



אירה רילכוורגר



# אירה רייכוורגר



משכן לאמנות עין חרוד

משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד

## אירה רייכוורגר

ינואר 2011

אוצר: יאן ראוכורגר  
עורכת הקטלוג: גליה בר אור

רסטורציה ומיסגור: יון ננו, מור טבנקין

רישום: אילה אופנהיימר

מינהלה: אילה בשור, רחל לצטר

עיצוב והפקת הקטלוג: משה מירסקי

צילום עבודות: אברהם חי, גלית ראוכורגר, יאן ראוכורגר

צילומים שחור לבן: עליזה אורבך

עריכת טקסט עברית: עידית הימן

עריכת מאמר גליה בר אור באנגלית: ג'ודי הן

דפוס: אופסט א.ב. בע"מ, תל-אביב

כריכה: כריכית שחף בע"מ, חולון

כל העבודות שייכות למשפחת האמנית, אלא אם צויין אחרת

כל העבודות עשויות צמר גפן, חוט ברזל וגרב ניילון

אלא אם צויין אחרת.

המידות נתונות בסנטימטרים עומק ארוחב אגובה

©2011, כל הזכויות שמורות, משכן לאמנות עין חרוד

על העטיפה

(שער קדמי): **נערה**, שנות ה-80, צילום: אברהם חי

(שער אחורי): **אשה** (פרט)

## תודות

G A L L E R Y  
L I T V A K



ויטלי ולודמילה מילמן

## תוכן העניינים

<b>אירה רייכוורגר</b>	5
גליה בר אור	
<b>ונוס מיפו</b>	19
מרדכי גלדמן שוחח עם יאן ראוכוורגר	
<b>שיעור לחיים</b>	33
הילי אילון	
<b>קטלוג</b>	37
<b>קורות חיים</b>	89



צילום: אריאלה שביד

# אירה רייכוורגר

גליה בר אור

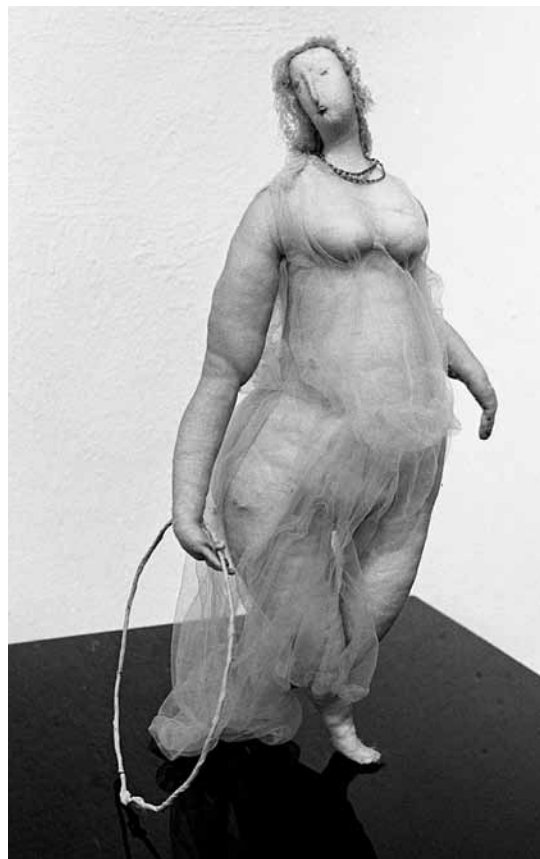
עם יאן ראוכוורגר, אמן צעיר שכבר גיבש לו שם משלו ועסק בהכנת מועמדים צעירים לכניסה לאקדמיה לאמנות במוסקבה. רבים וטובים נאבקו לזכות במקומות הספורים שהקצתה האקדמיה ואירה הצטרפה לקבוצת תלמידים שלמדה עם יאן. היא הייתה בת 16, השנה – 1967, ובין המורה לתלמידה נרקמו במהרה יחסי אהבה. אירה התקבלה ללימודי אמנות באקדמיה ולמדה גם אצל מורהו של יאן, האמן ולדימיר וייסברג, אך עוד לפני שתמה תקופת לימודיה הצטרפה לבן זוגה ולבחירתו, לצאת את ברית המועצות ולעלות לישראל. ב-1973 הגיעו אירה ויאן למרכז קליטה במלון רקפת בצפת, חודשים ספורים לפני פרוץ מלחמת יום כיפור. למעשה הייתה זו יציאתה הראשונה של אירה ממוסקבה. עד אז יצאה ממוסקבה לשהות בקייטנות קיץ קצרות בלבד. הזוג הצעיר נקלט ללא קושי מיוחד בקהילת האמנים בצפת ודוברי הרוסית, הדור המבוגר של אמני ישראל, הקלו על קליטתם. במיוחד קירב אותם אליו אהרון גלעדי ועבודתו של יאן זכתה להערכה של מיטב האמנים ובהם יוסף זריצקי. זמן לא רב לאחר הגעתם התקבל יאן למשרת הוראה בבית הספר אבני בתל-אביב ומשמעות הדבר מבחינתה של אירה היה כי הוא נעדר מצפת במשך כל ימי השבוע. בתקופה זו שבה אירה לעסוק בכובות: "היה לי משעמם. הסתכלתי סביב, ראיתי את בני

אירה (אירינה) רייכוורגר נולדה במוסקבה ב-1951 לזויה וסילייבנה רילייבה, אמנית, ואלכסיי אלכסנדרוביץ טאטסיג, אדריכל. האב לא התגורר עם המשפחה והאם, מפרנסת יחידה, עסקה בעבודות פיסול במרחב הציבורי בעוד אמה מסייעת לה בטיפול בילדים ובכית – כנהוג במשפחות רבות בברית המועצות. הסבתא דאגה באהבה לגידול הילדים וטיפלה באירה ובאחיה, שנולד חמש שנים לפניו. מגיל רך עסקה אירה באמנות וכשהייתה בת שבע החלה ללמוד באורח סדיר שיעורי ציור. היא התוודעה לאמני מופת, שיכללה מיומנויות בתחום הרישום והעמיקה במסורת הציור. במבט לאחור ציינה אירה שלימודי הציור מגיל צעיר העניקו לה ידע וביטחון ברישום אבל גם הגבילו אותה. החינוך השיטתי יצר עכבות, הידע חסם יצירתיות ולא קל היה לה גם כאמנית בוגרת לפרוץ את גבולות מסורת הציור הקלאסית שהטמיע בה חינוכה מילדות. "כדי לפתח עין ויד טובים לרישום חייבים להתחיל מוקדם. השיטה הרוסית בנויה על החדרת המשמעת ופיתוח הטכניקה. הבעיות היו במישור אחר, בעיות של חופש, פתיחות, הבנה, העזה. פיתחו לנו את היד, אבל סתמו את הרגש. ולכן, בסופו של דבר, רק בודדים התעלו מעל לבינוניות"<sup>1</sup>. נקודת המפנה שהשפיעה על חייה הייתה המפגש

1 טלילה בן זכאי, "העולם על-פי אירה", סגנון, 7.12.1988, עמ' 14-15.



אירה והפסל נגיעות, 1974 (צולם ב־1977)  
Ira and the sculpture *Touches*, 1974 (photographed in 1977)



נימפה או ספורטאית, 1974  
*Nymph or Sportswoman*, 1974



שמעניקה ידה של אירה בצמר גפן ובר, בחומר יומיומי ומוכר, המצוי בכל בית.

אירה לא עסקה רק במלכים ובמלכות, במורשת היסטורית בינלאומית ובכובות המייצגות עממים ולאומים. המפגש בישראל עם טיפוסים חדשים ומורכבות חברתית – שאותה החלה לזהות בחריפות באינטואיציה האמנית שלה – הניבה מחזור חדש של יצירה. היא החלה לעסוק גם במציאות אקטואלית, נופים אנושיים שבהם פגשה בעיקר בצפת וירושלים, שהזינו אותה ברעיונות חדשים. מפגש עם קרובי משפחה של יאן שאורח חייהם חסידי-דתי בירושלים, הניב פיסול קבוצתי של משפחה, כמו עומדים בשורה ארוכה בטכס משפחתי, כל אחד מבניה משקף בהומור ובדקות אבחנה אישיות משל עצמו. כך נולד למעשה דיוקן קבוצתי מקורי שמאחורי אחרון הפרטים בו והמכלול כולו ניצב עולם של חיים מלא ועשיר, אמין ונוגע ללב באנושיותו.

עבודתה המורכבת ביותר של אירה בתחום הפיסול הקבוצתי הייתה גם אחת האחרונות בתחום מיוחד זה. היא סיימה אותה ב־1975, כאשר הייתה כבר עסוקה רובה ככולה בתחום חדש שפיתחה, עירום נשי. בראיון עם אילה גורדון סיפרה אירה שהמקור לעבודה זו היה רישומה של חתונה של חברים שבה נערכו הכול לצילום קבוצתי. היא בקשה ליצור מערך קבוצתי שבו עומד "כל טיפוס לעצמו – דיוקן. מצב-רוחה ואופייה של הדמות מובע בתנוחת גופה". היא הסבירה כי התנוחה משמעותית כל-כך ש"אי אפשר להזיז את האברים ולשנות את תנוחתם כפי שניתן בכובה רגילה. אלה הם פסלים רכים, שיש להתבונן בהם בלבד". אלא שכבר ב־1973 החלה ביצירת פיסול רך של דמויות נשים ערומות או עטויות בכסות דקה, שקופה.

האדם, את צורתיהם המשונות ואת הבעיות שלהם, את הייאוש והתקווה שלהם, וכך התחלתי לעשות כובות ממה שהיה לי, מסמרטוטים, מצמר גפן, ומגרביים משומשים. בתחילה עשיתי מתנות לידידים, אחר כך ניסיתי למכור את הכובות כדי להוסיף לתקציב של המשפחה"<sup>2</sup>.

אמה של אירה, פסלת וציירת, יצרה גם כובות, ומגיל צעיר אהבה אירה להתבונן בתהליך הכנת הכובות, דמויות אדם וחייה, שהיו עשויות מצמר גפן מצופה בד ותפור בתכים קטנים ביד אוהבת ועין בוחנת, רגישה וקפדנית. "אמא עסקה באנימציה והיתה מכינה כובה לכל תנועה, בעיקר של חיות מאגדות הילדים. אני זוכרת אותה יושבת כלילה ליד מיטתי ותופרת. אני החלפתי את הבדים בגרבי ניילון ובמקום בעלי חיים אני מעצבת נשים"<sup>3</sup>. עוד ברוסיה אימצה אירה לעצמה את תחביב יצירת הכובות ונהנתה להעניק לחבריה ולילדיהם ממעשה ידיה. וכך עלה בדעתה לשוב להכנת הכובות גם בצפת, בחפשה אפיק ליצירתיות וגם לפרנסה. הטכניקה הייתה אותה הטכניקה שלמדה מאמה ופיתחה כברירת המועצות אך הדגשים היו אחרים מאלה שאפיינו את עבודת אמה. הכובות, דמויות היסטוריות או עממיות-פולקלוריסטיות, הפכו בידיה לייצוג חריף ומלא הומור של טיפוסים אנושיים, מחוות אנושיות, שכמו בהינף אחד העירה בהן ידה של אירה חיוניות של חיים ותנועה. בני משפחת המלוכה מהמאות ה־16 או ה־17 נדמים בהידור המוחצן של התלבושת המהודרת ובמחוות החזה הנפוח לבעלי כנף בתקופת חיזור, תרנגול הודו או טווס. הדמויות מקצינות ברגישות ובדיוק של חוט השערה זיכרון של מערכות יחסים מורכבות, חברתיות, תרבותיות ופסיכולוגיות. כל אלה מועברים בתמצות המופלא

2 זאב רבינוף, "אירה רייכוורגר: לגחך ולאהוב", דבר, 12.10.1977.

3 טלילה בן זכאי, "העולם על-פי אירה", סגנון, 7.12.1988, עמ' 14-15.

ההתחקות הכרונולוגית אחר העבודות אינה קלה משום שלא נותר תיעוד מספק מאותה התקופה. נראה כי לכל הפחות אחת מעבודות הנשים, "נימפה", נוצרה בידי אירה כבר ב-1973, בשלב הראשון של תקופת הקליטה בארץ, בצפת.

בשנתיים הקרובות פיתחה טכניקה משלה, שפה משלה עולם דימויים ייחודי לה והתמקדה בהדרגה בדמויות נשים עשויות ברגישות חושנית בצמר גפן וגרבי ניילון על קונסטרוקציה של חוט ברזל. היא חשה שכאן נמצאה לה ההלימה הנכונה בין חומר, שפה ונושא ביטוי, הלימה הפותחת שער לטריטוריה חדשה, רבת-אפשרויות לעבודתה בעתיד, קשורה בלב-לבה לשאלות הכרוכות באמנות הנוצרת על-ידי נשים ועוסקת בנשים:

תחילה התייחסתי לבובות כאל תחביב משעשע, אך עד מהרה חשתי שאני יכולה לבטא את עצמי ביטוי טוב יותר באמצעות בובות אלה. אני בונה אותן משלד עשוי חוט ברזל מכופף ועליו צמר גפן מלופף בחוט דק, אחר כך אני מצפה את הבובה בגרב ניילון. לבסוף אני מפסלת את תווי הפנים באמצעות תפירה עדינה, ומעצבת את התנועה הסופית. אני מרגישה שפיסול בחומרים רכים שנשים משתמשות בהם, מתאים במיוחד לאמנות של נשים. גם רוב הדמויות שאני עושה מתארות נשים.<sup>4</sup>

המעבר לאזור תל-אביב, לדירה בבת-ים (1974), הקל על בניית מערכות יחסים עם המרכז. הגלריסט ואיש התרבות צבי נעם, מנהל בית לייוויק בתל-אביב, ערך תערוכה לאמן מרדכי ראוכוורגר, אביו של יאן (1974) ואחריה תערוכה ליאן ראוכוורגר (1975).



רקדנית (על פי פיקסו), 1975  
משמאל: הכנה לתערוכה, גלריה דלסון ריכטר, 1977  
*Dancer (after Picasso) 1975*  
Left: Preparations for an exhibition,  
Dalson Richter Gallery, Jaffa, 1977

4 אירה רייכוורגר בראיון עם אילה גורדון, פורסם בהכר אמן ישראלי, אירנה רייכוורגר דפדפת תערוכה באגף הנוער מוזיאון ישראל ירושלים, אוצרת אילה גורדון, 1985.



וכך, לאחר שהציג תערוכה מרגשת של אמן עולה חדש מברית המועצות, שכבר הייתה ציפייה לחשיפת עבודותיו, בחר צבי נועם להציג ב־1975 את עבודותיה המקוריות של אירה רייכוורגר. הסיכון במקרה זה היה כפול: גם עולה חדשה וגם יצירה שלא התמסרה למוסכמות המודרניסטיות של עולם האמנות המקומי. הגלריה של בית לייוויק הייתה ממוקמת ברחוב דב הוז בתל־אביב, אזור שבו פעלו באותה התקופה מיטב הגלריות, ורחשה באזור תנועת קהל מגוון בכל שעות היום והערב. במרכז התערוכה עמדה קבוצת יצירות שהפנתה את המבט אל הדרך המשמעותית שאירה החלה לסלול לעצמה, פיסול רך בממדים גדולים, עירום נשי חושני ומקורי. כמו כן, באגף נפרד הוצגו הדמויות ההיסטוריות, הפולקלוריסטיות והדיוקנאות הקבוצתיים.

כבר בתערוכה זו ניכר שנמצאה לאירה רייכוורגר טריטוריה משלה, מצע חדש לעבודה, שפה שלא נוכסה על־ידי אמנים אחרים וניתן לגבש מתוכה עמדה רעננה ואחרת. בתערוכתה הראשונה כבר פיתחה טווח מגוון ועשיר של המצאות והקשרים המתכתבים עם הפיסול הגבוה אך רומזים בקריצת עין להווייה נשית, למערכת יחסים שלא נלכדה בטווח השגתה של האמנות הגבוהה.

באותה השנה, 1975, הציעה אירה את העבודות למכירה לרשת "משכית" בסכום של 75 ל"י ליצירה. ההצעה הושבה ריקם והוצעה לה הצעה חליפית, סכום של 20 ל"י. שנתיים בלבד לאחר מכן כבר פנה אליה הוראס ריכטר, בעל הגלריה ביפו, בהצעה לרכוש את עבודותיה ב־200 ל"י לעבודה והציג תערוכת יחיד מקיפה של עבודותיה. תערוכתה של אירה רייכוורגר בגלריה דלטון ריכטר

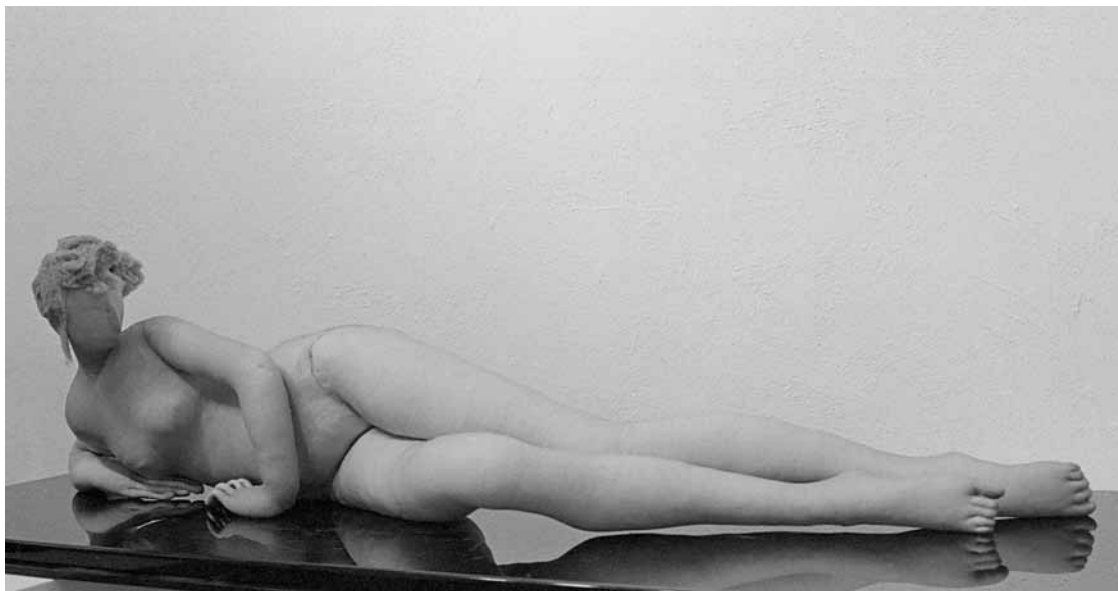


אישה בתנוחת הסבה, 1977  
*Woman Inclining, 1977*

ביפו העתיקה נפתחה באביב 1977 והייתה לנקודת  
 מפנה בעבודתה, פריצת דרך שקשה להעריך את  
 משמעותה. אירה הייתה אז בת 26 בלבד, עולה חדשה  
 המתגוררת בארץ ארבע שנים, זמן קצר בהתחשב בכך  
 שלמדה שפה חדשה, העתיקה את ביתה מצפת לבת-ים,  
 הייתה לאם, ב-1975 נולדה מירי וב-1977 נולד מוטי.  
 תנופת היצירה שלה הייתה מרשימה, התערוכה בגלריה  
 דלסון ריכטר זכתה להצלחה ולא היה כמעט עיתון  
 שלא סיקר אותה. הוצגו בה עבודות מוקדמות בצד  
 עבודות חדשות שיצרה בשנתיים שחלפו מאז התערוכה  
 בבית לייוויק, פסלי עירום נועזים ועזי ביטוי. בחדר  
 נפרד הוצגו חלקי גוף, אגני ירכיים ענקיים עם רגליים,  
 מונחים על הקרקע, כהצבת אמנות העומדת לעצמה.  
 היצירות הללו לא ניהלו דיאלוג עם ז'אנר היצירה  
 בכובות אלא עם זיכרון תרבותי עשיר מאין כמותו  
 ועם יצירה עכשווית. אם בתחילה נצמדו העירומים  
 של אירה להקשר של יצירות מופת מפורסמות  
 מסוימות ואמנים מוכרים (כדוגמת "נגיעות" 1975),  
 הפכו העבודות בהדרגה לעצמאיות ממודל ספציפי.  
 אירה הטמיעה בחומר הרך זיכרון מרובד בן מאות  
 ואף אלפי שנים של עיסוק בגוף האדם ובגוף האישה:  
 צלמיות פרה-היסטוריות, פיסול של גסטון לשז  
 (Gaston Lachaise), ונוס ואלות ניצחון, ציור (רנואר  
 ומודליאני). העירום הנשי השוכב של אירה העלה  
 באוב דפוסים עתיקים של עירום נשי המייצג כוחות  
 טבע, פריון וגם שלטון, נהרות וערי בירה של ממלכות,  
 ייצוג מיתולוגי והיסטורי. ככל שהתקדמה עבודתה  
 במחצית השנייה של שנות השבעים, התברר שהעירום  
 שלה אינו עוסק ב-nude אלא ביחס שבין ה-nude  
 ל-naked. לא דמות האישה העירומה כאידיאל מרומם,  
 קבוע בבושת זמן של האסתטי, כהשגבה של ערכים,



שלוש גרציות, 1975  
 Three Graces, 1975



אשה בתנוחת הסבה, 1977  
Woman Inclining, 1977

מסיטה זיכרון של שיש ויציקות ברונזה לצמר גפן וגרבי ניילון. אם חיים משמעותם שינוי – צמיחה וכליה, שינוי מתמיד של חומר וצורה – אירה חושפת בחומר המתכלה את הארוזיה, משב החיים נוגע באמנות ומסמן את פגיעות הגוף האנושי בתנועת הזמן. המונומנטליות של העירומים שלה אינה מבקשת חיי נצח, אלא נצברת מרגעים קטנים של הארעי והחולף בדגש על חיוניות ושרידה ככוחות החיים. בניגוד לרצינות המלומדת של האמנות המודרניסטית שרווחה בארץ באותן השנים, בעבודות אלה מחלחל ההומור, מורגשת הטקטיליות, הארוטיות והקוקטיות. פסלי צמר הגפן וגרבי הניילון היו לבשר ודם וחגגו גומות וקפלים, הנשים מתלחשות, ממתיקות סוד, חולקות סולידריות נשית ועוצמת חיים.

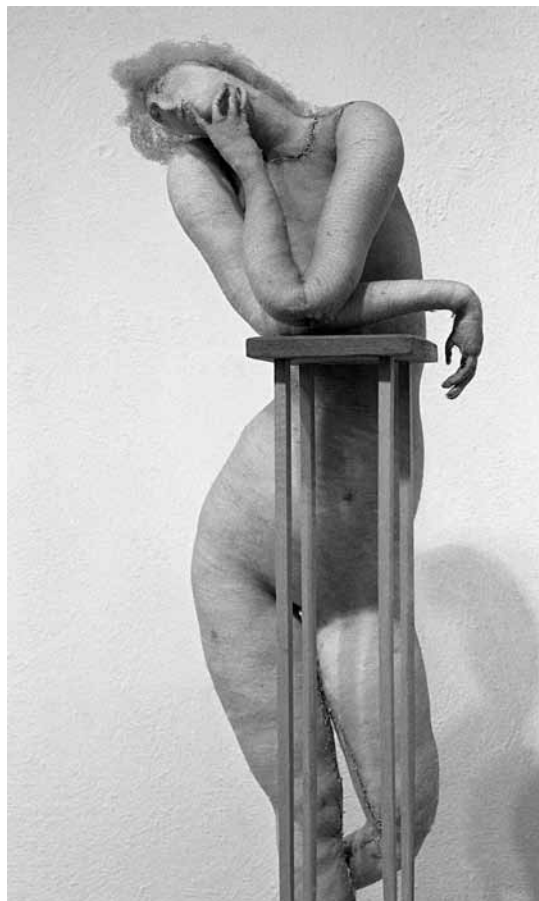
מידות טובות וסדר עולם הנטוע בהיררכי. העירום הנשי של אירה הנשים את עולם האמנות בכוח חיים מעצים של נשים החוות את עירומן כחלק מהווייתן ולא מהוות ייצוג למערך הסדור של שפה ותרבות. הידע האקדמי הקלאסי של אירה וכשרון ההתבוננות הנדיר שלה הכשירו אותה לדייק באנטומיה של הגוף הנשי, אך העירום שיצרה מגחך את רגעי השיא של האמנות הגבוהה. יצירות העירום שלה צומחות ממצע של זיכרון תרבותי חזותי וספרותי עשיר בשיאי עבר שאירה עושה בו כבתוך שלה. היא הופכת בו ומהפכת אותו, נעה מאלגנטיות קלאסית לגרוטסקה, מחדירה מוטציה לקאנון הפרופורציות ומתווה הגיון חדש של מגוון יחסים בין המידות של הראש לאיברים ולטורסו,

האמנית רות שלוס, שבקשה לחשוף בציוריה ממד זה של נשים, קבלה מפתח לגלריה בתקופת התצוגה של עבודות אירה רייכוורגר. היא נהגה לבוא מדי בוקר בשעות מוקדמות, לרשום את הדמויות לפני שנחשפו לקהל המבקרים, ולשאוב השראה מעבודתה של אירה שמונה שנים לאחר מכן, ב-1985, הציגה אירה רייכוורגר בתערוכה "הכר אמן ישראלי", באגף הנוער של מוזיאון ישראל, תערוכה שבה פרצה עוד ועוד את גבולות האסתטי, מורשת מוריה. בתערוכה זו נתנה ביטוי לממד ה"מאויים", החריג, המפתיע במוזרות פניו, מורכבות מצב אנושי שכמוהו נדיר למצוא באמנות הישראלית.

מרדכי גלדמן (ראו ראיון מיוחד לקטלוג זה עם יאן ראוכוורגר בעמודים 19-30) היטיב לתאר את עבודתה שהוצגה במוזיאון ישראל:

פסליה מצטיינים בעדינות, הפנמה ורגישות. רכותם – המקרכת אותם אל האמורפי – היא רכותו של החומר האנושי מול לחציו של זרם החיים, אך רכות זאת מכילה גם רוח – כוחו של החלום. האדם עשוי חלומות ממש כשם שהוא עשוי בשר ודם (קורצנו מחומר חלומות, אמר שקספיר בחלום ליל קיץ) וחומר החלום – הדמיון האנושי – הוא חומר קשוח משניתן לשער מראש – זהו החומר המעצב את חיי האדם ומעצב את הטבע אשר סביבו. הדמיון האנושי משנה את העולם.

על פסליה של אירה שורה העצבות הנובעת מאילוצי החיים הקובעים את המצב האנושי. הם משיגים זאת על ידי העדפת מצבו הזמני והספציפי של הגוף האנושי ופניו, על אידיאליזם צורני ועל פוזות סמליות. דבר זה מתבטא גם בנושאי פסליה



אשה, 1977  
Woman, 1977



נשים, סוף שנות ה'70, 56.5×42×38  
*Women, late 1970s, 56.5×42×38*



של אירה ולא רק בחומרותם הרכה ובצורותיהם  
הנוטות אל האמורפי.<sup>5</sup>

תערוכה נוספת, חריגה בעבודתה של אירה, זכתה  
למספר מבקרים חסר תקדים ולחשיפה תקשורתית  
גורפת – "הרוזנת צ'פצ'ולה", פרי שיתוף פעולה בינה  
לבין מעצבת האופנה תמרה יובל. התערוכה נפתחה  
באביב 1982 בהפנינג יוצא דופן, ועל ההזמנה שנשלחה  
מגלריה 13 וחצי ביפו נכתב כך:  
אירה רייכוורגר ותמרה יובל שמחות להזמין אתכן  
למסיבת החתונה של הרוזנת צ'פצ'ולה בת ה-85 עם  
בעלה ה-8. נא לבוא בלבוש הולם.  
בפנייה לקהל המבקרות להגיע "בלבוש הולם",  
כבר נרמז השילוב שבין כמיהה לאירוניה, פנטזיה ופער  
בין שם לכאן. מפגש יומימי של נשים המתגוררות  
בשכנות הפרה את הרעיון של אירה ותמרה לעשות  
דבר-מה שיחרוג מאפרוריות החיים בשכונה ביפו אל  
מחוזות פנטזיה של עולמות אחרים. בשיחות ובעבודה  
משותפת גיבשו השתיים גלריה של דמויות נשים שכל  
אחת מהן היא אב-טיפוס. כל דמות קבלה שם, בגד,  
אופי, עולם של הקשרים תרבותיים ופסיכולוגיים.  
הוצגו בתערוכה שבע דמויות נשים גדולות מהחיים,  
עשויות מצמר גפן על קונסטרוקציה, בטכניקה מיוחדת  
שפיתחה אירה, לבושות בתלבושות שעיצבה תמרה  
יובל. כל אחת מדמויות הנשים ייצגה טיפוס: צ'פצ'ולה  
בת ה-85 לבושה שמלת תחרה שקופה עם מחשוף  
חחושף את שדיה הנפולים, אלמנה קשישה הנישאת  
לבעל המיידע-כמה שלא איבדה את תשוקת החיים.  
מאדאם רוז הסמוקה, שמנמונת וסרת הטעם הלבושה  
בוורוד, עטורה סרטים, פרפראות וקישוטים, גברת טווס  
הדורה ונטויית גרון, האומנת האנגלייה מחמירת הפנים

הלבושה בטויד ועוד.

בראיון עם עמנואל בר-קדמא ציינה אירה:

"הטכניקה היא אחרת. יש לתמוך את הפסלים ולעשות  
להם שלדיות ברזל בפנים. אין לבנות רק פסל אלא  
יש לבנות טיפוס בעל אופי קצת קריקטורי-סטירי. זה  
כמובן שיקול, כאשר אתה בא לקבוע את העמידה, את  
ממדי הראש, את ההבעה על הפנים".<sup>6</sup>  
בראיון נוסף ציינה כי "המתח שבין התפיסה-  
העצמית למציאות הוא זה שמציין את הסאתירה".<sup>7</sup>

למרות ההצלחה של תערוכותיה, הביקורת המשכחת  
והמון המבקרים, עולם האמנות הישראלי הקאנוני  
לא חיבק את יצירתה בקטגוריה של אמנות עכשווית.  
עבודתה של אירה הוצגה בתערוכות קבוצתיות  
בהקשרים של עבודת סיבים או בדים. כך ב-1982  
בתערוכה בתיאטרון ירושלים וגם ב-1984 בתערוכה  
"רך קשיח", תערוכה נודדת של אמנות לעם (אוצרת  
רביבה רגב). גם כשהוצגה במוזיאון ישראל, בתערוכה  
"הכר אמן ישראלי" (אגף הנוער, אוצרת אילה גורדון),  
הייתה תערוכה זו מעשה מרכבה משולש והוצגו בה  
שתי אמניות נוספות, שלכאורה חלקו תחום משותף  
של יצירת בובות בצמר גפן – חוה אפשטיין ורעות  
בן-שחר. התערוכה במוזיאון ישראל והדפדת  
המלווה שיצאה לאור לרגל התערוכה, היוו נקודת  
ציון חשובה בעבודתה של אירה רייכוורגר אבל לא  
נוצר הקשר חדש שיחליף אותה מהקישור לעבודה  
בטקסטיל ויצירתה של אירה רייכוורגר לא זכתה  
להכרה בישראל כמשתייכת לקטגוריית האמנות  
הגבוהה. בשל התפיסה הפורמליסטית הצרה שאפיינה  
את קאנון האמנות הישראלי לא נכלל טווח עשיר של  
מגמות בקטגוריית אמנות גבוהה, ולא התעדכנה תפיסת

5 מרדכי גלדמן, "פיטול בצמר גפן במוזיאון ישראל", במחנה, 1985.

6 עמנואל בר-קדמא, "הרוזנת צ'פצ'ולה וידידותיה", זמנים מודרניים, 13.4.1982.

7 Leroy F. Aarons, Art., Newsview, 4/5/1982

קטגוריות שבהן מקום האישה הוא שיקופו של הגבר. האישה ביצירתה לא מאבדת את הסובייקטיביות שלה, היא הווה מודע וחי ובה בעת מתווה הבנה חדשה של עולם וחיים. לחוג המרכזי של האמנות המקומית לא היו כלים להעריך כערכה את השפה העצמאית שפיתחה, הוא לא היה בשל לפרש את המקוריות המפעימה של דרכים ואופנים שבאמצעותם התחקתה אירה רייכוורגר אחר שאלות של גבול וזהות תוך שהיא מפרקת בתחום ובתעוזה מבנים ומוסכמות של שפה ותרבות.

הקאנון בחומרים ובמגמות המאתגרים אותו – עיסוק בגבולי, ערעור היררכיה, פריעת גבולות השפה. בהשלכה לסצינה הנוכחית של האמנות בישראל, לא קשה לרמיין תערוכה משלה בשיתוף למשל, אילת כרמי, אמנית עכשווית שכל גיבורות ציוריה הן נשים ערומות המתנהלות בטבעיות של יומיום בעולם שזה מנהגו, ומקרינות עוצמת חיים – בדומה לנשים של אירה. קישור מסוג זה לאמנות מקומית או בינלאומית, היה חושף את האיכות יוצאת הדופן של עבודתה על הקשריה העכשוויים המרתקים והמעוררים. אירה נפרדה מיאן בשנות השמונים וטלילה בן זכאי כתבה כי "נגמרה האהבה, לא ההערצה. היא עדיין רואה בו צייר גדול ומורה מעולה, וזה מאוד מכביד עליה". בשנים האחרונות לחייה התקשתה ליצור ושתתה הרבה. היא נפטרה בשנת 2001 והיא בת חמישים. עשרות רבות של עבודותיה פזורות באוספים בארץ ובחו"ל, לא כולן שמורות בתנאים תקינים, ולקראת התצוגה במשכן לאמנות עין חרוד עמל יאן ראוכוורגר על תיקונים, יציבה של הפסלים, טיפול בצמר הגפן שנמעך ורסטורציה. אוסף העבודות המוצג מדגיש את איכותיה הנדירות של אירה רייכוורגר כפסלת היודעת להפיח תנועה, מדויקת בניואנסים, שניחנה בראייה חריפה, בחושניות, בעומק מחשבה ובהעזה. נראה כי שיח האמנות לא היה בשל לזהות בשנים שבהן פעלה את הסולידריות הנשית העולה מעבודותיה ומגחכת את מה שמתנפח מעל למידתו, את הבעת הנשים המוארת בחיך פנימי המאציל תובנה, אצילות וחסד ולא היה פתוח לממדים חדשים העולים ככלל בעבודת נשים אמניות. אירה רייכוורגר איתרה ביצירתה מקום שכיר שבו התרחשויות החוויה והמחשבה לא עוד מוכתבים על ידי שפה גברית חד־ממדית – המבנה





ולדימיר וויסברג, דיוקן אירה, 1972  
Vladimir Weisberg, *Portrait of Ira*, 1972

# ינוס מיפו

מרדכי גלדמן' שוחח עם יאן ראוכוורגר

## התערוכה

**מג:** נפגשתי השבוע בבית קפה עם ידידה מעולם התרבות והאמנות, אשה כבת ששים, וסיפרתי לה על ההכנות לתערוכה של אירה (אירינה רייכוורגר, 1951–2001) במוזיאון עין חרוד. היא הגיבה במהירות "איזה יופי, זה תיקון". המילה תיקון שהגיחה ממנה בספונטניות הלמה במפתיע את המילה "תיקון" שהבהבה במחשבות שלי. כמעט קפצתי מהכסא. למה, לפי הבנתי, המילה "תיקון" כל כך שייכת לכאן? אני זוכר היטב את השנים האחרונות של אירה, שהזדמן לי להציץ עליהן יותר בגלל הקשר שלי אתך מאשר מתוך הקשר המצומצם שהיה ביני לבינה. מצבה הפיזי והפסיכולוגי היה קשה בשנים האלה – היא כמעט חדלה ליצור, והידרדרה יותר ויותר, עד שלבסוף נפטרה כתוצאה מתאונה ביתית. זה היה סוף טרגי של אמנית מצוינת, שהתפעלתי ממנה מייד כשראיתי את יצירותיה בפעם הראשונה. כשסיפרת לי שאתה מכין תערוכה שתייצג את מיטב יצירתה – ראיתי בזה תיקון.

**יר:** אני חושב שהתערוכה מתקנת את המצב העכשווי – רבים לא מכירים כעת את היצירות של אירה, ויש הרבה סיבות לזה. חשוב שיראו שוב, מחדש,

בשרה הפך מעצמו לסדינים של אור. היא החלה להתעורר; שיערה נשפך אל נהרות של צל. בעיניים חצי פקוחות, היא ראתה את האיש עומד בחדר, צפתה בו ולא יכלה לבחור בין שינה ובין ערות. והוא צפה בה והרגע הפך להיות חיהם, כך שהיא לעולם לא תקום או תפנה לו את הגב, כך שהוא תמיד יהיה שם.

מרק סטרנד<sup>2</sup>

1 מרדכי גלדמן, פסיכולוג ומשורר, זוכה פרס ביאליק לשירה לשנת 2010.

2 מתוך היא, שירים, עמ' 77, תרגם וערך עוזי וייל, ידיעות ספרים, 2007.

את קורפוס העבודות שלה כדי שתתפוס את המקום שמגיע לה באמנות הישראלית, כדי שלא תיעלם מהזיכרון למרות שהגיעה להישגים אומנותיים מיוחדים במינם.

מג: אני מבין את התשובה שלך כך: בעיניך התיקון ההולם לסוף הטרגי שלה הוא הצגת יצירותיה מחדש כדי לקבוע לה שוב מקום באמנות הישראלית.

יר: להראות שוב לציבור את היצירות שלה הוא ניסיון משמעותי לתיקון. אבל המילה "תיקון" נוגעת גם לתיקון הפיזי שלהן. היצירות היו במצב גרוע במחסני הגלריות ונאלצתי להציל אותן, לעשות להן רסטורציה. הפסלים הגיעו ל"שעת האפס" שלהם והייתה סכנה שיאבדו לגמרי במחסנים או בארונות. הייתי צריך לאתר אותם, ולהכין אותם לתצוגה בתערוכה.

מג: הנה, המילים "טרגי" ו"תיקון" מקבלות משמעות נוספת, כי קרה משהו טרגי גם לעבודות של אירה, לא רק לה.

יר: ידעתי שהיצירות נמצאות בגלריות שקנו אותן ושהן לא שמורות שם בקופסאות פרספקס וגם לא מוצבות על כסיהן. בשעתו, אירה ואני לא חשבנו הרבה על שימור העבודות שלה. והנה עוד בחייו של הוראס ריכטר, הבעלים של גלריה ריכטר היפואית, שהיה האספן הבלעדי של היצירות של אירה, התקשרה אלי הפסלת אילנה גור שגרה בשכונתו, ובקשה שאעזור לה להציב פסל של אירה שהיה מורכב משתי דמויות. היא לא ידעה איך להציג אותן במוזיאון שלה. בהצגת הפסל היא התכוונה לעשות מחווה לאירה, כי תמיד אהבה מאוד את היצירות שלה, אבל היא לא

הצליחה להבין איך צריך להעמיד את הדמויות. אמרתי לעצמי שאם פסלת כאילנה גור לא יודעת להציב את הפסל, אף אחד לא ידע איך להעמיד את היצירות שנמצאות בגלריות כשהן ארוזות בצורה די גרועה. מוטי, הבן של אירה ושלי, צילם את היצירות במחסנים. כאב הלב לראות את מצבן. הרגשתי שהיה עוול בכך שיצירותיה של אירה לא נחשפו די הצורך לקהל העכשווי. חשבתי שאם לא אקח לידיי את הצגת היצירות שלה, היא תיעלם כאילו כל חייה לא היו.

מג: ראיתי את התצלומים שמוטי צילם. העבודות נראו בארון כמו עופות שחוטמים במקפיא. כואב ואפילו מצמרר.

יר: כשהעבודות נהרסות לגמרי במחסנים, הן כאילו קיימות אבל בעצם לא. מה יעשו איתן בעלי הגלריות? ימכרו אותן ככה, כמו שהן? לא יישאר כמעט זכר ליצירות שלה. אי אפשר יהיה לנחש אפילו אם הפסלים עומדים או שוכבים. הם ייעשו אמורפיים לגמרי.

מג: אתה זכרת איך צריך לתקן את העבודות ואיך צריך להציב אותן?

יר: בתוך כל פסל יש קונסטרוקציה מחוט ברזל. את הקונסטרוקציות האלה אני עזרתי לאירה לעשות לפי הסקיצה שהכינה. ידעתי תמיד מה המבנה, הנושא והקומפוזיציה של כל פסל שלה. אבל נשארו גם רישומי ההכנה, סקיצות ואפילו תצלומים. אף אחד, אמרתי לעצמי, לא יכול לעשות לפסלים "רסטורציה" מלבדי.

מג: זאת הרגשה של אחריות כבדה.

יר: להצבה המחודשת יש צד נוסף. בדרך כלל השתרבבו מהקונסטרוקציה המתכתית של הפסל

התערוכה הזאת הוא ברגשות עמוקים.  
 יר: נכון, הרי יש לנו ילדים משותפים. אבל בעיניי יש כאן בעיקר מחויבות של אמן לאמן. התחלתי לחשוב על הכנת התערוכה כחמש שנים אחרי שנפטרה. העיקו עלי המחשבות על המשך הקיום שלה בתולדות האמנות המקומית. אבל תערוכה כזאת סוגרת כמה מעגלים. כשהתחלתי לחשוב על התערוכה הייתי צריך לשקול אם "ללכת" על תערוכה גדולה או קטנה. ההחלטה על הממד נתנה כיוון מסוים להכנות.  
 מג: מה יש בתערוכה, מה הכיוון שנתת לה, מה התאפשר?  
 יר: אירה השאירה אחריה רישומים ואקוורלים שיצרה בעשרים השנה האחרונות של חייה. חלק מהם הספיקה להציג. אני לא חסיד של תערוכות גדולות, ומכיוון שהציור שלה והפיסול שלה הם שני עולמות, חשבתי שעדיף להציג בעיקר את הפיסול הרך – אותו יצרה מגיל 24 עד 30 – ומבחר מעבודות הנייר. ההחלטה הזאת התקבלה בעזרתן של מאירה להמן-פרי ממוזיאון ישראל וגליה בר אור ממוזיאון עין חרוד. התכוונו להביא לגילוי מחודש של אמנית שהייתה מוערכת מאוד גם על ידי אמנים וגם על ידי הקהל הרחב, תופעה נדירה בתולדות האמנות.  
 מג: מה נדיר?  
 יר: ישנם לא מעט אמנים שאנחנו אוהבים ומעריכים כיום, אבל הקהל הרחב לא התפעל מהם בתקופה שפעלו. במקרה שלה הקהל הרחב ממש התלהב מהפסלים שיצרה. היו תורים גדולים לתערוכות שלה. לתערוכה בגלריה דלסון ריכטר, למשל, הגיעו כל כך הרבה מבקרים, חלק מהם עם

חוטי ברזל ארוכים וחדים שהפריעו לאירה לעבוד. לא היתה לה סבלנות אליהם, במיוחד מפני שלפעמים הם קרעו חורים בגרבי הניילון שעטפו את העבודות, והיא דרשה ממני לחתוך אותם. אבל הם יכלו לשמש לקשירת הרגליים או הישבן לבסיס. אם הורדתי את החוטים האלה בשעתו, היה צורך להחזיר אותם כעת, כדי להציב את הפסלים.  
 מג: ייצבת את הפסלים על הכנים שלהם, מתוך הידע הטכני של שותף ליצירתם.  
 יר: לא יכולתי לישון לילות, כי ההתקלקלות של היצירות העיקה על המצפון שלי, למרות שאני לא ממש אשם בזה. אבל לא יכולתי להתגבר על רגשות האשמה.  
 מג: הקשר ביניכם היה מאוד משמעותי וחזק. הייתם נשואים הרבה שנים.<sup>3</sup>  
 יר: חמש עשרה שנים.  
 מג: ויש לכם ילדים משותפים, שהם לטעמי מקסימים במיוחד. אני זוכר שגם אחרי שנפרדתם הקשר ביניכם נמשך. אפילו בשיאים היותר טרגיים של חייה – בקריסה שלה כאמנית וכאדם – עדיין היה לך תפקיד משמעותי אצלה. היא גם גרה ממש לידך. אני מניח שהתקופה הזאת השאירה כך ולא רק בילדים משקעים קשים.  
 יר: הקשר היה גם במפלס של העשייה האמנותית. גם כשלא חיינו יחד, במשך שנים המשכתי לראות את העבודות שלה ולהגיב עליהן. בינתיים היא כבר התרחקה מהפיסול, ובעיקר ציירה ורשמה. כאילו משהו נחתך ונגמר. היא יצרה פסלים מעטים ורק לפי הזמנה.  
 מג: כבר ברור לגמרי, אני חושב, שהמניע להכנת



מירי ומוטי, 1984 בקירוב [צילום: יאן ראכוורגר]  
Miri and Motti, circa 1984 [photograph: Jan Rauchwerger]



ילדים, עד שחששנו שהם יפגעו בכובות הרכות והעדינות. כדי לדלל את זרם המבקרים החלטנו, לפי עצתו של דן בן אמוץ, למכור כרטיסי כניסה לתערוכה. בין המבקרים היו אמנים שבאו לרשום את הפסלים שלה. בבתי הספר לאמנות רשמנו פסלים של מיכלאנג'לו, של דונאטלו, אבל אמנים מבוגרים ממנה בהרבה באו לתערוכה כדי לרשום את הכובות שלה. במלים אחרות, הפסלים שלה עוררו שמחה מיוחדת, שלהערכתנו נובעת מאופן הנגיעה שלהן בחיים. כל אחד יכול היה לנגוע בחומרים שהשתמשה בהם לפיסול, הם היו זמינים מאוד, אבל אף אחד לא נגע בהם כמוה. מג: היא חוללה מעין נס מיתולוגי של הפיכת קש לזהב.

האמנית

מג: בוא נדבר קצת על ההתפתחות של אירה כאמנית. מאין באה, איך הגיעה הנה, מה מצאה כאן ואיך התרחשו הנס של יצירותיה והאסון של חייה. יר: אירה נולדה במוסקבה ב-1951 במשפחה של אמנים. אמה שלה, זויה רלייבה בת ה-91, היא ציירת ופסלת טובה ומפורסמת. היא חיה בישראל מאז 1975 והנכרות קוראות לה סבתא זויה. מג: אני זוכר שראיתי ראש יפהפה מקרמיקה שיצרה ביפו. יר: הכרתי אותה במוסקבה, שם יצרה פסלים ענקיים מברונזה שהפכו לידועים מאוד. אבל היא פיסלה גם בכובות למשחקי ילדים – חיילי בדיל, סוסים וכל מיני דמויות מסצנות קרב היסטוריות. אביה של אירה, אלכסיי טאטסיג', היה האדריכל הראשי

של אוקראינה ופרופסור לאדריכלות באקדמיה. מג: גם אביך היה צייר. יר: אירה היתה בת 16 כשבאה ללמוד אצלי ב-1967 במוסקבה. הייתי מבוגר ממנה בעשר שנים. מג: היה לך בית ספר לציור? יר: בית ספר פרטי שהכין תלמידים לבחינות הכניסה לאקדמיה לאמנות. אירה למדה ציור, רישום וקומפוזיציה, ואחרי שהתקבלה לאקדמיה המלצתי לה שתמשיך ללמוד אצל וייסברג, שהיה המורה שלי לציור. היא למדה אצלו כמה חודשים עד שהתברר לו שאנחנו זוג והוא הודיע שרק אם תיפרד ממני יסכים ללמד אותה. הוא טען שאם תלמידים שלו יחיו כזוג הם יריבו בלי סוף. עם השנים ראיתי שהוא די צדק. מג: אני מניח שהיא הפסיקה ללמוד אצלו. יר: נכון. היא למדה אצל וייסברג רק כמה חודשים, אבל תמיד ראתה את עצמה כתלמידה שלו. הוא צייר דיוקן יפהפה שלה (המובא בקטלוג הזה) שנמצא באוסף שלי. בכל אופן, לא חשבתי אז שתחזיק מעמד בקשר אתי, ושתרצה לעזוב את רוסיה, את המשפחה ואת החברים כדי לנסוע אתי לישראל. הרי לעזובים לא היתה אז שום אפשרות לחזור לביקורים. בגיל 21 היא הגיעה אתי לישראל. מג: לאן הגעתם? ידעתם לאן אתם נוסעים? יר: תמיד עניתי למי ששאל אותי לאן אנחנו נוסעים שאני נוסע לאמא. אמא ובני המשפחה שלי עלו ארצה שנה לפנינו. שלחתי אותם להכין את הקרקע לעליה שלי עם אירה. מג: אביך כבר לא היה בחיים? יר: אבא נפטר ארבעה חודשים אחרי שהגיעו

לישראל, והם התקשו לעזור בקליטתו של זוג האמנים הצעירים.

מג: איפה הם גרו?

יר: אמא ואחי גרו בחיפה, כי אחי עבד במעבדות של הטכניון.

מג: הגעתם לחיפה?

יר: שלחו אותנו לצפת כי "היא קרובה לתל-אביב והאמנים הכי טובים גרים שם".

מג: מצאתם שם באמת אמנים טובים?

יר: הרושם הראשון היה גרוע מאוד. נכנסנו למצב רוח קשה כי חשבנו שאם זאת האמנות המקומית, אין לנו מה לעשות פה. כעסתי על עצמי שלא בדקתי את המצב לפני שנסענו הנה. אבל אחרי כמה ימים היה לנו סיור בהדרכת הצייר אהרון גלעדי להכרות עם חיי האמנות בצפת. גלעדי עצמו והאמנים שאליהם לקח אותנו שינו את דעתנו. הכרנו את לאה ניקל, פרנקל, אפרים ליפשיץ חנה לוי ואליהו גת. פגשנו אמנים טובים.

מג: אירה התחילה ליצור בובות בצפת? איך היא התחילה בזה?

יר: עוד כשהיינו באולפן בצפת היה לנו מדי פעם צורך כמתנות לאירועים שהוזמנו אליהם. אירה המשיכה את המסורת של אמא שלה שנהגה ליצור בובות בד כמתנות לילדים ולמבוגרים. גם אירה יצרה בובות של מיקי מאוס, חזרזיר וכדומה כמתנות. בשעות הפנאי היא התחילה ליצור בובות אחרות, כביטוי עצמי. הצייר גלעדי מאוד התלהב מהיצירות שלה. הוא גם התלהב מאיתנו כזוג אמנים, וארגן לנו אירוע בו הצגנו את מה שיצרנו לכמה אמנים צפתיים, למרות שהיו לנו רק מעט עבודות. תגובת האמנים היתה

מאוד חמה ומעודדת. הצייר לאו קאן אפילו רצה לקנות עבודה של אירה, אבל לא ידענו לקבוע לה מחיר. לא מכרנו עד אז שום עבודה. הוא רצה לקנות בובה קטנה וטען שאנחנו לא מבינים את ערכה, וסירב לרכוש אותה במחיר שביקשנו, כי בעיניו היה נמוך מדי. רצינו 70 דולר – בשבילנו זה היה ממש הרבה – כי יצאנו מרוסיה עם 100 דולר לכל אחד. אני לא מכרתי עד אז אף ציור – במוסקבה התפרנסתי מעיצוב ספרים – ואירה עוד לא ידעה כלום על כסף.

מג: נראה שכבר הבובות הראשונות שלה, אלה שיצרה בצפת, היו מאוד כריזמטיות.

יר: כן, התלהבו מהן. אני התחלתי ללמד ב"אבני" אחרי מלחמת יום הכיפורים, ואז ב-1974, עברנו לגור בתל-אביב. כאן אירה התחילה ליצור מתוך כוונה ברורה לפסל בחומר רך. בהתחלה השתמשה בכדים עד שגילתה את גרבי הניילון כחומר ליצירה. לא יכולנו לקנות גרביים חדשים בגלל המחיר שלהם וחיפשנו גרביים משומשים בצבעים שהתאימו לתוכניות של אירה. אבל לא תמיד מצאנו. לא ידענו בהתחלה מאין להשיג כמויות של צמר גפן במחיר סביר. בבית מרקחת הוא היה מאוד יקר. עברה שנה וחצי עד שגילינו בית חרושת לצמר גפן בחולון ושאפשר לקנות גרביים סוג ב' בלודז'יה.

מג: היכן התקיימה התערוכה הראשונה שלה?

יר: התערוכה התקיימה בגלריה צבי נועם שהיתה בבית לייזוויק. צבי נועם, בעל הגלריה שנקראה על שמו, הוא אדם בעל חושים נפלאים לאמנות, אבל למרות זאת היינו צריכים להתאמץ קצת כדי לשכנע אותו שהבובות של אירה הן פסלים, ושהן

קשורה בחוזה לריכטר, ובשנים האלה נולדו לנו מיירי ומוטי. בתקופה הזאת האהבה וההערכה לאירה גדלו ואפשר לומר שהפכה לאמנית ידועה. כשפתחו ב-1980 את הגלריה השיתופית "רדיוס" שהציגו בה בעיקר מורים מבצלאל, הזמינו את שנינו להצטרף לשותפים בגלריה.

מג: איך היא קבלה את ההצלחה הזאת?

יר: בתחילת שנות ה-80 התחיל אצל אירה משבר בעשיית הבובות, ככל הנראה כתגובה להצלחה שלה. האמון שלה בחומר הצטמצם, למרות הצלחת תערוכת היחיד שלה בניו יורק. ריכטר הציג שם את הפסלים שלה במסגרת אקספו 79. בזמן התערוכה היא שקעה בדיכאון, ויצאה מהדירה של האח שלה, שבה התגוררנו, רק לביקורים בתערוכה, לא אל העיר. היה חורף מושלג בניו יורק והיא נראתה כמו מוסקבה. כשאירה חזרה לישראל היא עשתה עוד דברים נפלאים, אבל ההתלהבות שלה מהמדיום בו יצרה דעכה.

מג: נראה שחומר הפסיק לשמש לה מקור השראה.

יר: היא אמרה שהיא עושה את הפסלים בשלב הזה בשביל כסף ולא להנאתה, וטענה שיש לה בעיה פיזית לגעת בחומר.

מג: זה נראה כמו אלרגיה נפשית.

יר: היא אמרה שמיצתה את מה שהיה לה לומר בחומרי היצירה הרכים.

מג: ייתכן שלא יכלה לשאת את ההצלחה שבה זכתה.

יר: ייתכן. היא באה מתרבות אמנותית סובייטית שראתה בהצלחה משהו שעלול לפגוע באותנטיות של נפש היוצר.

מג: יש לא מעט אמנים בכל התחומים שההצלחה

ראויות לתצוגה בגלריה לאמנות. גם אנחנו לא מייד העזנו לקרוא ליצירות שלה פסלים, ובמשך תקופה ארוכה קראנו להן בובות. אל תשכח שמדובר בשנות ה-70. היום, אחרי 35 שנה, דברים השתנו.

מג: בובה הוא שם מצוין בעיניי. אין, בעצם, צורך לקרוא לבובות פסלים. יש מקום לבובות בתולדות האמנות, כשם שיש כיום מקום מובן מאליו ליצירות רקמה, למיצבים, למיצגים, לעבודות וידאו ולהולוגרמות. יש ציורים ויש ציורים. יש בובות ויש בובות. אני מניח שהתערוכה היתה הצלחה גדולה.

יר: יומיים לפני פתיחת התערוכה הראשונה של אירה, מצאנו בתיבת הדואר פתק מהוראס ריכטר ובו בקשה שנתקשר אליו. הגלריה שלו ביפו היתה אז בעלת מעמד נכבד והיו לה קשרים בינלאומיים. כבר בטלפון אמר שהוא רוצה לקנות את כל התערוכה. בזמן הצבת התערוכה הוא נכנס לגלריה של צבי נועם לסיכוב מהיר ושלח לנו את הפתק. הוא אפילו הציג שנבטל את התערוכה כדי לחסוך את תשלום האחוזים שמגיע לגלריה מהמכירות. עם סיום התערוכה כמעט כל היצירות עברו אליו. בקנה מידה מקומי זאת היתה הצלחה אדירה. במיוחד מפני שבאותם הימים שרר ברחוב הישראלי מצב רוח קודר בגלל אירועי מלחמת יום הכיפורים.

מג: זאת הייתה הצלחה מיוחדת במינה, סיפור מהסרטים, ואירה התחילה לתרום לפרנסת המשפחה.

יר: לאירה היה הסכם עם הוראס ריכטר שהוא קונה את כל העבודות שלה. משנת 75 עד 79 היא היתה

הפחידה והרסה, והביאה אותם אפילו להתאבדות. צריך כלים נפשיים נאותים להכיל הצלחה מבלי שהגרעין היוצר יינזק. אמנן יוצר את עצמו בהתמדה, אבל כשאתה מצליח, כאילו כבר נוצרת באופן סופי מדי על ידי התודעה של האחרים. הפכת מנפש לפרסונה, למסכה חברתית. היא הפסיקה ליצור פסלים?

יר: לא ולא. כי באותה תקופה אירה התיידדה עם תמרה ג'ונס, השכנה שלנו ביפו, שהיתה מעצבת אופנה מצליחה בארץ ובאיטליה. תמרה הציעה לה לעבוד על תערוכה משותפת: אירה תפסל דמויות גדולות בחומרים בהם נהגה ליצור, ותמרה תלביש אותן ב"אופנה בלתי אפשרית". אירה נענתה לזה והלכה עם תמרה בכיוון של הגרוטסקי.

מג: שיתוף הפעולה ביניהן הצליח?

יר: התערוכה היתה מלאת חיים ויצירתית, והיא זכתה לתשומת לב רבה ולהצלחה גדולה. אנשים רבים זוכרים את התערוכה הזאת עד היום. התערוכה הוצגה גם בארה"ב וגם שם הצליחה. התכנית של תמרה הוציאה מאירה פן שלא ידעה על קיומו: היא יצרה פיסול גרוטסקי והומוריסטי, גדול ממדים, שהלם את פנטזיות האופנה של תמרה. שיתוף הפעולה בין האמניות גם עורר מחדש את העניין של אירה באופנה.

מג: מה קרה אחרי התערוכה הזאת, שנשמעת פרויקט מעניין אבל חד פעמי?

יר: כאן נכנס לסיפור הבית שלנו ביפו. אני התאהבתי בבית גדול ומפואר, רכשתי אותו בדמי מפתח ושיפצתי אותו במשך שנה שלמה. כשהשיפוץ הסתיים מצאנו את עצמנו בבית נהדר, שלאירה

היה בו סטודיו משלה. אבל המעבר לבית וההסתגלות ליפו הקשו עלינו. הבית היה הגדול מדי ותבע הרבה עבודת תחזוקה.

מג: היא המשיכה לפסל שם?

יר: כן, אבל לא מייד. במשך תקופה ארוכה אירה רשמה פעמיים בשבוע מודל ערום. זה היה סוג של התעמלות, אבל היא עשתה עבודות מצוינות. ובינתיים, העולם שלה השתנה ולא היה לי בו יותר מקום, עד שבתחילת שנות ה-80 נפרדתי ממנה. היא העדיפה שתיית אלכוהול עם חברים בבית הגדול ואחר כך גם לכד. בחבורת השתיינים הבוהמינית, שהיתה מורכבת בעיקר מאמנים רוסיים עולים, שלחלקם כבר היו הישגים חשובים באמנות, היתה דמות שהיא התקשרה אליה במיוחד – המשורר מיכאיל גנדלב. אירה טענה אז, שאם ייקחו ממנה את האלכוהולים תישאר בלי זהות ממשית.

מג: ביקרתי פעם בהתכנסות של החבורה הנכבדה

הזאת, ואירה הכירה לי את הצייר והמשורר מיכאיל גרובמן ואת גנדלב האקסטרונגנטי. ראיתי שם בוהמה רוסית שהיתה נתונה לרוח אמנותית עזה, שכמוה כבר אי אפשר היה למצוא בישראל. האמנים המקומיים כבר התבצרו באותם הימים כדימוי בורגני שקט ונטשו את האידיאל הקשה והמסובך של הבוהמה האימפרסיוניסטית בסגנון ורלן ורמבו וכל היתר. עד היום אני זוכר את בקבוקי הוודקה שלהם, במיוחד את אלה שהיו בהם עלי לימון. להערכתך, אירה הפכה יותר ויותר מיואשת כשאתה הקמת משפחה חדשה באמצע שנות ה-80 וכשהסיפור שלה עם גנדלב נגמר. עולה בדעתי הרהור פסיכואנליטי שאני מרשה

לעצמי להציג אותו לפניך: אם נראה את הבובות של אירה כייצוגים מהטריטוריה של האם הגדולה, הרי האלכוהוליים שלה היה בעצם צפוי, כמין החלקה מאזור של סובלימציה אל הממשי, אל חלב שחור. האלכוהול הוא מעין חלב אם שנועד להרוות חסך אינסופי, אבל גם להרוס את העצמי המשתוקק. המשאלה לחזור ולהיבלע בחיק האם הגדולה יש בה לא פעם נסגה יתירה לעקרון העונג, המשולבת במשאלות לאיון עצמי.

יר: מעניין מאוד.

בתקופה שהייתי בסיטה בפריס (1982-1983) אירה עבדה כאן על התערוכה שנקבעה לה במוזיאון ישראל. מתחילת שנות השמונים היא התקשרה עם גלריה שרה קישון שקנתה ממנה את הפסלים. אפרים קישון אהב מאוד את הפסלים שלה והחזיק הרבה מהם בביתו בשוויץ.

מג: מה חשבת על התערוכה שלה במוזיאון ישראל?  
יר: התערוכה התקיימה באגף הנוער בסדרה "הכר את האמן הישראלי" והיו בה יצירות נפלאות, אבל אירה כבר לא היתה בשיאה. עזרתי לה בעיקר כספּל, ואני זוכר כיצד אחרי שהנחתי פסל במקומו היא באה וטיפלה בו לעיצוב הסופי שלו, באופן שהדהים אותי. היה לה מגע של קסם. התערוכה השאירה טעם די רע אצל שנינו בגלל מצב הרוח השלילי של אירה.

מג: בעיניי, ובוודאי גם בעיניך, הסיפור של אירה הוא דרמטי וטרגי במיוחד. חומר לרומן או תסריט מרתקים וכואבים. אמנית יפה מאוד ומוכשרת מאוד מגיעה לתקופה של פריחה מרהיבה. היא יוצרת יצירות מופת, זוכה להערכה רבה מכל עבר ואז נהרסת, שוקעת באלכוהוליים, מאבדת את

אהוביה ומתה לכסוף בתאונה ביתית.  
יר: היא הגיעה אמנם אחרי תקופת השיא בפיסול, להישגים מצוינים גם בציור וברישום. בפיסול היא מצאה ביטוי להומור שלה, לנטייה הטבעית אל הגרוטסקי, ובעיקר לחוש מישוש מדויק שהופעל על חומרים חדשים. היה לה בפיסול חופש יצירתי שלא היה לה בציור. אחרי זמן, היא הגיעה גם ברישום ובעיצור לעומק שהשיגה בקלות יחסית בפיסול. לדעתי, ברישומי הכלבים וברישומי דיוקן-עצמי היא הגיעה לעומק מיוחד במינו ולרגישות גדולה. אירה השאירה משהו מופלא בזיכרון של רבים. הבובות שיצרה בתקופת השיא שלה נשארן כמין אנדרטה לחייה.

מג: יפה בעיניי לחשוב על הבובות המקסימות שלה כאנדרטה לחייה. זה ניסוח מוצלח מאוד.

יר: גם המצב הגרוע של היצירות בגלריות הוא פרק בסוף הטרגי של הסיפור שלה, כפי שכבר אמרתי. המחשבות שלי על תערוכה התחילו ברצון להבין איך אפשר לרומם אמן ואיך אפשר להרוג אותו. אירה היתה הצלחה גדולה לגבי אמן צעיר. הקהל והאמנים והמוזיאונים העריכו אותה, אבל הגלריסטים שקנו את יצירותיה, מרוב אהבה כלפיהן, לא הצליחו לעשות בהן כלום. הם לא מכרו את העבודות כי לא רצו להיפרד מהן, וכנראה גם מפני שחשבו שערכן הכספי יעלה, ולא הצליחו אפילו לשמור עליהן. התערוכה הזאת נועדה לרפא את השרידים, ולהחזיר את היצירות שלה לתודעה של קהל חובבי האמנות.

## היצירות

- יר: היא הושפעה גם מהנשים הגדולות והבשרניות של רובנס. שאלו אותה לא פעם איפה ראתה קפלים בעור הבטן כמו אלה שיש בפסלים שלה. חשבו שפיסלה נשים שראתה ברוסיה. אבל אירה הרזה והיפה, אמרה שמצאה את הקפלים האלה על הגוף שלה כשמששה את עצמה.
- מג: אני הייתי אומר אם כך שהפסלים הם שילוב של דמות אם ארכיטיפית ושל עצמה, בעיקר בגלל היסוד הארוטי העז שבהם. הגופים הנשיים האלה נראים כמתמסרים לארוטיקה, להתענגות ארוטית חלומית, הנתונה לסוג של שיכרון חושני. האם הגדולה בפי הארוטי היא כידוע ונוס, שהייתה אלת הפריין והארוס החייתי העיוור, נטול המודעות. בעיניי הדמויות הארוטיות הישנות שלה מייצגות את חוסר המודעות הזה, את הלילות הקימית של ונוס. אפשר לתת ליצירות שלה את הכותרת "ונוס מיפו".
- יר: מה שהיה אצלה מעוכב וצנוע קיבל ייצוג מוגבר בפסלים.
- מג: עוד איכות אופיינית ליצירותיה בעיניי, היא קיום על הגבול שבין להיות ללא להיות. הבובות נראות מתכלות בקלות, הרוח שלהן מעורר דאגה וזהירות. ונוס נולדה מקצף הגלים ויצירותיה של אירה נולדו מצמר גפן תוצרת חולון.
- יר: יפה, יפה, מוטי. העבודות יכולות להתחסל או להיעלם בקלות. החומרים שלהן עדינים – צמר גפן וגרבי ניילון הם חומרים המתכלים בקלות. גם אם יש בפסלים קונסטרוקציה מחוט מתכת הם לא יצירות מברונזה או מאבן. האמת היא שכשאירה יצרה את הפסלים לא חשבנו להעניק להם קיום מתמשך בזמן. הם נועדו במידה רבה
- יר: העבודות הראשונות מיצירתה שהגיעו לאוסף מוזיאון ישראל נוצרו כבר בשנות ה-70. אלה בובות פסלים בעלות אופי אתנוגרפי. הנוף האנושי של ישראל, שהיה חדש לאירה וכמובן גם לי, שימש לה מקור השראה: חסידים, נשים מזרחיות שמנות וחתונות יהודיות שכמותן לא ראינו במוסקבה. אבל גם הזונות של הירקון פינת אלנבי (מכון אבני שכן שם באותה תקופה) עוררו אותה ליצירה.
- מג: הזונות עניינו מאוד את המודרניסטים, ואפילו ת.ס. אליוט המשורר האנגלי השמרן והרליגיזי כתב עליהן אחרי ביקורו בפריז, ככל הנראה בעיקר בהשראתו של בודלר. אחדים מהמודרניסטים הרחיקו לכת והשוו את האמן לזונה.
- יר: אירה חיפשה להכנת פסליה גם תצלומי עירום ישנים כמו התצלומים הארוטיים-פורנוגרפיים הגרמניים שגדלנו עליהם, כי ברוסיה הנכים הקבצנים היו מוכרים אותם ברכבות.
- מג: בעיניי עבודות הפיסול העיקריות של אירה קשורות לילדות ואפילו לילדות המוקדמת, לא רק בגלל שהן נובעות מזיכרון של בובות המשחק שאמא הכינה לה, אלא בעיקר מפני שניתן לראות בהן נוכחות של גוף האם – אשה הנראית בשלה וגדולה כפי שהאם תמיד נתפסת אצל ילדיה הקטנים. יותר מזה, החוויה שמעניקים הפסלים היא תמיד לא רק ויזואלית אלא גם מישושית, כמו שהילד חווה את גוף האם. גוף הפסלים מיועד למבט מקרוב בעור, לאותו סוג מבט של ילד הנמצא קרוב לגוף של אמו או בזרועותיה.

מג: אם נשווה את יצירותיה לפסלי האם הגדולה של הנרי מור הרי אצלו יש לפסלים מונומנטאליות שלעיתים אפילו מאיימת, ואילו אצל אירה הדמויות שוהות בחוויה חושנית של עונג רב. הן מתענגות על המנגנון של עיקרון העונג.

יר: יש לאירה כמה יצירות היכולות להיחשב מונומנטאליות בכיוון של פיסול פרה-היסטורי, שבו חנות למעשה את גבולות האפשרויות של החומר הרך. ככל שהעבודות יותר גדולות ממדים הן נראות כנוגעות במשמעויות גדולות יותר, ומתקשות להישאר בתחומי הרגש הבית-יומיומי. באוסף של אסתר ומארק שפס יש דמות גושית חזקה, מעין אמא אדמה מונומנטאלית, שהצד החושני ארוטי שלה מוגבל יחסית.

מג: היצירות של אירה מבטאות בחומריות שלהן (גרבי נשים, צמר גפן, בדים) וגם בצורותיהן, עמדה נשית, נענית וכנועה, על גבול בחירה בחוסר הצורה.

יר: בהתחלה הבובות היו יותר קשיחות, המילוי שלהן היה מוצק למדי. לאט לאט המילוי שלהן התרכך עד כדי כך, שכשאתה ממשש אותן נדמה לך שהן עשויות מאוויר. הן ישויות בסכנת היעלמות.

מג: כמו גבעות שהרוח יוצר במדבר.

יר: או כמו לכתוב בחול החוף מילים שהים מוחק.

מג: הדימוי שלך הולם יותר את הימיות של ונוס. רוב הגופים שפיסלה חשופים, דבר המוסיף לפגיעות שלהם, לצורך שלהם באינטימיות מגוננת.

יר: בעיני, אירה מגיעה בפסלים שיצרה לשימוש מושלם בחומרים. הם חיים את החומריות שלהם, והם לא מחקים פיסול בחומרים קשים כאבן, עץ, או מתכת.

להיות זמניים. אבל למרבה הפלא אחרי שלושים וחמש שנה, למרות שהתחזקה של חלקם היתה קטסטרופלית, הם עדיין יצירות המשכנעות אותנו בנוכחות שלהן. הן משכנעות אותנו בחדות הדיבור שלהן. יש בבובות שלמות הכרחית. פסל טוב מאבן או מתכת יכול להתקיים כפסל גם אם נקטעו לו הידיים, האף או הראש, אבל הפסלים של אירה אינם יכולים להישבר, רק להיקרע ולהתקלקל. לפיסול הרך הזה יש חוקים אחרים בגלל החומרים שלו. אירה חשבה לפעמים על פסלים בלי ראש, או בלי ידיים אבל זה היה בלתי אפשרי ברמה הטכנית.

מג: איך היית מגדיר את מושג היפה של אירה?

יר: כבר ביצירות האתנוגרפיות העיקר הוא היומיומי. תזכור, למשל, את האנשים הרוקדים בחתונה כפרית אצל ברויגל. אצל אירה העיצוב והחומרים מובילים אותנו ליומיומי ולאנושי בלי שום הגברה או אידיאליזציה. היצירות עשויות מחומרים מתכלים והן לוקחות אותנו לעונג ולחיוך.

מג: גם אצל ביאנקה אשל-גרשוני יש שימוש רב בחומרים מתכלים כצעצועי פלסטיק, ברזליות לניקוי, או עטיפות מתכתיות לסוכריות או לעוגות. זהו מהלך מודרניסטי אופייני להכניס לאמנות חומרים מודרניים מאידיאליזציה, חומרים פשוטים חסרי ערך כלכלי, חומר דל.

יר: אבל אצל ביאנקה היצירות מקבלות ממד מונומנטאלי. אצל אירה לא. הדמויות ב"חתונה" ו"החסידים" הן דמויות גרוטסקיות. בפסלי הנשים לעומת זאת, יש ממד של יופי, ארוטיקה וחום אנושי.

מג: עוד צד בקיום-לא-קיום של הבובות נמצא בעובדה שלא מעט מהן מפוסלות במצב של שינה, הן שריויות בחלומות ובחושניות של השינה, בהגנה האינטימית של המקום המאפשר לישון בשקט, או להשתרע בחשיפת הבטן והחזה לשמים. גם בין הרישומים יש נשים ישנות וכלבים ישנים שנראים נעולים במעגל שיוצר הגוף הכלבי. הנשים הישנות מעלות על הדעת את היפהפייה הנרדמת ואת שלגיה, שאם רעה כפתה עליהן תרדמת, והפכה אותן למתות חיות, עד שיופיע הנסיך הגואל.

יר: יש בפסלי הנשים הישנות גם צד של התכנסות וביישנות. לפסלי צמר גפן מתאימות תנועות סטטיות, תנועה של אי-תנועה. כשהדמות המפוסלת אינה עומדת, קל יותר לעבוד אתה, כי חוט הברזל היוצא מהרגלים אינו מפריע אז. אגב, כשטיפלתי בדמויות הישנות בהכנות לתערוכה קשרתי אותן לבסיסן בדרך חדשה.

מג: לצדדים הטכניים יש השלכות חזקות על אופיין של העבודות, על החושניות הארוטית שהן מקרינות, על הפאסיביות הנפשית שלהן, על החולמניות שלהן.

יר: גם וייסברג, אגב, צייר הרבה ציורי עירום של דמות שוכבת. הוא טען שזו תנוחה טבעית לדרוגמנית שאתה מצייר אותה במשך 150 שעות.

מג: אם לסכם את הציור של וייסברג לציור אחד, ומתבקש לסכם אותו כך בגלל הדמיון הרב בין ציוריו, הנושא שלו נוגע בקיום על הגבול שבין להיות ללא להיות – בציור "המסכם" שלו יש דמות המתמזגת בהרמוניה עם הרקע שלה וכמעט נבלעת בו.

יר: אבל הדמויות של אירה יותר נוכחות במרחב. יש להן משקל ואופי צורני ברור.

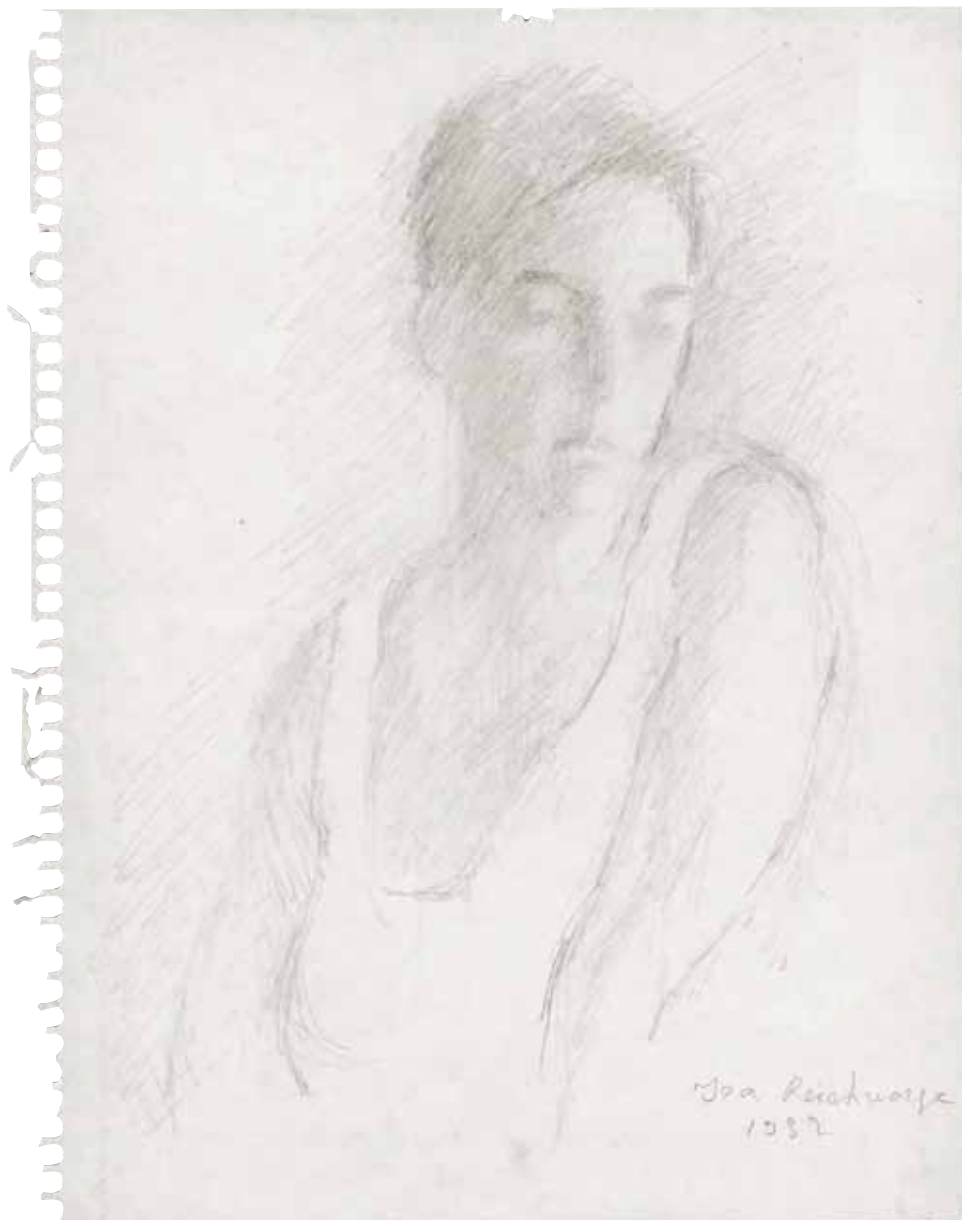
מג: עוד אלמנט התורם לקיום הגבולי של הבובות הוא היעדר הפנים שלהן. כל פני הבובות הם די מטושטשים וחסרי אופי מוגדר. הזהות שלהן כאילו אבדה בחושניות הארוטית של הגוף.

יר: הפנים הכאילו מטושטשים אופייניים לרוב הבובות, כי לפנים אין בהן תפקיד מרכזי. השקעה מיותרת בפנים של הבובות העירומות היתה משבשת את האיזון של הקונצפציה והקומפוזיציה שלהן.

מג: אני לא יודע אם שמת לב לזה, אבל בדיבור שלך על היצירה של אירה אתה נע בהתמדה בין 'היא' ל'אנחנו', בין 'עשתה' ל'עשינו', בין 'חשבה' ל'חשבנו'.

יר: בהתחלה הסטודיו של שנינו היה באותו חדר, אחר כך ביפו, הוא היה באותו בית. טיפלנו יחד בילדים, בבית, בניקיון, באוכל בכל מה שחיים משותפים דורשים. אני חושב שאני זוכר איפה מצאתי את חוט הברזל של הקונסטרוקציה של כל פסל. עשו עלינו פעם סרט, שלצערי לא הצלחנו למצוא, והוא הסתיים כך – הסטודיואים שלנו היו בשני קצוות של הבית, ואירה צעקה מהסטודיו שלה לסטודיו שלי – "יאן". הצעקה הזאת חתמה את הסרט.





דיוקן מירי, 1992, מתוך בלוק רישומים, עיפרון על נייר, 50x34.5  
*Portrait of Miri, 1992, from a notebook of drawings, pencil on paper, 50x34.5*



טינה על הספה, שנות ה-90, 23x31.5, צבע מים על נייר  
*Tina on the sofa, 1990s, 23x31.5, watercolor on paper*

# שיעור לחיים

הילי אילון

גרושה + שני ילדים גדולים. היום אני כבר בגילה בדיוק. חלפו יותר מעשר שנים, כולם גדלו, והדברים נראים אחרת מנקודת תצפית שונה. לא מקרי שהתייחסתי לעניין הילדים. אירה היתה כמו אמא גדולה, מכילה, אבל עם חוקים שונים לחלוטין ממה שהכרתי. אלכוהול, שינה בלי חשבון, ארוחות לא מסודרות, עישון נון סטופ, וחופש מוחלט. ההפך הגמור ממני – האחראית, הממושמת, הממוקדת, הבלתי מאופרת. אבל להפתעתי, התברר לי שכל הניגוד הזה היה בעצם שני קצוות של אותו הדבר. הלימודים התנהלו בשלושה אופנים. בימי ראשון או שלישי – שיעורי ציור ורישום טבע דומם, בימי שישי – מפגש עם דוגמנית, לעתים רחוקות יותר ציורי נוף בחוץ. בכל אחד מהשיעורים הללו התרחש פלא. אירה העמידה את הטבע דומם באופן כה מרגש ומאתגר שהנשימה נעצרה. כך קרה גם עם הדוגמניות. אירה היתה מעמידה אותן לפעמים על רקע בדים צבעוניים, על כורסא מתפרקת משוק הפשפשים, או שרועות על מזרון. תמיד התקבל הרושם שהכל נעשה בקלות ובטבעיות. במיוחד זכורים לטובה השיעורים בהם מירי, בתה, דגמנה. ההכנות היו ממש כמו בהפקת על, ללא פשרות. אירה מצאה בנחלת בנימין את בד הקטיפה הארום המסוים וגם את השמלה האדומה, והשטיח, והפרחים. ציירנו אז בהתרגשות לרקע שירים

נפלה בחלקי הזכות להיות תלמידה של אירה רייכוורגר. לא בכל יום, ולמעשה רק לעתים בודדות במהלך החיים פוגשים מקרוב אדם שמצליח ברוזמנית לטלטל ולהעשיר את הנפש.

בראשון בנובמבר 1998 הגעתי לרחוב שערי ניקנור 6 ביפו. זאת היתה הפעם הראשונה. עליתי במעלה גרם מדרגות רחב בליזוי נביחות קולניות, ונכנסתי לחלל הבית. תמונה מרהיבה התגלתה לעיני: תקרה גבוהה ומעוטרת, רצפת שיש ענקית, פסנתר כנף שעליו שורה של כדורי ביליארד, שני כלבים בתנועה, ארונות זכוכית עמוסים ושולחן עץ גדול. התחושה היתה של כניסה לתוך ארמון מהאגדות. אירה מיד נגשה אלי, הפנתה אותי לחדר הסמוך והציעה לי להתחיל לצייר נוף מהחלון.

בדרך כלל אני לא כותבת יומן. אולי מדי פעם משרבטת כמה שורות כשקורה לי משהו מיוחד, אבל כשלמדתי אצל אירה, מהר מאד הרגשתי שאני חייבת לכתוב יומן. היתה לי תחושה פנימית שקורה לי משהו מיוחד, שזה חשוב, ושזה מוגבל בזמן. הכל היה לי חדש. מעולם לא פגשתי אדם כמוה לפני כן, ש"הולך על הקצה" כל הזמן. בהדרגה הצטברו אצלי כמה וכמה יומנים, פנקסים ופתקאות.

כשפגשתי את אירה לראשונה הייתי בת 35, נשואה + שלושה ילדים קטנים, והיא היתה בת 48,



דיוקן עצמי, שנות ה־90, עיפרון על נייר, 50×32.5  
Self-Portrait, 1990s, pencil on paper, 50×32.5

שהתעוררו בקבוצה ("צריך לברר יחסים"), והתייחסות למאסטרס באמנות ובספרות: לאונרדו, סזאן, מאטיס, מורנדי, רילקה, פרוסט, ג'ויס.

היה בה הרבה קסם. שילוב רענן של רוסיה, מוסקבה ויפו. מכנסיים קצרים, סנדלים, סוודר בצבע אדום אנגלי, עברית נהדרת, וחום אנושי ממגנט. כריזמה שמילאה את החלל העצום של הבית. משהו שהרבה אנשים חולמים שיהיה להם. לה זה בא באופן טבעי, כמו היכולת שלה להצחיק ולעמוד במרכז הקבוצה. בעצם היתה כל כך ביישנית. ראו את זה בחיך שלה.

באותה מידה, היתה מתקשרת לפעמים באחת עשרה בלילה ומודיעה שלמחרת אין שיעור. קרה שלא התקיימו כמה שיעורים ברצף. היו מהומות ביפו ותלמידים פחדו להגיע. לפעמים היתה אחוזת חרדה ומאד עצובה, ופעמים אחרות אדישה. זה לא היה קל, אבל בכל פעם שהתחדשו השיעורים וחזרה השגרה, המשכנו הלאה. היה שווה להישאר. היה שווה לחכות. כאשר גברה השפעת האלכוהול שממנו לא השתחררה, נדרשנו להתמודד עם מצבים מורכבים.

היום אני מבינה עד כמה למדתי מאירה מה הם אומץ ונדיבות, חברות ואנושיות, ויושר פנימי. עולם ומלואו.

של ולדימיר ויסוצקי. שיעורי הנוף התקיימו ביפו: בים או ברח' יפת, ובגני מקווה ישראל. בדרך כלל אירה ציירה איתנו.

מה הפך אותה למורה כל כך טובה? מלבד עובדת היותה בן אדם הגון וטוב לב, היה ברור לגמרי שבכל מה שקשור ל"להיות אמן" היא היתה "הדבר האמיתי". האמנתי לה. נוכחתי לדעת שהמציאות כבלה אותה בשלשלאות בנסיבות קונקרטיים, אבל לא את מבטה, שתמיד נשאר חופשי ונקי, בטוח בעצמו, ומודע. אירה הפגינה וההגימה ידע רב והתייחסה לכל שאלה בצורה אינטליגנטית ומעניינת. בנדיבות כובשת לב שיתפה כל תלמיד שרק היה מעוניין בכך בסוד האמנות. למעשה, עשתה כל שביכולתה ובאפשרותה כדי לתת לתלמידים את התחושה שכל מה שהיא יודעת ומבינה – נגיש עבורם. החל מחומרים (שתמיד נתנה למי שחסרו לו) וכלה בסוגיות של קומפוזיציה, צבע, תרבות ומסורות בתולדות האמנות. התנהל דו שיח חי, מסעיר ומאתגר.

אם ניתן לתמצת את מהות השיעורים, למדנו בעיקר להרגיש, להבין נפח ולהבחין בניואנסים שבצבע. עניין זה לא היה פשוט כלל. שיעורים רבים היו מתסכלים מבחינת התוצאה, ובלתי רגילים מבחינת התהליך. כמורה, היתה שותפה מלאה לדרך, נוכחת ומלווה, באופן אינדיבידואלי, ברגישות, עם חיוך ועם פרגון מלא. בביקורת העבודות – "נגיד" היתה מחמאה, "יכול להיות" היה ציון עובר.

חלק חשוב מהמפגשים התרחש באמצע השיעור, סביב לשולחן הגדול. "תעשו הפסקה" היתה אומרת, ובדרך כלל יושבת בכסא שלה, מרפקים על השולחן כשהסיגריה דולקת. תוך כדי התה, הנס קפה ועוגיות, לרקע צלילי הרדיו, התנהלה שיחה מרכזית סביב בעיות





חתונה, 1975, 100×100×100, אוסף מוזיאון ישראל  
[צילום: נחום סלפק ומשה כהן]  
*Wedding*, 1975, 100×100×100, Israel Museum collection  
[photograph: Nachum Slepak and Moshe Cohen]



**פסל, סוף שנות ה-70, 75×35×25**  
*Sculpture, late 1970s, 75×35×25*







81×51.5×51.5, 1975, פיסל  
*Sculpture, 1975, 81×51.5×51.5*





נערה, 1980 בקירוב, אוסף רפי קישון, תל-אביב [צילום: אברהם חי]  
*Young Girl*, circa 1980, 90x60x70, collection of Rafi Kishon, Tel Aviv [photograph: Avraham Hay]





**נשים**, תחילת שנות ה־80, 49×32×28, אוסף רפי קישון [צילום: אברהם חיי]  
*Women*, early 1980s, 49×32×28, collection of Rafi Kishon, Tel Aviv [photograph: Avraham Hay]





נשים, 1977, 33x31x14, אוסף גלריה קישון, תל־אביב  
*Women, 1977, 33x31x14, collection of Kishon Gallery, Tel Aviv*





נשים, שנות ה־80, 23×19×18 ס"מ, אוסף רפי קישון, תל־אביב [צילום: אברהם חי]  
*Women, 1980s, 23×19×18, collection of Rafi Kishon, Tel Aviv [photograph: Avraham Hay]*



שלוש גרציות מס' 1, 1974, 68×53×80  
*Three Graces I*, 1974, 68×53×80





אשה, סוף שנות ה-70, 59×36×44.5  
*Woman, late 1970s, 59×36×44.5*





אשה, שנות ה־70, 95×47.5×34  
*Woman* 1970s, 95×47.5×34



דודה קלרה, עיפרון על נייר, 1980, 35×23.5  
*Aunt Clara*, pencil on paper, 1980, 35×23.5



**נשים**, ראשית שנות ה־80, 49×28×32,  
 אוסף רפי קישון, תל־אביב  
*Women*, early 1980s, 49×28×32,  
 collection of Rafi Kishon, Tel Aviv



**אשה**, שנות ה־80, 23×14×11.5,  
 אוסף דבורה שרייבאום, תל־אביב  
*Woman*, 1980s, 23×14×11.5,  
 collection of Deborah Schreibaum, Tel Aviv





**אשה**, שנות ה־80, 70×46×38, אוסף ציפורה ואדי אפרת, תל־אביב  
*Woman*, 1980s, 70×46×38, collection of Tsipora and Eddy Efrat, Tel Aviv





אשה, שנות ה־70, 64×44×45  
מימין: אשה, שנות ה־70, 47.5×76.5×45.5  
*Woman*, 1970s, 64×44×45  
Right: *Woman*, 1970s, 47.5×76.5×45.5



נשים, רישום הכנה, סוף שנות ה'70, עיפרון על נייר, 30x22  
*Women, sketch, late 1970s, pencil on paper, 30x22*



אשה, רישום הכנה, עיפרון על נייר, סוף שנות ה־70, 27.5×20.5  
*Woman, sketch, late 1970s, pencil on paper, 27.5×20.5*



שלוש גרציות מס' 2, שנות ה'70, 75.5×53×53  
*Three Graces II, 1970s, 75.5×53×53*





אשה, שנות ה־70 המאוחרות, 44×36×35, אוסף איריס ודורון פולק  
משמאל: פסל, 1977, 150×98×50  
*Woman*, late 1970s, 44×36×35, collection of Iris and Doron Pollack  
Left: *Sculpture*, 1977, 150×98×50



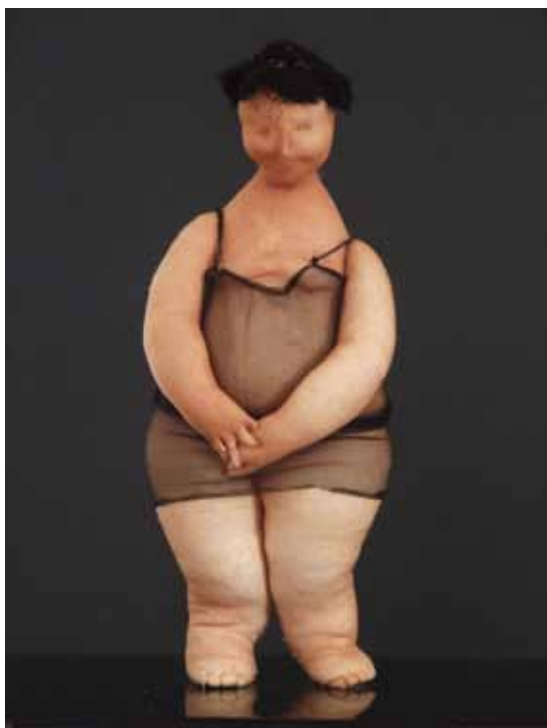




**נשים, שנות ה'80, אוסף גלריה קישון, תל-אביב**  
**נשים, שנות ה'80, אוסף גלריה קישון, תל-אביב**  
*Women, 1980s, 12x30x13, collection of Kishon Gallery, Tel Aviv*  
*Women, 1980s, collection of Kishon Gallery, Tel Aviv*



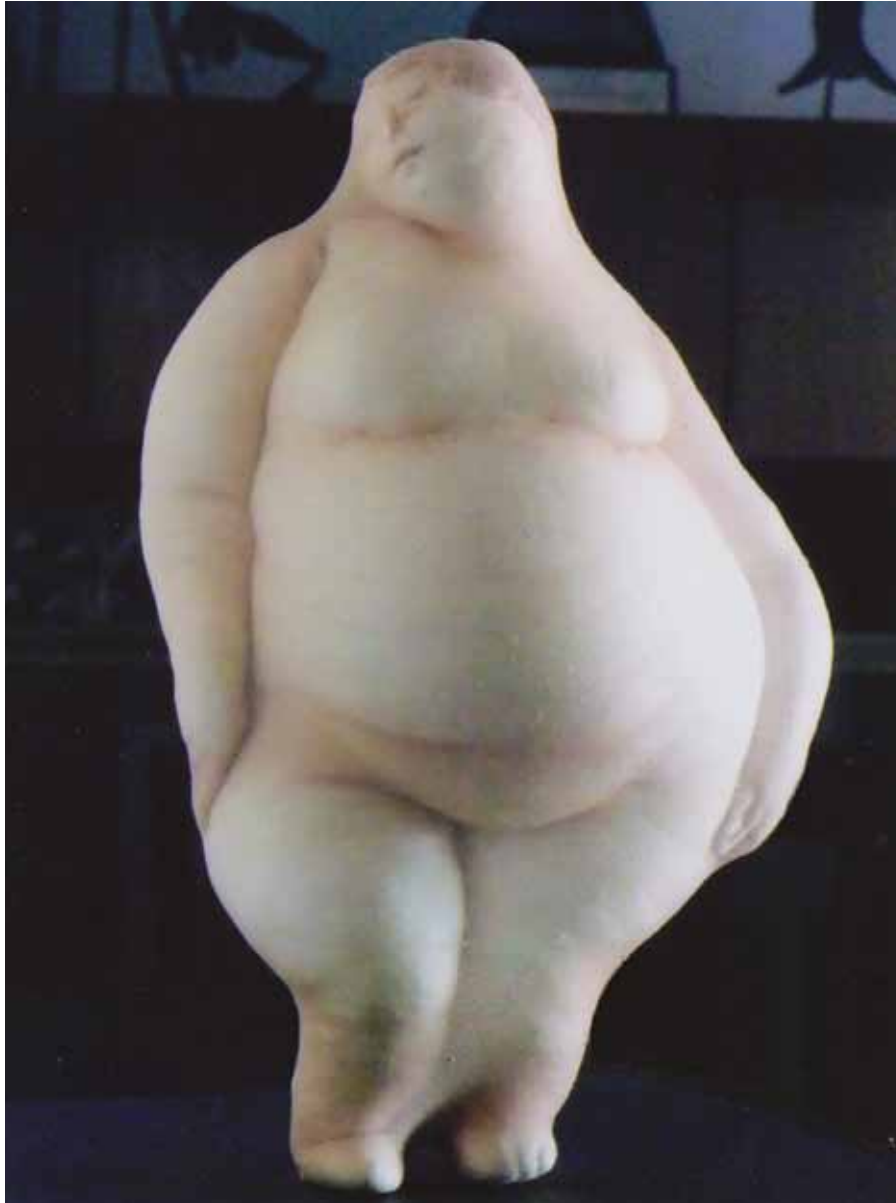
**אשה שוכבת, שנות ה'80, 34.5×41×35 אוסף גלריה קישון, תל־אביב**  
*Reclining Woman, 1980s, 34.5×41×35, collection of Kishon Gallery, Tel Aviv*



אשה, שנות ה־80, 49.5×27×30.5, אוסף אביבה ואריה סרנת, תל־אביב  
*Woman, 1980s, 49.5×27×30.5, collection of Aviva and Arie Sarnat, Tel Aviv*



**אשה**, שנות ה'80, 30×23.5×23.5, אוסף עתליה וסשה קליין, תל־אביב  
*Woman*, 1980s, 30×23.5×23.5, collection of Atalya and Sacha Klein, Tel Aviv



עירום פרהיסטורי, שנות ה'70, 50×45×45, אוסף אסתר ומרק שפס, תל-אביב  
משמאל: עירום פרהיסטורי, שנות ה'70, 90×82.5×25  
*Prehistoric Nude*, 1970s, 50×45×45, collection of Esther and Marc Sheps, Tel Aviv  
From left: *Prehistoric Nude*, 1970s, 90×82.5×25





אשה, שנות ה־80, 45.5×40×40, אוסף עיריית א.ר. חאב גרוסוטר, רעננה  
*Woman*, 1980s, 45.5×40×40, collection of Irit A.R. and Ze'ev Groswasser, Ra'anana





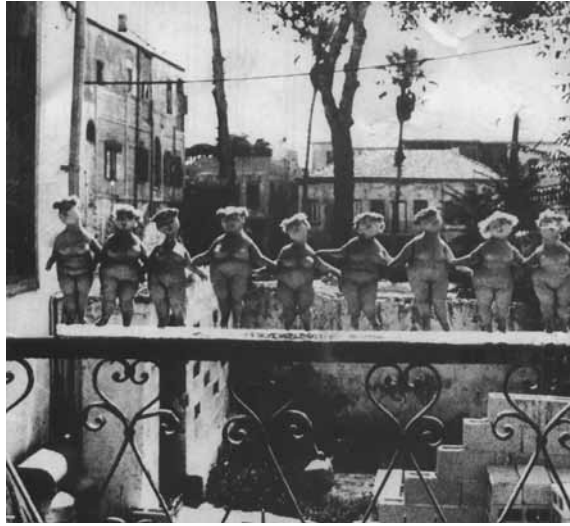
אשה, שנות ה'80, אוסף מיכה שלישר, אמסטרדם  
*Woman, 1980s, 25x20x20, collection of Micha Schlisser, Amsterdam*

**שלוש גרציות**, שנות ה־80, 76×51.5×51.5,  
אוסף אביבה ואריה סרנת, תל־אביב  
*Three Graces*, 1980s, 76×51.5×51.5,  
collection of Aviva and Arie Sarnat, Tel Aviv





**אשה**, שנות ה'80, 24x9x10.5, אוסף גלריה קישון, תל־אביב  
*Woman*, 1980s, 24x9x10.5, collection of Kishon Gallery, Tel Aviv



שורה, 1975, 47.5×88.5×27  
*Line*, 1975, 47.5×88.5×27



נשים שוכבות, שנות ה'70, 66×59.5×54  
*Reclining Women, 1970s, 66×59.5×54*



רישום הכנה, עיפרון על נייר, שנות ה־70, 27×39  
רישום הכנה, עיפרון על נייר, שנות ה־70, 21.5×26.5  
Sketch, pencil on paper, 1970s, 27×39  
Sketch, pencil on paper, 1970s, 21.5×26.5



אשה שוכבת, שנות ה־90, צבע מים על נייר, 27.5×37  
*Reclining Woman, 1990s, watercolor on paper, 27.5×37*

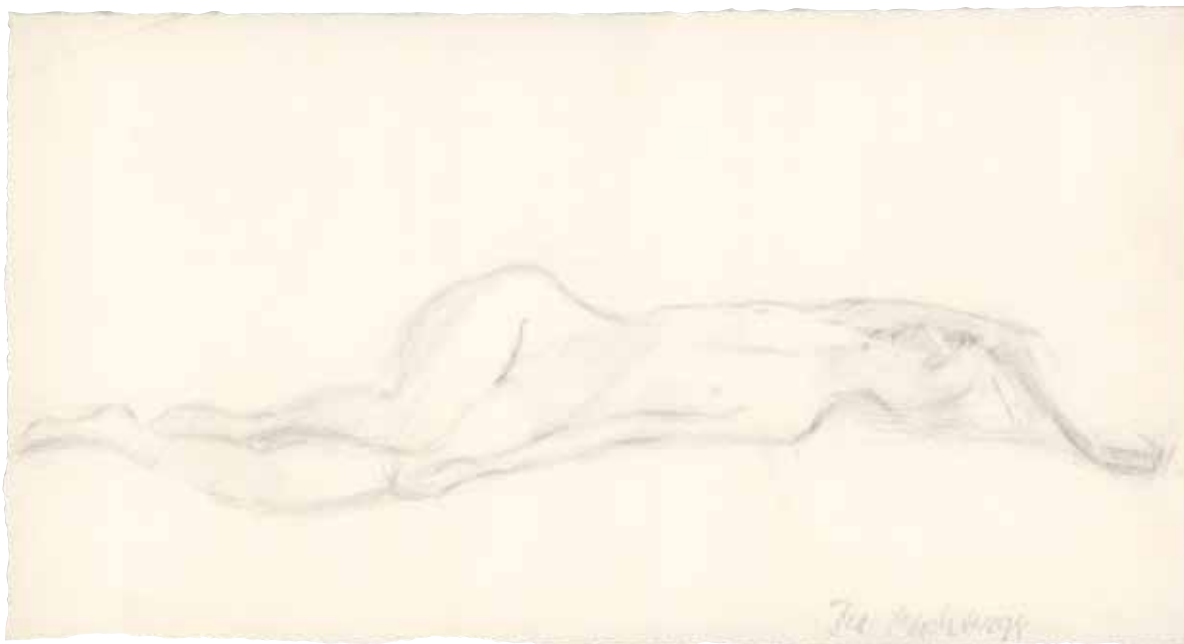




דיוקן עצמי, שנות ה־90, צבע מים על נייר, 50x34.5  
*Self-Portrait, watercolor on paper, 1990s, 50x34.5*



אשה שוכבת, סגנווין על נייר, שנות ה-90, 35×49.5  
*Reclining Woman, sanguine on paper, 1990s, 35×49.5*



אשה שוכבת, עיפרון על נייר, שנות ה-90, 26.5×49.5  
*Reclining Woman, pencil on paper, 1990s, 26.5×49.5*



הכלבים שלי, צבע מים על נייר, 1998, 34×47.5  
*My Dogs*, watercolor on paper, 1998, 34×47.5



הכלבים שלי, סנגווין על נייר, שנות ה־90, 32×49.5  
*My Dogs*, sanguine on paper, 1990s, 32×49.5



זמרת עם הפתעה, שנות ה־70, 57.5×24.5×26, אוסף ויטלי ולודמילה מילמן, רמת השרון  
*A Singer with a Surprise*, 1970s, 57.5×24.5×26, collection of Vitaly and Lyudmyla Milman, Ramat HaSharon



משפחה ירושלמית, 1974, 70.5×100.5×15.5 [צילום: אברהם ח'י]  
*Jerusalemite Family, 1974, 70.5×100.5×15.5 [photograph: Avraham Hay]*



פתיחת התערוכה המשותפת עם תמרה יובל'ג'ונס,  
"הרוזנת צ'פצ'ולה" בגלריה 13½, יפו, 1982  
Opening of the show with Tamara Yovel-Jones  
"The Countess Chapachoula" in Gallery 13½, Jaffa, 1982





הרוזנת צ'פצ'ולה בגלריה 13½, יפו, 1982  
The Countess Chapachoula in Gallery 13½, 1982



אירה רייכוורגר עם תמרה יובל'ג'ונס בתערוכה המשותפת, 1982  
Ira Reichwarger with Tamara Yovel-Jones  
at their joint exhibition, 1982



הראוכוורגרים, שנות ה-90, 47x32x77 [צילום: אברהם חיי]  
*The Rauchwegers, 1990s, 47x32x77 [photograph: Avraham Hay]*

## אירה רייכוורגר

אירה רייכוורגר נולדה בשנת 1951 במוסקבה

למדה במכון לאומנויות במוסקבה 1970-1973

למדה ציור אצל ולדימיר וייסברג ואצל יאן ראוכוורגר

עלתה ארצה ב־1973

התגוררה ביפו

נפטרה ביפו ב־2001

### תערוכות יחיד

1975 - גלריה צבי נועם, בית לייוויק, תל־אביב

1977 - גלריה דלסון־ריכטר, יפו העתיקה, תל־אביב

1980 - גלריה שרה לוי תל־אביב

1982 - "הרוזנת צ'פצ'ולה בת ה־85", בשיתוף

עם תמרה יובל, גלריה 13½, יפו

1982 - "צ'פצ'ולה", תיאטרון ירושלים

1983 - גלריה אמנות ורבליה, ניו־יורק

1985 - גלריה שרה קישון, תל־אביב

1985 - "הכר אמן ישראלי", אגף הנוער מוזיאון

ישראל ירושלים, אוצרת אילה גורדון

1993 - גלריה אפרת, תל־אביב

1998 - גלריה אפרת, תל־אביב

2011 - משכן לאמנות, עין חרוד

### תערוכות קבוצתיות

1975 - "עולים 1", בית האמנים, ירושלים, אוצר

מיכאל גרובמן, קטלוג, טקסט מרים טל

1976 - יריד בין־לאומי לאמנות, וושינגטון

1978 - יריד בין־לאומי לאמנות, וושינגטון

1979 - "ארט אקספו", ניו־יורק

1979 - יריד בין־לאומי לאמנות, בזל

1979 - "דמויות", יד לבנים, תל־אביב

1981 - יריד בין־לאומי לאמנות, בזל

1982 - החל משנה זו משתתפת בכל התערוכות

הקבוצתיות של גלריה רדיוס

- "אמנות בדים", תיאטרון ירושלים

1984 - "גלגולים", גלריה אוניברסיטאית, תל־אביב

- "רך קשיח", אמנות לעם, תערוכה ניידת,

אוצרת רביבה רגב, דפדפת

- טניה קורפלד, אירה רייכוורגר, גלריה שרה קישון

תל־אביב

## Ira Reichwarger

Born 1925 in Moscow

Studied at the Polygraphic Institute,  
Moscow, 1970-1973

Studied painting with Vladimir Weissberg  
and Jan Rauchwerger

Immigrated to Israel in 1973

Lived in Jaffa

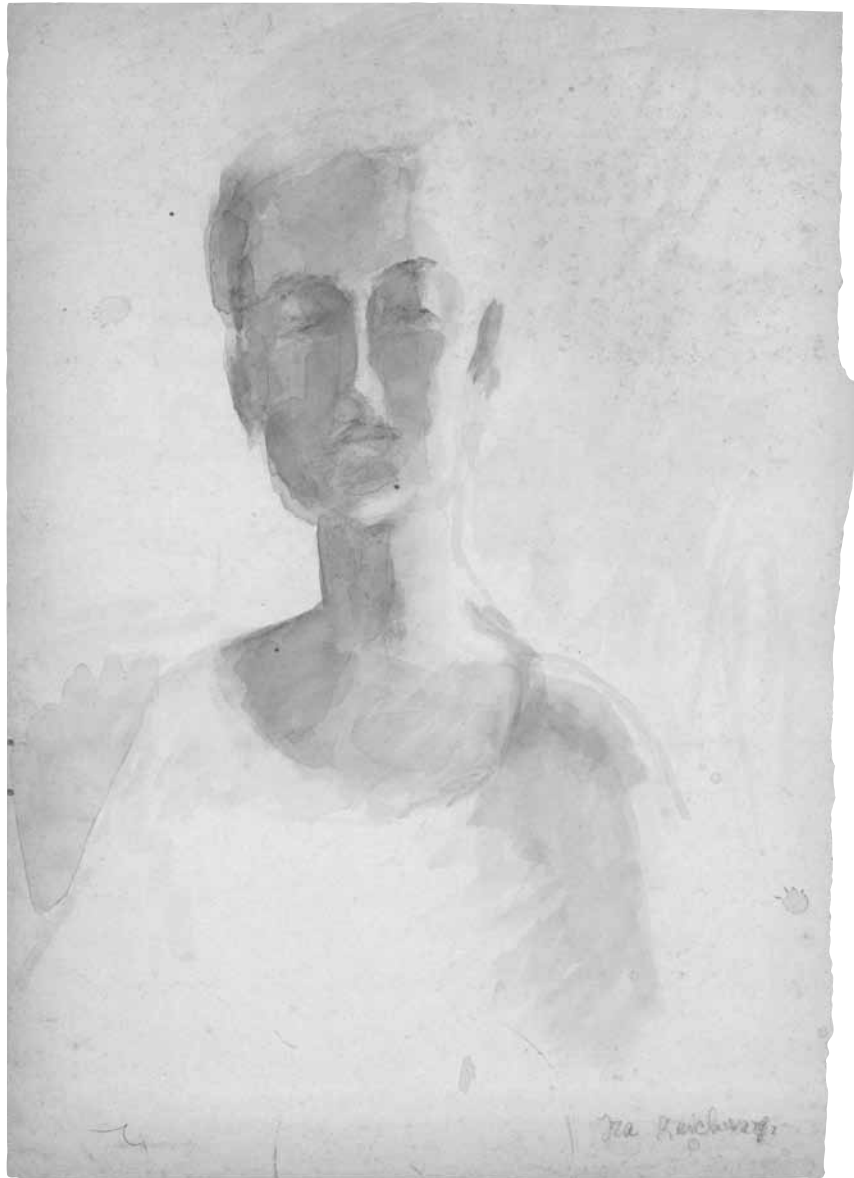
Died in Jaffa - 2001

### Solo Exhibitions

- 1975 – Zvi Noam Art Gallery, Leivik House,  
Tel Aviv
- 1977 – Dalson Richter Gallery, Jaffa
- 1980 – Sara Levi Gallery, Tel Aviv
- 1982 – “Countess Chapachoula 85 years old”,  
13½ Gallery, Jaffa (with Tamara Yovel-Jones)
- 1982 – “Chapachoula”, Jerusalem Theatre,  
(with Tamara Yovel-Jones)
- 1983 – Gallery of Verbal Art, New York
- 1985 – Sarah Kishon Gallery, Tel Aviv
- 1985 – Israel Museum, Jerusalem
- 1993 – Efrat Gallery, Tel Aviv
- 1998 – Efrat Gallery, Tel Aviv
- 2011 – Museum of Art, Ein Harod

### Group Exhibition

- 1975 – “Olim 1”, Artists’ House, Jerusalem
- 1976 – International Art Fair, Washington
- 1978 – International Art Fair Washington
- 1979 – “Art Expo”, New York
- 1979 – International Art Fair, Basel
- 1979 – “Figure”, Yad Labanim, Tel Aviv
- 1981 – International Art Fair, Basel
- 1982 – From this year participates in each of the  
Radius Gallery group exhibitions
- “Fabric Art”, Jerusalem Theatre
- 1984 – “Gilgulim”, University Gallery, Tel Aviv
- “Soft Stiff” Omanut La’am, movable exhibition  
Curator Reviva Regev, Notebook
- Tania Korenfeld, Ira Reichwarger,  
Sara Kishon Gallery, Tel Aviv



דיוקן מירי, שנות ה־90, צבע מים על נייר, 50x34.5  
*Portrait of Miri, 1990s, watercolor on paper, 50x34.5*

as did the ability to amuse and be the center of attention. In truth she was extremely shy, as was evidenced by her wry smile.

By the same token, sometimes she would phone us in the middle of night announcing that tomorrow's class was cancelled. A number of successive classes were missed. There were violent incidents in Jaffa and students were afraid to arrive. Occasionally, deep melancholy and anxiety would overwhelm her, alternating with periods of complete apathy. It wasn't simple at all but with the resumption of our lessons and our return to regular routine, we forged ahead. It paid off to be patient and to persevere. When the influence of alcohol finally took control, we were obliged to confront a difficult and complex reality.

Today I have come to understand how Ira also taught me a thing or two about the nature of courage, kindness, friendship, humanity and integrity; the world in its entirety.

Translation: Noga Tarnopolsky

Ira would position them standing against colored cloth, sitting near a disintegrating armchair from the Jaffa flea market or sprawled on a mattress. It always seemed like everything was done easily and without artifice. I fondly recall those lessons where Miri, her daughter, was our model. The arrangements were like before a major production, without compromise. Ira found the particular red velvet cloth and the perfect red dress along with the just right rug and flowers. We painted with such excitement, listening to the songs of Vladimir Wisotzky. Usually the landscape excursions were in Jaffa: either at the sea shore or on Yeffet Street. Most of the time, Ira painted alongside us.

What made her such a good teacher?

Beside the fact that she was a fair and honest human being with a good heart, it was clear that regarding all that was connected to what being an artist meant, she was “the real thing”. I trusted her. I also came to understand that even if the reality of her existence confined her in tangible ways, her critical eye remained free and clear, confident and knowing.

Ira projected and demonstrated wealth of knowledge and related to every question in an intelligent and interesting manner. With heart-wrenching magnanimity, she shared her wisdom of art with each of her students. She did everything in her power to make her knowledge accessible and within reach to all of us, providing even the raw materials ( to students who were

without) and bringing up questions concerning: composition, color, culture and traditions in art history, thus creating an environment full of lively and challenging discourse.

If it were possible to distill the essence of the class work, we basically learned to feel, understand volume and differentiate between nuances of color. Many classes were frustrating in terms of their output but inspirational in terms of the process. As a teacher, she was supportive , present, and encouraging. Critique of the work included : “let’s suppose...” as a compliment and “perhaps” as a passing grade.

An important part of these encounters occurred in the middle of each lesson, around the big table. “Take a break” she would say, normally sitting down in her chair, elbows on the table, a cigarette dangling. During the refreshment break of tea , instant coffee and cookies, with radio providing the soundtrack, a lively discussion would flow about problems that arose within the group (“we must clarify the issues”) and our thoughts about the great masters of art and literature: Leonardo, Cezanne, Matisse, Rilke, Proust, Joyce.

She was full of personal charm; a fresh blend of old Russia, Moscow and Jaffa. A combination of shorts, sandals, Venetian red sweaters, wonderful Hebrew and a magnetic personal warmth, a charismatic personality that could fill up the large expanse of her house, a trait that most people only dream about. It came naturally to her,

# A Lesson For Life

---

Hili Eilon

I had the honor of being one of Ira Reichwarger's students. It is rare in life to meet and become close to someone who has the ability to upend and enrich the soul all at the same time.

On November 1, 1998 I arrived at the door of 6 Shaarei Nikanor Street, in Jaffa, for the first time. I ascended the wide stairwell accompanied by loud barking and entered the house. An amazing picture unfolded before me: a high, decorated ceiling, an immense marble floor, a grand piano upon which sat a row of billiard balls, two dogs in constant motion, large fully laden glass cabinets and a large wooden table. Ira immediately showed up and directed me into the adjoining room, suggesting that I begin by painting the view from the window.

Normally I do not keep a journal. Occasionally I may scribble a few lines when confronted with something special, but when Ira was my teacher, I quickly realized that it was imperative that I keep one. I had a gut feeling that I was experiencing something very special, significant and short-lived. Everything was new. I had never met anyone like her, someone whose very existence was living

on the edge. Gradually I filled more and more personal journals, accumulating diaries, notebooks and scraps of paper.

When I met her I was 35, married with three small children; she was 48 years old, a divorced mother of two. Today I am the same age she was when we met. More than ten years have elapsed, everyone has grown, and everything looks different from this new perspective. I have not idly related to the matter of children. Ira was like the larger than life, all encompassing mother figure, but with rules different from those I knew: alcohol, sleep lasting days, unorthodox meals, nonstop smoking and complete freedom; the flip side to my sense of responsibility, dedication and focus. To my surprise I discovered that this dichotomy was two sides of the same coin.

There were three different types of lessons. Sunday or Tuesday – painting and drawing still-lives. Friday - sessions with a nude model, and on rare occasions painting outdoors. Each lesson was wondrous. Ira assembled the challenging still-lives with such feeling that it took our breath away. The same thing happened with the models.





אירה ומוטי, 1977  
Ira and Motti, 1977

cotton sculptures, a static motion is fitting, a motion of non-motion. When the sculpted figure is not standing, it is easier to work with her, because the wire exits through the feet and is out of the way. When preparing for the show, handling the sleeping figures, I had to find new ways to tie them to their bases.

MG: All the technical elements strongly affect the character of the works, the erotic sensuality that they radiate, their psychic passivity, their dreaminess.

JR: Weisberg, too, by the way, painted many nudes of a reclining figure. He said it was the natural pose for a model that you paint for 150 hours.

MG: If we are to sum up Weisberg's work into one painting, an understandable urge because of the likeness of his paintings, his subject also touches on the periphery of being without being—in this "one" painting there is a figure that blends harmoniously with its background and is nearly swallowed by it.

JR: But Ira's figures have more of a presence in space. They have weight and a clear shape.

MG: Another element that contributes to the dolls' liminal existence is the lack of facial features, their faces are pretty dim and indistinct. It's as if their identity has been lost in the erotic sensuality of their body.

JR: The supposedly indistinct faces are typical for most of the dolls, because the face plays no central role in them. An overly worked face in

the naked doll would have spoiled the balance of its concept and composition.

MG: I don't know if you're aware of this, but when you discuss Ira's work you consistently shift between she and we, between she made and we made, between she thought, and we thought.

JR: In the beginning, we shared a studio of one room, and later, in Jaffa, we each had a studio in the same house. Together we took care of the kids, the house, the cleaning, the cooking, and everything else a life together requires. I believe I remember where I found every wire for the construction of every sculpture. They once made a movie about us, which, regrettably, I wasn't able to find, and it ended thus: our studios were at both ends of the house, and Ira is shouting from her studio to mine: "Jan" This shout concludes the film.

Translation: Tsipi Keller

cake. It's a typical modernistic strategy in art to include objects devoid of any idealization, but made of simple materials of no monetary value.

JR: But Bianca's work acquires a monumental dimension, not so Ira's. The figures in "Wedding" and in "Hassidim" are grotesque. The female sculptures, on the other hand, have a dimension of beauty, eroticism and human warmth.

MG: If we compare Ira's work to the Great Mother sculptures of Henry Moore, we see that his are monumental and often menacing, while Ira's figures dwell in a sensuality of great pleasure. They delight in the mechanism of the pleasure principle.

JR: Ira has a few works that can be considered monumental in the direction of pre-historical art, exploring the limits of soft materials. The larger the works, the larger the meanings they touch upon – it is hard to keep them in the domestic, everyday, emotional framework. In the Esther and Marc Scheps collection there is a strong, lumpy, a sort of monumental Mother Earth, whose sensual-erotic side is limited in comparison.

MG: Ira's creations, in their materiality – nylon stockings, cotton, fabrics – and also in their shapes, express a feminine posture of yielding, of submission, edging toward the choice of amorphousness.

JR: At first, the dolls were tougher, their filling quite robust. But gradually their filling got softer

and softer, and when you touch them it feels as though they're made of air. They are beings in danger of disappearing.

MG: Like hills in the desert shaped by the wind.

JR: Or like writing in the sand to be erased by the sea.

MG: Your image is even more in line with Venus of the sea. All bodies are exposed, which adds to their vulnerability, to their need for a protective intimacy.

JR: In my view, Ira achieved perfect command over the materials she used in her sculptures. They inhabit their matter. They do not imitate sculpting in hard materials, such as stone, wood, or metal.

MG: Another facet in the being-non-being of the dolls is the fact that many of them are sculpted in a state of slumber. They exist in dreams and in the sensuality of sleep, in the intimate protection of a place that allows one to sleep in peace, or to stretch out under the sky, exposing belly and breasts. Also in the drawings, there are sleeping women and sleeping dogs, and they look as if they're locked in a loop created by the body of the dog. The sleeping women bring to mind Sleeping Beauty and Snow White, upon whom a wicked step-mother had imposed a deep slumber and so turned them into a living dead, waiting for the prince to arrive.

JR: In the sculptures of the sleeping women there's also the sense of withdrawal and shyness. In

- JR: But she was also influenced by Rubens's large and fleshy women. She was often asked where she had seen such folds in a woman's skin and belly, as are seen in her sculptures. People assumed she'd seen them in Russia. But the beautiful and skinny Ira claimed she'd seen them in her own body when she looked at herself.
- MG: Then I would say that the sculptures are a synthesis of the archetypal mother and herself, basically because of the strong erotic element in them. The female figures seem to abandon themselves to the erotic, to a dreamy, erotic joy, given to a kind of sensual intoxication. The Great Mother from the erotic aspect is, of course, Venus, the Goddess of fertility, and of the blind, the unconscious, and the animalistic Eros. In my view, Ira's erotic, sleeping figures represent this unconscious, this nocturnal sea quality of Venus. We can name these works "The Venus of Jaffa."
- JR: All that was inhibited and humble in her, received intense representation in her work.
- MG: Another typical quality I see in her work is the existence on the border of being and non-being. The dolls seem perishable, their softness evokes anxiety and caution. Venus was born of the foam of waves, and Ira's dolls were born of cotton wool made in Holon.
- JR: Very well put, Motti, really. Indeed, the works can be easily destroyed, or vanish. The materials they're made of are very delicate – cotton wool and nylon stockings are not durable. Even when the sculptures include constructions of wire, they are not works of bronze or stone. The truth is, when Ira made the sculptures we did not think in terms of longevity. To a great extent, they were meant to last a short while. But, surprisingly, thirty-five years later, in spite of the poor, even catastrophic, maintenance most of them endured, these works still have a presence. They win us over with their sharp phrasing. They possess a necessary completion. A good sculpture of stone or metal can exist as a sculpture even when its arms, its nose, or head, are missing. But Ira's sculptures cannot be broken; they can only be torn, or damaged. Soft sculptures have their own rules because of the materials used. Ira often considered sculptures without heads, or arms, but technically such sculptures were not possible.
- MG: How would you define Ira's concept of beauty?
- JR: In ethnographic creations the key is the quotidian. Remember, for instance, the people dancing in a Bruegel country wedding. With Ira, the design and the materials take us to the human and the everyday without any sublimation or idealization. The works are made of perishables and they lead to smiles and delight.
- MG: Bianca Eshel Gershuni also works with perishable ready-mades, such as plastic toys, sponges, or aluminum wrappers for candy and

wondrous in the memory of many. The dolls she created when she was at the peak of her powers are like a monument to her life.

MG: I like very much to think about those marvelous dolls as a monument to her life. It's a very apt way of expressing it.

JR: As we discussed earlier, the poor state of her works that were stored in the galleries is also a chapter in her tragic story. I began thinking about the show as an attempt to understand how you can elevate an artist and how you can kill her. As a young artist, she had achieved great success. Audiences and artists and museums sought her out. But, the gallery owners who loved and bought her works, couldn't bring themselves to part with them, or perhaps they thought that their monetary value would rise over time. At any rate, they did nothing with them, they never sold them, and did not manage to preserve them properly. The purpose of this show is to repair the remnants, to restore her work in the mind and consciousness of art lovers.

#### The Works

JR: Ira's first works that ended up in the collection of the Israel Museum were made in the 70s. These are dolls-sculptures with ethnographic characteristics. The human landscape in Israel – new to Ira and me – was a source of inspiration:

Hasids, corpulent Sephardic women, Jewish weddings the likes of which we never saw in Moscow, but also the prostitutes on the corner of Hayarkon and Allenby Streets (the Avni Institute was located there at the time), stimulated her.

MG: The Modernists were very interested in prostitutes. Even the English poet T.S. Eliot, who was religious and conservative, wrote about them after his visit to Paris, apparently inspired by Baudelaire. Some Modernists went as far as equating the artist to a prostitute.

JR: Working on her sculptures, Ira looked for and used old nude photographs, like the erotic-pornographic German photographs we grew up with, as they were routinely sold by the handicapped beggars in the trains of Russia.

MG: In my view, Ira's major sculptures are connected to childhood, even early childhood, not only because they originate from the memory of the dolls her mother made for her, but essentially because you can see in them the presence of the mother's figure – a woman who seems large and mature, the way the mother is always perceived by her small children. Moreover, one always experiences her sculptures, not only visually but also tactilely, very much like the child experiences its mother's body. The body of the sculptures invites a close-up look at the skin, the same kind of look a child has when near the body of its mother or in her arms.

in Israel. The local artists have long ensconced themselves in the image of a quiet bourgeoisie, leaving behind the difficult and complicated ideal of the Impressionist bohemian, in the style of Verlaine, Rimbaud, and the others. I still remember their bottles of vodka, in particular those that contained lemon leaves.

It seems to me that Ira became more and more desperate once you've started a new family in the mid-80s, and her affair with Gendlev was over. A psychoanalytic thought occurs to me, and I allow myself to express it here: If we look at Ira's dolls as representations of the Great Mother, then her alcoholism was predictable, a kind of shift from a plane of sublimation to the "real," to black milk. The alcohol is like mother's milk, meant to satiate a bottomless lack, but also to destroy the desiring self. The desire to return and be swallowed again in the bosom of the Great Mother, often involves an excessive regression to the pleasure principle, fused with the wish for self-annihilation.

JR: That's very interesting. When I lived at the Cité in Paris in 1982-83, Ira worked on a show for the Israel Museum. At the time, she was connected with the Sarah Kishon Gallery, that bought her sculptures. Ephraim Kishon loved her sculptures very much, and kept many of them in his home in Switzerland.

MG: What did you think of her show at the Israel Museum?

JR: The exhibition was shown in the series "Meet the Artist" and it included great works, but Ira was no longer at her peak. I helped her, essentially, as a gofer, and I recall how, after I'd placed a sculpture in its designated place, Ira would put the final touches to it in ways that astounded me. She had a magic touch. The exhibition, though, left a bad taste in both of us because of Ira's negative mood.

MG: In my view, and surely in yours as well, Ira's story is particularly dramatic and tragic, which could easily be made into a riveting and very affecting novel or script. A very beautiful and very talented artist blossoms, she reaches the apex of her career, creating masterpieces and enjoying general and adoring attention. Then she begins to disintegrate, she turns to alcohol, loses her loved ones and dies in an accident.

JR: After she reached the high point in sculpting, she did achieve great results drawing and painting. In sculpting she found an outlet for her humor, for her natural inclination toward the grotesque and, in the main, for an exacting sense of touch she applied to new materials. In sculpting she enjoyed a creative freedom she didn't have in painting. But, after some time, she did reach the depths in drawing and painting that she'd achieved with relative ease in sculpting. In my opinion, in her dog drawings, and in her self-portraits, she achieved a singular depth and a great sensitivity. Ira left something

that viewed success as something that might interfere with the authenticity of an artist's soul.

MG: There are quite a few artists in all fields who feared success, and were destroyed by it, and even committed suicide. You need the proper mental tools to deal with success without losing your creative core. An artist creates herself continuously, but when success comes, it's as if you've been created instantly and finitely in and by the minds of others. You're no longer a soul, but a persona, a social mask. Did she stop making sculptures?

JR: Not at all. During the same time she became friends with our neighbor, Tamara Jones, a successful fashion designer here and in Italy. Tamara suggested that they work together on a show: Ira would sculpt large figures from the materials she's always worked in, and Tamara would clothe them in an "impossible fashion." Ira agreed and worked with Tamara in the grotesque vein.

MG: Their collaboration bore fruit?

JR: The show was creative and vibrant, it received a lot of attention and was very successful. Many people still remember it today. It was also shown in the U.S. to great acclaim. Tamara's idea uncovered a new facet in Ira she didn't know about, and she created large figures, humorous and grotesque, that matched Tamara's fashion fantasies. This collaboration also revived Ira's interest in fashion.

MG: What happened after the show, which, interesting as it sounds, was a one-time project?

JR: Here enters the story of our house in Jaffa. I fell in love with a large and spectacular house. I put down the deposit and renovated it for an entire year. When renovations ended we found ourselves in a great house, where Ira had her own studio. But, the move into a house, and the adjustment to Jaffa, were difficult. The house was too big and required a lot of maintenance.

MG: She continued to sculpt there?

JR: Yes, but not right away. For a long time, Ira drew live models in the nude twice a week. It was a kind of exercise, but she obtained excellent results. Meantime, her world was changing, a world in which I had no place, and so I left in the early 80s. Above all, she liked nothing better than consuming alcohol with friends in the big house, and later alone. This bohemian group of drinkers was mainly composed of new Russian artist émigrés, some of them already with important accomplishments in the art world. Ira grew attached to one of them – the poet Mikhail Gendlev. At the time, Ira said that if alcohol were to be taken from her, she'd have no personality left.

MG: I was once invited to one of their gatherings, where Ira introduced me to the artist and poet Mikhail Grobman, and to the extravagant Gendlev. What I saw there was a spirited Russian bohemia one could no longer find elsewhere

sculptures. There's a place for dolls in the history of art, just as there's a place today for works of embroidery, installations, performance art, works in video, holograms. There are paintings, and there are paintings. There are dolls, and there are dolls. I imagine the show was a great success.

JR: Two days before the opening of Ira's first exhibition, we found a note from Horace Richter in our mailbox, asking that we contact him. At the time, his gallery in Jaffa had a very good reputation, as well as international connections. On the phone he told us he wanted to buy the entire show. During the preparations for the show, he went into the Tzvi Noam Gallery for a quick look, and then sent us the note. He even suggested that we cancel the show and so save on the commission payable to the gallery. When the show ended, most of the works went to him. On a local scale, the show was a huge success. Especially so in view of the fact that during that period the mood in the Israeli street was quite somber, because of the Yom Kippur War.

MG: Indeed, it was a unique success, like a Hollywood picture. And Ira began to contribute to the family's budget.

JR: Ira had an agreement with Horace Richter that he'd buy all her works. From 1975 to 1979 she had a contract with Richter, and in those years we had Miri and Motti. During that time, the love for and the appreciation for Ira kept growing

and it is safe to say that she became a famous artist. In 1980, when the collective gallery "Radius" opened, where they exhibited the works of instructors from Bezalel, they invited both of us to join as partners.

MG: How did she respond to her great success?

JR: At the beginning of the 80s, she experienced a sort of crisis in making the dolls, possibly because of her success. Her trust in the material diminished, and this despite her solo show in New York – Richter showed her sculptures there during the 1979 Expo. All through the show she sank into a depression, and left her brother's apartment, where we were staying, only to go to the show, never into the city. It was winter, it was snowing, and New York looked like Moscow. When we returned to Israel, Ira made a few more great works, but her passion for the medium had tapered off.

MG: Perhaps the material was no longer a source of inspiration.

JR: She said that, at that stage, she was making the sculptures for money and not for her own pleasure. She claimed she had trouble, physically, just handling the material.

MG: Something like a mental allergy.

JR: She felt that she had exhausted all that she had to express through the soft materials.

MG: It is also possible that she couldn't tolerate her success.

JR: Possibly. She came from a Soviet artistic culture



the artistic life in Safed, and he and the artists he introduced us to transformed our thinking. We got to know Lea Nickel, Frankel, Ephraim Lifshitz, Hanna Levi and Eliyau Gat. We met good artists.

MG: Ira began making dolls in Safed? How did she start?

JR: While we were still learning Hebrew at the Ulpan in Safed, there rose an occasional need to bring a gift to events we were invited to, and so Ira followed her mother's example. Her mother used to make dolls of fabric as presents for children and adults. Ira also made Mickey Mouse dolls, Piggy dolls, and the like, as gifts. When she had some leisure time, she began making other dolls, as self-expression. Aharon Giladi loved her work. He was also very taken with us as a couple in the arts, and he organized an event for us where we showed our work before some of Safed's artists. They were all very appreciative and encouraging, even though we didn't have much to show. The painter Leo Kan wanted to purchase a work of Ira's, but we had no idea how to price it. We'd never sold a work before. He wanted to buy a small doll, asserting that we didn't understand its true value, refusing to buy it for the price we quoted, saying it was too low. We mentioned \$70, which for us was a huge amount – we each left Russia with a \$100. As said, I'd never sold a painting before – in Moscow I made a living designing books – and

Ira at the time knew nothing about money.

MG: It seems that even her very first dolls, the ones she made in Safed, were very compelling.

JR: Yes, everyone was very excited about them.

After the Yom Kippur War, I began teaching at Avni, and then, in 1974, we moved to Tel Aviv. Here, Ira began working with the clear idea of sculpting in soft materials. At first, she used fabrics, until she discovered nylon stockings as material for her art. We couldn't buy new stockings because of their price, so we looked for used ones and in colors that suited Ira's plans; often, we didn't find what we needed. Also, we didn't know then where to find cotton wool in large quantities at a reasonable price. At the pharmacy it was too expensive. It took over a year to find a cotton wool factory in Holon, and to buy second-rate stockings from Lodjia.

MG: Where did her first show take place?

JR: It took place at the Tzvi Noam Gallery, located in the Lavik House. Tzvi Noam, the owner of the gallery, possesses a great artistic sense, but it took some effort to convince him that Ira's dolls were sculptures, deserving of a show in a gallery. But, even we didn't dare, in the beginning, to call her dolls sculptures, and for quite a while we called them dolls. Don't forget, we're talking about the 70s. Today, thirty-five years later, things are different.

MG: In my opinion, a doll is an excellent appellation. In fact, there's no real need to call the dolls

clay in Jaffa.

JR: I met her in Moscow, where she mounted huge bronze sculptures that received a lot of attention. But she also made dolls as children's toys – tin soldiers, horses, and various historical figures in famous battle scenes. Ira's father, Alexi A. Tatsij (1902-1958 ), was the chief architect in the Ukraine, and a professor of architecture at the Academy.

MG: Your father, too, was an artist.

JR: Ira was sixteen when she came to study with me in Moscow in 1967. I was ten years older than she was.

MG: You ran an art school?

JR: It was a private school that prepared students for the entry exams to the Art Academy. Ira studied painting, drawing, and composition. After she was accepted to the Academy, I recommended that she continue to study with Weisberg, who taught me painting. She studied with him a few months, until he found out that we were a couple. He said he'd continue to be her teacher only if she left me. He claimed that if his students lived as couples they'd be constantly fighting. With the years I realized he'd been quite right.

MG: I assume she stopped studying with him.

JR: Yes. She studied with him only for several months, but always considered herself his pupil. He did a beautiful portrait of her (included in the catalog), which is in my private collection.

At any rate, I never thought she'd stay with me, that she'd be willing to leave Russia, her family and friends, and go to Israel with me. At the time, once you left, you couldn't come back to visit. At twenty-one, she arrived in Israel with me.

MG: Where did you go? Did you know where you were headed?

JR: When I was asked where we were going, I always said that I was going to my mother. My mother and other members of my family made Aliya a year before Ira and I did. I'd sent them ahead of us to prepare the ground for Ira and me.

MG: Your father was no longer living?

JR: Father passed away four months after he'd arrived in Israel, and the family had a hard time helping us, the young couple.

MG: Where did they live?

JR: My mother and brother lived in Haifa; my brother worked in the labs of the Technion.

MG: You arrived in Haifa?

JR: They sent us to Safad because "it's near Tel Aviv and the best artists live there."

MG: Did you, in fact, find good artists there?

JR: The initial impression was very dismal, and depressing. We thought: If this is the local art, there's nothing for us here. I was mad at myself for not having looked into this before coming here. But, a few days later the painter Aharon Giladi took us on a tour, to acquaint us with

about her continued existence and place in the art history of Israel. And this exhibition closes a few circles. When I began thinking about it, I had to decide if we wanted a small or a large exhibition; this decision dictated the direction we took.

MG: So what's in the show? What is the direction you took? What became possible?

JR: Ira left drawings and watercolors that she had made during the last twenty years of her life, some of which were shown when she was still alive. I'm not a fan of large exhibitions, and since her painting and her sculpting are two different worlds, I thought it preferable to present, essentially, her soft sculptures, which she made when she was twenty-four to thirty years old, as well as a selection of works on paper. This decision was made with the assistance of Meira Lehman-Perry from the Israel Museum, and Galia Bar Or from the Ein Harod Museum. Our objective is to rediscover an artist who was very much appreciated by her peers and the public at large, which is quite rare in the history of art.

MG: How so?

JR: There are many artists we admire today, but who were not appreciated by the public in their lifetimes. In Ira's case, the public responded enthusiastically to the sculptures she made. People stood on long lines to see her work. To one of her exhibitions at the Richter Gallery,

for instance, so many visitors arrived, some of them with children, we were concerned that the fragile dolls would be damaged. In order to reduce the number of visitors, we followed Dan Ben Amotz's advice and charged an entry fee. Among the visitors were artists who came to draw her sculptures. In art school we drew sculptures of Michelangelo, Donatello, but here, artists much older than Ira came to draw her dolls. In other words, her sculptures brought about a special joy, which, I believe, stemmed from the way they touched on life. Anyone could have used the materials she used for her sculptures, they were, and are, very accessible, but no one handled them the way she did.

MG: She brought about a mythological miracle of sorts, turning hay into gold.

#### The Artist

MG: Let's talk a little about Ira's development as an artist. Where did she come from, how did she get here, what did she find here? How did it all happen, the miracle of her creations and the tragedy of her life?

JR: Ira was born in Moscow, in 1951, to a family of artists. Her mother, Zoya V. Ryleyva, who is 91 years old, is a well known painter and sculptor. She's been living in Israel since 1975, and her granddaughters call her Grandma Zoya.

MG: I recall seeing a gorgeous head she made of

- JR: While Ira's works waste away in storage, it's as if they still exist, but in fact they do not exist. What's to be done with them? Will the gallery owners sell them in the state they are? Nothing will remain of them – no one can even begin to guess if a sculpture should be upright or prostrate. The works will become amorphous.
- MG: And you remembered how to restore and mount them?
- JR: Each sculpture is supported by a wire construction. I helped Ira make these constructions from her sketches. I've always known the structure, the subject and the composition of every sculpture. And there also remain preliminary drawings, sketches, and even photographs. No one, I said to myself, will be able to restore these sculptures but me.
- MG: This must feel like a great responsibility.
- JR: Mounting the sculptures involves an additional element. Usually, long and sharp iron filaments from the metal construction of the sculpture got in Ira's way and she had no patience for them, especially since they sometimes tore into the nylon stockings that wrapped the work. And so she demanded that I cut them off. But they could have helped when we had to tie the legs or the behind to the base. If I took off those filaments then, it was necessary to restore them now in order to mount the sculptures.
- MG: You've restored the sculptures to their bases with the technical knowledge of a collaborator in their creation.
- JR: In fact, I couldn't sleep nights. The neglected state of the works disturbed my conscience, even though I'm not really to blame. But, I couldn't help feeling guilty.
- MG: The bond between the two of you was strong and vital. You were married for many years.<sup>4</sup>
- JR: Fifteen years.
- MG: And you have kids together, whom I find especially charming. I also remember that after the two of you separated, the relationship between you continued. During Ira's most tragic instances – when she collapsed as an artist and a human being – you still played a significant role in her life. And she lived near you. I assume that period was very difficult for you and the kids.
- JR: The bond between us also had to do with making art. Over the years, even when we weren't together, I continued to look at Ira's work and offer my opinion. Eventually, she no longer sculpted and mainly drew and painted. As if something had been cut and done with. She made very few sculptures and only by commission.
- MG: It is clear, I believe, that what drives this exhibition are profound emotions.
- JR: True. After all, we do have kids together. But, the way I see it, this has more to do with the sense of duty one artist feels toward another. I began to think of an exhibition about five years after Ira's passing. I was tormented by thoughts

4 Jan changed his name to Rauchwerger (from Reichwarger) in 1984.

you're putting together an exhibition to show the best of her oeuvre, I saw it as a reparation.

JR: I think the exhibition comes to repair the existing situation. Currently, many are not familiar with Ira's work, and there are several reasons for this. Therefore it is important that they see again, and anew, the body of her work so that she may recapture the place she deserves in the Israeli art world – so that she and her extraordinary artistic achievements are not forgotten.

MG: This is how I understand your answer: The fitting reparation, in your view, is to show her works again, and so reclaim her place in the Israeli art world.

JR: Making her work available again to the public is a significant measure of reparation. But the word "reparation" also refers to their physical reparation. The works were in an appalling condition, stored away in the stockrooms of galleries, and I had to rescue and restore them. The sculptures especially were in a terrible shape, and I feared that they might be lost for good in basements and closets. I had to find them and restore them before including them in the exhibition.

MG: Thus, the words "tragic" and "reparation" acquire an additional meaning here, because of what has happened not only to Ira, but to her works as well.

JR: I knew that her works were stored in the

galleries that had bought them. I also knew that they were not kept in perspex boxes, or mounted on their bases. At the time, Ira and I didn't think much about the preservation of her works. When Horace Richter – the owner of the Richter Gallery in Jaffa and the exclusive collector of Ira's work – was still alive, the sculptor Ilana Gur, who was Richter's neighbor, contacted me and asked that I help her mount a sculpture of Ira's that consisted of two figures and which Ilana wanted to show in her museum. Showing the sculpture was meant as a gesture to Ira, whose work Ilana has always admired, but she wasn't able to put together the two figures. And I said to myself: If an artist like Ilana has difficulty figuring out how to mount the sculpture, no one would know how these works are to be shown, especially when they are poorly stored in the galleries. Motti, Ira's and my son, took photographs of the works in storage. It was painful to see how neglected they were. I, in the meantime, had several large exhibitions, and I felt as though a great injustice had been committed, and that the audience of today should be exposed to Ira's work. I said to myself that if I didn't see to it that this happens, she would vanish as if she never existed.

MG: I saw the photographs that Motti had taken. The works in the closets looked like slaughtered chickens in a freezer. It was painful to look at, even shocking.

# Venus of Jaffa

.....  
Mordechai Goldman<sup>1</sup> in conversation with Jan Rauchwerger

## The Exhibition

Her flesh turned from itself  
into the sheets of light.  
She began to wake; her hair spilled  
into the rivers of shadow.  
Her eyes half-open, she saw the man  
across the room,  
she watched him and could  
not choose between sleep and  
wakefulness.  
And he watched her  
and the moment became their lives  
so that she would never rise or  
turn from  
him so that he would always be  
there.

Mark Strand<sup>2</sup>

MG: I met a friend in a café this week, a woman of about sixty, who is very much involved in the arts. When I mentioned the planning of Ira's (Irina Reichwarger, 1951-2001) upcoming exhibition in the Ein Harod Museum, she exclaimed, instantly: "Wonderful! It's a reparation."<sup>3</sup> To my surprise, the word "reparation" that spontaneously sprang from her, matched the word "reparation" that has been lingering in my own thoughts. I almost jumped from my seat. Why is it, I wondered, that the word "reparation" feels so appropriate here? I remember well Ira's last years, when I, occasionally, had a glimpse into her life, more thanks to my connection to you than my limited connection to her. She suffered, physically and mentally, she hardly worked at all, and deteriorated more and more, until she died after an accident at home. It was a tragic end to a wonderful artist, whom I admired from the very first time I saw her work. When you told me

1 Mordechai Goldman, a clinical psychologist and a poet, is the recipient of the 2010 Bialik Prize in Poetry.

2 from *She* by Mark Strand's, *The Story of Her Life*, 1973, New York: Atheneum.

3 "Reparation": In the Hebrew: "Tikkun", a cabalistic term.

artists. During this time Ira was expounding on the solidarity of women through her work, using the expressiveness of women, illuminated from within with a knowing and wise smile, sharing nobility and grace. Ira Reichwarger found in her art a fragile domain where experience and thought were not distilled through the prism of a masculine deterministic language – a construct where the place of a woman is a reflection of a man's. Women who create do not lose their subjectivity; they are alive and well and reflect a new understanding of life and the world. The mainstream of the local art scene did not have the necessary tools to truly evaluate and appreciate Ira's individual language and voice. The time has now come to analyze the innovative ways in which Ira Reichwarger explored experience and identity as she deconstructed conventional political and social structures.

Translation: Noga Tarnopolsky

match, and more.

In an interview with Emmanuel Bar-Kadma, Ira stated: “The technique is different. The sculptures must be supported by internal metal skeletons. These females are not just inanimate; they possess a character that is both satirical and caricature. You must consider, when contemplating their positions, the scale of the head and their facial expression.”<sup>6</sup>

In a further interview she stated that “the conflict between self delusion and reality is what makes satire.”<sup>7</sup>

In spite of the show’s success, the glowing reviews and throngs of visitors, the Israeli arts establishment did not consider her work part of the context of contemporary art. Ira’s work was exhibited in group shows of works based on the medium of textile or fiber, as in a 1982 show at the Jerusalem Theater and again in 1984 in “Soft and Hard”, a touring exhibition of accessible art which Reviva Regev curated. Her exhibition “Meet the Artist”, at the Israel Museum, was a three-person show, exhibiting her work along with that of two other artists, Chava Epstein and Reut Ben Shachar, who shared the common practice of creating dolls from cotton wool. The exhibition and the catalogue that accompanied the show were important but did not free Ira from being pigeonholed as a creator of textiles that were not considered high art. The narrow formalistic nature of the Israeli art establishment at that time did

not consider the rich trove of alternative media a form of artistic expression in high art. Today, it is not difficult to imagine a joint exhibition of Reichwarger with the work of Ayelet Carmi, a contemporary artist whose paintings of naked women revel in the naturalness of the ordinary and project a life force – not unlike Ira’s women. This connection to local or international art would have exposed the unerring quality of Ira’s work and its exciting and uplifting ties to contemporary art.

Ira separated from Jan in the 1980’s. Telila Ben Zakai wrote, “Love ended but admiration endured. She still sees in him a great artist and teacher, and it weighs on her.” During the last years of her life, she found it difficult to create and drank heavily. She died in 2001, at the age of 50. Much of her work can be found in collections in Israel and abroad. Not all her works have been kept in optimal conditions. For this exhibition at the Museum of Art, Ein Harod, Jan tirelessly worked on conservation, stabilizing the sculptures and restoring deteriorating cotton wool. The works on display underscore the rare quality of Ira Reichwarger’s work as a sculptor who knows how to capture movement, a master of nuance blessed with a sharp eye, sensuality and boldness. Today it appears that that the local artistic discourse at the time was not mature enough to open itself up to the new foundations that were being formulated as the basis of art created by female

6 Emmanuel Bar Kadma, “The Countess Chapachoula and her lady friends,” (in Hebrew) (*Zmanim Modernim*, 13.4.1982).

7 Leroy F. Aarons, Art., (*Newsview* 1982, May 4).



skillfully described the work exhibited at the Israel Museum:

Sculpture noted for its delicacy, introversion and sensitivity. Their softness – bordering on the amorphous – is of flesh poised against the pressures of life, but the softness is also of the spirit – the power of dreams. Man is made of dreams as much as he is composed of flesh and blood ( “the stuff that dreams are made of” according to Shakespeare in *A Midsummer’s Night’s Dream*) and the stuff of dreams – the human imagination – it is resilient – it is the blueprint for the life of man and for the natural world which surrounds him. Man’s imagination transforms the world.

Ira’s sculpture is laden with the sadness that stems from the constraints that define the human condition. They attain this through the temporal nature of the human body and face, the idealized formality of shape and symbolic pose. This is reinforced by the subject matter in Ira’s sculpture, not just by the amorphous nature of the soft materials she uses.<sup>5</sup>

An additional exhibition, “The Countess Chapachoula,” was noted for its exceptional collaboration between the artist and the fashion designer Tamara Yovel-Jones. It was a smashing success both with the public and with the media. The show opened in 1982 with extraordinary buzz. The invitation from the 13½ Gallery in Jaffa read:

Ira Reichwarger and Tamara Yovel-Jones cordially invite you to celebrate the wedding of The Countess Chapachoula, 85, to her 8th husband. Please come dressed in appropriate attire.

In inviting the public to attend dressed in “appropriate attire,” there is a hint of longing tinged with irony, fantasy and the gulf between the here and the there. A daily meeting of neighborhood women dispelled any idea that Ira and Tamara would create something that would discard the grayness of her local neighborhood by means of the displays of fancy from other worlds. In discussions and through their joint endeavor, they developed a gallery of archetypal woman, each given a name, wardrobe and individual character - a world of cultural and psychological associations. Seven larger-than-life figures were exhibited, constructed from cotton wool, through a special technique developed by Ira, clothed in costumes designed by Tamara Yovel-Jones. Each was cast to type: Chapachoula, 85, wore a diaphanous lace frock with décolletage revealing her sagging breasts; an aging widow married to who-knows-what-number husband, who has not lost her zest for life. There are Madam Rose, stout and tastelessly attired in pink; the be-rouged, be-ribboned and buckle-and-bow-bedecked Mrs. Peacock, elegant with an elongated neck; and the English Nanny, with a sour face and the tweeds to

5 Mordechai Geldman, “Sculpting with cotton wool in the Israel Museum,” (in Hebrew) (Bamahaneh, 1985).

of kings, embodying at once, the mythological and the historic.

As her work proceeded in the latter half of the seventies, it became evident that Ira's nudes did not dwell on the nude, but rather on the relationship between the nude and the naked. Hers is not the idealized female form aesthetically suspended in time, the attainment of the ideals and the virtues, in perfect proportion, part and parcel of a hierarchal world view. Ira's female nudes fill the art world with the breath and life-force of women who experience their essential nakedness as part of themselves and not as part of any representation of a cultural or symbolic order. Her classical art training and exceptional talent for observation allowed her to develop precision in depicting the female body, but the nudes that she created deride the pinnacles of achievement in high art. These nudes spring forth from a pictorial memory which Ira made all her own. She manipulated these artistic tropes, moving between the classically elegant to the grotesque, forcing a mutation of the classical canon of proportion, trailblazing a new figurative logic for the relationship of scale and proportion between the head, limbs and torso, shifting the medium, the memory of marble and cast bronze, into cotton wool and nylon. If the meaning of life is change – decay and rebirth, the constant change of material and form – then Ira exposes a life force touched by art that signifies the fragility

of the human condition over time through her choice of perishable materials. The monumentality of her nudes do not denote eternal life, but rather are composed of small moments, temporary and fleeting, with an emphasis on vitality and survival as life forces. In contrast to the studied seriousness that permeated modern Israeli art of the period, these works are infused with humor and an erotic coquettishness, with an emphasis on the tactile nature of the work. Sculpture crafted from cotton wool and nylon stockings became flesh and blood, celebrating dimples and folds of flesh; the women whisper sweet nothings, demonstrating female solidarity and a lust for life.

The artist Ruth Schloss, who revealed this vision of womanhood through her work, obtained a key to the gallery during the exhibition of Ira Reichwarger's work. She made a habit of arriving each morning to sketch the figures in the show, before they were open to critics and the public at large, deriving inspiration from Ira's work.

Eight years later, in 1985, Ira Reichwarger presented a show called "Meet the Artist" in the Youth Wing of the Israel Museum, a show in which she broke aesthetic boundaries and ties to artistic tradition. She gave expression to the dimensions of the "uncanny", the outcast, the complexity of the human condition that rarely found expression through Israeli art.

Mordechai Geldman (see interview with Jan Rauchwarger on pages 108-95 of this catalogue)

The Levik House gallery was on Dov Hoz Street in Tel Aviv, in an area that included most of the leading galleries of the period, generating traffic by art lovers day and night. At the center of the exhibition was a grouping that pointed directly to the meaningful artistic path Ira had chosen: soft sculpture on a grand scale, the naked female form, art at once sensual and original. Along with her monumental work, the gallery also exhibited her other soft sculptures, representing historical and folk figures, as well as her group portraits in a separate wing.

It was evident from the exhibition that Ira Reichwarger was forging her own artistic language, blazing a new and fresh artistic vision in her work. Beginning with that first exhibition, she developed (with a nod to the female experience) a groundbreaking fusion in the plastic art of high sculpture, defining a relationship that heretofore was not part of any artistic discourse.

In that same year, 1975, Ira offered to sell her art through the Maskit Chain, at 75 Israeli liras per work of art. The chain made a counteroffer of 20 liras per piece, which Ira rejected. Just two years later she was approached by Horace Richter, a Jaffa gallery owner, who offered her 200 liras for each individual work and mounted a comprehensive show of her art.

The show at the Dalson-Richter gallery in Old Jaffa, opened in the spring of 1977 and was a turning point in her work and a breakthrough

that is hard to fathom today. Ira Reichwarger was only 26, a new immigrant, barely four years in the country. In this same period she had learned a new language, moved her household from Safed to Bat Yam and become a mother, giving birth to two children, Miri, in 1975, and Moti, in 1977. Her artistic output was impressive; the Richter show was a success and she was profiled in the local press. Richter exhibited earlier works from the Levik show, alongside newer ones - daring and expressive nudes. In a separate exhibition space, body parts were on display - vast pelvises on legs, displayed on the ground: an artistic vision standing on its own.

These works of art do not create a dialogue with the artistic traditions of the genre of doll-making, but rather with a uniquely rich cultural memory and contemporary art. If Ira's nudes were initially connected to famous masterworks and specific artists (for example "Touches" 1975), the work gradually developed its own independence, apart from any specific model. Ira infused her soft materials with the upholstered memory of hundreds if not thousands of years of artistic expression depicting the human body and the female form: prehistoric figurines, the sculpture of Gaston Lachaise, Venus and Nike, and painting (Renoir and Modigliani). Ira's reclining female nudes recall ancient patterns of the female figure that represent the forces of nature, fertility, the reign of power, the might of rivers and the thrones

completed the work in 1975, during a period when her artistic focus and development had moved on to concentrate on the female nude. In an interview with Ayala Gordon, Ira relates that the source for the work was a sketch depicting the preparations behind a group photograph at a friend's wedding. She was attempting to create a group through a prism where "each individual portrait stands alone: each characterization is expressed through the positioning of each figure". She explained that the positioning of the figures is so crucial that "it is impossible to calibrate limbs and reposition them as you would in a regular doll; they are soft sculptures which are only to be observed".

By 1973 Ira was already creating soft sculptures of the female nude or the female form draped in diaphanous cloth. As it was not well documented contemporaneously, it is difficult to establish the chronological record of the creation of her work. It seems that "Nymph," one of her female figures, was created in 1973 at the beginning of her acclimatization in Israel as a resident of Safed. In the next two years, she developed an individual artistic language and technique, a world of unique female characterizations, sensitively fashioned from nylon stockings and cotton wool on wire frames. She felt she had found the perfect fusion of media – raw material, artistic language and subject matter – that opened up new directions and infinite possibilities in her art – those that deal with the questions posed by the plastic arts,

created by women about women.

In the beginning I saw my dolls as an amusing hobby, but I soon realized that I was able to express myself more fully through these dolls. I build them on a bent metal wire frame to which I bind cotton wool with fine string. I then cover each doll with a nylon stocking. Finally, I sculpt the facial features with the use of fine embroidery and complete the final positioning. I feel that sculpting in soft materials, ones that most women use, is especially suited to the creation of art by women; most of the figures I create are female.<sup>4</sup>

The move to Bat Yam in 1974, made it easier to cultivate relationships in the center of the country. Gallery owner and cultural arbiter Tzvi Noam, the director of Levik House in Tel Aviv, mounted a show of the work of Mordechai Rauchwarger, (Jan's father) in 1974, followed by a show of Jan's work in 1975. Thus, after mounting the moving exhibition by a new immigrant artist from the Soviet Union, for which there was great anticipation, and which was also a tribute to the artist's father, Tzvi Noam chose in 1975 to exhibit the original work of Ira Reichwarger. The risks behind this undertaking were twofold; not only did the show feature the artistic work of a new female immigrant, but her art did not respond to the modernist conventions of the local art scene.

4 Ira Reichwarger in an interview with Ayala Gordon, published in "Knowing an Israeli artist, Irena Reichwarger", exhibition folder in the Youth Wing of the Israel Museum, Jerusalem, curator Ayala Gordon 1985.

result, Jan was offered a teaching position at the Avni School in Tel Aviv. Ira, on her own during the week, began to construct and create dolls. She said of that period, "I was bored. I observed the people around me, all shapes of humanity, their anxieties, hopes and despair, and so I began to create dolls from the materials at hand - rags, cotton wool and discarded socks. In the beginning I created these dolls as gifts for my friends. Later I tried to sell my work, to supplement my family's income."<sup>2</sup>

Ira's mother herself constructed dolls and as a young child Ira loved watching the doll-making process: the creation of human and animal figures made from fabric stuffed with cotton wool, sewn with delicate stitching by a loving hand with a knowing, sensitive and expert eye. "My mother worked in animation and created dolls for each movement, primarily of animals, characters from childhood fables. I remember her sitting beside my bed at night and sewing. I substituted nylon stockings for fabric and instead of animals I create women"<sup>3</sup>.

While still in Russia, Ira created hand-made dolls as a hobby, to give as gifts to friends. In Safed this tradition was transformed into a form of artistic expression and a means of making a living. The technique was that which she had learned at her mother's knee and developed in Russia, but the emphasis in the characterization changed. Instead of making dolls solely based on

historical figures or characters from folklore, Ira's dolls were instilled with life and movement; they are sharp-eyed, humorous fabrications examining, expressing, celebrating and commenting on the human condition. The dolls, representing the aristocracy of the sixteenth and seventeenth centuries in all their preening finery, are akin to fowl, with distended breasts resembling a peacock or tom turkey in the midst of courtship. Through her attention to detail and the use of banal everyday materials - fabric and cotton wool - the characterizations in the dolls distill the complexity of social, cultural and psychological relationships.

Ira's work did not limit itself to mere representations of the nobility, historical figures and characters from national and native myths. Her encounter with the local culture exposed Ira to the multifaceted layers of Israeli society, which began to be reflected in the continuing development of her work as an artist. She derived her new inspiration from her own personal encounters, mostly in Safed and Jerusalem. A meeting with Jan's Hassidic relatives inspired the fashioning of a family grouping of sculptures, each individually expressing in a humoristic way it's own sense of self as an individual, creating an original group portrait, where each element represents a rich, full, and complete world, at once heartfelt and true to its humanity.

Ira's most complex sculpture grouping was also one of her last works in this medium. She

2 Ze'ev Rav-Nof, "Ira Reichwarger: To ridicule and to love," (in Hebrew) (Davar, 12.10.1977).

3 Talila Ben Zakai "The world according to Ira," (in Hebrew) (Signon, 7.12.1988), pp. 14-15.

# Ira Reichwarger

---

Galia Bar Or

Ira (Irina) Reichwarger was born in Moscow in 1951 to Zoya Vasilyevna Ryleyva, an artist, and Alexi Alexandrovitch Tatsij, an architect and absentee father. Ira and her older brother, five years her senior, were raised with the help of their maternal grandmother, a common practice in Soviet Russia, while her mother supported the family by working as a sculptor of civic art.

Ira was immersed in the creative process as a young child and began to study formally at the age of seven; she was exposed to masterworks of the history of art and developed her talents in painting and drawing. In retrospect, Ira claimed that though she started her art education when she was so young, it gave her the technical foundation for and confidence in her drawing. Nevertheless, it limited her by stifling her creativity, which in later life made it difficult to break the boundaries of her classical education. “In order to develop a good eye and steady hand in drawing one must start early. The Russian method is based on discipline and the development of technique. The difficulty with this type of education manifests itself as a problem with the artistic expression of freedom, openness, understanding and daring. We developed

technique without feeling or emotion, with the result that few of us grew artistically beyond the mediocre.”<sup>1</sup>

The turning point in her life came in 1967, at age 16, when Ira met Jan Rauchwerger, a young up-and-coming artist, who at the time was helping aspiring artists who wanted to gain admission to the Academy of Art in Moscow. Competition for entrance to the academy was fierce and Ira joined a group of prospective students under Jan’s tutelage. Ira and Jan became romantically involved and she was admitted to the academy, studying under Jan’s mentor, Vladimir Weisberg. During this period Jan made the choice to emigrate to Israel and before Ira completed her course of study, the couple made Aliya, arriving in an absorption center in Safed in 1973, right before the outbreak of the Yom Kippur War.

The young couple was welcomed into the artistic and Russian-speaking communities of Safed, easing their transition into their new life in Israel. Among the established artists who took them under his wing was Aharon Giladi, and Jan’s work drew praise from some of the foremost artists in Israel, including Joseph Zaritsky. As a

1 Talila Ben Zakai “The world according to Ira,” (in Hebrew) (Signon, 7.12.1988), pp. 14-15.



Fotograph: Titi Hasson Alexandrovith  
צילום: טיטי חסון אלכסנדרוביץ'

## Contents

- 116 **Ira Reichwarger**  
Galia Bar Or
- 108 **Venus of Jaffa**  
Mordechai Geldman in conversation  
with Jan Rauchwerger
- 94 **A Lesson for Life**  
Hili Eilon
- 90 **Biography**
- 88 **Catalogue**

Pagination follows the Hebrew order, from right to left



Museum of Art, Ein Harod

## Ira Reichwarger

January, 2011

Curator: Jan Rauchwerger

Catalogue editor: Galia Bar Or

Restoration and framing: Yon Neno, Mor Tabenkin

Registration: Ayala Oppenheimer

Administration: Ayala Besor, Rachel Lester

Design and production of the catalogue Moshe Mirsky

Photography of the works:

Avraham Hay, Galit Rauchwerger, Jan Rauchwerger

Black and white photography: Eliza Auerbach

Hebrew text editing: Edith Heiman

Editing Galia Bar Or's English text: Judy Henn

Printing: Offset A.B. Ltd, Tel Aviv

Binding: Shahaf binders Ltd, Holon

Unless mentioned otherwise all the works are  
the property of the Artist's family

Unless mentioned otherwise all the works are made  
from cotton wool, fencing wire and nylon stockings.

The dimensions are given in centimeters height X width X depth

© All rights reserved by the Mishkan LeOmanut, Ein Harod

About the catalogue wrapper

Hebrew side: *Girl*, The 80s [Photography Avraham Hay]

English side: *Woman* (detail)

## Thanks

G A L L E R Y  
L I T V A K



Vitaly and Lyudmyla Milman

# Ira Reichwarger



Museum of Art, Ein Harod





IRA REICHWARGER