

נשים, גלילים וחרוטים

משה שטרנשוס: ראשיתו האחרת

של הפיסול הישראלי המופשט

המיניאטורי עד שהוגדל והוצב כפסל-ברונזה גדול, 5 מטרים גובהו, בגן ציבורי בתל-אביב. יש להדגיש: שטרנשוס אינו מקרה יוצא-דופן בדור זה של פסלים ישראליים.

כיוון שמעטים ביותר פסליו הציבוריים, מוכר שטרנשוס בעיקר כמי ששימש מורה לפיסול במכון אבני במשך עשרות בשנים. כפסל, אף שזכה פעמיים בפרס דיזנגוף (1954, 1956), נותרה יצירתו עלומה למדי, ללא שום קטלוג ואפילו ללא כל מאמר רציני. מעולם לא לחם להכרה כלשהי, הגם שיש לראותו כאחד האבות הגדולים של הפיסול המופשט בארץ. לפיכך מרוכזו בכיתו התל-אביבי, שתוכן על-ידו ועל-ידי רעייתו, הפסלת רות צרפתי, עיקר מפעל-חיויו של משה שטרנשוס ופה, משלוות נְוהו, משקיף שטרנשוס על דורות של פסלים, רבים מהם תלמידיו, שפרצו אל במת האמנות וזרקוריה, בעוד הוא ספק נהנה מהצללים, ספק משלים עמם.

שני מחנות

שני מחנות מרכזיים שונים פעלו בפיסול המופשט של 'אופקים חדשים': א. המחנה שבמסורת הצרפתית-ספרדית. ב. המחנה שבמסורת האנגלית. על המחנה האנגלי נמנים יצחק דנציגר ויחיאל שמו. אלה הם פסלים 'כנעניים' לשעבר, שבמסורת גייקוב אפשטיין, ומשנות החמישים – פסלים מופשטים, הנתונים להשפעת לין צ'דוויק, ברברה הפורטר וכו', מקדמי ההפשטה הלונדונית. המחנה האנגלי של 'אופקים חדשים' היה צעיר במעט מגיל המחנה הצרפתי-ספרדי, בו נמצאים בעיקר משה שטרנשוס ודב פייגין. דנציגר, לדוגמא, נולד ב-1916, ואילו שטרנשוס ב-1903. להבדיל מהאנגלים, קנו שטרנשוס ופייגין את תורת הפיסול שלהם בפריס, ושטרנשוס אפילו הספיק ללמוד בבצלאל בין 1926-1929 ואף עסק (ביחד עם הפסל זאב בן-צבי) בהתקנת מסגרות נחושת רקועות. כלומר, מדובר בהכשרה 'קלאסית' של שטרנשוס, עוד בטרם השתלם בפיסול ריאליסטי-קלאסי בבוזאר' שבפריס בין 1930-1934. וכך, כשדנציגר ושמו (וחבריהם) פנו בסוף שנות השלושים אל הקלאסיקה של כנען-אשור-מצרים, פנו שטרנשוס ופייגין אל הקלאסיקה היוונית.

אין שני המחנות הללו מתיימרים לתמצת את כל הפיסול של 'אופקים חדשים' (שהרי פעלו בקבוצה פסלים נוספים, כקוסו אלול, רות צרפתי ואחרים, שאינם תואמים בדיוק את החלוקה הנדונה), אך דומה שאלה הם שני המחנות שנתנו את הטון.

ההבחנה בין שני המחנות הללו הינה מהותית להבנת ההתפתחות הפיסולית האחרת של שטרנשוס, התקרבותו לאבות צרפתיים-ספרדיים בעיקר, מחויבותו המופשטת לפיגורטיביות וזיקתו העמוקה לנושאים הקלאסיים. מעניין אולי לציין, שבעוד שנתחורה קירבה חזותית מפתיעה בין האנפרומל של ציורי זריצקי (מ-1957, למשל) לבין לוחות הברזל האזוטיים והמרותכים זה לזה בפסלי דנציגר-שמו מאותה שנה, הרי שפסליו של שטרנשוס אינם נראים קרובי משפחה של ציורי זריצקי, ובמידה שיימצא להם הד בציורי 'אופקים חדשים', יהיה זה הד חלקי (ובתקופה מסוימת) לציוריו של אהרון כהנא דווקא. ספק אם סטייתו זו מהנתיב הרציני העוילהלם לשטרנשוס בדרכו. כך או אחרת, להלן נידרש להשוואת שטרנשוס ופייגין יותר משנידרש לפסלי המחנה האנגלי. 'דמויות-האב'



Moshe Sternschuss in his studio
Photo: Boaz Lanir

דנשוס בסטודיו
זו לניר

מקרה משה שטרנשוס הוא מקרה הפיסול הישראלי המודרניסטי, לטוב ולרע. הטוב יוצג במאמר להלן. לרע, משום שיצירתו של שטרנשוס מהווה בבואה למעמדו העגום של הפיסול בעולם האמנות הישראלית בשנות החמישים והשישים: הפיסול כמדיום מדוכא יחסית, נתול זכות קיום עצמאית. תערוכת-היחיד של שטרנשוס במוזיאון תל-אביב, 1945, הוצגה באולם עם תערוכת ציוריו של יעקב שטיינהרט – אוצרות אופיינית לאותם ימים. מעמד עגום זה מסביר, כיצד זה שכמעט כל פסליו של שטרנשוס, עשרות רבות, נותרו כמדללים זעוריים לפסלים מונומנטליים שמעולם לא ניצוקו, או שנצקו כמיניאטורות, ולכל היותר כפסלי-חדר-אורחים. חריג נדיר כמו פסל-האבן של שטרנשוס, אשת-לוט, שהוקם במצפה-רמון ב-1962, מלמד מה יכול היה לקרות לפיסולו של שטרנשוס, לו הונח לו לפרוץ במימדיו האמיתיים. הוכחה דומה בפסל-הארד של שטרנשוס, משה ולוחות-הברית, שהמתין כשלושים שנה בגודלו

ע | ו | ע | ר | ת

בשנות ה־50 וה־60, בולטת בחירתו של שטרנשוס גם בדמותו של משה (די משה עושות מלחמה, או משה והלוחות): בשני הפסלים מודגשת הרמת הזרועות. סביר, ששטרנשוס בחר בדמות המנהיג וברעגים הדרמטיים של מלחמה ושל מתן־תורה, כביטוי למהלכי משבר ממלכתיים של הזמן והמקום (נזכיר, לדוגמה, שמש הכסף המפורסם של נתן אלתרמן מתרחש על רקע אנלוגי של מלחמה ושל מתן־תורה), ואפשר שדמותו של משה מקבילה לדמותו של דוד בן־גוריון (מבחינה זו, לא יפתיע אותנו יתר על המידה פסל דיוקן־ייעצן, שפיסל שטרנשוס ב־1979). עם זאת, מעניין הקשר הצורני העז בין לוחות־הברית שבפסל משה והלוחות (1960 בערך) לבין החלק העליון של אשת־לוט מ־1962. כאילו יצק שטרנשוס את העוצמה המנהיגותית בדמותה של האשה המיתולוגית. ובמקביל, ניתן לקשר בין המיבנה של די־משה עושות מלחמה (1960 בערך) לבין פסלי חיבוק לא מעטים שיצר הפסל.

בפסלי החיבוק וההזווגות פורק שטרנשוס את המתח הנוכח בפסליו בעיצובי האשה. הפרובוקציות הטריגונומטריות המחמירות של בטן, שדיים, ואגינה וכי (שבפסלי האשה) – נעלמות בפסלי הזיווג והופכות לצורות רכות וזורמות יותר (יצויין: זרימה עגלגלה ורכה של הצורות והנפחים מאפיינת גם את פסלי־האשה המוקדמים של שטרנשוס, משנות ה־40, בהם נראית האשה יושבת מכוונסת, הריונית לעתים, ו/או בפסלי אס' ובן. דומה, שרק בחשיפתה של האשה האירוטית התחדדו והתקשו צורותיו של הפסל. פסלו גלובוס־האהבה (סוף שנות ה־70) מהווה, לפיכך, שיא במגמת־העומק השטרנשושית: הזכר והנקבה אינם מובחנים זה מזו, כי אם מאוחדים בכדור משותף של עיבור.

עליית מוטיב הציפור הפצועה ב־1952, או ציפור מתגוננת ב־1953, עשויה להתקשר עדיין לזכרונות מלחמת־השחרור ולמוטיב הקורבן (ציפור פצועה הופיעה בגריקה לפיקאסו, ולא מעט בעקבותיה בציורי תש"ח, שצוירו בארץ בידי מרדכי ארדון, מרסל ינקו ואחרים). כמו כן, יש לראות את מוטיב הציפור בהקשר לפסלי הציפורים של ברנקוזי ו/או המופולריות של פסלי־ציפורים בתערוכות 'אופקים חדשים' – ביצירתם של דב פייגין ויחיאל שמיר, למשל.

אלא שגם מוטיב הציפור מתקשר למוטיב האשה. יש לראות את הזיקה הצורנית שבין הציפור הפצועה של שטרנשוס לבין פסלי נשים יושבות ביצירתו של הניר מור (וביצירת שטרנשוס עצמו). יש לראות, בהתאם, גם את הזיקה בין הכדוריות המפולחלח של ציפור מתגוננת לבין כדוריות מפולחלח של גלובוס־האהבה, שהוא גלובוס־האהבים. וכך, הגזלים השונים שפיסל שטרנשוס בין 1956 ל־1964 (אלה האחרונים מוצגים בבריכה מול בית הספרים הלאומי בגבעת־רם, ירושלים) פוערים פיותיהם הגדולים בזעקה אל אם שאיננה, ואף הם מבטאים טרגדיה של משפחתיות פגועה.

זהו גם התקופה בה החל שטרנשוס לפסל את דמויותיו המכוננות או המעופפות. האדם־ציפור הוא גם האדם־מלאך, שני צדדים של פגיעות והגנה, המתמצים בדמות האם. כזו היא הדמות בעלת זרועות־כנפיים (פסל־ברונזה שזכה ב־1956 בפרס־דיאגנוף מטעם עיריית תל־אביב), וזוהו הוא המלאך מ־1959 (ברזל מרותך), או המלאך (ברונזה) משנות ה־60: זרועות מונפות הן כנפיים. ושוב מתבקש הקשר לזרועות המונפות של משה, שהפכו לכנפיים של דמות־אם. הוכחה ברורה לקשר 'שזוהו הוא פסל הברונזה של האשה המפסקת ירכיה (סוף שנות ה־60, בו התמקד הפסל עד תום במבני הוואגינה והירכיים, שהפכו לכנפיים, ספק כנפי ציפור, ספק כנפי מלאך.

וכך מתאחדים נושאו של משה שטרנשוס במכנה־משותף אחד של אשה־אם־ציפור־מלאך. מעין גירסה מודרניסטית לדמות השכינה־הציפור של ביאליק בשיריו הכניסיני או לבד.

מן הראוי להדגיש כבר עתה, שאצל שטרנשוס הנושא הוא תמיד מישני, לעומת הצורה בחלל.

**התפתחות צורנית
אמצע שנות ה־30:**

יצירתו הפיסולית המשמעותית של משה שטרנשוס מתחילה בפריס, בימים בהם סיים את לימודיו בבוואר, 1930-1934. זוהי התקופה בה יצר בעיקר דיוקנאות



גלובוס האהבה, שנות ה־80, פיברגלס, 40 x 80 ס"מ. ציור: בועז לניר
Globe of Love, from the 80's, fiberglass, 40 x 80 cm. Photo: Boaz Lanir



דמות, שנות ה־60, ברזל מרותך. ציור: בועז לניר
Photo: Boaz Lanir
Figure, from the 60's, beaten iron.

הפיסוליות של שטרנשוס יהיו, בהתאם, פסלים כרוך, דאספין, פיקאסו, גונזלס וברנקוזי – כולם פסלים אירופאים (שניים צרפתיים, שניים ספרדיים) וכולם עם זיקה פריסאית חזקה. במידה ששטרנשוס חצה בפיסולו את תעלת לה־מאנש, הרי שנמל־היעד שלו היה הפוך בתכלית מזה של המחנה האנגלי של 'אופקים חדשים'. כי שטרנשוס פנה אל האוייב הגדול של האנגלים מתל־אביב, הללו שבקשו למרוד בכבודת, באכן ובארכאיוס של הניר מור. שטרנשוס דווקא נמשך לא במעט להניר מור.

גלובוס האהבה

להבדיל מחבריו הפסלים מהמחנה האנגלי, שעסקו בהפשטה טהורה, משה שטרנשוס מעולם לא ניתק הפשטה מפיגורטיביות. הוא פיסל ציפורים (בייחוד בשנות החמישים: ציפור פצועה, ציפור מתגוננת, גזלים), אנשים מעופפים, מלאכים, פר, אריה, ומעל לכל וברוב מכריע – עסק באורח בלתי־נלאה בגוף האדם, שנים בעיקר, וזוגות חבוקים.

שלא כשאר חבריו הפסלים מאופקים חדשים, מעולם לא היה פסל־נוף: דהיינו, לא פיסל יחידות־נוף ומיעט להגיב לנוף (שוב, מקרה מצפה־רמון כחריג). אולי, משום שכמעט לא הוזמן להציב פסלים בנוף. גוף האדם (והחיה) היה הנושא שעניין אותו יותר מכל. זאת ועוד: בשעה שחבריו הפסלים גילו את המשטחים הדרמימדיים, סירב שטרנשוס לוותר על הנפח הפיסולי. הכדור והקוביה נשארו היחידות התלת־מימדיות הבסיסיות שלו לכל אורך דרכו. אך, חרף התמקדותו בפירוק ובהרכבה של נפחים טריגונומטריים שביסוד הגופים האורגניים, נמשך שטרנשוס שוב ושוב אל הנושא, ומעל לכל – לארוס ולתנין. מאז שלהי שנות ה־30, עת החל בסידרת הנשים העירומות, לא נטש שטרנשוס את גוף האשה. הוא עיצב ועיבד אותה, אם באורח יותר מיתאי־ארכיטיפי (בין כצורת סלע היולי, בשנות ה־40, ובין כאלילת פרוין מסוגגנת, שכולה הריון, בשנות ה־50) ואם באורח צורני יותר (כמערכת קוביות מסוגגנות, למשל, בראשית שנות ה־60), ותמיד הקפיד על עיצוב מהוקצע במיוחד של אברי הרבייה – הקונוסים המחוודדים של השדיים, או משולש חרוץ של אבר המין הנשי. ויעידו גם רישומו וצוריו הרבים בצבע־מים על התמקדותו באברי הרבייה הנשיים כתוכן־צורה.

האשה המיתית היא גם זו הקושרת את שטרנשוס אל התנין: הפסל המפורסם שהציב ב־1962 במצפה־רמון – נושאו המוצהר הוא אשת־לוט. קדמו לו פסלי אשה שנשאו את השם דמות תנינית (1952, 1956). זוהי האשה הניצבת, הזקופה, הציבה, שהיא גם מלכה (נושאו של שטרנשוס בשני פסלונים ארכיפנקיים, שיצר בראשית שנות ה־60) וזוהי גם האשה־פרח והמזונה שיצר בשנות ה־70, תמיד, הערצת הנשיות וסגידה לה. בפנייתו לתנין

(לדוגמה: דיוקן אהרונביץ) – לרוב, ראשים (ראה גם דיוקן אנדה אמיר, או דיוקנאות הסופרים בורלא, ברש ועוד), אבל גם נער יושב. ב־1933, תוך כדי לימודיו בבוזאר, הציג שני פסלים ראש בסלון הסתיו. ב־1934 הציג שני פסלים דומים בסלון השמרני מאוד – סלון האמנים הצרפתיים (וכמו כן, השתתף אז בתערוכת אמנים יהודיים). בריאליזם אקדמי ניסה אז שטרנשוש לחדור חדרים פסיכולוגית מתונה לנפש דמויותיו המפוסלות. גם הוראת הפיסול שלו מ־1936 באולפנא התל-אביבית, שהקים ביחד עם אהרון אבני, התאימה אל-יכולן לקו הריאליזם השמרני (נוסח קורב־הקורו) שבו נקט אבני.

בפסלי הראש המוקדמים של שטרנשוש בלטה השפעת הפסלים הצרפתים הריאליסטיים-קלאסיציסטיים, דאספיו ובורדל, ובעיקר דאספיו של הריאליזם המפוייט: "שטרנשוש נסך את סם החושנות במתינות ובמידה, והיה מעדן את עומס הרחשים על ידי הבעת דיוקן נונה, רוחנית, דוגמת הביטוי בקלסטר פניהם של יצירות דאספיו".

הגישה האקדמית-הריאליסטית-הקלאסית (כחה בניצרות שטרנשוש עד לראשית שנות ה־40. ב־1939, בספרו האנגלי של אליאס ניומן, אמנות בפלסטיתנה, נכתב: "יצירתו (של שטרנשוש) מושפעת מעט מדאספיו ומבורדאל. הוא מראה נטייה לניאור-ריאליזם, כלומר ריאליזם המושפע ממודרניזם, אך נשאר נאמן לטבע". היתה זו השנה בה הציג שטרנשוש בתערוכה הכללית של אמני ישראל את פסלו, ראש-ילד, שנימנה עדיין על הקטגוריה הזו. ועדיין ב־1941 כתב ד"ר קרל שוורץ על – "משה שטרנשוש, העוסק בעיקר בפורטרטים ומשתדל לקשר את הצורה הפלסטית עם הדמיון הטבעי". בשלב זה, החומר של שטרנשוש הוא בעיקר גבס.

שנות ה־30 המאוחרות:

מיפנה חשוב בפיסולו של שטרנשוש היה בהתמסרותו הכמעט-מוחלטת לדמות האשה העירומה. כעשרה פסלים, רובם באבן יצוקה, או במלט, נוצרו בשלהי שנות השלושים ובהם מיוצגת העירומה העומדת, יושבת או שוכבת. נציגים של פסלים אלה נמצאים, בין השאר, במחסני מוזיאון ישראל והמשכן לאמנות בעין-חרוד. מעט בושא או צניעות מאפיינות את האשה המפוסלת של שטרנשוש, המשפילה ראשה בענווה או מסתירה פניה, ולכל היותר מתפקדת כמודל, ומבחינה זו שומרת את הפיסול ברמה הריאליסטית האקדמית. דמות-האב בפסלים הללו היא דמותו של אוגוסט רודן: היה זה במקביל להתמסרות הפיסול הארצישראלי המוקדם להשפעת הריאליזם המודרניסטי הפריסאי, כאשר משה ציפר פיסל נשים עירומות בסגנון מאיול, דב פייגין הושפע מדאספיו, בעוד בתיה ליסנסקי ושטרנשוש מונים בעיקר אל רודן. שטרנשוש שמר בתקופה זו על פורמטים אינטימיים ומעולם לא חרג בפסליו אלה מגובה מטר אחד, לרוב הרבה פחות ואפילו יצר מיניאטורות. טקסטורות חושניות, פרופורציות הרמוניות ואיפוק איפיינו את הפסלים הללו, שהעידו על יכולת רבה, אך לא גילו עדיין את ייחודיותו של שטרנשוש.

שנות ה־40 המוקדמות:

מיפנה משמעותי אירע ביצירתו של משה שטרנשוש בראשית שנות ה־40, עם מנייתו לפיסול ארכאיסטי. מאז 1936 שימש מורה לפיסול באולפנא שהקים ביחד עם אהרון אבני בתל-אביב, ואפשר שקלט את המסר של החבורה היכענית, שהתגודדה סביב יצחק דנציגר מאז 1939 וגם הציגה בחלקה בתערוכות הכלליות בבית הבימה בתל-אביב. כמה תזכורות: בתערוכה הכללית של 1944 הציג דנציגר את נימרוד, ואילו שטרנשוש הציג את ריקוד עירום, שנימנו כבר על שפתו הארכאיסטית. שנה קודם לכן, הציג דנציגר את שבזיה, בנימין תמוז הציג את עשתורת קודש, ואילו שטרנשוש הציג את ראש-נערה ואת אס וילד, כאשר הפסל האחרון חייב הרבה לברנקוזי. בתערוכות הללו ובקודמות בלטה גם נטייתו של הפסל אהרון פריבר אל שילוב הריאליזם בפרימיטיביזם נוסח פסלי מודיליאני (תבליט-עץ בנוסח מודיליאני, של אשה עירומה נוצר בידי שטרנשוש ב־1950).

העובדה היא, שטרנשוש פנה לפיסול ארכאיסטי כבר ב־1940 לערך יצר פסלים-ליקיות של אנשים כהרים: הר תבור, הר המוריה – פיגורות עירומות, זכרית ונשית, כורעות אפיים ארצה ומתקמרות כהר. הקירבה

בין גוף-אדם לבין טופוגרפיה משכה עתה את הפסל (אשר בתערוכתו בגלריה כ"ץ התל-אביבית, ביחד עם הצייר לודביג שוורין, הציג עדיין את יבול שנות ה־30 שלו). לא ברור, אם בהשפעת פיסולו הארכאיסטי של הנרי מור, ששאב רבות ממיבני סלע קדומים, ואם לאו, כתב שטרנשוש ב־1942 את הדברים כדלקמן: "...כעת אנחנו מעמידים את צעדינו הראשונים (בפיסול), בלי עידוד ובלי אהדה, ונתקלים אפילו ביחס שלילי (...). באשר לפיסול שלנו, אין הפיסול צריך לשמש את הנושא בתורת אילוסטרציה פלסטית. פסל המספר ותהא זאת העבודה הנכלאה ביותר, מאבד הרבה מערכו הפיסולי, כי על-ידי כך השפעתו נעשית מוגבלת בתחום הסיפורי (...). הפסל צריך להיות גוש משפיע, כדוגמת הסלע בתוך חיק הטבע, אך סלע המכוון למלא מקום בחלל..."

פסליו של שטרנשוש החלו אכן לדמות לסלעים היוליים. הפסל אשה, מראשית שנות ה־40, כולו גולמיות, נטול פרטים אנטומיים, מעדיף את כלליות הנפחים ואת הגושיות הראשונית. הפסל שני ראשים (או: מסיכה כפולה) מחבר את שני הראשים בגושיות טופוגרפית אחת

של מוצר וולקני קדום, וכמעט שאין להכיר תווי-פנים במאסה המתהווה. ניתן להשוות במשהו מגמה זו של שטרנשוש לפסל הקורבן, שיצר דנציגר בלונדון ב־1946, ואף הוא כולו מטמיע דמות אדם ואייל בהיוליות טופוגרפית דמויית-סלע. זה המבקש אחר הזיקה להנרי מור, יוכל למצוא אותה בדמות זוג שוכב, למשל, פסלו של שטרנשוש המשלב את התנוחה הקלאסית של הגופות השרועים עם ההכללה הארכאיסטית של הסלע. גם חיתוך הראש בפסל אשה והותרת הגוף כמערכת מאסות כבדות של קימורים וקיעורים טופוגרפיים – גם אלה מאכירים פסלי דמות של הנרי מור משנות ה־30. רבים מהפסלים היו יצוקים בבטון (ונוזרו כאן פסל של אשה יושבת, יצוק בטון, גובה מטר לערך, שהוצג ב־1945 בביתן האמנים ברחוב אלנבי פינת שד' רוטשילד). אך מעל לכל, בלטה בפסלים הנוזנים של שטרנשוש מגמת ההפשטה, כלומר הוויתור על הריאליזם שבו דבק עד אז. כמדומה, שדבריו אלה ביגית הם הקריאה הראשונה מסוגה בארץ לפיסול מופשט. ואכן, שטרנשוש עלה על נתיב – דרך ההפשטה – לו התחייב מכאן ואילך לאורך שנים ארוכות.

אמצע וסוף שנות ה־40:

בניגוד למגמה הפיסולית של רודי להמן ותלמידיו הרבים, אשר יקידשו את החומרים הטבעיים וראו בדרך הביצוע ערך בפני עצמו (בין מתנה להמן למחנה שטרנשוש לא שררה הרמוניה דווקא), לא התחייב שטרנשוש לחומר מסויים, כזה ולא אחר. גבס, מלט, טראקוטה, ברונזה – פסלים שונים בחומרים שונים. הפורמטים, כתמיד, קטנים למדי. אך, עתה עשה הפסל את הצעד המשמעותי הבא לקראת יתר הפשטה, כשהוא מקדים בזאת, אולי, את רוב פסלי ישראל, אם לא את כולם (זכור, לדוגמה, שדוב פייגין של 1946 יוצר את המורטת על נבל, פסל בעל חזות יתניכית, המאופיין בארכאיות, אך שומר על פיגורטיביות קלאסית לא במעט). צעדו המשמעותי של שטרנשוש היה באימוצם של ערכי הפיסול של ברנקוזי, שפירושים – סגנון גיאומטריסטי חמור של המערך הפיגורטיבי-ארכאי. ללא שום קשר ישיר, עשה באותה העת יצחק דנציגר (היושב אז בלונדון) צעדים בכיוון דומה.

השוואת הפסל אס וילד, שיצר שטרנשוש ב־1943, לפסלו של ברנקוזי, הסיכה X מ־1916, מעלה טיפול דומה בנפחים: שני כדורים המחוברים לגליל מכופף. אמון על הטיהור הצורני הטרגונומטרי שבנוסח ברנקוזי, תימצת שטרנשוש את ראש האם ואת ראש הילד כשני כדורים המחוברים אנכית בזרימה נפחית משותפת. ריקוע נחוש של מאמצע שנות ה־40, אשר נכבד בשם נשיקה, מזכיר את ברנקוזי מבחינות שונות, בנושא ובצורה, ובעיקר מתחבר עם העיניים הפרימיטיביסטיות הגדולות שלו לגדמאזל מוגאני של ברנקוזי מ־1912. אפילו דיוקן אידה מגד, פסלון גבס מסוף שנות ה־40, ניתן וראוי להשוואה צורנית עם המאזה של ברנקוזי מ־1912, וזאת בגין חיבור קונוס הצלואר וביצת הראש מעוותת-הפרטים (שטרנשוש לא הגיע למועוט הפרטים של הפסל הרומני, ואף על פי כן, קשה שלא להתרשם מהתמקדותו הריגונומטרית המקבילה). פסלון זה הוגדל בברונזה לגודל טבעי של ראש.

ואולם, הפסלון האחרון מסגיר גם את התגלית האחרת של שטרנשוש באותה עת, זו שהשפעתה תהא מכרעת על המשך יצירתו המופשטת – פסליו של פיקאסו. כי ראש אשה של פיקאסו מ־1931, ככל שהינו גס' הרבה יותר ופרימיטיבי יותר במוצהר מעיוצבו של שטרנשוש, הרחיו בכל זאת נוכח בתשתית פסל-הדיוקן של שטרנשוש, ולו בצוואר הקוני המוארך, בגושיות השיער וביחסה לכדוריות הראש.

פיקאסו של ראשית שנות ה־30 קסם לשטרנשוש בפסליו ובצוריו (הפיסוליים) גם יחד. מסירת המתרחצות של פיקאסו שאב שטרנשוש את הנפיים כפלח-יפרי מחודדים. יש לזכור את גילוי פיקאסו בציוריהם של זריצקי, שטרייכמן, סטימצקי ואחרים סביב השנים 1945-1947, וסביר שגילוי מקביל השפיע על הפסל, הגם שלא פיקאסו 'הקוביסט הסיתטי' עניין את שטרנשוש (כפי שעניין ביותר את הציירים), אלא פיקאסו הסוריאליסטי. העובדה היא, שב־1949 הציג שטרנשוש בתערוכה השנייה של 'אופקים חדשים' את פסל הגבס של האשה היושבת (בקטלוג נקרא שמו 'פסל'). הצמחיות המופשטת של הדמות, בנוסף לגפיה הפלחיים-מחודדים,



נורה, שנות ה־30, ברונזה, 35x10x5 ס"מ
צילום: בועז לניר
Photo: Boaz Lanir
Girl, from the 30's, bronze, 10 x 35 cm

סוף שנות ה־50 קלי תנועה: מלאך (ברזל מרותך) הוא עמוד דקיק, ובראשו רצועה קשתית דרמטית ועוד מוט דקיק המרותך לקדקוד העמוד המרכזי. הריחוף הוא כמו האל־חומריות של החומרים.

ב־1959 כבר הציג שטרנשוס בתערוכת 'אופקים חדשים' פסל סקיצה, של דמות העשויה ברובה מתייל. יצויין: דב פיגין יצר פסלי תייל רישומיים מאז 1956 (ציפור, מעוף) וזאת במסלול הפיקאסואיסטי המוכר של פסלי חוטר־ברזל משנות ה־30. כאילו ביקש המחנה הצרפתי־ספרדי של 'אופקים חדשים' לענות לאנטי־גריוויטציה של המחנה האנגלי בפתרונות תוצרת אירופה. מבחינת שטרנשוס, פסל־חוט כמו־סקיצה התקרב במיוחד לפסלי תשים של חוליו גונזלס, מראשית שנות ה־30. כשהציג שטרנשוס את פסל־החוט שלו ב־1959, הוא לא היה היחיד במיסול־תייל: עמו הציגה גם צעירה בשם נעמי (אקר) בנימיני פסל בשם קומפוזיציה לשלושה צלילים, וכולו חוטי־ברזל בתנועה חללית. הפסלים הרישומיים הללו ענו במובהק לפסלי המישטחים הדרימטיים, החתוכים באוויות ומרותכים יחדיו, שהציגו דנציגר ושמי.

מאמצע עד סוף שנות ה־50, 'אופקים חדשים' (ב):

תיאורה של מירה פרידמן ב־1963 את פיסולו של משה שטרנשוס קולע ליצירתו מאמצע שנות ה־50: "שטרנשוס החל לסגן את פסליו ולהפוך את גופות דמויותיו ואבריהן לצורות גיאומטריות למחצה, מעין גלילים, כדורים וחרוטים, בקומפוזיציות המתפתחות מצורות יסוד, מעין זכר לקוביות. פסליו מורכבים משיווי משקל בין צורות מנוגדות. את יצירותיו הוא בונה על איזון, שנוצר על־ידי ניגוד של צורות קומפלמנטריות ויחסיהן. למרות הגיאומטריזציה, נשארות צורותיו אורגניות ביסודן ונאמנות למקורן – גוף האדם או החיה. (...) כדי להגביר את הניגוד, שעליו הוא בונה את יצירתו, שוב אין הוא מחבר צורה לצורה, אלא משתדל להשאיר כל אחת בשלמותה, כיחידה סגורה ומושלמת. את פסליו הוא מרכיב מ כמה צורות, החודרות זו בזו, מבלי להסתיר את חיבוריהן, אלא תוך הדגשתן...".

אלא שדברים משמעותיים אירעו באמצע שנות ה־50, לפיסול של 'אופקים חדשים' ולפיסול הישראלי בכלל.

בתערוכת 1955 של 'אופקים חדשים' הציג שטרנשוס את העברה והיחיד (עץ), שזכה לתשבחות, ואת פסל־הברונזה הריקוד, שענה במאסות המופשטות שלו (המתחברות לכלל דמות המניפה רגל) לפיסול של פיקאסו מסיביות 1930. דב פיגין נמצא אז עדיין בשלב הפיגורציה הקלאסיציסטית־ארכאיסטית (ערה יושבת, ראש), ברם יחיאל שמי הפתיע באותה תערוכה,

בהציגו פסל ציפור המורכב מפח מולחם. רוח צדוויק הלונדוני החלה מנשבת בתל־אביב. יצחק דנציגר שב באותה שנה ארצה, לאחר שנים של השתלמות בלונדון, ומכאן ואילך התחיל לגבור כוחם של האנגלים. בפיסול של 'אופקים חדשים' העובדה היא, שבתערוכת 1956 לא השתתף שטרנשוס ("כנראה שלא הזמינו אותי"), ואז גם היתה תערוכת המיפנה של הפיסול הישראלי הפונה אל עבר הברזל המרותך. מכאן ואילך, ננסך מתח מסויים בפיסול של חברי הקבוצה. הביקורת על התערוכה השמינית, 1957, ציינה לשבח את פסלי דנציגר ושמי, אך ציינה שפסליו של שטרנשוס (כמו גם אלה של רות צרפתי וקוסו אלול) חרגו מעט מהמסגרת הכללית, בגין אופיים האקספרסיביים. לעומת זאת, בביקורת על תערוכת הפסל בגן, תערוכה כללית של פיסול, שאצר ד"ר פריץ שיף בן־האם בחיפה באותה שנה (1957), נכתב, שיחיאל שמי ומושה שטרנשוס הם "יצניי הפיסול המופשט, המבקשים ליצור בחומרים חדשים... מה שלמדם, ששטרנשוס חטא אף הוא בניגוד הפרי החדש.

אכן, מסתבר, ששטרנשוס לא ויתר על האופציה החדשה. מחד גיסא, פסל של איש־ציפור, שזכה בפרס דיאגונב ב־1956, אודמות תניכית מ־1956, מאשרים עדיין חומריהם (תחילה בבטון, אחר כך בעץ ולבסוף בברונזה) ובצורותיהם (הפלחים המחודדים) את הגישה הפוסט־פיקאסואית, המבקשת גם את השגב הקדום (המלאכיות, הזקיפות האילית);

מאידך גיסא, ב־1956 יצר שטרנשוס גם את פסלו גוזלים (ריקוע נחושת) אשר מאפיין פרק קצר ביצירתו (1956-1959): הפסל פתח את החללים הפנימיים, מקורי הגוזלים כסירות, כקליפות בראש גבעולים של צינורות. עדיין צורות טריגונומטריות מהותיות, עדיין הניגודים, אך עתה נוכח גם הריחוף (של הראש לעמוד) ונוכחת קליפות, לא רק בחומרים אלא גם ביוצו: נוצות־הגוזלים אינן אלא מספר מסמרים הנתונים בצינור. בניגוד לכובד היחסי שאיפיו את פיסולו הקודם של שטרנשוס (אנ־הירכיים) הסילעי ומלאות פלחי־הגוף הכבידו גם על האישי־ציפור" או על האשה וקודת), פסלי

דומה להתמרחות של פיקאסו. עם זאת, יצויין שהקטסויות של שטרנשוס מופשטות יותר, פורמליסטיות יותר ומתחייבת אך ורק לנפח המהוקצע ולאזימתו בחלל. השוואה צורנית אפשרית היא בין א של שטרנשוס לבין א של זאק לפישץ מאמצע שנות העשרים.

שנות ה־50 המוקדמות, 'אופקים חדשים' (א):

הפשטה הפכה להצהרתו של משה שטרנשוס, גם אם מעולם, כאמור, לא ניתק את עצמו מהפיגורה. לפסליו הסמיי־פיגורטיביים בתערוכת 1949, המוזכרת לעיל, קרא (בקטלוג) – 'פסל', 'קומפוזיציה', 'סקיצה'... שטרנשוס זיהה את ההפשטה כערך תרבותי כולל וקשרה למונות־איזם היהודי: "דרך המופשט אינה צריכה להיות זהה לנו, כי זוקא אנו, היהודים, היינו רחוקים מן ההמחשה, והאידיאות הגדולות ביותר בחיי הרוח שלנו נתגלמו בסמלים מופשטים של האלוהות".

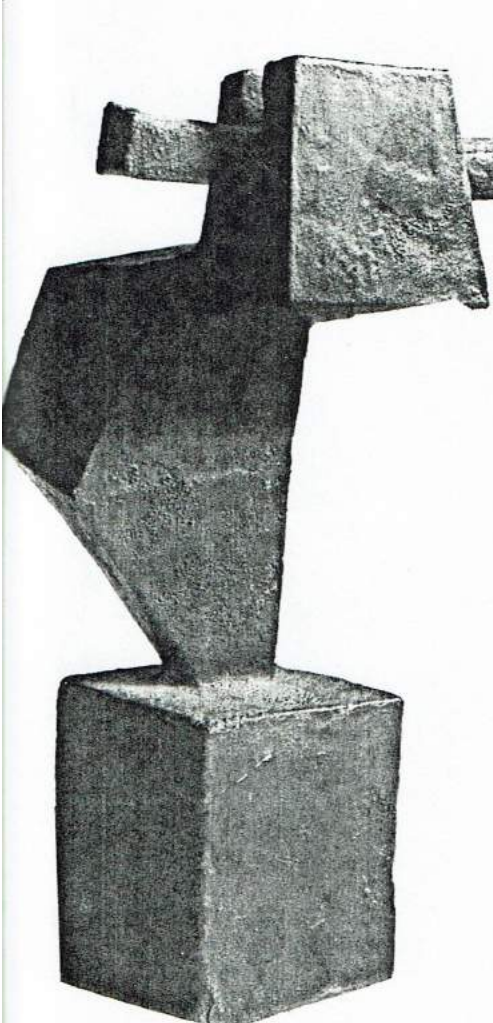
שטרנשוס הציג בתערוכת 'אופקים חדשים' מראשיתו ועד סופן, להוציא אחת. משום מה, הושטט שמו מכרזת התערוכה הראשונה. אבל, האמת היא, ששטרנשוס וקוסו אלול היו שני הפסלים היחידים בהם חבר זריצקי לתערוכה הראשונה, שנערכה ב־1948 במוזיאון תל־אביב הישן. חמישה פסלים הציג כאן שטרנשוס, כולם בסימן המתח בין הפיגורטיבי להנדסי. 'שטרנשוס' פוסח בין סגנון הנדסי לבין עיצוב פלסטי, תוך שימוש בצורות אורגניות, הגיב אויגן קולב. "הוא בוחר צורות מופשטות לגמרי, שהוא מחברן בקצב מסוים", תיארה ד"ר קליר לכמן. בתערוכה השנייה של 'אופקים חדשים', 1949, הציג שטרנשוס ארבעה פסלים, והביקורת הגיבו באכזבת־מה נוכח מה שכינו – 'השפעת יתר של ארכיפקו'. יש להדגיש, עד כמה השיג שטרנשוס בתערוכה זו את חבריו הפסלים ברמת ההפשטה של יצירתו: פיגין, לדוגמה, הציג כאן פסל עץ פיגורטיבי בנושא אשה, בעוד קוסו אלול הציג את בתי־רו – פיגורה פרימיטיביסטית 'אפריקנית', עם שקנאי לראשה.

שמו של ארכיפקו יוחס עתה פעם אחר פעם ליצירתו של משה שטרנשוס. כתב א. קולב: "תחת צורות הגוף האורגניות עלו אט אט ביצירתו והתבלטו סיגנוני שטחים וגושים, שמצביעים על התעניינותו בפיסול הנוטי של ימי הביניים ובארכיפקו...".

ההתעקשות על השפעת ארכיפקו נראית קצת מוגזמת במבט מהיום. משחקו הטריגונומטריים־קונסטרוקטיביסטיים של ארכיפקו ניתנים, אמנם, לאיתור־מה במספר יצירות של שטרנשוס, כגון שני פסלונים מלכה מראשית שנות ה־60, אך, מעבר לזאת, אם זיקה לארכיפקו, כי אז בעיקר לארכיפקו המוקדם מאוד מימי מלחמת־העולם הראשונה. ואולם, יותר מכל, נראה שהביקורת הישראלית דאז, שהכירה פיסול מודרני בעיקר בדמות אוסף ארכיפקו במוזיאון תל־אביב, התפתחה לאות מוטי־קובים עם ארכיפקו. שכן, בסופו של דבר, שטרנשוס לא הגיע להקצנה הארכיפקית הידועה בכל הקשור לשילוב חומרים שונים, בצביעת מישטחים ובקונסטרוקטיביזם.

האמת הרחבה יותר היא, שבשנות ה־50 המוקדמות שילב שטרנשוס מסורות מודרניסטיות שונות שאותן חוה עד אז (פיקאסו, ברנקוזי, מור ועוד). העיצוב הפיסולי הרדיקלי של שטרנשוס דאז התגלה בפסל הברונזה שלו, ציפור מתגוננת (שהוצג בתערוכת 1953 של 'אופקים חדשים' ואשר הוקדם במספר וריאציות־מכניות): שטרנשוס הפך את הציפור ליחידה כזורית, המפולחת בעיקרה לשני פלחים גיאומטריים צולבים (הכנפיים). הפסל יצר מתח קומפקטי מאוד בין הכדורי לבין האוויתי (אוויתי הפלחים). כאן שילכל את שפתו הפיסולית והביא להטמעה לאות התוכן הפיגורטיבי בצורה הנקיה – מגמה שהנחתה אותו לאורך דרכו. פסל זה, אגב, יצוק מאוחר יותר בברונזה.

הרומנטיקה התניכית (דמות תניכית, 1952), נמזגה אף היא לפסלי שטרנשוס מאותה עת. יודגש עיסוקו המקביל דאז בקרמיקה, שלא היתה רחוקה מדי מזו הארכיאולוגיסטית של אהרון כהנא, איש 'אופקים חדשים', למשל בצלחת קרמית, שעיצב שטרנשוס בשנות ה־50 המוקדמות ועליה ציור פיגורה נשית עירומה לרקע מלבנים דקורטיביים. החאת התניכית־כנהאית ברורה. וכך, השוואת פסלו, דמות יושבת, לציורו של אהרון כהנא מ־1954, הנביאה, יוכיח עד כמה קצרה היתה הדרך בין המחנות השונים של 'אופקים חדשים'.



צילום: בועז לניר
Bull. from the 60's. wood. 70 x 90 cm. Photo: Boaz Lanir

ראשית שנות ה־60, 'אופקים חדשים' (ג):

סביב 1960, הגיעה דרגת ההפשטה ב'אופקים חדשים' לגבהים. העיניים היו נשואות אל עבר סלון הריאליטה נובל' שבפריס, בו נוסחו נוסחאות ההפשטה שבטאו בארץ בנתיבים האינדיווידואליים השונים. בסוף שנות ה־50 גברה בפרס מגמת ההפשטה הגיאומטרית, ובראשה אמנים כזאן הליון ואוגוסט הרבן. מבט אל תערוכות הפיסול של הריאליטה נובל' משנות ה־50 המוקדמות, יגלה פסלונים ברזל קונסטרוקטיביסטיים באופיים, עם יחידות גיאומטריות – מושטחות או נפחיות – המנוגדות או משולבות בהצלבות אויטיות, ו/או מתפתחות במהלך זוויתי.



זון שנות ה־50. ברונזה.
צילום: בועז לניר
Couple. from the 50's. bronze. 10 x 42 cm. Photo: Boaz Lanir

ירכיים (ברונזה), בהם נוכחים הערכים המפולחים- מחודדים מהפרק הקודם, הגם שהם משולבים בנפחים טריגונומטריים טהורים (אובליסק - הגוף של המלאך, או פירמידות-הוואנינה של האשה ממושקת-הירכיים).

המשיכה הכפולה אל טריגונומטריה חמורה ואל פיגורציה פרימיטיבית, קירבה את משה שטרנשוש בראשית שנות ה-60 גם אל פסליו המוקדמים של אלברטו גאקומטי וכן של ציליידה. פסל הברונזה של אשה בהריון, שיצר שטרנשוש באותה עת, מזכיר מאוד את אשה-כף אוכל של גאקומטי מ-1926, הגם ששטרנשוש הפך את האובל הקעור של גוף האשה הגאקומטית לאובל קמור של הריון, בהוסיפו לו גם צמד קונוסים מיניאטוריים כשדיים (וכן פסלון-הברונזה, אשה, שנוצר באותה עת, ובו וריאציה על הפלג העליון של אשה בהריון).

כזה היה הרקע להתפתחותו של שטרנשוש עד לפסל הגדול, אשת-לוט (אבן, 3.5 מ' גובה), שהציב ב-1962

לוט - נקבלו כיצירה פלסטית מעניינת, שליוצרה נהירים שבילי האור-צל במקום בו העמידה. גושי האבן המאוינים המונחים במלוא כובדם על העמוד המאונך, עוברים מטאמורפזה מעניינת: הם מאבדים את משקלם מבחינה חזותית ומופיעים לנגד עינינו כתמריירי-דרך שאינם נטולי פיוט והוד. הפסל עומד יפה בסביבתו ומשקיף למרחבי הנוף.¹¹

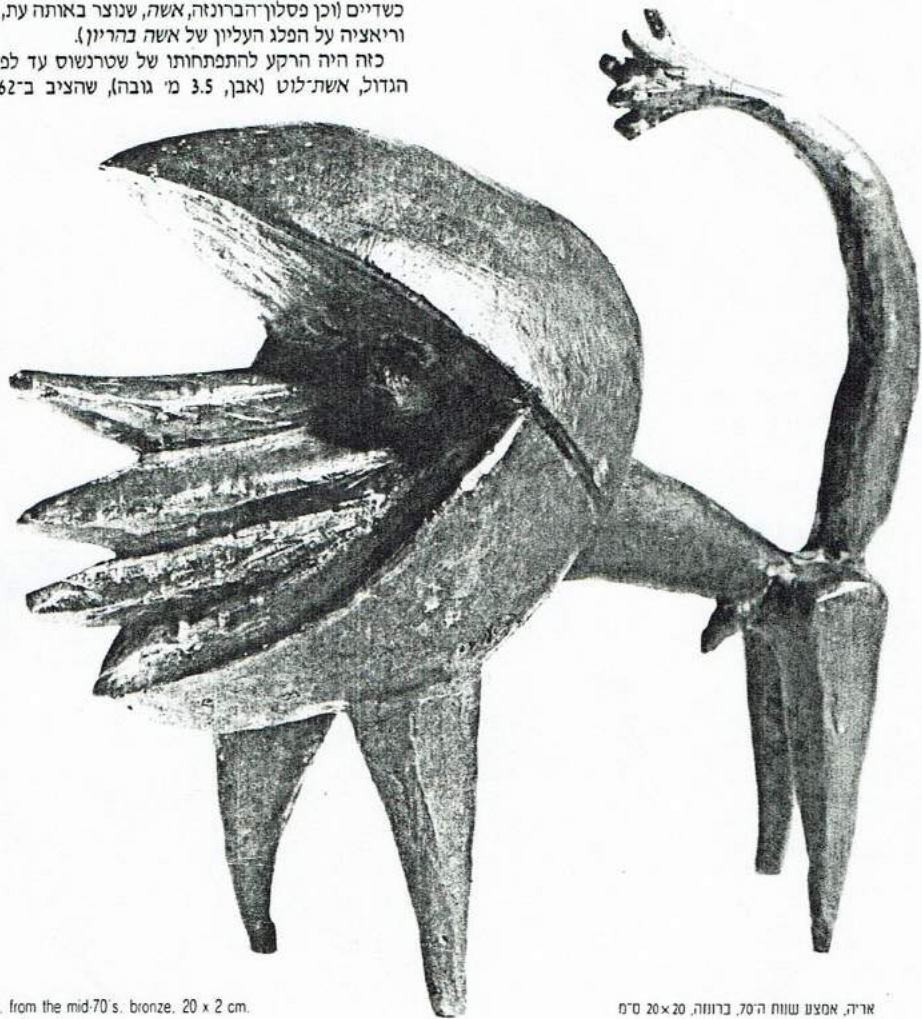
זמן קצר לאחר מכן, התפרקה קבוצת אופקים חדשים ופרק חדש נפתח בתולדות הפיסול של משה שטרנשוש.

מאמצע שנות ה-60 ואילך:

קשה שלא לאבחן את רוח החירות שחנה מעתה על יצירתו של שטרנשוש, אשר לא עוד הוגבלה לתביעות ולציפיות של קבוצה כזו או אחרת. מעתה, יצר ככל שאיוותה נפשו, בעוד הוא מדגל להנאתו משפה פיסולית אחת לשפה אחרת, מסגנון לסגנון, משחק משחקי פיסול איכותיים, מתמקד מדי פסל ופסל באפיק אחר של הנהר היצירתי המורכב בעברו העשיר. פסליו חזרו בחלקם להרמוניות הקלאסיות של פסלי הנשים המוקדמים - בני-זוג, משנות ה-70, חלקם שב אל הצמיחה העקלתונית-ספירלית של דמות תנ"כית - בני-זוג, מאמצע שנות ה-60, חלקם התרסק על זכרונות פיקאסו - אשה מרח, משנות ה-70, חלקם ביקש את הסגנון ההנרי מורי של מאסות הנוף הגדולות, הסלעיות והארכאיות - זוג יושב, משנות ה-70, חלקם העדיף פעם נוספת את פלחי הכדור - אריה, משנות ה-70, חלקם רצה בטריוגונומטריה האנליטית של הכדור הנגוס (גלובוס האהבה, סוף שנות ה-70), חלקם הפתיע בברנקוזיות של ראשי גליל ופירמידה קטומים (שני דיוקנאות רעייתו של האמן, 1970), ואף וריאציה חדשה על רגלי אשה פלחיות (עם צמד שדיים קונוסיים זעירים). ומפתיע מכל - אפילו חזרה לדיוקנאות הריאליסטיים ביותר של ראשית הדרך מיוקן חיים וייצמן, 1979): פסל, שהוזמן מטעם יד לבנים בפתח תקוה ונוצר לפי צילומים (לא במעט, בהסתמך על שטר עשר-לירות שנשא את דיוקן וייצמן...), פסל המזמין השוואה לדיוקן הריאליסטי המפורסם, שיצר גייקוב אפשטיין האנגלי לפי ראשו של חיים וייצמן.

חירות משחקית מאפיינת, אם כן, את יצירת שטרנשוש המגיע לגבורות ודולה מעברו אופציות סינגוליות להנאתו. מעין סב המשתעשע עם נכדיו, ומשהתעייף, שולח ידו בציורים וברישימוים מרובים (העומדים עדיין בסימן הארוס). זהו משה שטרנשוש הספון יותר ויותר בביתו, לאחר שפרש מהוראה ונפרד מכל הקשר אמנותי-קבוצתי. לעתים לא קרובות, זכה לראות אחד מפסליו המיניאטוריים מוגדל ביציקת-ברונזה מונומטלית (כך, למשל, משה ולוחות-הברית, שהוצב ב-1984 מטעם קרן ת"א בנגן ציבורי בצמון תל-אביב). וכל העת המשיכו הארמים האמנותיים לארום ולחלוף לידו, מבלי שיגעו בו. לא המינימליזם, לא המושגיות, לא הפוסט-מודרניזם. הוא היה ונשאר מודרניסט פלורליסטי. מוקף ביצירותיו הרבות, כמו גם ביצירות רעייתו הפסלת, רות צרפתי, ובאוספי הפצים למיניהם, הגדיר לעצמו משה שטרנשוש עולם פיסולי הרמטי, שהינו עולם עתיר באפשרויות, וכך, בין הצעצועים המפוזרים בביתו, לצד הפסלים הפרימיטיביים המוצגים סביב ולצד פסלי רעייתו; בין כל אלה לבין הפסלים שלו המצטנעים בפניותיהם - ניבנה עולם של נפחים תמציתיים המשולבים בהומור, במשחקיות, אך לא פחות מכן, באחריות דייקנית ובמתח פנימי שבצורה ובתוכן.

1. חיים נסו, פיסול בישראל, תל-אביב, 1957, נלא מספור עמודים.
2. איליאס יוסף, אמנות פלסטית, ירושלים, 1963, עמ' 126.
3. קרל שוורץ, האמנות היהודית החדשה בארץ ישראל, תל-אביב, עמ' 54.
4. נדעון נפתח, הפיסול הארצישראלי 1939-1906, קטלוג מוזיאון הרצליה, 1990, עמ' 11.
5. זיו"ח, כך ד: לנעון העשור, 1942.
6. דברים שאומר שטרנשוש עם קבלת פרס דיוקן ב-1956, סמוך "משא" 2.3.1956.
7. אוני קולב, סמוך: נ. בלס, אופקים חדשים, ת"א, 1980, עמ' 26.
8. ד"ר קרל רכמן, עמ'.
9. א. קובב, האמנות היהודית, 1957, עמ' 877.
10. אמנות ישראל, שוורץ: ביסוס חסון, תל-אביב, 1963, עמ' 159-160.
11. ניל בלס, אופקים חדשים, תל-אביב, 1980, עמ' 73.
12. "דבר", 20.5.1957.
13. ד"ר חיים נסו, "הארץ", 30.11.1962.



Lion, from the mid-70's. bronze. 20 x 2 cm.
Photo: Boaz Lanir

אריה, מאמצע שנות ה-70, ברונזה, 20x20 ס"מ
צילום: בוז לניר

בשנים אלו חיידד משה שטרנשוש את שפתו המופשטת ופנה לאפיקים קונסטרוקטיביסטיים יותר. פסלו, מר, פסל-עץ מ-1960, מורכב כולו מקוביות ומקורות מהוקצעות, המורכבות ומוצלבות. לרוב, שמר עדיין על עקרון הגבחה ההתרחשות הפיסולית בראש עמוד, מעין תזכורת לדמויות שהעסיקו אותו עד כה. וכך, בדמות (עץ) מאותה תקופה, יש הצלבת קורה וקוביות מהוקצעות, המתרחשת בראש עמוד ומרקת ממנה כובד. במקביל, הפסל ידי משה עושות מלחמה (ברונזה) מצליב את הארועות (הקורות) בקודקוד עמוד-קורות בגריסה פיגורטיבית יותר של סימפרי-משה (משה ולוחות-הברית, 1960 בערך, ברונזה), צופן שטרנשוש את הקורות באופן שיתרכבו לגוף עם רגליים וזרועות מונפות, ובראש הזרועות הרכיב צמד שכבות מלבניות-עבות, האחת מוסטת על גבי רעותה. דהיינו, שוב, התחשות ברת-הצלבה בראש קורות ושבו השגת האפקט של אנטי-כובד. שטרנשוש לא היה מעולם פסל של אפיק אחד מוגדר, וגם כשפנה בראשית שנות ה-60 לנפחיות קונסטרוקטיביסטית-יחסית, לא ויתר על הפיגורטיביות, כפי שלא צימצם עצמו בתחום הנדון: פסליו מראשית שנות ה-60 כוללים את מלאך (ברונזה), או אשה ממושקת

במצפה-רמון. פה, בסימפוזיון הפיסול הבינלאומי שארגן קוסו אלו, העמיד שטרנשוש מין טוטם ענק הצופה אל האינסוף המדברי שלמרגלותיו, מבנה פרימיטיביסטי אצילי, שתאם למיבנים המופשטים-מלחניים-מאגיים שהציבו כאן גם דב פינגין וקוסו אלו, חבריו מאופקים חדשים. פלחים מחודדים, נפחים אובליסקיים, קוביות שלמות או מהוקצעות בתבנית מדרגות או בשיפועים זוויתיים - כל אלה הרכיבו, עד לאשת-לוט, פסלי-דמות מופשטים למיניהם, שיצר בחומרי שונים (איטונג, אלומיניום ועוד), כולם הכנות בדרך אל הפסל הגדול. בין אלה, גם הפסלים המיניאטוריים בני-זוג, או דמות שוכבת, המשלבים בנפחיהם מנסרות וקימורים. ההרכבות (קוביות-ראש עם קוביית-גוף, עם מנסרות-זרועות, עם אובליסק רגליים וכי"ב) צומצמו ומישטו מאוד, עד לתוצאה הסופית של אשת-לוט. בפסל ממצפה-רמון נקט שטרנשוש בעיקרון הקונסטרוקטיביסטי החדש שלו, כולל התרחשות ההצלבה שבראש העמוד: הצלבת הלוחות מלחמה ולוחות-הברית מתפקדת עתה ככלל גופה העליון של אשת-לוט, בעוד גושי האבן הגדולים מבטאים ארכאיים. כתב ד"ר ח. גמזו אודות הפסל: "אף אם לא נצמיד לפסלו של שטרנשוש את השם שהעניק לו - אשת