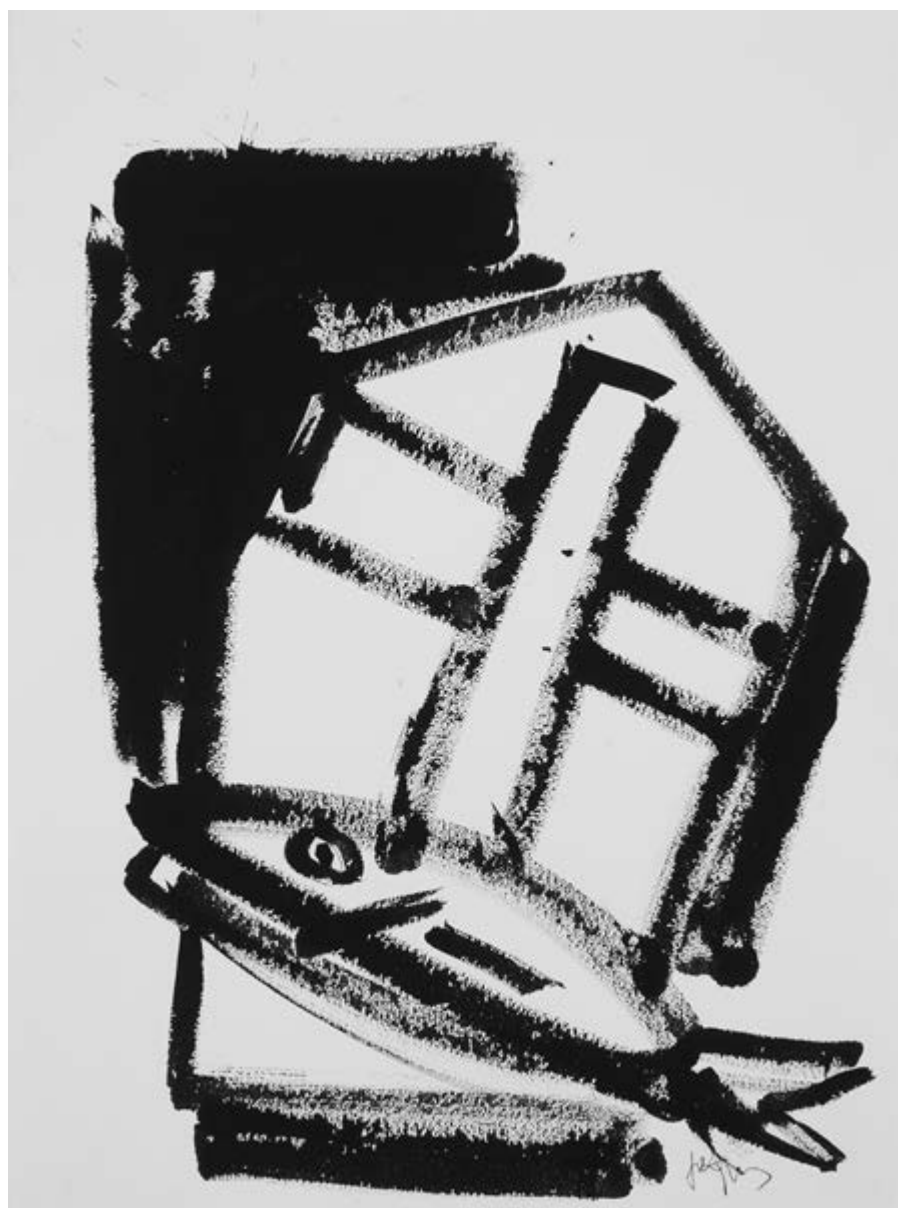
ללא כותרת, 2006, דיו וגואש על נייר, 56x76
Untitled, 2006, ink and gouache on paper, 76x56



דייג, 2005, דיו וגואש על נייר, 65x50
Fisherman, 2005, ink and gouache on paper, 50x65



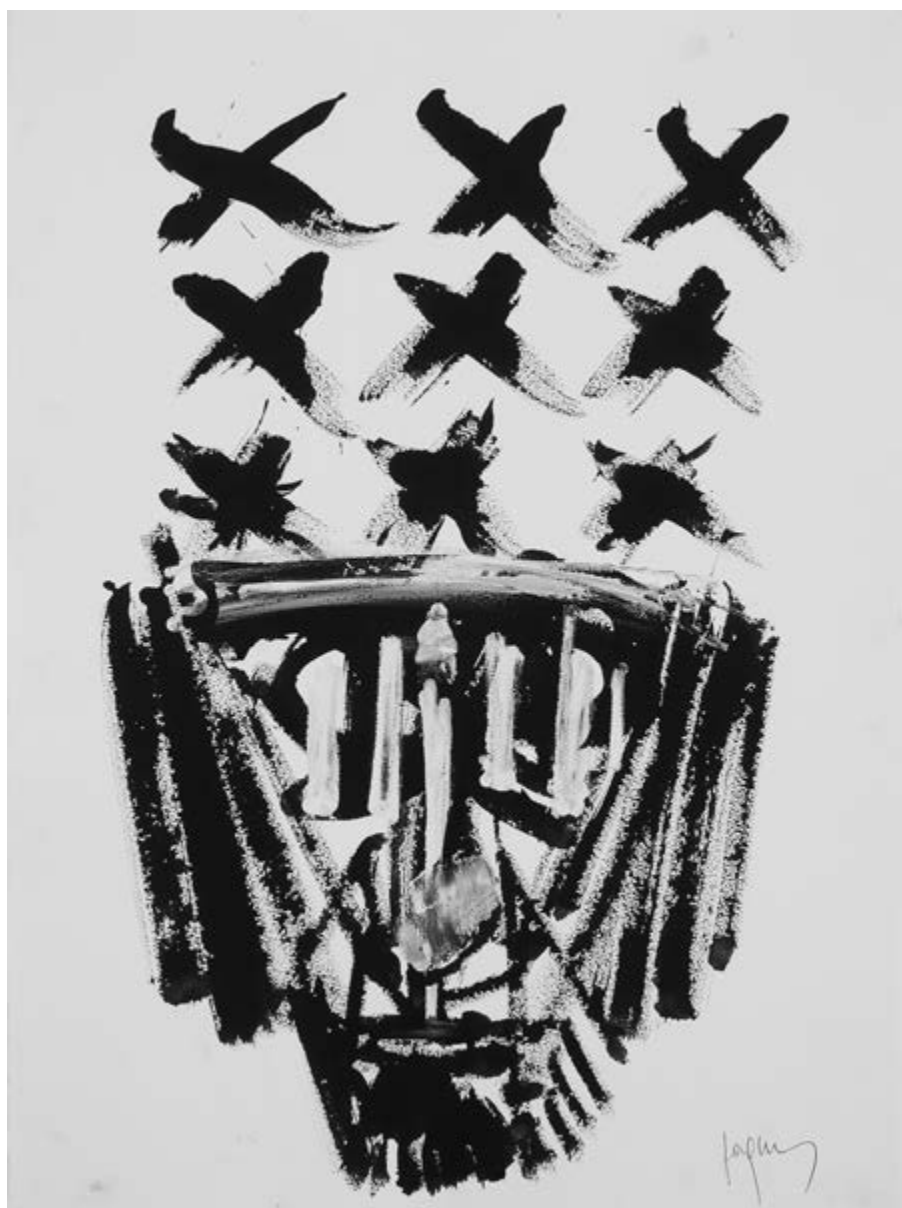
ללא כותרת, 2010, דיו על נייר, 56x76
Untitled, 2010, ink on paper, 76x56



ברתולומאוס (מתוך סדרת השליחים), 2003, דיו וגואש על נייר, 50x65
Bartholomew (from the Apostles series), 2003, ink and gouache on paper, 65x50



דיוקן עצמי עם קוצים, 2003, דיו וגואש על נייר, 56x76
Self-portrait with Thorns, 2003, ink and gouache on paper, 76x56



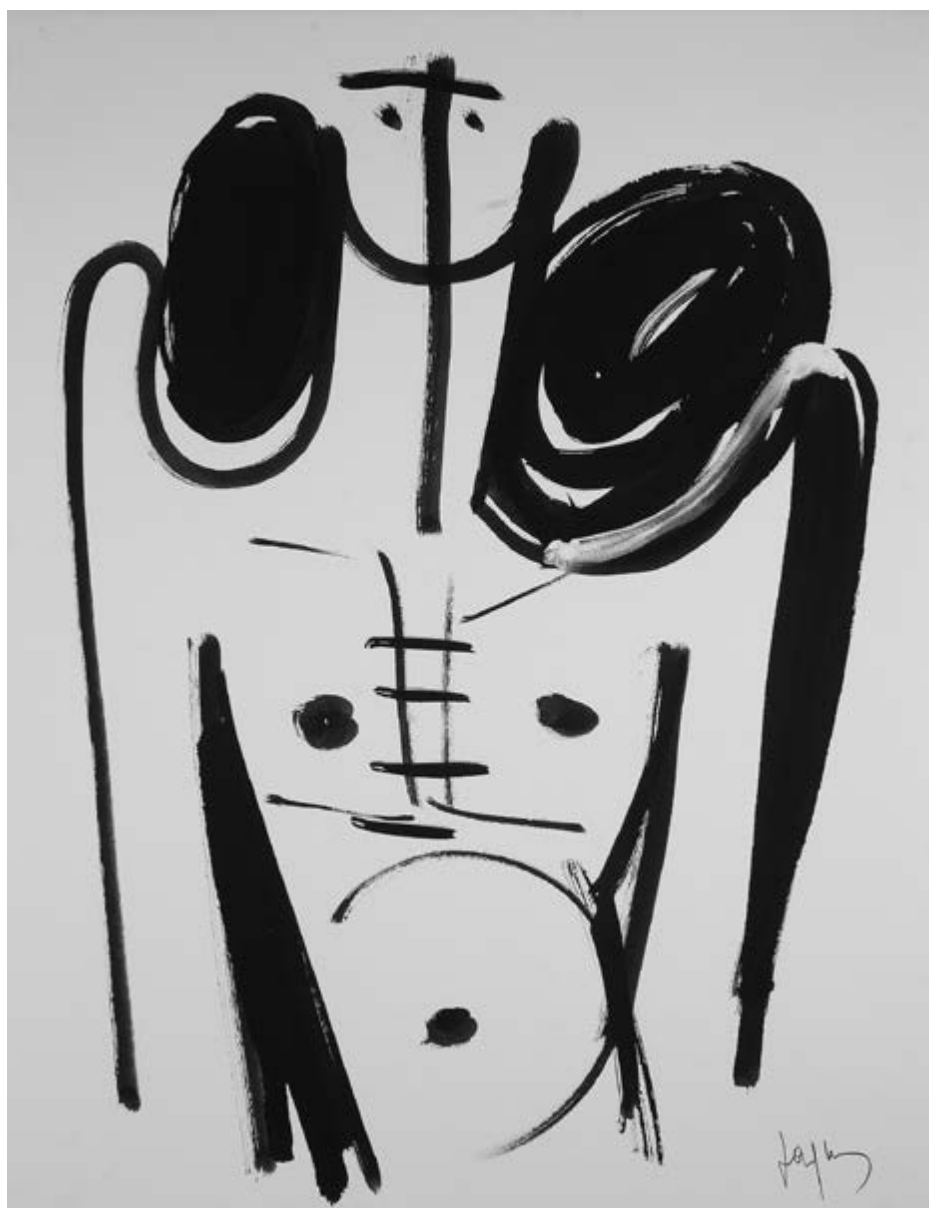
אנדראס (מתוך סדרת השליחים), 2003, דיו וגואש על נייר, 50x65
Andrew (from the Apostles series), 2003, ink and gouache on paper, 65x50



תומאס (מתוך סדרת השליחים), 2003, דיו וגואש על נייר, 50x65
Thomas (from the Apostles series), 2003, ink and gouache on paper, 65x50



ללא כותרת, 2003, דיו וגואש על נייר, 50x65
Untitled, 2003, ink and gouache on paper, 65x50



יהודה (מתוך סדרת השליחים), 2003, דיו וגואש על נייר, 50x65
Judas (from the Apostles series), 2003, ink and gouache on paper, 65x50





is his personal take on the 12 apostles, a theme he approaches with a more personal interpretation, modeling the titular figures on his acquaintances (2003, cat. 38, 40, 41, 43). But it also invites a degree of distance, with which he was able to easily move from one canvas to another, from one paper to another, in order to continue something on the canvas in front of him that he had begun elsewhere – a canvas or paper always already tainted, thus jeopardizing everything that might occur thereafter.

Grinberg remained loyal to his youthful verve and to his relentless desire to refute *figure* for the sake of *figuration*. His technique of duplicating the image or of creating a myriad of works, impatiently pitched, cancels the sovereign and privileged position the “figure” may have had, even for the New Figuration. Instead, an excess of figuration, on the verge of negating its own meaning, occurs, in which even the process that created the defunct figure gets morphed, and at times dismissed. In these moments of seeming defeat, marking a closure of transcendence, despite itself, one locates Grinberg’s continuous battle, thwarting, on the verge of demise, and yet unrelenting.

basic construct of a quasi-landscape painting, Grinberg sprays the canvases with falling objects or impression of gestures by which the image's planes get re-distributed and lose their spatial grip. Grinberg offers something that resembles a surrealist experience, if only to refute it eventually or perhaps echo a movement whose artistic and political offshoots were as pernicious as the fascistic figures that are now missing from his paintings. The bold coloring of backgrounds in the 1960's will gradually disappear from Grinberg's painterly gesture and palette, exposing the basic impatient fervor that pervades and characterizes his work in its entirety. Grinberg's daughter-in-law described to me the way he was able to paint a work on paper in twenty minutes, as if impelled by an urge to translate "a vision." As mere vision, the aesthetic value of the work and its medial refinement became secondary, almost redundant.

It may well be that as Grinberg's work matured, so did the intensity of his visionary gaze. (Grinberg had always shown an affinity toward religious themes in his work, something that developed in tandem with his painterly gestures. As his works on paper became a more prominent fraction of his entire oeuvre, one notices his religious themes in a more vivid and at times succinct manner.) His artistic fervor, given in the form of an excess of meaning and a repetitive mode of creation, follows the intricate and extravagant system of *excription* – what Jean-Luc Nancy defined as a "spillage of meaning," given as an enfeebling attempt to say over and over something that is "imperceptibly and insuperably *excribed*."³ Grinberg's version of *excription*, at times religiously pitched, or inflected by tropologies borrowed from his understanding of the Kabbalah, opted for a translation of what he saw as well as reflect his attempt to efface the critical distance between what is imagined and what eventually comes forth. The completion of a work becomes ever more superfluous; this may well be a translation of Bataille's concept according to which a project deserves only to be dropped. We must now return to Nahum Tevet's reading of Israeli art as a grand misprision; a misprision that, perhaps, is the only way to fathom and incorporate – without fully appropriating – the violence of the subjects that get painted or subsumed under the signifier of "art." Such a misprision may allow for an unmediated and perhaps even esoteric approach to the painted subject, something that we repeatedly see in Grinberg's work: Such

3 Jean-Luc Nancy, "Excription," *The Birth to Presence*, trans. B. Holmes (CA: Stanford University Press, 1993), p. 320.

too-much-face that the figure displays. The remaining figure is stripped of any identified corporeality in order to uncover the problematic structure of body: It is there even when it is not there, always double, but missing in action. Grinberg's work displaces the painterly moment of a rotting *nature morte* into the rotting body, gravitating toward proportions of classic portraiture now ironically posited. The gas mask may also metonymize a defunct phallus or even a Nazi salutation that has lost its ability to say or command; however, Grinberg remains obscure and effaces the ciphers of meaning into the background of the image.

Grinberg's work constantly vacillates between the duplicity that he attempts to create in his paintings: a double figure, a duplication of face or an excess of other facial organs. However, this excess amounts to the basic dysfunction to which his paintings point. Working with duplications inescapably evokes questions of origin and artifact – an aporia that has vexed philosophy since Plato at least as far as mimetological structures are concerned. Derrida and Philippe Lacoue-Labarthe revisited this aporia in their work on mimetology and the way it yields, and fails to yield, basic metaphysical and aesthetical relations – the very relations that concern us here. Grinberg's doubled figure uncovers the problem of duplication and duplicity: the problem of monstrosity and the way it is given over to systems of representation by constantly destabilizing the border between margin and center, as well as between background and foreground.

Grinberg's paintings carry a toxic element that may have penetrated his painterly gesture during the period in which he was experimenting with the effects of LSD, at the end of the 1960's. While his portraits were ironically probing classical models of portraiture and the way they could become disfigured, Francis Bacon-style, when he experienced his own period of inebriation there was not only a sheer effacement of figure – one way of saying “new figuration” – but also a recalibration of the background and what is considered background and center. Two works from the late 1960's (both *Untitled*, 1968/69 (?), cat. 22, 23) mark a radical revision in the treatment of what was previously considered a mere background for the appearance of floating figures. The paintings forge a new understanding of the background and the painting's space. The pictorial plane is distributed differently than in his portraits and quasi-portraits. It seems that under the effect of LSD, Grinberg resorts to a more basic division between the lower and upper planes, with something like a ground that gradually protrudes and invaginates the diminishing upper parts of the painting. Upon this

Like many of the painters of his generation, he tried to come to terms with the long-lasting and destructive effect of fascism. Considering himself a survivor, throughout the sixties and seventies he painted a series of fascistoid figures that bore their own mutilated disfiguration. The figure of the fascist – a rigorously disruptive formation – kept recurring in his work from the sixties until his late work in the 2000's. Two paintings entitled *Grand Carnaval* (1965, cat. 11, 12) unveil some of the central motifs that are repeatedly circulated in Grinberg's work. Grinberg's figure is always already *not* itself; it is doubled and divided, questioning the fate of what remains from the *anthropos* beyond the catastrophe. The two images present a double-faced figure, like a Janus face. Yet unlike Janus, Grinberg's figures hold no promise for futurity, nor can they secure a safe passage to an untainted past. These are morphed and heavily disfigured images of a body devoid of any trace of humanism – a concept so perniciously corrupted in twentieth century politics and philosophy. Instead of a body we are met with a dismembered shell that uncovers the maiming effect of the carnivalesque: exposed bones, excess of teeth, missing organs and prostheses replace the fiction of "body." The images retain an undecidable edge in terms of what constitutes their uncanny effect in ways that situate these figures – no longer figures but defunct figurations – on the trajectory of the common artistic fascination with the mutilated body; a body without transcendence, no longer holding any promise for resurrection or restitution. Detached from any distinct pictorial plane, the figures are held floating on a grey or a black background that hides as it holds, but certainly cannot contain, these excessive *figurants*. The background, while still retaining something of his debt to lyrical abstraction in terms of the veiled and nuanced colors, clashes with the drama that has been incommensurably juxtaposed unto it by the figure that emerges at the center of the painting.

Another example of Grinberg's vigilant scrutiny of repressive regimes is given in *Untitled* (c. 1965, cat. 10). The painting portrays an unidentified figure, a soldier whose identity is uncertain. This may even be a deracinated portrait of Hitler, and yet the duplication that pervades the image does not allow for an easy identification. As in the previous images, the figure is doubled and excessively masked. The painting engages the uncritical and catastrophic usage of the figure by which one is continuously interpellated. The gas mask, which may also be a kind of death mask, is anamorphotically placed, doubling for both the loss of face and the gain of

representation in a way that inescapably provokes a violent devaluation of affect and the seductive excess from “the figure.”² Grinberg’s figure was therefore necessarily defunct, ontologically so, to the extent that in his earlier works, a figure “as such” is hardly present, and certainly difficult to trace. The disappearance of “the figure” for the sake of figuration, namely in favor of something that purports figure but still calls for a degree of meaningfulness, despite itself, is what characterized Grinberg’s work in its entirety; a work whose figuration is heavily premised on abstraction, the abstraction he learned in Israel from mentors like Stematsky, Streichman, Argov, and Krize. The contours of Argov and Striechman are vividly traceable in Grinberg’s early work, most notably in a series of three canvases painted in the early sixties (all *Untitled*, c. 1960, cat. 1, 2; c. 1962, cat. 3), where the basic geometrical structures that would instruct his work throughout his life are still manifested as an abstraction, and not yet fully developed in terms of the pure figure. These contours would evolve throughout Grinberg’s artistic work into a more distinct line, but already here one is struck by his strong and assured painterly gesture. The color palette is distinctly in tandem with the colors that were in vogue among the artists who belonged to the Israeli lyrical abstraction style, with a grey background, drops of red and accents of light blue. The thickness of the color hints at the gestural line that would evolve in Grinberg’s later work; however, here one is met with a young Grinberg who still pays dividends to his mentors as he searches for a differentiated voice.

Grinberg’s artistic activity was affected by a myriad of referents and images that penetrated his body of work. His oeuvre uncovers his capacity, and at times his failed attempts, to assimilate the artistic and political occurrences. Seeded by French poetry (mostly Rimbaud and Baudelaire), Kabbalah, and the political events of his times, Grinberg relentlessly took recourse to defunct structures in order to present the faulty mechanisms – be they political, artistic, or personal – that pervaded his surroundings.

2 Many readers and scholars of Nietzsche have pointed to the destructive force of Nietzsche’s tropology. One could hardly do them justice or enumerate them all; however, in this context it is worth noting, in addition to Derrida’s reading in *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation* (New York: Schocken Books, 1985 pp. 10–33), also Philippe Lacoue-Labarthe’s “Apocryphal Nietzsche” (*The Subject of Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 37–56), and Paul de Man’s readings of Nietzsche in *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979).

and, being inescapably exposed to the artistic occurrences in her or his new setting, inadvertently decontextualizes what he or she thinks they understood. (Understanding and the way it relates, or fails to relate, to the artistic process is something that requires another interrogation.) Outrageous as this rendition may sound, I was fascinated by this perpetual misunderstanding as an axiom for the migration of artistic knowledge, or even for an artistic *event*, an event that discloses itself, as we have learned from Heidegger, in its withdrawal and disappearance. An artist, always on the prowl for fruitful misprisions, must participate in something that occurs and exceeds the artistic experience *ad hoc*. Art, therefore, assumes contours of a violent appropriation.

When I first encountered the works of Jacques Grinberg, I had to ponder and review Tevet's description of an 'Israeli misprision' and tried to understand what occurs when an artist immigrates to a different place where he implements an artistic world-view and modes of artistic articulation that might not, at the time, be fully commensurate with what happens, or fails to happen, in his new habitat. Grinberg came to Paris in the mid-sixties after being schooled by the Israeli artists who belonged to New Horizons, possessed by Israeli rage. While showing some enmity to certain artistic elements prevailing in the Israeli artistic scene of the time, namely those of lyrical abstraction, he could not have fully severed himself from the teachings of his mentors. His early work in Paris, which soon evolved into the New Figuration with which he became associated, still echoes, on many registers, trends that were prevalent at the artists' workshop in the Kibbutzim of the New Horizons movement.

Grinberg's early works uncover his genealogical origins in ways that are quite telling and may therefore explain his complicated relation to figuration. As one of the founders of New Figuration – a movement that later evolved, if only paratactically, into *Figuration narrative*, and eventually into French pop art – Grinberg's work overtly turned toward the power of the figural. However, resorting to an aestheticized figure in post-war France, and certainly in post-1968 France, could not have allowed for an ornamented figure, to the extent that *figure* "as such" may imply exactitude or certitude in terms of the hermeneutic distance between *figure* and *figurant*. In his reading of Nietzsche, Derrida demonstrated the inexistence of this "as such" in relation to figurality and the rhetoric it carries. Figuration, unlike figure, meant distance and measure: Nietzschean tropes of thinking capable of breaking with the metaphysical clichés of

Defunct Figuration

Nimrod Reitman

Jacques Grinberg's body of work is as elusive as Grinberg himself. Bulgarian born, Israeli raised, and French acculturated, Grinberg's oeuvre traverses the incommensurable tensions of his biographical itinerary. The attempt to locate a place that would be nourishing, however, not too nourishing, and that would be worthy of occupying the position of "home," is apparent in his works. And yet, Grinberg was always a dissident, refusing the narcissistic comforts of being-at-home. His painted themes were as diverse as his biography, and despite his fervent pursuit of the new – be it in the Israeli New Horizons movement (*Ofakin Hadashim*) or later the in the *Nouvelle figuration* of the 1960's, which led him to present his works in the most respectable Parisian salons – he managed to disappear from critical scrutiny. Though always oriented toward Israel, Grinberg became one of those artists whose contribution was forgotten or disavowed from the history of Israeli art, something that calls for a repeated recalibration. Grinberg signifies an unstable *atopos* that resists easy spatial and temporal definitions. Despite having presented his work mainly in France, his painterly gesture is resolutely Israeli and deserves a critical review. Let us try and understand the nature of this forgetfulness.

* * *

In one of my conversations with Nahum Tevet, I was intrigued by his description of Israeli art as an ongoing act of misprision.¹ For Tevet, Israeli art is embedded in gestures of fruitful misunderstanding and mistranslation. One should be careful of such a reduction; however – and I am being proleptic here – for Tevet, Israeli artists usually served as harbingers of something akin to a deterritorialization of artistic phenomena and trends. The process generally unfolds as followed: An Israeli artist travels abroad,

1 In this context, misprision is a term coined by Harold Bloom to describe deliberate acts of misreading or misinterpretation as a tactic for creating a clearer imaginary space for poetic creation. See: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1997). Misprision also calls for acts of concealment and misconstruction that may have legal inflections, without making claims for genre definitions.

realism to foreground a more political aspect.

To offer my own interpretation, the human figures in Grinberg's canvases of the 1960's carry each the heavy load of a tormented, defeated humanism. To me, this looked like an attempt at conveying the legacy of the European fate in the first half of the twentieth century via an uncommon Marxist prism, but without setting aside the breakthroughs of the different avant-gardes (de Kooning was also a favorite of his).

If Bacon's tormented reshaping of the human figure in the aftermath of World War II owes to his own misgivings and inner contradictions – such as his homosexuality, his alcoholism and his nihilist bent – the same degradation of the figure that we see in Grinberg is never due to psychology, but rather to the woes of contemporary society and class divisions.

At the end of that decade the Schoeller gallery went bankrupt, an event that shook his world completely – works of his' that were previously acquired by Schoeller were dumped *en masse* into the market. Another devastating development for him was the rise of American pop art, a movement that seemed to be taking over the world of painting, and, in general, the growing dominance of New York as new center of the international art world. This – as well as his failed, hesitant attempt at moving back to Israel.

From the 1970's on Grinberg's canvases and drawings undergo a multitude of transformations, both thematically and formally. If one insists on generalizing, we may say that his paintings grow increasingly didactic. Or symbolic; a symbolism that occasionally took the shape of unlikely hybrids, with Jewish-Kabbalistic symbols mingled with the world of a hash smoker. During that time, he had a prolific output of works on paper, which were marked by a flat graphic character over the white of the support. In his own world, he grew increasingly introverted and domestic.

As the years went by, Jacques Grinberg's work became a *terra incognita* to viewers in Israel. Several attempts were made to draw attention to his work here, but were met with little success. In September 1972, as we were publishing the first issues of "Siman Kria," which was to become the leading literary magazine in Tel Aviv during the 1970's and 1980's, I insisted on featuring one of Jacques's drawing on the cover, with an additional portfolio of his prints in the magazine's pages. Two of my poetry collections also featured paintings of his' on the cover. But only now are we gratified with a veritable exhibition of his work, which fills me with pleasure.

The majority of the works in Grinberg's early exhibitions were mid-format oil paintings of feminine figures, painted in a near-monochromatic color palette – mostly the many variants of black, gray and white or experiments in red and black. These were not identified portraits, as the shaping of the faces, influence perhaps by Streichman, were all marked by abstraction. Here and there one could already tell an expressionist influence, mostly that of a Soutine.

Now known as Jacques Grinberg, his formative years in Paris and in its art world (to many, the city still seemed at the forefront of modern painting) presented a new and vital stage in his development, both personally and artistically. During those same years I too had experienced a crucial stage in my development, first in Tel Aviv and then in London. Our correspondence grew sparse and sporadic, but still we managed somehow to keep in touch. When we saw each other again in Paris at different times across the 1960's, I had found him to be in a strong position, quite at the height of his artistic and public status: He joined the New Figuration (*Nouvelle figuration*), a group of young artists active in Paris at the time who sought to counter the abstract tendencies of the 1950's. Along with others in the group, Jacques belonged to Galerie Schoeller, a prominent gallery. He exhibited his work in the most prestigious annual Parisian show, and started garnering attention from collectors.

In 1964, when I first saw Jacques's Parisian work, along with that of his colleagues from the figurative bunch – Arroyo, Aznar, Segui and others – I detected in him an intriguing link to Francis Bacon, but with a more political bent. Most of his canvases at the time were characterized by a monochromatic and nearly flat background that contrasted with a dominant figure looming at front, itself framed by a seemingly arbitrary and brutal cut, in a way as to yield a structure that pushes away from



Photo-booth portrait, roughly the second half of the 1960's

Our friendship was at its closest and most fruitful at these times in particular: from our initial meeting to the time Jacques moved to Paris, in April 1962; later when I myself came to Paris to stay for short periods – in November 1964, throughout the second half of 1965, and in the end of 1969; again in 1970, when Jacques came to Israel, bringing his family with him to live in Bat Yam for a year and entertaining the thought of staying. Following that we would only meet in Paris during occasional visits I had made there. It was purely by chance fate that I happened to be in Paris in the summer of 2011, and was able to attend his cremation ceremony at the Père Lachaise crematorium.

During the first intensive phase of our friendship, while still in the military, we would make daily trips to the city. Yaacov attended evening classes at the Avni Institute, the old Tel Aviv art establishment, where a core group of young aspiring artists had gathered. At times I would join him and attend lectures by Joav BarEl and others. Yaacov was particularly fond of the teachings of Streichman, and admired sculptor Dov Feigin, too. Among his peers at Avni were Moshe Gershuni and his wife at the time, Bianca Eshel-Gershuni, also of Bulgarian origin.

It is strange that I have neglected to mention Jacques's Bulgarian background till now: If I am not mistaken, he immigrated to Israel aged 12, with his parents and sister. Yet his Bulgarian-ness was at odds with that of the majority of Bulgarian Jews. His parents represented the two poles of this Jewry: His mother, with her Mediterranean-style cooking, Ladino songs and tarot cards, was a descendent of the expelled Jews of Spain, while his father, a Marxist intellectual and a communist since an early age, was a man of learning, an "Ashkenazi Bulgarian" – back in Bulgaria he held the position of deputy minister (of economy, I think), but was removed from office during one of the purges there, after which he took his family and emigrated, landing in the fledgling state of Israel. His non-Zionist worldview surely had an impact on his son as well.

Neither of us had completed their military service, ridding ourselves of it through an early discharge, each at a time. Yaacov preceded me in 4-5 months. When he finished his studies at the Avni Institute, he held a joint exhibition with a fellow graduate at the Katz Gallery, in Dizengoff Street, following which he began to paint feverishly, preparing new works for a show at the Chemerinski Gallery, in Gordon Street. Half-way between those two galleries stood Café Kassit, the famed meeting spot for artists in Tel Aviv, which became our regular nighttime hangout.

Yaacov – Jacques – His Mother Called him Djeki

Thoughts and recollections on Yaacov-Jacques Grinberg

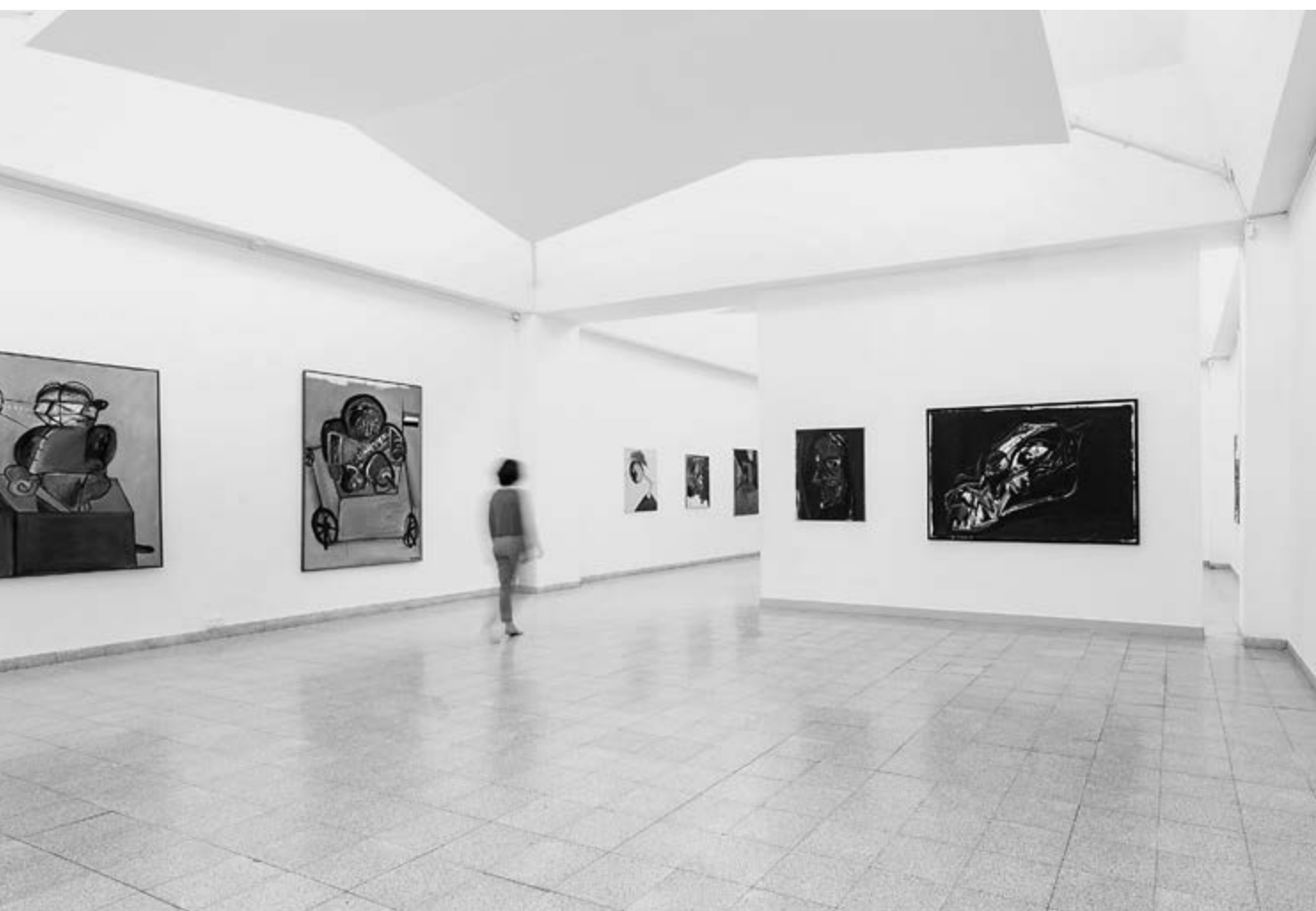
Meir Wieseltier

It was in the most unlikely of circumstances that I had first met Jacques Grinberg (who at the time was still known, and had signed his works, as Yaacov) when considering our respective character traits, objectives and attributes. At 19, serving as privates in the Israeli army, we were both stationed at the 611 Food Supply Unit of the Logistics Corps, at the Tzrifin camp, a former British military base still known at the time by the name of Sarafand. Back in 1960 this military base was considered by many as a kind of penal colony for gifted high-school graduates supposedly destined for the more prestigious combating units (the likes that we, indeed, were kicked out from to end up there), yet neither of us really aspired to a brilliant career in the military, preferring instead the unheroic and lackluster base of Tzrifin and feeling ourselves very much with one foot outside the army already, the existential center of our lives having gravitated towards the vibrant art scene of nearby Tel Aviv.

Though still privates in the military, we already perceived ourselves, each in his respective domain, as artists of the avant-garde – a perception that no doubt was at the background of our swift befriending and spontaneous like-mindedness, which happened in no time. We were easy to attribute artistic greatness and foresee a certain artistic future to one another. In a matter of two days we forged a tight friendship between us that would last for many years to come, despite the distance that was to separate us for most of our lives, having lived in different countries and in very different artistic scenes.

I think that already at the start of our friendship I could perceive in Jacques that pure, profound, strong and uncompromising love for the good and the beautiful – almost in the ancient Greek sense of these words – side by side with a deep-seated doubt, a mistrust in their very possibility at the specific historical-political moment we were born into, and, as a consequence, a deep mistrust in authority of every kind.

A similar view of the cultural and political moment I had known from myself, and this had very likely tightened the ties of our friendship further.



circles at that time were focusing on conceptual orientations, developing sensibilities such as “The Meagerness of Material” [*“Dalut hahomer”*, often (mis)translated as “The Want of Matter” (Tr.)] and inclining to reductive minimalist abstraction. At this time Grinberg began a personal journey to slumbering regions of identity and Jewishness that Israeli art was not yet mature enough to deal with.

In the '80s Grinberg made another attempt to return and acclimatize himself to Israel. He even got his work shown, and exhibited at the Dvir Gallery in Tel Aviv (1984, 1985), but his exhibitions received little response and no local horizon opened up for his works.

Even though he longed to belong, Jacques Grinberg was a migrant artist in his soul.

Mundi: What language do you think in? / Grinberg: French. / Mundi: Not in Bulgarian? / Grinberg: I cry in Bulgarian / Mundi: And in Hebrew / Grinberg: I've tried to love.⁸

Jacques Grinberg died in 2011, in Paris, and there seems to be both power and truth in the sentence Mundi quotes at the end of his article about him:

“I don't have a homeland and I'll never have one. A painter doesn't need a homeland. I'm a foreigner everywhere, the only place where I don't feel foreign is my studio”.⁹

Jacques (Yaakov) Grinberg, a foreigner everywhere, sought to love here, but it seems that his painting, in its inverted way, is the absent present in Israeli art.

8 Yosef Mundi, “Society is the Artist's Enemy”, *Yediot Aharonot* (20 April 1973) (in Hebrew).

9 Mundi, “Jacques Grinberg” (n. 7 above).

by the revolt of the students and by the artists who collaborated with them: “The government and especially the French bourgeoisie came out strongly against modern art, and viewed it as an enemy that endangered the ruling class. The French establishment suddenly awoke and forcibly braked all artistic opposition. This harmfully affected not only the painting but also the theater and especially the cinema”. The atmosphere changed, and with the blocking of resources to artists and to art, free expression was no longer possible. “Paris sank into a harsh and despair-inducing slumber”. In an interview with Mundi, Grinberg said that the failure of the revolt was “a shock that tore my universe apart”. He characterized the painting done in Paris after the failure of the revolt as a return to landscape and still life, while “the bricks of the barricades were sold to the bourgeois”. He viewed the graffiti that were created in New York after 1968 as a direct continuation of the Paris protests in which he had taken an active part.⁷

During his early days in Paris Grinberg was represented by a leading gallery (André Schoeller) and his works were shown in important group exhibitions at the Museum of Modern Art in Paris and in galleries in Belgium and Switzerland. But after the failure of the Students’ Revolt and the collapse of the gallery that represented him (incurring the sale of his paintings at a loss, which broke the market for his works) he had to grapple with a new reality from which he found it difficult to recover.

His two attempts to return to Israel and become part of the local art scene, in the early '70s and in the mid-'80s, were unsuccessful. It seems that Grinberg, who was close to circles of poets and theater people in Israel, was less (if at all) connected with circles of plastic artists in Israel. His literary colleagues considered him a charismatic cultural figure, gifted with an analytical talent capable of the finest distinctions. Testimony of this is his inclusion in the first published edition of the literary periodical *Siman Kriah* – a work of his was published on the cover, and a selection of his drawings was printed as part of the edition. Another of his paintings appeared on the cover of the literary periodical *Proza* 21 (1978), and the poet Meir Wieseltier chose to use two of Grinberg’s paintings on covers of his books.

When Jacques Grinberg arrived in Israel with his family in the early '70s, his work did not connect in any dialogue with local art, whose inner

7 Yosef Mundi, “Jacques Grinberg”, *Tel Aviv* (17 August, 1984) (in Hebrew); “On the Painter Jacques Grinberg” (n. 2 above); and typewritten text (n. 5 above).

figuration” of his own that he formulated in sculpture – a total negation of the “New Horizons” aesthetics of expression that had been dominant in the local art scene for decades. Tumarkin’s sculpture confronted the body, which had been absent from Israeli art until then, and grappled frontally with deformation, with the grotesque, and with the horrors of war (several years later, after the “Six Day War”). “We were a new generation that wanted to express sharply, without qualms, about wounds – on the contrary, the declared aim was to touch the wounds with all our might, and even with deliberate cruelty”, wrote Mundi.⁵

In the late '60s Michael Druks painted grotesque nudes that exposed bestial lasciviousness, and collaborated with the playwright Hanoch Levin in forthright anti-war messages: Levin in writing and Grinberg in painting gave expression to the absurd, grotesque duplicity in which the defeated, crippled body still primps itself in blind, zealous, puffed-up pugnacity. Looking at Grinberg’s generals with amputated limbs from 1964 brings to mind the final scene of Levin’s 1974 play *Schitz*: “In the middle of this wearying life, the state came to my home, reached out a rough hand, and took my husband. Now it also wants me bless it for this death and welcome it: Welcome, death; welcome, grave; welcome, coffin; welcome, burned flesh and blood and wounds: welcome!”⁶ A contemporary operatic interpretation of *Schitz*, performed in Tel Aviv in the framework of the Israel Festival during the opening week of the Grinberg exhibition, attests like a thousand witnesses to the topicality of Levin’s and Grinberg’s oeuvres, which make use of the aesthetics of shock and its accompanying effect of estrangement as an avant-garde tactic that knows no red lines. In comparison to the “New Figuration” artists in Israel in the late '60s (who also, like Grinberg, were influenced by the works of Francis Bacon, de Kooning, and Samuel Beckett) the forthright expressive directness of the venomous image in Grinberg’s paintings stands out as distinctive, as does the acerbic critical dimension that charges his work with power.

In the early '60s the critical avant-garde was well received in Paris, a city identified with a universal and international image that was welcoming to foreign artists. But all this changed radically in 1968, with the Students’ Revolt. The French bourgeoisie, Yosef Mundi wrote, “was greatly alarmed”

5 Yosef Mundi, typewritten text, undated (in Hebrew), estate of Jacques Grinberg, Paris.

6 Hanoch Levin, *Schitz*, first performed at the Haifa Municipal Theater in 1975, directed by Hanoch Levin.

later displayed again at the Katz Gallery. Two years after this he held his first solo exhibition at the Chemerinsky Gallery in Tel Aviv.

In 1962 he left for Paris, and from then on was known as Jacques. He joined the pioneers of the “New Figuration” orientation, most of whom were immigrant artists who created innovative, vibrant contemporary painting that struck out against the abstract which had taken over everywhere. The playwright and critic Yosef Mundi, who devoted a number of articles to Jacques Grinberg, noted that “In contrast to the previous generation, the generation of the Second World War, who wished, rightly, to distance themselves from the horrors of the war through a quest for a spiritual world free of blood and violence, Jacques Grinberg’s generation did not fear direct confrontation with violence, and decided to analyze the motives of violence and to express an outcry, through art, against the bestiality that leads men to deeds of war and cruelty”.²

Like artists who worked a little later in Israel (Uri Lifshitz, Michael Druks, Yair Garbuz), the New Figuration artists did not join together into an institutionalized group, and worked independently as individuals. They were not marked as a phase in the history of art, even though they definitely caused a turnabout – in Paris early in the decade, and even in Israel, towards the end of the decade.

In Israel the turnabout in plastic art was preceded by a turnabout in literature. The herald of the new spirit was the poet and critic Natan Zach, who identified faults in the poetry of [the then, if unofficial, laureate (Tr.)] Natan Alterman – repetitive, high, generalizing and abstract language – and formulated a kind of manifesto of departing from this to a different, spoken language, a language that confronts the body and the nerves of the time.³ Thirty year later, looking backwards, Meir Wieseltier noted a connection between Alterman’s abstraction and Zaritsky’s abstraction in painting.⁴ This parallelism that Wieseltier hinted at, between the systems of literature and plastic art, illuminates a deep movement in the spirit of the time – of revolt against the messages and the conventions of taste of the “generation of the fathers”. In the mid-’60s, Igaël Tumarkin struck out against the identity conventions of “Israeli art” by proposing a “new

² Yosef Mundi, “On the Painter Jacques Grinberg”, *BaMahaneh* (1 August, 1984) (in Hebrew).

³ Natan Zach, “Reflections on Alterman’s Poetry”, *Achshav* 3–4 (1959) (in Hebrew).

⁴ Meir Wieseltier, “Length-Section in Natan Zach’s Poetry”, *Siman Kriah* 10 (1980), 405–429 (in Hebrew).

“The only place where I don’t feel foreign is my studio”

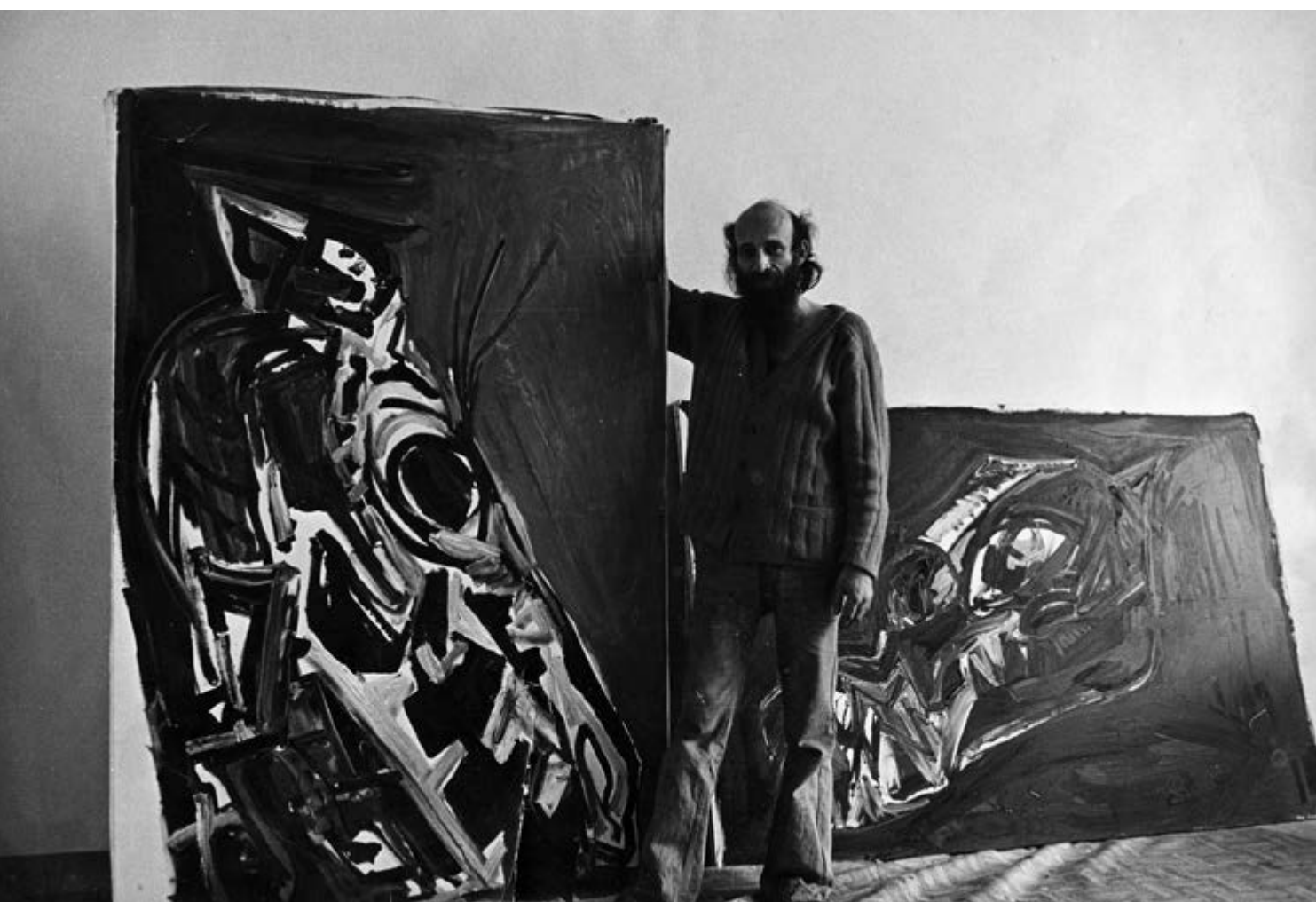
Galia Bar Or

The exhibition of Jacques (Yaakov) Grinberg’s paintings at the Mishkan Museum of Art, Ein Harod (Summer 2015) exposes challenging works by an Israeli artist who lived and worked in France, maintained close connections with artists and authors in Israel, yet his oeuvre has remained unseen and almost completely unknown by art lovers in Israel. The exhibition and the catalogue that accompanies it offer a contemplation of a select cross-section of his work whose messages and power of expression seem to be more relevant today than ever.

Jacques (Yaakov) Grinberg was born in 1941, in Bulgaria, and lived in Sofia during the war years. His father, Natan Grinberg, a member of the Communist Party in his youth, held a high position in the leadership of Communist Bulgaria after the war. In 1954 the family moved to Israel and settled in Bat Yam. On his arrival Jacques went to school in a kibbutz, and at a young age began studying art at the Avni school in Tel Aviv. He probably was not exposed directly to the horrors of the Holocaust, but the subject was not repressed, certainly not by his father, who already in 1945 published a book that collated revealing documents he had found in the Bulgarian Interior Ministry after the war. The book contains evidence of the attempts of the Bulgarian fascist government to eliminate Bulgarian Jewry and of the involvement of the army and the police in the expulsion and extermination of the Jews of Thrace and Macedonia.¹ After the book disappeared from the bookshops in Bulgaria he published it again in Israel (in Bulgarian). In 1961 Natan Grinberg published another book in Israel, this time with a painting by his son on its cover. A critical Marxist world view was part of the habitus Jacques grew up in, and his acute and uncompromising sensitivity reverberates through all the various phases of his work.

Already in 1959, when Jacques was only 18, his work was shown at Dizengoff House in Tel Aviv, in an exhibition of Avni graduates, which was

¹ Natan Grinberg, *Documenti*, Sofia (1945) (in Bulgarian). My thanks to Dr. Shlomo Shealtiel and Dr. Moshe Mosek.





Mishkan Museum of Art, Ein Harod

Jacques Grinberg / Paintings

July – September 2015

Exhibition

Curators: Galia Bar Or and Nimrod Reitman

Project manager for the Homme bleu Association: Marie Deniau

Production: Ayala Oppenheimer, Yehudit Bejerano, Mor Tabenkin

Administration: Ayala Bessor, Nili Heller, Lilach Smilanski

Professional assistance: Lana Zouabi, Michal Salant

Catalogue

Editor: Galia Bar Or

Graphic design and production: Moshe Mirsky

Translation and text editing: Hemda Rosenbaum

Translation of Galia Bar Or's text: Richard Flantz

Photographs

Portraits: pp. 3, 78: Antoine Kin; p. 5: Francis Schklowsky;

Works: pp. 17-18, 20-31, 33, 36-37, 40-42, 44, 49-52, 54, 56-59: Sylla Grinberg;

pp. 19, 32, 34-35, 38, 43, 45, 48, 53, 55: Arnaud Legrain

Installation photographer: Sagi Moran

Photograph conversion: Art Scan, Tel Aviv

Pre-press and Printing: Offset A. B. Ltd., Tel Aviv

On the cover

English side: *Censorship (The Peking Spring)*, 1991 (see p. 45)

Hebrew side: *Large Mutilated Head*, 1964 (see p. 20)

Measurements are given in centimeters, height x width

Pagination follows the Hebrew order, from right to left

In collaboration with the Homme bleu Association (www.jacquesgrinberg.com)

And with the support of Jacqueline de Romilly Foundation, under the
aegis of the Foundation of France

Jacques Grinberg *Paintings*



Mishkan Museum of Art, Ein Harod

Jacques Grinberg *Paintings*



JACOB