קטעי התכתבות ושיחות

תמר גטר – לאה דובב

ספטמבר 1998

סימטריה, סדר, אוטופיה /

לאה דובב /

אפתח אולי בדבר שלהבנתי יש לו נוכחות מתמדת בעבודתך. זה האופן שבו, לעתים כה קרובות, את עוסקת בשלמות של צורות סגורות, לא כנתון־ערך חזותי לעצמו, אף לא כעיקרון דיסציפלינרי, אלא יותר כשאלה, וכשאלה על מרחב רטורי ומיקום רטורי אפשרי בתוך תרבות, בתוך היסטוריה.

את שבה וחוזרת לאידיאת הסדר, הבנייה, האיזון, הצלילות, אל דפוסיה הפורמליים ואל סוכניה, ובייחוד אל צורה אחת – המעגל – ואל עיקרון מבני אחד – הסימטריה – שבעבודתך הם הלוז הכפול של הצורה המושלמת. מעגל וסימטריה שבים ומופיעים גם בפני עצמם, גם ביחסיהם ההדדיים, ובשלוחות ובנגזרות שלהם. בכוונתי לבדוק את משמעותן הטורדת של צורות אלה באחדות מן העבודות, ובמיוחד במיצבי הציור של השנים האחרונות, כל כמה שהתייחסות מבודדת כזו תהיה, בהכרח, לוקה בשרירותיות ומגבילה.

עולה בדעתי עיסוקך בגביע של אוצ'לו, בגבישיו המטורפים, הנפלאים, בעבודתך מפלצת כפולה (טוקיו, 1996), או בדימויי הראי של מפתן מודרניסטי בעבודתך כניסות כפולות (עין־חרוד, 1994-95), ובעבודה אי־אפשר להסתיר גווייה בקיבוץ (מוזיאון ישראל, 1994). אני חושבת על מידת ההפשטה של הדימויים ועל הלובן הקורן של המקטעים האדריכליים האלה. וישנו כמובן דימוי העיר הכפולה בלב עבודתך עריה של סוזנה (שטרסבורג, 1993) – העיר הרנסנסית פלמה־נובה, שהיא עיר־מודל להביטאט האנושי האידיאלי. כמו בשאר העבודות, גם כאן את מבצעת את הדימוי פעמיים, בפורמט מונומנטלי. החזרה מביאה איתה סבך של שגיאות, ואת חותרת לשוב ולגלם, להעצים כביכול, את הדבר ההירואי מטבע מושגו: הצורה המושלמת.

אני סבורה שאת השלמתם של החלקי והקטוע, השכיחה כל כך בעבודתך, יש להבין כעצם מהותו של הפרויקט הזה. הוא קליל למראה, אך עם זאת הוא מעלה ודורש, באופן רציני מאוד, את שאלת הפגימות, אי־השלמות והאקראיות.

הנה כל ההכפלות המכופלות האלה, וסיטואציות המראָה, או הקלף, של כל אותן דמויות כרותות איברים המאכלסות רבות כל כך מעבודותיך; הטורסו למשל, שריד של גוף מצד אחד, אך גם מסמן של שלמות, של גדולת העבר, עבר "קלאסי" שבו, כך אני מתרשמת, את מביטה מתוך קריצה וספק המביאים אותך להעניק לו את "צדו השמאלי", את עברו השני. אני חושבת על דמות ה"קפיטן" שלך, דמות מספר ילדים, מצחיקה, מרושעת. רגל העץ שלו מתרבה בציורים שלך כדי לאזן את חוסר הסימטריה שלו בתוך מעגל שלם, שגעוני במושלמותו.

בכל הסקרצי (scherzzi) האלה, שוב ושוב, את משליטה סדר: משלימה את הנכה המוקיוני, על החסר לו, בעודפות אד־אבסורדום, משהו כמו רגל שלישית לפיסח, יד רביעית לטורסו, כדי שיוכלו לזוז, לפעול בעולם; עודפות – ממש כשם שעשית עם האיקונות ההיסטוריות הגדולות של הסדר השקוף. ועם זאת את יודעת היטב שלעולם הם לא יפעלו או ינועו.

אמרת לי שאת "לא מאמינה בכושרה של האמנות לפעול בחיים". הרבה אפשר לחשוב על האופן, גם על האופן האפל, שבו המשפט הזה מתייחס לעבודתך.

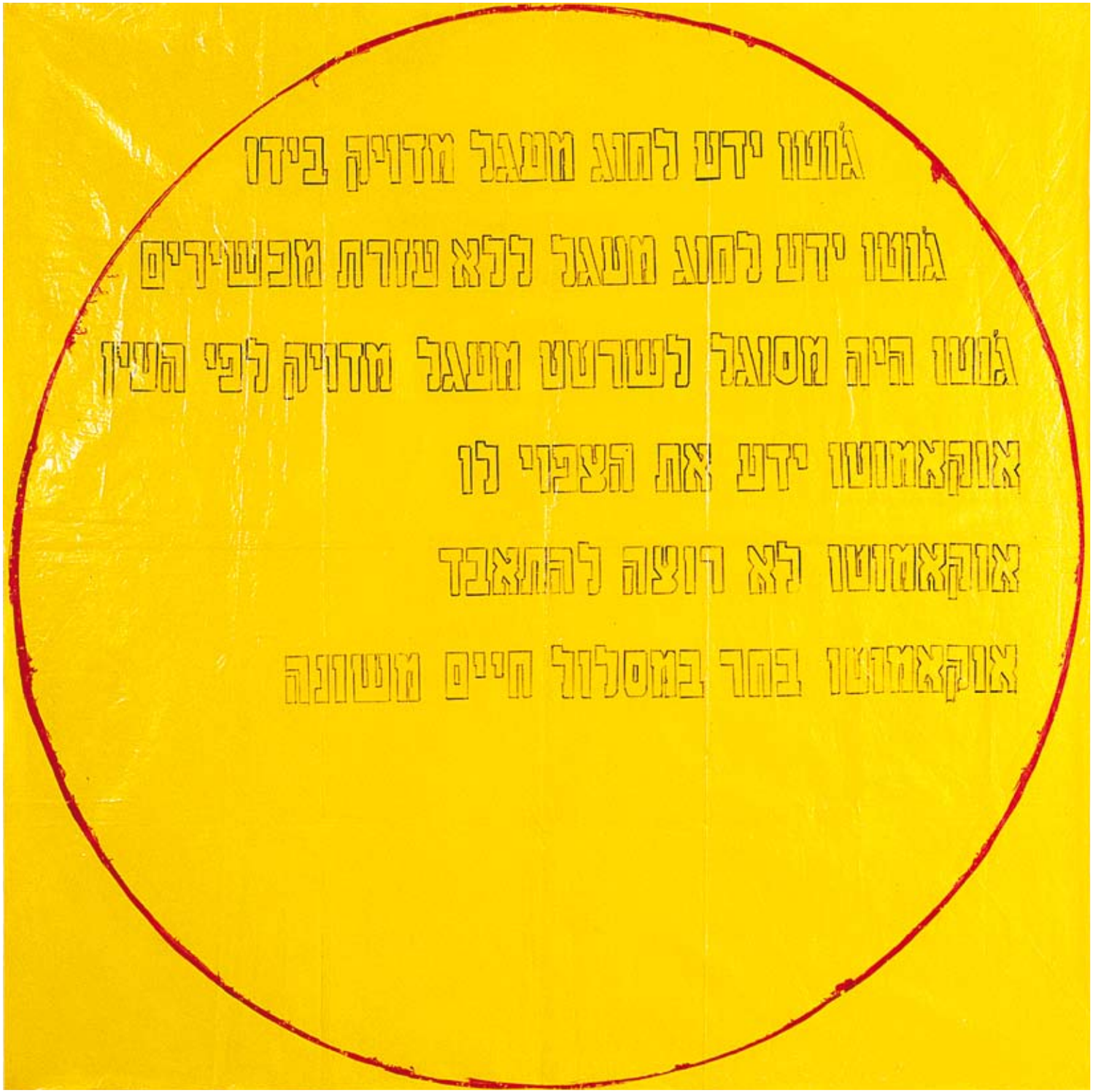
תמר גטר /

בתיאטרון עושים הרבה חזרות, ובסוף מעלים את ההצגה. ההצגה אצלי היא החזרה. נדמה לי שזו הרטוריקה הקבועה של רוב העבודות, וכתוצאה מכך יש עיסוק במשהו "תקוע", במצב שבו ה"כל" מסונדל. אני חושבת על ההופעה הקונקרטית של עבודה: מה רואים, איך זה עשוי, איך זה פוגש את הצופה. אני חושבת על משמעות, כמו על קיום היסטורי או פוליטי של יצירה, כעל מה שנובע מהליכי עבודה קונקרטיים. הפגישה עם העבודה מתרחשת בערנות להליכים. השאלה על הפוליטי או ההיסטורי אפשרית כהצבעה על הנזילות העולה מסמיכויות של דברים, מראות או רעיונות. זו תמיד שאלה על טווח וחלל של דימוי, על גמישות האסוציאציה. אבל הבעיה היא לא בעיקרון. הבעיה היא שרוב האמנות הפוליטית מגושמת מאוד. זה לא חייב להיות כך.

למשל, הגביע של אוצ'לו שהזכרת. אוצ'לו חקר גביש. הוא שרטט את הגביע שלו על בסיס אנליזה של 54 פוליגונים בעלי פרופיל של חלת דבש, שאותם ארז בתבנית מתמטית־אסתטית מדוקדקת. בעבודה שלי זה מה שרואים: אין גביש, אין מתמטיקה, אין בכלל שיטה, ואין דבר פרט למימיקה. בפרויקט הזה, בטוקיו, הטלתי על האסיסטנטים משימה מכנית בתכלית, שאין בה היבט אנליטי: להעתיק באמצעות אנך בנאים את התרשים של אוצ'לו מהקרנה עצומת ממדים (3.5 מ' גובה). אנך הבנאים הוא אגם מתכת חלול, שבתוכו גלגל וסליל של חוט משיכה מאובק בפיגמנט. פריטה על החוט, כשהוא מתוח היטב כנגד משטח חלק, מותירה קו ישר. לבצע את כל 54 הפוליגונים של אוצ'לו בצורה הזאת – זה עשוי אלפי קווים ישרים קצרצרים – זו עבודת נמלים במשמעות הכי פרוזאית. אין כאן שרטוט, גם לא סקיצה. אין מחשבה. יש פועלים ויש פעולה. רציתי את המכניות הזאת לסיטואציה של טוקיו.

בצד ה"גביע־מלאכה", שהשארתי את כולו לידיים הזריזות של האסיסטנטים, ביצעתי אני גביע נוסף, גם הוא לא יותר מתעתיק בהגדלה, אבל כזה שמהווה פיחות נוסף ביחס למה שעשוי להיחשב תוכנית אמיתית של גביע קריסטל: הגביע השני הזה בוצע ביד חופשית, ללא כל שיטה, ובלי כלי שרטוט או עזרים אחרים כלשהם. הפעולה שלי היתה כולה תיקון, פעולה הדרגתית של חיפוש אחר המקום המדויק על הקיר שעליו נכון להניח את הקו הבא, על פי הרישום של אוצ'לו. ככה טיפסתי על הפיגום כלפי מעלה באטיות של צב. ההפקה הזאת ארכה כשלושה שבועות, והתוצר, שנראה לעין כמעט מושלם, הוא בעצם מגדל של טעויות־עין ושל סטיות־יד. את הנוסחה המתמטית של הגביע למדתי היטב קודם לכן,

1



1/ Giotto and O'Kamoto from Tel Hai Cycle, 1975
Felt pen and acrylic on vinyl, 163x163 cm, collection of Mishkan Le'Omanut, Museum of Art, Ein Harod
(photograph: Avraham Hay)

2/ Tel Hai's Inner Courtyard from Tel Hai Cycle, 1975
Photograph and felt pen on vinyl on board, 115x94 cm, collection of the artist
(photograph: Avraham Hay)

3/ Tel Hai Yard (in Two Towers), from Tel Hai Cycle, 1998 (reconstruction of a 1975 work), Tel Aviv Museum of Art, whitewashed at the end of the exhibition
(photograph: Avraham Hay)
---

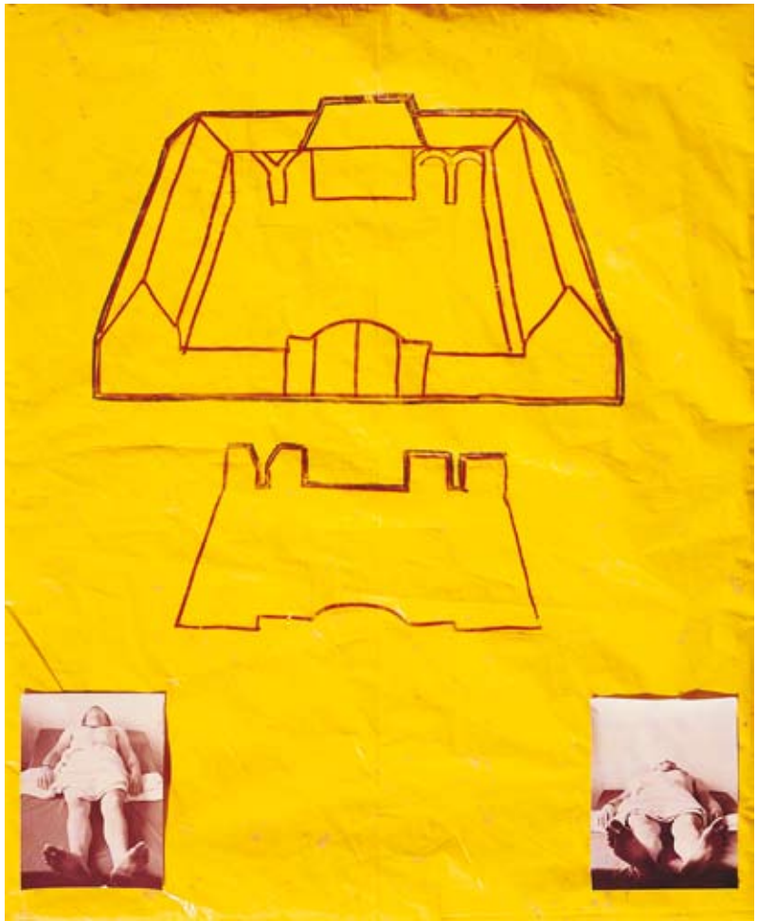
4 / Tel Hai Yard (in Two Towers), from Tel Hai Cycle, 1975
Two-wall installation in "Open Workshop," The Israel Museum, Jerusalem, charcoal on wall, wall A: 4.05x4.33 m, wall B: 4.05x10.65 m, whitewashed at the end of the workshop
---

1/ ג'וטו ואוקמוטו, מתוך מחזור תל־חי, 1975
עט לבד ואקריליק על ירעת ויניל, 163x163 ס"מ, אוסף משכן לאמנות, עין־חרוד
(צילום: אברהם חי)

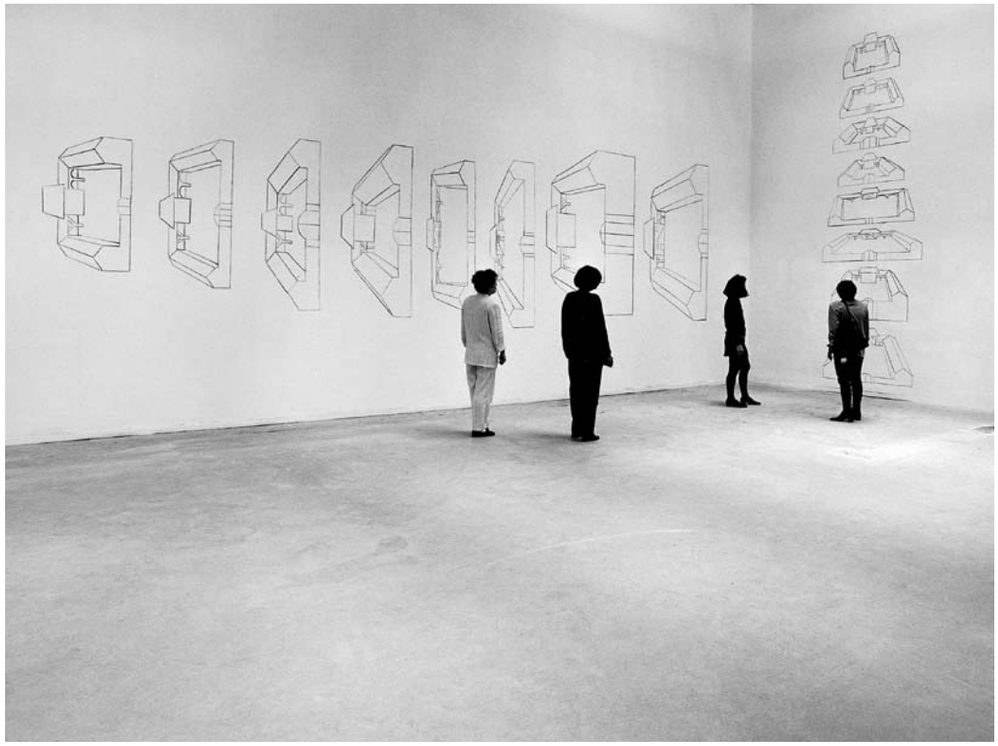
2/ החצר הפנימית של חצר תל־חי, מתוך מחזור תל־חי, 1975
תצלום ועט לבד על ויניל על עץ, 115x94 ס"מ, אוסף האמנית (צילום: אברהם חי)

3/ חצר תל־חי (ערוכה בשני מגדלים), מתוך מחזור תל־חי, 1998
(שיחזור עבודה מ-1975)
מוזיאון תל־אביב לאמנות, סויד לבן בתום התערוכה
(צילום: אברהם חי)

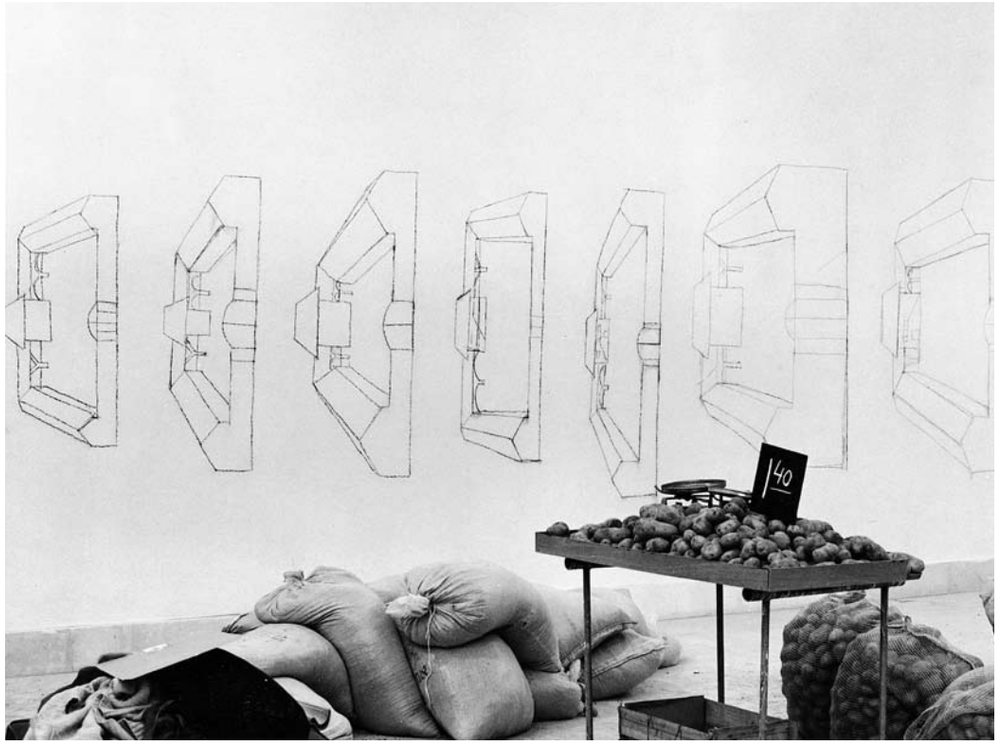
4/ חצר תל־חי (ערוכה בשני מגדלים), מתוך מחזור תל־חי, 1975
הצבת שני קירות ב"סדנה פתוחה", מוזיאון ישראל, ירושלים, פחם על קיר, קיר א: 4.05x4.33 מ', קיר ב: 4.05x10.65 מ', סויד לבן בתום התערוכה



2



3



4

אבל בסיטואציה שהמצאתי כדי להגדיל את אוצ׳לו לממדים העצומים האלה, לא היתה לידע הזה כל משמעות. יצרתי מלכודת שבה הוספת כל קו הפכה לחידה ממשית. זו ״המפלצת הכפולה״ שעשיתי בטוקיו, ולכן השיחה בעיני היא בהכרח על הליכים. אין כאן למעשה כל חקירה צורנית, יש כאן ג׳סטה של הפקה, של ביצוע, של התגברות יזומה על מכשול יזום. אולי יותר ממה שיש כאן עיון ברנסנס או באוצ׳לו, זה דומה קצת לניסיון להעמיד 500 אלף חלקים של דומינו, או לשוות בדמיון מה מתחולל כאשר 500 הנערות המרכיבות את אישון עינו השמאלית של מאו טסה טונג בתמונה חיה אינן מתואמות עם אלה המרכיבות את העין הימנית. כאלה דברים.

זה מתרחש היום, גם, וזה בטוקיו. יש זמן ומקום וחלל – בורסת האורז הישנה של טוקיו, סגאצ׳ו, שהפכה למוזיאון. זו הסיטואציה. הפוטנציאל האקוטי של יצירה הוא בבירור הגישה שבה היא נעשית.

הליך מאוד דומה של הבאת דברים (תמיד לא שלי אלא של אחרים, של סמכות מערבית גדולה בדרך כלל) למצב ירוד, ״מקולקל״, חקייני או מרוקן, מתרחש גם בעריה של סוזנה ובעבודות רבות אחרות. לכן הדיבור על מקטעים אדריכליים של בתים וערים, על תוכניות, עשוי להטעות. מכל בחינה אדריכלית התרשימים שלי ריקים. אני מתעניינת באדריכלות, אבל מעמד ה״כניסה״ בכניסות כפולות או בחצר תל־חי (העבודות המוקדמות משנות ה-70), שקול למעמדו הציורי של הטורסו, או בכלל הגוף, בציורים שלי: הלא־גיאומטריה שקולה ללא־אנטומיה. חלל התמונות שלי הוא מנטלי ביסודו. זה ציור שתמיד מתברך בשטיחות שלו ותמיד מרוצה מעיסוק בתרגום יד שנייה, ב״הקלטה באיכות מקולקלת״. האיור הוא מקום ריק, שכבר מעוקר מהסיפור התרבותי הגדול. המקום של האיור שלי הוא הלא־מקום. חביב עלי הלא־מקום.

גרנדיוזיות, עיקשות כדי חוסר תוחלת, ומחיקות: התקה של המונומנטלי /

לאה דובב/

אני שבה אל המערכים הדחוסים יותר, כמו בבניין אדון מלך בן־ציון 1932 ובניין ד״ר ברלין 1933 שהצבת בתל־אביב ב-1994. הסימטריה, ההכפלה, העיגול, מבטלים את המשמעות של הפרטים המרכיבים אותם, במיוחד בהקשר של מכלול העבודה - הריתמוס הנמשך של כל הקירות, איך הם ניצבים במרחב, החלל שהם מכילים והחלל המושלך שלהם, בתוספת הבלוקים של הכתב שהם נושאים. נראה לי שבגלל קנה־המידה הזה, בגלל שזה ״קיר״ ו״חלל״ ו״מקום״, ההכפלה היא לא רק גרוטסקית אלא גם יהירה. הסימטריה, בסופו של דבר, נעשית חסרת תוחלת; היא מתקעקעת מתוכה, מגחיכה את מרכיביה. כי מה, מעיקרו של עניין, מושג בהכפלה של פלמה־נובה, או של הקריסטל של אוצ׳לו, או של האיקונה הבאוהאוסית? הסימטריה חותרת תחת עצמה מתוך העודפות האובססיבית שלה. מרוב תשוקה לצלילות ושקיפות נעשה הגביש אטום וסתום לחלוטין - כך אני מבינה את אופן פעולת הסימטריה בתוך המערכת הכללית; היא נשפכת על הקיר מתוך המאמץ הענקי של עבודה בקנה־מידה גדול; מוקעת בנואלותה של התשוקה ליצור איזון, סדר, עולם הנגאל מפגם וחסר בחסד היד, שאותה חפצו להניח כמצייתת למחשבה הריבונית.

האיקונות שהזכרתי, הן ואחרות - ובמיוחד המעגל של ג׳וטו, שחוזר עשרות פעמים בעבודות - עוקבות מבחינתי אחר עניין מוקדם מאוד שהיה לך בצורה וברעיון של החצר המתוחמת במחזור תל־חי. אני חושבת על עבודות שטיפלו בחצר תל־חי, ובאחרות שעסקו בחצר חולדה. החצר שאת מעלה בעבודות השלדיות האלה היא צורה משורטטת, מתגוננת־אוטונומית, שאין לה חוץ ואינה מודה בקיומו של חוץ. זה האופן שבו נעשית החצר מודל לעקרון הסימטריה, ההכפלה, ולזה של צורת המעגל, שהמספיקות העצמית (self–sufficiency) היא עצם מושגם. הם כולם קשים, מאיימים, טרוריסטיים, והבטחתם כוזבת.

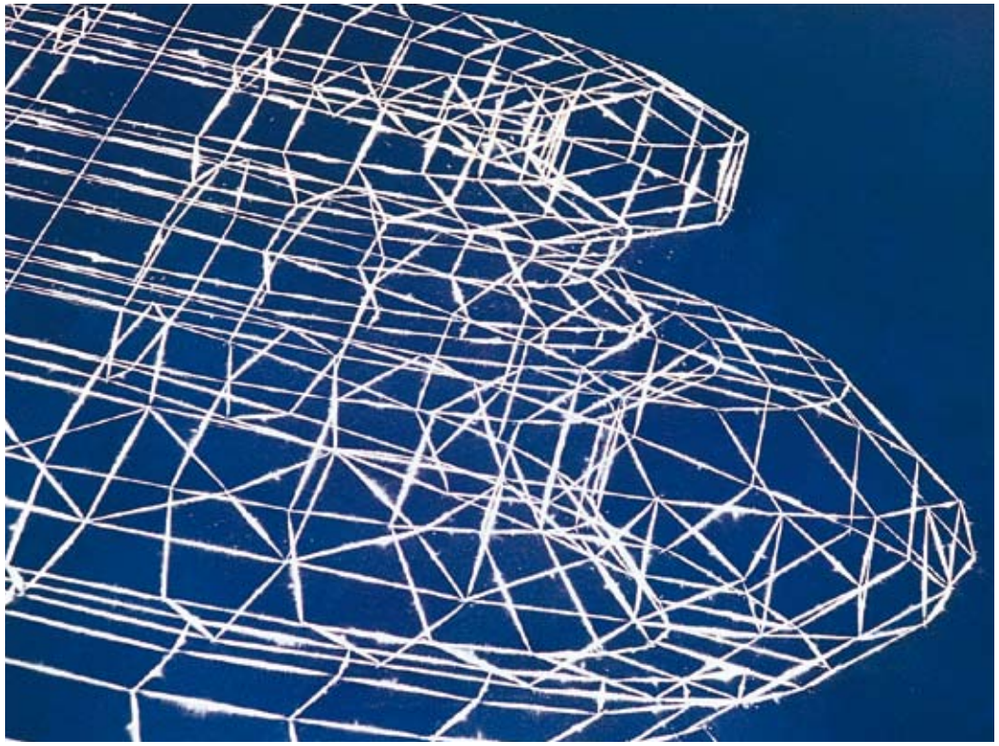
ובוודאי כך הדבר כאשר הציור נעשה במדיום של הקיר הגדול, הדגול, הסמכותי, זה שהיו לו, מבחינה היסטורית, הבטחות גדולות להעצים - ואילו את שולפת את צלן החבוי. כי באופן מסורתי, ציור הקיר הניח עניינים ציבוריים וסובייקט אוניברסלי; לכן הוא היה אמור להטעים את אדנות הקו, את ה־disegno הטוב, את היכולת לשלוט בחלל ובצירי המבט מעל לגובה עינו ומעל לחללו ומקומו הפיזי של סובייקט פרטי־יחידי. ציור הקיר הענקי שלך מדבר בקולו, בחווייתו ובאימתו של אדם פרטי.

כן, זה הדבר: סימטריה, מעגליות, הכפלה, השלמת החסר, במיוחד במדיום של הקיר, נוגדים את הקונטינגנטיות של נקודת המבט. זה הדבר שמהווה, מבחינתי, את האנרגיה המגדירה את עבודתך. עיסוקה בטעות, בכורח האנושי שלה, בהיסט ובהזחה. הסחף האנטרופי הוא שמכונן את הג׳סטה הבסיסית של העבודות האלו: גרנדיוזיות, עיקשות כדי חוסר תוחלת, ומחיקות. כך אני רואה גם את כל הצבא הגדול של האידיוטים והשוטות, הנכים, הדחלילים, הטירונים, המנהיגים וגיבורי המלחמות, אידיאליסטים קשי עמל (הדמויות של בוני המדינה) שקיבלו אצלך ממדים מונומנטליים. כולם מוחרבים בציור גרירה־מחיקה, בעבודה שאופיה כמו־מרוטש; המראה אבני, יבש, מט, קרוע ומפורר, והדמויות ספק צרובות ספק מתמוססות בתוך קרעי השחור־לבן שעל פני המשטחים הצבועים שאת מכינה עבורם. אלה הם ה״במות״ או ״משטחי האור״, כפי שאת מכנה אותם.

בשנות ה-70, כשהעבודה נעשתה על ידיעות רפויות ועל עץ, המשטחים היו לרוב ירוקים או צהובים, וארגון הדמויות עליהם, עדיין בצמידות לפורמט של התצלומים המודבקים, היה גיאומטרי, דמוי אלבום זיכרון או לוח. הסקלה של השחור־לבן היתה כבר אז רוויה ובעלת ניגודיות קיצונית והביאה להשטחה של הדמויות ולמראה הרפאים הדמוני שלהן. מסכה, עווית, העוויה - אלה הם בוודאי הנושאים

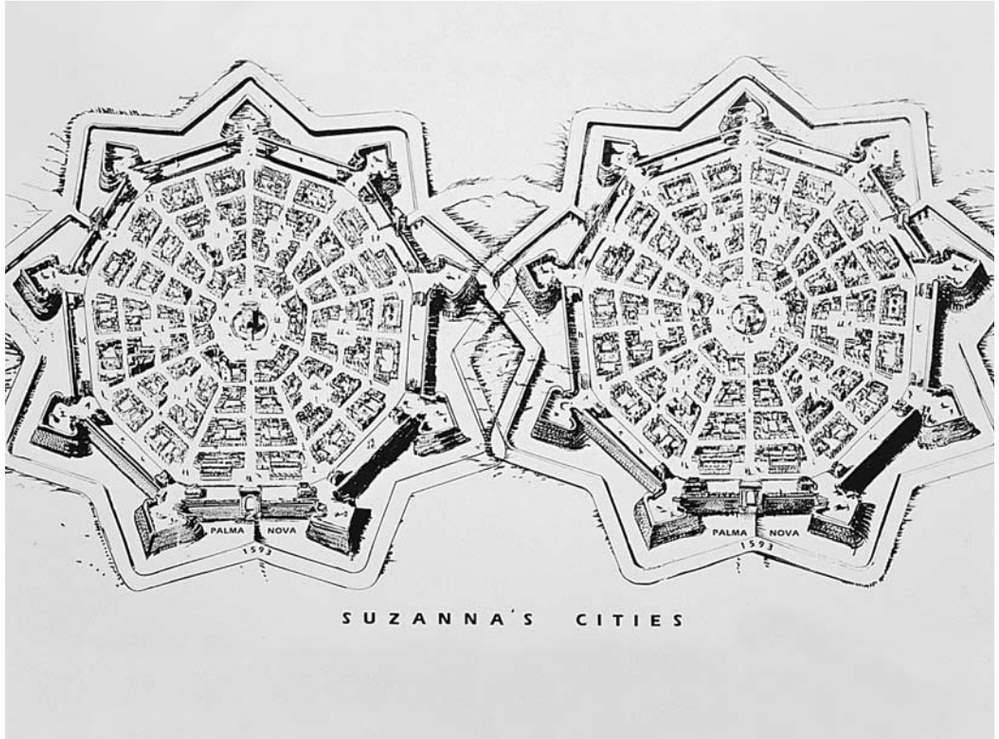
פרויקט לוס־אנג׳לס, 1993
הצבת שלושה קירות בגלריה פישר, אוניברסיטת דרום קליפורניה, לוס־אנג׳לס, גיר־שמן וטמפרה־שמן, באמצעות מגב, על קיר, 6x14 מ׳ סה״כ, סויד לבן בתום התערוכה (צילום: סוזן אינשטיין)

Los Angeles Project, 1993
Three-wall installation at Fisher Gallery, University of South California, Los Angeles, oil-chalk and oil-tempera, applied with a squeegee, on wall, 6x14 m altogether, whitewashed at the end of the exhibition
(photograph: Susan Einstein)



מפלצת כפולה, 1996
הצבת קיר־רצפה בחלל תצוגה
סגאצו, טוקיו, אוסף האמנית /
פרטים בתהליך עבודה
[ראו עמ' ?]

Double Monster, 1996
Wall-floor installation,
Sagacho Exhibit Space, Tokyo,
collection of the artist /
work in process, details
[see p. ??]



עריה של סוזנה, 1993
הצבת חלל בלה־לטרי, שטרסבורג,
טמפרה־שמן, עטי לבד וגיר־כיתה
על מצע צבע תעשייתי על קיר;
טקסט: כתב־יד, בגיר־כיתה, 3.5x11
מ׳ כל קיר, סויד לבן
בתום התערוכה / פרטים
[טקסט: ראו עמ׳ ?]

Suzanna's Cities, 1993
room installation, La Laiterie,
Strasbourg, oil-tempera,
markers and classroom chalk
on a surface of industrial
paint on wall; text: block text
handwritten in classroom
chalk, 3.5x11 m each wall,
whitewashed at the end of the
exhibition / details
[text: see p. @@]

1

1/ תפאורה ליושבות חלוצות על חצץ, 1981
במה 2, תיאטרון חיפה,
בימוי: אסתר איזביצקי /
פרט (צילום: מושיקו דרפלר,
באדיבות ארכיון תיאטרון חיפה)

2/ קהלני ופלקונטי מתוך מחזור תל־חי, 1977
אקריליק ותצלומים מעובדים
על עץ לבוד, 73x71.5 ס"מ
בקירוב (אבד)

אביגדור קהלני – מן המפורסמים בקציני מלחמת ששת הימים, בעל עיטור גבורה. צולם ממסך טלוויזיה בזמן שידור טקס הענקת העיטור; מריה פלקונטי – שחקנית ראשית בסרטו של קארל תיאודור דרייר, ז'אן דארק

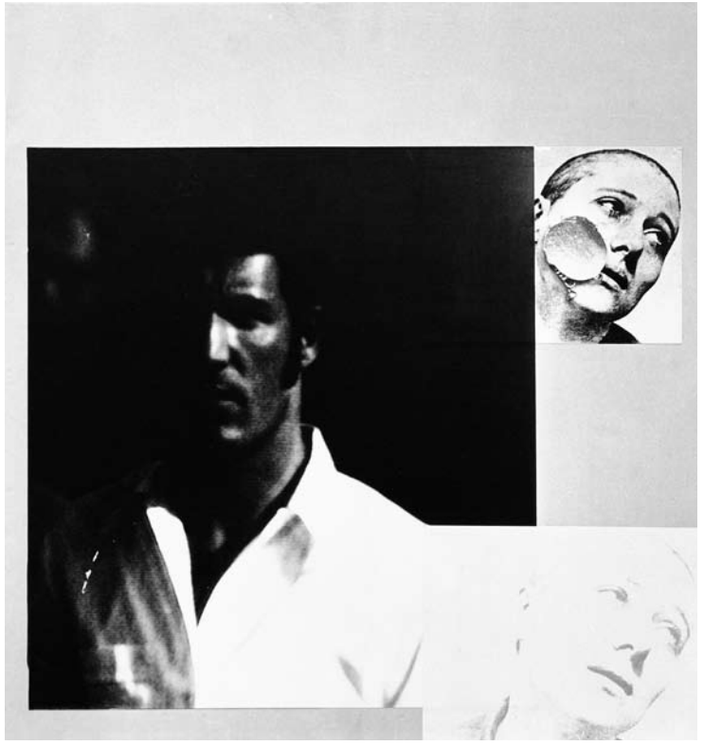
3/ האוזן של מוצרט ואוזן של בן־אדם רגיל, 1974
תצלומים (מודל: אפרת נתן) ואיור
על לוח מזוניט, 55x57 ס"מ (אבד;
צילום: אברהם חי)

1/ Set design for Pioneers Seated on Gravel, 1981
Stage 2, Haifa Theater,
director: Esther Izbitzky /
detail (photograph: Moshiko Drepler, courtesy Haifa Theater Archive)

2/ Kahalani and Falconetti, from Tel Hai Cycle, 1977
Acrylic and manipulated photographs on plywood, approx. 73x71.5 cm (lost)

Avigdor Kahalani is among the best known IDF officers who participated in the Six Day War (1967); received a Medal of Valor for his service during the Yom Kippur War (1973); photographed from the television screen during the medal presentation ceremony. Maria Falconetti, the lead actress in Carl Theodor Dreyer's film La Passion de Jeanne d'Arc.

3/ Mozart's Ear and the Ear of an Ordinary Person, 1974
Photographs (model: Efrat Natan) and print illustrations on masonite board, 55x57 cm (lost; photograph: Avraham Hay)



2 --> 3

הברורים בעבודת התפאורה לחלוצות יושבות על חצץ (תיאטרון חיפה, 1981), והם מטופלים בתנופה גם בעבודות הקיר של שנות ה-90. מתוך אותה מגמה נכנס המונוכרום השוויוני של הקירות הזוהרים בכחול אולטרה־מרין והתצלומים הפכו לחומר ממשי, לצבע. אבל לכל אורך הדרך נבנה המרקע האחד, רציף וכמעט אדיש לניואנס, אנונימי ונעדר חלליות מעבר לתהודת העומק של הצבע עצמו.

מתוך הפירוד והפירור האופטיים והפיזיים, ובגלל ממדי הענק של הדמויות־מסכות הללו, שכל מהותן התפוררות, הן מזכירות לי את דמויות הנשיאים על הר רושמור, בתשליל. בדומה להתפרקות הגביש של אוצ'לו עולה כאן התקתם של אידיאת המונומנטלי מצד אחד, ושל מעמד הדיוקן מצד שני. בוודאי זה המקרה הבולט כאשר את מטפלת בדמויות בעלות מסמן אידיאולוגי גבוה, כמו הגיבורים והמנהיגים או אנשי הקיבוצים דוגמת משקה וצביאלי, למשל בהצבה נסיגה חפוזה בטבעון (1992), ובהצבה בגלריה בוגרשוב מאותה שנה, אוסקר שלמר כטורקי. יתר על כן, לעבודות ענק אלה, לסימנים אלה, אין קיום של קבע במקום שבו, לרגע קל, יצרו מציאות. הם עשויים בחומר מתכלה, על מצע שאינו טריטוריה שלהם, העתיד להימסר במהרה לאמן אחר, לעבודה אחרת.

חשיבות והפרעתה - נושא זה מביא אותי היישר להתקת האידיאה של הטקסט בעבודותיך. זהו מרכיב אינטגרלי של הווייתן החזותית; אך וידויי האהבה וכל המכתבים הכמו־מפוטפטים האלה רשומים בשורות ארוכות, בלוקים יציבים, לכאורה קריאים ובקושי קריאים, כאילו עצם רעיון הקריאות מובא לקיצוניות כדי לחשוף את בסיסו השברירי. וכך מתמזגות תמונות הטקסטים באותה התנהגות מטורפת של כל אותם סוכני סדר בעבודתך. אני מוצאת בכך אמפתיה גדולה לאשליה ולאובדן, גם אירוניה מרה, מודעת לעצמה, הגותית, באתר שיח פומבי וטעון: המקום שחרד לאידיאות של המודרניות, וחרד בה־בשעה מפני האוטופיה המודרניסטית.

העולם נברא פעמיים, לפחות /

תמר גטר /

אני חושבת על רגע הפתיחה של העולם החדש אחרי המבול. אלוהים ברא, שיבח, התאכזב, מחק הכל, התחיל שוב, ושוב לא טוב: נוח הצדיק המושלם יוצא מן התיבה, משתכר, ובנו הקטן רואה לו. רגע הפתיחה של העולם השני, זה המתוקן, מתחיל באקט קשה של ביזוי אב. והאב עצמו מבולבל, שתיין, ובעצם הוא פשוט שיכור. הסיפור מצליב את הראייה, ההצצה, עם עשייה פלילית ממש – לראות לאב פירושו להתנכל לסדר ולחוק. זה דומה להיבריס המכוּנן באידיאת השקיפות של הפרספקטיבה. ייתכן שלא היו ממציאים אותה לולא רבץ עליה איסור. את האיסור הזה לא כל אחד משיג, אבל המהות העמוקה של נסתרות האב (ועקרון הסדר) היא חלק מזה, וכך גם המשמעות של איסור התמונה (או השיקוף), השקולה לתאווה להיות סימטרי עם האל. אבל הלקח של הסיפור מדהים עוד יותר, כי כתוב שכאשר נוח התפכח – כלומר, תפס־מחדש את מקומו וסמכותו כאב – הוא ידע מה עשה לו בנו הקטן. ואז הוא קילל אותו.

מן הרגע הראשון של העולם החדש, כל המערכות משובשות ומעוותות! זה המצב, ולא "מפלה של חלום אודות תבוניות", שכך ייתכן שהבנתי את הפרשנות שלך לעבודתי, כאילו בעיקר באתי לקונן על העולם הפגום. אבל לי נראה שבכלל לא באתי לקונן! ולי נראה שנתון הפתיחה של העולם החדש מפואר בה־במידה שהוא מגוחך או נפסד! אלוהים בחר להשאיר את הבריאה השנייה שלו, ויש מה ללמוד מזה. הוא לא שטף אותה פעמיים. הסיפור הזה על טבע הרוע האנושי אינו בא לקעקע פוטנציאל עדני של סדר, או להינחם עליו, אלא לקבוע את ההרס כמחוללו של הפוטנציאל הזה. לפני ואחרי המבול, חרף מיטב הכוונה האלוהית, הכל קלוקל באותה מידה. וה"פעמיים" מרמז לחזרה כולה: שמשהו יחזיק מעמד "עד המחיקה הבאה", כלומר שאין לתהליך סוף כשם שאין לו ממש כיוון; כל תיקון יביא איתו קלקול חדש. וזה העניין היפה והנורא כולו.

מכיוון שאת מרמזת על צירים של פרשנות רומנטית מובהקת, אני יכולה רק להגיד שאם זה אמנם כך, אז הרומנטיקה שאליה אני כן מרגישה מחוברת היא זו הגרוטסקית, זו השבה ומכוננת את היסוד שבגרמנית קוראים לו Wunderlich, שיש בו גם מן הפלאי וגם מן הנשגב, והוא שונה מקצה לקצה מהרומנטיקה הבינארית של "שנת התבונה מולידה מפלצות". הרומנטיקה הזאת מלאת משטמה לחיים המקולקלים: היא אנרכית, היא נואשת, היא מקוננת, וכל חלום אוטופי נראה בה מראש כסכלות. בזו אני לא משקיעה.

את מזכירה את עניין המאמץ הפיזי הגדול שכרוך בביצוע העבודה שלי, יסוד סיזיפי כביכול. מכיוון שמדובר בהצגה של פעולות, ובחותם של פעולות, נוח לי לחשוב על מאמץ ביחס לערך של כתיבה תמה, למשל. מצד שני, הפעולות שלי כל כך מופרכות. לפחות מה שאני חומדת בגרוטסקות של אחרים, למשל אצל חנוך לוין, או גוגול, ואצל ברכט, זו ההצעה למשהו מפוכח עד העצם, שהוא גם פתוח מאוד, בסופו של דבר. באשר למודרניזם – אני נשארת כנראה עם ה־Wunderlich ועם זכות העיקרון האוטופי. נראה לי שכך מותר. יש כמובן גם מודרניזם נאיבי, אווילי; להתפכח ממנו מעולם לא נראה כמשימה קשה או מיוחדת.

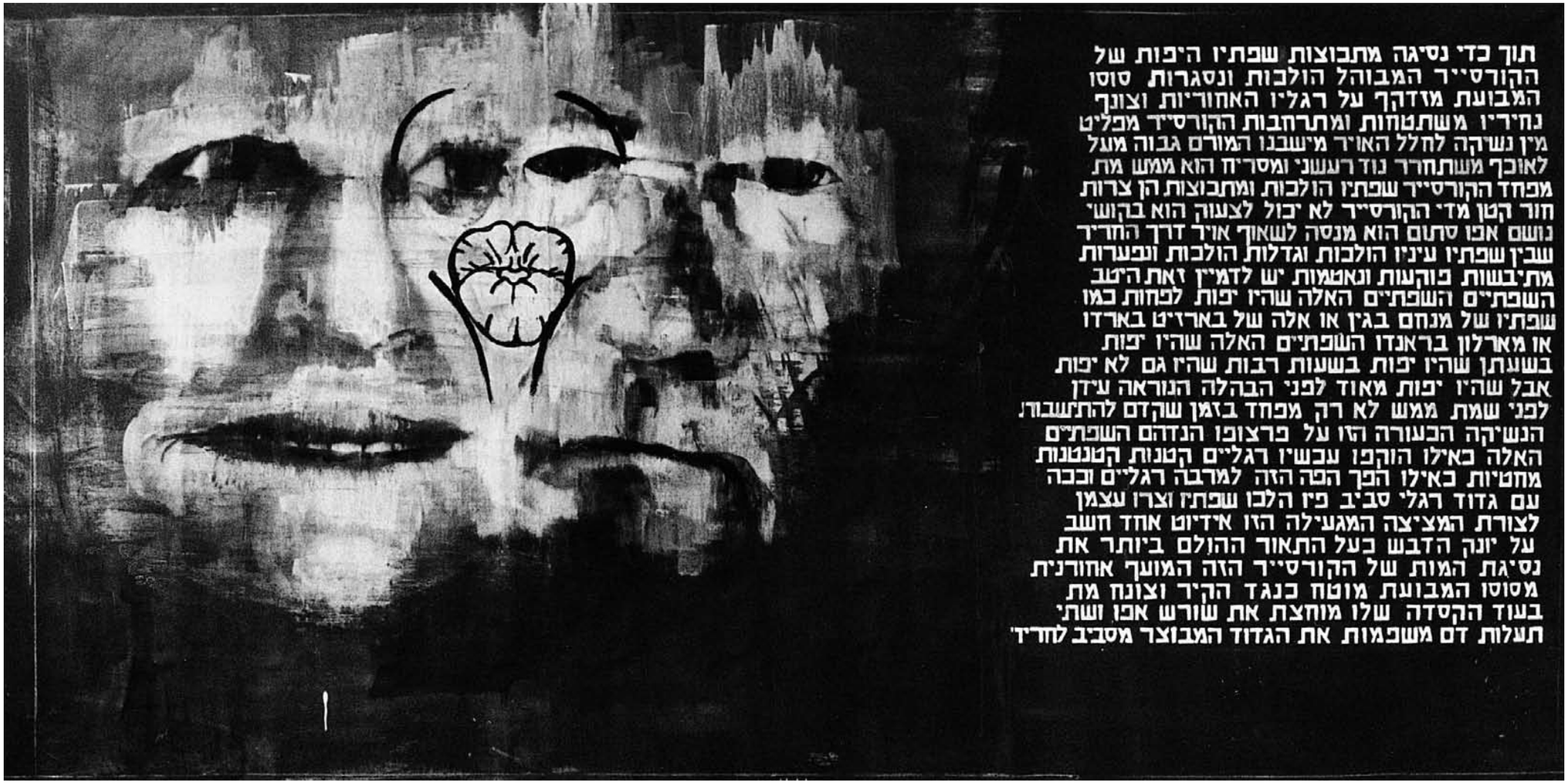
אוצ'לו, לפני מאות שנים, הוא מי שחווה את עליבותו הגמורה של המכשיר שלו – הפרספקטיבה. לולא היה מבין, לא היה גדול בעיני.

לאה דובב /

אם אוצ'לו הוא ה־ghost האולטימטיבי שלך בפרויקט טוקיו - הרי בעבודה שנעשתה בתל־אביב בבניין הישן של עיתון הארץ (בניין אדון מלך בן־ציון 1932 ובניין ד"ר ברלין 1933), ה־ghost הוא ג'וטו. זהו רובד נמשך, מכונן, בכל העבודות שלך שפונות אל הגדולה של המבניות הבין־אישית, אל ה־infallibilitas של הציור, דרך ה"קולבים" המפורדים שלה, שהם מסמניה המוסכמים - החייל הישן לרגלי התחייה של פיירו דלה־פרנצ'סקה (והאם זו אירוניה מכוונת, שבחרת בראש שמקובל לראותו כדיוקן עצמי שלו?), או הנער העירום למחצה בפינת החדר, שמגיח אל תוך העבודה שלך כמו היישר מתוך ציור המתרחצים של סרה. וכמובן, ג'וטו. היסטוריה עצומה של רעיון המבע המושלם מרוכזת בג'וטו, שווזארי בחר לספר עליו את האגדה שהיתה (במהלך המודרניות) לאבן־הפינה של אמנות הרנסנס - אגדת הצייר שהיה שרטט ספונטני של מעגל מושלם. במומנט הזה, ג'וטו נעשה מייצג של הציור כאיחוי אידיאלי של שני דברים, העתידים להגדיר את מהות הציור כחזות, כאל־טקסט: הציור הוא, מחד־גיסא, משמעת המבנה הנפחי והצבעוני הנבון, האוטונומי־גיאומטרי - ומאידך־גיסא הוא מחוות של הרגש האותנטי וחיי הגוף. אבל את לא מאמינה למעשייה האופטימית הזאת, על האחדות האוטופית של הסדר, התבונה והחיים. את לוקחת מג'וטו, כמו מפיירו, את התקווה שלהם לכונן יקום־ציור שלם מובנה ותבוני, ומצמצמת אותם, מסגפת אותם לכלל שבלונות, מסמנים, פריטים הגולים ממקומם. וכך, המעגל של ג'וטו נהפך ל"מעגל" במרכאות, והוא מתפרע, מוטרף בתשוקת המעגל המושלם, הרישומי. וחיי הגוף - הנער מבניין הארץ, או האידיוט מכניסות כפולות - מועברים לשפה ציורית אחרת, במגע אחר: מוזחים לעולם עכור, מחוק, שבו החיים הם לעולם הוויה אטומה וחסומה ואינם יכולים להתארגן ביקום צלול, בן מינו הנכסף של ה"מעגל". הייתי אומרת שדווקא ג'וטו שלך, ומסורת השקיפות שנולדה ממנו, והכמיהה המודרניסטית לריבונות שהוא מייצג, אכן יוצאים אידיוטים על הקיר העצום הזה, עוד יותר מן הראש העצום של האידיוט: big deal, לצייר מעגל?

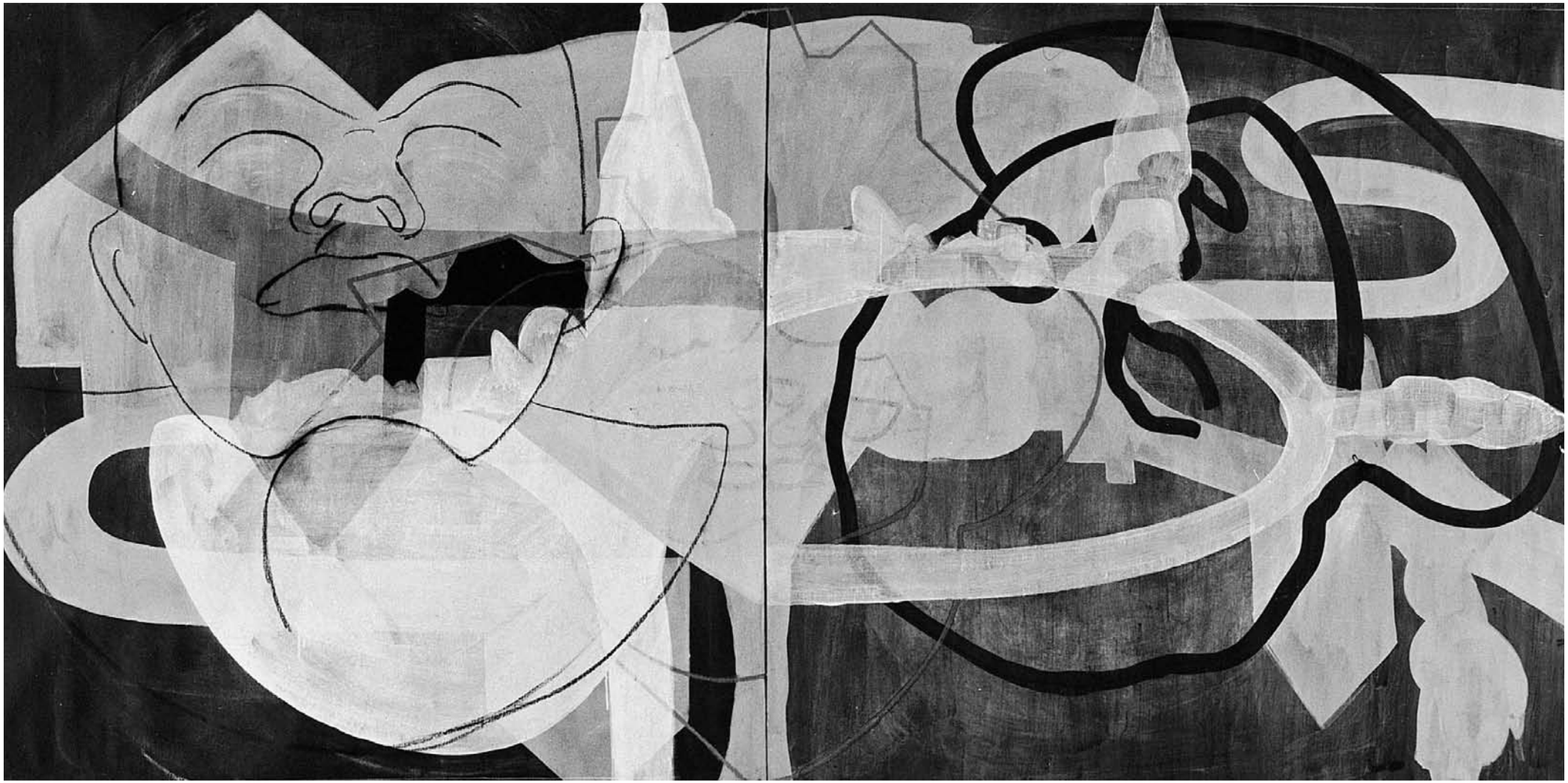
תמר גטר /

כן, המעגל הוא ג'סטה, פיגורה של יכולת במרכאות.



בנסיגה מבוהלת, 1992
חותמות גומי וטמפרה־שמן,
באמצעות מגב, על בד,
155x350 ס״מ, אוסף האמנית

In Hasty Retreat, 1992
Rubber stamps and oil-tempera,
applied with a squeegee,
on canvas, 155x350 cm,
collection of the artist



נופים ירוקים,
ראשים מתהפכים, 1982
אקריליק, גיר־שמן ולכה על בד,
155x350 ס״מ, אוסף בת־שבע
ואליהו געטר (צילום: אברהם חי)

Green Landscapes,
Inverted Heads, 1982
Acrylic, oil-chalk and varnish
on canvas, 155x350 cm,
collection of Bath-Sheva and
Eliyahu Getter (photograph:
Avraham Hay)

עמידת ידיים, גרסה I, 1991
טמפרה־שמן באמצעות מגב,
וגיר־כיתה על בד, 178x178 ס"מ,
אוסף עמוס שוקן, תל־אביב
(צילום: אברהם חי)

הלב הולך מהסוכר לקפה, 1991
גיר־כיתה וטמפרה־שמן,
באמצעות מגב, על בד,
שתי יחידות, 190x77 ס"מ כ"א,
אוסף דביר אינטרטור
(צילום: אברהם חי)

Handstand, Version I, 1991
Oil-tempera applied with
a squeegee and classroom
chalk on canvas, 178x178 cm,
collection of Amos Schocken,
Tel Aviv (photograph: Avraham
Hay)

The Heart Goes Out from Sugar
to Coffee,1991
Classroom chalk and
oil-tempera, applied with a
squeegee, on canvas, 2 units,
190x77 cm each, collection
of Dvir Intrator (photograph:
Avraham Hay)

מכללה
הלב הולך מהסוכר לקפה

וגם פשוט מכך – אפס, בועה, לא־כלום. אני אוהבת מאוד את ג'וטו, אבל לגבי הציור שלי ג'וטו דומה קצת ל"בעל אידיאלי", ל"אשה המושלמת", ל"טראומה של חייך", ל"אוזן של מוצרט"... בילדותי היתה לי אנציקלופדיה של גדולי המוזיקה, ושם היה איור של שתי אוזניים ומתחתם כיתוב: "האוזן של מוצרט והאוזן של בן אדם רגיל". אני זוכרת שהייתי מסתכלת על האיור הזה שעות. בשום אופן לא היה אפשר לדעת של מי הדפורמציה – של מוצרט או של בן אדם "רגיל". בסוף גזרתי אותו ועשיתי את אחת התמונות הראשונות שלי. גם הסיפור של וזארי על ג'וטו הצחיק אותי: בתור הדגמה לגאונות של ג'וטו, הרי קשה להעלות על הדעת סיפור מטופש יותר.

העבודה מבניין האַרַץ באמת פונה למקום עכור. היא עוסקת בשאלות של סיפוק: ביכולת, בגמישות אינסופית, ובאי־יכולת, בכבילות, מגבלה ושיתוק. היא מתגססת ביחס ל"to do it free hand". הטקסט שעל הקיר החיצוני שלה מביא עוד סיפור אחד שלי בכתיבה תמה: סיפור על תשוקה לנערה שברחה לסינגפור, והחושק בה הוא מן שארית־אדם ממין זכר בעל עין אחת, בעל שיגעון פרוורטי לסימטריה. תאוות מדידה, זה הקיק שלו.

לאה דובב /
לא ממש הצלחתי להבין מה הוא עושה בעצם. הוא מחבר בניינים?

תמר גטר /
בדמיון. הוא סופר בלטות. זה באמת סוף הדרך, עסק ביש מוחלט. אבל מה הוא יעשה? הוא תקוע בחלון שם, זאת שהוא רוצה בכלל לא שמה עליו, היא בצד השני של העולם, אז מה כבר יש לו לעשות? אז הוא מיישר קווים דמיוניים. הוא, אני מניחה שהוא עושה סדר.

לאה דובב /
זו דמות מעיקה.

תמר גטר /
אבל בשבילי היא גם קרובה. כלומר, הוא עסוק! התשוקה שלו רחוקה מאוד מלהתממש, אבל הוא חי ועסוק בה לחלוטין, הוא בן אדם עסוק. לא קשה לי להזדהות עם הקיקלופ הזה. הוא דגנרט גמור, אבל הוא קצת דומה לזו שציירה את הגביע בטוקיו, לא?

לאה דובב /
יש עונג במדידה?

תמר גטר /
בטח! עונג, עינוג עצמי, וטווח רחב שבין וירטואוזיות לאוננות, הם הנושא של העבודה הזאת. היה מאוד חשוב לי שכל הקובייה שבתוכה עבדתי תהיה מאוירת inside out. זה אינפלציוני, קקופוני. למשל הרצח: אני גם מודיעה עליו בכתב, וגם מראה פנטומימה מאוירת שלו; ידיה המורמות של יהודית מתוות אחיזה בראשו של הולופרנס, שאיננו...

לאה דובב /
ואת מעלה את הנושא כאן, במקום שאין לו חיבור של ממש להיסטוריה של הציור הגבוה, לווירטואוזיות הטכנולוגית שלו, לעייפות ממנה...

תמר גטר /
ודאי שאין כאן היסטוריה של וירטואוזיות. אבל מאיזו פלטפורמה אני יכולה לדבר? אני לא יכולה להסתופף בצל אידיאה מקובעת של craftsmanship. מכמה וכמה סיבות זה לא נתון, גם בהתחשב ברגע הפתיחה שלי ולעניין בקונספטואליזם. רציתי לחשוב על אמנות ולעשות אמנות, לא שאפתי "לצייר", ולאיש מסביבי לא היתה אמונה תמימה ב"יד האמן".

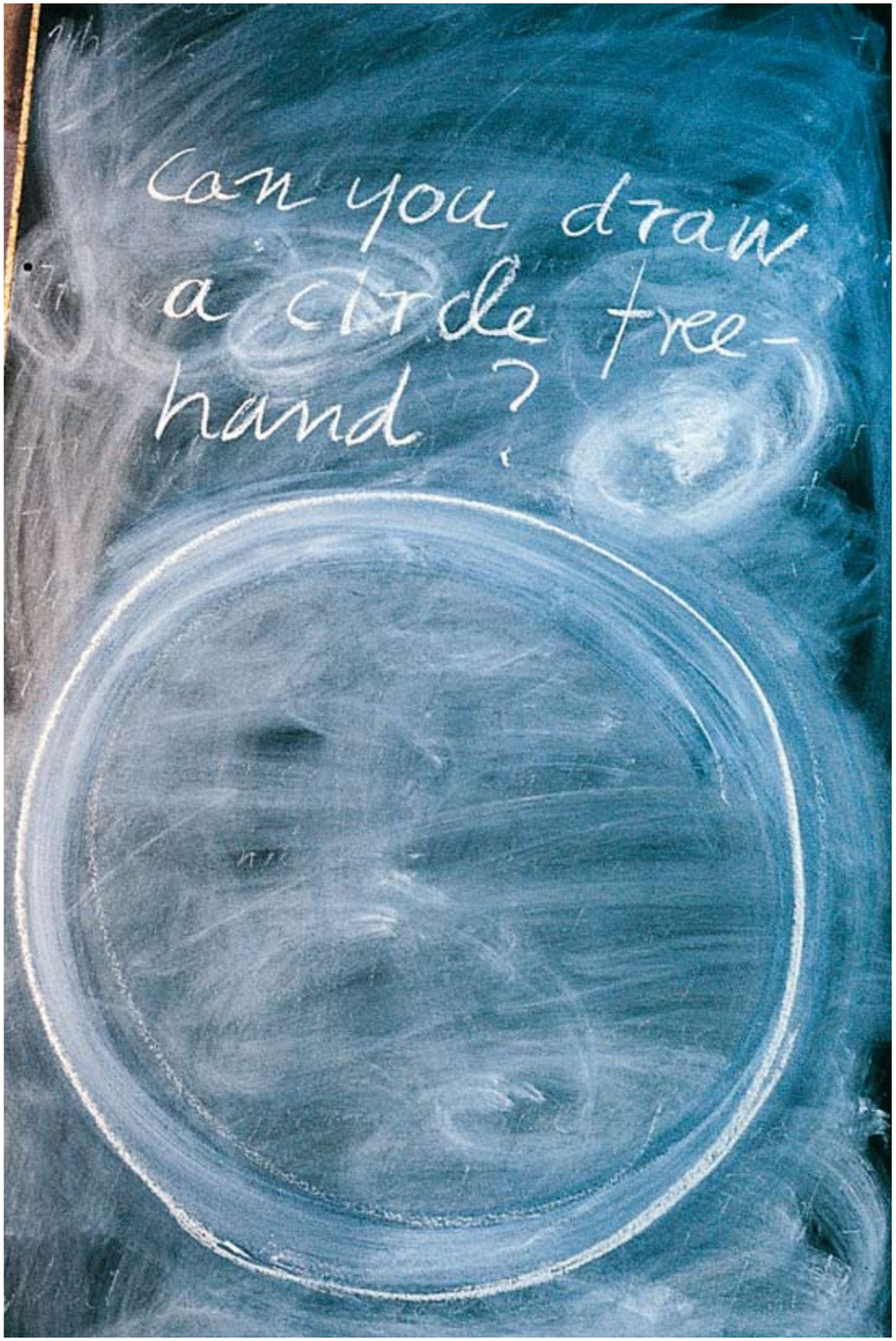
ברקע העבודה עומדים אולי המונטאז', הקולאז', שירה אימאז'יסטית... כבר אלה "לא־ציור" במובן שאליו את מתכוונת. אבל אפילו הקולאז' – לי לא ברור מה משקל המסורת הזאת בעבודה שלי. "ציור־ציור" לא מסביר אותה טוב, וגם "קולאז'" לא מספר עליה משהו חשוב. יש לעבודה גֶנים של קולאז', אבל לא בזה העניין. בכל מקרה, לי הכי נוח לחשוב עליה כמו על מערכת שיניים תותבות מחנות צעצועים, כאלה שעושות קלאק־קלאק. אני חושבת שהיא פרוצה מבחינה סגנונית – ואין לה שום "כתב־יד". לא יכול להיות לה. בשנים האחרונות גם אין לה "פורמט". כמעט כל חלל מתאים, ולאחרונה היא גם סופחת אובייקטים ולא מפחדת להפוך ל"פסל".

לאה דובב /
לומר "אין לי כתב־יד", זה אולי הדבר הכי טעון שאמן יכול לומר. הרישום אמור להיות הדבר האינטימי...

אבל אי־אפשר להסתיר גווייה בקיבוץ, 1994
הצבת קיר במוזיאון ישראל, ירושלים, רישום צלוף (אבקת פיגמנט, באמצעות אנך בנאים) וחותמות גומי על מצע צבע תעשייתי, באמצעות מגב ורולר, על קיר, 4.5x10.65 מ', סויד לבן בתום התערוכה

Impossible to Get Rid of a Corpse in a Kibbutz, 1994
Wall work at the Israel Museum, Jerusalem, sniped drawing (pigment powder, applied with a mason's plummet) and rubber stamps on a surface of industrial paint, applied with a squeegee and a roller, on wall, 4.5x10.65 m, whitewashed at the end of the exhibition
---

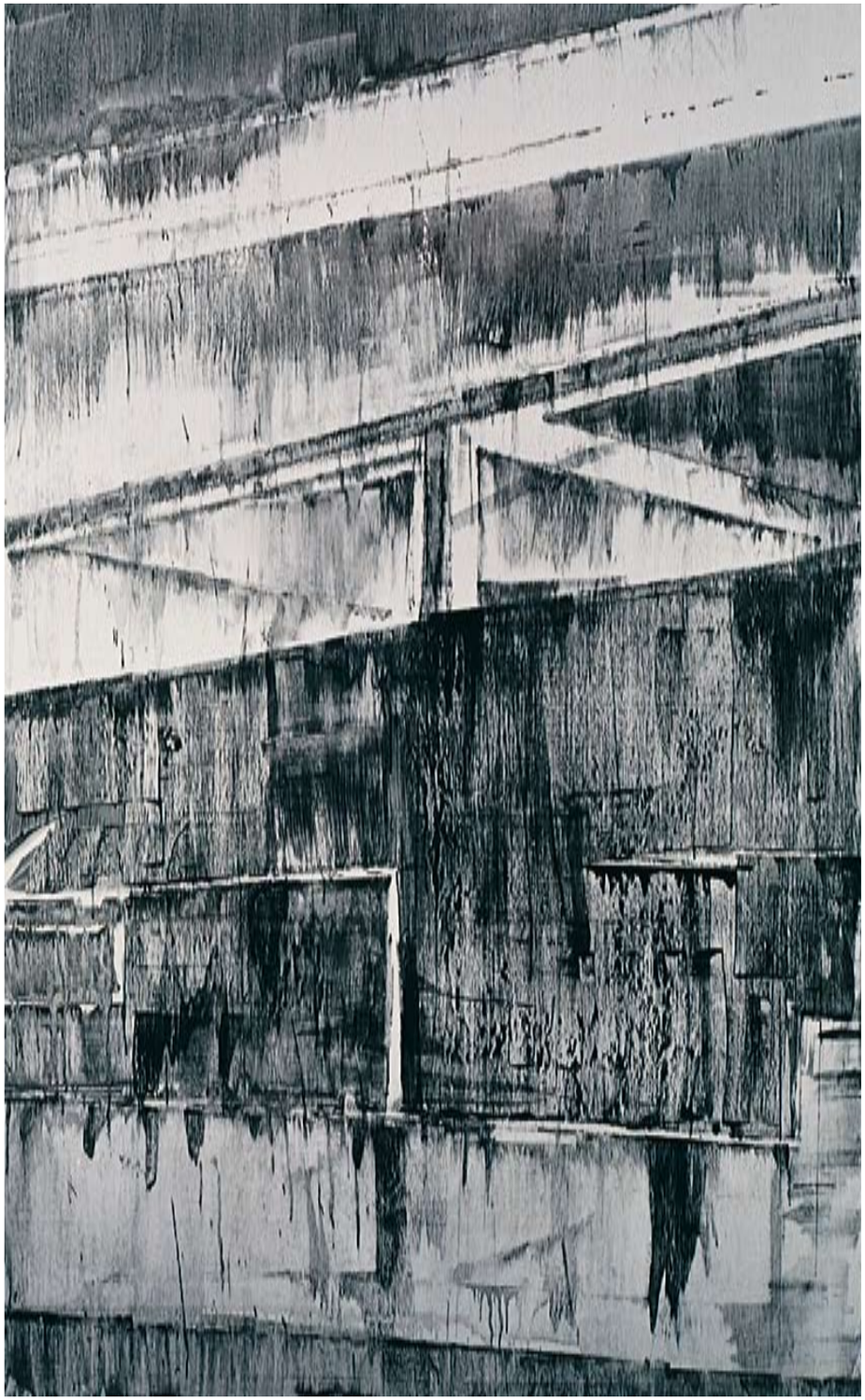
IMPOSSIBLE TO GET RID OF A CORPSE IN A KIBBUTZ



פילוג, 1998
הצבת חלל בפסאז׳ דה־רץ, פריז,
במסגרת "אמנות בעולם: מגמות
ביקורתיות", גיר־כיתה, אבקת
פיגמנט, לכה והולה הוף על מצע
טמפרה־שמן על קיר, רצפה ולוחות
עץ, 2.8x3.5x6.5 מ׳ בקירוב, סויד
לבן בתום התערוכה / פרטים

Split, 1998
Room installation, Passage De
Retz, Paris, as part of "L'Art
dans le Monde: Tendances
Critiques 98," classroom chalk,
pigment powder, varnish and
hula hoop on a surface of oil-
tempera on wall, floor and
boards, approx. 2.8x3.5x6.5 m,
whitewashed at the end of the
exhibition / details
---

now I am doing my
quiet, in reverse
image once again,



פרויקט טבעון, 1992
הצבה ב-17 יחידות בגלריה
של מרכז ההנצחה, טבעון חותמות
גומי, גיר־שמן וטמפרה־שמן,
באמצעות מגב, על קיר ועל לוחות
עץ, מצוירים משני צדדיהם, מידות
חלל: 350 מ״ר, סויד לבן בתום
התערוכה; הלוחות: אוסף האמנית /
פרטים (צילום: אברהם חי)

Tivon Project, 1992
Installation in 17 units at the
Tivon Memorial Center Gallery,
rubber stamps, oil-chalk and
oil-tempera, applied with a
squeegee, on wall and boards
(double-sided), space: 350 sq. m,
whitewashed at the end of the
exhibition; boards: collection of
the artist / details (photograph:
Avraham Hay)

The Library Project, 1994
Room installation at the Givat Haviva Educational Institute, as part of "Facing the Mountain: Kibbutz in the First Person" (Art Focus), classroom chalk, oil-chalk, and oil-tempera, applied with a squeegee, on an oil-tempera surface on convex wall, approx. 12x4 m, collection of Givat Haviva Educational Institute
---

פרויקט הספרייה, 1994
הצבת חלל בסמינר גבעת־חביבה, במסגרת "לעמוד מול ההר: קיבוץ בגוף ראשון" (ארט־פוקוס), גיר־כיתה, גיר־שמן וטמפרה־שמן, באמצעות מגב, על מצע טמפרה־שמן על קיר מקומר, 12x4 מ' בקירוב, אוסף סמינר גבעת־חביבה

תמר גטר /

במובן מסוים המקום הזה אבוד.

לאה דובב /

...הדבר הווידויי ביותר, המקום שבו מתחולל המפגש הראשוני ביותר עם האידיאה של העבודה, הנגיעה הלא מקודדת. כן, עבודתך משלבת כל כך הרבה "כתבי־יד", כאילו את באה למפות את התשתית של הקו עצמו, את אפשרויותיו להיות משהו בפני וכנגד עצמו, או להפוך לסימן. האם זו השעיה של האותנטיות, אופן אולימפי, משועשע, של איון עצמי - או ראווה של יכולת וכל־יכולות? כי הרישום שלך הוא באמת כל־יודע, מסוגל לכל דבר - ועם זאת הוא לא יציב, מתפלג, קופצני. בכך הוא נעשה מן קליגרפיה אימפרסונלית, יד בלי "אני", הפרכה של אידיאת הפרטיות.

יש צד של דמיון בין הטיפול שלך בקו לבין הטיפול במצע הכחול, שאליו התייחסתי תחילה כאל אנונימי; גם הוא נקרא כמשהו בפני וכנגד עצמו, וגם הוא יוצר את ה"אל־מקום" שלו, מין חלל שאינו אלא פני שטח, ופני שטח בעלי עומק קוסמי. את חווה העדר קול - והרי אין דבר מובהק יותר מקולך.

תמר גטר /

נדמה לי שאין דבר כזה, הקו שיוצא "ממני". אין יד "לא מוצפנת". היד מייצרת רדי־מיידס. אלה רעיונות ישנים שהתבררו כבר עם הדאדא והסוריאליזם וחזרו ובוררו בפופ ואצל וורהול.

מצאתי גם שאני עונה על מכתבים בכתב־ידו של הכותב אלי, זה מצב עניינים, לא עובדה פואטית, ובציור אני עושה מזה עניין, זה נעשה כלי וגם תימה; הקול תמיד חלול, וחלקי.

מה יהיה הקול של המסכה, של ההעוויה? יש רק הדהודים של קולות. אתה־עצמך אוסף של קולות, שברי תמונות, התרוצצות... אני לא מזהה חוויה גרעינית שאומרת לי "זו אני" וזו "לא אני". במצב כזה משתחררת "קומדיה של קולות חלולים", כך אמר פעם משורר שאני אוהבת, וואלאס סטיבנס.

עלה בכמה אופנים היחס שלי לתפאורה ולתיאטרליות. אני לא חושבת על תיאטרון באשר הוא; אני בוודאי לא עסוקה בצדדים הספקטקולריים של במה או בימתיות, אבל אני כן חושבת את הכאן ועכשיו מול הפנטזיה שיש בקברט או בתיאטרון סאטירי. זה מתח כל כך יצרני. יש מגע קרוב, מישושי, עם הצופה. מסמיקים. היבט כזה של מתח עולה, אני חושבת, מהאופן שבו הבין־טקסטואליות הדחוסה של העבודות נתקלת באגרסיה שהן מפגינות כלפי כל בניין סדור, שלם, של ציור. והגיר - הגיר קרוב מאוד, פשוט.

<u>בניין אדון מלך בן־ציון 1932 ובניין ד"ר ברלין 1933</u>, 1994 /

לאה דובב /

עם השנים נעשה הטקסט מרכזי אצלך יותר ויותר, ותמיד את מקשה על הקריאה. הבלוק המסיבי של שורות שהקורא משתרך לאורכו, הופך מבחינה פיזית לבלתי קריא כמעט. הכתיבה תמה, מושלמת, זורמת, והטקסט אינו קריא. אני חושבת־מחדש על המחווה הטורדת הזאת בדבר גבול אפשרות ההוויה של "טקסט" כאשר הגודל, נפח הטקסט בהצבות שלך, מעלה על הדעת את הריבונות המסורתית של השפה בתרבות שלנו. בתוך ההצבה שלך מתמוטטת הריבונות הזאת. הטקסט כגרפיקה, ککליגרפיה, כצורה שניתקה מן השפה? בפרויקט של טוקיו לקחת קליגרפית מקצועית שתצייר לך את 12 המטרים של הטקסט שלך.

תמר גטר /

על פי רוב הטקסטים מתורגמים לשפת הארץ שבה אני מציגה. הם קריאים מאוד למי שרוצה להשקיע זמן בפגישה עם העבודה, עם כל הדמויות הנידחות האלה שעליהן אני מספרת. מי שלא רוצה - נשאר עם הקליגרפיה. היפנים, אגב, לא נשארים עם "רק" קליגרפיה. הכל "כתוב בעור".

אני חושבת שברור לי שאני עובדת באופן מהותי מחוץ לרייטינג. אלה עבודות שמתנגשות ב"הופ ראינו" ומבקשות סבלנות, אטיות, קשב ומבט לדברים זערוריים. זה מה שמוגדל כל כך. אני מספרת על דברים שבכלל לא היו לולא הסבלנות.

הרציו של גודל הציורים היא שאלה קבועה, אבל אני לא חושבת שהציור שלי עסוק בלהיות "גדול"; הוא עסוק יותר בלהיות פיזי, ובמחווה של הגדלה, של תקריב, והסיפורים הם היבט של להוסיף ו"לנפח" את זמן הצפייה באמצעות חלל־מקום־זמן שאינם אופטיים. לא אמור להיות כאן דימוי מארגן של העבודה במובן גנרי.

<u>נוף רומנטי - פשוט יותר</u>, 1997 /

לאה דובב /

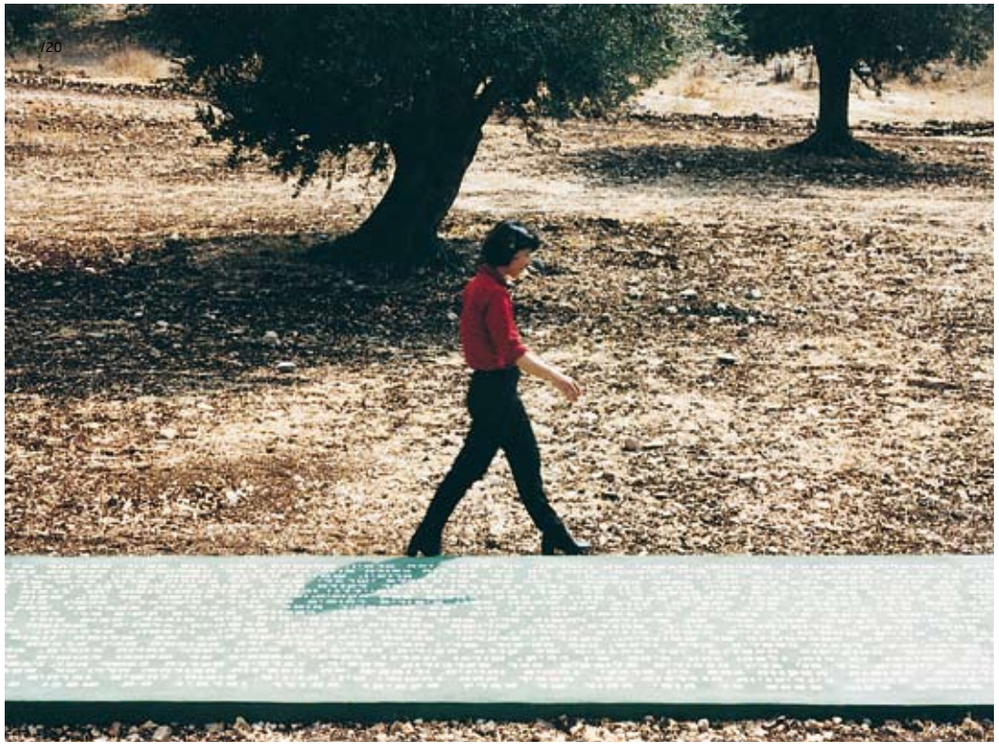
לעבודה הזאת יש קיום של מטאמורפוזה, ככל יצירה פיסולית; ובה במיוחד תנועת האני־הרואה, הגופני, ביחס אליה במרחב, היא כבדת משמעות. קרוב ורחוק, כאן ושם, קודם ואחר כך, הם אלמנטים חיוניים לה: הדרך אליה, המעבר מן הרחוק לקראת הקרוב, הם חלק מהותי ממנה ואפילו מה שמכונן את צידוקה במקום שבו היא נמצאת, במטע זיתים עתיק ביישוב ששמו לא שמו ותושביו לא תושביו - עין־הוד, כפר אמנים, משהו אותנטי־כביכול, "אסתטי", במובן הקיומי הירוד והקיטשי ביותר, בבתיהם של פלשתינאים מנושלים - כשהעצים, האדמה והשמים הם הדבר היחיד בו שהוא מה שהוא ומה שהיה. במקום הפוליטי־פליטי הזה מופיעה מרחוק האבן הכחולה כמו מעין נקודת ציון טופוגרפית־התמצאותית ממשית. ויותר מזה: כמו אבן חן, אבן קדושה, מצבה שצֻבעה, במסורת ים־תיכונית מקומית, מביא מזל וברכה ומגן מפני עין הרע. במסורת הזאת זה צבעם המקובל של דלתות וחלונות, צבע הפתחים.

אבל האבן גם נקלטת בעין המשוטטת במרחב הפתוח הזה כנקודת מגוז פרספקטיבית, המקום החזותי והסמלי של האינסוף שאליו מתכנסים אלכסוני המרחב: המקום שבאמצעותו יכול סובייקט לייחס את המרחב לעצמו, לנכס אותו, לעשותו מדיד, לעשותו שלו. נקודת המגוז היא מקום חגיגי, מקודש, בחוויית המרחב התולדות־אמנותית, ועל כן גם בחוויית האני־עולם בתולדות הסובייקט המודרני. ואז באה ההתקרבות ומתגלה מה שלא נראה מרחוק, משטח גדול של טקסט על האדמה, שורות מתוחות; קבר, או לוח כיתה שיצא מדעתו, דעת שיצאה מדעתה. בין שורשי הזיתים פרוש טקסט וידויי ארוטי, פנטזיה על סקס, סיפור מקולקל על שיטפון, שהוא פרפרזה על ההוויה הרומנטית־היסטורית. הקולב שלך כאן הוא שאטובריאן.

ועוד התקרבות, ועל המצבה הכחולה מתגלה הגרוטסקה הגסה של חמור בעל שדיים מגירי חלב, חמור משפריץ - סחרחרת של דימויים שמסתערים לכלות את החגיגיות המדודה של האבן הכחולה. המגוז משתטה. אני מסתכלת על החמור־חמורה, חושבת לפני הכל על החמור המצייר של גויא - אבל גם על הדימוי הרנסנסי הדמוני של השראת האמן בפיגורות סמליות, גרוטסקיות, מוכלאות, של טבע מניק - אשה־עז־אלה - משדיים שחלב ניגר מהם לשני הצדדים על האדמה ואלכסוניו מתלכדים עם קווי האור.

תמר גטר /

כן, עיבדתי תיאור של שיטפון על המיסיסיפי. עשיתי מהערבסקה האקזוטית של הטקסט השאטובריאני משפט אחד ארוך, מקולקל, מין אימפריאליזם מילולי,



"לקחת איתך את כל הנוף". חשבתי על הבולימיות הזאת: זה מה שמתפשט על רצועת הבטון. צבעתי את היציקה בירוק והדפסתי עליה את המלים בלבן. האותיות עצמן מתוחות לרוחב. המצאתי פונט. הרגשתי שאני מחללת קודש ביחס לנורמה המצופה מפסל בטון גיאומטרי בנוף פתוח.

לאה דובב /

סיפור השיטפון מושתל בתוך פנטזיה על סקס.

תמר גטר /

כן. ארבעה בפולקסוואגן: כמעט סקס עם לוחם חופש פלשתינאי שהסתדר בקנדה, כמעט־סקס עם אינדיאני, פושע לשעבר, וכך הלאה – ארבעה גולים, וכולם מעדיפים ציור על פוליטיקה.

לאה דובב /

איזה קודש את מחללת?

תמר גטר /

קודש מינימליסטי. הערצתי את המינימליסטים **בגלל** שהם רצו פיסול אנטי־מטאמורפוזי, **בגלל** שהם ביקשו אחר המפורשות הסתמית של חפצים, ו**בגלל** החרם על הציור. זה הפעיל אותי כשהתחלתי לעשות אמנות. הם אבחנו הכי טוב את האסתטיציזם הקונקרטי שאליו הידרדר הציור המודרניסטי. היתה להם הצעה ענקית ביחס לממשי ולפוליטי, אבל היה מחיר כבד לעקרונות ולפתרונות שלהם: מחיר הבנאלי שדובר בו הרבה, ומחיר ה"היגיינה" שעליו דיברה ברברה רוז למשל, ששאלה כמה אתיקה כבר יש באסתטיקה של בית חולים, ב"סדר של קוביות אפיסטמולוגיות".

בכל מקום, ודאי בפרובינציה כה סבוכה מבחינה פוליטית כמו ישראל, התגלתה מהר מאוד החולשה של המהלך המינימליסטי. מהו האין־מוצא האסתטי נעשה ברור לכולם – אבל סיבה עמוקה לוותר על ההכרה בגורל האסתטי של האמנות, זה כבר נראה פחות מובן.

לגבי זה נשאר עקרוני, וגם אֶתי: לקבל את הרוחק האסתטי, לקבל את ממד האשליה, את המטאמורפוזה, ואפילו, לפעמים, את הספקטקולרי ואת הכזב ממש. התחושות האלה היו משותפות להרבה מאוד אמנים פוסט־מינימליסטים.

לאה דובב /

קראת לפסל בעין הוד נוף רומנטי - פשוט יותר. הייתי רוצה לברר את האיוך "פשוט יותר". האם אמנם פשוט יותר, או אולי הכל הולך ומסתבך? הפסל שלך מכריז על עצמו כעל "ציור נוף", פסל־ציור שטוח, ציור שרובו המכריע הוא יריעת מלים מודפסות על משטח ירוק. ה"נוף" בפסל שלך הוא רק מעשייה על נוף, נוף במלים, במלים מתורגמות, נוף אמריקאי שאול משאטובריאן, משובש - ועם זאת זה סיפור בעברית מודרנית על עוצמות טבע אדירות, הרסניות: המיסיפי עולה על גדותיו, מציף הכל, מבול מיתי כמעט. וזה גם לא מקרה השיטפון הראשון בעבודות שלך. אני נזכרת במכנסי המים של דירר מסדרת הטירונים (1990), בנחל ציון (1992). מסוף שנות ה-70 ועד אמצע שנות ה-80 עבדת על קבוצה גדולה של עבודות שקראת להן ציורי נוף, ובעצם אין באף אחת מהן נוף של ממש. גם את ציורי תל־חי אפשר לתאר כציורי נוף ללא נוף.

ישנה מסורת ארוכה, מסורת רומנטית של ציור נוף ארצישראלי מהמאות הקודמות, ציורי צליינים ועולי רגל - וישנו ציור הנוף הציוני־רומנטי. האם כנגדם מכריזה העבודה שלך "פשוט יותר"?

תמר גטר /

כן. גם חשבתי על כך שה"נוף" בציור הנוצרי מתרחש בטריטוריה הפנטסטית של ארץ הקודש. מסיבות דתיות ו/או פוליטיות, נופי הארץ הזאת מוחרמים לנצח כעִקבה סמלית כזו או אחרת. הם שייכים לכל דבר חוץ מאשר לבני אדם חיים. מהבחינה הזאת, הציור הארצישראלי המודרני של ראשית המאה ה-20 לא היה טוב יותר מקודמיו: הלכו והמציאו "אור ישראלי"... יש אנשים נבונים למדי שבשבילם קיימת בעולם עובדה כזו: אין אור "טורקי" אבל "אור ישראלי" יש, וגם קטגוריות ספציפיות יותר כמו "אור ירושלמי" התקבלו, ואומה שלמה מתרפקת על זה. כך הומצא הנוף הארצישראלי, סופחו אליו הרהטים, החורשות הקדושות, וכל האפראט המיתולוגי הפונדמנטלי הזה. כל אחד יודע שהרבה דברים תמימים אינם כה תמימים.

לכן היה חשוב לי הסיור הזה, הלוך ושוב, בין שני עצי זית עתיקים. היה חשוב לי מאוד שה"נוף" יהיה 160 מטרים של טקסט. זה הנוף, לא חורשה קדושה, ואפס רגעים מיתיים, שום אור ארצישראלי. הנוף הוא הסכסוך הישראלי־פלשתיני. העבודה הזאת מודיעה שיש אנשים, מנושלים, גולים, מהגרים, צרות, ואין סקס. גם אין מינימליזם אמריקאי. לכל זה אני קוראת "פשוט יותר".

נוף רומנטי – פשוט יותר, 1997
הצבה במטע זיתים במסגרת "הומניזם 2000?": הביינאלה הרביעית לפיסול, עין־הוד, טמפרה־שמן וגיר־שמן על טיח על משטח בטון יצוק וקיר בלוקים ניצב; טקסט: מודפס ידנית, באמצעות חותמות גומי, בטמפרה־שמן, מידות, משטח יצוק: 170x800x12 ס"מ, קיר ניצב: 70x120x25 ס"מ, פורק בתום התערוכה (צילום: צביקה דגן) [טקסט: ראו עמ' ?]

Romantic Landscape - Simplified, 1997
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 a perpendicular brick wall; text: block text, manually printed with rubber stamps, in oil-tempera, cast platform: 170x800x12 cm, perpendicular wall: 70x120x25 cm; disassembled at the end of the exhibition (photograph: Zvika Dagan) [text: see p. ??]

נוף רומנטי - פשוט יותר

1997, הצבה במטע זיתים במסגרת "הומניזם 2000?": הביינאלה הרביעית לפיסול, עין־הוד
(אוצרת: נעמי אביב); טמפרה־שמן וגיר־שמן על טיח על משטח בטון יצוק וקיר בלוקים ניצב;
טקסט: מודפס ידנית, באמצעות חותמות גומי, בטמפרה־שמן; מידות, משטח יצוק: 170x800x12 ס"מ,
קיר ניצב: 70x120x25 ס"מ; פורק בתום התערוכה

הטקסט /

בערבו של הרפרנדום בקנדה, אוקטובר 1995, עם פתיחת התערוכה הישראלית־פלשתינית 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 הפלשתינאי ישב עשר שנים בכלא ישראלי, שפוט על פעולות טרור. לאחר שריצה את עונשו, נסע לקנדה וסיים לימודי 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־צהריים 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 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. קרימיצ'או – תאונה בנגרייה. עיניים שחורות. עיניים חומות. עיניים אפורות. וורהול, קרוואג'ו, קליין, טטלין. ווינסטון. מרלבורו. ז'יטאן. 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: המיסיסיפי, הגדול ורב־העוצמה מבין ארבעת הנהרות הגדולים המבתרים את האזורים שצרפת כבשה לעצמה באמריקה הצפונית, מהלברדור עד הפלורידות ומחופי האוקיינוס האטלנטי עד האגמים של קנדה עילית, 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.

עריה של סוזנה

1993, הצבת חלל בלה לטרי, שטרסבורג, צרפת; טמפרה־שמן,
עטי לבד וגיר־כיתה על מצע צבע תעשייתי על קיר; טקסט: כתב־יד,
בגיר־כיתה; מידות כל קיר: 3.5x11 מ׳; סויד לבן בתום התערוכה

הטקסט /

אהובי, רצית את הסיפור, הנה הוא: הוא בן 49, לא בדיוק ישראלי, הוא עולה חדש מגרוזיה. רק עשרה חודשים בישראל. הוא נראה כמו טטאר. עיניו אפילו יותר מלוכסנות משלי. שמו: סוביבו חאזדה. שם הוא היה שחקן. כאן, מובטל זמן רב. כעת הוא עובד ניקיון. פגשתי אותו כמה פעמים כשהוא ניקה את הרחוב שלנו. הכלב שלי השתין לו פעם על הרגל. הרגשתי נורא, אבל הוא רק חייך ואמר בעברית המצחיקה שלו: ״אי, זה כלב קצר צריך משתין, כן?״ הפנים העדינות שלו לא עלו בקנה אחד עם העיסוק שלו. התחלנו לדבר. הוא מדבר אנגלית רעה, אבל שוטפת. אהובי, האנגלית שלו, אחרי הכל, כל כך יותר טובה משלי. הוא פשוט אומר את מה שהוא רוצה להגיד, ולעולם, לעולם הוא לא נעזר במתרגם כשהוא רוצה להשאיר פתקאות אהבה. והוא יודע גם קצת גרמנית, עברית בקושי, בלי חשק. יום אחד הזמנתי אותו לקפה. בקושי נכנסנו לדירה כשהוא חיבק אותי ושאל: שושני או שושנושקה? מופתעת עניתי מהר, ״שניהם״, וביטלתי כל התנגדות. ככה התחיל הסיפור שלנו, אהובי. בשבוע שעבר הוא סיפר לי על המשפחה שלו. האשה, גם היא שחקנית לשעבר, קיבלה ג׳וב כלבורנטית בתחנה למניעת סרטן השד. אחרי כמה שבועות גילו שיש לה. היא נותחה מיד. שני השדיים הוסרו. היא מחלימה עכשיו בבית החולים. המעבר שלהם מברית־המועצות לישראל היה אסון בכל מובן שהוא. דבר ראשון, הם עוד היו קומוניסטים משוכנעים, ושני, אין לו רגשות מיוחדים ליהדות, עוד פחות מכך לציונות. הם שונאים את ישראל. הם לא הצליחו להגיע לאמריקה. הקשיים של עולים חדשים, והמחלה מעל לכל, הכניסה את הנישואים ללחץ אומלל מאוד. בנם (20) הלך לגור בקיבוץ. אבל אתה בוודאי רוצה לשמוע על עניינים אחרים, אני מכירה אותך! לא, לא עומדת על הפרק השאלה של שבירת הנישואים בגללי, ולא, לא אעשה ילד. איך עולים בדעתך רעיונות כאלה?! אתה חושב שעלי לאמץ את הקיבוצניק הצעיר? לא, אני לא מתבדחת, אני רצינית. אני מחבבת את האב. אני רואה אדם, כבר לא צעיר, מלא פחדים, אבוד, בלי עתיד גדול. הוא סרקסטי לגבי הלאומנים, המיליטריסטים, הדתיים, הביורוקרטים, הפרובינציאליזם, השיטה הרפואית. אפילו את האקלים הוא שונא, וגם את הנוף; ״אין לא נהר־נהר אחת!״ הוא אומר כל הזמן. אתה מבין? ואת כל־כל האומללות הזאת הוא משקיע בעשיית האהבה שלו. מוצא? כן, גם, אבל לא רק. את כל הרכות שהעולם לא הציע לו, הוא מציע במיטה. לי. כן אהובי, לי. הגוף שלי הוא השער שלו לגרוזיה השמימית, לג׳ורג׳יה. תאר לעצמך יקירי, אני סובייט שלם! אני מרגישה כל כך מאושרת, יש לי שימוש. במיטה קוראים לי ג׳ורג׳יה. משהו נפלא מזה?! זה תענוג להיות בר־שימוש. איתו אני מרגישה כמו קשת הניצחון! לא, אני טבעת – במת טבעת מסביבו ושלנו הוא התיאטרון הטוטלי, זה שתמיד חלמתי עליו: אנחנו הפעולה הדרמטית, הצופים והתיאטרון עצמו. שלנו היא הברית המושלמת, העולם כולו. הפחדים, הבריחה, הם הדוממם־מי־נו של האהבה שלנו. אני יודעת, יקירי, אתה שונא את לה קורבוזייה, תמיד אמרת שהפלאן־ליברה מגיע בסופו של דבר לפלטוניזם מהזן הגרוע ביותר, אבל אני אומרת לך, אתה טועה, מאוד טועה! אף פעם לא השגת את משמעות החופש ואת עושרו של החופש המתגלה במציאת מבנה־שלד אמיתי. האהבה שלנו מושלמת משום שהיא משוחררת מאתנו. אנחנו עומדים שם משתוממים ומאושרים כמו האדם שכיסה בפעם הראשונה את שלד הפלדה שלו בזכוכית. ואתה יודע, יקירי, הוא גם שר. הוא שר לי ברוסית, ולפעמים גם בכל השפות המשוגעות האלה שמביאות מיליונים של עיניים מלוכסנות לחדר השינה הקריסטלי, האפל והמאושר שלי. זה משהו שאי־אפשר לעמוד בפניו. ויש לו גוף חזק מאוד, שלוש שיני זהב בחזית, וצלקת ארוכה על הזרוע, מזכרת מקרב סכינים על נערה שאהב פעם, כשהיה בן 17, ואותו הפסיד. היא הלכה עם האחר. באוגוסט הוא מתכנן לקחת את אשתו ולעזוב לאמריקה. כן, אחרי הכל – אמריקה. הבן יישאר בקיבוץ. יקירי, תרגיש טוב אהובי, אל תיתן לי להמתין יותר מדי, מכתבים הם כל מה שיש לי. באהבה, סוזנה.