# אמנות בצל אוניפורמות חדשניות

## עזריאל קאופמן

לעיתים קרובות מדי הנך עומד תמה לנוכח אירועים משעממים באמנות הישראלית המכונה חדשנית.

מצב כזה מעורר כמיהה ל"אבות" הציור הארץ־ישראלי כמו שמי ואחרים, שהיו אמנים מודרניים במהותם, אינדיבידואליסטים ביצירתם, וממשיכי מסורת הציור האירופאי החדיש, מסיון, במעלה המאה ה־20.

אמנים ישראליים טובים היו רוצים לראות היום מעין מהדורה עכשווית של "אופקים־חדשים"; ריענון היצירה האינדיבידואלית. היום מבוקשת אמנות חדשה — לא ממוסדת, שתועמד במלוא עוזה ויופייה כנגד המימסד האמונתי בארץ, שלמד לאמץ בזריזות כל "חדשנות" שדופה. נחוצה אמנות פלוראליסטית שתשחרר את האמן מן הצורך להשתייך לקליקות או להתגודד בצילם של "איזמים", כדי שהאנרגיה היצירתית תוכל להיות מושקעת בעשייה ממשית, בלתי תלוייה בתכתיבים של ראשי קבוצות כאריזמאטיים, או במומחים־קוראטורים של שני המוזיאונים הגדולים בארץ שמבניהם מצויים בשימוש בלעדי, כמעט, של קבוצות האוניפורמה "החדשנית".

שינוי כזה היום הינו בבחינת צורך חיוני במיוחד לנוכח טכניקות המיסוד המהיר של תופעות חדשות באמנות המופעלות ע"י המימסד התרבותי־קרתני של החברה הישראלית.

בנקודה זו אני תמים־דעים עם גדעון עפרת במאמרו "האוונגרד — אחת ולתמיד", "ציור ופיסול" מס' 11, בהקשר למיסודה של להקת "כוורת": "לעתים, אני חייב להודות, איננו יודעים עוד כאשר להקת "כוורת" מגגנת "הורה האחזות" בסיגנון "פופ", מי ממסד את מי: האם הציונות מיסדה כאן את הפופ, או שמא ה"פופ" מיסד את הציונות?"

המעיין בדרכה של "אופקים חדשים" יווכח בעליל עד כמה קשה היה לקבוצת אמנים זו למסד את דרכה החדשה, ולמרות כל הקשיים שמרו אנשי הקבוצה על אינדיבידואליות ביצירתם.

המימד האידיאולוגי שנתלווה להופעתם ההיסטורית, אף פעם לא יצר פער כה עמוק בין המחשבה ובין העשייה האמנותית, כפי שאנו עדים לו היום בקבוצות האוניפורמיסטיות. יתר על כן, כל חדשנות מוכנסת היום מהר מאוד לאוניפורמה, נעשית נורמאטיבית ונוטה להפוך לדיקטט בתחום האסתיטי.

כתוצאה מכך נפגעות במישרין האפשרויות האובייקטיביות לחדשנות אמנותית ויטאלית, לפלוראליזם ולייחוד אינדיבידואלי. מפליא הדבר עד כמה הספיקה גם הביקורת הקיימת, לסגל לעצמה במהירות אידיאולוגיות אוניפורמיסטיות חדשניות, כאילו לא נותרו לה אלא תחומי השבח ואמירת האמן אחר המובילים בראש: קוראטורי המוזיאונים ואמנים "הוגים", יוצרי השיטות האוניפורמיסטיות בחדשנות האמנותית. היום כל תופעה אינדיבידואלית וחדשה באמנות (תופעה "בלתי משתייכת") מחייבת נסיון קשה לפרוץ את ה"נורמה" ואילו כל מה ששייך ל"זרם", למוסכמה החדשנית — מקבל לגיטימציה אפריורית, מבלי שיועבר תחילה ברצינות תחת שבט הביקורת האובייקטיבית ויועמד במיבחן של כנות ואמינות יצירתית.

על חדירת התפיסות האוניפורמיסטיות האלה למרבית שטחי האמנות בארץ ניתן אף ללמוד מרשימתו של אדם ברוך שעניינה בהגנה על קוראטור מוזיאון ישראל, יונה פישר ("ידיעות אחרונות", 22.4.77): "לא רק המיליונר הירשהורן חשוב יותר בהיסטוריה של האמנות האמריקנית מחלק מהאמנים המוצגים במוזיאון שלו. גם הקוראטור, השותף להתפתחות האמנותית, עשוי להיות חשוב מאותם אמנים שתקופתם מובנת ומפותחת גם ללא תרומתם. ההגדרות (אמן, קוראטור) אינן יכולות להיות נוקשות כשהיו."

קביעות כאלה מעמידות על בסיס ערכי אחד ושווה את היצירה האמנותית עם המתווכים שלה ומתעלמות מערכה הסגולי הבלתי־תלוי־בדבר של היצירה האמנותית. שהרי קיימות אפשרויות רבות אחרות לתווך בין האמן והציבור, ובמקרים מסויימים רצוי אף לוותר על המימד השרתני־המשתרר. מה יפסידו ליאונרדו, סיזן, זריצקי, טיכו, תומרקין, ארוך, הופשטטר ואחרים אם ייעדר מתרומתם ההיסטורית לאמנות המימד החיוור של הקוראטורייה?!

### תערוכתו של גרוס

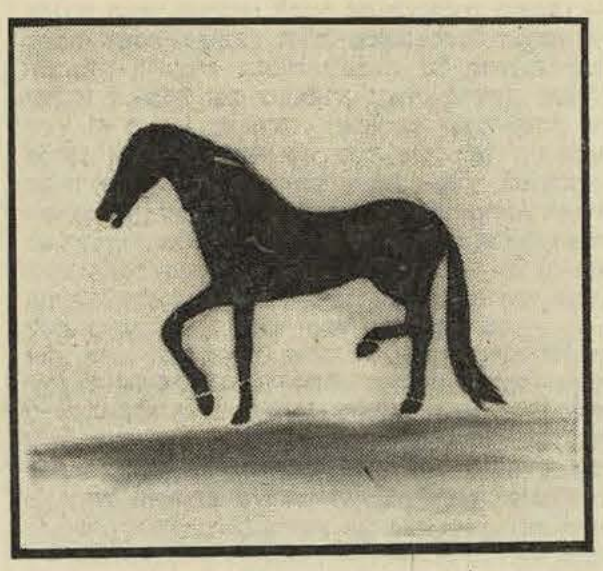
עד כמה השתלטה האוניפורמיות על המוזיאונים הגדולים בארץ ועל מבקרים ומבוקריהם ניתן ללמוד משתי תערוכות שהוצגו לאחרונה: במוזיאון תל־אביב, — התערוכה של נוישטיין, ובמוזיאון ישראל — התערוכה של גרוס.

בעניין זה בולטים שלושה מרכיבים המהווים יחדיו מיכלול אוניפורמי מושלם המעניק גושפנקא נורמאטיבית לאמנות שתלטנית: א. הקוראטור. ב. קבוצות אמנים. ג. הביקורת (לא כולה). ביסוד המאחד את כל השלושה מצוי פער עצום שנוצר בין האידיאולוגיות שלהם על האמנות החדשנית לבין מה שמכונה בפיהם: המוצר האמנותי המוגמר וכיו"ב. לרוב, הפער הקטן ביותר בין אידיאולוגיה ליצירה מצוי אצל אמנים בודדים, ויש בתופעה זו כשלעצמה גם משהו מעודד.

דברי ההסבר והערכה בקטלוגים ובעתונות היומית שנכתבו סביב שתי התערוכות של נוישטיין ושל גרוס, מהווים דוקומנט מאלף להדגמת קיומה של אוניפורמיות בחדשנות האמנותית והוכחה חותכת לנטישתו של המהלך האוונגרדי את הייחוד האישי וזניחת החיפושים אחר חידושים אמנותיים לעומק.

על תערוכתו של גרוס במוזיאון ישראל משמיעה דורית לויטה את ההלל הבא: ("הארץ" — 7.10.77)

"אולם גרוס, תודה לאל, אינו רואה עצמו מאייר פילוסופי־ספרותי. הפילוסופיה שלו אינה משתמשת במילים כבאמצעי מבאר, אלא נושאת סמלים הלגיטימיים לתחום האמנותי ורק לו. סמלים אלה אינם יכולים להיתפס בדרך סמנטית, אלא בהגבה רגשית, חסרת צורה."



בשיר אבו־רביע

# רקמות צבעוניות וכתמים שחורים מסביב לצוואר

## רוני סומק

בשיר אבו־רביע הוא לכאורה צייר המסרב להשתחרר מן הספונטאניות, מסרב להשתחרר מן הצבעים הבסיסיים של המדבר שהם צבע של אדמה, צבע של שמש וצבע של אנשים אשר חיים בין אותה אדמה ואותה שמש. אך צבעים אלה הינם, לדעתי, צבעי הסוואה ואפילו הריקמות הבדואיות המצויירות בפסי אורך צבעוניים ברבים מן הציורים מחפות אך במעט על הרגשת המחנק שהיא ההרגשה האמיתית בציורי באשיר אבו רביע. הרגשת המחנק כרוכה בנסיון לצייר מיתולוגיה בדראית, לצייר את האיזון העדין שביחסי החיים בין האדם לסביבה ולגלות שזוהי בעצם סבירה מנותקת, סביבה שכמה ק"מ צפונית לה מתנהלים אנשים לפי יחסי חיים אחרים.

לרבות מן הנשים הבדואיות שאבו רביע מצייר יש פנים המכוסות בצעיפים ויש כתמים שחורים מתחת לצוואר, והנסיון להבליט את יופי הצעיפים מבליט את הקושי להשתחרר מיופי זה. טעות אופטית דומה מתרחשת בציורי דהרות הסוסים אשר לכאורה מבליטים את ה'הדר הבדואי' ולמעשה מבליטים כמה לא מצליח אפילו 'הדר' זה למלא את הפערים.

בציורים רבים נערך העימות על הבד: מטרסים מטילים טילים על המאהל או טיל מול יונה מול ראש בדואי וכדי להתגבר על חומרת ה'עימות הישיר' מצוייד העימות בצבעים מרהיבים, ובכלל, רבים מן הציורים דומים באווירתם לארבע שורות של המשורר עומר כיאם:

"הרקיעים־מעגל, בתוכו נכאב, נכמש.
גלי ג'יחון — טיפה מים דמעות אנוש.
התופת — זיק מלהבות אש יסורינו.
העדן — רגע לא גאלוהו רגזה ורוש" ●

האמנם ראויים כל המוצגים של גרוס בתערוכה זו לסופרלאטיבים מוגבהים כאלה והאם באמת לא מצאה המבקרת אף תחום אחד בתערוכה זו הראוי לביקורת ממשית יותר ופחות נלהבת?

לא פחות מאכזבת הביקורת החיובית בעיקרה שכתבה המבקרת הוותיקה והמוכשרת. מרים טל על התערוכה הניזכרת של גרוס ("ידיעות אחרונות" — 30.9.77) מכל המצוי בה מצאה לנכון להעיר בשלילה על מוצג אחד בלבד:

"העבודה היחידה שאיכזבה אותי היתה "שתי קורות עץ, צבועות לבן ואוקר. אלו אינן מוצדקות, לדעתי, לפי הקריטריונים של גרוס עצמו, — — —"

לגבי המוצגים מן הקבוצה שבתוך המוזיאון, המכונה "עבורות חלל סגור" ניתן אולי להסכים מעמדה תיאורטית עם חלק מהקביעות של מרים טל ואילו לגבי הקבוצה "עבודות בחלל פתוח" נראית לי התייחסותה החיובית מנותקת לגמרי מערכם האמנותי־ממשי. ריחוק כזה איננו משאיר אפילו מקום לדיון על הפער שבין המלים לבין המעשה האמנותי המוגמר. אלה דבריה: "מיכאל גרוס 'רואה גדול', זה אחד הסודות של הקומוניקציה שאמנות מחמירה ובלתי־מתפשרת זו מעוררת. שלוש היצירות — 'הבריכה', 'ארגז לבן' ו'סולמות לבנים' — מהוות, יחד עם רחבת המוזיאון, יחידה סביבתית־פלסטית." אכן, מי שלא ראה את כל אלה במו עיניו, אולי יראה אותם כך רק בעיני רוחו!

זוהי הפלגה מירבית ומורחקת מאוד מן הפעולה הממשית שמוצגים לבנים אלה משפיעים על סביבתם. הם אפילו לא "נוגעים" במבנה הארכיטקטוני של המוזיאון הנשאר אדיש ל"סולמות", ל"ארגז" ול"מים" שאת "אבותיהם" הזורמים בעלי המראה הלבן המוקצף, היינו פוגשים לאורך מסילת הברזל, בואכה ירושלים, במשך שנים רבות.

לדחיסות אידיאולוגית גבוהה ביחס לתערוכה זו מגיע הקוראטור, יונה פישר, בדבריו שכתב בקטלוג התערוכה. בקטע המסיים את המבוא לתערוכה נבקטת לשון פילוסופית הרחושפת דווקא את הניתוק המשווע בין מוצגי התערוכה לבין דברי ההסבר הגבוהים והמושמים עליהם, כמובן, במקרה זה, מלמעלה, תרתי משמע:

"מהותו המטאפיזית — הרוחנית, האישית — של היקום מתגלמת בעימות הפיזי — הממשי, הארצי — בין יסודות היצירה לבין יסודות המרחב המשמש לה חלל־מחיה." (קטלוג־גרוס, תשרי־חשון תשל"ח מוזיאון ישראל ירושלים).

לעומת הדברים הניזכרים של יונה פישר, נראים לי דווקא ההסברים של גרוס עצמו, ליצירתו, ברורים ומעניינים יותר, אלא שקשה מאוד לקבל אותם כמשתמעים מתוך יצירותיו. יותר משהם נובעים מיצירתו אפשר לקבל את דבריו כנלווים לה וכמסייעים להבין אותה. זוהי, כמובן, נקודת התורפה במבנה כולו המבוסס על ערכים מחשבתיים ועל ערכים פלסטיים שאין ביניהם קשר אימננטי. כתוצאה מכך מתבלט בניין העל "הגונב את ההצגה" מן האובייקט האמנותי המשי. דברי ההגות של האמן והסבריו מהווים גם מעין תצהיר פילוסופי מאפיין, המשייך אותו לתחום הברור של האוניפורמיות החדשנית. זהו המחיר שמשלם האמן. התוצאה הברורה היא — פיחות מהותי בכוחה של יצירתו האמנותית.

אין בדברים אלה, כמובן, כל כוונה להפחית מערך מוצגים מסויימים בתערוכה כגון: "חלון קטן כחלחל", "ערוץ בדמה", ואחרים.

### תערוכתו של נוישטיין

בתופעה אוניפורמית אידיאולוגית דומה ניתן להבחין בדברים הכתובים שנלווו לתערוכתו של נוישטיין במוזיאון תל־אביב. חלק מדברי המבוא בקטלוג העניקו משמעות לתרגילים מחוכמים והסבירו הישגים שוליים למדי כאמנות גבוהה, מבלי להעמיד את ההסבר ואת מוצר האמנותי המוגמר בעימות אהדדי וממשי זה מול זה.

דוגמה לא פחות מאלפת ואולי אף יסודית יותר המחיחסת למקורות האוניפורמיות החדשנית בארץ מצויה בשני מסמכים: בקטלוג לתערוכה של רפי לביא במוזיאון ישראל, לפני שנים אחדות, ובדף הביקורת שהוציא רפי לביא לקראת התערוכה 'הנ"ל. עיון בכתוב בקטלוג מצביע על אפשרויות רחבות ביותר ליישם את ההבחנות המופיעות בו על תחום נרחב למדי של יצירות אמנות אוניפורמיות, מסוג זה, הנוצרות כיום, וכן על הביטחון העצמי הנוטף מכל תג בשיטה זו שניתן להפעיל אותה על אמנים רבים ודומים לו.

דף הביקורת מצביע במיוחד על תהליך בהתפתחותה של הביקורת ההולכת ו"מתקרנפת" ומסתגלת לאוניפורמיות מחשבתית־כפייתית. כדי להיווכח כיצד התחולל שינוי נורמות ותפיסות הביקורת, מספיק לעיין בדברי שניים או שלושה מבקרים בלבד.

### ה"קונצפטואליזם" וה"אוונגרד"

בעניין זה נצביע על מאמרו של גבריאל מוקד "ערעורים מושגיים" ("ידיעות אחרונות") בו מתמודד הכותב עם תופעת "האמנות המושגית" שבתוך קשת תפישות האמנות בארץ ומבקר את הקונצפטואליזם באחת מנקודות התורפה שלו, מבחינת ההליך האסתיטי־אמנותי. תוך כך מתברר המרחק בין המישור המושגי־תיאורטי של הקבוצות לבין יסוד ה"מורכבות" שהוא בעייתי מאוד בשיטה זו ונעדר לרוב ביצירתם הממשית של נציגיה.

חשיבות רבה נועדת למאמרו של ג. עפרת: "האוונגרד — אחת ולתמיד", (ציור ופיסול כג"ל). במאמר יסודי זה בוחן

22 ←

מדת, ההבעה האישית הפורצת מוסכמות, והייחודיות." (שם עמ' 10)

"עתיקותו ומרכזיותו של המונח "אמנות" גם מביאה לכך, שלמרות השוני בהגדרות, תקופות ארוכות למדי חברות רבות למדי הצליחו לאמץ תיאוריה פילוסופית מסויימת של המושג וכך הגיעו לקומוניקציה אמיתית ופוריה בעזרת קומוניקציה ברורה." (שם עמ' 11).

## סכנת היצור ההמוני

הדוגמאות שהצבענו עליהן נועדו לעורר את הרצון והחובה לבחון מדי פעם נסיונות חדשניים באמנות שמתמסדים מהר, כדי להבטיח חיותה המתמדת של היצירה האינדיבידואלית ולמנוע ביטולו של האמן־היחיד ע"י קבוצות הנוטות להס־תגר באוניפורמות אמנותיות ולהופכן לאופנות מחייבות.

יש איפוא לחפש דרכים אינדיווידואליות לחידושו המת־מיד של מושג האמנות במובנו ההיסטורי ואין דבר זה סותר אפשרויות ליוזמות אמנותיות אוונגרדיות ומודרניות הרל־וונטיות לזמננו.

יותר מבכל זמן אחר, עלול האמן היחיד למצוא את עצמו שבוי במעגלי הטכנולוגיה התעשייתית ולהיות משולב בסד־רות חסרות ייחוד של ייצור המוני, היפה לקרתנות החדשה כמו גם למימסד האמנותי האינטלקטואלי — אותו אחוז זעום הנערץ כל כך על עמי שביט (מולטיוויזיה 11.10.77). כניעתו של האמן לקונצפטים מגובשים, לפיתויי "מקום בצמרת" ולאידיאולוגיות אמנותיות מיליטנטיות, בונה תש־תית רוחנית ומעוותת את מושג האמנות ומונעת מכשרונות טובים באמת, לצאת מן הכוח על הפועל ●

## אמנות בצל אוניפורמיות חדשניות

17 ←

עפרת את תופעות האוונגרד ומעמתו עם מונח האמנות בהקשריו ההיסטוריים. אמנים הרוצים להימלט מהתאבנות ומשיעבוד יצירתם לאוניפורמיות כל שהיא, רצוי שיאמצו לעצמם את מרבית מסקנותיו ובעיקר את הדברים הבאים: "מעבר לוויכוחים אסתיטיים אני מניח שנסכים כולנו ליחס למושג האמנות את איכות היצירתיות — המקוריות המת־