

שני אַמנים ישראליים: תמר גטר, ארנון בן־דוד

ארנון בן־דוד ותמר גטר עושים אמנות. האמנות הפלאסטית היא הבית שלהם. שם היסודות, שם ההישגים. בן־דוד רוצה שהאמנות שלו, בעצם כל אמנות, תכלול מושגים של צדק ואמונה: "לפי דעתי הופך מושג הצדק להיות קריטריון מרכזי, לפחות כמו מושגים אחרים השייכים לתחום השפה והדינמיקה של הטקסט" (בן דוד, קו 9, 52) גטר אומרת: "סיפורם של ציורים אינו יכול לעמוד על "קישש" או על "גוש אמונים", גם לא על "דם־אדמה" ו"ארץ־ישראל העובדת". ציור אפשר לבחון בז'ארגון של ציור. ואם ציור מסלק את עברי כאדם, אזי לעולם לא יבנה לו ז'ארגון של ציור" (קו 10, 46).

שניהם מכירים באוטונומיה היחסית של עולם האמנות (גטר: "ז'ארגון של ציור"; בן־דוד: "תחום השפה"), ושניהם מתנים אותה בערך נוסף המבטיח את תקפותה. גטר עושה זאת כדי לבחון ולהנכיח את הפרובלמטיקה של התרבות הישראלית במונחים ויזואליים, בן־דוד – בשם שוויון הערך בין החיים והאמנות ומושג הצדק "כקריטריון המעורה ביקום בכלל ובאמנות בפרט" (קו 9, 52). אמנותם בתביעות שתובעת האמנות מתוך חוקיה האוטונומיים ובתביעה אחרת, נוספת, שבאה מתחום הערכים והמוסר ומשתלבת בעיבוד השפה האמנותית, מאפשרת לכנות אותם, בהגדרה רחבה, אמנים פוליטיים. גטר צמודה מראשית דרכה למסורת הגדולה של הציור. כל תמונה היא "התמונה, יצור לעצמו. יחידות הדימויים הלא־מתחברים שהיא יוצרת, זוויות הראייה הסותרות, המבנה הרעוע והמסוכסך, כל אלה נמדדים על־פי קנה המידה העתיק של האיקונה, וגטר מציעה איקונה רצוצה, מנופצת. התמונה כקונגלומראט מבוזר של תמונות. ועוד נקודה: הציור שלה סופג אל תוכו כמובן מאליו את המשתמע מהשתלטות עולם הצילום והרפרודוקציה, מבעיית ה"אורגינאל". העלאת בעיית הצילום באמצעות הציור יוצרת ריחוק המאפשר דיון, מעשירה את הציור, ואינה מבטלת את אפשרות קיומו, כפי שהיו מי שנחפזו לטעון.

בן־דוד מתייחס באופן מובהק למסורת האוונגארד. בן־דוד שומר על רוח שבירת הכלים, כמו זו של אמנות הדאדא. היבט מרכזי של מסורת זו הוא השימוש בפרובוקציה, זו שנועדה במקורה לזעזע את הבורגנות ולפרוץ מן האמנות אל תחום החיים כדי לפרק את הסדר הקיים וליצור חברה טובה יותר (אנרכיסטית־אוטופיסטית). בן־דוד שומר על רוח שבירת הכלים, כמו זו של אמנות הדאדא ומצרף אליה את "עבודת התיקון" בהשפעתו של האמן הגרמני יוזף בויס. הפרובוקציות

שלו מסמנות גם את אפשרות הפירוק וגם את אפשרות התיקון, בעיקר באמצעות מושג הצדק, קריטריון תובעני המפעיל את העבודה כאקט פרשני-ביקורתי למציאות. העבודה הבודדת של בן-דוד, בניגוד לזו של גטר, כוללת במשולב ציור, פיסול וגרפיקה שימושית, ונסמכת על הרצף. עבודה אחת היא כמו מלה קטועה מתוך סך-הכול, שהוא המשפט, שגם הוא כמדומה משפט חסר. מקובל להיות רווי ומותש מפרובוקציות באמנות. אבל אלה של בן-דוד עובדות. אולי משום שהקשרן פוליטי והן נעשות ומוצגות בחברה שאיננה סובלנית למה שנראה כגבולי לקונסנזוס. סיבה אפשרית נוספת – אלה פרובוקציות מילוליות בחברה הרגישה למלים יותר מאשר לדימויים ויזואליים. הטיוח המילולי המדויק אל לב המשפטים המקפצים, הביא להמולה תקשורתית (בזעיר אנפין, מדובר באמנות), ואיומי סגירה על הגלריה שבה הציג את תערוכתו בשנת 1990. ובכל זאת העדפתי שלא להביא כאן את מה שנראה כברור מאליו: משפטים נגד הדיכוי והכיבוש, קריאות גנאי וניאוף למנהיגים מקומיים, וכיוצא באלה משפטים העושים אותו באופן אוטומטי "כשר" פוליטי, ועל כן, אמן "בסדר גמור".

הסדרה המוצגת כאן מעודנת ומעניינת יותר.

תכונה משותפת לעבודותיהם של גטר ובן-דוד קשורה במושג "ריקון". אצל בן-דוד היא עולה מן העובדה שהעבודות נראות כמודל מוקטן, כדוגמה חלולה לתבנית רעיונית מופשטת (השימוש בדיקט לחלל עוזר לממש אותה חושנית), וכן מן ההפגשה השוויונית, הכמעט מעליבה, של ערכי מוסר ויסודות עיטוריים גראפיים. בצורה של גטר עולה הריקון מדרך תיאור האובייקטים. הבתים, הדמויות, נראים כתפאורה דחלילית, כקליפות ריקות, רוחות רפאים של נוכחות. הציור מודד את עצמו בפער שבינו כריאליזם מרוקן לבין ריאליזם שכבר איננו אפשרי. לעתים מופיעים בתוך הציור ("כלבו של רמברנדט", "ילד מוכה") ציטוטים מציורים של אמנים מתקופות אחרות, כשה"מלאות" והאחדות עוד היו אפשריים, או במהופך בציור "echelon", מופיע במרכז הד מציורו של אוסקר שלמר, שבחדווה טכנולוגית הינדס אדם דמוי מכונה. גם אפשרות זו של ה"התמלאות" מן הטכנולוגי שוב אינה קיימת. הציטוט ה"מלא" והציטוט ה"מהונדס" מחדדים את המודעות לבחירה בדימוי המרוקן כאפשרות ביטוי נכונה לזמן הזה.

אולי זו הסיבה לכך ששתי הסדרות, שדוגמאות מעטות מהן מופיעות כאן, הן ממיטב יצירתם של השניים. הדימוי המרכזי בסדרות אלה, אצל שני האמנים, הוא הקונקרטיזציה האופטימאלית למצב הריקון שעליו מצביעה כלל יצירתם, העמוסה הדים רחוקים של המלא שאיננו.

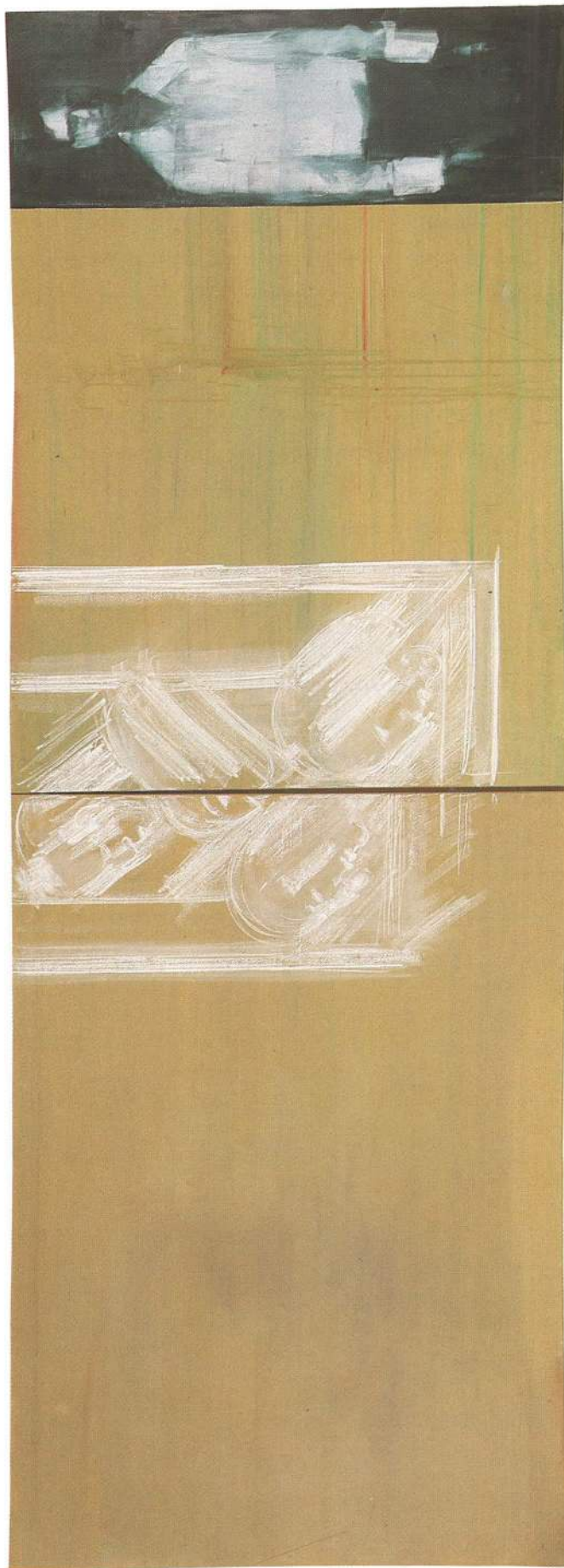
את בן-דוד בחרתי להציג בסדרה ה'. ה' הוא יציר לשוני שאין לו קיום קונקרטי במציאות, וממהותו הוא סימן מפלג ומגדיר תרבותית. מי שמרשה לעצמו להשתמש בו, איננו אדם מאמין ומבחינתו זהו סימן ריק (חסר הוראה). מי שמאמין בו, לא יעז להשתמש בו, הוא יראה בעצם הסימון חילול קודש. האם ה' הוא סימן לאלוהות או לאין אלוהות?

הסימן הריק-מלא הזה שבשם סימנים שכמותו, בטרם נתרוקנו, נוצר כמעט כל הקורפוס של האמנות הפלאסטית, מופיע כאן על הרצף שבין הסתמי, המבהיל והמנוחך. הוא מופיע כעיטור גראפי לגולגלות, בצד עיטור "אמיתי", המקובל בגראפיקה של המקומונים. הוא גזור מתוך תיבת דיקט (ריק על ריק), גם כמשחק מילוי משבצות סתמי, בתוך דף שהעלה את הה' כאילו במקרה. בעבודה אחרת הוא מופיע בתרגום לאנגלית, שם הוא מקבל נפח וממדים שאין ולא יוכלו להיות לו בעברית (וכך הוא מעלה בעדינות את התרגום כבעיה מכרעת ביצירת האמנות וכאישור למתח שבין המקומי לאוניברסאלי ובין המקומי למקום). כל אלה מעלים באופן חצי-אידייתי, אבל עם כוח של הרס וניאוף, את ההיעדר המרכזי של העולם והאמנות היום, בהקטנה ובריקון משווע, ובכל זאת יוצרים מודעות חריפה לאפשרות קיומו של הנעדר.

לעבודה הנוספת של בן-דוד המובאת כאן ואינה מן הסדרה, יעדתי תפקיד דידקטי מכוון. בן-דוד, אולי האגרסיבי שבאמני הביקורת החברתית בישראל, יוצר גם עבודות שאין נכונות לאיפיונים שצינתי, אלא נועדות לממש תחושות פיסוליות טהורות – לחשוף חלל, לחדור לחלל. רוצה לומר, ארנון בן-דוד איננו אמן פוליטי דוגמאטי.

על שתי החלטות ציוריות של תמר גטר אני מבקשת להתעכב. האחת – יצירת תמונה לא מאוחדת, חסרת מרכז. צורה זאת עלתה גם בציור האירופי והאמריקני בן-הזמן (אחרי גטר, יש לומר, וזאת אחת מדוגמאות רבות של יחסי מרכז-פריפריה במה שנוגע ליכולת השפעה על מהלך ההיסטוריה, שלא לומר על כתיבתה). אם במרכזי האמנות הגדולים פורשה צורה זאת כשיקוף של עולם שאין לו עוד לפיד מוביל שלאורו הוא מתכוון ומתמקד, הגיעה גטר אל אותה צורה מתוך עיסוק בישראליות כאוסף דימויים שאיננו מתאחד והוא חסר תוקף ויזואלי. גטר הגדירה זאת כך: "התרבות הישראלית איננה יכולה לספק חלל רציף, היא חסרה את ממד המסורת שיכולה לספק חזות ונורמה של 'מקור' ... תנאים

תמוך ג'טר: אֶשְׁלוֹן Echelon (גרסה שנייה), מבוסס על אֶשְׁלוֹן של אוסקר שלמור, שני חלקים, 180x130 כל אחד. טמפרה שמן על קנבס



תרבותיים אלה מחייבים חלל יחסי, נקודות ראות משתנות; פוקוס נודד, קני מידה סותרים, ובלילה של קרוב ורחוק" (קו 10, 46). חשוב לי לציין בהקשר זה של גטר, אבל לא רק שלה, את האופן שבו בעיה מסוימת, אוניברסאלית, מוצאת לה ביטוי צורני והאמנות הישראלית מאמצת אותה, או יוצרת לעצמה צורה דומה מתוך צורכי המקום שהם שונים. זו אינה הפעם היחידה במהלך ההיסטוריה של האמנות הישראלית שבה התאחדו צרכים מקומיים וצורות אוניברסאליות כדי לדבר באותה לשון על דברים שמשמעותם שונה.

עניין אחר הוא אופן הציור של גטר, האמצעי הבולט ביותר ביצירתה. גטר מכוונת את מריחת הצבע שלה ליובש לא מקובל, לא חושני, חסר גימור וליטוש, למראה שתיאיתי בעבר כ"דלות החומר" (שרה בריטברג-סמל, **דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית**, קטלוג, מוזיאון תל-אביב, 1986). המראה הזה יוצא מרעיונות של "מינימאליזם" ודימוי של אמנות עניינה שהסתובבו בעולם האמנות במערב בשנות השישים והשבעים. אלא שגטר, באמצעה אותו, הקצינה אותו עד שהפך לכלי ביטוי מקומי, שונה בעליל מהדגש האירופי והאמריקני שממנו נלקח כביכול. התמונה שלה, מריחת המכחול והצבע, מקפלים בתוכם את המציאות הפיסית הישראלית, אבל גם את העולם המנטאלי הישראלי והיהודי, שמגעו ה"טבעי" וההיסטורי עם עולם האמנות הוא, כדי לומר בקיצור, טעון ומסובך כהנה וכהנה. המגע הזה קיים ועומד בבסיס כל יצירתה של גטר והוא מצוי ומיוצג כבר בדרך הנחת המברשת על הבד.

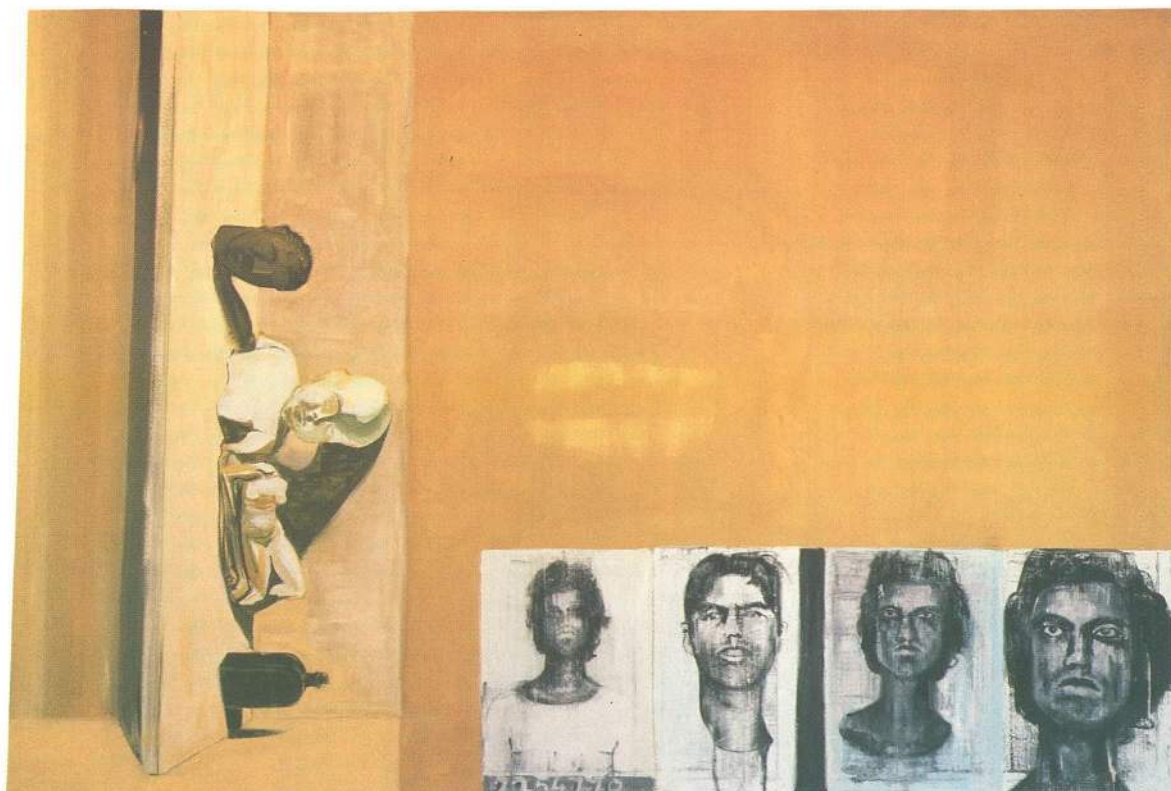
סדרת הטירונים של תמר גטר צוירה בשנתיים האחרונות. הרפרודוקציות המופיעות כאן הן פיתוחים מאוחרים שלה, מן השנה האחרונה. הנושא הורחב והתרחק מן המקור – אוסף תצלומי טירונים שנראים באותה מידה כתצלומי מחבלים – אל פנטסיות על טירונים בבגדי נשים, אל המקבילה הנשית המקומית לדמות הטירון, גם היא בעלת תווים מזרח-תיכוניים-כלליים, ואל עוד דמות נוספת, בעמידה ולבוש טקסי (טקס יום הזיכרון?) שנראית כמיין אינטלקטואל פחוס ומוארך, חסר משקל. גם בסדרה זו נוצרה חפיפה תוכנית, הבעתית ופורמאלית, כמעט חד-פעמית, בין צורת הציור המרוקנת לדמות הטירון ופיתוחיו. הטירון, האינדיבידואל ברגע האנונימי ביותר שלו, לפני הפיכתו למכונת מלחמה, נתן מאופיו לסדרה כולה, שהרי הוא דימוי מבריק לאדם בן-זמננו, ולאדם הישראלי בפרט.

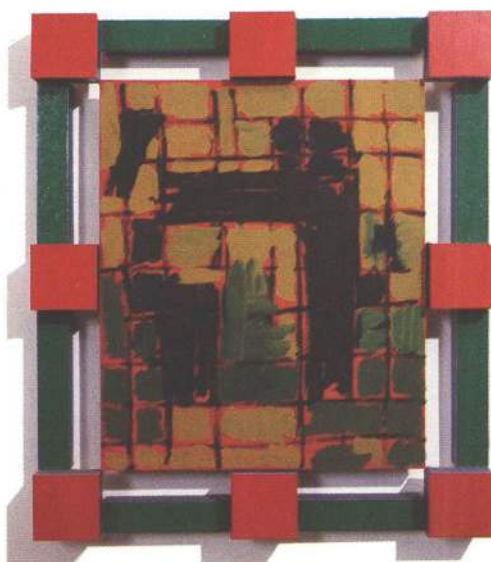
אופן זה של ציור, המעלה את אותן דמויות חלולות וריקות, מרשים במאבקו כדי להגיע אל האדם, אל הקלסתר. גטר מקרבת ומרחיקה את הקלסתר ("ילד מוכה") כמו בטכניקה צילומית, מנסה לעשות לו פנים. העבודה הידנית הכרוכה בכך, בנייתו באמצעות מחיקה, ההגבהה (מעצם השימוש במסורת הגדולה של הציור), מנסות לאשר את קיומו הרופף של הקלסתר מבעד למכבש החברתי והאידיאולוגי המוחץ. כך גם נראים הגיבורים שלה: ריקים, מחוצים, מעוותים, ובכל זאת מלאים בפאתוס המענה של הקיום.

אוצרת, תל-אביב



תמר גטר: ילד מוכה, 130×200 ס"מ. שמן טמפרה על קנבס





ארנון בן-דוד: ללא כותרת, 1990, שמן על בד, עץ לבד, דיו, $56 \times 96 \times 7$ ס"מ

ארנון בן-דוד: ללא כותרת, 1988, עץ לבד, $104 \times 52 \times 23$ ס"מ



ארנון בן-דוד: ללא כותרת, 1990, שמן על בד, עץ לבוד. $80 \times 72 \times 7$ ס"מ

