

**תמר גטר**

GO 2

מנכ"ל ואוצר ראשי  
פרופ' מרדכי עומר

## GO 2 תמר גטר

אולם סם ואילה זקס, אולם משולם ריקליס  
23.3.2010 – 3.7.2010

עיצוב ותלייה  
טוקן, סטודיו לעיצוב

מסגור ותלייה  
טיבי הירש

פספרטו  
אורי רדובן

תאורה  
נאור אגיאן, ליאור גבאי, אייל וינבלום

### קטלוג

עיצוב והפקה  
סטודיו אנה גסלב

עריכת טקסט  
אסתר דותן

הגהות אחרונות של רשימת העבודות ובדיקת העתק שמש  
ירמה כהן

תרגום לאנגלית  
יונתן סואן, מיכל ספיר, תמר פוקס

עריכה אנגלית  
תמר פוקס

תצלומים  
אברהם חי, אלא אם צוין אחרת

סריקות והדפסה  
ע.ר. הדפסות

הקלדה  
איריס ירושלמי

המידות: גובה לפני רוחב, מימין לשמאל  
כל העבודות מאוסף האמנית, אלא אם צוין אחרת

© 2010, מוזיאון תל אביב לאמנות, קט' 10/2010  
מסת"ב 978-965-539-010

על הכריכה: מחוך גביעים וגוויות, 2010

## תוכן העניינים

מרדכי עומר, פתח דבר

נעמי אביב, תמר גטר ומעגל הגיר הגרוטסקי

יונתן סואן, לקראת בריאה שנייה, הערות שוליים לתמר גטר

תמר גטר, מכתב ליוזף בויס, 1974

ציונים ביוגרפיים

ביבליוגרפיה

GO 2

גביעים וגוויות, 2010

מתוך מחזור תל־חי, 1974-1978

מתוך מחזור נופים, 1979-1983

מתוך מחזור ארטיפיסייליה נטורליה, 1983-1989

מתוך מחזור טירונים, 1989-1991

מתוך מחזור שיעורים בהיסטוריה, 1992-2002

לונג ג'ון סילבר, הצבת ציור ↔ וידאו, 2006

לונג ג'ון לבן, 2007

אחרי הצחוק, 2008

## פתח דבר

התערוכה "GO 2" של תמר גטר מפתיעה בהיקפה ובעוצמתה. העבודה **GO 2** נעשתה במיוחד בעבור התערוכה ומהווה מעין תמצית ליותר משלושים שנות יצירה. עבודה נוספת שנעשתה במיוחד לתערוכה היא **גביעים וגוויות**. הנושאים המעסיקים את גטר הם רבים ומגוונים, וניזונים מתולדות האמנות, מההיסטוריה הישראלית, מעולם התקשורת, האדריכלות, הספרות, הקולנוע והתיאטרון. גיטו, יוזף בויס, אוסקר שלמר, טטליו, קפקא, באסטר קיטון ומרסל דושאן, ולצדם מוחמד עלי, גיבורי מלחמת ששת הימים ולהטוטני רחוב – מוצגים ברצף המזמין את הצופה לקרוא את העבודה על פי דרכו.

תודות לתמר גטר על תערוכתה המרשימה; לנעמי אביב, אוצרת התערוכה; לאוצרת המשנה, אתי הילביץ; לראש מחלקת השימור – ד"ר דורון לוריא ולמשמרות מאיה דרסנר, חסיה רימון ודפנה וולף; לטיבי הירש ואורי רדובן – על המסגור; לאחראים על התאורה – נאור אגיאן, ליאור גבאי ואייל ויינבלום; למחלקת הרישום: שרגא אדלסבורג, עליזה פדובאנו-פרידמן ושושי פרנקל. תודות לאדריכל חגי נגר ולאדריכל איתי אוקסנברג על בניית המודלים הממוחשבים. תודה מיוחדת לסטודיו טוקן על הצבת התערוכה – לאיל שיינבאום, צבי קפלן, גיא מנדלינגר, שרון שנהב ורון גורי־אריה. תודה לאסיסטנטים של תמר גטר: ענבל וסרמן, גד זקין ודניאל צאל.

תודות לאנה גסלב על עיצוב הקטלוג והפקתו; ליונתן סואן על מאמרו לקטלוג; לעורכת הטקסט – אסתר דותן; למתרגמת והעורכת באנגלית – תמר פוקס; למתרגמת לאנגלית – מיכל ספיר; לאברהם חי על מרבית התצלומים לקטלוג; לצלמים תומאס סימפנדוארפר ורון עמיר.

פרופ' מרדכי עומר

## תמר גטר ומעגל הגיר הגרוטסקי

נעמי אביב

“אתה רוצה את הבלתי אפשרי, ולי – האפשרי הוא בלתי אפשרי”

פרנץ קפקא במכתב למקס ברוד, 13.1.1921

לשם מה התגבּהּ לו הר בשם סנט ויקטואר מול חלונו של סזאן? עשרים שנה עמל להדבירו בקו ובכתם וכבר כבש אותו בידיו ובעיניו מאות ואלפי פעמים. מהו מקור אי־הנחת שההר ההוא ייצג לסזאן? על מה עמל ללא נשוא? מה נותר חסום בפניו? מה מכשיל לכאורה את כל נסיונותיו עד שהוא מבקש לשוב וללטשו עוד ועוד ועוד? ההר, הבית, התפוח... סזאן לא עוסק בדימויים אלא נאבק בהם. הם מציבים בפניו בעיה. כריאליסט הוא רוצה את הממשי. הממשי מתברר כאידיאה. לציור אין עומק ואת האשליה הזאת צריך להרוס. סזאן יצליח בניסוח שפה ציורית רק אם יצליח להרוס את אשליית הפרספקטיבה. ההר והמרחק מן ההר מתורגמים לביטוי צבעוני ולשטיחות גיאומטרית. לציור האידיאי יש ריאליזם משל עצמו. פעולה ציורית לא מצליחה לפצח את זה. אבל הציור צובר את המאבק ונעשה ספוג בו.

### הדימוי התקוע והציור הנעול

תמר גטר שוב תקועה מול הגביע של אוצילו,<sup>1</sup> מסיבות הפוכות מאלה של סזאן וההר. הנה הוא שוב הגביע הפלאי. אשליית העומק מחושבת, מדודה ורשומה על פיסת נייר. עובדתית כנוסחה. כתוכנית הנדסית. כמודל. הרישום עצמו מכשף כגביע הקדוש. לפני כ־550 שנה, אך הומצאה הפרספקטיבה, וכבר אוצילו הציב לעצמו אתגר הנדסי וגם פואטי: איך יוצרים, או איך מתרגמים אובייקט תלת־מימדי לדו־ממדי בלי לאבד את אשליית העומק. הגביע הזה נכנס לעבודתה של תמר גטר כבר ב־1978, במחזור עבודות **תל־חי**. באותם ימים הסתפקה בניכוסו כאיזכור מצולם בתוך העבודה. כך נהגה גם עם תרשים העיר האידיאלית של פיירו דלה פרנצ'סקה, למשל. אבל ב־1995 החליטה ללמוד את ההנדסה של הגביע. אין אף לא עקומה אחת בתרשים הכדורי של אוצילו. כולו מצולעים בלבד. גטר ממספרת כל קו, כל טבעת, ומחשבת את האקצרות והיחסים שלהן וניגשת לבצע את רישום הגביע על קיר, ואפילו בקני מידה משתנים. תחילה בגלריה דביר, ואחר כך, ב־1996, בטוקיו. עכשיו היא משכללת את האתגר, והביצוע הולך ומסתבך נגד עיניה.

כותבת שורות אלה עדיין, או שוב, תוהה על קנקנו של הציור של תמר גטר. לעתים הוא מתבהר לה, ושוב מתערפל. העיניים שוב משוטטות על פני רישום גבישי ענק שנצלף על הקיר ותרות אחר הבנה שתשרוד יותר מרגע. גטר עומדת על סולם מול משטח לבן גדול מאוד ובידה פחם. היא מפיקה קווים שמידותיהם משתנות בטור גיאומטרי ורושמת, בפעם הרביעית והאחרונה, היא נשבעת, את הגביע “הארור” של אוצילו (איור 1-2).

כשתגיע לסימו, רומזת הסקיצה שעל הספה, היא מתכוונת לבצעו פעם נוספת, באותו ציור. התוכנית הכוללת למיצב הציורי, 2010, שישתרע לאורך כ־26 מטר ולגובה 3.60 מטר, היא ארבעה גביעים ושש גוויות. פעמיים היא תבצע את הגביע בצליפה - באמצעות אנך בנאים ופיגמנט, ופעמיים ידנית, בפחם. המודלים הצלופים עוקבים אחר מודל מחשב שבנתה יחד עם האדריכל חגי נגר. המודל הממוחשב מוסר את הגביע כאובייקט ממשי ב“עולם”. הוא מאפשר הטיות של הגביע, כולל השטחתו ממבט־על לתבנית מצולעים דמויית מעגלים קונצנטריים. המשימה הזאת היא מחוץ למטרותיו של אוצילו. לצד הביצוע ביד חופשית של התרשים המקורי של אוצילו, מיתוסף פרויקט ידני חדש עם המבט שהופק מן המודל הממוחשב; הגביע של אוצילו, עתה ממבט ציפור.

לאחר למעלה משבוע של עבודה מרוכזת צלחה המלאכה וגביע אחד נצלף. הוא מתנוסס שם: בריא, בהיר, חזק, נקי ומדויק. כל ניסיון להתחקות אחר רקמתו המרושתת בעדינות דקה וגמישה מנחיל לעין תענוג מהפנט אך גם כישלון חרוץ. מוחו של הצופה לא עומד במשימה. הגביע הצלוף נותר יפה, מסוּיג ואדיש משהו. האגדות והפולחנים הנוצריים שנמהלו בכלי מקודש זה התאיידו. הם מאיימים אמנם לשוב כשאל הציור הזה תצטרפנה גם גוויות. כזכור, זוג גוויות כנגד כל גביע, והללויה לטבע הדומם. לחיי המתים!

האלגוריה, מוטיב ה“ואניטס”, החיבור בין קרן השפע לרקבון הגוף – כל זה נסוג, מסולק, לטובת העיסוק בהתפתחות פורמלית ובבעיות של ייצור. כמו כל הגופים הסימטריים באקצרות פרספקטיביות, שנלמדו כדי להיעשות מחדש בציוריה של גטר, גם הגופות (הגוויות) הן תרשימים

אשר נלמדו ושונונו, תחילה מן האקצרות המפורסמות של מנטנייה, ושוב אוצילו, ובמשך השנים, מתרשימיה שלה, זה מזה בתהליך פתוח שאין לו סוף (איורים 3-4).

רישומי הגוויות בעבודה הנוכחית יהיו הגדלות של שישה רישומים קיימים של גטר, שבוצעו בעיניים עצומות. המשונה הוא היחס החדש שנוצר: איך יבוצע בראייה, בגודל עצום, הקו המשוטט בזרימה מן התרשים ה“עיוור” אשר נעשה על דף נייר קטן. בניגוד קיצוני למשימת אומדני המצולעים של הגביע, הגוויות נרשמו בעקומות חופשיות רציפות, בקווים ארוכים מאוד, וצריך לחשוב את תרגום התנועה של כל אחד מהם, במצב של ראייה. עניין של הכרעות צורניות ולא של חישובים. אבל בשלב זה של העבודה, היא לכודה בביצוע הידני של הגביע, תאומו של זה שנצלף. הגוף הוא אמת המידה. ממנו נמדדים אורכי הקו השונים שהיא מפיקה על היריעה הלבנה. מדובר באלפי קווים שכבר גמאה בעבר ונוכחה לדעת שאי אפשר להפיק את הגביע במדויק, על אף הניתוח המתמטי ועל אף המודל הממוחשב שנעשה על פיו, וכן על אף העובדה: הרישום המקורי של אוצילו. אפשר שהיא כבר נוכחה לדעת: אין דבר יותר מסתורי ממה שמתעקש להופיע כעובדה. יש ודווקא העובדתי נוטה אל הנעלם. דווקא הקונקרטי שועט אל המופשט. גם אוצילו טעה, היא אומרת. היא מצאה אצלו חמש טעויות. גם אצלה יש טעויות, היא מצהירה בתבוסה מלאת יראה. הגביע הולך ונשווה על הקיר אך היא לא מצליחה לדייק בהעתקתו. הוא מסורג גם בכל הקווים השגויים, המגששים. מפת הטעויות נותרת על היריעה הלבנה כצל. חמישים נסיונות על כל קו. אולי יותר. אבל היא בשלה. מתקנת. ומטשטשת מעט את הקו הקלוקל, שנותר מאפיר. ועוד פעם. וכך ארבעים, חמישים, מאה פעמים. אלפי קווים נחשקים, שהבדל זעיר אך מובהק מבדיל בינם לבין השגויים.

האם היא תפסיק לצייר את הגביע הזה? האם תחדל להשתאות ולהתגרות בסימטריות שמיימיות? ככל שהעבודה על הגירסה הידנית הולכת ונשלמת, כן קורן הגביע “הקלוקל” ומרצד ביופי נאדר. אין מה להשוותו עם הגביע הצלוף, המושלם, הצונן. פייר מנאר מצליח להעתיק במדויק משפט אחד מדון **קישוט** של סרוונטס, ובורחם מתעקש שיש הבדל.



1 < ראש והגביע של אוצילו, 1978 צבע־לוח, גיר, לאכה ותצלום על יריעת ויניל, 183×97 ס"מ

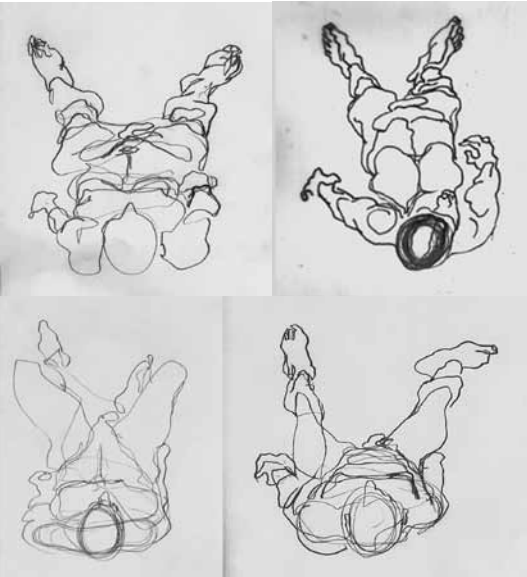
1 < Head and Uccello's Chalice, 1978 Blackboard paint, classroom chalk, lacquer and photo on vinyl sheet, 183×97 cm



2 < גביעים וגוויות, נובמבר 2009 – ינואר 2010 בתהליך העבודה, סטודיו תמר גטר, קריית המלאכה, תל אביב

2 < Chalices and Corpses, November 2009–January 2010 During work, studio Tamar Getter, Kiryat Hamelacha, Tel Aviv





3 < רישומי גוויות מבוצעים בכיסוי עיניים, 2005  
עיפרון על נייר

3 < Corpses Drawn with Eyes Covered, 2005  
Pencil on paper



4 < אנדריאה מנטנייה, הקינה על גופת ישו המת, 1490 בקירוב  
טמפרה על בד, 68x81 ס"מ. הפינקוטקה של בררה, מילנו

4 < Andrea Mantegna  
Lamentation over the Dead Christ, ca. 1490  
Tempera on canvas, 68x81 cm  
Pinacoteca di Brera, Milan

האם נכון לראות בגטר מין גירסה פול מנארית או אולי דון קישוטית? נדמה כי גם מנאר וגם דון קישוט ואולי גם בורחס מוכלאים בתודעתה. דווקא גירסתה הידנית לגביע של אוצילו, המעוותת פה ושם, המצהירה על כל גישושי הקו וסבכיו, מושכת את הלב ואת העין לאין ערוך מהגביע המושלם שכבר נצלף. נדמה שהזמן שמושקע בעשייתו ממלא את הגביע הידני באנרגיה מהפנטת. העיוות והפגמים המתמטיים, שעליהם היא לא נלאית מלהצביע, נוסכים בו כליליות ויופי שנעדרים מן המושלם.

מה יתברר לה כשיסתיים פרויקט הפקת ציורו של הגביע והגביע יופיע בכל הדרו? שהגביע הוא רק תירוץ? שהדרך אליו, היא התוכן? האם פעולת התיקון מוצבת כאן מול היומרה לתיקון עולם או מול הפנטזיה על עולם שהוא כבר מתוקן? האם המטרה היא לייצר אובייקט שעצם ייצורו כרוך בתיקונים והתיקונים עצמם הופכים לאובייקט, לדימוי, ליעד? האם כבר הדרך, כבר הציור עצמו "משבש" את האוטופיה? האם העניין הוא בכך שאינה מגיעה אל שום־מקום מפני שאין מקום כזה שהוא שום־מקום או מפני שכל המקומות מתבררים כלא־מקום?

הציור של גטר חובק פשטות נדירה וסיגוף, וגם תחכום רב ומסובכות. זאת וגם זה הינם תולדה של השאיפה לצייר את מה שרואים [מימזיס]. התשווקה להעתיק ישירות את הדימוי מתוך מחויבות למעשה ההעתקה [אקט וביצוע] ולמכשיר ההעתקה [העין-היד-הגוף] מייצר את הקצר [השגיאה, הסטייה, השיבוש] ואת המקרה. המקרה, בתורו, מוליד מחוייבות אל המקרי, עמדה אתית שמבקשת את הזכות שלא לבחור את "האחד" המופתי אלא להעניק לכל נסיונות ההעתקה "הכושלים" מעמד של סינגולריות. אי אפשר להיכנס אל אותו נהר. וזאת לא סדרה מכנית. זה לא "ברילו" ועוד "ברילו" שחריגות המכונה המשעתקת את הדימוי מוצגות על ידי וורהול כ"רווח" הומני של המכונה. גטר לא עובדת על סדרה. היא עובדת מול מודל של אחד. לרשום את הנוסחה של אוצילו ליטרלית, לא מטפורית. אין לה עניין בסגידה למנגנוני הייצור של חברת הצריכה ההמונית ולא בשעתוק בשיטת הסרט הנע. ההיתקלות שלה היא בקו קונקרטי ולא מואנש. אין פה פעולה שחורגת

מהאמביציה הלאקונית להעתיק במדויק ללא אמצעים טכניים ואין ציפייה לטרנספיגורציה גואלת. האם המאבק שלה להעתיק את הגביע של אוצילו ללא סרגל ובלי מחוגה הופך אותה ל"גיבורה", כינוי שהעתיר עליה גדעון עפרת? ניתן לומר כי את הקריירה שלה פתחה בשיקוע ארבע שנים בריטואל העתקתו של תרשים הנדסי פשוט ונעדר רושם, תרשים שביקש להדגים את הקרב שהתחולל בחצר תל־חי לפני תשעים שנה...

ומדוע היא עקודה לצייר גוף ללא איברים או איברים ללא גוף – לצד החצר הזו, בתוכה, מעליה, ובעוד ועוד הקשרים וסדרות שונות? מאות ואולי אלפי טורסואים היא ציירה, לבד מגוויות. **תל־חי**, 1974-1978, הוא מחזור הציורים הראשון שהציגה במוזיאון ישראל כשמלאו לה 25 שנים, אותו מחזור שתואר לא פעם כאחד משיאיה של האמנות הישראלית האוונגרדית, ושעל העבודה עליו "נאבקה" במשך ארבע שנים תמימות: האם מחזור זה מתאר בפנינו ציור ש"נעול" במבט על עצמו, דימוי שתקוע כמו טורסו בחלל התמונה ומנסח את מצב התקיעות של הדימוי כיעד? האם יש רק ציור שמביט בציור שמביט בציור? האם הציור שנוול בתוך הפרדיגמה של המודרניזם מצהיר על עצמו שהוא גוף שצומצם לגדם עם יוזמה? במחזור **תל־חי** מופיע תמיד אותו נוסח של חצר שנראית כמו כל חווה צרפתית, אלא שכל שינוי זעיר בזווית היד הוליד דימוי חדש. התרשים ההנדסי שמצאה ואימצה והמציאה כ"איקון" הוא באמת לגמרי פשוט. גם הוא סימטרי, כמו כל התרשימים שבהם היא מתאהבת ואותם היא מנכסת ומהם היא יוצאת להרפתקאות של שנים. בצד ימין יש בדיוק מה שיש בצד שמאל. תעבירו קו באמצע וציירו את צד שמאל ותקבלו בדיוק את צד ימין. כבר כאן נוכחה לדעת כי דווקא הציות לחוק הגיאומטרי חושף את הקלקלה. המוזרות מתרחשת דווקא בניסיון להיצמד אל החוק ולא ברצון לסטות ממנו. כל קו שהיא מייצרת מזיז סמנטיקה שלמה והחצר מתחילה להמריא.

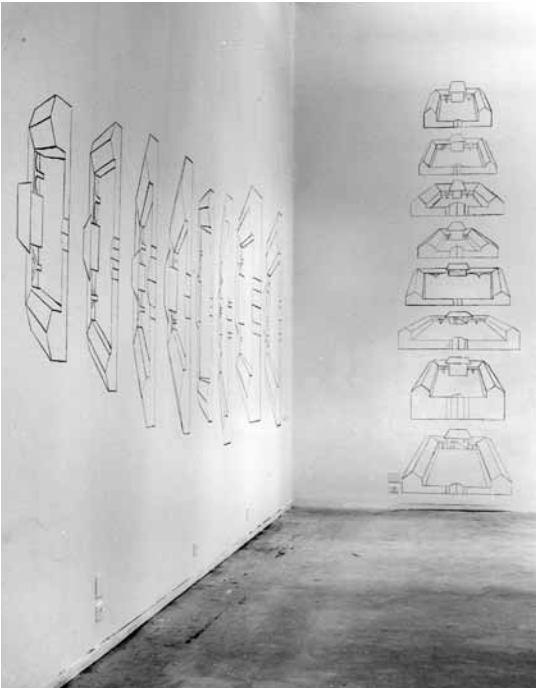
האומנם ישנה רק האוטונומיות של כל ביצוע רישומי או ציורי, רק הצגת הפעולה של ביצוע התרשים והמיכון הבלתי אפשרי של היד, או שמא, מאחורי החזרה המרובה על

תרשים החצר, מאחורי ההיתקעות באנרציה של תיקונים, יש גם פריצה ש"שוברת" את מלכודת הצורה והדימוי; האם יש עולם, מאורעות, היסטוריה, חיים? אולי אפילו שיבה אל מקור ישראלי שנמצא בעבר, בהיסטוריה המודרנית של ישראל, אל מקום שכרוך במאבק עליו כאתר מגורים, כקומונה, וב־בזמן אל מקום שכרוך במאבק סמלי על "הבית" הישראלי בארץ ישראל? מרוב חזרות יש גם אפשרות שמדובר במסע הרפתקאות שמצטבר ל"שיבה נצחית" אל "הבית שלה", שהוא "הציור שלה".

## לא דיוקן עצמי, של העולם!

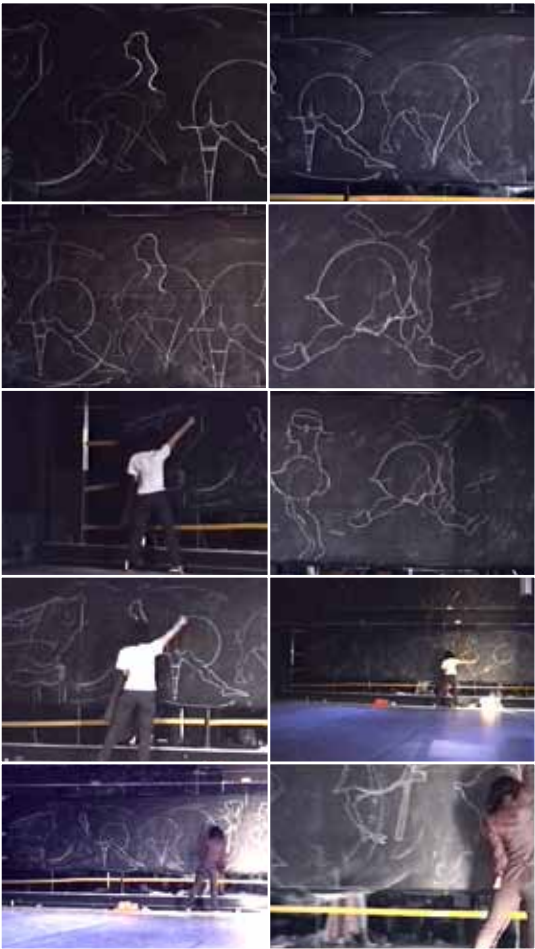
האמנות היא לעולם שאלה פתוחה על אודות טבע האמנות. לאחר כארבעה עשורים של נוכחות וחשיפה מתמדת, תמר גטר מעשירה את התואר אמנית מודרנית קלסית במשמעויות שמרחיבות את תודעת המודרניזם. עבודתה מטעינה מחדש את תביעתו של האוונגרד לראות בציור אובייקט מחקר פיזי ואידיאי. העובדה שהוא נחקר על ידי אמנים קאנוניים בעבר בהחלט מעניינת אותה. היא אף שבה וחוזרת אל הערכאות הכי גבוהות של הציור ואל מה שהאמנים גילו, אך חזרתה אל אמנים אלה, ואף שימת עצמה במקומם ושחזור מאבקם, לא מצליחים לייתר את פועלה או לטשטש את ייחודה.

לאורך השנים יצרה גטר גוף עבודה גדול והטרוגני, הן מבחינת אופי הציור עצמו והן מבחינת ריבוי הסוגות, הטכניקות והמדיה (וידאו, פיסול, תפאורה, מופע). בשנים האחרונות החלה אף לפרסם סיפורים קצרים ודחוסים, בנוסף לסיפורים ולמכתבים המלווים לא פעם את ציורי הקיר שלה או נכללים בהם. אולם, דומה שיש הסכמה על כך שלב עבודתה הוא הרישום – על ניירות, גם על בדים, גם בעבודות הקיר שנהפכו לעיסוקה העיקרי בעשור האחרון. גטר "מתקנת" רישומים: מבצעת אותם פעם אחר פעם. תהליך זה הנמשך שנים, מתרחש על גוף דימויים מובחן (מחזור **תל־חי**, למשל), שמתפתח לאיטו כמילון פרטי של שורשים והטיות [איורים 5-6].



5 < חצר תל־חי (ערוכה בשני מגדלים)  
מתוך מחזור **תל־חי**, 1998 (שחזור עבודה מ־1975)  
מוזיאון תל אביב לאמנות  
סויד לבן בחום החערוכה

5 < Tel-Hai Yard (in two towers)  
From Tel-Hai cycle, 1988  
(reconstruction of a 1975 work)  
Tel Aviv Museum of Art  
Whitewashed at the end of the exhibition



6 < תפאורה ורישום חי ל־Ma'Lov, 1998  
חיאטרון הבסטיליה, פריז  
כוריאוגרפיה: ברנרדו מונטה  
חצלומים מתוך וידאו בעת חזרה, בֶּנְךָסֶט, צרפת

6 < Stage Design and Live Drawing for Ma'Lov', 1998  
Theatre de la Bastille, Paris  
Choreographer: Bernardo Montet  
Photographs from video during rehearsal  
in Brest, France

בין 1998 ל־2005 נטלה גטר חלק בחיבורן של שתי יצירות כוריאוגרפיות, **Ma'Lov** ו־**Coupédecalé** [יחד עם ברנרדו מונטה], תיכננה את התפאורה ואף השתתפה בהן עצמה ברישום חי על במות בצרפת. הופעות אלה מחדדות עוד את תהליך עבודת הרישום הסיזיפי שלה ואת משמעותו בחשיבה שלה על היחסים העלומים, הפלאיים, הצורניים, שבין שיבוש לסימטריה. יצירות רבות מאוד של תמר גטר, אולי כשליש מיצירתה, לא זכו לחשיפה. יתר על כן, ככל שמסתכלים על המאסה הזו, היא חפה מחתירה ל"סגנון" מזוהה, אחיד. "נראה שזהו בדיוק העניין", היא אומרת, "נראה שעל זה אני מדברת; אני לא משוכנעת שאני מנסה או רוצה להגיע לאנשהו... ודאי לא ליסגנון' או מראה מסוים... אני גם לא יודעת לאן הדברים הולכים... ממילא הכול קשור אצלי לפוטנציאל [האפסין] של תנועה בתוך קיבעון [...]}. כשרפי לביא ראה את **GO**, התערוכה שהצגתי בדביר ב־2001, הוא תהה לשם מה להציג 400 רישומים על בערך 'אותו דבר'... למה לא בחרתי מכל סדרה אחד, את הטוב, וזהו. כי הסדרה כולה היא העניין, אמרתי לו. המוצג הוא פעולת שרשרת. אספקט אחד של פעולה חזרתית כזו עסוק ב'סטייה-תיקון'. אבל ברגע ש'תיקנתי' משהו, אני לא מבינה יותר מה 'סטה', מהו השיבוש, וכך היתיקון' החדש מחזיר אותי לאותו מצב. נוצרות שרשרות בלי התחלה ובלי סוף... אני לא חושבת שמטריד אותי 'האחד' במובן של הישג, המצאה של שפת רישום פרטית, או 'ערך' ציורי כזה או אחר... שאני גם לא יודעת מהו. אם יש פה איזו אידיאה היא קשורה אולי יותר באיזו פנטזיה של שליטה נניח... אבל הרי במובן גלוי אני גם מוותרת כליל על שליטה; תזכרי גם שרוב הסדרות האלה נרשמו בעיניים עצומות, לאחר שהצורות נחקרו בתהליך ארוך מאוד, ונלמדו 'בעל פה'. העסק הזה הוא אולי על זיקוק, אבל לא על מיון... אבסורד, כן..." [בשיחה עם הכותבת].

קשה להבהיר את משמעותם של הישגים אמנותיים של

רשמת מזהירה שמצהירה על עצמה "אין לי 'שפת' רישום"! מה

לציירת בעלת יד כה קלה, מיומנת ובעלת שליטה וירטואוזית

בטכניקות רישום וציור קלסיות, להיטפל דווקא להתמקצעויות

כמו הפקת קווים ישרים?

המאסה וההטרוגניות של עבודתה מולידות צורך להצביע מיד דווקא על החוויה ההומוגנית שמעוררים בליל השפות ואופני הייצור המרובים שלה; מכל הריבוי מתייצב דבר מה ייחודי, עצמאי, חד־פעמי, בר זיהוי מידי: החיבה העמוקה לסתירה, לפרדוקס ולשלילה. למשל המצב הזה: באמצע הקריירה שלה, ב־1992, גטר הולכת על עבודות על קיר, עבודות בהשקעה מטורפת, שמרביתן מסוידות בלבן בתום התערוכה. ההרס הזה פועל גם בתוך העבודות, הן מציגות **אותו** ללא הרף באמצעות מחיקה, תיקון. ואז היא עושה שוב. מחדש. האם זו מטפורה? לא. זו דרך פעולה.

קלה, פרשנים, מחפשים נראטיב. נראטיב־על. או שבירה של נראטיב... נראה כי המאמץ של גטר הוא למנוע כמידת יכולתה תשובות לחיפוש כזה. "זה לא מתמלא או מתרוקן ממלל", היא מעירה נרגנת כלפי עוד יוזמה פרשנית. השיחה איתה מסוכנת, גטר יורה ברגליה של כל עלילה אפשרית. ועם זאת, ולא רק מפני שהיא באה מן הספרות לא פחות משהיא באה מן האמנות, יש עלילה, עלילה צורנית, גרוטסקית, מושגית, קונקרטית ומופשטת גם יחד. אני חושבת על סופרים אהודים עליה כברנהרד או מוסיל או קפקא. הם התנהגו ודיברו כאילו ימי הסיפור הגדול, הקוהרנטי, חלפו עברו ונותרנו רק עם שרידים או פרגמנטים. ועדיין ניתן להבחין בדרמה המתחוללת על משטח הציור או הרישום של גטר, ומה לך אפקט דרמטי יותר מהשימוש בגרוטסקה. אני חושבת על בקט. אני חושבת על תיאטרון האבסורד בכלל. אני משווה. זה בלתי נמנע.

הפרגמנטריות, ההזרה, המחיקה, השיבוש וההרס, הכלום. הפעולה עצמה והמתח הדרמטי שהיא מחוללת הם שבונים את המהות הביקורתית שיש בעבודותיה: את תמונת האי־נחת שלה. הנשאים של פעולה זו הם פיגורות דגנרטיות מרכזיות הזוכות לכינוי: "האידיוש", "השוטה", "העיוור", "הגמד" או "הדחליל". אותן פיגורות עוויתיות הן בעצם היבטים של מין דמות אחת ש"קופאת" בכל פעם בהעוויה שונה, היבטים שאפשר לחשוב אותם כ"מבקרים" של המדיום האמנותי, של המעשה האמנותי, אלה שמכוננים את המגבלות של המדיום ומציפים את כשלונו האונטולוגי להקרין סמכות וקוהרנטיות שקרנה מציוריהם של רבי־אמנים כליאונרדו, ולאסקס, גויה...

גטר אוהבת לפרוס את הצורות שהיא מציירת. ליטרלית. בדרך כלל זה לגזור לשניים, באמצע. המון דימויים שלה עוברים את הניתוח הזה, בלי היררכייה: בניינים, גוף האדם, צמחייה, חיות... כאשר תבנית בניין סימטרי, כמו זו של חצר תל־חי, נחצית לשניים, הצפייה בחיתוך הזה אינה כה משונה. גם לא כאשר היא מציירת או מוחקת חצי פרצוף, או מעבירה קו גיר על קו חיצוי מדומיין של ראש. למשל ראשו של **השומר הנם** בכמה מעבודות **תל־חי**. אלה הם קווי חיתוך מוכרים למדי [בפרסומת, צילום וכו'], לא מאיימים; החצי השני, המוחסר – ניתן לידעה. החיצוי הזה מוסר רמז מומשג על תאורה נמוכה, לילית, אולי כזו של תצלום קונטרסטי, אולי כזו של דרמה בארוקית. אלא שחיתוכים אלה מתחילים להיות מפתיעים וטורדניים כאשר היא מניחה אותם זה לצד זה, או מצמידה אותם באיזו הנדסה מופרכת שבוראת ה־סררות. מה אני רואה ב"חצי שומר" ביחד עם "חצי תל־חי"? "חצי שמירה"? מה באמת הוחסר מה'שלם'? סיפור - אין. אבל היא מצליחה להמחיש פה איזה כשל [איור 7]. העניין מסתבך עוד כשגטר מתחילה לבצוע דימויים שהם ממילא חלקיים, פרגמנטריים, פיגורות הטורסו, למשל. הציור שלה משקיע אנרגיה עצומה, ברגישות הכירורגית הזו – ואז היא חותכת את מה שמלכת–חילה הוא רק חלק, ומיד גואלת את הַבְּדֵל ומשלימה לחצוי את תמונת הראי של עצמו. באופן זה זוכים רבים מאוכלוסיית בעלי המומים המסועפת של הציור של גטר לאיזון ולהרמוניות גופניות הזויות לגמרי, לשלמות סימטרית מופלגת שנעשית מפלצתית. כל הפלסטיקה האבסורדית הזו מתבצעת מתגובות פשוטות מאוד, אלמנטריות, להתנגשות של צורות שטוחות על פני משטח בניסיון של קריאה תלת־מדית שלהן, [מימוש נפחי מדומה שלהן].

הציור של גטר דוחה אשלייתיות ונבנה כפעולות ציוריות ורישומיות טהורות פורמליסטיות – הכול שטוח ומושטח, נחקר מתוך פני השטח של הציור, מכבד וגם סוגד לאוטונומיות שלו. "זהו, השלאכתפלאטה!"<sup>3</sup> זה כאן, זה לא בשומקום אחר", היא אומרת. מרבים לחפש בעבודתה עלילת נכות ביוגרפית. והרי היא שם, ממילא. לא חבויה, גלויה, במישור הקדמי של הציור, מוגשת כארוחה מפוארת על טס, בציור אשר ככל שהווירטואוזיות שלו נשללת מתוכו כערך,

היא עדיין מסחררת לעצמה. "זה לא דיוקן עצמי", עונה לי גטר, "של העולם!".

## השריד כנגד סלע קיומנו

העולם הבדוי מקובע, אבל הציור עצמו – בתנועה. לא, אין זו תנועת המכחול, ולא זו של ג'סטה חומרית. גטר עומדת עם הגב למסורת של ציור פעולה. משונה, אני חושבת. מצד אחד התאווה שלה לקיפאון של ציורים, מצד שני התנועה הגדולה... וההפרזה. התנהלות הפעולה הציורית של גטר מיוסדת על ליקוי במידה ובמידות, על סטיות ותיקונן, אבל הדבר שמציין אותה הוא ההפרזה. זה המקום שבו הליקוי והסטייה נעשים או חותרים אל הגוזמה.

כאשר הפעולות שלה חוזרות על עצמן, והן חוזרות על עצמן ללא הרף, מקבלת הפעולה שלה מימד טוטלי. אולי מאגי. הפעולה נעשית מוחלטת בה במידה שהיא מאומצת ומופרכת. אחד הפירות של התנהלות כזו הוא אמנם הגיחוך, כחסימה ומחוסנות מפני האשלייתי, וכמימוש הדחף "לפסל" עולם חפצי הנעדר משמעות.

"כשהטורסו נכנס לפעולה" היא הכותרת שנתנה שרה בריטברג-סמל לראיון המעולה שערכה עם גטר בכתב העת **סטודיו** [גיליון 142, 2003]. בשלב המאוחר של ציורי הקיר ועבודות הרישום בעיניים עצומות, גטר עצמה, פיזית, "מתחפשת" לטורסו נטול יכולת תזוזה – מגבילה ממשית את תנועת גופה, את ראייתה, כובלת את היד המציירת באמצעות מגוון מכשירים המקשים על הציור, ו־מתחילה לזוז, לצייר... דומה כי זו מידת הגוזמה בשיאה.

הטורסו, אולי יותר מכל דימוי אחר, מוסר את הנוכחות החפצית של רוב הפיגורות שמופיעות על משטח הציור הגטרי. הטורסו, כתצורה של גוויה, כשארית של גוף אדם דמויית חרס או כד שבור, מעורר מחשבה על מעמדו כשריד, גם כשריד היסטורי.

תהייה זו מציגה עצמה בחרिפות לאור העובדה שדמויות הטורסו הופיעו בעבודתה לראשונה במחזור **תל־חי**. אף שאין במחזור הציורים הזה התייחסות אחת ישירה לאותם אירועים

רצחניים משנת 1920; אין ייצוג ישיר לא של המקום ולא של איש מאנשי הקומונה ההיא, ואף הגיבור הראשי, יוסף טרומפלדור, אינו מופיע בו; להיפך, את "מקומו" תופס טרוריסט יפני [קוזו אוקומוטו, בשמו בלבד, ללא כל אופטיקה] – עדיין עיסוקו של המחזור הוא באירוע היסטורי, אידיאולוגי ופוליטי, אירוע שהוא צומת עצבי בתודעה הישראלית. מהי מדינת ישראל ללא רעיון ה"שריד". אין זו שאלה רטורית. הכול ידוע: "שארית הפליטה", "שארית ישראל", פולחן העתיקות... האבנים הקדושות, הוכחת ה"יבעלות" על הקרקע באמצעותן...; על השריד עומדת שאלת הגאולה התיישבותית מול הכיבוש, ה"עבודה עברית" מול דיכוי וגזלה...

השריד הוא מכונן־על של הזהות הישראלית ההוגה, הביקורתית, הספקנית, בה במידה שהוא מכונן את ישראל האכזרית, המיליטנטית. ברור כי השאלה איננה **האם** גטר עוסקת בזה, אלא **איך**. מחזור **תל־חי** הוא כולו על אודות השריד. ובכל רמ"ח איבריו, אומרת גטר, אין זה "ציור תקופתי" [על משקל "סרט תקופתי"].

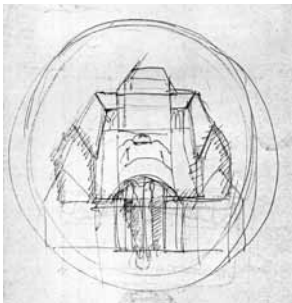
הבחירה בגרוטסקה כצורה בוטה ואגרסיבית וכסוגה ביקורתית ממילא מייתרת ביקורת פוליטית ספציפית. תגובה פוליטית ישירה נדירה אצל תמר גטר. לעניין הזה תמיד העדיפה הפגנות, חלקן בצורת תערוכות, כמו התערוכה הנודדת, "לבנות גשרים", בהשתתפות שישה פלסטינים ושישה ישראלים, שאליה הצטרפה במסע שהחל ב־1993 באירופה, בקנדה, בארצות הברית, תוך כדי קיום מפגשים ושיחות עם קהילות שונות: יהדות אורתודוקסית, מהגרים פלסטינים, אינטלקטואלים פלסטינים, סטודנטים, פוליטיקאים, אנשי אמנות, תקשורת.

שיחות ישירות עם הסטודנטים שלה בבצלאל נראו לה תמיד מועילות יותר מאשר לייצר תמונות מובנות מאליהן על עוולות מוסריות [איור 8]. למרות זאת, ייצור כרזות משך אותה. היא עשתה רבות. היא עיצבה קיר שלם לתערוכה "היד החזקה, 33 שנה לכיבוש". אחת הכרזות, לשונית ביסודה, אני רוצה לצטט כאן במלואה [מבחינה גרפית היא עוצבה בפונטים כעורים של שילוט "דקורטיבי" על רקע צהוב־תמרור]. כותרתה היא "לפרק" ועיסוקה כולו בענייני השריד:



**7 < תל־חי ושומר נם** (גירסה 2), 1978 צבע־לוח, גיר ולאכה על יריעה פלסטית, 94×204 ס"מ "שומר נם" על פי ראש השומר הרומי בציורו של פיירו דלה פרנצ'סקה, **תחיית ישו**, 1463

**7 < Tel-Hai and Sleeping Guard** (version 2), 1978 Blackboard paint, classroom chalk and lacquer on plastic sheet, 204×94 cm "Sleeping Guard" after the head of a Roman guard from Piero della Francesca, **Resurrection**, ca. 1463



**8 < שתי חצרות, עיגול וגווייה** חרשימי הכנה למחזור **תל־חי**, 1974–1978 עיפרון על נייר

**8 < Two Yards, a Circle and a Corpse** Preparation studies for Tel-Hai cycle 1974–1978 Pencil on paper

**לפרק את:**

לפרק את מבולאָש ואת זיקיון

את מצפורון ואת אַשבעל

את דימדומית ומקלעית

תל-גאולה ושרה-אלילית

לפרק את תמבוריה

ואת חוטאור

מחרבות ישע וחרבוני ישועה

לפרק את יִנְרֶשׁ

ואת עִמְרָן

יָצַת וּמָצַת. יִתָּר וּמָטָר

להוריד את מסילות פלך־ש

ואת מעלות זיקוקין

את חגורין ואת חוצצין

וגם את אבובי קלעאין וחזית

להוריד את בית – נהורע

ואת נהורע עילית

יחד עם זוהר־עולמים וחזויה

לפרק את פִּיזְיוֹן

לפרק את חִירְבֹן

וגם את עמוד האש ואת תל־זיק

את משכנות קלון

ואת שאנני להבה

להוריד יחד עם שערי־התגעות

וראשון לטומאה

את מצפה הִבְהֵב – יש לפרק

ואת בית חמושיה – לפרק

את אֶלְוָהִים

את גאולים לפרק

ואת רִיבְנִים לפרק

יחד עם נפתולי – חיל

את מִזְקָף – און לפרק

ואת בית בערור

את רפשים לפרק יחד עם

קרני־צחצחות

להוריד את מעוז טְהוֹרְכֶם

ואת

פסגת מִי־הלשכה, ואת נוה־כסתח

וכל גורת־רֶצַח צריך להחריב!

כפיגורה, השריד של גטר מתנכל באורח סרקסטי

ל"שריד" הלאומי, לשרידות־כנגד־כל־הסיכויים, לכל אידאה

של יציבות, ל"סלע קיומנו". הכול אצלה מורד ב"סלע" הזה:

הנקיטה בקיטוע ובחיתוך, הגיר המתכלה, הציור המתכלה,

הגדלים העצומים המחזיקים דימויים אווריריים, צפים,

פורחים בוואקום, נטולי משקל ועוד. כל הציור הזה מתחייב

לארעיות בלבד.

אבל פנטזיית השורשים הישראלית חולמת מרחב עתיק

ועתיר שרידים אשר בו ניטעים וממנו עולים כפורחים אנשים

חזקים, יפים ואיתנים. ככל שיתרחב מלאי החרסים ותוכח

עתיקות השרידים, כן יחזק ויתגבר יפי האנשים. לגטר

אידיאל החוסן הזה הוא אסוני. ולא רק אתית, הוא מכוער.

אם יש בטבעו של המקום הזה עניין בעבודה, הרי הוא מגולם

בסיכויי האנטגוניזם העצמי שלו, שלנו, שלה. בעבודתה, כרוך

האנטגוניזם הזה, כך אנו הולכים ומשתכנעים, בהפתחות אל

ה"אידיוטיות", אל המופרך והגרוטסקי.

וכך, "האידיוט" בציוריה מנוסח במגוון של מחוות, למשל:

כחמור המחזיק על ראשו דחליל בקומפוזיציה מטורללת,

כטורסו לבן הנושא על ראשו דלעת, כצלף, כילד/ה מפגרות,

כנשים הבוהות אל גופן העירום, כטירון בצבא או כקישע. אלה

ניבטים אלינו כ"אפסים" המודחים אל תחתית הסדר החברתי,

או מודרים מן החברה כליל, אבל גם כמי שנהנים ממעדם

ה"קלסי" כמשילי ספק בתבונה, בהיגיון ובמבנים היררכיים

באשר הם. כנגד הללו, עומדים הגיבורים היפים, המורמים

מעם (מקבלי הצל"שים של מלחמת יום כיפור כאביגדור קהלני

ואסא קדמוני, או זוג חלוצים קיבוצניקים, או מוחמד עלי).

באמצעות פיגורת "האידיוט" מתאפשרת הפלגה אמינה

אל מוקדי קונפליקט – תוך ניגוח האוטופיזם המודרניסטי של

האמנות, של המהפכה הקומוניסטית, של הציונות, שלושת

הנושאים הגדולים ששבים ועולים בעבודות.

גטר פוסלת את האמונה בכוונה או מטרה סופיים. היא

חושדת בנקודות מוצא, במה שמוסדר בהופעתו או בערכו

כ"עבר", כ"היסטורי" כ"מסורתי". היא איננה כופרת בשייכויות

והשתייכויות, אך קבלתן כמובנות מאליהן, כרצף, מעוררת

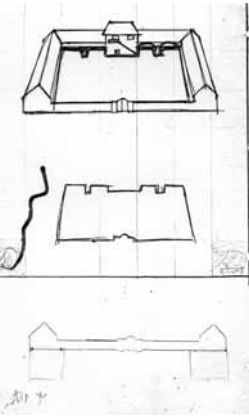
בה התנגדות וזיכוח.



**9** < דף מחוך הספר: זאב וילנאי, **ישובים בישראל**,

הוצאת דביר, תל אביב, 1951

**9** < Page from Zev Vilnay, **Israeli Settlements**, Dvir, Tel Aviv, 1951



**10** < תרשימי הכנה למחזור **תל־חי**, 1974–1978

המבנה, תצורת החצר, תצורת החזית

עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ

**10** < Preparation studies for **Tel-Hai cycle** 1974–1978

The building, the yard shape, the façade shape

Pencil on paper, 29.5×21 cm

#### שאריות גוף בחצר ישראלית

לשריד תפקיד עקרוני בהגדרת הגרוטסקי. הגרוטסקה הינה

סוגה אמנותית עקבית קלסית ואוניברסלית, שהופעתה

הארכיטפטית אצל אירופידס, שייקספיר, דוסטויבסקי, הותורן,

פוקנר, פלנרי אוקונר, מלוויל, בקט, חנוך לוין, או אודלי קסטל

בלום, מצביעה על דבר־מה מהותי ביחס לטבע האנושי והקיום

עצמו. נדמה כי הנטייה אל השימוש בגרוטסקה היא מולדת.

הכללתו של העודף, המיותר והבזוי הוא לב הגרוטסקי.<sup>4</sup>

באמנות חיבת המיותר משגשגת וקובעת עצמה שם כחומר

יצירתי רב עוצמה. ערבובו של הדחוי, הטמא, הנתפס כ"בלתי

מוסרי", ושל כל מה שמקושר ליצר, לפעולה של הגוף, של כל

מה שהוא מחוץ לשליטתנו, עשוי לסמן, בתוך תהליכי הייצור

ובתוך המוצר האמנותי, את "מותר האמנות" על פני שאר

השיטות כצורה חיובית של מעורבות בעולם. בתוך האמנות,

לעיסוק במופרז ובגרוטסקי יש תפקיד החורג גם מן הנפח

הסאטירי או הקריקטורי של אמנות מגויסת, הצהרתית. על כן,

אין עניין עמוק לקרוא את מחזור **תל־חי**, או כל פרויקט אחר

של גטר בקריאה פוליטית צרה (ביקורת אידיאולוגית, הסכסוך

המזרח־תיכוני, בעד או נגד קו מפלגתי מסוים וכו').

באחת מעבודות **תל־חי** המוקדמות, בתוך מעגל אדום

שמשורטט במדויק, הציבה גטר, לראשונה באמנות הישראלית,

את דמות השאהיד (קוזו אוקאמוטו, הקמיקזה, הטרוריסט

היפני, מזוֹנָג עם ג'וטו צייר הרנסנס). בקריאות פרשניות

ראשונות של **תל־חי** הועלתה האפשרות שגטר בוחנת את

הזיווג הרומנטי (בן המאה ה־19) בין אמן לרוצח, ומתוך כך

ראו את לב לבו הנושאי של מחזור ציורים זה כעיסוק בתשוקה

ומוות ביחס למשאלה של שלמות, הרבה לפני והרבה אחרי כל

עיסוק ישיר בפוליטי או בהיסטורי.

במחזור **תל־חי** גטר מכווצת את ההיסטוריה ואת

ה"ישראליות" לחצר אחת. גם החצר (דימוי אשר שב ועולה

בלגולים רבים: **תל־חי**; **הו אוטופיה נהדרת**, 1988; **כניסות**

**כפולות**, 1995; **בניין החברה האסיאתית 03, והתליון**, 2004)

פוגשת את ה"ישראליות". חצר איננה ארמון אימפריאלי, גם

איננה "הבית" שמקרין איזו יציבות בסיסית ואינטימיות. חצר

מנסחת מעין מרחב ביניים, צוואר רחם, מקום מעבר. חצר

תל־חי הרשומה, ההמצאה הציורית של גטר, משמרת כמוסת

ישראליות הכוללת עבר והווה, דהיינו: קומוניזם, סוציאליזם,

הקרבה, עקידה, התאבדות, יוהרה (איורים 9–10). אל חצר

תל־חי הגיעה גטר במקרה. תוך כדי חיפוש פָספר תפס את

מבטה תרשים אינפורמטיבי ושכני אשר נועד לאייר את

מפת הקרב שהתחולל בתל־חי. לא היה בו תוכן אידיאולוגי

כלשהו. ככלל, השם והמושג "תל־חי" וכן מעמדו האיקוני לא

קושרו בתודעה עם התבנית המסוימת של הבית והחצר; זה

לא היה דימוי. בשל הנטרליות הגמורה הזו אימצה אותו גטר

כמוצאת שלל רב. ממנו יצאה אל סדרת פעולות ציוריות, ובהן

הניסיון החוזר להתוות תרשימים גיאומטריים ביד חופשית,

בגיר, במשיכה אחת.<sup>5</sup> גטר התייחסה אל התרשים המקורי

כאל יחידה סמנטית, שניתן למותחה לכיוונים שונים ולהפעיל

עליה מגוון אסוציאציות, ולעמת – וזה היה לב העניין, מבנה

וגוף. במשך ארבע שנים תמימות הפכה חצר תל־חי לאתר

התרחשות א־טריטוריאלי ונעדר קונקרטיות, למגרש של

משחקי פרופורציות, פרספקטיבות, שיבוצים, ושל בדיקת

האופן שבו ניתן להביט דרכם ומבעדם. גטר הפכה את תל־חי

שלה למבצר, למגדל, לפגודה ואפילו לטיסן המשוגר לחלל.

כל מי שהוכנס אל החצר הזאת – דיוקנאות של גיבורים, גופות

וחלקי גוף, העיגול של ג'וטו, שמו של קוזו אוקאמוטו, הגמד

סבסטיאן דה מוֹרֶה מצירו של ולאסקס (1645), דיוקן השומר

הנם – גורל כולם הוא כמו להופיע מתוך **תחיית ישו**, 1463

בקירוב, של פיירו דלה פרנצ'סקה. הדימוי בשביל גטר הוא

תמיד אמתלה לבירור המנגנון שחשב וייצר אותו. המונטאז'

המנטלי, שנוצר בראשו של הצופה בין קוזו אוקומוטו לתל־חי

או בין גוויות לתל־חי, מייצר עומס משמעויות שהן תוצר נלווה

לפעולה הציורית וליחסים הגרוטסקיים הנוצרים בין הדימויים

בשל הנחתם על משטח אחד. הגרוטסקיות מאפשרת את מִחבר

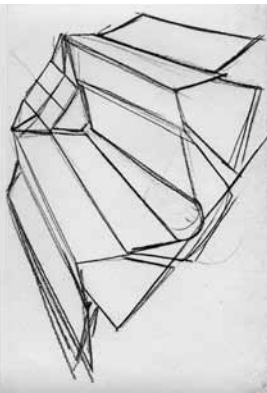
הניגודים הזה (איורים 11–12). גטר בשיחה: "בזה העניין: **תל־**

**חי המצוירת** היא גרוטסקה של 'עומק'. אין שם 'עומק': משחקי

הפרספקטיבה מפרקים כל עומק מרחבי, לא מאפשרים

אותו. הניגוד של זה הוא האופן שבו החינוך, או רחב יותר –

היסטוריצוזם – עמלים תדיר על העמדת אשליה של 'עומק':



**11** < **טיסן**, תרשימי הכנה למחזור **תל־חי**, 1974–1978

עיפרון על נייר

**11** < **Flying Model Aircraft**

Preparation studies for **Tel-Hai cycle** 1974–1978

Pencil on paper



**12** < **הארכת חצר תל־חי**

תרשימי הכנה למחזור **תל־חי**, 1974–1978

עיפרון על נייר

**12** < **Tel-Hai Extension**

Preparation studies for **Tel-Hai cycle** 1974–1978

Pencil on paper

תל־חי באידיאולוגיה הציונית ובמיוחד באידיאולוגיה של הימין, היא דוגמה מופתית לאיך מייצרים אשראי בלתי מוגבל שממנו מסדרים ומגבים את 'משמעות ההיסטוריה', מייצרים 'עומק': בשל כך תל־חי היא ביצת זהב של 'משמעות'. ככזו היא חיונית למופע הקבע של המדינה, של 'חיי האומה' מופע שבלעדיו המדינה לא תצליח לשלוח חיילים להיהרג וכו' וכו'. זה אופן שבו מנסים לשאוב מהקונטינגנטיות של ההיסטוריה הגלויה איזו משמעות חבויה. כך ממציאים רצף, משמעות, כוונה, תנועה. 'אור ישראלי' ו'טוהר הנשק' הם דוגמאות לאשראי מרחבי כזה. אבל הנושא שלי אינו 'דהימיתזיציה' של תל־חי. זה הרי קל ומימלא מופק דרך קבע בידי 'השמאל' החומד תדיר את המימד האבסטרקטי של צדק או אמת. אבל החיים הממשיים של קהילה נבנים ומתכוננים באמצעות התייחסות לבדיות סימבוליות. זה כורח קיומי, בכל מקום, גם במקומות (אירופה) שם נדמה שהם כבר 'מעבר לזה'; אין **בלי** קהילה ואין **בלי** אתוס של קהילה. אם הבדיה היא הממשות של החיים עצמם, אז אין שום צורך 'לפרק' אותה. אבל כן צריך להצביע עליה ולתאר את המנגנונים שלה. מחזור ציורי 'תל־חי' עסוקים בהתנסחות סביב הסיטואציה הסבוכה הזו: איזה מבט מתאפשר לי על הטרגדיה הזו?" (איור 13).

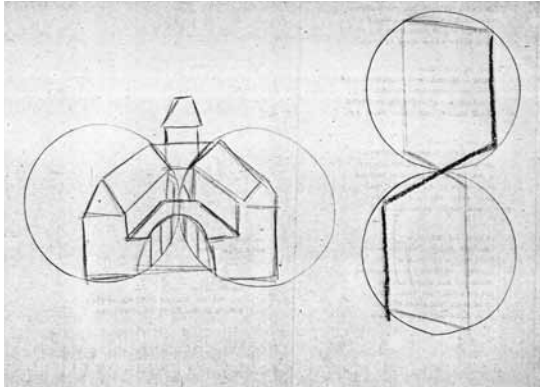
## הגזמה בלשון המעטה

הרדיקליזם של גטר נוכח בעצם בחירתה בתחילת שנות ה־80 במשמעת ניאואוונגרדית ובמימושה המושגי. תחילה, בצו התקופה והקאנון, מסורות ציוריות שלמות גורשו מהתנסויותיה, ואפילו דמות האדם הורשתה לגור בעבודותיה רק בתור מסמך מתועד, כתצלום שחור-לבן, וגם אז הייתה עדיפות להופעתה כגווייה, לא גווייה אותנטית (התפרצות אקספרסיבית מסוג זה הייתה נחשבת להפרה בוטה של הדיאטה המושגית), אלא סימון, דימוי מצולם של חבר-קולגה, שהסכים לשחק את דמותה של גווייה מתוך ציור קלסי. עבודותיה מסומנות תחילה בכמעט מונוכרומים מעודנים והחלטיים (ירוק ושחור, שדות צבע חומים), והן מגיעות לאט לאט אל סצינות מוארות באור תהומי (**נופים**, 1981-1983) ועד

ל"צהבת" ון־גוכית בוערת במחזור **פריחה מדומה**, מאמצע שנות ה־80, ולהפרזה צבעונית ארסית, משתלחת ומרדנית המאפיינת את כל המחזור **ארטיפיסייליה נטורליה**, שעליו עבדה עד 1989. המקום המרכזי להכברה ולהפרזה, אינו מופיע לבדו, ללא תאומו האוקסימורוני – ההמעטה, ההפחתה, התמצות: מהשльд ועד ל"כלום(ניק)" הקטן או האפס הגדול. וכך, העיגול הוא גם אפס וגם אינסוף. והיא תמיד שבה אל העיגול, אל האפס. אותו אפס גדול ושרירותי שהיא למדה, כמו ג'וטו, לבצע במשיכת קו אחת. העיגול המאופס נעשה פחות שריריות כשמבחינים עד כמה תכופה הופעתו החלולה בטבע: מפה פעור ועד למיתארו האפל של הירח, ממכתש ועד פצע. עיגול חלול הוא עדשה, אות סמך ענקית, אולי גם צליל של בלון הנופח את האוויר מתוכו. הוא גם דיוקנו הריק של אלוהים: "אם מביטים באפס לא רואים דבר; אך הביטו דרכו ותראו את העולם,"<sup>6</sup> ממליץ המתמטיקאי מהארוורד, רוברט קפלן, בספרו המוקדש לְכלום, להיסטוריה של האפס, ולשאלה הפילוסופית מדוע יש דבר־מה במקום שום־דבר. האפסים בעולמה האמנותי של גטר הם גם אותן פיגורות עוויתיות שבציוריה. היא לא ממציאה אותם אלא מנשימה וממחזרת. הם כבר נולדו משובשים בחיים של אחרים. היא מארחת ומעבירה אותם סדנת פעלולים, וכשהם הופכים באינספור רישומי ההכנה שלה ללוליינים מעוררי השתאות, או צחוק, או מבוכה – הם משוגרים אל הזירה (בד, נייר או קיר) ושם הם מדגימים אופני הישרדות מתוחכמים ומעוררי כבוד והערצה לא פחות מהכד הסיני של אלברכט דירר (איור 14).

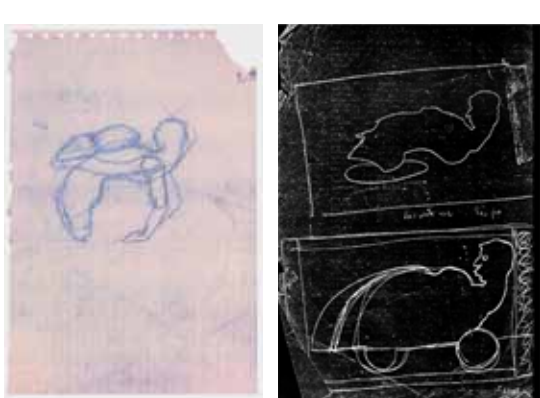
## מהסלון של רפי לסלון של בנימין

בשנות ה־70 התעצמו שורשי אמנותה ותפיסתה של גטר בחוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל אביב, במיוחד תחת השפעתם המעצבת של חוקרי הספרות הפרופי בנימין הרושובסקי ופרופ' מאיר שטרנברג. משני מורים אלה קיבלה במלואה את גישתם המודרניסטית, האוניברסלית, לקריאה טקסטואלית צמודה, והבנת 'יצירת האמנות כמערך תחבולתי יזום, מלאכותי, לא שקוף, ולא משקף באף אחת מרמותיו.



**< 13 ללא כותרת**, חרשימי הכנה למחזור **תל־חי**, 1974–1978 עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ

**< 13 Untitled** Preparation studies for Tel-Hai cycle 1974–1978 Pencil on paper, 21×29.5 cm



**< 14 טורסו בשלולית; טורסו־עגלה; טורסו נושא אבנים על חזהו**, חרשימי הכנה למחזור **תל־חי**, 1974–1978 עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ כ"א

**< 14 Torso in Pond; Torso-Cart; Stone-Bearer Torso** Preparation studies for Tel-Hai cycle 1974–1978 Pencil on paper, 29.5×21 cm each

אלה היו בעיקר הדגשי הפורמליזם הרוסי והשפעות "הביקורת החדשה". עם זאת, כבר כסטודנטית, חשה גטר שפירוש קיצוני של האידיאות הללו מוביל לניתוק קונטקסטואלי של יצירות. וכך גטר מתייחסת אל תקופה זו באוניברסיטה: "מחזור תל־חי נוצר בשנים שבהן למדתי בחוג. העיסוק באידיאולוגיה, בפוליטיקה, בזמן ובהתרחשות קונקרטיים, המחשבות על היסטוריה ואמנות, על מוגבלות המבט מתוך נתונים תרבותיים, לשוניים, ומה שהכי חשוב: עיסוק המחזור במתחים רגשיים אדירים, סותרים, מתנגשים, הנוגעים בצורה הכי יומיומית וישירה לחיים של קהילה שלמה, לנו, כאן, בארץ הזאת, עכשיו, כל אלה עלו בתנופה מתוך הוויכוחים הסבוכים והסוערים שהיו לי עם המערך התיאורטי, הפורמליסטי, שאותו הרי קיבלתי, ואליו התייחסתי ומתייחסת גם היום בהערכה עצומה. מה שהתחיל כוויכוח עם מה שנראה לי כבועתיות המודרניסטית של רפי לביא, קיבל את כל התנופה והמינוף התיאורטי שלו בוויכוח עם הפרופסורים מהחוג לספרות. מהסלון של רפי לסלון של בנימין הרושובסקי - הוויכוח היה אחד. והיו גם המון הסכמות ודקויות. הרושובסקי הכיר את הקונסטרוקטיביסטים הרוסים והמינימליסטים האמריקאים. כתב עליהם. הרושובסקי, קרוב משפחה של קופפרמן... הפך ידיד ומבקר בסטודיו... שניהם התייצבו ראשונים בערב הפתיחה של מחזור תל־חי במוזיאון ישראל.

"הוויכוחים על הפרובלמטיקה של האוטונומיות הטקסטואלית נמשכו הרבה זמן ופירנסו אותי. אם הייתה לי מחשבה על מודרניזם, או מלה ששקלה משהו ולא הייתה סיסמה ריקה, זה היה בזכות הדיונים האלה. היקף הקריאה של הרושובסקי היה ענקי. להקשיב לו – חסד. המחקרים בפרוזודיה – מתנה עליונה. אז הם לא לימדו ולטר בנימין... ולא נפלו מדרידה... והכניסו את פוקו למערכת באיחור מצחיק... לא אסון. הם הפריעו למישהו לקרוא? אלה האנשים שלימדו אותי לחשוב ולדבר. אותי מעניין לזכור, שאחרי שנים, היה זה פרופ' בנימין הרושובסקי, הוא ולא אחר, הראשון לכתוב מאמר מורכב ביותר על הגריד וחווית הניצול, הפרטיזן, בציור האבסטרקטי לחלוטין של בן דודו משה קופפרמן. במשך שנים על גבי שנים התייחסו רפי לביא ובראש וראשונה קופפרמן עצמו, אל עצם

הרעיון לקריאה כזו כאל מה שלא יוכל להניב אלא רכילות וקיטש. 'לא להבין כלום באמנות', קראו לזה. אז הפורמליסט הרוסי היקר הזה, הרושובסקי, הביא את ההיסטוריה האבודה והמנודה לפרשנות של קופפרמן... גם את ציורי תל־חי שלי הוא הבין הרבה יותר טוב מכמה וכמה שמאלנים ידועים" (בשיחה עם הכותבת).

לימודי תורת הספרות הרחיבו את הבנת הפרויקט המודרניסטי של גטר בהקשר ההיסטורי, האידיאי והפרקטי. בשנים אלה התחדדה תפיסתה הייחודית את המתח בין הרציונלי לגרוטסקי, שפרץ במחזור **תל־חי**.

המתח בין הלוגי לגרוטסקי עומד בבסיס התערוכה הנוכחית ודרכו נחשף המהלך הגטרי מתחילתו ועד להצבות הציור הגדולות של היום, זהו מתח בין הקו לבין הכתם, או בין המעגל (המייצג את הפנטזיה על שלמות, מוניזם, הומוגניות, דיוק, פשטות, מבניות ורציונליות) לבין החמור עם השדיים (כשני עיגולים) – עם הדימוי הגרוטסקי. שלדי הדימויים המלוקטים ממקורות שונים עוברים שיוף עד שהם מתייצבים כדגם, כאידיאה. זוהי מנת חלקן של הפיגורות הדגנרטיביות בציור של גטר, פיגורות שאפילו הקו המשרטט אותן מצליח להקרין לעתים אופי היברידי.

מה שמסבך את הבנת האמנות של גטר היא העובדה שמתחים אלו – בין הגרוטסקי לרציונלי – מתקיימים כמעט בכל אחד מאיבריו של הרב־ציור שלה. בכל דימוי של בניין בציוריה (חצר חולדה, משטרת נבי־יושע, מבצר אנטיפטרוס, הווילה של מים ון דר רוהה וכו') ובכל מבנה (הגביע של אוצילו, הרוזטות, תוכניות הערים והקיבוצים וכו') נגלה לעתים קרובות שצורות היסוד הגיאומטריות עברו סדרה של הסטות ושיבושי "גוף", וכן הכפלות, היפוכים ובעיקר הכלאות, שהופכות את המבנים הללו למנגנונים הזויים או למכונות פנטסטיות; אם נדמה לנו כי באיברי הציור כל אלה מנסחים גופניות גרוטסקית, הרי נבחין לעתים קרובות כי דימויים מעוותים אלה סופגים רציונליזציה כמו מבנית.

כך, למשל, כאשר טורסו מחוסר איברים מוכפל סימטרית ובכך מפוצה על חלקיותו. בהכלאות שגטר יוצרת בין בניינים לגופים (אנשים, חיות) נמצא כי המבנה לא מוכן להתקיים

לעצמו באיזה עולם קארטזיאני סגור, נקי ומלאכותי שבו ה"אני" הוא תמיד הרוחני שבאדם ושבו השכל מנותק מהגוף.

## הצחוק משחרר אותנו מהבחילה

## של האבסורד (ניטשה)

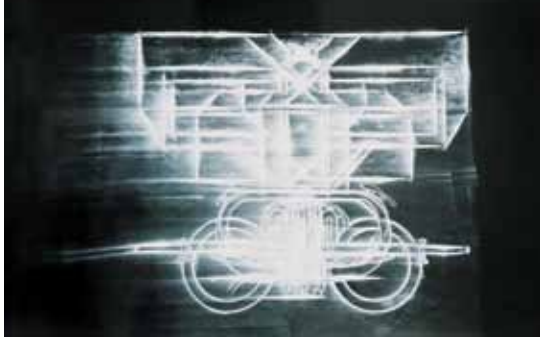
"כשאני קוראת את קפקא או את תומס ברנהרד אני נוחרת מצחוק", אומרת גטר. כאשר קפקא סיים את כתיבת הרומן הבירוקרטי שלו, **המשפט**, כותב מקס ברוד, הוא זימן מספר חברים וביקש לקרוא בפניהם את הפרק הראשון והמפחיד והנה, כשהחל לקרוא נתקף צחוק, שאליו הצטרפו חבריו, והוא עצמו צחק המון והיו רגעים שבהם לא היה יכול להמשיך לקרוא מרוב צחוק.<sup>7</sup> בצחוק הקפקאי שעליו מעיד ברוד וגם בצחוק של גטר יש משהו מדבק אך גם מטריד. האם זאת אותה רוח אניגמטית מלווה בתדהמה ובהשתאות שנושבת למקרא היצירה הקפקאית? האין רוח זו היא שכופה על הקורא של קפקא סוג של קריאה מוקסמת ומתוסכלת, מחויכת ומיואשת, מזועזעת וחדורת אמביציה לפענח, מגששת, מנחשת, מפסידה, מרימה ידיים, ממשיכה אל הסיפור הבא, מוקסמת ומתוסכלת וכן הלאה? האם הצחוק של גטר הוא הצחוק הפרוידיאני, שנועד לגרש חרדה, פחד, או להרתיע אויב (קדום) מאיים (מבפנים)? האם זהו צחוק עוועים או אותה עווית הלופתת את הבטן בדיוק כמו בעת הצורך להקיא או בשעת אימה, כפי שמתארו בטאיי? האם זה הצחוק הקרנבלי של באחטיין? האם זהו הצחוק הפארודי הרכוב על קצב רצחני של היינריך פון קלייסט ("תולדות ורתר הצעיר מאושר יותר"), או הצחוק השטני של גוגול? אולי הצחוק הרועם, הפולקלוריסטי, של הגשש החיזור? האם זהו צחוקו התמים של האידיוט? האם הצחוק הזה קשור בתבונה או בהיעדרה? תופעת הצחוק, התכונה הפעורה, שאבי תורת האבולוציה ייחד לאדם לבדו, אינה מוציאה מכלל אפשרות קריאה קומית ביצירות של גטר. למעשה, ככל שנתעמק ביצירתה נגלה כי זו נישאת שוב ושוב על גלי צחוק וכי הצחוק שלה שתול על פלגי מים משתובבים ומגוחכים לא פחות משאדם המחליק על בננה קשור לסלפסטיק ולהומור על פי ברגסון.





15 < פרויקט לוס אנג'לס, 1993  
טמפרה-שמן וגיר על שלושה קירות, סויד לבן בחום התערוכה  
(ראו פרטים בעמ' 17)

15 < Los Angeles Project, 1993  
Oil-tempera and chalk on three walls, Whitewashed  
at the end of the exhibition  
(details on p. 17)



16 < כניסות כפולות (פרט), 1994  
המשכן לאמנות עין חרוד (אולם אחר, קיר 4 וקיר 1)  
טמפרה-שמן (באמצעות מגב), גיר־שמן ורישום צלוף (באמצעות  
אנך־בנאים) על בד על קיר

16 < Double Entrances (detail), 1994  
Museum of Art, Ein-Harod (Atar Hall: wall 4 and wall 1)  
Oil-tempera (by squeegee), oil chalk and sniped  
drawing (by mason's plummet) on canvas on wall

די להביט בגרוטסקות, שהחלו להופיע כבר במחזור תל־חי והתניעו את החצר כעגלה, כמכונית, כקומנדקר... או מגבשים אותה כשבעת יהלום, כמבצר, כגטו, כבית קברות. באחת העבודות גטר מסמנת את הטורויסט במשפט הילדותי: "לקוזו אוקומוטו ראש דלעת" לצד תצלום שחור-לבן מודבק של ידי אשה המחזיקות סיר בישול, או לצד תצלום של שחקן כדורגל גרמני – גמד. "מפלצת" מול "מפלצת". ולאן מתגלגל הכדור? גטר אומרת: "ממי למדתי צחוק פרוע? מגויה". שחקן הכדורגל הגרמני הוא הגמד הראשון שלה. ממנו, ומדמותו של אוקאמוטו, מן הפנים האסיאתיות שלו, אלה שייצגו וסיכמו בעבודה שלל זהויות סטריאוטיפיות של "האחר", ניתן להתחקות אחר גניאלוגיה שלמה של "אידיויטים" ולהם מודבקות פעם אחר פעם הבעות הבהייה והפיגור, הפה הפעור, הלסתות השמוטות, הלשון המשתלשלת, השן הבולטת או הידיים המתנופפות באוויר.

וישנו גם פדרו, נער השוליים העבריי, המפגר למחצה, מסרטו של לואיס בונאל, **האבודים**. כל ה"טירונים" של גטר, בעלי ההבעה הסתומה, הם פיתוח של טיפוס הראש של פדרו. הוא צויר בעשרות ואריינטים, גם על הקירות של **פרויקט לוס אנג'לס**, 1993 (בתערוכה "מקום", גלריה פישר, אוצרת: שלומית שקד (איור 15)). גטר למדה את הראש של פדרו כפי שלמדה את החצרות שלה. ב־1995, **כניסות כפולות**, חוזר ראשו ומשתרע על קיר שלם מתוך ארבעת קירות העבודה. גם בעבודה **GO 2** פדרו מופיע. גטר: "ציירתי אותו מהזיכרון כעוד ראש מטיפוס הראשים שאני מציירת, גם כאן, כמו בשאר העבודות, פדרו היה רק מודל, מטריצה לאיזו פזיונומיה של דגנרציה שמעסיקה אותי כל השנים. אף פעם אחת לא ציירתי אותו בתור הדמות מהסרט... אינני עסוקה בלהראות לצופה דמויות של מפגרים או נכים... אין נושא כזה אצלי. לא היה" (בשיחה עם הכותבת). ב־1996 הוא מופיע **במפלצת כפולה** בטוקיו, שם הוא מוכפל, מחולק, מאוזן עם "כפילו", ושם הוא גם "מדבר" (ראו במאמרו של יונתן סואן). הטקסט המונח על הקצפה הוא ה"חיבור" שלו: מכתב תלונה ליוזף בויס, אשר נקרא להתייחס ללא דיחוי אל מצבה הבלתי נסבל של המפלצת – הוא, או הם – מוטציה של ההפצצה האטומית



צופה בתשואות צחוק בהופעה מושלמת של מי שמציג כביכול הופעה של אדם שאינו יודע כלל איך הולכים על חבל. צ'פלין מתנדנד על החוט באימת מוות, בעוד למטה הולך הצחוק ומתגבר. אבל זהו גם צ'פלין, שיודע לעשות זאת כפי שמעט לוליינים מקצועיים יכולים...

בשורת ה"אידיוטים" יש גם לא מעט נשים, בהן: נערה עם ראש חמור, זקנה עם ראש של כלב, רגלי נערה עם גווייה, בתיים פוזלת. רבות מן הנשים בציורים של שנות ה־80 פוזלות או מזילות ריר. אחת ה"אידיוטיות" הנערצות עליה ביותר היא ואלצקה גֶרְט, קומיקאית יהודיה מברלין.<sup>9</sup> דמותה הפרובוקטיבית זוכה "לככב" באחד הפרויקטים היפים של גטר: **בניין אדון מלך בן־ציון 1932 ובניין ד"ר ברלין 1933** (איור 17). העבודה בוצעה בבניין עיתון **הארץ** ב־1994. במחיקות מגב מהירות מופיעה פיגורציה של גרט כ"יהודית רוצחת את הולופרנס", כ"שדכנית" ובעבודות אחרות כליצנית. גטר מתייחסת אל הדמויות האלה: "אני לא מציינת קריקטורות. אף פעם. נדמה לי שאין אצלי דמות אחת שאיננה מציגה תכונות סותרות או מתנגשות. הסתירה היא הדבר הכי פנימי להן. החל בדמות של פדרו הנער: הוא אלים ואימתני אבל גם חלש מאוד ומסכן. כך הטירונים. גם ואלצקה גרט כזו, איזו עדינות של מדונה יש בפיגורה שלה כרוצחת... וגם בגרוטסקות הקטנות, הכול מורכב מתכונות והיפוכיהן" (בשיחה עם הכותבת).

פיגורה נשית נוספת, מעין הַכְּלבה משונה של סמכות וגמלוניות, מתחילת שנות ה־90 נקראת **המצילה**, כשמו של דיפטיך מצויר שהוצג בתערוכה החלוצית "הנוכחות הנשית", 1990 (מוזיאון תל אביב לאמנות, אוצרת: אלן גינתון). **המצילה** עירומה, רגליה חזקות, בסיסיות, נתונות בסנדלי גומי. ביד אחת יש לה כדור, בפה משרוקית ועל הצוואר שרוכים שמהם משתלשלים משקפיים ועט, ואלה מטילים צל על הגוף העירום. היא תשרוק, היא תציל, היא תנווט... בניגוד בולט, הייתי אומרת, לחולשה הבוטה שמעניקה גטר לטירונים או לגנרל מיד ורגל...

הצחוק של גטר מתעצב בבירור כגרוטסקה, בין אם זהו צחוקו של אדם שסכין מפלחת את קרביו והוא "צוחק רק כשזה כואב" (כמאמר הבדיחה המפורסמת), ובין אם זהו

צחוק הנובע ממבוכה נוכח תופעה המסרבת להתפענח או אל מול ניסיון סייזיפי לאתר בשרשרת אירועים כלשהי משמעות, תבוניות, סיבתיות. מי שפגש את גטר (גם אל מול ציוריה בסטודיו) זכה לא פעם לראותה צוחקת צחוק פרוע, ילדותי. זה עשוי לפרוץ גם מול "דבוקת" דימויים אנוסים שנלקחו מעולמות שונים שהיא "סידרה" יחדיו. המלים "סידור" או "הנחה" (arrangement, בניסוחו של קרל אנדרה) מתארות במדויק יותר מאשר המלה "קומפוזיציה" את האופן הלאקוני של הופעת הצורות והדימויים ביצירתה. השרירותיות עצמה מהווה גורם עיקרי בייצורם של חיבורים "מפלצתיים"; כאותם דימויים פנטסטיים המוכלאים מאדם חיה וצמח וכל מה שביניהם, ומכונים גרילוס. דימויי גרילוס גדשו את תיאורי יום הדין בציור הימ־ביניימי, הם גולפו על חזיתות כנסייה, על כותרות עמודים ועל מרזבים למען יראו המאמינים וייראו. בעולמה החילוני לחלוטין של גטר, תופעת הגרילוס הינה מושג חיוני. מגוון הגילומים שלהם מהפנט, משעשע ומעורר השראה. הם מבטאים יצירותיות מופלאה ואת אינסופיותו של הדמיון האנושי. כל התרבויות יצרו דימויים מוכלאים. כל המיתולוגיות מאוכלסות בהם; הומרוס, וירגיליוס והרודוטוס מתייחסים אליהם, וגם מישל פוקו **בתולדות השיגעון בעידן התבונה**.<sup>9</sup> איורים, ציורים ופסלים כאלה נראו על כלים מהמאה ה־15 לפנה"ס בפרס, על קירות בפומפיי, בקתדרלות ובארמונות. דוגמה מטורפת לדימויי הכלאה מסוגננים שנוצרו ברוקוקו או בבארוק ניתן לראות בעיטורים האקסטרוגנטיים שמצוטופים על כל מפגש בין עמוד לתקרה ומלווים את היורדים או העולים בגרמי מדרגות מפוארים ביצירות הארכיטקטוניות של יוהן בלתאזר נוימן האוסטרי, שעבד שכם אל שכם עם טיפולו בתקופת הבארוק והוא אהוד מאוד על גטר.

הצחוק בציור של תמר גטר מלווה לא פעם תרועות, קריאות עידוד, גסויות וכלי נגינה. ממש תופים וחצוצרות. אלה מדגישים לעתים את "מצעד האיוולת" שבו "מוצעדות" הפיגורות הפגומות שלה בסך, זו אחר זו, מום רודף מום, כמו בתור לקופת חולים. את כלי הנגינה הקרנבליים ממירות לפעמים תנועות מגונות כאצבע משולשת או חשיפת עכוז, ואת אלה יש והיא מחליפה בכיתובים בתוך הציור, אותו בליל



17 < בניין אדון מלך בן־ציון, 1932, ובניין ד"ר ברלין, 1933 (מחוזה לוואלצקה גֶרְט וליעקב פינקרפלד), 1994 פרטים (למעלה ומשמאל) מתוך הצבת חלל בתערוכה "תל אביב בעקבות הבאוהאוס", בניין הארץ ההיסטורי, תל אביב (ואלצקה גרט על פי תצלומים מתוך **שלומית**, 1932, **השדכנית**, 1925) גיר־כיתה וטמפרה-שמן (באמצעות מגב), על מצע טמפרה-שמן על קיר. טקסט: כתב יד בגיר־כיתה על מצע צבע תעשייתי על קיר גבס חיצוני. מידות החלל: 3×5.5 מ'. סויד לבן בתום התערוכה

17 < Adon Melech Ben-Zion Building, 1932 and Dr. Berlin Building, 1933 (homage to Valeska Gert and Jacob Pinkerfeld), 1994 Details from space installation at the exhibition "Tel Aviv in the Tracks of the Bauhaus," the historical building of Haaretz newspaper, Tel Aviv (Valeska Gert after stills from **Salome**, 1932 and **The Matchmaker**, 1925). Classroom chalk and oil-tempera (by squeegee) on an oil-tempera surface on wall. Text: handwritten with classroom chalk on a surface of industrial paint on an external drywall. Space dimensions: 3×6×5.5 m, whitewashed after the exhibition's closing





של מבעים ובתוכם גם קולות של חיות, כמו ה"אוינק" החזירי, וקריאות המְרצה נוסח GO!, שמרצפות עבודות ורישומים רבים. גם כובעים הם פריט של קרנבל ובה במידה של תהלוכות קלון. יש לגטר היסטוריה שלמה של כובעים. מכובע הליצן, או הקלון, שהיא מניחה בעבודה מוקדמת על ראשו של דוד גינתון, קולגה שמדגמן בעבודה, ועד זה החבוש לראשו של ליצן ביישן הרשום בלאכה מתחת לגיבורי מלחמת ששת הימים במחזור **תל-חי**.

ישנו גם התרבוש הטורקי (איור 18), המופיע בכל גירסאות הליצן אוסקר שלמר. ה**מוות והעלמה** הוא פרויקט העסוק כולו ברגלי נערה רוקדת ומעליהן "יושבת" קסדת חייל, גם בעבודה הענקית שעל הקיר, וגם בוידאו וברישומים נלווים. רישומיה, מאלה שנעשו בעיניים מכוסות, מאוכלסים בכובע קולוניאלי, בכובע טמבל, וגם במגבעת הסומבררו שמייצרת לגטר הזדמנות נוספת לחוג עיגול בתוך עיגול עיגול. ישנה אף מצנפת השוטים הקלסית, זו של טיל אוילנשפיגל, וכמובן – גם מגבעתו המפורסמת של יוזף בויס. זו, ברוחב של מטרים אחדים, מרוחה באדום (באמצעות מטאטא שהותקן על מוט ארוך, מתחת לתקרה), צוירה על קיר כחלק מהיצירה **הצופה** (הוצגה ב־2002 בתערוכה "אקשן אקספרס", גלריה קלישר, תל אביב).

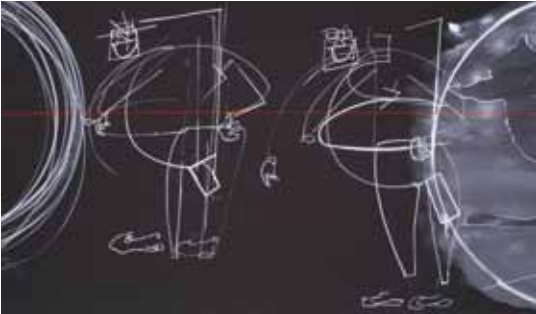
### אחרי הצחוק נרדם השומר

מיצב הקיר **אחרי הצחוק**, אשר כלול בתערוכה הנוכחית, הוצג לראשונה בתערוכה "שדים", מוזיאון בת ים, 2008 (איורים 19-20).<sup>10</sup> שם הוא נפרס כמגילה ועטף קיר מתעגל בקשת רחבה. "צחוק" הוא שמה של פיגורה אנושית; מין דחליל שיצר אמן האוונגרד הרוסי טטלין, דמות הנראית כאילו היא עשויה פח דק, המורכבת מקווי מיתאר מהונדסים של חרמש מגל ומחוגה.<sup>11</sup> הקריקטורה מופיעה בציור של גטר לאחר שינונה (כמו החצרות, כמו הכניסות, כמו הגביע והערים) ומבוצעת בידי האמנית בגירסאות שונות, בהן "עיוורות" (בכיסוי עיניים). וכך, בעקבותיה, היא מגלגלת שרשרת של דימויים, כמו בחד־גדיא, על פני היריעה כולה. הדחליל ("צחוק" של טטלין), מוליד עיגול גדול שבכרסו ענן ערפילי בדמות שועל, זה מוליד



18 < פרויקט בוגרשוב (פרט), 1992 הצבת חלל. טמפרה-שמן (באמצעות מגב), גיר־שמן וחותמות גומי על ארבעה קירות, סויד לבן בחום התערוכה

18 < 1992 Bograshov Project (detail), Space installation. Oil-tempera (by squeegee), oil chalk and rubber stamps on four walls, whitewashed at the end of the exhibition



19 < אחרי הצחוק (פרט), 2008 אמילל תעשייתי, דונג, גיר־שמן ופיגמנט יבש דחוס (באמצעות מריח, מגב, גומי, ספוג, אנך־בנאים ומכחולים) על יריעת פוליאוריתן, 1.38×9.78 מ'

19 < 2008 After Laughter (detail), Industrial enamel, wax, oil chalk and dry pigment (by spatula, squeegee, rubber pieces, sponge, mason's plummet and brushes) on polyurethane sheet, 1.38×9.78 m



20 < ולדימיר טטלין, חלבושת למחזה זאנגֶזי, 1923 פחם על נייר מוצמד לקרטון, 37.5×54.5 ס"מ

20 < 1923 Vladimir Tatlin, costume for the play Zangezi, Charcoal on paper mounted on cardboard, 54.5×37.5 cm

עוף כבד בתור ציפור, שמנקרת בזנב כלב "סימטרי", שאינו אלא כלאיים של שני כלבים בעלי כרס משותפת, שהופכים דלי וממנו נשפכים מים בשפע...

קו דק וחד העשוי מפיגמנט אדום שהותז בטכניקת "צלילה" ירֶץ" לאורך **אחרי הצחוק**, וכמו גיליוטינה "עורף" את ראשי כל הדימויים. בעוד הצופה שקוע במעקב אחד הגלגולים הצורניים של צורות "צחוק", לפתע מכה הדבר: זוהי גרוטסקה מקברית של שיירת גוויות. קו כזה, צלוף לאורך כל הציור או על חלקיו, מופיע בעקביות ביצירתה של גטר משנות ה־50. על פי רוב זהו אמצעי פשוט לציין פוטנציאל של מיקום – שמים/ארץ, או למעלה/למטה. הקו הזה נולד כפתרון לסוג הקומפוזיציה הלאקונית המאפיינת את ציוריה.

החד־גדיא של **אחרי הצחוק** מעלה לפחות חיוך דק על פנינו. אולי אותו חיוך עלה גם אז על פני הצופה/קורא של גטר כבר אי־אז, באמצע שנות ה־50, כשהתפרסם המכתב המפורסם שלה אל אחד מאבותיה הרוחניים יוזף בויס, ובו היא כותבת לו, בעברית, לנסיך האמנות המודרנית (ובעצם אל הצופה הקורא עברית), והיא מוכרת לו מעשייה שלמה ואת עצמה כגיבורה, ומתחננת, בפארודיה על השתדלנות היהודית: "יתאמץ אותי" (ובמלים אחרות: הנה קרה לנו כזה אסון אז תתפור לי בגדים); אלא שבתצלום אשר הוצמד אל המכתב – תצלום שחור-לבן ובו דיוקן מכמיר לב של האמנית מכורבלת בשמיכת לבד. היא יושבת כמו פליטה מווייטנאם, כך, אבל היא גם עירומה מתחת לשמיכה, והיא צעירה... אך עוד לפני **מכתב לבויס**, הייתה סדרה בעלת אופי פרפורמטיבי, שהולידה כמה תצלומים המתעדים את גטר בשלושה בתים משמעותיים: בית ההורים, בית חברה-קולגה (מיכל נאמן) ובית המורה (רפי לביא). בשלושתם היא נראית מציבה רגל נעולה בנעל בית מְלָבֵד על גבי שטיח לבד קטן (את שניהם עשתה מפיסות מחוברות בחבל דק) בעוד רגלה השנייה נעולה בנעל הליכה. רגל אחת "בפנים", והשנייה "בחוץ". ב"משפחה" ומחוץ לכל משפחה, שייכת ו"יתומה", "אמצו אותי" מחד, ו"שלום על כולכם"... מאידך. בצאתה תיקח האורחת גם את נעל הבית וגם את השטיח ותסתלק. המצב הזה, להיות נעול בנעליים לא תואמות כשה"חוץ" וה"פנים" מרמזים על פוטנציאל של קירטוע

מגלם בחובו רמז לעניין של גטר ב"חתичת גוף" וב"קיטוע" וב"מה שלא יכול לזוז", ב"מקובע", ב"מושפל" וב"מוגבל" אשר תנועתם כבירה.

יצירתה האבסורדית של גטר מזכירה לעתים התקף צחוק בשעת לוויה. הציור שלה אכן נולד בשעה שדבר מותו של הציור שב והוכרז, והפעם בהקשר למגמה המינימליסטית והמושגית. ברגע זה גטר ממציאה את מה שהיא מכנה "ציור פרוסטטי". ציור שעסוק ב"תותביזציה" של הציור, בחיזוקו ב"סטרואידים", בשיבוטו ובהינדוסו, במלאכותיות שלו.

אין זה מקרי שהיא נדרשת במהלך יצירתה שוב ושוב ל**תחיית ישו** של פיירו דלה פרנציסקה (איורים 21-22). עלייה איקונית רבת רושם, המוחמצת למרבה המבוכה מבחינת מבטם של ארבעת השומרים הנמים. הם נרדמו בזמן שמתחולל נס התחייה והעלייה של ישו מן הקבר. דמות השומר הנם, הנשען על הקבר, לוקטה אף היא אל מערך הפיגורות של גטר והצטרפה, כאמור, אל אנשי/גוויות החצר במחזור **תל-חי**.

מעבר לכוחה המכשף של יצירת המופת של פיירו דלה פרנציסקה, גטר נשכית ביופיו של השומר ומטילה אותו על המיתוס החלוצי של תנועת "השומר" ההיסטורית. תרדמתו של השומר הפנאני מהציור הרנסנסי ברגע כה מכריע, "סירובו" או אייכולתו להיות עד לטרנספיגורציה של ישו ממצב הקורבן, זה של גווייה אנושית – לאל, מציגים מופת תיאולוגי, קומי על חסרון האמונה. גטר חושבת את ההעמדה הזו, הנוצרית, כנגד האידאה התיאולוגית היהודית: "לא ינום ולא יישן שומר ישראל", ועל הפירוש המחולן שלה במוסד ה"שומר" ההיסטורי, זה אשר הניח את התשתית להקמת צה"ל. השומר, ההדיוט הפאנני שנכשל ומעל בתפקידו, תופס בציור של פיירו מיקום נמוך, בתחתית הציור, בבסיס המבנה הפירמידי של ההתרחשות, שבראשה כמובן עומד ישו, בגלגולו הביזנטי כאלוהי, חסון ואיתן. גטר, מעלה את ההדיוט הזה אל ראש הציור שלה, במקומו של האל. אצלה הוא ישן את שנתו מעל **תל-חי**, זו החצר המשולה כאן ישירות לקברו של הקורבן. זוהי דוגמה לפעולה טיפוסית שאותה היא מבצעת כשהיא נתקלת בבדיה סמלית, במיתוס גבורה נוסטלגי, או בעיר אידיאלית. זה המקום החתרני, המשבש את ההיסטוריציזם ולא מאפשר



21 < **תל-חי ושומר נס** (גירסה 1), מחוך מחזור **תל-חי**, 1974–1978 צבע־לוח וגיר על יריעת פלסטיק, 114×204 ס"מ "שומר נס" על פי ראש השומר הרומי בציורו של פיירו דלה פרנצ'סקה, **תחיית ישו**, 1463

21 < 1974–1978 Tel-Hai and Sleeping Guard (version 1) From Tel-Hai cycle Blackboard paint and classroom chalk on plastic sheet, 204×114 cm. "Sleeping Guard" after the head of a Roman guard from Piero della Francesca, **Resurrection**, ca. 1463



22 < פיירו דלה פרנצ'סקה, **תחיית ישו**, 1463 פרסקו, טמפרה, 225×200 ס"מ אוסף המוזיאון העירוני, סאנספּוֹלְקְרוֹ, איטליה

22 < 1463 Piero della Francesca, **Resurrection**, ca. Fresco, tempera, 225×200 cm Museo Civico, Sansepolcro, Italy

התרפקות או נוסטלגיה. זאת דוגמה למעשה ההפרעה שכופה על המתבונן צלילה אל תהום האירוע ההיסטורי או מעין ירידה אל תוך הסימפטום והיתקלות בכתם העיוור של הממשי.

גטר: "הציור של פיירו עניין אותי בגלל סוג הקונווציה הנוצרית ל'עלייה מן הקבר' – קרי – ניכוס של הילא ינום ולא יישן שומר ישראל' (שהסצינה על הקבר היא 'גנובה', או 'שאלה'... יותר מזה: ש'הסצינה הנוצרית, בהא הידיעה, יושבת על משפט כזה בעברית). זוהי דוגמה, מן הציור, לרשות התיאולוגית המבוטאת באימוץ העיקרון היהודי של: 'השבויה היפה מן הגויים'. הבאת ה'שומר הנס' **לחצר תל-חי** שלי, משמעה ל'סובב בחזרה', היביתה', את מעשה השבייה: אם ציור נוצרי יכול להמציא את הסצינות הסמליות שלו בניכוס מתיאולוגיה יהודית, אז גם ציור ישראלי – אני, לצורך העניין – יכול לנכס לעצמו מציור נוצרי ב'חזרה'. וזה הוא מן היסוד רעיון אחר מלהדביק גלויה של נוף שווייצי בציור של רפי. זה אומר שה'כאן'-'שם' זה פינג פונג סבוך. שזה מתרוצץ. שכאשר מבקשים לומר משהו על יחסי תרבויות, דתות, כאן-שם, שוליים ומרכז, מתגלה סיפור יותר מעניין על אודות ראייה, תודעה, בעלות, מקום... ובכך בעיקר מצהיר הציור שלי שאינו 'דיק' ישראלי (או יהודי) מול 'מלאות' אירופית. אמרתי: אם 'אנחנו' 'כאן' זה 'גיקי גליל', אז בבקשה: היא מעניינת אותי לחלוטין, וגיקי בשום אופן איננה סימן של ריק. זה כל הרעיון. ככה מגיע ה'שומר' מפיירו **לתל-חי**, וככה נפרד הציור מהקולאז' הרפיסטי" (בשיחה עם הכותבת).

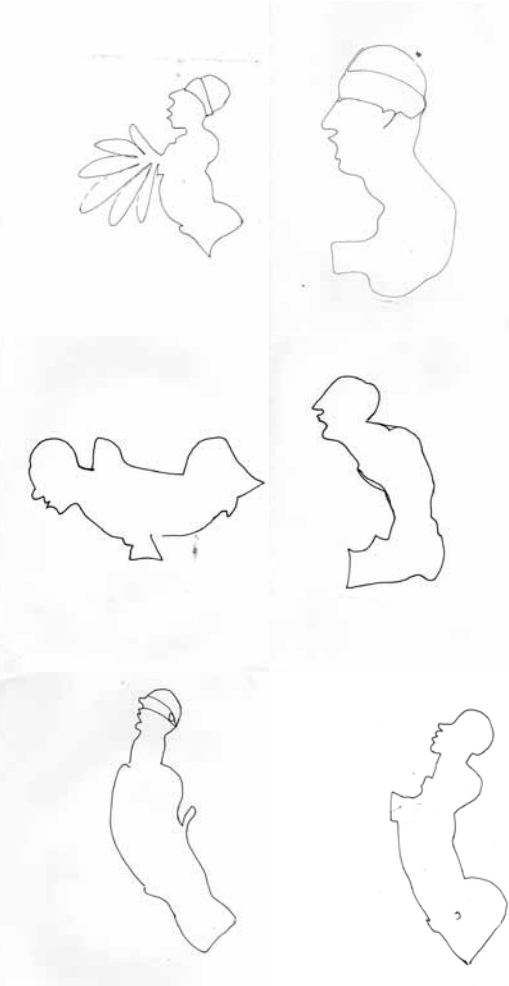
### הטורסו האמפיבי

הטורסו במחזור **תל-חי ושומר נם** מתברר כרוח רפאים נוספת של השומר הנם. לדוגמה, ציור בקו אחד גירי על רקע שחור ובו מופיע **טורסו בשלולית**. נראה כי השלולית שנקוותה למרגלות השומר מעידה על מעשיו בזמן התחוללות נס העלייה מהקבר (ההשתנה כגירסה של גטר למשחק הקובייה בציור אחר של פיירו דלה פרנציסקה). שלולית השתן היא ש"מחזיקה" את הטורסו בחלל הציור והיא מתכתבת עם ה"דבשת" שצימח הטורסו על חזהו. מלבד אלה, פיתחה גטר טורסו ש"עושה

בלונים", וטורסו־פאלוס, טורסו־צואה וטורסו־תולעת (האחרון יודע ל"התקדם" בקפיצות...). אסא קדמוני הופך לטורסו נחום־תקום, ובעבודה אחרת לטורסו מנגן בחליל. כל מקטעי הטורסו המצוירים הללו מותירים רושם שיש להם סגולות אמפיות. ככל שהם פגומים פוטנציאל החיים לא חדל להיווצר בהם – כבדיחה ברוטלית, כצחוק פרוע, כליצנות והסתייגות מוחלטת מהרומנטי.

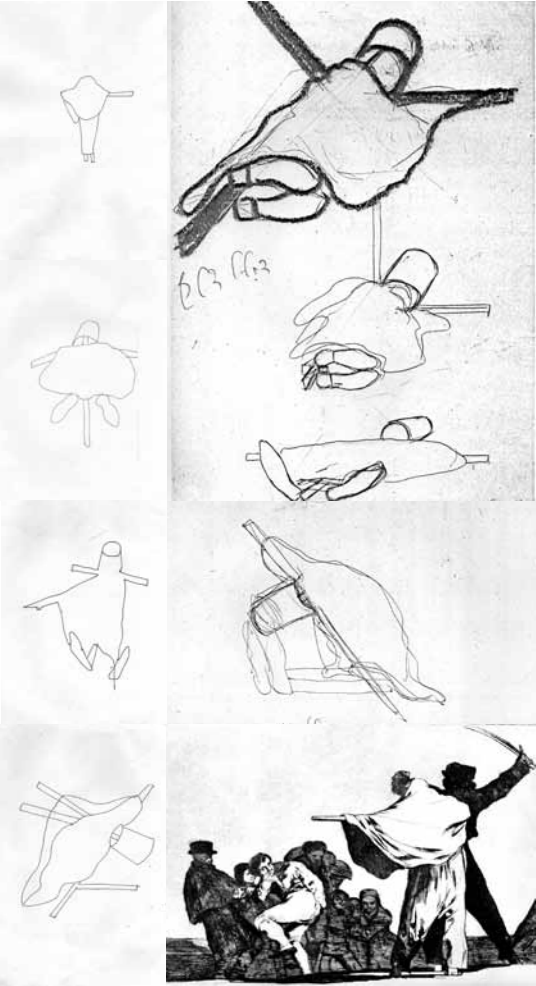
דימויי הטורסו המרובים בתוך עבודות **תל-חי** עוברים שינויי צורה ומופקים על פי רוב כשטוחים ומגוהצים (איור 23). תהליך הפקתם אינו שונה מההפקה של החצר עצמה. הטרנספורמציות מתחוללות כתוצאה מתהליך שמזכיר במשהו עבודת אנימציה: לאחר ביצוע של הרבה מאוד רישומים, היא מעתיקה ביצוע מועדף בעיניה לשקפים נקיים, שאותם היא מניחה זה על גבי זה ומייצרת הסטות והיפוכים עד שמופיעה צורה חדשה המושכת את תשומת ליבה. צורה זו מועתקת לנקי והופכת שוב למטריצה, וכן הלאה. עשרים שנה לאחר פרוצדורות רישום ואבולוציה אלה, החלה גטר לצייר, כאמור, על קירות ולרשום בעיניים עצומות. כשהיא הציגה את מחזור **תל-חי**, פרשנים זיהו מיד את פרנסיסקו גויה כמקור השפעה מובהק ("זוועות המלחמה", 1810-1820) (איורים 24-25). יחסי הפוזטיב-נגטיב בגטרותיו השונות של הטורסו (אף שמדובר ברישומים שעל פי רוב נעשו בקו גירי), הוכירו לרבים גם משקעים מן הפיסול המודרני המוקדם: הנרי מור, ברנקוזי, והיו שאמרו פיקאסו בתקופת הראשים הקוביסטיים, ולזיה של **שירת האובייקט**, 1928-1934. טורסו ממשיך להופיע כ"דקדנית" נטולת איברים (איור 26; **אירים** של אוגוסט רודן שימשה כמודל ראשוני, וגם בציורים משנת 1998 ומ־2006 (הרישומים ליצירות המחול של ברנרדו מונטה). כרכיב ביניים – בין החצר לגוף, משמשים את גטר רישומי עופות, במיוחד הברווז קטום הראש. אולי אף זו מוטציה של טורסו. שאלה משונה ביחס לציור הנשיל של גטר, ובכל זאת:

מה מקורו של הטורסו? לא נופתע אם נגלה כי הוא שועתק מסביבתו הקרובה של השומר הנם, מאחד הדגלים בפרסקו אחר של פיירו דלה פרנציסקה, **אגדת הצלב האמיתי**, 1452-1466 (איור 28). בסצינה המרכזית בפרסקו זה של



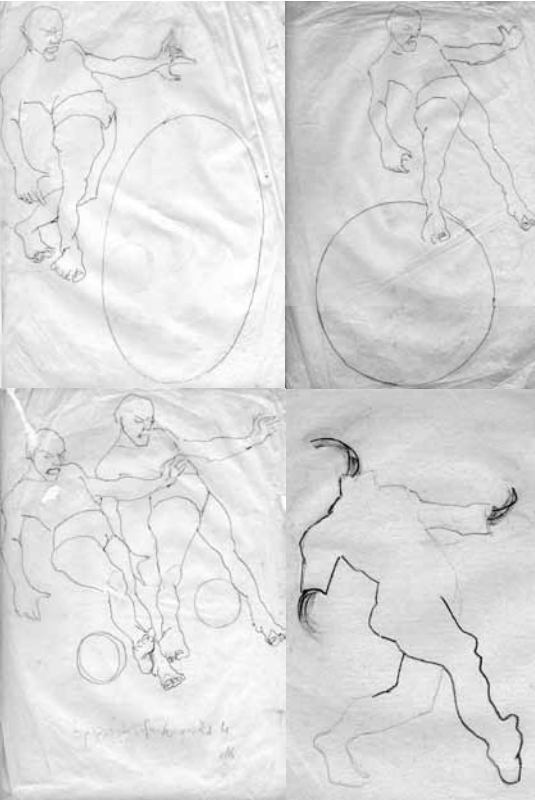
23 < רישומי טורסו, עופות ודחלילים, רישומי הכנה למחזור **תל-חי**, 1974–1978  
עיפרון על נייר ועל נייר פרגמנט, בין 21×21 ס"מ לבין 21.5×27 ס"מ כ"א

23 < Drawings of Torso, Poultry and Scarecrows  
Studies for Tel-Hai cycle, 1974–1978  
Pencil on paper and tracing paper, between 21×21 and 27×21.5 cm each



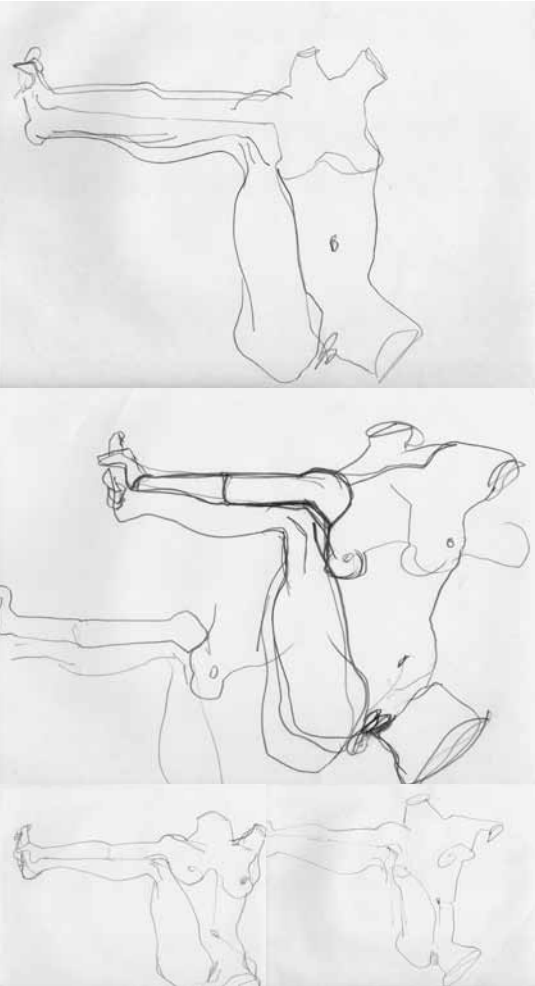
24 < פרנסיסקו גויה, **איוולת נפוצה**, 1816–1823  
מחוך "משלים", **הבלים**, חצריב, 21.5×32.5 ס"מ

24 < Francisco de Goya, **Disparate conocido** (Familiar Folly), 1816–1823  
From **Los Disparates/Los Proverbios** (The Follies/Proverbs), aquatint, 32.5×21.5 cm



25 < **כפותים**, 1974–1978  
רישומי הכנה למחזור **תל-חי**  
עיפרון על נייר ועל נייר פרגמנט, 20.5×32.5 ס"מ כ"א

25 < **Bound**, 1974–1978  
Studies for **Tel-Hai cycle**  
Pencil on paper and tracing paper, 32.5×20.5 cm each



26 < **איריס**, 2002  
רישומי הכנה **להצופה**  
ציור קיר, גלריה רחל וישראל פולק (קלישר), תל אביב  
עיפרון על נייר, 22.5×28, ס"מ כ"א

26 < **Iris**, 2002  
Studies for **Der Betrachter** (The Viewer), wall work, "Action Express" exhibition, Kalisher Gallery, Tel Aviv  
Pencil on paper, 22.5×28 cm each



פיירו השמים מכוסים בדגלים של שני הצבאות הנלחמים. אחד הדגלים נושא דימוי של ראש אפריקאי מחובר אל גוף קטוע, ועל מצחו קשור סרט לבן. גטר קושרת לו את הסרט נמוך יותר והופכת אותו ל"קשור העיניים" שלה, כלומר עיוור (איור 27). היא מתחילה לטפל בשפתיו הבולטות, ועד מהרה מאריכה את אפו ופוחסת את גולגלתו להדגשת פיזיונומיה "שמית". מכאן ואילך הוא נכנס ללקסיקון שלה וממשיך לספוג עוד ועוד תצורות של עיוות, סירוס והגנחה (איורים 27-29).

הגוף האורגני אצל גטר מקובע והדומם צומח. החצר ממריאה וטסה והטורסו דוהר בעגלה, או נהפך לעגלה בגופו, וכאשר הוא מצמיח גלגלים מאזורי הקטיעה הוא אף "נותן" טרמפ לעוד טורסו; כאשר הוא מצמיח "ידית" באיזור הקטיעה, הוא מאפשר לרכוב עליו. בהרבה מתצורותיו ניתן לחשוב עליו גם במונחים של טריטוריה – מין אי, מובלעת, פיסת ארץ – שיכולה להתכווץ או להתרחב. הטורסו המפורסם ביותר של גטר הוא **הטורסו עם הפס הצהוב**, שצורתו מזכירה להפליא את מפת ארץ ישראל הישנה עם מפרץ חיפה, אילת ואצבע הגליל שהיא ראש הטורסו. ואם מפה, אז גם גבעה, בקעה או הר, ואם גדם אז עץ ואם עץ אז עץ השדה ונוף, כמו במחזור **נופים**, 1979-1983, שבו הטורסו "גולש" במדרונות. כפרגמנט הטורסו הופך ללב הפרובלמטיקה של מחזור **נופים**. הוא מצטרף שם אל דחלילים, ערים, כפרים וגוויות של חמורים, לוחמים, כולם מוצגים באחד משני האופנים: או כצללית כתמית שטוחה, או בקו מיתאר גירי, וביניהם – ברווחים שבין הצורות, דחוסים עשרות עיגולים.



27 < ראש איש שחור בכיסוי עיניים, רישום הכנה למחזור **תל-חי**, 1974-1978 עיפרון ופחם על נייר, 32.5×20.5 ס"מ על פי ראש בציורו של פיירו דלה פרנצ'סקה, **אגדת הצלב האמיתי: הקרב בין הרקליוס לחוסרואס**, 1452-1466

27 < **Blindfolded Head of a Black Man**, Studies for **Tel-Hai cycle** 1974-1978 Pencil and charcoal on paper, 32.5×20.5 cm After heraldic icon in Piero della Francesca, **Legend of the True Cross: Battle between Heraclius and Chosroes**, ca. 1452-1466



28 < פיירו דלה פרנצ'סקה, **אגדת הצלב האמיתי: הקרב בין הרקליוס לחוסרואס**, 1452-1466 פרסקו, סן פרנצ'סקו, ארצו, איטליה

28 < Piero della Francesca, **Legend of the True Cross: Battle between Heraclius and Chosroes**, ca. 1452-1466 Fresco, San Francesco Basilica, Arezzo, Italy



29 < **נבי־יושע**, מחוך מחזור **תל-חי**, 1974-1978 צבע־לוח, גיר וחצלום על ויניל, 143×90 ס"מ תצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967. נרקיס, מן המפורסמים שבקציני מלחמת ששת הימים. נבי־יושע (ערבית. הנביא ישעיהו), מבנה המשטרה ותחנת הפיקוח הבריטית בצפון הארץ, שנבנה כמבצר בראש הר. תחנות אסטרטגיות דומות של שלטון המנדט הבריטי פזורות בצפון ובגדה המערבית לאורך הירדן, שם החזיקו בתחנות הליגיון הירדני והצבא הישראלי, בזה אחר זה. הקרב על נבי־יושע נחשב לאחד הקשים שבקרבות מלחמת העצמאות והיה למיחוס

29 < **Nabi Yusha**, from **Tel-Hai cycle** 1974-1978 Blackboard paint, chalk and photo on vinyl, 143×90 cm Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967; Narkis, a famous Six Day War officer. Nabi Yusha (Arabic for Prophet Isaiah) was a British Police and Control Station in the north of Israel, built as a fortress on top of a mountain. Similar strategic bastions of British Mandate rule are scattered in the area, as well as along the West Bank of the Jordan, where the Jordanian Legion and the IDF took hold successively. The 1948 battle of Nabi Yusha, regarded as one of the toughest battles of the Independence War, has acquired a legendary status

## עיגולים במקום גרביים

כאופרציה ציורית, עניין הגזירה, הגידור והקיטוע מקבלים משמעות של גבול כבר בתל-חי, אך תפיסת הקיטוע כדימוי צורני מובהק מגיעה אל שיאה במחזור **נופים** (איורים 30-31), שנוצרת למעשה במקביל למגמה של החזרה לציור, כפי שהתבטאה במגמות הדימוי החדש או בציור הרע נוסח דייויד סאלי האמריקאי. במחזור זה, כל דימוי מוכנס אל תוך גידור קונקרטי שבא לידי ביטוי על משטח הציור, כאילו מוטלת עליו סנקציה: פה נכנס חמור ופה נכנס בית. כל אירוע ציורי כמו נחסם, וקווי ההפרדה עצמם הופכים לדימוי, עניין שחוזר במובהק בלולאה הציורית **G0 2**.

החלוקה בתוך הציור מוגדרת באופן שרירותי באמצעות קו וההחלטה העקרונית של האמנית לא לעלות על הקו או לחרוג ממנו. בתוך החלוקות המוקדשות למקטעי ציור מתקיימות גם תתי־חלוקות. גטר מדמה את פעולות החלוקה כמתקיימות על פי מושג שהינו כשלעצמו בלתי נפרד מהתרבות הישראלית ושמונחל לחינכי גדנ"ע ולטירונים, דהיינו: "לרבע תרמיל". התרמיל הוא הפורמט הנתון ועתה יש למלא אותו בכל הציוד החיוני ואז יש להקנות לו מבנה גיאומטרי והדוק כשל מרובע, ואם נותרים חללים בין החפצים יש למלאם בגרביים או בתחתונים. כך גם גטר – היא "דוחפת" לחללים שבין הדימויים עיגולים, ב"מקום גרביים"... העיגולים "מחזיקים" את הפורמט המרובע השלם. "חתיכות" הנוף הופכות לאביזרים, כלומר, הן מחופצנות ומתפקדות כ"ציוד". צללית של הר, עץ ברוש או עץ זית, כפר, חמור, דרך או שביל, אינם מנסים להתכתב עם מסורת הציור הארץ־ישראלי. הם הופכים ל"בדידי" נוף רזים שאינם מעוניינים להיבנות מהתכונות הליריות שנהנו מהערכה גבוהה בציור הישראלי, לא מההילה של הציור ולא מהמיומנויות שלו.

וכך, בידיי הנוף מתפקדים כסטנוגרמות של נוף – סכימות סולידיות, מוצקות, היושבות על נקודות מפגש דקות או קוויות. כשהחלה לעבוד על **נופים** והתברר לה כי הנופים שלה עוברים הפשטה ומעוררים במדאם אסוציאציה למפות ולגבולות, גם צבעי הסימון של הציורים קודדו: ירוק, אדום,



30 < **נופים מכונסים**, 1982 (מחוך מחזור **נופים**) צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר על בד, 150×450 ס"מ

30 < **Gathered Landscapes**, 1982 From **Landscapes cycle** Blackboard paint, acrylic, lacquer and chalk on canvas, 150×450 cm



31 < **נופים עם חמורים ושדרה**, 1982 (מחוך מחזור **נופים**) צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר על בד, 155×465 ס"מ

31 < **Landscapes with Donkeys and Alley**, 1982 From **Landscapes cycle** Blackboard paint, acrylic, lacquer and chalk on canvas, 155×465 cm

שחור. **בנופים** נפרדה גטר מהדימוי לוח־הכיתה של **תל־חי** ועברה לציור צבע. התוצאה שנתקבלה מסך כל הסכימות ופעולות הבנייה של הנופים הציעה אשליה של עומק בתוך "נוף" שטוח בעליל.

לאחר **נופים** יצרה גטר את המחזור **ארטיפייסליה נטורליה** (נטבע מלאכותי, 1983-1989 [איורים 32-33], ובה קריאת החלל הציורי ממשיכה להסתבך ונכנס עניין חדש באור. גטר עיבדה לעצמה גרסה סינתטית ביחס לתמטיצייה האמריקאית [של קלמנט גרינברג] של פני השטח. היא סירבה לוותר על ההבחנה בין הקו לכתם, לא זנחה את הפיגורה והתעקשה על דימוי כלשהו של עולם או מקום, גם, כאמור, כשהמקום הוא לא־מקום.

דימוי מרכזי במחזור הוא חבילת אספרגוס, על פי ציור מן המאה ה־17 של אדריאן קדרֶטָה, שאת כותרתו אימצה כשם למחזור. בהיסטוריה של האמנות נדדה חבילת אספרגוס זו מצייר לצייר, עד לציורו הידוע של מאנה, והייתה לסמל הרעיון שהאמנות הינה מקום של החלקי – של חיתוך, הדבקה, איסוף, אילוץ ומלאכותיות, ומכאן גם שם המחזור של גטר.

## 602: כוריאוגרפיה של מצלמת קולנוע

לתערוכה הנוכחית יש מימד רטרוספקטיבי, וכן מוצגים בה שני פרויקטים חדשים שנעשו בהתייחס לחלל התצוגה במוזיאון: **602 וגביעים וגוויות. 602** מחולק ליחידות ציוריות באורך ממוצע של עשרה מטרים האחת, וכל יחידה מחולקת לפריימים; בתוך כל פריים ישנו דימוי עצמאי. אחד הפאנלים נפתח בנערה בחולצת בטן: הציור גדול מהממוצע ונעשה בשתי משיכות צבע מונוכרומי. הדימוי מאוחד, דקיק ומרצד באיזה ניקיון גרהרד־ריכטרי. אחריו ישנו פריים שהרקע שלו צבוע בירוק־זית ונראית בו זקנה [אולי ערבייה?] לבושה בשחור. היא מתוקה כבבושקה, ויש לה רגליים קטנות ויפות, יחפות. היא מנופפת במקל אש. סתם אש. לא חמאס ולא של מלחמת חופש, ולכן בתחתית הפריים כתבה גטר: also in gaza.

אחרי ה"ערבייה" מגיע טלאי רודר זרחני, בתוכו גרוטסקה של חמור בעל מערכת שדיים שממטירה נוזל, ומביניהם

במצבץ איבר זכרות קטן. מתוך החמור, במחוזה אלגנטית, במכחול דק כמכחול איפור, יוצאות שתי ידיים ענוגות. בכל פאנל יש פריים אחד של הכלאה גרוטסקית. למשל באחד, "כרובונים" רצחניים הנראים כמתאבקי סומו שהולכים קארטה בעננים; בשני, רישום של יד שיוצאת ממנה אשה ורגל הבועטת בראשה; באחר, "הכבאית", טורסו נשי ניצב בין צוקים ומטיל מימיו; וישנו גם דיוקן של זקן זקור אוזניים המופיע על גבי אחוריים ענקיים, מואנשים, של סוס.

הנה פריים של שני חוצבים – סצינה ברורה ללא הכלאות,

שמעטות מסוג ברור זה משובצות בכל פנאל. החוצבים צוירו במרית, מגב, ספוג ופיסות גומי, על פי תצלום שגטר מצאה בבית שטורמן, קיבוץ עין חרוד. נראה כי מלאכת החציבה אינה טבעית להם. אפשר ומדובר באינטלקטואלים שנטשו הכול ונרתמו לבניית הארץ. גטר: "אני אוהבת למשל את התנועה של ברוס לי. ציאק צ'יאק צ'אק, רק מה שנחוץ, דל שומן, מהיר, קצר ומדויק. מה שיגע אותי כשעבדתי על הדמות הכפולה של החוצבים? מרוב שנכנסתי לזה, זה התחיל להיראות כמו ציור־ציור והפך לדימוי הכי פחות 'מסומן' בתוך כל הפרויקט הזה. קשה לי עם מכחולים. אני לא צריכה את ההארכה הזו של היד. כשאני עובדת עם המקל הזה עם השערות, למשל כשציירתי את הכרובים האלימים, החזקתי את המכחול קרוב לשיער. אבל למה לי מכחול כשיש לי חתיכות גומי שישר נוגעות במשטח, קרוב לאצבעות, ומאפשרות לי לדייק כמו עם גיר ובלי כל האפקטים של הציור המסורתי... תמיד אעדיף להשתמש בכלים פשוטים של סימון, הנחה, השמה, הזזה... זה מווסת את התנועה וישר מוריד ממנה את הפיוט" [בשיחה עם הכותבת].

היו מי שעמדו על כך שהפאנלים של גטר מזכירים מחזורי ציור כנסייתיים. אלא שהזיקה אל שלטי חוצות ואל כרזות קולנוע ישנות שצוירו באמצעות מגבים ומטאטאים, נראית לי טבעית יותר.

לקראת תערוכה מקיפה זו, שכרה גטר סטודיו גדול בקריית המלאכה בתל אביב והעבירה אליו ציוד וכלי עבודה מהסטודיו הוותיק, זה הממוקם מתחת לבית מגוריה בשכונת בורוכוב, בגבעתיים. בסטודיו החדש ציירה במשך כשנה בדים שנועדו



32 < "An apple serves as well as any skull"...", 1986 מתוך מחזור ארטיפיסייליה נטורליה גרפיט, טמפרה-שמן ואקריליק על נייר, 88×124 ס"מ מחוך: ואלאס סטיבנס, "Le Monocle de Mon Oncle"

32 < "An apple serves as well as any skull", 1986 From Artificialia Naturalia cycle Graphite, oil-tempera and acrylic on paper, 88×124 cm From "Le Monocle de Mon Oncle" by Wallace Stevens



33 < "I shall not play the flat historic scale"...", 1986 מתוך מחזור ארטיפיסייליה נטורליה עיפרון דיו, טמפרה-שמן ואקריליק על נייר, 88×124 ס"מ מחוך: ואלאס סטיבנס, "Le Monocle de Mon Oncle"

33 < "I shall not play the flat historic scale", 1986 From Artificialia Naturalia cycle Ink pencil, oil-tempera and acrylic on paper, 88×124 cm From "Le Monocle de Mon Oncle" by Wallace Stevens

ליצור לולאת ציור אחת רציפה. הבדים מצטיינים באנרגיה ובצבעוניות עזה ומוזרה. לא קנדינסקי עולה על הדעת מול הצבעוניות המפתיעה הזו, וגם לא ון גוך או אלברס. כל צבע מקבל פה מעמד עצמאי השייך לדימוי או לסצינה המתוארת בו, למקומו בפאנל ולתפקידו בפרויקט כולו.

התחושה הכללית היא של מעבר הדרגתי מקדרות מאופללת אל אור, מבדידויות גדולות (כמעט כל הדמויות מבודדות ועסוקות בפעולה כלשהין) אל ראוזה וספקטקולריות, מפראות ויטלית אל אווירה של אחרי המסיבה או של סוף ההפגנה. את הרכיבים של הציור הגטר: הצבע, הקו, הדימוי, לא ניתן לבודד או להפריד. הצבע ביצירתה של גטר נדמה כ"איפור" רשלני במכוון שכמו "מודבק" על המשטח. אין מרקמים עמוקים והצבעים אינם מדווחים על הוויה של שכבות אלא על ציפה אל פני השטח.

גם קווי המיתאר או מערכת הקווים נראים כשואפים להיפרד מהמצע. גטר "מכה" ובורחת, בלי לטרוח ולאחד את כל שטח התמונה, בניגוד למשל, ליצחק ליבנה. גם פסי הצבע התוחמים ומפרידים בין התמונות בכל אחד מהפאנלים, חושפים נימות לבנות לא צבועות; פסי תיחום אלה "מונחים" על הבד. מסומנים ישר מתוך הגוף וטווחיו, ללא שקף מוקרן. הצבע מייצר אצלה "צביעה" של הדימוי (בניגוד "לציור"). אם הצבע נראה לה רווי מדי, היא מגרדת בו עד שנחשף הבד.

המעברים בין התמונות הציוריות שבכל פאנל ופאנל חדים: מגדול לקטן, מרחוק לקרוב, מקו דק כחוט השערה למשיכות מרית חומריות, מקו נקי וכמו־מסוגנן למריחות, כתמים, לכולכים ונזילות. החירות במעברים מפריים לפריים בכל אחד מהפאנלים, ובין פאנל אחד למשנהו, מזמינה את הצופה לנוע בחופשיות ובעניין אל תוך הציור ואל מחוצה לו – אל פרט אינטימי כמו יד קטנה אוחת בלימון שיוצאת מתוך חמור עם שדיים, או הרחק מן הציור על מנת לתפוס את עוצמתו של גב ענק ומונוכרומי המתפרס על פני כמה מטרים, ושוב להתקרב אל קווי הגיר המציירים בעדינות כף יד משורגת המוטלת על שכםו של הגב החלק, המתוח.

משחקי הפרספקטיבה ונקודות המבט המגוונות מפעילים את הצופה כבכוריאוגרפיה של מצלמת קולנוע. גם האיכויות

החומריות המשתנות בתוך כל פאנל מזמינות את הצופה להתקרב ולסגת. מעברים אלה וקני המידה המשתנים מעלים על הדעת את חוויותיו של גוליבר בארץ הענקים ולחילופין בארץ הגמדים.

מה מסנכרן את כל הדמויות בעבודה **602**? לא המרחק מן הצופה, לא הזמן, לא המקום שבו הן נלכדו. רק המעשה הציורי. רק הוא יכול לשרשר אותן ברצף או לנתקן. גטר עובדת קשה להשיג את הציורופים שמופיעים כהבלחות של רוחות האמנות. רוחות הרפאים המציורות ניצבות פרונטליות, כמו מול מצלמה. וכך, תמונה מיתוספת לתמונה, ונדמה כי הפאנל יכול להמשיך ולהכיל עוד ועוד תמונות. את העריכה המנטלית, את "המונטאז'", מתבקש לעשות הצופה. הוא זה שמתרוצץ בין הפריימים והוא זה שמגלה שכל פריים "דוחף" את משנהו כבשרשרת קונגיטיבית, אבל התנועה בין התמונות לא דווקא זורמת.

## קולאז' אחר

התערוכה הנוכחית מראה את פעולתה הייחודית של גטר – אסכולה של אמן אחד. ההתחלה הייתה בראשית שנות ה־70, בצדיף המפורסם של רפי לביא ועל רקע האמנות המושגית בישראל ובעולם המערבי. מרפי לביא קיבלה גטר את עקרון ההתנכלות לרישום המיומן או הווירטואוזי, את הגישה הקולאזי'סטית ואת הקומפוזיציה האלמנטרית, הגורסת הנחה של דימויים זה לצד זה, או זה מעל זה.

נושאים אלה פותחו בעבודתה באופן ביקורתי לכדי תפיסת חלל, לכדי תמטיקה, ובהרחבה אף לכדי תפיסת תהליך יצירה כולל, שונה מזו שהציע הקולאז' של רפי לביא, או הקולאז' ההיסטורי בכלל, ושאלת ה"מקום" כרוכה אצלה באופן הדוק בשאלת הקולאז'.

למשל, מחזור תל־חי מערב רישום ותצלומים, ועל פניו זהו קולאז'; אבל בשביל גטר הקולאז' משמש לא כזיאנר או כנוסחה קומפוזיציונית או "סגנון", אלא אמצעי לדיון בפוטנציאל של קריאה שלפיה אירגון מרחבי של חלל או תמונה עשוי להציע הבנה היסטורית או אידיאולוגית. בדומה לאמנות המופשט



34 < **שדרה**, 1978, מתוך מחזור **תל־חי**, 1974–1978 צבע־לוח, לאכה, צבע אמילל וחצלום על בד, 121×152 ס"מ חצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967. הוריס שכולים אוסף רפי לביא, המשכן לאמנות, עין חרוד

34 < **Alley**, 1978, from Tel-Hai cycle 1974–1978 Blackboard paint, lacquer, enamel and photo on canvas, 121×152 cm Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony 1967, bereaved parents Rafffi Lavie collection, Ein Harod Museum of Art



של אמצע המאה ה־20, גם הקולאז' עסק בשטיחות מתוך פיתוח האידיאה של "ציור טהור", אוניברסלי, זה שהוא רק "שפת ציור"; ואילו אצל גטר, העיסוק בשטיחות, או בשאלה של "שכבות", "כיסוי", "שקיפות" וכדומה, מעמיד את אידיאת האוטונומיות של הציור, או האוניברסליות שלו על בסיס כמעט מהופך לאידיאה המקורית: אין ציור "טהור" ואין ציור "אוניברסלי" ללא הכרה בגופניות של כל מבט, הווה אומר, היות הצייר נשוע בממשות של "גוף" פיזי של חלל־זמן, וגם בגופו שלו, בלשון שבה הוא חושב ודובר (איור 34).

גטר סילקה מן הציור שלה את העיסוק בייצוג, אך לא קיבלה את סילוק ההיסטוריה מן הציור. ניתן לומר שגטר קראה את הקולאז' של רפי לביא, והוציאה לאור את המבט הגופני הנתון, שנמצא בו ממילא, חרף הנחות העבודה הפעילות שלו שישבו על אותו מודרניזם טהור שאותו מבקרת עבודתה.

ככל שדרכיהם של תמר גטר ויאיר גרבוז (גם הוא תלמידו של רפי לביא) נפרדות ושונות מאוד זו מזו, נכון יהיה לומר שגטר, דור אחד אחרי גרבוז, מצטרפת אליו בניסוח של קולאז' הנבדל מזה של לביא. ביקורת זו של גטר, ציירת פורמליסטית בהכרה ובמעשה, על מה שמכונה פורמליזם, מעלה דיון מושגי חדש בקולאז' או בכל האמצעים האחרים של הציור "ישטוח". פן בסיסי ביותר של קולאז' כטכניקה הוא שלילת האשליה; אין פרספקטיבה.

הדבר הראשון שגטר עושה הוא להביא מבנים ולעסוק בפרספקטיבה. הקולאז' אומר: הכול צורות וצבעים. בציור אין מקום, אין זמן, או: הם אינם שם לבד מן התודעה. גטר אומרת, אדרבא, ומביאה אירוע היסטורי לקולאז' שלה, אבל – בצורת מחקר של "צורה", הצורה של חצר תל־חי. מכאן כבר אפשר להבין טוב יותר איך התפתח עניינה הספציפי במושגים אוטופיים ובתוכניות של בנייה קומונלית, ערים אידיאליות, או למשל עניינה העמוק בסימטריה כאידיאה צורנית-מבנית פנימית לכל אוטופיה באופן על־יתקופתי.

הבדיקות שלה תמיד נפרסות על ציר של זמן וסוגה: כך המבנה הקומונלי של חצר תל־חי או חצר חולדה, או צורה ז'אנרית כלשהי (ה"קיבוץ", ה"רכבת", ה"שיכון") פוגשים את תוכנית העיר האידיאלית של פיירו דלה פרנצ'סקה, את



< 35



< 37



< 36

מחוך מחזור **טירונים**, פרנקפורט, 1989–1991  
From **Recruits** cycle, Frankfurt, 1989–1991

35 < **הגנרל של רפין**, 1990  
טמפרה-שמן על בד, 130×175 ס"מ  
35 < **Repin's General**, 1990  
Oil-tempera on canvas, 130×175 cm

36 < **גם הפרופיל הוא אגרסיה**, 1990  
טמפרה-שמן על בד, 140×115 ס"מ, אוסף פרטי, תל אביב  
36 < **Also Profile is Aggression**, 1990  
Oil-tempera on canvas, 140×115 cm  
Private collection, Tel Aviv

37 < **"לא כמו קישוטים בבית קברות כושי"**, 1990  
טמפרה-שמן על בד, 140×115 ס"מ  
37 < **"Not Like Decoration in a Black Cemetery"**, 1990  
Oil-tempera on canvas, 115×140 cm



38 < **יד ורגל**, 1991  
מחוך מחזור **שיעורים בהיסטוריה**, תל אביב, 1991–1992  
גיריס, לאכה וטמפרה-שמן על בד, 178×178 ס"מ

38 < **Hand and Foot**, 1991  
From **History Lessons** cycle, Tel Aviv 1991–1992  
Chalk, lacquer and oil-tempera on canvas, 178×178 cm

מבצר אנטיפטרס, את בניין משטרת נבי־יושע מתקופת המנדט הבריטי. המבנה והסוגה פוגשים על משטח הציור שלה פתרונות חלל השאובים מגיטו. **עריה של סוזנה**, 1993, מעלה סיפור הגירה מודרני שבין המהפכה למדינה הציונית השזור בתוכניות של העיר האידיאלית פאלמה נובה משנת 1593.

**כניסות כפולות**, 1995, כורך יחד סלון של מים ון דר רוהה – אחד האיקונים המקודשים ביותר של האדריכלות המודרניסטית, עם טיפולה של גטר בצורות של יחידות כניסה לבתים מודולריים מן המילון של תעשיית בנייה עכשווית. **בניין החברה האסיאתית 03**, 2003, קושר את כיכר ויצמן המודרניסטית בחולון, דווקא עם ציור אקדמיסטי, טרום מודרני מ־1902 של מבנה בארוקי בדנמרק. וכך הלאה, כל עבודה, כל מחזור עבודות והפעולה הספציפית שלו על הקולאז' ועל הקולאז'יות המסוימת שהיא בוחנת. אפילו ההדבקות הטמפורליות של **מכתב לבויס** בניות כך.

"השאלה על הציור הביאה תמות, התמות הביאו המצאות ציוריות ולא־ציוריות", אומרת גטר. הסיפורים של גטר, עבודות הווידאו שלה, כולם בנויים כך. ה"סגנון" של קולאז', קולאז' כמסכמה אסתטית כזו או אחרת – אינם המוליך. גטר מפשטת באופן קיצוני את הנורמה הבסיסית של הקולאז' ומציעה, במקום הריבוי הפוליפוני של שדה ציורי "עשיר", וכאמור – קומפוזיציות כמו מרוקנות באירגון לאקוני אחיד, שעליהן היא חוזרת בוואריציות קטנות מאוד שוב ושוב בכל סדרה. גם המחזור **טירונים**, 1989–1991, כמו המחזורים שעסוקים במבנים, נדרש לפתיחת פערים עצומים ביחס לפוטנציאל של מימוש פרספקטיבי. וכך, סידור וסידור מחדש של אותם מרכיבים על משטח נתון, וכן, מדידה והסטות (בתוך כל ציור, ומציור לציור) נעשים כאן נושא מרכזי, ממש כמו במשחקיה עם הצורות בחצר תל־חי. הרס ה"עומק" (הפרספקטיבה) מוטל כאן על ה"עיוורון" של הטירונים: המבט החזיתי, פעירת העיניים והמבע האטום שלהם. כל הדיוקנאות הללו בוהים אל תוך לא־כלום, אולי למעט זה של הרופא הצבאי **בדיוקן דמיוני של רופא צבאי**, 1990. אלה אינן עיניים כ"חלון לנפש", כעדות ה"עומק" הנפשי, או תודעה כלשהי (איורים 35–37).

הגנרלים של גטר, מן המחזור **שיעורים בהיסטוריה**, 1992

## הערות

1 < פאולו אוצ'ילו (1397–1475). מדובר ברישום של גביע בדיו על פיסת נייר, שהפך לאיקון בהיסטוריה של הפרספקטיבה. הרישום לא נעשה כהכנה לציור או לפיסול אלא לשם הדבר.

2 < "ב־1.3.1920, בנקודת יישוב קטנה בגליל הצפוני, התחולל קרב בין קבוצת מתיישבים ומגינים יהודים, לבין ערבים בני המקום. הקרב הסתיים במותם של שישה מהמגינים, ביניהם מפקד הקרב. תוך זמן קצר הפך האירוע המקומי למיתוס לאומי מכונן – 'מיתוס תל־חי', ולראשיתו של פולחן הנופלים ביישוב". מתוך **הוד והדר: טקסי הריבונות הישראלית**, 1948–1958, קט' התערוכה, אוצרת: בתיה דונר, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, 2001, עמ' 80.

3 < מנה גרמנית ידועה של בשר ציד נא, המקושטת בשיער, בזנבות ובציפורני החיות שניצודו.

4 < ראו: שרה כהן שבוט, **הגוף הגרוטסקי**, רסלינג, 2008; וכן, אביטל רונאל, **טיפשות**, מאנגלית: עידית שורר, דרור ק' לוי, רסלינג, 2006.

5 < גטר בשיחה: "הרעיון היה לא להשתמש בסרגל. את רוצה להעביר את היד מפה לשם ושזה יהיה ישר וארוך ומושלם. זה גם עניין של מהירות. זה אחרת מהפקת קו באמצעים טכניים. זאת אידיאה של להיות כמו סרגל. זאת בעיה של שליטה בגוף. זה להוציא מהגוף משהו שבדרך כלל מוציאים ממנו באמצעים מכניים. זה מין היבריס של הגוף שמבקש שזרימתו תהיה בלתי מופסקת, חלקה, זאת בכלל לא בעיה של צייר, אלא של סייד או בנאי. תמיד היה לי החשק לזה. להתעלמות למשל מחוקי הכובד כשהכול ברישום עומד רק על קו. יש מראית עין של דבר שמחזיק. זה חלק מהדברים שהקסימו אותי, כמו

לראות בקרקס משהו שעומד על כיסא, שעומד על בקבוקים, והוא מגלגל ביד אחת מטרייה ועליה סט צלחות".

6 < Robert Kaplan, **The Nothing That Is: A Natural History of Zero**, Oxford University Press, 1999, p. 1

7 < מקס ברוד, **פרנץ קפקא: ביוגרפיה**, הוצאת עם עובד, 1972.

8 < ואלצקה גֶרְט (1892–1978) התפרסמה כרקדנית שערורייתית ומתוחכמת שיצרה כוריאוגרפיות אוונגרדיות, ביניהן אימפרוביזציות על רקע בד קנווס ורגעי עצירה מוחלטת שהקדימו בלמעלה משלושים שנה את הדממה במיצג **4'33** של ג'ון קייג'. גרט הייתה גם אמנית ובדרנית רדיקלית שהופיעה בקברטים. התפקיד שמגלמת לייזה מינלי בסרט **קברט** הוא מחווה לגרט. גטר סיפרה כי מצאה מאמר של אייזנשטיין ובו גרט מתוארת כדמות פוליטית, וכי לדבריו, דמותה "קרעה" את אירופה מצחוק.

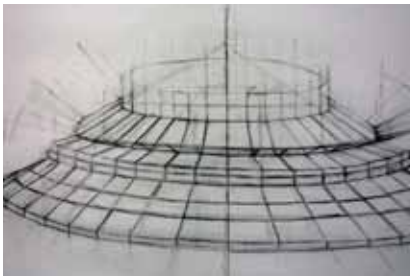
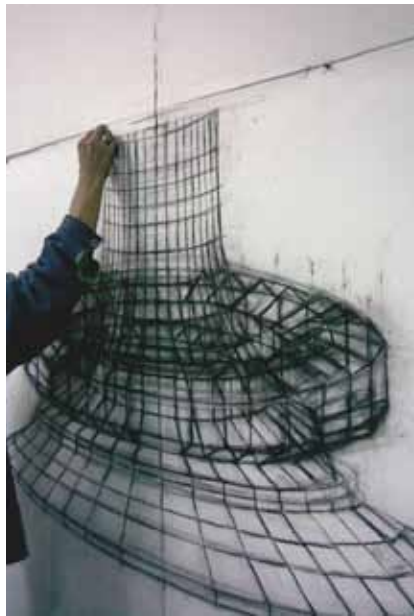
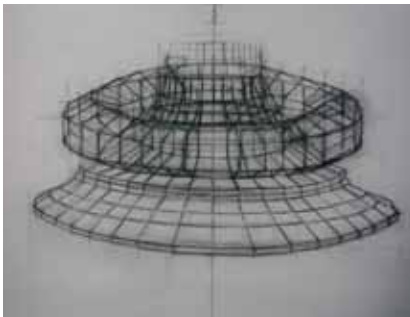
9 < מישל פוקו, **תולדות השיגעון בעידן התבונה**, מצרפתית: אהרן אמיר, עריכה מדעית: עדי אופיר, הוצאת כתר, 1998, עמ' 23.

10 < "שדים: אמנים מפולין ומישראל ורוחות הזמן", מוזיאון בת ים לאמנות, 2008, אוצרות: נעמי אביב ולאה אביר. בקטלוג התערוכה, כותבת גטר: " כחניכי תנועת השומר הצעיר בשנות ה־60, היינו שרים: 'רוסיה אמנו, סטלין אבינו – הלוואי והיינו יתומים'. כשאני נזכרת היום בשלאגר הזה, הייתי רוצה לחשוב עליו כרוח הרפאים העומדת מאחורי העבודה שלי לתערוכה 'שדים'... העבודה שלי היא פירוש חופשי לעיקרון של טטלין בנוגע לשימוש בצורות 'כגוף אחד בתוך קליפה של גוף אחר', שהוא עקרון מרכזי בעבודתי מאז שנות ה־70" (עמ' 47).

11 < האמן הקונסטרוקטיביסט ולדימיר טטלין יצר את הדמות בשנת 1922 למחזה **זאנְגְזי** של ולימיר חלְצְניקוֹב, אשר בו גילם את התפקיד הראשי.

12 < שם משחק שאומץ ועודכן על ידי אנדרה ברטון והחוג הסוריאליסטי בשנות ה־20 של המאה הקודמת: מעבירים חלקי משפט או חלקי דימוי בין אנשים, וכל משתתף מוסיף משלו לרצף המוסתר ממנו. המשחק סוגל עד מהרה לצורך יצירת רישום או קולאז'. שם המשחק מקורו במשפט הראשון שהסוריאליסטים יצרו באמצעותו: "הנבלה הנהדרת תלגום מהיין החדש".





< עמ' 32  
 חרשים באנך־בנאים של מודל מחשב על פי  
 "חרשים פרספקטיבי של גביע" מאת אוצ'ילו

p. 32 <  
 Mason's plummet study of a computer  
 model after "Perspective Study of  
 a Chalice" by Uccello

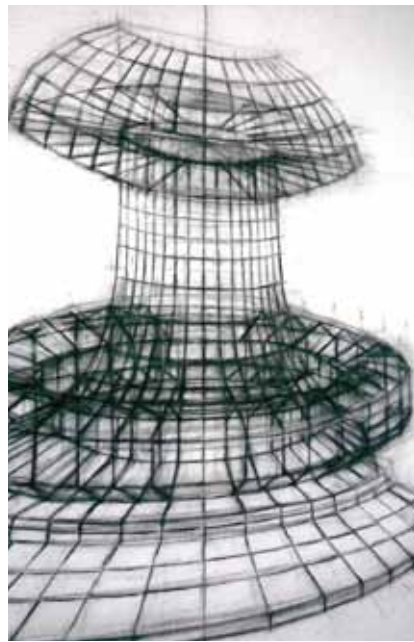
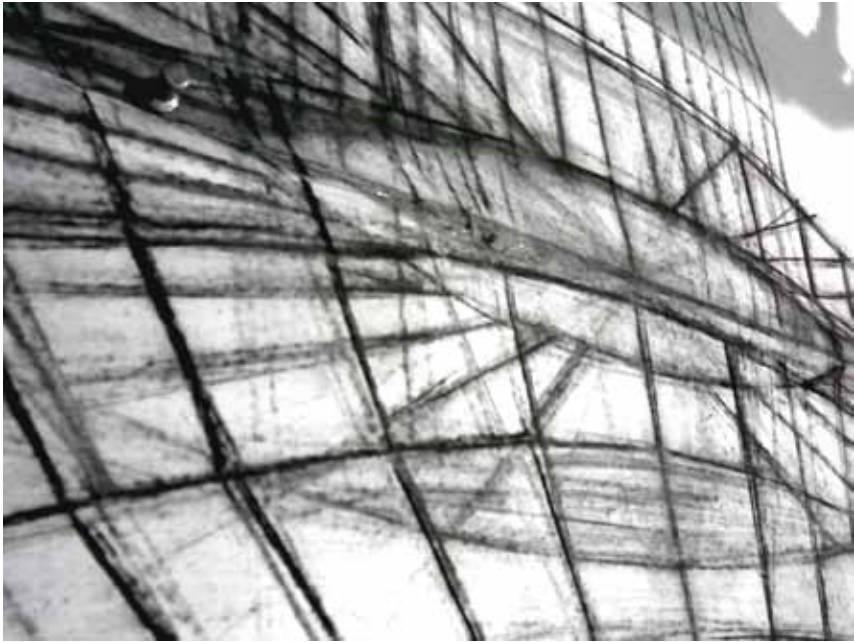
< עמ' 33-37  
 חרשים ידני חופשי של "חרשים פרספקטיבי  
 של גביע" מאת אוצ'ילו

pp. 33-37 <  
 Freehand study of "Perspective  
 Study of a Chalice" by Uccello

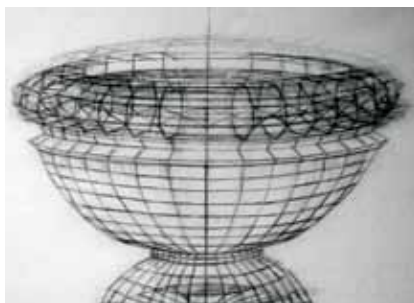
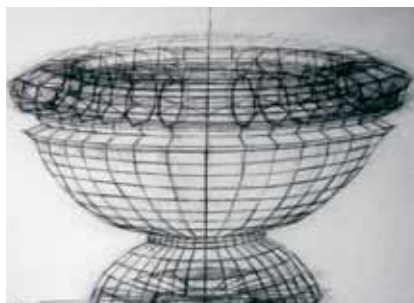
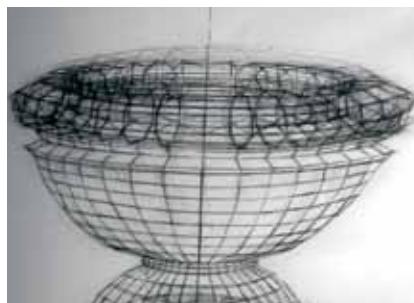
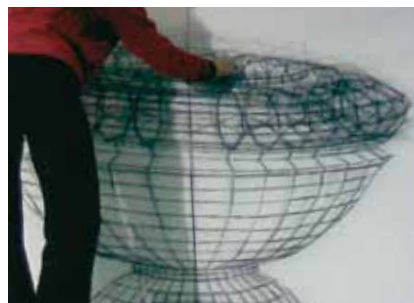
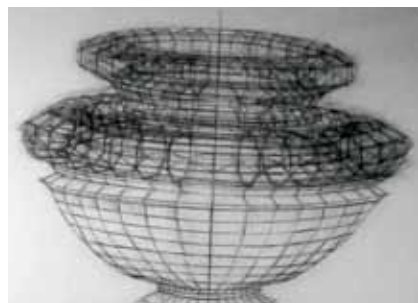
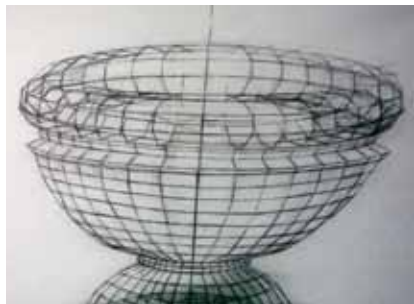
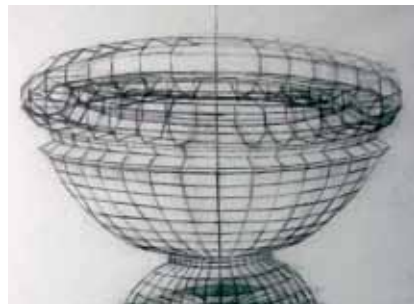
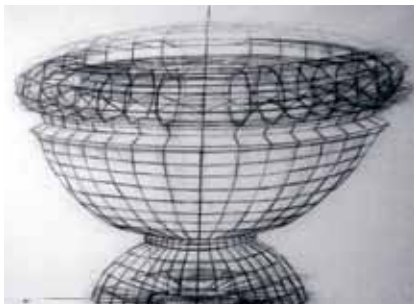
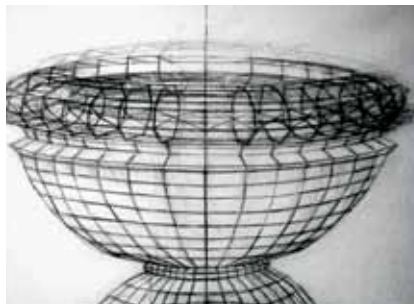
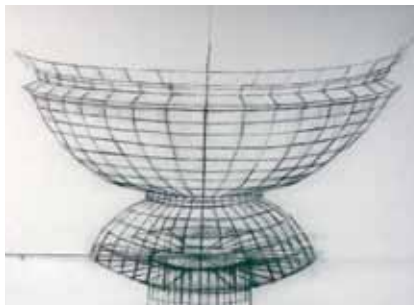
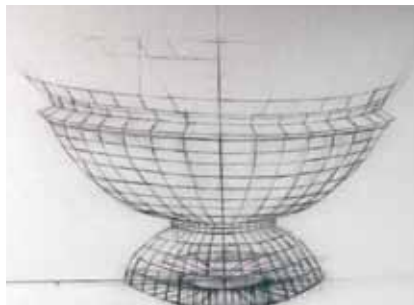
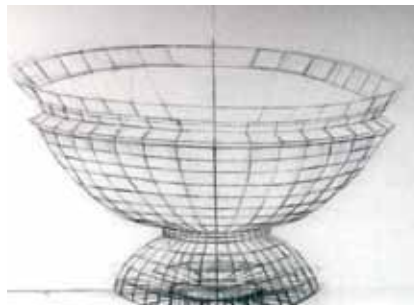
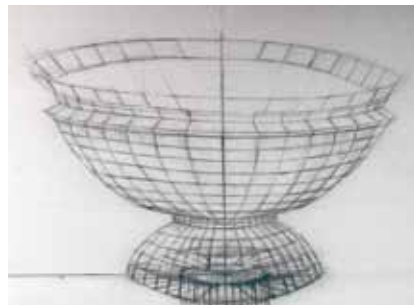
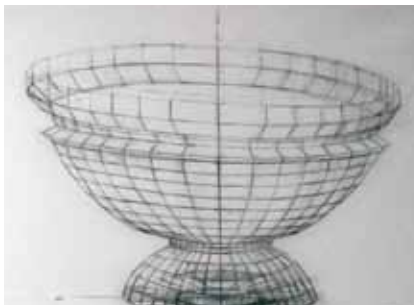
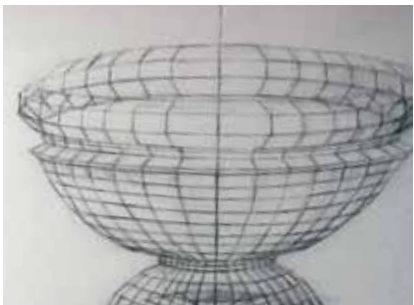
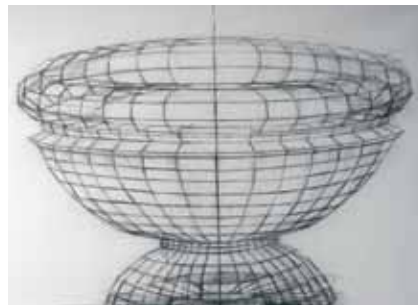
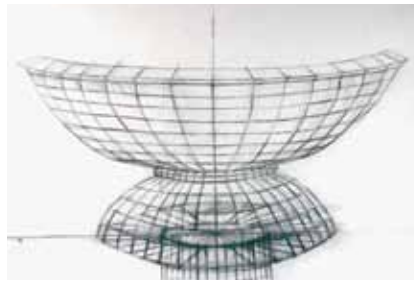
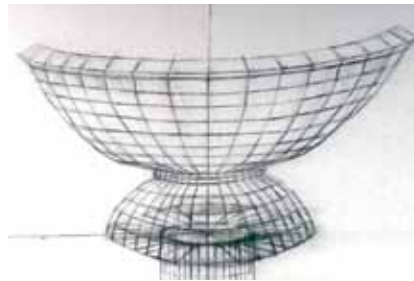
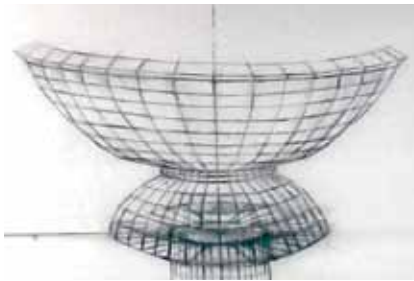
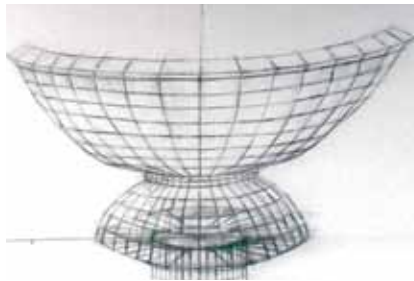
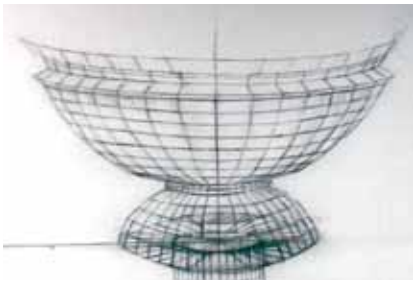
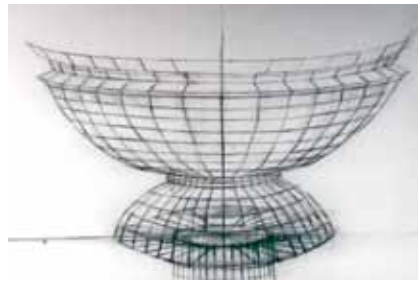


< עמ' 32-37  
 גביעים וגוויות,  
 נובמבר 2009 - ינואר 2010  
 בתהליך העבודה, סטודיו תמר גטר,  
 קריית המלאכה, תל אביב

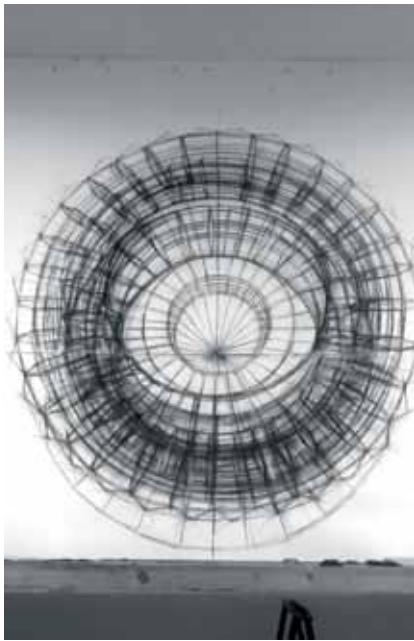
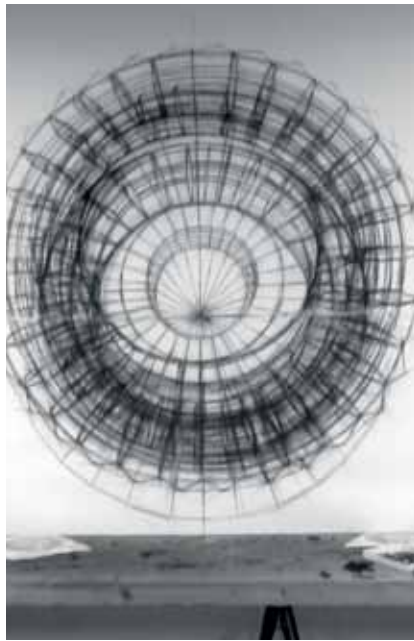
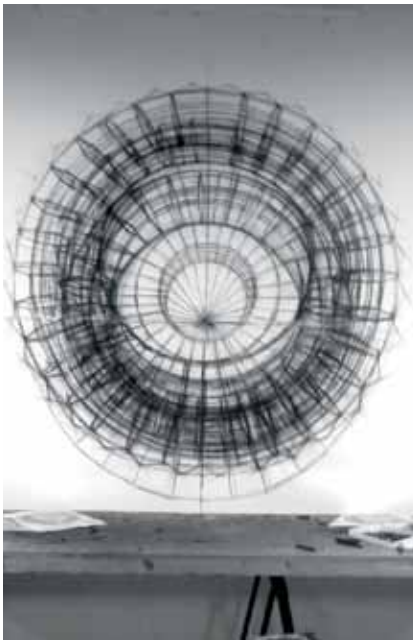
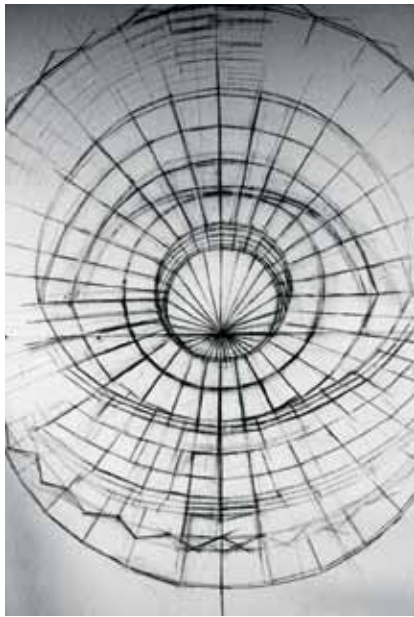
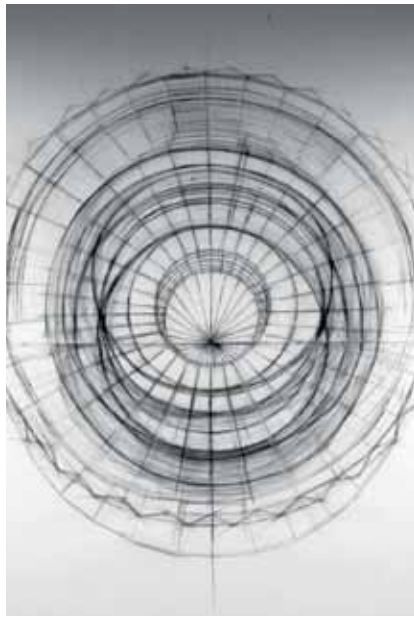
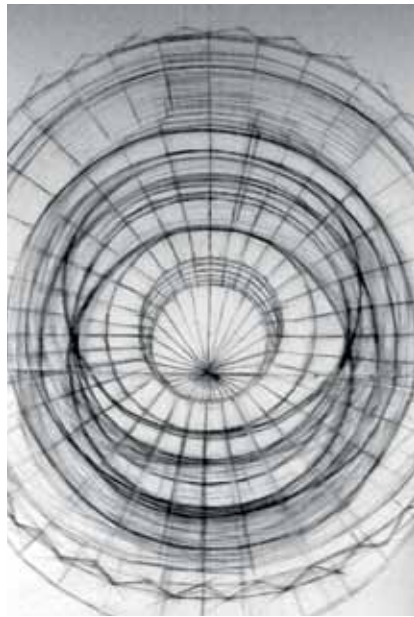
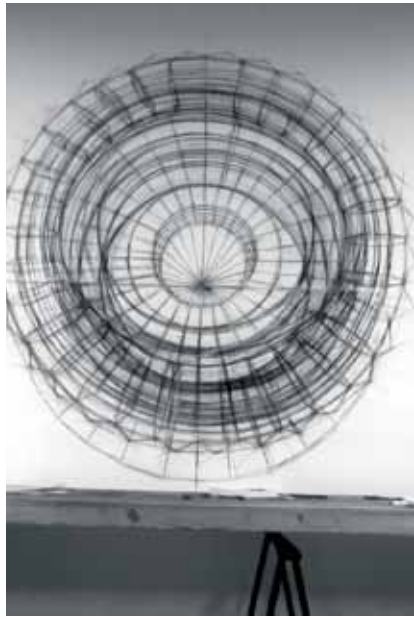
pp. 32-37 <  
**Chalices and Corpses,**  
 November 2009 - January 2010  
 During work, studio Tamar Getter,  
 Kiryat Hamelacha, Tel Aviv













# לקראת בריאה שנייה

## הערות שוליים לתמר גטר

יונתן סואן

## 1

**בתיאטרון עושים הרבה חזרות, ובסוף מעלים את הצגה.**

**ההצגה אצלי היא החזרה.**

תמר גטרי

**מהי אפוא יצירת המופת הזו, כאשר המונח ״מאסטר״ אינו מציין הישג סינגולרי, כי אם הון, מלאי?**

מישל סר<sup>2</sup>

**It is possible that to seem – it is to be**

[מילולית: אפשר כי להיראות משמעו להיות]

ואלאס סטיבנס<sup>3</sup>

או אחרת. אני נזכר שפייר בולז סיפר פעם על המבוכה הנוראה אשר ליוותה את אחת מן ההשמעות הראשונות של יצירות אנטון וברן, כאשר הקהל התרעם אטי־אט על מה שהובן כ״כיוון כלים ארוך באופן בלתי נסבל״...

אנחנו מבינים את זה מיד ברמה אינטואיטיבית: הזדמנו, אך בשום אופן לא הוזמנו, לחדר חזרות. בלי ספק, זה מה שקרה. ״להיכנס באמצע״ – התעוקה היא נוראית כאשר מדובר בסצינת ההפקה של מה שעתיד להיות יצירת אמנות. אבל המבוכה בלתי נסבלת עוד יותר שעה שאנו מגלים שהחזרה הזו מבוצעת למעשה בדקדקנות של הצגה אחרונה. שכן, במקרה כזה, אפילו הריבונות על מעשה ההפרעה – ומכאן הוודאות שאכן נכנסנו באמצעה של פעולה שיש לה התחלה וסוף – מנושלת מאיתנו באחת. כאן אנו כבר אנוסים להיות צופים-שומעים בחזקה. כאן, יצירת המופת הנעלמה היא מופע ההיעלמות הכפול של המאסטר ושל הקהל גם יחד. לפנינו ומאחורינו יש כעת רק עקבות.

אני סבור שזוהי סצינה בסיסית בפגישה עם עבודה של תמר גטר. זאת אומרת, מעבר לאי־השלמות המשתמעת מהמעמד של

צפייה במה שנדמה כעבודה בתהליך [״ההצגה [...] היא החזרה״], ישנו מומנט חיובי שבו ההתמוססות של נקודת האחיזה מומרת בפוטנציאל אינסופי (החזרה היא ההצגה). כן, הסולם הדו־קפוני הוא דוגמה טובה לאופן שבו – משעה שאנו מוותרים על טובות ההנאה של נקודת האחיזה הטוןלית – החזרה (כעת ההישנות הבלתי מוגבלת של רצפים פנימיים) תופסת את מקומו של הדימוי; הן כאפקט והן כרכיב במנגנון הייצור של העבודה. הייתי, לכן, רוצה לסמן כאן – מופשטת ככל שהנקודה הזו מצטיירת בינתיים – את נקודת המוצא לקריאה שלי בעבודה של גטר: **החזרה תופסת את המקום של הדימוי** (איור 1).

## 1.1

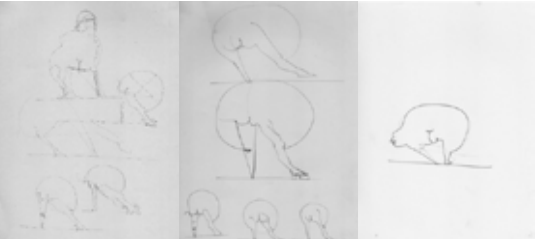
רק כך אפשר להתחיל להבין את העיגול כעיקרון גנטי (ולא רק מטפורי או גנוסטי) בעבודה של גטר. זאת אומרת, ככל שאנו מסוגלים לבדל אותו מן הסדר של הדימוי. כן, דימויים יכולים אמנם להיות ״מעגליים״, אך העיגול עצמו קודם באופן פרדוקסלי לכל דימוי. שכן, כבר בכלכלה הבראשיתית ביותר של הדימוי (image - imitation) פועלת החזרה המינימלית של העיגול כאפיטומה של **חיקוי עצמי**. או מוטב כך: בעיגול **העצמיות עצמה - זהות עצמה - היא כבר אפקט של חיקוי**. במובן הזה, לעיגול אין חוץ. לעיגול אין מעבר. זוהי הצורה הראשונה באפשר – כלומר השנייה – אחרי המיתוס. רוצה לומר: זוהי ההופעה הראשונה של המחשבה כפעילות אימננטית לחלוטין. ב״אימננטי״ הכוונה היא כאן לאופן שבו המشنיות – אותו מצב של **היות־כבר־נתון, היות־כבר־אחרי־הראשית** – תופסת הלכה למעשה את המקום של הראשית. ההיפטרות מהמיתוס (ובראש ובראשונה מהמיתוס העליון של בראשית, ומעולם לא היה מיתוס אחר) היא בדיוק אותו ויתור שמתנסח רק משעה שאנו מכירים בעובדה שהפיגור של המחשבה אחרי ההוויה, או הפיגור של המחשבה אחרי הראשית, הינו **אימננטי להוויה עצמה**, ולא אי־סוגלות להגיע אל דבר־מה שניצב לכאורה מעבר לה. משימתו של הצייר היא להתייצב בדיוק במקומו של אותו פער פנימי.

זוהי כמובן גם חשיבותו האמיתית של ג'וטו, הצייר הראשון שלקח ברצינות את האפשרות לפעול מחוץ למיתוס, בניגוד למעשיות ההומניסטיות שנוהגים לטפול למכביר על עבודתו. העבודה של גטר עם (המיתוס של) העיגול הג'וטואי המושלם היא בדיוק כדי לזנוח את ההבנה הטרנסצנדנטית של המיתוס לטובת מעשה הציור בבחינת מחויבות ראשונית לגבול האימננטי של המיומנות הגופנית. העיגול של ג'וטו, שגטר משחזרת בכמה וכמה עבודות, הוא המדידה הראשונה של אותו פיגור מהותי של הצייר אחרי מלאכתו. זהו הזמן המינימלי שהיד נדרשת לו כדי להדביק את חוגתה שלה. לחכות ולחקות...

## 1.2

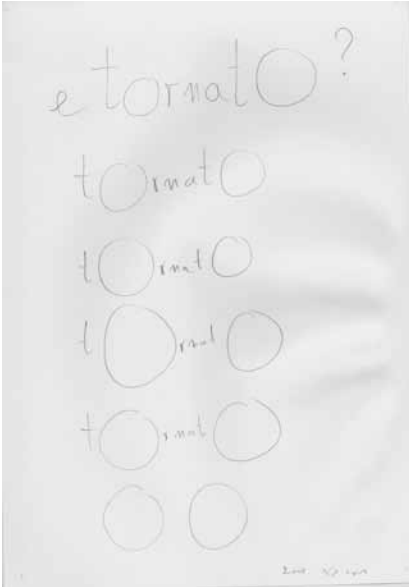
אנחנו יכולים גם לחשוב כאן על ההבדל בין פנטומימאי לשחקן: האחד **מחקה** והשני **מדמה** (איור 2). שחקן מוצלח הוא מי שמגלם דמות באופן מקורי ואילו פנטומימאי מוצלח הוא מי שמחקה את פעולת הגילום עצמה. בניגוד למשחק אפוא, הפנטומימה, שבנויה על הארכיטקטורה האמיתית של העיגול, היא אמנות ללא טרנסצנדנציה ככל שהיא אינה מבקשת להציג אלא את הארוס הפנימי של פעולתה גופא. אני סבור שכך צריך להתחיל לדמיין את מה שגטר מדברת עליו כאשר היא מנסחת את העבודה שלה כתיאטרון שבו החזרה – השלב היפנטו־מימטי״ של כל הצגה (שינון התנועות, השורות, נהלי התאורה... רגע לפני שהכאוס מתחבר לספקטקל) – נמצאת בקדמת הקלעים.

הביטו על מה שקורה, למשל, לתנועה בסדרות הרישום, **Go**, 2001 (איור 3). במידה רבה, כל הדמויות כאן הן גילום של ציר אחד המבקש להתדרדר מדימוי [ייצוג, מטפורה, אלגוריה משחק...] של תנועה, לחיקוי שלה. כך, לדוגמה, ״הליכה״ הופכת לתוצאה של נקישת שני העקבים זה בזה; ״התקדמות״ היא תוצאה של סיבוב מלא של רגל בריאה על צירה של רגל תותבת, או במקרה של הטורסו נטול הגפיים – תוצאה של דילוג המתהווה בין ראש לישבן המוסבים לגפיים



1 < סידרה 1 (1–32). גרוטסקות מורכבות בקו אחד, 2000 מחוך מחזור 60, דפים: 1/32, 4/32, 9/32 עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ כ"א

1 < Series 1 (1–32). One-line complex grotesques, 2000 From 60 cycle, pages 1/32, 4/32, 9/32 Pencil on paper, 29.5×21 cm each



2 < מסי 66. הוא חזר כבר?, 2001 מחוך מחזור 60, עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ

2 < No. 66. ?é tornato?, 2001 From 60 cycle, pencil on paper, 29.5×21 cm



או לחלופין לגלגלים. (הליכת הירח [moonwalk] של מייקל ג'קסון עולה בדמיוני כמקרה אפשרי נוסף). זאת אומרת: במקום **ללכת**, אברי ההליכה מוסבים לחקיינים מדרגה שנייה של כוריאוגרפיה־של־הליכה. במקום לנוע, התנועה עצמה נמצאת מגויסת למופע ההצגה העצמית שלה. מכאן התנועה מתגלה לנו כ**אפקט אופטי של תנועה אינטנסיבית במקום**. על כן, אפשר לקרוא את הרוזטה, שמתהווה מחזרה על סדרה מתמשית של קווי היקף החגים סביב נקודת משען ריקה אחת, כתמצות ההנדסי של הסדרה כולה: הֶרִיק שנמצא בליבה של התנועה, שעומד בסתירה לעקרון החירות שלה (עוד מימיהם של אריסטו וזנון), הוא לבדו מאפשר אותה. התנועה הראשונה באפשר – זאת אומרת, התנועה השנייה – היא ההתחלקות של הֶרִיק בתוך עצמו.

## 1.3

ובכן לְמה הֶרִיק יכול להתחלק? בתורת הקבוצות האלמנט הראשון שנוצר מהתחלקות זו הוא שמו של הֶרִיק, הנכתב כך 



0
{\displaystyle \emptyset }

. לריק יש שם – הוא צריך להופיע, וזהו מודוס ההופעה שלו. אינני חושב שזה לגמרי מקרי שגם גטר קוראת בשמה שלה לנקודת הספ־המשותף של האינ־תנועה והתנועה: ליד הריק, האיבר הראשון אחריו; האיבר השני; **G0**. זוהי הקבוצה הראשונה, {G, 0}; הפעם הראשונה שהאמן מסתודד עם קו ידו; החתימה הראשונה – כלומר, לפני שאנחנו יודעים לאיית את שמנו, לפני שיש מי שיערוב לחתום. לא צריך יותר מאות ראשונה ראש תיבה {G}. כך גם התנועה הסמנטית הראשונה, החיווי הראשון בלשון, הוא ציווי, אות, קריאה: Go!. זוהי כבר נקודה מכרעת. משום שהיא מסמנת את הקדימות המוחלטת של השימוש לארטיקולציה. כל עבודתה של גטר מזנקת מן הקדימות הזו. לפני שאנו יודעים את שפתנו, לפני שאנו אמונים על מלאכת ההבעה של עצמנו, אנו כבר משתמשים בה; כן, ו"מושמשים" בה כאחד. לפני שאנחנו יודעים לאיית אנחנו יודעים לחתום. ליתר דיוק: הקו כבר יודע אותנו. זהו ידע עילאי. אפלטון קרא לו בצדק: **היזכרות** (אנאמנזיס). על שום

שאנו נזכרים רק במה שמעולם לא ידענו. במה שזכר אותנו בלי שנדע. מכאן שזהו גם אותו הידע שבסופו של דבר אי אפשר לגזול מאיתנו. וכך גם בדיבור אנו יכולים לפנות בשפה בלי לדעת עדיין את פניו של הנמען, בלי לדעת עדיין לאן מועדים פנינו: Go!, קדימה! (איור 4).
כך גם היידגר דיבר על הפנייה של הנגר המיומן לשולייתו כסדרה של ציוויים ללא ספציפיקציה: "הב לי!", "להנה!", "את זה!". **סימן** הקריאה כאן עומד כמובן במקומה של **פעולת** הקריאה (reading) עצמה – הקריאה לעתיד, הקריאה לבוא. (והלוא בסופו של דבר זו אירוניה עילאית שמילת הקריאה עצמה שותפה בתרתי משמע לקוצר הרוח של הציווי ולסבלנות היגעה של הקורא לעתיד).

ואכן, בינתיים אין מה לקרוא! או "לפני שאתם קוראים, קראו! השתמשו!". רק כך השוליה לומד נאמנה את עבודתו לעתיד. זאת אומרת: לפני שהוא לומד את השפה כולה, לפני שהוא ניגש למילון, **הוא משתמש בה** (ויטגנשטיין). גם גטר אינה מבקשת לעבוד עם השפה ככוליות לקסיקלית. אלא כסדרה של פונקציות פתוחות, חלקיות. זוהי נקודה שמבדילה אותה מהפאסינציה הפופולרית של האמנות המודרנית מן הסדר של המסמן ומן היקום של המילון. אצל גטר הדרמה של הסימון – רשרושן של שרשראות המסמנים הריקות, הפספוס הידוע מראש של המלה את הדבר... – היא לעולם משנית לדרמה של השפה בעבודתה. השפה בראש ובראשונה **עובדת**. היא אינה צריכה מלים. העבודה הזו היא אותה מחויבות עליונה – גורלית! – שגטר נדרשת אליה כל פעם מחדש: להיות מסוגלת לעשות את מה שניצב לפניה כגבול. לאילמות, לאלימות הזו, אפשר – צריך – לקרוא **חופש**.

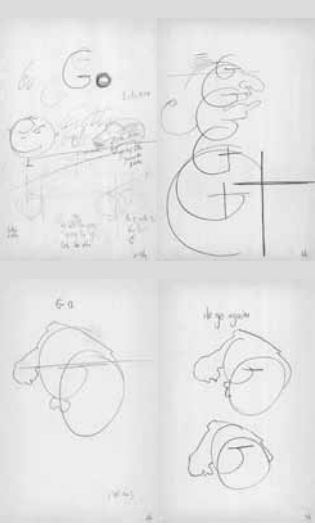
## 1.4

ואפשר היה גם להגיד שגטר מבחינה כאן לראשונה בין התפקוד של שני רגיסטרים, שלעיתים קרובות מובנים כאחד: חופש וחירות. בסדרות **Go** גטר מדגימה כיצד חירות התנועה, שהיא אותה שאיפה להשגתה של תזוזה אידיאלית



**3 < מסי' 41 (3-1)**. לום (בכיסוי עיניים), 2001 מחוך מחזור 60, עיפרון על נייר 21×29.5 ס"מ כ"א

**No. 41 (1-3). LOM (with eyes covered)**, 2001 < 3 From 60 cycle, pencil on paper 29.5×21 cm each



**4 < מסי' 8 (9-1)**. לר, 2001 מחוך מחזור 60, עיפרון על נייר 21×29.5 ס"מ כ"א

**No. 8 (1-9). 60**, 2001 < 4 From 60 cycle, pencil on paper 29.5×21 cm each

(״סיבת־עצמה״, ״ללא־מעצורים״), אינה אלא כדי להסתיר את החופש שעומד לתנועה כאשר היא נתקלת באותה המגבלה שעליה היא מיוסדת מלכתחילה – התנועה המוכרחה להמציא את עצמה ככזו; עוד לפני שהיא מאומתת כערך; לפני שהיא יודעת אב, לאמור: חוק, דפוס (n-patter). כנגד הפנטזיה על הנבעה וחקיקה עצמית, שאותה אנו יכולים לזהות (בעקבות קאנט) עם המאפיינים המובהקים של החירות, אנחנו צריכים לשמור את החופש בדיוק לאותה פגישה מחודשת עם הגבול של הריק המצוי בליבו של כל עיקרון דינמי. בדוגמתו של היידגר אנחנו נמצאים עם השוליה, המתבקש להביא כלי שהוא אינו יודע מה הוא או מה טיבו – שהוא חופשי להניח מהו בעצמו, כלומר: **חופשי** לטעות. מכאן גם שה**טעות**, ולא הכישלון אשר הפך לתוצאה המועדפת במחשבה של חמישים השנים האחרונות, ראויה לעמוד בתור המודוס המובהק של החופש. והלוא החופש הזה הוא עקרון הפעולה שגטר נוטלת לידה בכל פעם שהיא מחליפה כלי. כלומר, בכל פעם שהיא מתפקדת בתור השוליה של עצמה (צלילה, טיוח, מריחה, שיקוע, ניגוב, חריטה...). העובדה שהיא אינה יודעת מה היא עושה מתנסחת כתנאי חיובי לכל שיקוע עתידי של ידע (ולא כערובה לכישלון ידוע מראש!). כל פעולה היא אב־טיפוס של פעילות ספקולטיבית שתמיד מומרת בעיקרון חזק ממנה (איור 5).

אני לא יכול שלא לחזור להי**זכרות** של אפלטון. שכן אם יש ציור שיכול היה להפוך על פיו את החשד האפריורי של אפלטון בפולחן המימטי של האמנות, זהו בדיוק אותו ציור שהפנים היטב את המתודה של ההיזכרות. הלכה למעשה, מיומנות הציור של גטר אינה מבקשת להופיע אלא כהֶחֱזרה־לשימוש של ידע שהציירת מעולם לא החזיקה בו באופן ריבוני; כלי שהיא מעולם לא אחזה בו אלא כשוליית־עצמה; מחשבה של מאסטר גדול שדורדרה לכדי חישוב, לכדי פעולה/מבצע. בתוך כך הפרקטיקה המימטית של הציור הגטרי זקוקה תמיד לתת־פרקטיקה של חיקוי עצמי – תיקון וסילוף – מתמיד. כלומר, שעה שאין מדובר עוד בחיקוי הניצב למול מודל רעיוני בלתי מושג, כי אם חיקוי המייצר רטרואקטיבית – בחזרה האינסופית על חופש הטעות שלו – את האידיאה

של עצמו, הציור אינו יכול לתבוע את החופש שלו בזכות, בשם החירות. אדרבא: הרגע של נקיטת הפעולה החופשית – ההחלפה של כלי, ההולדה של אלגוריתם חדש – אינו מופיע אלא בצורה של הכרח - הכרח לפעול: לגרום לעבוד, לגרום לחשוב, להמשיך! זהו למעשה ציור שהופך את האידיאה עצמה לעיקרון פרודוקטיבי. מקום שאי אפשר להבחין עוד בין לוגיקה לאתיקה: **מידה ופעולה**.

אפשר שדמויותיה של גטר כולן מבקשות לפעול כל אחת כאב־טיפוס כזה. שוליות ללא מאסטר. ואז נשאלת השאלה ביחס לפוטנציאל ההולדה של סדרה שאינה מורישה הלאה את העיקרון הגנטי שלה. למשל, איזה סוג של דמיון משפחתי יש בין שני סוגים של אב־טיפוס? מהו עקרון הרבייה של סדרה כזו? מהו עקרון המסירה שלה? אחזור לכך בהמשך, אך אני מניח כבר כאן את המוטציה כתשובה אפשרית לשאלות הללו.

## 1.5

בכל אופן, בשל כל ההליכים הללו מרכז הכובד של הרישום עובר בהתאם שינוי מוקד מהותי: מההופעה הרטינלית של הרישום אל יחסיו הפיזיים עם המכשיר שאיפשר אותו. אבל הדבר המכריע כאן יותר הוא שבמקום לצלוח את דרך הֶקְלוך הזו עכשיו – מן המכשיר המימטי ואל הדימוי – גטר הופכת את כיוונו של הווקטור. ליתר דיוק, גטר מציבה את המכשיר המימטי עצמו במקום שבו הדימוי השלם התבקש לבסוף להופיע. תכונה זו בלבד הופכת את הצייר־חקיין (ה"אידיוט" בלשונה של גטר) לאויבו של כל יצרן וצרכן דימויים. אם הפיגורות של גטר אינן נאספות להופעה של דמות, אין זה אלא משום שהן אינן נבדלות ממה שאיפשר להן להופיע (איור 6). כל הוויתן מרוכזת במעבר העדין שהן אמונות על צליחתו: **מריק לדבר־מה**. ולהיפך: ההתהוות שלהן מתמצה כולה במסוגלות המינימלית הזו להופיע. כוחה של הפנטומימה הצרה הזו שגטר מנהיגה (והלוא בניגוד לשחקן, שקולו עומד לו כאקסטנציה של זהותו העצמית במקומות שבהן הוא אינו מופיע בדמותו, הפנטומימאי אינו יכול להיות היכן שהוא אינו מופיע), אשר



**5 < בעבודה על עריֶה של סוזנה**, 1993 הצבת חלל בלה־לטרי, שטרסבורג; טמפרה-שמן, עטי לבד וגיר־כיחה על מצע צבע תעשייתי על קיר. כל קיר: 11×3.5 מ'. סויד לבן בחום התערוכה

**During work on Suzanna's Cities**, 1993 < 5 Space installation in La Laterie, Strassburg Oil-tempera, markers and class chalks on industrial color support, on wall 3.5×11 m each whitewashed at the end of the show

הופך פנטומימה זאת לאמנות המופשטת מכולן, נעוץ אפוא בדיוק בעובדה שהפנטומימה **אינה מבחינה מלכתחילה בין פיגורה לבין ההופעה שלה**: להופיע=להיות. [אני חוזר לשרותו של סטיבנס: It is possible that to seem – it is to be].

אם כן, "להיכנס באמצע" פירושו בראש ובראשונה לצור את התווך הזה שבו "להופיע" ו"להיות" נתונים – ולו לרגע – ב"ליקוי מאורעות". אלו הם שני צדדיו של הריק.

## 2

אבל חשוב לומר עכשיו כי האנלוגיה למהלך הדחיקה של השפה מן הייצוג אל המופעים הדקדוקיים, מן הסימן אל הקיומי ובכלל זה הדרמה הגדולה של הכישלון המסמני, מסתיימת כאן. תהיה זו טעות לעצור בנקודה הזו להשתהות על הסף הדסטרוקטיבי של המהלך של גטר ולבלבל – בדומה למה שמסתפקים בו אינספור דיונים בציור המודרני – בין התוצאה (הסטיכית) של כשלון הייצוג לבין התעוזה שנדרשת לרגע שבו הצייר נקרא להמציא מידה בעולם שבו אפילו ההבחנה בין שפה למצב עניינים אינה מיוסדת.

ואכן, משלב מוקדם ביותר (למעשה כבר בסדרות הרישום של מחזור **תל־חי**), הסימן של גטר חדל מלתפקד אפילו כיחידה דקדוקית או סמנטית, רדי־מייד או פבריקציה. כבר ברישומי הטורסו ההינמקות הסדרתית של הסימן־טורסו – הביטו על מה שקורה לרישומים הללו בין שני קטביה של הסדרה! – מנשלת אותו בהדרגה מכל פונקציה סמנטית או תחבירית [אלגוריתם המבוטא בקיצוץ ההדרגתי באיבריו של הטורסו בדרכו, כך אני חושב, להפוך למספר]. במובן זה, הדרך שגטר נוקטת על מנת להקרים את המכניקה הקונונוציונלית של המובן היא הפוכה לשתי הפעולות הקרדינליות שאנו מכירים מן הציור המודרניסטי: במקום דחיסה בלתי אפשרית של הליכים מסמניים או לחלופין צמצום פנומנולוגי של הציור לתנאי האפשרות המינימליים שלו (ממונדיאן ועד ג'ונס, הרשימה כאן היא ארוכה), אנחנו נפגשים עם סימן שאינו מבקש להצביע עוד אל מעבר לכידות שלו עצמו. כך הסימן או הטורסו (אם

להיתמך לעוד רגע בהיוריסטיקה של השם הפרטי לפני שאנו נפרדים גם ממנה כליל) שאנו נפגשים איתו במחזור **תל־חי** ואשר נורש הלאה אל סדרות הרישום בעבודות **Go ונערת הרוגטקה**, הוא ביטוי סינגולרי של אחדות שאינה נובעת ממצב עניינים מקביל השורר מחוצה לו. רוצה לומר: העקביות של הסימן של גטר – האופן שבו הוא מופיע בפנינו כל פעם מחדש כאחד – אינה תוצאה של אף אחד מיחסי הגומלין שהסימן הזה מנהל עם מה שבאופן טבעי אנו נוטים לבטא או להסיק באמצעותו: היסטוריה, משמעות, ייצוג, שימוש... ונשאלת לכן השאלה האם אנחנו עדיין יכולים לקרוא למה שמופיע בפנינו באופן הזה **סימן**?

## 2.1

ובכן, על כך אני רוצה דווקא להתעקש. אמנם, בתנאי שאנו שוב מבדילים בין הסימן של גטר לבין הסימן הלשוני. אם הסימן הלשוני הוא לעולם ביטוי של ערך דיפרנציאלי (כפי שכבר ברגסון ואחריו דלז הבחינו), הרי האיבר האחרון בסדרה של אותיות זהות לחלוטין ייבדל תמיד באופן **איכותי** מהאיבר הראשון בסדרה ולו משום שהוא נושא עמו את ההיסטוריה האמפירית של המרחב־זמן שבה הוא הופיע כרצף בעל משך פנימי [זהו ההבדל בדרגה המינימלית שלו, כאשר החזרה של הזהה מופיעה בעצמה כעיקרון דיפרנציאלי. חֶשבו למשל על ההבדל בין ההקשה הראשונה לאחרונה בסדרה של עשרה תיפופים זהים), הסימן של גטר מופיע כל פעם מחדש ככוליות לוגית שהיא בה בעת ההיסטוריה של עצמה. הסימן־טורסו הוא־הוא הלוגיקה של עצמו; לא עוד גוף קטוע, לא עוד פרגמנט מתוך, לא עוד רדי־מייד של־, לא עוד שבדיר פיגורה, כי אם **חלקיות־ללא־שארית**.

במובן הזה הסימן הגטרי חולק תכונה מהותית עם שתי צורות ייחודיות של סימון טהור: הסימן המתמטי והסימן המוזיקלי. כשם שסימנים מתמטיים (איני מתכוון לסימנים הלוגיים המייצגים **משתנים** מתמטיים) וסימנים מוזיקליים (איני מתכוון לכתב התווים, כי אם **לצלילים עצמם**) אינם ביטויים



**6 < גביעים וגוויות** (פרט), נובמבר-דצמבר 2009  
בחהליך העבודה, סטודיו תמר גטר קריית המלאכה, תל אביב  
תרשים ידני חופשי של **מחקר פרספקטיבי של גביע** מאת אוצ'ילו פחם על יריעת כותנה-פוליאסטר. 4 יחידות, 13×1.55 מ'

**6 < Chalices and Corpses** (detail)  
November–December 2009  
During work, Studio Tamar Getter, Kiryat Hamelacha, Tel Aviv  
Freehand study of Uccello's **Perspective Study of a Chalice**. Charcoal on cotton-polyester sheet; 4 units, 1.55×13 m

או תיאורים של משמעויות השוכנות מעבר להם [זו הייתה הפרשנות השגויה והפופולרית כל כך של קאנט למושג של ה**סימן**, אשר במובחן מן ה**הסכימה** הובן כישות אשר ממהותה מבקשת להצביע אל מעבר־לעצמה],<sup>4</sup> כך גם הסימנים של גטר ה־ם המקום שבו ההוויה נאמרת **ללא־שיירים**.

אפשר אפוא לדבר על מתמטיקה גטרית. לא במובן הרומנטי שבו ציור עוטה על עצמו את הפאתוס של חומרה חישובית יתרה [נסיונות התחזות כאלו אנו מכירים משחר המודרניזם], אלא במובן שבו אנו נוכחים מול סימן שהממשות שלו אינה מובחנת בשום אופן מעובדת ההופעה שלו. אם כן, אני מדבר על המתמטיקה של הממשי והמוזיקה של הנצחי.

## 2.2

על כן, מודל החזרה הבסיסי של גטר אינו מתרחש בתוך מסגרת מרחב־זמן של ניסיון אפשרי, אך גם לא בספרה האידיאלית של מדע אפריורי. אפשר לומר שהקונקרטיות של הרישום הגטרי היא לא עניין טרנסצנדנטלי ולא אמפירי, אלא שכמו סדרה של צלילים או ביטויים מתמטיים הרישומים הללו ממומשים ללא שום מהלך נוסף של תרגום; ההופעה שלהם כבר רוויה בממשות של הווייתם. לכן, ניתן למעשה – צריך – להתייחס לכל אחד מן הרישומים הללו (חֶשבו כעת על ההבדלים העצומים בין סדרה לסדרה, ועוד יותר מזה בין מחזור למחזור) כפרדיגמטי מיסודו.

כך גם אריסטו דיבר על הפרדיגמה [בניגוד לפרשנות המודרנית של המושג המזוהה עם התיאוריה של קוֹן] בתוך מסגרת היחסים שבין האובייקט למובנות שלו, ולא כחלק מזו שבין האובייקט לשאר המקרים הפוטנציאליים שלו, או בין האובייקט למערכת המכילה אותו. כלומר הפרדיגמה היא הצורה שבה הדבר משמש דוגמה לעצמו, לצד (para) עצמו, אך לא בעבור מה שנמצא מעבר לו. המודוס הפרדיגמטי המופעל ברישומים של גטר הוא בדיוק האופן שבו האובייקט היחיד מופיע בעבור עצמו כ"כבר־סדרתי". לכן כמעט כל רישום של גטר מלכתחילה מכיל את עצמו כאיבר בסדרה

שהיא הוא עצמו. הביטו למשל על **כניסות כפולות**, סדרה שמוליכה את העיקרון הפרדיגמטי הזה לקצה שלו, כאשר כל כניסה מציגה את עצמה כאן מחד גיסא בתור מה שהיא ("כניסה"), אך בה בעת (בשל המניפולציה של גטר) גם **מדגימה** את הפונקציה שלה ככבר־ממומשת ביחס לעצמה [כך אנחנו מקבלים לבסוף כניסה המוכנסת בכניסה]. ואנחנו יכולים לראות בבירור שהפעולה הזאת אינה דורשת שום מעשה של תרגום נוסף מן הרישום החוצה, אל החוויה, הרפלקסיה או – אפילו – המאמר הנוכחי [אפשר לחזור כעת אל הדיון בעיגול הגויטואי לעיל כאל גרסה פרימיטיבית של עקרון המוכלות העצמית של **כניסות כפולות**].

באופן הזה אני מבקש להבין את הסימן של גטר כתו פרדיגמטי מובהק. כך ש"להיכנס באמצע" פירושו כעת להתייצב בין הדבר לבין עצמו; כלומר לפני החוויה (הניסיון) וגם לפני האפשרות (התנאי); פשטות שאנו עוד צריכים לגלות (איור 7).

## 3

או "לא להיכנס באמצע" – אנחנו מכירים את האיסור הזה גם כך: "אל תראה לחמור חצי עבודה". ואולי "כל מי שנכנס באמצע הוא חמור", או "כל מי שנכנס באמצע מסתכן בחמרמורת..." שכן הרעש [noise] של חדר החזרות הזה מבחיל [nauseates] אותנו יותר מכל דבר אחר; זוהי מחלת ים עתיקה שאנו סוחבים איתנו אל היבשה ותמיד כדבר־מה **עוד־לא־מסוים** – לפני ספציפיקציה, לפני פייניש. זוהי החמרמורת השבה "באין מפתיע" בהרגלי השתייה שלנו. הרגל רע – רעש – רעש לבן. ברעש הזה, בחזרה הזו, איננו יכולים לבדל עוד את **מה שחוזר** מן החזרה עצמה. כשלעצמו, מובי דיק אינו נבדל מרעש הרקע המחרפן של הים; יצירת המופת של מאסטר פרנהופר אינה נבדלת מהאמביינס הנורא של האטלייה. כך גם הפיגורות של גטר הן תוצרים חד־הברתיים של חיקוי חזרתי שמגיע להיטמעות קיצונית – עד אי־הבחנה – ברקע שעליו הן מבקשות להופיע. המיזיס, או מה שאפשר



**7 < אחרי הצחוק** (פרט), 2008  
אמייל חעשייתי, דונג, גיר־שָׁמן ופיגמנט יבש (באמצעות מריח, מגב, גומי, ספוג, אנך־בנאים ומכחולים) על יריעת פוליאוריתחן, 9.78×1.38 מ'

**7 < After Laughter** (detail), 2008  
Industrial enamel, wax, oil chalk and dry pigment (by spatula, squeegee, rubber pieces, sponge, mason's plummet and brushes) on polyurethane sheet, 1.38×9.78 m

כעת לקרוא לו ה"פנטוֹמיזם", הינו המקדם הבסיסי של ההיטמעות הזו, שבמסגרתה אנו עוברים בהתאם: מהיקום של הייצוג אל התנועה המטמורפוזית של החקיין אשר לובש את צורתו של מה שהוא מתחקה אחריו. כפי שאפשר להבחין בכר במחזור **תל-חי**, 1974-1978, העובדה שגטר אינה "מצליחה" לעולם להפלות בין מבנים לאנשים, בין אנשים למכונות (עובדה שמצריכה לבדה מאמר נוסף!), אינה אלא משום שהפנטומימה שלה מעולם לא הייתה שפה המושתתת על עיקרון של הבדל. למעשה פנטומימאים אינם מופיעים בְּדיבור בדיוק מהסיבה הזו: שהדרמה של הסימון היא רק משנית (אם בכלל) להרפתקה המְטמורפוזית של "לקיחת הצורה". אדרבא, חקיין טוב הוא מי שאינו מצליח להיבדל מן המושאים שלו – זוהי הנקודה שהכוריאוגרפיה (מטפורה) והתנועה (מטמורפוזה) נעשות בלבתי מובחנות.

## 3.1

כפי שציינתי, גטר מעולם לא התעכבה על הפאסינציה הלשונית שאיפיינה את האווירה שבה נהגתה האמנות שלה לראשונה ואשר ממשיכה לרדוף את האמנות היום עוד ביתר שאת. זוהי צורה של התמקמות פוליטית. שכן, בהינתן שהציירת-פנטומימאית אינה יכולה לייצר דנוטציות וסגניפיקציות באופן אוטונומי, היא אנוסה להימצא במצב של קשב אינסופי לקלקולים שמסביבה. כל שיבוש קטן במכונת היוםמיום הוא מצע אקספוננציאלי לחיקוי ולהעצמה. כך הציירת-פנטומימאית אינה מאיימת לעולם על המערכת בביקורת, בדקונסטרוקציה, או כל שכן באי־אלו מחוות של הסרת לוט. במקום זה היא מציעה לה את הקשב המוחלט שלה, ויתר על כן – היא מציעה למערכת בחזרה את לשונה שלה, בתקריב עומק, בהגדלה. אני חושב שהעמדה הוונטירילוקוויסטית, הפיתומית, הזו היא מסוכנת בהרבה. [בהבחנה שעשיתי לעיל בין פנטומימאי לשחקן, הפיתום מתמקם בצדו של הפנטומימאי. הפיתום הוא "פנטומימאי של קול" – הוא אינו עוסק בגילומן של דמויות באמצעות דיבורו המוזר, כי אם בהפקה של קול אשר יעמוד

במקומו של ה**דיבור עצמו** – וייצג אותו בעבורנו – **ככוליות עצמאית**. הפיתום מדובב אפוא את הקול, ולא את הדימוי אשר מופיע באמצעותו או את הדובר אשר עומד מאחוריו. במובנים הללו זוהי מקבילה מדויקת לאופן הפעולה של גטר מחוץ לשדה של הדימוי בעולם האקוסטין.

בכל אופן, שוב, להיכנס באמצע. יש לזה משקל בין אם אנו רוצים ובין אם לא. עכשיו אני חושב על הביטוי המטפיזי כל כך, שאנו מדביקים למי שנכנס באמצע כשאנו אומרים עליו שהוא "גונב את הבכורה". לגנוב את הבכורה פירושו לשחרר את הבריאה מעול הַראשית, לתבוע אותה מחדש: רוצים ובין אם לא. do! this time freehandedly! go again – ראו את **Go**, למשל. כן, זוהי הסתכנות בכפירה (הקודם היה שרלטן!), בלי ספק, אך הכופר עצמו הוא תמיד כבר מאמין בחזקה (שוב פעם! שוב פעם!). אלו הם פניו הכפולים, הריקים, המחוררים (poked ו־poker) של מי שמתחיל מן האמצע. עכשיו צריך לחשוב על זה בכיוון ההפוך – "לעשות פעמיים".

## נספח קומי-תיאולוגי

כך מתעוררת המבוכה הנוראה האצורה ברעיון שייתכן יותר ממעשה בריאה אחד – ובלשונו של אותו מדרש בעייתי: "היה בורא עולמות ומחריבם, עד שברא את אלו" **[בראשית רבה, ג"ט]** – בהיעדר כל יסוד להבחנה מובהקת בין שני מצבי עניינים: "לפני" ו"אחרי"; "עולם א" ו"עולם ב"; "עולם א" ו"עולם א+1". בהנחה, כמובן, שאנו מסוגלים להבחין מלכתחילה בין מופעי ההרס של האל למופעי היצירה שלו, או לכל הפחות בין סדרות של פעלים נפרדים ["ויאמר", "ויהי", "וירא"...], אין זה ברור, למשל, כיצד העולם שלאחר המבול, עולם הנהֶגה בסימן סימטריה מופתית בין עוולה לתיקונה – "ותישחת הארץ לפני האלוהים [...] והנני משחיתם את הארץ" **[בראשית ו', 11-13]** – מביא עמו מצב עניינים חדש ביחס לקודמו. אחרי הכול, אך זה יצא נוח מהתיבה וכבר הספיק להכתים את השקתו של העולם החדש באותה פרשה של גילוי עריות ידועה לשמצה עם אחד מבניו. [פרשה, שבאופן אירוני קשורה



**8 < מפלצת כפולה**, טוקיו, 1996
הצבת קיר ורצפה בחלל תצוגה סגאצ'ו. רישום באנך־בנאים ורישום ביד חופשית של **מחקר פרספקטיבי של גביע** מאת אוצ'לו; גיר־כיתה, רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים) וטמפרה-שמן (באמצעות מגב) על מצע טמפרה-שמן על בד על קיר. טקסט: קליגרפיה במכחול שודו על 1,170 יחידות קלקר על רצפה. ציור: 6.9×3.64 מ', רצפה: 12×2 מ'. יחידת קלקר: 10×20×5 ס"מ

**8 < Double Monster**, Tokyo, 1996
Wall and floor installation at Sagacho Exhibit Space. A mason's plummet study and a freehand study of Uccello's **Perspective Study of a Chalice**. Classroom chalk, sniped drawing (pigment powder applied with mason's plummet) and oil-tempera (by squeegee) on oil-tempera support on canvas on wall. Text: calligraphy with Shodo brush on 1,170 Styrofoam units on floor; painting: 3.64×6.9 m, floor: 12×2 m; Styrofoam unit: 10×20×5 cm

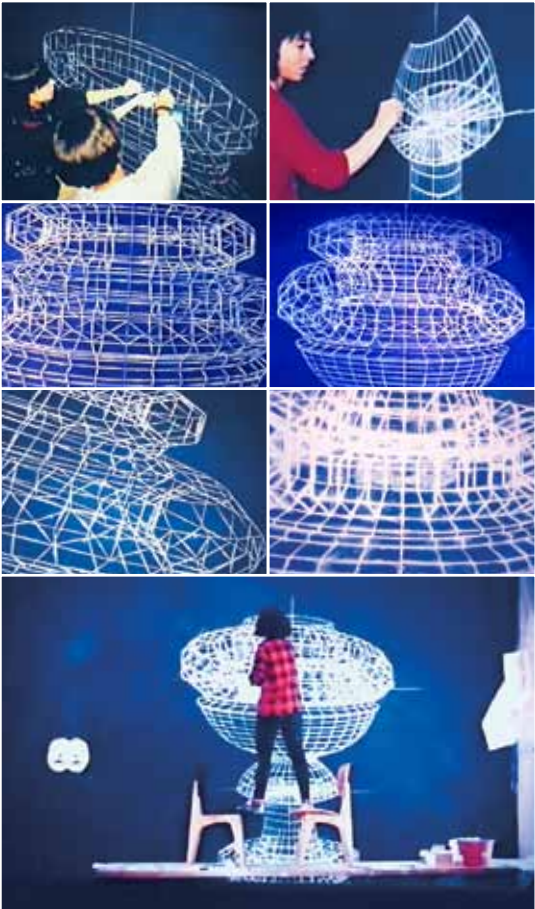
גם היא בווריאציה של האיסור **לא להיכנס באמצע**. בהינתן שהעילה להחרבתו של "עולם א" מופיעה מחדש מיד עם קימתו של "עולם ב" מן החורבות, יהיה זה כמעט בלתי אפשרי לייסד מודל של "טעם מספיק" להתערבויות האסוניות של השיפוט האלוהי. במקרה זה, ההתרה המקראית – "לא אוסיף לקלל עוד את האדמה בעבור האדם, כי יצר לב האדם רע מנעוריו" **[בראשית ח', 21]** – רק מאמתת בתוכה את חשדותינו הגרועים ביותר ביחס למצב העניינים החדש: העולם הקם מן ההריסות של תיאטרון האכזריות האלוהי הוא עולם שבוראו כבר משך את ידיו ממנו. ואכן, מפלצתיותו הנתונה של העולם שלאחר המבול, עובדת היותו חסר תקנה ביחס לקודמו, אינה קשורה בהפקרתו לגחמותיו של שיפוט האנושי, כי אם בראש ובראשונה בהפיכתו של החטא, של ה"קלקול" עצמו – הופעתו מניה וביה משני צדדיו של ההרס – למצב עניינים **אונטולוגי**. כלומר, מכאן, אין מדובר עוד בדילמה המשותפת של המאמין והאתאיסט ביחס למידת קיומו או אי־קיומו של האל, אלא בעולם שבו התקיימותם יחדיו של שני המצבים אינה מעלה או מורידה כהוא זה משיעורו של הקלקול.<sup>5</sup> אנחנו מכירים את זה מסטפן מלארמה: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (מילולית: הטלת הקובייה לעולם אינה מבטלת את המקרה [1897]). עצם המעבר העדין בין "חטא" ל"קלקול" מצביע על האופן שבו קלקלתו של העולם הישן מצטלקת על המפרט ההנדסי של העולם הקם מצדו השני של ההרס מעבר למשחקי הסימטריה בין האדם לאל, רצון חופשי להכרח.<sup>6</sup> השאלה התיאולוגית, שאלה שעודנה כבולה לאותה סימטריה, מפנה את מקומה מכאן לסיכוי הקומי של תיאודיצאה נטושה: עולם ללא "טעם מספיק".

ואמנם, למן היווסדו־מחדש של העולם לאחר המבול, האלוהות אינה מתגלה עוד ללא המדיום הגחמני של הטעות, ההימור, הציאנס, הסיכון. שעה שהשרירות הדמיורגית של הבריאה במלה (המקודשת בקלישאה הפנומנולוגית ההולכת מן הלשון ואל ההוויה כדי לאבטח את עצמה לבסוף במבט: "ויאמר" ← "ויהי" ↔ "וירא") מוחלפת בחזרה הכאוטית וחסרת הראשית של סטייה ותיקון, האלוהות אינה יכולה שלא להיעשות בתוך כך לקומדיה, והקומדיה – לאלוהית.

Nel mezzo del cammin di nostra vita (מילולית: באמצע שביל חיינו) – אם לעולם אנו אנוסים להתחיל "מהאמצע", כמצוותו של דנטה **בהקומדיה האלוהית**; אם לעולם אין אנו יכולים להכריע על נקודת ההתחלה והסוף של הבריאה ("עד שברא את אלו") בלי להסתכן בעצם הטלת הקובייה [az-zahr, בערבית: קובייה, שכן הקובייה עצמה היא כבר הסיכון – hazard]; הרי זה רק משום **שהחזרה קודמת בכל מובן לראשית**. (גוסטב קורבה נהג לומר כי רק כאשר אתה מצייר אותו הציור עשר פעמים אתה יודע שהוא עדיין לא נעשה). "הבריאה השנייה" אינה חזרה מתקנת – "מרשיעה" – על מעשה הבריאה הראשון, אלא אי־העקביות הגלומה כבר בתוכו. במובנים אלו, שאת שיעורם אנו עוד רחוקים מלאמוד, הכרוניקה החזרתית של יצירה והרס (ומכאן כוחו המערער של אותו מדרש ידוע) היא זו שמתקיימת לפני כל הסדרה נראטולוגית שלה במעשה של בריאה. "בורא עולמות ומחריבם, בורא עולמות ומחריבם"... בעיית הבריאה השנייה, יותר מאשר היא דורשת בשלמותו או באי־שלמותו של האל, מחייבת את הבורא עצמו בעול המיומנות החסרה – **היכולת להתחיל מהאמצע**.

# 4

אני חושב עכשיו על הפרויקט **מפלצת כפולה**, 1996 (איורים 8-9). אכן, מפלצתיותו של המיתווה־חישוב־שרטוט הכפול הזה, שני רישומי הענק המתגלים במבט ראשון חפים מדיפרנציאציות – נובעת בראש ובראשונה מהיעדרה של כל אמת מידה טרנסצנדנטית לחישובה של סטיית התקן (הקלקול) הכלואה בין שני אגפיו. שעה שאנו מבחינים כי הזהות האקסטנסיבית בין שני הגביעים (α=α') מוציאה מכלל אפשרות את הסתברותו של הבדל סטטיסטי ביניהם, אנו נדחקים אל השאלה הבסיסית מי מן השניים (הגביע הצלוף באנך בנאים והגביע הרשום ידנית בגיר בלבד) מתקן את סטיותיו של האחר? או אחרת, וכאן אנו חוזרים על שאלת התם של אלה ששרדו את המבול בעל כורחם: מדוע פעמיים? מדוע באמצע?



**9 < מפלצת כפולה**, טוקיו, 1996
הצבת קיר ורצפה בחלל תצוגה סגאצ'ו. בתהליך העבודה

**9 < Double Monster**, Tokyo, 1966
Wall and floor installation at Sagacho Exhibit Space. During work



ובכן, למעשה, שני הגביעים הם כבר בבחינת העתקים מדרגה שנייה או שלישית. הנוסחה המקורית של הגביע, שחולצה מן האב־טיפוס המסותת של אוצילו, מדורדרת כאן למעשה בדרך תחתית משולשת: מן האידיאה אל החוק, ומן החוק אל המקרים הפרטיים שלו: פעם אחת, בחזרה המכנית על הנוסחה (בגביע הצלוף) ופעם שנייה בחזרה ה**מימטית** על החזרה המכנית (בגביע הרשום ידנית), או להיפך כמובן; האידיאל הגיאומטרי של הכיווניות עצמה מוחלף בתנודה הכאוטית. החשוב הוא שבתוך כך, בשני המקרים, האובייקט של החזרה משועתק מן האידיאה הגיאומטרית ל**פעולת החזרה עצמה**. על סולם פילוסופי אפשר היה להעיד כי אנו יורדים "מן הטוב (האידיאה) אל האפשרי (הטוב שבעולמות), ואל הממשי (העולם)". מתוך עקרון הפעולה הזה, שהוא כנגד כיוונה של האינטואיציה המדעית של אוצילו – אנו הופכים את הגיאומטריה ל"של העולם" ולא את העולם ל"גיאומטרי" (גם האוניברסליות מוכרחה לעמוד על הראש) – החוק מאולץ להתעמת עם המקרים הפרטיים שלו, הגיאומטריה עם העודל־גיאומטרי, כך שכל מפגש מחודש ביניהם מייצר סטיית תקן חדשה. אנו עדים לסצינה שבה החוק כמדיום קטגורי נמצא מעומת אד אבסורדום עם הקרקע האמפירית שעליה וממנה הוא מתורגל.

## 4.1

לטקטיקה החריגה הזו (חיבתה של גטר לסנקציות מופיעה תמיד כעצם בגרונה של קהילה "ביקורתית"), אני מתפתה לקרוא כאן, ומעתה בכלל, "ציות־יתר". שכן, כנגד המוטיבציה הטרנסגרסיבית של המודרניזמים למיניהם, שכללה בתוכה את החשדנות המהותית כלפי כל מתכונת פורמלית של חוק, עקרון הפעולה של גטר לא זו בלבד שמופיע בצדו של החוק עצמו (חזותם הגיאומטרית לכאורה של הרישומים היא משום שהסנקציה עצמה נקראת לתפוס את מקומו של הדימוי), אלא אף כלול בחזרה כפייתית – שלא לומר עיוורת – על מחוות הבסיס שלו. כך, בניגוד להסגת הגבול המבקשת להוכיח את

החוק על ידי ההיצמדות אל מה שמוקצה מתוכו (ובמובן הזה כל הסגת גבול היא גם באופן בלתי נמנע אישור־מחדש של מחוות ההדרה הבסיסית שלו (השגת גבול)), ציות־יתר של גטר מייצר מצב שבו החוק מלופף סביב עצמו. כך, כאשר מי שהיה נמנעו של החוק מכפיל, מחקה ומשרשר את פעולתו, נוצרת חזרה אינפלציונית על הציווי המקורי; החזרה הזו מקצרת (לשון קיצור וקֶצֶר), הלכה למעשה, את התווך בין החוק לבין תחום החלות שלו, כך שהחוק נופל לבסוף קורבן לפולחן המימטי שלו; החוק נאנס להתאיין עם בבואתו העצמית, אם אי אפשר עוד לחצוץ בינו לבין הסדר שעליו הוא מוחל. מכאן, הסטייה, המסלימה ממקרה פרטי אחד למשנהו (נאמר מצליפה לביצוע דיני, ומביצוע דיני לביצוע בעיניים עצומות), וכביכול עדיין על ציר הרוחב של הציות, רק הולכת ומסעפת את ציר האורך של האפשרות למלא אחר "אותו" החוק. המרכאות הכפולות הן משום שכעת, באופן בלתי נמנע, איננו יכולים להתקדם בבטחה מן המימד הקטגורי של החוק, שממנו התחלנו, למימד האמפירי שלו, אם כל ביצוע חוזר של החוק משנה את הנוסח המקורי שלו. רמזתי על כך כבר לעיל: אם החוק לא היה "אחד" מלכתחילה, הרי זה, שוב, משום שראשיתו תמיד בחזרה. עוד נשוב לכך.

## 4.2

דוגמה עילאית ואולי גולמית יותר לאופן שבו החוק מסכל ומשכל את עצמו היא **השבויה היפה מן הגויים**, 2002, שבה מכונת המדידה של גטר מתקנת את הסטיות הפרספקטיביות והקוויות בציורה של א', ילדה בת 9 מבית לחם, שהופיע בימי האינתיפאדה על כרזה של "רופאים למען זכויות אדם" (איור 10). אם שוב נצא משאלה בסיסית – מדוע "ליישר" דימוי שכל כוחו מעוגן מלכתחילה בעקמומיותו? (שהלוא האפקטיביות של ציור נאיבי נתונה בדיוק בשמירה זו על תיווך מינימלי בין היגד למבע, בין סימן לסמל, בין מטפורה למטונימיה, בין היד לציור, בין הציור לחיים, בין החיים לפתולוגיה...) – ניתן יהיה לזהות בבירור את היחס הפרדיגמטי של גטר לחוק ולסטייה:



10 < כרזה של "רופאים למען זכויות אדם"

10 < "Physicians for Human Rights" poster

.....



11 < **השבויה היפה מן הגויים** (פרט), 2002  
עבודת קיר בגלריה (פאר) של המדרשה לאמנות, תל אביב.  
רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים)  
על קיר. 8×3 מ'

11 < **La Belle Captive** (detail), 2002  
Wall work at Pe'er, Hamidrasha Art School Gallery,  
Tel Aviv. Sniped drawing (pigment powder applied  
with mason's plummet) on wall. 3×8 m

"יישורו" של ציור ברוטלי (brute painting) אינו יכול שלא להסתכם במחווה ברוטלית כשלעצמה. רוצה לומר: **סטייה־מתקנת־סטייה**, ולא עוד ניגוד דיאמטרי בין סטייה לתקן. ושוב, אנו נדחקים לגלות שהנאיביות הבראשיתית לכאורה אינה אלא ברוטליות בחזקה. הסיבה הפשוטה לכך היא כמובן שהפוטנציאל היצרני של החוק – של ה"תקן" עצמו – נתון מלכתחילה ברובד הראשיתי של הסטייה; החוק והסדר הם עצמם מקרים פרטיים המיוסדים על אי־עקביות **אונטולוגית**, ולא להיפך. כך יופייה (הספרטני) של השבויה היפה הלנה הוא נקודת המגוז של שני נתיבי הקרב – "פארים של התנועות המדודות" ו"אכילס של מכות הפטיש" – המשרטטים את גבולותיה המסוכסכים של טרויה (איור 11). אך כשלעצמו, היופי, שהוא המסמן הסדרתי של אי־העקביות של הפוליס היוונית ככזו (כמה חששו אפלטון ופמלייתו מההפיכה של היפה נגד שלטון החוק של הטוב!), הוא גֵר באשר ילך ובאשר יבוא. מלחמות מעולם לא היו אלא נסיונם הנואש – הנשגב – של מי שחסרים אותו, לקחת חלק בעולם נטול הסיבתיות של היופי.

## 4.3

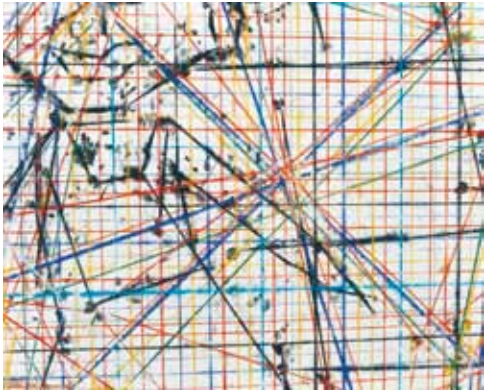
כך או כך, מרגע שאי־העקביות הזו מתגלה על פני השטח, כפי שקורה כמעט בכל עבודה של גטר, היחס הישר בין מדידה להתמצאות מתהפך באחת: ככל שהמדידה נעשית ענפה ומדויקת יותר, כך הולכת ופוחתת ההתמצאות; ככל שהציות לתשוקת החיטוב של החוק נעשה אדוק יותר, כך "קלקלתה" של המערכת נעשית בלתי נמנעת יותר; ככל שציורה של א' מיושר יותר, כך הולכת ונבלעת השבויה בסבך הצלוף, שמחליף בציור המקורי את המסמן "גדר תיל" ב־לא־דימוי הכאוטי של רשת המדידה. (כמו הרגע הנפלא שבו באסטר קיטון חוסה על חור המצלמה להסתיר את אהובתו המתקלחת בסרט **שבוע אחד**, 1920, וזאת רק כדי לצנוח עליה מחדש מתוך החור שהוא פוער בגג!). כי זהו כוחה המדביר של העבודה של גטר: האופן שבו היקום הסמנטי של האמנות, חלום

הנצח שלה על שפה אפלטונית של "דימויים" (והלוא אפשר לשמוע את כל ייאושה מנוקז במלה הקלושה הזו), מעומת עם הממשות הפיזית של האובייקטים שלה. בהתאם, הפורמליזם של גטר הוא רק בתנאי שאנו מסרבים להגלות את הצורה מן המורכבות האינסופית של החיים הגופניים שלה. ואמנם, אם לאמץ את המטפוריקה של **השבויה היפה מן הגויים** באופן לא מטפורי, זהו לבסוף מחיר השחרור האמיתי של השבויה מהעול הכפול של מתקני העולם! שכן, זוהי בדיוק הטקטיקה הזו – "לכער את הלנה במקום להרוס את טרויה" – שמאפשרת לגטר לקיים לבסוף אתיקה שאינה כפופה לפוליטיקה הצרה של הדימוי (איור 12).

## 5

אני חוזר לקרקע הפורמלית של **מפלצת כפולה**: בהיעדר אמת מידה טרנסצנדנטית לחישובה של סטיית התקן, החזרה (האמפירית) על פעולת המדידה עצמה נעשית למעמד הקונקרטי של הרישום. החזרה על החזרה, המחליפה את החזרה על הנוסחה, **מבדילה את הרישום ממה שנרשם**. בלשון שפינוזיסטית, אך בכיוון ההפוך לשפינוזה עצמו: אפשר שמה שאנו נקראים לעשות הוא להבדיל את אלוהים מן האטריבוטים שלו. כך, פעולת החזרה הלא־מתקנת של גטר (I) על הגביע של אוצילו (II) על הגביע הצלוף, שהינה מופרכת **בדיוק** במידת הוויתור על כל אמת מידה חיצונית לפעולת המדידה גופא, נעשית לבסוף למדיום החדש של אובייקט המשתוקק למוד את שיעורו שלו עצמו (איור 13); אובייקט המוטל־אל־מול [[להטיל] ject + (אל מול] ob) עצמו (ראו לעיל בעניין הקובייה של מלארמה).

בתוך כך המדידה יכולה להיות פעולה אינטנסיבית ולא אקסטנסיבית, מידה שנעשית בבת אחת לחומר, זהו העיקרון המגדיר את האופן שבו הפנטזיה הריאליסטית – פנטזיה על אובייקט המקיים סימטריה מושלמת עם תנאי היתנותו, נמצאת משוכתבת הלכה למעשה בפדגוגיה המחטיאה של סטייה מטריאליסטית: אובייקט המייצר לעצמו ומתוך עצמו



12 < **השבויה היפה מן הגויים** (פרט), 2002

12 < **La Belle Captive** (detail), 2002

.....



13 < **גביעים וגוויות** (פרט), נובמבר-דצמבר 2009  
בהחליך העבודה, סטודיו תמר גטר, קריית המלאכה, תל אביב.  
תרשים ידני חופשי של **מחקר פרספקטיבי של גביע** מאת אוצילו,  
פחם על יריעת כותנה-פוליאסטר  
4 יחידות, 1.55×13 מ'

13 < **Chalices and Corpses** (detail),  
November–December 2009  
During work, studio Tamar Getter,  
Kiryat Hamelacha, Tel Aviv. Freehand study of  
Uccello's **Perspective Study of a Chalice**. Charcoal  
on cotton-polyester sheet, 4 units, 1.55×13 m



14 < השדרה המרכזית (עיר־גנים נורדאו, אלכסנדר ברוולד, 1920) (פרט), 2002

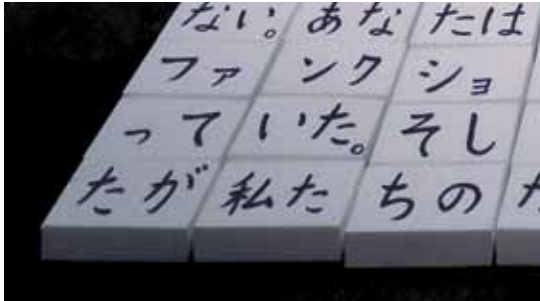
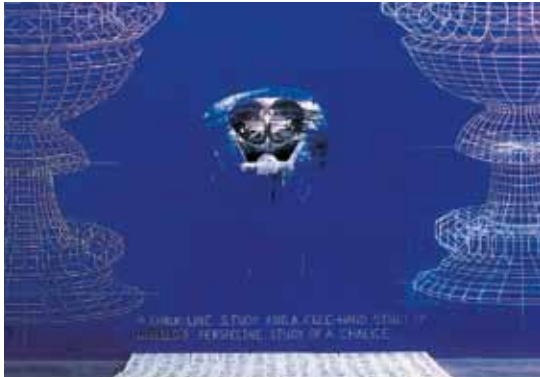
הצבה על שלושה קירות בחערוכה "שיבת ציון: מעבר לעקרון המקום", זמן לאמנות, חל אביב. רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים) ורישום בכיסוי עיניים בגיר־כיתה על מצע צבע מעשייתי על קיר; וכן גיר־שמן על טמפרה-שמן על קיר. טקסט: כתב יד בגיר־כיתה. הקיר המרכזי: 12.2×2.85 מ', קירות צדדיים: 2.6×2.87 מ' כ"א. סויד לבן בחום החערוכה

Boulevard Central (Nordau Garden City, < 14 Alexander Baerwald, 1920) (detail), 2002  
Three-wall installation in the exhibition "The Return to Zion: Beyond the Place Principle," Time for Art, Tel Aviv. Sniped drawing (pigment powder applied with mason's plummet) and blindfold drawing with classroom chalk on industrial paint on wall; as well as oil chalk on oil-tempera on wall. Text: handwritten in class chalk. Central wall: 2.85×12.2 m; side walls: 2.87×2.6 m each; whitewashed after the exhibition's closing

את (החומר של) שיעורו. מן העבר השני, החלום על מדידה אידיאלית (=אובייקטיבית"), חלום על הבלתי אפשרי, מתגשם לראשונה בסיוט חסר־השיעור של מדידה שנעשתה לאובייקט (איור 14).

## 5.1

"מדידה שנעשתה לאובייקט", מידה שנעשתה לחומר" – עלינו לשים לב שבתוך כך מופרים יחסי הכפיפות הנהוגים בין האובייקט לתנאי האפשרות שלו, בין הנתון להינתנותו בשפתם של הפנומנולוגים, למן כניסתה של המהפכה הקופרניקאית (של קאנט) ועד "ליקוי המאורעות" המוחלט של הנחות המוצא שלה עם השכל הישר האמנותי. השלווה האמפירית של האמן־מודד הניטרלי בסטודיו/מעבדה שלו, שלווה המאבטחת את עצמה באותו היגיון בריא המפריד תמיד בין התופעה לתנאיה (בין האסס של הגולם לבין הווילה הוויקטוריאנית של פרנקנשטיין...), מחויבת כעת בקפיצה קוונטית, במלוא מובן המלה, אם המדידה עצמה נחרתת כְּאַל־חזור בגופו של האובייקט, כך שאי אפשר עוד לבודד את הסטייה מן התקן. זוהי לוגיקה "קוונטית" במובן כפול: ככל (I) שהסטייה – מיזוגם הגנטי של סובייקט המדידה ואובייקט המדידה – היא כאן תוצאה הכרחית של **פעולת המדידה** עצמה, כך (II) אי־הוודאות אינה נרשמת עוד באופן חזותי (היא אינה אפקט של המבט/הצופה (!)), כמו למשל בציורו האמבלמטי של הולביין, **השגרירים**), אלא בפרוטוקול **החומרי** של האובייקט עצמו. הציר הפנומנולוגי המסורתי הנתמך בזירת המבטים כאתר הבלעדי של ההתרחשות, אינו משוקלל כאן אלא במידה שהוא מוחסר מן המשוואה הסופית. אם כן, האובייקט האמיתי ייפָרע בפנינו אך ורק מתוך פעולת החזרה על המדידה עצמה – פעם אחת, פעמיים, שלוש...; האובייקט האמיתי אינו אלא אותה חזרה.



15 < פרטים מחוך ההצבה **מפלצת כפולה**, 1996, טוקיו

Details from the installation **Double Monster**, < 15 1996, Tokyo

## 5.2

למעשה, העיקרון הפורמלי המפלצתי הזה הוא מה שנגלה לנו בלב ליבה של מערכת המדידות המופעלת לצדם של הגביעים (איור 15) במכתב השני לבויס: "לבד, עלינו להטות את הכיסא שלנו ל־32 מעלות, להתגלגל על הרמפה עד לדלת כדי שנוכל להכות בה, עם הכתף, בזווית של 12 מעלות, אחרת היא לעולם לא תיסוב על צירה, זה בדוק."<sup>7</sup> היצור כְּפּוֹל הראש שהקללה הנוראה הרובצת עליו היא יכולתו לְמוֹד את עצמו (קיקלופים אינם יכולים לפזול, נביאים מנקרים את עיניהם, אך ייתכן שהנורא מכול הוא מבט האנוס להתאיין עם עצמו בלבד), אינו אלא אותה מדידה סדרתית שאט־אט לובשת את גופו של יצור. על רקע זה, התובנה המפלצתית של גטר על אודות האלגוריתם הגותי, הכמוסה בקצהו של המכתב כמו בדרך אגב, מטלטלת עוד יותר: "לדעתנו, אבל, הגותיקה נוסדה על פונקציה ולא על אסתטיקה וליטורגיקה."<sup>8</sup> ואכן, נדמה כי מעולם לא הייתה תובנה מרעידה יותר מאשר גילוי של מקור האימה בצדו של המפרט ההנדסי של הסיפור: צנרת מקרקשת; רצפה חורקנית; חלונות משרקקים; מדרגות נוקשות... הגיבור הגותי האמיתי הוא מי שנותר להסתופף עם רוחות הקבע בביתו אחרי שגירוש השדים הוכרז כהצלחה. שכן, האלגוריתם האמיתי של הקטסטרופה הגותית, גרעין הממש הצרוף שלה, מעולם לא היה קשור לרוחות רפאים, ישויות סתרים, ולא כל שכן לפולחנים אזוטריים, כי אם לגילוי חסר התקדים של קלקלה אונטולוגית במבנה של הרציונליות החילונית עצמה. העיקרון הפורמלי המניע את הסיפור הגותי אינו אלא אימתו של "הסוד הגלוי לאור היום"<sup>9</sup> במובן הזה, סודה הקורן של הגותיקה איננו הופך אותה ל־sui generis, כי אם לתנאי האפשרות של כל ז'אנר: שהסוד יכול להמשיך להתקיים מעבר לסד של הדמיון הפיגורטיבי, שאימתו של חסר־השיעור נעשית בתוך כך לשיעורו של חֶסֶר מהותי הנמצא בליבה של אפשרות המדידה גופא – אלו הם מאפייניה של דרמה המתרחשת עוד לפני וללא כל תלות באפקטיביות של התיווך הנראטולוגי. התובנה המופלאה שגטר מחלצת לבסוף מהסטרקטורה הגותית, שמעמידה את הגיסטה שלה

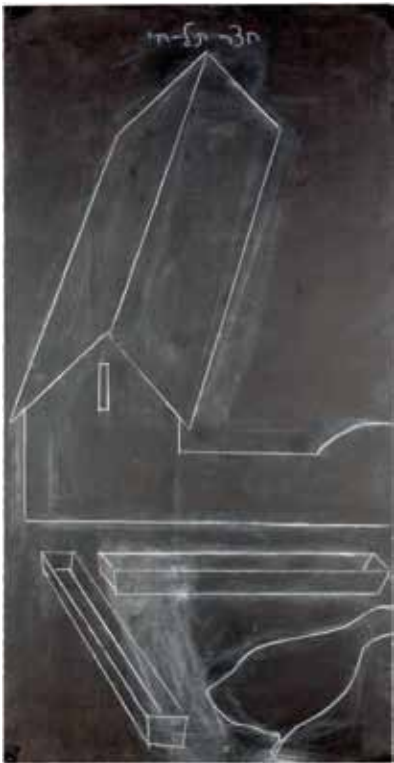
כאוטונומיה מוחלטת המנותקת מהכלכלה הלשונית של הדימוי, היא בדיוק האופן שבו המפרט הטכני עצמו – הבית ללא דייריו, העיר האידיאלית ללא "נמעניה" – כבר מכיל בתוכו את הפוטנציאל הפורעני והנפלא כאחד של מעשה האמנות. היצור הגותי אינו אלא ייחור של זרע הפורענות הזה. "שוו בנפשכם קתדרלה מתוחה עד כדי כך שהייתה עונה על הקֶשָה בצליל מוזיקלי"<sup>10</sup> כותבת גטר, כשם שכל גיבור גותי יודע היטב כי ההרמוניה המגוונת של הזיאנרים היא רק אפקט של הקרקוש חסר המבע של עצמות השלדים במרתפו, ולא להיפך. מקסם השווא הרפאי באמת הוא מלוא קומתו של המבנה הגותי, שהוא חלוקתו העצמית של הדהוד ריק, כמעט איננו.

כך מתנהלת ה"חזרה" (rehearsal, repetition, re-turn...) הנצחית של גטר; תמיד על גבול של לא־להיות (איור 16).

## 6

נדמה לי, שעם כל זאת, התנופה הגותית במכתב השני לבויס מבקשת לרדת בכיוון ההפוך לשתי מגמות קרדינליות של האתוס שאותו הוא כביכול משחזר: מחד גיסא, המשיחיות הבויסית של המיתוס, שהמכתב פורם לאיכויותיה השלדיות. מאידך גיסא, המיסטיציזם של הפונקציה המגולמת בתוך המכתב בדמותו של האדריכל המודרניסטי "וילסון". במקום זה, המזלג המודרני של התפכחות (disenchantment) או היקסמות מחדש (re-enchantment) נזנח לטובת השן החסרה של היצור הגותי שהרה בטעות נוראה לשניהם.

אפשר ללמוד מן התנועה הכפולה הזו (תנועה במקום, כמובן) הרבה על יחסה המהותי של גטר לטקסט. אם להשתמש שוב במטפורה המקראית: ההתמקמות הבסיסית של גטר ביחס לטקסט (כאשר כל עבודה תמיד־כבר מזנקת ממעמד של "שכתוב") מסרבת לשעתק יחס מתקן או מרשיע בין בריאה שנייה לבריאה ראשונה. כלומר, לא מדובר כאן בפרויקט של דקונסטרוקציה, וגם לא בזה של רקונסטרוקציה, וזאת מהסיבה הפשוטה שמחנות הפירוק היא נתון יסודי – אם לא



16 < חצי חל־חי וברווז קטום ראש, 1978  
צבע אמיל, גיר־שמן וגיר־כיתה על בד, 1.1×2.16 מ' אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים

Half Tel-Hai and Chopped Duck, 1978 < 16  
Enamel paint, oil chalk and classroom chalk on canvas, 2.16×1.1 m  
Collection of The Israel Museum, Jerusalem





**17 < כניסות כפולות** (פרט), 1995  
הצבה חלל במשכן לאמנות, עין חרוד. גיר־כיתח, גיר־שמן, רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים) וטמפרה-שמן (באמצעות מגב) על מצע טמפרה-שמן על בד על קיר. קיר מרכזי: 7.8×2.9 מ', קירות צדדיים: 7×2.9 מ', קירות כניסה: 3×2.9 מ'

**17 < Double Entrances** (detail), 1995  
Space installation, Ein Harod Museum of Art Classroom chalk, oil chalk, sniped drawing (pigment powder applied with mason's plummet) and oil-tempera (applied with squeegee) on an oil-tempera surface on canvas on wall. Central wall: 2.9×7.8 m, side walls: 2.9×7 m, entrance walls: 2.9×3 m

**קאנוני – של טקסט המקור**. יופייה של הכיתה המודרנית הוא שהתלמידים תמיד־כבר מעתיקים מלוח מחוק (מי שנכח פעם בשיעור של גטר יודע). הגילוי הזה, שהוא הקרקע היחידה לברית האמיתית בין אלה ששרדו את המבול לבין האל (כי טוב מזה או רע מזה אפילו אלוהים כבר לא יכול לעשות), הוא הדבר שהופך את המדידה הכפייתית של גטר, את מערכת התיקונים המסלימה הזו, לפעולה אוטופית פּר־אקסלנס.

## 6.1

האוטופיה הזו מעלה בדמיוני את אחת מן הבדיחות שמופיעות אצל גטר בעבודות הראשונות של מחזור **תל־חי**. זוהי הבדיחה על עשרת הגרוזינים הנדרשים לפעולה הפשוטה בתכלית של החלפת נורה, ואשר במקום להבריג את הנורה לתושבת, הם מציעים מודל שבו אחד מחזיק בבית הנורה ועשרה מסובבים את הכיסא. כעת המודל הזה, אם הוא נלקח ברצינות, לא רק עומד בסתירה לשכל הישר בפעולה היומיומית, אשר כשלעצמה מחביאה מְשלב אוטופי (זוהי אוטופיית התאימות המכנית של האדון), אלא מציע בתוכו חזון עצמאי. אם הבדיחה ממשיכה לרתק גם לאחר נקודת העוקץ (שורת המחץ שהיא על חשבונו ונדיבותו אפרירי של האידיוט לבדו), זה משום שעשרת האידיוטים עצמם חגים למעשה סביב מרכז מרוקן. כלומר, היצרנות ההפוכה של האידיוטים אינה מכוונת מלכתחילה להפקה של אובייקטים ו/או לתוצאות רצויות, אלא להיטענות האינטנסי־בית והחזרתית בפעולה גרידא. זהו בדיוק אותו עיקרון שאנו פוגשים אצל האידיוטים ב**כניסות כפולות** (איור 17), פרויקט שבו מבנים ואנשים כאחד חגים סביב המרכז המרוקן של הפונקציות שלהם. הסדרות האוטופיות שנוצרות מן התנועה הזו משרטטות את מסלולה האמיתי של האוטופיה: מתנועות אידיאליות לאידיאלים של תנועה. (אגב, כך גם פרויד, בעולם מקביל אך לא רחוק מדי, מגשש סביב הבחנה מהוססת, אך מכרעת לעתיד, בין אני אידיאלי [ideal ich] לאידיאל האני [ich ideal]). זוהי

אוטופיה, שבניגוד לדמותה המקובעת בדמיון הליברלי, אינה עוסקת בארטיקולציות אידיאליות, כי אם באותם אידיאלים המאפשרים את הארטיקולציה ככזו, שהיא המדיום המובהק של גטר.

## 6.2

על כן, בעולם שבו האוטופיה מתרחשת, האוטופיה מופיעה תמיד כחסרת סיכוי (נפסדת, מופרכת, קלושה, אירונית...) רק במידה שהיא ניבטת מן הפרספקטיבה של מתקן העולם. דהיינו, רק כל עוד שאנו מניחים כי היא כלולה בשלילה של הממשות לטובת ארטיקולציה מושלמת, טהורה שלה. אך הווקטור האוטופי של גטר, שמעולם לא היה לו דבר וחצי דבר עם אותה הכרוניקה הוולגרית,<sup>12</sup> מבקש לפעול דווקא מן האתר החסר של הארטיקולציה.

אפשר לחשוב על האתר הזה כעל ההבדל המינימלי – הבלתי נראה! – בין המקום (place) להתרחשות (taking place); **א־טופוס** – במובן החיובי שבו יִזה שאין לא־מקום" מאולץ פנימה אל תוך ההוויה (כן, באותו תווך שמאז דקארט הוסווה על ידי ההלימה הגיאומטרית בין "להיות" ל"לתפוס מקום", אשר ספק אם אכן נפטרנו משיירה האידיאולוגיים עד היום). באותה מידה, הנוסחה הזו עובדת בכיוון ההפוך, כאשר כל פעולה הינה בד בבד גם פוטנציאל של מחיקה עצמית. דמותו של לונג גיון סילבר בעל רגל העץ מספרו של סטיבנסון, הרודפת סדרות רישום שלמות של גטר, היא דוגמה גרעינית לנוסחה הזו (איור 18). צריך רק לדמיין כיצד נראית האדמה אחרי שסילבר של גטר הפסיע עליה, או כיצד יתפקד, למשל, כלי שחמט בדמותו: קו (הנוצר מגרירתה של רגל העץ), המוחק נקודה (הנוצרת מן העקבה של הרגל הבריאה), המוחקת קו... קשה לחשוב על תיאור אינטנסיבי יותר לרישום שאינו יכול להעיד עוד אלא על הירשמו, או על כלי שחמט מתוחכם יותר מאשר זה שאינו משאיר עקבות...

בכל המובנים הללו, הנחת המוצא של האוטופיסט לא יכולה להיות בשום אופן תיקון עולם, כל שכן החלפתו של העולם

הזה בהעתק אידיאלי. אדרבא: הווקטור האוטופי האמיתי פועל מתוך הפוטנציאל הגלום בעובדה שהעולם לא מנה מעולם את סך כל חלקיו כתיקונם. האוטופיה אינה אלא מה שאנו אנוסים לדמיין בתנאיה של אותה אי־אפשרות יסודית. לא עוד "להיות או לא להיות", כי אם להיות ולא להיות.

הלבנה של רומא, **בטיטוס אנדרוניקוס** של שייקספיר (Titus Andronicus, מערכה 4, סצינה 2, שורות 50-55)... הד לתשובתו החותכת, המאחרת, של שייקספיר להמלט (איור 19).

## 7

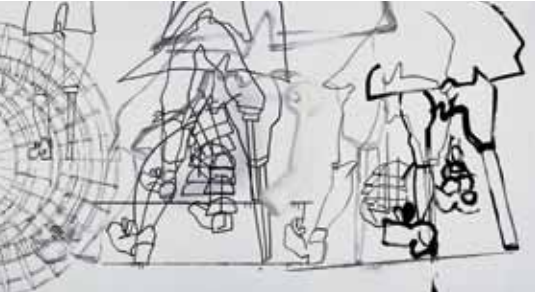
מכאן, הדרך מן המודל האוטופי למודל הארוטי של גטר היא קצרה בעליל. **נוף רומנטי – פשוט יותר**, 1997 (איור 20),<sup>12</sup> היא אולי הדוגמה המופתית ביותר לפוטנציאל הארוטי הגלום בפגישה מסוג כזה עם אי־האפשרות. בסיפור החרig הזה, גטר מדמיינת את ההתהלכות, שהקוראים מבצעים הלן]כה למעשה לאורכה של יציקת בטון, בין שתי רקותיה הנשגבות של אי־אפשרות כפולה: סקס ברביעיה, במכונית, עם שלושה זרים אקזוטים, או ביקור משותף של הרביעיה במפלי הניאגרה! לא פחות. אבל בינתיים, כמובן, המכונית בכלל תקועה, הסקס לא בא בחשבון, וצריך לספר סיפור כדי להעביר את הזמן ולפוגג את המתח. חייבים לספר סיפור. וְלא, דבר מהאפשרויות האלה לא יקרה, מלכתחילה. אך איש לא מתנדב. והסיפור, זה שגטר מחלצת לבסוף על־כורחה בתוך הסיפור הכבד־מופרך על ארבעת הזרים במכונית, מעלה בחזקה את דרגת המופרכות.

עכשיו, קשה שלא לזהות את הטקטיקה הזו עם העיקרון שמופעל ברישומים של גטר: התמונה שהושמה בהתחלה במרכאות מתפקדת כמקור לתמונה המכילה אותה לבסוף בתוכה; הסיפור על "לספר סיפור" גובר על הסיפור. כך **בנוף רומנטי** הסובלימיזציה הרומנטית נעשית לסובלימציה [רציתי אותם, לשכב איתם, מיד, במכונית אם אפשר. זה לא היה אפשרי. היה עלי להמציא סיפור"]. והסובלימציה – לסובלימית! חילופי העמדות הללו, שבהן הפעולה [ל־לספר



**18 < לונג גיון סילבר**, וידאו↔ציור קיר↔פסל, 2006  
הצבה בחלל גלריה דביר, חל אביב, תערוכה קבוצתית "הקפות". טמפרה-שמן ודבק שפכטל (באמצעות מריח, מגב, מכחול) על גריד פיבונצ'י שנצלף על קיר (באמצעות אנך־בנאים). פסל על רצפה: יציקת שיש ופוליאסטר

**18 < Long John Silver**, video↔wall painting↔cast, 2006, installation at Dvir Gallery, Tel Aviv, group exhibition "Hakafot." Oil-tempera and glue putty (by spatula, squeegee and brush) on Fibonacci grid sniped on wall with mason's plummet. Cast on floor: marble and polyester



**19 < לונג גיון לבן** (פרט), 2007  
טמפרה-שמן על עץ, ויציקה, 420×132 ס"מ. גובה היציקה: 100 ס"מ בקירוב. אוסף פרטי, רמת השרון. תצלום: רון עמיר

**19 < White Long John** (detail), 2007  
Oil-tempera on wood, and cast, 132×420 cm Cast height: approx. 100 cm. Private collection, Ramat Hasharon. Photo: Ron Amir



**20 > נוף רומנטי - פשוט יותר, 1997**  
הצבה במטע זיתים במסגרת הביינאלה הרביעית לפיסול, עין הוד, "הומניזם 2000?". טמפרה-שמן וגיר־שמן על טיח על משטח בטון יצוק וקיר בלוקים ניצב; טקסט: מודפס ידנית (באמצעות חותמות גומי) בטמפרה-שמן.  
משטח יצוק: 12×170×800 ס"מ, קיר ניצב: 25×70×120 ס"מ, פורק בחום התערוכה



**Romantic Landscape-Simplified, 1997 < 20**  
Open-air installation in an olive grove as part of "Humanism 2000?": The 4th Sculpture Biennial, Ein Hod. Oil-tempera and oil chalk on plaster on cast concrete platform and perpendicular brick wall; text: printed manually (with rubber stamps) in oil-tempera; cast platform: 12×170×800 cm; perpendicular wall: 120×70×25 cm; disassembled after the exhibition's closing

סיפור", "לצייר ציור") תופסת את המקום של הדימוי ("סיפור", "תמונה"), מתוארים בהערתו המדויקת להפליא של ה.ש.ל.ר. על טכניקת הניגוב של גטר: "מרגע מסוים בקריירה שלו נהג אדגר דגה לצלם את המודל שלו בקומת הקרקע של הסטודיו, ואחר כך לצייר אותה מן הזיכרון בקומה השנייה. עבודת המגב של תמר גטר היא אחת הדרכים שלה לעבד פיגורה מהזיכרון. עבודתה מציגה כשווי ערך זיכרון של מקור וזיכרון של תצלום של מקור".<sup>13</sup>

"זיכרון של נוף רומנטי או נוף רומנטי" – הווקטור המתזז ביניהם – שני עצי הזית העתיקים שתוחמים את ההצבה בעין הוד – הוא פתח לאוטופיה המקורית באמת. זוהי הקלקלה הנוראה והנפלאה של המודל הרומנטי שאנו מכנים – תמיד, בהיעדר דמיון – ארוטיקה.

## נספח קולנועי

צירלי צ'פלין ובאסטר קיטון הם שני אירועים המפלגים את השאלה האוטופית-ארוטית (ארו־טופית) לשני אגפים הרחוקים זה מזה שנת אור. מתוך שני גופי העבודה הללו אפשר לראות בבהירות כיצד הארוטיקה לעולם נולדת מתוך הקלקלה – האתר החסר של הארטיקולציה – במודל האוטופי של המודרנה. ויחד עם זאת, המחלוקת ביניהם היא גדולה וחשובה בהרבה מן המשותף. שכן, כאשר לצ'פלין היו דרושים כל (ה)זמנים (ה)**מודרניים**, 1936, על מנת לכונן את עצמו כנשא הבלעדי של הקלקול, קיטון נזקק אך **לשבוע אחד** על מנת להגיע אל התובנה המטלטלת בהרבה שאותו הקלקול כבר נמצא חרות במפרט ההנדסי של העולם. מעולם לא הייתה מחלוקת גדולה יותר ביניהם. הנחת המוצא של הנווד הציפליני, שבאופן אירוני אינה מודרנית מכול וכול, הייתה התעקשותו האחרונה, הנואשת וההומניסטית של גיבור קלסי: את העצם בגרונה הקר של המכונה המודרנית – הקלקול, החטא ובתוך כך גם גבורת ההתנגדות – יכולה לגלם אך ורק טעות אנוש; שיעורו של הקלקול הוא כגודל שיעורה של הטעות – סטייתו של הנווד מן התקן. לעומת זאת, הנחת המוצא המפלצתית של קיטון



**21 < פילוג (פרטים), 1998**  
הצבת חלל, פסאז' דה־רץ, פריז. גיר־כיתה, אבקת פיגמנט, לאכה והולה הופ על מצע טמפרה-שמן על קיר, רצפה ולוחות עץ, 2.8×3.5×6.8 מ' בקירוב. סויד לבן בחום התערוכה

**Split (details), 1998 < 21**  
Space installation, Passage de Retz, Paris Classroom chalk, pigment powder, lacquer and hula hoop on oil-tempera on wall, floor and wood panels, approx. 2.8×3.5×6.5 m. Whitewashed after the exhibition's closing

הייתה הבלחה רגעית של סובייקט מזן חדש: הקלקול הבסיסי כבר נמצא ב"ערכת ההרכבה של העולם" – ערכה, שכאמור, לא מנתה מעולם את סך כל חלקיה; מכאן "כל" שנותר לגיבור לעשות הוא למוד-לצור-להתקיין־מחדש את שיעורו של אירוע חסר־שיעור תחת (אי־) השגחתו של אֶל־עוד־לא־מיומן. מידת השונות בין שתי הפרדיגמות הללו היא כמובן ההבדל בין מוסר לאתיקה.

ציוויו של רמבו: il faut être absolument moderne (מילולית: מוכרחים להיות מודרניים לחלוטין; "Adieu", 1873), משתמר באתיקה של קיטון, ומוצא את היפוכו הנסוג במוסר הציפליני – המודרניות מוכרחה להיות "אחת". אך עם זאת, זוהי אינה אלא אירוניה מודרנית הדוחקת אותנו אל המסקנה כי נביאי אמת הם מי שלא שרדו את הבשורה. מבחנה האמיתי של האוטופיה אינו האם היא מצליחה לשרוד, אלא האם היא מסוגלת להישנות. עולמו של קיטון נשנה בגנטיקה של תמר גטר.

### 8

שאלתה של גטר – Can you go again? – היא הצו הקטגורי של עולם ללא תקנה. חייבים לחזור על זה. בהבדל דק, אך מכריע, מעיקרון החזרה הנהוג בנסיונות המודרניים המוכרים לנו זה מכבר – החזרה כ"שעתוק", אותה חזרה שחנכה את האמנויות לאטיקט החדש של המהפכה המכנית, החזרה של גטר לעולם אינה מייצרת סדרה הומוגנית (איור 21). אדרבא, הסדרתיות הינה בראש ובראשונה אפקט מצטבר של פעולות/אירועים יחידיים – (לצלוף, לטייה, לרשום, לרשום בעיניים עצומות, לגרד, לסתת...)] – ולא פעולה אחת המתרחבת לסדרה מצטברת. החזרה עצמה, כעיקרון הפילוגנטי המניע את היווצרותה ומחיקתה של סדרה, מוחסרת אפוא מן ההופעה הסופית של הפרטים בה (בניגוד לפרט המסגיר מתוכו את ההרכב הגנטי של קבוצתו – פחית הקמפבל של וורהול, לדוגמה). מכאן נובע גם היעדר כל מרחק בין המשמעות האמפירית של הציווי "לעשות שוב" לבין

ההיפותזה של המכשיר הקטגורי "כאילו (als ob) היית מוכרח לעשות שוב"; זוהי תוצאה ישירה של הקדימות האונטולוגית של החזרה עצמה על מה שחוזר (החזרה קודמת להתהוות התצורה של הפרטים). לכן, כנגד עקרון החזרה השרירותי (automaton), שהיה מקסם השווא הנפלא והנורא כאחד של המודרנה (מן הקולאז' הסוריאליסטי ועד לרנסנס השני של החפץ המצוי), המקריות המוצאת את ביטויה בסדרות הרישום של גטר אינה יכולה לערוב עוד ליציבות הגנטית הכללית של הסדרה; נהפוך הוא, כל כולה של המקריות מרוכזת ביצירתה האינטנסיבית של מוטציה. במידה רבה, כל תולדה חדשה בסדרה מחייבת להסיט את קודמתה ממקומה, כך שהארגון של הסדרה לעולם אינו מספיק להתייצב. מצב העניינים המופיע בפנינו (למשל בסדרת המוטציות **כניסות כפולות**) דומה למצב המכונה "מטא־סטביליות" – איזון זמני של מערכת בין שתי נקודות קריסה; אמת המידה היחידה לפרק הזמן הזה תהיה אותה פעימה התלויה "בין שתי מחיקות". בהתאם, אנו נאלצים לעבור מהרטוריקה האינסטינסית של המטרולוג לשון האמפירית של מושא המדידה – למוד ממקומו של הנמדד פירושו להימצא יחד איתו בפער בין שתי המחיקות (ושוב אני זכר במכונית התקועה בין התהום במפלי הניאגרה לבין הארוטיקה התהומית של הרביעייה). במובן הזה, הגיר ואנך הבנאים אינם מקדמים של סגנון (אמנית המתחפשת לפועלת; רישום המתחפש לשרטוט; אמנות המתחפשת לפס ייצור...), כי אם מכשירים הכרחיים לרישומו של פרק הזמן הנדיף הזה. המחשבה על כך שעולמות שלמים שהוקמו במלאכת מחשבת יימחקו במחי נשיפה, מולידה מתוכה את התשוקה "לעשות שוב" מעבר לכל עיקרון מייצב של שרירות והכרח: השאלה – Can you go again? – הינה המרחק האינסופי שבין הטלת הקובייה הטהורה לתוצאתה.

## הערות

1 < מתוך קטעי התכתבות ושיחות עם לאה דובב, **תמר גטר**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 482.

2 < Michel Serres, **Genèse**, Grasset, Paris, 1982.

3 < Wallace Stevens, "Description Without Place," **Transport to Summer** [1947], in **Collected Poetry and Prose**, 1954, p. 296.

4 < ראו: עמנואל קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, מגרמנית: ש"ה ברגמן ונתן רוטנשטרייך, מוסד ביאליק, ירושלים, 1969, עמ' 163.

5 < איננו שואלים עוד האם להאמין או לא בקיומו או באי־קיומו של האל, אלא "כלום האל עצמו יכול להאמין בעולם הנברא?" דילמת האמונה האמיתית, המשתמעת מתנאייה של הבריאה השנייה, מחייבת להפוך את האל עצמו לנמענה הבלעדי של השאלה.

6 < באופן דומה, קריאה לא בנאלית בסנגוריה הגאונית של לייבניץ על בעיית העולמות האפשריים חגלה כי לא מדובר עוד ב"אדם החוטא", כי אם "בעולם שבו אדם חטא".

החטא הוא האירוע; אדם הוא רק אחד מן הפרדיקטים האפשריים. אך לא להיפך. מכאן שהחטא אינו סינגולרי ל־modus operandi של טעות האנוש. אדרבא, טעות האנוש האמיתית היא בדיוק זו שמצליחה להשתוות לשיעורו של הקלקול היסודי יותר אשר נמצא כבר־חרות במבנה הלוגי של אותו העולם. במובן הזה, המשימה האתית האמיתית של הסובייקט בהומניזם ההפוך הזה נוסח לייבניץ, היא לחבר בין המשלב הלוגי-מטפיזי של הקלקלה לבין המשלב האונטולוגי של הוצאתה לפועל בעולם באמצעות הפעולה

## מכתב ליוזף בויס 2

## מתוך מפלצת כפולה, טוקיו, 1996

יוזף היקר, קור כלבים. קודם, במאמץ קטן ובלי שיכפו עלינו למתוח צוואר, יכולנו איכשהו להציץ בין החריצים שבערמת גזעי העצים הענקית ולראות משהו. אבל עכשיו אטם אותה השלג כליל, והרוגז לגלות שמראה הרכס הצפוני מעל לגראז' נעלם כלא היה, טלטל אותנו כל השבוע מצד לצד. רק מרעש הגרזן של מקס נשברו אתמול אצל ג'ף שני אגרטלים ושלוש ידיים, לפי דעתנו – אבל ג'ף אומר שרעש הגרזן עמום, האוויר לח, וכי השבירה היא כתוצאה מן העצבנות הכללית והרשלנות שבה מתנהלים כאן העניינים. בכל אופן, יש לנו כעת 754 גזירי עצים ושמונה שקים מלאי שבבים, שאמורים להספיק להסקה לכל החורף. אבל משגעות אותנו שלושים המדרגות כאן. דע, כל עוד לא מטיסים אותנו הביתה – אתה מבין, ההרים האלה הם בכלל לא שלנו ולא נוגעים לנו כהוא זה – אנו זכאים לפחות להיות מסוגלים לצאת מהגראז' הרטוב הזה ולרדת למטה למטבח החם! לא מצליחים! לבד, עלינו להטות את הכיסא שלנו ל־32 מעלות, להתגלגל על הרמפה עד לדלת כדי שנוכל להכות בה, עם הכתף, בזווית של 12 מעלות, אחרת היא לעולם לא תיסוב על צירה, זה בדוק. ואז, כשאנחנו בחוץ, כמו עכשיו, כדי לא להיתקע לנצח על הטרמסה, עלינו לשמור תאוצה עד לראש גרם המדרגות השמאלי. זהו. כאן אנחנו תקועים. יושבים לנו בחוץ במינוס עשרים ומכתיבים את המכתב הזה בצעקות לגנן הקטן, שכמונו תקוע מאחורי החומה המפרידה בינינו על ראש גרם המדרגות הימני המקביל. היא כל כך ספוגה במים עד שלא שומעים כלום. ואתה כבר יודע בדיוק איך נכנס האבסורד הזה, לרווח את חמש־עשרה המדרגות הימניות בארבעים סנטימטר, לראשו של וילסון! זה מה שקורה כשחושבים יותר מדי על העבר, ויותר על מה שיש מתחת לאדמה מאשר על מה שנמצא מעליה, כשלא חושבים על אנשים. ולא מדובר בנו. שום ניתוח נוסף לא יעניק לנו שתי מערכות עיכול, או יצמיח את שאר האיברים שחסרים לנו. העסק הזה אבוד. נולדנו מחוברים בהירשימה ואין לנו

טענות. עשינו מזה פרנסה וקריירה בינלאומית. אבל איך אמור ילדון, או אחד כמו הגנן שלנו, למשל, לרדת במדרגות האלה בלי לשבור את הראש? לפתוח מרווחים איומים כאלה רק בגלל ההשערה שמתחת עשוי להימצא גג של כנסייה?! והשיגעון: כביכול יש בכוחן של המדרגות הללו לחזק את הגג שלה, מבחוץ! במרווחים כאלה דווקא! שיפוע של איזה סיפון תקוע בראשו? אין לזה שום הצדקה אדריכלית! פרט לכך, למזלנו, בעירייה צוחקים על וילסון ולא בקרוב נוצהר כאתר ארכיאולוגי. בינתיים המכון עומד, הגראז' עומד, הגנן שלנו מסכן, אנחנו אטרקציה ביולוגית על גלגלים, וצריך לפתור את בעיית המדרגות. כל פעם אנו נתקעים כאן בקור הזה, וחושבים בחימה על המדרגות מימין. לא שזה עוזר לנו לרדת בגרם השמאלי. בלתי הגיוני, אבל ספרנו וזו עובדה שמספר המדרגות כאן זהה, חמש־עשרה, בעוד שהרווחים ביניהן הם רק בני חמישה־עשר סנטימטר. השאר הוא סולם. לאן נעלם גג הכנסייה? לא שזה משנה הרבה. אנו תקועים למעלה בין כה וכה, ואם מקס חוטב בגרזן, וג'ף מקשקש בכלים שלו, אין סיכוי שמישהו ישמע את הצרחות שלנו ויבוא לקחת אותנו. גמרנו עם אירופה ועם וילסון ועם ההרצאות שלו, וגם המופע האווילי הזה שאנו עושים בשבילו, "פלאי הסימטריה האטומית", משעמם אפילו אותנו. הוא מורה עלינו במקל ואומר אינטליגנציה כפולה? הנה – הגותיקה! כל עמוד, אם הוא בתחשיב הנכון, יכול לשאת עליו מאסה עצומה. [...] ואז הוא מכה על הראשים שלנו ואומר [...] ועכשיו לעניין הצלעות. [...] וילסון משוגע על סימטריה, ועל הכנסייה הדמיונית הזאת הקבורה לדעתו בדיוק נמרץ מתחתינו. [...] הצלעות שלה, [...] הוא אומר כל בוקר בזמן שהוא מקיש בכפית על קליפת הביצה שלו, [...] הצלעות, המוטות והעמודים האלה, הם היו דרוכים כמו מיתר של קשת, ורק מהם אפשר וצריך ללמוד כל מה שיש ללמוד על פונקציונליות. [...] לדעתנו, אבל, הגותיקה נוסדה על פונקציה ולא על אסתטיקה או ליטורגיקה. כל בוקר



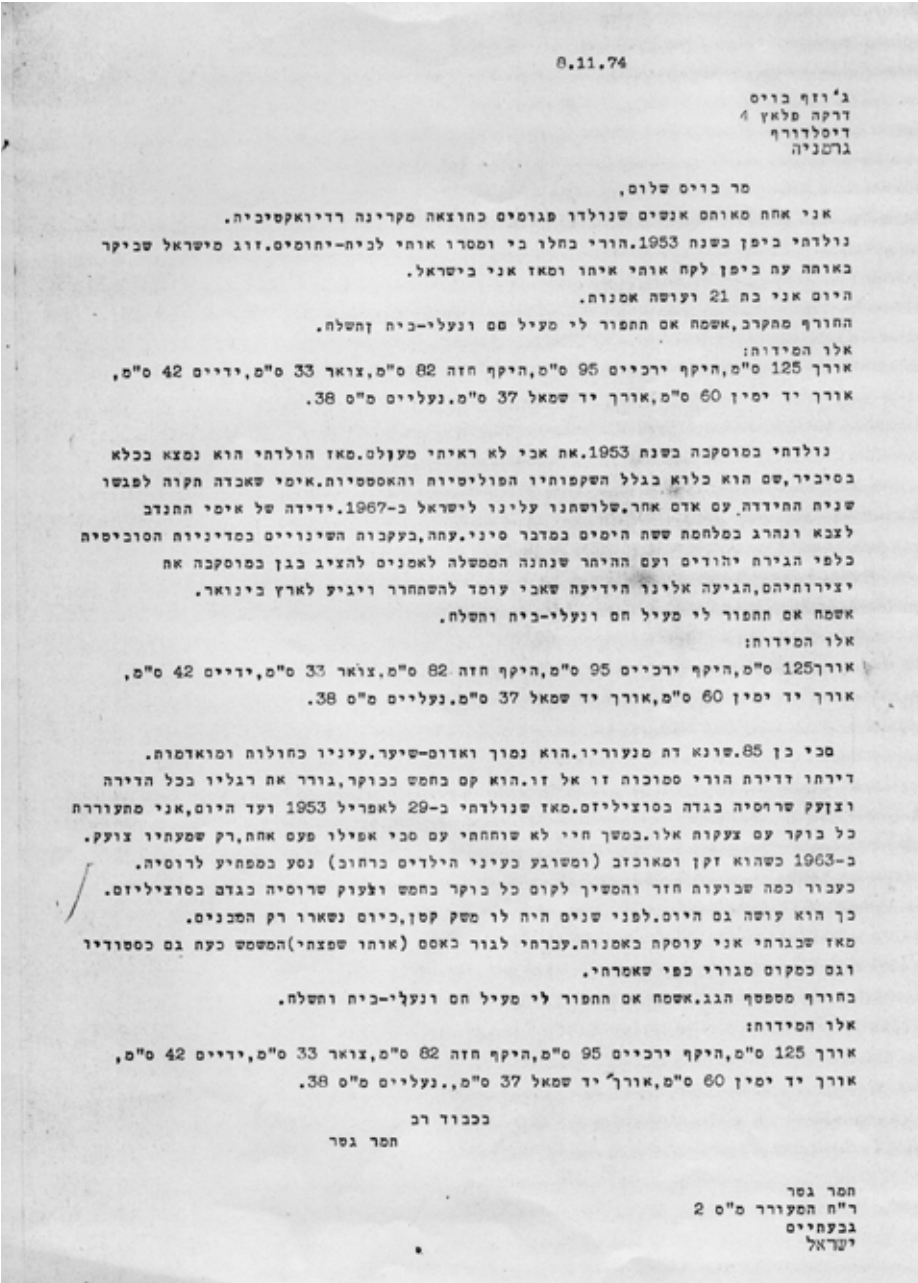
## נוף רומנטי - פשוט יותר

## עין הוד, 1997

בערבו של הרפרנדום בקנדה, אוקטובר 1995, עם פתיחת התערוכה הישראלית-פלסטינית בטורונטו, פגשתי את רוברטו, עאטף ומרטין. שלושתם עמדו מול הציור המשותף של דוד ריב וארנון בן־דוד ודיברו ביניהם. הם היו אנשים גדולים, גבוהים, יפים מאוד. דיברו על פוליטיקה ועל ציור. מיד חיבבתי אותם. הם דמו זה לזה באורח מוזר במקצת: פנים מצולקות לשלושתם. בוודאי לא היה להם המראה הרגיל של צופים בתערוכה. רוברטו, שמוצאו אינדיאני-איטלקי-מקסיקאי, בילה את רוב חייו בבתי כלא על עבירות הרואין, שתייה, תגרות וקטטות. עכשיו הוא מנהל כיתת ציור לילדים בתהליכי גמילה מאלכוהול וסמים וחולם להיות צייר. רוברטו אוהב את אנדי וורהול ואת קרוואג'ו. עאטף הפלסטיני ישב עשר שנים בכלא ישראלי, שפוט על פעולות טרור. לאחר שריצה את עונשו, נסע לקנדה ולמד הנדסת גשרים. הוא מצייר בשעות הפנאי ואוהב את ציורי האש של איב קליין. מרטין, בנו של גלף עץ גרמני, שהיגר לקנדה מעיר קטנה ממזרח לברלין, למד מאביו את המקצוע והתמחה בשיפוצי ארונות בארוק, בגילוף דלתות ומעקי מדרגות. הוא חולם להיות צייר, ובנגרייה שלו הראה לנו את ספרו האהוב: טטלין. התיידדנו והחלטנו לנסוע, ארבעתנו יחד, לראות את מפלי הניאגרה. הגענו למפלים בשעת אחר־צהרים מאוחרת, בגשם שוטף שלא פיזר את הערפל הסמיך. ישבנו באפס מעשה במכונית, ספק מחכים ספק תקועים, ואיבדנו כל תחושה של זמן. שעות ישבנו כך ודיברנו. אז הציע עאטף שאחד מאיתנו יספר סיפור, הציע ומיד השתמט מהתפקיד בטענה הקלושה שהאנגלית שלו אינה מספיקה. זה עתה שמענו ממנו סיפורים רהוטים על הכלא הישראלי. עכשיו הוא רצה לשתוק. רוברטו, שגם הוא סיפר סיפורים רבים מהכלא, נגע בצלקת שבלחיו ואמר "את שלי סיפרתי". מרטין הרים את ידיו ואמר "ידיים טובות – רק", וכך הוטל התפקיד לספר עלי. אבל מה מספרים? שמץ מושג לא היה לי מה לספר ואיך לספר. לא רק שחיבבתי את שלושת האנשים

האלה, רציתי אותם, לשכב איתם, מיד. במכונית אם אפשר. זה לא היה אפשרי. לכל אורך הנסיעה סופרו במכונית סיפורים קשים מדי. ישבו בה ארבעה אנשים נרגשים כל כך. לא היה מקום לסקס. היה עלי להמציא או להיזכר בסיפור, ומהר. אבל, מה שיכולתי לחשוב עליו מתוך הדחף הארוטי הזה היה מוגבל ולכוד בפרטים שכבר מסרתי: אמריקה, המזרח התיכון, אירופה. ג'נקי, טרוריסט, נגר. שלושה קנדים. קתולי, מוסלמי, פרוטסטנטי. מדריך, מהנדס, נגר. מקסיקו, פלשתינה, גרמניה. שלושה ציירים. שלוש צלקות. טורונטו – קרב סכינים. באר שבע – עינויים בכלא. קרימיציאו – תאונה בנגרייה. עיניים שחורות. עיניים חומות. עיניים אפורות. וורהול, קרוואג'ו, קליין, טטלין. וינסטון. מרלבורו. זייטאן. נובלס. טבעת. עגיל. שעון. רוכסן. כפתורים. כפתורים. זה לא הוביל אותי לשום מקום. בתיק היה לי ספר, **אטאלה/רנה** של שאטובריאן, בעברית. עלעלתי בהיסח הדעת, מרגישה היטב את שלושת זוגות העיניים של שלושה בחורים כאלה יפים וחזקים מונחות עלי. סגרתי את הספר, ריקה מכל מחשבה. ואז אמרתי, או קיי, לכבוד המפלים שלא נראה, הנה הסיפור שלי: המיססיפי הגדול ורבי־העוצמה מבין ארבעת הנהרות הגדולים המבתרים את האזורים שצרפת כבשה לעצמה באמריקה הצפונית, מהלברדור עד הפלורידות ומחופי האוקיינוס האטלנטי עד האגמים של קנדה העילית, מזרים את מימיו לאלף נהרות אחרים, גואה אחרי החורף וסוחף עימו ממקורות הזרם חלקות יער שלמות שסופות עקרו משורש, גזעים עצומים שסובכו זה בזה, נלפתו בתוך עיסת טין דביק, שורגו ונכרכו בקרעי מטפסים עד שהפכו לגושים אדירים תפורים בצמחים שהיכו שורש בכל חלקיהם והפכו כך לגופים יציבים היורדים בנהר ההולך וגואה, נישאים על פני גליו העכורים, מלופפים בסבך מערבולות מקציף, נגרפים מערבה בשטף העז, ניגפים בדרכם במושבות צפות של פיסטיה ונופר צהוב, ששטו מזרמים צדדיים אל הזרם המרכזי על כל אוכלוסיית העופות המקננת בהם, בין

מרבצי נחשים ותנינים, דוחפים את הספינות הפורחות הללו אל מעגנים נידחים משני עבריו של הנהר המזניק עוד ועוד זרמים חדשים אל בין אכסדרות של עצי יער, סביב פירמידות קבורה אינדיאניות הנבלעות באד הסמיך תחת נחשולי טין, תנינים, עופות, נחשים ופרחים, תוך שהם נחבטים בפגרי האלונים והאורנים הסבים על צדם בכבדות ושבים להינשא בזרם התיכון, מוטלים בסוף מסעם אל חופי החול של מפרץ מקסיקו ההולך ומרחיב את שפכו על גבי שרידי היער.



## ציונים ביוגרפיים

נולדה בתל אביב, 1953

**1970–1972**
לימודי ציור אצל רפי לביא

**1975–1976**
לימודי אמנות במדרשה למורי אמנות, הרצליה

**1975–1979**
לימודים בחוג לתורת הספרות הכללית, אוניברסיטת תל אביב

**1980**
"חייל, חמור, חרנגולת", גלריה ג'ולי מ., תל אביב

**1982**
"נופים", גלריה גבעון, תל אביב

"נופים", הביתן הישראלי, הביינאלה של ונציה; אוצרת: שרה בריטברג-סמל (קטלוג)

### פרסים

**1981**
פרס ז'אק אוחנה, מוזיאון תל אביב

**1989–1990**
סטודיו אורח, מוסון טורם, פרנקפורט

**1994**
פרס שרת התרבות והמדע

**1995**
פרס סנדברג, מוזיאון ישראל, ירושלים

**2002**
פרס יצירה ע"ש ג'נט וג'ורג' ג'פין, קרן תרבות אמריקה-ישראל

**2003**
"שיעורים בהיסטוריה", גלריה ג'ולי מ., תל אביב

פרס עידוד היצירה, משרד החינוך, התרבות והספורט

**2004**
פרס מועצת הפיס לתרבות ולאמנות (ספר אמן)

### תערוכות יחיד, הצבות ציור ועבודות וידאו

**1993**
עריה של סוזנה, הצבת חלל, לה־לטרי, שטרסבורג (במסגרת תערוכה ישראלית-פלסטינית)

**פרויקט לוס אנג'לס**, הצבת שלושה קירות, גלריה פישר, אוניברסיטת דרום קליפורניה, לוס אנג'לס (במסגרת התערוכה הקבוצתית "לוקוס"); אוצרות: שלומית שקד, סלמה הולו (קטלוג)

**1994**
**המיליציה חולמת**, הצבת שני קירות, DCAC, וושינגטון (במסגרת "לבנות גשרים: אמנים ישראלים ופלסטינים מדברים"); מרכזת הפקה: ננסי מאתיוס

**בניין מלך בן־ציון 1932** ובניין ז"ר ברלין 1933, הצבת חלל, בניין הארץ, תל אביב (במסגרת "תל אביב בעקבות הבאוהאוס"); אוצרת: רחל סוקמן (קטלוג; טקסט: רחל סוקמן,

רן שחורי, יהודה ספרן)
"ציורים על קירות, 1992–1994: שבעה פרויקטים, חצלומים, רישומים, ליתוגרפיות ותחריטים", גלריה ג'ולי מ., תל אביב

**פרויקט הספרייה**, הצבת חלל (במסגרת "לעמוד מול ההר: קיבוץ בגוף ראשון"), סמינר גבעת חביבה (ארט־פוקוס); אוצרת: טלי תמיר

**The U in Gustave**, הצבת שני קירות, משכן לאמנות, עין חרוד (ארט־פוקוס); אוצרת: גליה בר־אור

**1995**
כניסות כפולות, הצבת חלל, משכן לאמנות,

**1991**
עין חרוד; אוצרת: גליה בר־אור

"ציורים אחרונים", גלריה דביר, תל אביב

**1996**
**מפלצת כפולה**, הצבת קיר-רצפה The U in Gustave, הצבת שני קירות, מרכז תצוגה סגאצ'י, טוקיו; אוצרת: קזוקו קויקה

**1997**
**יכול למבטם של מיליונים**, הצבת חלל, גלריה אוריאל 31, ניו־טאון, ויילס; אוצרים: איליין

מרשל, מייקל ניקסון (קטלוג)

**יכול למבטם של מיליונים**, גרסה **II**, הצבת חלל, גלריה האוורד גרדנס, אוניברסיטת ויילס, קרדיף; אוצר: וולט וארילו (קטלוג)

**נוף רומנטי – פשוט יותר**, הצבה במטע זיתים, הביינאלה הרביעית לפיסול, עין הוד (במסגרת "הומנזים 2000?"); אוצרת: נעמי אביב (קטלוג)

**1998**
**פילוג**, הצבת חלל, פסאז' דה־רץ, פריז (במסגרת "אמנות בעולם: מגמות ביקורתיות"); אוצרים: אולריך לוק, ז'קלין קלוגמן

**1999**
"תמר גטר: ארבעה פרויקטים", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: אילנה טננבאום (קטלוג; טקסט: אילנה טננבאום, דורון רבינא, תמר גטר)

**2001**
60, הצבת חלל, רישומים ועבודות על נייר, גלריה דביר, תל אביב

**המוות והעלמה**, עבודת קיר־וידאו, מוזיאון ישראל, ירושלים (במסגרת "מקומיות"); אוצרת: שרית שפירא

**2002**
**הצופה**, עבודת קיר, גלריה ע"ש רחל וישראל פולק (קלישר), תל אביב (במסגרת "אקשן אקספרס"); אוצרת: נעמי אביב

**יומנה של נערה עיוורת**, עבודת וידאו, סינמטק תל אביב (במסגרת "פרויקט מקום"); מפיק: עמית גורן (קטלוג)

**השבויה היפה מן הגויים**, עבודת קיר, הגלריה של המדרשה לאמנות בתל אביב (במסגרת תערוכה זוגית עם יואב אפרתי);

אוצר: דורון רבינא

**השדרה המרכזית**, הצבת שלושה קירות, זמן לאמנות, תל אביב (במסגרת "שיבת ציון: מעבר לעקרון המקום"); אוצר: גדעון עפרת (קטלוג)

**2003**
**בניין החברה האסיאתית 03**, הצבה ב־24 חלקים, חלק א', כיכר ויצמן, חולון (במסגרת

"משהו מקומי"); אוצרת: נועה זית

**בניין החברה האסיאתית 03**, הצבה ב־54 חלקים, חלק ב', משכן לאמנות, עין חרוד; אוצרת: גליה בר־אור

**2004**
**התליון**, גרסה **I**, עבודת קיר־וידאו, גלריה ע"ש רחל וישראל פולק (קלישר), תל אביב (במסגרת "איך להסביר תמונות לארנבת מתה"); אוצרת: נעמי אביב

**התליון**, גרסה **II**, עבודת קיר־וידאו, מוזיאון חיפה לאמנות (במסגרת "הזוכים בפרסי אמנות ועיצוב של משרד החינוך, התרבות והספורט, 2003"); אוצרת: דניאלה טלמור (קטלוג)

**נערת רוגטקה**, גרסה **II**, עבודת קיר־וידאו, גלריה גורדון, תל אביב

**2005**
**His U-Turn, My U-Turn**, הצבת חלל, מוזיאון צילסי לאמנות, ניו יורק (במסגרת "החומר שממנו עשויים החלומות"); אוצרת: מנון סלוס (קטלוג)

בית גבריאל, צמח; אוצר: גדעון עפרת

**2006**
**לונג ג'ון סילבר**, עבודת קיר־וידאו־פסל, גלריה דביר, תל אביב (במסגרת "הקפות", פרויקט משותף עם מתן דאובה וברק רביץ)

**2002**
**יומנה של נערה עיוורת**, עבודת וידאו, סינמטק תל אביב (במסגרת "פרויקט מקום"); מפיק: עמית גורן (קטלוג)

**השבויה היפה מן הגויים**, עבודת קיר, הגלריה של המדרשה לאמנות בתל אביב (במסגרת תערוכה זוגית עם יואב אפרתי);

אוצר: דורון רבינא

**השדרה המרכזית**, הצבת שלושה קירות, זמן לאמנות, תל אביב (במסגרת "שיבת ציון: מעבר לעקרון המקום"); אוצר: גדעון עפרת (קטלוג)

**2003**
**בניין החברה האסיאתית 03**, הצבה ב־24 חלקים, חלק א', כיכר ויצמן, חולון (במסגרת

**1974**
"חמישה צעירים בגלריה הקיבוץ: גטר, גינתון, טבת, נאמן, נתן", גלריה הקיבוץ, תל אביב

גלריה יודפת, תל אביב

בית האמנים, ירושלים

**גולם:** סרטי 8 מ"מ, "12 שעות של קולנוע ומושג", סינמטק תל אביב (דפדפת)

**1975**
**חצרות תל־חי בשני מגדלים:** עבודת קיר ראשונה, "סדנה פתוחה", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרים: סרז' שפיצר, יונה פישר

בית האמנים, תל אביב

**1975–1993**
**השתתפות בתערוכות של גלריה ג'ולי מ.**, תל אביב

**1976**
"אמנות ופוליטיקה", צוותא, תל אביב

גלריה שנער, תל אביב

"אות", בית האמנים, תל אביב

**1977**
"תערוכת פתיחה: ברסט, גטר, גרבוז, גריפית, טבת, מזרחי, נאמן, נתן", גלריה רוס, תל אביב

"אורי, קופפרמן, גטר, לוינ", גלריה רוס, תל אביב

"תמר גטר, מיכל נאמן, אפרת נתן", צוותא, תל אביב (דפדפת)

**1978**
"אמן-חברה-אמן: אמנות על חברה בישראל, 1948–1978", מוזיאון תל אביב; אוצרת: שרה בריטברג (קטלוג)

"תערוכת נשים 78' מס' 1", בית האמנים, תל אביב; אוצרת: מרים שרון

**1980**
"סלון הסתיו", דיזנגוף סנטר, תל אביב;

אוצר: יאיר: גרבוז

"סלון הסתיו", בית אמריקה, תל אביב

**1981**
"אמנות ישראלית: עשור של רכישות", מוזיאון

תל אביב לאמנות; אוצרת: שרה בריטברג-סמל

"רוח אחרת", מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצרת: שרה בריטברג-סמל (קטלוג)

"הצבה, פעולה, דיון, ומה שביניהם", קונסטהאלה דיסלדורף; אוצר: יורגן הרטן

"אמנות עכשווית מישראל", מרכז הני-אוסטד, אוסלו; אוצרים: אולה אריק מו, סטפני רחום (קטלוג)

"מגמות באמנות ישראלית, 1970–1980", יריד האמנות, באזל; אוצר: מיכאל לוין (קטלוג)

**1982**
"כאן ועכשיו", מוזיאון ישראל, ירושלים;

אוצר: יגאל צלמונה (קטלוג)

"נוף באמנות הישראלית", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: יגאל צלמונה (קטלוג)

גלריה רדיוס, תל אביב

**1982–1989**
**השתתפות בתערוכות של גלריה גבעון**, תל אביב

**1985**
"סלון הסתיו", קונסטפריין פרנקפורט; אוצר: פטר ואיירמאייר

**1986**
"דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית", מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצרת: שרה בריטברג-סמל (קטלוג)

"אמנות ישראל", Art in General, ניו יורק; אוצרת: מרי אוונג'ליסטה (קטלוג; טקסט: גדעון עפרת)

מוזיאון חיפה לאמנות; אוצר: גבריאל תדמור

**1987**
"אמן-פורמט, פורמט-אמן: ציורים ישראליים בפורמט גדול", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן; אוצר: מאיר אהרונסון (קטלוג)

החאן, עכו; אוצרת: דגנית ברסט

"סלון הסתיו", דיזנגוף סנטר, תל אביב

**1987–1989**
**השתתפות בתערוכות של גלריה גימל**, ירושלים

**1988**
"צבע טריי", מוזיאון תל אביב לאמנות;
אוצרת: אלן גינתון (קטלוג)
"תשעה ציירים ישראלים", קונסטהאוס ציריך;
אוצרים: מרי-לואיזה ליינהארד, טוני שטוס, אלן גינתון (קטלוג)

**1989**
"רכישות חדשות", מוזיאון תל אביב לאמנות;
אוצרת: אלן גינתון

**1990**
"הנוכחות הנשית באמנות הישראלית", מוזיאון תל אביב לאמנות;
אוצרת: אלן גינתון (קטלוג)
"סלון הסתיו", קונסטפריין פרנקפורט;
אוצר: פטר ואירמאיר

"אמנות מן המגדל: חמשת הזוכים במלגת מוסון לשנים 1989–1990", מוסון טורס, פרנקפורט (קטלוג)

"תוצאות", חללי אמנים, ניטלינגן, גרמניה;
אוצר: וילי אספרגר

**1991**
"אמנות ישראלית עכשיו: תצוגה מורחבת", מוזיאון תל אביב לאמנות;
אוצרת: אלן גינתון (קטלוג)
"כתבדומי: המרכיב המילולי באמנות ישראל לקראת שנות ה־90", מוזיאון ינקו-דאדא, עין הוד;
אוצרת: שרה הקרט (קטלוג)
"הצבע הוא חאקי: דמות החייל באמנות ישראלית", הבימה, תל אביב;
אוצר: גדעון עפרת

**1992**
"עמדות, ישראל: אוסף הוכרל-אספרגר", בית האמנים בתניין, ברלין;
אוצר: וילי אספרגר (קטלוג;
טקסט: שרה בריטברג-סמל)
"קטלוג: טקסט: שרה בריטברג-סמל)
"Einblicke – Ausblicke", מטעס קרן קונראד אדנאואר, אופרה לייפציג;
אוצרות: נועה אבירם, חנה קופלר (קטלוג)

"ירוק זית", גלריה בוגרשוב, תל אביב;
אוצרת: אריאלה אזולאי (קטלוג)
"שנות ה־70 בתל אביב: עבודות על נייר", גלריה ארטיפקט, תל אביב;
אוצר: סרג'ו אדלשטיין

"12 אמנים פלסטינים וישראלים", בית האמנים, ירושלים
"עשור הראשון", מוזיאון תל אביב לאמנות;
אוצר: סורין הלר (קטלוג)
"כתב: גוף ומלה באמנות ישראלית", מוזיאון אקלנד לאמנות, אוניברסיטת צפון־קרוליינה;
אוצרים: נועה אבירם, גדעון עפרת, חנה קופלר (קטלוג;
טקסט: גדעון עפרת)
גלריה שלוש, תל אביב

**1996–2005**
השתתפות בתערוכות של גלריה דביר, תל אביב

**1997**
"שחזור, 1974–1975, חמישה צעירים בגלריה הקיבוץ: גטר, גינתון, טבת, נאמן, נתן", גלריה הקיבוץ, תל אביב;
אוצרת: טלי תמיר (קטלוג)
ספר אמן (בשיתוף עם ג'ייקוב סמואל, מדפיס-אמן ומו"ל), "התאווה לספרים", מוזיאון תל אביב לאמנות;
אוצרת: עדנה מושנזון

"ציטוטים באמנות, ממכילאנג'לו עד היצ'קוק: אוסף דורון סבג, ORS בע"מ", מוזיאון וילפריד ישראל, קיבוץ הזורע;
אוצרת: איה לוריא

**1998**
**חצרות תל־חי בשני מגדלים: שחזור עבודת קיר ראשונה מ־1975**, "היבטים באמנות הישראלית של שנות ה־70: העיניים של המדינה", מוזיאון תל אביב לאמנות, אוצרת: אלן גינתון (קטלוג)
עבודות תל־חי וסרטי 8 מ"מ, "היבטים באמנות הישראלית של שנות ה־70: גבולות השפה", מוזיאון תל אביב לאמנות;
אוצר: מרדכי עומר (קטלוג)

"משעים שנות אמנות ישראלית: אוסף הפניקס הישראלי", מוזיאון תל אביב לאמנות, אוצר: מרדכי עומר
"נשים אמניות באמנות ישראל, 1948–1998", בית האמנים, חיפה, מטעם מוזיאון חיפה לאמנות;
אוצרת: אילנה טייכר (קטלוג;
טקסט: אילנה טייכר, דוד גורביץ', רותי זירקטור, משה צוקרמן)

"הדיוקן באמנות ישראלית: אוסף דורון סבג, ORS בע"מ", מוזיאון בת־ים לאמנות;
אוצרות: הלי גוברין, איה לוריא
"שבת בקיבוץ, 1922–1998", בית אורי ורמי

"קשר גבעתיים: שמונים שנה להיווסדה", תיאטרון גבעתיים;
אוצר: דורון פולק

**2003**
עבודת קיר-רצפה (בשיתוף עם עבודה של ולרי בולוטיץ), במסגרת "נחש מי מח?", גלריה דביר, תל אביב;
אוצר: אורי דסאו

"ידידאו Zero – הפרעות בתקשורת: הדימוי המוקרן, העשור הראשון", מוזיאון חיפה לאמנות;
אוצרת: אילנה טננבאום (קטלוג)
"צי'ופסטיקס", הגלריה של המדרשה לאמנות בתל אביב;
אוצר: דורון רבינא
"בהשראת חנוך לוין: הדפסים", תיאטרון הקאמרי החדש, תל אביב;
אוצרת: נילי גליק

**2004**
"יונה בבצלאל: פועלו של יונה פישר וסוגיות של אמנות עכשווית. חלק א: שנות ה־60 וה־70", הגלריה של בצלאל בתל אביב;
אוצרות: שרית שפירא, סנדרה וייל
"שנות ה־80 באמנות ישראלית: נורית דוד, נחום טבת, תמר גטר", מכללת אורנים, טבעון;
אוצר: דוד וקשטיין עם סטודנטים
**יומנה של נערה עיוורת**, עבודת וידאו, פסטיבל המשוררים הישראלי, מטולה (במסגרת "וידאו-שפה-שירה");
מארגן: ניסים קלדרון
"אוטופיה", בית הגפן: מרכז תרבות ערבי-יהודי, חיפה;
אוצרת: חנה קופלר

**2005**
"כוח", תחנת הכוח רדינג, תל אביב;
אוצר: דורון רבינא
"הלשנות", הגלריה של המדרשה לאמנות בתל אביב;
אוצר: דורון רבינא

**2008**
**אחרי הצחוק**, עבודת קיר במסגרת "שדים, אמנים עכשוויים מפולין ומישראל ורוחות הזמן", אוצרת: נעמי אביב

## אמנות על במה

## ביבליוגרפיה

דוד אבידן, תמר גטר, דוד גינתון, יאיר גרבוז, רפי לביא, מיכל נאמן, אפרת נתן, חוברת, גלריה גורדון, תל אביב, 1973

"האמנים הצעירים: שיחה עם רפי לביא", **ציור ופיסול** 3, 1973

רן שחורי, **אמנות בישראל**, סדן, תל אביב, 1974

תמר גטר, "מכתב ליוזף בויס" (1974), **מושג** 1, כתב עת לאמנות ותרבות, 1975

תמר גטר, "הערה על מכתב ליוזף בויס", **מושג** 2, כתב עת לאמנות ותרבות, 1975

תמר גטר, "עבודות אמנים על טלוויזיה", **מושג** 7, כתב עת לאמנות ותרבות, 1975

צבי ינאי, "בחיפוש אחר קריטריונים", **מחשבות** 43, 1976

תמר גטר, "פיירו לונר־לונה", **פרוזה** 11, כתב עת לספרות ואמנות, 1977

תמר גטר, "ארבע עבודות: תל־חי", **עכשיו**, 35–36 כתב עת לספרות, אמנות וביקורת, 1977

"שישה אמנים ישראלים צעירים", **אריאל**, 45–46, רבעון לאמנות וספרות יפה בישראל, 1978

"אוונגרד וחברה – שיחה: אמנים, אוצרים, מבקרים", **אריאל** 47, רבעון לאמנות וספרות יפה, 1978

שרה בריטברג-סמל, "אמנות נשים בישראל", **אריאל** 48, רבעון לאמנות וספרות יפה, 1978

נילי נוימן, "ראיון עם תמר גטר בעקבות תערוכתה במוזיאון ישראל", **סימן קריאה** 9, רבעון לספרות, 1979

תמר גטר, "עמודים ל'ענן במכנסיים': תרשימי במה לערב ולדימיר מאיאקובסקי", **סימן קריאה** 9, רבעון לספרות, 1979

## אוספים ציבוריים

גדעון עפרת, דורית לויטה, **סיפורה של אמנות ישראל**, מסדה, תל אביב, 1980

תמר גטר, "מתוך: חיל, חמור, תרנגולת",

**סימן קריאה 11**, רבעון לספרות, 1981

**La Trans-avanguardia internationale**, Achile Bonito Oliva (ed.) Electa, Milan, p. 198

"עבודות", עכשיו 46, כתב עת לספרות, אמנות וביקורת, 1982

**אוסף צירלי מירוקס: אמנות ישראלית עכשווית**, תל אביב, 1984

Amnon Barzel, **Art in Israel**, Giancarlo Politi, Milan, 1987

**ספר גלריה בוגרשוב, 1987-1988**, גלריה בוגרשוב, תל אביב, 1988

עטיפה קדמית לעכשיו 55, כתב עת לספרות, אמנות וביקורת, 1989

תמר גטר, "הערות על ציורים, 1976-1989", קו 10, כתב עת לאמנות וביקורת, עורכים: יונה פישר, משה ניניו, 1990

שרה בריטברג-סמל, "האידיוטית ומכנסי דירר", קו 10, כתב עת לאמנות וביקורת, עורכים: יונה פישר, משה ניניו, 1990

Emil Galli, "Recruits 1: Die Schultafel - Serra, Beuys, Getter"; "Recruits 2: Fotografie - Der junge Held, Narziss Israel"; Tamar Getter, "Lithographisch Werk," in: Thomas Gabler (ed.), *Schattenlinien*, Institut fur Heuristik, Berlin, 1990

"שרה בריטברג-סמל מציגה שני ציירים ישראלים: תמר גטר וארנון בן־דוד", **תיאוריה וביקורת** 1, 1991

אריאלה אזולאי, "עצור, דגל לפניך!", **סטודיו** 21-22, 1991

אריאלה אזולאי, "התגנבות יחידים", **סטודיו** 37, 1992

**גלריה של מאמרים**, משרד החינוך והוצאת מעלות, ירושלים, 1993

אריאלה אזולאי, "מקום האמנות", **סטודיו** 40, 1993

גדעון עפרת, "הגיבורה", **סטודיו** 40, 1993

תמר גטר, "כאשר מקרה הופך לקבע", **סטודיו** 46, 1993

שרה חינסקי, "שתיקת הדגים", **תיאוריה וביקורת** 4, 1994

תמר גטר, "עריה של סוזנה", **סטודיו** 51, 1994

תמר גטר, "על כתיבתו של הארי מחיוס", **סטודיו** 51, 1994

הארי מחיוס, "תענוגות מיוחדים", תרגום: תמר גטר, משה רון, **סטודיו** 51, 1994

תמר גטר, "בניין אדון מלך בן־ציון 1932 ובניין ד"ר ברלין 1933: הצבה", **סטודיו** 55, 1994

תמר גטר, "בית ברל לוקר, שכונת פועלים מס' 6", על עטיפת **סטודיו** 55, 1994

שרון רוטברד, "תל אביב: עיר מולבנת ללא הפסקה", **סטודיו** 55, 1994

גדעון עפרת, "שחי ערים, שחי אפיסטמולוגיות", **סטודיו** 58, 1994

חנה קופלר, "לתת ליופי לקרות, ולא להתגעגע אליו: ראיון עם תמר גטר", **ארבע על חמש** 56, מדריך אמנות, יולי 1994

**ספר גלריה ג'ולי מ'**, 1975-1995 גלריה ג'ולי מ., תל אביב, 1996

מיכאל גלוזמן וגיל נאדר (עורכים), **מילון אחר**, תל אביב, 1996

תמר גטר, "כניסות כפולות, הצבה במשכן לאמנות, עין חרוד", **כפולה פנימית בסטודיו** 68, 1996

תמר גטר, "תצלומים וגירים", **סטודיו** 68, 1996

אסתר דותן, "תערוכת יחיד של תמר גטר בגלריה דביר", **סטודיו** 68, 1996

דן דאור, "תמר גטר בגלריה דביר", **סטודיו** 69, 1996

אירית סגולי, "האדום שלי הוא דמך היקר", **סטודיו** 76, 1996

חיים דעואל-לוסקי, "גבולות השפה: היבטים באמנות הישראלית של שנות ה־70", **סטודיו** 93, 1998

אייל בן־דב, "עולם ומלואו בשערה של מגבת", **סטודיו** 81, 1997

יוסי ברגר בשיחה עם תמר גטר: "אני מעמיד את עצמי בחוך תבנית זכוכית שהעולם כותב עליה", **סטודיו** 81, 1997

תמר גטר, "Double Monster, The U in Gustave", **סטודיו** 81, 1997

ליאת ליכטמן, "הומניזם 2000: הביינאלה הרביעית לפיסול בעין הוד", **סטודיו** 88, 1997

תמר גטר, "משאל ראש השנה: ציור", **הארץ**,

"תרבות וספרות", 1.10.1997

Tamar Getter, "Between Utopias: On Samuel Bickels," **Creating Utopia: New Architecture for the Art - Conference and Exhibition**, AA, London, 1997  
Ronald Fuhrer, **Israeli Painting: From Post-Impressionism to Post-Zionism**, Overlook Press, New York, 1998

תמר גטר, "קרניים של ארכיטקט: על תוכניות ג'יימס פריד עבור מוזיאון ישראל", **סטודיו** 91, 1998

אסתר דותן, "'שבת בקיבוץ' בבית אורי ורמי נחושחן, אשדות יעקב", **סטודיו** 91, 1998

נמרוד מתן, "צור קוצר ותמר גטר: שתי תערוכות יחיד בגלריה נופר", **סטודיו** 92, 1998

ל.ש., "בפריז", **סטודיו** 92, 1998

יוסי נחמיאס, "היבטים באמנות הישראלית של שנות ה־70", **סטודיו** 93, 1998

חיים דעואל-לוסקי, "גבולות השפה: היבטים באמנות הישראלית של שנות ה־70", **סטודיו** 93, 1998

רועי רוזן, "מבטים על שנות ה־70: על בויס וורהול באמנות הישראלית של שנות ה־70", **סטודיו** 94, 1998

שרה בריטברג-סמל, "הערה בשולי 'העיניים של המדינה': על שנות ה־70 באמנות ישראל", **סטודיו** 98, 1998

תמר גטר, "בין אוטופיות: מחשבות על בניינו של ביקלס, משכן לאמנות, עין חרוד", **סטודיו** 98, 1998

"Ma'Lov: Choreography by Bernardo Montet, Stage Design and Live Drawing

by Tamar Getter, " **Movement: Revue du Spectacle vivant et des Arts visuels**, oct. 1998

אסא כשר (עורך), **משמעות החיים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1999

תמר גטר, עטיפה אחורית ל**סטודיו** 100, 1999

אסתר דותן, "ציור נטול פיוס: תמר גטר במוזיאון חיפה לאמנות", **סטודיו** 101, 1999

אסתר דותן, "מניפת אלטרנטיבות במוזיאון חיפה החדש", **סטודיו** 101, 1999

אסתר דותן, "בקשר לרפי: אירוע מיוחד עם פרישת רפי לביא מהמדרשה", **סטודיו** 103, 1999

תמר גטר, "עריה של סוזנה", **משקפיים** 39, רבעון לאמנות, 1999

תמר גטר, "שיחה עם ויטו אקונצ'י", **סטודיו** 110, 2000

תמר גטר, "הגמד סבסטיאן דה־מורה: הערות על תפיסת האחר של בוריס מיכאילוב", **סטודיו** 116, 2000

רועי רוזן, "בשבח הפטפוט: על יאיר גרבוז", **סטודיו** 119, 2000

תמר גטר, עטיפה קדמית ל**סטודיו** 121, 2001

תמר גטר, חיים דעואל-לוסקי, רועי רוזן, "השנה ה־33: אמנים נגד היד החזקה", **סטודיו** 121, 2001

גליה יהב, "חלומות בשפת ארנבת", **סטודיו** 121, 2001

רונית וייס-ברקוביץ', "כל הלינקים מובילים למקום", **סטודיו** 122, 2001

איתמר לוי, "תמר גטר, 60 בגלריה דביר", **סטודיו** 126, 2001

תמר גטר, הדפס מיוחד ל**סטודיו** 126, 2001

Benoit le Thierry d'Ennequin, "La Machine a lumiere d'EIn Harod," **Le Moniteur d'Architecture**, oct. 2001

מאיה בקר, "עיניים עצומות לרווחה: שיחה עם תמר גטר לקראת תערוכת היחיד 60", **מעריב**, "סופשבוע", 15.6.2001

רונית וייס-ברקוביץ' (במאית), **מקום תחת השמש: פרקים באמנות ישראלית**, שירות הסרטים הישראלי וטלעד בשיחוף עם מוזיאון מיזל ליהדות, הקרנת בכורה בסינמטק תל אביב: 14.12.2001

עדי אפעל, "אקשן אספרס", **סטודיו** 132, 2002

תמר גטר, "Et in Arcadia Ego: על עבודת הווידאו של ולרי בולוטיין", **סטודיו** 138, 2002

תמר גטר, "המוות והעלמה", **סטודיו** 138, 2002

תמר גטר, "קטה קוליץ עורכת ביקור נימוסין בסין ושבה למערב (1974)", **פנים** 22, כתב עת לתרבות, חברה וחינוך, 2002

תמר גטר, "Noli me Tangere: מחשבות אחדות על הספר זיעה מחוקה מאת ז'וסטין פרנק ורועי רוזן", **סטודיו** 140, 2003

שרה בריטברג-סמל, "כשהטורסו נכנס לפעולה: ראיון עם תמר גטר", **סטודיו** 142, 2003

חמדה רוזנבאום, "'נחשו מי מח' בגלריה דביר", **סטודיו** 149, 2003

דורון רבינא, "מי שנולד, הרוויח: טיוטה שלישיח", **סטודיו** 149, 2003

דליה קרפל, "אמנית בחברת עצמה: תערוכת יחיד של תמר גטר במשכן לאמנות, עין חרוד", **הארץ**, 27.6.2003

שני ליטמן, "בעמידה, בישיבה, בשכיבה", **הארץ**, "ספרות ותרבות", 10.9.2004

גליה יהב, "נערת רוגטקה: שיחה עם תמר גטר", **TimeOut** תל אביב, 11.11.2004

אסתר דותן, "קו ישיר למרכז, תחנות ביניים בשכונות: על כתב העת קו", **סטודיו** 152, 2004

שאול סחר, "חצי גורל אכזר, אבני מרגמותיו", **סטודיו** 158, 2005

Laurent Barre, "L'Elasticite du Lance-Pierre: Rencontre avec Tamar Getter, plasticienne, en creation avec Bernardo Montet," **Journal du Centre choreographique national de Tour**, mars 2005

תמר גטר, "מחשבות על רפי לביא: המספר הזוכה הוא:", **רפי לביא: נא לקרוא מה שמצויר כאן**, עורכות: אפרת ביברמן ודגנית ברסט, המדרשה, בית ספר לאמנות, מכללת בית ברל, 2009

גדעון עפרת, "נכוח ואוטופיה צורנית ביצירתה של תמר גטר", **מטעם** 20, כתב עת למחשבה רדיקלית וספרות, עורך: יצחק לאור, דצמבר 2009

GO 2

2010

< עמ' 67-138  
2010, GO 2  
טמפרה-שמן, דונג, גיר־שמן, פיגמנט יבש וצבע  
סימון תעשייתי (באמצעות מריח, מגב, גומי,  
ספוג, אנך־בנאים ומכחול) על בד  
1-9, חלייה עוקבת וצמודה לאורך הקירות:  
184×949 ס"מ; 184×995 ס"מ; 184×1320 ס"מ;  
184×620 ס"מ; 184×900 ס"מ; 184×544 ס"מ;  
184×676 ס"מ; 184×847 ס"מ; 184×236 ס"מ











FIRE WALK WITH ME





















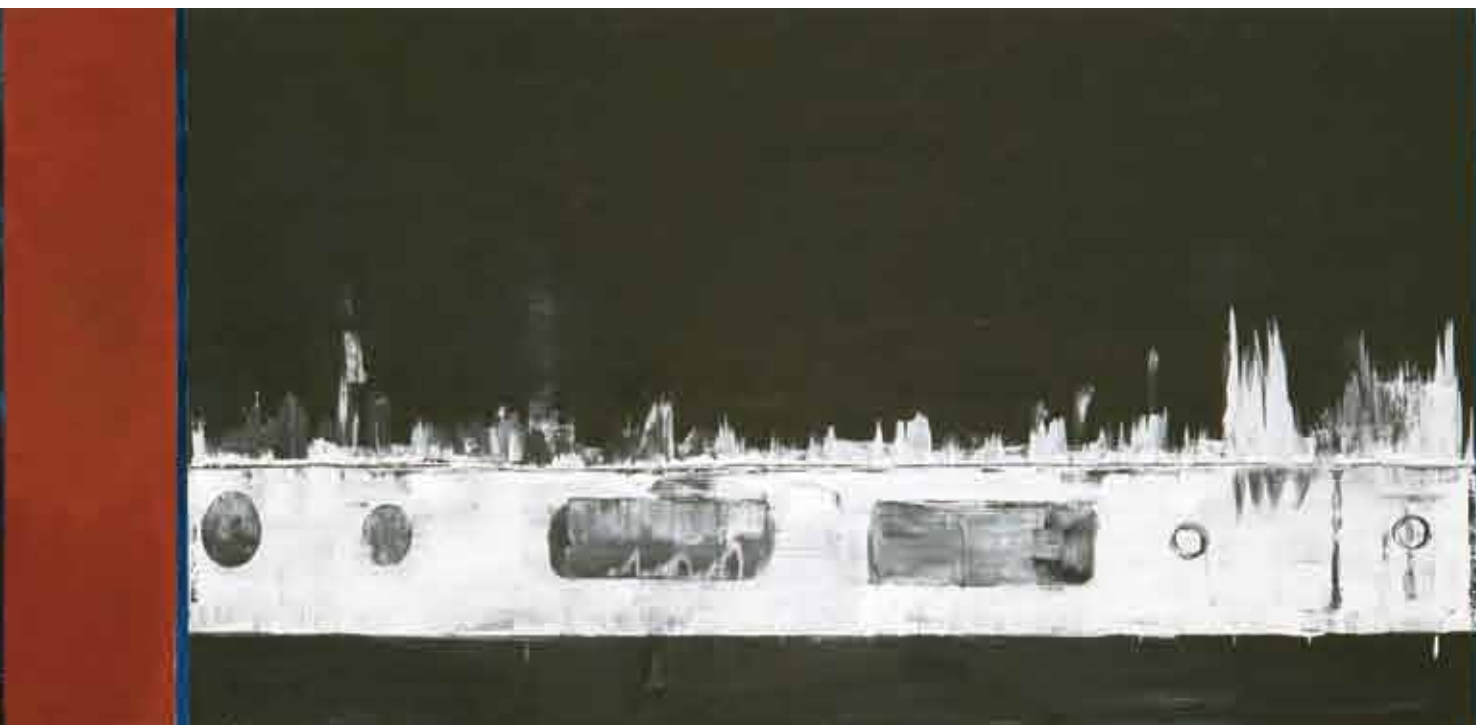
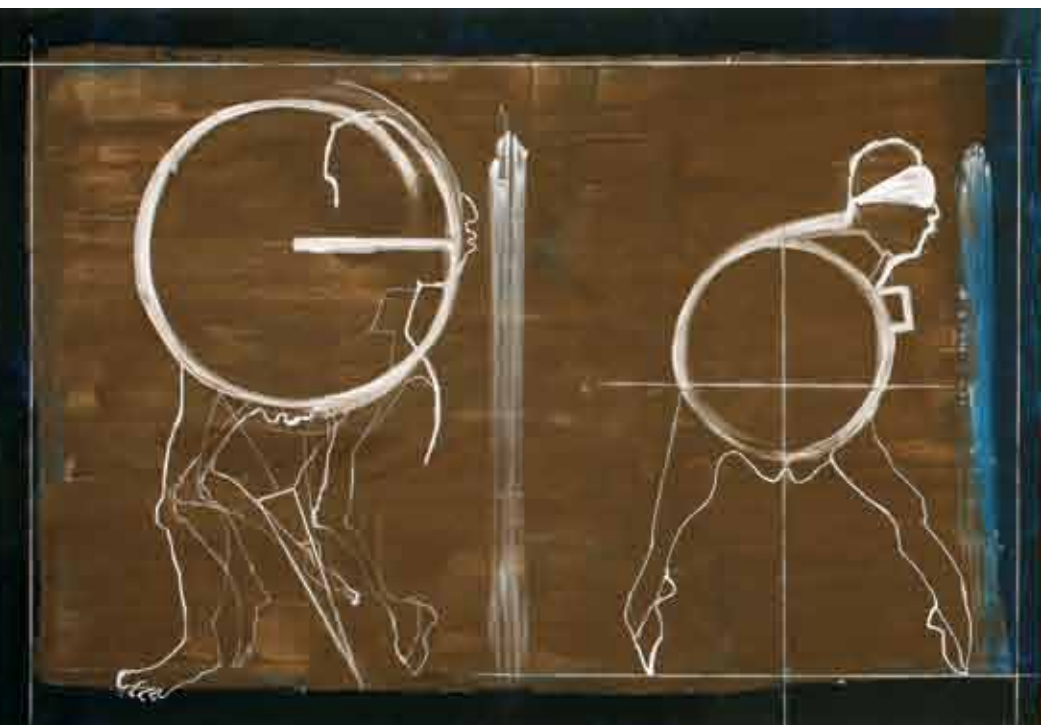








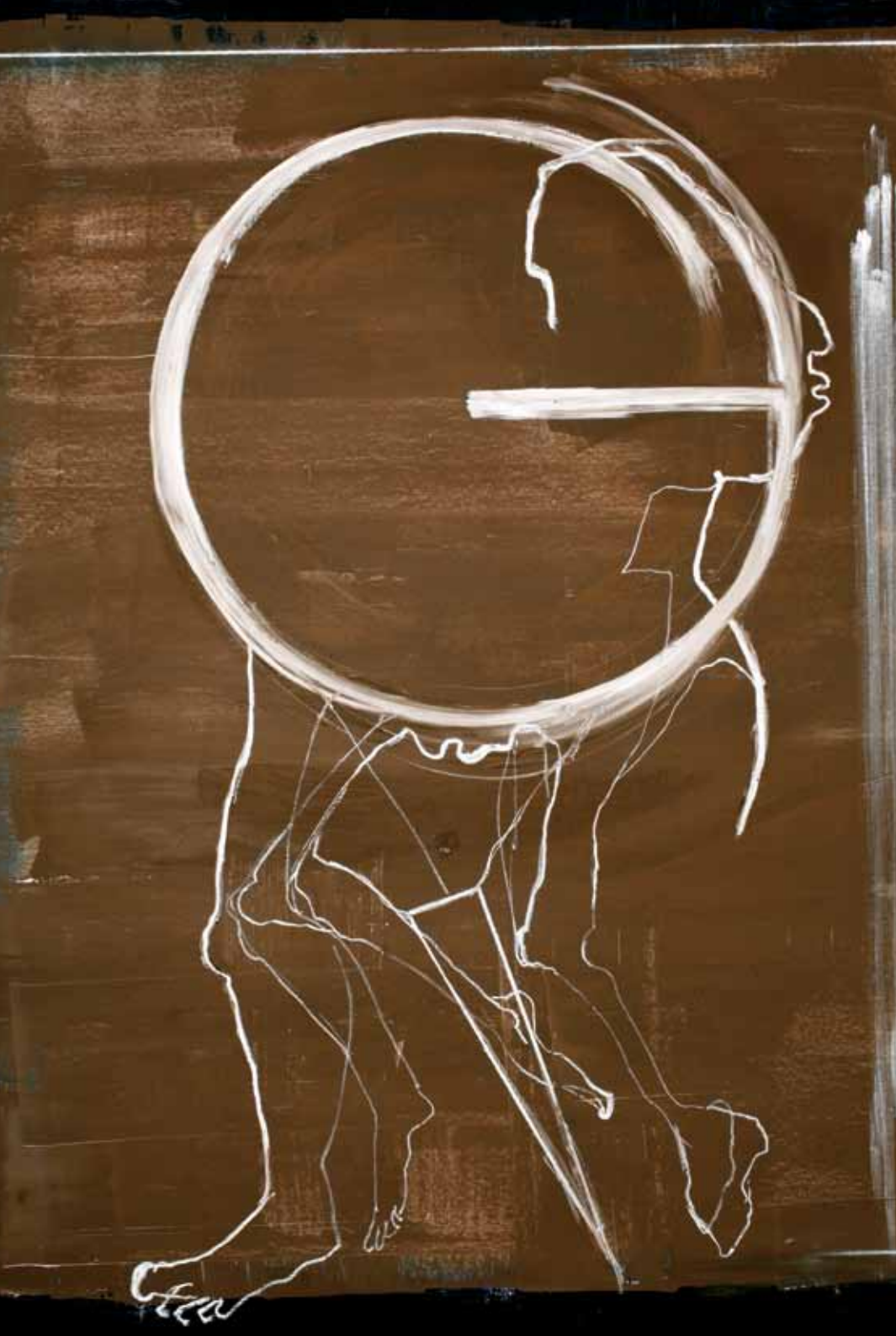




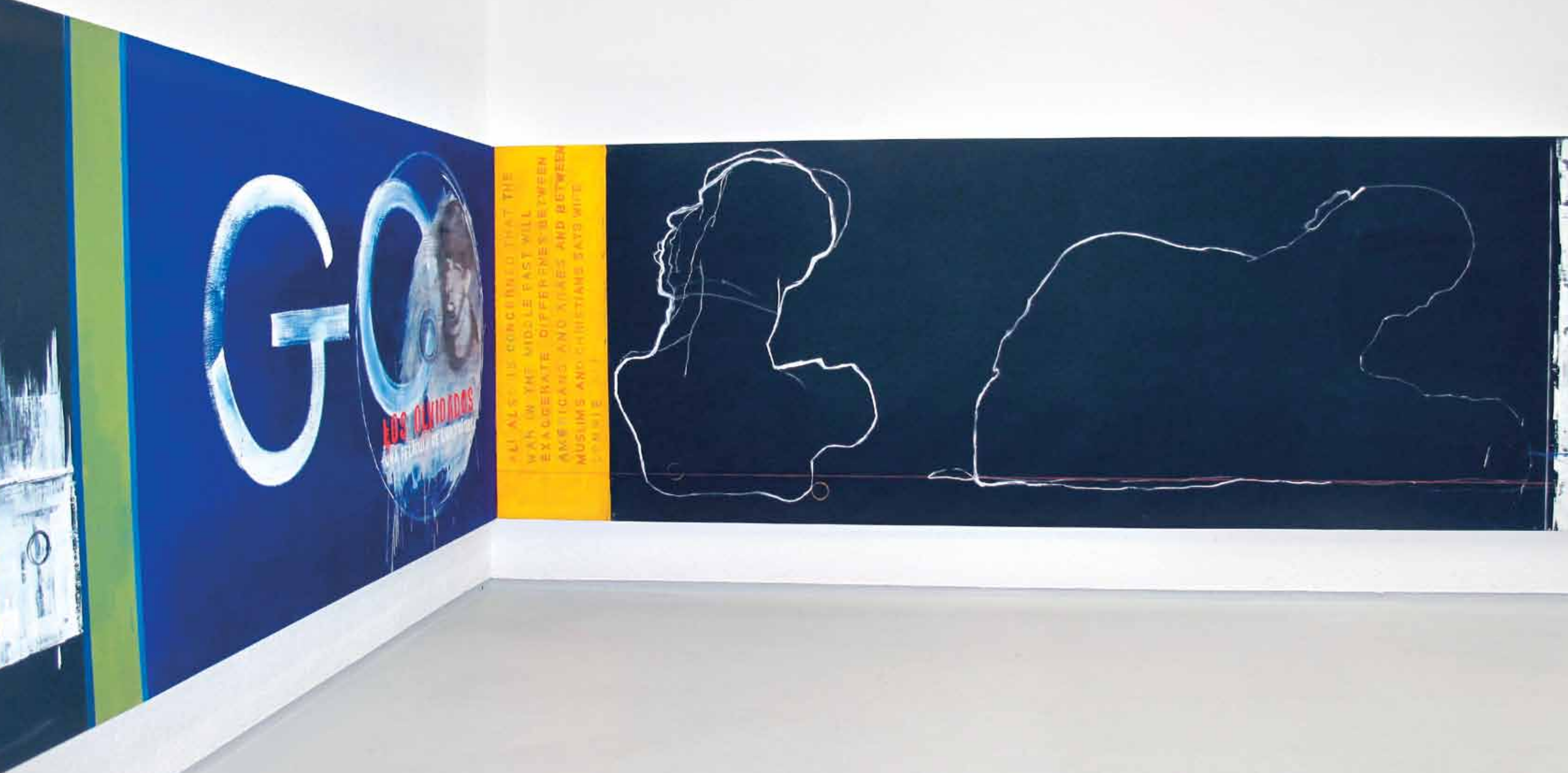






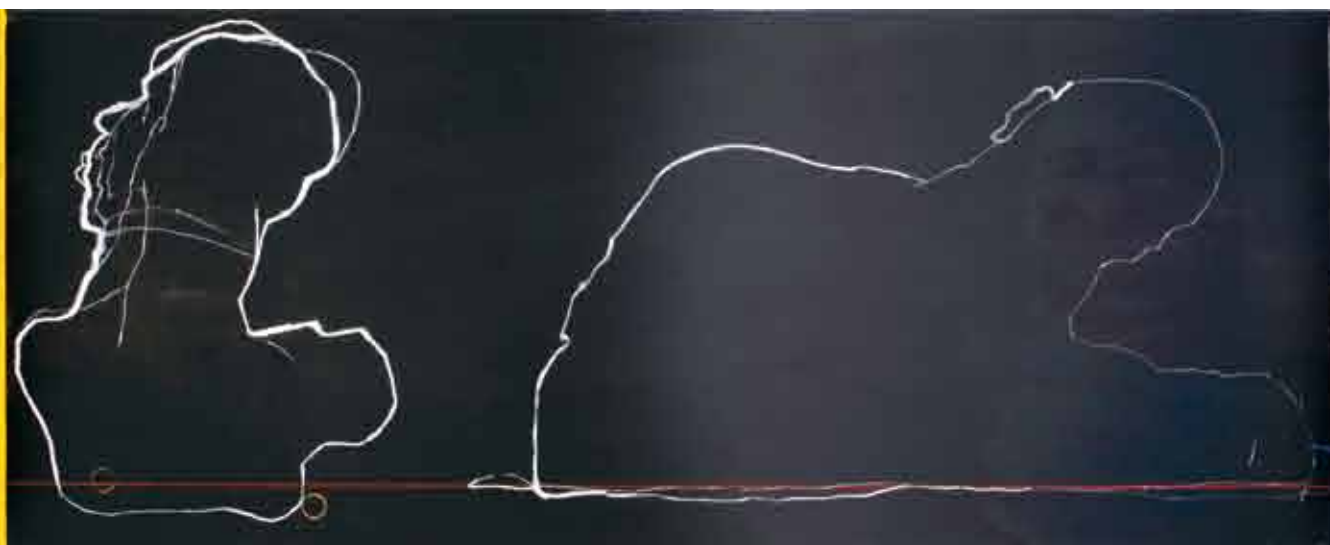








LET ALSO TO CONSIDER THE FACT  
THAT IN THE PAST, AND NOW,  
THESE ARE THE MAINS AND BETWEEN  
AND THERE IS NO MORE AND BETWEEN  
MURDER AND CONSPIRACY, AND  
THEY



































































> p.67-138

GO 2, 2010

Oil-tempera, wax, oil chalk, dry pigment  
and industrial marker (by spatula,  
squeegee, rubber pieces, sponge, mason's  
plummet and brush) on canvas  
1-9, hanged successively and joined  
along the walls: 184×949 cm; 184×995cm;  
184×1,320 cm; 184×620 cm; 184×900 cm;  
184×544 cm; 184×676 cm; 184×847 cm;  
184×236 cm



## גביעים וגוויות

2010

< עמ' 141–170

גביעים וגוויות, 2010

חרשים צלוף באמצעות אנך־בנאים של מודל

מחשב (על פי אוצ'לו, מחקר פרספקטיבי של

גביע, 1450, עט ודיו על נייר, 24.5×29 ס"מ,

קבינט הרישומים, אופיצי, פירנצה, איטליה),

וחרשים ידני חופשי באמצעות פחם של מחקרו

של אוצ'לו, על יריעת כותנה-פוליאסטר.

4 יחידות, 1300×155 ס"מ כ"א, תלייה עוקבת

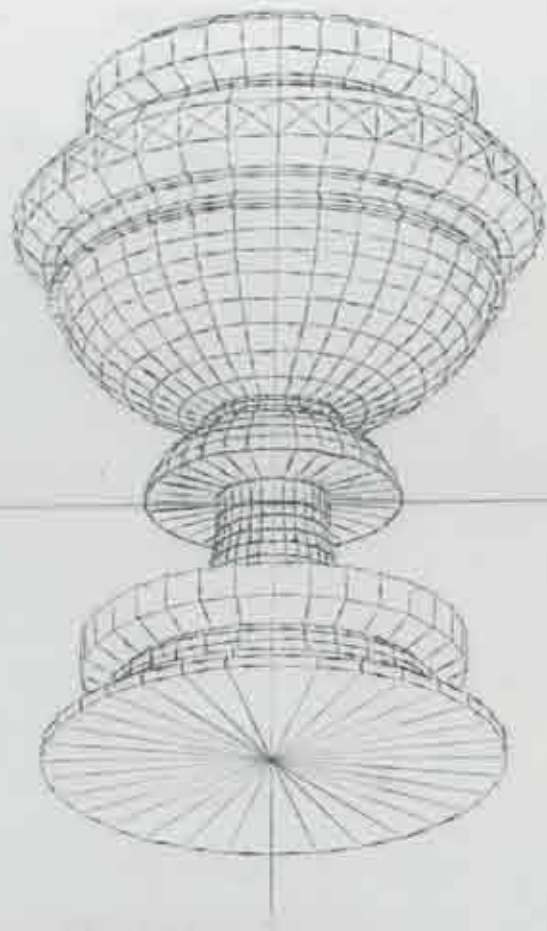
וצמודה בזוגות על שני קירות ניצבים.

מודל מחשב: אדריכל חגי נגר

אסיסטנטיות: ענבל וטרמן, קטי קנבסקי

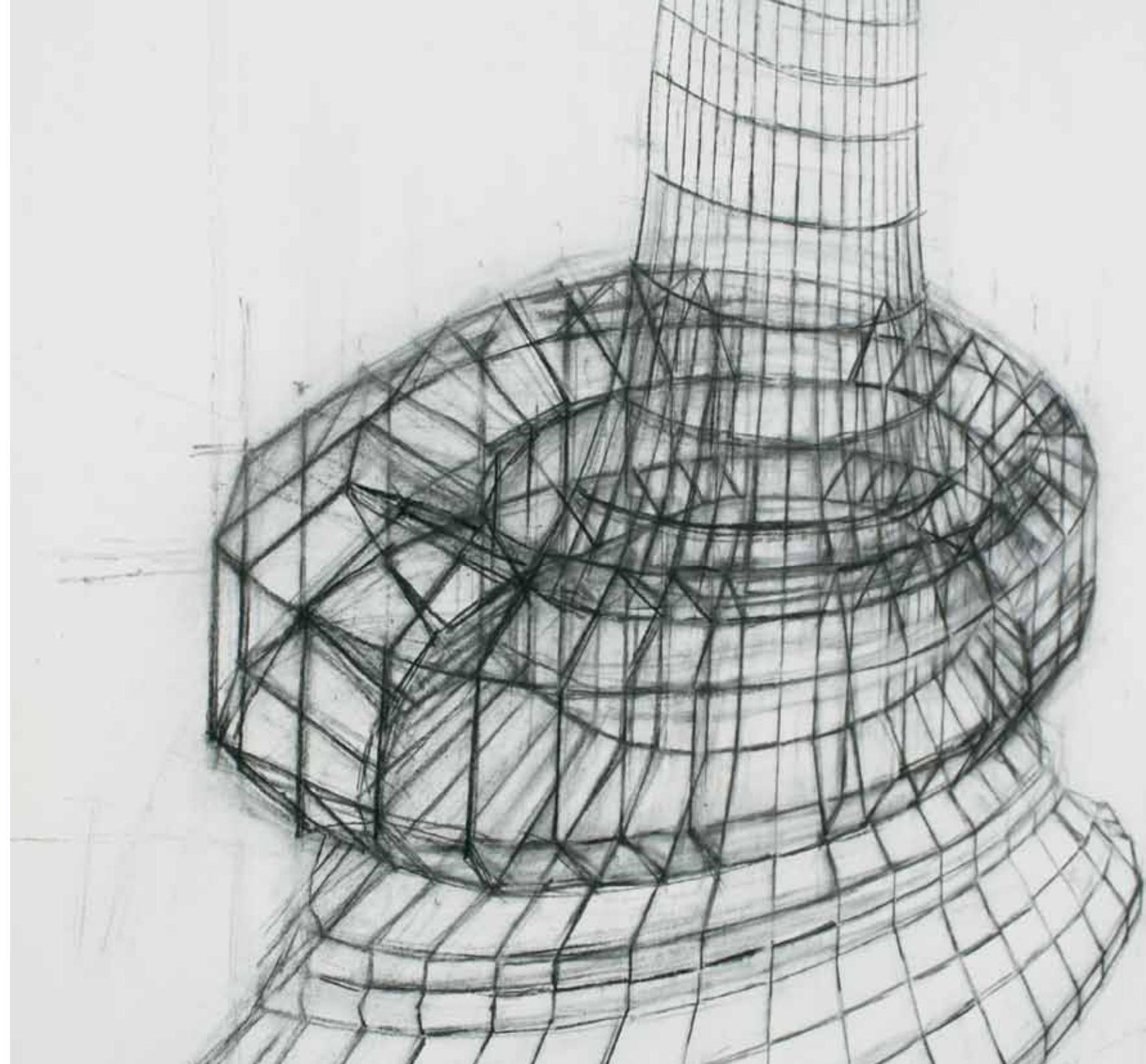
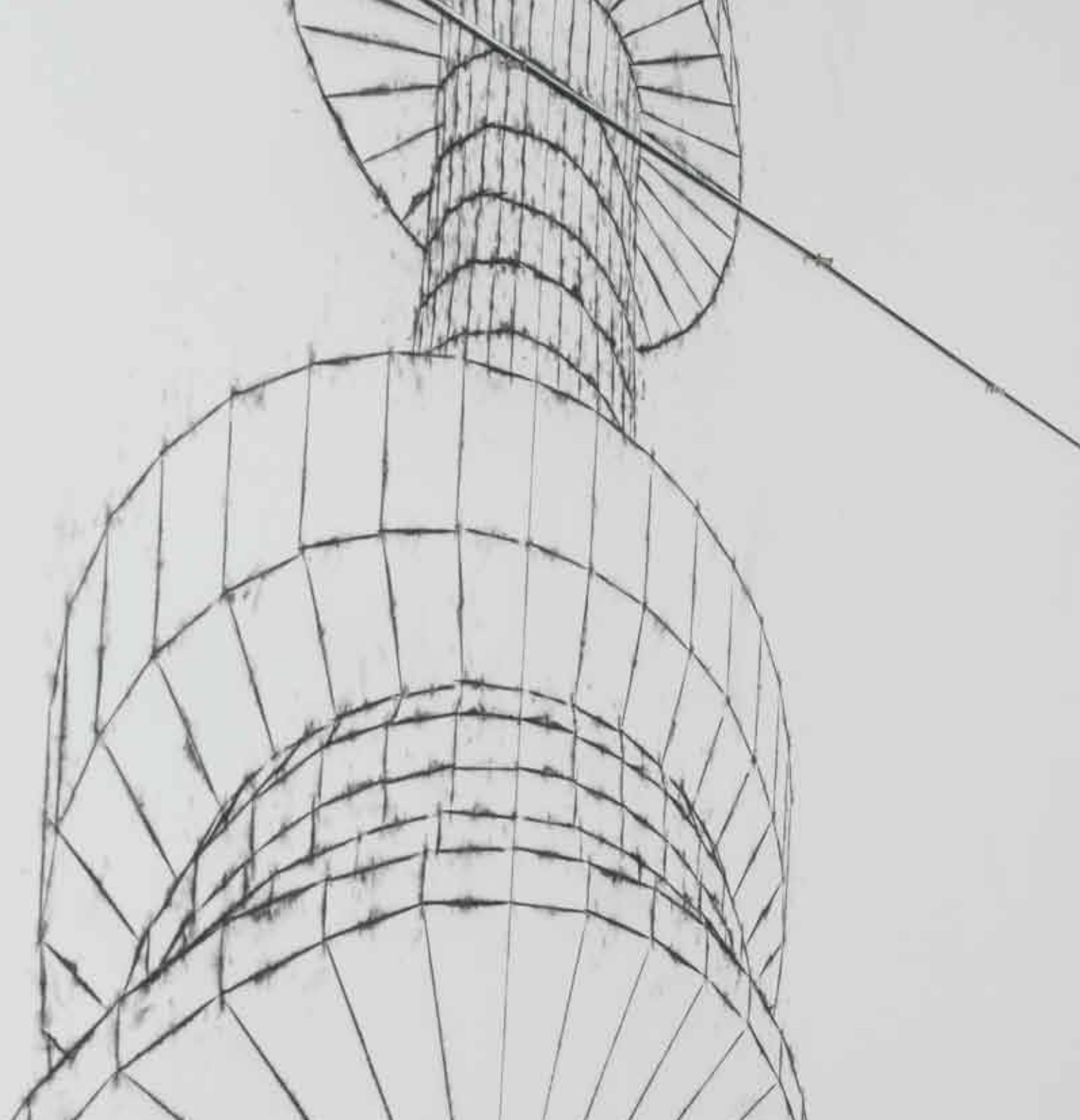




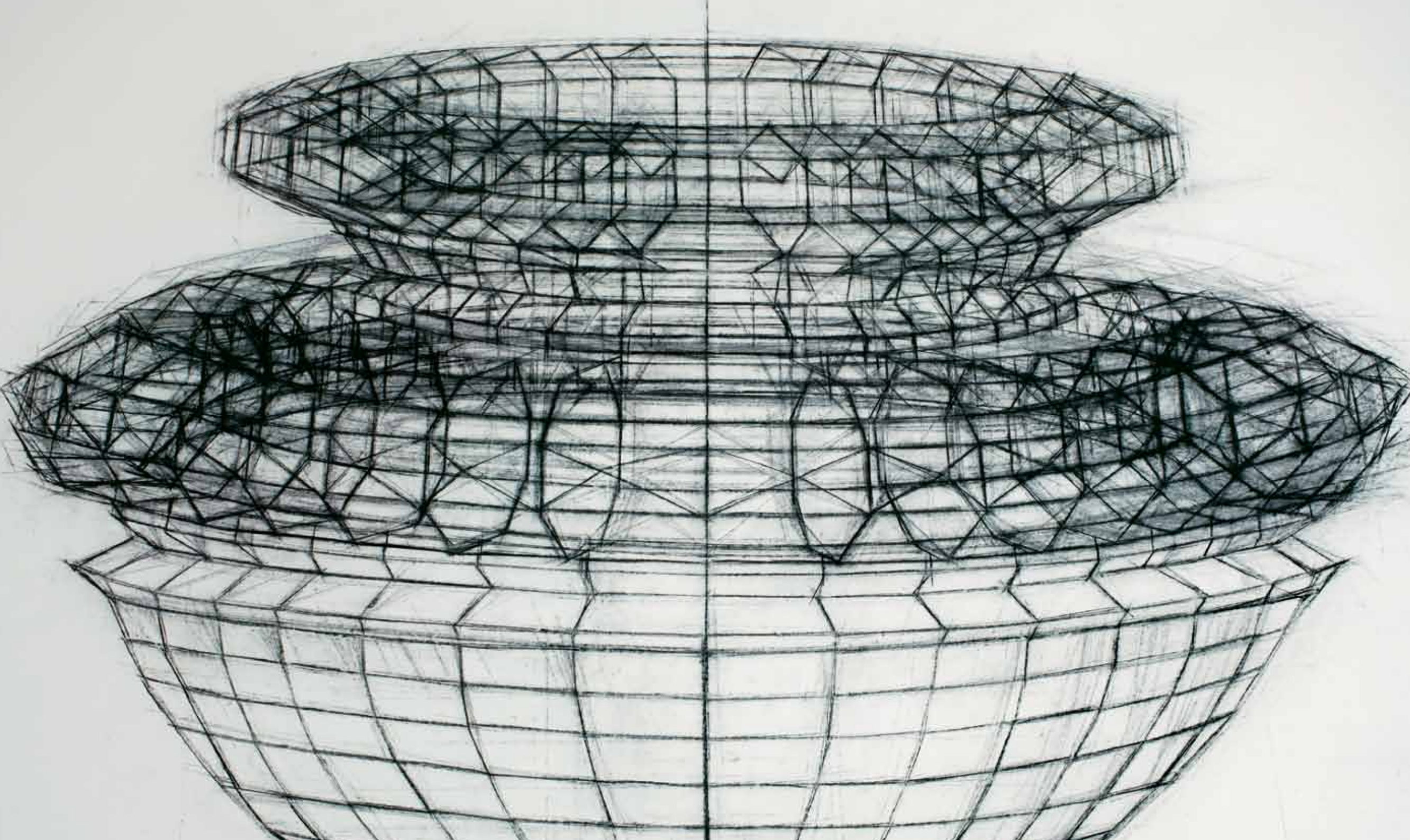








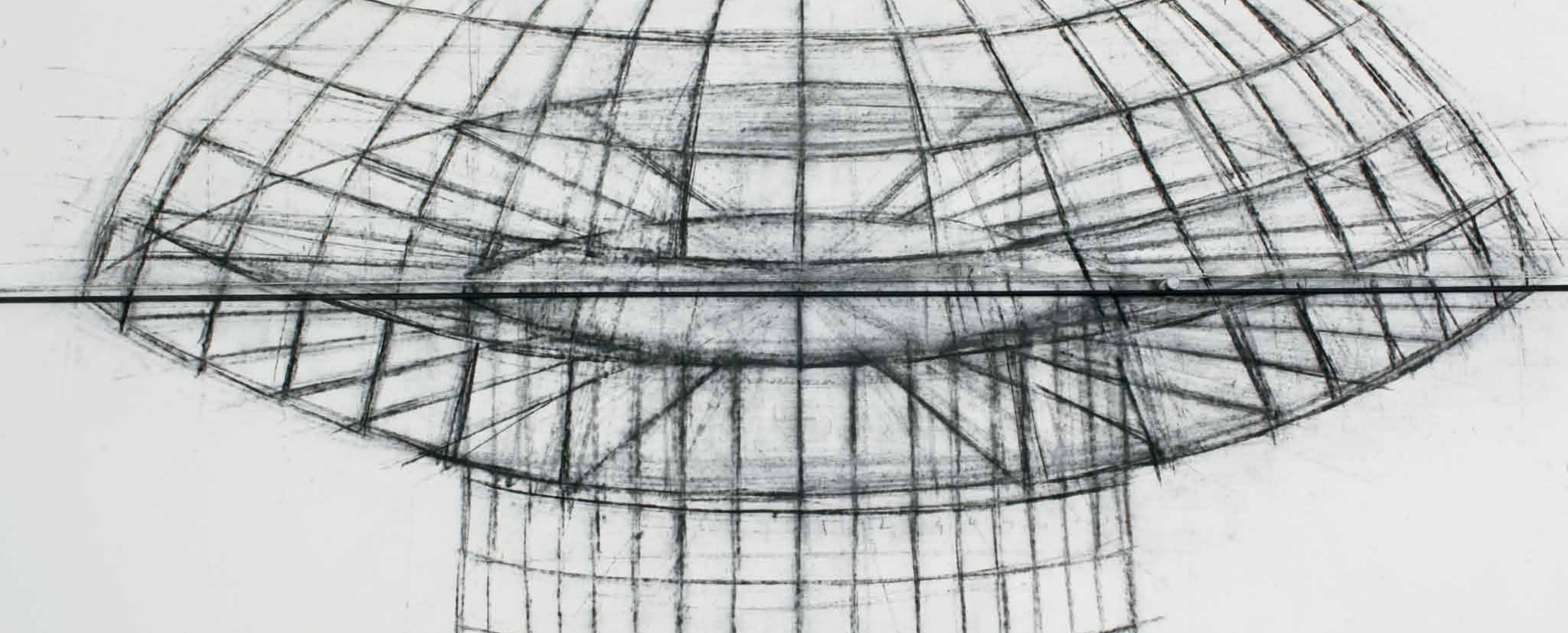




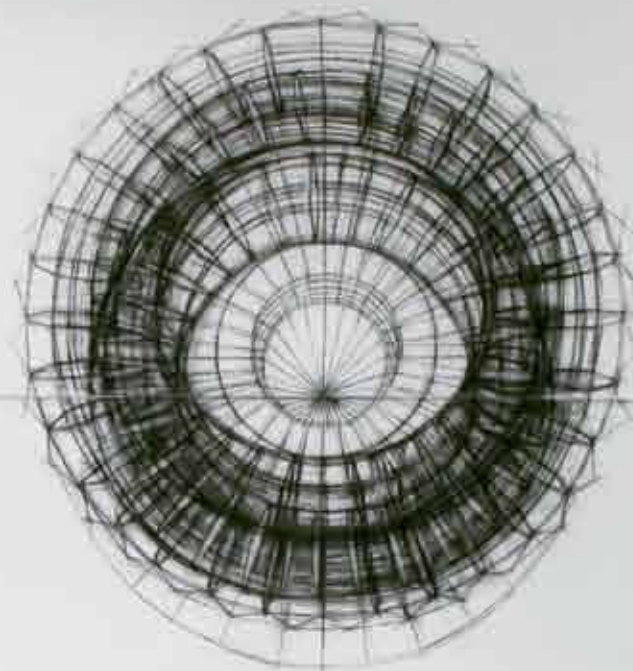
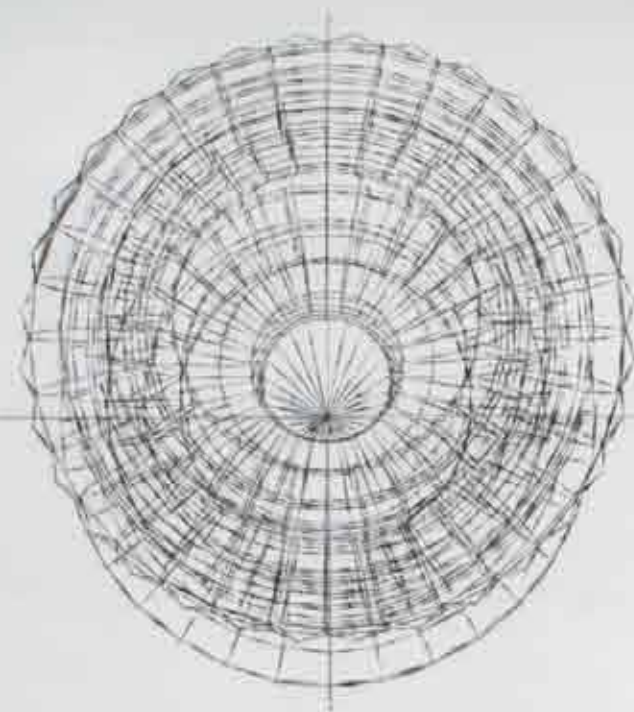




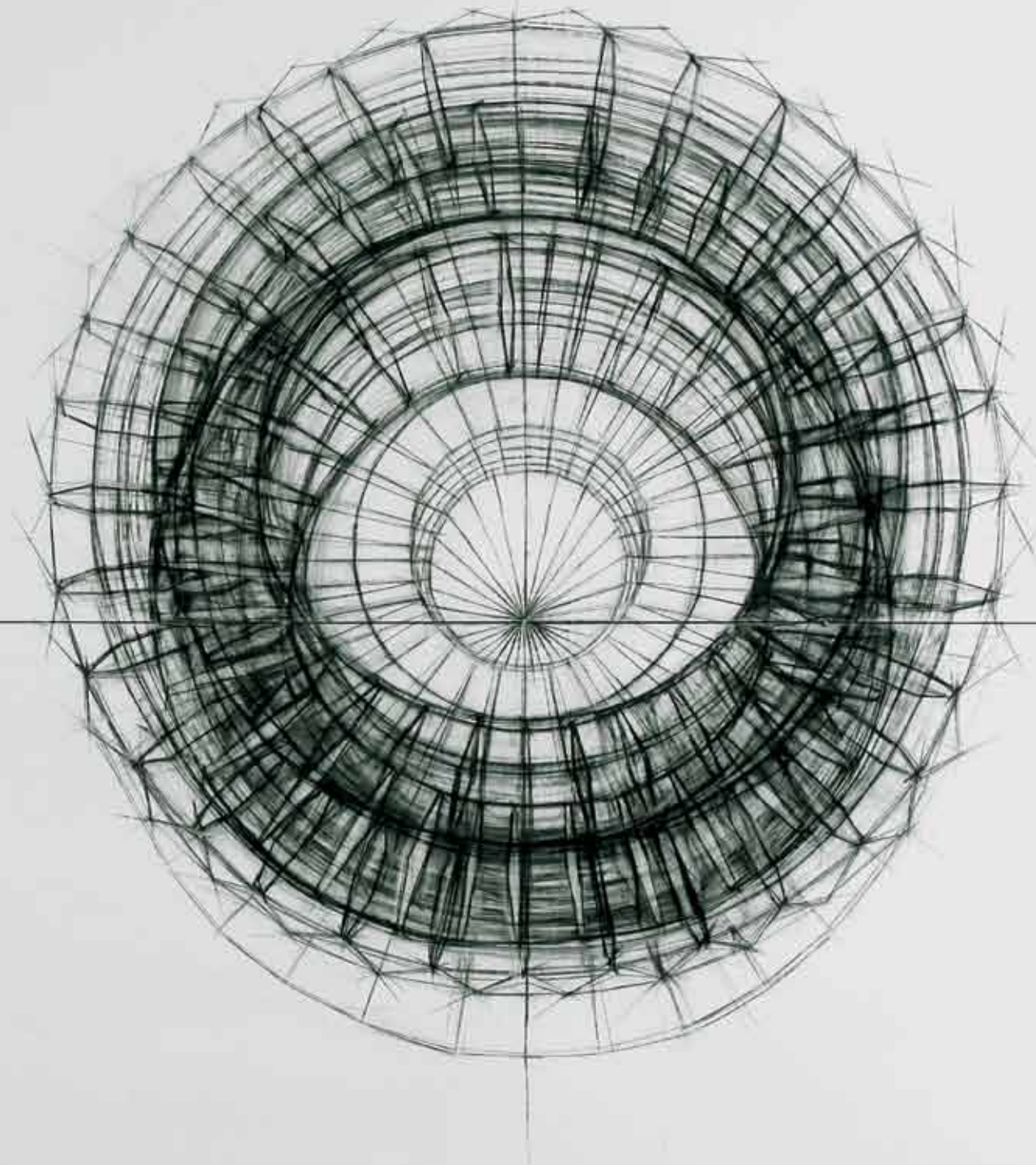
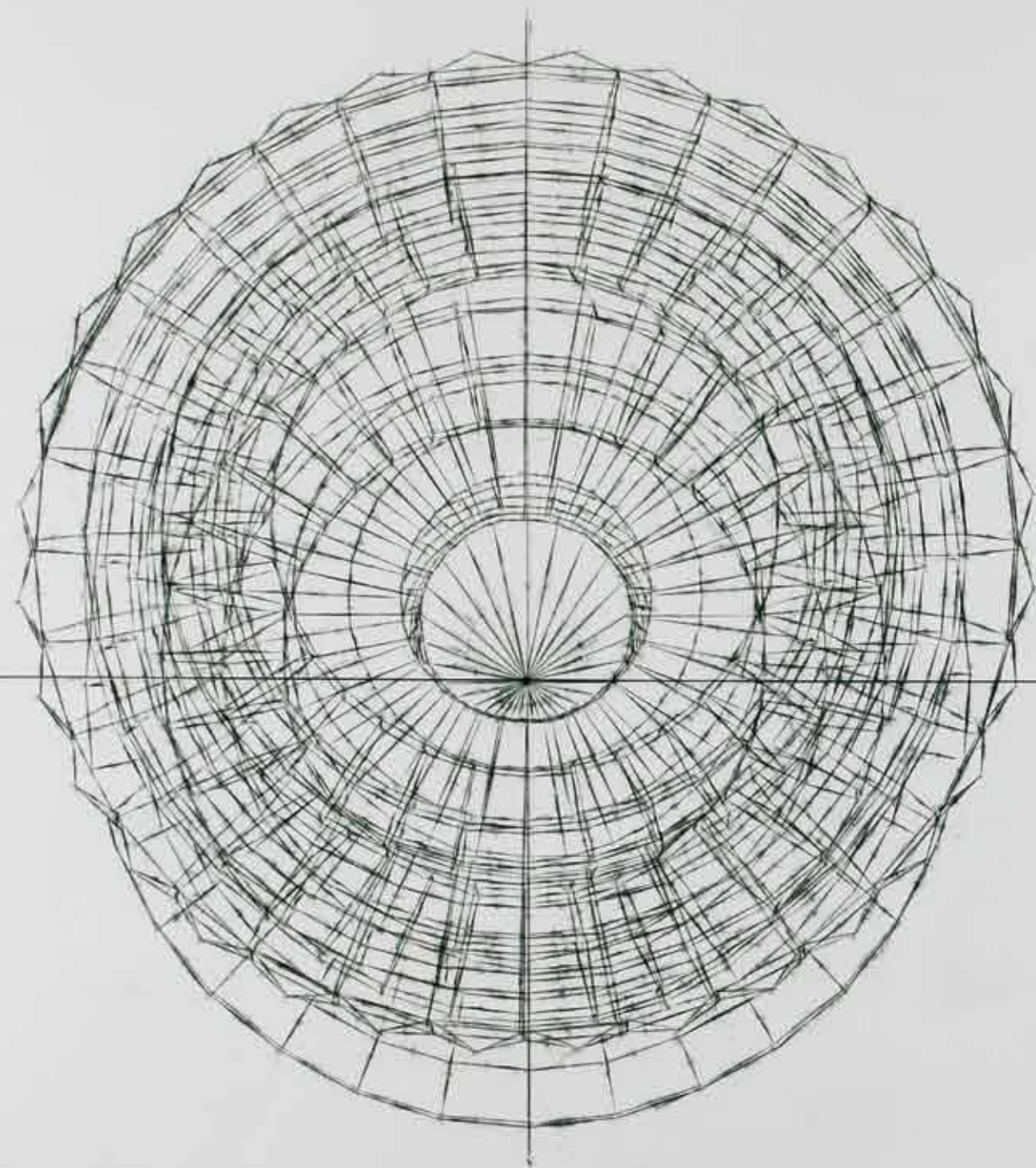




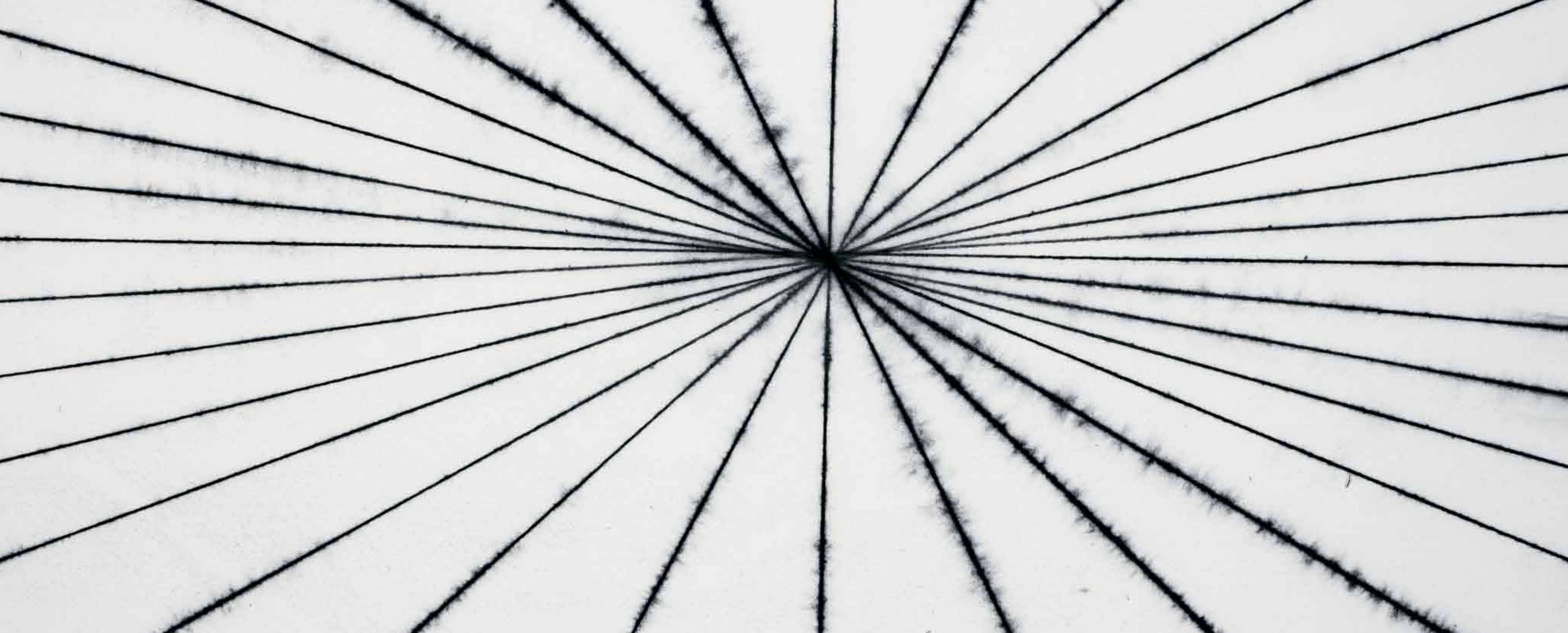




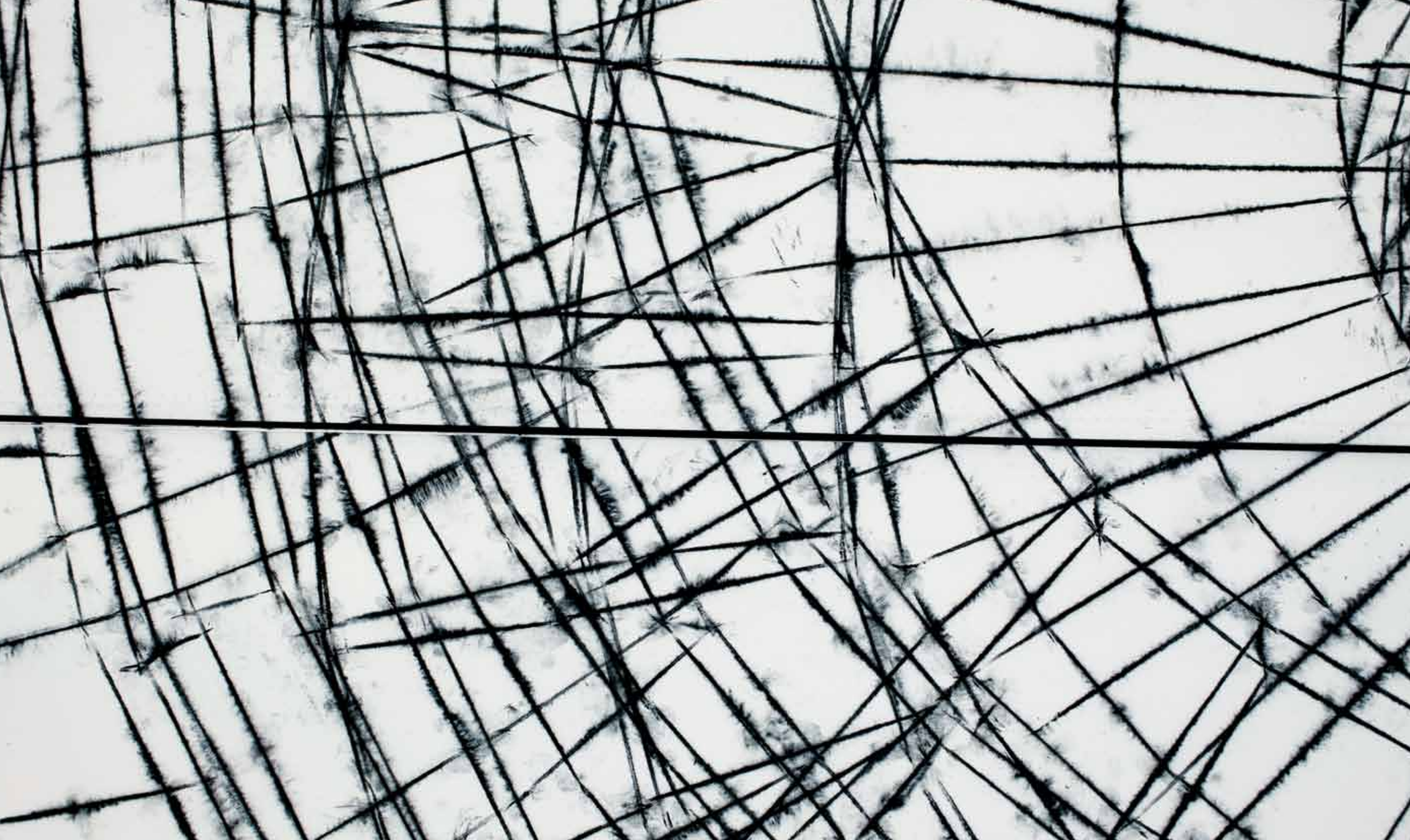




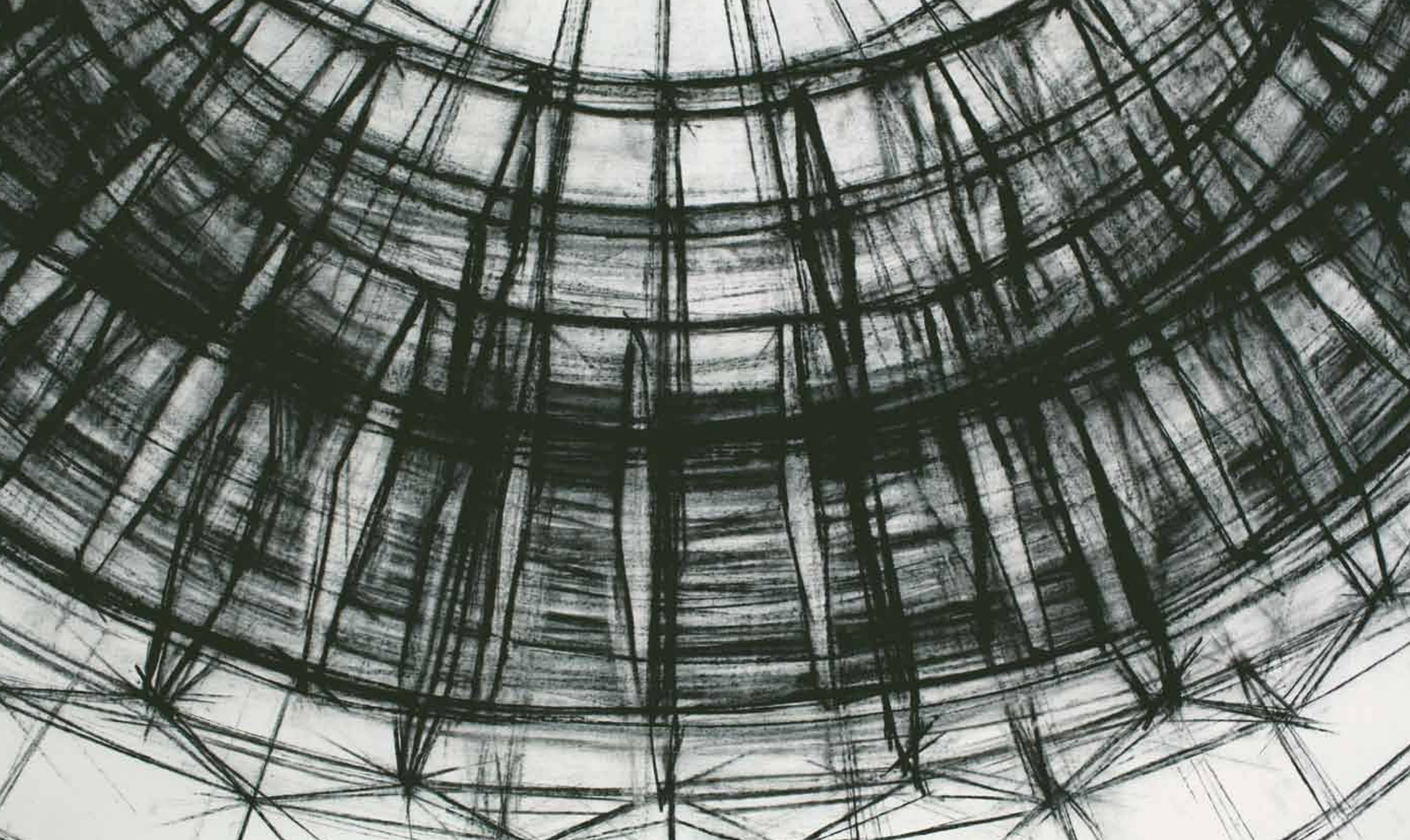




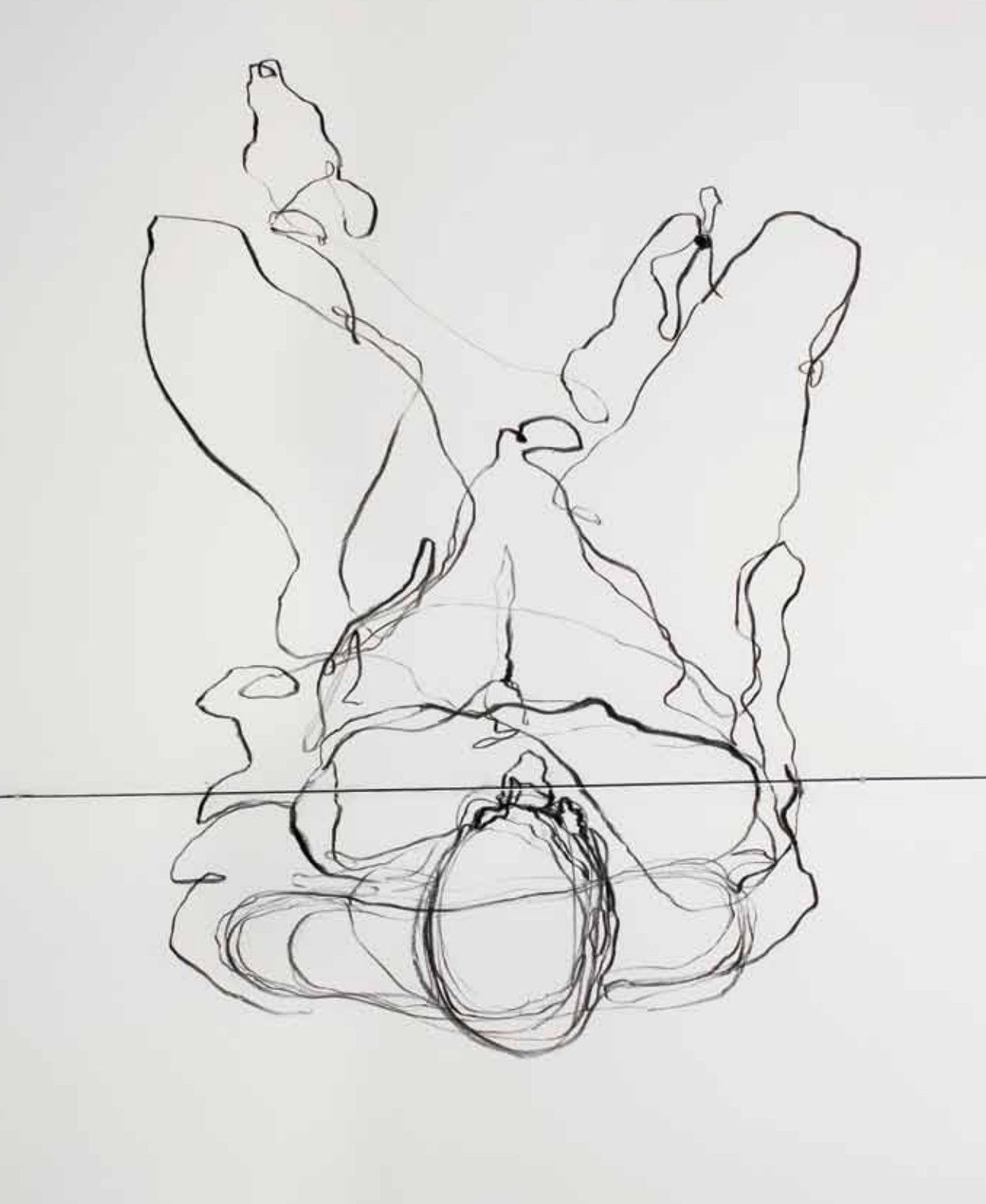
















CHALICES AND CORPSES

2010

> p.141-170

Chalices and Corpses, 2010  
Sniped drawing by mason's plummet  
of a computer model (after Uccello's  
Perspective Study of a Chalice, 1450,  
pen and ink on paper, 29×24.5 cm,  
Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi,  
Florence, Italy), and a freehand study  
in charcoal, of Uccello's Study, on  
cotton-polyester sheet  
Four units, 155×1,300 cm each, hanged  
in pairs successively and joined  
along two perpendicular walls  
Computer model: architect Hagai Nagar  
Assistants: Inbal Wasserman, Ketty  
Kanevsky



מחזור תל־חי

1978-1974

< עמ' 177
**תל־חי ועיר אידיאלית**, 1977
צבע־לוח וגיר על ויניל ובד; תצלום ציור "העיר האידיאליתי" המיוחס לפיירו דלה פרנציסקה (1470 בקירוב, טמפרה-שמן על עץ, 60×200 ס"מ, הגלריה הלאומית, אורבינו, איטליה), 140×122 ס"מ
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

< עמ' 178
**החצר הפנימית של חצר תל־חי**, 1975
תצלומים, עטי סימון על יריעת ויניל על עץ, 94×115 ס"מ.
דוגמן: מנחם חיימוביץ

< עמ' 179
**"תצי" תל־חי וברווז קטום ראש**
צבע אמייל, גיר־שמן וגיר־כיתה על בד, 216×110 ס"מ
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים
רכישה באדיבות קרן רקנאטי לרכישת אמנות ישראלית

< עמ' 180
**מבצר אנטיפטרוס**
צבע־לוח, **אקריליק**, גיר־שמן וגיר־כיתה על ויניל, 140×91 ס"מ

< עמ' 181
**טורסו קָשור עיניים**
צבעי אמייל, גיר־שמן וגיר־כיתה על בד, 94×140 ס"מ
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

< עמ' 182–183
**מבצר אנטיפטרוס (פרטים)**
צבע־לוח, **אקריליק**, גיר־שמן וגיר־כיתה על ויניל, 140×91 ס"מ

< עמ' 184
**ג'יוטו-אויקאמוטו** (גירסה 2), 1975
**אקריליק** ועטי סימון על יריעת ויניל, 163×163 ס"מ.
אוסף המשכן לאמנות, עין חרוד
טקסט בציור:

*ג'יוטו ידע לחוג מעגל מדויק בידו /*
*ג'יוטו ידע לחוג מעגל ללא עזרת מכשירים /*
*ג'יוטו היה מסוגל לשרטט מעגל מדויק לפי העין /*

**אוקאמוטו ידע את הצפוי לו /**
**אוקאמוטו לא רוצה להתאבד /**
**אוקאמוטו בחר במסלול חיים משונה /**
**(ג'וטו: ראו הערה להלן לעמ' 190)**

< עמ' 185
**תהלוכה**, 1978
צבע אמייל, לאכה, גיר־שמן ותצלום על בד 127×149 ס"מ.
תצלום מתוך: לואיס בונואל, **האבודים**, מקסיקו 1950

< עמ' 186
**טורסו וכפה**
צבע אמייל, גיר־שמן, גיר־כיתה, לאכה ותצלום על בד, 109.5×214 ס"מ.
תצלום מתוך: לואיס בונואל, **האבודים**, מקסיקו 1950.
אוסף גלריה גורדון, תל אביב

< עמ' 187
**טורסו בשלולית**, 1978
צבע אמייל, גיר־שמן, גיר־כיתה ולאכה על בד, 139×88 ס"מ

< עמ' 188
**אסא, קהלני, ראש בכובע דמוי חרוט**, 1978
צבע־לוח, לאכה, גיר ותצלומים על בד, 150×91 ס"מ.
תצלומים מעובדים של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967.
אסא קדמוני ואביגדור קהלני, מן המפורסמים שבקציני מלחמת ששת הימים, נושאי עיטור

< עמ' 189
**תל־חי ושומר נם** (גירסה 1), 1978
צבע־לוח וגיר על יריעת פלסטיק, 204×114 ס"מ
**(ביחס אל: פיירו דלה פרנציסקה, תחיית ישו, 1463, ציור קיר בפרסקו וטמפרה, 225×200 ס"מ. המוזיאון העירוני, סאנספולקרו, איטליה)**

< עמ' 190
**ג'יוטו-אויקאמוטו** (גירסה 1), 1975
צבע־לוח וגיר־כיתה על עץ, 245×122 ס"מ
טקסט:

*אוקאמוטו ידע את הצפוי לו /*
*אוקאמוטו בחר במסלול חיים משונה /*
*אוקאמוטו לא רוצה להתאבד /*

**(הערה: "ג'יוטו" – ביודעין. במקום ההיגוי הנכון – ג'וטו)**
למטה: חצר תל־חי

< עמ' 191
**חצר חולדה הישנה וחצר חולדה החדשה**, 1997
צבע־לוח, **אקריליק** וגיר־שמן על ויניל, 131.5×163 ס"מ

< עמ' 192
**זרועות ארוכות יותר ושפופרות, בעיגול**
צבע־לוח, גיר־כיתה, גיר־שמן, לאכה ותצלום על יריעת פלסטיק, 215×215 ס"מ
תצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967.
אסא קדמוני, מן המפורסמים שבקציני מלחמת ששת הימים, נושא עיטור

< עמ' 193
**אסא קדמוני ודחליל בעיגול** (גירסה 2)
צבע אמייל, **אקריליק**, גיר־שמן, גיר־כיתה ותצלום על יריעת פלסטיק שקוף, 215×215 ס"מ.
תצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967.
אסא קדמוני, מן המפורסמים שבקציני מלחמת ששת הימים, נושא עיטור

< עמ' 194
**הורים אבלים בעיגול**
צבע־לוח, לאכה, גיר־שמן ותצלום על בד, 137×177.5 ס"מ, תצלום מעובד על מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967

< עמ' 195
**שדרה**, 1978
צבע־לוח, צבע אמייל, לאכה ותצלום על בד, 121×152 ס"מ.
תצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967.
הורים שכולים אוסף רפי לביא, המשכן לאמנות, עין חרוד

< עמ' 196
**צינור, דחליל, נגן גיטרה**, 1978
צבע אמייל, גיר־שמן, גיר־כיתה ולאכה על בד, 118×140 ס"מ

< עמ' 197
**לוחם ללא ראש**
צבע־לוח, צבע אמייל, לאכה, גיר־כיתה על בד, 214×119 ס"מ

< עמ' 198
**בית לבנים אדומות שרופות**, 1975
צבע **אקריליק**, גיר־כיתה, נעצים ותצלום על עץ, 89.5×111 ס"מ.
תצלום: רון עמיר

< עמ' 199
**טורסו – "כד"**

< עמ' 193
**צבע אמייל, לאכה, גיר־שמן, גיר־כיתה ותצלום על בד** 115×214 ס"מ.
תצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967.
אסא קדמוני, מן המפורסמים שבקציני מלחמת ששת הימים, נושא עיטור

< עמ' 200
**חצר תל־חי, עופות ושקחות**
צבע אמייל, גיר־שמן, גיר־כיתה ולאכה על בד, 213×140 ס"מ.
אוסף פרטי, תל אביב

< עמ' 201
**השתקפות**
צבע־לוח, גיר ולאכה על בד, 141×214 ס"מ
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

< עמ' 202
**חלונות**
צבע אמייל, לאכה ותצלומים על בד, 138×214 ס"מ.
תצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967.
יתום מלחמה ואסא קדמוני, מן המפורסמים שבקציני מלחמת ששת הימים, נושא עיטור

< עמ' 203
**יהודים בחלקים, 1974–1976**
תצלומים וצבע אמייל על עץ, 121.5×187 ס"מ
תצלום: רון עמיר

< עמ' 204–205
**ראש והגביע של אוצ'ילו**
צבע־לוח, גיר, לאכה ותצלום על יריעת ויניל, 183×97 ס"מ.
תצלום של **מחקר פרספקטיבי של גביע**, 1450, מאת אוצ'ילו (עט ודיו על נייר, 29×24.5 ס"מ, קבינט הרישומים, אופיצי, פירנצה, איטליה)

< עמ' 207
**באר – ראש – מבצר**
צבע־לוח, גיר־שמן ולאכה על ויניל, 95×280 ס"מ

< עמ' 208
**רכב תש"ח**
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 209 (ימין)
**חולדה החדשה** (גירסה 2)
**פחם על נייר**, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 209 (שמאל)
**חולדה החדשה** (גירסה 1)
**פחם על נייר**, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 210 (ימין)
**ללא כותרת** (גירסה 1)
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 210 (שמאל)
**ללא כותרת** (גירסה 2)
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 211
**ללא כותרת**
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 212
**שפופרות תל־חי, 1975–1976**
עיפרון, זירוקס, על נייר, 65.5×46.3 ס"מ
פרט מתוך: פיירו דלה פרנציסקה, **הטבלת ישו**, 1448–1450

< עמ' 213 (ימין)
**ללא כותרת** (גירסה 7)
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 213 (שמאל)
**ללא כותרת** (גירסה 3)
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 214
**סוס נרתע**
עיפרון על נייר, 21×16.5 ס"מ

< עמ' 215
**ללא כותרת**
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 216 (ימין)
**ללא כותרת**
עיפרון על נייר, 20.5×32.5 ס"מ

< עמ' 216 (שמאל)
**ללא כותרת**
עט ועיפרון על נייר, 21×33ס"מ

< עמ' 217 (למעלה)
**להיירות בפי הטבעת**
עיפרון על נייר, 2 יחידות, 20.5×32.5 ס"מ כ"א

< עמ' 217 (למטה)
**איור מאת מקס ליברמן ל"אנקדוטה מן המלחמה האחרונה" מאת היינריך פון קלייסט, מתוך רעידת אדמה בציילי, הוצאת שוקן, 1946**

< עמ' 218
**Ma'Lov**, 1998

**תיאטרון הבסטיליה**, פריז

**כוריאוגרפיה: ברנרדו מונטה**

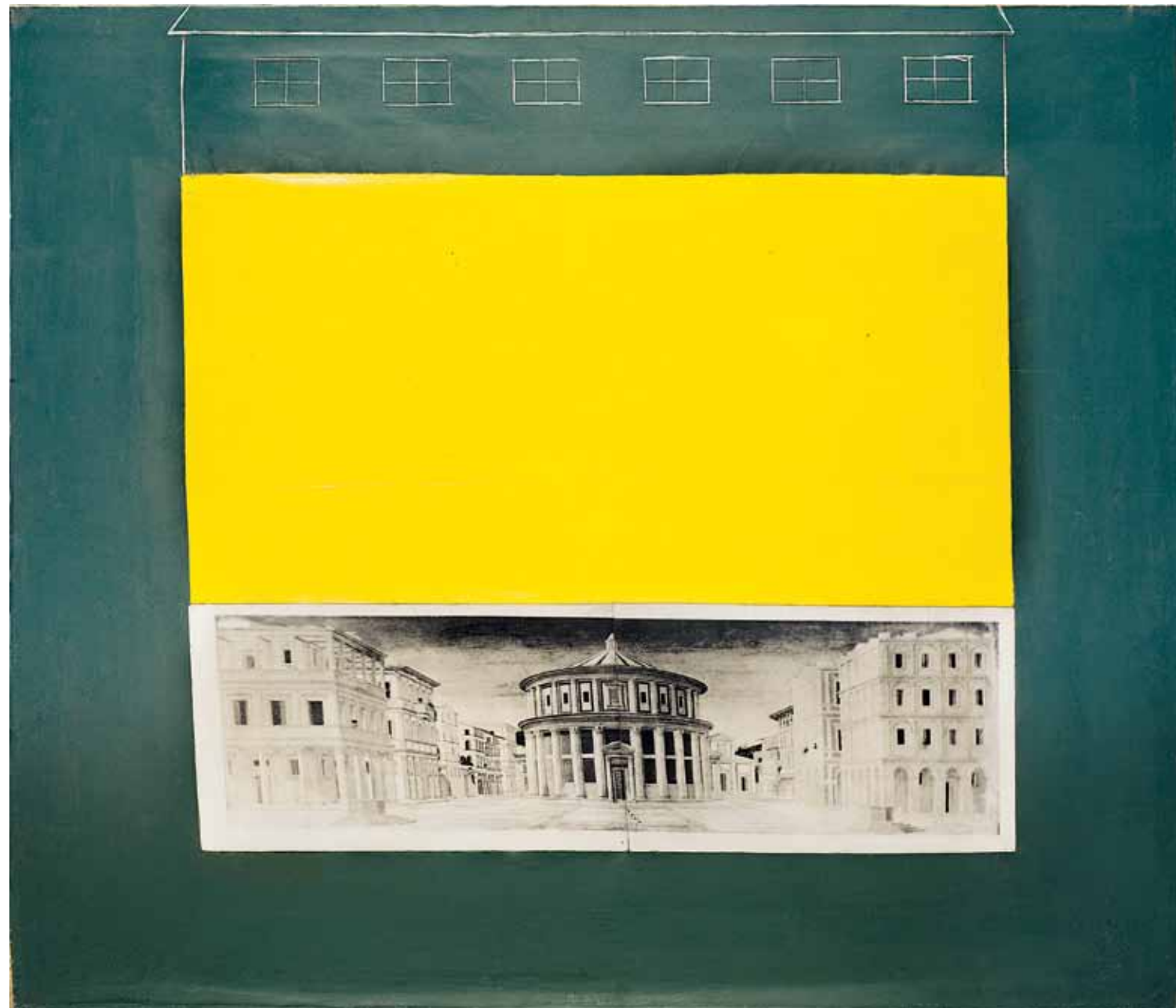
**תפאורה ורישום בהופעה חיה: תמר גטר**

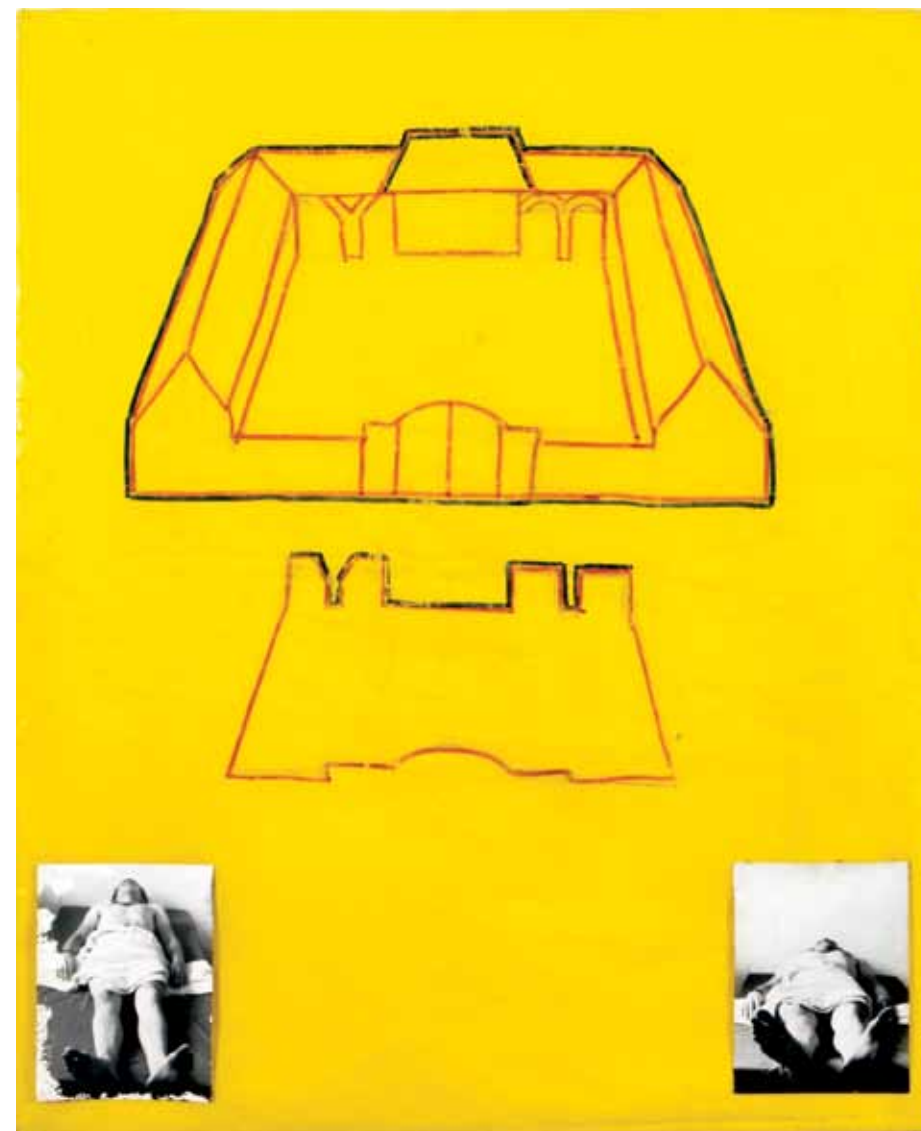
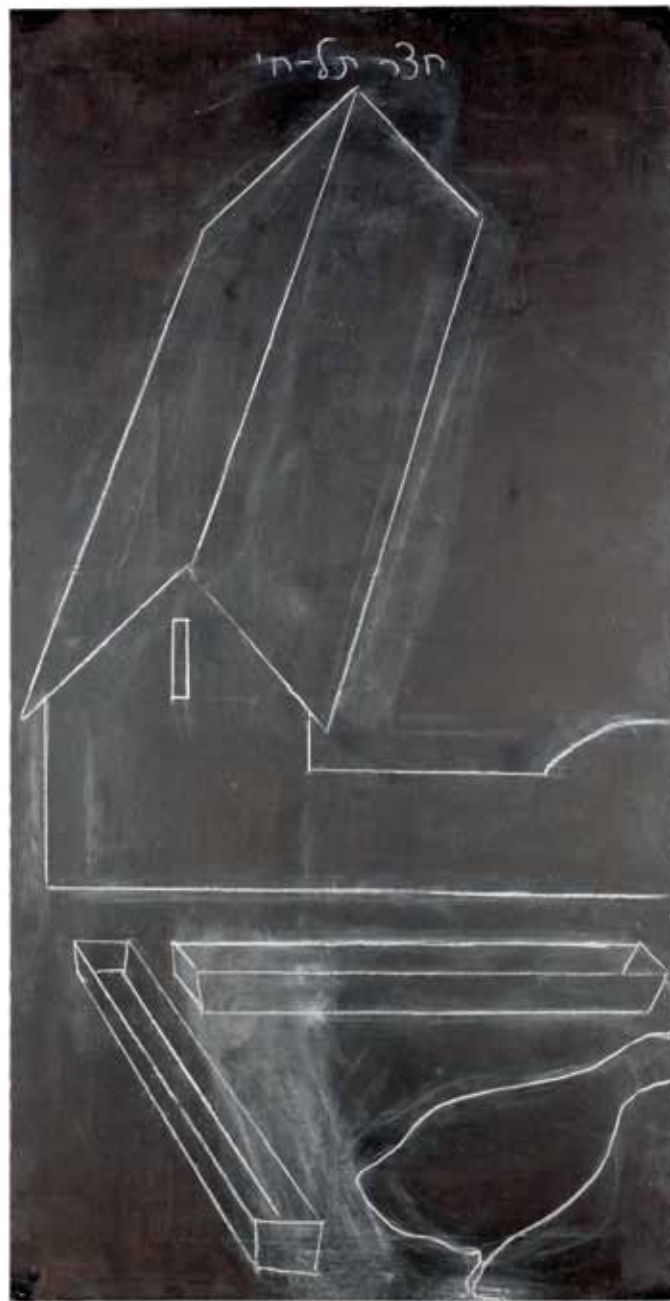
**ברנרדו מונטה ותמר גטר על הבמה:**

**תנועת הכפות, בתגובה לרישומי תל־חי**

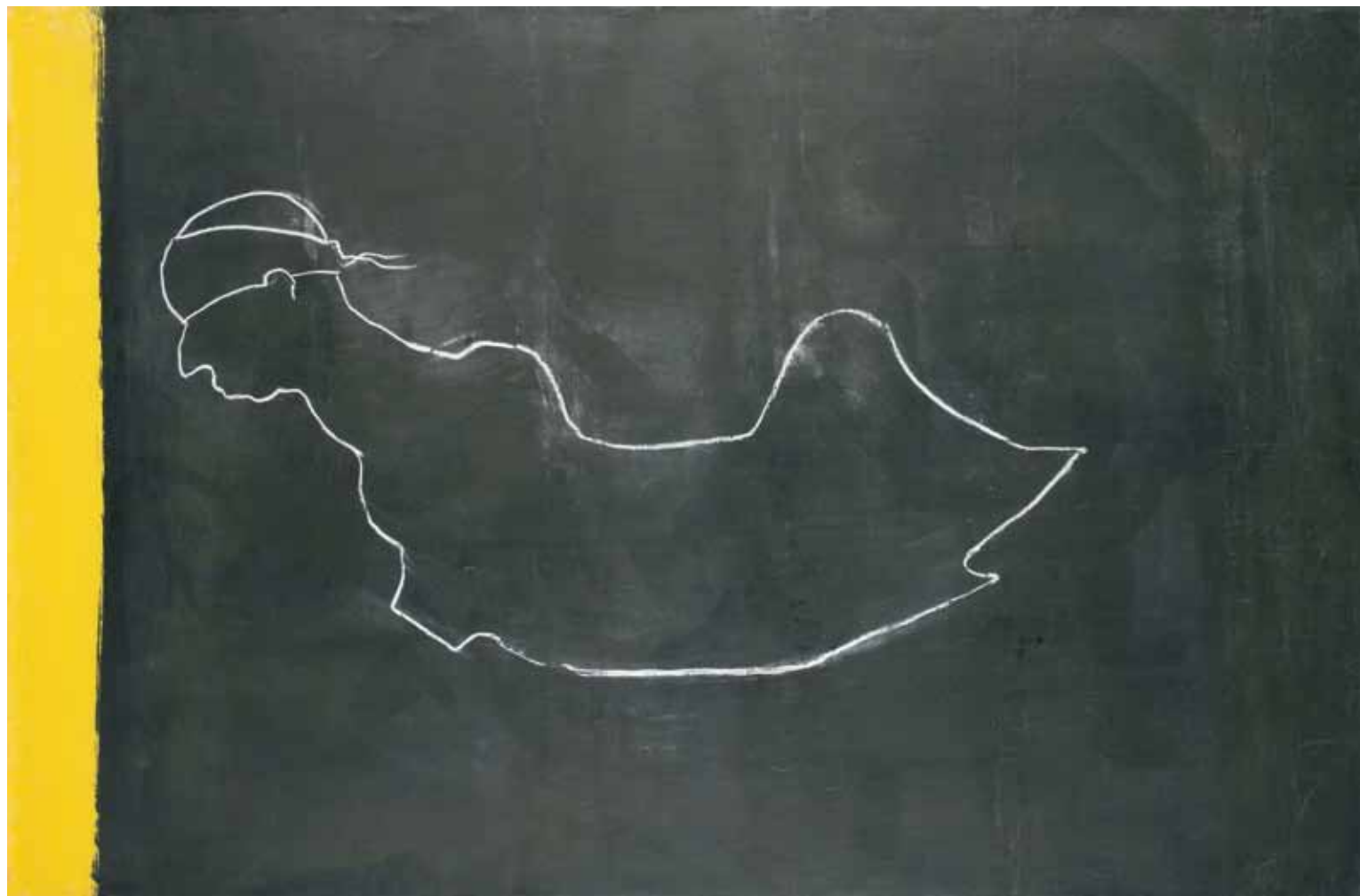
< עמ' 219
**כפות**
עיפרון ועט על נייר פרגמנט, 2 יחידות, 20.5×32.5 ס"מ כ"א

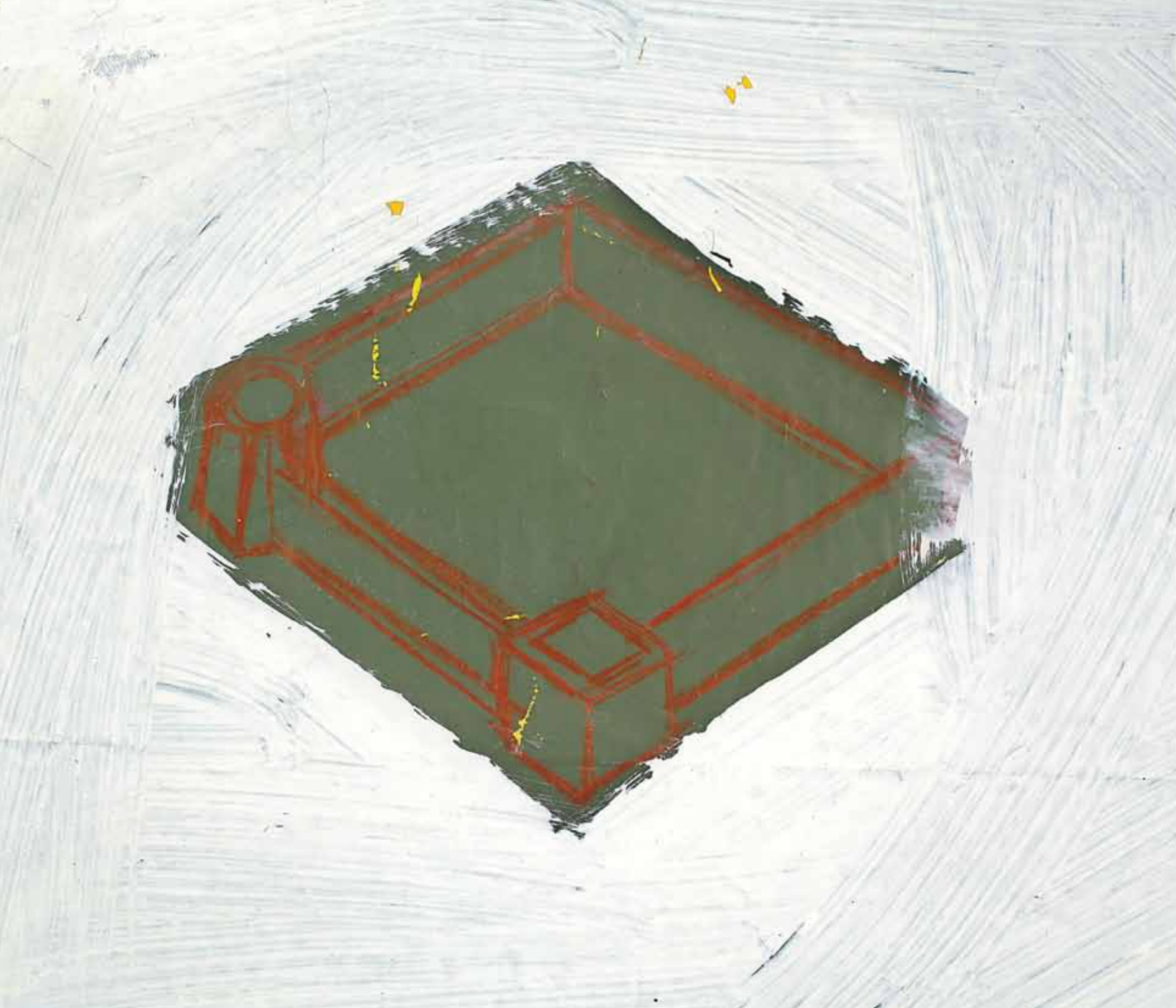




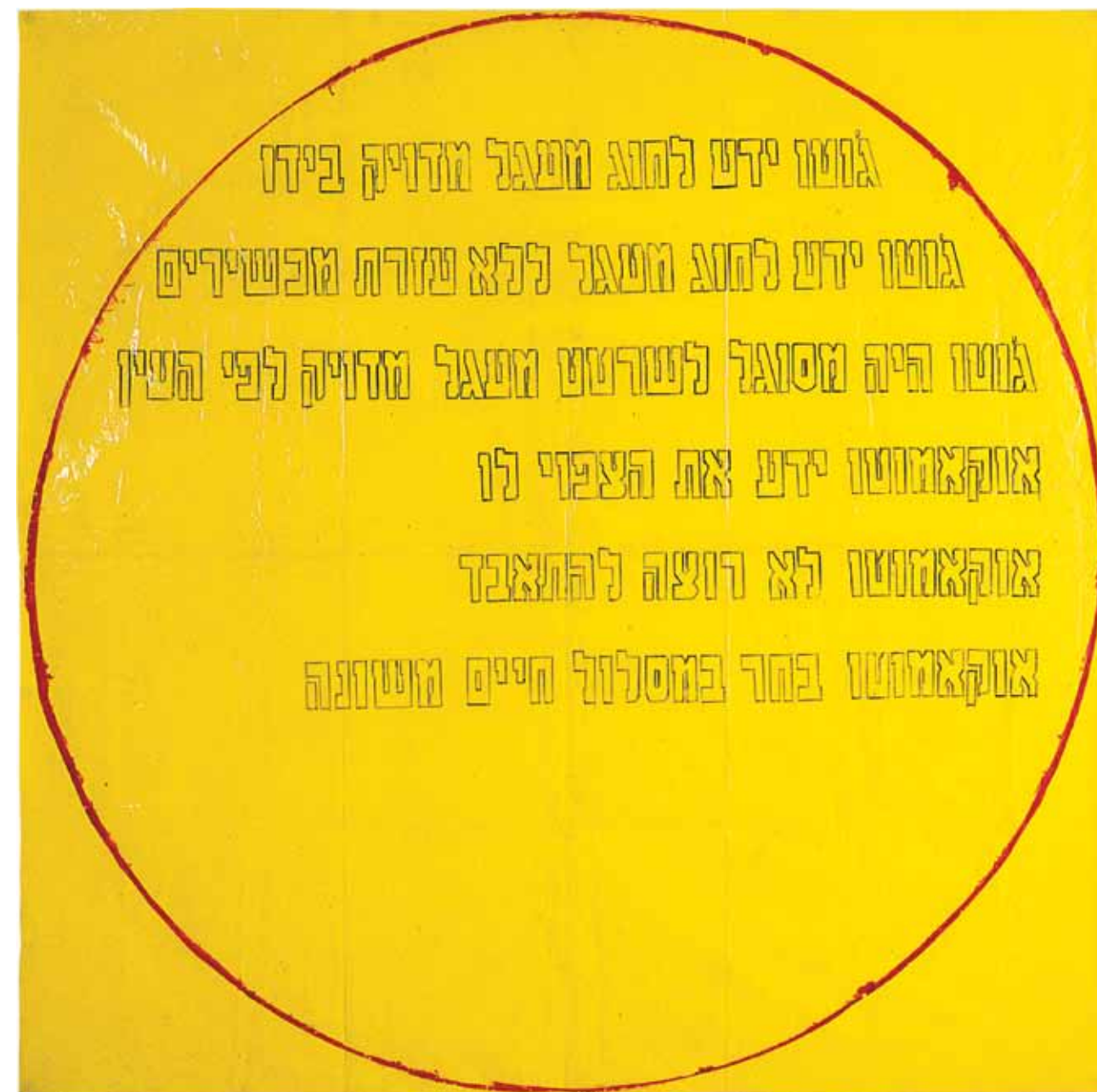


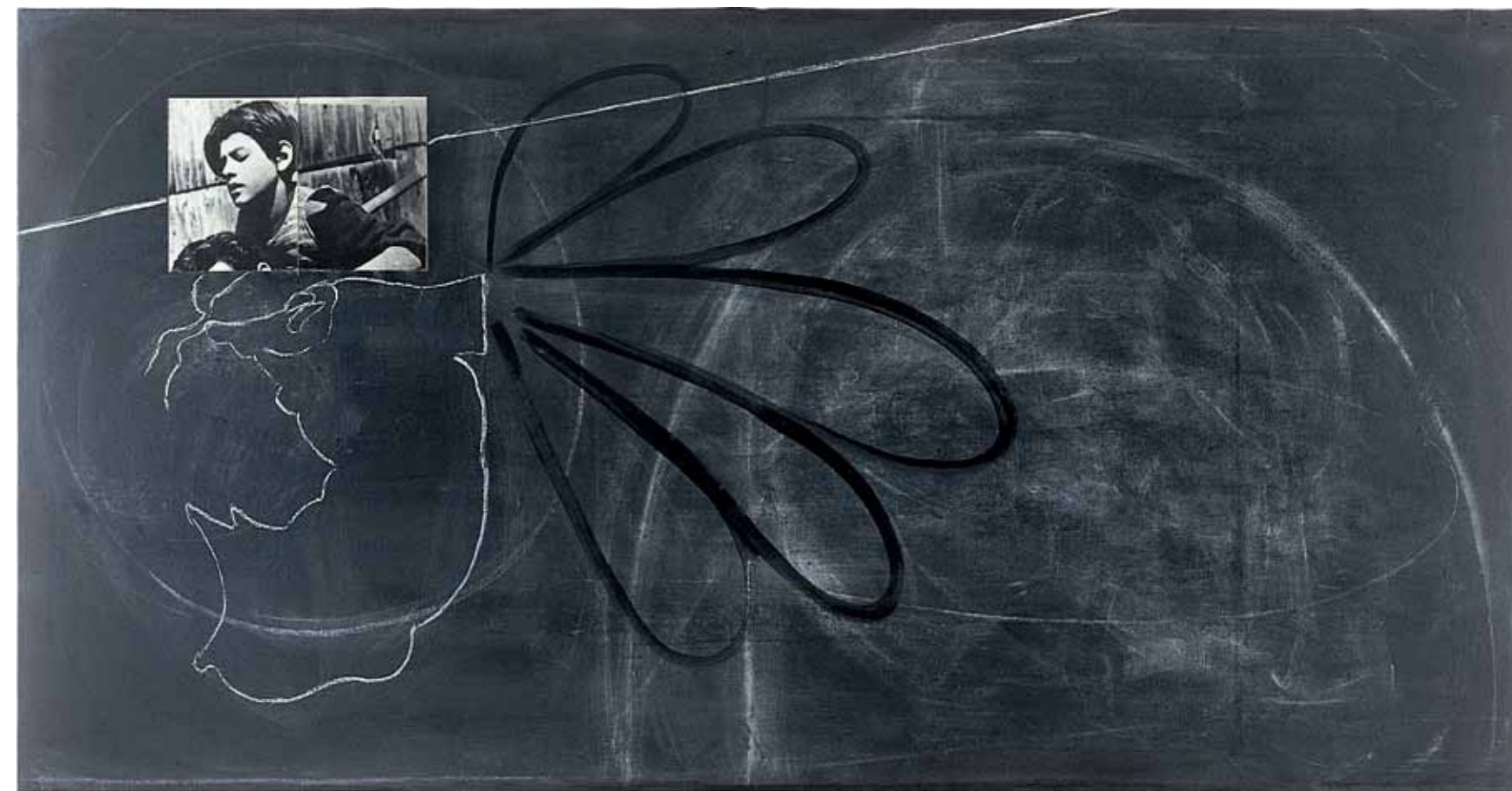
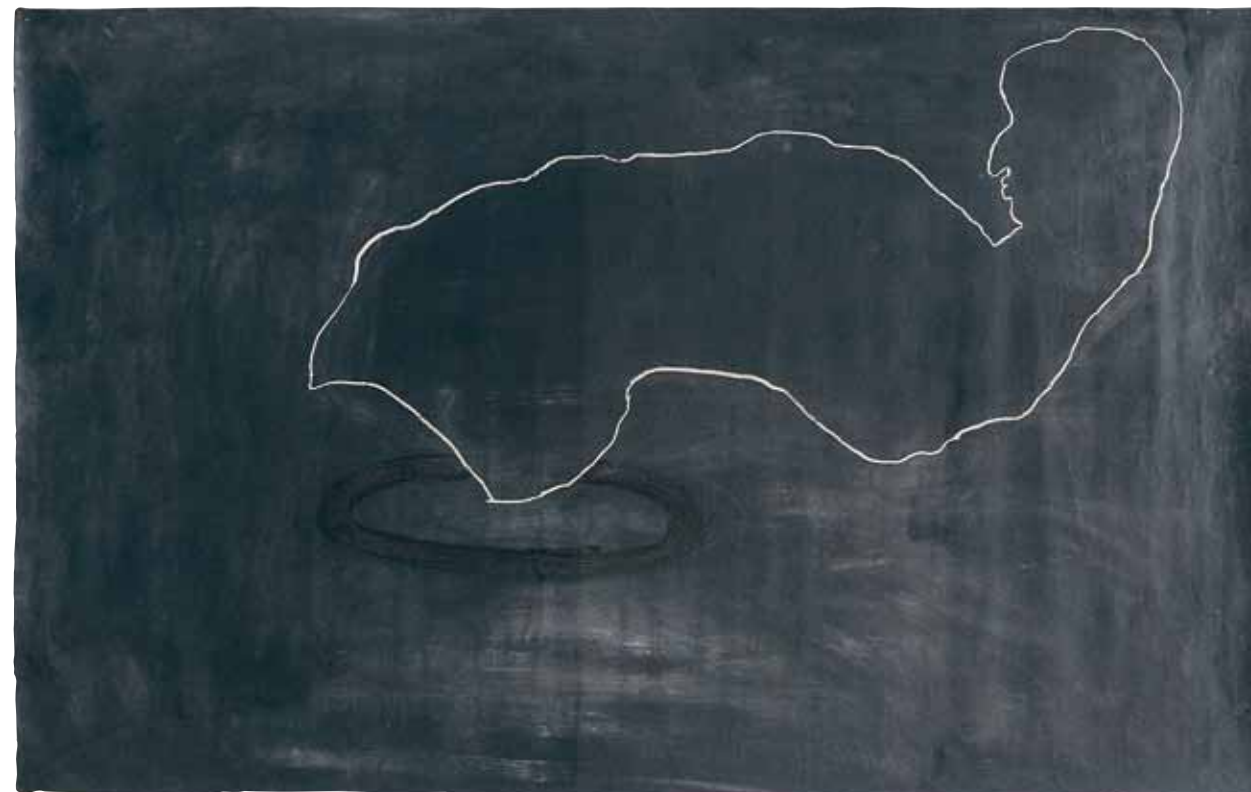




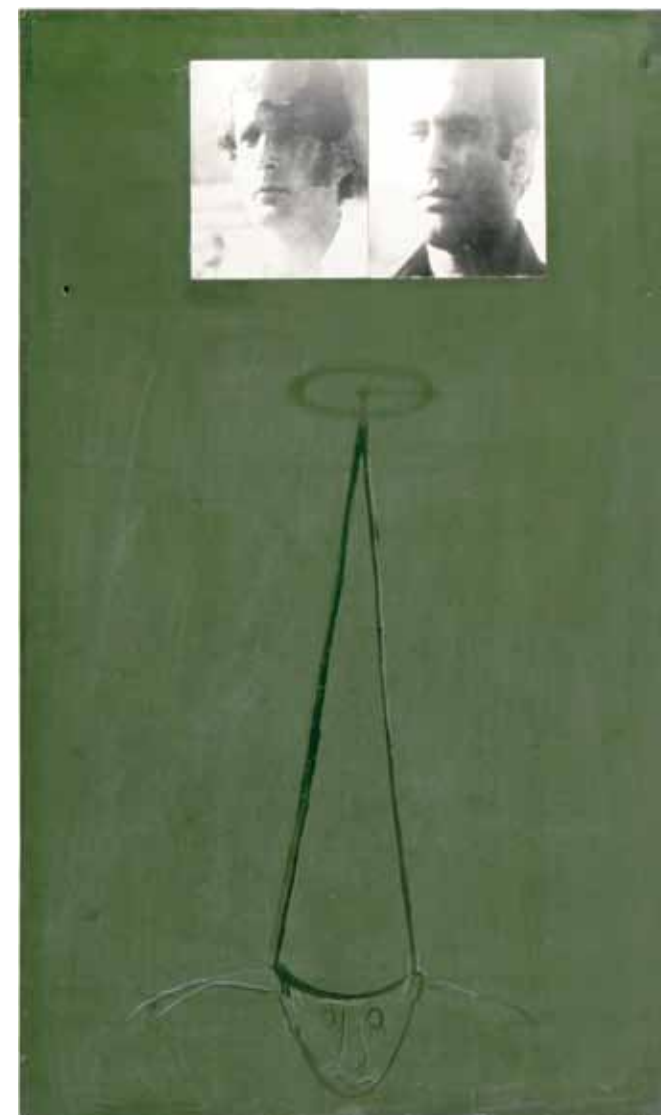


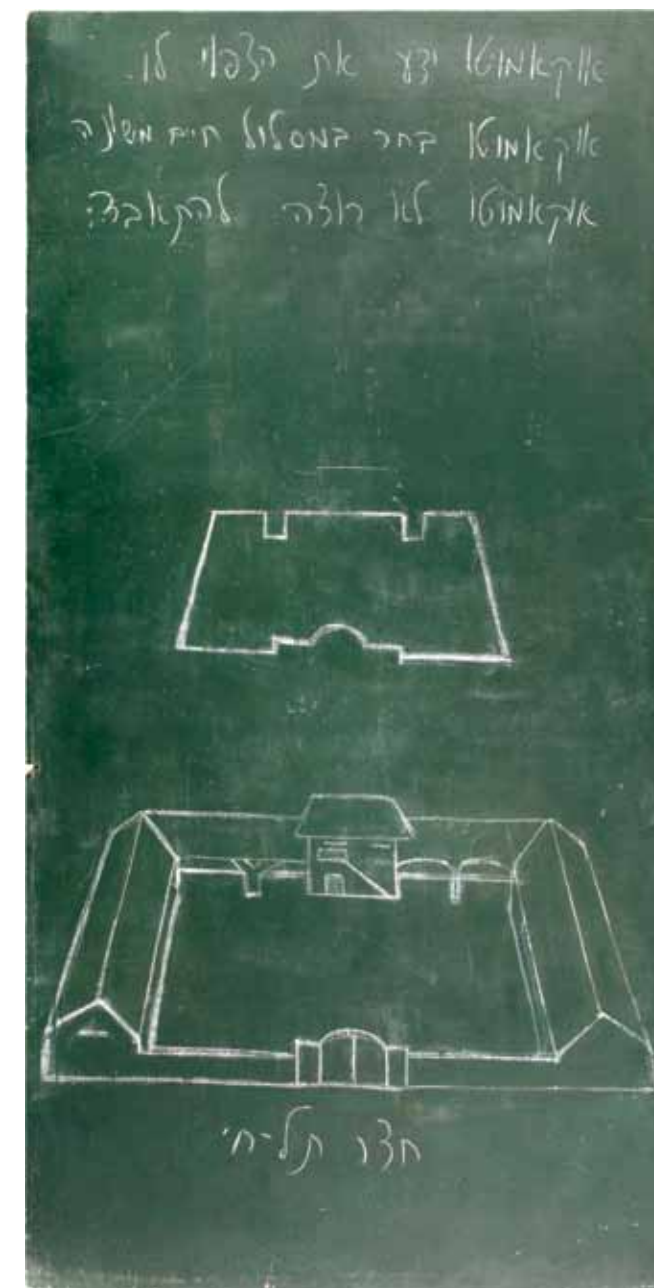










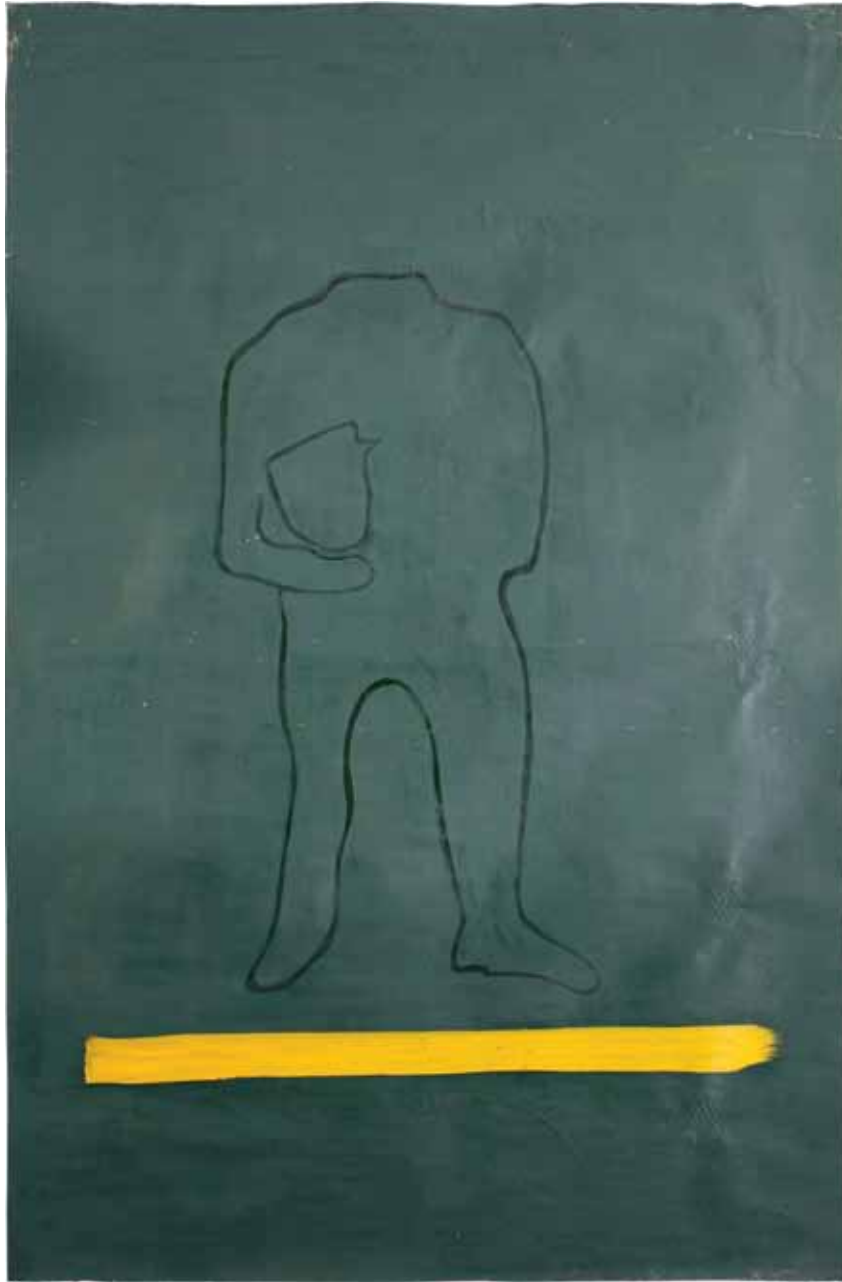


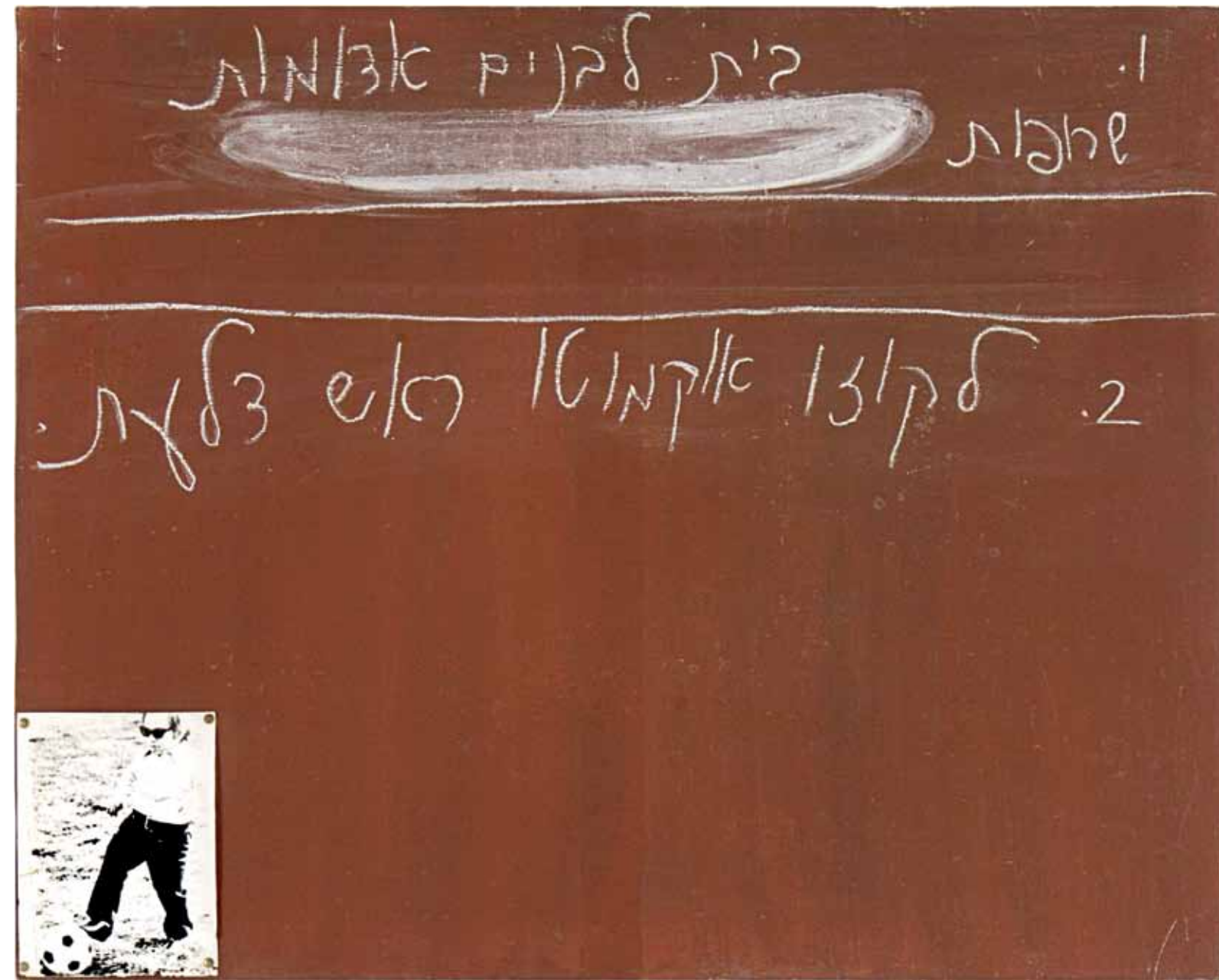










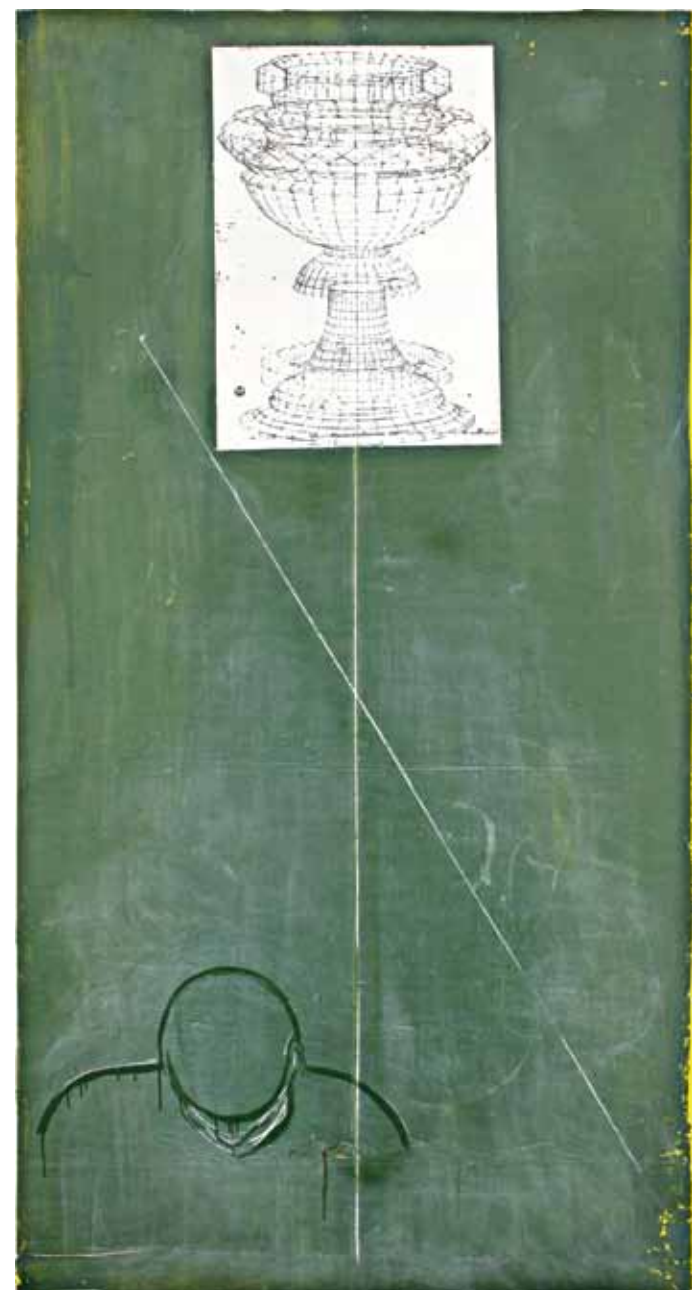
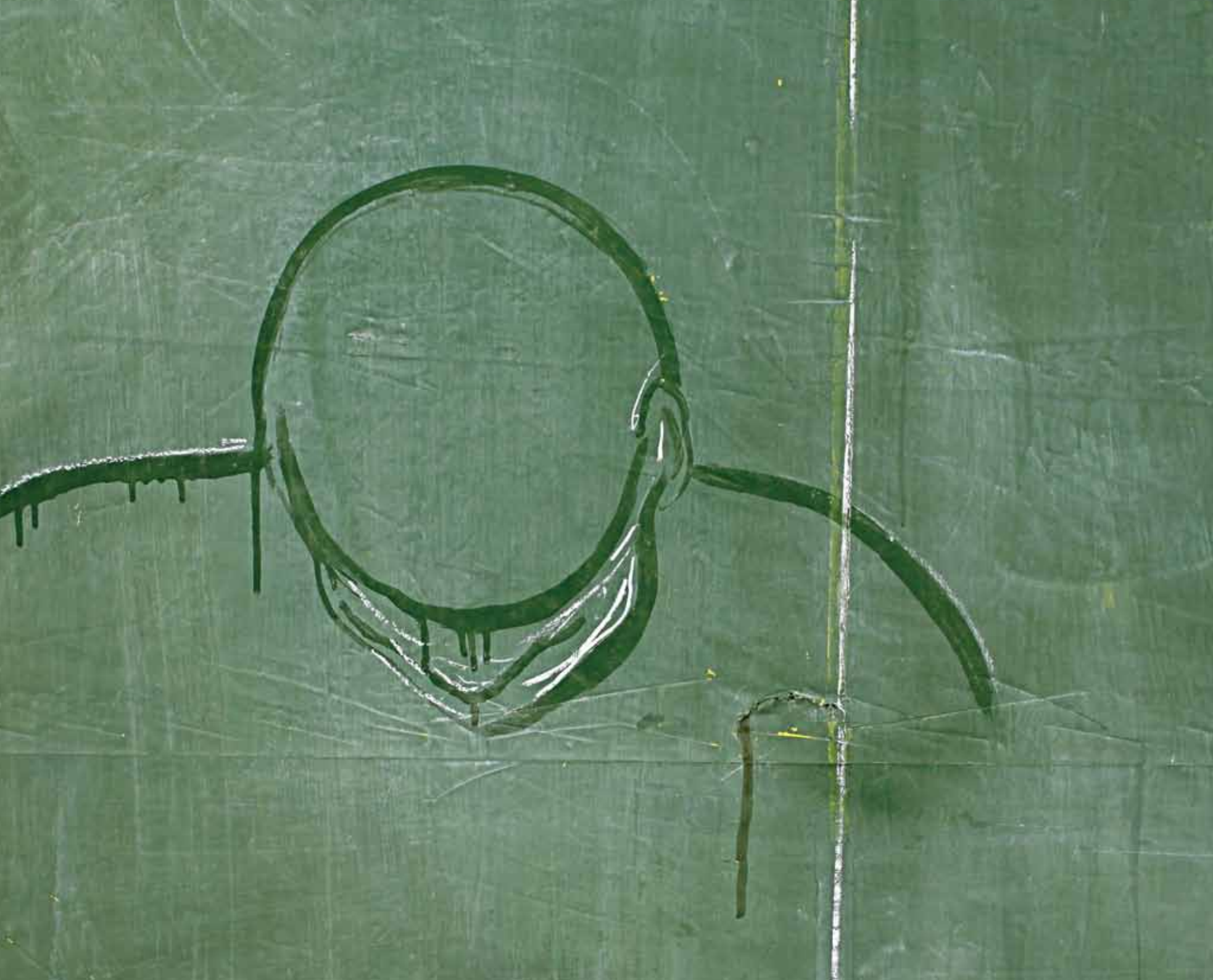


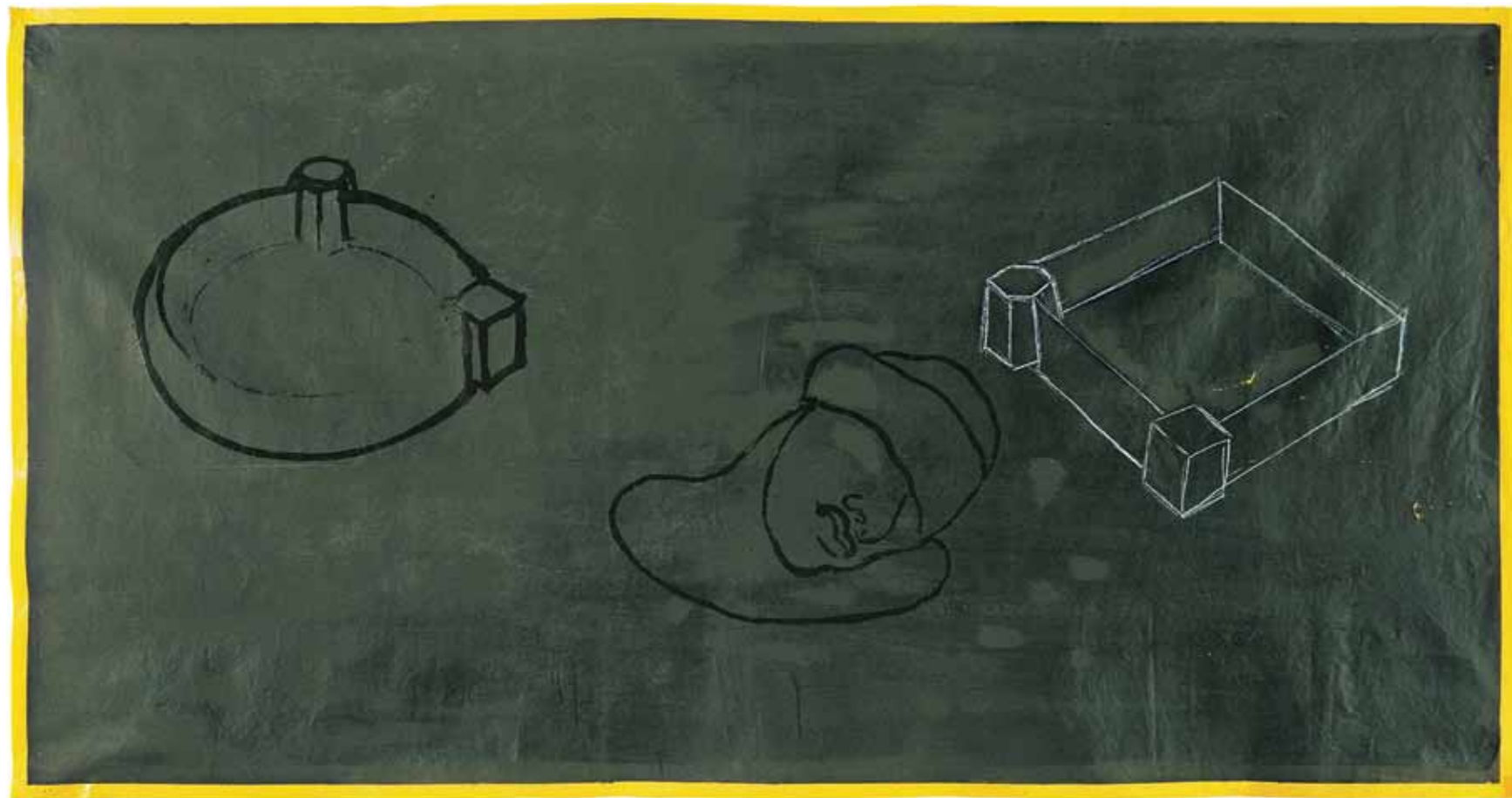




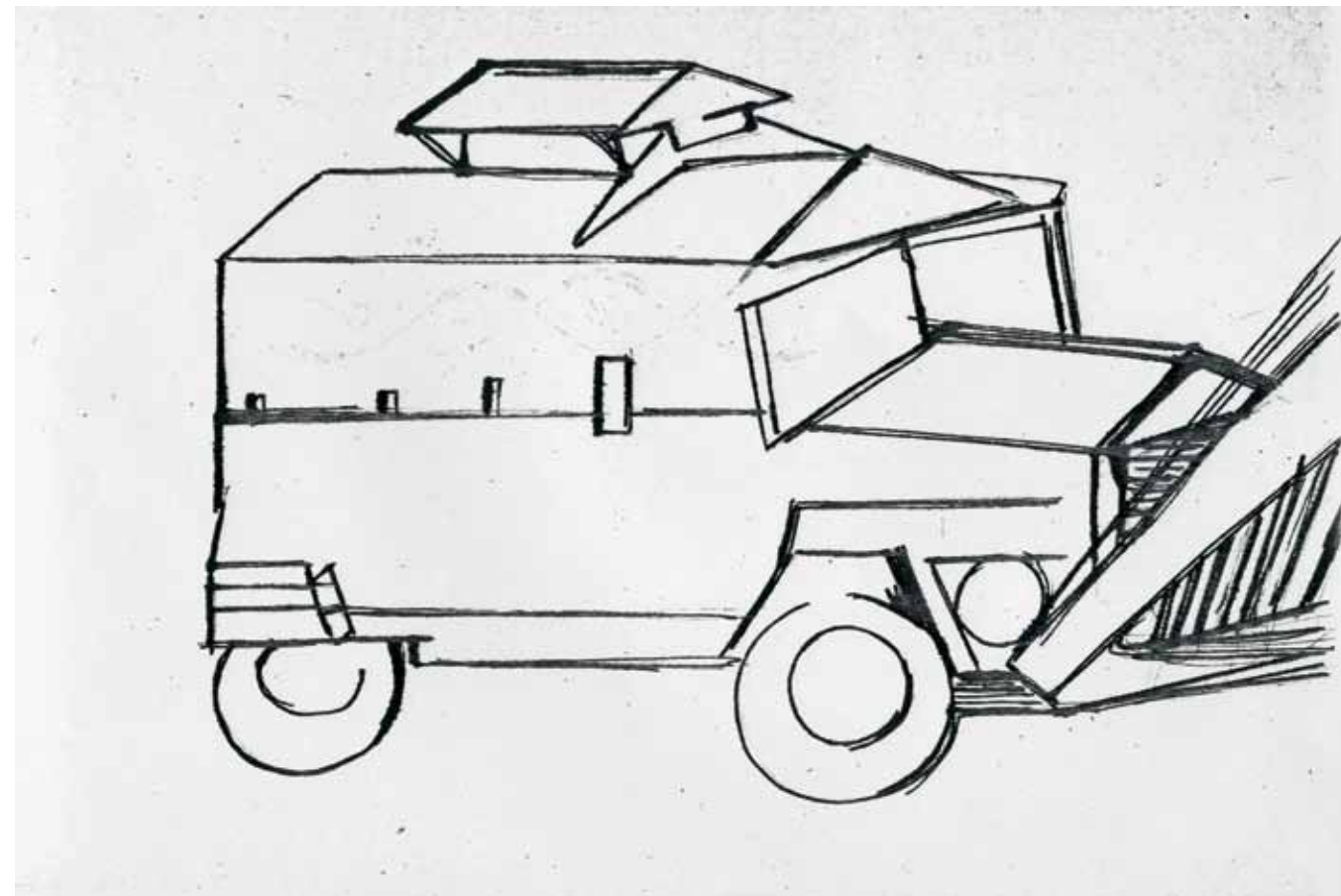
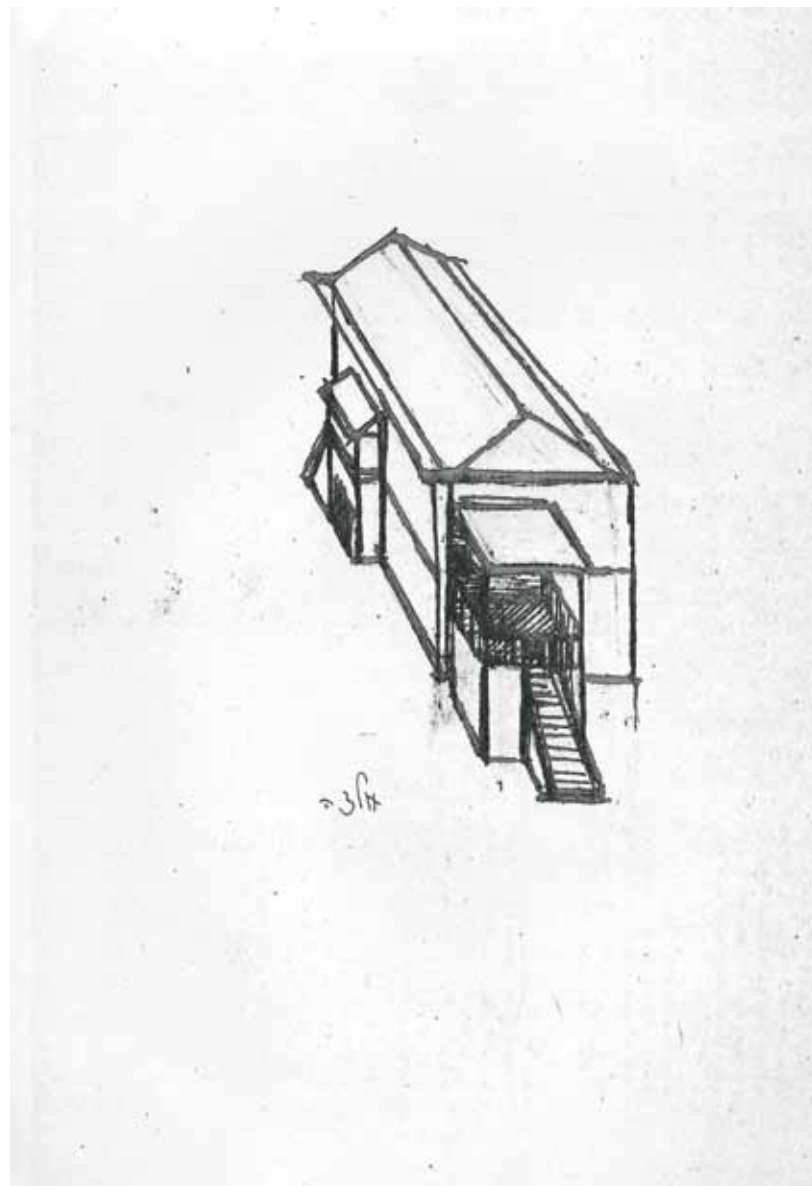
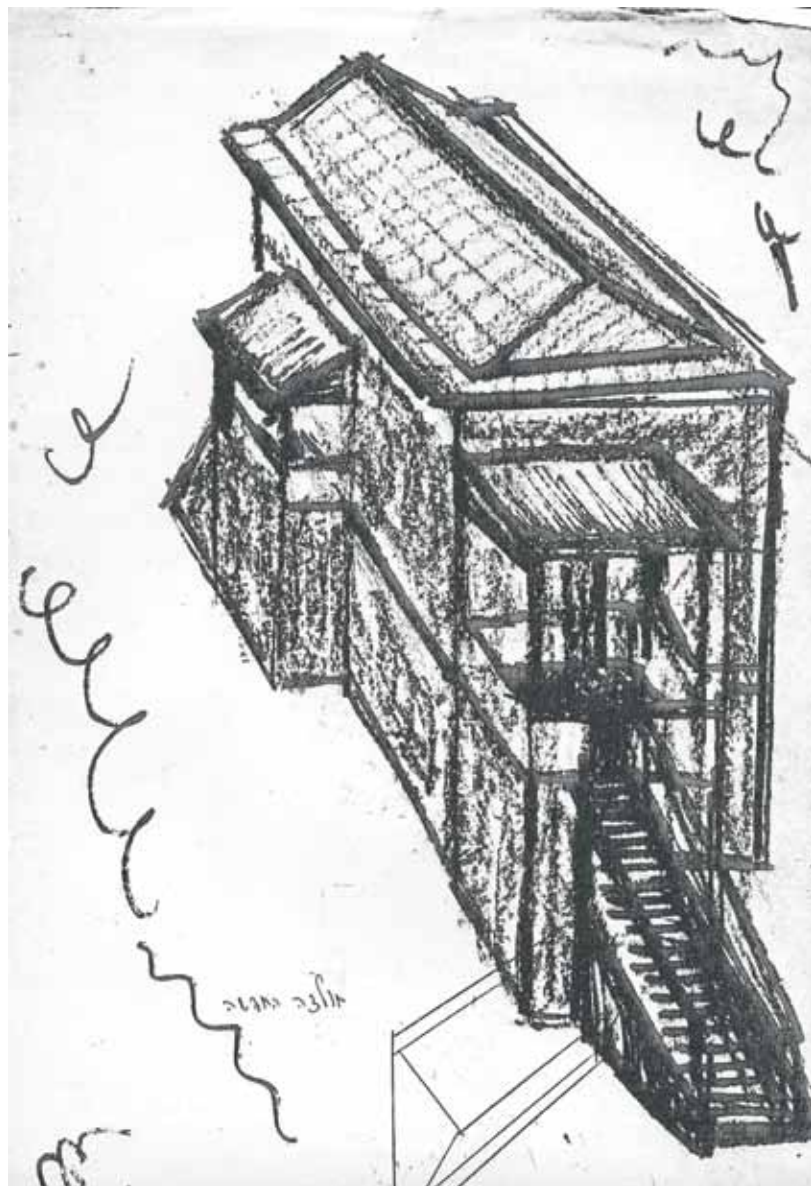


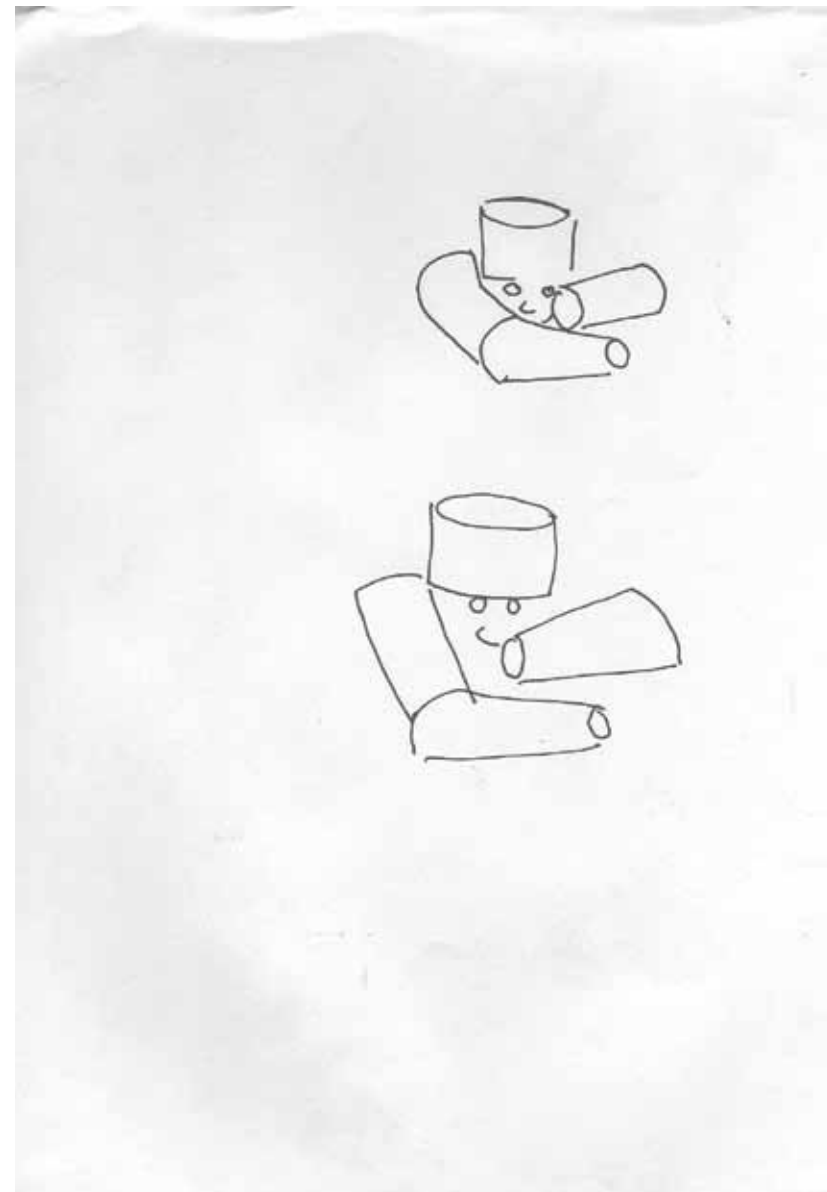
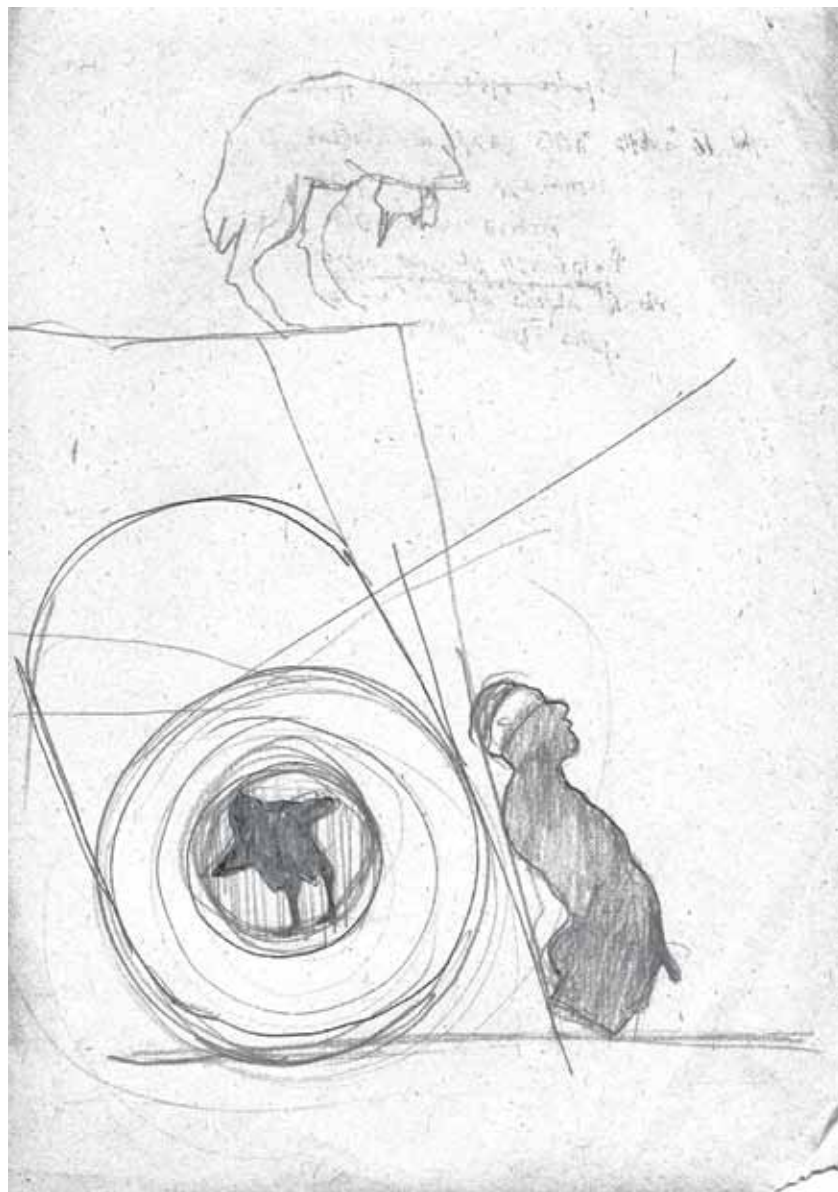




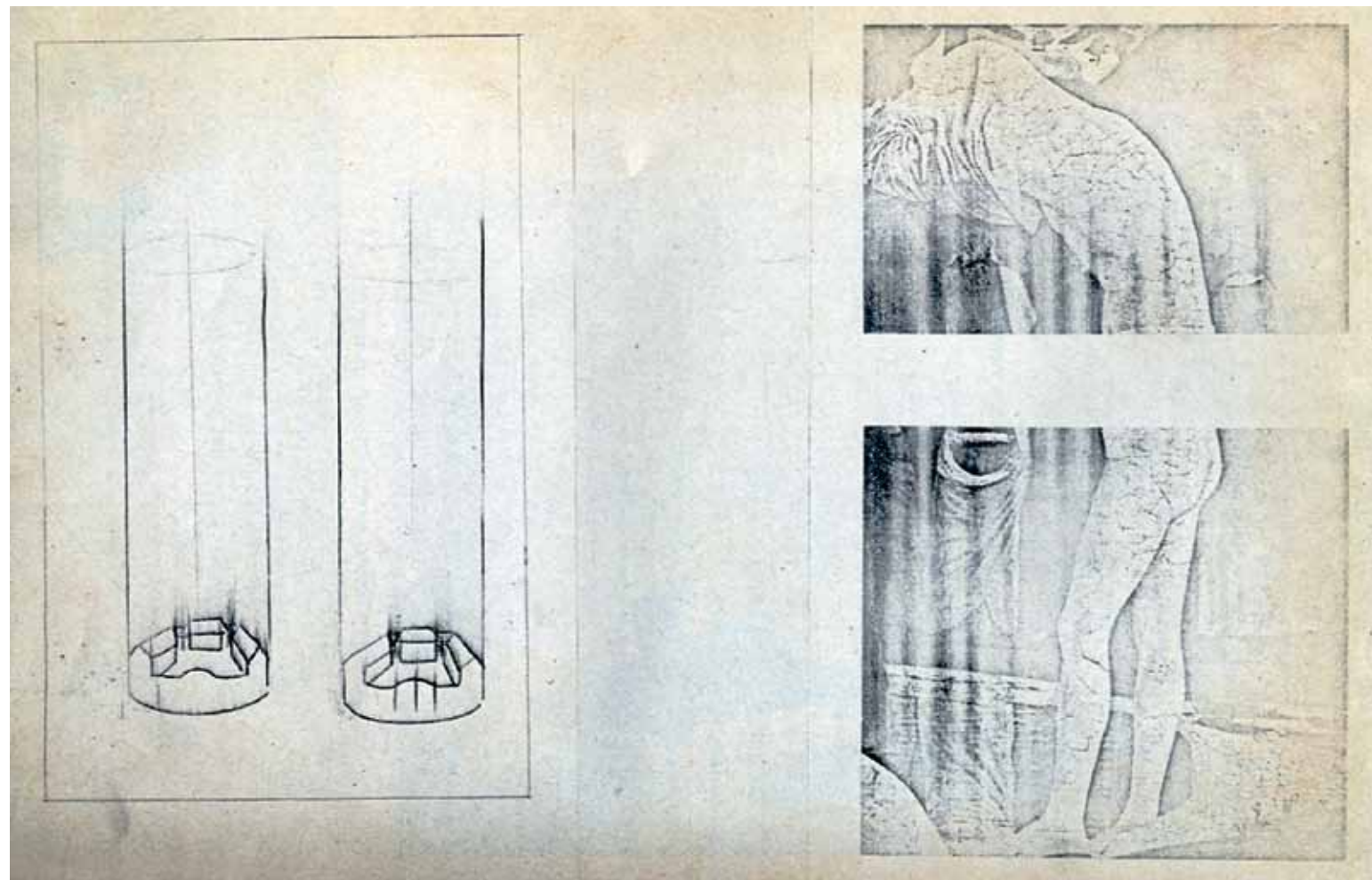
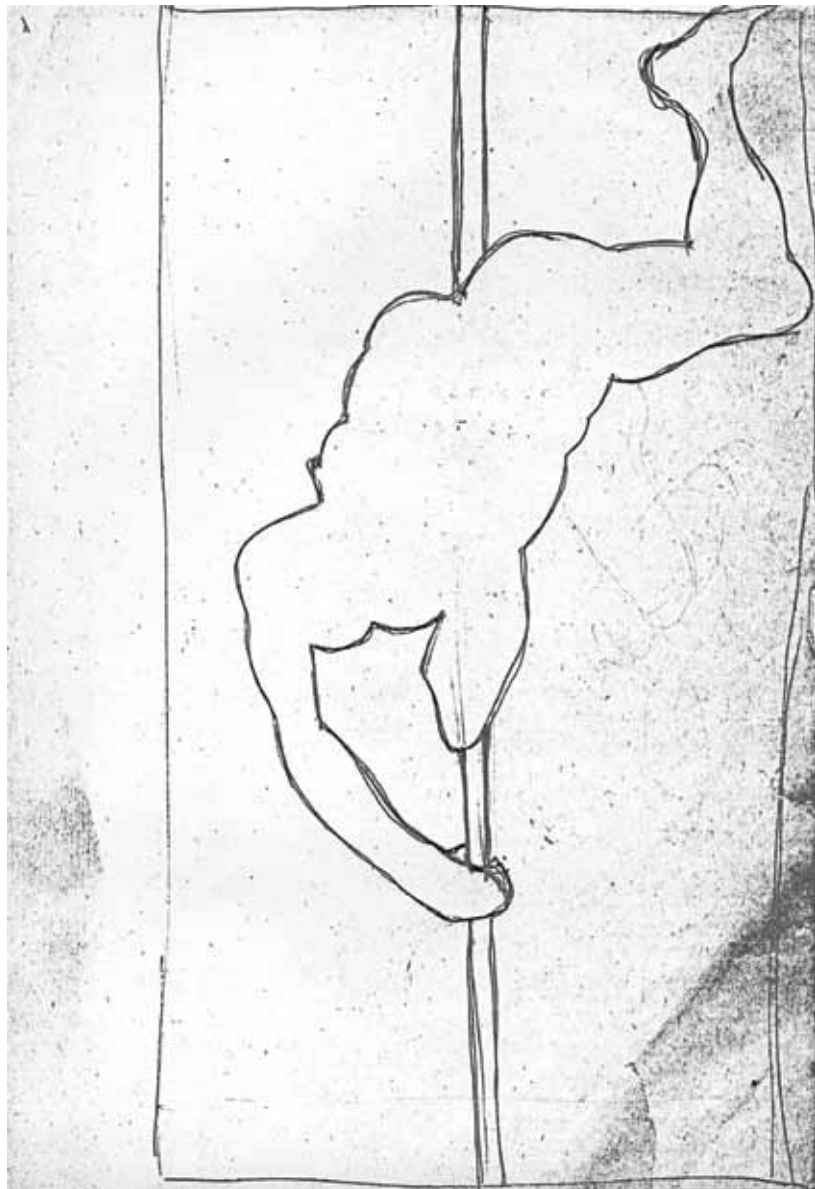




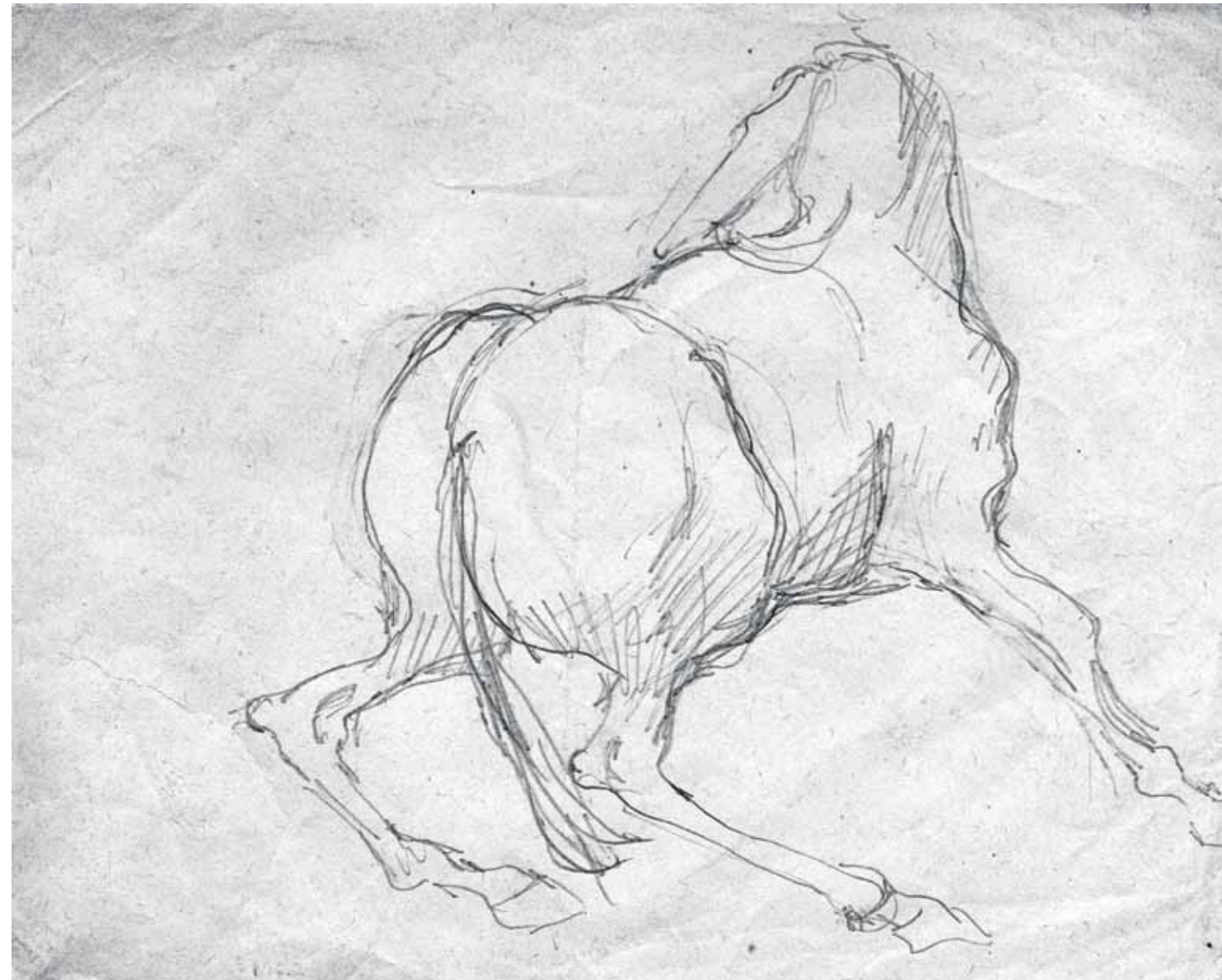




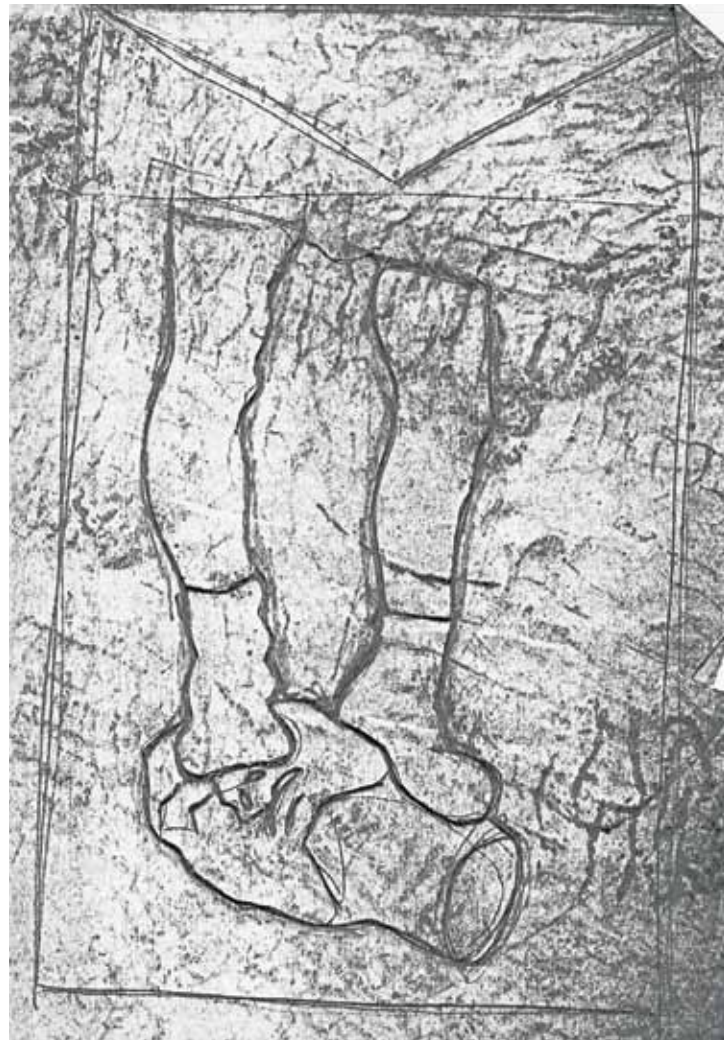
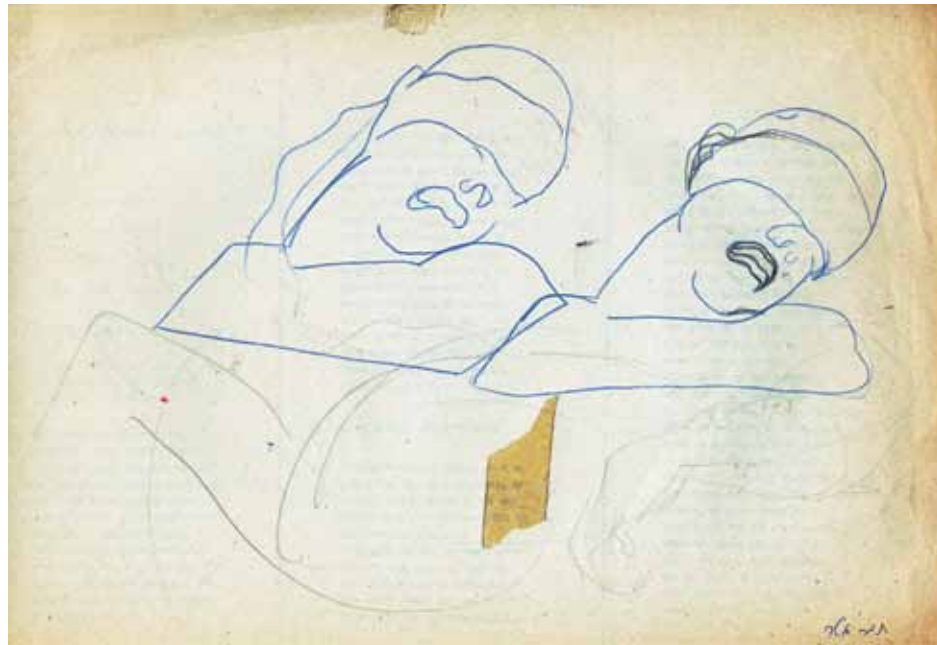
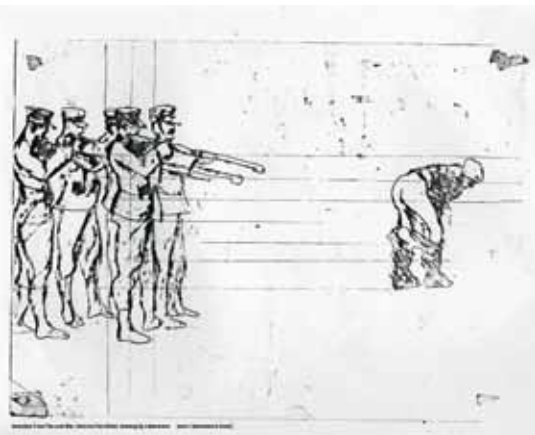
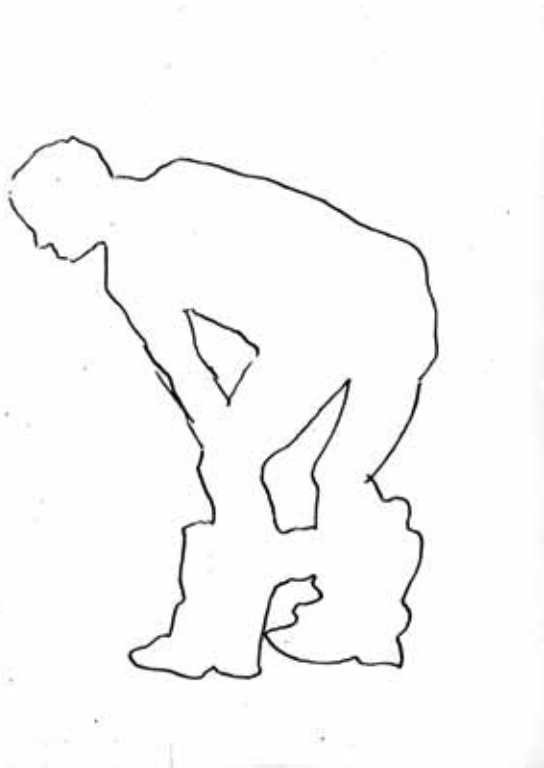




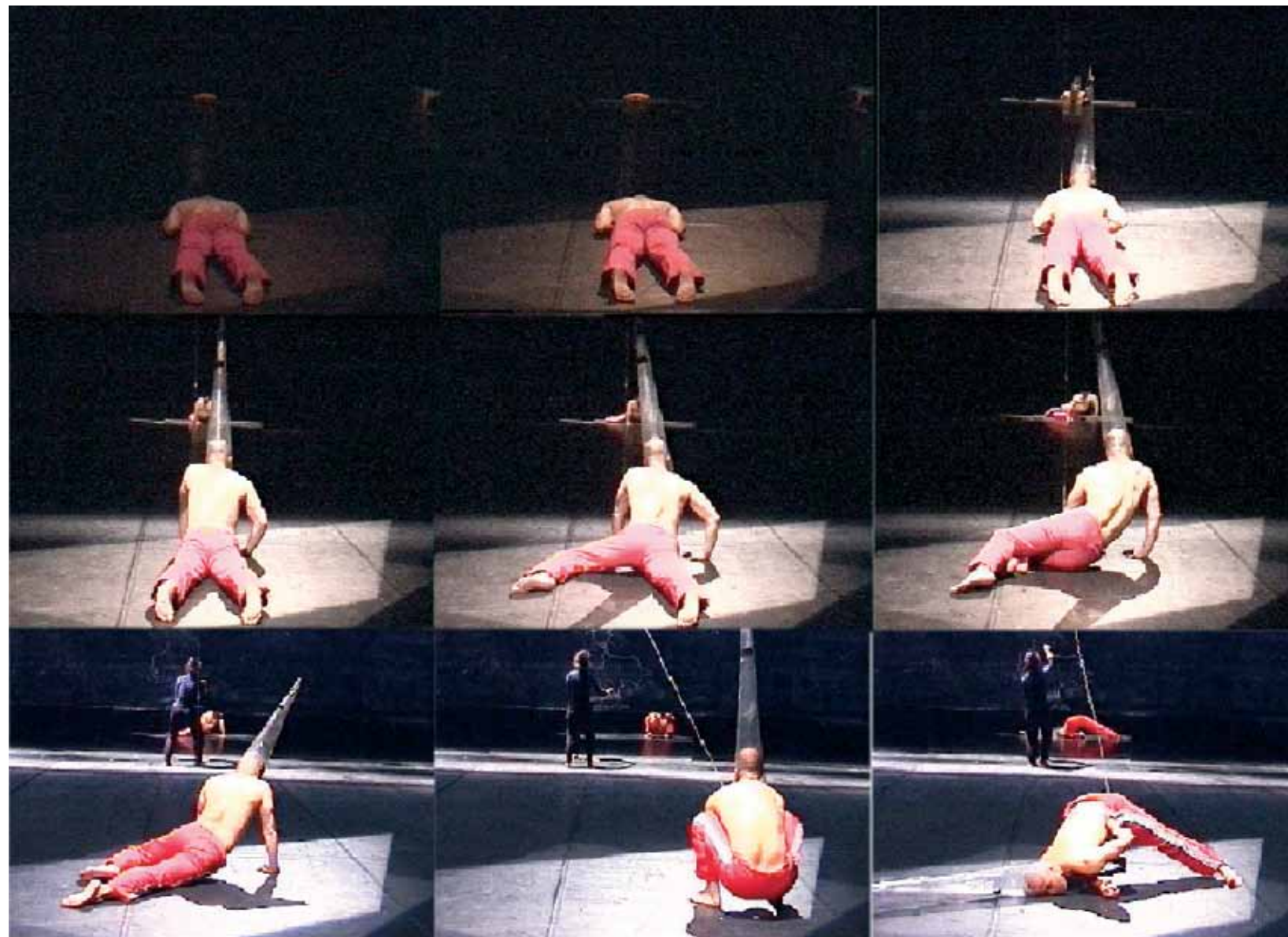






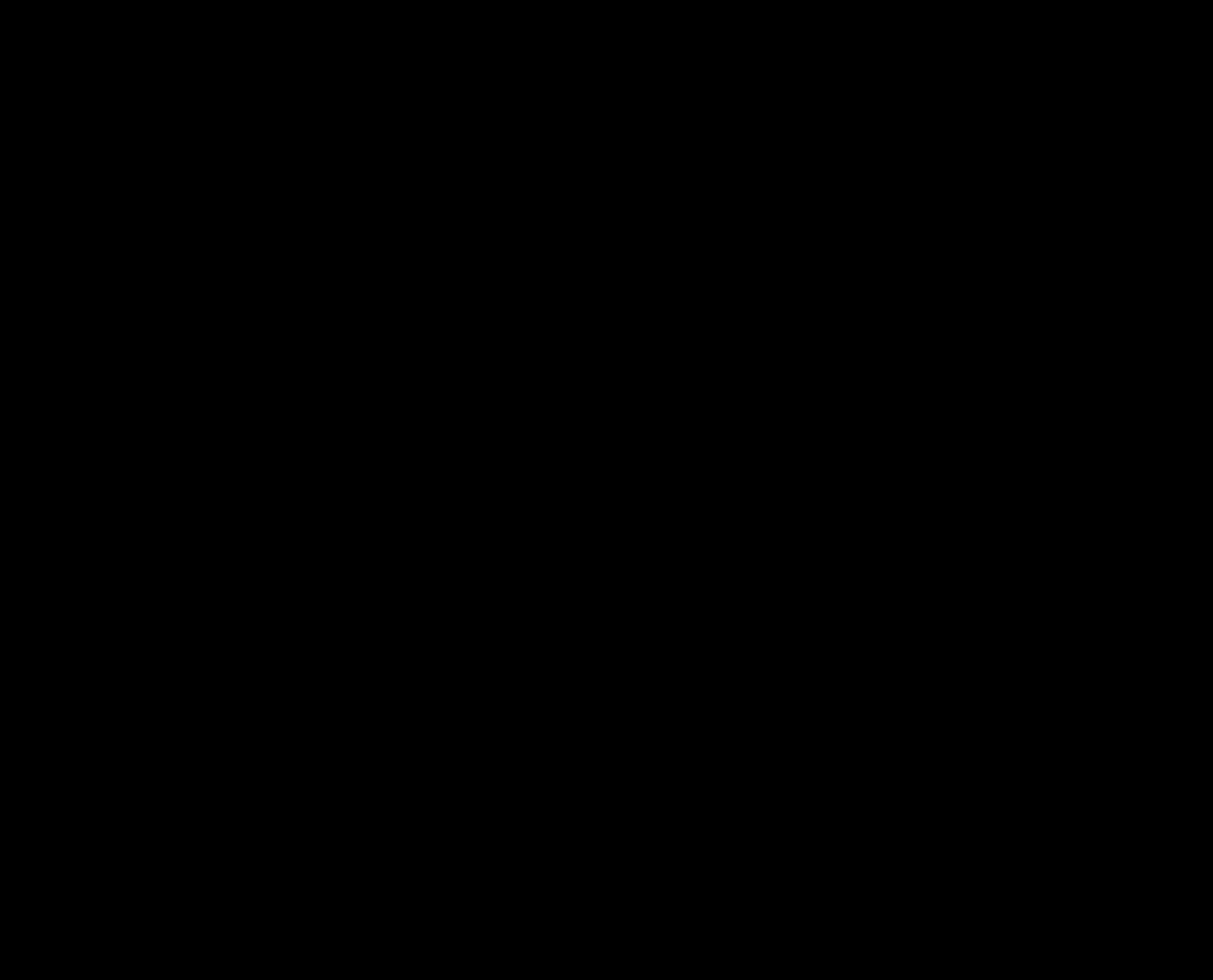








<p>&gt; p.177</p> <p><b>Tel-Hai and an Ideal City</b>, 1977</p> <p>Blackboard paint and chalk on vinyl and canvas; photo of the painting <b>Ideal City</b>, attributed to Piero della Francesca (ca. 1470, oil-tempera on wood panel, 60×200 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italy), 122×140 cm</p> <p>Collection of Tel Aviv Museum of Art</p>	<p>Blackboard paint, acrylic, oil chalk and classroom chalk on vinyl, 140×91 cm</p>	<p>&gt; p.188</p> <p><b>Asa, Kahalani, a Head in Conoid Hat</b>, 1978</p> <p>Blackboard paint, lacquer, classroom chalk and photos on canvas, 150×91 cm</p> <p>Processed TV screen photos: State Decoration Ceremony, 1967; Asa Kadmoni and Avigdor Kahalani, two of the famous Six Day War officers, medal bearers</p>	<p>plastic sheet, 215×215 cm</p> <p>Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967; Asa Kadmoni, one of the famous Six Day War officers, medal bearer</p>	<p>&gt; p.197</p> <p><b>Headless Warrior</b></p> <p>Blackboard paint, enamel paint, lacquer and classroom chalk on canvas, 214×119 cm</p>	<p>Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967; war orphan and Asa Kadmoni, one of the famous Six Day War officers, medal bearer</p>	<p>&gt; p.210 right</p> <p><b>Untitled</b> (version 1)</p> <p>Pencil on paper, 32.5×20.5 cm</p>	<p>&gt; p.216 left</p> <p><b>Untitled</b></p> <p>Pen and pencil on paper, 33×21 cm</p>
<p>&gt; p.178</p> <p><b>The Inner Yard of Tel-Hai Yard</b>, 1975</p> <p>Photos, markers on vinyl sheet, on wood, 115×94 cm</p> <p>Model: Menachem Chaimovitch</p>	<p>&gt; p.184</p> <p><b>Giotto-O'kamotto</b> (version 2), 1975</p> <p>Acrylic and markers on vinyl sheet, 163×163 cm</p> <p>Collection of Museum of Art, Ein Harod</p> <p>Text in painting:</p> <p><i>Giotto knew how to round a circle free hand /</i></p> <p><i>Giotto knew how to round a circle without tools /</i></p> <p><i>Giotto could draw a round circle by the eye /</i></p> <p><i>O'kamotto knew what awaits him /</i></p> <p><i>O'kamotto does not want to kill himself /</i></p> <p><i>O'kamoto chose a weird walk of life</i></p>	<p>&gt; p.189</p> <p><b>Tel-Hai and Sleeping Guard</b> (version 1), 1978</p> <p>Blackboard paint and classroom chalk on plastic sheet, 204×114 cm</p> <p>(In association with Piero della Francesca, <b>Resurrection</b>, 1463, mural in fresco and tempera, 225×200 cm, Museo Civico, Sansepolcro, Italy)</p>	<p>&gt; p.193</p> <p><b>Encircled Asa Kadmoni and a Scarecrow</b> (version 2)</p> <p>From <b>Tel-Hai</b> cycle, 1974–1978</p> <p>Enamel paint, acrylic, oil chalk, classroom chalk and photo on transparent plastic sheet, 215×215 cm</p> <p>Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967; Asa Kadmoni, one of the famous Six Day War officers, medal bearer</p>	<p>&gt; p.198</p> <p><b>Burnt Red Brick House</b>, 1975</p> <p>Acrylic paint, classroom chalk, thumbtacks and photo on wood panel, 89.5×111 cm</p> <p>Photo: Ron Amir</p>	<p>&gt; p.203</p> <p><b>Jews in Parts</b>, 1974–1976</p> <p>Photos and enamel paint on wood panel, 121.5×187 cm</p> <p>Photo: Ron Amir</p>	<p>&gt; p.211</p> <p><b>Untitled</b></p> <p>Pencil on paper, 32.5×20.5 cm</p>	<p>&gt; p.217 above</p> <p><b>To be Shot in the Anus</b></p> <p>Pencil on paper, 2 units, 32.5×20.5 cm each</p>
<p>&gt; p.179</p> <p><b>"Half" Tel-Hai and a Chopped Duck</b></p> <p>Enamel paint, oil chalk and classroom chalk on canvas, 216×110 cm</p> <p>Collection of The Israel Museum, Jerusalem</p> <p>Purchased by the Recanati Fund for the Acquisition of Israeli Art</p>	<p>&gt; p.185</p> <p><b>Parade</b>, 1978</p> <p>Enamel paint, lacquer, oil chalk and photo on canvas, 127×149 cm</p> <p>Photo from Luis Buñuel, <b>Los Olvidados</b> ("The Forgotten Ones"), Mexico 1950</p>	<p>&gt; p.190</p> <p><b>Giotto-O'kamotto</b> (version 1), 1975</p> <p>Blackboard paint and classroom chalk on plywood, 245×122 cm</p> <p>text:</p> <p><i>O'kamotto knew what awaits him /</i></p> <p><i>O'kamoto chose a weird walk of life /</i></p> <p><i>O'kamotto does not want to kill himself /</i></p> <p>below: Tel-Hai Yard</p>	<p>&gt; p.194</p> <p><b>Bereaved Parents in Circle</b></p> <p>Blackboard paint, lacquer, oil chalk and photo on canvas, 137×177.5 cm</p> <p>Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967</p>	<p>&gt; p.199</p> <p><b>Torso-"Vase"</b></p> <p>Enamel paint, lacquer, oil chalk, classroom chalk and photo on canvas, 115×214 cm</p> <p>Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967; Asa Kadmoni, one of the famous Six Day War officers, medal bearer</p>	<p>&gt; p.204–205</p> <p><b>Head and Uccello's Chalice</b></p> <p>Blackboard paint, classroom chalk, lacquer and photo, on vinyl sheet, 183×97 cm</p> <p>Photo of Uccello's <b>Perspective Study of a Chalice</b>, 1450 (pen and ink on paper, 29×24.5 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Florence, Italy)</p>	<p>&gt; p.212</p> <p><b>Tel Hai Tubes</b>, 1975–1976</p> <p>Pencil and Xerox on paper, 65.5×46.3 cm</p> <p>Detail from Pierro della Francesca, <b>The Baptism of Christ</b>, c. 1448–1450</p>	<p>&gt; p.217 below</p> <p>Max Liebermann's illustration to "Anecdote from the Last War" by Heinrich von Kleist, from <b>Earthquake in Chile</b>, Schocken, 1946</p>
<p>&gt; p.180</p> <p><b>Antipatris Fortress</b></p> <p>Blackboard paint, acrylic, oil chalk and classroom chalk on vinyl, 140×91 cm</p>	<p>&gt; p.186</p> <p><b>Torso and Palm</b></p> <p>Enamel paint, oil chalk, classroom chalk, lacquer and photo on canvas, 109.5×214 cm</p> <p>Photo from Luis Buñuel, <b>Los Olvidados</b> ("The Forgotten Ones") Mexico 1950</p> <p>Collection of Gordon Gallery, Tel Aviv</p>	<p>&gt; p.191</p> <p><b>The Old Yard of Hulda and the New Yard of Hulda</b>, 1977</p> <p>Blackboard paint, acrylic and oil chalk on vinyl, 131.5×163 cm</p>	<p>&gt; p.195</p> <p><b>Tree Path</b>, 1978</p> <p>Blackboard paint, enamel paint, lacquer and photo on canvas, 121×152 cm</p> <p>Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967; bereaved parents</p> <p>Collection of Raffi Lavie, Museum of Art, Ein Harod</p>	<p>&gt; p.200</p> <p><b>Tel-Hai Yard, with Poultry and Troughs</b></p> <p>Enamel paint, oil chalk, classroom chalk and lacquer on canvas, 213×140 cm</p> <p>Private collection, Tel Aviv</p>	<p>&gt; p.207</p> <p><b>Well-Head-Fortress</b></p> <p>Blackboard paint, chalk and lacquer on vinyl, 95×280 cm</p>	<p>&gt; p.213 right</p> <p><b>Untitled</b> (version 7)</p> <p>Pencil on paper, 32.5×20.5 cm</p>	<p>&gt; p.218</p> <p><b>M'A LOV'</b>, 1998</p> <p>Theater de la Bastille, Paris</p> <p>Choreography: Bernardo Montet</p> <p>Stage design and live drawing: Tamar Getter</p> <p>Bernardo Montet and Tamar Getter on stage:</p> <p>The Movement of the Trammeled, in response to Tel-Hai drawings</p>
<p>&gt; p.181</p> <p><b>Blindfold Torso</b></p> <p>Enamel paint, oil chalk and classroom chalk on canvas, 94×140 cm</p> <p>Collection of Tel Aviv Museum of Art</p>	<p>&gt; p.187</p> <p><b>Torso in a Puddle</b>, 1978</p> <p>Enamel paint, oil chalk, classroom chalk and lacquer on canvas, 88×139 cm</p>	<p>&gt; p.196 (p.96)</p> <p><b>Tube, Scarecrow, Guitar Player</b>, 1978</p> <p>Enamel paint, oil chalk, classroom chalk and lacquer on canvas, 118×140 cm</p>	<p>&gt; p.201</p> <p><b>Reflection</b></p> <p>Blackboard paint, classroom chalk and lacquer on canvas, 141×214 cm</p> <p>Collection of Tel Aviv Museum of Art</p>	<p>&gt; p.208</p> <p><b>1948 Command Car</b></p> <p>Pencil on paper, 20.5×32.5 cm</p>	<p>&gt; p.209 right</p> <p><b>The New Hulda</b> (version 2)</p> <p>Charcoal on paper, 32.5×20.5 cm</p>	<p>&gt; p.213 left</p> <p><b>Untitled</b> (version 3)</p> <p>Pencil on paper, 32.5×20.5 cm</p>	<p>&gt; p.219</p> <p><b>Trammeled</b></p> <p>Pen and pencil on greaseproof paper, 2 units, 32.5×20.5 cm each</p>
<p>&gt; p.182–183</p> <p><b>Antipatris Fortress</b> (details)</p>		<p>&gt; p.192</p> <p><b>Longer Arms and Tubes, in a Circle</b></p> <p>Blackboard paint, classroom chalk, oil chalk, lacquer and photo on</p>	<p>&gt; p.202</p> <p><b>Windows</b></p> <p>Enamel paint, lacquer and photos on canvas, 138×214 cm</p>	<p>&gt; p.209 left</p> <p><b>The New Hulda</b> (version 1)</p> <p>Charcoal on paper, 32.5×20.5 cm</p>	<p>&gt; p.215</p> <p><b>Untitled</b></p> <p>Pencil on paper, 21×16.5 cm</p>	<p>&gt; p.216 right</p> <p><b>Untitled</b></p> <p>Pencil on paper, 32.5×20.5 cm</p>	



TEL-HAI CYCLE

1974-1978



מחזור נופים

1982-1979

< עמ' 229
**גוויית חמור וראשי לוחמים**, 1980
תרסיס כסף, צבע כסף וגיר־שמן על בד, 155×205 ס"מ

< עמ' 230
**ללא כותרת**, 1980
תרסיס כסף, צבע כסף וגיר־כיתה על בד, 84×214 ס"מ

< עמ' 231
**ללא כותרת**, 1980
צבע אמייל, אקריליק וגיר־שמן על בד, 156×214 ס"מ

< עמ' 232
**ללא כותרת**, 1980
צבע כסף, תרסיס כסף וגיר־שמן על בד, 134×212 ס"מ

< עמ' 233
**ללא כותרת**, 1980
צבע כסף, צבע אמייל ותרסיס צבע על בד, 99×210 ס"מ

< עמ' 234
**ללא כותרת**, 1980
צבע כסף, תרסיס צבע וגיר־שמן על בד, 150×214 ס"מ

< עמ' 235
**ללא כותרת**, 1980
צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר־שמן על בד, 160×215 ס"מ

< עמ' 236
**ללא כותרת**, 1980
צבע־לוח ואקריליק על בד, 158×220 ס"מ

< עמ' 237
**ללא כותרת**, 1980
צבע־לוח ואקריליק על בד, 160×235 ס"מ

< עמ' 238
**ללא כותרת**, 1980
צבע־לוח ואקריליק על בד, 145×210 ס"מ

< עמ' 239
**ללא כותרת**, 1980
צבע־לוח, אקריליק ולאכה על בד, 155×155 ס"מ

< עמ' 240
**ללא כותרת**, 1980
צבע־לוח, אקריליק ולאכה על בד, 137×211 ס"מ

< עמ' 241
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, גיר־שמן, לאכה וגיר־כיתה על בד, 160×160 ס"מ

< עמ' 242
**ללא כותרת**, 1980
אקריליק וגירים על בד, 131.5×210 ס"מ

< עמ' 243
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, לאכה וגיר על בד, 200×200 ס"מ
אוסף פרטי, הרצליה

< עמ' 244
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, גיר־כיתה ולאכה על בד, 160×160 ס"מ.
אוסף פרטי, הרצליה

< עמ' 245
**ללא כותרת**, 1982
צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר־שמן על בד, 156×311 ס"מ

< עמ' 246–247
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, לאכה, גיר־כיתה וגיר־שמן על בד, 150×445 ס"מ

< עמ' 248
**ללא כותרת**, 1981
צבע אמייל, אקריליק וגיר־כיתה על בד, 155×310 ס"מ

< עמ' 249
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, גיר־כיתה, גיר־שמן ולאכה על בד, 150×390 ס"מ

< עמ' 251
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, גיר־כיתה, גיר־שמן ולאכה על בד, 150×310 ס"מ

< עמ' 253
**ללא כותרת**, 1982
צבע־לוח, אקריליק, גיר־שמן, לאכה וגיר־כיתה על בד, 151×308 ס"מ

< עמ' 254
**ללא כותרת**, 1982
צבע־לוח, אקריליק, גיר־שמן, לאכה וגיר־כיתה על בד, 455×145 ס"מ

< עמ' 255
**ללא כותרת**, 1982
צבע־לוח, אקריליק, גיר־שמן, לאכה וגיר־כיתה על בד, 152×464 ס"מ
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

< עמ' 256–257
**נופים אדומים**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר־כיתה על בד, 150×450 ס"מ

< עמ' 258–259
**נופים אדומים** (פרטים), 1981
צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר־כיתה על בד, 150×450 ס"מ

< עמ' 260
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, גיר־כיתה, גיר־שמן ולאכה על בד, 155×465 ס"מ

< עמ' 261
**נופים עם גוויית לוחם** (גירסה 1), 1981
צבע־לוח, אקריליק, גיר־כיתה, גיר־שמן ולאכה על בד, 150×450 ס"מ

< עמ' 262–263
**מדרונות**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר־כיתה על בד, 148×455 ס"מ

< עמ' 264
**ללא כותרת**, 1982
צבע־לוח, אקריליק וגיר־שמן על בד, 150×310 ס"מ

< עמ' 265
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, גיר־כיתה, גיר־שמן ולאכה על בד, 150×390 ס"מ

< עמ' 266–267
**ללא כותרת**, 1981
צבע־לוח, אקריליק, גיר־כיתה, גיר־שמן ולאכה על בד, 150×447 ס"מ

< עמ' 268
**ללא כותרת** (פרט), 1982
אקריליק, לאכה וגיר־שמן על בד, 150×450 ס"מ

< עמ' 269
**ללא כותרת**, 1982
אקריליק, לאכה וגיר־שמן על בד, 150×450 ס"מ

< עמ' 270
**ללא כותרת** (פרט), 1982
אקריליק, לאכה וגיר־שמן על בד, 150×450 ס"מ

< עמ' 271
**ללא כותרת**, 1982
אקריליק, לאכה וגיר־שמן על בד, 150×450 ס"מ

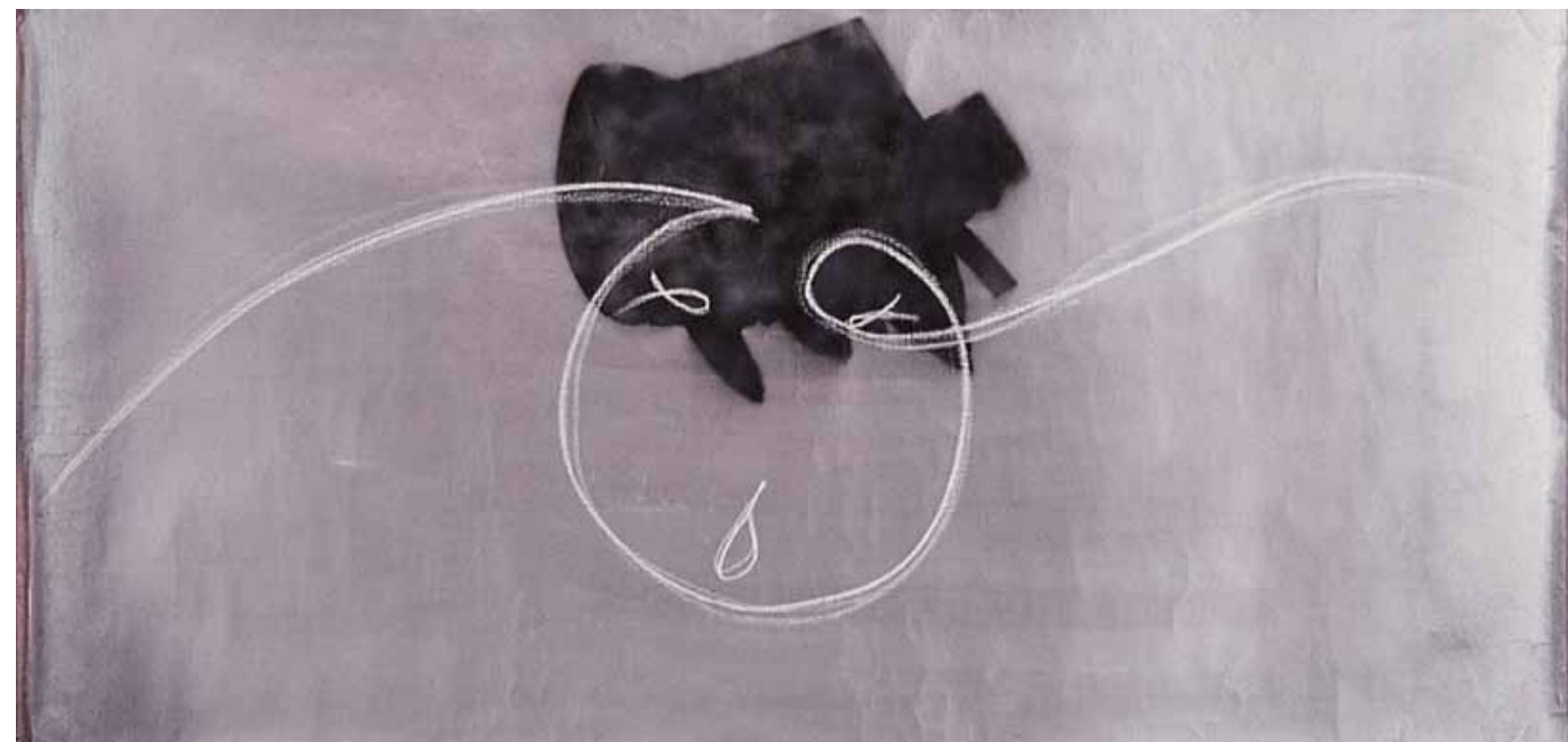
< עמ' 272–273
**ללא כותרת**, 1982
אקריליק, לאכה וגיר־שמן על בד, 150×446 ס"מ

< עמ' 274
**נופים מכונסים**, 1982
צבע־לוח, אקריליק, גיר־שמן, לאכה וגיר־כיתה על בד, 150×450 ס"מ

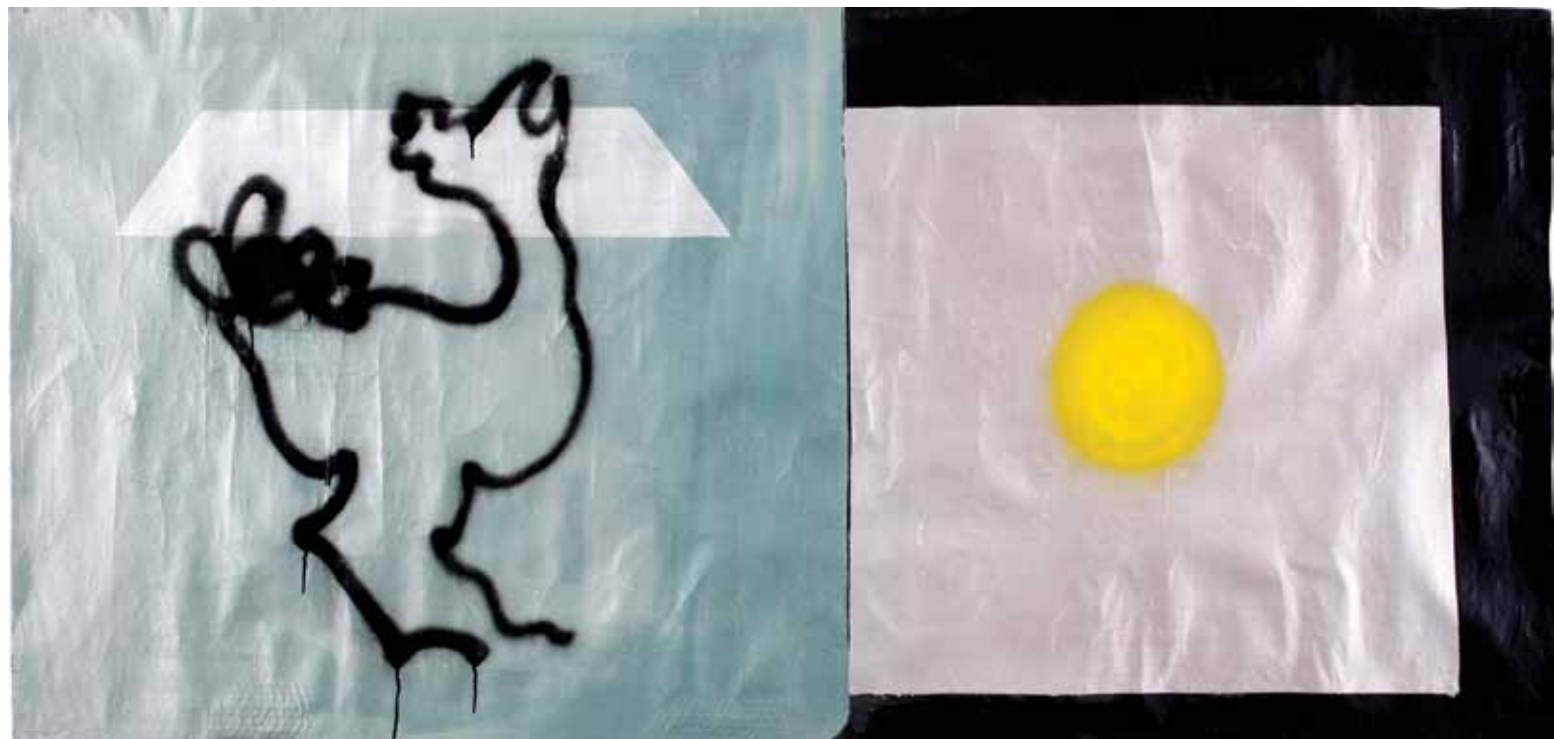
< עמ' 275
**ללא כותרת**, 1982
אקריליק על בד, 150×450 ס"מ







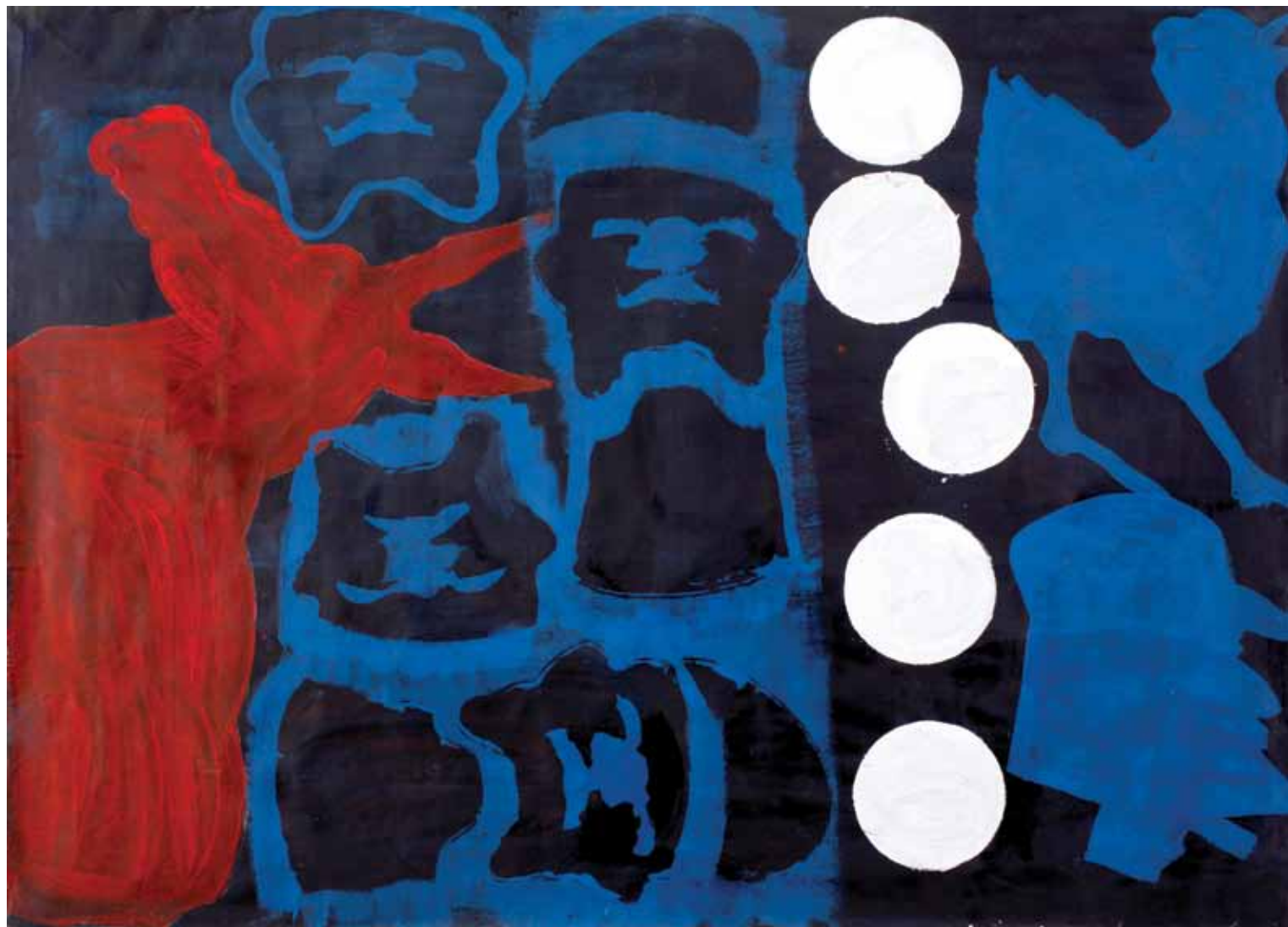






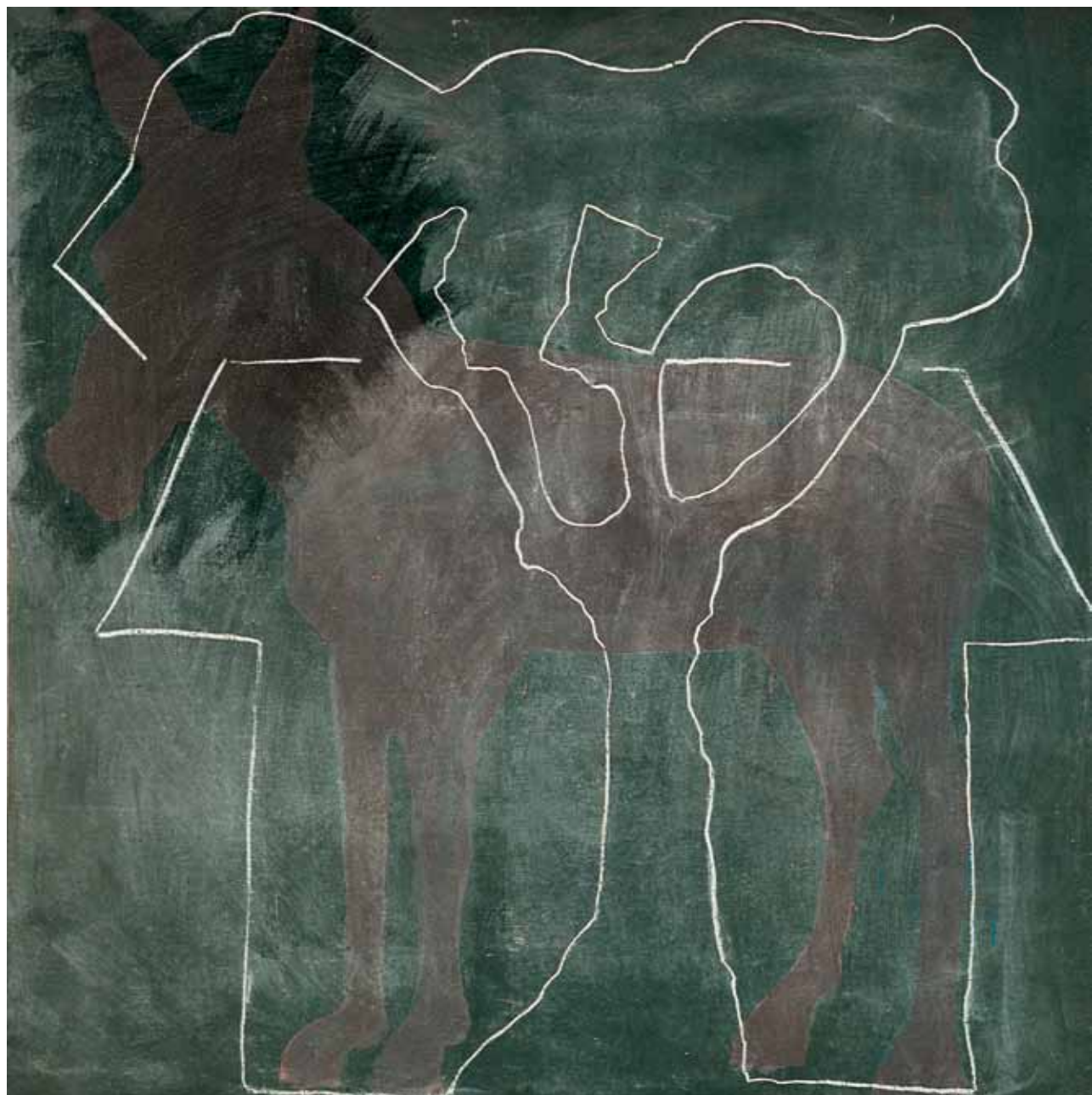




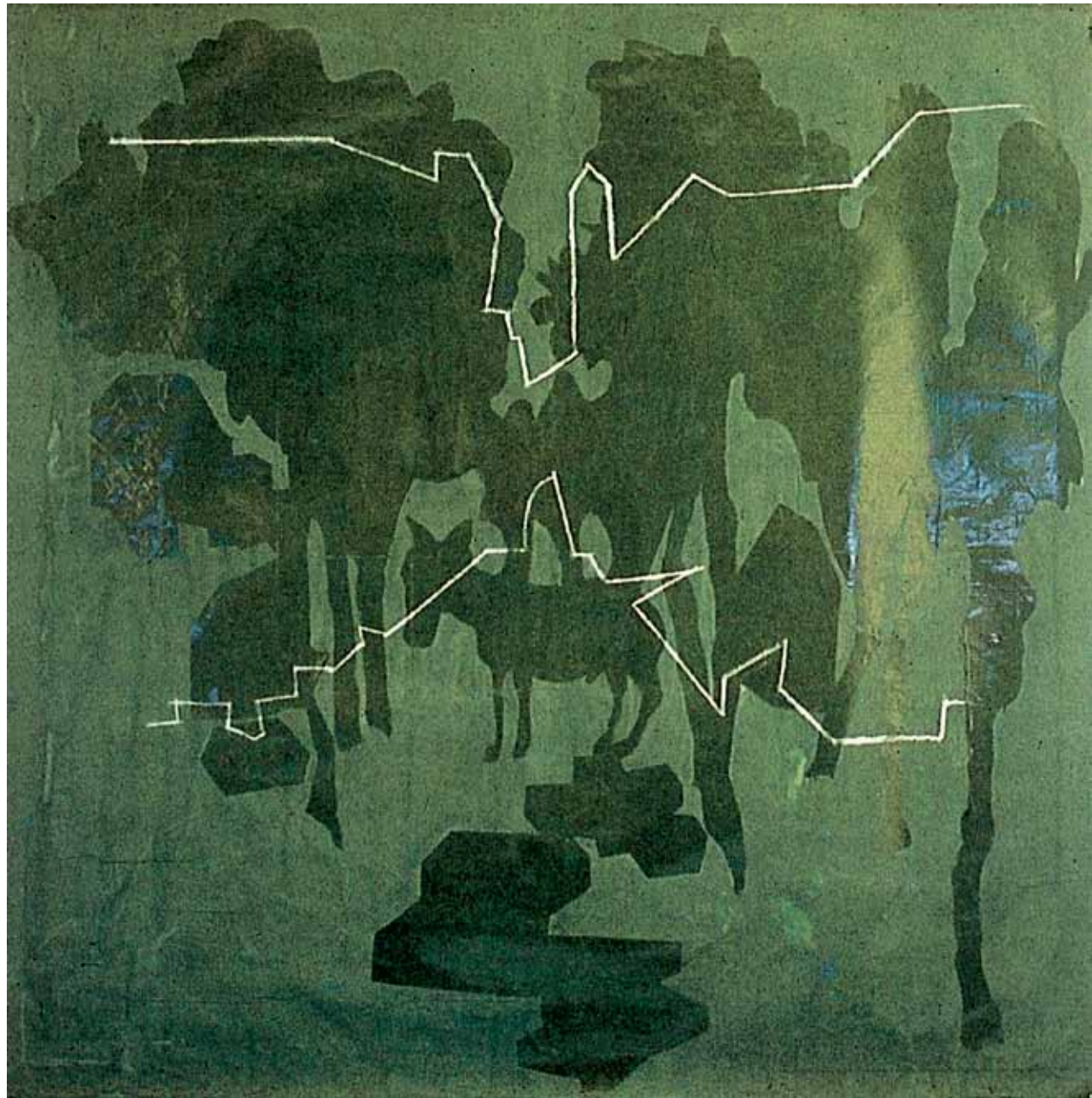












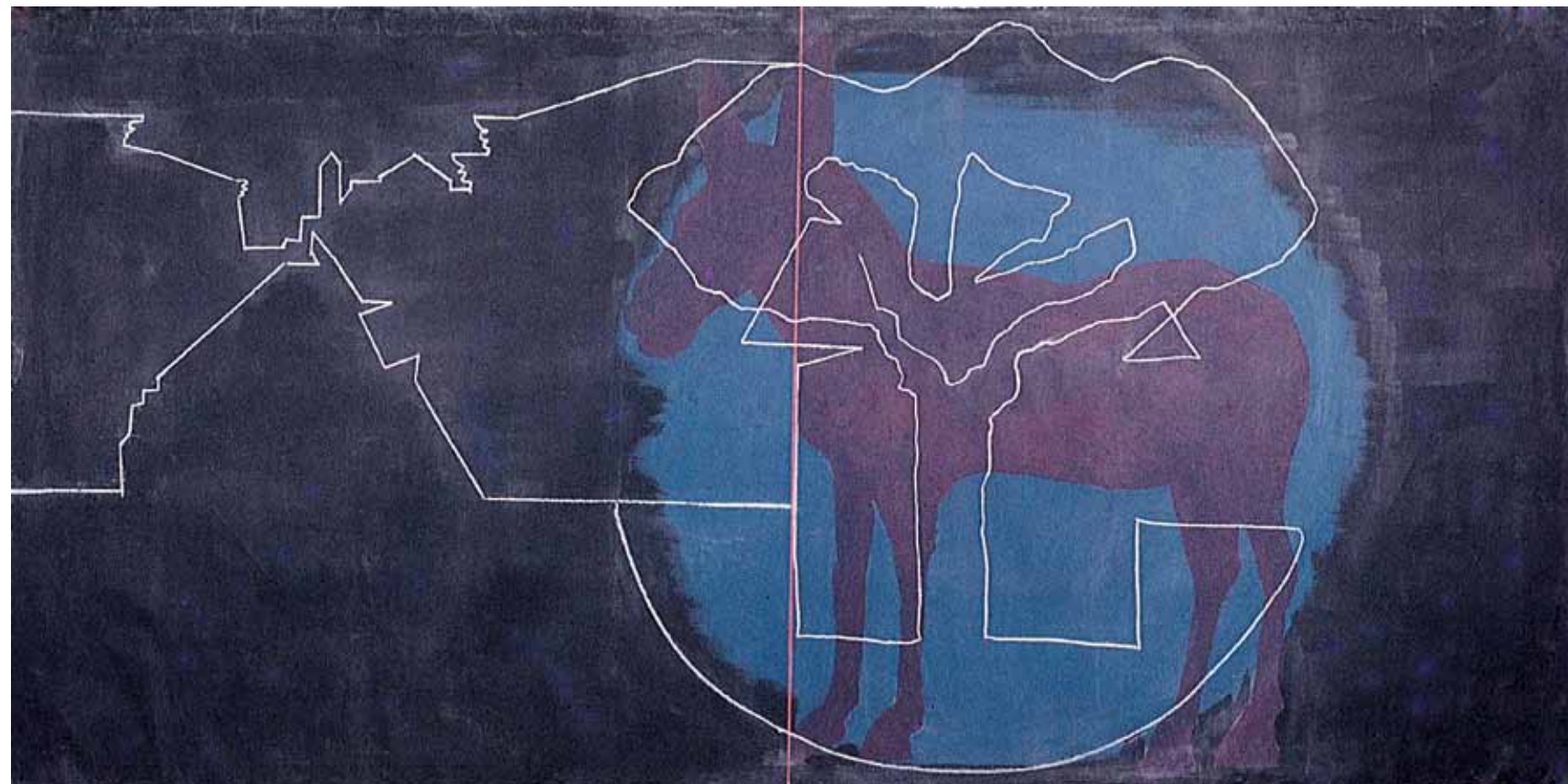
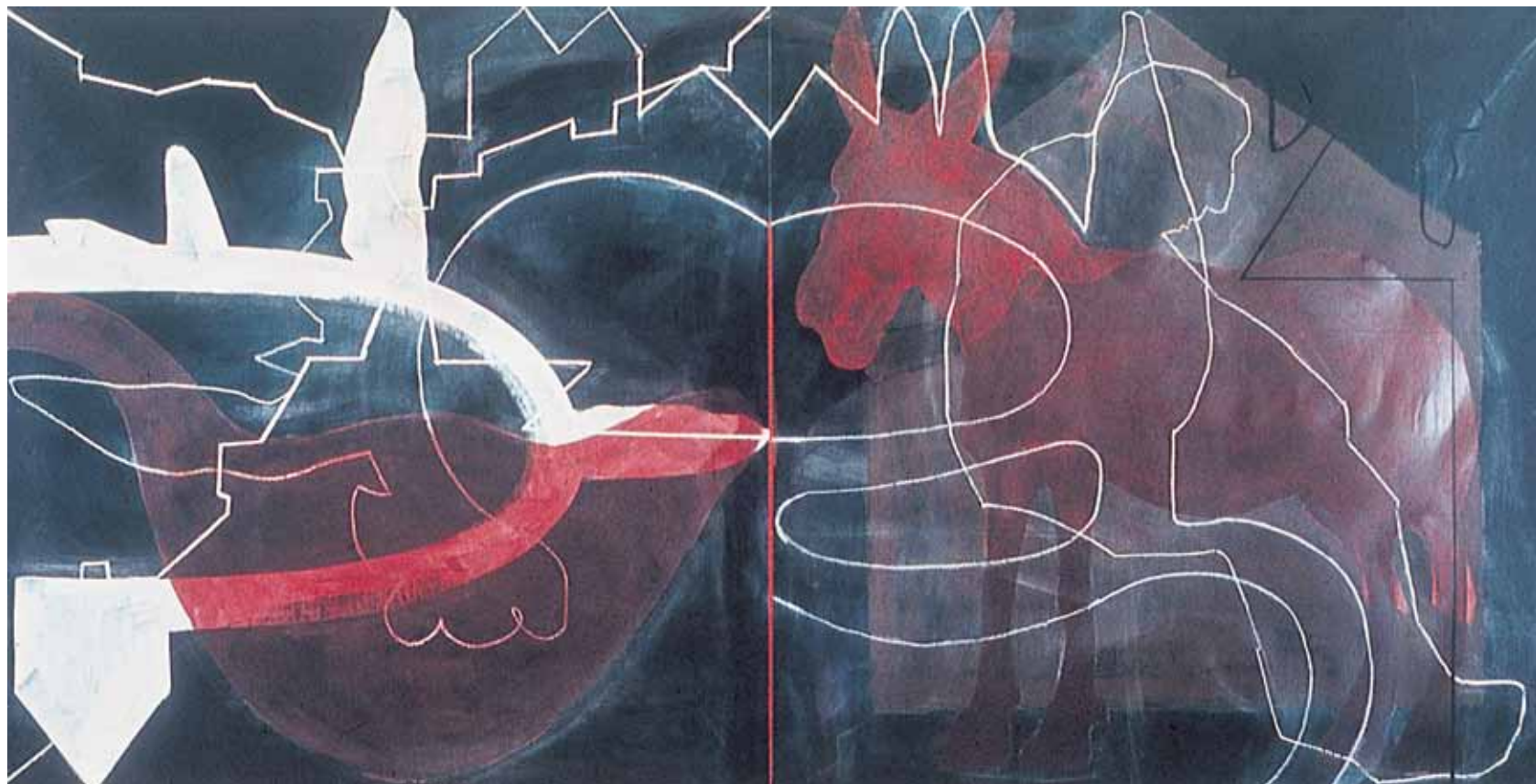






































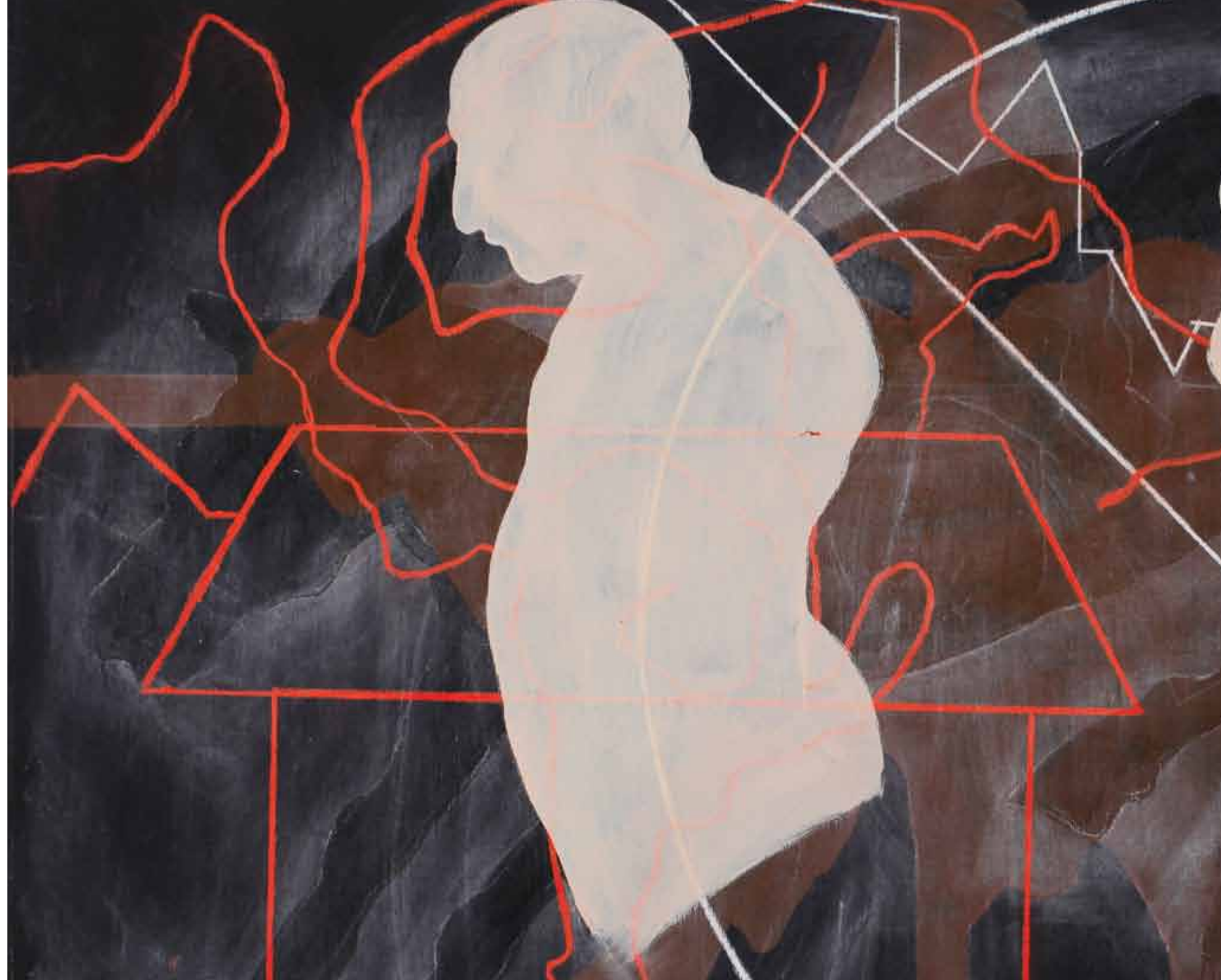




















> p.229  
**Donkey Carcass and Heads of Warriors**, 1980  
Silver paint, silver spray paint and oil chalk on canvas, 160×220 cm

> p.230  
**Untitled**, 1980  
Silver spray, silver paint and classroom chalk on canvas, 84×214 cm

> p.231  
**Untitled**, 1980  
Enamel paint, acrylic and oil chalk on canvas, 156×214 cm

> p.232  
**Untitled**, 1980  
Silver paint, silver spray paint and oil chalk on canvas, 134×212 cm

> p.233  
**Untitled**, 1980  
Silver paint, enamel paint and spray paint on canvas, 99×210 cm

> p.234  
**Untitled**, 1980  
Silver paint, spray paint and oil chalk on canvas, 150×214 cm

> p.235  
**Untitled**, 1980  
Blackboard paint, acrylic, lacquer and oil chalk on canvas, 160×215 cm

> p.236  
**Untitled**, 1980  
Blackboard paint and acrylic on canvas, 158×220 cm

> p.237  
**Untitled**, 1980  
Blackboard paint and acrylic on canvas, 160×235 cm

> p.238  
**Untitled**, 1980  
Blackboard paint and acrylic on canvas, 210×145 cm

> p.239  
**Untitled**, 1980  
Blackboard paint, acrylic and lacquer on canvas, 150×155 cm

> p.240  
**Untitled**, 1980  
Blackboard paint, acrylic and lacquer on canvas, 137×211 cm

> p.241  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, oil chalk and classroom chalk on canvas, 160×160 cm

> p.242  
**Untitled**, 1980  
Acrylic and classroom chalk on canvas, 210×131.5 cm

> p.243  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, lacquer and classroom chalk on canvas, 200×200 cm  
Private collection, Herzliya

> p.244  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, classroom chalk and lacquer on canvas, 160×160 cm  
Private collection, Herzliya

> p.245  
**Untitled**, 1982  
Blackboard paint, acrylic, lacquer and oil chalk on canvas, 156×311 cm

> p.246–247  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, lacquer, classroom chalk and oil chalk on canvas, 150×445 cm

> p.248  
**Untitled**, 1981  
Enamel paint, acrylic and classroom chalk on canvas, 155×310 cm

> p.249  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, classroom chalk, oil chalk and lacquer on canvas, 150×390 cm

> p.251  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, classroom chalk, oil chalk and lacquer on canvas, 150×310 cm

> p.253  
**Untitled**, 1982  
Blackboard paint, acrylic, oil chalk, lacquer and classroom chalk on canvas, 151×308 cm

> p.254  
**Untitled**, 1982  
Blackboard paint, acrylic, oil chalk, lacquer and classroom chalk on canvas, 145×455 cm

> p.255  
**Untitled**, 1982  
Blackboard paint, acrylic, oil chalk, lacquer and classroom chalk on canvas, 152×464 cm  
Collection of Tel Aviv Museum of Art

> p.256–257  
**Red Landscapes**, 1981  
Blackboard paint, acrylic and classroom chalk on canvas, 150×450 cm

> p.258–259  
**Red Landscapes** (details), 1981  
Blackboard paint, acrylic and classroom chalk on canvas, 150×450 cm

> p.260  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, classroom chalk, oil chalk and lacquer on canvas, 155×465 cm

> p.261  
**Landscapes with a Warrior Corpse** (version 1), 1981  
Blackboard paint, acrylic, classroom chalk, oil chalk and lacquer on canvas, 150×450 cm

> p.262–263  
**Slopes**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, lacquer and classroom chalk on canvas, 148×455 cm

> p.264  
**Untitled**, 1982  
Blackboard paint, acrylic and oil chalk on canvas, 150×310 cm

> p.265  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, classroom chalk, oil chalk and lacquer on canvas, 150×390 cm

> p.266–267  
**Untitled**, 1981  
Blackboard paint, acrylic, classroom chalk, oil chalk and lacquer on canvas, 150×447 cm

> p.268  
**Untitled** (detail), 1982  
Acrylic, lacquer and oil chalk on canvas, 150×450 cm

> p.269  
**Untitled**, 1982  
Acrylic, lacquer and oil chalk on canvas, 150×450 cm

> p.270  
**Untitled** (detail), 1982  
Acrylic, lacquer and oil chalk on canvas, 150×450 cm

> p.271  
**Untitled**, 1982  
Acrylic, lacquer and oil chalk on canvas, 150×450 cm

> p.272–273  
**Untitled**, 1982  
Acrylic, lacquer and oil chalk on canvas, 150×446 cm

> p.274  
**Gathered Landscapes**, 1982  
Blackboard paint, acrylic, lacquer and classroom chalk on canvas, 150×450 cm

> p.275  
**Untitled**, 1982  
Acrylic on canvas, 150×450 cm

LANDSCAPES CYCLE

1980-1982



מחזור ארטיפיסייליה נטורליה

1989-1983

< עמ' 285  
**ללא כותרת**, ניו יורק, 1983  
 אקריליק על בד, 194×320 ס"מ

< עמ' 287  
**ללא כותרת**, ניו יורק, 1983  
 אקריליק על בד, 172×253 ס"מ

< עמ' 288–289  
**ללא כותרת**, ניו יורק, 1983  
 אקריליק על בד, 195×422 ס"מ

< עמ' 290  
**ללא כותרת**, ניו יורק, 1983  
 אקריליק על בד, 190×258 ס"מ

< עמ' 291  
**ללא כותרת**, ניו יורק, 1983  
 אקריליק על בד, 191×275 ס"מ

< עמ' 292–293  
**רקדניות ובנאים**, תל אביב, 1984  
 אקריליק על בד, 189×376 ס"מ

< עמ' 294  
**כניסות**, אופנבאך, 1985  
 אקריליק על בד, 191×210 ס"מ  
 אוסף וילי אספרגר, גרמניה

< עמ' 295  
**שתי כניסות**, אופנבאך, 1985  
 אקריליק על בד, 191.5×191.5 ס"מ

< עמ' 296–297  
**שתי כניסות** (פרטים), אופנבאך, 1985  
 אקריליק על בד, 191.5×191.5 ס"מ

< עמ' 298–299  
**פעמיים משה**, פרנקפורט, 1988  
 צבע מים וחצילומי זירוקס על נייר,  
 10 יחידות, 30×22 כ"א

< עמ' 301  
**ללא כותרת**, אופנבאך, 1984  
 אקריליק על בד, 172×272 ס"מ

< עמ' 302–303  
**לעשות את הדומם**, אופנבאך, 1985  
 אקריליק על בד, 138×326 ס"מ

< עמ' 304–305  
**ארטיפיסייליה נטורליה**, אופנבאך, 1985  
 אקריליק על בד, 144×300 ס"מ

< עמ' 306  
**ללא כותרת**, תל אביב, 1985  
 אקריליק על בד, 190×288 ס"מ  
 תצלום: רון עמיר

< עמ' 307  
**בוגי ווגי**, 1985  
 אקריליק על בד, 150×190 ס"מ

< עמ' 308  
**ארטיפיסייליה נטורליה וראש** (ירוק),  
 פרנקפורט, 1986  
 אקריליק על נייר, 88×124 ס"מ

< עמ' 309  
**ארטיפיסייליה נטורליה וראש** (שחור),  
 פרנקפורט, 1986  
 אקריליק על נייר, 124×88 ס"מ  
 תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 310–311  
**ארטיפיסייליה נטורליה בשני עיגולים**,  
 פרנקפורט, 1986  
 אקריליק על בד, 125×250 ס"מ

< עמ' 312–313  
**ארטיפיסייליה נטורליה וראש חייל בקסדה**,  
 פרנקפורט, 1985–1986  
 אקריליק על בד, 95×310 ס"מ

< עמ' 315  
**תקרובת** (גירסה 1, גווייה וגביע),  
 פרנקפורט, 1985  
 אקריליק על בד, 195×227 ס"מ

< עמ' 316–317  
**תקרובת** (גירסה 2 ), פרנקפורט, 1986  
 אקריליק על בד, 110×250 ס"מ

< עמ' 319  
**להרוג זמן בין שתי גוויות**, פרנקפורט, 1986  
 אקריליק על בד, 106×200 ס"מ  
 תצלום: רן ארדה

< עמ' 320  
**I shall not play the flat historic scale**,  
 פרנקפורט, 1986  
 עיפרון דיו, תמפרה-שמן ואקריליק על נייר,  
 88×124 ס"מ  
 מתוך שירו של ואלאס סטיבנס:

"Le Monocle de Mon Oncle",  
**The Collected Poems**, Vintage Books,  
 New York, 1954

< עמ' 321  
**An apple serves as well as any skull ....**,  
 פרנקפורט, 1986  
 גרפיט, תמפרה-שמן ואקריליק על נייר,  
 88×124 ס"מ  
 מתוך שירו של ואלאס סטיבנס:

"Le Monocle de Mon Oncle"  
**The Collected Poems**, Vintage Books,  
 New York, 1954  
 "...An apple serves as well as any skull  
 To be the book in which to read a round,  
 And is as excellent, in that it is  
 composed  
 Of what, like skulls, comes rotting back  
 to ground."

< עמ' 322  
**שער**, פרנקפורט, 1988  
 תמפרה-שמן על בד, 140×200 ס"מ  
 אוסף נעה ואברהם חי, הרצליה

< עמ' 323  
**פעמיים כניסה, פעמיים שוטה**, פרנקפורט, 1988  
 תמפרה-שמן על בד, 116×140 ס"מ

< עמ' 324  
**שלושה גנרלים**, פרנקפורט, 1988  
 תמפרה-שמן על בד, 145×350 ס"מ  
 תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 325  
**בלוקים**, פרנקפורט, 1988  
 תמפרה-שמן על בד, 145×310 ס"מ

< עמ' 326  
**אנקדוטה מן המלחמה האחרונה**,  
 פרנקפורט, 1988  
 זירוקס, גיר, אקריליק וטמפרה-שמן על נייר,  
 14 יחידות, 84.6×206.5 ס"מ  
 תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 327  
**שושנים**, פרנקפורט, 1988  
 שפתון, גיר, וצבע מים על נייר עיתון,  
 8 יחידות, 59×84 ס"מ  
 תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 329  
**קלסחרון**, פרנקפורט, 1989  
 מתוך מחזור **טירונים**, 1989–1991  
 תמפרה-שמן, גיר־שמן וגרפיט על נייר,  
 64×120 ס"מ  
 אוסף רונלד פורר, תל אביב  
 תצלום: תומאס סימפנדוארפר











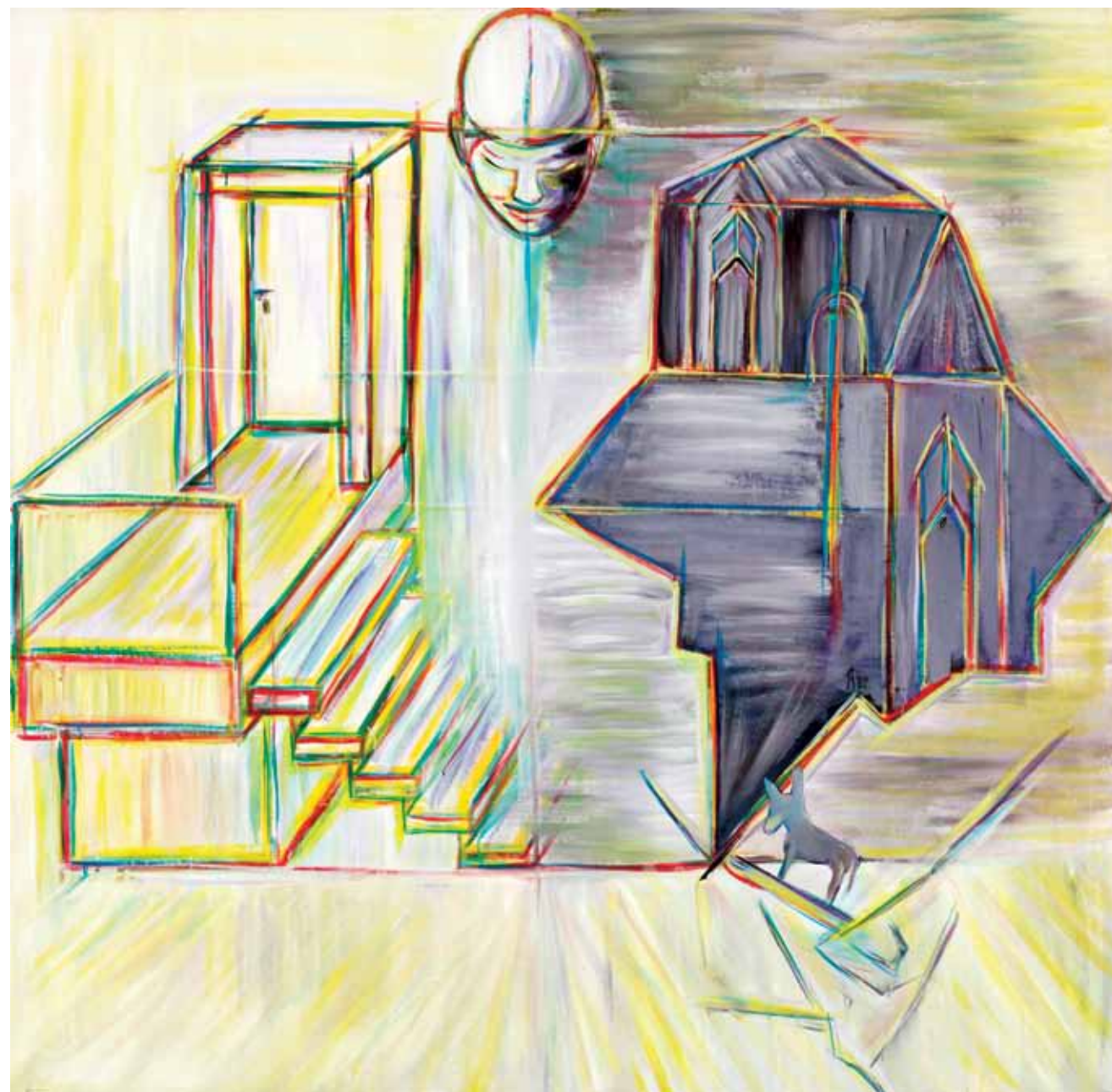
















































































> p.285  
**Untitled**, New York 1983  
Acrylic on canvas, 194×320 cm

---

> p.287  
**Untitled**, New York 1983  
Acrylic on canvas, 172×253 cm

---

> p.288–289  
**Untitled**, New York 1983  
Acrylic on canvas, 190×258 cm

---

> p.290  
**Untitled**, New York 1983  
Acrylic on canvas, 190×258 cm

---

> p.291  
**Untitled**, New York 1983  
Acrylic on canvas, 191×275 cm

---

> p.292–293  
**Dancers and Masons**, Tel Aviv 1984  
Acrylic on canvas, 189×376 cm

---

> p.294  
**Entrances**, Offenbach 1985  
Acrylic on canvas, 191×210 cm  
Collection of Willi Asperger,  
Germany

---

> p.295  
**Two Entrances**, Offenbach 1985  
Acrylic on canvas, 191.5×191.5 cm

---

> p.296–297  
**Two Entrances** (details), Offenbach 1985  
Acrylic on canvas, 191.5×191.5 cm

---

> p.298–299  
**Double Moses**, Frankfurt 1988  
Watercolor and xerox on paper,  
10 units, 22×30 cm each

---

> p.301  
**Untitled**, Offenbach 1984  
Acrylic on canvas, 172×272 cm

---

> p.302–303  
**The Making of Still Life**,  
Offenbach 1985  
Acrylic on canvas, 138×326 cm

---

> p.304–305  
**Artificialia Naturalia**,  
Offenbach 1985  
Acrylic on canvas, 144×300 cm

---

> p.306  
**Untitled**, Tel Aviv 1985  
Acrylic on canvas, 190×288 cm  
Photo: Ron Amir

---

> p.307  
**Boogie Woogie**, 1985  
Acrylic on canvas, 150×190 cm

---

> p.308  
**Artificialia Naturalia and Head**  
(green), Frankfurt 1986  
Acrylic on paper, 124×88 cm

---

> p.309  
**Artificialia Naturalia and Head**  
(black), Frankfurt 1986  
Acrylic on paper, 124×88 cm  
Photo: Thomas Simpfendoerfer

---

> p.310–311  
**Artificialia Naturalia in Two Circles**,  
Frankfurt 1986  
Acrylic on canvas, 125×250 cm

---

> p.312–313  
**Artificialia Naturalia, and a Casqued  
Warrior Head**, Frankfurt 1985–1986  
Acrylic on canvas, 95×310 cm

---

> p.315  
**Xenia** (version 1, Corpse and Chalice),  
Frankfurt 1985  
Acrylic on canvas, 195×227 cm

---

> p.316–317  
**Xenia** (version 2), Frankfurt 1986  
Acrylic on canvas, 110×250 cm

---

> p.319  
**To Kill Time between Two Corpses**,  
Frankfurt 1986  
Acrylic on canvas, 106×200 cm  
Photo: Ran Erde

---

> p.320  
**"...I shall not play the flat historic  
scale,"** Frankfurt 1986  
Ink pencil, oil-tempera and acrylic  
on paper, 88×124 cm  
From Wallace Stevens, "Le Monocle  
de Mon Oncle," **The Collected Poems**,  
Vintage Books, New York, 1954

---

> p.321  
**"... An apple serves as well as any  
skull,"** Frankfurt 1986  
Graphite, oil-tempera and acrylic  
on paper, 88×124 cm  
From Wallace Stevens, "Le Monocle  
de Mon Oncle," **The Collected Poems**,  
Vintage Books, New York, 1954  
"An apple serves as well as any skull  
To be the book in which to read a  
round,  
And is as excellent in that it is  
composed  
Of what, like skulls, comes rotting  
back to ground"

---

> p.322  
**Gateway**, Frankfurt 1988  
Oil-tempera on canvas, 140×200 cm  
Collection of Noa and Avraham Hay,  
Herzliya

---

> p.323  
**Twice Entrance, Twice Fool**,  
Frankfurt 1988  
Oil-tempera on canvas, 116×140 cm

---

> p.324  
**Three Generals**, Frankfurt 1988  
Oil-tempera on canvas, 145×350 cm  
Photo: Thomas Simpfendoerfer

---

> p.325  
**Blocks**, Frankfurt 1988  
Oil-tempera on canvas, 145×310 cm

---

> p.326  
**Anecdote from the Last War**,  
Frankfurt 1988  
Xerox, chalk, acrylic and oil-tempera  
on paper, 14 units, 206.5×84.6 cm  
Photo: Thomas Simpfendoerfer

---

> p.327  
**Roses**, Frankfurt 1988  
Lipstick, chalk and watercolor on  
newspaper, 8 units, 59×84 cm  
Photo: Thomas Simpfendoerfer

---

> p.329  
**Identikit**, Frankfurt 1989  
From **Recruits** cycle 1989–1991  
Oil-tempera, oil chalk and graphite  
on paper, 64×120 cm  
Collection of Ronald Fürer, Tel Aviv  
Photo: Thomas Simpfendoerfer

---





מחזור טירונים

1991-1989



< עמ' 339
**טירון ו"מכנסי המים" של דירר**, פרנקפורט, 1989 (ביחס אל: אלברכט דירר, **התגלות בחלום**, 1525, צבע מים על נייר, 30×43 ס"מ קונסטטהיסטורישה מוזיאום, וינה)
טמפרה-שמן על בד, 120×200 ס"מ אוסף פרטי, תל אביב
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 340
**לא כמו קישוטים בבית קברות שחור** (פרט), פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 115×140 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 341
**לא כמו קישוטים בבית קברות שחור**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 115×140 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 342
**דגל, אשה, אבן ביד**, פרנקפורט, 1989
טמפרה-שמן (באמצעות מגב ומכחול) על בד, 115×140 ס"מ.
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 343
**גם הפרופיל הוא אגרסיה**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 140×115 ס"מ
אוסף פרטי, תל אביב
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 344
**שני נערים וראש שחור**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 160×150 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 345
**תדריג**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 160×160 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 346
**יד אבשלום**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 135×200 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 347
**היזהר**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 135×175 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 348
**חדר האוכל של מרחביה וטירון**, פרנקפורט, 1989
טמפרה-שמן על בד, 135×175 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

< עמ' 349
**הגנרל של רפין**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 130×175 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 351
**מסיק זיתים**, פרנקפורט
טמפרה-שמן על בד, 2 יחידות, 140×115 ס"מ כ"א
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 352
**חדר האוכל של מרחביה** (גירסה 2), פרנקפורט, 1989
טמפרה-שמן וסכין על בד, 2 יחידות של 120×120 ס"מ כ"א
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 353
**גרעין בלי קו**, פרנקפורט, 1988
טמפרה-שמן על בד, 116×142 ס"מ
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 354
**הכלב של רמברנדט** (גירסה 2), פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 140×200 ס"מ
אוסף גלריה דביר, תל אביב
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 355
**הכלב של רמברנדט** (גירסה 1), פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 200×140 ס"מ
אוסף גלריה דביר, תל אביב
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 357
**התהלוכה של רמברנדט** (גירסה 2), פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 140×200 ס"מ
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

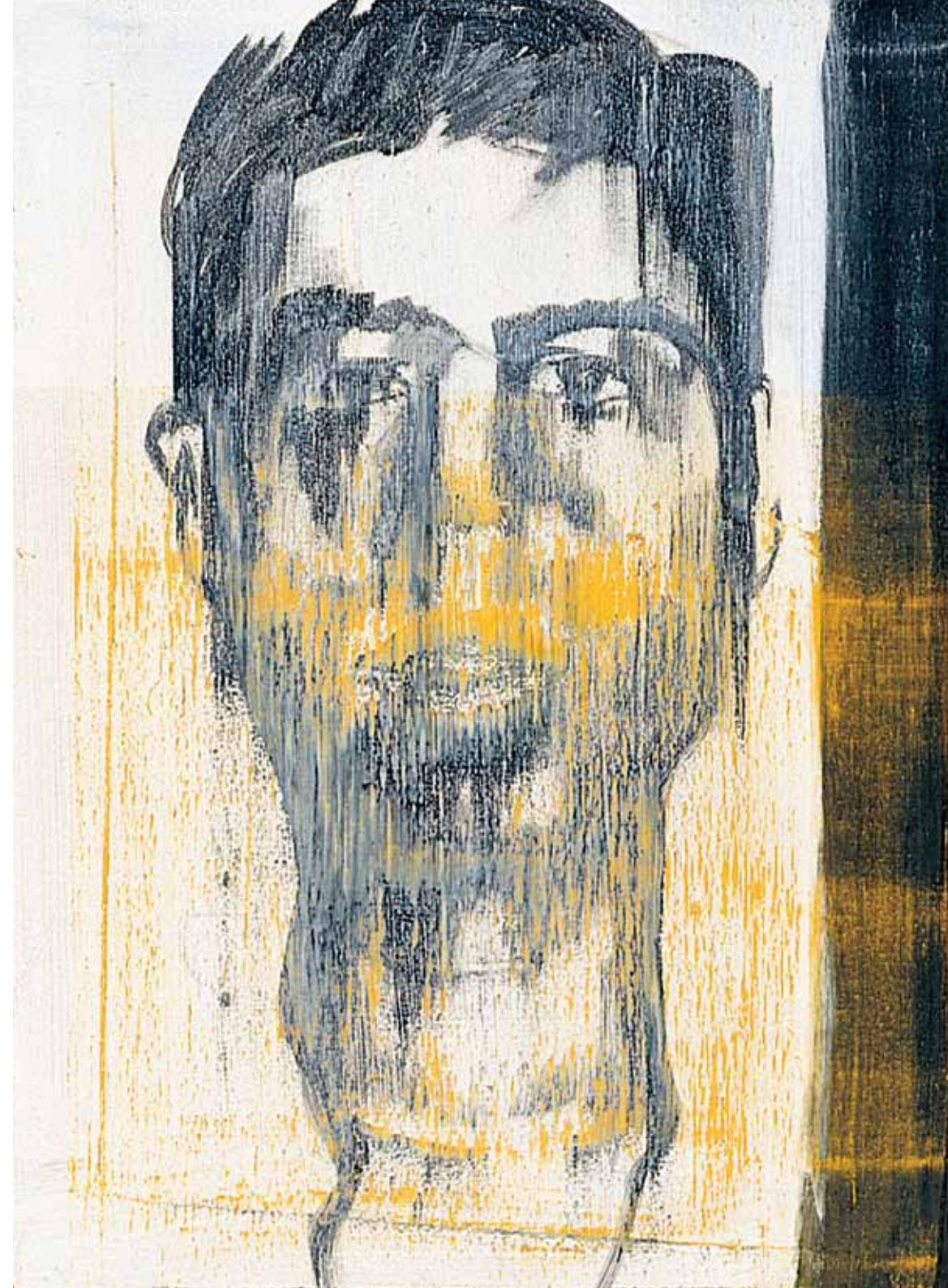
< עמ' 359
**עמוד העמק**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 2 יחידות, 180×130 ס"מ כ"א.
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

< עמ' 360
**נשיקת טבחים**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן וגיר־שמן על בד, 130×190 ס"מ
אוסף גלריה דביר, תל אביב
תצלום: תומאס סימפנדוארפר

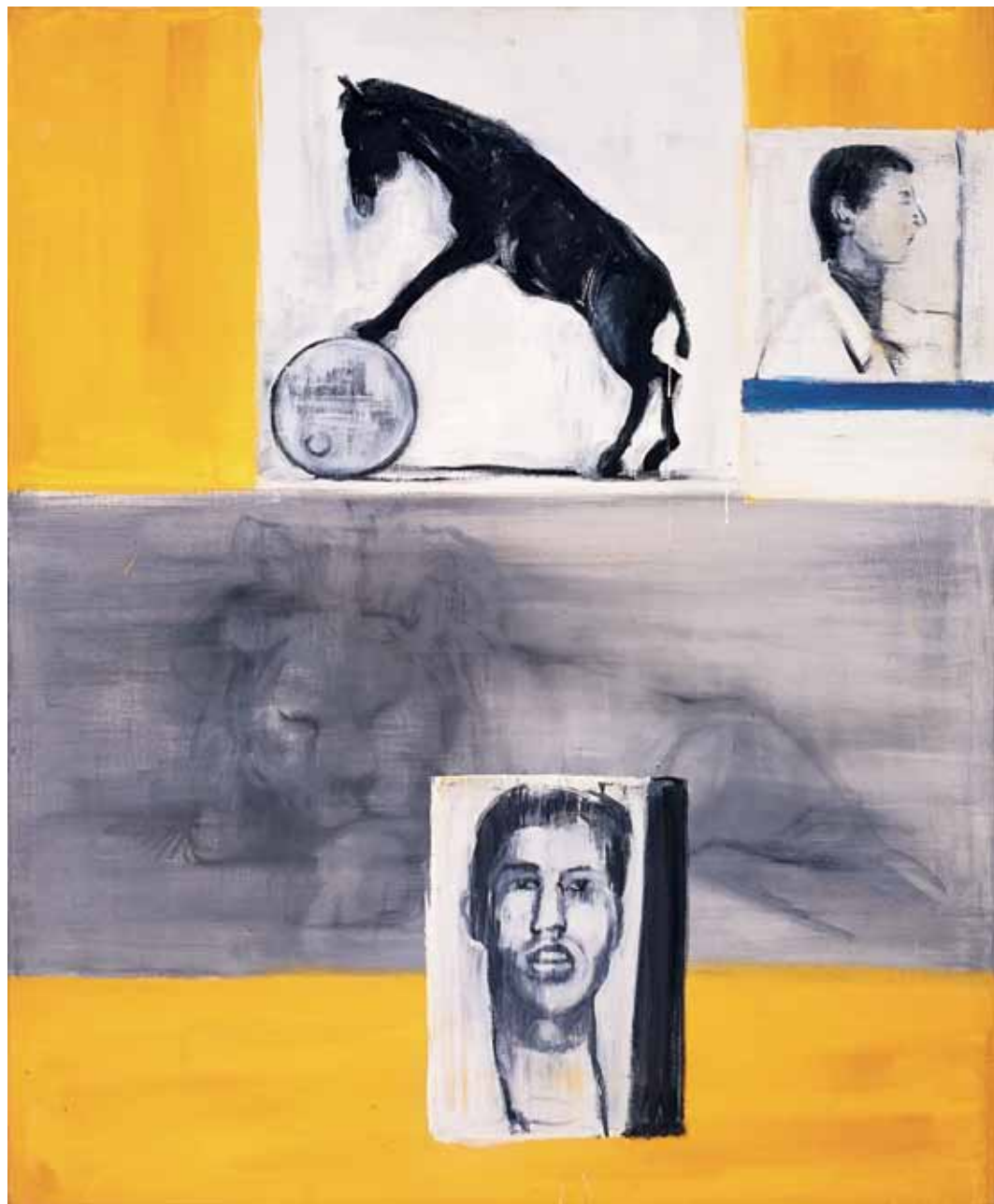
< עמ' 361
**מכים ילד**, פרנקפורט, 1990
טמפרה-שמן על בד, 135×200 ס"מ
אוסף פרטי, תל אביב
תצלום: תומאס סימפנדוארפר









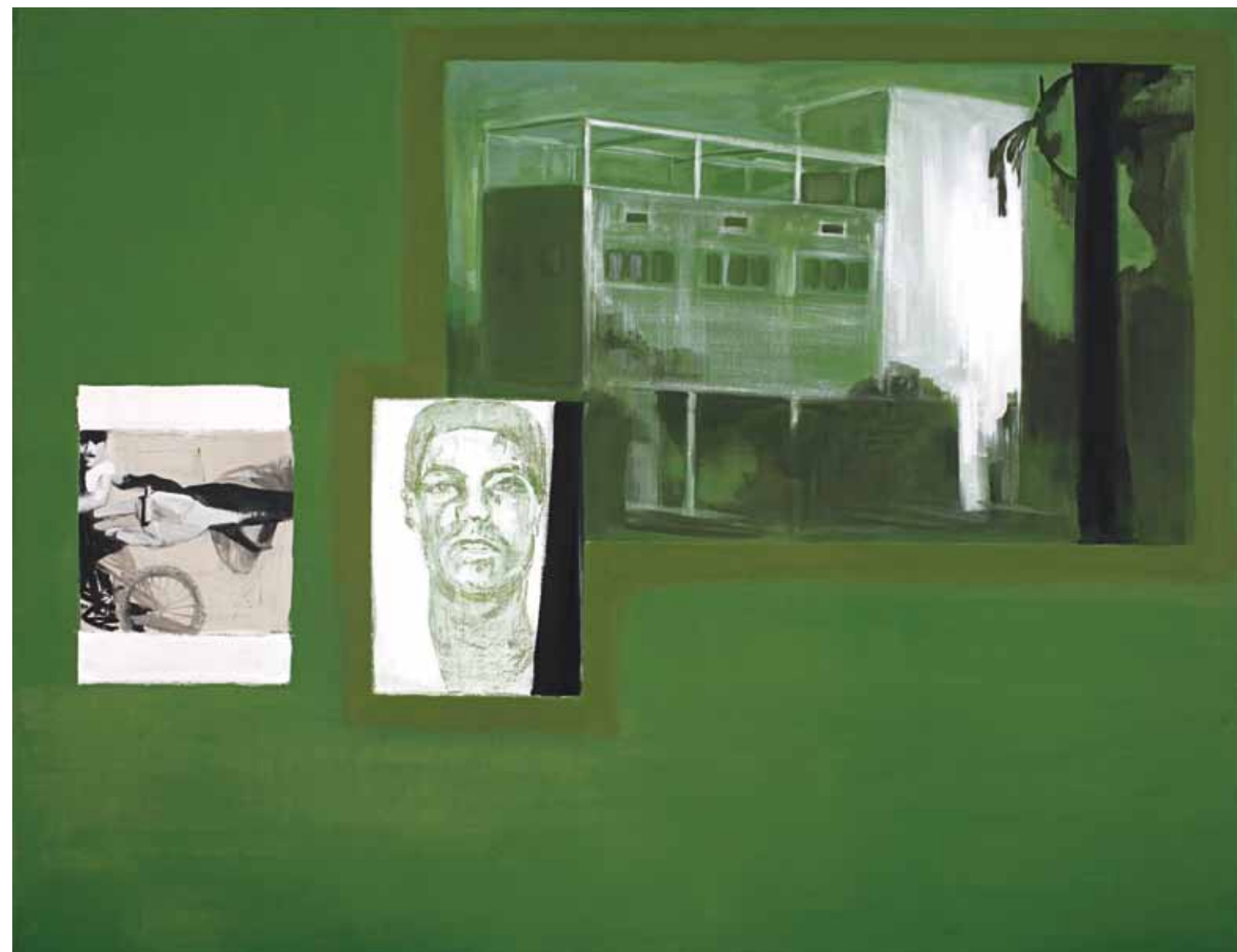














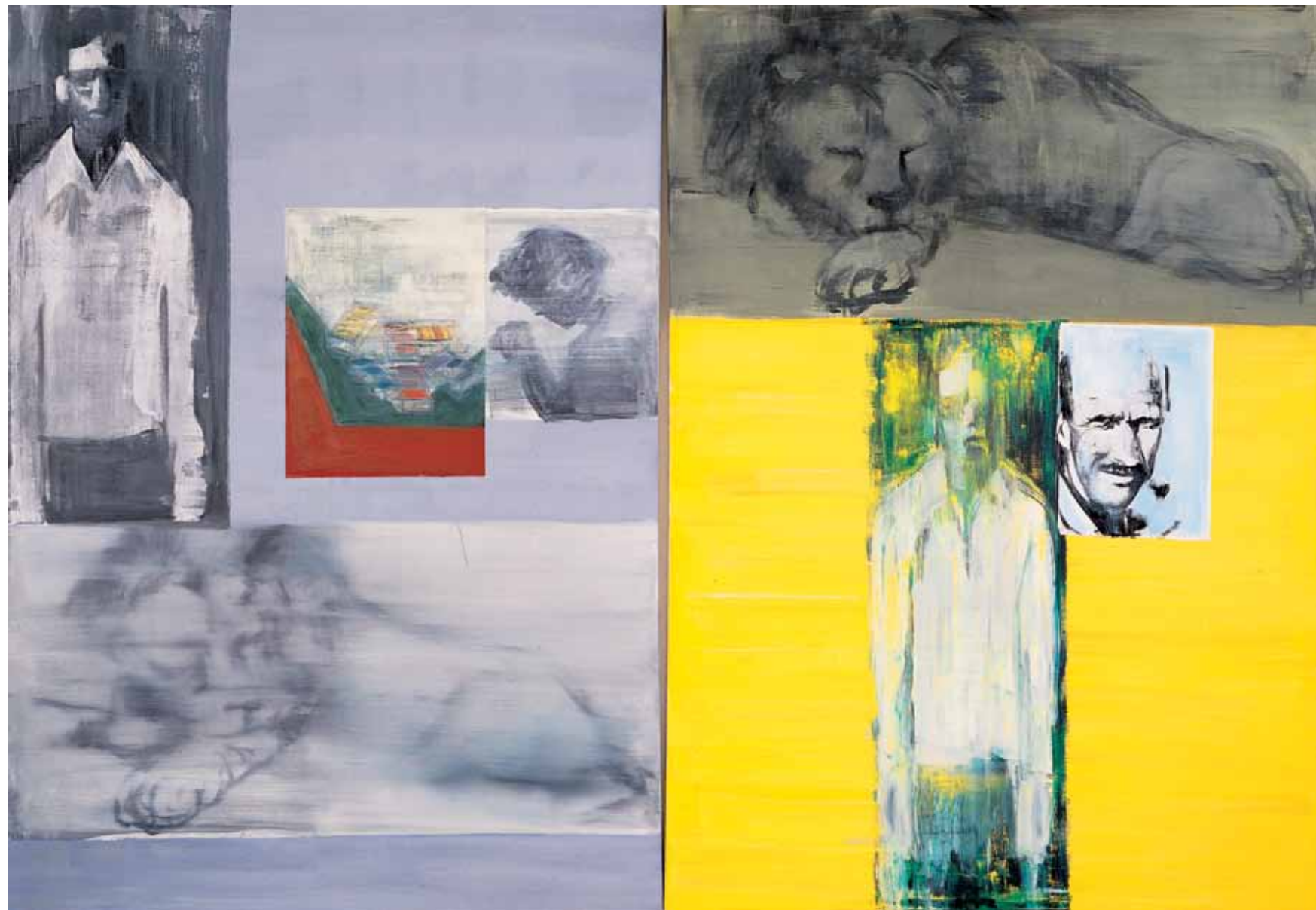
















<div>&gt; p.339</div> <div>Recruit and Dürer's "Water Trousers," Frankfurt 1989</div> <div>(in association with Albrecht Dürer, Dream Vision, 1525, watercolor on paper, 30×43 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna)</div> <div>Oil-tempera on canvas, 120×200 cm</div> <div>Private collection, Tel Aviv</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.344</div> <div>Two Lads and a Black Head, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 160×150 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.359</div> <div>Pillar of the Valley, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 2 units, 180×130 cm each</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>
<div>&gt; p.340</div> <div>Not Like Decoration in a Black Cemetery (detail), Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 115×140 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.345</div> <div>Echelon, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 160×160 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.352</div> <div>Merhavia's Dining Room (version 2), Frankfurt 1989</div> <div>Oil-tempera and knife on canvas, 2 units, 120×120 cm each</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.360</div> <div>Cooks' Kiss, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera and oil chalk on canvas, 130×190 cm</div> <div>Collection of Dvir Gallery, Tel Aviv</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>
<div>&gt; p.341</div> <div>Not Like Decoration in a Black Cemetery, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 115×140 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.346</div> <div>Absalom's Tomb, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 135×200 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.353</div> <div>"Gare'en Bli Ken," Frankfurt 1988</div> <div>Oil-tempera on canvas, 116×142 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.361</div> <div>"Ein Kind wird geschlagen," Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 135×200 cm</div> <div>Private collection, Tel Aviv</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>
<div>&gt; p.342</div> <div>Flag, Female, Stone in Hand, Frankfurt 1989</div> <div>Oil-tempera (applied with squeegee and brush) on canvas, 115×140 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.347</div> <div>Look Out, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 135×175 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.354</div> <div>Rembrandt's Dog (version 2), Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 140×200 cm</div> <div>Collection of Dvir Gallery, Tel Aviv</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	
<div>&gt; p.343</div> <div>Also Profile is Aggression, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 140×115 cm</div> <div>Private collection, Tel Aviv</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.348</div> <div>Merhavia's Dining Room and a Recruit, Frankfurt 1989</div> <div>Oil-tempera on canvas, 135×175 cm</div> <div>Collection of Tel Aviv Museum of Art</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.355</div> <div>Rembrandt's Dog (version 1), Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 200×140 cm</div> <div>Collection of Dvir Gallery, Tel Aviv</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	
	<div>&gt; p.349</div> <div>Repin's General, Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 130×175 cm</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	<div>&gt; p.357</div> <div>Rembrandt's Parade (version 2), Frankfurt 1990</div> <div>Oil-tempera on canvas, 140×200 cm</div> <div>Collection of Tel Aviv Museum of Art</div> <div>Photo: Thomas Simpfendoerfer</div>	
	<div>&gt; p.351</div> <div>Olive Harvest, Frankfurt 1989</div> <div>Oil-tempera on canvas, 2 units, 140×115 cm each</div>		



RECRUITS CYCLE

1989-1991

מחזור שיעורים בהיסטוריה

1995-1991



< עמ' 371
**כניסה ושישה ראשים**, 1992
טמפרה-שמן על בד, 6 יחידות, 100×100 ס"מ כ"א.
תצלום: רון עמיר

< עמ' 372
**מִשְׁקָף 1**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, פיגמנט יבש ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 373
**מִשְׁקָף 2**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, פיגמנט יבש ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 374
**אוטה**, 1993
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על בד, 154×214.5 ס"מ
אוסף גלריה דביר, תל אביב

< עמ' 375
**עמידת ידיים** (גירסה 3), 1992
טמפרה-שמן, גיר־שָׁמן וגיר־כיתה על בד, 178×178 ס"מ.
אוסף פרטי, תל אביב

< עמ' 376
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, שריטה וטיפקס על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 377
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, שריטה וטיפקס על נייר, 2 יחידות, 24.3×34.3 ס"מ כ"א

< עמ' 378
**עמידת ידיים** (גירסה 2, פרט), 1992
טמפרה-שמן, גיר־שָׁמן וגיר־כיתה על בד, 178×178 ס"מ
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים

< עמ' 379
**עמידת ידיים** (גירסה 2), 1992
טמפרה-שמן, גיר־שָׁמן וגיר־כיתה על בד, 178×178 ס"מ
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים

< עמ' 380
**הלב הולך מהסוכר לקפה**, 1991
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על בד, 2 יחידות, 190×77 ס"מ כ"א
אוסף גלריה דביר, תל אביב

< עמ' 381
**Trompette d'or**, 1992
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על בד, 2 יחידות, 190×80 ס"מ כ"א
תצלום: רון עמיר

< עמ' 382 (ימין)
**כניסה, וראש לוחמת בקסדה**, רמח גן, 1994
טמפרה-שמן, שריטה וטיפקס על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 382 (שמאל)
**ללא כותרת**, פרנקפורט, 1988
עיפרון על נייר, 29.5×21 ס"מ

< עמ' 383 (ימין)
**כסנוע**, 1993
תצריב, 31.5×33 ס"מ
מתוך מהדורת תצריבים, **שיעורים בהיסטוריה**

מדפיס: סמיואל ג'ייקובס, סנטה מוניקה, הוליווד, 1993
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

< עמ' 383 (שמאל)
**קפיטן בלי ראש**, 1993
תצריב, 33×31.5 ס"מ
מתוך מהדורת תצריבים, **שיעורים בהיסטוריה**
מדפיס: סמיואל ג'ייקובס, סנטה מוניקה, הוליווד, 1993
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

< עמ' 384
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן וגיר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 385
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, גיר ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 386
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, גיר, גיר־שָׁמן ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 387
**יוֹסִי בּוּט בּוּט**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, גיר ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 388
**טורסו-ראש-בניין**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על נייר, 27×21.5 ס"מ

< עמ' 389
**בן גוריון בלע סבון**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על נייר, 152×401 ס"מ

< עמ' 390
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, פיגמנט יבש וגיר־שָׁמן על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 391
**I Have Not Your French**..., רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, גיר, פיגמנט יבש וגיר־שָׁמן על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 392–397
**פרויקט טבעון**, מרכז ההנצחה, 1992
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על לוחות עץ ניצבים, וקירות.
סויד לבן בתום התערוכה I.
מראות כלליים II.
בן־גוריון **בלע סבון** III.
**נער כחול** IV.
**בניינים של יעקב פינקרפלד**

< עמ' 398–401
**פרויקט בוגרשוב**, גלריה בוגרשוב, תל אביב, 1992

טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על ארבעה קירות, סויד לבן בתום התערוכה מראות כלליים ופרטים:

I. **אוסקאר שלמר כטורקי**, קיר צפוני, עמ' 398
II. **מלח הארץ**, קיר מזרחי, עמ' 399 למעלה
III. **מלח הארץ ואוסקאר שלמר כטורקי**, קטע מקירות מזרחי וצפוני, עמ' 399 למטה
IV. **חוטבי העצים**, על פי רישום מאת חיאודור ז'ריקו, (עיפרון עופרת, נוצה ודיו חומה, 18.8×25 ס"מ, 1817 לערך, המוזיאון הלאומי סטוקהולם).
קיר דרומי, עמ' 400

V. **מות הפרש**, סיפור ההצבה, קיר מערבי, הדפסה באותיות-גומי, עמ' 401

< עמ' 403
אוסקר שלמר, **כניסה וחצוצרה**, 1992
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על בד, 2 יחידות, 154×170 ס"מ

< עמ' 404–405
**פרויקט הספרייה**, גבעת חביבה, ארט־פוקוס, 1994

טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על קיר, סויד לבן בתום התערוכה

מראות כלליים: פעמים הגג של יעקב פינקרפלד ושני טירונים בכובע טורקי

< עמ' 406
**... אתה מרים את יד ימינך**, רמח גן, 1992
טמפרה-שמן על בד, 120×200 ס"מ

< עמ' 407
**יד ורגל**, פרנקפורט, 1991
(הערה על: חיאודור ז'ריקו, **מחקר ידיים וכפות רגליים**, 1818–1819)
גיר־שָׁמן, לאכה וטמפרה-שמן על בד, 178×178 ס"מ.
תצלום: רון עמיר

< עמ' 408
**שיעורים בהיסטוריה**, 1992
טמפרה-שמן על בד, 200×135 ס"מ
אוסף פרטי, תל אביב

< עמ' 409
**והקפיטן אמר...**, 1992
גיר־שָׁמן וטמפרה-שמן על בד, 145×210 ס"מ
תצלום: רון עמיר

< עמ' 410–411
**נחל צין**, 1991
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על בד, 140×265 ס"מ
אוסף פרטי, תל אביב

< עמ' 412
**פעמיים הגג של יעקב פינקרפלד**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן וגיר על נייר, 2 יחידות, 24.3×34.3 ס"מ, כ"א
אוסף פרטי, תל אביב

< עמ' 413
**יוֹסִי בּוּט**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, פגמנט יבש, עופרת, גיר ושרף דאמאר על נייר, 29.5×40.5 ס"מ

< עמ' 415
**שכונת פועלים מס' 6**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן וגיר־שָׁמן על בד, 174.5×175 ס"מ
אוסף פרטי, תל אביב

< עמ' 416
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, טיפקס, פיגמנט יבש ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 417
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, פיגמנט יבש, גיר ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

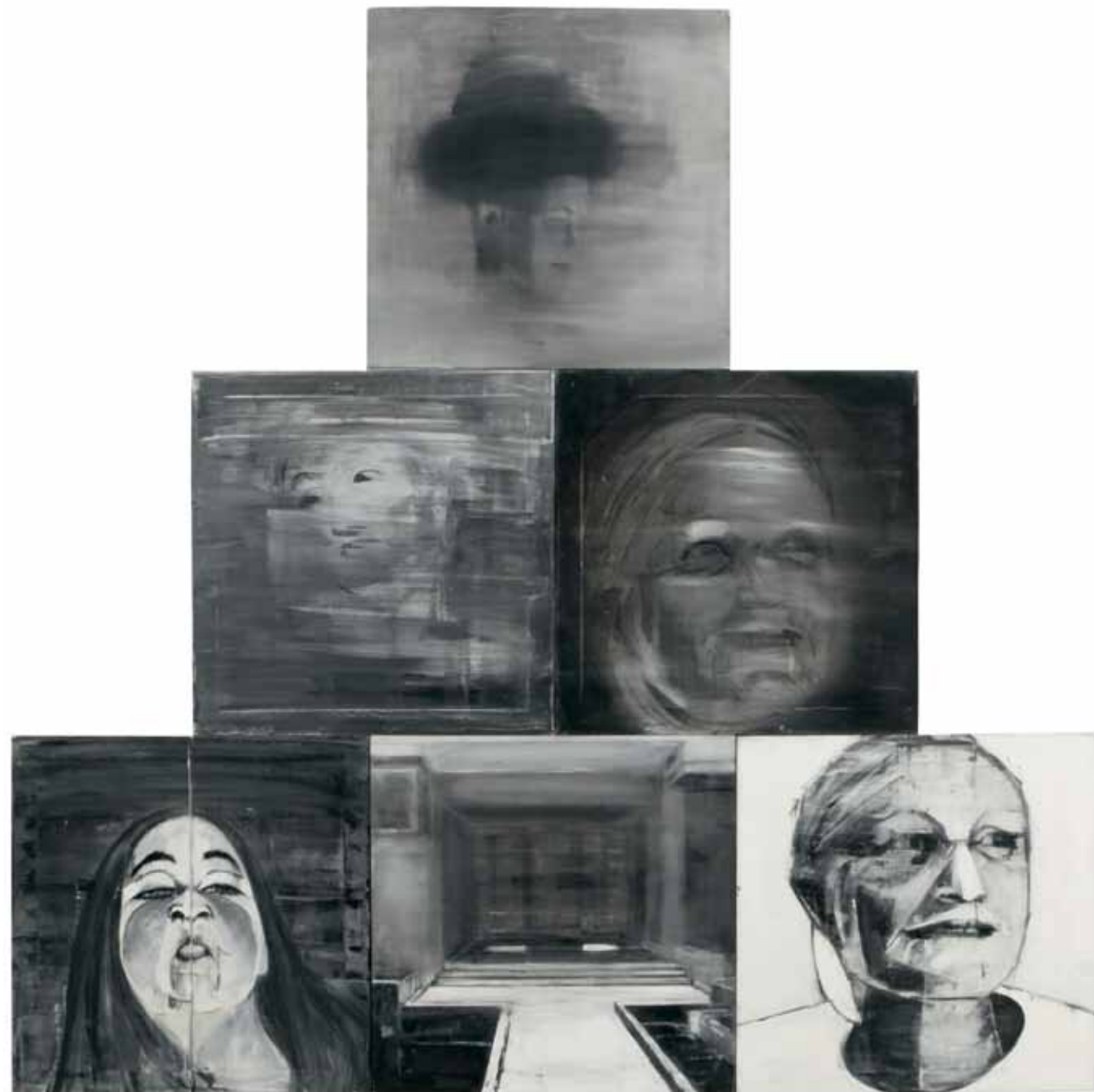
< עמ' 418
**גג על גג על ראש**, רמח גן, 1994–1993
טמפרה-שמן, פיגמנט יבש, גיר ושרף דאמאר על נייר, 24.3×34.3 ס"מ

< עמ' 419
**ללא כותרת**, רמח גן, 1994–1993
פחם על נייר, 45×60 ס"מ

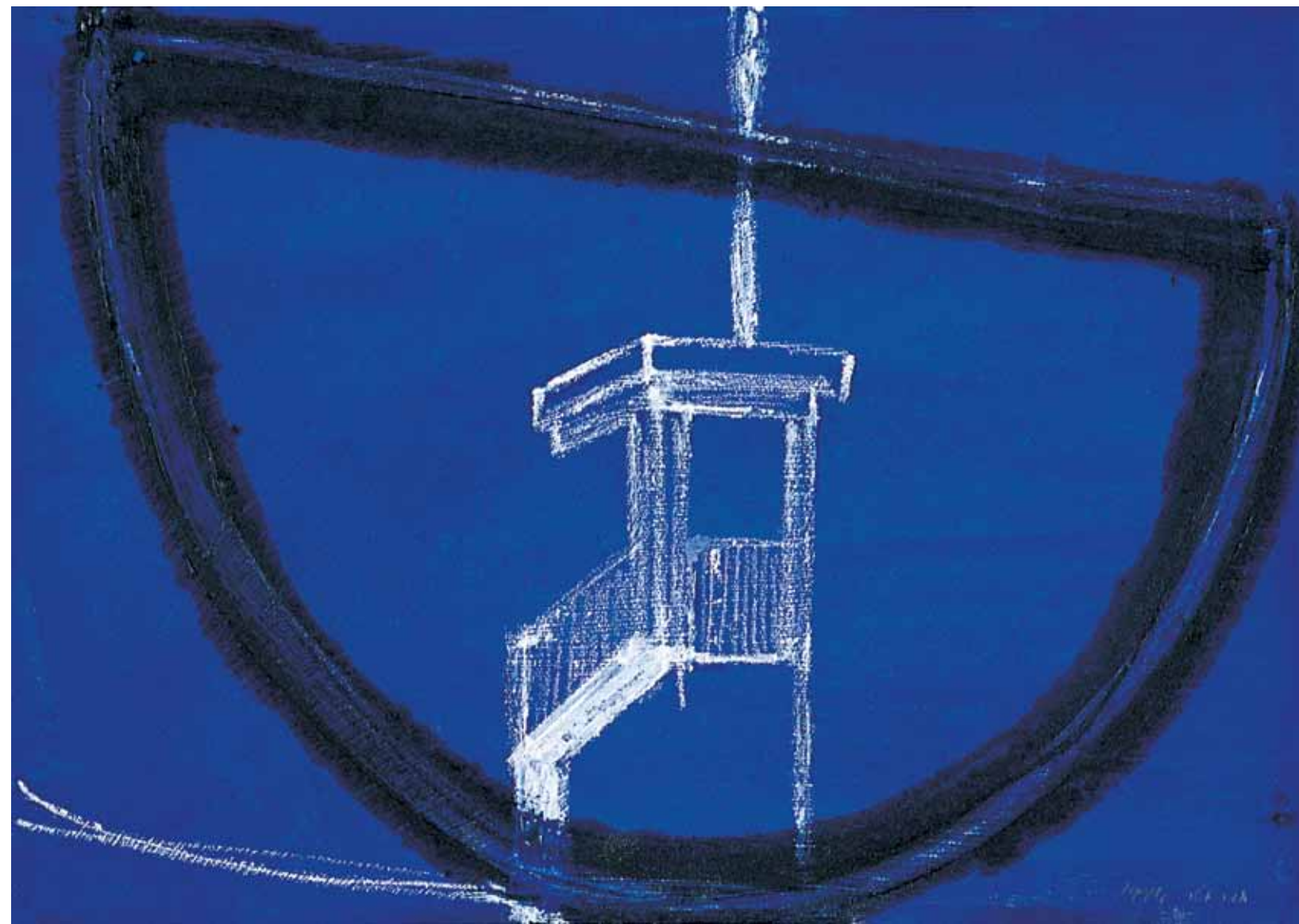
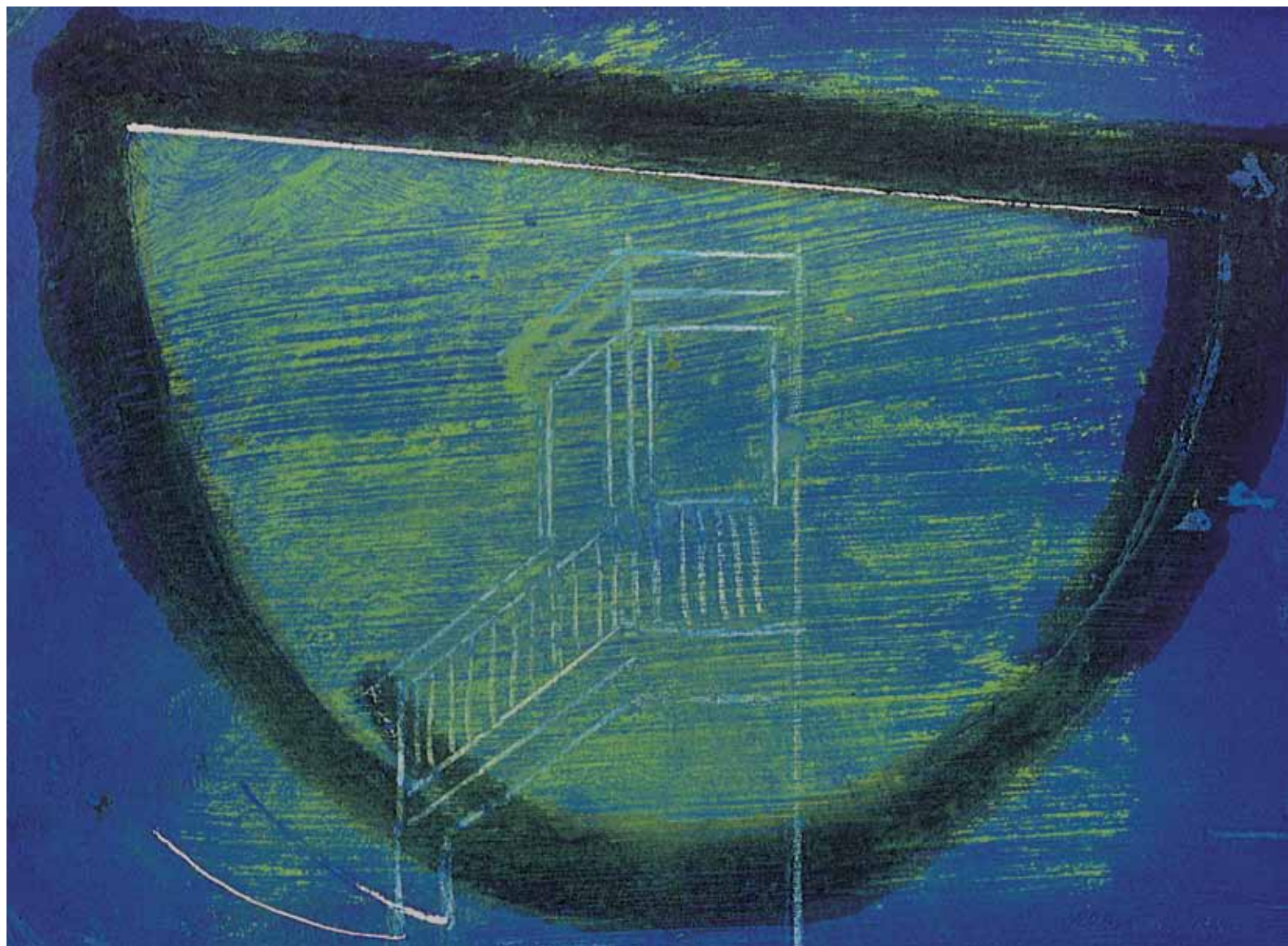
< עמ' 420–421
**מלח הארץ, רוכב וחומר**, 1992
טמפרה-שמן על בד, 2 יחידות, 115×140 ס"מ כ"א.
תצלום: רון עמיר

< עמ' 422
**קוזאק** (גירסה 1), 1991
טמפרה-שמן על בד, 74×150 ס"מ
אוסף גלריה דביר, תל אביב

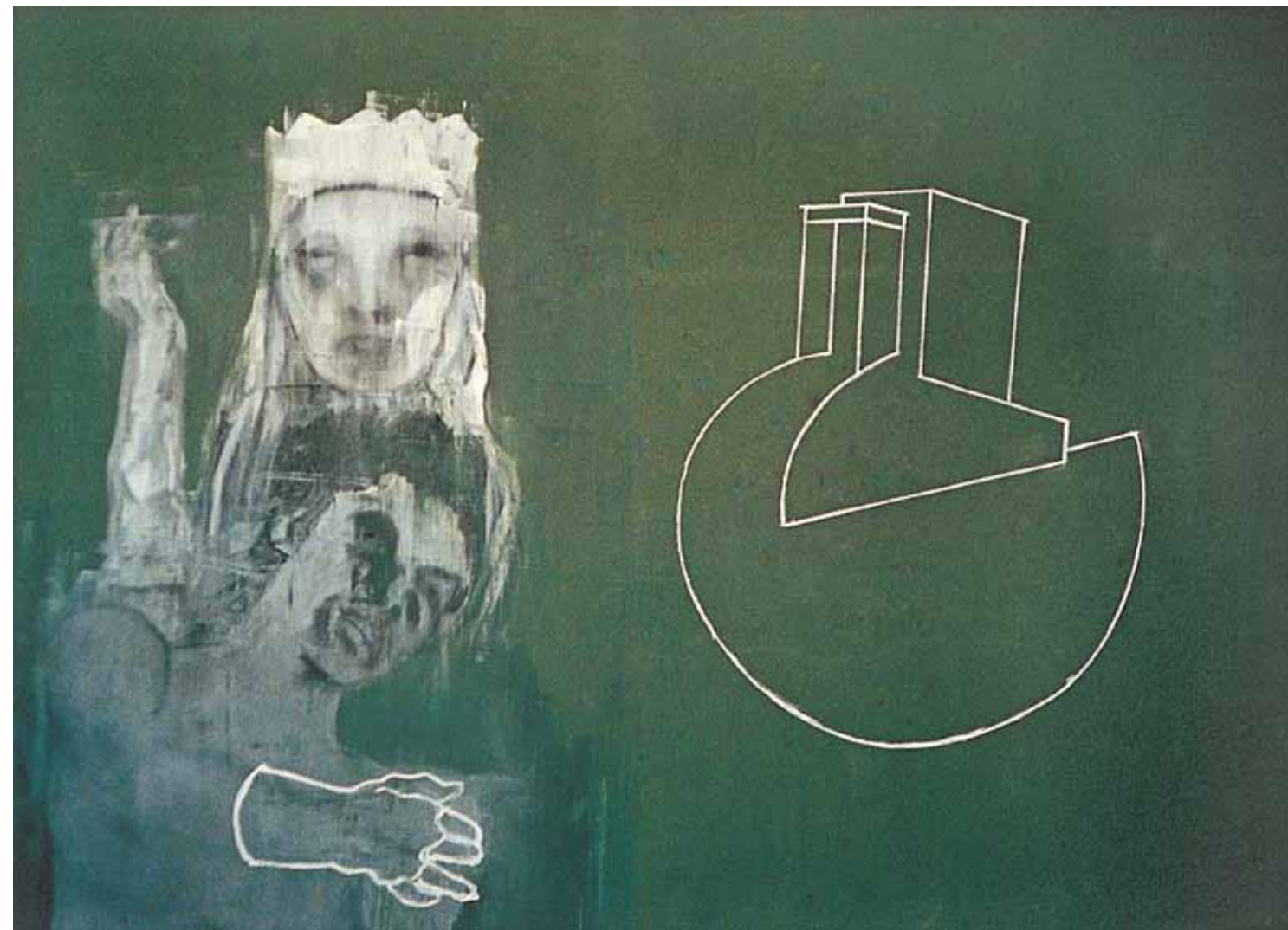
< עמ' 423
**קוזאק** (גירסה 2), 1991
טמפרה-שמן על בד, 128×142 ס"מ
אוסף גלריה דביר, תל אביב



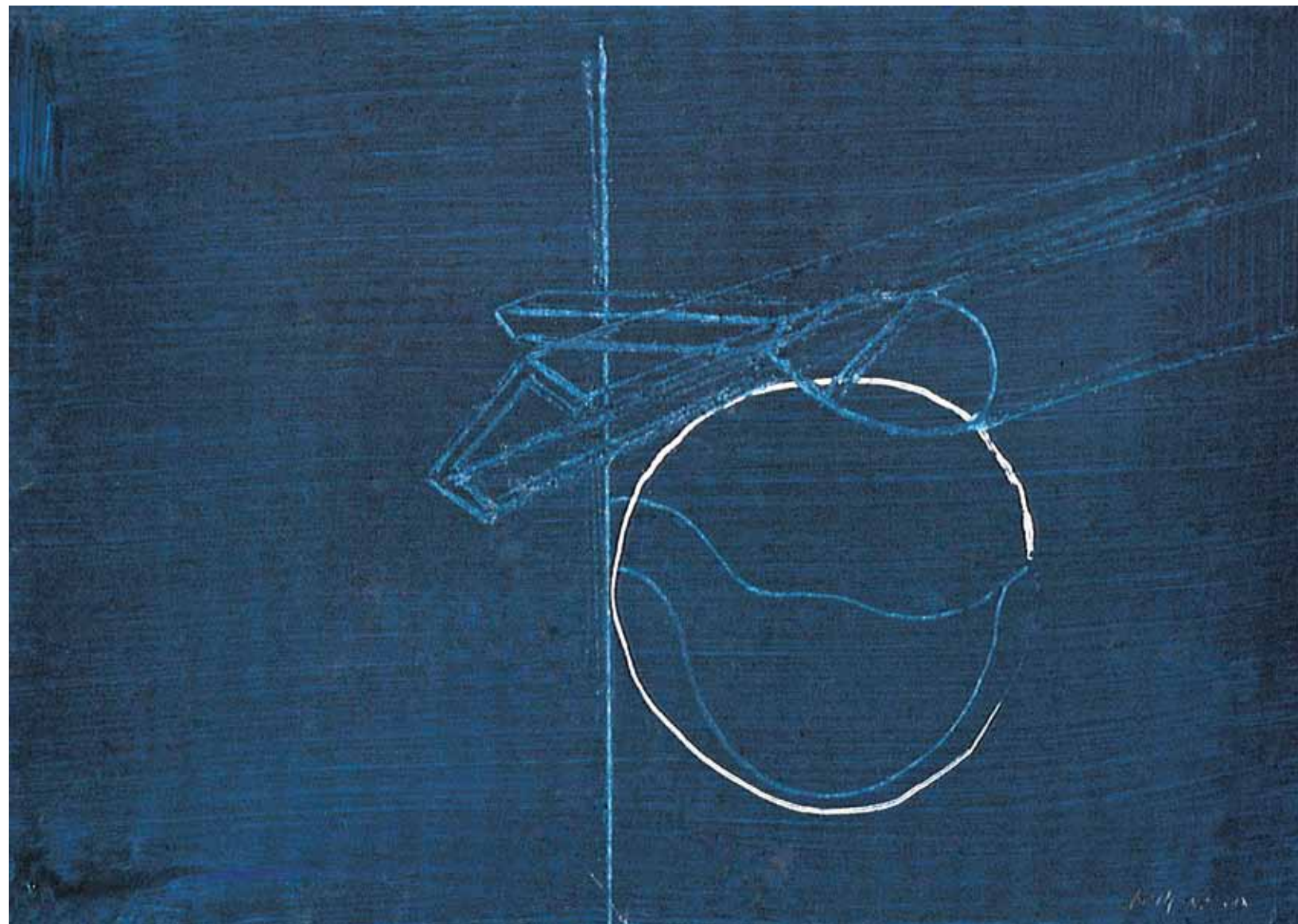




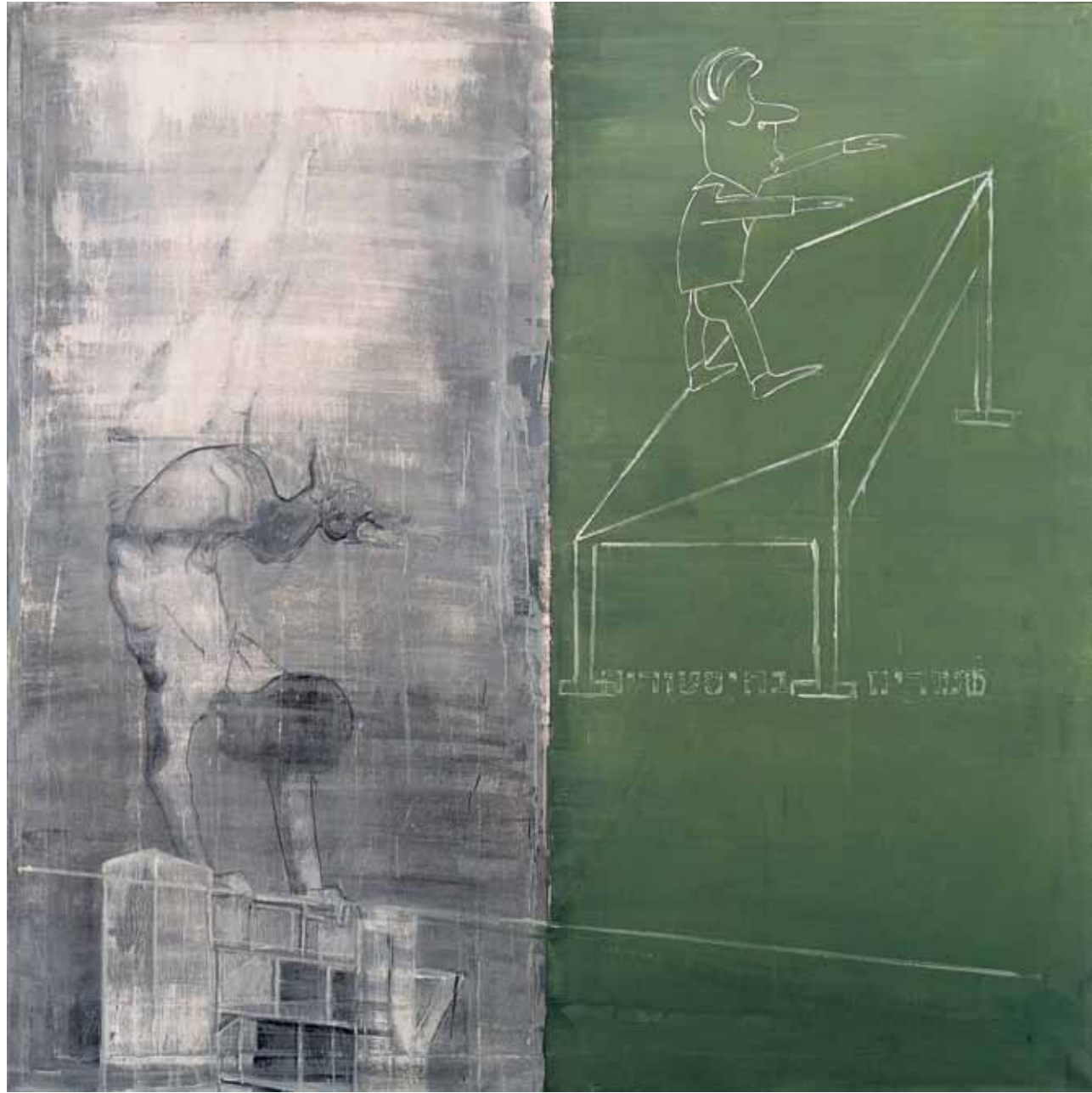




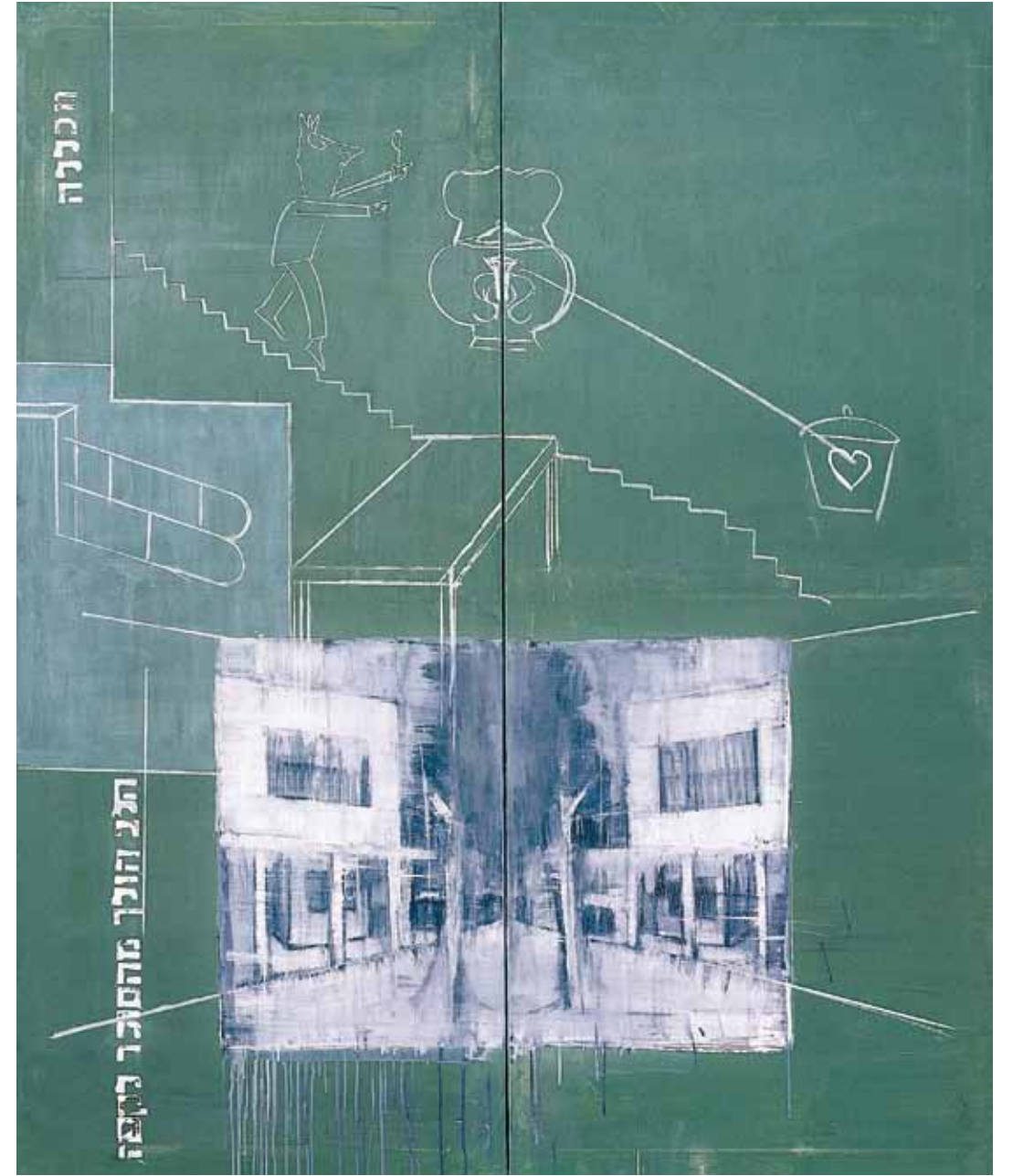
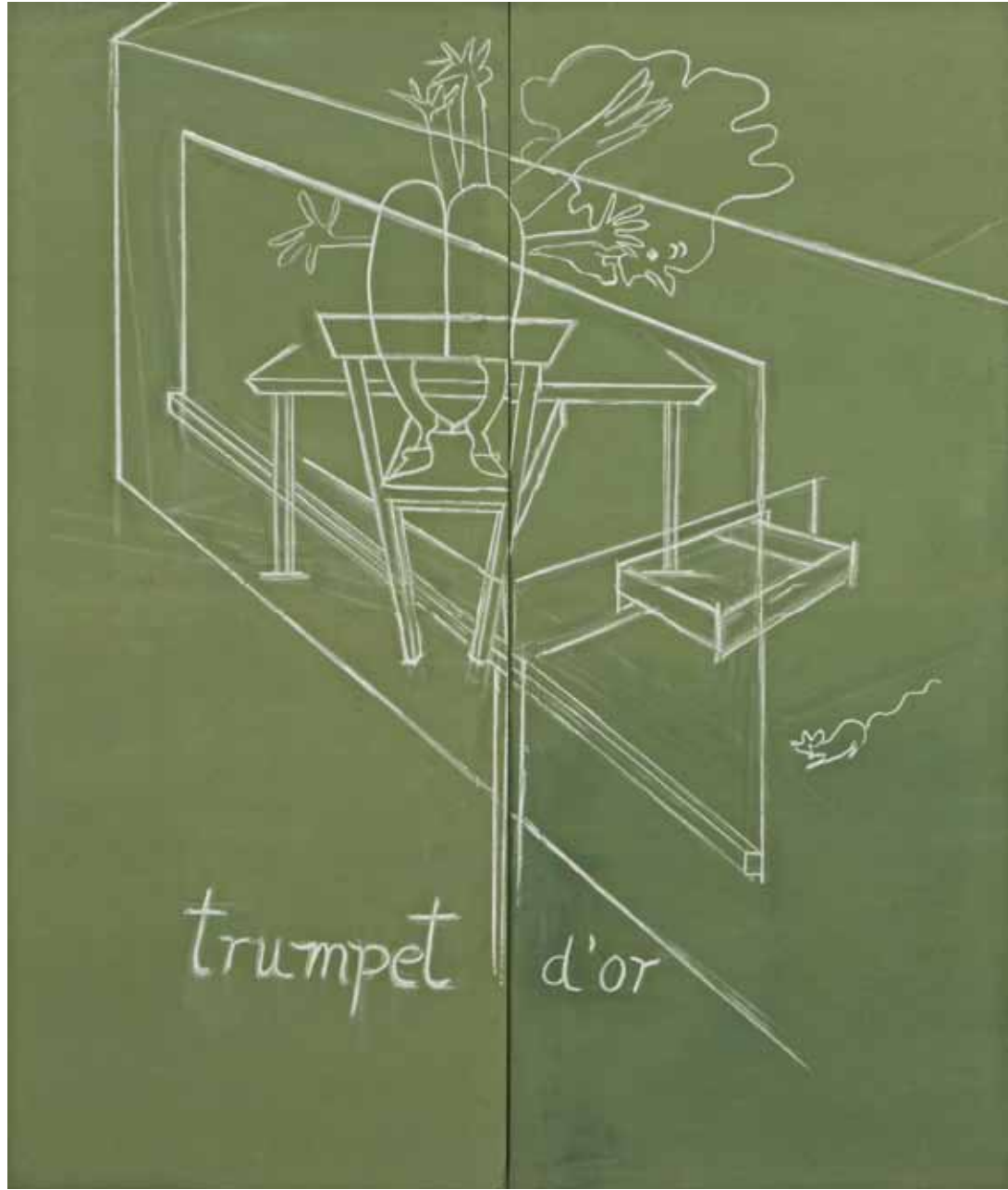


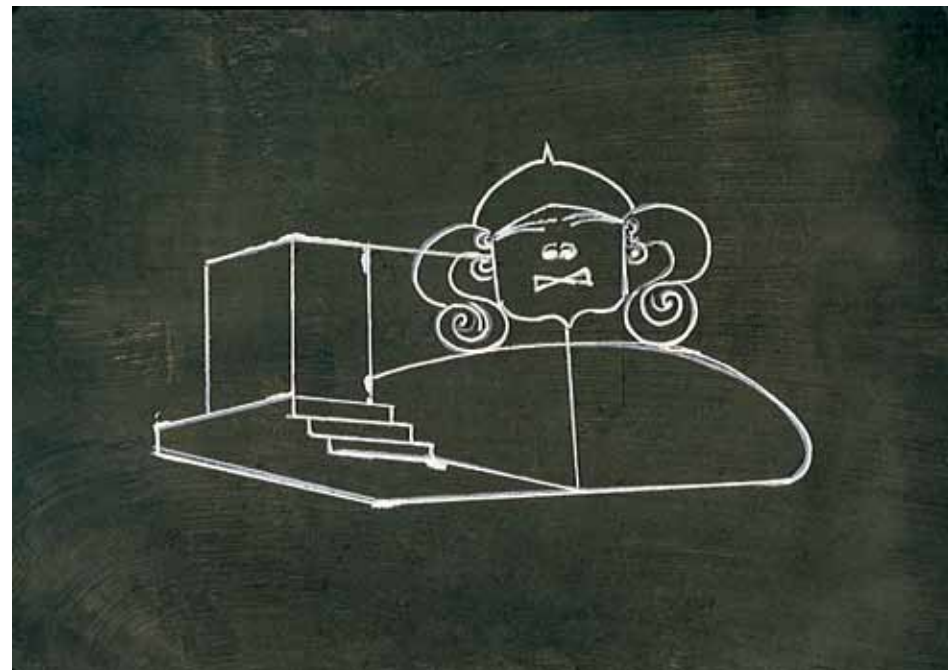
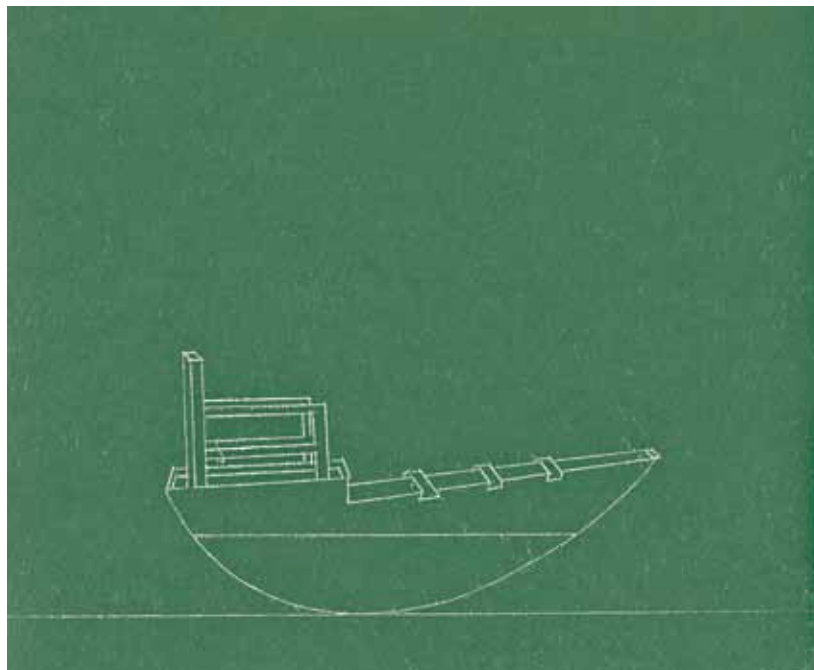
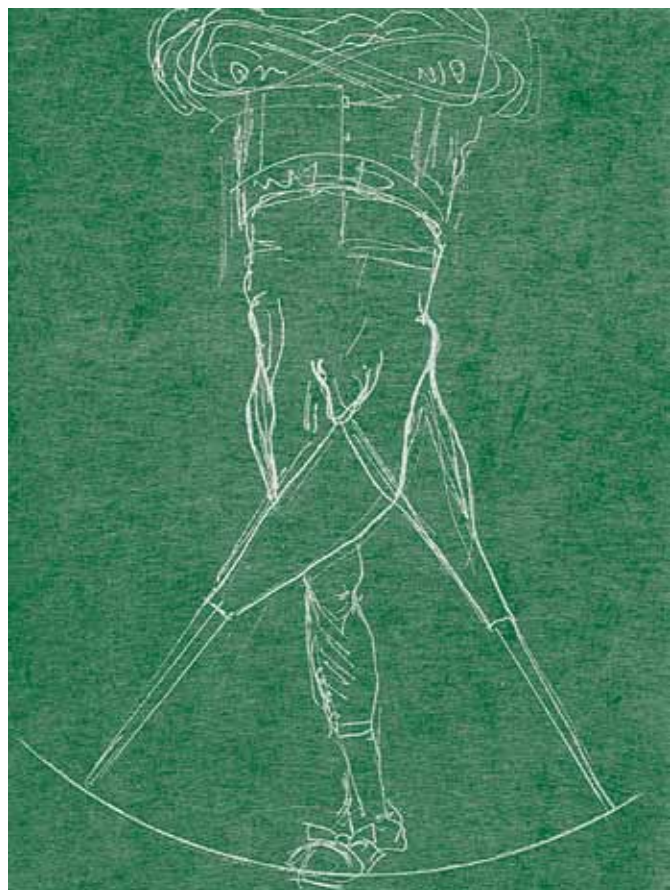




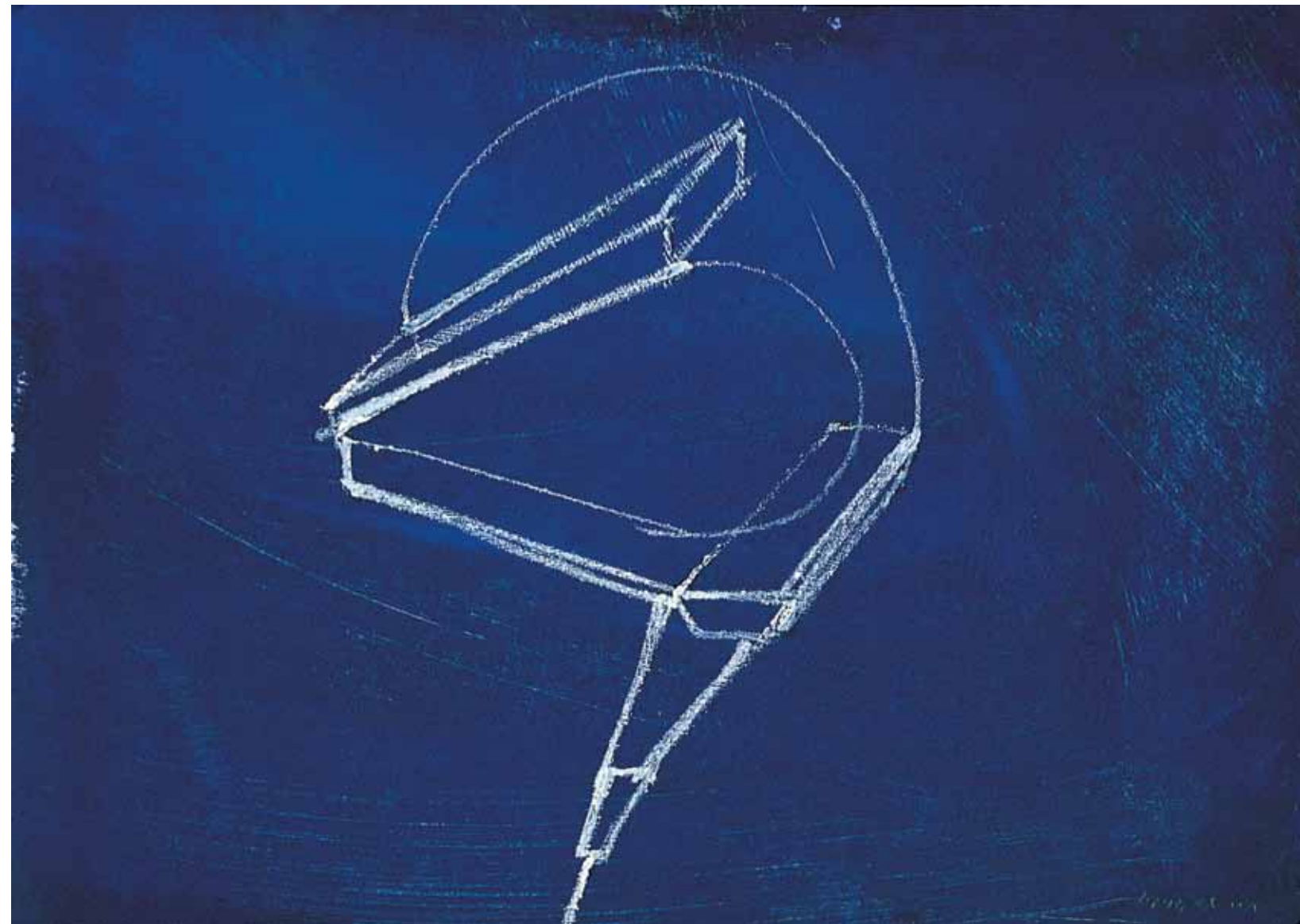
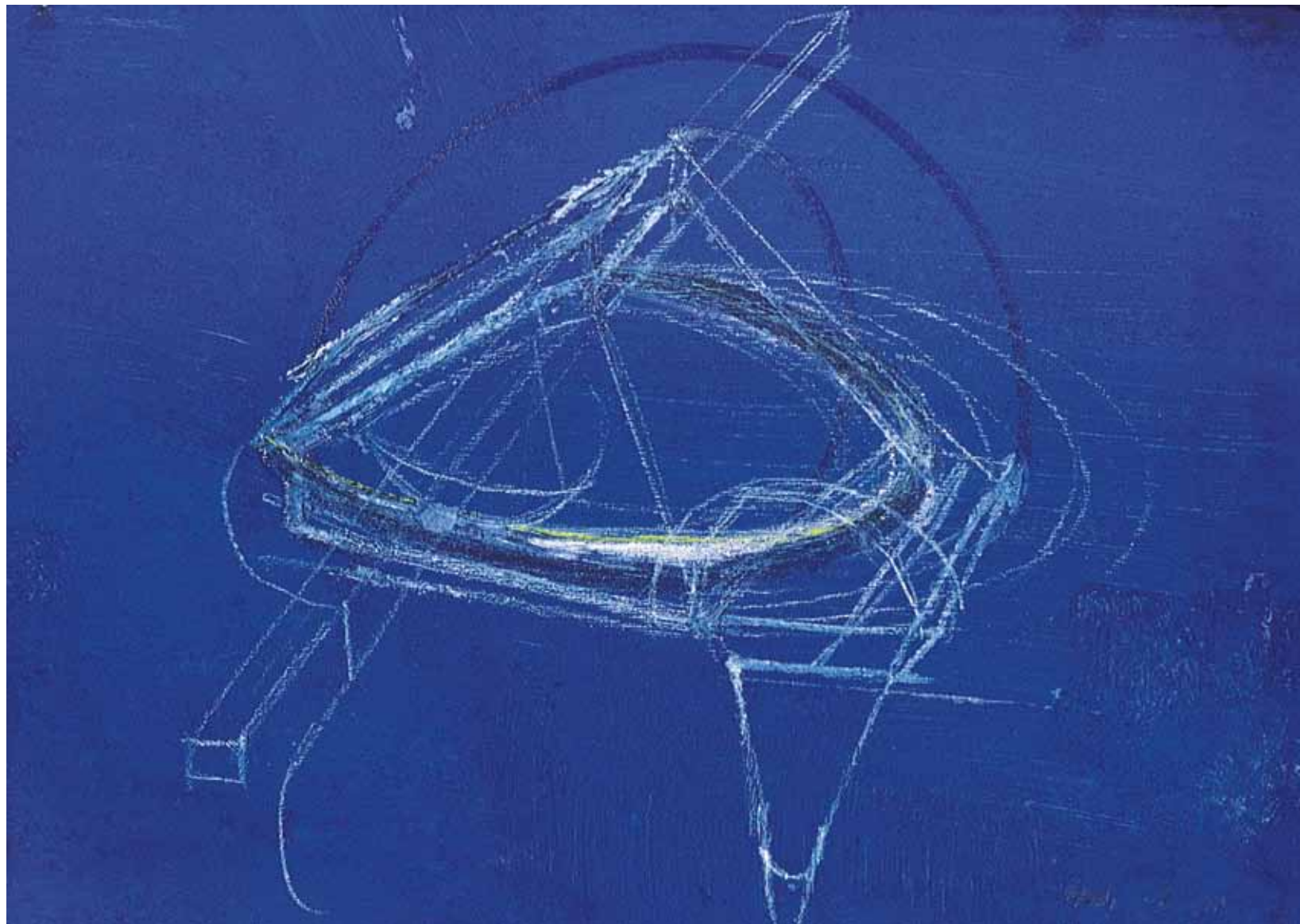








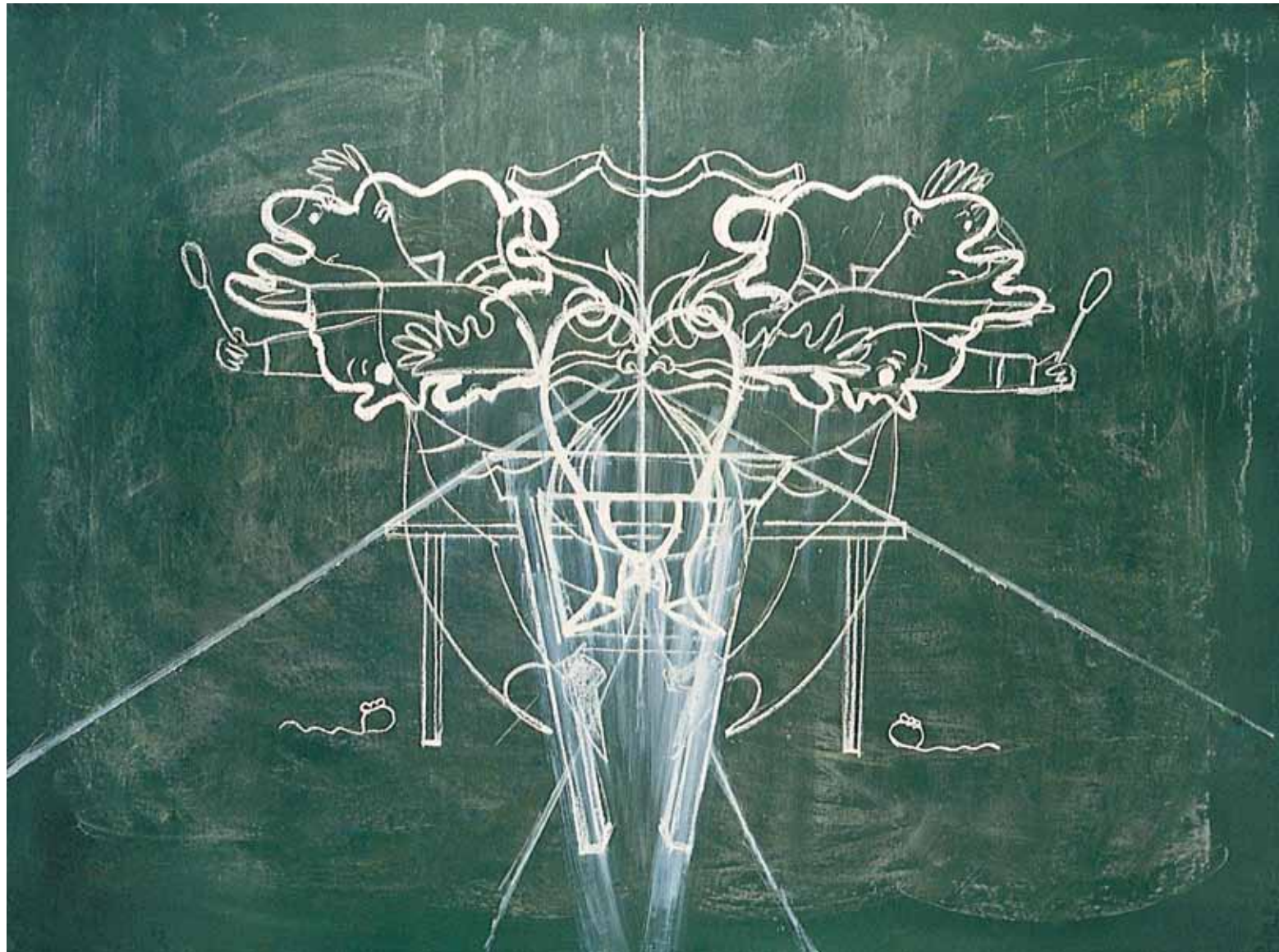




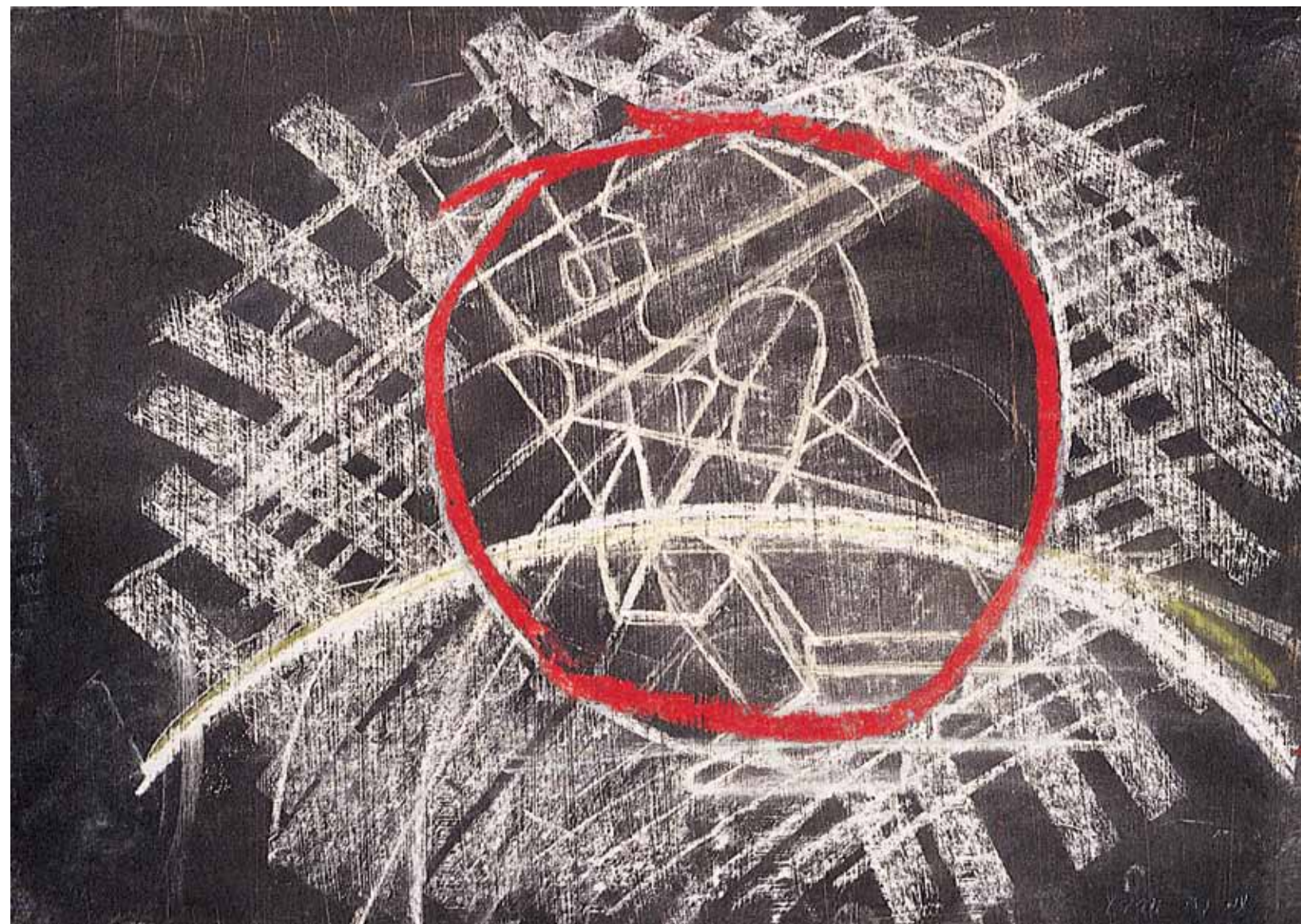
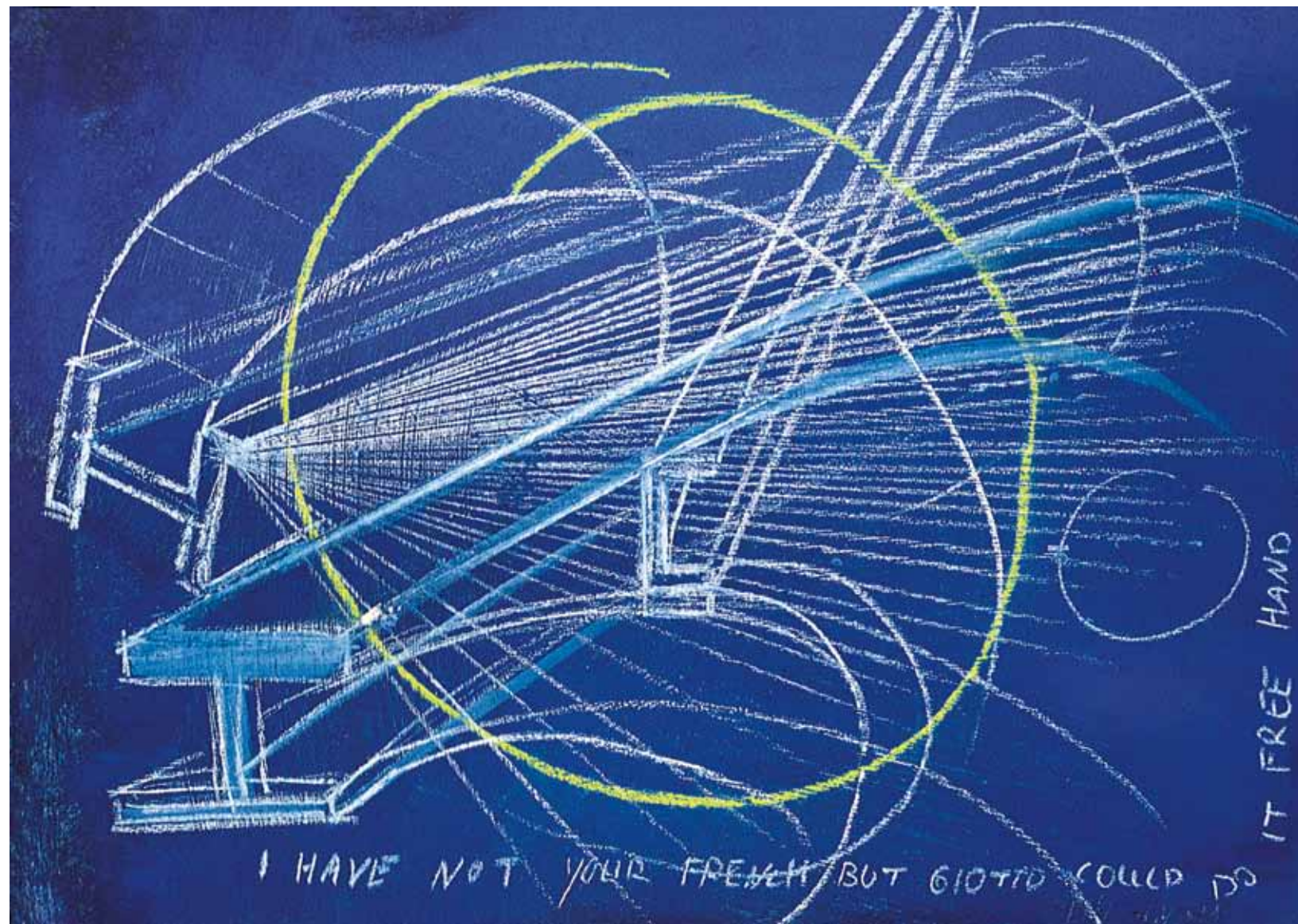








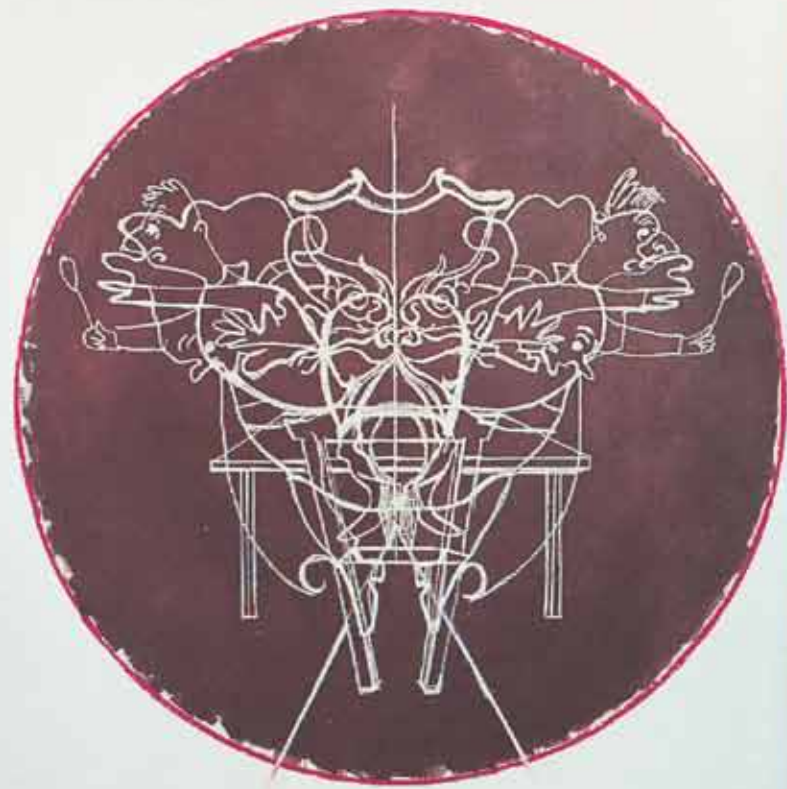




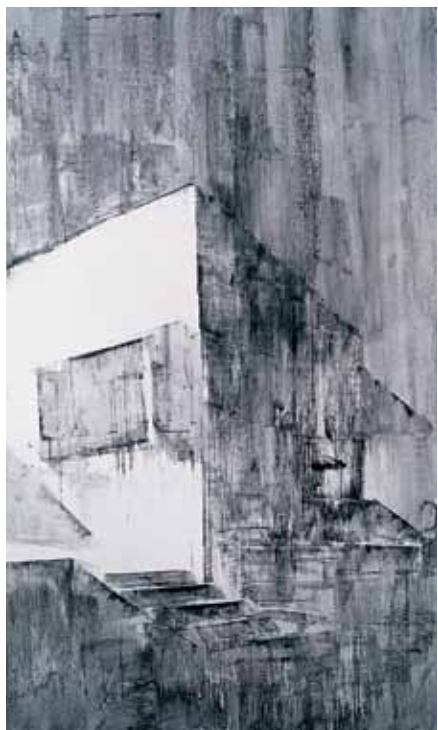




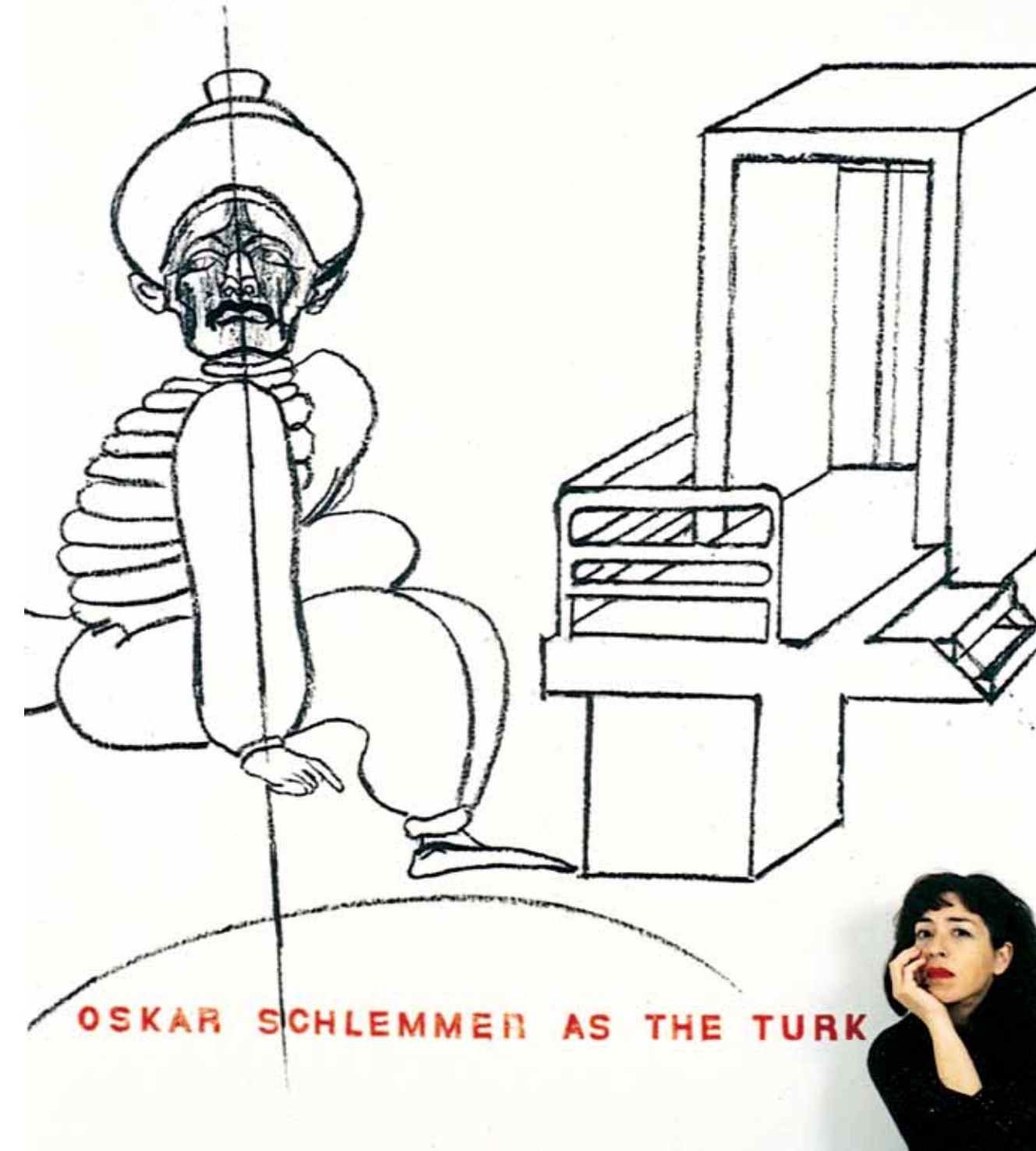






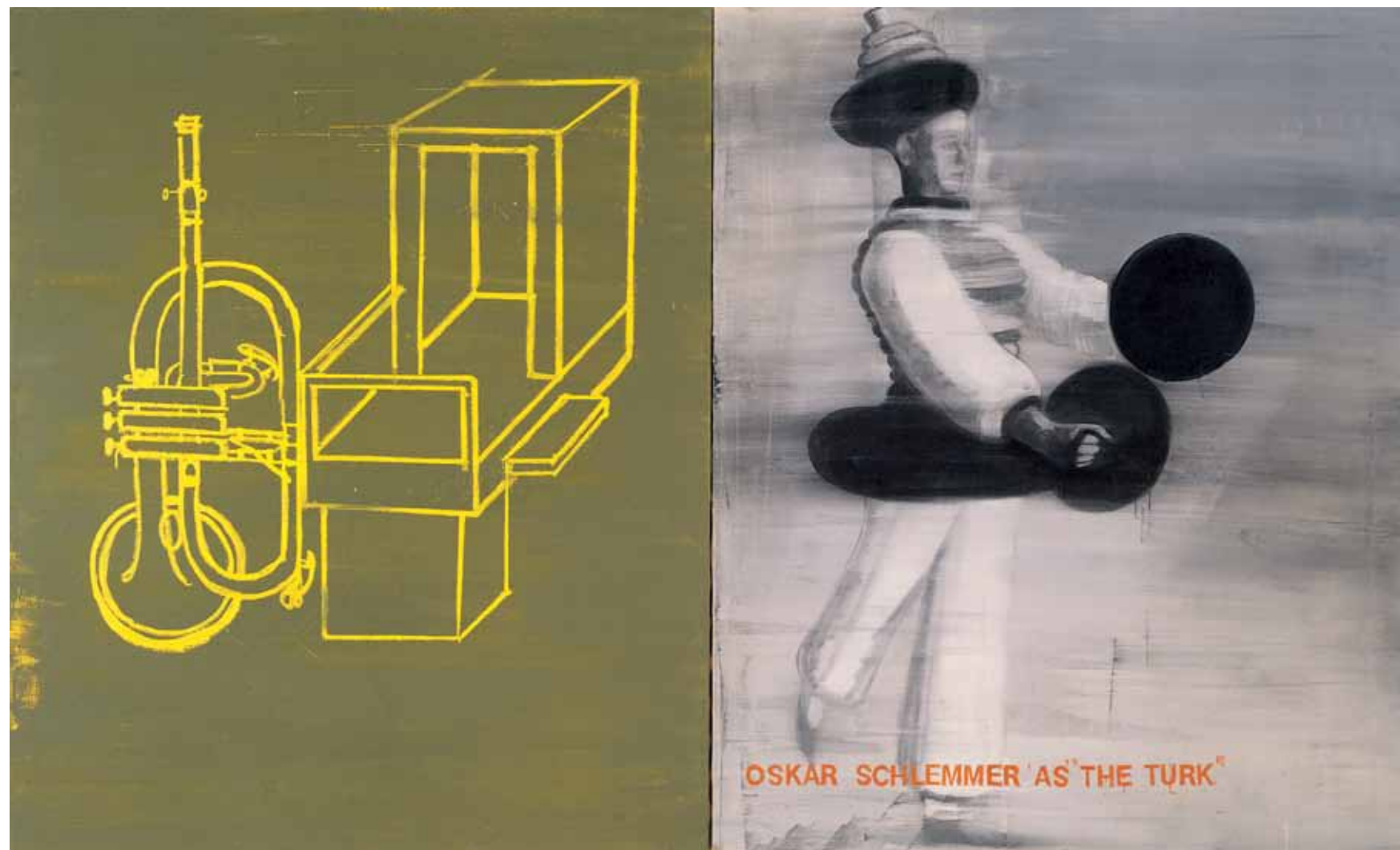




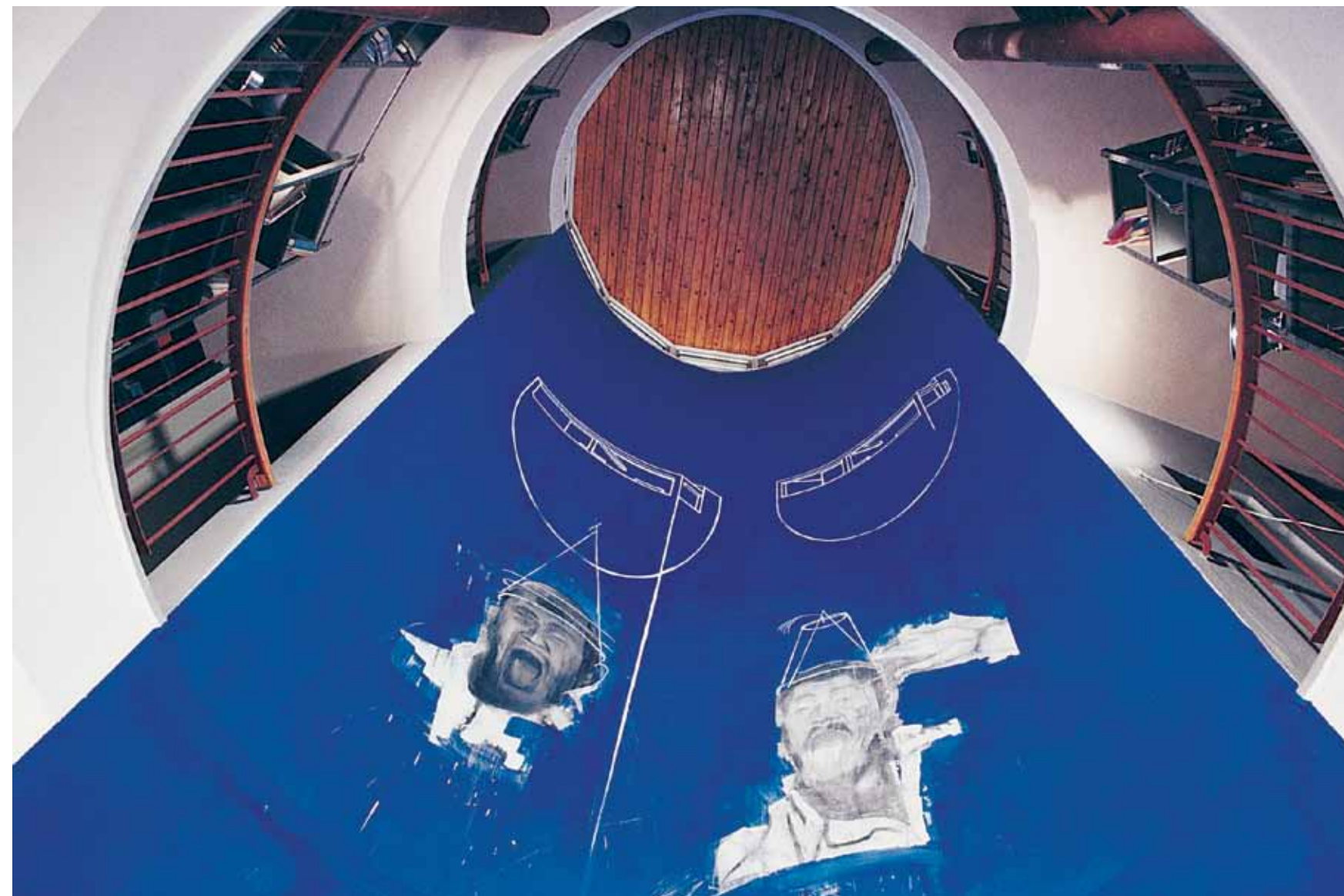








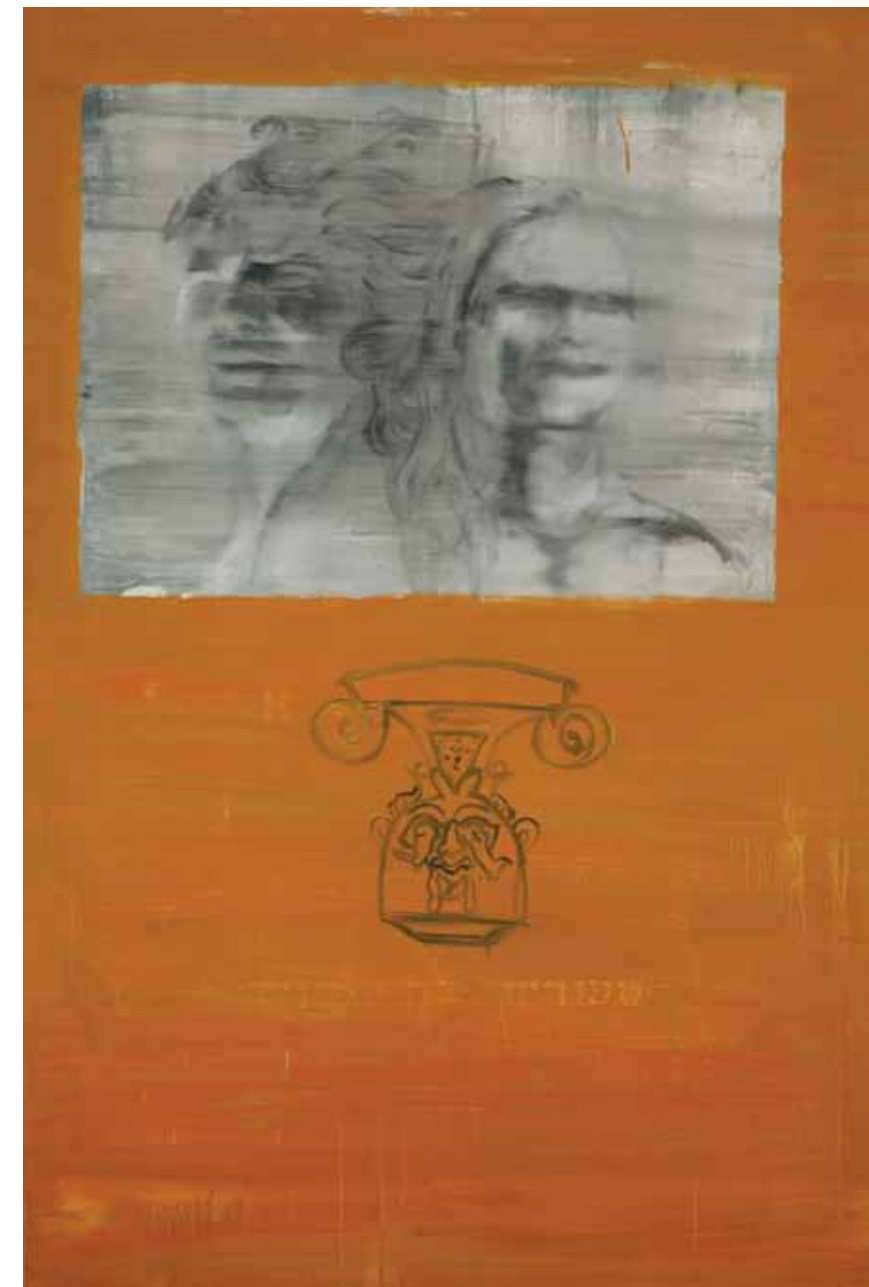
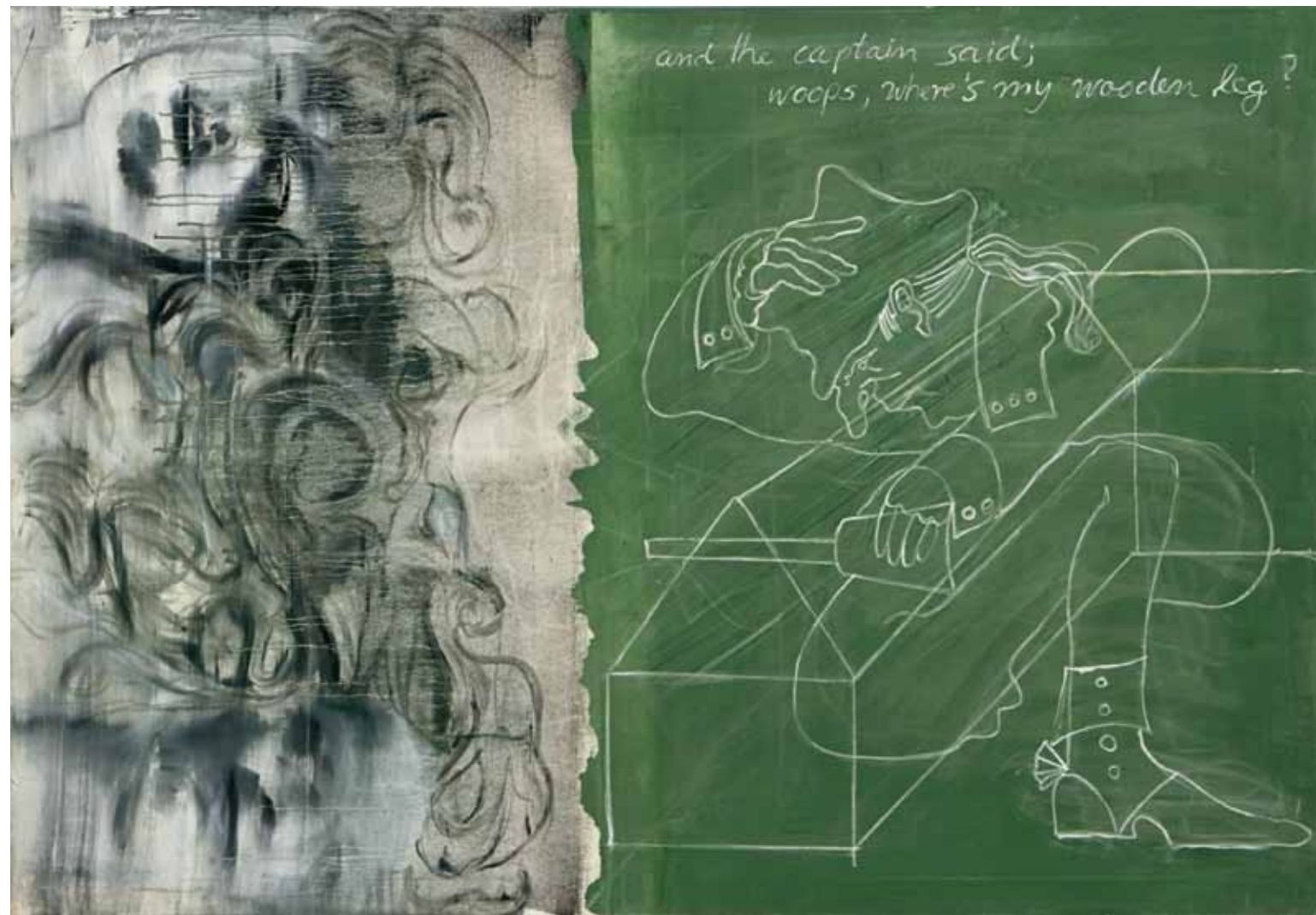




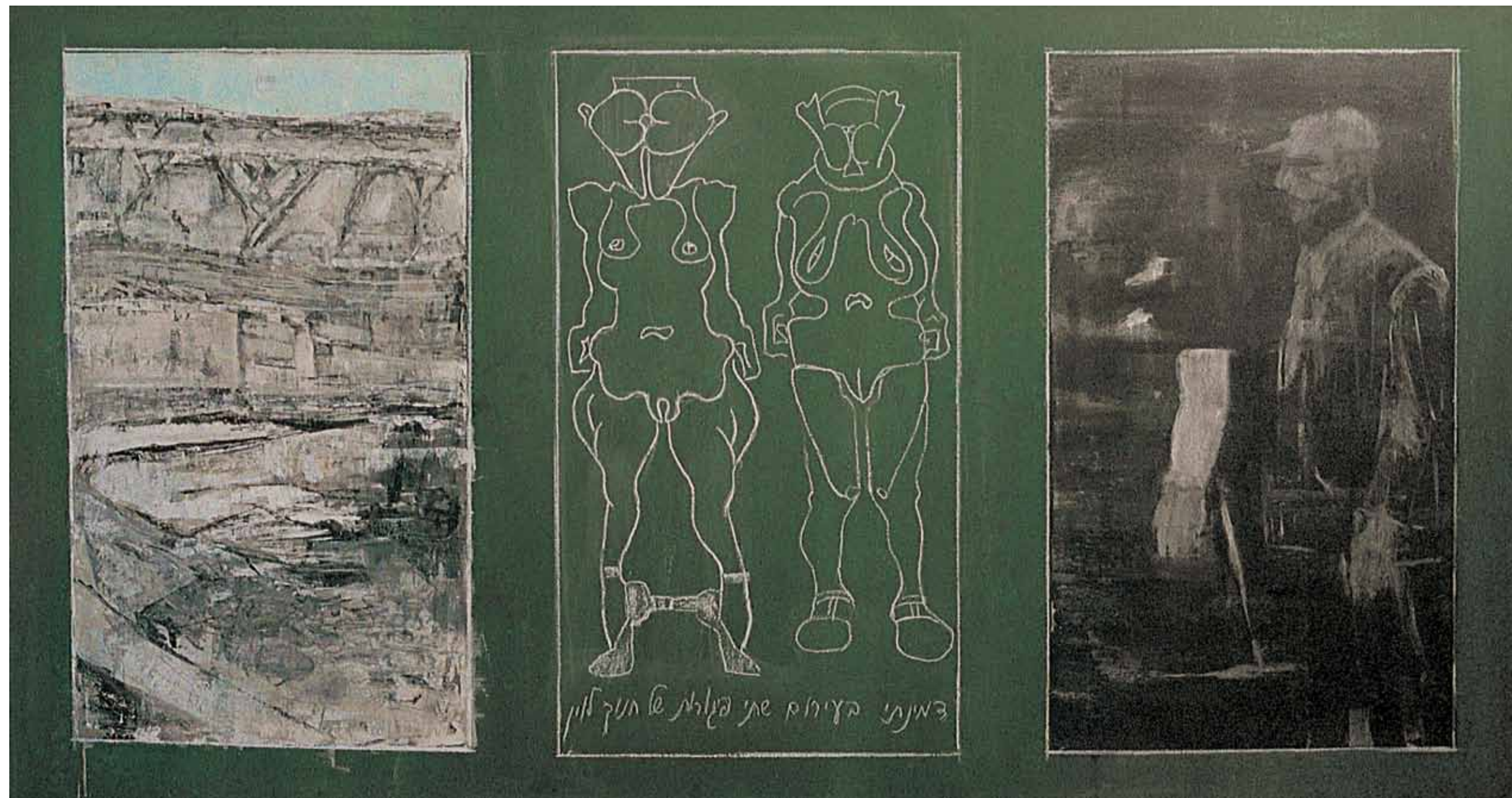




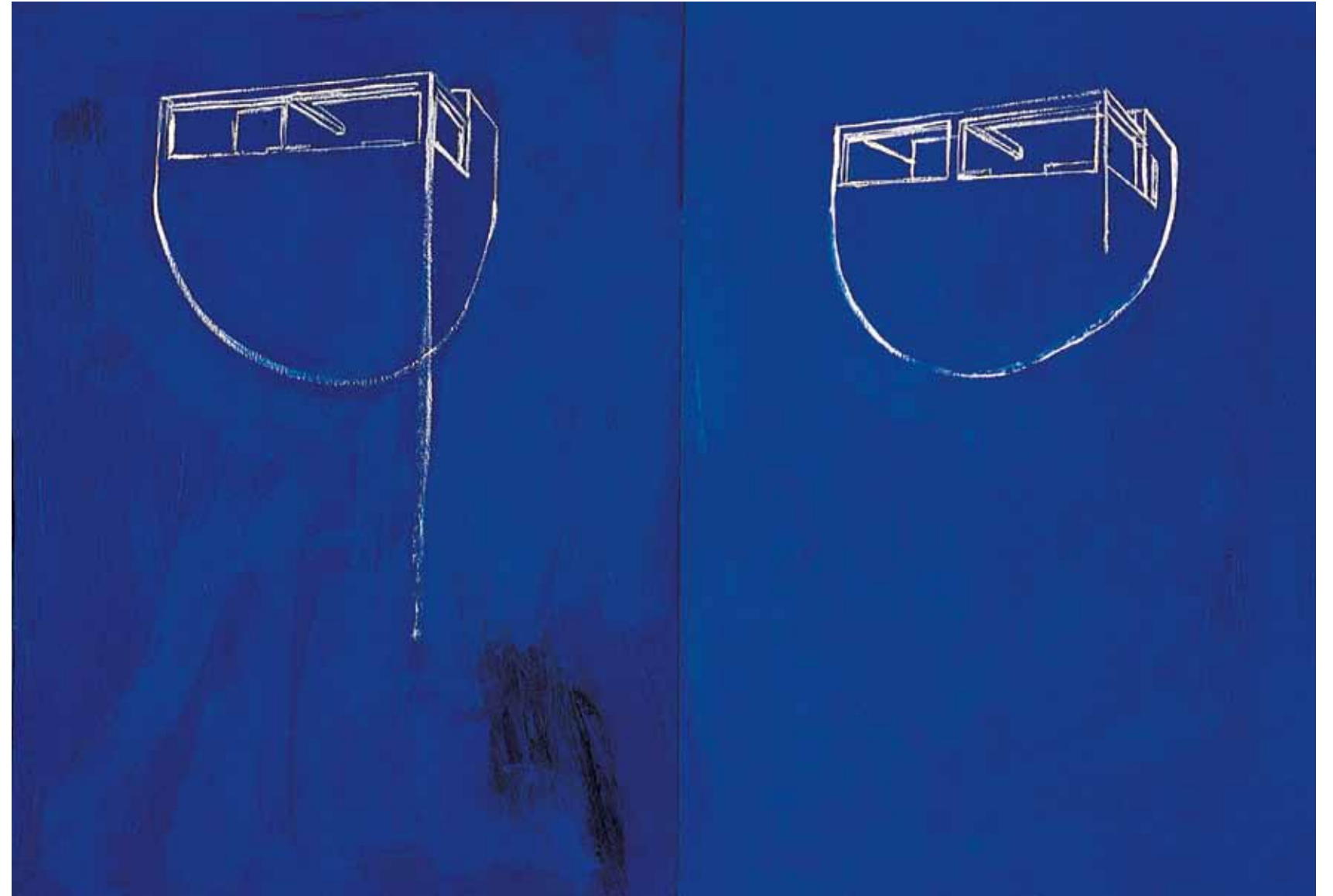


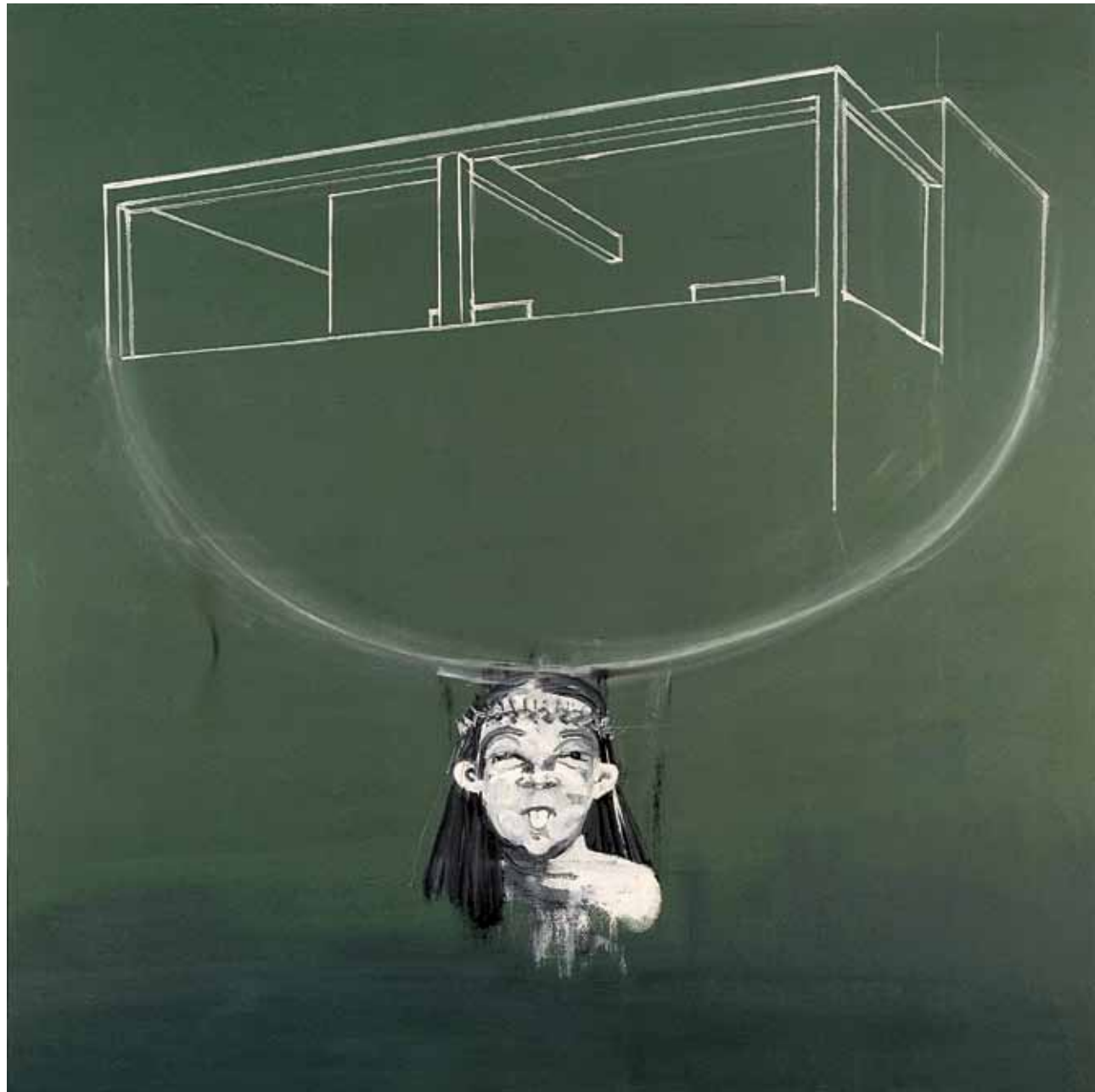




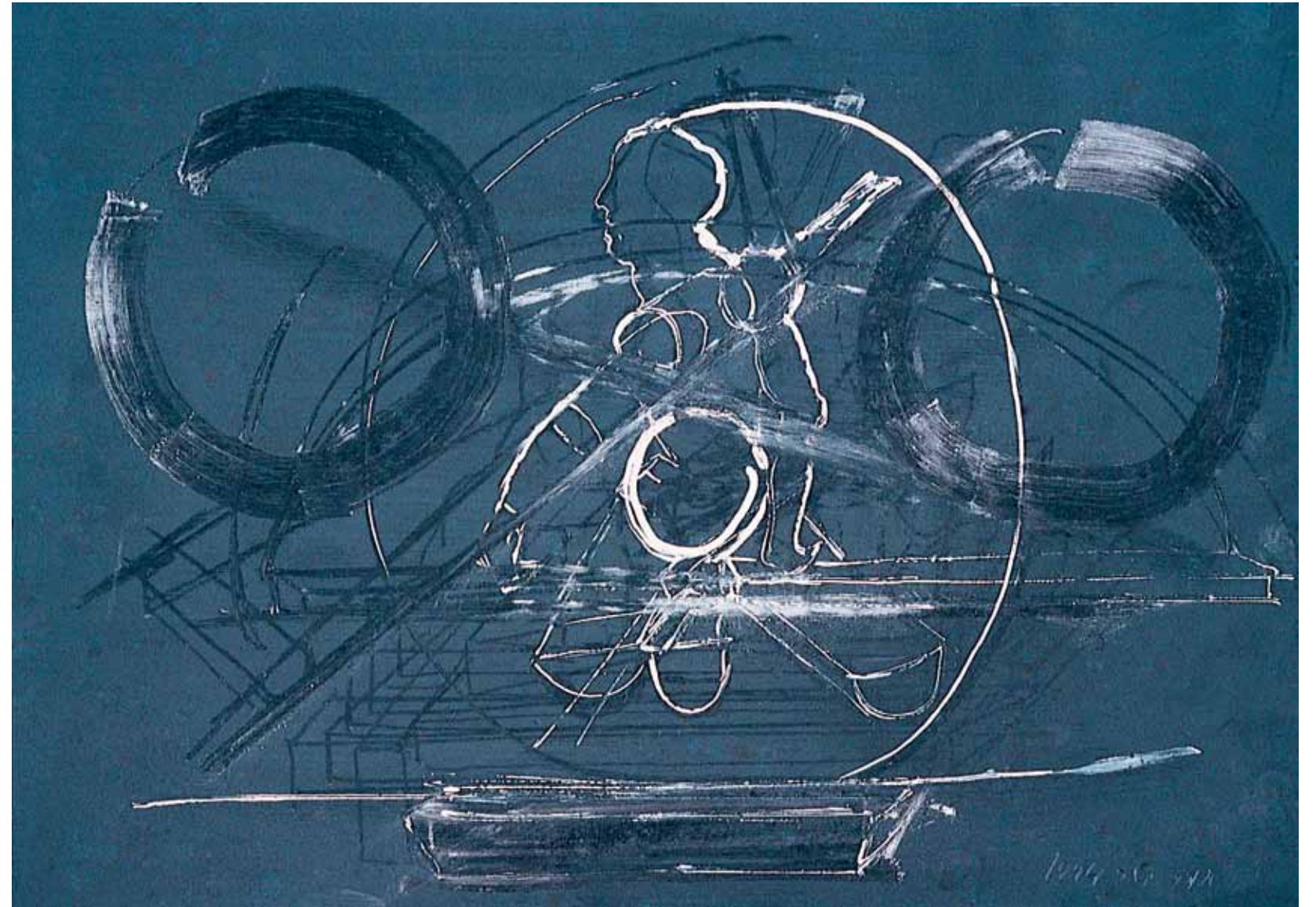




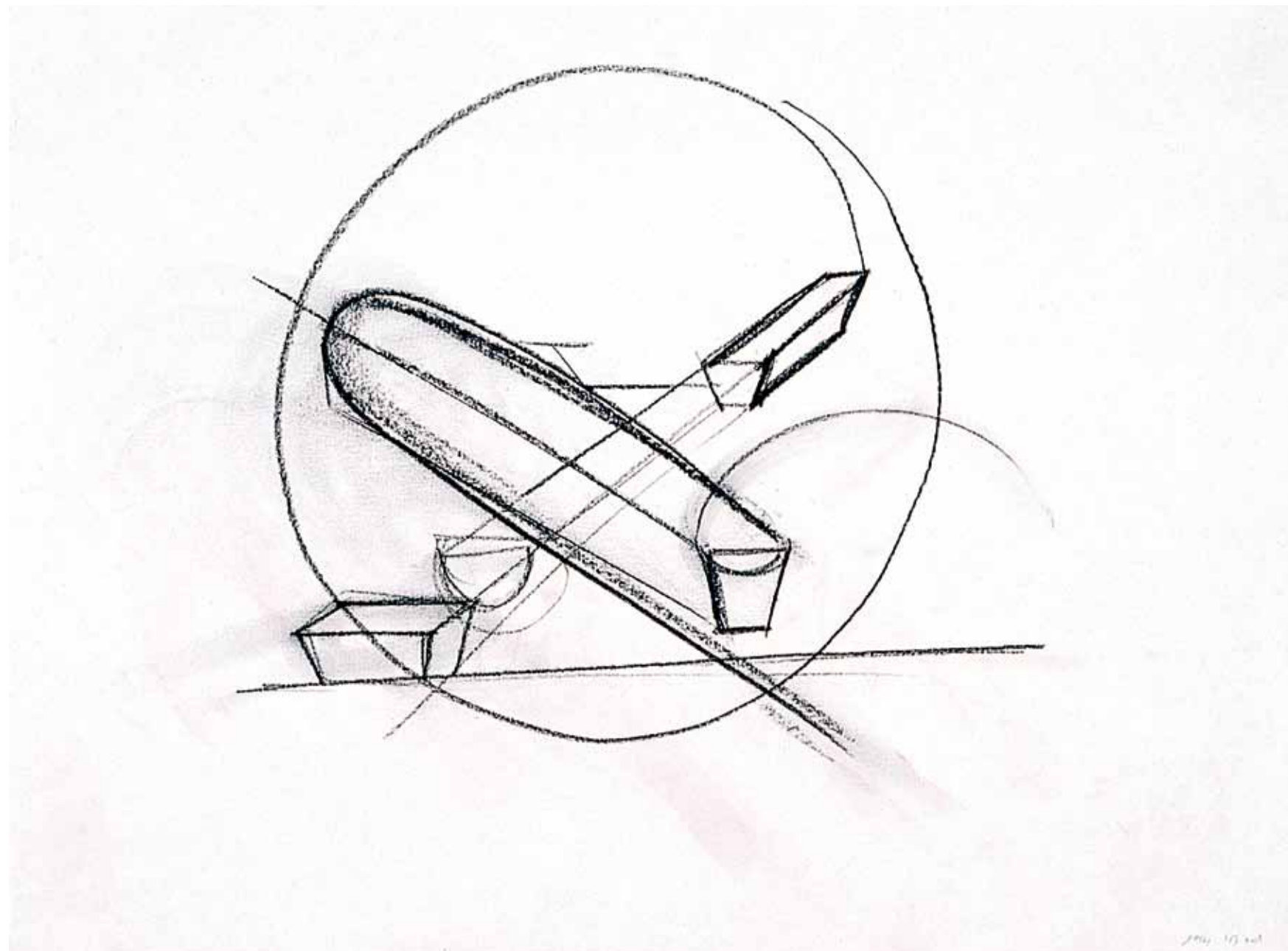








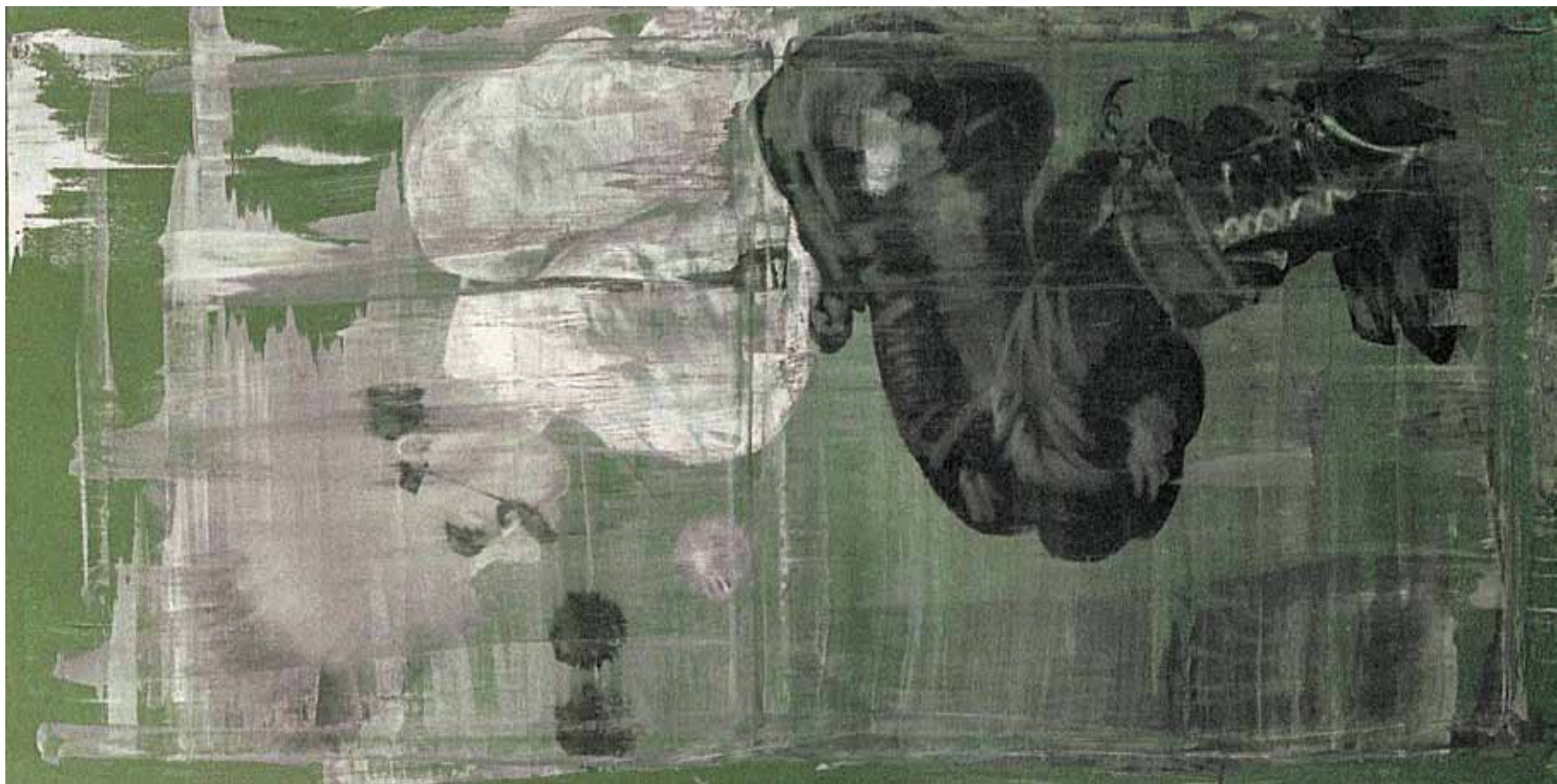














> p.371  
**Entrance and Six Heads**, 1992  
Oil-tempera on canvas, 6 units,  
100×100 cm each. Photo: Ron Amir

> p.372  
**Monocle 1**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, dry pigment and damar  
resin on paper, 24.3×34.3 cm

> p.373  
**Monocle 2**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, dry pigment and damar  
resin on paper, 24.3×34.3 cm

> p.374  
**Uta**, 1993  
Oil-tempera and oil chalk on canvas,  
154×214.5 cm  
Collection of Dvir Gallery, Tel Aviv

> p.375  
**Handstand** (version 3), 1992  
Oil-tempera, oil chalk and classroom  
chalk on canvas, 178×178 cm  
Private collection, Tel Aviv

> p.376  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, scrabble and whiteout on  
paper, 24.3×34.3 cm

> p.377  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, scrabble and whiteout on  
paper, 2 units, 24.3×34.3 cm each

> p.378  
**Handstand** (version 2) (detail), 1992  
Oil-tempera, oil chalk and classroom  
chalk on canvas, 178×178 cm  
Collection of The Israel Museum,  
Jerusalem

> p.379  
**Handstand** (version 2), 1992  
Oil-tempera, oil chalk and classroom  
chalk on canvas, 178×178 cm  
Collection of The Israel Museum,  
Jerusalem

> p.380  
**The Heart Goes from Sugar to Coffee**,  
1991  
Oil-tempera and oil chalk on canvas,  
2 units, 190×77 cm each  
Collection of Dvir Gallery, Tel Aviv

> p.381  
**Trompette d'or**, 1992  
Oil-tempera and oil chalk on canvas,  
2 units, 190×80 cm each  
Photo: Ron Amir

> p.382 right  
**Entrance, and a Casqued Woman Warrior  
Head**, Ramat Gan 1994  
Oil-tempera, scrabble and whiteout  
on paper, 24.3×34.3 cm

> p.382 left  
**Untitled**, Frankfurt 1988  
Pencil on paper, 29.5×21 cm

> p.383 right  
**Rocking Chair**, 1993  
Aquatint, 31.5×33 cm  
From aquatint edition, **History  
Lessons**, printer: Samuel Jacobs,  
Santa Monica, Hollywood, 1993  
Collection of Tel Aviv Museum of Art

> p.383 left  
**Decapitated Captain**, 1993  
Aquatint, 33×31.5 cm  
From aquatint edition, **History  
Lessons**, printer: Samuel Jacobs,  
Santa Monica, Hollywood, 1993  
Collection of Tel Aviv Museum of Art

> p.384  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera and chalk on paper,  
24.3×34.3 cm

> p.385  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, chalk and dammar resin  
on paper, 24.3×34.3 cm

> p.386  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, chalk, oil chalk and  
damar resin on paper, 24.3×34.3 cm

> p.387  
**But Giotto's 'O'**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, chalk, oil chalk and  
damar resin on paper, 24.3×34.3 cm

> p.388  
**Torso-Head-House**, Ramat Gan  
1993–1994  
Oil-tempera, chalk, oil chalk and  
damar resin on paper, 27×21.5 cm

> p.389  
**Ben Gurion Gulpd Soap**,  
1993–1994  
Oil-tempera and oil pastel on paper,  
140×152 cm

> p.390  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, dry pigment and oil  
pastel on paper, 24.3×34.3 cm

> p.391  
**I Have Not Your French...**,  
Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, dry pigment and oil  
pastel on paper, 24.3×34.3 cm

> p.392–397  
**Tivon Project**, Memorial Center 1992  
Oil-tempera and oil chalk on free-  
standing wood panels, and on walls  
Whitewashed at the end of the  
exhibition  
I. General Views  
II. Ben-Gurion Gulpd Soap  
III. Blue Boy  
IV. Buildings of Jacob Pinkerfeld

> p.398–401  
**Bograshov Project**, Bograshov Gallery,  
Tel Aviv 1992  
Oil-tempera and oil pastel on 4 walls,

whitewashed at the end of the show  
General views and details:  
I. **Oskar Schlemmer as the Turk**,  
north wall  
II. **Salt of the Earth**, east wall  
III. **Salt of the Earth** and **Oskar  
Schlemmer as the Turk**, details from  
east and north walls  
IV. **Les Bûcherons**, after Théodore  
Géricault's **Les Bûcherons**, ca. 1817  
(lead pencil, plume and brown ink on  
paper, 18.8×25 cm, National Museum,  
Stockholm), south wall  
V. **Death of a Horseman**, story of the  
installation, west wall, rubber-  
letters hand print

> p.403  
**Oskar Schlemmer, Entrance and  
Trumpet**, 1992  
Oil chalk, lacquer and oil-tempera on  
canvas, two units, 178×178 cm

> p.404–405  
**Library Project**, Givat Haviva,  
Art Focus 1994  
Oil-tempera and oil pastel on wall,  
whitewashed at the end of the show  
General views:  
**Twice the Roof of Jacob Pinkerfeld**  
and **Two Recruits in Turkish Hats**

> p.406  
**...You Lift Your Right Arm**,  
Ramat Gan 1992  
Oil-tempera on canvas, 120×200 cm

> p.407  
**Hand and Foot**, Frankfurt 1991  
(Remark on Théodore Géricault's **Study  
of Hands and Feet**, 1818–1819)  
Oil chalk, lacquer and oil-tempera on  
canvas, 178×178 cm  
Photo: Ron Amir

> p.408  
**History Lessons**, 1992  
Oil-tempera on canvas, 200×135 cm  
Private collection, Tel Aviv

> p.409  
**And the Captain Said...**, 1992  
Oil chalk and oil-tempera on canvas,  
145×210 cm  
Photo: Ron Amir

> p.410–411  
**River Zin**, 1991  
Oil-tempera and oil chalk on canvas,  
140×265 cm  
Private collection, Tel Aviv

> p.412  
**Twice the Roof of Jacob Pinkerfeld**,  
Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera and chalk on paper,  
2 units, 34.3×24.3 cm each.  
Private collection, Tel Aviv

> p.413  
**Giotto's 'O'**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, dry pigment, lead pencil,  
chalk and damar resin on paper,  
29.5×40.5 cm

> p.415  
**Workers Quarter № 6**, Ramat Gan  
1993–1994  
Oil-tempera and oil pastel on canvas,  
174.5×175 cm  
Private collection, Tel Aviv

> p.416  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, whiteout, dry pigment  
and dammar resin on paper, 24.3×34.3 cm

> p.417  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, dry pigment, chalk and  
damar resin on paper, 34.3×24.3 cm

> p.418  
**Roof on Top of Roof on Top of Head**,  
Ramat Gan 1993–1994  
Oil-tempera, dry pigment, chalk and  
damar resin on paper, 34.3×24.3 cm

> p.419  
**Untitled**, Ramat Gan 1993–1994  
Charcoal on paper, 45×60 cm

> p.420–421  
**Salt of the Earth, a Rider and a  
Donkey**, 1992  
Oil-tempera on canvas, 2 units,  
115×140 cm each  
Photo: Ron Amir

> p.422  
**Cossack** (version 1), 1991  
Oil-tempera on canvas, 74×150 cm  
Collection of Dvir Gallery, Tel Aviv

> p.423  
**Cossack** (version 2), 1991  
Oil-tempera on canvas, 128×142 cm  
Collection of Dvir Gallery, Tel Aviv





## לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

מולי עמד נווד חיגר. עם הנשק שלו, הרבה כלים ועם הקב המפורסם שבאמצעותו היה מדדה במהירות מבהילה ממקום למקום. הוא היה צהוב עד לאישוניו שבהם עמד שיגעון סתום, מקומט ומחורץ כולו, אבל בלא סימן אחד של מרירות או סבל. כולו נספג אל חזות חיונית ורצופה של רשע. כלי הנשק שעליו הזדקרו לכל עבר ושיויו לו מראה דוקרני. על החול יצר צלו המסובך דגם משונה, מרהיב, שדמה למכשיר מדידה כלשהו, ארכאי ואסטרונומי, אצטרולב אולי.

אבל בקלות יכולתי לחשוב גם על סתם שרץ.

והיו לו ירכיים מחוטבות.

השוק האחת הייתה מושלמת, וקרסולה הדק התחבר אל כף רגל מהודרת שנתחבה למגף בעל אבזם ודורבן. במקום השוק החסרה היה אותו קב פשוט עשוי עץ שצורתו צורת פומפה הפוכה. שארית הברך חוזקה אליה ברצועות. זה היה תותב נושן, של פירטים, מוצר מן האגדות, אולי יש כאלה, בפקיסטן, באפריקה, אם כי גם שם אזלו מאז ש"רופאים ללא גבולות" נמצאים בכל מקום, לפעמים עוד לפני שנשפך דם.

אין יותר רגליים כאלה.

השוני הבוטה בין הפומפה לרגל היפה עשה אותה יפה יותר. המגף והקב היו תקועים בחול. הוא עמד בפיסוק. השפלתי מבט אל המראה הייחודי הזה. היופי היה כולו כאן למטה, חף מכל רוע, אדיש למשאלה שלי, האחת, לפיה תכונות מאוסות, כמו רשעות לב, צרות עין, לפחות הן, תהיינה רשומות באופן שווה על פני הגוף כולו, אצל כולם. אבל הרוע לא היה בירכיים האלה, ולא בקרסול הזה.

ידעתי שאני עומדת מול אישיות נלוזה מכף רגל ועד ראש, ידעתי את זה עוד לפני שהנווד נכנס אל תחום מבטי, ידעתי את זה הרבה קודם, עוד מן הילדות, מן הסיפור, ובכל זאת התחלתי לדעוך ממש אל מול החיטובים האלה שכמו נשדרו ממישהו אחר, מישהו שהיה באמת יפה מכף רגל ועד ראש, יפה כשם שהיה טוב לב ונדיב, בעל עין עליזה, וכיוצא בזה. במצב המתועב הזה יכולתי רק – בעמל רב – להוציא פנקס ולרשום בו: עובדה, או סיוט – ממותניו ומטה לונג ג'ון סילבר הוא מושלם.

הוא עמד יציב ודרוך, בוחן באדישות גלויה את מאבקי בתיק,

בכיסים, בפנקס. מובן כי לא עלה בדעתו לשאול מה אני רושמת שם.

בגובה כתפיו היו שלופים שני אקדחי מדליון.

כשלא קפא לירות במישהו היה כולו תמיד רטט ותזזית; הזרוע שלו בתוספת מקל ההליכה הייתה ארוכה מכל זוג רגליים, וכשזז הן פעלו יחד, כציר מסתובב, חותר באוויר ודוחף את גופו קדימה. וכך, אף שהייתה לו רק רגל אחת, לונג ג'ון סילבר דהר על שלוש.

עכשיו עמד בשקט, המקל תחוב בתרמיל הגב.

שתי חרבות יאטאגאן היו מהודקות ברצועות אל מותניו, מוצלבות מאחורי גבו. שני פיגיונות מעוקלים, טורקיים אף הם, בלטו מכסי העור לצדי ירכיו. שני רובי הרינגטון היו תלויים על כתף אחת. זוג תרמילי עור שנתפרו יחד בחוט עבה, הוא נשא על גבו מעל מעיל טלאים, אשר באבזמיו הושחל זה עתה אותו מקל הליכה מפחיד, פונה צפונה. היה לו עוד מקל, רזרבי, מושחל בתרמיל, פונה דרומה.

שעה שהתקיף, קרטע לונג ג'ון סילבר בזריזות דמונית גם בלי מקלות ההליכה. או עמד, כמו עכשיו, יציב ודרוך.

שגעונו, שיגעון נודע של כל המזדקנים בבדידות, היה גלוי לעין: כל חפציו היו ערוכים בזוגות. הוא גם חבש שני כובעים. האחד, בעל תיתורת ענק, היה מטרייה לשעבר שצלעותיה רובן חשופות. היא הוצמדה אל חישוק ברזל שנראה כאילו הולחם אל ראשו. השני, מעליו, היה כובע קברניט כחול בעל שוליים פרומים. קצותיו, שצורתם המחודדת עדיין נשמרה, פנו מזרחה ומערבה. במרכזו של הכובע איון עצמו בתנועות קלות תוכי שתום עין, אפור, בעל זנב אדום, תוכי אחד, שכאשר הוא פתח את "פיו" לדבר הוא אמר כל דבר פעמיים. עוד משהו: התוכי העלה צחנה. לא ידעתי שתוכי חי יכול להסריח.

לונג ג'ון סילבר עמד מולי באקדחים שלופים. הוא היה חיגר, אלים, גם, עוין ונטול רחמים. מן הסיפורים ידעתי שהוא רוצח כמו אלוהים; בלי תשוקה, בלי להט, ללא כל רגש מיוחד, או הסבר, פשוט מחסל את מי שעולה בדעתו לחסל.

למרות הרושם המכריע שהשאיר עלי, לא היה לי מה להגיד לו. ידעתי כל מה שהייתי אמורה לדעת וללא קשר הרגשתי

מה שהרגשתי.

הוא עמד לו בנוח על המגף והפומפה, יפה עד אובדן חושים בחלקים האלה, וזה הכול.

יכולתי להגיד לו בסוג מסוים של הכנעה: **לונג ג'ון סילבר, אדוני, אתה, כלומר אפילו צלך, מפוארים כאצטרולב**. אבל מי היה ערב לי שהוא יקבל את זה כמחמאה? לו התפתחה שיחה יכולתי להסביר את עצמי: **האצטרולב**, הייתי אומרת, **"לוקח הכוכבים" וכיוצא בזה; אלף שימושים למכשיר אחד**... באמת חשבתי שהמלה הזו תרומם את רוחו באופן מידִי, לא שיכולתי לדמיין לאיזו שעה או עת מכל העתים ניתן לכייל אותו, ועל מיקומו של איזה כוכב או מקום מכל המקומות שבעולם יוכל להצביע.

לא יאומן מה שיכול לעבור בראש בשעה דחוקה כזו.

אבל לונג ג'ון סילבר כיוון – עלי.

לא היה לי זמן לאבד, או, היה לי – לאבד את העולם. לטשתי אליו עיניים, רעדתי, בפי התפשט יובש מכאיב, ועשיתי מאמץ מרוכז לדלג על המלה הזו, "אצטרולב", שלא עזבה אותי, שנתלתה על לשוני כאילו היה לה כוחו של השום בגירוש ערפדים. לבסוף, בעמל רב, בקול המכבד ביותר שיכולתי להפיק אמרתי לו: **שמע, עוד מחוג אחד, בורג וקפיץ ואתה נראה כמו... מחוגה מושלמת**.

זה היה מטופש. משום מה היה נדמה לי שעניין המחוגה קולע אל איזו מטרה. במצבים כאלה אפשר להיות חדים מאוד במובן אחד, ומעורפלים לגמרי, כלומר ממש אבודים, במובן אחר. קולי צפצף להרגיז והיה דק וגבוה מן הרגיל. הוא ירה בשני אקדחיו בבת אחת. כדור אחד חדר אל תוך חדר לבי הימני, והשני אל השמאלי. הוא תחב את אקדחיו לנרתיקים שעל חזהו. **מי היכה אותך**, שאלתי. הצלחתי לדלג על המלה "אידיוט".

הפעם זה באמת יצא ממני חד וקצר—**מי היכה אותך?**

עכשיו הוא פנה אלי, נטוי מעט, שתי כפות ידיו הגדולות על מותניו. הוא היה כולו צהבהב; העור הכמוש, השיער, הלבוש, כל כליו. לא סבלתי את הצבע, ועוד יותר תיעבתי את הריח שהוא והתוכי הפיצו.

הוא בחן אותי בריכוז בעינו האחת. על השנייה הייתה רטייה שחורה, ואולי משום כך הסגירה משהו כמעט ידידותי. אז

אמרתי לו את המלה "אפס"! הוא התizio את ראשי מעלי באבחת חרב אחת. ראשי צנח על החול בין שתי רגליו. הוא השפיל אלי מבט חד כזרקור. עין כחולה הייתה תקועה שם מעברה השני של הרטייה השחורה. **טוב למות**, אמר ראשי. ואז גם הוצאתי לו את לשוני, או נכון יותר לומר – לשוני יצאה. החרב הונפה שנית וגם לשוני נקצצה. **סתמי תיחור**, צרח סילבר והתוכי חזר על זה פעמיים. **יש אונייה באופק**... רמזו לו ריסי הרועדים. קב העץ הוטח בגולגולתי. טמן אותה עמוק בחול.

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

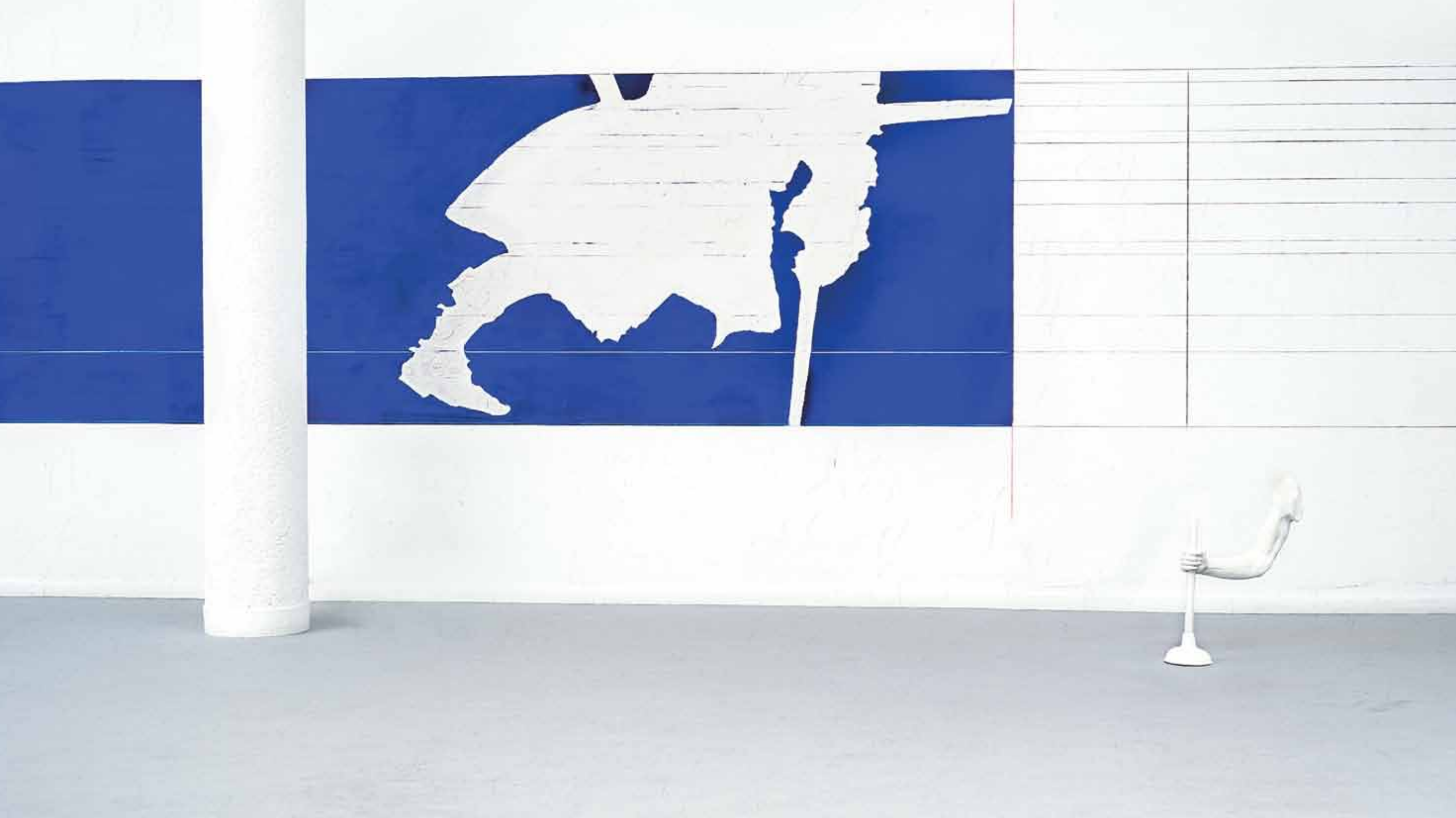
לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

לונג ג'ון סילבר

















# Long John Silver

> p.430–441  
Video ↔ Wall Painting ↔ Cast, 2006  
Installation at Dvir Gallery, Tel Aviv, group show "Hakafot"  
Oil-tempera and glue putty (by spatula, squeegee and brush) on Fibonacci grid sniped on the wall with mason's plummet; cast on floor: marble and polyester  
Room measures: height: 3.5 m; wall A length: 10.6 m, wall B: 9.9 m, wall C: 10.6 m; wall D: 5.25 m  
Cast height: 100 cm approx. Video: 00:10:30:05  
Whitewashed after the exhibition's closing  
English text editor: Harry Mathews  
Photo: Tal Oren

I faced a lame vagabond. He had his weapon, many tools, and the famous crutch by means of which he hopped with scary speed from one place to another. He was yellow to the rim of his obscurely mad eyes; his whole face was wrinkled and pitted, yet without the least hint of bitterness or suffering. His bearing delineated a vital, coherent appearance of evil. The weaponry hanging on him stuck out in all directions; he looked decidedly prickly. His complicated shadow formed a strange, captivating pattern on the sand, calling to mind some archaic instrument of astronomical measurement, perhaps an astrolabe.

But I could just as easily think of him as a mere varmint.

And he had well-shaped thighs.

The single shank was perfect; its thin ankle was joined to an elegant foot thrust into a buckled spurred boot. The missing shank was replaced by a simple wooden crutch shaped like an overturned plunger. The remains of the knee were fixed to it by thongs. It was an old prosthesis, a legendary piratical item, perhaps still to be found in Pakistan or Africa, though there too it has long ago vanished, especially since *Doctors Without Borders* began arriving everywhere, sometimes even before any blood is shed.

There are no such legs anymore.

The sharp disparity between the plunger and the pretty leg made it look even more beautiful. Boot and crutch were stuck in the sand. His legs were spread wide. I lowered my gaze on that unique spectacle. All beauty was here below, innocent of any wickedness, indifferent to my one wish that at least loathsome traits such as viciousness and envy should be inscribed evenly over bodies in their entirety. But there was no wickedness in these thighs, nor in this ankle. I knew

that the character of the man I faced was crooked from top to bottom, I knew it all along, prior to his entering my field of sight. I knew it beforehand, from my childhood, from the story; but nevertheless I started to wilt faced with those well-shaped limbs, as if they had been stolen from someone else, someone who was truly beautiful from top to bottom, someone who was as beautiful as he was good and generous, with cheerful eye, etc., etc.

It was an abominable situation. The most I could do was to search for my notebook and write things down: a fact or a nightmare—below his hips Long John Silver is perfect.

He stood there balanced, fiercely intent, watching my pitiful struggles with my bag, pockets and notebook. Evidently, it did not occur to him to ask what I was scribbling.

Two Merlin pistols were being held at shoulder level. Whenever he was not frozen in place getting set to shoot someone, he was forever shaking and raving. His arm together with his walking stick was longer than any leg, and when he moved they worked together like some rotating pin that by rowing in the air thrust his body forward. Thus, while he had only one leg, Long John Silver galloped on three.

Now he stood still, the stick fastened between his sacks. Behind him two crossed Yatagan swords were fastened by belts to his hips. Two curved daggers, also Turkish, projected from the leather pockets flanking his thighs. Two Harrington guns hung on one shoulder. A pair of leather sacks sewn with thick thread lay on his back on top of a patched coat. The terrifying walking stick that had just now been put there was pointing north. He also kept in reserve there another stick, which pointed south.

In combat, Long John Silver could leap with demonic agility without using these walking sticks, or stand, as he now did, balanced and fiercely intent.

His madness, the notorious folly of all solitary aging, was apparent: his belongings were all arrayed in pairs. He likewise wore two hats. One, with a huge rim, had once been an umbrella, most of its ribs now stripped away. Attached to an iron hoop, it seemed soldered to his head. Above it was a second, blue captain's hat, its edges still sharp; it pointed east and west. A red-tailed, one-eyed grey parrot joggled on top of this assemblage. It was just one parrot, but once its beak opened it said everything twice.

Something else: the parrot exuded stench. I did not know a living parrot could stink.

Lame Long John Silver faced me with drawn pistols. He was violent, vulgar, hostile, and merciless. From the stories, I knew that he murdered like God, without passion or desire, without any special sentiment or cause, merely destroying the one that it had occurred to him to destroy. Despite the decisive impression he left on me, I had nothing to say to him. I knew all I was supposed to know, and I felt what I felt. He stood there, comfortably poised on his boot and plunger, those devastatingly handsome parts, and that was it. I could have approached him with certain humility: *Long John Silver, you, sir—your mere shadow, that is—are as magnificent as an astrolabe*. But who can attest that he would have accepted it as a compliment? Had any conversation developed, I could have explained myself: *the astrolabe*, I would have said, *the “star lift,” both this and that, one instrument and a thousand applications...* I somehow thought this word would lighten him up instantly and rescue my hapless case, even if I could not in the least imagine at what

moment it might be possible—as an astrolabe—to calibrate him, nor imagine the location of what star or possible place he might conceivably be pointing to. Unbelievable, all that can pass through one's head at such a crowded time.

But Long John Silver was taking aim at me.

I had no time to loose, or I would lose the world. I stared at him; shivering, my mouth painfully dry, and I intently focused, in truth, on having skipped the word astrolabe; it would not leave me, it hung on my tongue as if it had the power of garlic to exorcize vampires. Eventually, after much exertion, in the most respectful tone of which my voice was capable, I said to him: *Listen, one more hand, another screw, and one spring, and you become a perfect... compass*.

It was silly, no doubt. For some reason it seemed to me that I had hit the bull's eye. In situations of such scope, you are very sharp in one sense and vague, utterly fuzzy, in fact veritably lost in another sense. My voice twittered annoyingly, it was thinner and higher than usual. He fired his two pistols simultaneously. One bullet pierced the right chamber of my heart, the other the left one. He slid his pistols into the holsters on his chest. *Who beat you?* I asked him. I managed to avoid the word “idiot.” The next time it came out short and sharp: *Who beat you?*

He turned to me then, tilting slightly, the two broad palms of his hands resting on his hips. He was yellowish all over—his desiccated skin, his hair, his clothes, all his tools. I loathed his color, and even more the foul odor he and his parrot gave off.

He examined me with his one eye; the other one was covered by a black patch, and possibly because of this it betrayed something almost friendly. I then uttered the word “Nil!” He cut off my head with one stroke of

his sword. My head dropped on the sand between the crutch and the boot. He sent me a knifelike glance; the eye that poked out of one side of the black patch was once blue, perhaps. *It is good to die*, said my head, and then I stuck out my tongue—or, to put it better, my tongue came out. The sword was raised a second time, and my tongue was also chopped off. *Cork yer ’hole*, John Silver was screeching, and the parrot repeated it twice. *There's a ship on the horizon...* My quivering lashes winked. The wooden crutch banged down on my skull, burying it deep in the sand.

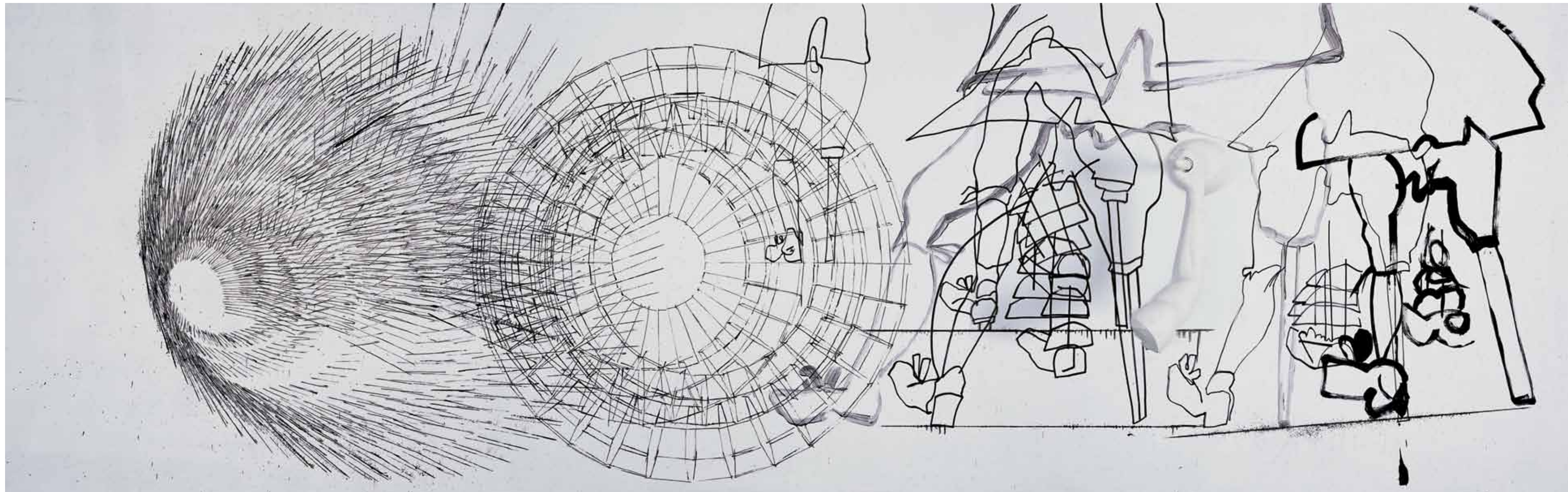
English editor: Harry Mathews

# לונג ג'ון לבן

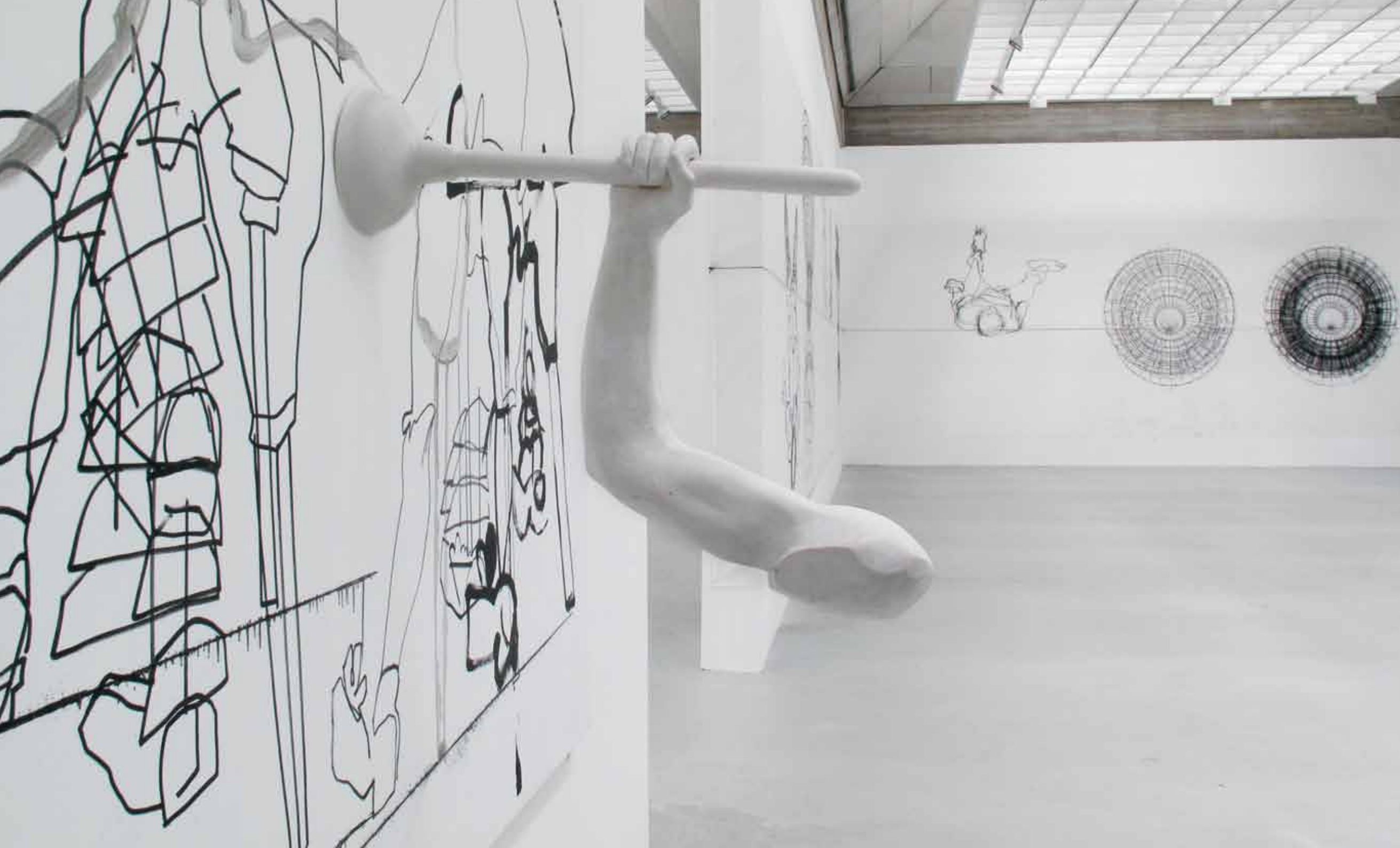
2007

< עמ' 443–449  
 לונג ג'ון לבן, 2007  
 טמפרה-שמן על עץ, ויציקה, 132×420 ס"מ;  
 גובה היציקה: 100 ס"מ בקירוב  
 אוסף פרטי, רמת השרון. תצלום: רון עמיר













WHITE LONG JOHN

2007

> p.444-450

WHITE LONG JOHN, 2007

Oil-tempera on wood, and cast, 132×420  
cm; cast height: 100 cm approx.  
Private collection, Ramat Hasharon  
Photo: Ron Amir



# אחרי הצחוק

2008

כ עמ' 453–465

אחרי הצחוק, 2008

(ביחס אל: ולדימיר טטלין, צחוק, תלבושת

למחזה זאנגזי, 1923. פחם על נייר מקובע

על קרטון, 37.5×54.5 ס"מ,

מוזיאון בקרושין, מוסקווה)

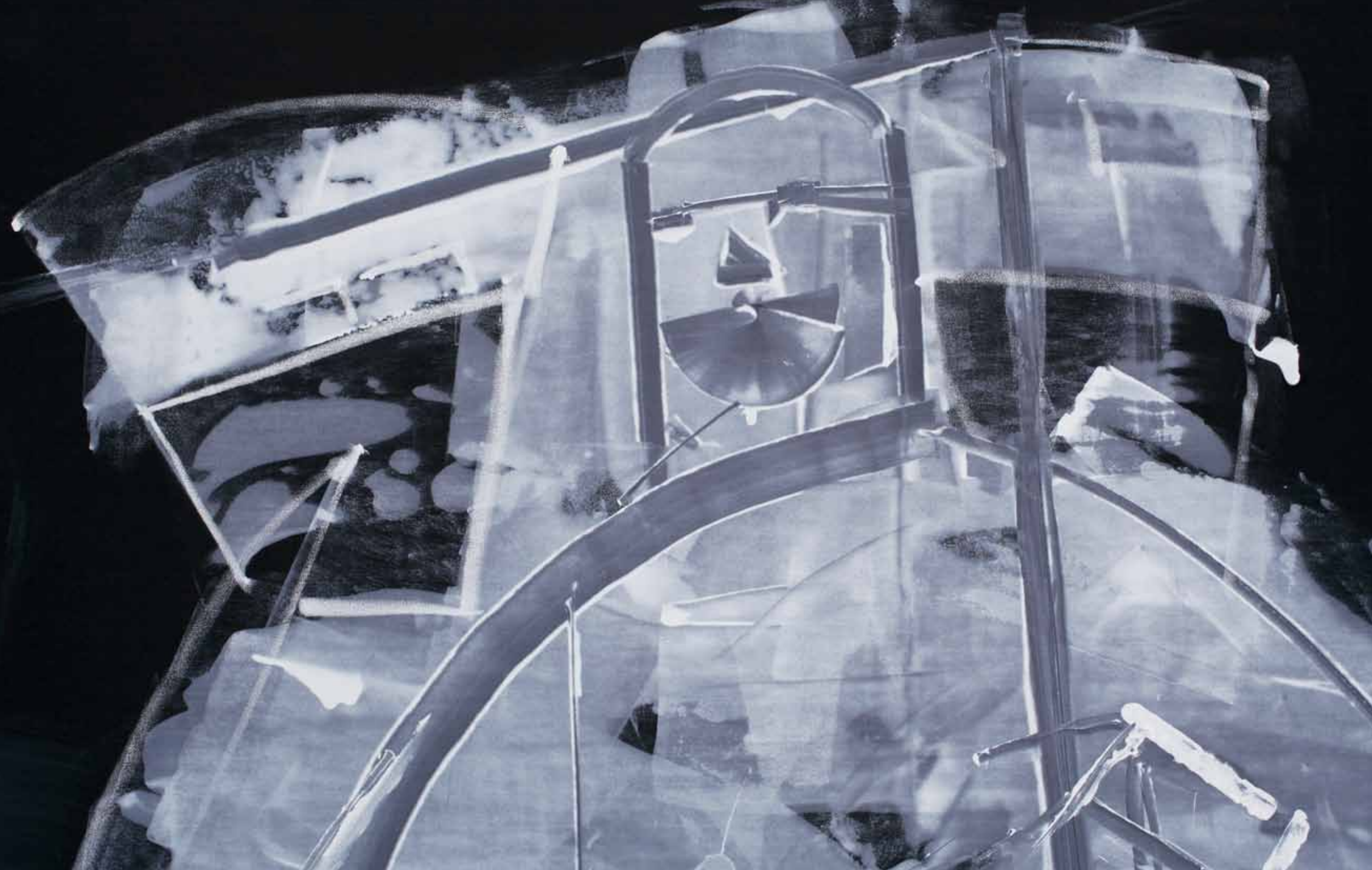
אמייל תעשייתי, דונג, גיר־שמן ופיגמנט יבש

(באמצעות מריח, מגב, גומי, ספוג, אנך־בנאים

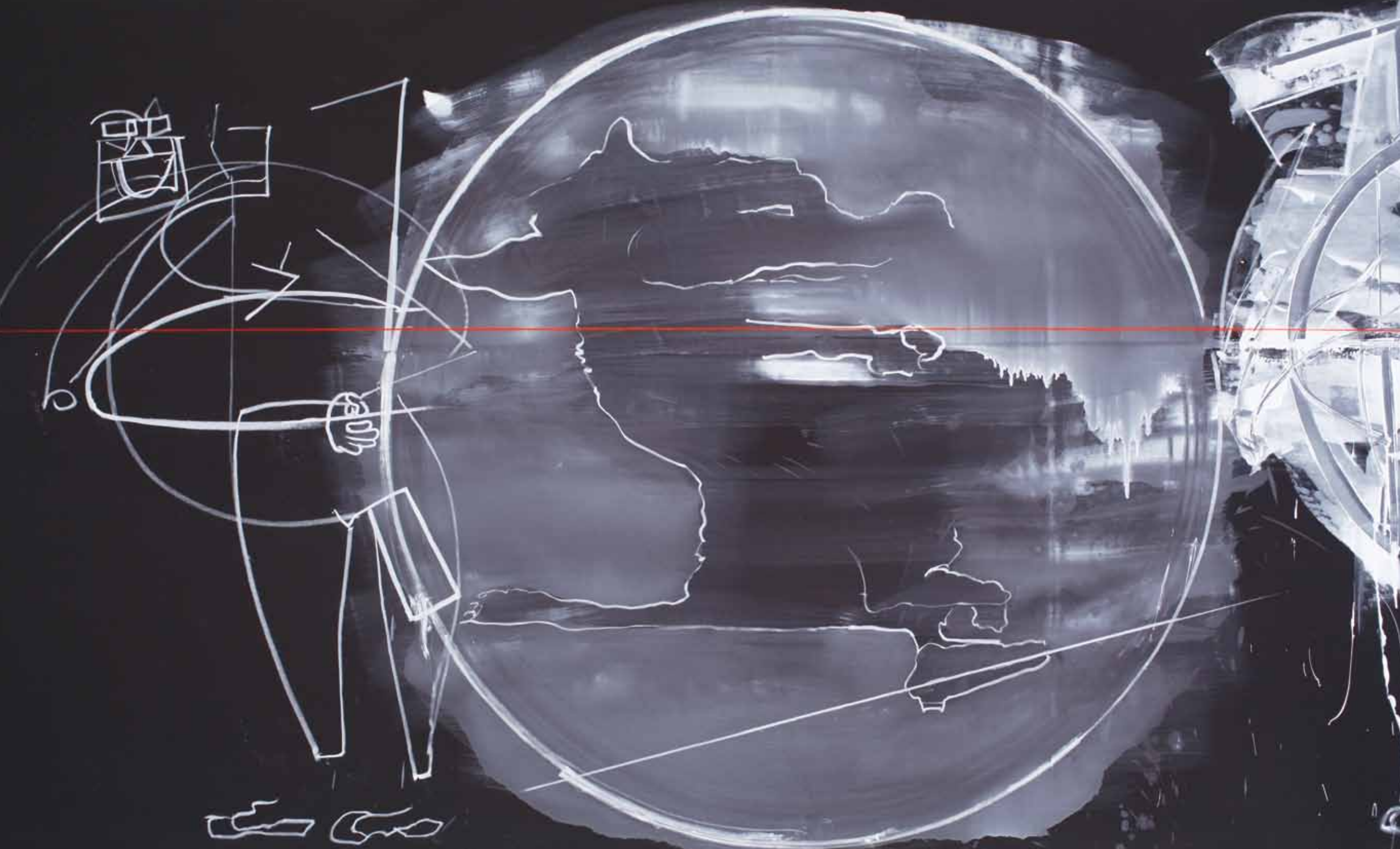
ומכחול) על יריעת פוליאוריתן, 978×138 ס"מ



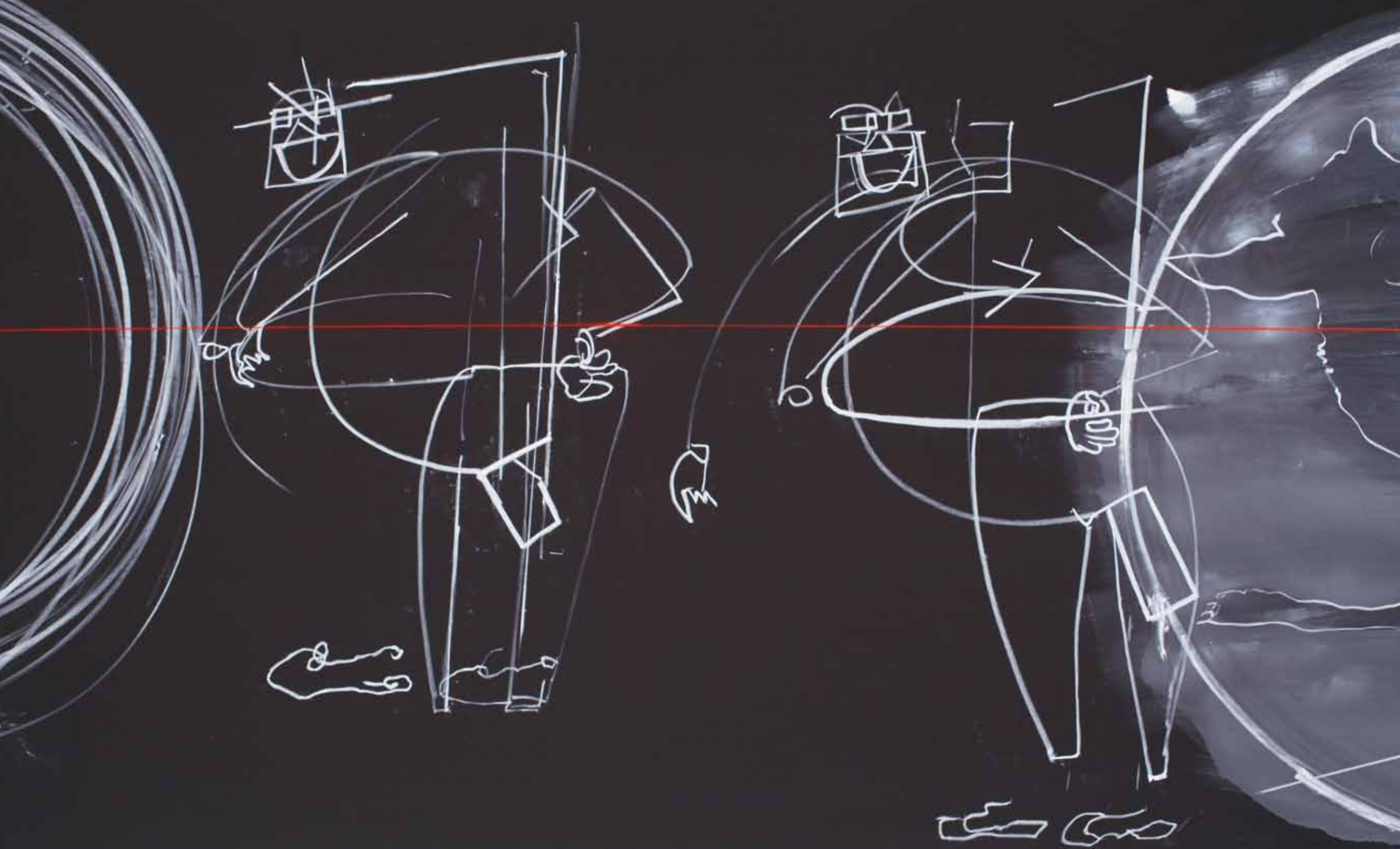




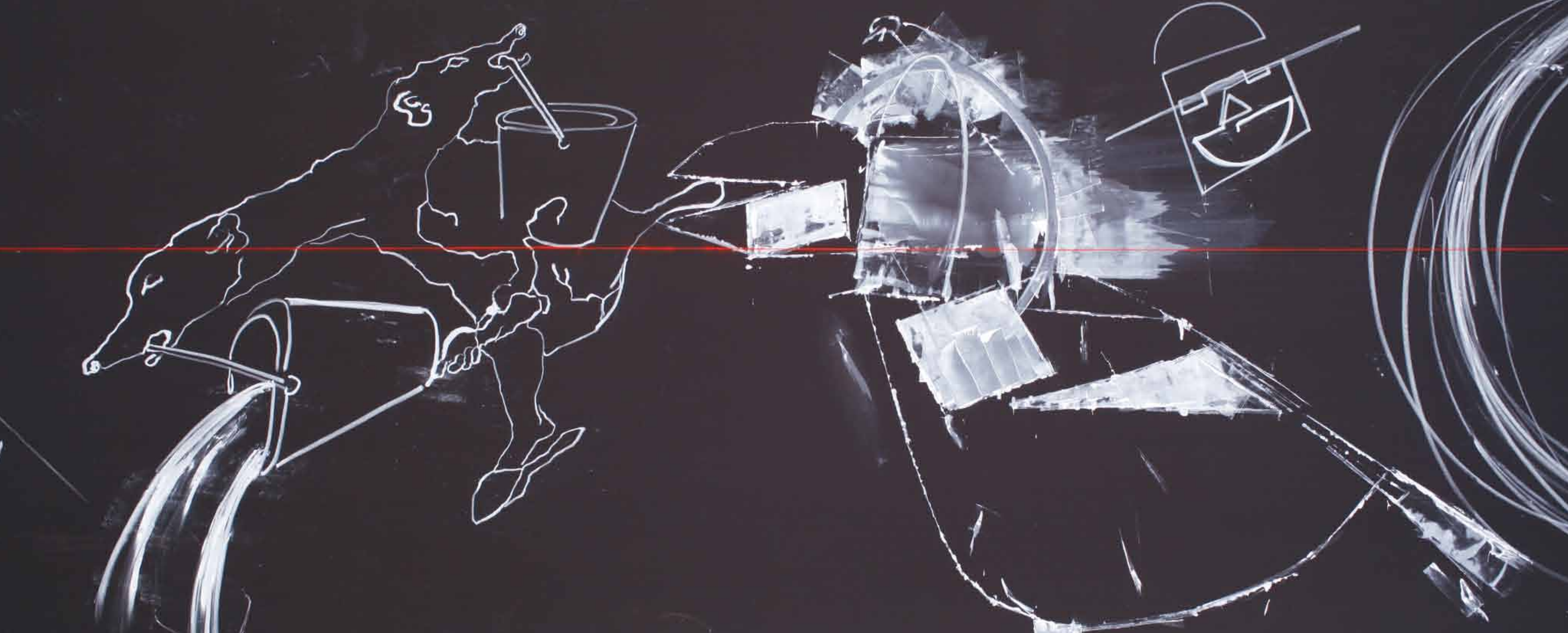






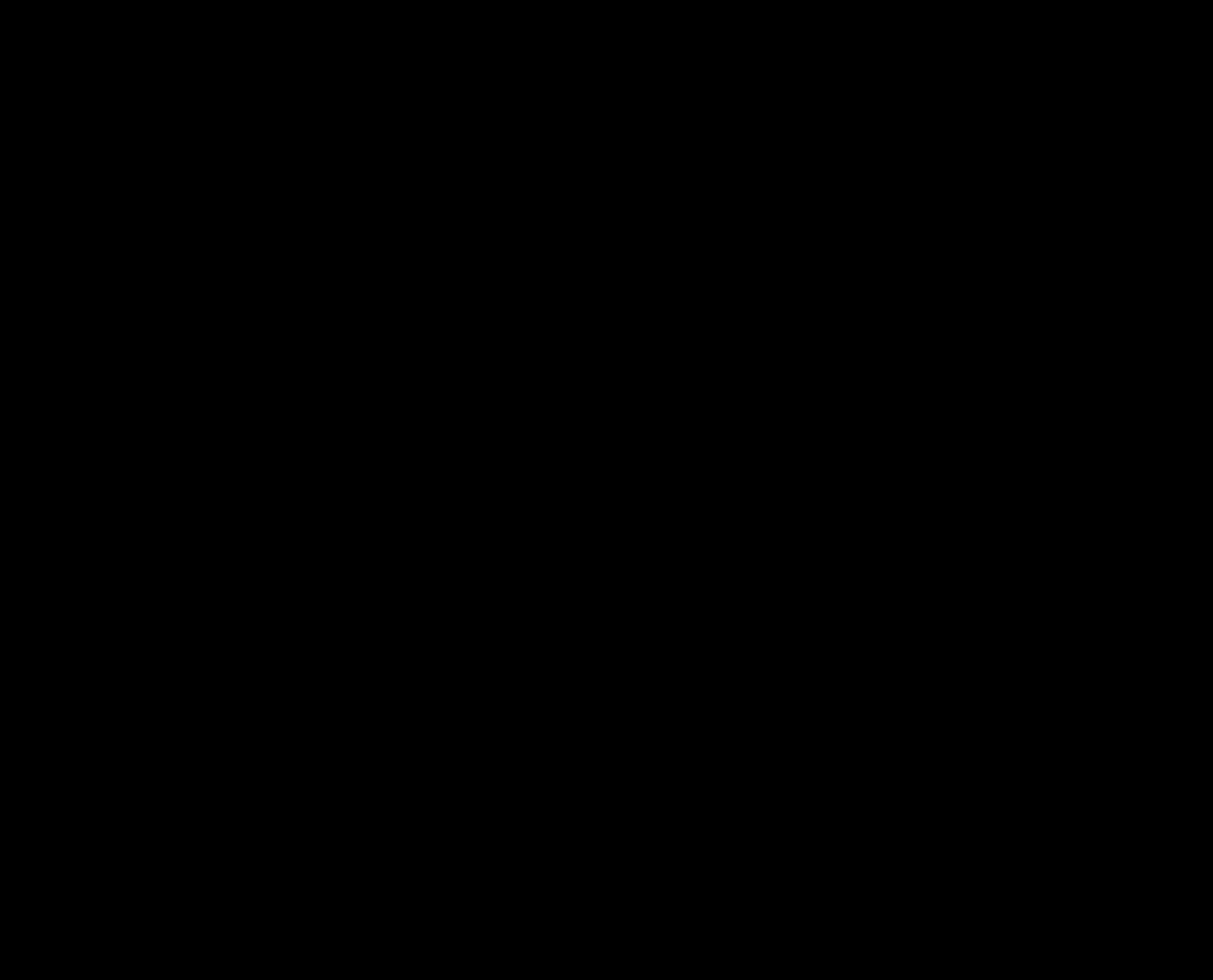












AFTER LAUGHTER

2008

> p.454-466

After Laughter, 2008

(After Vladimir Tatlin, Laughter,  
costume for the play Zangezi,  
1923, charcoal on paper mounted on  
cardboard, 54.5×37.5 cm, Bakrushin  
Theater Museum, Moscow)

industrial enamel, wax, oil chalk and  
dry pigment (by spatula, squeegee,  
rubber pieces, sponge, mason's plummet  
and brush) on polyurethane sheet,  
138×978 cm



Art on Stage

1981  
Stage design, **Pioneers Seated on Gravel**, Stage 2, Haifa Theater;  
director: Esther Izbitzky

1998  
**Ma'Lov**: stage design and live drawing,  
Théâtre de la Bastille, Paris;  
choreographer: Bernardo Montet

2005  
**Coupédecaté**: stage design and live  
drawing, Théâtre Olympia, Tours;  
choreographer: Bernardo Montet (cat.)

Public Collections

The Israel Museum, Jerusalem  
Tel Aviv Museum of Art  
Haifa Museum of Art  
Ein Harod Museum of Art  
Frankfurter Kunstverein  
Asperger-Hocherl Collection, Munich  
CCNT Collection, Tours, France

Selected Bibliography

*For comprehensive bibliography,  
please refer to the Hebrew section,  
pp. 63–65*

Amnon Barzel, *Art in Israel*,  
Giancarlo Politi, Milan, 1987

Laurent Barre, "L'Elasticité du  
Lance–Pierre: Rencontre avec Tamar  
Getter, plasticienne, en creation avec  
Bernardo Montet," **Journal du Centre  
choreographique national de Tour**,  
March 2005

Achile Bonito Oliva (ed.),  
*La Trans-avanguardia internationale*,  
Electa, Milan, 1982

Ronald Fuhrer, **Israeli Painting: From  
Post-Impressionism to Post-Zionism**  
Overlook Press, New York, 1998

Emil Galli, "Recruits 1: Die  
Schultafel—Serra, Beuys, Getter";  
"Recruits 2: Fotografie—Der junge  
Held, Narziss Israel"; Tamar Getter,  
"Lithographisch Werk," in: Thomas  
Gabler (ed.), *Schattenlinien*, Institut  
für Heuristik, Berlin, 1990

*Tamar Getter*, Artist's Book, Jacob  
Samuel, Santa Monica, California, 1997

Tamar Getter, "Between Utopias: On  
Samuel Bickels," *Creating Utopia: New  
Architecture for the Art—Conference  
and Exhibition*, AA, London, 1997

Ma'Lov: Choreography by Bernardo  
Montet, Stage Design and Live Drawing  
by Tamar Getter," *Movement: Revue du  
Spectacle vivant et des Arts visuels*,  
*October*, 1998

Benoit le Thierry d'Ennequin, "La  
Machine a lumiere d'Ein Harod," *Le  
Moniteur d'Architecture*, October, 2001

"Women's Show '78 No. 1," The Artists' House, Tel Aviv; curator: Miriam Sharon

1980

"Autumn Salon," Dizengoff Center, Tel Aviv; curator: Yair Garbuz

"Autumn Salon," ZOA House, Tel Aviv

1981

"Israeli Art: A Decade of Acquisitions," Tel Aviv Museum; curator: Sarah Breitberg-Semel  
"A Turning Point: 12 Israeli Artists," Tel Aviv Museum; curator: Sarah Breitberg-Semel (cat.)  
"In Between," Kunsthalle Düsseldorf; curator: Jurgen Harten  
"Ung Kunst fra Israel," Hennie Onstad Art Center, Oslo; curators: Ole Henrik Moe, Stephanie Rachum (cat.)  
"Trends in Israeli Art 1970-1980," International Art Fair, Basel; curator: Michael Levin (cat.)

1982

"Here and Now," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona (cat.)  
"Landscape in Israeli Art," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona (cat.)  
Radius Gallery, Tel Aviv

1982-1989

Participated in the exhibitions of Givon Art Gallery, Tel Aviv

1985

"Autumn Salon," Frankfurter Kunstverein; curator: Peter Weiermair

1986

"The Want of Matter in Israeli Art," Tel Aviv Museum; curator: Sarah Breitberg-Semel (cat.)  
"Art in Israel," Art In General, New York; curator: Mary Evangelista (cat.; text: Gideon Ofrat)  
Haifa Museum of Art; curator: Gabriel Tadmor

1987

"Artist-Format, Format-Artist: Israeli Painting in Large Format," The Museum of Israeli Art, Ramat Gan; curator: Meir Ahronson (cat.)  
The Khan, Acre; curator: Deganit Berest  
"Autumn Salon," Dizengoff Center, Tel Aviv

1987-1989

Participated in the exhibitions of Gimmel Gallery, Jerusalem

1988

"Fresh Paint: The Younger Generation in Israeli Art," Tel Aviv Museum; curator: Ellen Ginton (cat.)  
"Neun Israelische Maler," Kunsthhaus, Zurich; curators: Marie-Louise Lienhard, Toni Stoos, Ellen Ginton (cat.)

1989

"New Acquisitions," Tel Aviv Museum of Art; curator: Ellen Ginton

1990

"Feminine Presence: Israeli Women Artists in the Seventies and Eighties," Tel Aviv Museum of Art; curator: Ellen Ginton (cat.)  
"Autumn Salon," Frankfurter Kunstverein; curator: Peter Weiermair

"Kunst aus dem Turm: The Five Recipients of the Mouson Scholarship for 1989-1990," Mouson Turm, Frankfurt (cat.)  
"Resultat," Kunstlerräume, Knittlingen, Germany; curator: Willy G. Asperger

1991

"Israeli Art Now: An Extensive Presentation," Tel Aviv Museum of Art; curator: Ellen Ginton (cat.)  
"Image Writing: The Verbal Component in Israeli Art Toward the 90's," Janco Dada Museum, Ein Hod; curator: Sara Hakkert (cat.)  
"The Color is Khaki: The Soldier Figure in Israeli Art," Habima, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat

1992

"Positionen Israel: Collection Hocherl-Asperger," Bethanien, Berlin; curator: Willy Asperger (cat.; text: Sarah Breitberg-Semel)  
"Einblicke-Ausblicke," on behalf of the Konrad Adenauer Stiftung, Oper Leipzig; curators: Noa Aviram, Hana Kofler (cat.)  
"Olive Green," Bograshov Gallery, Tel Aviv; curator: Ariella Azoulay (cat.)  
"The Seventies in Tel Aviv: Works on Paper," Artifact Gallery, Tel Aviv; curator: Sergio Edelsztein

"12 Palestinian and Israeli Artists," The Artists' House, Jerusalem

1993

"To Paint the Visible," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona  
"Makom: Zeitgenössische Kunst aus Israel," Museum Moderner Kunst,

Stiftung Ludwig, Vienna; curator: Lorand Hegyi (cat.)  
"Tefer," Yad Labanim Museum, Petach Tikva; curator: Hannah Almus-Goldschmidt (cat.)  
"Painting after Photography," Memorial Center Gallery, Tivon; curators: Esther Reshef, Roly Nativ

1994

**Impossible to Get Rid of a Corpse in a Kibbutz (Double Entrances)**, wall work, as part of the exhibition "Recipients of the Minister of Science and the Arts Prize 1994," The Israel Museum, Jerusalem; curators: Yigal Zalmona, Ilan Wizgan  
"The Suitcase," Bograshov Gallery, Tel Aviv; curator: Ariella Azoulay  
"Through the Lattice: Contemporary Israeli Art in the Recesses of the Ancient Citadel Walls," Tower of David, Museum of the History of Jerusalem; curator: Nechama Golan  
**"Jacob Pinkerfeld's Roof & Ink Bottle**, 2-wall installation, White-Meyer House Library, Washington D.C.

1994-1997

"Building Bridges: Israeli and Palestinian Artists Speak," traveling exhibition in the USA organized by Meridian International Center, Washington

1995

"Preview from the Rita and Arturo Schwarz Collection of Israeli Art," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona (cat.)

1996

**Impossible to Get Rid of a Corpse in**

**a Kibbutz (Uccello's Chalice)**, wall work, as part of "The Gallery Artists," Dvir Gallery, Tel Aviv  
"The First Decade: The Minister of Education and Culture's Award for Visual Art," Tel Aviv Museum of Art; curator: Sorin Heller (cat.)  
"Ketav: Flesh and Word in Israeli Art," Ackland Art Museum, University of North Carolina; curators: Noa Aviram, Gideon Ofrat, Hana Kofler (cat.; text: Gideon Ofrat)  
Chelouche Gallery, Tel Aviv

1996-2005

Participated in the exhibitions of Dvir Gallery, Tel Aviv

1997

"Reconstruction, 1974-75, Five Young Artists at the Kibbutz Art Gallery: Getter, Ginton, Tevet, Na'aman, Natan," Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv; curator: Tali Tamir (cat.)  
Artist's Book (in collaboration with master printer and publisher Jacob Samuel), "Book Obsession," Tel Aviv Museum of Art; curator: Edna Moshenson  
"Quotations in Art, from Michelangelo to Hitchcock: The Doron Sebbag Art Collection, O.R.S Ltd.," Wilfrid Israel Museum, Kibbutz Hazorea; curator: Aya Lurie

1998

**Tel-Hai Yard in Two Towers**, Reconstruction of a first wall work from 1975, "Perspectives on Israeli Art of the Seventies: The Eyes of the State," Tel Aviv Museum of Art; curator: Ellen Ginton (cat.)  
**Tel-Hai** cycle and 8-mm films, "Perspectives on Israeli Art of

the Seventies: The Boundaries of Language," Tel Aviv Museum of Art; curator: Mordechai Omer (cat.)  
"Women Artists in Israeli Art, 1948-1998," "The Artists' House, Haifa, under the auspices of Haifa Museum for Art; curator: Ilana Teicher (cat.; texts: Ilana Teicher, David Gurevich, Ruti Direktor, Moshe Zuckermann)  
"The Portrait in Israeli Art: The Doron Sebbag Art Collection, O.R.S Ltd.," Bat Yam Museum of Art; curators: Hili Govrin, Aya Lurie  
"Shabbat at the Kibbutz, 1922-1998," Uri and Rami Nechushtan Museum, Kibbutz Ashdot Ya'acov Meuchad; curator: Tali Tamir (cat.)  
"Tamar Getter, Tzur Kotzer: Drawings," Nophar Gallery, Tel Aviv; curator: Guy Ben-Ner (cat.)  
"Flag-Nation-Flag," Pyramida Center for Contemporary Art, Haifa; curator: Lida Sharet-Massad (cat.)

1999

"About Raffi," Givon Art Gallery, Tel Aviv

2000

"Arieh Aroch," Hamidrasha Gallery in Tel Aviv; curator: Guy Ben-Ner  
"Love at First Sight: The Vera, Silvia and Arturo Schwarz Collection," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Amitai Mendelsohn (cat.)

2001

"Traces: Contemporary Drawing in Israel," The Artists' House and Ticho House, Jerusalem; curator: Ilan Wizgan  
Wall work: Posters against the Occupation, Beit Ha'am, Tel Aviv, The Art Gallery, Umm el-Fahem (as part

of "The Thirty Third Year: Artists against Israel's Strong Hand Policy 1"); curators: Aïm Düelle Lüski, Roeë Rosen, Tamar Getter  
**A Letter to J. Beuys** (1974), as part of "Looking In, Looking At," Bezalel Gallery in Tel Aviv; curators: students of the Advanced Studies Program in Fine Art at the Bezalel Academy of Art and Design

2002

"Views: Israeli Art from the Collections," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Sarit Shapira  
"Artists against the Occupation," Uri and Rami Nechushtan Museum, Kibbutz Ashdot Ya'acov Meuchad; curator: Doron Polak  
"From Nahum Gutman's Donkey to Messiah's Donkey," Gutman Museum, Tel Aviv; curator: Siona Shimshi, Yoav Dagon (cat.)  
**Death and the Maiden: Video Work**, as part of "Video Zone: International Biennial of Video Art," Dvir Gallery, Tel Aviv; curator: Sergio Edelsztein (cat.)  
"Artic 4: Recipients of the America-Israel Cultural Foundation Scholarships," The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv; curator: Sorin Heller (cat.)  
"The Givatayim Connection: 80th Anniversary," Givatayim Theater; curator: Doron Polak

2003

Wall-floor installation (in conjunction with a work by Valerie Bolotin), as part of "Guess Who Died?," Dvir Gallery, Tel Aviv; curator: Ory Dessau

"Video Zero," Haifa Museum of Art; curator: Ilana Tenenbaum (cat.)  
"Chopsticks," Hamidrasha Gallery in Tel Aviv; curator: Doron Rabina  
"Inspired by Hanoch Levine: Prints," The New Cameri Theater, Tel Aviv; curator: Nili Glick

2004

"Yona á Bezalel: L'oeuvre de Yona Fischer, commissaire d'expositions, et les enjeux du commissariat d'art aujourd'hui. Part I: The 1960s and 1970s," The Bezalel Academy Gallery in Tel Aviv; curators: Sarit Shapira, Sandra Weil  
"The 1980s in Israeli Art: Nurit David, Nahum Tevet, Tamar Getter," Oranim Academic College, Tivon; curators: David Wakstein and students  
**Journal of a Blind Girl**, video work, The Israeli Poets Festival, Metula (as part of "Video-Language-Poetry"), organizer: Nissim Kalderon  
"Utopia," Beit Hagefen: Arabic-Jewish Cultural Center, Haifa; curator: Hana Kofler

2005

"Power," Reading Power Station, Tel Aviv; curator: Doron Rabina  
"Squealing," Hamidrasha Gallery in Tel Aviv; curator: Doron Rabina

2008

**After Laughter**, wall work as part of "Demons: Contemporary Artists from Poland and Israel and the Spirits of Time," Bat Yam Museum of Art, curators: Naomi Aviv and Leah Kabir



Biographical Notes

Born in Tel Aviv, 1953

1970–1972

Studied painting with Raffi Lavie

1975–1976

Studied art at Hamidrasha Art Teachers' Training College, Herzliya

1975–1979

Studied at Department of Poetics and Comparative Literature, Tel Aviv University

Prizes and Awards

1981

The Jacques O'Hana Prize for a Young Israeli Artist, Tel Aviv Museum

1989–1990

Guest Studio, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt

1994

Minister of Culture and Science Prize, Israel

1995

Sandberg Prize, The Israel Museum, Jerusalem

2002

George and Janet Jaffin Prize for Excellence in the Visual Arts, America-Israel Cultural Foundation

2003

Creativity Encouragement Prize, Ministry of Education, Culture and Sport, Israel

2004

Israel National Lottery Council for the Arts Prize (Artist's Book)

Solo Exhibitions: Installation, Painting and Video

1975

"Tel-Hai Cycle," Gilat Gallery, Jerusalem

1978

"Tel-Hai Cycle," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yona Fischer (cat.)

1980

"Soldier, Donkey, Chicken," Julie M. Gallery, Tel Aviv

1982

"The Landscapes," Givon Art Gallery, Tel Aviv  
"The Landscapes," The Israeli Pavilion, Venice Biennale; curator: Sara Breitberg-Semel (cat.)

1986

"Artificialia Naturalia," Bograshov Gallery, Tel Aviv

1988

"The Beautiful Utopia," Bograshov Gallery, Tel Aviv

1990

"The Recruits," Karmelitekloster, Frankfurt; curators: Klaus Klemp, Peter Weiermair (Frankfurter Kunstverein)

1991

"The Recruits," Bograshov Gallery, Tel Aviv; curator: Ariella Azoulay

1992

"History Lessons," Julie M. Gallery, Tel Aviv  
**In Hasty Retreat:** installation in 17 parts, Memorial Center Gallery, Tivon; curator: Esther Schwartz  
**Oskar Schlemmer as a Turk:** installation, Bograshov Gallery, Tel Aviv  
"Recent Paintings," Galerie Heike Curtze, Vienna

1993

**Suzanna's Cities,** installation, La Laiterie, Strasbourg (as part of an Israeli-Palestinian exhibition)  
**Los Angeles Project,** 3-wall installation, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles (as part of the group exhibition "Locus"); curators: Shlomit Shakked, Selma Holo (cat.)

1994

**The Militia Dreams,** 2-wall installation, DCAC, Washington (as part of "Building Bridges: Israeli and Palestinian Artists Speak"), production coordinator: Nancy Matthews  
**Melech Ben-Zion Building 1932 and Dr. Berlin Building 1933,** room installation, **Haaretz** Building, Tel Aviv (as part of the exhibition "Tel Aviv in the Tracks of the Bauhaus"); curator: Rachel Sukman

1999

"The Recruits," Karmelitekloster, Frankfurt; curators: Klaus Klemp, Peter Weiermair (Frankfurter Kunstverein)

Julie M. Gallery, Tel Aviv  
**The Library Project,** space installation (as part of the exhibition "Facing the Mountain: Kibbutz in the First Person"), Givat Haviva Educational Institute (Art Focus); curator: Tali Tamir  
**The U in Gustave,** 2-wall installation, Museum of Art, Ein Harod (Art Focus); curator: Galia Bar Or

1995

**Double Entrances,** space installation, Museum of Art, Ein Harod; curator: Galia Bar Or  
"Recent Paintings," Dvir Gallery, Tel Aviv

1996

**Double Monster,** floor-wall installation / **The U in Gustave,** 2-wall installation, Sagacho Exhibit Space, Tokyo; curator: Kazuko Koike

1997

**Fit to Stand the Gaze of Millions,** space installation, Oriel 31, Newtown, Wales; curators: Elaine Marshall, Michael Nixon (cat.)  
**Fit to Stand the Gaze of Millions, Version II,** space installation, Howard Gardens Gallery, University of Wales, Cardiff; curator: Walt Warrilow (cat.)  
**Romantic Landscape—Simplified,** open-air installation in an olive grove, The 4th Sculpture Biennial, Ein Hod (as part of "Humanism 2000?"); curator: Naomi Aviv (cat.)

1998

**Split,** room installation, Passage De Retz, Paris (as part of "L'Art dans le Monde: Tendances Critiques 98");

curators: Ulrich Loock, Jacqueline Klugman  
**1999**  
"Tamar Getter: Four Projects," Haifa Museum of Art; curator: Ilana Tenenbaum (cat.; texts: Ilana Tenenbaum, Doron Rabina, Tamar Getter)

2001

**60,** room installation, drawings and works on paper, Dvir Gallery, Tel Aviv  
**Death and the Maiden,** wall-video work, The Israel Museum, Jerusalem (as part of "Localities"); curator: Sarit Shapira

2002

**Der Betrachter,** wall work, Rachel & Israel Pollak (Kalisher) Gallery, Tel Aviv (as part of "Action Express"); curator: Naomi Aviv  
**Journal of a Blind Girl,** video work, Tel Aviv Cinematheque (as part of "Makom Project"); producer: Amit Goren (cat.)  
**La Belle Captive,** wall work, Hamidrasha Gallery in Tel Aviv (as part of a two-person exhibition with Yoav Efrati); curator: Doron Rabina  
**Boulevard Central,** 3-wall installation, Time for Art, Israeli Art Center, Tel Aviv (as part of "The Return to Zion: Beyond the Place Principle"); curator: Gideon Ofrat (cat.)

2003

**The Asiatic Company Building 03,** installation in 24 parts, part I, Weizmann Square, Holon (as part of "Rather Local"); curator: Noa Zait  
**The Asiatic Company Building 03,**

installation in 54 parts, part II, Museum of Art, Ein Harod; curator: Galia Bar Or

2004

**The Pendant, Version I,** wall-video work, Rachel & Israel Pollak (Kalisher) Gallery, Tel Aviv (as part of "How to Explain a Painting to a Dead Hare); curator: Naomi Aviv  
**The Pendant, Version II,** wall-video work, Haifa Museum of Art (as part of "Recipients of the Prizes in Art and Design from the Ministry of Education, Culture and Sport, 2003"); curator: Daniela Talmor  
**Slingshot Girl, Version II,** wall-video work, Gordon Gallery, Tel Aviv

2005

**His U Turn—My U Turn,** room installation, Chelsea Art Museum, New York (as part of "Such Stuff as Dreams are Made Of"); curator: Manon Slome (cat.)  
Bet Gabriel on the Kinneret, Tsemach; curator: Gideon Ofrat

Selected Group Exhibitions

1973

220 Gallery, Tel Aviv

1973–1981

Participated in the exhibitions of Gilat Gallery, Jerusalem (February 1973, February 1974, October 1974, November 1975, July 1976, February 1978, April 1978, February 1979, January 1980, April 1980, May 1980, December 1981)

1974

"Five Young Artists at the Kibbutz Art Gallery: Getter, Ginton, Tevet, Na'aman, Natan," Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv  
Yodfat Gallery, Tel Aviv  
The Artists' House, Jerusalem  
**Golem,** 8-mm films, "12 Hours of Conceptual Film," Tel Aviv Cinematheque (brochure)

1975

Tel-Hai Yard in Two Towers: first wall work, "Open Workshop" The Israel Museum, Jerusalem; curators: Serge Spitzer, Yona Fischer  
The Artists' House, Tel Aviv

1975–1993

Participated in the exhibitions of Julie M. Gallery, Tel Aviv

1976

"Art and Politics," Tsavta Club, Tel Aviv  
Shinar Gallery, Tel Aviv  
"Letter," The Artists' House, Tel Aviv

1977

"Inaugural Exhibition: Berest, Getter, Garbuz, Griffit, Tevet, Mizrachi, Na'aman, Natan," Ross Gallery, Tel Aviv  
"Uri, Kupferman, Getter, Levin," Ross Gallery, Tel Aviv  
"Tamar Getter, Michal Na'aman, Efrat Natan," Tsavta Club, Tel Aviv (brochure)

1978

"Artist–Society–Artist: Artists and Society in Israeli Art, 1948–1978," Tel Aviv Museum; curator: Sarah Breitberg (cat.)

## Letter to Joseph Beuys 2, from Double Monster, Tokyo 1996

Dear Joseph, It is bitter cold. Before, with small effort, and without being forced to stretch our necks, we could somehow peep through the slits in the huge wood pile and see something. But now the snow has blocked it entirely, and our irritation at finding that the north ridge view above the garage has vanished as if it had never been, has shaken us from side to side all week long. The noise of Max's axe alone—yes, this is our opinion—broke two vases and three hands at Jeff's yesterday, smashing them to bits—but Jeff says that the axe's noise was muffled, the air was moist, and that the breaking resulted from the general nervousness and negligence with which business down here is run. In any event, we now have 754 pieces of wood and eight sacks full of chips, that should be enough for heating throughout the winter. But what really drives us crazy are those thirty stairs here below. Do understand us: as long as we are not flown back home—you see, these mountains are not ours at all, and are absolutely none of our concern—at least we are entitled to be able to step out of this chilly garage, and go downstairs into the warm kitchen! We can't manage it! On our own, we must tilt our chair at 32 degrees to roll onto the ramp all the way to the door, in order to be able to strike it with our shoulder at an angle of 12 degrees exactly, otherwise it will never turn on its hinge. This is tested. And then, once we are outside, as we are now, in order not to get stuck forever on this terrace, we must keep going at the same rate of acceleration all the way to the top of the upper left stair-

case. That's it. Here we are stuck. Sitting outside in minus 20, screaming the dictation of this letter to the little gardener, who is likewise stuck behind the wall separating us at the top of the parallel right stair head. The wall is so wet! One doesn't hear a word through! And you must by now understand the absurdity—to space the 15 right steps by 40 centimeters—had gotten into Wilson's head! That's what happens when one thinks too much about the past, and more of what there is underground rather than of what is going on above it, when one does not think of people. And this is not about us. No surgery would get us two digestive systems, or cause all the other organs that we lack to sprout. Fat chance! We were born joined in Hiroshima, and we have no complaints. We have made an international career from it, and we cook our own soup. But how is a child, or someone like our tiny gardener, for example, supposed to walk down these stairs without breaking his neck? To leave such horrible spaces only based on the hypothesis that underneath might be the roof of a church?! And the madness of it all: as if these stairs are capable of fortifying the roof, from the outside! And with such spaces! The slope of what nave was he thinking of? It has no architectural justification whatsoever! Luckily, at the municipality they all laugh at Wilson, and it is hardly likely that we shall be declared an archeological site in the foreseeable future. In the meantime, the institute stands, the garage stands, our gardener is poor, we are a biological attraction on wheels, and the problem of the stairs is yet to be solved. Every time we get stuck here in this chill, we think furiously of the staircase to our right. Not that it helps us climb down on the left staircase. Illogical, but we have counted them, and it is a fact that the number of steps here is identical, fifteen, whereas

the spaces between them are only 15 centimeters. The rest is a ladder. Where has the roof of the church disappeared? Not that it matters much. We are stuck upstairs anyway, and if Max chops wood, and Jeff makes a big din with his tools, there is no chance anybody will hear our screams and come to pick us up. We are through with Europe, and with Wilson and his lectures, including that foolish performance we do for him, "The Wonders of Atomic Symmetry," which bores even us. He points at us with a stick and says, Double intelligence? Voila... Gothic architecture! Each column, when well calculated, can carry upon it a huge mass. [...] Then he knocks on our heads, and says [. . .] And now, to the ribs. [. . .] Wilson loves symmetry, and loves that imaginary church buried, in his mind, right beneath us. [. . .] Its ribs, [. . .] he says every morning while he taps with the teaspoon on the shell of his egg, [. . .] The ribs, those columns, they were pulled tight like a bow string, by this alone one could and should study all there is to study about functionality. [. . .] We believe that the Gothic style was founded on function, and not aesthetics or liturgy. Every morning Wilson declares himself a modernist, taps his egg with the teaspoon, and pours his heart out. [. . .] This was how the Gothic mason beat on his column in order to hear the tension. [. . .] Imagine: a cathedral pulled that tight that it could answer a beat with a musical sound. [. . .] So it is, Joseph. Be the church the ultimate functionalist model, Wilson remains a fool. And we do not have to tell you that tapping a soft-boiled egg produces no musical sound whatsoever. You are a great artist. You had other views of Functionalism, and of other things too. You will do something for us.

## Romantic Landscape—Simplified, Ein Hod 1997

On the eve of the Referendum in Canada, October 1995, at the opening of the Israeli–Palestinian exhibition in Toronto, I met Roberto, Attaf, and Martin. The three were looking at a joint work by David Reeb and Arnon Ben-David. They were big men, tall, and very handsome. They discussed politics and painting. I liked them right away. Strangely, they looked alike: all had scarred faces. They certainly didn't have the ordinary look of museum-goers. Roberto, of Italian-Italian-Mexican origin, had spent most of his life in prisons for heroine offenses, drinking, brawls, and fights. Now he manages a painting class for children in substance-abuse rehabilitation, and dreams of becoming a painter. Roberto likes Andy Warhol and Caravaggio. Attaf, the Palestinian, spent ten years in an Israeli prison for terrorist activity. Having served his sentence, he went to Canada where he completed his studies in bridge engineering. He paints in his free time, and likes Yves Klein's Fire Paintings. Martin, the son of a German wood-carver who immigrated to Canada from a small town east of Berlin, learned the craft from his father. He became an expert restorer of Baroque cabinets, and carves gates and stairway balustrades. He too dreams of becoming a painter, and in his carpentry workshop he showed us his favorite book, Tatlin. We soon became friends, and the four of us decided to go on a trip to Niagara Falls. We arrived there in the late afternoon, driving through torrential rain which did not disperse the thick fog. Locked in the car, losing our sense of time, we sat idle waiting for it to stop. For hours on end we sat there, talking. Then Attaf suggest-

ed that one of us should tell a story, instantly dodging the job with the lame excuse that his English was not good enough. A while earlier we had been haunted by his fluent stories from the Israeli jail. Now he preferred to be silent. Roberto, who had also told many prison stories, touched the scar on his cheek, and said "I told my story." Martin raised his hands saying the good hands were his only talent, and now I was challenged. But what should I tell? I did not have the faintest idea what to tell and how to tell. Not only did I like these three guys, I wanted them. I wanted to make love to them, right there, in the car if possible. It was not possible. The stories told in the car throughout the drive were too hard. Four intensely moved people were sitting in it. There was no room for sex. I had to invent a story, or recall one, and quickly, but what I was able to think of in my state was limited, all enveloped by the details I had already introduced: America, the Middle East, Europe. Junkie, terrorist, carpenter. Three Canadians. Catholic, Muslim, Protestant. Instructor, Engineer, Carpenter. Three immigrants. Mexico, Palestine, Germany. Three painters. Three scars. Toronto—a knife fight. Beer Sheva—torture in prison. Crim-itschau—an accident in the workshop. Black eyes. Brown eyes. Gray eyes. Warhol, Caravaggio, Klein, Tatlin. Winston. Marlboro. Gitane. Noblesse. Ring, Earring. Watch. Zipper. Buttons. Buttons. It all led me nowhere. In my bag I had a book, Chateaubriand's **Atala/René**, in Hebrew. I turned pages absentmindedly, feeling strongly the three pairs of eyes of three such handsome and strong men resting on me. I closed the book, empty of all thought. Then I said: Okay, in honor of the falls we shall not see, here is my story: The Mississippi, the greatest and mightiest of the four rivers dividing the annexed regions France

had grabbed in North America, from Labrador to the Floridas, and from the shores of the Atlantic Ocean to the lakes of Upper Canada, flows its waters into a thousand other rivers, it rises after the winter, and from the stream sources it sweeps along entire forest plots uprooted by storms, huge trunks knotted together, clasped in sticky mud, entwined and enwrapped in torn creepers grown into enormous lumps dug up with plants that have taken root in all their parts, formed thus into solid masses, they flow down the rising river, carried upon its turbid waves, swathed in a foaming swirling thicket, sweeping westward in the fierce torrent, stumbling on their way against floating colonies of pistia and yellow water lilies drifted from secondary streams into the main stream along with entire fowl populations nesting among lairs of snakes and alligators, pushing forward on these flowering vessels towards forsaken docks on either side of the river that spurts more and more new streams through colonnades of forest trees around Indian burial pyramids swallowed in the thick mist under surges of mud, alligators, fowls, snakes, and flowers, banging against corpses of oaks and pines turning heavily on their sides while they are carried further on in the main stream, thrown at the end of their journey onto the sandy shores of the Gulf of Mexico, which ever newly continues to widen its estuary upon the forest remains.



the Niagara Falls and the abysmal eroticism of the foursome).

In this sense, the chalk and the mason’s plummet are not to be taken as coefficients of style (an artist masquerading as a worker; a drawing masquerading as a sketch; art masquerading as an assembly line...), but necessary tools for the tracing of this volatile time. The thought about entire worlds skillfully erected, being erased by a single blow, gives rise to the desire to “do again” beyond any stabilization of arbitrariness and necessity: “Can you go again?” is the immeasurable distance between the pure toss of dice and its result.

September 2009

Translated by Jonathan Soen

I would like to thank Patish Tibor for a critical reading of my translation

## Notes

1 > "Tamar Getter–Lea Dovev/ Correspondence Extracts," in **Tamar Getter**, Hakibutz Hameuchad, Tel Aviv, 2009, p.482 [in Hebrew], added emphasis.

2 > Michel Serres, **Genèse**, Grasset, Paris, 1982.

3 > Wallace Stevens, "Description without Place," **Transport to Summer** [1947] in **Collected Poetry and Prose**, 1954, p. 296.

4 > We are no longer asking whether to believe or not in the existence or inexistence of God, but rather "is God himself capable of believing in the created world?" The real dilemma of belief, implied in the conditions of the second creation, behooves us to turn God himself to the primary addressee of the question.

5 > See Immanuel Kant 1987 [1790] "§59 Beauty as the Symbol of Morality," **Critique of Judgment**, translated by Werner S. Pluhar, Hackett, Indianapolis, p. 225.

6 > Similarly, a non-banal reading of Leibnitz's genius defense of the problem of possible worlds would reveal that it is no longer the case of "Adam the sinner" but the "world in which Adam sinned." The sin is the event; Adam is but one of the possible predicates. But not the converse. Thus, the sin (or "sinning") is not to be taken as the exclusive *modus operandi* of the human mistake. On the contrary: the real human mistake is that which is capable of comparing with

the rate of the more fundamental flaw already residing in the logical structure of the world. In this sense, the real ethical mission of the subject in this inverted humanism à la Leibnitz, is to bring together the logical–metaphysical register of the flaw and the ontological register of its execution through the ethical medium of sin. This way, we mustn't understand sin as the regrettable consequence of human weakness, an inability of self conquest; but rather as the ontologization of a fundamental flaw in the logic of divine creation; sinning—and sinning alone—is divine.

7 > Tamar Getter, Second Letter to Joseph Beuys, in **Double Monster**, Tokyo, 1996. See Appendix, p. 475.

8 > *Ibid.*

9 > I am paraphrasing here one of Oded Wolkstein's indispensable remarks on Poe's "The Purloined Letter."

10 > See Appendix p. 475.

11 > See "Tamar Getter – Lea Dovev / Correspondence Extracts," *supra*, note 1, at p.474.

12 > See Appendix, p. 474.

13 > *Supra*, note 1, at p. 347.

but at the intensive and repetitive impregnation with the action alone. This is the same principle we encounter in the idiots of **Double Entrances** (Fig. 17, p. 50), a project where persons and structures alike circulate the empty center of their functions. The utopian series created out of this motion trace the true trajectory of utopia: from *ideal movements to ideals of movement*. (By the by, in a parallel but not too far-off universe, Freud groped around a hesitant distinction, however crucial for the future of his praxis, between the *ideal-Ich* and the *Ich-ideal*). In contrast to its affixed image in the liberal imagination, utopia never deals with ideal articulations, but with those very ideals that enable articulation as such—that is Getter’s genuine medium.

## 6.2

Therefore, within the *topos* where utopia takes place, it would always appear ill-fated (groundless, meager, vain, ironic...) only from the perspective of the world-mender. That is, only insofar as we still assume it to proceed by a negation of reality for the sake of a pure, perfect articulation of it. However Getter’s utopian vector, which never had anything to do with that vulgar saga,<sup>11</sup> suggests acting precisely from the partial locus of articulation.

We can conceive of this locus as the minimal—invisible!—difference between place and taking place; *eu-topos* in the positive sense wherein that-which-has-no-place is forced into being (yes, in the very same space which, since Descartes, has been camouflaged by the geometrical coextensivity of *being* and *taking place*, that might as well still hold up to nowa-

days). To the same extent, the formula works conversely, where every action is at the same time a potential of self-effacement. The character of Long John Silver, borrowed from Stevenson, that haunts several of Getter’s most extensive series, would be exemplary to this formula (Fig. 18, p. 51). One only has to imagine how the ground would look after Getter’s Silver faltered upon it, or how a Chess piece crafted in his image would function: a line (generated by the dragging of the wooden leg) erasing a point (created by the trace of the healthy leg), erasing a line... It is difficult to conceive of a more intensive description to a drawing that cannot attest but to the fact of it being drawn, or of a more sophisticated chess piece then the one that leaves no trace of itself whatsoever.

In this respect, the utopist’s grounding supposition cannot by any means be that of world-mending, much less the replacing of the present world with an ideal replica. On the contrary: the truly utopian vector stems from the very potential residing in the fact that the world never retained the complete set of its parts. The real utopia is thus what we are *forced to imagine* under the condition of this fundamental impossibility. No longer to be or not to be, but *to be* and *not to be*.

“More or less” to be, as Aaron the Moor replies to the white court of Rome (*Titus Andronicus* 4.2.50–55)—a resonance of Shakespeare’s belated, acute reply to Hamlet (Fig. 19, p. 51).

## 7

Hereafter, the way from Getter’s utopian model to Getter’s erotic model is by all means a short one. **Romantic Landscape—Simplified**, 1997 (Fig. 20, p.

52), is perhaps the most exemplary case of the erotic potential materialized in an encounter of this kind with an impasse. In this unusual story Getter imagines the pacing which the readers actually execute along the concrete cast, between the two edges of a double impossibility: sex in a foursome, inside the car, with three exotic strangers, or a visit with of the whole bunch to the Niagara Falls! Not less than that. In the meanwhile, of course, the car is stuck, sex is not even an option, and a story must be told to pass the time and break the tension. There must be a story. If not, not one of these possibilities could ever have materialized, in the first place. Yet nobody volunteers. And the story Getter finally pulls forcibly, inside the already-groundless story about the four strangers in the car, only doubles the degree of groundlessness.

Now, it is hard to ignore the likeness of this tactic to the principle that governs Getter’s drawings: the picture that was first put in double quotes functions as *an origin for the picture which finally contains it*; the story of telling a story finally overcomes the story. Thus in **Romantic Landscape—Simplified** the romantic sublimization transfigures into sublimation (“I wanted them—I wanted to make love to them, right there, in the car if possible—I had to invent a story—or recall one—and quickly—It was not possible.”) and sublimation becomes sublime! This shuffling, where the action (“Telling a tale,” “drawing a drawing”) takes the place of the image (“story,” “picture”), is described in the perfectly accurate remark of H.S.L.R about Getter’s erasure technique (her use of the squeegee): “From a certain moment in his career, Edgar Degas used to photograph his model in the basement level of his studio, and subsequently paint her from memory on the second floor. Tamar Getter’s squeegee work is

one of her ways to process a figure from memory. Her work presents as equals the memory of an original and the memory of a photograph of an original.”<sup>13</sup>

“A recollection of romantic scenery or romantic scenery”—the vector that bounces between them—the two olive trees confining the installation in Ein Hod—is an opening unto the true utopia. This is the wonderful terrible misadventure we call—always, in lack of imagination—erotica.

### Cinematic appendix

Charlie Chaplin and Buster Keaton are two events that divide the utopian-erotic (ero-topian) question into two sections light years away from each other. In these two bodies of work one can see clearly how Eros is forever born out of the flaw—the partial site of articulation—of the modern utopian model. Nevertheless, the discrepancies between them are far more significant than their common ground. For, where Chaplin needed the entire of **Modern Times** (1936) in order to constitute himself as the ultimate bearer of the flaw, Keaton needed only **One Week** to reach the far more devastating conclusion that the flaw is already inscribed in the geometrical layout of the world itself. There has never been a greater controversy between them. The grounding supposition of the Chaplinian nomad, that ironically cannot be said to be modern at all, was the last, desperate and humanistic insisting of a classical hero: the bone in the throat of the modern machine—the flaw, the sin, and consequently the heroism of resistance—can materialize only in a human mistake. The scope of the flaw is the scope of the mistake—the deviation of the nomad from the standard. However, Keaton’s monstrous premise was

a momentary appearance of a new subject: the basic flaw already resides in the world’s “construction-kit,” a kit that, as stated, has never contained the full set of its pieces; therefore, all that is left for the hero to do is to measure-work-form anew the measure of a measureless event under the (non) providence of a not-yet-capable God. The difference between the two paradigms is of course the difference between moral and ethics.

Rimbaud’s imperative: “il faut être absolument moderne!” (“Adieu,” 1873: “one must be absolutely modern!”), is preserved in Keaton’s ethics, and finds its regressive obverse in the Chaplinian moralism: modernity must be “one.” However, it is none other than modern irony that finally drives us to conclude that “true prophets are those who did not survive the gospel.” The true test of utopia is thus not its ability to survive, but its capability of recurring. Keaton’s world recurs in the genetics of Tamar Getter.

## 8

Getter’s question—*can you go again?*—is the categorical imperative of a world no longer corrigible. We must repeat it. In a subtle yet crucial contrast to the principle of repetition exercised in the modern attempts we are already familiar with –repetition as reproduction, the same repetition that inaugurated the arts to the new etiquette of the mechanical revolution, Getter’s repetition never produces a homogeneous series (Fig. 21, p. 53). On the contrary, the serialism is first and foremost an accumulated effect of singular events-actions—(sniping, plastering, drawing, blindfold drawing, scratching, chiseling...)—and not a single action that

stretches into a consequential series. The repetition itself, as the phylogenetic principle that motivates the generation and degeneration of a series, is thus subtracted from the final appearance of the particulars (as opposed to a particular that discloses the genetic constitution of its species—Warhol’s **Campbell Can**, for example). From here also ensues the annihilation of the gap between the empirical sense of the imperative “go again!” and the hypothesis of the categorical machinery “as if (*als ob*) you had to go again”; this is a direct consequence of the ontological primacy of repetition over that which repeats. (Repetition precedes the formation of the particulars). Thus, over and against the arbitrary principle of repetition (automaton), which has been the wonderful terrible mirage of modernity (from the surrealist collage to the second renaissance of the found object), the contingency that finds its expression in Getter’s drawing series can no longer vouch for the general stability of the series; Just the opposite, this contingency amounts to the intensive creation of a mutation. To a great extent, each new consequence in the series necessitates the displacement of its predecessor, so that the stable arrangement of the series never reaches its coagulation. The state of affairs that appears before us (for instance in the mutation series of **Double Entrances**) resembles a state of “meta-stability”—a momentary equilibrium between two points of collapse; the only criterion for gauging this time sequence would be that pulse hanging between two erasures. Accordingly, we are forced to pass from the fastidious rhetoric of the meterologist to the empirical language of the object of the measurement—to measure from the point of the measured means to abide with it in the gap between the two erasures (again I recollect Getter’s car stuck between the abyss of



chaotic non-image of the measuring lattice. (As in the magnificent moment when Buster Keaton covers the camera's pinhole to hide his bathing wife in **One Week**, 1920, only to parachute back into the scene from yet another hole he cracks open in the roof!). Therein resides the power of Getter's work: the way in which the semantic universe of art, its eternal wish for a platonic language of "images" (one can hear all its powerlessness encapsulated in that word), is confronted with the physical reality of its objects. Accordingly, Getter's formalism applies only if we refuse to exile Form from the infinitesimal intricacy of its physical life.

Indeed, to use **La Belle Captive**'s metaphorical framework in a non-metaphoric fashion: this is finally the real price of enfranchising the captive from the double chains of the world mender! For it is precisely this tactic—"defacing Helen instead of destroying Troy"—that enables Getter to exercise at last an ethic unsubordinated to the narrow politics of the image (Fig. 12, p. 47).

## 5

I return to the formal ground of **Double Monster**: in the absence of a transcendent (as well as transcendental) criterion for measuring the standard deviation, the (empirical) repetition on the act of measuring itself becomes the concrete platform of the drawing. The repetition on (the act of) repetition, that replaces the repetition on the formula, *distinguishes the drawing from what is drawn*. In a Spinozistic phrasing, but a *contrario* to Spinoza's own enterprise: it is likely that what we are actually called to do is distinguish God from his attributes. Thus Getter's unrectifying repeti-

tion: (I) on Uccello's chalice and (II) on the sniped chalice, which is as groundless as the renouncement of any criterion exterior to the act of measuring itself, finally becomes the novel medium of an object that appeals to measure its own scale (Fig. 13, p. 47); an object thrown against (*ob-ject*) itself (cf. Mallarmé's die, above).

In the course of these procedures, the measurement is an intensive rather than extensive action; a measure that becomes *matter*, this is the principle that defines the manner in which the realist fantasy—a fantasy of an object that maintains a perfect symmetry with the conditions of its givenness, is transcribed in the aberrant pedagogy of a material deviation (Fig. 15, p. 48): an object that creates for itself and in itself (the matter of) its own scale. On the other side, the dream of an ideal ("objective") measurement, a dream of the impossible, is realized for the first time in the unheard-of nightmare of a measurement that became an object (Fig. 14, p. 48).

## 5.1

"A measurement that became an object," "a measure that became matter"—we must note how the usual subordination of the object to its condition of possibility, the given to its givenness, in the semantics of phenomenologists, from (Kant's) Copernican revolution to the absolute eclipse of its presuppositions with the artistic commonsense, is thereby violated. The empirical tranquility of the artist-surveyor in his studio-laboratory, a tranquility that secures itself in the same *raison d'être* that assures the eternal separateness of *phenomenon* from its conditions (the

monster's barn from Frankenstein's Victorian villa), is hereby forced into a quantum leap, in the full sense of the expression, granted that the measurement itself is now irreversibly inscribed on the body of the object, so much so that it is no longer possible to isolate the standard from the deviation. This is a "quantum" logic in a double sense: (I) inasmuch as the deviation—the genetic amalgamation of the subject of measurement and the object to measure—is thus a necessary outcome of the act of measuring itself, so that subsequently (II) the uncertainty is not registered on the visual level (it is not an effect of the viewer/gazer[!], as, e.g. in Holbein's emblematic **The Ambassadors**), but in the material protocol of the object itself. The phenomenological edifice supported by the play of gazes as the ultimate site of occurrence, is counted here only insofar as it is subtracted from the final equation. If so, the real object would unfold itself only from the act of repetition on the measurement itself—once, twice, thrice...; the real object is this repetition.

## 5.2

In fact, we discover this monstrous formal principle at the heart of the measuring system presented alongside the chalices (Fig. 15, p. 49) in the second letter to Beuys: "On our own, we must tilt our chair at 32 degrees to roll onto the ramp all the way to the door, in order to be able to strike it with our shoulder at an angle of 12 degrees exactly, otherwise it will never turn on its hinge. This is tested."<sup>7</sup> The double-headed creature whose atrocious curse is its very capability of measuring its own self (cyclopes cannot squint, proph-

ets pierce their eyes, but perhaps the worst of all is a gaze forced to annihilate with itself alone), is nothing but that serial measurement that gradually takes the form of a creature. On this ground, Getter's monstrous insight about the gothic algorithm, concealed in the end of the letter as if only in passing, is all the more dazzling: "We believe that the Gothic style was founded on function, and not aesthetics or liturgy."<sup>8</sup> And it seems that there was never a more shocking discovery than that of revealing the source of horror along the story's geometrical layout: a squeaking pipe, a screeching floor, creaking windows, cracking staircase... the real gothic protagonist is the one left to befriend the permanent specters at home *after* the exorcism has been declared a success. For the true algorithm of the gothic catastrophe, its real core, never had anything to do with ghosts, occult entities, much less so with esoteric rites, but with the unprecedented discovery of an ontological flaw in the edifice of rational secularity itself. The formal principle motivating the gothic tale is thus the "very secret that reveals itself in pure daylight."<sup>9</sup> In this sense, gothic's radiant secret does not make it *sui generis*, rather the condition of possibility of every genre. That the secret can subsist beyond the bar of figurative imagination; that the horror of the measureless becomes thus the very measure of an essential lack in the heart of the possibility of measure itself—these are the characteristics of a drama that takes place before and independently of the effectivity of the narratological agency. The wonderful insight Getter finally extricates from the gothic structure positioning her gesture in absolute autonomy over and against the linguistic economy of the image, is precisely as to how the geometrical layout itself—the house without its tenants, the ideal

city without its "addressees"—already contains the incendiary and magnificent potential of the work of art. The gothic creature is nothing but the stem of this seed of evil. "Imagine: a cathedral pulled that tight that it could answer a beat with a musical sound."<sup>10</sup> Getter writes, as every gothic protagonist knows perfectly that the harmony of manifold genres is only an effect of the expressionless rattle of the skeleton bones buried in his basement, and not the converse. The true spectral mirage is the full-fledged gothic structure, which is only the self division of an empty resonance, almost not-there.

This is how Getter's eternal recurrence (repetition, rehearsal, return...) progresses; forever on the verge of not-being (Fig. 16, p. 49).

## 6

It seems to me that all that the gothic momentum of the letter to Beuys goes in opposite to two cardinal inclinations of the ethos it supposedly restores: on the one hand, the Beuysian messianism of the myth, that the letter unravels down to its most skeletal qualities. On the other hand, the mysticism of the function, embodied in the letter in the figure of the modernistic architect "Wilson." Instead, the modern dilemma of disenchantment/re-enchantment is forsaken for the sake of the missing tooth of the gothic creature that conceived to both in a horrid mistake.

One could learn from this double movement (movement in place, that is) about Getter's essential approach to text. To use once more the biblical metaphor: Getter's basic disposition toward text (whereas every work always-already leaps from a status of a

rewrite) refuses to reproduce a rectifying or rebuking relation between first and second creation. That is to say, it is not the case of deconstruction, nor of reconstruction, "simply" because *the dismantling gesture is already an elemental—if not canonical—given of the original text itself*. The beauty of the modern class is that the students already copy from an erased board (anyone who ever attended Getter's class knows). This discovery, which is the sole ground for the true covenant between God and those who were to survive the flood (for even God cannot do better or worse than that), is what makes Getter's compulsory measuring, this escalating rectifying system, a utopian act *par excellence*.

## 6.1

This utopia brings to my mind one of the jokes in an early work from the **Tel-Hai** cycle. This is the joke about the ten Georgians attending to the utmost simple action of replacing a light bulb. Instead of screwing the bulb to the socket, one holds the socket and the other nine turn the chair around. Now this solution, taken seriously, not only stands *a contrario* to the commonsense of the everyday chore, itself hiding a utopian register (that is the Master's utopia of a world of mechanical complacency), but suggests an independent vision. If the joke remains constitutive even after the punch-line (which is on account and on behalf of the a priori benevolence of the idiot alone), this is because the ten idiots themselves are circulating around an empty center. Meaning, the inverse productivity of the idiots is not aimed at the production of objects and/or desirable outcomes to begin with,

world conceived in perfect symmetry between corruption and correction—"and the earth was *corrupt* before god... behold I will destroy [Heb.: *corrupt*] the earth" (Genesis 6: 11–13)—brings about a new state of affairs. After all, the moment Noah set foot outside the ark, he slandered the launch of the new world with that infamous incestuous incident involving his own son (ironically this incident is also linked with a variation of the prohibition against "entering in the midst"). Given that the motive for destroying 'world  $\alpha$ ' reappears promptly with the emergence of 'world  $\beta$ ' from the debris, it is impossible to found a model of sufficient reason for the calamitous interventions of divine judgment. The biblical solution—"I will not again curse the ground anymore for man's sake, for the imagination of man's heart is evil from his youth" (Genesis 8: 21)—in that case only testifies to our worst misgivings about the new situation: the world risen from the ruins of the divine theater of cruelty is a world forsaken by its creator. Indeed, the connate monstrosity of the post-diluvian world, its inherent incorrigibility in contrast with its antecedent, is unrelated to its being subjected to the whims of human judgment alone, but first and foremost in the becoming of sin—the "flaw" itself—*impromptu* on both facets of destruction—an *ontological* reality. In other words, hereafter it is no longer the common dilemma of the atheist and the believer about the existence or non-existence of a divine being, but rather it is a world in which the coexistence of the two has no affect whatsoever on the degree of cursedness.<sup>5</sup> We know it from Mallarmé: "*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*" (a roll of the dice will never abolish chance [1897]). This perfectly subtle shift from "sin" to "defectiveness" testifies to the manner in which the old world's short-

comings inscribe themselves onto the blueprint of the coming one beyond the play of symmetries between man and God, between free will and necessity.<sup>6</sup> The theo-logical quandary hereby withdraws for the (comic) sake of a deserted theodicy: a world *without* sufficient reason.

Indeed, since the recreation of the world after the flood, divinity does not reveal itself without the wayward medium of chance, mistake, risk and gamble. From the moment the demiurgic fortuitousness of the "creation by word" (consecrated in the phenomenological cliché that goes from language to being only to vouch for itself finally through the gaze: "said"→"let there be"↔"saw") is replaced by the chaotic and an-archic sequence of deviation and rectification, divinity cannot but become a comedy, nor comedy—divine.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita*—if we are always pushed into beginning *in the midst of*, as Dante put it; if we are never capable of determining the ends of creation ("...until he made these ones") without taking the risk of throwing the die [*az-zahr*, die in Arabic, for the die itself is already the hazard]; well, it is only because *repetition precedes genesis in every sense*. (Courbet used to say that only having repeated the same painting ten times you know that it had never been attempted before.) The "second creation" is by no means a corrective—let alone "convicting"—reiteration of the first attempt, but the inconsistency latent in the very core of the latter. In this respect, whose scope we can only gauge, the repetitive chronology of creation and destruction (thence the undermining power of that famous Midrash), precedes any of its narratological ordering in a single act of creation. "Creating worlds and destroying them, creating worlds and destroying them..." Rather than attesting to God's

perfection or imperfection, the second creation assigns the Creator himself the burden of a partial skill—the *ability to begin in the midst...*

## 4

Now I think about the **Double Monster** project (Figs 8-9, pp. 44-45). Indeed, the monstrosity of this study-sketch-measurement, the two giant drawings that first appear to display no discrepancies—derives from the absence of any transcendent criterion for the calculating of the standard deviation confined between its two parts. Once we notice that the extensive identity of the two chalices ( $\alpha=\alpha'$ ) makes improbable the extraction of a statistical difference between them, we are pushed to inquire which one of the two corrects the deviation of the other? Or else, and here we are already repeating the naïve question of those who were to survive the flood: why twice? why *in the middle*?

In fact, the two chalices are already second- or third-degree copies. The original formula, extracted from Uccello's chiseled prototype, was forced here into a triple descent: from the Idea unto the law, and from the law unto its private cases: first in the *mechanical* repetition of the formula (in the sniped chalice), and then in the mimetic repetition of the mechanical repetition itself (in the freehandedly drawn chalice). Or conversely, of course; the geometrical ideal of directionality itself is substituted for a chaotic variation. The important thing in both cases is that in the course of this procedure the object of repetition is translocated from the geometric Idea to the *act of repetition itself*. On a philosophical scale we could say that we are thereby descending "from the

good (Idea) to the possible (the best of possible worlds) and to the real (world)." As a consequence of this principle of action, which goes against the direction of Uccello's scientific intuition—we make geometry "worldly" and not the world "geometric"—the law is made to confront its private instances, geometry the not-yet-geometric, so that each renewed encounter begets a new standard deviation. We are attending a scene where the law as a categorical medium is being confronted *ad absurdum* with the empirical ground upon which and from which it is exercised.

## 4.1

To this exceptional tactic (Getter's fondness of sanctions always appears as a bone in the throat of a "critical" community), I am tempted to call from now on "over obedience." For, in contrast to the transgressive motivation of modernisms, always suspicious of any framework of law, Getter's principle of action not only emerges on the side of the law itself—the quasi-geometrical appearance of the studies is because the sanction itself is called to take the place of the image—but also consists in a compulsory—not to say blind—repetition on its essential gesture. Therefore, as opposed to the transgression that claims to rebuke the law by siding with whatever is excluded from it (and in this sense every transgression is at the same time a reaffirmation of the law's basic excluding gesture [regression]), Getter's over-obedience creates a state in which the law is entangled in itself. Thus, once the law's addressee duplicates, copies and concatenates its gesture, an inflational repetition on the original imperative is created. It is a repetition that

short-circuits (and shortcuts) the interstice of law and jurisdiction. From this point on, the deviation, escalating from one instance to another (say, from sniping the mason's plummet to freehand execution, and from freehand execution to blindfolded drawing), apparently still on the synchronic axis of obedience, only bifurcates the diachronic axis of the possibility of following the "same" law. The quotation marks are because now, unavoidably, we cannot proceed with certainty from the categorical dimension of the law, from which we begun, to its empirical realm; i.e. if every re-enactment of the law effectively transforms its original articulation. I already implied it earlier: if the law was never "one" to begin with, it is, again, because its beginning is always in repetition. We will come back to that.

## 4.2

A supreme and perhaps more palpable example for the manner in which the law thwarts and transposes itself is **La Belle Captive**, 2002, in which Getter's measuring machine corrects the perspectival deviations in the drawing of A, a 9-year-old girl from Bethlehem, that appeared during the Palestinian Intifada on a poster of Physicians for Human Rights (Fig. 10, p. 46). To beg the question—why "correct" an image whose very impact resides in its distortedness in the first place? (For is not the very effectiveness of a brute painting precisely due to the maintaining of a minimum of mediation between proposition and expression, sign and symbol, metaphor and metonymy, hand and painting, painting and life, life and pathology...?)—Getter's paradigmatic disposition towards law and deviation

would now become clear: the "correction" of a brute painting cannot but amount to a brutal gesture in itself. That is to say: *deviation-corrects-deviation*, and no more a diametrical opposition between deviation and standard. And once more we are led to discover that the primordial naïveté is nothing but a squared brutality. This is because the productive potential of law itself—of standard itself—already resides in the elemental regime of deviation. Law and order are only private cases founded upon an ontological inconsistency, but not the converse. Thus, the (Spartan) beauty of La Belle Captive, Helen, is the vanishing point of the two battle tracks—"Paris of the calculated movements" and "Achilles of the hammer blows"—that trace the embroiled boundaries of Troy (Fig. 11, p. 46). But, in itself, Beauty, which is the serial signifier of the Greek *polis*' inconsistency taken as such (how terrified were Plato and his entourage of a Beauty's putsch against the judicial sovereignty of the Good!), is a convert wherever it may roam. Wars are nothing but the desperate—sublime—attempt of those who lack it, to partake in the noncausal world of Beauty.

## 4.3

However, the moment this inconsistency shows itself onto the surface, as happens in almost all of Getter's works, the direct relation between measurement and orientation is at once inverted: the more fervent the obedience to the law's corrective frenzy is, the more inevitable the system's malfunction becomes; the more A's painting is straightened, the more engulfed **La Belle Captive** appears in the sniped lattice, replacing in the original the signifier "barbed wire" with the



Jones, the list is unending), we encounter a sign that can no longer point beyond its own self-consistency. Thus the sign or the torso—to pay the last respects to the heuristics of the proper name—that we encounter in the **Tel-Hai** cycle and that passes on to the drawing series **GO** and **Slingshot Girl**, is a singular expression of a unity that no longer stems from a parallel state of affairs that subsists outside of it. That is to say: the consistency of Getter's sign—the way it appears before us each time as a One—is no longer a consequence of any interaction the sign has with what we usually tend to express or infer with and from it—history, meaning, representation, use... We may ask, then, whether what appears before us thus can still be called a *sign*.

## 2.1

Well, on this point I would like to insist; however, insofar as we distinguish Getter's sign from the linguistic sign. While the linguistic sign is forever an expression of a differential value, as Bergson and following him Deleuze already noticed—the last member in a series of perfectly identical letters will forever differ from the first member if only for carrying with it the empirical history of the space–time in which it appeared as a sequence of an inherent duration (this is difference in its minimal degree—where the repetition of the same itself acts as a differential principal. Think, e.g., about the difference between the first and last stroke in a series of 10 identical drum strokes), Getter's appears each time as a logical totality which is at the same time its own history. The torso is its own logic; no longer an amputated body, a fragment from, a ready-made of, no longer a fraction of a figure, but a

*partiality-without-remnant*.

In this respect Getter's sign shares an essential quality with two pure forms of signification: the mathematical sign and the musical sign. Just as mathematical signs (I don't mean the logical signs which represent mathematical *variables*) and musical signs (I don't mean the notated script, but the *tones themselves*) are not expressions, indexes or descriptions of meanings that lie beyond them (that was Kant's wrong and all-too-popular interpretation to the concept of the sign which, unlike the schema, he took to be an entity that essentially points beyond itself),<sup>4</sup> Getter's signs are themselves the very place in which being is said *without remainders*.

One can speak in this respect of Getterian mathematics. Not in the romantic sense where painting takes upon itself the pathos of arithmetic rigorosity (such masquerading attempts we know from the dawn of modernism), but in the sense that we are confronted with a sign whose reality is by all means indistinguishable from the very fact of its appearance. I am talking, therefore, about the mathematics of the Real and the music of the eternal.

## 2.2

Thus, Getter's repetition model does not take place within a spatio-temporal framework of possible experience, nor within the ideal sphere of *a priori* science. One can therefore conclude that the concreteness of Getter's drawing is not a transcendental matter or an empirical one, but rather that like a sequence of tones or mathematical expressions, these drawings are realized without any further translational procedure;

their appearance is already saturated with the reality of their being. Hence each drawing (think of the immense difference between each series and all the more so between each cycle) can—should—be taken as essentially paradigmatic.

In this sense Aristotle too talked about the paradigm (in contrast to the modern interpretation of the concept that is identified with Kuhn's theory) in the context of the relationship between the object and its intelligibility, and not in that of the relation between an object and the rest of its potential occurrences or the object and the system in of which it is a part. That is, the paradigm is the form in which the thing serves as exemplar for itself, next (*para*) to itself, but not for whatever is beyond it. The paradigmatic modus of Getter's drawings is precisely this way in which the singular object appears to itself as "already-serial." That is the reason why every drawing already includes itself as a member in the series which is none other than itself. Take a look at **Double Entrances**, a series that takes this paradigmatic principle to its extreme, where every entrance presents itself on the one hand as what it is (an "entrance") but at the same time—as a result of Getter's manipulation—also exemplifies its function as already-effectuated in relation to itself (this way we get an entrance that enter into an entrance). And we can clearly notice that this operation does not necessitate any further act of translation from the drawing outward—to experience, reflection or even this essay. (We can now return to the discussion about the Giottoesque circle as a primitive version of the self-containment principle of **Double Entrances**).

In this sense I understand Getter's sign as a sheer paradigmatic note. Therefore "to get in the midst-of" means to situate oneself between the thing and itself;

i.e. before experience (the empirical) as well as before the possibility (the condition); simplicity we are yet to discover (Fig. 7, p. 43).

## 3

Or *never get in the midst of!* We know this prohibition (in Hebrew) also from the expression: "never show a donkey half a job"; or should it be "anyone who gets in the middle [of the work] is a donkey." For the noise that comes out of this rehearsal nauseates us more than anything else. This is an ancient seasickness we carry with us unto the land from a world that still hangs undone—unspecified. It recasts itself in our drinking habits. A bad habit—hubbub—white hubbub. Within this white noise we can no longer distinguish that-which-repeats (re-turns, re-hearses) from repetition itself. In itself, Moby Dick is undistinguishable from the mind-dazzling hubbub of the sea; Fernhoffer's masterpiece from the stupefying ambience of the atelier. So the figures in Getter's painting too can be thought of as monosyllabic outputs of a repetitive imitation—culminating in utter indiscernibility—from the background upon which they are to emerge. The mimesis, or what we can now call the "panto-mimesis," is the basic coefficient of this radical assimilation in the course of which we are to shift accordingly: from the universe of representation to the metamorphic motion of the mimic who takes the very form of the objects he pursues. As discerned already in the **Tel-Hai** cycle, 1974–1978, the fact that Getter "fails" to discriminate buildings from persons, persons from machines (indeed this by itself requires a thesis!) is only because her mimicry was never based upon a principle of differential value. In fact,

speech is out of the mime's performance precisely for this reason, that the drama of signification is ever only secondary to the metamorphic adventure of "taking form." Finally, a good mimic forms high assimilation, chameleon-like: this is where choreography (meta-phor) and movement (meta-morphosis) become indiscernible.

## 3.1

As I said earlier, Getter never lingered over the linguistic fascination so characteristic of the atmosphere from which her work first took off, and which continues to haunt art. This is a form of political reterritorialization. For, given that the painter-mime cannot produce denotations and significations autonomously, she is bound to an infinitesimal attentiveness to the malfunctioning already inscribed within her surroundings. The slightest disruption in the machinery of everyday life is in fact an exponential platform for imitation and amplification. That is why the painter-mime never threatens the system with critique, deconstruction, let alone with this or that gesture of unveiling. Instead, her work offers it an absolute attentiveness, moreover—it offers it its own language, blown-up, enhanced, in reverse... I think that this ventriloquist disposition is far more insidious. (In the distinction I laid out above, between the mime and the actor, the ventriloquist is located on the side of the mime. The ventriloquist is the "mime of the voice": with his weird speech, he is occupied not with the portrayal of characters, but with yielding a voice that would stand for speech itself—representing it for us—as an autonomous totality. The mime therefore dubs the voice, not the image that appears through it

or the speaker who identifies himself with that voice. In this sense, it is an exemplary correlate to Getter's mode of acting outside the field of the image in the acoustic world).

One way or the other, once again: *getting in the midst of*. It carries a noticeable weight, whether we want it or not. Now I think of the expressly metaphysical idiom we often put to use in Hebrew of someone who enters himself *in the midst*; the intruder who "steals the birthright." To "steal the birthright" means to unyoke creation from the burden of beginning, to have it reclaimed: *Do go again!* This time freehandedly! See, for example, **GO**. Of course, at the risk of heresy, granted (the former was a charlatan!), however the heretic himself is always already a double believer (*do go again! another one!*). This is the doubled, hollowed, poked (and poker) face of the one who gets in the midst of. Now we must think of it the other way around—"Doing twice."

### A comical-theological appendix

Thus arises the great bewilderment stored in the idea that more than one act of creation is possible—in the intriguing words of *Genesis Rabba*: "[God] went on creating worlds and destroying them—until he made these ones"—in the absence of any foundation for an acute distinction between two states of affairs: "before" and "after"; "world  $\alpha$ " and "world  $\beta$ "; "world  $\alpha$ " and "world  $\alpha+1$ ." Granted, of course, that we are capable of differentiating from the outset between God's destructive and creative performances, or at least capable of discerning sequences of variable actions ([God] "said," "saw," "let be"), it remains nonetheless unclear how for instance the post-diluvial world—a

and Zeno), is the sole element enabling it. The first possible movement—i.e., the second movement—is the division of the void in itself.

## 1.3

Well, into what can the void be divided? In the set-theoretical context the first element to emanate from such an operation is the name of the void, written like this: Ø. The void has a name—it necessitates its bringing-forth into appearance, and this is its mode of appearing. I do not think it is altogether a coincidence that Getter too intimates her own name at the threshold between movement and non-movement: next to the void; the first element to follow; the second element; *GO*. This is the first set, {G, O}; the first time the artist befriends his own line; the first signature—i.e. before one can even spell one's own name, before there is anyone to vouch for what is thus signed. No more than an initial is needed—a capital (G). So is it with language, that the first semantic movement, the elementary locution, is a directive, a note, a call: *Go!*. This is already a crucial point. For it stresses the ultimate precedence of use to articulation. The whole of Getter's oeuvre originates from this precedence. Prior to knowing our own language, before we master the craft of self-expression, we already use it; inasmuch as we are being used *in it*. Before we are capable of spelling we already know how to sign. To be precise: the line already knows us. This is a supreme kind of knowledge, which Plato rightly named *anamnesis* (recollection); for we recollect only those things which we have never fully possessed knowingly, those that recollected us without the need of our knowledge. Consequently, of

this knowledge we can never be dispossessed. Same with speech: we can address without having to specify the addressee, without having to know where we are headed: *Go! Onward!* (Fig. 4, p. 40).

On a similar note Heidegger described the skilled carpenter's manner of addressing his apprentice as a sequence of unspecified directives: "Hand it over!", "Here!", "The other one!". Granted, the exclamation mark stands here in place of the extended gesture of the specified locution—the exclamation + the "to-be-exclaimed" (and it is a supreme irony, in fact, that the very exclamation is doubly partnered with the directive's impatience and with the future reader's patience).

Indeed, for the meanwhile there is nothing yet to be claimed, or "before you claim, ex-claim! Use!". Only thus would the apprentice master his future vocation. I.e. before he would learn the language as a whole, before he would go to the dictionary, he must use it (Wittgenstein). Nor does Getter work with language as a lexical totality, but rather as a series of open, partial functions. It is this latter point that easily distinguishes her work from the popular fascination of modern art with the order of the signifier and the universe of the lexicon. With Getter, the drama of signification—the quivering of hollow signifying chains, the anticipated mismatching of the word with the thing...—is ever secondary to the drama of language at work. Language essentially *works*. It needs no wording. And it is this work that is the very obligation to which Getter assigns herself time and again: being worthy of that which stands before her as a limit. The particular manifestation of Getter's muteness (Heb. *ilmut*) and violence (Heb. *alimut*) ought to be named freedom.

## 1.4

It could also be said that Getter in fact distinguishes here between two regimes that are repeatedly conflated: *freedom and liberty*. In the **GO** series Getter demonstrates how the liberty of motion, fuelled by the claim for an ideal movement (*causa sui, unlimited*), is rather only a concealment of the freedom that movement acquires when forced to confront its inbuilt limitation: for it must invent itself as such; prior to being verified; before it acknowledges a *father*, that is to say: a pat[t]er-n, a law. In contrast to the phantasms of auto-legislation and auto-poesis, which, after Kant, we take to be typical attributes of the liberal idea of motion, we ought to reserve *freedom* precisely for that renewed encounter with the void subsisting at the core of every dynamic principle. In Heidegger's example, we are with the apprentice who is asked to fetch a tool whose appearance and function are completely unknown to him, thus is *free* to assume it, i.e.: *free* to mistake. Hence it is *mistake*, and not failure (much less *aporia*), long since held as the favorable paradigm of the thought of the past 50 years, that is worthy of serving as the ultimate mode of freedom. It is precisely this freedom that Getter assumes each time she changes a tool. That is to say, each time Getter practices her own self-apprenticeship (sniping the mason's plummet, coating, plastering, smearing, outlaying, using the squeegee, carving the paint). The fact that she "does not know" what she is doing is articulated as a positive condition for any sedimentation of future knowledge (rather than a guarantor of a predestined failure). Every action is thus a prototype of a speculative activity that is forever displaced by a stronger principle (Fig. 5, p. 41).

I am forced to recall Plato's *anamnesis*. For if ever there was a painting capable of overturning Plato's *a priori* suspicion of art's mimetic rituals, it is the very painting that embraces the method of *anamnesis*. In practice, Getter's painting skill seeks to return to use a knowledge never fully possessed by the painter; a tool she only ever held as her own apprentice; an idea of a great master regressed into a computation. Accordingly, the mimetic practice of Getter's painting requires a sub-practice of self-imitation, self-rectification and self-perversion, to operate constantly within the productive mechanism. Since it is no longer a case of a copy measured against an inapproachable ideational model, but rather a copy retroactively generating—through the endless reduplications of "free mistakes"—its own Idea, the painting can no longer demand its freedom *by right*, in principle. On the contrary: the moment of carrying out a free act—the changing of a tool, the birth of a new algorithm—assumes precisely the form of a compulsion—a compulsion to act: to cause to function, to cause to think, to go on! This is a painting that transforms the Idea itself into a genetic principle. A place where it is no longer possible to distinguish logic from ethics: *principle from action*.

Getter's characters may all seek to act as such prototypes: apprentices without a master. A question now arises, as to the reproductive potential of a series that refuses to pass on its genetic code. For example, what kind of family resemblance can possibly prevail between two prototypes? Could there be a reproductive principle for such a series? What is its principle of transmission? Later I address these questions more directly; for now, I suggest *Mutation* as a possible answer.

## 1.5

At any rate, on account of these procedures the weight and the very meaning of drawing in Getter's work undergo a focal shift: less concern for its retinal appearance and qualities and more for its actual and physical relations with the tool that enabled it. Even more crucial here is the fact that instead of finally completing this trajectory—from the mimetic apparatus unto the image—Getter proceeds by an actual reversal of the vector. More precisely, Getter situates the mimetic apparatus itself where the final image was to have been placed. This characteristic alone turns the mimic-painter (the "idiot" to use Getter's term) into the image-maker/consumer's worst enemy. If Getter's characters thus refuse being gathered into images, it is because they are effectively undistinguishable from that which enabled their emergence (Fig. 6, p. 41). Their entire being is focused on this minimal passage they are made to traverse: *from void to something*; and conversely—on making this minimal capacity to appear their very being. The force of this strict pantomime which Getter conducts is what makes her art highly abstract. (Surely in contrast to the actor whose voice remains an extension of himself wherever that self "belongs" to characters performed, the mime cannot be where he does not appear). This abstraction is precisely due to fact that Getter does not allow a distinction between a painted character, or whatever else she paints and draws, and its actual material visibility on the surface: to appear = to be. (I return to Stevens' verse: "It is possible that to seem—it is to be").

Thus *to get in the midst of* means first and foremost to mold this very interstice wherein being and

appearing may—if only for a moment—eclipse. Those are the two banks of the void.

## 2

But it is important to point out now that the analogy with the procedure of going from language *qua* representation to the core of its grammatical performances, from the sign to the *existentiel*, and with that the drama of the failure of signification, ends here. It would be a mistake to stop at this point to meditate on the destructive threshold of Getter's move and conflate—like so many accounts of modernist painting do—the (stichic) outcome of representational failure with the courage required at the moment when the painter must create a standard in a world in which even the distinction between language and state of affairs is unfounded.

And, indeed, from a very early phase—already in the *Tel-Hai* drawing series—Getter's *sign* ceases to function even as a grammatical or a semantic unit, ready-made or fabrication. Already in the torso drawings the gradual necrosis of the torso-sign—look what happens to these drawings between the two poles of the series!—disposes of all its semantic or syntactical functions (an algorithm manifested in the gradual trimming of the torso's limbs on its way to become, I think, a number). In this sense, Getter's way of collapsing the conventional machinery of sense stands in sheer contrast to the two cardinal procedures we identify with the tactics of modernist painting: instead of an impossible condensation of significative procedures or alternatively a phenomenological reduction of the panting to its condition of possibility (from Mondrian to



# Towards a Second Creation

## Footnotes to Tamar Getter

Johnathan Soen

### 1

In the theatre one does a lot of rehearsing, until finally the show is put up. In my case the *show* is *the rehearsal*.

Tamar Getter <sup>1</sup>

What is this masterpiece, where the term "master" does not designate a unique and singular achievement, but rather a capital, a stock? <sup>2</sup>

It is possible that to seem—it is to be. <sup>3</sup>

Or else: I recall that Boulez once told of the dreadful embarrassment that accompanied one of the first performances of Anton Webern's pieces, when the crowd began protesting against what was taken to be "intolerably long tuning of the instruments"...

We apprehend it intuitively: we happened by chance, clearly not by invitation, into a rehearsal. Surely, that's what happened. "To get in the midst of"—the embarrassment is unbearable when it comes to the production scene of what is destined to be a work of art. All the more so if we discover that this very rehearsal proceeds effectively in the punctilious manner of a final show. For, in such a case, even taking responsibility over our intrusion—and subsequently making sure that we stepped *in the midst of* an action that had indeed a beginning and end—would be unobtainable. Here, one is already a viewer-listener by force. Here, *L'oeuvre inconnu* is the conjoined spectacle of a double evanescence of master and spectators alike. By now, behind us and ahead of us are only traces.

I think that this is indeed a basic scenario in an encounter with a work of Tamar Getter. That is, beyond the evident sense of incompleteness while witnessing what appears at first as a work in process ("the show is the rehearsal"), emerges the favorable significance wherein the disintegration of point-of-view is converted into an infinite potential (the rehearsal is the show). The dodecaphonic scale may serve as a useful example for the manner in which—renouncing the benefits of tonal arrangement—the repetition or the "re-hearsal" (now the unlimited recurrence of inner sequences) takes the place of what was formerly the image; as an effect as well as a component in the work's production mechanism. I would like to mark here—however abstract it may appear at the moment—the point of departure for my reading in Getter's oeuvre: *repetition takes the place of the image* (Fig. 1, p. 39).

### 1.1

Only thus would it be possible to understand the circle as a genetic (rather than metaphoric or Gnostic) principle in Getter's work; i.e. insofar as we are able to distinguish it from its image. Images can be said to be "circular," yet the circle itself paradoxically precedes any image. For already within the most primordial economy of the image (image—imitation) there acts the minimal repetition of the circle as an epitome of *self-imitation*. To put it more succinctly: in the circle, selfness itself—identity itself—*is already an effect of imitation*. In this sense, the circle has no outside. A circle has no beyond. It is the first possible figure—i.e. *the second*—after the myth. Meaning: it is the inceptive appearance of thought as a wholly immanent activity. In

"immanent" I mean the way in which subsidiarity—the very state of being-already-given, being-already-after-the-outset—takes in practice the place of beginning. Getting rid of the myth (first and foremost the meta-myth of *Genesis*, if ever there was another) means precisely this renunciation that articulates itself only when we come to reckon with the fact that thought's lagging behind being, or thought's consequentiality to its own source, is immanent to being itself, as opposed to an inability to reach something supposedly lying beyond it. The painter's task is to situate herself precisely in the whereabouts of this inherent gap.

That is of course the true significance of Giotto, the first painter to have considered seriously working outside the myth, in contrast to the humanistic fairytales that usually accompany his oeuvre. Getter's work with (the myth of) the perfect Giottesque circle is precisely in order to abandon that transcendent understanding of the myth for the sake of a painting which is a fundamental engagement with the immanent limitation of a physical skill. Giotto's circle, reproduced in several of Getter's works, thus becomes the first measurement of the inherent belatedness of the painter to his own craft. It is the minimal time required for the hand to catch up with its own orbit.

### 1.2

We may also consider the difference between the mime and the actor: the one imitates, the other—portrays (Fig. 2, p. 39); a good actor would be considered so for portraying a character in a genuine fashion, a good mime in contrast would be the one *to imitate the act of portrayal itself*. Unlike acting therefore,

pantomime, which is truly built according to the architecture of the circle, is an art without transcendence inasmuch as what it presents us with is nothing but its own inherent eros. I think that this is how one should start conceiving of what Getter speaks of when she presents her work as a theatre in which the rehearsal—the "panto-mimetic" stage of every play (memorizing the text, movement, lighting procedures... a moment before the repetitive chaos amounts to a spectacle)—is placed at the forefront.

Take a look, for instance, on the drawing sequences of **GO**, 2001 (Fig. 3, p. 40). To a great extent, every figure here is an embodiment of a single axis that descends from the image (representation, metaphor, allegory, portrayal...) of movement, unto its imitation. Thus, for example, a "walk" becomes the result of clicking the heels together; "moving forward"—an effect of one leg completing a full orbit around its prosthetic double or, in the case of the limbless torso—a consequence of a strange leaping generated between a head and a buttock transmuted into limbs or alternatively into wheels. (Michael Jackson's moon-walk comes to mind as another possible case). That is to say: instead of *walking*, the limbs become second-degree imitators of a "choreography-of-walking." Instead of moving, movement itself is mustered for the performance of its self-disclosing. Henceforth extensive movement would reveal itself to be but an optical effect of an intensive *moving-in-place*. Following that logic, the rosette, formulated from the reiteration of a mathematical sequence of perimeter lines encircling one empty fulcrum, could be read as the geometrical summary of the whole series: the void located at very heart of movement, in contrast to which its degree of freedom measures (already from the time of Aristotle

painting without acknowledging the corporeality of every gaze, that is, the artist's embeddedness in the reality of a physical "body" of space-time, as well as in the artist's own body, in the language in which she thinks and speaks (Fig. 34, p. 27). Getter removed the preoccupation with representation from her painting, but refused to accept the removal of history from painting. One can say that Getter read Raffi Lavie's collage and brought to light what was already in it, the given corporeal gaze, despite his active working assumptions that were based on that same purified Modernism critiqued in her work.

As much as the routes of Tamar Getter and Yair Garbuz (another Raffi Lavie student) are separate and different, it would be correct to say that Getter, one generation after Yair Garbuz, joins him in a new formulation of the problems of the collage. This critique by Getter, a formalistic painter in theory and in practice, of what is called Formalism, brings up a new conceptual discussion of the collage or of all the other methods of "flat" painting. There is no perspective. The first thing Getter does is to bring in structures and to deal with perspective. The collage says: everything is forms and colors. In painting there is no place, no time, or: they are not there without consciousness. Getter says, on the contrary, and brings into her collage a historical event, but—as a study of "form," the form of the Tel-Hai yard. It now becomes easier to understand how she developed her specific interest in utopian concepts and plans of communal construction, ideal cities, or for example her profound interest in symmetry as a formal-structural idea intrinsic to any utopia in a general, meta-periodic way. Her explorations are always stretched on an axis of time and genre: so the communal structure of the Tel-Hai yard

or the Hulda yard, as well as the generic form (the "kibbutz," the "train," the "apartment block") meet up with Piero della Francesca's ideal city plan, the Antipatris fortress, or the Nabi Yusha police station from British Mandate times. On the surface of her painting, the structure and the genre meet Giotto-esque spatial solutions. **Susanna's Cities**, 1993, brings up a modern immigration story between the Revolution and the Zionist state, intertwined with the 1593 plans for the ideal city Palmanova. **Double Entrances**, 1995, binds together a Mies van der Rohe living room—one of the more sacred icons of Modernist architecture, with Getter's treatment of forms of modular houses' entry units from the dictionary of the contemporary building industry. **The Asian Society Building 03**, 2003, links the Modernist Weizmann Square in Holon, with, of all things, an academist, pre-modern painting from 1902 of a Baroque building in Denmark. And so on, each work, each cycle of works and the specific operation it performs on the collage and on the specific collageness she examines. Even the temporal juxtapositions of **Letter to Beuys** are constructed in this way. "The question about painting brought up themes, and the themes brought up painterly and non-painterly inventions," says Getter. Getter's stories, her video art pieces, are all constructed in this way. The "style" of collage, collage as one aesthetic convention or another—are not the instigator. Getter simplifies the basic norm of the collage to the extreme, suggesting, instead of the polyphonic profusion of a "rich" painting field—seemingly emptied out compositions in a unified laconic organization, which she repeats with very small variations again and again in each series. The **Recruits** cycle, 1989–1991, like the cycles dealing with structures, also opens up huge gaps in relation to the

potential of perspectival realization. Thus, the arrangement and re-arrangement of the same elements on a given surface, as well as the measuring and the shifting (within each painting, and from one painting to another) become a central subject, just like in the games she plays with the shapes of the Tel-Hai yard. The destruction of "depth" (perspective) here is assigned to the "blindness" of the recruits: their frontal gaze, gaping eyes and dull expression. All these portraits, except perhaps that of the military physician in **An Imaginary Portrait of a Military Physician**, 1990, stare into nothingness. These are not eyes as "windows to the soul", as testimonies of mental "depth" or some consciousness (Figs 35–37, p. 28).

Getter's generals, from the cycle **History Lessons**, 1992 (Fig. 38, p. 29), take the collage to the most grotesque extreme that cutting and pasting can offer. In **Hand and Foot by Gericault**, a painting that quotes a detail from a Gericault painting, we see Getter's general with pigtails and ribbons on his bald head, wearing a tight mini-skirt, his long and delicate legs the legs of a female dancer. His breast, in contrast, is puffed up and stuck out, with strong man's arms crossed over it. Whereas the historic collage enjoys the fragmentations and the gaps they open up in the viewer's consciousness, the general's whole body (and this is one of the only times we see a whole body in a Getter painting, from the head to the feet) is actually a harmonious, flowing monster, an "exquisite corpse" (or "exquisite cadaver")<sup>12</sup> par excellence.

Translated by Michal Sapir`

## Notes

1 > Paolo Uccello (1397–1475). This is an ink drawing of a chalice on a piece of paper, a drawing which has become iconic in the history of perspective. The drawing was not made as a study for any painting or sculpture project but for its own sake.

2 > "In 1.3.1920, in a small settlement in the Northern Galilee, a battle took place between a group of Jewish settlers and defenders and local Arabs. The battle ended with the death of six of the defenders, including their commander. In a short time the local event became a founding national myth—'the myth of Tel Hai,' and inaugurated the cult of the fallen within the Jewish community [...]." From *Pomp and Circumstance: The Rituals of Israeli Sovereignty, 1948–1958* (exh. Cat., curated by Batya Donner), Eretz Israel Museum, Tel Aviv, 2001, p. 80.

3 > "Butcher's plate"—a famous German dish: a mixed platter of game sausages, at times decorated with the claws of the hunted animals.

4 > See: Sara Cohen Shabot, **On the Grotesque Body: A Philosophical Inquiry on Bakhtin, Merleau-Ponty and Other Thinkers**, Resslering, 2008 [in Hebrew] and Avital Ronell, **Stupidity**, University of Illinois Press, 2002.

5 > Getter in conversation: "The idea was not to use a ruler. I want to move the arm from here to there and have it be straight and long and perfect. It's also a matter of speed.

It's different from producing a line through technical means. It's the idea of being like a ruler. It's a problem of controlling the body. It's about getting something from the body which is usually got from it through mechanical means. It's a kind of hubris of the body that wishes its flow to be uninterrupted, smooth, it's not a painter's problem at all, it's a plasterer's or a builder's problem. I always felt like doing it. Like ignoring for example the laws of gravity when everything in the drawing is standing on one line. There's an illusion that something is holding it. This is part of what fascinated me, like when you see in the circus *someone standing on a chair which is standing on bottles, and he rolls an umbrella with a set of plates on it with one hand.*"

6 > Robert Kaplan, **The Nothing That Is: A Natural History of Zero**, Oxford University Press, 1999, p.1.

7 > Max Brod, **Franz Kafka: A Biography**, translated by G. Humphreys Roberts and Richard Winston. New York: Schocken Books, 1960. p.178.

8 > Valeska Gert (1892–1978) was known as an outrageous and sophisticated dancer, who created avantgarde choreographies, which included improvisations in front of a blank canvas and moments of complete stillness, that prefigured the silence in John Cage's performance *4'33"* by more than thirty years. Gert was also a radical artist and entertainer who appeared in cabarets. The role played by Lisa Minnelli in the 1972 film **Cabaret** is a homage to Gert. Getter has said that she found an article by Eisenstein in which Gert is described as

a political figure, and that according to him, Gert's character made Europe "laugh its head off."

9 > Michel Foucault, **Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason**, Vintage Books Edition, 1990, Random House, pp. 34–36.

10 > "Demons: Contemporary Artists from Poland and Israel and the Spirits of Time," Bat Yam Museum of Art, 2008, curators: Naomi Aviv and Leah Kabir. In the catalogue Getter writes: "As members of Hashomer Hatzair youth movement in the 60s we used to sing: 'Russia is our mother, Stalin is our father—we wish we were orphans.' When I recall this hit today, I like to think of it as a ghost standing behind the work I made for the exhibition 'Demons'... My work is a loose interpretation of Stalin's principle regarding the use of forms 'as one body inside the shell of another', which has been a central principle in my work since the 70s" (p. 47).

11 > The Constructivist artist Vladimir Tatlin created the character in 1922 for Velimir Khlebnikov's play **Zangezi**, in which Tatlin played the leading role.

12 > A game adopted and updated by André Breton and the Surrealist circle in the 1920s: you pass around parts of sentences or images, and each participant adds his own to the sequence, which is hidden from him at the time of adding. The game was soon adapted to create a drawing or a collage. The name came from the sentence created the first time the Surrealists played: "The exquisite corpse will drink the new wine" (*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*).



The circles "hold" the square format together. The "pieces" of landscape turn into accessories, that is, they are objectified and function as "equipment." The silhouette of a mountain, a cypress or an olive tree, a village, a donkey and a road or a path are not trying to correspond with the tradition of Eretz-Israeli painting. They become discrete units of landscape, interested in relying neither on the lyrical qualities highly regarded in Israeli painting, nor on the aura of painting or its skills. Thus, the units of landscape function as short-hand transcriptions of landscape—solid schemas that sit on thin or linear meeting points. When she began working on **Landscapes** and found that her landscapes become abstracted and their appearance recalls maps and borders, the marking colors of the paintings were also coded: green, red, black. In **Landscapes** Getter left behind the blackboard image of **Tel-Hai** and moved to color painting. What resulted from the sum of all the schemas and from the act of building the landscapes offered the illusion of depth within an obviously flat "landscape."

After **Landscapes** Getter created the series **Artificialia Naturalia**, 1983–1987 (Figs 32–33, p. 26), in which the reading of the painterly space is further complicated and a new interest in light is introduced. Getter has created her own synthetic version in relation to (Clement Greenberg's) American thematization of the surface. Rather than renouncing the distinction between the line and the mark or abandoning the figure, she has kept insisting on some image of a world or a place even when the place is an a-topos. A central image here is a bunch of asparagus based on a 17th-century trompe-l'oeil painting by Adrian Coorte, whose title she adopted for naming the series. This bunch of asparagus passed on from painter to painter

through art history until Manet's famous painting, and has come to designate the idea that art is the place of the fragmentary—of cutting, pasting, collecting, constraint and artificiality, hence also the name of Getter's series.

## GO 2: A Choreography of a Movie Camera

This exhibition has a retrospective dimension, and includes two new projects created with reference to the exhibition hall: **GO 2** and **Chalices and Corpses**. **GO 2** is divided into painting units each averaging 10 meters in length. Each unit is divided into frames, and each frame holds an individual image. One panel opens with a girl in a tube top: a relatively large painting made with two swathes of monochromatic paint. The unified, slender image flickers in some kind of Gerhard Richter-esque cleanliness. It is followed by a frame whose background is painted olive-green in which stands an old (Arab?) woman dressed in black. She is as sweet as a Babushka and has small, pretty bare feet. She is waving a fire stick. Ordinary fire. Neither the fire of Hamas nor the fire of a freedom fight, which is why at the bottom of the frame Getter has written *also in Gaza*. After the "Arab" woman comes a fluorescent pink patch, containing a grotesque of a donkey with a set of liquid-squirting breasts and a small penis sprouting between them. Out of the donkey, in an elegant gesture, with a brush as thin as a make-up brush, come two delicate hands. Each panel has one frame with its own grotesque cross-breed. In one, murderous "cherubs" that look like Sumo wrestlers having a Karate fight in the clouds; in another, a drawing of a hand with a woman coming out

of it, with a leg kicking her head; in another, "the fire-fighter," a female torso urinating from the cliffs; and there is also an old man with ears pricked up, upon the huge anthropomorphized bottom of a horse. And here is a frame showing two stone breakers—a clear scene with no crossbreedings, few of which are embedded in each panel. The stone breakers are painted with spatula, squeegee, sponge and pieces of rubber after a photograph Getter found at Shturman House in Kibbutz Ein Harod. It seems that stone breaking does not come naturally to them. Perhaps they are intellectuals who have abandoned everything in order to join the project of building the land. Getter: "I love for example Bruce Lee's movement. Chuck chuck chuck, only what's needed, low fat, quick, short and precise. You know what drove me crazy when I worked on the double character of the stone breakers? That I got so into it that it started looking like a painting-painting and turned into the least 'signified' image in this whole project. I find brushes to be hard work. When I work with a brush, for example when I painted the violent cherubs, I hold it near the hair. What good is a brush when I have pieces of rubber that touch straight at the surface, near the fingers, and allow me to be as precise as with chalk and without all the the effects of traditional painting... I'll always prefer using simple tools for marking, placing, moving... It regulates the movement and immediately divests it of poetry" (in conversation with the author). Some have said that Getter's panels are reminiscent of church painting cycles. However the link to billboards and old movie posters painted with squeegees and brooms strikes me as more natural.

Preparing for this comprehensive exhibition, Getter hired a huge studio in the industrial complex Kiryat

Hamelacha in Tel Aviv and moved into it equipment and tools from her old studio, located under her house in the Borochov neighborhood of Givatayim. In her new studio she spent about a year painting large canvases intended to create one continuous painting loop. These canvases display vivacity, an energy and a bright and strange colorfulness. Neither Kandinsky comes to mind in view of this surprising colorfulness, nor van Gogh nor Albers. Each color here gets its own independent status, belonging to the image or the scene portrayed in it, to its place in the panel and to its role in the whole project. The general feeling is of a gradual passage from darkened gloominess to light, from great loneliness (almost all the characters, while preoccupied with some activity, are alone and isolated) to spectacular display, from vital ferocity to an after-the-party or the-end-of-a-demonstration atmosphere. The components of Getter's painting: the color, the line, the image, are impossible to isolate or separate. Color in Getter's work seems like intentionally sloppy "make-up" that seems "glued" to the surface. There are no deep textures, and the colors, rather than attesting to an existence of layers, attest to a floating up to the surface. Even the outlines or the system of lines seem to be trying to separate from the plane. It's as if Getter "hits and runs," not bothering to unify the whole area of the picture like Yitzhak Livneh does, for example. The strips of color framing and separating the pictures in each of the panels also expose white unpainted threads; these framing strips are "placed" on the canvas. Marked straight from the body and its ranges, with no projected transparencies. Color in her work produces a "coloring" (as opposed to a "painting") of the image. If the color strikes her as too saturated, she scrapes at it until the canvas is exposed.

The shifts between the painterly units in each panel are sharp: from large to small, from far to near, from a hairpin-thin line to raw spatula strokes, from a clean quasi-stylized line to smears, stains, messes and leaks. The great license in shifting from frame to frame within each of the panels and from one panel to the next invites the viewer to move with freedom and interest into and out of the painting—at an intimate detail such as a small hand holding a lemon that comes out of a donkey with breasts, or to move far away from the painting, in order to comprehend the power of a huge monochromatic back spread over a few meters, and to come closer again to the chalk lines gently outlining a hand lying on that smooth, stretched back. These games with various perspectives and points of view affect the viewer like the choreography of a movie camera. The changing material qualities within each panel also invite the viewer to come nearer and draw back. These changing scales bring to mind Gulliver's experiences in Brobdingnag or, alternatively, in Lilliput.

What is it that synchronizes all the characters in **GO 2**? Neither the distance from the viewer, nor the time, nor the place in which they were trapped. Only the act of painting. Only it can generate them in their sequence and unchain them. Getter works hard to achieve the combinations that shimmer and flicker like art's ghosts. The painted ghosts stand facing us, as if in front of a camera. Thus, a picture is added to a picture and it seems that the panel can go on and on and contain more and more pictures. The mental editing, the "montage," is left for the viewer to do. The viewer is the one running around between the frames in each panel, the one discovering that each frame "pushes" the other like in a cognitive chain, with the movement

between the pictures not necessarily flowing.

## Another Collage

The present exhibition presents Getter's unique action—a one-artist school. The beginning was in the early 1970s, in Raffi Lavie's famous shed and against the background of conceptual art in Israel and in the Western world. From Raffi Lavie Getter got the principle of sabotaging skilled or virtuoso drawing, the collagistic approach and the elementary composition, favoring the placement of images side by side or one on top of the other. These subjects were developed in her work in a critical fashion into a conception of space, a thematics, and by extension also a conception of an overall creative process, different from the one suggested by Raffi Lavie's collage, or by the historic collage in general. The question of "space" is closely bound with the question of collage.

The **Tel-Hai** cycle, for example, mixes drawing and photographs and on the face of it, it's a collage; however, for Getter the collage does not serve as a genre or a compositional formula or a "style," but rather as a means for discussing a reading potential that some kind of spatial/pictorial organization may suggest in the context of a historical or ideological understanding. Like the abstract art of the mid-20th century, the collage also dealt with flatness while developing the idea of "purified," universal painting, which is only "a language of painting," whereas here, with Getter, the interest in flatness or with the question of "layers," "covering," "transparency" and so on, posits the idea of painting's autonomy, or its universality on an almost inverse basis in relation to the original idea: there is no "purified" or "universal"

"adopt me" on the one hand and "goodbye to you all" on the other hand... As she leaves the guest takes along the slipper and the carpet, and disappears. This situation, of wearing unsuitable shoes with the "out" and the "in" hinting at a potential of spasmodic movement is a foreshadowing of Getter's interest in "body pieces" and "amputation" and "what cannot move," the "fixated," the "humiliated" and the "limited."

Getter's absurd work sometimes resembles a laughing fit at a funeral. Her painting was indeed born at a time when the death of painting was pronounced yet again, this time in the context of the birth of Minimalism and Conceptualism. At that moment Getter invented what she calls "prosthetic painting." Painting that deals with the "prosthetization" of painting, its artificiality, its enhancement with "steroids," its bionic cloning and engineering.

It may not be a coincidence that in her work she refers again and again to Piero della Francesca's **Resurrection**. A magnificent, iconic rising, embarrassingly missed in terms of the gaze of the four sleeping guards. They have fallen asleep when the miracle of Christ's resurrection and ascension from the grave occurs. The figure of the sleeping guard, leaning on the grave, was also added to Getter's array of figures to join the yard people/corpses in the **Tel-Hai** cycle. Beyond the spell-binding power of Piero Della Francesca's masterpiece, Getter falls for the beauty of the guard, projecting him onto the pioneering myth of the historic Hashomer movement (Fig. 21, p. 21). The slumber of the pagan guard from the Renaissance painting at such a crucial moment, his "refusal" or inability to bear witness to Christ's transfiguration from the state of a sacrificial human corpse, to that of a God, present a theological, comical paragon for the

lack of faith. Getter contemplates this Christian composition against the Jewish theological idea: "he that keepeth Israel shall neither slumber nor sleep" (Psalms 121:4) and against its secularized interpretation in the historic institution of "Hashomer" (lit. "the guard"), which laid the foundations for the establishment of the IDF. The guard, the pagan layman who failed and betrayed his duty, is located in Piero's painting in a low position, at the bottom of the painting, at the base of the pyramid structure of the event, at whose top is, of course, Christ in his byzantine incarnation as divine, strong and firm. Getter raises this layman to the top of her painting, to the place of God. In her work he sleeps above **Tel-Hai**, the yard here compared directly with the sacrificial tomb. This is an example of the typical operation she applies when coming across a symbolic fiction, a nostalgic myth of heroism, or an ideal city. This is the subversive place which disrupts historicism, not allowing any reminiscing or nostalgia. This is an example of the act of disruption that forces the viewer to dive into the abyss of the historical event or to descend into the symptom and encounter the blind spot of the real (Fig. 22, p. 21).

Getter: "Piero's painting interested me because of the Christian convention of the 'resurrection' it uses—that is—the conversion to Christianity of 'he that keepeth Israel shall neither slumber nor sleep' (that the scene on the tomb is 'stolen,' or 'borrowed'... moreover: that 'the' Christian scene par excellence is based on such a Hebrew sentence). It's an example, from painting, of the theological license expressed in the adoption of the Jewish principle of 'the beautiful captive woman.' Bringing the 'sleeping guard' into my **Tel-Hai** yard means turning the act of capturing 'back' 'home': if Christian painting can invent its own scenes,

its own symbols, by appropriating from Jewish theology, then Israeli painting—I, in this case—can also appropriate 'back' from Christian painting. And this is a fundamentally different idea from pasting a postcard of a Swiss landscape in Raffi's painting. It says that 'here'—'there' is an entangled game of ping-pong. That it runs around. That when you wish to say something about relations of cultures, religions, here–there, periphery and centre, you discover a more interesting story about seeing, about consciousness, about place... And in this way my painting mainly proclaims that it's not Israeli (or Jewish) 'emptiness' as opposed to European 'fullness'. I said: if 'we,' 'her' are 'Jackie Galil,' then fine: Jackie Galil totally interests me, and Jackie is in no way a signifier of emptiness. That's the whole idea. That's how the 'guard' from Piero finds his way to **Tel-Hai**, and that's how the painting takes leave of the Raffist collage" (in conversation with the author).

## The Amphibian Torso

The torso in the cycle **Tel-Hai and Sleeping Guard** turns out to be another ghost of the sleeping guard. For example, a painting in a single chalk line over a black background of a **Torso in a Puddle**. It seems that the puddle that has collected at the guard's feet shows what he did at the time of the miracle of the Resurrection (urination as Getter's version of the dice game in another Piero della Francesca painting). The puddle of urine "holds" the torso in the space of the painting, echoing the "hump" grown on this torso's breast. Apart from these, Getter developed a torso that "makes balloons" and a torso-phallus, torso-excrement, and torso-worm (this one can "advance" in leaps...). Asa Kadmoni becomes a torso-Humpty-Dumpty, and in

another work a torso playing a flute. All these painted pieces seem to have amphibian qualities. As flawed as they are, their life potential never stops being generated—as a brutal joke, as wild laughter, as clowning and as an absolute suspicion of the romantic.

The multiple torso images within the **Tel-Hai** set-up undergo transformations and are mostly produced as flat and ironed (Fig. 23, p. 22). The process of their production is no different from the production of the yard itself. The transformations occur as a result of a process that resembles that of animation: after many drawings, Getter copies those she considers best onto clean transparencies, which she then places one on top of the other, creating displacements and inversions until a new shape emerges which draws her attention. This shape is then transferred to a clean copy and becomes a matrix again, and so on. Twenty years after these evolutionary drawing procedures, Getter has begun painting on walls and drawing blindfolded. When she showed the **Tel-Hai** cycle, commentators immediately recognized Goya ("The Disasters of War" series, 1810–1820). The positive–negative relations in the treatment of the various forms of the torso (although these drawing were in most cases done in chalk) reminded many of residues from early modern sculpture: Henry Moore, Brâncusi, and some said Picasso in his Cubist heads period, and Léger of **La poesie de l'objet: 1928–1934** (Figs 24–25 p. 23). A torso further appears as a limbless "dancer" (Fig. 26 p. 23; for which Rodin's *Iris* served as an initial model), as well as in paintings from 1998 and 2006 (the sketches for Bernardo Montet's dance pieces). As an interim component, between the yard and the body, Getter uses drawings of poultry, especially the headless duck. Maybe this is also a mutation of the torso.

It may be a strange question to ask about Getter's painting, but what is the torso's origin? We should not be surprised to discover that it has been reproduced from the near surroundings of the sleeping guard, from one of the banners in another Piero della Francesca fresco, **History of the True Cross** (or **Legend of the True Cross**), 1452–1466. In the central scene of Piero's fresco the sky is covered with the banners of the two armies fighting underneath it. One banner has a Negroid head attached to an amputated body, a white ribbon tied around its forehead. Getter ties the ribbon lower, turning it into one of her "blindfolded," or blind figures. She starts manipulating its thick lips, soon lengthening its nose and squashing its skull to emphasize a "Semitic" physiognomy. From here on it enters her lexicon, absorbing more and more formations of disfigurement, castration and ridicule (Figs 27–29, p. 24).

With Getter, the organic body is fixed and the Still Life grows. The yard takes off and flies, and the torso gallops by in a cart, or itself becomes a cart. When it grows wheels from the areas of amputation it gives another torso a ride. When it grows a "handle" in the area of amputation it allows itself to be ridden. In many of its formations it can be thought of it in terms of territory—a kind of an island, an enclave, a piece of land—that can shrink or extend. Getter's most famous torso is the **Torso with a Yellow Stripe**, whose shape remarkably resembles the map of old Eretz-Israel. And if there's a map, then there's also a hill, a valley or a mountain, and if there's a stump there's a tree, and if there's a tree there's landscape, as in the series **Landscapes**, 1979–1983, where the torso "slides" down the slopes. As a fragment the torso becomes the core of the **Landscapes** cycle's problematics. There it joins scarecrows, towns, villages and corpses of

donkeys, warriors, all portrayed in one of two ways: either as a flat silhouette, or as a chalk contour, and among them, in the gaps between the shapes, are squeezed dozens of circles.

## Circles instead of Socks

As a painting procedure, the cutting, fencing and fragmentation already receive the meaning of a border in **Tel-Hai**, but the understanding of fragmentation as a mainly formal image reaches its climax in the series **Landscapes** (Figs 30–31, p. 25), which is actually contemporaneous with the return to painting expressed, for example, in "New Image" or in the American artist David Salle's "Bad Painting." In this series, each image is placed within a concrete enclosure on the painting's surface, as if it was subject to sanctions: a donkey goes here and a house goes there. It's as if each painterly event is blocked, as the separation lines themselves become an image, which recurs prominently in the painterly loop **GO 2**. The division within the painting is arbitrarily defined by a line and by the artist's fundamental decision not to step on it or go beyond it. Within the divisions dedicated to the segments of the painting there are also sub-divisions. Getter imagines the operation of division and re-division as an actualization of a term which, in itself, is inseparable from Israeli culture and which is taught to Youth Corps (*Gadna*) and IDF new recruits, namely: "to square a kitbag." The kitbag is the given format and now you have to fill it with all the essential equipment and give it a tight geometric shape such as a square; if any spaces are left between the objects you have to fill them with socks or underwear. Thus, too, Getter "pushes" towards them circles "instead of socks"...



structures, in which it is not clear at all what is the "inside" and what is the "outside": something resembling a grave, another resembling a gas mask, a musical instrument or a thresher (Fig. 16, p. 16). Again we discover the same barbed gaze she turns on the "house," the "yard," the "entrance," and we can go on: the "living," the "community"... an intimate strangeness, maybe an odd "co-habitation", also applies to the human characters of **Double Entrances**, arranged in pairs among the sketches of entrances: a retarded boy ("Pedro") with a dancer in the nude, a young man dressed as a clown (Oskar Schlemmer, the manager of the Bauhaus, in a costume he himself designed for the Ballet) with a woman in the nude, and an old man (Edgar Degas) looking at a figurine of a naked woman. There are no "relationships" between the characters. The painting puts them next to each other, and the viewer encounters a proximity without attachment. Everything floats. One thing next to the other, unconnected. She bases her whole painting on the model of the clown-acrobat, walking on a tight rope without a safety net. A cinema scene comes to mind from **The Circus**, 1928, in which Charlie Chaplin, a tramp and a gentleman as ever, runs away from the police and finds himself in the circus; he climbs up and, reaching the end of the construction, has no choice but to walk on a tight rope. There is no safety net below. It's a matter of life and death. The audience laughs and applauds the perfect performance of a person who seems to be performing a person who has no idea how to walk on a rope. Chaplin totters in terror on the rope while down in the crowd the laughter grows louder and stronger. But this is Chaplin, who can perform such feats that few professional acrobats can...

The procession of "idiots" includes quite a few

women as well, among them: a girl with a donkey's head, an old woman with a dog's head, girl's legs with a corpse, a cross-eyed mermaid. Many of the women in the paintings from the 1980s are cross-eyed or drooling. One of the "idiots" she admires most is Valeska Gert, a Jewish comedian from Berlin.<sup>8</sup> Her provocative figure gets to "star" in one of Getter's most beautiful projects: **Adon Melech Ben-Zion Building 1932 and Dr. Berlin Building 1933** (Fig. 17, p. 18-19). The work was done at the **Haaretz** newspaper building in 1994. Getter's quick squeegee wipes create a figuration of Gert as "Judith killing Holofernes," as a "matchmaker" and in other works as a clown. Getter refers to these characters: "I don't do caricatures. Never. I think there isn't one character in my work that doesn't display contradicting or conflicting qualities. Contradiction is their most internal thing. Starting with the character of the boy Pedro: he is violent and intimidating but also very weak and forlorn. The same goes for the recruits. And for Valeska Gert, there is such a Madonna-like gentleness in her figure as a murderess... And in the small grotesques as well, everything consists of qualities and their opposites" (in conversation with the author).

Another female figure, a kind of strange basting of authority and awkwardness, from the early 1990s, is called **The Life Guard**, the same name given to a painted diptych shown in the pioneering exhibition "The Feminine Presence" (Tel Aviv Museum of Art, curator: Ellen Ginton). **The Life Guard** is naked, with strong, basic legs, wearing rubber sandals. She is holding a ball in one hand, a whistle in her mouth, and glasses and a pen are hanging from laces on her neck, casting a shadow on her naked body. She will whistle, she will rescue, she will navigate... In stark contrast, I would

say, to the blatant weakness with which Getter endows the recruits or the General from **Hand and Foot**.

Getter's laughter clearly takes shape as grotesque, be it the laughter of a person whose guts are being split with a knife and is "only laughing when it hurts" (as the joke goes), or laughter caused by embarrassment in front of an undecipherable phenomenon or when facing a Sisyphean attempt to locate meaning, reason, causality, in some chain of events. Those who have met Getter (in front of her paintings in the studio, too) have often seen her laughing a wild, childish laughter. It might burst out at the sight of a "glued" row of images, forced together from different worlds that she has "arranged" together. The words "arrangement" (Carl Andre's term) or "placing" serve better than "composition" to describe the laconic way in which the forms and images appear in Getter's work. Randomness itself is a major element in the production of "monstrous" combinations; as in the fantastic Gryllos, crossbred from human, animal and vegetable and everything in between. Images of Gryllos abound in Judgment Day portrayals in Mediaeval painting; they were carved onto church fronts, column heads and eaves so the believers see them and beware. In Getter's totally secular world, the phenomenon of Gryllos is a crucial concept. Their variety of incarnations is hypnotizing, amusing and inspiring. They express a wonderful creativity and the infinity of human imagination. All civilizations produced crossbred images. All mythologies are populated by them; Homer, Vergil and Herodotus refer to them, as well as Michel Foucault.<sup>9</sup> Such illustrations, paintings and sculptures were seen on tools from the fifth century BCE in Persia, on walls in Pompeii, in cathedrals and palaces. A crazy example of stylized Gryllos created in

the Rococo or the Baroque can be seen in the extravagant ornaments crowding together on every meeting point between column and ceiling in the sumptuous staircases in the architectonic creations of the Austrian Balthazar Neumann, who worked shoulder to shoulder with Tiepolo during the Baroque and is a favorite of Getter.

Laughter in Tamar Getter's paintings is often accompanied by applause, cheers, obscenities and musical instruments. Indeed, drums and trumpets. They emphasize the "March of Folly" in which her flawed figures are so frequently "marched"—one after the other, defect following defect, in a procession, like a queue to see the doctor. The carnivalesque musical instruments are sometimes converted into obscene gestures like giving the middle finger or mooning, and those are sometimes substituted by a vortex of written words within the painting, a jumble of utterances including animal voices, such as the pig's "oink," and urging calls such as GO! which can be found in many pieces and drawings. Hats are also an item of carnival as well as of shaming processions. Getter has a whole history of hats. From the clown's hat, or the hat of shame, that she puts in a very early work on the head of David Ginton, a colleague who modeled for her, to the hat worn by a shy clown drawn in lacquer under the heroes of the Yom Kippur War, in the **Tel-Hai** cycle.

There's the Turkish fez (Fig. 18, p. 20), in all the versions of the clown Oskar Schlemmer. **Death and the Maiden** is an entire project occupied with the legs of a dancing girl, on top of which "sits" a soldier's helmet, both in the huge work on the wall, and in the accompanying video and drawings. Her drawings, of those done blindfolded, are populated by a colonial hat, a round brimless hat, and a sombrero that gives

her another opportunity to draw a circle within a circle within a circle. There's also the classic fool's cap, the one worn by Till Eulenspiegel, and of course—Joseph Beuys' famous hat too. This one, measuring several meters in width, smeared under the ceiling with red paint and a broom on a long rod, was painted on a wall as part of the work **The Viewer (Der Betrachter)** (shown in 2002 in the exhibition "Action Express," Kalisher Gallery, Tel Aviv).

## After Laughter the Guard Falls Asleep

The wall installation **After Laughter**, included in the current exhibition, was first set up for the exhibition "Demons" Bat Yam Museum, 2008 (Figs 19-20, p. 20).<sup>10</sup> There it was unfolded like a scroll, enveloping a curved wall in a wide arc. "Laughter" is the name of a human figure; a kind of scarecrow created by the Russian avant-garde artist Tatlin, a caricature that looks like a thin tin figure, made of engineered outlines of a scythe and a compass.<sup>11</sup> The caricature appears in Getter's painting having been studied and rehearsed (like the yards, like the entrances, like the chalice and the cities) and is executed by the artist in various versions, including "blind" ones (with eyes covered). Thus she follows it with a chain of images, like a cumulative song, unfolding along the entire sheet. The scarecrow (Tatlin's "laughter") begets a large circle with a nebulous cloud in its belly in the shape of a fox, which in turn gives birth to a heavy bird, which pecks at the tail of a "symmetrical" dog, which is merely the hybrid of two dogs sharing one belly, that become a bucket from which water abundantly pours...

A thin sharp line made of red pigment, "sniped" onto the wall, "runs" across the painting **After Laugh-**

**ter**, like a guillotine "decapitating" all the characters. Immersed in following the formal metamorphoses of the shapes of "laughter," suddenly it hits you: it's a macabre grotesque of a caravan of corpses. Such a line, sniped along the entire painting with all its components, has consistently appeared in Getter's work since the 1970s. Most often it's a simple device indicating a potential of location—a line marking sky/earth, or up/down. It was born as a solution for the laconic composition that characterizes her work.

The cumulative song of **After Laughter** at least brings a light smile to our faces. The same smile that may have appeared on the face of Getter's viewer/reader as early as the mid-1970s, when she published the famous letter to one of her spiritual fathers, Joseph Beuys, in which she writes to him, in Hebrew, to the prince of modern art (and actually to the Hebrew-reading viewer), selling him a whole fable and herself as a heroine, and begging, in a parody on Jewish intercession: "adopt me" (in other words: a great catastrophe befell us so sew me some clothes); yet in the photograph attached to the letter, a black and white photograph showing a heart-rending portrait of the artist wrapped in a felt blanket, she sits like a refugee from Vietnam, but she is also naked under the blanket, and she is young... But before the **Letter to Beuys** there was a performative series that gave rise to some photographs documenting Getter in three significant houses: her parents' house, that of a friend-colleague (Michal Na'aman) and the teacher's (Raffi Lavie) house. In all she is seen placing a foot in a felt slipper on a floor carpet (she made both from pieces stitched with thin rope) while her other foot is in a walking shoe. One foot "in," one foot "out." Within the "family" and outside of any family, belonging and "an orphan,"

ism and the influences of New Criticism. Nonetheless, already as a student Getter felt that an extreme interpretation of these ideas led indeed to the works' contextual isolation. This is how Getter refers to her time at the university: "The **Tel-Hai** cycle was created during my years at the Department. The concern with ideology, politics, with concrete time and events, thoughts about history and art, about the limitations of the gaze due to cultural, linguistic conditions, and what's most important: the cycle's concern with immense, contradictory, conflicting emotional tensions, which touch in the most every-day and direct fashion on the life of an entire community, us, here, in this country, now, all these emerged forcefully from the complex and fiery debates I had with the theoretical, formalistic apparatus, which I accepted, and towards which I had and still have tremendous appreciation. What started as an argument with what seemed to me like Raffi Lavie's Modernist bubble, received all its theoretical leverage and momentum in the debate with the professors from the Department. From Raffi's living room to Benjamin Hrushovski's living room—the argument was the same. And there were also many points of agreement and nuances. Hrushovski knew the Russian Constructivists as well as the American Minimalists. He wrote about them. Hrushovski a relative of Kupferman, became a friend and a studio visitor...They were the first to show up at the opening of the **Tel-Hai** cycle at The Israel Museum.

"The arguments about the problematics of textual autonomy went on for a long time and sustained me. If I had a thought about Modernism, or a word that had any weight, and wasn't some empty slogan, it was thanks to those discussions. The scope of Hrushovski's

reading was immense. To listen to him—a privilege. The studies in prosody—a sublime gift. So they didn't teach Walter Benjamin... and didn't fall at the feet of Derrida... and added Foucault to the curriculum embarrassingly late...It's not a disaster. Did they stop anyone from reading? These are the people who taught me how to think and speak. What interests me is to remember that years later, it was Prof. Benjamin Hrushovski, he and no other, who was the first to write a highly complex article about the grid and the experience of the survivor, the partisan, in the totally abstract painting of his cousin Moshe Kupferman. For years and years Raffi Lavie, and first and foremost Kupferman himself, considered the very idea of such a reading to be something that can only give rise to gossip, absolute kitsch. 'Knowing nothing about art,' they called it. So this dear Russian Formalist, Hrushovski, brought the lost and banished history into Kupferman's interpretation... He also understood my **Tel-Hai** cycle much, much better than quite a few known left-wingers" (in conversation with the author).

Literary studies broadened Getter's understanding of the Modernist project in its historical, theoretical and practical context. Those years honed her unique perception of the tension between the rational and the grotesque, which broke out in the **Tel-Hai** cycle.

This tension forms the basis for the current exhibition, and it is through it that the Getterian move, from its beginning through to the current large painting installations, the tension between the line and the mark or between the circle (representing the fantasy of completeness, monism, homogeneity, precision, simplicity, structure and rationality) and the donkey with breasts (as two circles)—with the grotesque

image. The skeletons of images gathered from various sources undergo some kind of filing down until they take stable shape as a model, an idea. This is the lot of the degenerative figures in Getter's painting, and even the line sketching them sometimes manages to project a hybrid character. What complicates the understanding of Getter's art is the fact that these tensions—between the grotesque and the rational—are found in almost every part of her multi-painting. In every image of a building (The Hulda Yard, the Nabi Yusha police station, the Antipatris fortress, Mies van der Rohe's Villa, etc.) and in every structure (Ucello's chalice, the Rosettas, the plans for cities and kibbutzim, etc.) we frequently find that the basic geometric shapes have undergone a series of corporeating shifts and disruptions as well as duplications, inversions and mainly cross-breedings, which turn these structures into trippy apparatuses or fantastic machines; if it seems that those painting-parts portray a grotesque corporeality, we often find that these disfigured images absorb a structure-like rationalization. For example, when a limbless torso is symmetrically doubled, thus compensated for its partiality. In the cross-breedings that Getter creates between buildings and bodies (people, animals) we find that the structure is not willing to exist on its own in some closed, clean and artificial Cartesian world in which the "I" is always the spiritual element in humans and in which the mind is dissociated from the body.

## Laughter Frees Us from the Nausea of the Absurd (Nietzsche)

"When I read Kafka or Thomas Bernhard I laugh out loud," says Getter. When Kafka finished writing his

bureaucratic novel **The Trial**, Max Brod writes, he invited a few friends, wishing to read to them the first, scary chapter; but when he started reading he began laughing, and his friends joined him, and he himself laughed so much that there were moments when he couldn't read any further.<sup>7</sup> In Kafka's laughter witnessed by Brod, as well as in Getter's, there is something contagious as well as disturbing. Is it that enigmatic spirit accompanied by astonishment and amazement that permeates Kafka's work? Is it not this spirit that forces Kafka's reader into a kind of fascinated and frustrated reading, amused and desperate, shocked and full of ambition to decipher, groping, guessing, losing, giving up, moving on to the next story, fascinated and frustrated and so on? Is Getter's laughter the Freudian laughter, meant to banish anxiety, fear, or to deter an (ancient) enemy threatening (from within)? Is it that convulsive laughter gripping the stomach just as when you are about to vomit or experiencing horror, as described by Bataille? Is it a carnivalesque Bakhtinian laughter? Is it Heinrich von Kleist's parodic laughter, straddling a fatal rhythm (in his *Chronicles of a Happier Young Werther*), or Gogol's demonic laughter? Is it the innocent laughter of the Idiot? Is this laughter related to reason or to its absence? The phenomenon of laughter, the gaping quality that the father of the theory of evolution attributed to human beings alone, does not exclude the possibility of a comic reaction to Tamar Getter's works. In fact, the deeper we delve into her work the more we discover that it is carried again and again on the waves of laughter, and that her laughter is related to the mischievous and the ridiculous no less than a person slipping on a banana is related to slapstick and humor according to Bergson.

It is enough to look at the grotesques that began appearing in her **Tel-Hai** cycle, "igniting" the yard as a cart, as a car, as a command car... or crystallizing it as a diamond ring, as a fortresses, as a ghetto, as a cemetery... In one work Getter marks the terrorist with the childish sentence "Kozo Okamoto has a pumpkin head" beside a pasted black-and-white photograph of a woman's hands holding a cooking pot; or alongside a black-and-white photograph of a German footballer, a dwarf. "Monster" against "monster." And where is the ball going? Getter says: "Who did I learn wild laughter from? Goya." The German footballer is her first dwarf. From him, and from Okamoto's figure, from his Asian face, which represented and summed up for her a bunch of identities of "the other," we can trace back a whole genealogy of various "idiots" portrayed again and again with expressions of bewilderment and retardation, gaping mouths, dropped jaws, flailing arms, tongues hanging down, or teeth sticking out.

And there is also Pedro, the delinquent, semi-retarded destitute juvenile from Luis Buñuel's film **Los Olvidados** ("The Forgotten Ones"). All of Getter's "recruits," with their blank expressions, are developments of this type. He has been painted in dozens of variants, including the walls of the **Los Angeles Project**, 1993 (in the exhibition "Place," Fisher Gallery, curator: Shlomit Shakke [Fig 15, p.16]). Getter studied this head as she did her yards. His head reappears in 1995, in **Double Entrances**, this time spreading over one whole wall out of the work's four walls. Pedro also appears in **GO 2**. Getter: "I painted him from memory as one of the head types that I paint, here, like in the other pieces, Pedro was just a model, a matrix for some physiognomy of degeneration that has inter-

ested me through the years. I've never once painted him as the character from the film... I'm not concerned with showing the viewer retards or disabled people... Such a subject doesn't exist in my work. It never has" (in conversation with the author). In 1996 he appears in **Double Monster** in Tokyo, where he is doubled, divided, balanced with his "doppelganger," and where he also "speaks." The text placed on the floor is his "composition": a complaint letter to Joseph Beuys, who is asked to relate without delay to the monster's insufferable situation—he is, or they are, a mutation caused by the atomic bombing of Hiroshima, their perverse exploitation as examples of "the wonders of atomic symmetry" on research stages around Europe... The double-headed "Pedro" from **Los Olvidados** here becomes an Asian foreign worker. I wonder about this increasingly macabre quality and ask Getter: from one "letter" to another "letter," from the 1974 piece to the 1996 one, what account are you settling with Joseph Beuys?

Getter answers: "He is a jester, I am a buffoon; it's a clowns' account. He was a utopian!"

"Those who don't die before they die, are in deep shit when they die," she quotes Beuys, who paraphrases Angelus Silesius, refusing to go any further on the subject.

The procedures Getter applies on the Tel-Hai yard are repeated at **Double Entrances**, the same modular entrance with three stairs and a railing, the kind of unit of prefabricated housing you see on trucks on their way to settlements, for example. The model itself began in Germany, at the Bauhaus. It has been known in Israel in thousands of variations since the 1930s. Getter coveted the isolated state: an entrance without a house. She produces strange, seemingly closed



as a retarded boy/girl, as women gaping at their naked bodies, as an army recruit, or as an amputee. These appear to us like "zeros" banished to the lowest rungs of the social order, or excluded from society altogether, but also as those who enjoy their "classical" status as doubters of intelligence, rationality and hierarchical structures as such. Against those stand the handsome, outstanding heroes (the receivers of military citations from the Yom Kippur War such as Avigdor Kahalani and Asa Kadmoni, or a couple of Kibbutznik pioneers, or Muhammad Ali). The figure of "the idiot" allows a credible sailing to focal points of conflict—while questioning the Modernist utopianism of art, of the Communist Revolution, of Zionism, the three big topics that recur in the works. Getter rejects the belief in a final intention or end. She is suspicious of starting points, of what is organized in its appearance or value as "past," "historical," "traditional." She doesn't deny belongings and affiliations, but their acceptance as self-evident, as a continuum, makes her resistant and argumentative.

## Body Remains in an Israeli Yard

The remnant has a fundamental role in the definition of the grotesque. Grotesque is a consistent, classical and universal artistic genre, whose archetypal appearance in the works of Euripides, Shakespeare, Dostoevsky, Hawthorn, Faulkner, Flannery O'Connor, Melville, Beckett, Hanoch Levin or Orly Castel-Bloom point to something essential in the regard to human nature and to existence. It seems that the tendency to use the grotesque is innate. Inclusion of the redundant, the superfluous and the despicable is at the heart of the grotesque.<sup>4</sup> In art, the love of the superfluous flour-

ishes and establishes itself there as a powerfully creative matter. Mixing the rejected, the impure, that is perceived as "immoral," and of anything that pertains to urges or bodily functions as well as anything beyond our control, may signify, within the processes of production and within the artistic product, the "advantage of art" over other systems as a positive form of involvement in the world. In art, dealing with the exaggerated and the grotesque has a role beyond the satirical or caricature volume of conscripted, declarative art. Thus, there is no profound need to read the **Tel-Hai** cycle, or any other Getter project, within a narrow political view (ideological criticism, the Middle East Conflict, for or against a certain political agenda, etc.).

In a meticulously drawn red circle in one of the early **Tel-Hai** works, Getter positioned, for the first time in Israeli art, the character of the (martyr) *shahid* (Kozo Okamoto, the Japanese Kamikaze terrorist, coupled with Giotto the Renaissance painter). Initial interpretive readings of **Tel-Hai** suggested that Getter was examining the (19th century) Romantic association of the artist with a murderer, thus seeing a preoccupation with desire and death in relation to the wish for perfection as the thematic kernel of the painting cycle, prior to any direct preoccupation with the political or the historical.

In the **Tel-Hai** cycle Getter shrinks history and "the essence of Israeliness," into one yard. Even the yard (an image that recurs in many variations: **Tel-Hai**; **Ho Wonderful Utopia**, 1988; **Double Entrances**, 1995; **Asian Society Building 03** and **The Pendant**, 2004) encounters this "Israeliness." A yard is neither an imperial palace, nor "the home" projecting some basic intimate stability. A yard defines a kind of interim space, a cervix, a place of passage. The drawn Tel-Hai

yard, Getter's painterly invention, preserves a capsule of Israeliness that includes past and present: Communism, Socialism, self-sacrifice, *Aqedah* (sacrificial binding), suicide, arrogance (Figs 9-10, p. 12). Getter got to the Tel-Hai yard by chance. While searching a book she discovered an informative, technical sketch meant to illustrate the map of the battle which took place in Tel-Hai. It had no ideological contents whatsoever. On the whole, up till then the name and concept "Tel-Hai" and its iconic status were not thought of in the specific shape of this house and yard. It was not an **image**. Because of this pure neutrality, Getter adopted it as some great prize, embarking onto a series of painterly actions in the repetitive attempt to make freehand geometrical sketches, in chalk, with one stroke.<sup>5</sup> Getter treated the original sketch as a semantic unit which can be stretched in different directions and activate various associations, confronting—this was the heart of the matter, structure and body. For four whole years the Tel-Hai yard would become an a-territorial and non-concrete site of activity, a ground for games of proportions, perspectives, arrangements, and the way you can look through them. Getter would turn her **Tel-Hai** into a fortress, a tower, a pagoda and even a model airplane launched into space. The same fate would befall anyone brought into this yard: portraits of heroes, myriad corpses and body-parts, and yes, Giotto's sphere, the name Kozo Okamoto, the Dwarf Sebastian de Mora from the painting by Velazquez (1645) or the sleeping guard—they would all appear as if from Piero della Francesca's **Resurrection**, circa 1463. For Getter the image is always a pretext for examining the mechanism that thought it up and produced it. That the mental montage created in the viewer's mind between Kozo Okamoto

and Tal-Hai or between corpses and Tel-Hai produces an overload of meanings that are by-products of the painterly act and of the grotesque relationship created among the images as a result of being placed together on one surface. It is the grotesque that enables this joining together of opposites (Figs 11-12, p. 13). Tamar Getter says: "This is the thing. The painted **Tel-Hai** is a grotesque of 'depth.' There is no 'depth' there. The games of perspective destroy any spatial depth, they don't allow it. But the historicism posits an illusion of 'depth.' Tel-Hai in the Zionist ideology, especially in rightwing ideology, is an example of how to produce unlimited credit that can be used to arrange and back up 'the meaning of history,' to produce 'depth.' Tel-Hai, therefore, is a golden egg of 'meaning.' As such it is crucial for the permanent performance of the state, of the 'life of the nation,' a performance without which the state would be unable to send soldiers to be killed, etc. This is how they try to draw some hidden, concealed meaning from the contingency of overt history. This is how they invent a continuum, meaning, movement. 'The Israeli Light,' 'The Purity of Arms' are other figures of such spatial credit. But my subject is not a 'de-mythization' of Tel-Hai. That's the easiest and most obvious thing to do, routinely produced by the 'left' which forever covets the abstract dimension of justice and truth. But the real life of a community is built by relating to the symbolic fictions. It's an existential necessity, everywhere, even in places (Europe) that seem to be 'beyond it'; you can't do without community or without the ethos of a community. If the fiction is the reality of life itself, then there is no need to 'deconstruct' it. But it is necessary to point it out and describe its mechanisms. I think that the 'Tal-Hai' cycle of paintings articulates this complicated situa-

tion: what gaze does it allow me of this tragedy?" (Fig. 13, p.14)

## Exaggeration, to Say the Least

Getter's radicalism was present in her very choice, in the early 1970s, of neo-avant-garde discipline and its conceptual realization. First, in adherence to the order of the day and to the canon, entire painting traditions were banished from her experiences, and even the human figure was only allowed to inhabit her work as a recorded document, as a black-and-white photograph, even then with a preference for its appearance as a corpse, not an authentic corpse (an expressive outburst of this kind would have been considered a blatant violation of the conceptual diet), but an index, a photographed image of a colleague-friend who had agreed to play the role of a corpse from a classical painting.

Her works begin with subtle and determined near-monochromes (green and black, brown color-fields), slowly moving to scenes lit by boundless light (**Landscapes**, 1981–1983), to burning van Gogh-style "yellow fever" in the cycle **Imaginary Bloom** from the mid-1980s, and to venomous and wild colorful exaggeration characterizing the whole cycle entitled **Artificialia Naturalia** which she worked on, mainly in Frankfurt, until mid-1989 (Fig. 14, p.14). The central role of overstatement and exaggeration does not appear on its own, without its oxymoronic twin—understatement, reduction, succinctness: from the skeleton, all the way to the small "no(o)ne" or the big zero. The circle which is both zero and infinity. And she always returns to the circle, to the zero. The same big arbitrary zero she learned, like Giotto, to execute with one stroke. The same null sphere made less arbitrary when you realize

how frequently its hollowness appears in nature: from a gaping mouth to the dark outline of the moon, from a crater to a wound. A hollow circle is a lens, a huge letter O, maybe also the sound of a balloon emptying of air. It is also God's empty portrait. "If you look at zero you see nothing; but look through it and you see the world",<sup>6</sup> recommends Harvard mathematician Robert Kaplan, in his book dedicated to nothing, to the history of zero, and to the philosophical question of why there is something instead of nothing. The zeros in Getter's artistic world are also those spasmodic figures in her paintings. She doesn't invent, but resuscitates and recycles them. They were born already damaged in someone else's life. She hosts them and gives them a stunt workshop, and when they turn in her countless preparatory drawings into astonishing or laughable or embarrassing acrobats, they are sent into the ring (canvas, paper or wall) where they demonstrate sophisticated ways of survival, commanding no less respect and admiration than Albert Dürer's Chinese vase.

## From Raffi's Living Room to Benjamin Hrushovski's Living Room

During the 1970s the roots of Getter's art and worldview were reinforced at the Department of Poetics and Comparative Literature at Tel Aviv University, especially under the formative influence of literary scholars Prof. Benjamin Hrushovski and Prof. Meir Sternberg. From these two teachers she received a Modernist, universal approach to close textual reading, and an understanding of the work of art as an intentional, artificial arrangement of stratagems, non-transparent and non-reflective in any of its levels. These were mainly the emphases of Russian Formal-

plicity something unique, independent, immediately recognizable stands out. The deep affection for contradiction, paradox and negation. For example the following situation: in the middle of her career, in 1992, Getter goes for mural pieces, works that require insane investment, most of which are plastered over at the end of the exhibition. This destruction also operates within the works, they display *it* ceaselessly through deletion, erasure, correction. And then she does it again. From scratch. Is it a metaphor? No. It's a mode of operation.

An audience, commentators, searching for a narrative. A meta-narrative. Or the breaking of a narrative... It seems to me that Getter's effort is to prevent answers to such a search as much as she can. "It isn't filled or emptied by words," she comments, moaning about another interpretational initiative. Conversing with her is dangerous, Getter shoots any possible plot in the legs. However, and not just because she comes from literature no less than from art, there is a plot, a formal, grotesque, conceptual plot, both concrete and abstract. I think of writers she likes such as Bernhard or Musil or Kafka. They behaved and talked as if the days of the big, coherent story were gone and we were left with just remnants or fragments. And yet a drama can be discerned on the surface of Getter's painting or drawing, and what is more dramatic than the use of the grotesque. I think of Beckett. I think of the theatre of the absurd in general. I make comparisons. It's inevitable. The fragmentation, the estrangement, the erasure, the disruption and the destruction, the nothingness. It is the action itself and the dramatic tension it generates that construct the critical essence that exists in her works; the picture of her discontent. The carriers of this act are central degenerative figures,

variably named: "the idiot," "the fool," "the blind man," "the dwarf" or "the scarecrow." These spasmodic figures are in fact aspects of a single character that "freezes" each time in a different contortion. They can also be thought of as "critics" of the artistic medium, of the artistic act, those who establish the limitations of the medium and highlight its ontological failure to project the authority projected from the paintings of old masters such as Leonardo, Velazquez, Goya...

Getter likes slicing the shapes she paints. Literally. Usually it means cutting them in half, straight in the middle. Many of her images undergo this surgery, without hierarchy: buildings, the human body, vegetation, animals...When the pattern of a symmetrical building, like that of the Tel-Hai yard, is cut in half, seeing this cut is not so strange. Neither when she paints or erases half a face, nor when she makes a line of chalk on the imagined bisecting line of a head. For instance the head of **The Sleeping Guard** in some of the **Tel-Hai** pieces. These cutting lines are fairly familiar (from advertisement, photography etc), unthreatening; the other, absent half—is knowable. This halving hints at low, night-time lighting, perhaps such as in a high-contrast photograph, or in a baroque drama. These cuts, however, start becoming surprising and disturbing when she places them side by side, or juxtaposes them in some outlandish geometry. What do I see in "half a guard" together with "half Tel-Hai"? "Half a guard duty"? What has really been subtracted from the "whole"? There is no story. Yet she manages to convey some kind of failure (Fig. 7, p. 11).

It gets more complicated when Getter starts slicing already partial, fragmentary images, her torso figures, for instance. Her painting invests a huge amount of energy, an almost frightening meticulousness, in this

chirurgical sensitivity—and then she cuts what is only a piece to begin with, immediately redeeming the scrap by completing the bisected part with its own mirror-image. In this way many members of the disfigured population in Getter's painting achieve utterly surreal balance and corporal harmonies, such superlative symmetrical perfection that it becomes way more monstrous. All this absurd plasticity comes from very simple, elementary reactions to the clash of flat shapes on a surface in an attempt to produce a three-dimensional reading (an imaginary actualization in volume) of them.

Getter's painting rejects realism or illusionism and is constructed as pure, formalistic painting and drawing operations—everything is flat and flattened, explored from within the painting's surface, honoring and even worshipping its autonomy. "That's it, the *Schlachtplatte*! It's here, it's nowhere else," she says. Many look for the biographical plot of disability in her work. Which is there, in any case. Unhidden, overt, in the front plane of the painting, served like a sumptuous meal on a tray, in painting whose virtuoso quality, as much as it is negated from within it as a value, is still dazzling in itself. "It's not my portrait," Getter answers, "it's the world's!".

## The Remnant against the Rock of Our Existence

The fictional world is fixed, but the painting itself—in motion. No, it isn't the movement of the brush, or that of a material gesture. Getter stands with her back to the tradition of Action Painting. Odd, I think. On the one hand her passion for frozen paintings and on the other hand the great movement... and the exaggeration. The

behavior of Getter's painting action is founded on defective proportions and measures, on deviations and their correction, but it is characterized by overstatement. It's the place where defect and deviation become or strive towards exaggeration. When her actions repeat themselves, and they repeat themselves incessantly, her action reaches a dimension of totality. Maybe even of magic. It becomes as absolute as it is strenuous and far-fetched. One of the fruits of this behavior is indeed the ridiculous as a barrier and immunity against the illusional, and as the realization of the urge to "sculpt" an objectal world without meaning.

"When the torso gets in on the action" was the title given by Sarah Breitberg-Semel to a beautiful interview she did with Tamar Getter in **Studio** magazine (issue 142, 2003). In the late stage of the wall paintings and the blindfolded drawings, Getter herself "dresses up" as this torso, incapable of moving—physically limiting the movement of her body, her sight, binding her arm with instruments that hinder it from painting, and—begins to move, to paint... It seems like the epitome of exaggeration.

The torso, perhaps more than any other image, conveys the objectal presence of most of the figures that occur on the Getterian painting surface. The torso, as a configuration of a corpse, as a remainder of the human body that resembles broken pottery, makes you wonder about its status as a remnant, including a historical remnant. Especially in light of the fact that the torso figures first appeared in her work in the **Tel-Hai** cycle. Even though this cycle of paintings never once makes a direct reference to those murderous events of 1920, nor directly represents the place or any of that commune's members, not even the main protagonist Yosef Trumpeldor, whose

"place," on the contrary, is taken by a Japanese terrorist (Kozo Okamoto, in name only, with no optics)—still the cycle deals with a historical, ideological and political event, an event which forms the nerve center of Israeli consciousness, existence, culture, identity. What is the state of Israel without the idea of "the remnant." It's not even a rhetorical question. Everything is known: "the survivors," the cult of archaeological relics... the sacred stones, used to prove "ownership" of the land... The remnant is at the heart of the question of redemption through settlement versus occupation, *Avoda Ivrit* ("Hebrew labor") versus oppression and theft... The remnant is a constitutive element of the thinking, critical, sceptical Israeli identity, as much as it underpins the cruel, militant face of Israel. Clearly the question is not *whether* Getter's work deals with this, but rather *how* exactly? The **Tel-Hai** painting cycle is all about the remnant. "And with every particle of its being," says Getter, "it's not 'a period painting' (as in 'a period movie')."

The choice of the grotesque as a blatant and aggressive form and as a critical genre makes a specific political critique redundant in any case. A direct political reaction is rare in Tamar Getter's work. For this purpose she has always preferred demonstrations, some of them in the shape of exhibitions, like the travelling exhibition "Building Bridges," comprising six Palestinians and six Israelis, which she joined for a tour that started in 1993 in Europe, Canada and the USA, including meetings and conversations with different communities: Orthodox Jews, Palestinian immigrants, Palestinian intellectuals, students, politicians, artists, the media. Direct conversations with her students in Bezalel have always seemed more useful to her than producing self-evident pictures about

indisputable moral injustices (Fig. 8, p. 11). Nonetheless the production of posters attracted her. She made many. She designed an entire wall for the exhibition "'Hayad Hachazaka' (The Firm Hand), 33 Years of Occupation." One of them, language-based, was graphically propped up by ugly fonts of "decorative" signage against a road-sign-yellow background. Its title is "Deconstructing" and it deals wholly with the remnant. [for the full quote, see the Hebrew section of the catalogue, p. 12].

As a figure, Getter's remnant sarcastically conspires against the national "remnant", against remaining-against-all-odds, against any idea of firmness, against "the rock of our existence." Everything in her work rebels against this "rock": the fragmentation and the cutting, the perishable chalk, the perishable painting, the enormous sizes holding airy, floating, vacuum-borne, weightless images, etc. Her painting commits itself only to transience. But the Israeli fantasy of roots dreams up an ancient relic-rich environment in which strong, beautiful and robust people are planted and flourish. The more the stock of archaeological relics grows and the more the antiquity of its remnants is proven, the more the beauty of its people will grow stronger and increase. For Getter this ideal of power is catastrophic. And not just ethically, for her it is simply ugly. If the nature of this place holds any interest for her, it is embodied in its, our, her chances of self-antagonism. In her work, we become more and more convinced, this antagonism entails opening up to "idiotism," to the ridiculous and the grotesque.

"The idiot" in her paintings is thus portrayed in a variety of gestures, for example: as a donkey holding a scarecrow on its head in a nutty composition, as a white torso carrying a pumpkin on its head, as a sniper,



again. And the same way forty, fifty, a hundred times. Thousands of longed-for lines, distinguished from the wrong ones by a minute but salient difference.

Will she ever stop painting this chalice? Will she ever stop wondering and poking at celestial symmetries? The more her work on the manual version nears completion, the more the "defective" chalice glows and sparkles in glorious beauty. There is no comparison between it and the sniped, perfect, frigid chalice. Pierre Menard manages to copy an exact sentence from Cervantes' **Don Quixote**, yet Borges insists that there is a difference. Is it right to read Getter as a version of Pierre Menard or perhaps of Don Quixote? It seems that both Menard and Quixote, and perhaps Borges as well, are crossbred in her consciousness. It's actually her manual version of Uccello's chalice, distorted here and there, openly declaring all the line's probings and entanglements, that is infinitely more attractive to the heart and to the eye than the already sniped perfect chalice. It seems that the time invested in its making fills the manual chalice with hypnotic energy. The disfigurement and the mathematical flaws which she never tires of pointing out imbue it with a wholeness and beauty which are absent from the perfect one.

What will she discover when the project of producing the chalice's painting is complete and the chalice appears in all its glory? That the chalice is only a pretext? That the road to it is the content? Is the act of correction posited here against the pretence to reform the world or against the fantasy of an already reformed world? Is the aim to produce an object whose very production entails corrections and the corrections themselves become the object, the image, the destination? Does the road, does the painting itself,

already "disrupt" the utopia? Is the point that she never gets anywhere because there is no such place that is anywhere or because all the places turn out to be nowhere?

Getter's painting embraces a rare simplicity and asceticism as well as a great sophistication and complexity. Both result from the wish to paint what is seen (*mimesis*). The desire to copy the image directly, out of a commitment to the action of copying (act and execution) and to the instrument of copying (the eye—the hand—the body) produces the shortcircuit (the error, the deviation, the disruption) and the chance occurrence. Chance, in its turn, engenders a commitment to the accidental, an ethical stance seeking the right not to choose the exemplary "one" but instead to give all the "failed" copying attempts a status of singularity. You cannot enter the same river. And this is not a mechanical series. It's not one "Brillo" followed by another "Brillo," where the anomalies of the machine reproducing his image are presented by Warhol as the machine's human "profit." Getter doesn't work on a series. She works with a model of "one." Drawing Uccello's formula literally, not metaphorically. She is not interested in worshipping the production mechanisms of mass consumerist society or in assembly-line reproduction. Her encounter is with a concrete line, not an anthropomorphized one. The action here does not go beyond the laconic ambition of making an exact copy without technical means and there is no expectation of a redemptive transfiguration. Does her struggle to copy Uccello's chalice without a ruler or a compass make her "a heroine," as she was called by Gideon Ofrat?

It can be said that Getter began her career by dedicating four years to the ritual of copying another

simple and unassuming geometric sketch, a sketch that sought to demonstrate the battle that took place in the Tel-Hai<sup>2</sup> yard ninety years ago... And why is she bound to paint a limbless body or bodiless limbs—next to this yard, in it, above it, and in many other contexts and series? She has painted hundreds and maybe thousands of torsos, besides corpses. Does **Tel-Hai**, 1974–1978, the first cycle of paintings she showed at The Israel Museum when she was 25 years old, the cycle which has been summed up more than once as one of the pinnacles of avant-garde Israeli art and for which she "struggled" for four long years, describe to us a painting which is "locked" in self-observation, an image which is stuck like a torso in the space of the picture and formulates the image's state of being stuck as a destination? Is there only a painting looking at a painting looking at a painting? Is the painting born from the paradigm of Modernism declaring itself to be a body shrunk down to a stump with initiative?

The **Tel-Hai** cycle always shows the same version of a yard that looks like any French farm, except that each tiny change in the angle of the hand resulted in a new image. The geometric sketch Getter found and adopted and invented as an "icon" is really very simple. It too, like all the sketches she falls in love with and which she appropriates and from which she embarks on adventures that last several years—is symmetrical. On the right-hand side there is exactly what there is on the left-hand side. Draw a line in the middle and paint the left-hand side and you will get the right-hand side exactly. Here she already realized that it's precisely the obedience to the geometrical law that exposes the flaws. The strangeness occurs precisely in the attempt to cling to the law rather than in the wish to deviate from it. Each line she produces shifts an entire

semantics, and the yard begins to take off.

Is there really only the autonomy of each drawing or painting performance, only the display of the act of executing the sketch and the impossible mechanization of the hand, or rather, behind the multiple repetitions of the yard sketch, behind being stuck in the inertia of corrections, there is also a breakthrough that "shatters" the trap of the shape and the image; are there a world, events, history, life? Maybe even a return to an Israeli origin located in the past, in the modern history of Israel, to a place that is being fought over as a place of residence, as a commune, and at the same time to a place that entails a symbolic struggle over the Israeli "home" in Eretz Israel? With all these repetitions, there is also the possibility that we are dealing with an adventurous journey which builds up to an "eternal return" to "her home," which is "her painting."

## It's Not My Portrait, It's the World's! It's the *Schlachtplatte*<sup>3</sup>

Art is always an open question about the nature of art. After some four decades of presence and continued exposure, Tamar Getter enriches the title Classical Modern Artist with meanings that broaden the consciousness of Modernism. Her work recharges the avant-garde's demand to see painting as an object of physical and theoretical study. The fact that it was studied by canonical artists in the past certainly interests her. She even returns again and again to the highest legal instances of painting and to what they discovered, but her return to them, even putting herself in their place and reconstructing their struggle, doesn't make her work redundant or obscure her uniqueness.

Over the years Getter has created a large and very heterogeneous body of work, both in terms of the character of the painting itself and in terms of the multiplicity of genres, techniques and media (video, sculpture, stage design, performance). In recent years she has even begun publishing short, condensed stories, in addition to the stories which often accompany or are included in her wall paintings. It seems, though, that there is agreement over the suggestion that at the heart of her work are the drawings—on papers, on canvases, and in the wall pieces which have become her main occupation in the last decade. Getter "corrects" drawings: she executes them again and again. This process, lasting years, a never-ending process, takes place on a distinct body of images (e.g. the **Tel-Hai** cycle), which develops slowly like a private dictionary of roots and declensions (Figs 5–6, p. 9).

Between 1998 and 2005 Getter took part in the composition of two choreographic works, **Ma' Lov'** and **coupédecalé** (with Bernardo Montet), designing the set as well as participating in them herself with live drawing on stages in France. These performances further sharpen her Sisyphean process of drawing and its significance in her thinking about the hidden, miraculous, formalistic relationship between disruption and symmetry. Many of Tamar Getter's works, perhaps a third of her oeuvre, have not gained exposure. Moreover, the more you look at this mass, it refrains from a recognizable, unified "style." "It seems that this is exactly the point," she says, "it seems that this is what I'm talking about; I'm not convinced that I'm trying to or want to get anywhere... certainly not to a specific 'style' or look... I don't know where things are going either... in any case everything in my work is

linked with the (barely existent) potential of movement within fixity [...] When Raffi Lavie saw GO, the exhibition I showed at Dvir in 2001, he wondered why I wanted to show 400 drawings about more or less 'the same thing'... why didn't I choose one from each series, the best one, and that's it. Because the whole series is the point, I told him. The exhibit is a chain reaction. One aspect of such a repetitive action deals with 'deviation–correction'. But once I 'corrected' something, I no longer understand what has 'deviated', what is the disruption, and so the new 'correction' puts me back in the same situation. It creates chains with no beginning and no end... I don't think I'm bothered by the 'one' in the sense of an achievement, an invention of a private drawing language, or one painterly 'value' or another... I don't even know what it is. If there is an idea here it is connected maybe to some fantasy of control, let's say... But in a manifest sense I'm also relinquishing control altogether; remember also that most of these series were drawn blindfolded, after studying the forms in a very lengthy process, and learning them 'by heart.' This business is perhaps about distilling, but not about classification... absurd, yes..." (in conversation with the author).

It is hard to clarify the meaning of the artistic achievements of a brilliant draughtsperson who declares "I have no 'language' of drawing!". What possesses a painter with such an easy, skilled hand, with such virtuoso control of classical drawing and painting techniques, to cling to such professionalisms as the production of straight lines?

The mass and the heterogeneity of her work raise an urgent need to immediately point out the homogeneous experience created by her jumble of languages and multiple modes of production; from all this multi-

# Tamar Getter and the Grotesque Circle of Chalk

Naomi Aviv

"You want the impossible, and for me—the possible is impossible"

Franz Kafka, letter to Max Brod, 13 January 1921

Why did a mountain called Sainte-Victoire rise in front of Cézanne's window? For twenty years he toiled over conquering it with a line and a mark, having already conquered it hundreds and thousands of times with his hand and his eyes. What is the source of the malaise which that mountain represented for Cézanne? What was he toiling insufferably over? What remained sealed for him? What seemed to thwart all his attempts, making him wish to keep polishing it again and again and again? The mountain, the house, the apple... Cézanne does not deal with images but struggles against them. They pose a problem for him. As a realist he wants the real. The real turns out to be an idea. Painting has no depth and this illusion must be destroyed. Cézanne will succeed in formulating a painterly language only if he succeeds in destroying the illusion of perspective. The mountain and the distance from the mountain are translated into colorful expression and geometrical flatness. The painting of an idea has its own realism. An inertial painting action can't crack it. But the painting absorbs the struggle and becomes permeated with it.

## The Stuck Image and the Locked Painting

Tamar Getter is stuck again in front of Uccello's chalice,<sup>1</sup> for opposite reasons to those of Cézanne and the mountain. Here it is again, the marvellous chalice. The illusion of depth is calculated, measured, and drawn on a piece of paper. As factual as a formula. As a geometrical plan. As a model. The drawing itself is as spellbinding as the holy grail. About five-hundred and fifty years ago, just after perspective had been invented, Uccello already posed for himself a geomet-

rical as well as a poetic challenge—how to create, or how to translate a three-dimensional object into a two-dimensional one without losing the illusion of depth. This chalice was introduced into Tamar Getter's work as early as the **Tel-Hai** cycle in 1978. Back then she simply appropriated it as a photographic allusion within the work. As she did with Piero della Francesca's drawing of **An Ideal City**, for example. But in 1995 she decided to study the geometry of the chalice. There isn't a single curve in Uccello's spherical sketch. It's made solely of polygons. Getter numbers every line, every ring, and calculates the foreshortenings and their relationships, and then turns to execute the drawing of the chalice on a wall, even in different scales. First at Dvir Gallery, and then, in 1996, in Tokyo. Now she perfects the challenge and the execution gets more and more complicated before her eyes.

The writer of these lines is still, or again, wondering about Tamar Getter's painting; sometimes it gets clearer and then becomes obscure. Again the eyes wander over a crystalline drawing sniped on the wall, searching for an understanding that would survive for more than a moment. Getter is standing on a ladder in front of a very large white surface, a piece of charcoal in her hand. She is producing lines whose dimensions change in geometrical progression, drawing, for the fourth and last time, she swears, Uccello's "damned" chalice (Figs 1-2, p. 7).

When she finishes it, the sketch laid out on the sofa hints, she intends to draw it once more, in the same painting. The overall plan for the painting installation, **Chalices and Corpses**, 2010, which will extend to some 26 meters in length and 3.60 in height, is four chalices and six corpses. She will draw the chalice twice by sniping—using a mason's plummet and

pigment—and twice manually, with charcoal. The sniped models follow a computer model she made together with the architect Hagai Nagar. The computer model shows the chalice as a real object in the "world." It makes it possible to turn the chalice around until a view from above flattens it into a pattern of polygons resembling concentric circles. This mission was beyond Uccello's aims. The freehand execution of Uccello's original drawing is now joined by a new manual project based on the gaze produced by the computerized model; Uccello's chalice, now from a bird's-eye view.

After over a week of concentrated work the job is done and one chalice has been sniped. There it is: healthy, clear, strong, clean and precise. Any attempt to follow its gently and flexibly reticulated texture results in hypnotic pleasure but also in complete failure. The viewer's brain cannot withstand the task. The sniped chalice remains beautiful, reserved and somewhat indifferent. The Christian legends and rituals imbued in this sacred vessel have evaporated. Though they threaten to return when the corpses are added to this painting. Remember, a pair of corpses for every chalice, and Halleluiah to Still Life. Bless the life of the dead!

Allegory, the theme of *Vanitas*, the link between cornucopia and corporeal decay—it all retreats, expelled in favor of dealing with formal development and problems of production. Like all the symmetrical bodies in perspectival foreshortenings studied in order to be redone in Getter's paintings, the dead bodies (corpses) are also sketches that have been studied and learned, first from Mantegna's famous foreshortenings, and again from Uccello, and over the years, from her own sketches, one from the other in a

continuous open-ended process (Figs 3-4, p. 8).

In the current piece the drawings of corpses will be enlargements of six drawings Getter executed blind-folded. A strange new relationship is created: how will the flowing, wandering line from the "blind" drawing made on a small sheet of paper be executed sighted, at an enormous size. In sharp contrast to the task of estimating the chalice's polygons, the corpses have been drawn in free, continuous curves, in very long lines, making it necessary to think the translation of their movement in a sighted situation. A matter of formal decisions rather than calculations. But at this stage of her work, she is trapped in the manual execution of the chalice, the sniped one's twin. The body is the measure. It is the gauge for the different lengths of line Getter produces on the white sheet. She has already followed these thousands of lines in the past, and realized that the chalice cannot be produced to precision, despite the mathematical analysis and despite the ensuing computer model and despite the fact: Uccello's original drawing. She may have realized by now: there is nothing more mysterious than that which insists on appearing as a fact. Sometimes it's precisely the factual which tends towards the unknown. Precisely the concrete which rushes towards the abstract. Uccello made mistakes too, she says. She found five mistakes in his drawing. Her drawing has mistakes too, she proclaims with an awed sense of defeat. The chalice is gradually being spun on the wall but she can't copy it with accuracy. It's intertwined with all the erroneous, groping lines. The map of mistakes remains on the white sheet like a shadow. Fifty attempts for each line. Maybe more. Yet she persists. She makes a correction. And lightly smudges the defective line, which stays there, graying. And once



# Foreword

Tamar Getter’s exhibition “GO 2” is surprising in its scope and intensity. The work GO 2 was made especially for the exhibition and serves as an essence of over thirty years of creation. Another piece made especially for the exhibition is Chalices and Corpses. The issues Getter deals with are many and varied, feeding on art history, Israeli history, the world of communication, architecture, literature, cinema and theater. Giotto, Joseph Beuys, Oskar Schlemmer, Tatlin, Kafka, Buster Keaton and Marcel Duchamp, alongside Muhammad Ali, the heroes of the Six Day War and street magicians—they are all presented in a sequence that invites viewers to their own interpretation.

Our thanks to Tamar Getter for her impressive exhibition; to Naomi Aviv, the curator; to the assistant curator, Etty Hilevitz; to Dr. Doron J. Lurie, Head of the Conservation Department, and to the conservators Maya Dresner, Hasia Rimon and Dafna Wolf; to Tibi Hirsch and Uri Radovan for framing the works; to the electricians Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum; to the Registration Department, Shraga Edelsburg, Alisa Padovano-Friedman and Shoshana Frankel. Thanks to architect Hagai Nagar for the computer models and to architech Itai Oxenburg for planning the show space. Special thanks to Tucan Design Studio for setting up the exhibition: Eyal Schoenbaum, Zvika Kaplan, Guy Mendlinger, Sharon Yosef Shenhav and Ron Gur-Arye. Thanks to Tamar Getter’s assistants Inbal Wasserman and Daniel Zahl.

Thanks to Anna Geslev for designing and producing the catalogue; to Jonathan Soen for his essay and its translation; to the Hebrew text editor, Esther Dotan; to the English editor and translator, Tamar Fox; to the English translator Michal Sapir; to Avraham Hay for most of the photographs in this catalogue; to photographers Thomas Simpfendoerfer and Ron Amir.

Mordechai Omer  
Director and Chief Curator

Director and Chief Curator  
Prof. Mordechai Omer

# GO 2 Tamar Getter

Sam and Ayala Zacks Pavilion,  
Meshulam Riklis Hall  
23 March –3 July 2010

## Exhibition

Guest Curator  
Naomi Aviv

Associate Curator  
Ettý Hilevitz

Head Assistant  
Inbal Wasserman

Design and hanging  
Tucan Design Studio

Framing and hanging  
Tibi Hirsch

Passepartout  
Uri Radovan

Lighting  
Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum

## Catalogue

Design and production  
Anna Geslev Studio

Hebrew text editing  
Esther Dotan

English translation  
Michal Sapir, Jonathan Soen, Tamar Fox

English editing  
Tamar Fox

Photographs  
Avraham Hay, unless otherwise stated

Scans and printing  
A.R. Printing Ltd.

Typing  
Iris Yerushalmi

Cover: from Chalice and Corpses, 2010

©2010, Tel Aviv Museum of Art cat. 10/2010  
ISBN 978-965-539-010

Measurements are height×width  
All works are from the artist's collection, unless  
otherwise stated  
Pagination runs from right to left, following the  
Hebrew reading direction

# Contents

Mordechai Omer, Foreword	508
Naomi Aviv, Tamar Getter and the Grotesque Circle of Chalk	507
Johnathan Soen, Towards a Second Creation, Footnotes to Tamar Getter	489
Biographical notes	473
Selected bibliography	469
After Laughter, 2008	466
White Long John, 2007	450
Long John Silver, installation, 2006	441
History Lessons cycle, 1992–2002	426
Recruits cycle, 1989–1991	364
Artificialia Naturalia cycle, 1983–1989	332
Landscapes cycle, 1979–1983	278
Tel-Hai cycle, 1974–1978	222
Chalice and Corpses, 2010	170
GO 2, 2010	138
Tamar Getter, Letter to Joseph Beuys, 1974	59



**TAMAR GETTER**

GO 2