

דה-סקיל ואקספרסיה

שרה ברייטברג-סמל

הרצאה שניתנה בבצלאל לימודי המשך, סאלמה 60 ת"א בערב השקת ספר-אמן של תמר גטר 2009

נתחיל ענייני יבורך: יבורך כל מי שנתן ידו לכינוס מפעל האדירים הזה. לולא כונס לא היינו יודעים את היקפו, את עושרו. מבחינה זו מדובר בספר הכי גדול, הכי מוצדק וגם הכי יפה. תודה מיוחדת למעצבות. תודה גדולה לתמי שזיכתה אותנו. מה שעושה אותו חיוני כל-כך הוא העובדה שרב העבודות האלה כבר לא קיימות. הן צוירו על הקיר ובתום התערוכה נמחקו. הספר הוא עדות לכך שהיו, ועכשיו הן גם ישנן.

הספר חושף למי שלא הכיר - ורבים לא מכירים - הרבה מאוד תמי. תמי האמנית, תמי הסופרת - הכתיבה שלה היא ספרות משובחת, תמי המסאית - מאמר חשוב שמנתח את הארכיטקטורה של המשכן בעין חרוד, של ביקלס, מופיע בספר - תמי האינטלקטואלית, תמי החולמת, תמי הרשמת הפנומנאלית - לא פחות, תמי המצחיקה. תמי כגוף, כמכונה, כאישה, תמי של הפנטזיה ושל החומרה, תמי כאדם מעורה בעולם, תמי שהבלתי אפשרי קטן עליה. בנוס מיוחד של הספר, בנוס שמתקיים רק בספר, הוא האופן שבו מוצגים הפרויקטים. מתוך הפרוט והדיוק של התיאור מצטיירת מאה שלמה - גלריה של יוצרים שחלמו בגדול, אנשים שהעזו ללכת באומץ עד הקצה, וגורלות שקרעו אותם ממקומם, "אנשים עם מסלול חיים מיוחד" כפי שכתבה בעבודה מאוד מוקדמת שלה, משנות ה-70, שהפגישה טרוריסט ואמן: ג'וטו - אוקאמוטו. אייזנשטיין, בונאל, קרופוטקין...

כמה מילים על העבודות בספר. חשוב לי לומר שאני מדברת כאן לא כמייצגת של תמי. לא על דעתה. הדברים נאמרים על דעתי, ולא אתפלא אם בניגוד לאופן שהיא רואה אותם. אז בפרפרזה על שורה משיר של דליה רביקוביץ:

"תמי, עכשיו אני מדברת ואת... לא מפריעה".

כשאני חושבת על מכלול עבודות הקיר שכוונסו בספר, על הדרך להתקרב אליהן, לחשוב אותן, נראה לי שדיבור עליהן בזיקה ובהבדל מהמינימליזם של שנות ה-60 עשוי להיות מאוד פורה. הזימון של המינימליזם לדיון ולהשוואה עולה על הדעת בגלל פעולת החזרה שמופיעה הרבה כעיקרון פעולה בעבודות של תמי, והיא במקורה עיקרון מינימליסטי מובהק. החזרתיות של תמי מקיימת ויכוח עם החזרתיות שאפיינה את המינימליזם, מקיימת אותו ובו זמנית עושה לו תנועות מגונות. מינימליזם, להזכיר למי שלא זוכר - הקוביות של דונאלד ג'אד או ה-slabs, הלוחות, הלווחים שמוצמדים אל הקיר זה מעל זה, במרחק קבוע; טורי הלבנים של קארל אנדרה, אחד אחרי השני; רשתות הגריד של סול לויט. אחד השמות שהצמידו לתנועה בראשית דרכה היה 'low boredom art', אמנות שעמום נמוכה. לצורות הסטנדרטיות, המתועשות, שנראו כנטולות קשר לצורה אמנותית, יש קשר לכינוי הזה. עוד זימון של המינימליזם לדיון בעבודה של תמי הוא המעבר שלה או השיבה שלה לציורי קיר, לעליה על קיר. המעבר מזכיר את עקרון ה-site-specific המינימליסטי, אמנות שנעשית בזיקה למקום נתון, לקונטקסט קונקרטי. סול לויט וציורי הקיר שלו היא דוגמה שעולה על הדעת. הייתי אומרת שלתמי גטר יש ויכוח מר והסכמה גורפת עם הזרם הרדיקלי הזה. היא חולקת הרבה מהלאוויים שלהם, כי הרי מניפסטים מינימליסטים נקראים כמו ועידת חרטום סדרתית; לא, לא, ועוד עשר פעמים לא. לא לטרנסדנציה, לא למטאפורות, לא לערכים רוחניים, לא לייצוג, לא ל'מעבר' (beyond), לא להחלטות אמנותיות מיוסרות, לא לוירטואוזיות אמנותית, לא ל-craftsmanship - מיומנות אמנותית, לא לאמנות כביטוי, כאקספרסיה, להבעת רגשות אישית, לא לאילוזיה, לאשליה אמנותית, לעומק מסתתר מתחת או מאחורי פני השטח, לא לפנימיות. כל מה שהיווה, אולי נכון לומר מהווה עדיין, את המילון הקונצנזואלי של חווית האמנות המקובלת, נשלל. אז מה נשאר? צבטותי. הפיזיות של העבודה, ההיתקלות העובדתית, הגופנית, בדבר, בקונטקסט שלו, הפנומנולוגיה שלו ביחס לגוף מעורב של צופה. לא הרבה, שהוא להבנה הפורמליסטית - הכול. עיקרון בניית משמעות שדוחק החוצה מודל חוויתי מקובל ורווח.

את עיקרון המשמעות הזה גטר מקבלת. אבל צורת היישום שלה מקיימת ויכוח עם המקור. לטעמי המרחק שנפער - ואעמוד עליו - מעלה שאלה על ההתקיימות בפועל של מודל המשמעות המינימליסטי המוצהר בציורי הקיר שלה.

נעבור ביחד על אופנים שהחזרתיות, ושלילת המיומנות האמנותית, דה-סקיל (de-skill), שני עקרונות מינימליסטים מובהקים אשר נובעים מהגט שכרתו המינימליסטים לוירטואוזיות ולחד-פעמיות של מעשה האמנות, מיושמים בעבודתה של גטר. זה לא דיון במכלול העשיר של יצירתה, אלא באספקט שהוא סימפטומטי והצעה להתבוננות בכלל.

עוד דבר: נראה לי שניתן לראות מהלך בזמן, השתנות בעבודה של גטר, באשר לאופן שהיא מפעילה את העקרונות אלה של חזרתיות ודה-סקיל לאורך השנים. הדרך שאציג אותם כאן תסמן תפישות שונות ולהבנתי גם משתנות באופן שגטר מנסחת את המהלך שלה עצמה. לא יהיה כאן פיתוח מלא, יותר סימון בקצרנות.



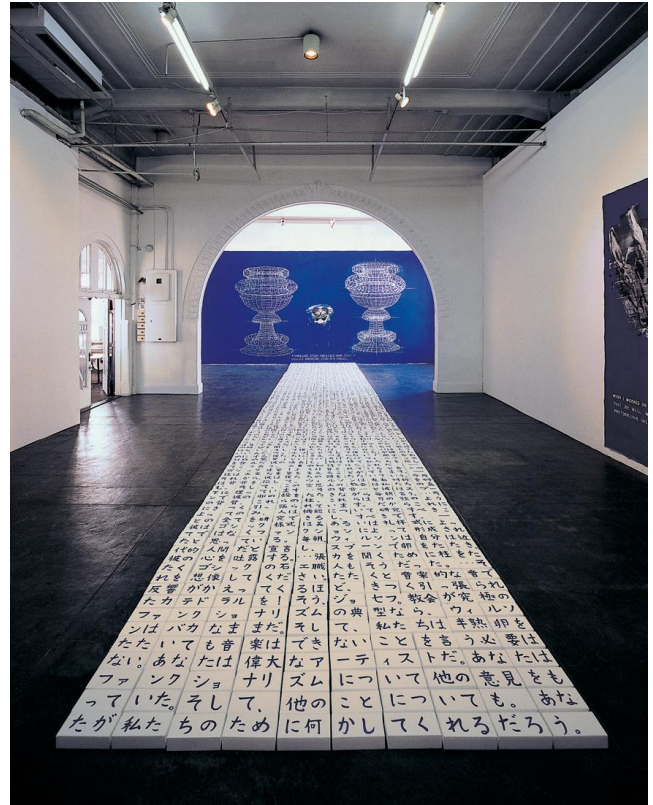
1992 - גלריית מרכז ההנצחה, טבעון, נוב. | בנסיה מבוהלת | הצבה ב-17 חלקים | אוצרת: אסתר שוורץ.

אפשר להתחיל מצורות היסוד עליהן מבוצעות האופרציות השונות. אצל המינימליסטים הפיתרון להדגשת אי-מיומנות אמנותית, דה-סקיל, הוא סטנדרטיזציה: צורות גיאומטריות פשוטות, מוזמנות בבית מלאכה, או צורות מכאניות פשוטות, קווים ישרים, בלי יד אמן וחזרה עליהם. אלה צורות מופשטות שלא שולחות אותנו חזרה לעולם, בלי פרנס לעולם, צורות לא אינדקסאליות, שלא מצביעות מהן והלאה. גטר מחזירה את האמנות לידיים, אבל, לא בדיוק לידי אמן. עוד אפרט. צורות היסוד שלה שונות מן היסוד מאלה המינימליסטיות. האחיזה שלהן בעולם קיימת, אבל משונה. את הצורות הגיאומטריות של המינימליסטים מחליפים רדי מיידס, רישומים קיימים, דוקומנטים של תוכניות ארכיטקטוניות דמיוניות, תיאורי ערים אוטופיות, ערים אידיאליות, תרשימים מודרניסטים של ערי גנים דמיוניות, של בתי-ילדים בקיבוץ, פרויקט חברתי אוטופי של מודלים מושלמים לחברה דמיונית מושלמת, מאלה שהמאה העשרים רוויה בהם, שהפרויקט הציוני ניזון מהם ושהארכיטקטורה, כצורת אמנות שמעורבת בעולם, השתתפה באופן פעיל בעיצובם. התרשימים האלה הם לא בדיוק פרנס לעולם קיים, יותר לעולם כפי שחלמו אותו אידיאליסטים ואוטופיסטים, אלה שהאמינו שבכוח התבונה יקימו חברה מושלמת. העולם המושלם, האידיאלי, הנחלם, האוטופי, הלא-קיים, אולי הבלתי אפשרי, הוא נקודת מוצא אחת לאופרציות של גטר. כנגדה, באופוזיציה לה, עומד אחד האוספים המרשימים של נוודים, עקורים, נכים, קצוצי אברים, פליטים, חסרי הגפיים, גמדים, נכי המלחמות, נפגעי הירושמה, פגועים מלידה, תאומים סיאמיים ועוד ועוד ועוד. תקצר היריעה. זה הקוטב האחר.



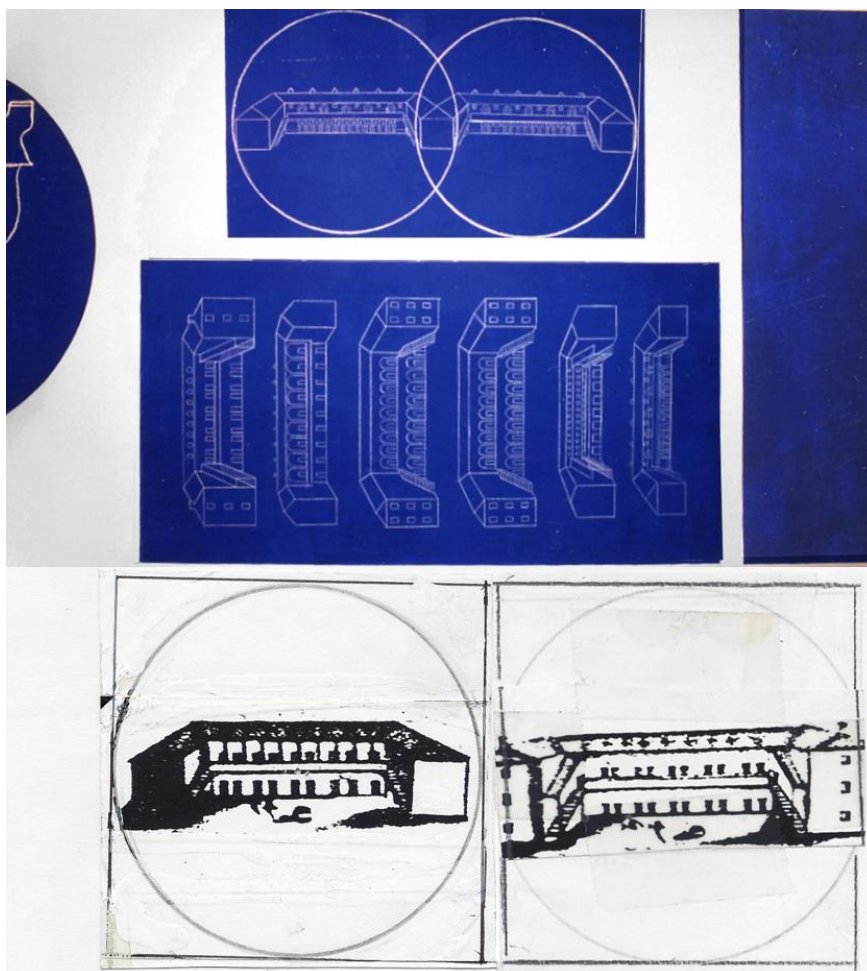
טוב, יש גם פתאום באופן יוצא דופן סיפור על שלושה בחורים גבוהים ויפים מאוד שהמספרת יוצאת איתם לטיול במכונית לעבר מפלי הניאגרה. אני מצטטת כמה משפטים מהסיפור על הגברים היפים: "לשלושתם פנים מצולקות. רוברטו שמוצאו אינדיאני-איטלקי-מקסיקאי בילה את רב חייו בבתי כלא על עבירות הרואין, שתייה, תגרות וקטטות. עאטף הפלסטינאי יושב עשר שנים בכלא הישראלי שפוט על פעולות טרור. לכל אורך הנסיעה סופרו במכונית סיפורים קשים מדי. לא היה מקום לסקס". גם היפים מסתבר לא מושלמים כמו העיר האידיאלית. רק סיפורי הקטסטרופות הלקוניים האלה, מכלל היצירה, מעוצבים על פי עיקרון הסטנדרטיזציה המינימליסטית.

הטקסטים שמכילים את היצורים הלא שלמים יושבים על הקיר במלבנים מושלמים. האיננוטר העשיר הזה של יצורים לוקים, מאכלס את הסיפורים של גטר שנצמדים לפרויקטים האוטופיים הצלולים והשקופים, כמו לבנת חבלה שמפעילה אותם בניגוד לחוקיות התבונת שלהם, מפוצצת אותם מבפנים.



הצבה קיר-רצפה || אוצרת, מנהלת: פרופ' קזוקו קוייקה, אונ' מוסאשינו לאמנות.
Sagacho Exhibit Space, Tokyo -1996 | מפלצת כפולה

1997 - הביאנאלה הרביעית לפיסול, עין-הוד | נוף רומנטי – פשוט יותר | הצבה במטע זיתים | הומניזם 2000 ? | אוצרת: נעמי אביב.

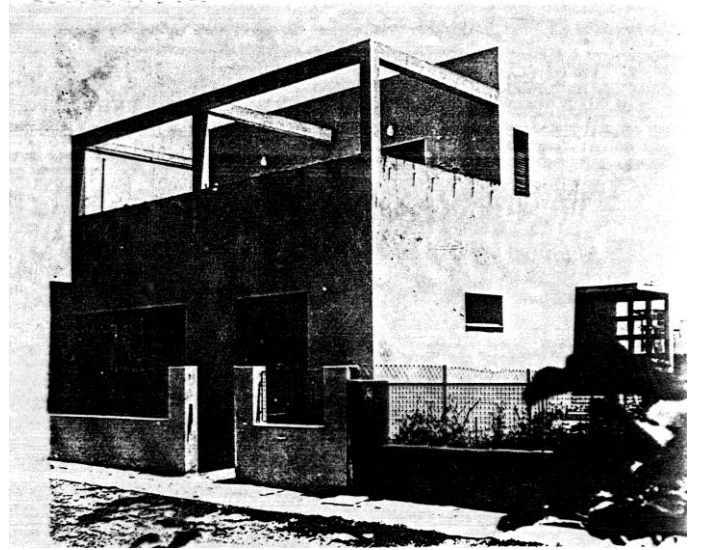


1994 - די.סי.אי.סי, ושינגטון, אפריל | המליציה חולמת | הצבה 2 קירות |
לבנות גשרים – אמנים ישראלים ופולשתינאים מדברים | הפקה: מרכז בינלאומי, מרידיאן | מרכזות הפקה: ננסי מאת'יוס.





הגג של פינקרפלד, H46 x W34 ס"מ, טמפרה-שמן, לכה וטיפקס על נייר, 1994



בית ברל-לוקר, תל-אביב, ארכיטקט פינקרפלד



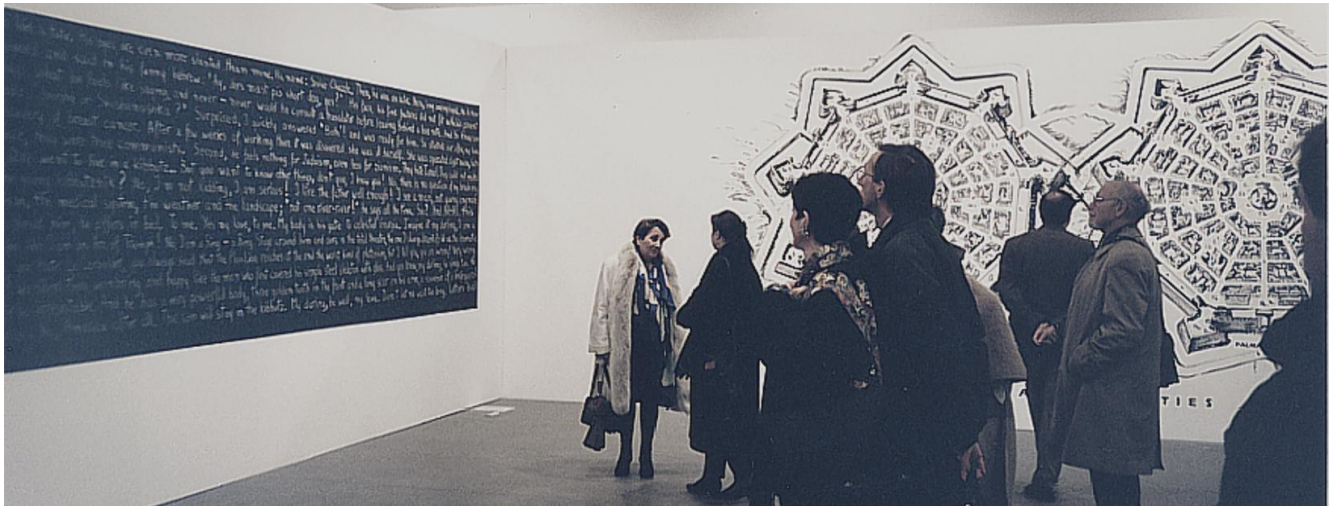


ללא כותרת, H46 x W34 ס"מ, טמפרה-שמן, לכה וגיר על נייר 1994

אלה שתי נקודות המוצא המחוככות זו בזו, אלה נתוני הפתיחה לפי גטר, זה מה שנתון, Etant donee. האופוזיציה והצרוף הקוטבי הזה, הזוועתי, הגרוטסקי, המצחיק, הוא לא נושא ללמנטציה, להעצמה רגשית, לאקספרסיה... הוא כאמור הנתון הראשון. איתו היא עובדת, אותו היא מפעילה, מנגחת, כדי לצבור את הציור החי שלה.

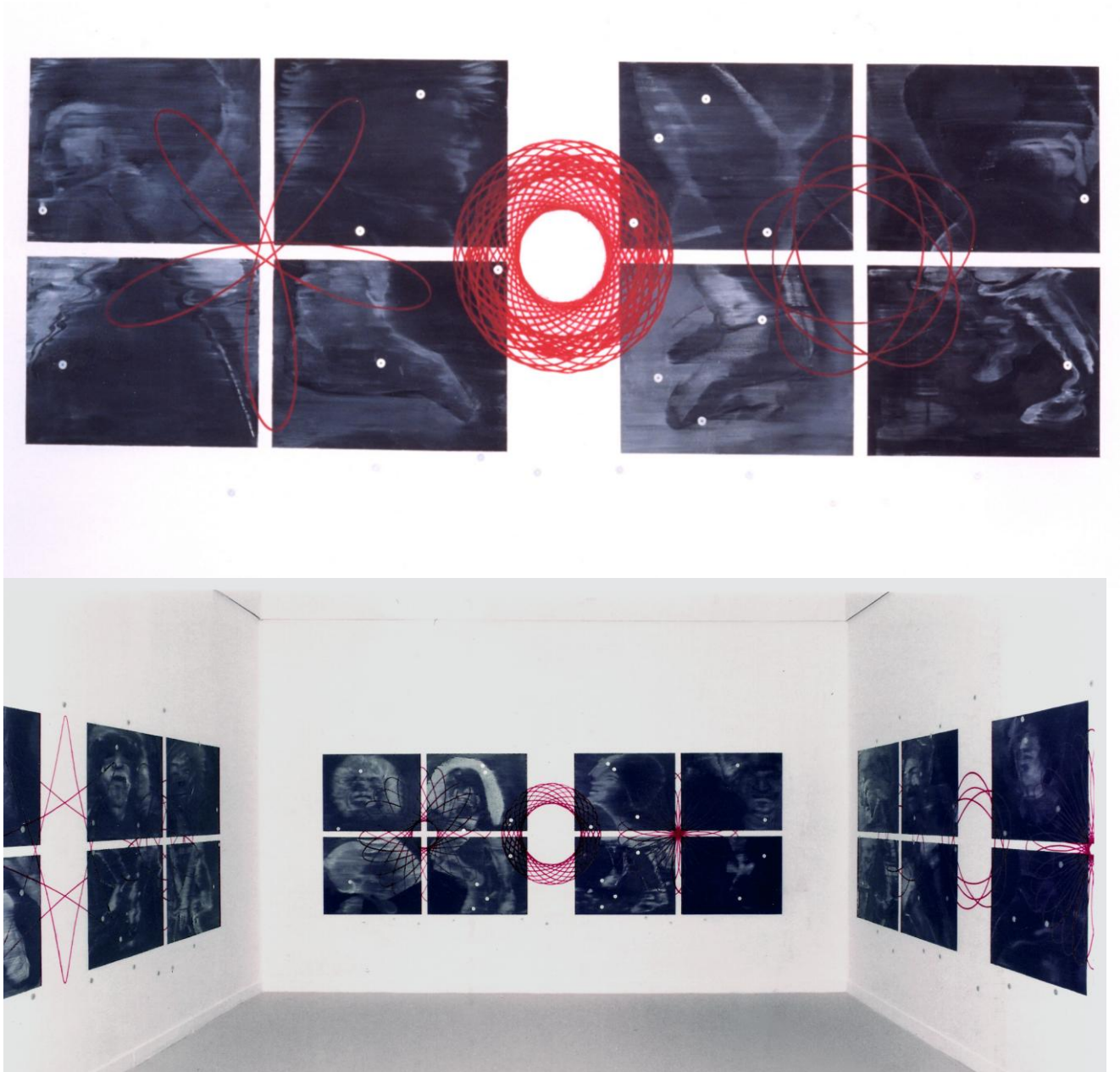
1. פלמה נואובה 1993 - לה לאטרי, שטראסבורג, נוב. | עריה של סוזנה | הצבה 4 קירות | תערוכה קבוצתית ישראלית-פלשתינאית

דוגמה ראשונה- **עריה של סוזנה** משנת 1993. יש לנו כאן תצלום של ציור בתהליך עבודה. הושלם רק הצד האחד. בציור הסופי שני הצדדים מלאים ויש אלמנטים נוספים. התרשים הוא של פלמה נואובה, העיר האידיאלית המפורסמת מהרנסאנס שמעולם לא נבנתה. גטר מפעילה על תוכנית העיר את עיקרון החזרה המינימליסטי כהכפלה - שתי ערים אידיאליות! וכך העיר האידיאלית, האוטופית, הופכת לזוג שדיים ענקיים. הטקסט בעבודה הוא מכתב בו מספרת אישה לאהובה שנמצא הרחק ממנה על רומן סוער שהתפתח בהעדרו בינה לבין מנקה רחובות גרוזיני עם שלוש שיני זהב קדמיות וצלקת ארוכה על הזרוע. הם נפגשו כשהכלב שלה השתין לו על הרגל. בעודה מאושרת בזרועותיו נודע לה-לנו על משפחתו של המאהב הגרוזיני, על אשתו ששני שדיה הוסרו לאחר שחלתה בסרטן, על איך נתקעו בארץ כשהלמו להגיע לאמריקה, על הרגשת זרות לנוף, לאנשים, להכול. פלמה נואובה, העיר האידיאלית פוגשת סיפור עירוני מקומי. נוצר פיצוץ. צחוק מוכפל. מבחינת הדעה- סקיל, חוסר מיומנות אמנותית, אכן גטר מעמידה עצמה במקרה הזה לא כציירת, אלא כמעתיקה שקדנית. מעתיקה את התוכנית המוקרנת של פלמה נואובה.



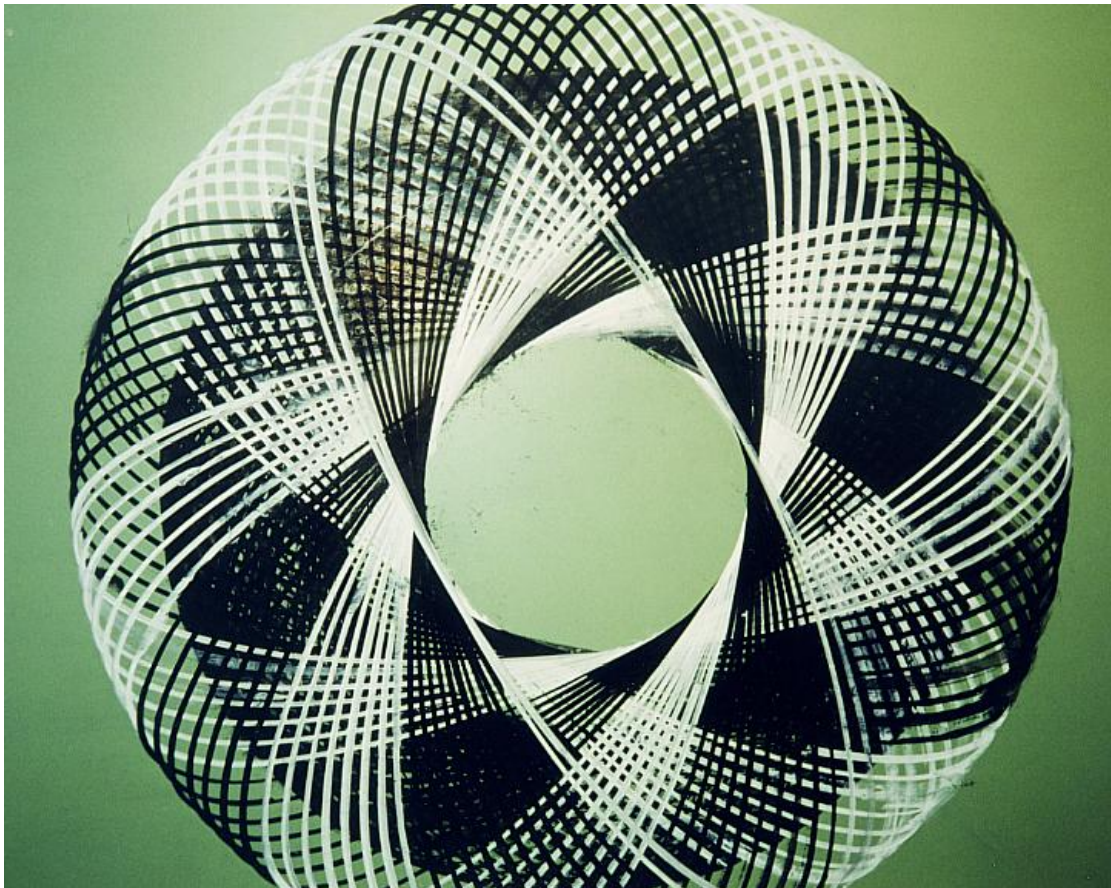
2. רוזטות.

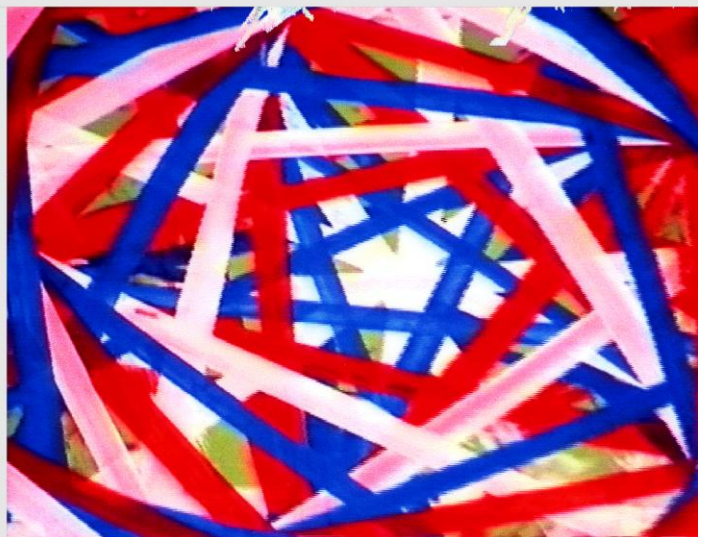
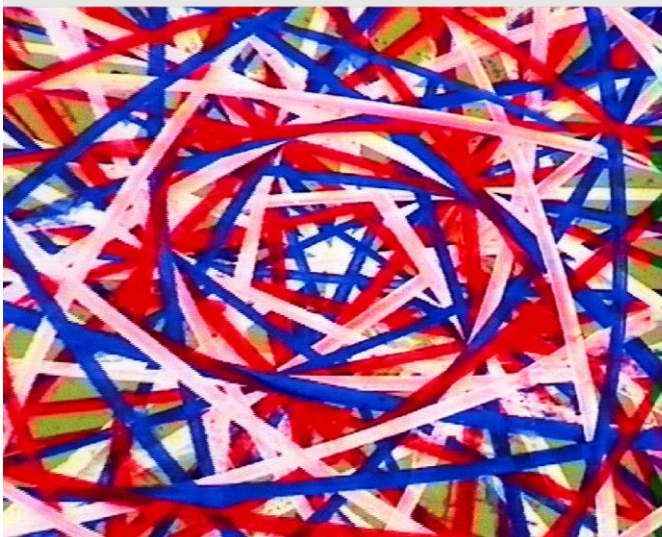
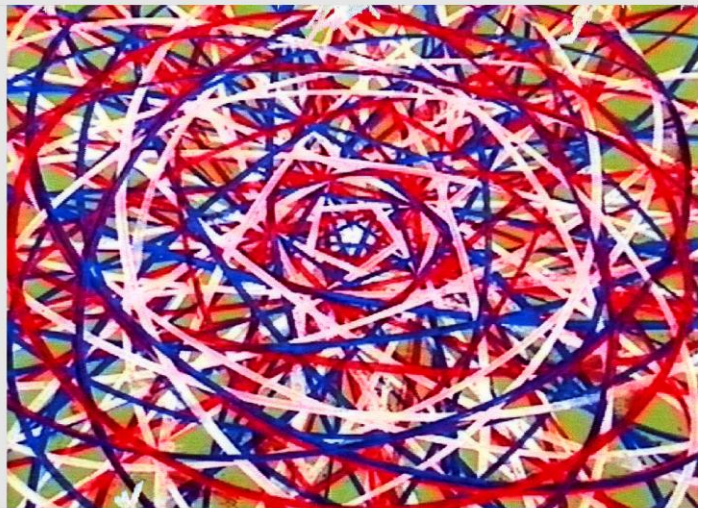
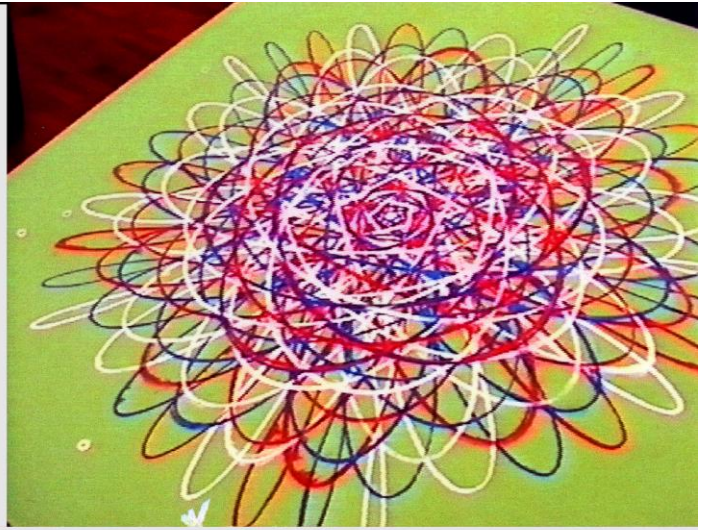
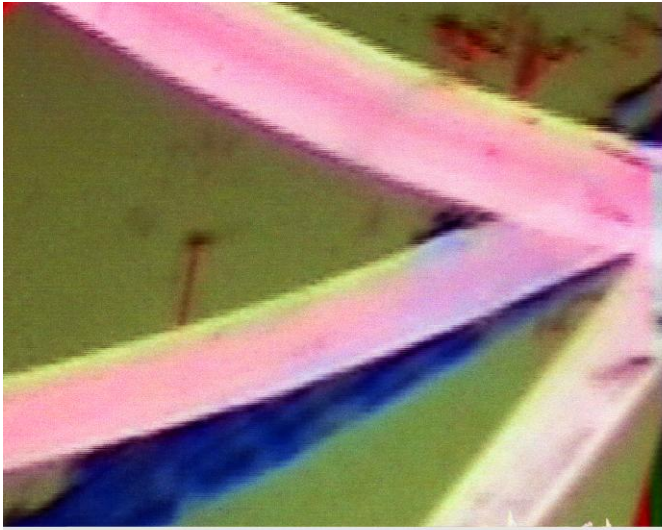
מאוחר יותר מופיעות הרוזטות שגטר מבצעת בגופה שמנווט מכשיר ספירוגרף מוגדל. הן מחליפות את יסוד החוק וסדר שהופיעו באוטופיות הארכיטקטוניות האורבאניות. הפעולה של רישום הרוזטות דורשת סקיל עצום ויכולת גופנית פנטסטית. כל קלקול הורס ציור שלם. זו מיומנות מעוררת השתאות, אבל לא מיומנות ציורית. משהו טכני בעיקרו, שדורש ריכוז מושלם והתכוונות. התוצאה, אין צורך לומר, פרפקטית. הגוף הפך למכונה מושלמת. הרוזטות מפארות וביניהן רוקדים חוליגנים קוזאקים מ"אוקטובר" של אייזנשטיין, הסרט על המהפכה שגורלה, כגורלן של שאר התוכניות האוטופיות, ידוע.

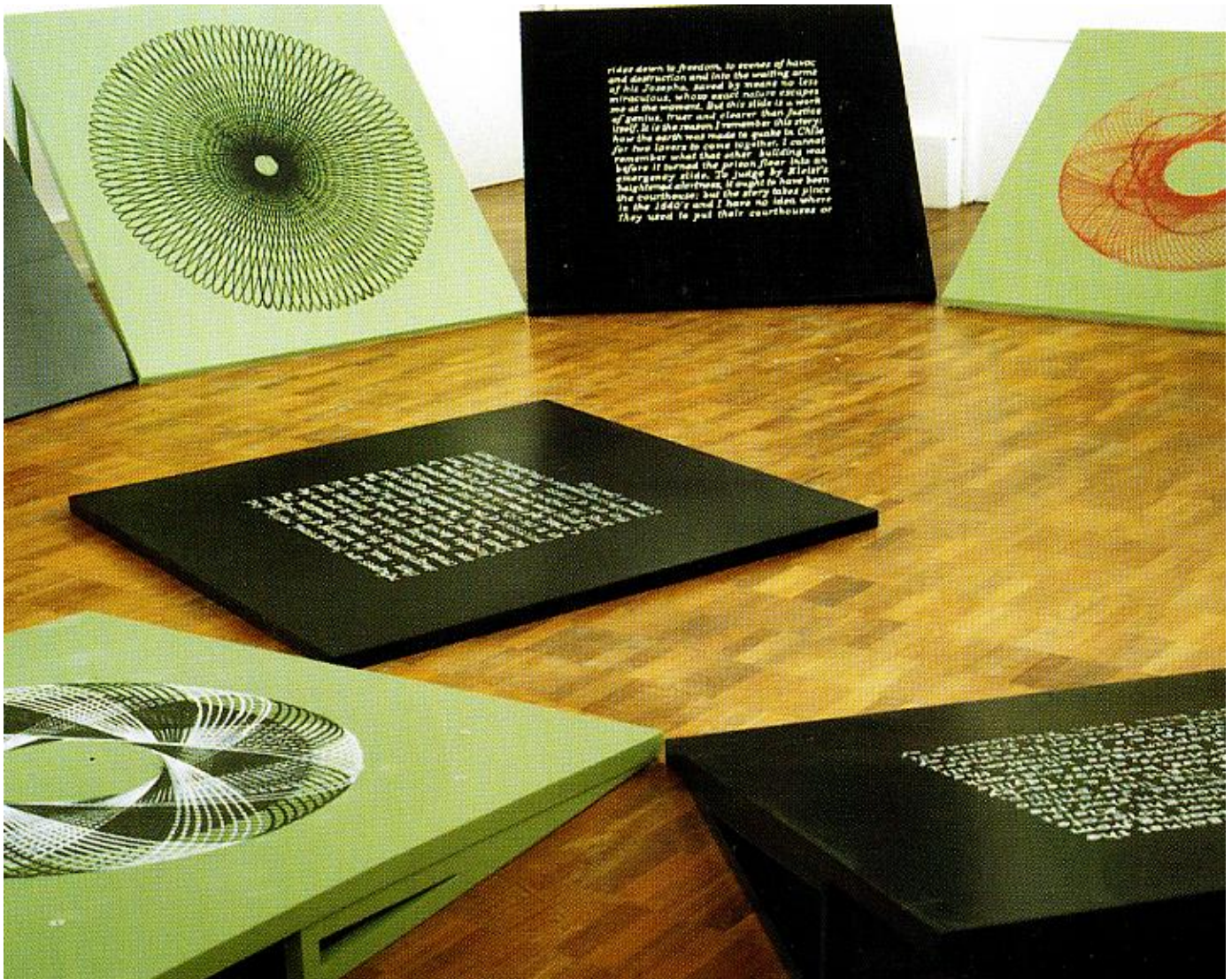


1999 - מוזיאון חיפה לאמנות, 16 ינואר | עשרים חוליגנים חדשים | הצבת חלל | אוצרת: אילנה טננבאום.
טמפרה-שמן, רישום ספירוגרף, דיסקיות מתכת, על קיר

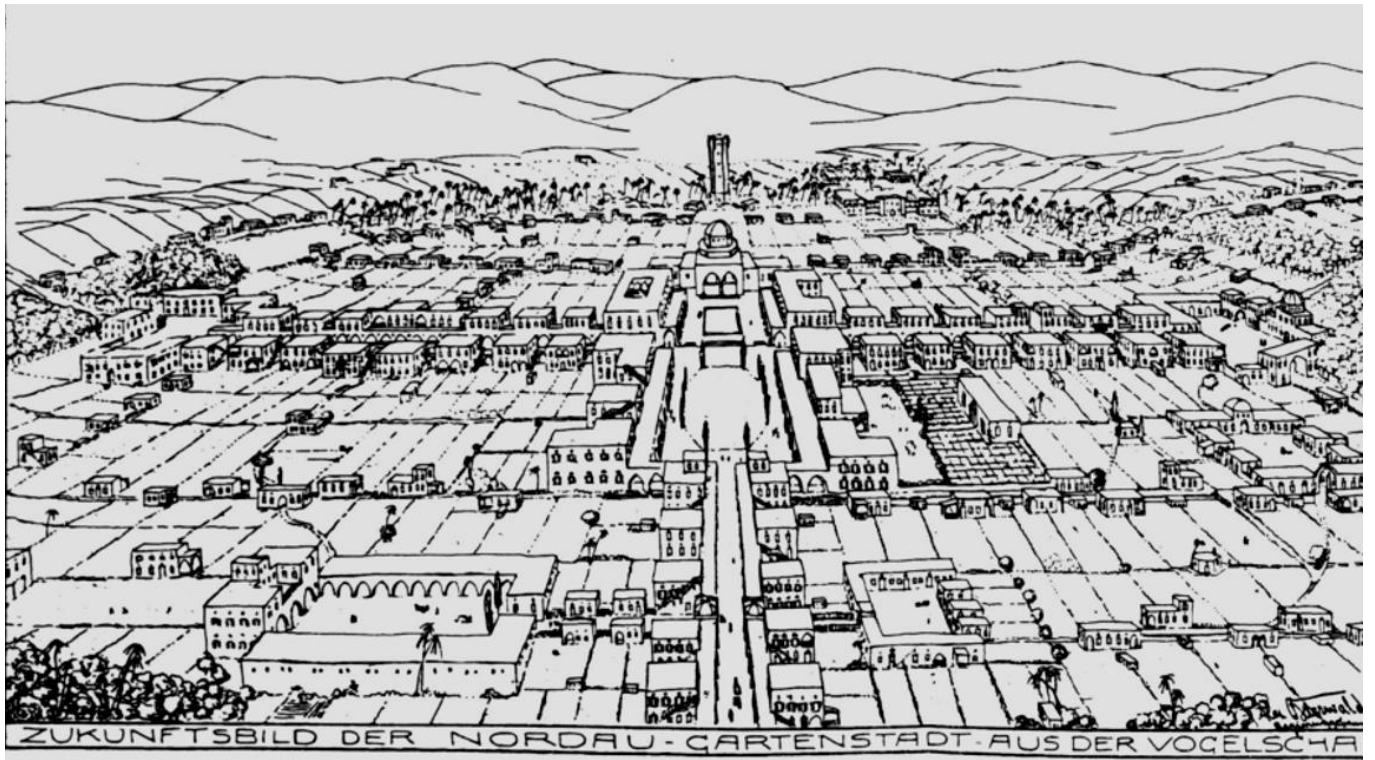








1977 - אוריאל 31, ניו-טאון, 15 פברואר | יכול למבטם של מיליונים | הצבת חלל | אוצרים: איליין מארשאל, מייקל ניקסון.
 1977 - u.w.i.c האוארד גארדנס גלרי, קארדיף, אפריל | יכול למבטם של מיליונים | הצבת חלל | אוצר: וואלט ווארילדו.



3. השדרה המרכזית ; עיר גנים נורדאו, אלכסנדר ברוואלד. 2002

בעבודה הזו מתחולל שינוי בגישה של גטר אל הדה-סקיל וכתוצאה מכך גם להבנת החזרה, שינוי שהוא גם הפיכה בתפיסה. בדגש. אם ברוזטות, או בגביע של אוצ'לו המרהיב שאין לנו זמן להתעכב עליו, הופיע הגוף כבעל יכולות מופלגות, כמכונה משוכללת, כאן, כשאופן הפעולה הוא רישום בעיניים עצומות של השדרה המרכזית של עיר הגנים של ברוואלד, עוד תרשים אוטופי, אנחנו

נמצאים במחזות חדשים: הגוף מגשש את דרכו בעיניים עצומות ויוצר ערימת טעויות. האוטופיה מתפרקת מול עינינו כשהיא נתקלת בגוף. נגמר הרהב של הגוף-מכונה, הגוף הכל-יכול. גם הסיפור שמלווה את העבודה, עוד מכתב, הוא סיפור על ויתור. הארכיטקט, ברוואלד המיואש מהאופן בו התקבלו האוטופיות, מהעובדה שבני האדם, היצורים המקולקלים האלה, אינם מסוגלים לחיות בתוכן, נשבר מבנייה ועובר לכתוב נובלה ומחזה דרמטי. הוא כותב ליקירתו (אגב, הטקסטים הם אפשרות נהדרת לכתוב "ליקירתי", "אהובי", "אתה כל-כך רחוק", "אהובתי, איפה את עכשיו", ביטוי לעיניים רציניים מאוד שאמנות מודרנית ובת זמננו לא יודעת להגיד עליהם ולא כלום. הפורמט של המכתב המצורף לעבודה מאפשר אותם והם תוספת חשובה). על כל פנים הוא כותב ללואיזה שלו: "אם אבד לנו המעגל ואבדה לנו הרכבת, יקירתי, בכמה אשליות עוד ניאחז?" אפשר לשמוע כאן רמז דק לתחושה של אובדן משמעות, לאובדן של הרמוניה מונדי בעולמו של האל ולהתפכחות מאשליית הקידמה הלינארית והטכנולוגית שהרכבת עומדת בשבילה, אובדן שמתוכו נולדת העבודה של גטר, שאל תוכו היא נולדת.

השדרה המרכזית מיוצרת פעם אחת באנך-בנאים, שמפיק קוים ישרים בלבד - עוד מכשיר שאיננו מתחום הציור, אלא מתחום הבניה, שמצטרף להכחשת הציוריות במובנה המקובל, לדה-סקיל, כמו האמצעי הקלאסי של גטר, גיר של לוח כיתה - לבן, אבקתי, מחיק, אבל צלול. השדרה של אנך הבנאים מבוצעת בעיניים פקוחות. 6 הפעמים הנוספות של אותה שדרה מבוצעת בעיניים עצומות, לאחר שהתרשים נלמד על פה, נספג בגוף. התוצאה: רישום חופשי, מרחף, כל אוטופיה נראית בו כמו מבנה מטורף, ליצני, סוג של folie, גחמני בלב השום דבר. עושר ציורי, ציור שמתחיה מטעויותיו ולא מהמושלמות של הפאזה הקודמת. החזרה היא למעשה מדומה. הגוף מדבר בקנה-המידה של עיניים עצומות, של אובדן דרך, ומוליד ציורים של אובדן דרך שהן בפועל פריצה ציורית חדשה. וכשהאוטופיה מתפרקת נוצר פתאום מקום לגוף אישה מתחתיה, אישה שנושאת אותה על כתפיה כמו כרמן מירנדה. בספר תמי כותבת שהאישה היא תוספת של הרגע האחרון לעבודה לאחר שקראה ידיעה בעיתון על אישה שבלעה שעון עם תמונת רנטגן מצורפת. אני מעריכה שמה שקסם לה הוא האישה-מכונה, אישה עם גלגל שיניים בגרון. בפועל מה שרואים הוא חצי גוף ערום של אישה והיא לא נראית מכונה, והיא יכולה להפציע כשהאוטופיה מתפרקת.



4. נערת רוגטקה 2004

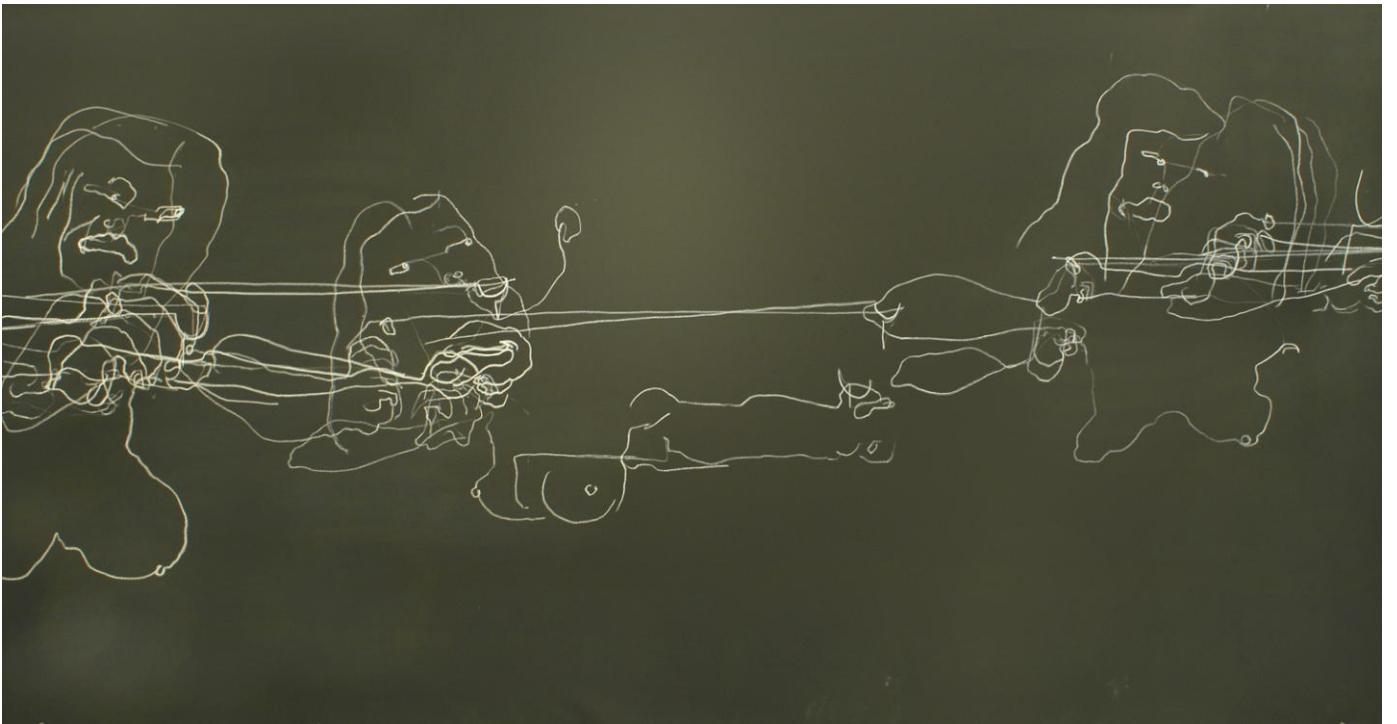
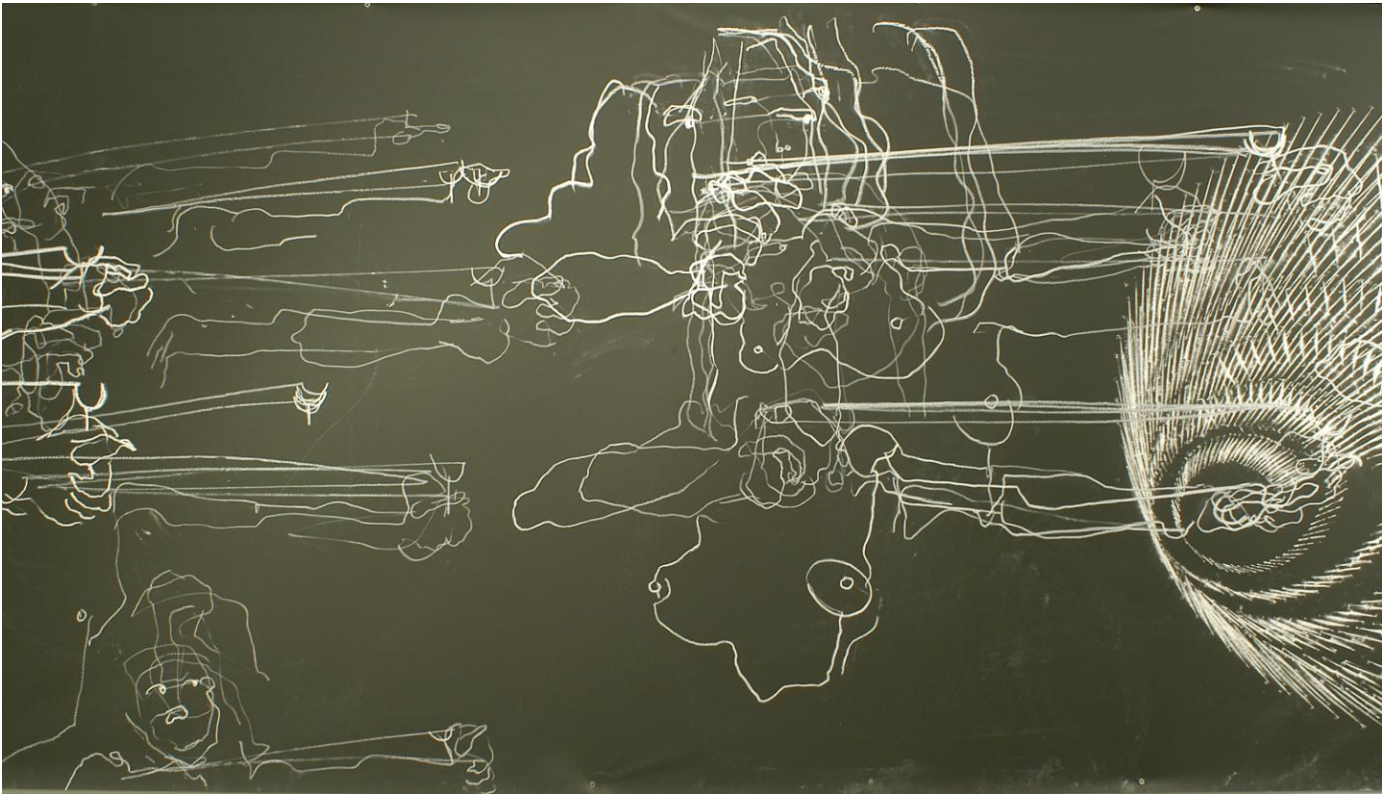
עבודה פשוטה ומדויקת. חביבה עלי במיוחד. וידאו עם דמות אישה מסרט קונג פו בשם "אגרופי הזעם" ("Fists of Fury"). אותו עיקרון פעולה כמו בשדרה - הפעם סרט וידאו קיים ותגובה עליו בעיניים עצומות. אין טקסט. זה חשוב. הקטע שרואים הוא פעולה שנמשכת בסרט המקורי מספר שניות – תנועת נערה צולפת ברוגטקה אל מחוץ לפריים. בסרט של תמי השניות הספורות נמתחו על פני למעלה מ-8 דקות. מקבלים סרט כמעט קפוא, חסר תנועה, פורטרט ארוך של נערה שהיא במאמץ עילאי להתמקד, לצלוף ולפגוע. יש קשר בין הפעולה המכוונת של הנערה לבין אופי הפעולה הציורי של תמי שדומה יותר למאמץ ספורטיבי, להוצאה לפועל מתוחה של פעולה מדויקת מאשר לציור במובנו המקובל. העובדה שהיא שחורת שיער ושחורת עיניים גם עוזרת לחשוב עליה כמין תמי בהרואיקה, פוזה לא בלתי אופיינית.

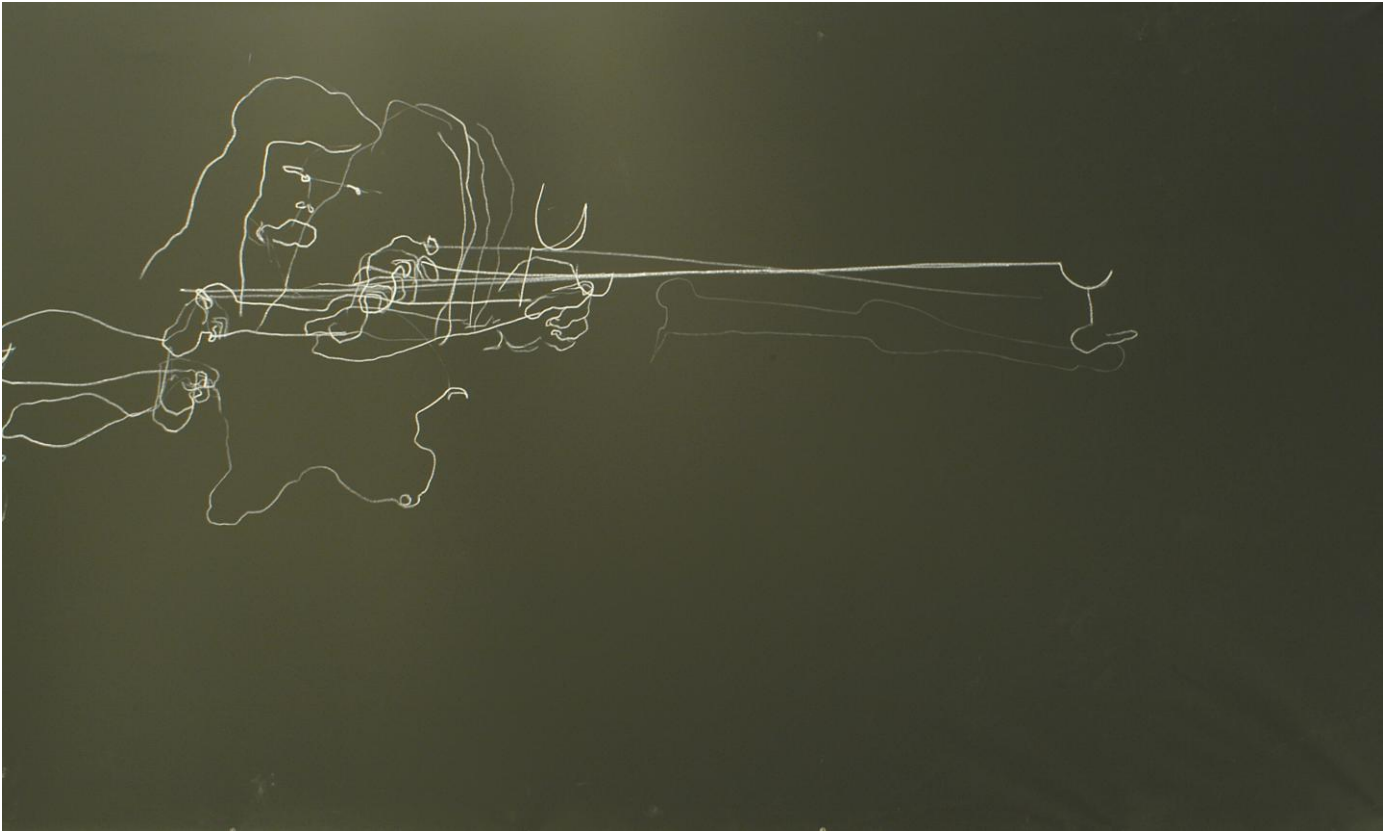


לצד תמי הסינית מהקונג פו, מתוחה יריעת פוליאורטאן בירוק כהה, כמעט שחור, ועליה, שוב בגיר כיתה, בעיניים קשורות, סימון שוב ושוב של קווי המתאר של נערת הרוגטקה. החזרה בעיניים עצומות שיוצרת ורסיות שונות של הנערה, עוד ועוד גרסאות רשומות שלה, מתכתבת עם הרעיון הקולנועי של תנועה – פריים אחרי פריים. אבל הגרסה של הציור בעיניים עצומות מאבדת מהנחישות הממוקדת, מהדריכות, מהפוקוס של הוידאו. היא רכה ומעוגלת ומגששת אחר כיוון בהיסוס ונראית כמו אוסף נערות מתנגשות בשום מקום אפל, מנותקות מהגרביטציה, שזוכרות במעומעם, כמו הד רחוק, את תנועת הקלע, את היד הנמתחת. סוג ההיפוך שעולה כאן מוליד רגש עז, השתתפות.



2004 - גלריה גורדון, תל-אביב 11 נוב. | נערת רוגטקה | גרסה 2 | עבודת וידאו ↔ עבודה על פוליאורטאן.





המרחק הפיזי בין הוידאו ליריעה הכהה מניח לשתי האפשרויות – זו ההרואית וזו נעדרת חוש הכיוון, המרחפת-קורסת, להתקיים זו ליד זו. אני מניחה שהאמנית לא תסכים אתי. ובכל זאת, אפשר לשאול, למה תמי, שאמורה הייתה לחזור על הפריים המקורי של הסרט בעיניים עצומות ערטלה את נערת הרוגטקה פתאום בגרסה המצוירת במקור היא עטופה עד פרקי ידיה בבגד חום. בציור של תמי היא נטולת בגד, חשופת חזה, והיא לא אמזונה, כי יש לה זוג שדיים ולא אחד. מה שעושה אותה מינית ופגיעה, כמו לצייר מן הזיכרון בעיניים עצומות...

יכול להיות שהציור החמור של תמי בגרסתו העכשווית מוליד הצעה אחרת, שהתרחקה מהמקור, שמונחים כמו ביטוי אישי ואקספרסיה לא לחלוטין זרים לה, כפי שלא היו לגמרי זרים לנקודת המוצא משם יצאה לדרך הארוכה שלה. הסיפורים הצדדיים על אהובות ויקירים רחוקים התמוטטו אל תוך הציור. נולד דבר חדש.