

איזאכל וייס

חשבתני לעצמי שציור הוא מצווה

העבודות בקטלוג זה הוצגו בחלקן בתערוכת יחיד
בגלריה עמליה ארבל, בתל-אביב ספטמבר 2015.

טקסט, אוצרות: אלברט סויסה
עריכת המאמר של אלברט סויסה
ותרגומו לאנגלית: אור שרף
צילום וגרפיקה: סטודיו מ.ו.ר

משפחת וייס
דוא"ל: weisz1945@gmail.com
אתר: www.isabelleweisz.com

מסת"ב : 978-965-555-862-3
© כל הזכויות שמורות למשפחת וייס

ISBN 978-965-555-862-3





איזאבל וייס ז"ל

איזאבל וייס

נולדה בצרפת 1945
 MA בפסיכולוגיה (פריז)
 סדנאות בציור (פריז)
 עלתה ארצה ב-1972
 נפטרה ב-27 ליוני 2014
 ערב ראש חודש אב תשע"ד

תערוכות יחיד

1982 גלריה אלון, ירושלים
 1987 בית האמנים, ירושלים
 1989 גלריה דבל, ירושלים
 1997 תאטרון ירושלים
 1998 גלריה עיריית ירושלים
 2004 גלריה עופרה
 2011 גלריה אספייס 10, ירושלים
 2015 גלריה עמליה ארבל, תל אביב

תערוכות קבוצתיות

1986 בית האמנים, ירושלים
 1987 אליאנס פראנסז, ירושלים
 1990 דל בלו ארט גלריה, טורונטו - קנדה
 1992 "הנשר של ניס", צרפת
 מייצגת ישראל במפגש של נשים יוצרות -
 1997 סלונקי, יוון (יונסקו)
 2000 בית האומנים, ירושלים
 2002 תערוכה בינלאומית, בוקרשט
 2009 גלריה עין הוד

אסוציאציות

לצייר זה לפני הכול היכולת הזאת "לקרוץ", כלומר היכולת להיכנס בחשאי, מתוך איזה דהוד עם מה שמתחשק לצייר, להגיע לתובנה מסוימת של הדבר הזה. מה שאומרת מרגריט דיראס בעניין הכתיבה (בראיון עם ברנאר פיבו) נראה לי נכון גם לציור: "אתה מכפיל (מרפד; מדפן) את עצמך בראייה אחרת של המציאות". הציור הוא תמיד על יד מה שנראה לעין, על יד המציאות, והוא נולד מעומק אישיותו של הצייר.

מרגריט דיראס מדברת על "כתב רץ" (רוֹנֶץ), "כמעט מפוזר", "כדי לתפוס את המילים יותר מאשר כדי לומר אותן". כשנשאלה על הסגנון שלה, ענתה "אני לא מתעסקת בזה... פעמים רבות אני חושבת מילים, אחר כך המשפט כבר מתקשר למילים".

עבודת הצייר גם היא מתחילה באותן משיחות, באותם מקצבים, באותם צבעים "פעמים רבות" לפני שמתארגן - בצורה מסוימת, באופן "מפוזר" ועל ידי התנועות החוזרות - ציור המתחבר אל קודמו.

במהלך העבודה הזאת הצייר מנסה "לתפוס" משהו מן הנוף על ה"פסגות", לא מילים אלא גבעות.

איזאבל וייס



Untitled, 1982. Watercolor, 11x11 cm
ללא כותרת, 1982. צבעי מים, 11x11 ס"מ

נוכחתי לדעת כמה הציור מצריך בנייה וכמה היה יכול להינתן בחינם,
לו היה רק רגשי. חשבתי לעצמי שציור הוא מצווה.

איזאבל וייס 1964

בזמנים האלה מתחשק לי מאוד לצייר את מה שאני רואה מחלוני, העץ
הירוק שלי וההר הירוק שלי.

איזאבל וייס 1964

"חשבתי לעצמי שציור הוא מצווה" מאת: אלברט סויסה

הסכנות רבות ומספרן מזה
והן רובצות אולי במעגל אורב

הכתיבה על יצירתה של איזאבל וייס, האמנית שאינה נמצאת לידי כדי להביע את עמדתה ומחשבתה
לנוכח דברי על יצירתה, מעוררת בי חיל ורעדה. לו רק עמדה לידי בפורטרט חי לנוכח הציור
בשתיקתם הנוראה של ציירים, אמרתי לעצמי. עתה, רק הציור החי נותר בינינו, אותה "מתנת
חינם" פלאית שרוחה החיה כאן ועכשיו מעניקה לעולם, הרבה אחרי שהלכה לעולם שכולו מסתורין.
ונותרו גם המילים, ה"אמירות" שבכתב שאיזאבל וייס הותירה ביומניה, נדירות ותמציתיות כל כך
ובה בעת מוקפדות ומשמעותיות, לאור העובדה שכמעט כל ציוריה הם "ללא כותרת" או ללא "שם";
"לא מילים אלא גבעות" כהגדרתה. אני מרשה לעצמי לומר את שהבנתי מדרכה הצנועה של וייס
באמנות, ולנחש שהיא העדיפה שלא יאמרו אפילו מקצת שבחה בפניה.

התאהבתי בציוריה של איזאבל וייס מיד כשהתבוננתי בהם לראשונה בצילומים. אבל כשעמדתי
נכחם בביתה שבירושלים מיד התחלתי לספוג את עושרם: קורא בהם כבספר, מאזין ממש למוסיקה,
לסימפוניה הגדולה, אבל בעיקר לשירה המצוירת והמושרת בציוריה. והנה, משהורשיתי להתייחד
שוב במשך כמה שעות עם ציוריה מספר ימים לאחר מכן, שמתי לב שמאז שהתבוננתי בהם לראשונה
אני עוסק בענייני תוך שאני מפזם לעצמי שיר מוכר מאוד, שיר שמקצבו עצוב ומטורף אבל גם עורג
ומנחם. היה זה "שיר משמרי" של המשורר נתן אלתרמן. בבת אחת הייתה לי הארה. חשתי כבן בית
ותיק בין ציוריה של וייס. ההארה סיפקה לי גשר פואטי מעל הפער שחשתי בין יכולתי "להסביר" את
ציוריה לבין גבולות ההעזה "לפרש" את עולמה.

וביתר בהירות: מלכתחילה הדיון השלם בציוריה ראוי היה שייקח בחשבון את הרקע ההיסטוריוגרפי,
הרוחני והתרבותי הכה מורכב של יהדות צרפת שלאחר השואה ומלחמת העולם השנייה בה גדלה
איזאבל וייס לבית פוזננסקי. בשנות החמישים והשישים יהדות צרפת חוותה בלכול עצום לצד תחייה
תרבותית מחודשת וארגון קהילתי יוצאים מגדר הרגיל. את ימי התבגרותה שם עד עלייתה לארץ
עשתה וייס תוך קשר הדוק עם חוגים יהודים אינטלקטואלים הקשורים לבתי הספר המפורסמים
להכשרת מנהיגות רוחנית-קהילתית, כגון אקול זיילברט בלוק או אקול דה-קדר דיאורסיי, מוסדות
שהיו קשורים להוגים כדוגמת הרב יהודה לאון אשכנזי (מניטו), ההוגה אנדרה נהר, המשורר אדמונד
פלג, והפילוסוף עמנואל לוינס. כך למשל, העובדה שאיזאבל וייס עלתה ארצה ב - 1972 לאחר
לימודי אמנות ופסיכולוגיה בפריז, מהלך לא שגרתי בעליל לבת הקהילה הייחודית הזו, ראוי היה
שתילמד באופן מיוחד גם בהקשר של העשייה האמנותית שלה בצרפת ובישראל. אך כאן אני מוצא
לנכון להביא את שירו של נתן אלתרמן, קטעים קטעים ובהתאמה משוערת, כביטוי פואטי לעלילת
הזמן והמקום הסמויה שלבטח, כך אני סבור, ספונה ביצירתה.

שיר משמר

שְׁמָרִי נֶפֶשׁ, כּוֹחַ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי נֶפֶשׁ
שְׁמָרִי חַיִּי, בִּינְתִי, שְׁמָרִי חַיִּי,
מְקִיר נּוֹפֵל, מַגֵּג נִדְלָק, מַצֵּל חָשׁ, מְאַבֵּן קָלַע, מְסַכֵּן, מְצַפְרֵנִים.
שְׁמָרִי נֶפֶשׁ מִן הַשּׁוֹרֵף, מִן הַחוֹתֵךְ
מִן הַסְמוּךְ כְּמוֹ עֵפֶר כְּמוֹ שְׁמִים
מִן הַדּוֹמֵם, מִן הַמְחַכֶּה וְהַמוֹשֵׁךְ
וְהַמְמִית כְּמִי-בְּאֵר וְאֵשׁ כִּירִים

נתן אלתרמן



Untitled, 1980. Watercolor, 11x6cm
ללא כותרת, 1980. צבעי מים, 11x6 ס"מ



Untitled, 1962. oil on canvas, 40x31 cm
ללא כותרת, 1962. שמן על בד, 31x40 ס"מ

החלונות של קלרמון פראן.

ב־1963 והיא רק עלמה בת שבע עשרה, איזאבל וייס לבית פוזננסקי מציירת ציור המציג מעין חלון קרוע בחללו של עולם, תלוי על בלימה בחלקו העליון של הציור, נפתח אל נוף הבתים והגגות של העיר קלרמון פראן (נוף הנשקף מחלוננו של מבנה מיוחד בצורת מגדל בו התגוררה משפחתה). כבר בציור מוקדם זה מופיעים איכויות וביטויים אמנותיים מעוררי התפעלות בהתחשב בעובדה שמדובר באמנית צעירה. ואולם על ההתפעלות מהכישרון מאפילה ההשתוממות נוכח הקדרות וכובד הראש שאופפים את הציור; כלומר, על בגרות בטרם עת. המתבונן חש בהברקה פתאומית והתבוננות מודעת המעצבים אותו בעת ובעונה אחת. ציור בעל רוב "חשק" אבל גם רוב מחשבה והקפדה, כמו גם מלנכוליה. בציור מכונן זה מתבלט הטיפול במסגרת החלון עצמה: משיחות מכחול שחורות נטולות קונטורים ברורים הנמוגות אל עבר היפארארגון¹ הפנימי של הציור; ועם זאת, הוא מעלה על הדעת מסגרת ציור ממשית, פיגורטיבית, בתלת ממד; משל הציור עצמו מציג ציור נוף התלוי על קיר פנימי מתפורר. אבל בפועל, מן ה"מסגרת" המצוירת ומשלושת עברי ה"חלון", אנו צונחים לתוך מרחב מופשט, מעין תווה ובוהו מדובלל המצויר בקפידה רבה וברוב רגש במשיחות צבע עכורות היוצרות מעין מראה של קיר בית חיצוני אכול ומתקלף. נוצר רושם מוזר: בפועל זהו קיר פנימי שעושה רושם של קיר חיצוני, אך הנוף שהוא מציג אל המביט בו הוא הפוך, כהשתקפות של נוף חיצוני על זגוגית חיצונית. אם כן, ה"חלון" הזה כמו מקופל אל תוך עצמו, כעין המביטה פנימה על השתקפות נוף על הקרנית, במקום להביט כלפי חוץ על הנוף.

הציור מבטא הסכמה עם לאונה בטיסטה אלברטי (1404-1472) שהגדיר את הציור כ"חלון אל המציאות", ובכך השפיע רבות על תפיסת האמנות מתקופת הרנסנס ועד ימינו. בדיון שלהלן נגלה שלוייס היה עניין אישי ומיוחד בתפיסה זו בכלל, ובדימוי הציורי של החלון בפרט. בציור זה היא מרחיבה, ואולי אף ממוטטת, הגדרה זו בכך שהיא מכפילה את גבולות הציור כ"חלון" וכמו יוצרת זיקת אינסוף ביניהם. כאמור, מה שמסמן באופן מובהק את הציור הם קווי התיחום המוכפלים, של מסגרת לחלון מכאן ושל מסגרת הציור מכאן, כך שהקו המסמן גבול הוא בה בעת זהה ושונה מכל מסגרת. דעתה של וייס מתגלה מתוך סימון הזיקה בין השניים באמצעות שני קווים לבנים ושבורים, כמעט בלתי מורגשים, הנעים בין מסגרת ה"חלון" משמאל למעלה לבין מסגרת ה"ציור" עצמו. הפיתוי לפרש ציור זה מבחינה פסיכולוגית הוא רב - נערה בת שבע-עשרה המציירת חלון שאינו מבטא לא פיתוי ולא בריחה, לא סגירות ולא משאלה לחירות, ואף לא מתח בין פרטיות נשית לציבוריות גברית. אך די לנו בהתפעמות מהארה כה ייחודית שכבר נוכחת ביצירה.

*

1 פארארגון (Parergon) הוא לכאורה כל 'תוספתי ליצירת האמנות עצמה - מסגרת, עיטור, קישוט או עטיפה - התוחמים אותה. בספרו של זיאק דרידה **על האמת בציור**, הפארארגון אינו חיצוני או פנימי לציור, הוא גם הגבול וגם המסגרת, הוא גם המשך וגם השתקה של מה ש"נאמר" בציור.



Untitled, 1965. oil on canvas, 80x65 cm
ללא כותרת, 1965. שמן על בד, 65x80 ס"מ

הַעִיר חֶשֶׁכָּה. אֵין אִישׁ יוֹדֵעַ מָה זֶה עָם.
אֵין עָם יוֹדֵעַ מָה זֶה אִישׁ וּמָה אִשָּׁה.

להלן נתייחס לשני ציורים התומכים ישירות בציור זה וממשיכים "לפרש" אותו, בהם מתייחסת וייס בעליל לקווי המסגרת הפנימית כדיאלקטיים: פעם כגבול פורמלי בין מופשט לפיגורטיבי, ופעם כציור מסגרת ממש, כמעט בתלת ממד, המהדהדת כמובן את ה"חלון" הממשי והחלון המטפורי של אלברטי, המרומז בציור הראשון, המכונן.

ב - 1965, שנתיים לאחר מכן, הציור הבא שוייס מציירת הוא שוב חלון. אך בעוד שהציור הקודם מעורר השתאות הולכת וגוברת ככל שמשיכים להתבונן בו, הציור הזה מכה את הצופה בתחושה חזקה ומיידית של עמידה מול יצירת מופת. הפעם הפורמט גדול יותר, ומסגרת החלון נעלמת הלאה והחוצה מן הנוף העירוני הנשקף ממנו וממלא את בד הציור במלואו. הדבר נובע לכאורה רק מנקודת המבט. אולם בהתחשב בציור הקודם, אנו חושדים שזוהי נקודת מבט מודעת, מחושבת, שבה וייס מעלימה את מסגרת החלון ומעניקה ל"מסגרת" הציור את מלוא השרירותיות שלה, זו של גבול המבט. מסגרות הזוגית של החלון עצמו מחלקות את הציור לשלושה חלקים בלתי שווים. למטה, מעט מעבר לחלון, כבר טבוע בתוך הציור מעקה החלון, המחלק את תחתית הציור לעוד "חלונות" או "מסגרות". מסגרות "חלון" אלה, העומדות כל אחת בפני עצמה, מבטאות ביתר שאת תפיסה בלתי אמצעית שהולכת ומתפתחת אצל וייס ביחס לגריד הפנימי הכמו אינסופי של הציור. ואכן, זהו מאפיין סמלי שימשיך ויבצבץ ברבים מציוריה כייצוג של האינסוף של הפנימיות לצד האינסוף של החיצוניות, של הפארארגון.

בנוסף לדיאלוג המסגרות הדיאלקטי שבין שני הציורים, הציור השני מתייחס גם לדיאלוג שבין המופשט לפיגורטיבי, או בין הפנימיות חסרת הצורה של הדברים להופעתם הצורנית. נשים לב לקומפוזיציה מופשטת, עזה ומלבבת ביותר, בחלקו הימני והתחתון, המציגה "עץ" (כפי שיתברר מאוחר יותר), הממשיכה במופגן את הדיאלקטיקה המושגית והרגשית שהניחה וייס בציור הקודם. המופשט שהוצג בציור הקודם באופן פורמלי ומקובל כ"מחוץ" לפיגורטיבי חדר עתה אל תוך הציור השני, והפך לפיגורטיבי כ"פנימי". אם כן, הציור הוא אכן חלון למציאות, אך זהו חלון פרוץ, חסר גבולות, רב ממדי, רב ערוצי, ציור שבו ה"מציאות" מתניידת ומקבלת בכל פעם משמעות שונה.

ניתן גם להבחין בעין מהירה בכמה זרמים מודרניים מובהקים שכונסו בו בהרמוניה מרשימה ביותר: אימפרסיוניזם, קוביזם, ומופשט לירי כלולים בו בטכניקת הכתמים והציור הישיר, הסימבוליסטי בדיעבד, על בד ציור אחד. שנה לפני כן, בזמן שחלף בין שני הציורים הללו, כותבת וייס ביומנה: "בזמנים האלה מתחשק לי מאוד לצייר את מה שאני רואה מחלוני, העץ הירוק שלי וההר הירוק שלי". את החשק לצייר, כפי שעוד נראה, יש לשמוע כאן על פי ההגדרה שוייס עצמה מעניקה לפעולת הציור כמעשה שהוא "מצווה", כחובה הקשורה בדחף למלא הכרח, כצווי פנימי הטומן בחובו גם חשק ואת "שמחת המצווה". כאן, וייס מעניקה הגדרה ערכית לעצם פעולת הציור. למשאלה זו יש לייחס לדעתי גם מספר ציורים מאוחרים יותר בפורמט קטן וצנוע ובטכניקות שונות - שמן, אקוורל ורישום פחם - התומכים וחוקרים שוב את ציורי ה"אֵם" של החלון. אפשר לראות בהם מעין דקונסטרוקציה של הציורים מ - 1962/5 או לקראתם, ולא אטיודים. שכן, כפי שיוסבר להלן, וייס לא הקפידה על תיאורן ציוריה, ולא בכדי, כמו לומר שמבחינתה אין באמת מוקדם ומאוחר בציור.

בחזרה לקלרמון פראן, והלאה



ראה עמוד 28

אָף בַּחוּצוֹת, אָף בַּחוּצוֹת בְּעָרְב חֵם,
בְּעָרְב חֵם הַשֵּׁט כְּצַחֵק וְכִלְחִישָׁה,
רָצִים עַל שְׁתֵּים הַשָּׁמַיִם וְהָאֵרֶץ
וְהַשְׁקִיעָה שֶׁנִּפְרָדָה מִן הָעוֹלָם
וְהַדְּגָלִים וְהַשָּׂפָה הַחֲדָשָׁה
הָאֲנָשִׁים וְהַנָּשִׁים, יֵינָם, לַחֲמָם.

בשלב הזה של בחינת גוף העבודות של וייס עלינו להתייחס לאירוע חשוב ומשמעותי בחייה. ב-1972 היא עוברת עם משפחתה מפריז לגור בישראל, למקום מושבה הקבוע בירושלים. במקביל לחזרה לחלון והצבתו כהנחת עבודה אינהרנטית, החל מסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים מעמידה וייס בישראל את כל המרכיבים של שפת הציור שלה משלב זה ועד משיחת המכחול האחרונה. מהר מאוד מתברר שיצירתה דומה לרכיבה על קוודריגה, מרכבת סוסים רתומה לכמה סוסים במקביל, בניגוד למרכבת מסע הרתומה לצמדים עוקבים. וייס עבדה באינטנסיביות על כמה מנושאים במקביל או במחזוריות מעגלית צמודה. נושאים המציגים, לעתים בדיעבד אבל לרוב בבירור ומלכתחילה, מערכת מסועפת של הקשרים פנימיים. ובלשונה של וייס: "עבודת הצייר גם היא מתחילה באותן משיחות, באותם מקצבים, באותם צבעים 'פעמים רבות' לפני שמתארגן - בצורה מסוימת, באופן 'מפוזר' ועל ידי התנועות החוזרות - ציור המתחבר אל קודמו".

בהערכת האיקונולוגיה של וייס אני מביא בחשבון ארבע וחצי עובדות מכריעות, היוצרות מארג הקשרים ומעניקות לעבודתה משמעותיות ועומק:

1. הימנעות, אפשר לומר כמעט מוחלטת, מהענקת שמות לעבודות, לא באופן ישיר ולא באופן עקיף. העדר ה"שם" כאן הוא גורף. כלומר אין הוא מופיע אפילו כציון או כמידע בסיסי ברשומות של וייס גם מחוץ לציור. למיטב הבנתי, הציון "ללא כותרת" המופיע מתחת לעבודות בקטלוג אינו זה המוענק בגליל על ידי האמן, אלא אלה הן ברירות מחדל שלנו כמהדירים שניתן היה לציין במקומן "לא נמצא שם".

2. העדר כמעט גורף של ציון זמן יצירת העבודה, לא בגוף הציור ולא בכל מקום אחר, כאילו התכוונה וייס לערער על עצם הליניאריות השרירותית והעובדתית של הציור והכריזה ברוב משמעות "אין מוקדם ומאוחר בציור".

3. העדר מוחלט של דמות אדם בגוף העבודות המרכזי של וייס המוצגות בזה, ברובו המכריע בצבעי שמן, חלקו בצבעי מים, והמעט ממנו באקריליק. העדר זה הוא נתון חשוב בפרט לנוכח העובדה שבמשך זמן רב, בצרפת וגם בשנותיה הראשונות בישראל, הקדישה וייס סדרה ארוכה לרישומים של דמות אישה ישובה על כיסא או כורסא, ידיה שלובות או עסוקות במלאכה. סדרה אחרת, שלא נמצא לה המשך, מכילה רישומים טיפוסיים של שיעור רישום מציגים רישומי מודל של אישה הרה בעירום.

4. לרוב, כמעט בכל הרישומים הנ"ל, פני הדמויות לא מצוירים כלל או מסומנים בחטף ובהיסוס מורגש. לעיתים קרובות הם מחוקים בעליל או מקושקשים באופן מפורש וכמעט ילדותי, משל אמרה וייס לעצמה, "את זה לא מצוירים, נקודה!" שתי התופעות הללו כאחת, דמות אדם ופנים "מחוקים", מופיעות אך ורק ברישומיה, ועובדה זאת אומרת דרשני. שכן בעולם האמנות כידוע, הרישום נחשב לקרוב יותר אל טבעו הראשוני ואל כוונותיו המפורשות של האמן, בעוד שציור בשמן מייצר "מרחק" יחסי.

5. ולבסוף, אי ההקפדה של וייס לחתום את שמה על בדי הציור שלה. מקבץ היצירות המופיע בקטלוג הזה מאגד פחות משליש מכלל יצירותיה ועדיין אפשר להבחין בתופעה, אולם בהתבוננות בגוף עבודותיה הכולל עובדה זו תבלוט מאוד לעין.

ציורים מהפרק החלון



ראה עמוד 108



ראה עמוד 83



ראה עמוד 60



ראה עמוד 35



ראה עמוד 31



ראה עמוד 23

החלון

הָנָה הָרוּחַ יָד שׁוֹלַחַת וּבָלִי רַחֵשׁ
פֶּתָאוּם חֲלוֹן לָאֵט נִפְתָּח בְּחֶשֶׁכָּה.

בישראל אין וייס חוקרת את הנופים המקומיים הנשקפים מבעד לחלונה כציירי ארץ ישראל הראשונים. באופן מסקרן למדי היא כמו בוררת מתוכה את מה שנחוץ לציור על בסיס רגישות סמלית המיוחדת לה. גם כאן מבטה נישא אל הגג מבעד לחלון, ובמקום הארובות ועמודי החשמל של גגות אירופה היא מוצאת את קולטי השמש, אנטנות הטלוויזיה, עמודי החשמל ובעיקר את עמודי התאורה המרחפים מעל. אלה הופכים כמעט לפטישים של הציור של וייס, תובעים ממש בגאון את חריגתם אל מעבר לדימוים השגור. בנוסף יש תמיד משהו או "מישהו" מזמין, קורץ או טורד. ואולם לעיתים תכופות אלה הם בני הבית הגלויים ביותר של הציור שלה הניצבים באופן החורג מתחום הדימוי השגור שלהם. החזרה, ההתמקדות, ולעיתים תכופות ההפסטה או ההעתקה של הדימוי למקום אחר יוצרות בו עודפות מלאת ציפיה, מאתגרת, תובעת תשובה לשאלה.

כאמור, החלון מאומץ על ידי וייס הצעירה לאלתר ולעתיד. ציוריה מישראל שלאחר 1972 ממשיכים להראות אותה סמוכה אל החלון. אין זה אותו חלון אירופאי קטגורי, מהורהר ומושגי, אלא חלון ישראלי, ספקטקל שטוף שמש. סצנות אלה שולחות הזמנה למנוחה בעיקר באמצעות המראה הנשקף מהחלון וכתמי הנוף המפזזים מזגוגיתו. באורח טבעי אלה הם אקוורלים קלילים, מהירים, מאוד מוזיקליים, אלגרו של צהריים מואר בגוונים חמים אך בהירים בטווח לא מורכב מדי, בהם הסורג הופך לקישוט עליז, ואביזרי אדן החלון - האגרטים והצמחים - לפֶלֶטָה של צבעים שמחים. לעיתים זהו מחזה ממשי בצבעי מים הניבט מהחצר המוצפת קרני שמש ותכלת עזה, ולעיתים הוא ניבט מן הכורסה האהובה החוסה בצל שלפני לחלון, בצבעי אקריליק רוויים יותר. קיצורו של דבר, וייס מתברכת לרגע מן האור השופע, בשלב זה בעיקר מפנימיותו. זמן מה חדל החלון לשקף נוף, והוא הופך לבמה, לסביבת סף, לאובייקט ולדבר כשלעצמו. אבל לעיתים הציורים יהיו גם תפנימים (interiors) שאינם מסונפים באופן חד משמעי לחלון הממשי אבל לעולם עומדים בסימן "חלון", חלון מלפנים לחלון. ותמיד, בסמוך לחלון הבית המביט פנימה ימצאו התריס, הכיסא, קצה השולחן, אגרטי הפרחים ומנורות המאור, נר וחשמל, שאינן צריכות להאיר, שכן הכול כאן שטוף אור נטול מקור. כל אלה מהווים חוט שני קטוע, מוטיב נוסף העולה ויורד בינות העלטות וההתגעשויות הפתאומיות שחוזרות ותוקפות, חוט שיש לשזור, איש איש ודמיונו, בסימפוניית החלונות הגדולה של וייס.

אין ספק אם כן כי בעבור וייס המעבר מ"שם" ל"כאן" בציור נעשה באמצעות החלון ודרך החלון. ב-1982, עשור אחרי מעברה מפריז לישראל והיא יושבת לבטח בביתה בירושלים, חוזרת וייס אל אותו חלון בדיוק

מ - 1965, אל אותו העץ, אל נוף הגגות של קלרמון פראן על ארובותיהם וההר המתנשא מעליהם. זהו ציור קטן באקוורל שהמתווה הכללי שלו נראה כמעט כהעתק של קודמו - בשינוי הטכניקה והפורמט. כמו כן, שתי מיניאטורות, אף הן ברישום אקוורל, המקדימות את הציור הקטן עצמו לא מותרות מקום לטעות: יש כאן חזרה פורמלית (או סמלית) אבל מסתורית מאוד אל מחוזות הנטועים בלב הזיכרון או אל הנוף הסמלי שבו הזיכרון שוכן. אבל המיניאטורות הענוגות בגודל כף יד, מעידות על יסוד אינטימי עלום החתום בפנינו. העיקרון הפסיכולוגי שמציע לנו המקרא, "כִּי-מֵדֵי דְבָרֵי בֹדֵן, זָכַר אֶזְכְּרֶנּוּ עוֹד" (ירמיהו ל"א י"ט) פועל כאן למופת, אך לא רק לטובה. זהו "ביקור פתע" אמביוולנטי של הזיכרון: ספק אם יגולה לנו מה תוכנו ומה טיבו, אבל אולי נוכל להתחקות קצת אחר גילוייו הציוריים.

המטריד בחזרה מ - 82' לחלון של 65' הוא בכך שהעץ המופשט החיוני והסוער מ - 65' הפך עתה לשלד עץ רגיל בעל מראה מפוחם. גם ההר שבאופק הפך לשחור, וכך גם הופעת העץ בכל ה"פרודוקציות" המאוחרות למוטיב של 65'. כמו כן, במיניאטורה חוזרת אחרת הפכו גם רוב הגגות האדומים למונוכרומים שחורים המשאירים רושם בל ימחה של ריטואל אבל כבד מאוד.

סימפונית החלונות מתחילה להסתבך. מכאן ואילך יבואו חלונות קודרים רבים נוספים, הפעם בעצמת ציור השמן שהוא, בראייתי, תחום העימות וההתרחשות הגועשת אצל וייס. יתכן שסדרה קטנה של וייס ב"טכניקה מעורבת" מביעה זאת מפורשות, ולא בכדי. שכן "מעורבת" ניתנת להבנה במובן של מה שנתון בין הֶבְנִיָה לבין רגש ספונטני. בסדרה זו על גרידים מסורגים של חלונות עזי מבע מודבקים גזירי עיתון לועזיים: פיננסים, פוליטיקה, היסטוריה, שפה שאבדה ואפילו "ביקורת אמנות". כל אלה מקטרגים בשעה שהאמנית עסוקה במצווה שלה. החלון, כמו האמנות עצמה, הוא לא רק פתיחות אל העולם אלא אפשר גם האזור הפגיע של המגורים, של הבית. החלון הוא גם חזית המלחמה או סף של תיבת פנדורה. כך באחד מהציורים עץ ירוק משתרג בחלון על רקע מאבק בין כתמים שחורים על גבי כתמים לבנים ואפורים, המהווים מעין להבות של אש לבנה באש שחורה. ווילון אדום אסוף תולה לו מימינו, וכמו מדגיש את מאבק העץ הירוק במשיחות הלהבה שבין השחור ללבן בעומק התמונה. ובחלון אחר, סמוך מאוד, מופיע הקשר מפתיע אבל ברור ביותר: מתחת לעץ המתאבק לו כעשן אנו מבחינים בגג אדום בזהר כאש לוחטת השולח את לשונותיו אל עבר גזיר עיתון מודבק העוסק בידיעה על מחנה ההשמדה בוכנוולד. הלהבות הלוחכות את גזיר העיתון נדמות עתה ככתמי דם, ושני כתמי הבור, החלונות השחורים והמוזרים שלצדו, מעלים על הדעת לא פחות מאשר דימוי של משרפות. "אפשר ששכחנו מזה?!" כאילו אומרת וייס אל עבר סדרת חלונות האקוורלים הים-תיכוניים שטופי האור והצבע הבהיר. ואלה, החלונות ה"מעורבים", סמוכים מדי לאותו אקוורל מ - 1982 מכדי שנפקפק בהקשרים הסמליים שביניהם. החלון, כך מראה וייס, אינו רק מרכיב אונטולוגי של ה"מגורים"; החלון הוא גם הפרצה שהעולם או בפשטות "הגנב" יכול לחדור אליו באישון לילה. כך גם הציור, לפי וייס, אינו רק חלון אל העולם אלא גם תזכורת לכך שאם העולם רוצה לפרוץ אליך, דלת נעולה על סוגר ובריא לא תעלה ולא תוריד.

בד בבד עם העיבוד מחדש של החלון האירופאי "ההוא", מן הזיכרון, שבה וייס לנסח לעצמה את אבריו של החלון הישראלי הממשי יותר מאותו חלון ים תיכוני מנחם ואופטימי שנפתח לקראת "לְכָאוֹרָה רַק עָרֵב קִיץ טוֹב". תחילה היא עושה זאת בצבעיו הבהירים והמרגיעים ותריסיו הנכונים להיעצם בכל רגע, עם מלבושי הקיץ המזומנים ליציאה, עם המנורה הנצחית "אשר תאיר עד אם ננוח ונישן". אם כן, הציור והתווים ושפת היידיש האבודה שריחותיה הטובים עדיין כאן, מחממים את הלב. הפוסע לאורך חלונות היום והליל הקיציים הללו יכול לחוש ממש את פעימות הלב של וייס בשעה שציירה אותם, תנודות רגש ענוגות שנעות בין חמדה ושלווה מחד גיסא לבין געגועים ודאגה מאידך גיסא, בין צמחים ירוקים כחולים ואדומים וכתמי אוקר טובים, לבין השחור המרסן, הממתין תמיד באחד מפינות החלון, זֶה עָרֵב קִיץ לְכָאוֹרָה...

כך, אט אט, או בין לבין, החלון של וייס הופך לזירת מאבקים והתגעשויות לרוב, לסף שכוחות רבים, הוויות טוב ורע, צובאים עליו מכל צד בעצמה עוצרת נשימה. גושים כהים עולים ומתאבכים מעלה מעלה ומצמצמים את שדה הראיה אל השמיים המסתמנים ככתמי אוויר ואור. מסגרת החלון הופכת לפרטיטורה של קומפוזיציה גדולה ונמרצת, מערערת משהו, נתונה בין שכרון עצמה לבין אימה עצורה. ראו כיצד דבוקת הפנסים הכחולים מזדקרים במאמץ מתוך הסבך הגועש מעל הפנלים השחורים, המשווים בפליק פלק שחור, עבה, קורא תיגר ימינה ושמאלה, ומעל, עמוד החשמל המותח את כבליו כקלע, שולח ומשתלח. ויש שזר פנסים, מוזרים למראה, מגיח כמקסם של פיות מתוך העלטה, האור הבוקע מהם יוצא מן הכלל, וזר הפרחים האדומים הסוער מסמל את הפיתוי המתוק לולא התחושה שרוח שיגעון נושבת ואוחז בהם, עד שהם מורטים את כותרתם ועפים לכל עבר. אבל לפעמים החלון פתוח אל ההוויות הללו באומץ, ונראה כי וייס מכינה את יציאתה אל מחוץ לחלון אל עין הסערה עצמה. וכך הלאה, עד להזיה הגמורה של חלון שנפתח מן הפנים, מתוך עלטת מצרים אל אור הסנוורים המסמא של העולם.

כאמור, החלון מקבל תפקיד של אבר דיאלקטי: הוא בעיקר משקף פנימה, אל תוך הבית, במקום שישקיף החוצה. וגם אם החלונות אינם אטומים לגמרי כחלונות מושגיים רבים המופיעים בתולדות הציור (Fresh Widow, מרסל דושן, 1920), הם מראים לנו אך ורק דבר-מה שנוכל לקרוא לו, בדרכה של וייס, "נוף פנימי". היבט זה, ואופן הופעתם בציור מודגשים ביתר שאת בהתחשב בכך שלהוציא ציור שמן אחד או שניים וסדרה מוקפדת וקצרה של רישומים, חלונות אלו כמעט ואינם משקפים נוף ממשי וריאליסטי, אלא מעין מצע סימבולי ל"פנים", למבע אקספרסיבי מובהק כלפי חוץ שנעצר בחלון. מראות הנפש, הרגש והחשק כמו מתדפקים על חלונותיה, לפעמים נדחקים או דוחקים ממש, דופקים או מטיחים עצמם מעולם אחר אל הזוגית של החלון הישראלי הרענן, על אביזרי ההגנה הנוספים שלו: הוילון והתריס. אבל לפעמים המאבק כה סוער עד שהצבע בחלון אינו סימולציה של הלילה או של ה"חשכה" הממשית. במקום, הוא נראה כמיצג אטימה או ייבוש של המושג "חלון", ובכך הוא הופך לאוקסימורון מעיק, "חלון אטום", חונק ולא מאוורר.

ציורים מהפרק התגעשויות



ראה עמוד 102



ראה עמוד 50



ראה עמוד 68



ראה עמוד 110



ראה עמוד 40



ראה עמוד 33

התגעשויות

הסְכָנוֹת רְבוֹת וּמִסְפָּרָן מְאֹד
וְהֵן רוֹבְצוֹת אוֹלִי בְּמַעְגַּל אוֹרֵב

החל מ - 82', בעודה משמרת את מוטיב החלון, נדמה כי וייס יוצאת לדרך כדי לטפל בכל אחד ואחד מהגרידים, החלונות, ה"הבטחות", בכל אחת מאותן תימות ציור שמוסגרו בגריד המפורש של ציורי 63/5'. תחילה העץ המופשט מן הקצה הימני התחתון של 65' הופך מיד לאחד מנושאים המועדפים של וייס. יש לזכור שאת העובדה שזהו "עץ מופשט" אנחנו יודעים רק בדיעבד מעדותה של וייס עצמה (במובאה לעיל) ומשחזור ה"מראה" ברישומים ובאקוורלים מאוחרים יותר.

כך ציור "התגעשות" אחר מ - 82' הוא מאופק משהו, בכתמים שחורים ואפורים אקספרסיוניסטיים במידה, העוטפים ומתאבכים מסביב, איך לא, לאותה ארובה מ - 63/5'. אלא שעתה מופיעה כאן הפתעה תחבירית אופיינית מאוד לוייס, מעין "קריצה" כפולה ולולינית כלשונה: מתחת לאותה ארובה מופיעים שני קולטי שמש ישראלים טיפוסיים כשני חלונות שחורים, ארובות עיניים מרובעות. אלא שבמקום דוד השמש הנישא ברגיל מעליהם הניחה וייס ארובה ויצרה מעין הכלאה תחבירית מטרימה של הארובה עם קולטי השמש שעתידיים להחליף אותה. אפקט הגעש והמתח כאן נוצרים בעזרת חלוקה ברורה של הבד למשטחי צבע/ציור מכליאים/תוחמים "מתגעשים", ולכאלה ש"בולמים", טכניקת ציור, או שמא טביעת יד מובהקת של וייס שבה נפגוש ברבים מציוריה. נקודת המבט הפעם היא סימבוליסטית במובהק, באלכסון חד ומציני.

ב - 84' מופיעה מסת התגעשות מבעיתה נוספת, קודרת ביותר, העולה ממקור (אדום?) בתחתית ומתאבכת כפטרייה מורבידית כלפי מעלה ושמאלה. הבעבוע הפראי והבוצי הזה חולש באופן קלסטרופובי על שני שליש מהציור ויוצר זיקה מאוימת, מסתורית, עם שני מבני מגדל משונים - שוב הכלאה בין קולטי שמש לארובות בצדו השמאלי של הציור - הצומחים מתוך מפלס שחור לוחט שהולך ומאדים כלבה רותחת ככל שהוא מציף את עצמו כלפי מעלה. ועוד התגעשות, מאותה שנה, כמו מחרה מחזיקה אחרי קודמתה, כלואה בין השחורים והלבנים בארבע פינות הבד: זה כנגד זה, זה מזין או מזהם וזה חותם או בולם, בהתאמה. נחשול הכהים-ירוקים המאגף את דבוקת הצהובים והירוקים הבהירים דרמטי ביותר, כמעין מלחמת האור בחושך. ושוב התגעשות מ - 86' המציגה מעין סכמה פורמלית, חותם ביניים של התנגשות מסות אדירה שנמשכת מההתגעשות של 82' אבל נחתמת או נבלמת באיבה. התגעשות נוספת, מרגשת ביותר, מ - 89' נובעת מתפיסת חלל חדשה, מפתיעה, שכמו שואבת את הצופה הצונח מלמעלה אל תוך המערבולת הנחשונית הצונחת אל תהום שחורה, אל ריבוע החלון השחור שוייס מציבה שוב ושוב ברבים מציוריה. וכך הלאה עד להתגעשות האולטימטיבית, גם היא מ - 89': נוראה, מלאת הוד ומסתורין, מעין מחזה סנה בוער או תחילתו של מחזה אפוקליפטי; או שמא מעין דימוי בלתי צפוי של זעקת נפש אדירה, כאילו ניסיון מופרך אך מעורר השתוממות ורוב רגש "לצייר" את עצם ה"קול" של "הצעקה" לאדוארד מונק. עוד ועוד התגעשויות מוסיפות להופיע, ככוח מניע מונע, לעתים סמוי ולעתים רוגש ממש ומבצבץ מתחת לשכבות הצבע, כמעט בכל ציוריה.

קולטי השמש

ציורים מהפרק קולטי שמש



ראה עמוד 73



ראה עמוד 55



ראה עמוד 41

מֵאֲחוּרֵי מוֹטוֹת בְּרָזֶל וְחִבִּיּוֹת
נוֹשֵׁם הָיָם, גָּדוֹל וְזָר כְּבֵית חוֹלִים.
הַחֶשֶׁךְ בָּא, מוֹאֵר חֶשֶׁמֶל וְאוֹתִיּוֹת.
הַחֶשֶׁךְ בָּא, מוֹאֵר מְלִים וְגַחְלִים.

כאמור החליפה וייס את ארובות הגג האירופאיות בדודי השמש הישראלים. אולם התבוננות קפדנית תעלה מיד שוייס אינה מתעניינת במחזה המוכר והנפוץ שמעל לגגות הישראלים (הסימבוליסטים בירושלים או הקומפוזיציוניים בתל-אביב), ואף לא בתפקודם בנוף הישראלי. למעשה, היא מתעניינת לעתים עד כדי דיבוק בקולטי השמש עצמם כצורה וצבע וכדימוי חורג. יתרה מזאת, לעתים היא מתעניינת בעצם הקונסטרוקציה או הארכיטקטורה שמחזיקה את משלב הדוד והקולטים, כמו בציור הנפלא שבו היא יוצרת השוואה עם קשתות מבנה קדומות ויוצרת מעין דיאלוג אורגיאסטי של מים ושמיים שמתכתבים עם אור הטבע ופנסי הרחוב הכחולים. קיימים עוד שניים או שלושה ציורים בהם היא בוחנת בחיוב את הנוף הטכנולוגי הזה, שלעיתים פרוע לא פחות מן הטבע: קולטי שמש, קולטי

גלים (אנטנות), כבלי חשמל ועמודי תאורה הצובאים על גזוזטרה קטנה או חצר כלואה באחורי הבית. אבל ככלל, ברוב הציורים בהם הם מופיעים, קולטי השמש ממלאים תפקיד משמעותי מאוד ומלבב פחות מהמקרים החריגים הללו. רישומי הכנה מהירים ומוקדמים לציורי השמן ממחישים זאת באופן ברור ומצביעים על תפקודם הייעודי בקומפוזיציות.

לאמיתו של דבר קולטי השמש הם דימוי כריזמטי, מסתורי ומבלבל למדי בציוריה של וייס. מבחינת צורתם ותפקודם הדו-משמעי בתוך הציורים הם מזכירים ומדגישים ביתר שאת את הניגודיות המושגית של החלונות. לעיתים הם מתפקדים כהומות שחורות במעמקי הפרספקטיבה של הציור כתזכורות חידתיות הניבטות מבעד לחלון או כניגון יפה ונוגה בתוך נוף שובה לב. לפעמים הם מתפקדים כגורם מרסן מבחינה ציורית גרידא בתוך הקומפוזיציה עצמה, כמו מסמנים לאור שהתגעשותו עליזה ונלהבת מדי להלך בזהירות בין הטיפות. יש שקולט השמש מונח בתחתית ציור אופטימי ושטוף שמש, שולח לשונות ומתנחשל כסבך מעשן מסביב לעמוד תאורה, יש שמספר קולטים מונחים בכתם של תופת אור בלב ים של אפלה, ויש שהם מונחים בלב פסטורליה חנינית כביטוי אופטימי לכוחו של הטבע לרסן את השחור. לפעמים הם מופיעים כיצורים נבונים המבטאים העזה גדולה להישיר מבט אל מלאכת האבל ההכרחית בצד החיים המתפרצים, או אל היסוד המורבידי של הצד ההרסני הסמוי של הטבע והחיים, כמו במראות בתי הקברות המטופחים מדי בצמחיה ומזרקות גן עדן של הציירים הסימבוליסטים. בציור אחד או שניים רעיון זה בא לידי ביטוי מרגש והרואי בהתמזגות גמורה של קולט השמש עם החלונות האטומים, בעוד שעל אדניהם מתדפקים פרחי החיים במלוא עוזם הכובש והמלבב כתזכורת לשבירותו של הבית. בציור אחר נראים הקולטים כספר המתים הפתוח שחיים עזים מאוד בדמות תפוחת סגלגלה ובערה אדמדמה מלחכים ומכסים אותו.

יכולנו לומר שקולטי השמש מייצגים בפני עצמם ניגוד ודו משמעות: מצד אחד הם מייצרים אנרגיה חיובית והם אקולוגיים, אבל מבחינה מטפורית הם עושים זאת בדרך מקאברית, באמצעות בליעת האור באופן מרבי אל קרבם השחור. אבל מרגע שוייס קושרת אותם עם הארובות האירופאיות שפולטות פחם שחור ומזהמות את האוויר באמצעות עצים שבוערים בתחתיתן, ומרגע שאנו נזכרים באמרה "כי האדם עץ השדה", האסוציאציה מיד מעלה צמרמורת בגופנו.

ציורים מהפרק ומוליכים אחרים



ראה עמוד 78



ראה עמוד 69



ראה עמוד 75

ומוליכים אחרים

שְׁמֵרִי נֶפֶשׁ הָעֵינָה, שְׁמֵרִי נֶפֶשׁ
שְׁמֵרִי חַיִּי, בִּינְתָהּ, שְׁמֵרִי חַיִּי,
שְׁעַר רֹאשׁ, עוֹרֵךְ שְׁמֵרִי, שְׁמֵרִי יָפֵיף,
שְׁמֵרִי לִבֵּךְ הַטּוֹב, אֲמָצִיהוּ בִּידֶיךָ.

כאמור, פנסים, עמודי חשמל, קולטי שמש, ואנטנות הם אביזרי "נוף" כמעט קבועים בציור של וייס. ואולם אין משמעות הדבר שזהו נוף אורבני. יתרה מזאת, נוכל לומר שאין היא מעוניינת בו ממש ככזה. אופן הנחתם או צמיחתם בציור כמו מעיד על הזחה קלה מ"סדר הדברים" הריאליסטי בהם היו נטועים וקשירתם אל ספירת סמלים נוספת, כאילו רצתה וייס לנערם ולהעמידם בין עולמות שינקו מזה ומזה ולא חדלים מלחוד לנו חידות. כשם שזרי הפרחים הסוערים או אגרטי הפרחים הממתינים בדומיה מנותקים מסביבתם ה"טבעית" ומכוננים בתוך הבית מטא-פוטו-סינתזה שאינה אלא המשמעות הנאצלת מהם אל הציור בין פריחה לקמילה. המשותף להם ולציור הוא היותם כולם, כמו הציור עצמו, מוליכים של דבר מה בלתי נראה לעין.

שרשרת המושגים מתחילה לזרום במוחו של המתבונן ויוצרת סחרחורת שצוברת תאוצה: גלי אור, גלי קול, חשמל, אנרגיה, רדיו, קרינה, אלקטרומגנטיות, קלט-פלט, וכן הלאה, כולם ביטויים שעל גבול האי-חומריות. מכל מקום, עושה הרושם שמבחינה מטפורית "אי הנראות" של הדבר שאותו הם מוליכים מובלטת עתה בגין תמורה שחלה במוליכים עצמם לכיוון אי-חומריות. כמו בחלון, על הדברים לכשעצמם לעבור איזשהו עיבוד ופירוק של הפיגורטיביות שלהם על מנת להיות הדברים של הציור, וזאת מבלי להיות מופשטים לחלוטין או מנותקים מכל וכל מ"משמעות". הדימוי השגור של קולט השמש או האנטנה מקבל עתה התמרה אל מעבר למסמנים של קיום עצמי והופכים ל"התכוונות" ששואפת לבקע את הקיום לעצמו. הרי בתודעתנו אין חוטי הנחושת מוליכים את החשמל, או מוטות האנטנה קולטים ומוליכים את גלי הקול כשם שהעננים "מוליכים" את המים והגשם. כדי לדובב את ה"קול" שבגל הקול ואת ה"אנרגיה" של אנרגיית החשמל, וייס מבצעת כאן הטיה מעודנת המתרחקת מסימבוליזם דידקטי על מנת להעמיד אותם ברצף אחד עם תפקודם המופשט של האדמה, האוויר והשמיים, שתפקידם הסמנטי בציור מושרש ומבוסס.

תהליך זה ניכר היטב בסדר הופעת הפנסים. בעודם סמוכים לסביבתם המלאכותית והרגילה הם "צומחים" משל היו כבר חלק מן הטבע של הציור: צמח בין צמחיו, כמעין גחליליות מעולם אחר, כאילו הרעיון האנושי להאיר את המרחב הלילי הוא פלא רב חסד שחורג מהבנאליות של המובן מאליו. תחילה הם מופיעים כאובייקט ב"עולם", אט אט ה"טבע" משתרג בהם ומאחד אותם עמו, ולבסוף הם הופכים ל"דבר" המובהק של הציור כ"פיגורה" חדשה או כצורה מופשטת. פה הם רוכנים עם השמיים מעל להתוועדות עצורה של "התגעשויות" כבדות, שם הם טובעים במעין תקריב של התפרצות אדירה של אחת מאותן התגעשויות, ולעולם אין הם מאירים דבר, ומוטב שכך, שהרי הם ה"אור" שבאור.

ממילא אנו מבינים שהנוף של וייס, גם כשהוא מראה נוף חיצוני לכאורה וגם כשאין הוא מציג עולם פנימי מובהק בלבד, כולו ארגון של האצלה או העתקה של השדה החזותי לשדות אחרים הקיימים בתודעה, ברגש וברוח. כך, באמצעות ההופעה המחודשת שלהם המאוחדת עתה עם המוליכות של הטבע, הציור של וייס מתפשט יותר ויותר מהפיגורות הפונקציונליות הבונות אותו, נע קדימה ואחורה בזמן-לא-זמן לקראת מאבק איתנים שיתחולל בחומרים, הוויות, כוחות ראשוניים, אדמה, מים ושמיים, מצב נפש קדמוני; אל מקום בו האור והחושך מאוחדים ורק הרוח נעה בחוסר מנוחה על פני התהום הדו-מימדית של הציור. עתה העדר דמות האדם בציור של וייס לעומת נוכחות מותמרת משמעות של תכונותיו בטבע מקבלת משמעות ברורה. כמו הציור עצמו הכל כאן הולכה, תנועה ממהות אחת לאחרת, מטמורפוזה; כך אנו בני האנוש, הגם שאנו ניזונים מן העולם, איננו מהווים חלק בלתי נפרד מסיסודותיו החומריים, אלא רק מולכים מספירה לספירה ומוליכים של דבר מה אחר אל "מקום" אחר.

ציורים מהפרק מאירים ומוארים

מאירים ומוארים



ראה עמוד 59



ראה עמוד 58



ראה עמוד 72

שְׁמֵרִי נִפְשֶׁךָ הָעֵינָה, שְׁמֵרִי נִפְשֶׁךָ
שְׁמֵרִי חַיִּיךָ, בִּינְתֶךָ, שְׁמֵרִי חַיִּיךָ,
שְׁעַר רֹאשְׁךָ, עוֹרֶךָ שְׁמֵרִי, שְׁמֵרִי יָפְיֶךָ,
שְׁמֵרִי לִבֶּךָ הַטּוֹב, אֲמַצִּיהוּ בְּיָדֶיךָ.

בדיעבד, התבוננות קפדנית בשני הציורים המכוננים ומלוויהם המידיים והמאוחרים תראה שמתחילת דרכה היתה לויס רגישות מיוחדת ובלתי אמצעית אל האור. הציור הראשון נע קדורנית בין אורה לחשכה, הציור השני מואר מפנימיותו שמכה באחורי הצבעים. אור שבתחילה הוא פנימי-רגשי או תבוני וסמלי, ומאוחר יותר מתלבש באובייקטים השגורים ביותר של מוליכי האור ואמצעי התאורה המודרניים

למיניהם, המתפשטים אט אט מעצמם עד שהם הופכים למוליכי המטפורה העתיקה והמתמידה ביותר של כל סוגי הידע האנושי: האור כייצוג של האמת.

הפנסים הכבויים מייצגים אולי את הפנומן של הכשל התודעתי בתוך מציאות שבה ההווה מופיעה תמיד כהצטברות כאוטית וחשוכה, בלתי חדירה חרף העובדה שהחומר המגולה והמאורגן למופת מואר באור "טבעי" ובאורו של הידע ההיסטורי ושל הטכנולוגיה המדעית לגווניה. עם זאת, מתברר שהאמת בכל תחום, אפילו בתחום המיסטי, לעולם אינה נתונה מאליה אלא יש לגלות אותה ולהאיר אותה באמצעות התבונה. כך נראה כי גם הציור הוא מאמץ כן ובלתי אמצעי של התבונה, אך אין משמעות הדבר שתוצאותיו תבוניות לחלוטין. מצד אחר, בציורי מאבק סוערים במיוחד, או כשהם מופעים בעלטת התגעשות אדירה, פנס כבוי הוא אובייקט אמביוולנטי המייצג מוות לצד תקווה, מעין פוטנציאל או אידיאה של האור, "אור זרוע". עולה הרושם כי הפנסים הכבויים הם בה בעת גם חרדה מפני העדר "השראה" ואולי ביטוי לחוסר אונים ולציפייה אל האור הפנימי שיתגלה ויאיר את הציור ואת העולם מפנימו.

הפְּלִטָה

ציורים מהפרק הפלטה



ראה עמוד 49



ראה עמוד 79



ראה עמוד 103



ראה עמוד 45

אֶמְרִי מִנֵּן לָךְ, פְּתִיחַ מֵאֲמִינָה,
שֶׁהַחַיִּים נוֹצְרוּ לֹא לְלִמְדָנוּ דָּעַת,
כִּי אִם נוֹצְרוּ כְּדֵי לְסַלֵּא אֶת הַבִּינָה?
אֶמְרִי, כִּיצֵד? מִדּוּעַ? מִי אֶמֶר לָךְ זֹאת?
אֶמְרִי, מִנֵּן? מִי גָלָה לָךְ אֶת הַסּוּד?

כאמור, הדיאלוג בין הציור המכונן מ - 63 לבין ציור המופת מ - 65 כבר העיד כאלף עדים שלוייס שפת ציור ייחודית אותה היא מפעילה תוך כדי הסתערות. ואולם, עם הזמן ניכר שהיא משתוקקת לשפת הציור העלומה והבלתי אמצעית ביותר, הלוא היא שפת הצבעים: מחוז תחושות הרגש. פלטת הצבעים של וייס מתבררת כאתר בו מתחולל מאבק איתנים דרמטי על כתם אחד, נקודת אור אחת, בים של עלטה או ארץ גזרה ההולכת ומתפשטת על מרחב הבד והנפש כאחד. לעיתים זהו מאבק בין מאיר למואר, בין עלטת לילה טבעית לעלטה פנימית. מאבק שיונק מאותה מסגרת אמביוולנטית התוחמת בין ים המופשט האינסופי לפיגורטיבי הסופי והתחום היטב במרכז החלון.

אין זה אומר שוייס נטתה אל המופשט באופן מכונן, ובוודאי שלא באופן פורמלי, כ"התנסות". כשהיא כותבת, "נוכחתי לדעת כמה הציור מצריך בנייה וכמה היה יכול להינתן בחינם, לו היה רק רגשי", אנו מבינים שתחום המאבק של הציור מבחינתה נמצא בין המקום שבו הוא "מצריך בנייה" מחד גיסא, לבין המקום שבו הוא "ניתן בחינם" מאידך גיסא; כלומר שכולו מבע של רגש שאינו נשלט על ידי חשיבה מארגנת. היא שואפת לציור שכולו רגש ואמת.

למרות זאת נראה לי נכון להגיד שמבחינת הנרטיב הפנימי והאישי של וייס הציור שלה נע כל כולו לקראת מראות שיא: תנועה המתרחשת במספר סדרות מקבילות אשר כמו נעות כל אחת בדרכה אל המקום בו מתחוללים מפגשים בין מסות וצבעים. ישנן התרחשויות רבות במרחב הגלוי של התימות ומסגרות הנוף. אבל במישור הסמוי של פלטת הצבעים, הציור העיקרי שבו נע הציור של וייס הוא מרחב גווני של צבע יסוד אחד - לרוב אדום, לעתים כחול - המתכתבים עם שלושה עד ארבעה צבעים ניטרליים הנוטים לגווני החמים והכהים. אולם את אלה יש לצרף למאפיין חשוב וכולט לאורך כל

עבודותיה, והוא השימוש המיוחד והמסיבי, הייתי אומר המכריע שלה, בצבע השחור על גווניו הרבים, כצבע שתומך את הציור ומשמר את אופיו המיוחד. החל מהמסגרת השחורה המקרינה פנימה והחוצה את אופיו הקודר והאפרפר של מראה הגג, תוך שהיא מבצבצת מתחת לגווני האדומים והחומים של הבית וארובותיו בציורה מ - 63; עבור לחלחול המתמיד על פני כל סדרות הנוף ובהשתלטותו הגמורה על המונוכרומים השחורים הגמורים; וכלה בתפקידו הסימבולי והמכריע בסדרות הנפילים שאכנה כאן "הלגונה" ו"ההר".

התנועה המחזורית של השחור המקבילה למחזוריות התימות הציוריות מפתה אותי להעניק לויס את התואר "טנבריסטית", אבל לא במובן המקובל של ציור משופע בצללים ובמשחקי אור וחושך, אלא יותר במובן של אמנית יורדת שאול או נוסעת במחוזות ציה ועלטה. בחלק מהציורים הבלתי גמורים של וייס ניתן להבחין במריחות צבעי הבסיס, מצע אפל החוזר על עצמו של כתמי שחור, סגול וחום עכור כהה מאוד, מעט ירוק ואדום חלודה. לעיתים רחוקות השחור של וייס מתפקד כצבע, ועל פי רוב הוא מציע מסה, כברה אפלה, רטובה, מצבי נפש בהם קשה להבחין בין גווני גווני אבל ניכר בהם מאמץ אדירים להישיר מבט ולגלות את האור שנבלע בשחור. דומה כי וייס הופכת את מערתו של אפלטון על פיה: הפנים הוא התבהרות ותבונה בעוד החוץ ניטש בין סנוורים ועלטה. כך בציורי הנוף שלה, הקרוב הוא התגעשות ודחיסות עכורה בעוד הרחוק הוא התבהרות והתפשטות מרחיבת דעת.

השחור, פעמים בתחפושת, פעמים רק מציץ מן החרכים, תמיד אורב בציור של וייס, כמו נמצא בעמדת זינוק, התפשטות, והאדום מאות לו. האדום והשחור כאן אינם צבעים מנוגדים כמקובל, אלא להפך: אלה הם צבעים היוצרים זיקה אפלה ביניהם. לכן כל עוד האדום מופיע בציור ללא אזכור של השחור, ואפילו ההפך, יכולים אנו להיות רגועים. אך מרגע שהם מופיעים יחד נוצר מתח של שותפים לדבר עבירה, למזימה כלשהי שתסחף את כל הקומפוזיציה למקום מסוכן. בסופו של עניין השחור לבדו נותר מול האינסוף של ה"שם-מים", וכמו "בריבוע שחור על רקע לבן" (1915) לקזימיר מלביץ', שלעיתים קרובות מוכפל או משולש בציור, השחור הוא אפידרמה, קליפה המתחזה לעיוורון, כסגי נהור של הציור, שמתחתיו רוחש אולי מה שויטגנשטיין הגדיר **מאמר לוגי-פילוסופי** כ"מה שאי אפשר לדבר עליו, אודותיו יש לשתוק". ואולם, החזרה האובססיבית של וייס על מוטיב הכתם השחור כמו מתנגדת לטענה זו. ואמנם השחור כאן "בולע" את האור והופך אותו לאנרגיה חומרית, עובדה מדעית המקבלת כאן מוטיב מיסטי קבלי קודר.

שְׁמֵרִי נִפְשָׁךְ, הָלֹא טוֹבוֹת צוּפֵן הָעָרֶב
וְרַק עוֹד אֵין לְדַעַת בְּיַד מִי וְאֵיךְ.
הָלֹא הָרוּחַ, שְׁאִינָנָה מְדַבֶּרֶת,
לֹא לְחָנֶם רִכּוֹת נוֹגַעַת בְּכַתְפֶּךָ.
בְּאֹר יָרֵחַ וְחֶשְׁמֶל הָעִיר מוֹאֶרֶת.
שְׁמֵרִי חַיִּיךְ, בִּינְתֶךָ, שְׁמֵרִי נִפְשָׁךְ.

איזאבל וייס - אפילוג

הָעָרֶב בָּא. יָפָה מִמָּנוּ אֵין בִּינְתִים.
הָעָרֶב בָּא. הוּא כָּבֵד הַחֲלִיף אֶת הַשָּׁמִים.

מהדברים שנאמרו עד כה ומאלה שיתבררו להלן נוכל להסיק שבניגוד לשרירותיות האופורית המוסכמת בעולם האמנות לגבי היצירה האמנותית, הציור של וייס אינו שואף להיות גמור, מוחלט, למען עצמו.

במישור החומרי הייתי אומר שלעיתים יש כמה עדויות - מרמת המצע, איכות הצבעים, קוצר הרוח כלפי הטכניקה - שאין הציור אפילו שואף להתקיים בכל מחיר. המעשה הזהיר והנחשב בתחילה או עצם הפעולה המתפרצת מאוחר יותר, חשוב יותר מהציור עצמו, ובוודאי יותר מגופו, מה"אובייקט" שנוגד מן ה"מצווה". הציורים עצמם אינם חפצי קדושה אבל יש בהם עדות חיה של הרוח. ואילו במישור העקרוני, על אף ה"פנימיות" והאקספרסיביות שלו אין זה ציור סגור בתוך עצמו, אלא הוא מאבק פתוח לנגד עינינו. מכאן המסתורין שבו. מבחינת תוכן הציור, נדמה שהוא שואף להתכתב, להינתן, להתנדב, לשתף, להיות כן ופתוח, ויותר מכל לחשוף את עצמו, תמיד תוך תנועה "בדרך אל". האיקונוגרפיה המורכבת והמצטברת של וייס, בין זו הפיגורטיבית לבין זו האמורפית או "מופשטת" יותר, נתונה במספר גדל והולך של ציורים מתוך פתיחות לפרשנות שמביאה אותה לסף אובדן משמעות. מרגע שדימוי מופיע יותר מפעם אחת, היה סמוך ובטוח שהוא יופיע שוב ושוב בציורים נוספים. האפשרות הבלתי ממומשת של פענוח האיקונו, המוטיב או הדימוי, כך לדעתי על פי וייס, לא מתממשת גם בציור, ועל כן נראה שביצירתה היא מבקשת לומר "לא עליך המלאכה לגמור".

"הציור הוא מצווה" הנה אמירה כבדת דעת ומפתיעה לאמנית מתחילה, שיש לשקול במלוא הרצינות. אני נשען ברצון על ביטוי זה של וייס. בחזרה על המוטיבים ניכרת מעין חתירה מתוך אי הסתפקות במטרה שהוצבה, יותר מאשר כוונה לשוב ולהנות מן הנאה והיפה. תחושה זו באה לידי ביטוי דווקא בהתבהרות פתאומית כתוצאה מחזרה נשלטת ומבוקרת אל נקודת המוצא. לכל היותר במקומות השקטים הללו הציור מבטא מנוחה, התכנסות, צבירת כוחות לקראת הבאות. האפוס המהודק (וייס אינה בזבזנית או קלת יד) שהותירה אחריה מראה בעליל שהיא עובדת על דבר מה פנימי במובהק. מבטא סובייקטיבי אך לא פסיכולוגיסטי או אינדיבידואליסטי, רוחני אך לא מיסטי. ציוריה אפופי סוד אך משתפים בנדיבות ואין הם מבטאים עליונות על הצופה, או ניכור כלפי העולם בכללו. בעולמה של וייס המסתורין החיצוני אינו נתון אובייקטיבי אלא תלוי או מותנה במסתורין הפנימי. הא בזה תליא: לעתים הסובייקט יכול לנוח בצל עץ ממשי העומד בחיק הטבע הממשי, כשם שלפעמים הוא מוצא מנוח מן הטבע מלפנים, אצל עצמו. אבל לפי וייס לרוב האדם הוא חלון פרוץ/סגור, נתון בגבול שבין שתי תהומות, בין שני תחומי מסתורין, תוהה בנוסף מי הוא אותו "שלישי" נוסף החי בתוכו המביט לכאן ולכאן אל שני עברי התהום.

בהביט בציורים של וייס ישנה תחושה מידית של דבקות, קבלה או הבנה, גם אם לא ניתן להסביר את הציור. זהו בעיני הישג אסתטי חשוב ולא שכיח בציור שהוא בו בזמן רחוק מלהיות "אובייקט". לכן גם לא נמצא בו התלבטויות רבות לגבי זיכרון, סגנון, "ציור ציור" או שפה שהיא פרטית במובן המנייריסטי. למשל, הנוכחות הטבעית של המופשט והפיגורטיבי, האקספרסיבי והפורמלי, במעברים מזה לזה בגלים לאורך כל עבודותיה ו/או, כפי שקורה לעתים קרובות, במעברים על בד ציור אחד למשנהו. מעשה הציור של איזאבל וייס מעלה על הדעת "צניעות" אך יסודו ביומרה ובמשאלה מחמירה של קיום הציור כ"מצווה".

כשמסתכלים על הציורים הללו קשה לדמיין שהם באים מהעלמה הצעירה והשקטה שניבטת אליך מהתמונות שצולמו בפריז של שנות השישים. זו שמתעתדת להיות אמנית, אם ועקרת בית בישראל; זו שהליכותיה אומרות נעם וצניעות; זו שאינה מרבה לדבר ולגלות את ציפונות ליבה. איזאבל וייס היא ללא ספק הר געש פעיל שחרק את שיניו וכלא בתוכו עולם ומלואו ויחד עם זאת מזעיר המעט שהותירה לנו, אנו יכולים לנחש ולברוא עולמות מההיענות לאותה "קריצה" מזמינה ורצינית.



Untitled, 1978. Watercolor, 24x33 cm
 ללא כותרת, 1978. צבעי מים, 33x24 ס"מ



Untitled, 1978. Watercolor, 18x32cm
 ללא כותרת, 1978. צבעי מים, 32x18 ס"מ



Untitled, 1980. Watercolor, 16.5x15 cm
ללא כותרת, 1980. צבעי מים, 16.5x15 ס"מ



Untitled, 1980. Watercolor, 24x33cm
ללא כותרת, 1980. צבעי מים, 33x24 ס"מ



Untitled, 1965. Acrylic on paper, 21x25 cm
ללא כותרת, 1965. אקריליק על נייר, 25x21 ס"מ



Untitled, 1965. Acrylic on paper, 15.5x30cm
ללא כותרת, 1965. אקריליק על נייר, 30x15.5 ס"מ



Untitled, 1977. Watercolor, 33x22 cm
ללא כותרת, 1977. צבעי מים, 22x33 ס"מ



Untitled, 1985. Watercolor, 24x20cm
 ללא כותרת, 1985. צבעי מים, 20x24 ס"מ



Untitled, 1982. oil on canvas, 80x55 cm
ללא כותרת, 1982. שמן על בד, 55x80 ס"מ



Untitled, 1982. Acrylic on paper, 26.5x19 cm
ללא כותרת, 1982. אקריליק על נייר, 26.5x19 ס"מ

"היה זה בלתי נמנע שאחד הציירים יבחר בפאנלים של דודי השמש, הנמצאים בכל מקום, כנושא בציוריו.
איזאבל וייס, שלמדה באקול דה בו ארטס בפריז, אמנם לא עשתה את הפנלים לנושאה המרכזי, אך הם מופיעים ברוב ציוריה מלאי-העוצמה. וייס משתמשת בסגנון בעל צורניות נמרצת על מנת לתאר גגות ואת הנראה מבעד לחלונותינו, כשהיא מציירת ביד נועזת באזורים התחומים...
אין ספק כי היא אמנית שעוד רבות באמתחתה. "

מאיר רונן. The Jerusalem Post 1982

"It was inevitable that a painter should eventually come up with the solar collector panels at the ubiquitous dud shemesh as a theme. Isabelle Weisz, trained at the Ecole des Beaux Arts in Paris, has not made the sun heater her main theme, but its panels appear in most of her forceful paintings. Weisz employs a brutally formalized style to depict roof tops and what we see through our windows, painting in the bounded areas with an equal bold hand.

Occasional use of collage seems unnecessary. While neither her chalky color nor her rather better sense of composition has yet asserted itself, she is clearly an artist with more up the sleeve of her smock."

The Jerusalem Post Magazine. Meir Ronnen. 1982



Untitled, 1982. oil on canvas, 80x70cm
ללא כותרת, 1982. שמן על בד, 70x80 ס"מ



Untitled, 1979. oil on canvas, 100x60 cm
 ללא כותרת, 1979. שמן על בד, 60x100 ס"מ



Untitled, 1982. oil on canvas, 60x70cm
ללא כותרת, 1982. שמן על בד, 70x60 ס"מ



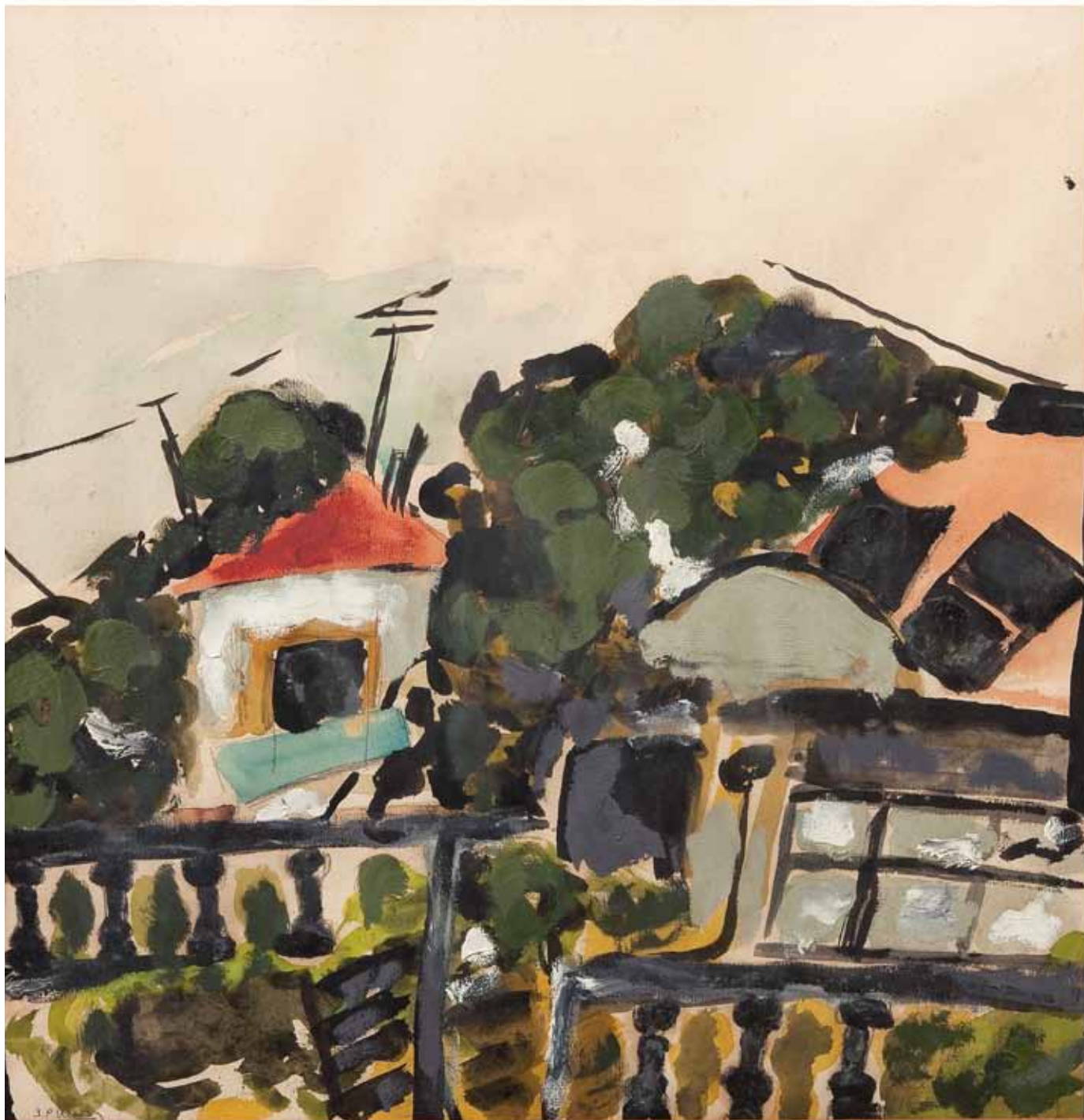
Untitled, 1982. oil on canvas, 80x80 cm
ללא כותרת, 1982. שמן על בד, 80x80 ס"מ



Untitled, 1982. oil on canvas, 90x90cm
ללא כותרת, 1982. שמן על בד, 90x90 ס"מ



Untitled, 1977. Pastel on paper, 17x12 cm
ללא כותרת, 1977. כסטל על נייר, 17x12 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 48x53cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 53x48 ס"מ



Untitled, 1986. oil on canvas, 34x39 cm
ללא כותרת, 1986. שמן על בד, 39x34 ס"מ



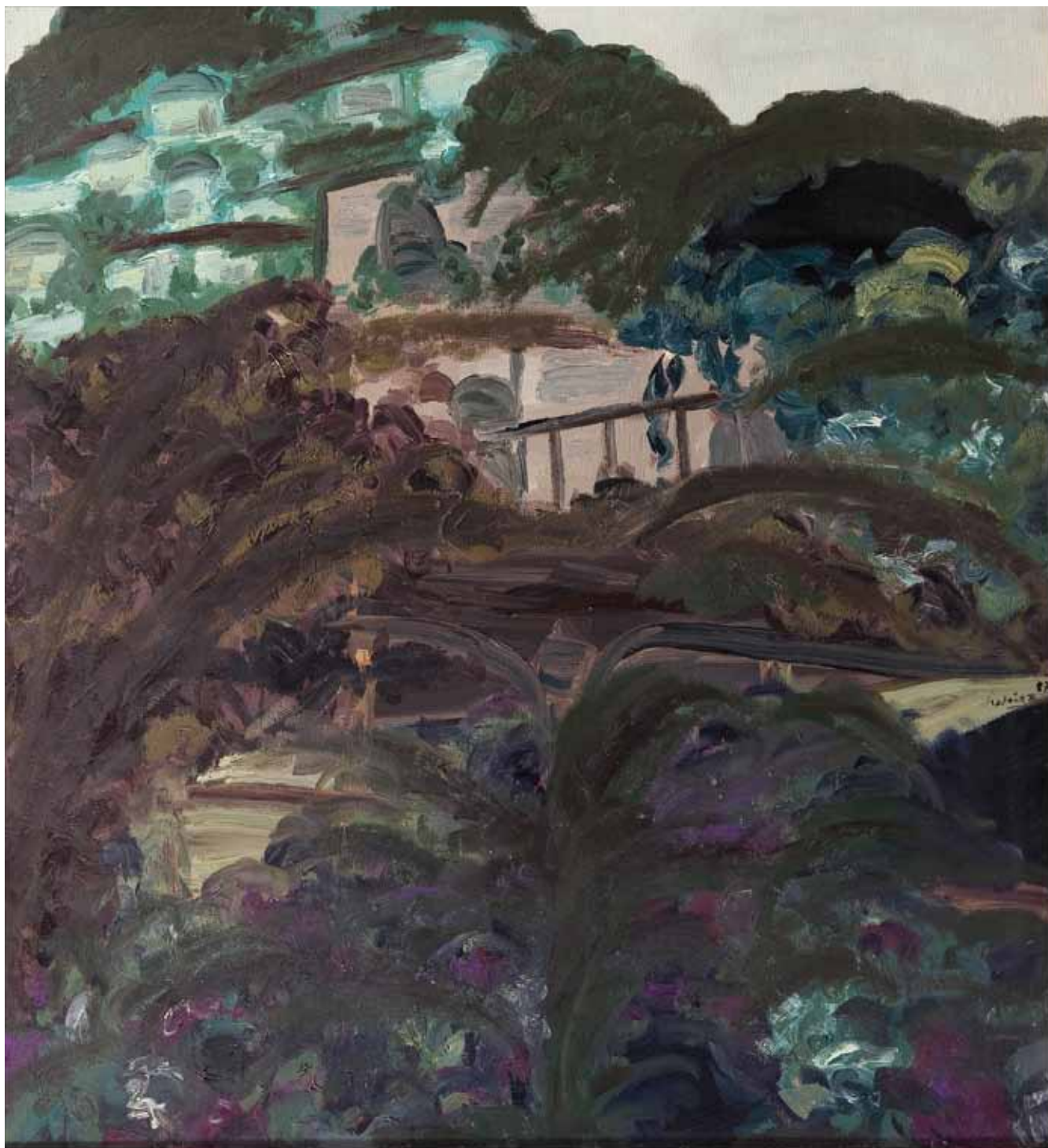
Untitled, 1987. oil on canvas, 80x130cm
ללא כותרת, 1987. שמן על בד, 130x80 ס"מ

איזאבל,
 יפה בצעירותך,
 יפה לאורך השנים,
 תנועותייך הנדיבות,
 הצבעים הרכים,
 צבעים חיים, חמצמצים לפעמים,
 מתפרצים, מתחברים מחדש,
 רועשים, חורקים,
 נוגעים במעמקי האדם.
 חלון אל העולם,
 העולם בחלונך.
 צהוב-האוקרה של הרי ישראל,
 נוכחות, היעדר,
 רטט של ההווה,
 מבט, מבטך הרך,
 האוהב, העמוק,
 להיות כאן,
 בתוך הקגע,
 לנפץ ולבנות מחדש,
 דלתות ישנות
 קירות ישנים בלויים,
 חלודים, שרוטים,
 מעטפת הזמן,
 שצורבת.
 ועם זאת הם מציגים לנו שאלות,
 עד למכשולים,
 להרפתקאות העיר
 התנועה הזאת שהולכת וחוזרת,
 חמה, נוכחת כל כך,
 הציורים האלה בסלון,
 את כאן,
 נוכחת, נעדרת, נוכחת...

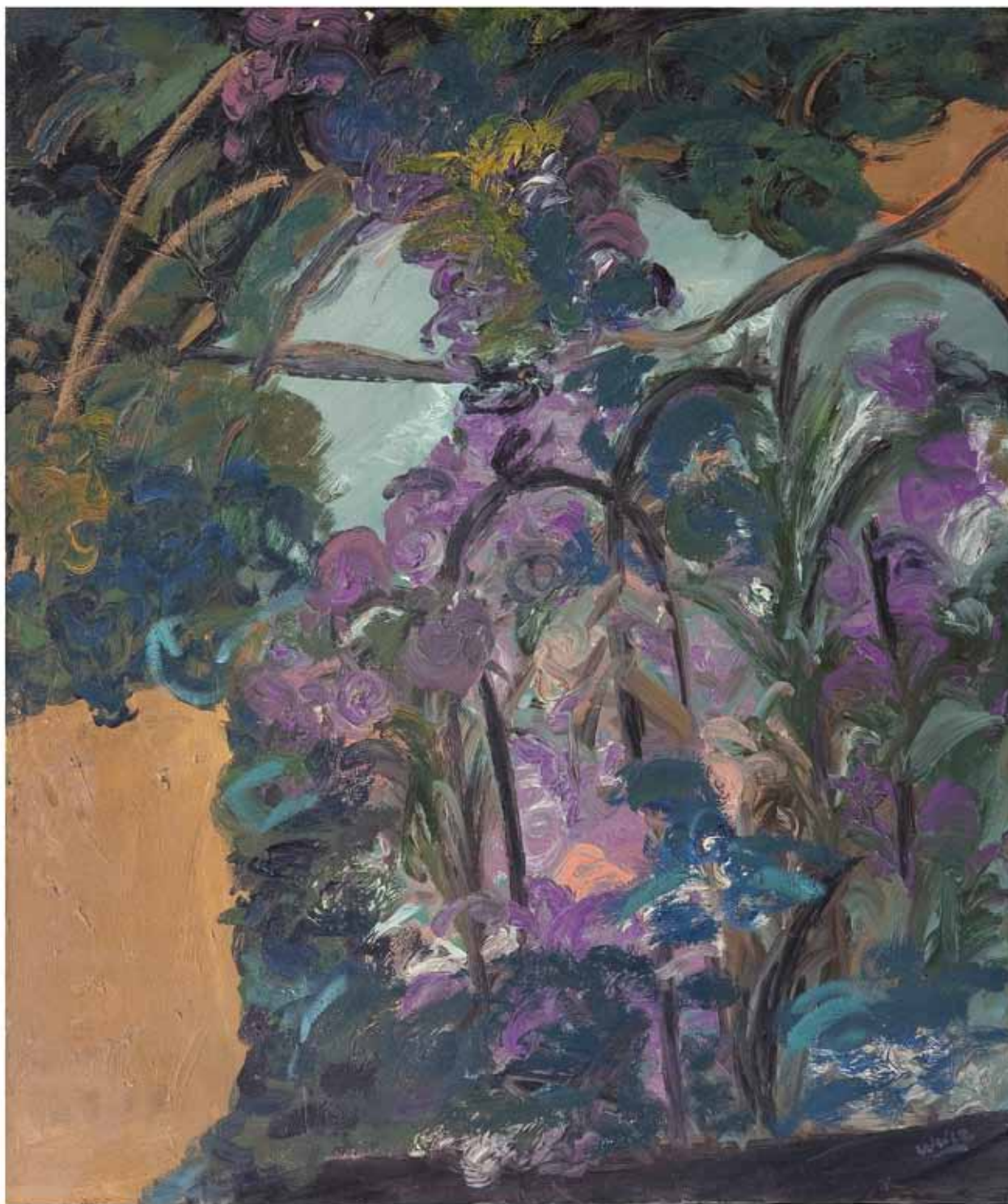
מרסל שטרית, 11 בספטמבר 2014



Untitled, 1989. oil on canvas, 69x78cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 78x69 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 84x80 cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 80x84 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 80x70cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 70x80 ס"מ



Untitled, 1990. oil on canvas, 80x80 cm
ללא כותרת, 1990. שמן על בד, 80x80 ס"מ

Isabelle:
So beautiful when young,
So beautiful throughout the years;
Your noble gestures,
Your gentle colors,
Lively, sometimes sharp;
Exploding, reassembled,
Loud, screeching,
Touching the very depths of being;
A window on the world—
The world framed in your window;
The ocher mountains of Israel;
Presence, absence,
The tremor of being;
Your look, your soft look,
Loving, deep,
Just being there
In the moment,
Smashing and reconstructing;
Old doors
Old walls, flaking,
Mildewed, scratched,
The blanket of time,
Which cleanses
And, always there, interrogates us;
Witness of obstacles,
Of adventures in the city—
The gesture that returns,
Warm, so very present,
The pictures in the living room:
You are there—
Present, absent, present ...

Marcel Chetrit, September 11, 2014



Untitled, 1989. oil on canvas, 59x59 cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 59x59 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 59x59cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 59x59 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 60x100 cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 100x60 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 50x70cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 70x50 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 30x45 cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 45x30 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 80x100cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 100x80 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 70x107 cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 107x70 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 55x65cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 65x55 ס"מ



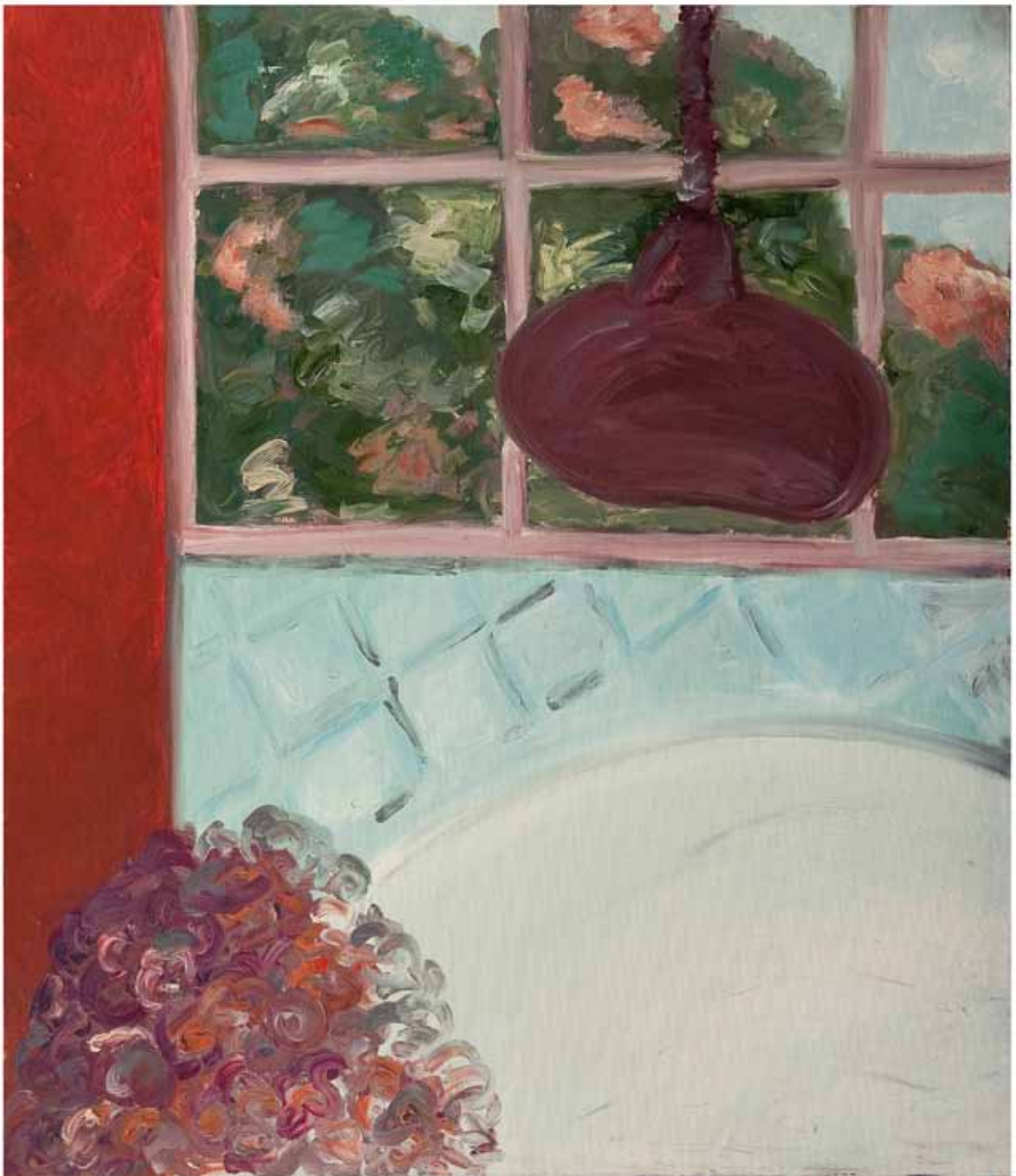
Untitled, 1989. oil on canvas, 100x80 cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 80x100 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 95x60cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 60x95 ס"מ



Untitled, 1998. oil on canvas, 70x90 cm
ללא כותרת, 1998. שמן על בד, 90x70 ס"מ



Untitled, 1989. oil on canvas, 80x70cm
ללא כותרת, 1989. שמן על בד, 70x80 ס"מ



Untitled, 1992. oil on canvas, 90x70 cm
ללא כותרת, 1992. שמן על בד, 70x90 ס"מ



Untitled, 1992. oil on canvas, 76x101cm
ללא כותרת, 1992. שמן על בד, 101x76 ס"מ



Untitled, 1997. oil on canvas, 80x40 cm
ללא כותרת, 1997. שמן על בד, 40x80 ס"מ



Untitled, 1993. oil on canvas, 62x53cm
ללא כותרת, 1993. שמן על בד, 53x62 ס"מ



Untitled, 1998. Watercolor, 24x32 cm
ללא כותרת, 1998. צבעי מים, 32x24 ס"מ



Untitled, 1995. Watercolor, 42x27cm
 ללא כותרת, 1995. צבעי מים, 27x42 ס"מ



Untitled, 1995. oil on canvas, 80x85 cm
ללא כותרת, 1995. שמן על בד, 85x80 ס"מ



Untitled, 1994. oil on canvas, 130x130cm
ללא כותרת, 1994. שמן על בד, 130x130 ס"מ



Untitled, 1998. oil on canvas, 99x79 cm
ללא כותרת, 1998. שמן על בד, 79x99 ס"מ



Untitled, 1997. oil on canvas, 90x90cm
ללא כותרת, 1997. שמן על בד, 90x90 ס"מ



Untitled, 1997 oil on canvas, 80x100 cm
ללא כותרת, 1997. שמן על בד, 100x80 ס"מ



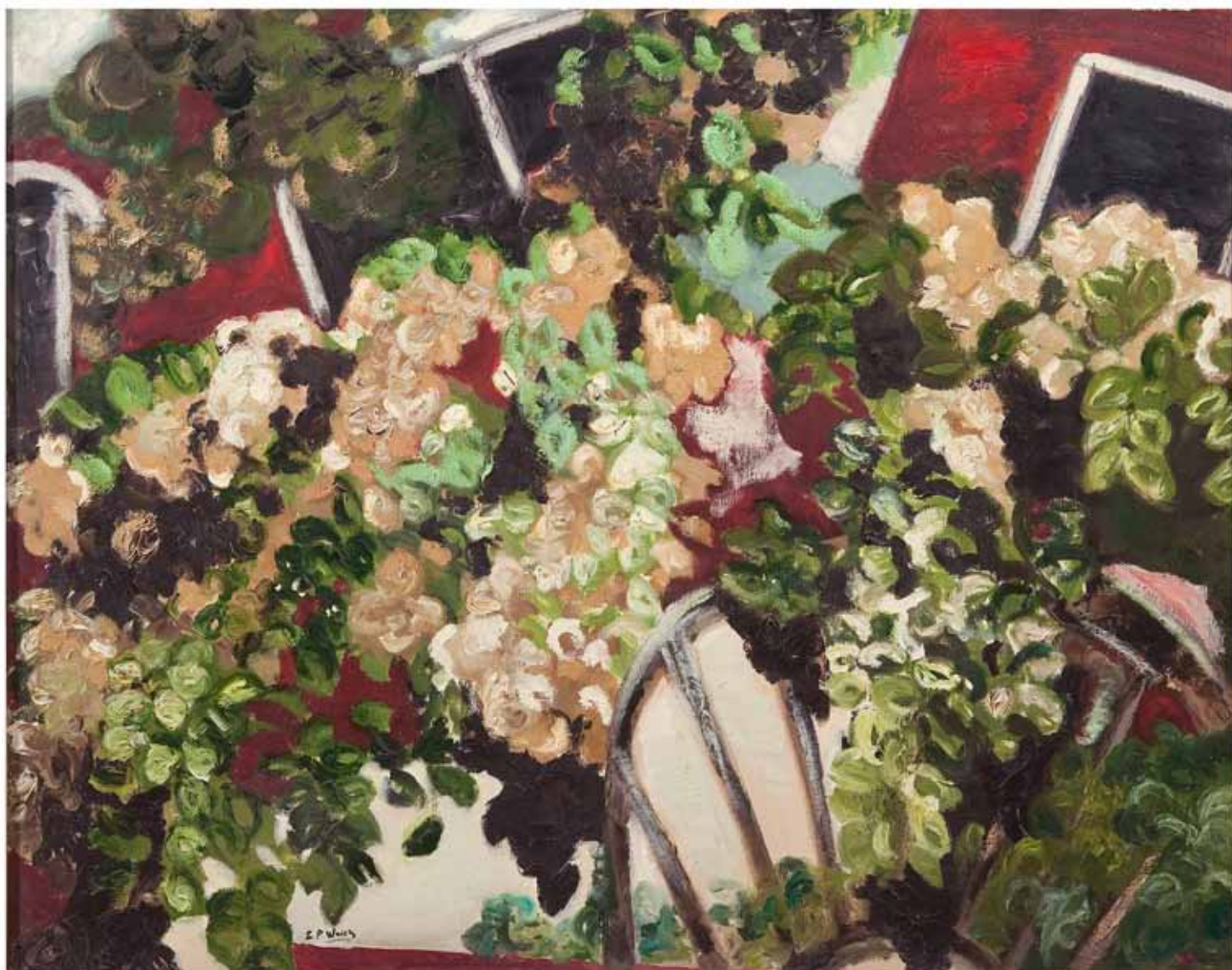
Untitled, 1997. oil on canvas, 70x90cm
ללא כותרת, 1997. שמן על בד, 90x70 ס"מ



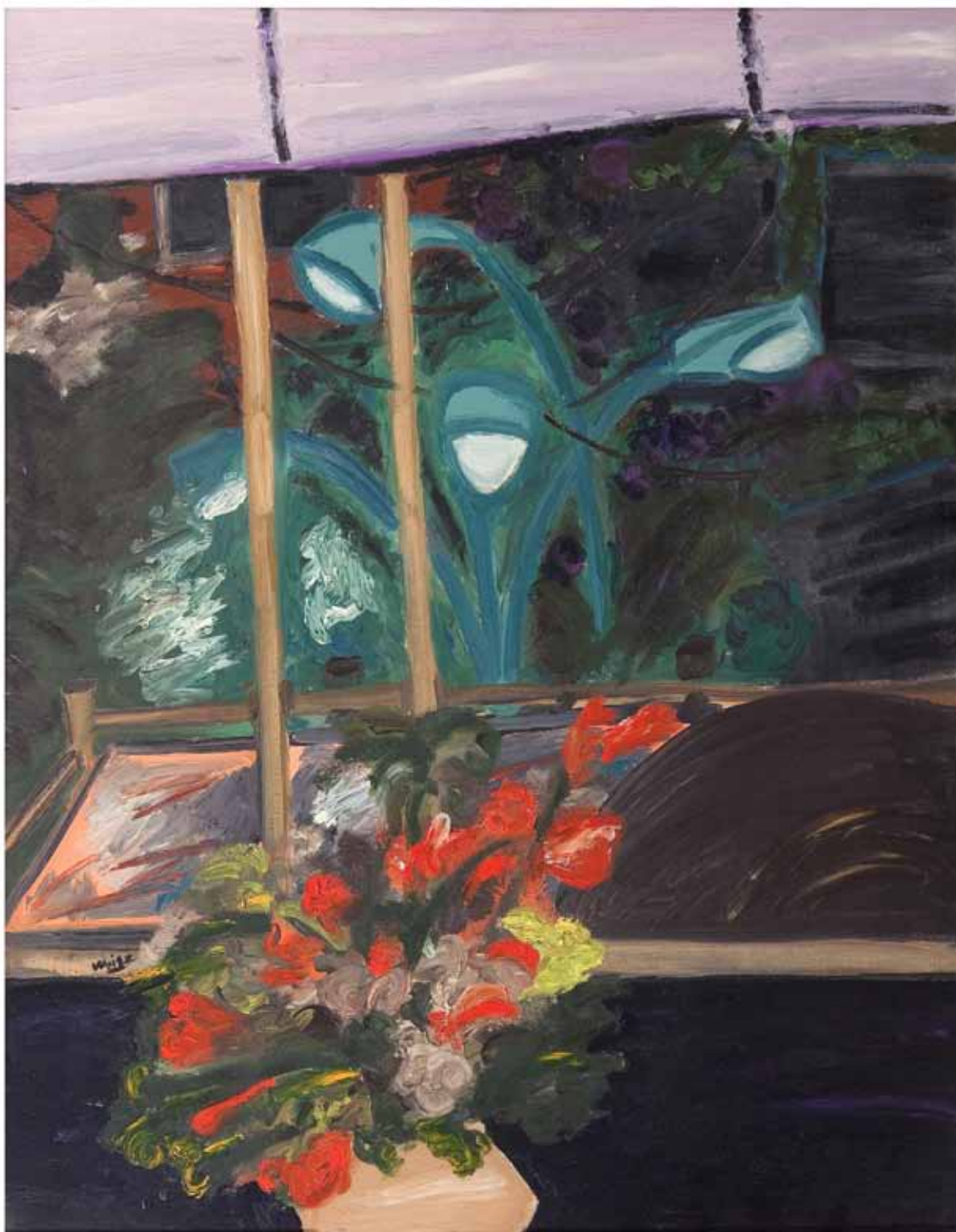
Untitled, 1997. oil on canvas, 70x88 cm
ללא כותרת, 1997. שמן על בד, 88x70 ס"מ



Untitled, 1997. oil on canvas, 70x80cm
ללא כותרת, 1997. שמן על בד, 80x70 ס"מ



Untitled, 2000. oil on canvas, 79x99 cm
ללא כותרת, 2000. שמן על בד, 99x79 ס"מ



Untitled, 2000. oil on canvas, 98x80cm
ללא כותרת, 2000. שמן על בד, 80x98 ס"מ



Untitled, 2000. oil on canvas, 60x100 cm
ללא כותרת, 2000. שמן על בד, 100x60 ס"מ

"תריסרים של ציורים המוצגים כעת ב"בית האמנים" בירושלים עוסקים בנוף עירוני ואחר... העבודה הציורית ביותר היא של איזאבל וייס היוצרת תמונה מופשטת, אם-כי בלתי מוגדרת, של חורבה ומספר עצים."

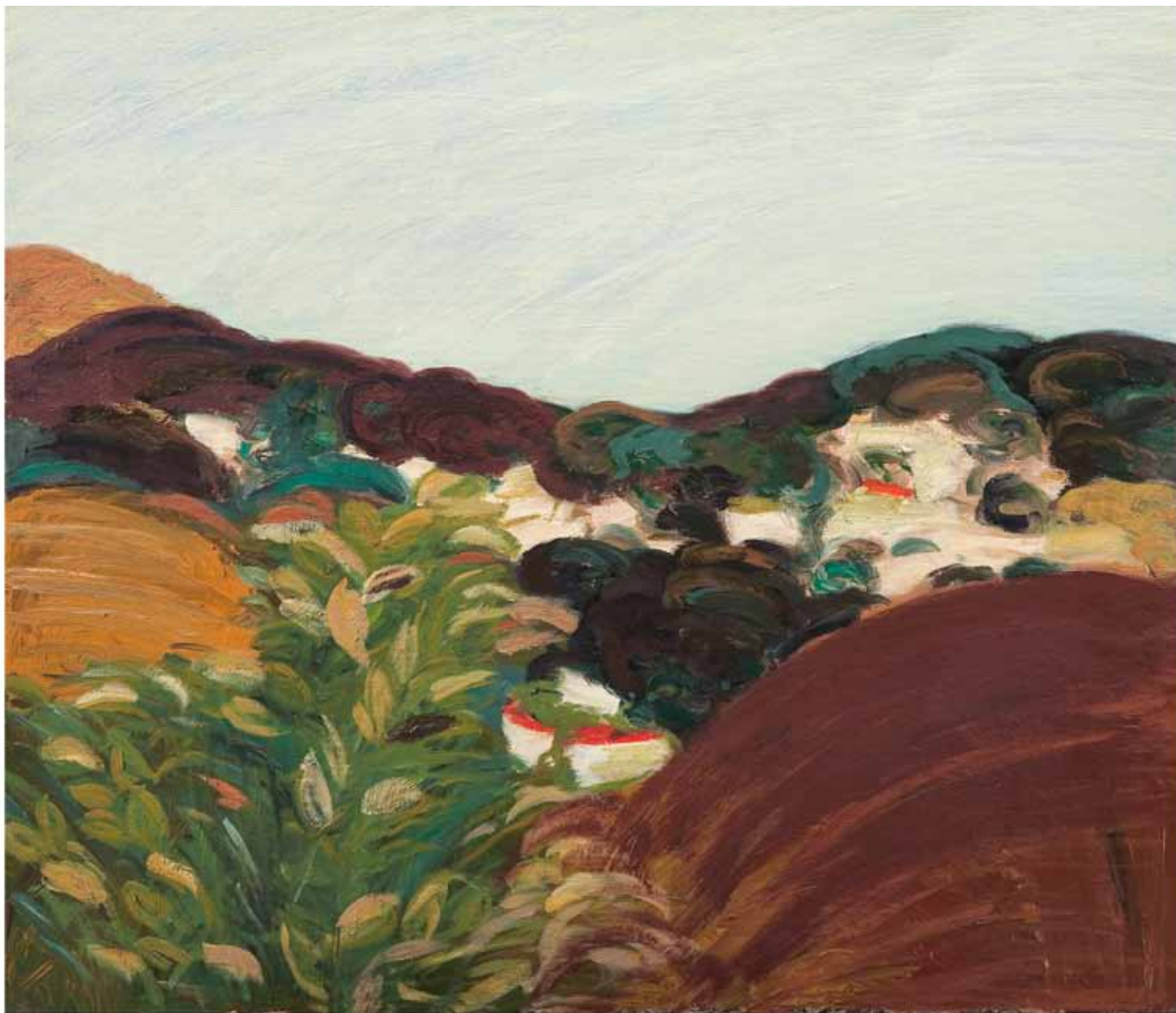
מאיר רונן, ג'רוסלם פוסט, יוני 2000

"Dozens of paintings now at the Jerusalem Artists house are about landscape, urban and otherwise... The most painterly work is by Isabelle Weisz, which makes an albeit unresolved abstraction of a ruin and some trees...."

Meir Ronnen, Jerusalem Post, June 2000



Untitled, 2000. oil on canvas, 100x100 cm
ללא כותרת, 2000. שמן על בד, 100x100 ס"מ



Untitled, 2003. oil on canvas, 70x80cm
ללא כותרת, 2003. שמן על בד, 80x70 ס"מ



Untitled, 2009. oil on canvas, 80x100 cm
ללא כותרת, 2009. שמן על בד, 100x80 ס"מ

Isabelle,
Belle dans ta jeunesse,
belle au long des jours,
ton geste généreux,
couleurs tendres,
vivantes, acides parfois,
éclatées, recomposées,
bruyantes, crissantes,
touchantes au tréfonds de l'être.
Fenêtre sur le monde,
le monde dans ta fenêtre.
Ocre des montagnes d'Israël,
présence, absence,
vibration de l'être,
regard, ton regard doux,
aimant, profond,
être là,
dans l'instant,
briser et reconstruire,
vieilles portes,
vieux murs décrépis,
rouillés, grattés,
couverture du temps,
qui décape,
et qui, pourtant là, nous questionnent,
témoin des obstacles,
des aventures de la ville
ce geste qui revient,
chaleureux, si présent,
ces toiles dans le salon,
tu es là,
présente, absente, présente...

Marcel Chetrit, September 2014



Untitled, 2001. oil on canvas, 95x75 cm
ללא כותרת, 2001. שמן על בד, 75x95 ס"מ



Untitled, 2001. oil on canvas, 60x70cm
ללא כותרת, 2001. שמן על בד, 70x60 ס"מ



Untitled, 2002. oil on canvas, 100x90 cm
ללא כותרת, 2002. שמן על בד, 90x100 ס"מ



Untitled, 2002. oil on canvas, 100x90cm
ללא כותרת, 2002. שמן על בד, 90x100 ס"מ

"באביב 96 הגעתי לחברון עם מצלמה, כדי לכגוש את בני ששרת באותה שעה כחייל גולני. לצערי לא הצלחתי להפגש איתו, אבל הדלתות הסגורות של החנויות הפנטו אותי. כבר הרבה זמן, דלתות אלה הנראות בכל מקום בשטחים מרתקות אותי בצבעים ובצעקות שלהן. החלטתי לצלם אותן, לאו דוקא בגלל הכתובות וה"גרפיטי" שעל גביהן, אלא בגלל הרושם והעוצמה שנובעות מהדלתות עצמן. חילופי הצבעים החדים והעזים, הן של היהודים והן של הערבים, מבטאות יותר מכל את האלימות השוררת בחיי היום יום בעיר. ניסיתי מספר פעמים לצייר דלתות אלה, אבל ללא הצלחה. העימות היהודי ערבי עשה עבורי את המלאכה, ולא נותר לי אלא לצלם אותן. אין בתערוכה זו שום מסר פוליטי".

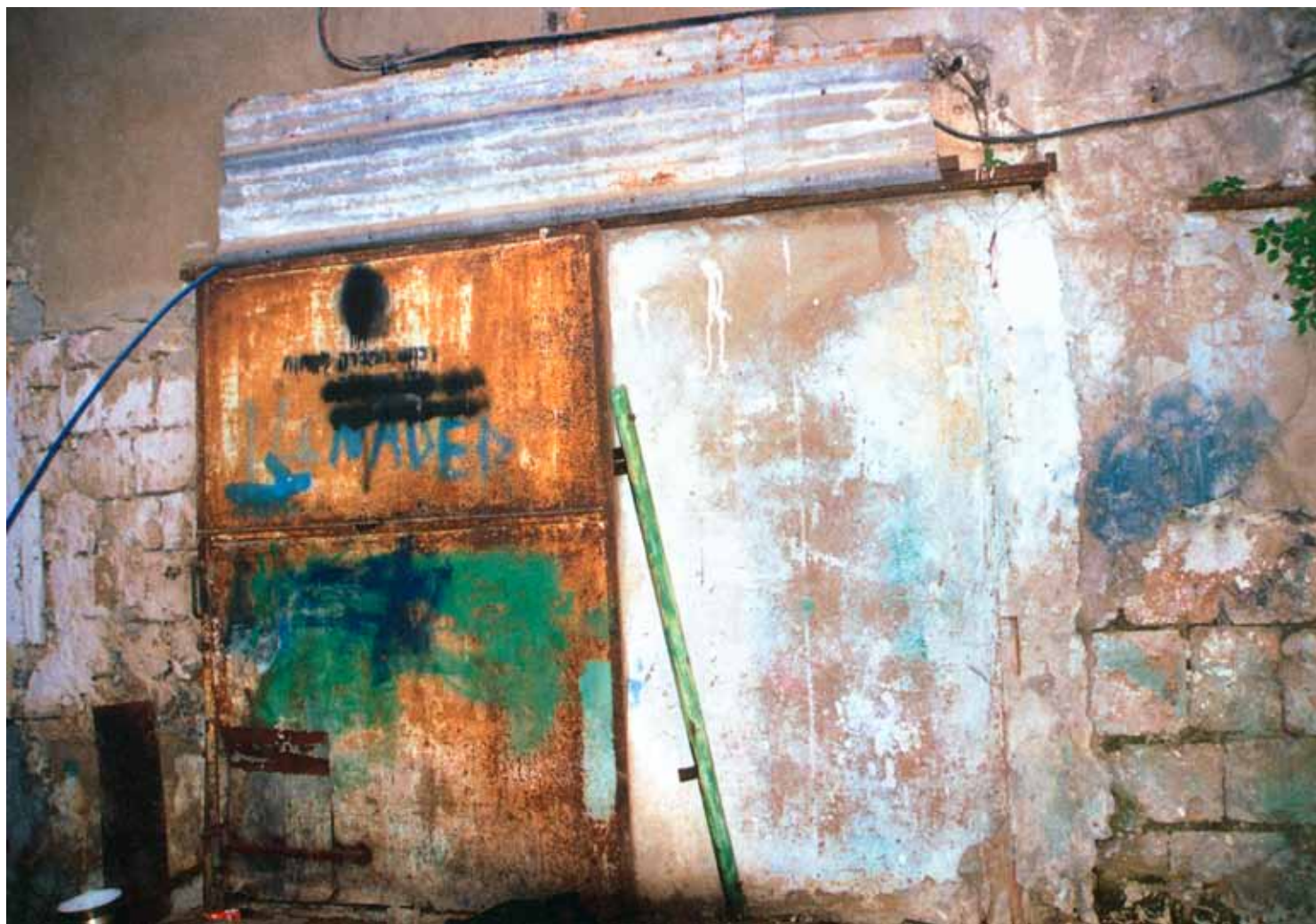
איזאבל וייס, דצמבר 1998

"In the Spring of 1996 I came with a camera to Hebron, intending to meet my son, who was, at that time a soldier serving in the Golani brigade. Regrettably, I was unable to meet him, but instead encountered the shuttered store doors, which bewitched me. I have been fascinated for some time by the colors and outcry of these doors, so pervasive in the "territories". I decided to photograph them, not necessarily for their inscriptions and graffiti, but for their impression and forcefulness. The exchanges of vivid and striking colors, by Jews and Arabs alike, express more than anything else the violence prevalent in the daily life of this city. I have attempted, on a number of occasions, to paint these doors, but was unsuccessful. The Jewish- Arab conflict did the work for me, leaving up to me only to make photographic records. This Exhibition Carries no political message."

Isabelle Weisz, December 1998



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ

איזאבל וייס, עדשה במקום מכחול

כשמגלים את הצילומים של איזאבל וייס, מרגישים מיד את הפעפוע שבין הצילום לציור. כי לאמיתו של דבר האמנית משתמשת בעדשה שלה כאילו היתה מכחול, ופה ושם אפשר לראות גם קווי צבע היוצרים את הרושם שאתה מסתכל בציור.

המודיע: איזה מסלול עשית עד שהגעת לצילום ככלי ביטוי?

איזאבל וייס: הוא היה ארוך, המסלול הזה. בצרפת עבדתי כפסיכולוגית ובתוך כך ציירתי. החל משנת 1972, שבה עליתי לישראל, ארגנתי, במקביל לעבודתי האמנותית, סדנאות ציור לילדים. אבל התחלתי לחוש צורך לצאת יותר החוצה. ב-1996, כשבני עשה שירות מילואים בחברון, הרגשתי דחף להגיע לשם ולקלוט את הסביבה בעדשת המצלמה שלי. אחר כך, בעכו, גיליתי את הטכניקה של שכבות שונות של תמונות זו על גבי זו. העניין משך אותי, אבל רק האינתיפאדה של שנות האלפיים הניעה אותי להמשיך במסלול הזה. הרגשתי את האלימות, את הברוטליות שאצרתי בתמונות שלי.

המודיע: מה הייחוד באמנות שלך?

א.ו. אני קושרת את הצילום והציור באמצעות הצבעים וההעמדה. אני רואה דברים שחומקים לפעמים מעיניהם של אחרים, מפני שאין להם המרחק הדרוש. כאילו התמונות יוצרות את עצמן בעצמן. אני יודעת שההיבט הלא פיגורטיבי של הצילומים שלי מזכיר את הציור המופשט, אבל זה לא רצוני, הגישה הזאת אל הצילום פשוט נכפית עלי.

המודיע: איך את מוצאת את ההשראה שלך?

א.ו. אני מטיילת ברחובות חברון ועכו, נעצרת במקומות שעניי משכה אותי אליהם, אני פועלת על פי ההשראה של הרגע, בלי מחשבות מראש. הצילומים שלי מנסים להסביר את היחסים הקיימים כאן בין יהודים לערבים. המאבק הזה דוחף אותי אל הצילום. התמונות שלי קולטות את המציאות הישראלית בצורה ברוטלית, הן מייצגות את הדינמיקה האלימה שלה, הן פלסטיות, תאוריות. הן מציגות את העובדות הזאת ומגיעות אליה כמו משיחות מכחול שרבות זו עם זו. אני מחפשת דרך ללכד את הצילום עם הציור בכותלי העיר.

המודיע: איזה חלק ממך משתקף בצילומים שלך?

א.ו. הצבעוני ביותר, התמונתי ביותר. הצילומים שלי מאוד אישיים. הם מתרגמים את הסגנון שלי בצורת מאבק, מאבק של משיחות מכחול. אני לא מרגישה באמת כמו אמנית מגויסת. אני מעדיפה לראות בעצמי פלסטיקאית. הצילומים שלי מבטאים את הקשר שלי עם ישראל ועם היהדות, קשר שהוא מכלול שלם, בלי לעוות את הצד הפלסטי של המציאות.

המודיע: איזה מסר את מעבירה לציבור וכיצד הוא מגיב?

א.ו. הפלסטיות עוזרת להעביר את המציאות. הצילומים שלי תלויים בגלריות שונות בירושלים אבל גם מעבר לים. כשנערכות תערוכות של עבודתי, אני רואה שהדברים נוגעים ללבו של הציבור, בין שמדובר בישראלים, בצרפתים ובין שמדובר בבני ארצות אחרות. אני עדה לתגובות חיוביות חזקות מאוד.

המודיע: יש לך עוד תוכניות בהמתנה?

א.ו. כמובן. אני מקווה להמשיך לעסוק במה שמעניק לי סיפוק.



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 47x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 47x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ



Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 70x100 ס"מ

Isabelle Weisz: Lens as a Paint Brush

When you discover Isabelle Weisz's photographs, you immediately sense the osmosis of photography and painting. The artist uses her lens as a paintbrush and you actually see lines of color, creating the impression of a painting.

HaModia: What was your journey to utilizing photography as a tool to express yourself?

I.W.: It was lengthy. I started painting in France, where I worked as a psychologist. Beginning in 1972, when I made Aliyah, I started teaching drawing to children, while continuing my own painting. After many years of painting, I started feeling a need to go outdoors; and in 1996, when my son was on IDF reserve duty in Hebron, I felt an urge to go there and capture the surroundings with my camera. Later, in Acco, I discovered the technique of superimposing photographic images. I was drawn to this medium but only the second intifada motivated me to continue in this direction. I could sense the violence, the brutality I had packed into my photos.

HaModia: What is unique about your art?

I.W.: I connect the painting and the photograph through the colors and the structure. I see things that sometimes elude others, because they do not have the necessary perspective. It is as if the pictures create themselves. I know that the non figurative aspect of my photos reminds one of abstract painting, but that is involuntary, I am coerced into this approach.

HaModia: Where do you find your inspiration?

I.W.: I stroll through the streets of Hebron and Acco, pausing in the places where I'm drawn by my eyes. I react to the momentary inspiration with no advanced thoughts. My photographs attempt to explain the prevailing interactions between Jews and Arabs. This struggle pushes me towards photography. My photos capture the Israeli reality in a brutal way, they represent it's violent dynamic. They are graphic, descriptive. They represent this factuality and approach it like waring brush strokes. I am looking for a way to merge the photos with the paintings on the walls.

HaModia: What aspect of you is reflected in your photos?

I.W.: The most colorful, the picturesque. My photographs are highly personal. They translate my style in the form of a struggle of brush strokes. I really don't see myself as a drafted artist. My photos represent my holistic connection with Israel and with Judaism without distorting the plastic side of reality.

HaModia: What message do you relay to your audience and what is their response?

I.W.: The graphic nature of my photos helps to convey the reality. My photos are displayed in galleries in Jerusalem and abroad. When I have exhibitions of my work, I see that they move the audience, be it Israelis, French speakers or others. I witness very powerful positive reactions.

HaModia: Do you have pending plans?

I.W.: Of course. I hope to continue doing the things that give me satisfaction.

Naomi Greenberg, 2011
Translation : Shai Solomon



"אלה ציורים יותר משהם צילומים, אף על פי שלא הוספתי שום ציור. רק העין שלי עשתה את הבחירה בין הצבעים. רק עין הצייר יכולה לראות את הצבעים האלה, את הציורים שכבר קיימים.

גם כאן חשבתי שאף על פי שהדלתות סגורות, הן יכולות להיפתח יום אחד, להיפתח אל דו שיח בין ערבים לערבים וגם לדו שיח בין יהודים לערבים."

איזאבל וייס, ספטמבר 2011

Untitled, 1998. Inkjet print on paper, 70x100 cm
ללא כותרת, 1998. הזרקת דיו על נייר, 100x70 ס"מ



"These are paintings more than photographs, even though I added nothing. It was only my eye that made the selection of colors. Only the artist's eye can see these colors, the pre-existing paintings.

Here, too, I thought that these closed doors could swing open one day. They could open to dialogue between Arabs and Arabs...and between Jews and Arabs."

Isabelle Weisz, September 2011

Untitled, 1998. Mixed Media on paper, 71x106cm
ללא כותרת, 1998. טכניקה מעורבת על נייר, 71x106 ס"מ



Untitled, 2005. oil on canvas, 101x76 cm
ללא כותרת, 2005. שמן על בד, 101x76 ס"מ



Untitled, 2004. oil on canvas, 30x25cm
ללא כותרת, 2004. שמן על בד, 25x30 ס"מ



Untitled, 2004. oil on canvas, 30x25 cm
ללא כותרת, 2004. שמן על בד, 25x30 ס"מ



Untitled, 2004. oil on canvas, 30x25cm
ללא כותרת, 2004. שמן על בד, 25x30 ס"מ



Untitled, 2005. oil on canvas, 100x100 cm
ללא כותרת, 2005. שמן על בד, 100x100 ס"מ



Untitled, 2004. oil on canvas, 80x60cm
ללא כותרת, 2004. שמן על בד, 60x80 ס"מ



Untitled, 2003. oil on canvas, 90x100 cm
ללא כותרת, 2003. שמן על בד, 100x90 ס"מ



Untitled, 2001. oil on canvas, 65x66cm
ללא כותרת, 2001. שמן על בד, 66x65 ס"מ



Untitled, 2004. oil on canvas, 90x60 cm
ללא כותרת, 2004. שמן על בד, 60x90 ס"מ



Untitled, 2004. oil on canvas, 54x44cm
ללא כותרת, 2004. שמן על בד, 44x54 ס"מ



Untitled, 2006. oil on canvas, 100x70 cm
ללא כותרת, 2006. שמן על בד, 100x70 ס"מ



Untitled, 2004. Watercolor, 29x33cm
 ללא כותרת, 2004. צבעי מים, 33x29 ס"מ

dimension, despite its expression of “interiority,” the painting is not self-contained; rather, it is a struggle that openly takes place before our very eyes. This is the source of its mysteriousness. In terms of the painting’s content, it appears to strive to interact, offer itself, volunteer, share, to be honest and open, and most importantly expose itself, always “en route” to a certain “somewhere.” Weisz’s complex and cumulative iconography, oscillating between figurative and more amorphous or “abstract” images, is posited in an increasingly larger number of paintings out of openness to interpretation that leads it to the verge of the loss of meaning. As soon as an image appears more than once, you can rest assured that it will re-appear in additional paintings. The unfulfilled potential of deciphering the icon, motif or image, Weisz appears to be thinking, remains unfulfilled in the painting as well. Hence, she appears to be saying through her work: “It is not up to you to finish the task.”

“Painting is a commandment,” is a hefty and surprising statement when it comes from a fledgling artist, which should be considered with all seriousness. I am gladly stressing this expression of Weisz’s. The recurring motifs let show an underlying ambition propelled by dissatisfaction with the goals set, more than an intention to once more enjoy their beauty and comeliness. This impression becomes suddenly clear as a result of a prudent return to the point of departure. At most, in these quiet quarters her painting expresses repose, consolidation, gathering strengths for what is yet to come. The tight knit epic (Weisz is neither wasteful nor frivolous), that she has left for us clearly shows that her art is manifestly innate. Her gaze is subjective, but not psychologistic or individualistic; spiritual but not mystical. Her paintings are enshrouded with secrets but share their content generously and do not condescend over the viewer, or remain aloof from the world as a whole. In Weisz’s world the external mystery is not an objective fact, as it relies on, or is conditioned by, the internal mystery. They are interdependent: sometimes the subject can rest in the shadow of an actual tree standing in the actual outdoors, in the same way that sometimes he finds repose from nature internally, within himself. But according to Weisz, humans are most often a window that is burst open / shut tight, on the cusp, between two abysses, between two realms of mystery, wondering also who is that “third person” living inside of him, looking this way and that way, into both sides of the void.

As one examines Weisz’s paintings one is overtaken by an immediate sense of zeal, acceptance or understanding, even if the painting defies explanation. In my view, this is an important and uncommon aesthetic achievement which is both and at the same time far from being an “object.” This is why it does not display stylistic uncertainties, “painting of a painting,” or a private language in the sense that is a mannerism. For example, the natural presence of the abstract and the figurative, the expressive and the formalistic, in the transitions between one to another throughout her works and/or, as it often happens, in shifts from one canvas to another. Isabelle Weisz’s painting act brings to mind “modesty” but it is founded on the pretension and strict wish to paint as though one performs a religious commandment.

When we look at these paintings it is hard to imagine that they came from the young and quiet woman gazing at us from the photos taken in Paris of the 1960s. The woman who will become an Israeli artist, mother and housewife; whose manner is bespeaks pleasantness and modesty, nothing else; who does not say much or share her secrets. Isabelle Weisz is without a doubt an active volcano that clenched its teeth and traversed an entire universe. And yet, from the very little she has left us, we can do the guesswork and create new worlds by accepting the invitation of her serious “wink.”

Albert Suisa, September 2015

monumental series that I shall call here *The Lagoon* and *The Mountain*.

The cyclical motion of the color black that parallels the cyclical repetition of themes in her paintings, compels me to describe Weisz as a “tenebrist,” but not in the usual sense of a style of painting abounding with shadows and light-shade games, but more in the sense of an artist that descends to the netherworld or travels in realms of desolate darkness. Some of Weisz’s unfinished paintings bare the application of her base colors, a repetitive dark bed of blots of black, purple and very dark turbid brown, a little bit of green and rusty red. Weisz’s black functions as a color very seldom, as it usually forms a mass, a dark wet bog, mental states in which it is hard to distinguish between hues, which nonetheless attest to an enormous effort to gaze directly and discover the light that the color black had absorbed. Weisz appears to invert Plato’s cave: the interior brightens up and accommodates reason, whereas the exterior is pitch black. Hence, in her landscape paintings close objects are an eruptive, turbid density, whereas distant objects brighten up and expand both mind and knowledge.

Black, is sometimes camouflaged, on other occasions looking through the lattice, always lurking in Weisz’s painting in a crouching position, ready to expand, as the red waves signal it to go ahead. Red and black are not a standard coupling of opposite colors here, but the other way around: these colors maintain a sinister connection. That is why as long as red appears in her paintings without any reference to black, or the other way around, we can be calm. But as soon as they appear together, they create the tension of co-conspirers in a plot that would drag the composition to a dangerous position. Finally, the black remains standing all alone before the infinite skies, and like Kazimir Malevich’s *Black Square* (1915), which is often doubled or trebled in the painting, the color black is an epidermis, a shell posing as blindness, a painting gesture open to infinite interpretation, underlain, perhaps by what Ludwig Wittgenstein defined in his *Tractatus Logico-Philosophicus* as “What we cannot speak about and must pass over in silence.” And yet, Weisz’s obsessive repetition on the black blot motif appears to resist this claim. Indeed, here the black appears to “absorb” the light and turn it into material energy, a scientific fact infused with a sinister kabbalistic-mystical motif.

***Watch over yourself, for the evening bodes well
It's just not clear from whom and how.
For the wind, which does not speak,
Caresses your shoulder and not for nothing.
By moonlight and lamps the city is illumined
Watch over your life, your sense, watch over yourself.***

Isabelle Weisz - Epilogue

***Evening came. Its beauty not yet surpassed.
Evening came. It already replaced the sky.***

From what has been said up to this point and what will be said below we may surmise that contrary to the consensual euphoric arbitrariness in the world of art regarding the artwork, Weisz’s painting does not strive to be finished, absolute, self-sufficient. As for its material dimension, I would say that there are a few indications – the surface, quality of colors, impatient technique – that her painting does not even strive to exist at all costs. The prudent and pre-meditated act or the action that erupts later on, are more important than the painting itself, certainly more than its body, the “object” borne out of the fulfillment of a “commandment.” Her paintings are not hallowed artifacts but they do convey a living testimony of the spirit. Whereas in relation to the conceptual

effort on the part of reason, but this does not mean that its consequences are purely rational. At the same time, in paintings of particularly stormy struggles, or when they appear in the dimness of titanic eruptions, a extinguished lamp is an ambivalent object representing both death and hope, a potentiality or an idea of light, “light sown for the righteous” (Psalms 97:11). It appears that the extinguished lamps are simultaneously an anxiety from lack of “inspiration,” and perhaps also of helplessness against and expectation for the inner light to shine through and light up the painting and the world from within.

The Palette

***Tell me, innocent girl, whence do you know,
That life was made not to teach us wisdom,
That it was made to take our sense away?
Tell me, how? Why? Who told you that?
Tell me, whence? Who gave the secret away?***

Paintings from the chapter The Palette



See page 79



See page 45



See page 49

Indeed, the dialogue between the constitutive painting of 1963 and the masterpiece of 1965, testifies like a thousand witnesses that Weisz has a unique artistic language that she employs as she charges at her work. However, over time it is clear that she hankers for the most elusive and instinctive language of painting: the language of color, where emotion reigns supreme. Weisz’s color palette emerges as a site of a mighty clash on a single patch, one spot of light, in a sea of darkness or a desolate realm that spreads across both canvas and soul. Sometimes, this is a struggle between that which shines and that which is shone on, between the natural darkness of the night and the inner darkness of the soul. This struggle draws on the very same ambivalent boundary between the sea of infinite abstraction and finite, well-defined figurativeness at the center of the window.

This does not mean that Weisz intentionally drifted toward the abstract, and certainly not “officially,” as an “experiment.” When she writes, “ I came to learn how much structuring painting requires, and how easily it could have been given out for free, were it only emotional,” we come to see that as far as she is concerned the struggle takes place in painting between that which “requires structuring” on the one hand, and that which is “given out for free” on the other hand; that is, the point where painting is nothing but the expression of emotion free from the reign of organizing thought. She aspires to paint with emotion and truth alone.

Nevertheless, I believe it would be correct to say that insofar as Weisz’s inner personal narrative is concerned, her painting journeys toward climactic images: motion renewed in several parallel series, each of which seems to progress toward the site of encounters between masses and colors. The canvas abounds with events in the visible space of themes and landscapes. But in the implicit dimension of the color palette, the main axis along which Weisz’s painting progresses is a spectrum of hues of a single primary color – red mostly, sometimes blue – which interact with three to four additional neutral colors that tend toward warm and dark hues. But they must be taken into consideration in tandem with another prominent feature of her work, which is the unique and massive, and I would say even decisive, use of the color black on its many hues, as a color that supports her painting and preserves its inimitable beauty. Starting with the black frame that projects both inwardly and outwardly the somber, grayish character of the view of the roof, as it peeks from underneath the red and brown hues of the house and its chimneys in the 1963 painting; moving over to its constant trickle into of her landscape series of works and its complete domination over the pitch black monochromes; and ending with its decidedly symbolic role in the

same continuum with the abstract function of the soil, air and sky, whose semantic role in the painting has deep roots and firm grounding.

This process is most evident in the order of appearance of the lamplights. As they are still close to their usual artificial environment they “grow” as though already forming an integral part of the painting: a plant among its fellow plants, a firefly from another world, as if the human idea of lighting up the nocturnal space is a graceful miracle that extends beyond the banality of the obvious. At first they appear as an object in the “world”; slowly, “nature” entwines itself and unites with them, and finally they become the most conspicuous “thing” in the painting as a new “figure” or an abstract shape. Here they bend down along with the sky above a withheld convocation of heavy “eruptions,” there they drown in a sort of close-up of an enormous outburst of one of those eruptions, never shedding light on anything, which is for the better; for they are the very “light” of light.

We are led to realize that Weisz’s landscape, even when displaying an allegedly external view, or when it displays a wholly internal world, is a constellation of a visual field emanated or displaced unto other fields in the realms of the mind, emotion and spirit. And so, relying on their united re-emergence with nature’s conductivity, Weisz’s painting abstracts away the functional figures of which it is comprised, moving back and forth in a timeless time towards a colossal struggle about to take place in materials, modes of existence, primeval forces, earth, water and sky, a primordial state of mind; to a place where light and darkness are one and only the wind hovers restlessly above the painting’s two-dimensional void. Now, the absence of a human figure in Weisz’s painting is juxtaposed against the transformed presence of the human qualities in nature and finally assumes a clear meaning. Like the painting itself, everything is about conductivity, motion from one essence to another, metamorphosis; this is how we, humans, though we feed off the world, do not form an inseparable part of its material foundations, but are rather conducted from one sphere to another, serving as conduits of something else to another “place.”

That which Shines and that which is Shone on

***Watch your tired soul, watch yourself
Watch over your life, your sense, watch over your life
Your hair, watch your skin, watch your beauty,
Watch over your kind heart, embrace it with your hands.***

Paintings from the chapter That which Shines and that which is Shone on



See page 72



See page 58

In retrospect, a close examination of the two constitutive paintings, as well as their immediate and later counterparts, will reveal that Weisz exercised from the very beginning a unique and instinctive sensitivity to light. The first painting tenebrously alternates between light and darkness, whereas the second painting is lit by its interiority, which strikes against the back of the colors. Light which is initially internal-emotional or rational and symbolic, and later takes on the most common light-conducting objects and assorted modern lighting devices, which slowly abstract themselves until they become conduits of the ancient and most enduring metaphor of all types of human knowledge: light as representation of the truth.

The extinguished lamps perhaps represent the phenomenon of the conceptual failure inherent to a reality in which Being always appears as a chaotic, dark agglomeration, which is impenetrable despite the fact that the visible and impeccably structured matter is lit in a “natural” light and in the light of historical and scientific technology. However, it emerges that the truth, in any sphere of knowledge, even mysticism, is never given to us; rather, it must be discovered and shone on with the light of reason. Thus, it appears that even the painting in question is an honest and instinctive

pole; sometimes several panels are placed in an infernal stain of light in a sea of darkness, and at other times they appear at the heart of a graceful pastoral scene as an optimistic expectation from nature to restrain the dark. We also come across them as intelligent creatures demonstrating great boldness to look straight at the inevitable task of mourning alongside life's gushing inertia, or at the hidden morbid element of nature and life, as in the images of genteel cemeteries with gardens and Edenic water fountains of symbolist painters. This idea is expressed in one or two paintings, movingly and heroically as the solar panels blend completely with the opaque windows, while living flowers amass at their sills as a reminder of the house's fragility. Another painting presents the panels like an open Book of the Dead grazed and covered by exceedingly lively blooming violet petals and reddish embers.

We could have said that the solar panels symbolize contradiction and double entendres: on the one hand they generate positive energy and are ecological, but metaphorically, their execution of this task is macabre, as they swallow as much light as possible into their black innards. But from the moment Weisz ties them to the European chimneys that emit black coal and pollute the air with the wood burnt at their base, and once we recall the saying "Man is the tree of the field," the association sends shudders down our spine.

Paintings from the chapter And other Conduits

And other Conduits

***Watch your tired soul, watch yourself
Watch over your life, your sense, watch over your life
Your hair, watch your skin, watch your beauty,
Watch over your kind heart, embrace it with your hands.***



See page 75



See page 69

Lights, utility poles, solar panels and antennas are almost steadfast "landscape" items in Weisz's paintings. Yet, this does not mean that her landscapes are urban. What is more, we can say that she is not that interested in such landscapes. The way they are placed or cultivated in her paintings appears to indicate that the realistic "order of things" in which they were embedded was slightly shifted and linked with another symbolical sphere, as though Weisz wanted to shake them and place them between reciprocating worlds that ceaselessly pose us new riddles. The function in the same way that the tempestuous flower bouquets or the flower vases that silently await, isolated from their natural surroundings and generate inside the house a meta-photosynthesis which is nothing other than the meaning they impart to the painting, between blooming and wilting. What they share with the painting is the fact that like the painting itself, they are conduits of something invisible.

The terminological chain begins to unfurl in the viewer's mind with ever growing speed: light waves, sound waves, electricity, energy, radio, radiation, electromagnetism, input-output, and so on; they are all expressions that verge on the intangible. In any event, it seems that from a metaphorical perspective the "invisibility" of the thing of which they are conduits now comes to the forefront thanks to a transformation in the conduits themselves, which brings them closer to immateriality. Like the window, the things in themselves must undergo processing and deconstruction of their figurativeness in order to be the things of the painting, without becoming wholly abstract or detached from any "meaning." The familiar image of the solar panel or antenna is suddenly transformed beyond the signification of their own existence and become an "intentionality" that aims to pierce through existence itself. For, in our mind, the copper wires do not conduct electricity, or the antenna poles receive and conduct the sound waves in the same way that clouds "conduct" water and rain. In order to let the "sound" in the sound wave and the "energy" of electricity speak, Weisz performs a subtle diversion away from didactic symbolism in order to place them on the

out a threatened, mysterious interaction with two bizarre tower-like structures – more solar panel-chimney hybrids in the painting's left-hand side – ascending from a hot black surface that grows increasingly redder like boiling lava the higher it rises. Another eruption, from the same year, seems to pick up from where its predecessor had left, trapped between blacks and whites in the four corners of the canvas: superimposed on one another, one nurtures or infects while the other seals or blocks, respectively. The towering wave of dark-greens that flanks the cluster of bright yellows and greens is very dramatic, like war between light and darkness. And again, an eruption from 1986 displays a formal scheme, an interim seal of a mighty clash of masses that harks back to the 1982 eruption, only this time it is brought to conclusion or nipped at the bud. Another, very exciting eruption from 1989 is brought about by a new, unexpected spatial conception, which appears to suck the viewer that descends from above into the gargantuan whirlpool that sinks into a black abyss, into the black window square that Weisz repeatedly places in many of her paintings. This continues until the ultimate eruption, also from 1989: horrifying, magisterial and mysterious, the sighting of a burning bush or the beginning of an apocalyptic vision; or is it an unexpected image of a heart-wrenching cry, a preposterous yet astonishing attempt to “paint” the very “voice” of Edvard Munch’s *The Scream*. An ever growing number of eruptions continues to surface, as a driving and driven force, at times hidden, at times excited and peeking underneath the layers of color, in nearly all of her paintings.

Solar Panels

Behind iron bars and barrels

The sea breathes, big and strange as a hospital.

Darkness came, lit by lamps and letters.

Darkness came, lit by words and embers.

Paintings from the chapter Solar Panels



See page 41



See page 73

As we have said, Weisz traded the European roof chimneys for Israeli solar water heaters. Taking a closer look we will immediately see that Weisz is not at all interested in the common sight of Israeli rooftops (symbolistic in Jerusalem, compositional in Tel Aviv), nor in their function in the Israeli landscape. In fact, she is preoccupied to the point of obsession with the solar panels in themselves as a shape and color and an irregular image. Moreover, sometimes she is interested in the very construction or architecture of the structure that holds together the panels and the water heater, as she does in the fabulous painting where she draws a comparison with the arches of an antiquated building, creating an orgiastic dialogue of water and sky that correspond with the natural light and the blue streetlights in the picture. There are two or three more paintings where she adopts a positive outlook on this technological landscape, which can be just as wild as the great outdoors: solar panels, antennas, power cables and lighting poles that confound a small veranda or a sequestered yard at the back of a house. In the majority of paintings where they appear, the solar panels have a very important and less appealing function than those examples. Quick preliminary sketches for the oil paintings clearly point out the panels' designated role in the compositions.

In fact, the solar panels are a charismatic, mysterious and rather confused image in Weisz's paintings. In terms of their ambivalent shape and function they recall and emphasize the conceptual clash that windows embody. Sometimes they function as dark voids in the very back of the painting's perspective as enigmatic reminders seen through a window, or as a beautifully sad tune played in captivating scenery. Sometimes they function as a strictly technical restraining device in the composition, appearing to gesture to the light that its eruption is too merry and enthusiastic to allow it to carefully walk between the raindrops. Sometimes the solar panel is laid at the bottom of an optimistic sunlit painting, lashing out its tongues and rising like a smoky thicket around a lighting

landscape.” This aspect, and the manner of the windows’ appearance in the painting, are all the more striking if we take into consideration the fact that barring one or two oil paintings and a brief, meticulous series of drawings, these windows hardly ever reflect in Weisz’s work actual, realistic landscapes, as they display a symbolic undergirding for the “interior,” a bold expressive statement that does not cross the window’s threshold. The sights of the soul, emotion and passion appear to be knocking on her windows, at times actually squeezing or prodding, knocking or throwing themselves from another world at the pane of the fresh Israeli window and its security aids: the drape and the blind. But sometimes the struggle is so fierce that the color at the window does not simulate the night or real “darkness.” Rather, it appears to represent the blocking or dehydration of the concept of “window,” becoming a burdensome oxymoron, “a blocked window,” which suffocates instead of ventilating.

Paintings from the chapter Eruption



See page 33



See page 40



See page 110



See page 68



See page 50



See page 102

Eruption

***The dangers are many, they number one hundred
And they rest, perhaps, in a prowling circle***

Beginning in 1982, retaining the window motif, Weisz appears to set out on a new quest to engage with each and every grid, window, “promise,” each one of those painting themes framed by the explicit grid in the paintings from 1963-1965. First, the abstract tree from the bottom right-hand side of the 1965 picture immediately becomes one of Weisz’s favorite themes. We must bear in mind that we know this is an “abstract tree” only after the fact and from Weisz herself (in the quote above), and from the reconstruction of the “image” in later drawings and aquarelles.

And so, another “eruption” painting from 1982 is somewhat reserved, with moderately expressionistic stains of black and grey, wrapping and rising around none else but the very same chimney from 1963 -1965. Here, however, Weisz prepares a typical syntactic surprise, a double acrobatic “wink” as she calls it: underneath the same chimney we find two characteristic Israeli water heating solar panels looking like two black windows, square eye sockets. Only Weisz could choose to place a chimney above them, instead of the water heating tank that comes in tandem, creating a portentous syntactical hybrid of the chimney with the solar panels that will ultimately take its place. The eruptive, tense effect is achieved here by making a clear division of the canvas into “eruptive” sequestering/demarcating color/painting surfaces, and their counterparts which “absorb” painting technique; or perhaps it is an unquestionable fingerprint of Weisz’s that we will encounter in many of her works. The viewpoint this time is flagrantly symbolic, exercising a voyeuristic oblique gaze.

In 1984 we encounter another terrifying eruptive mass, a sinister gesture rising from a (red?) source at the bottom of the painting which swirls like a morbid mushroom upward and to the left. This wild, boggy simmer exerts claustrophobic control over two thirds of the painting, sending

in one of the works a green tree twists across the window against the background of a struggle between black stains that are juxtaposed against white and grey stains, which form flames of white fire entwined with black fire. A tied up red drape is hanging to its right, emphasizing the struggle of the green tree against the strokes of white and black flames further in the background. And in an adjacent window, a surprising yet clearer context appears: underneath the tree that rises up like smoke we notice a burning red roof that sends tongues of fire that graze a pasted newspaper clip of a report about the Buchenwald death camp. The flames of the newspaper clip now appear like bloodstains, and the two voids, the adjoining peculiar black windows, bring to mind nothing less than the image of crematoriums. "Could we have forgotten about that?!" Weisz appears to be saying to the series of sunlit, luminous Mediterranean window aquarelles. The latter, the "mixed" windows, are too close chronologically to the 1982 aquarelle for us to doubt the surreptitious interrelationships between them. The window, Weisz shows us, is not only an ontological component of human "places of residence"; the window is also the opening through which the world, or simply the "thief," can intrude in the dead of the night. In the same way, the painting, according to Weisz, is not only a window that opens up into the world but also a reminder that if the world wants to break into you, a locked door will not make any difference.

Concurrently with the reworking of the "old" European window, from memory, Weisz reformulates the organs of the Israeli window, which is more tangible than the comforting and optimistic Mediterranean window that opens into the refrain of Alterman's poem: "This should be a welcoming summer's evening." Initially she achieves that with its light and soothing colors, and the blinds that are ready to be shut at any moment, with the summer clothes ready for an outing, the eternal lamp, "that will shine until we rest and fall asleep". Hence, the painting and the musical notes and the lost Yiddish language and its fine scents, all linger about for us to savor them. If one strolled along these summery diurnal and nocturnal windows one could actually feel Weisz's heartbeats as she painted them, gentle emotional undulations between delight and serenity on the one hand, and longings and anxiety on the other hand; between green, blue and red plants and promising stains of ochre, and the restraining black, which always lurks in a window corner. This should be a welcoming summer's evening...

And so, ever so slowly, or intermittently, Weisz's window becomes the scene of multiple struggles and eruptions, a threshold beleaguered by sundry forces with breathtaking intensity. Dark masses rise and swirl upward narrowing the perspective to focus on the skies, which emerge as patches of air and light. The window frame becomes the score of a grand, sprightly and somewhat unsettling composition, hanging between intoxicating power and suppressed dread. Notice the group of blue lights making an effort to prop their heads out of the stormy thicket above the black panels, festooned with a thick black flick-flack, and above, the utility poll stretches its cables like a sling, shooting and lashing out. There is also a strangely-looking lamp bouquet, surging like a fairy fantasy from the dark, emitting exceptional light, as the wild bouquet of red flowers symbolizes the sweetness of temptation if only they would not have made the impression that a gust of insanity took them by a storm, forcing them to pluck their petals and let them fly in all directions. But sometimes the window is courageously open to these modes of being, and Weisz appears to prepare herself to come out that very window into the eye of the storm. This dynamic continues on and on, until it reaches the complete hallucination of a window that opens up from the inside, from pitch black darkness to the blinding, dazzling light of the world.

As we have said, the window assumes the function of a dialectical organ: it mostly reflects inward, into the house, instead of overlooking to the outside. And even if the windows are not completely opaque like many other conceptual windows in the history of painting (Fresh Widow, Marcel Duchamp, 1920), they only show us something that we may call, following Weisz, "an internal

paintings from 1972 onwards continue to show her propped against the window. Contrary to the European, categorical, meditative and conceptual window of her earlier work, the window is now Levantine, a sunlit spectacle. These scenes extend an invitation to repose, mainly by means of the view seen from the window and the stains of landscape shimmering on its pane. It is only natural that these works should be lightweight, quick, highly musical aquarelles, a noontime allegro lit by warm, bright colors within a moderate spectrum, in which the bars on the window become a vivacious ornament, and windowsill props – vases and plants – become a palette of joyous colors. Sometimes they become an actual watercolor scene that unfolds in the yard and becomes flooded with sunbeams and bright blue; other times it is seen from the beloved armchair huddling in the shade before the window, in more saturated acrylics. In brief, Weisz hastily basks in the abundant light, at this stage mostly from its interiority. For a while the window stops reflecting landscapes, as it becomes a stage, a liminal zone, an object and the thing in itself. But other times the works will also become interior paintings, which are not unequivocally associated with the actual window, but continue to signify “window,” a window before a window. And always, next to the house window, peering in, one will find the shade, the chair, table tip, flower vases and the lighting, candle and electricity, which need not project anything, since everything here is awash with light without source. They come together to form a broken thread, another motif that rises and falls between the dark patches and sudden eruptions that continue to recur, a thread to be woven, each according to his own imagination, in Weisz’s grand windows symphony.

Hence, without a doubt, in Weisz’s personal experience the transition from “over there” to “over here” was made with the window and through it. In 1982, a decade after the move from Paris to Israel, as she safely resides in Jerusalem, Weisz revisits the very same window from 1965, with the same tree, and the rooftops landscape of Clermont-Ferran with their chimneys and the mountain looming large. This is a small aquarelle whose general outline seems to copy its predecessor – this time with different technique and format. Two additional miniature aquarelle drawings, predating the small painting, leave no room for mistake: there is a formal (or symbolical) return, which is highly mysterious nonetheless, to realms tucked deep in the heartland of private memories, or to the symbolical landscape that is home to memory. Yet, the graceful palm-size miniatures, attest to a hidden intimate element that we have no access to. The psychological principle put forth in the Bible, “for each time I speak of him, I shall continue remembering him,” (Jeremiah 31:20), works here perfectly, not only with positive outcomes, however. This is an ambivalent “surprise checkup” of memory: it is doubtful whether we will discover its content and nature; and yet, we might successfully discern some of its artistic manifestations.

What is so disturbing about the return from 1982 to the 1965 window is that the vibrant abstract and tempestuous tree of 1965 has now become an ordinary skeleton of a tree with charcoaled appearance. The mountain in the background has also turned black, as did all of the tree’s images in later “reproductions” of the 1965 motif. In addition, in another miniature variation on this theme the majority of red roofs have turned into black monochromes, leaving an indelible impression that we are witnessing a mourning ritual expressing heavy grief.

The windows symphony begins to take a complex turn. From here on many more bleak windows will follow, this time aided by the power of oil painting, which, in my eyes, is Weisz’s eruptive conflict zone. It could be that a small series of Weisz’s in “mixed technique” expresses this explicitly, and not incidentally. Since “mixed” may be taken in the sense of that which is trapped in between structured planning and spontaneous emotion. This series includes barred grids of expressive windows pasted with foreign newspaper clips: finance, politics, history, a lost language and even “art criticism.” The texts level their accusations while the artist engages in performing her commandment. The window, like art itself, is not only openness to the world, but perhaps also the home’s Achilles’ heel. The window can be a warfront or the threshold of a Pandora’s Box. Thus,

and not anywhere else, compel us to think that Weisz sought to undermine the very arbitrary nature of linear progression and factuality and pithily declared: "There is no 'earlier' and 'later' in painting."

3. Complete absence of human figures from the portions of Weisz's oeuvre presented here, comprised mainly of oil paintings, but also of watercolors and a small group of acrylics. This absence is an important detail, especially in light of the fact that for a very long time, in France and also in her first years in Israel, Weisz dedicated a long series of works to drawings of a female figure seated on a chair or armchair, her hands crossed or performing a certain craft. Another series, which was discontinued, contains typical drawing class exercises depicting a nude pregnant model.

4. By and large, in almost all of the abovementioned drawings the figures' faces are either not drawn at all or hastily sketched on paper with detectable hesitation. Often they were visibly and almost childishly erased and scribbled on, as though Weisz was saying to herself, "This is just not something you draw, period!" Both phenomena as one, the human face and the "erased" faces, appear only in her drawings, a fact meriting further attention. Since, in the world of art, as we know, drawing is considered closer to the artist's initial nature and explicit intentions, whereas oil paintings generate a certain "distance" between artist and artwork.

5. And finally, Weisz's inattention to the convention of signing her name on her canvases: the collection of works appearing in this catalogue covers approximately one third of her entire output. And yet, this tendency is markedly noticeable, and becomes yet more conspicuous in consideration of her entire oeuvre.

Paintings from the chapter The Window



See page 23



See page 31



See page 35



See page 60



See page 83



See page 108

The Window

***The wind now sends out a hand and without a sound
Suddenly, a window is slowly opened in the dark.***

In Israel, Weisz does not explore the local landscapes seen from her window, in the manner of the forefathers of Israeli painting. Intriguingly, she picks and chooses from the locale what she considers necessary for her painting, based on an idiosyncratic symbolism of sensitivities. Here, too, the window frames her gaze at rooftops. Europe's chimneys and utility poles are replaced by solar panels, televisions antennas, Israeli utility poles and, most of all, the lampposts that hover above. The latter almost become a fetish of Weisz's painting, haughtily demanding to leap beyond their conventional image. In addition, there is always an inviting "something" or "someone," either winking or irritating. And yet, very often the native inhabitants of her paintings push the envelope of their conventional image. Repetition, focus, and quite often the abstraction or transportation of the image to a different setting infuses it with anticipatory, challenging excess, which demands an answer to a question.

As I have said, the young Weisz adopts the window immediately and in perpetuity. Her Israeli

harmoniously: impressionism, cubism and lyrical abstraction are all there thanks to the application of two techniques on a single canvas: stain painting and direct painting, which is retrospectively symbolic. A year earlier, between painting these two works, Weisz wrote in her diary: “These days I very much feel like painting what I see out my window, my green tree and my green mountain.” As we shall see, the urge to paint, should be thought of in this context according to her own definition of the act of painting as a “commandment,” a duty linked to the urge to act on a necessity, like an internal imperative underlain by both passion and the “joy of fulfilling a commandment.” In this, Weisz provides an axiological definition of the very act of painting. This wish should be, in my opinion, attributed to a few later paintings of a small and modest format made by using various techniques – oil, aquarelle, and charcoal drawing – which support and continue exploring the “mother” paintings of the window. They may be considered as a deconstruction of the paintings from 1962-65 or as preparatory works, not etudes. Since, as I shall explain below, Weisz did not care to date her paintings, intentionally, as though wishing to say that as far as she is concerned there is no “earlier” or “later” in painting.

Back to Clermont-Ferran, and Onward

***But on the streets, but on the streets on a balmy night,
On a balmy night that drifts like laughter and a whisper,
Sky and sea run on two feet
As do the sunset that parted from the world
As do the flags and the new language
The men, the women, their wine, their bread.***



See page 28

At this point of our exploration of Weisz’s oeuvre we should reflect on a key event in her biography. In 1972 she moves with her family from Paris to Israel, making Jerusalem her new home. Concurrently with her return to the window, which she posits as an inherent working premise, starting in the late 1980s and the early 1990s, in Israel, Weisz puts the finishing touches to the vocabulary of the artistic language she will use from that point on to her last brush stroke. It doesn’t take long to notice that her work method resembles the quadriga, a horse carriage harnessed to its horses abreast, as opposed to the more familiar carriage that is harnessed to lined up horses. Weisz worked intensively on several themes in parallel or in consecutive cycles. Her themes demonstrate, sometimes in retrospect by usually from the very beginning and lucidly, an intricate web of interrelationships. And in Weisz’s words: “The painter’s work also begins with the same strokes, same rhythms, with the same colors ‘many times’ before a painting forms – by assuming a certain shape, ‘unevenly’ through repetitive motions – and becomes connected with its predecessor.”

My assessment of Weisz’s iconology takes into account four and a half crucial facts, which produce a network of contexts and infuse her work with meaning and depth:

1. Avoiding, one may describe almost categorically, naming her works, either directly or indirectly. The absence of “name” here is absolute. That is, it does not even appear as a reference or basic information in Weisz’s records outside of the painting either. To the best of my understanding, the designation “Untitled” appearing underneath the works in her catalogue is not the standard designation that an artist provides; rather, these are our default options as editors, which might as well have been replaced with “No name found.”
2. The almost complete absence of references to the work’s dates, not on the painting itself

visible by signifying the interaction between the two frames almost imperceptibly with two white, broken lines, which travel between the “window” frame at the upper left-hand corner, and the frame of the “painting” itself. The temptation to interpret this painting psychologically is immense – a seventeen year-old girl paints a window expressing neither seduction nor escape, neither reticence nor a quest for liberty, or even a tension between feminine privacy and the masculine public sphere. We, however, will remain content with the awe inspiring illumination present in her work at such an early stage.

*

***The city is dark. No man knows what nation is.
No nation knows what man and woman are.***



See page 10

We will now turn to consider two paintings that support directly their predecessor and facilitate its “interpretation.” In these works Weisz explicitly refers to the lines of the internal frame as dialectical: once as a formal boundary between the abstract and the figurative, and once as an actual picture frame, almost three dimensional, which, of course, echoes the actual “window” and Alberti’s metaphorical window, implicit in the first, constitutive painting.

In 1965, two years later on, the next picture that Weisz paints is, again, a window. But while the staggering impact of the former painting is built up gradually the longer it is observed, the newer work strikes the viewer with a powerful and immediate sense that one is standing before a masterpiece. This time the format is larger, and the window frame is pushed outside the bounds of the picture, as the urban landscape seen through that window occupies the entire canvas. This is purportedly because of the artist’s vantage point. But taking into account the previous painting, we suspect that this vantage point is pre-meditated, calculated, which Weisz employs in order to eliminate the window frame and grant the picture’s “frame” the full scope of its arbitrariness, which in itself derives from the limits of perspective. The frames of the windowpanes divide the painting into three uneven parts. Down below, just outside the window, the painting is already imbued with the windowsill, which divides the picture’s bottom part into more “windows” or “frames.” These self-sufficient “window” frames, are highly evocative of an instinctive perception that Weisz develops in that period, which focuses on the picture’s seemingly infinite inner grid. Indeed, this is a symbolic feature that will resurface in many of her works as a representation of the infinity of interiority alongside the infinity of exteriority, of the Parergon.

In addition to the dialectical dialogue between the frames of the two paintings, the later work also heeds the dialogue between the abstract and the figurative, or rather, between the shapeless interiority of things and their formal external appearance. Let us pay attention to an abstract composition that is bold as much as it is heartwarming. In the bottom right-hand part, the picture presents a “tree” (as we will learn late on), which demonstrably sustains the conceptual and emotional dialectic that Weisz had established in the former painting. The abstract introduced into the former painting in line with formal convention as placed “outside” the figurative, has now penetrated into the second painting, becoming figurative and “internal.” Hence, the painting is indeed a window that opens up into reality, but this is a defenseless window, which is boundless, multi-dimensional and of multiple channels, a painting in which “reality” shifts and assumes a different meaning each time anew.

A quick glance also reveals a few patent modern styles it impressively blends together most

came to Israel in 1972 after studying art and psychology in Paris, a highly uncommon step for a female member of this extraordinary community, should be examined with particular care also in the context of her artistic output both in France and in Israel. But at this juncture I would like to cite Natan Alterman's poem in segments, as a poetic articulation of the underlying plot of time and space that must, I believe, be embedded in her work.

Vigil Song

***Watch over yourself, watch your strength, watch over yourself
Watch over your life, your sense, watch over your life
From a wall collapse, a roof ablaze, a shadow dark
A sling stone, knives, sharp nails
Watch over yourself from all that burns and cuts
From things like soil or skies
From silence, that which lurks and attracts
From that which kills, well-waters or flames of a stovetop***

Natan Alterman



See page 8

The Windows of Clermont-Ferrand

In 1963, at the tender age of seventeen, Isabelle Weisz nee Posnanski draws a painting depicting a window ripped open in the heart of the world, hanging by a thread in the picture's top part, its panes opening into the view of Clermont-Ferrand's houses and rooftops (the view seen from the window of a unique tower-shaped building her family used to live in). In this early painting we already come across qualities and artistic statements that are remarkable in consideration of the fact that they came under the hand such a young artist. And yet, the admiration for talent is overshadowed by the surprise at the somberness and seriousness that permeate the picture; that is, the painter's maturity beyond her years. The viewer senses the sudden flash of inspiration and astuteness at work. It is a painting of great "passion" intertwined with meticulous planning, as well as melancholy. This constitutive painting foregrounds the theme of the window frame in and of itself: black brushstrokes devoid of clearly demarcated contours that melt into the picture's inner Parergon¹; and yet, it brings to mind an actual, figurative picture frame in three dimensions; as though the painting itself displays a landscape painting hanging on a crumbling wall inside a house. But in actual fact, from the painted "frame" and from the three sides of the "window" we sink into an abstract space, a rugged chaos painted meticulously and passionately with murky paint strokes that create the appearance of an external house wall, gnawed and dilapidated; yet the landscape it displays to the viewer is inverse, appearing to be the reflection of a landscape from the outside on an external windowpane. Hence, this "window" seems to be folded into itself, like an eye looking inwards onto the reflection of a landscape on the cornea, instead of looking outward at the view itself.

This painting comports with Leon Battista Alberti (1404-1472), who defined the art of painting as a window open to reality, a concept with enormous impact on the perception of art since the Renaissance to this very day. In the discussion below we will discover that Weisz had special personal interest in this perception in general, and in the image of the window in particular. In the painting in question she pushes the boundaries of Alberti's definition by duplicating the boundaries of the painting as a "window," creating an infinite cycle of reciprocity between painting and window. As I have noted, the painting is conspicuously framed by its double boundary lines, consisting of the window frame on the one hand and by a picture frame on the other hand. And so, the boundary line is simultaneously identical to and different from each frame. Weisz makes this idea

¹ The Parergon is allegedly any "addition" to the work of art – frame, decoration, ornament or wrapping – which frame it. According to Jacques Derrida's *The Truth in Painting*, the Parergon is neither external nor internal to the painting, as it is both its boundary and frame, as well as the duration and silencing of what is "said in the painting."

I came to learn how much structuring painting requires, and how easily it could have been given out for free, were it only emotional. I thought to myself that painting is a commandment.

Isabelle Weisz, 1964

These days I very much feel like painting what I see out my window, my green tree and my green mountain.

Isabelle Weisz, 1964

“I thought to myself that painting is a commandment”

By: Albert Suisa

***The dangers are many, they number one hundred
And they lurk, perhaps, in a prowling circle***

Writing about the work of Isabelle Weisz, the artist who cannot be next to me right now to express her views and opinions in response to my commentary on her work, is a task I approach with fear and trembling. If only she could stand here as a living portrait before the painting, practicing the awing silence of painters, I said to myself. Now, only the living painting remains between us, this miraculous “free gift” that Weisz’s living spirit here and now gives away to the world, long after she has gone to the great beyond. And the words also remain, the written “utterances” that Isabelle Weisz had left in her diaries, so rare and succinct and at the same time scrupulous and significant, in light of the fact that nearly all her paintings are “untitled” or without a “name.” “Not words but hills,” as she phrased it. I permit myself to say that from what I have come to learn from Weisz’s artistic modesty, I would guess that she preferred not to hear others singing her praises.

I fell in love with Isabelle Weisz’s paintings immediately when I first saw their photographic reproductions. But when I stood before the actual works in her Jerusalem home I instantly began absorbing their richness: I read them like a book, listened intently to their music, to the grand symphony they orchestrated, but most of all to the painted and sung poetry of her work. And once I was allowed to spend again several hours alone with her paintings a few days later, I noticed that since I first looked at them I have been going about my business humming a well known tune, a song whose beat is sad and mad as much as it is pining and consoling. It was “Vigil Song” (*Shir Mishmar*) by poet Natan Alterman. I had a sudden epiphany. I felt like a longtime intimate friend of Weisz’s paintings. Thanks to this epiphany I was able to build a poetic bridge over the chasm between my ability to “explain” her paintings and the limits of my audacity to “interpret” her world.

I would endeavor to say with yet greater clarity: an exhaustive discussion of her work should take into account from the outset the highly complex historiographical, spiritual and cultural background of French Jewry after the Holocaust and the Second World War, of Isabelle Weisz nee Posnanski’s upbringing. In the 1950s and 1960s French Jews experienced enormous confusion which blended with cultural renewal and exceptional community organization. The early years until her aliyah to Israel were spent in close contact with Jewish intellectual circles affiliated with the training centers for Jewish spiritual leaders such as École Gilbert Bloch or École des Cadre d’Orsey, institutions affiliated with thinkers such as Rabbi Yehuda Leon Ashkenazi (Manitou), thinker André Neher, poet Edmond Fleg and philosopher Emanuel Levinas. Thus, for example, the fact that Isabelle Weisz

Associations

To paint is, firstly, the ability to “wink” in complicity, in resonance with what you feel like painting, to have a certain understanding of it.

Marguerite Duras’ statement about writing, (in an interview with Bernard Pivot) “you create within yourself a different view of reality” seems to me to be true also for painting- the painting is always side-by-side with the visible, with reality, and is conceived from the depths of the painter’s personality.

Marguerite Duras speaks about a “running script”, almost distracted, “to grasp the words more than to say them”. When asked about her style, she responded: “I do not deal with that... I think of words many times, then the sentence attaches itself to them”.

Similarly, the work of the painter is also to repeat these traces, these rhythms, these colors, “many times” before, in a “distracted” manner and through repetitive brush strokes- a painting emerges, re-taken from its predecessor. In the course of this work the painter tries to “grasp” something of the “ridges” in the landscape, hills rather than words.

Isabelle Weisz



Untitled, 1986, Pencil on paper, 46x19cm
ללא כותרת, 1986. עכרון על נייר, 19x46 ס"מ



Isabelle Weisz O.B.M

Isabelle Weisz

Born in France 1945

Master's degree in psychology (Paris)

Studies in a fine art studio (Paris)

Moved to Israel in 1972

Passed Away 27 July 2014

Solo exhibitions

- * Alon gallery, 1982, Jerusalem
- * Artists house, 1987, Jerusalem
- * Debel gallery, 1989, Jerusalem
- * Jerusalem Theater, 1997
- * Jerusalem City gallery, 1998
- * Ofra gallery, 2004
- * Espace 10, 2011, Jerusalem
- * Amalia Arbel Gallery, 2015 Tel Aviv

Group exhibitions

- * Artists house, 1986, Jerusalem
- * "Alliance francaise" House, 1987, Jerusalem
- * Del Bello Art Gallery, 1990, Toronto, Canada
- * L'Aigle de Nice. 1992, Nice, France
- * Represented Israel at the "Woman creators of the two seas" Unesco. Thessaloniki, Greece 1997
- * Artists house, 2000, Jerusalem
- * International exhibition, 2002, Bucarest
- * Ein Hod gallery, 2009

Several paintings appearing in this album were
exhibited at Amalia Arbel Gallery, Tel Aviv 2015

Curated Text: Albert Suisa

Albert's article editing and translation: Orr Scharf

Photography & Graphics: Studio M&R

Weisz Family

Email: weisz1945@gmail.com

Web: www.isabelleweisz.com

ISBN 978-965-555-862-3

© All rights reserved to Weisz family

ISBN 978-965-555-862-3



Isabelle Weisz

I thought to myself that painting is a commandment