

הד הגרונד - עיתון הסטודנטים של המדרשה להכשרת מורי אמנות, רח' בית גוברין 7, רמת-השרון

הד הגרונד



שער קדמי:
לוסיין פרויד, פרנק אאורבך, 1975-6, שמן על בד,
40x26.5 ס"מ.

שער אחורי:
לוסיין פרויד, וייסטגראונד פדינגטון, 1970-2,
שמן על בד, 167.5x101.5 ס"מ.

דבר המערכת

לפניך הגיליון הראשון של עיתון הסטודנטים החדש של המדרשה.

העיתון הוא פרי יוזמתם ועבודתם של סטודנטים אחדים, ונקווה שהוא ימשוך רבים אחרים לנצל את האפשרות העומדת כעת לרשותנו לפרסם מאמרים, כתבות עיתונאיות ורשימות אחרות. תסרונו של עיתון סטודנטים הורגש במדרשה על-ידי רבים בשנים האחרונות. שני גליונות עיתון הסטודנטים "קונסרה" לא התיימרו לגדולות מלכתחילה, ואילו העיתון הרשמי של המדרשה, "מוזות", לא פירסם, מסיבות שונות, רשימות רבות מפרי-עטם של סטודנטים. על רקע זה החלטנו, שיש צורך להפיק עיתון במתכונת חדשה:

- ההפקה והכתיבה ייעשו בידיהם של סטודנטים מן המדרשה, אם כי נשמח לארח כותבים שאינם סטודנטים.

- העיתון יופיע אחת לסמסטר. ללא צוות גדול ונמרץ של כותבים ומפיקים, אין אפשרות להוציא עיתונים רבים יותר.

- התדירות הנמוכה של הופעתו מכתובה לעיתון אופי של כתב-עת. לא נוכל לעסוק בו בהווי המקומי ובמאבקים על שיפורים נקודתיים בתנאי הלימודים, או לפרסם ביקורות על תערוכות קטנות. כמו-כן, לא נוכל לפרסם תצלומי עבודותיהם של סטודנטים ועל כל סטודנט מאושר שעבודתו תתפרסם, יוותרו מאות מאוכזבים(ים).

המאמרים בעיתון יתבססו על עיבודים לעבודות סמינריוניות ולעבודות אחרות, על ראיונות ותחקירים מקיפים, על מאמרים מקוריים ועל כל חומר מעניין אחר שיוגש למערכת.

- אחד מתפקידי העיתון הוא מתן שירותי מידע לסטודנטים, ולכן יפנו כתבות התחקיר אל עולם האמנות ולימודי האמנות) שמחוץ למדרשה, בניסיון להציג גישות אלטרנטיביות לאמנות, אפשרויות ללימודי המשך, אפשרויות תעסוקה ומימון, וכו'.

- העיתון ימומן, בחלקו, על-ידי המדרשה, ובחלקו האחר מתוך קופת ועד הסטודנטים, אלא אם יימצא תומך מבחוץ.

יש להדגיש, שהגיליון הנוכחי מומן כולו על-ידי המדרשה, אשר לא תוכל להפנות לכך תקציב נוסף השנה. הדרך הבטוחה היחידה להוציא גיליון שני בשנה זו היא, לפיכך, מכספי ועד הסטודנטים.

עם תחילת העבודה על הגיליון השני, אנו פונים לאנשים נוספים ליטול חלק בהכנת העיתון. הגיליון הראשון הוכן על-ידי קבוצת סטודנטים הלומדים בשנה ג'. קבוצה זו תסיים את לימודיה השנה, ולכן חיונית הצטרפותם של סטודנטים מהשנים א' וב', שינצלו את הניסיון שכבר רכשנו במלאכת ההפקה. ברצוננו לציין, שהנחיתה שלנו - סטודנטים חסרי ניסיון - אל תוך עולם ההפקה, לא היתה עולה יפה ללא עזרתם של אנשי סגל המדרשה - אורי חכם, מיני ברק ורחל גמ, ועל כך נתונה להם תודתנו. קריאה מהנה!

גיליון ראשון, ינואר 1993, יצא לאור במימון המדרשה להכשרת מורי אמנות

תוכן העניינים

לקראת אחרית הימים -

אפוקליפסה וטרנס-אוונגרד לעומת אוטופיה ואוונגרד / עליזה חיון _____ 2

אחרי המדרשה -

ראיונות עם בוגרי המדרשה _____ 8

לוסיין פרויד ואדיק פישל -

דימויים אירוטיים בשנות ה-80 / רן נוטקביץ _____ 18

חידושי צלילים -

שיחה עם דורון פורמן _____ 26

אלימות באמנות -

לילך צפרוני _____ 30

ציוד לציור ולצלילום -

השוואת מחירים בין חנויות _____ 37

עריכה: אריאל צבל

הפקה: עדי איל

גרפיקה: שירה נפתלי

צלילום: תמר לבנת

לקראת אחרית הימים

אפוקליפסה וטרנס-אוונגרד לעומת אוטופיה ואונגרד

עליזה חיון

התפתחות וושג האפוקליפסה

רעיון הקץ שב והפך לנושא פופולרי לקראת סוף המאה ה-20. הדיון העכשווי בנושא קץ העולם תופס תאוצה באמנות, בשאלות חברתיות וכמובן בבעיות פיסיקליות. לאחרונה הוא מקבל תהודה רבה גם בישראל (תערוכת סוף העולם בגלריה האוניברסיטאית, ערב הרצאות בסינמטק בשיתוף "מסע אחר", מסע הפירסום של חב"ד על ביאת המשיח, ועוד).

הרעיון האפוקליפטי לבש ופשט צורות רבות במהלך השנים, אך שורשי העתיקים ראשיתם באמונה היהודית הדתית, ברעיון הברית שכרת אלוהים עם ישראל. חיי עם ישראל התנהלו סביב הציפייה למימוש התבטחה האלוהית. כשהחל לגדול הפער בין המציאות לעתיד המובטח, התפתחה בהדרגה האמונה האפוקליפטית. רוב הכתבים האפוקליפטיים היהודים נכתבו בזמן הדיכוי והכיבוש של ישראל תחת השלטון הרומי, שעריצותו עוררה את הציפיות לשלטון רוחני. אובדן העצמאות ההדרגתי לאחר תום מלכות בית חשמונאי, הביא ליצירת כתות שפרשו מהחברה וחיו במסגרת מתבדלת ומסתורית. משמעות האפוקליפסה בראשית היתה גילוי רזים, שאינם בגדר הידיעות האנושיות הרגילות; סודות השמים ורדי הנהגת עולם, שמות ותפקידי מלאכים ורוחות רעות, הסברים לתופעות טבע ולסודות בראשית, ידיעות על אחרית הימים ועל יום-הדין האחרון, על מלכות המשיח ועל חיי הנשמות בגן-העדן ובגיהנום, ועל מהות האלוהות.¹

בעיקרה עוסקת האפוקליפסה בקץ העולם הקרוב, שיביא להולדתו של עידן חדש ונשגב. נבואות על קץ העולם ועל הגאולה העתידה לבוא לאחר מכן, צצות ומופיעות כמעט בכל התרבויות והחברות. ישנו דמיון רב בין החשיבה האפוקליפטית על העולם החדש, שיוולד מתוך תוהו וסבל נורא, ובין המיתוס עתיק היומין על לידת האדמה ותחייתה מחדש כל שנה, עם חילופי העונות. האפוקליפסה שואבת את כוחה היוצר מן המיתוס. "מבחינה מסוימת החיה הדמיון היוצר בעל האופי המיתולוגי-הפיוטי של בעלי החזון האפוקליפטי, את המימד המיתי בהסטוריה ובקוסמוס כאחד".² מצד שני מחזקת האפוקליפסה את הראייה ההסטורית, מתוך האמונה שההסטוריה היא מאבק תמידי של הטוב ברע. ראייה זו של התפתחות ההסטוריה מתאימה הן לתבנית המעגלית והן לתבנית הליניארית של ההסטוריה המודרנית. האפוקליפסה מחזקת בעת ובעונה אחת שתי תחושות מנוגדות של מיתוס ושל הסטוריה. הרעיונות האפוקליפטיים עלו אחרי שפסקה הנבואה בישראל, עם ספר

דניאל, שנכתב בימי מרד החשמונאים ושימש כדוגמא לכל האפוקליפסות היהודיות והנוצריות שבאו אחריו. קיימים הבדלים מהותיים בין הנבואה לאפוקליפסה. הנבואה מרבה תוכחה מוסרית המופנית כלפי העם, מבקשת לחנכו ומאמינה בחזרה בתשובה שתגאל את העולם. לעומתה, הגישה האפוקליפטית היא פטלית - העולם צועד אל יום-הדין האחרון מבלי שאפשר יהיה לעצור את התהליך. האפוקליפסה מרבה בתיאורים מוחשיים של קץ העולם. היא אינה עומדת על האפשרות של שינוי ההסטוריה על ידי חזרה בתשובה. הצדק האלוהי יבוא לעולם רק בסופו של תהליך הרס וחורבן. זוהי רוח הפטליזם של האפוקליפסה. "ההסטוריה האנושית כולה - ממעשה החטא הראשון ועד אחרית הימים - כפופה כולה לגזירה האלוהית: היא צפויה מראש ומהלכיה כולם הם בלתי נמנעים".² יש לציין, כי הבדל זה בין האפוקליפסה לנבואה, דומה להבדל התפיסה בין האונגרד לטרנס-אוונגרד. האונגרד יצא עם כוונות גדולות לשינוי קולקטיבי חברתי, שמטרתו לקרב את האוטופיה, בעוד שהטרנס-אוונגרד הוא סובייקטיבי ונוקט גישה פטלית בראיית העולם.

האפוקליפסה כתופעה חברתית יהודית גוועה במשך המאה ה-2 לספירה, כאשר קמה הנהגה דתית סמכותית שפעלה לעקירת הנטיות להתבדלות כיתתית. אך היהדות לא יכלה להתעלם מהאפוקליפסה לגמרי, שכן זוהי דת עם מחויבות לאידיאלים אוטופיים, דוגמת האמונה במשיח, אמונה בקיבוץ גלויות, בבניין בית-המקדש בירושלים, בהשכנת צדק ושלום עולמי. פתרונה של היהדות הנורמטיבית היה חוסר תגובה. ככל שמהות המשיח ותיאורו יהיו מעורפלים יותר, כך יקשה לאתרו בדמות קונקרטי, וכך ירחיקו את התופעות המשיחיות כגון זו שנוצרה סביב ישו. "באופן כזה מסייגת היהדות את גבולה של האפוקליפסה לתחום הפולקלור והאגדה העממית".²

הנצרות, לעומת זאת, היא אפוקליפטית מיסודה. ראשיתה בכת יהודית שפרשה מהחברה וחיה בציפייה ליום-הדין. כתבי הכת מעידים על ידע נסתר שהיה לאנשיה לגבי שלבי אחרית הימים. הם האמינו, שהופעתו הראשונה של ישו המשיח היתה הקדמה למלכות השמים, היא העידן החדש שיפקוד את העולם עם הופעתו השנייה של ישו. תפקידה של הקהילה עד לאותו יום היה להפיץ את בשורת חיו, מותו ושיבתו לחיים בשנייה. כת מסתורית זו לא יכלה לשמור על מתח הציפייה המשיחית לנצח, והנצרות נדרשה להסתגל לתקופתה ולוותר על הניכור ועל ההתבדלות. היא נפתחה אל העולם ההלניסטי, הציפייה האפוקליפטית

*המאמר מבוסס על עבודה סמינריונית בהנחיית אלינוער ברגר, 1991

Things fall apart, the center cannot hold mere anarchy is
loosened upon the world surely some revelation is at hand
surely the second coming is at hand.

ייטס

"כלומר, כאשר הכל מתפרק, המרכז לא מלכד עוד, אנרכיה
משתוללת בעולם, התמימות טובעת, הטובים איבדו את
אמינותם, הרעים מלאי מרץ ועוצמה - הרי אלה סימנים שקרוב
יום ההתגלות, קרובה ביאת המשיח השנייה, לפי האמונה
הנוצרית... הרי זה בדיוק מה שנאמר בתלמוד... שהסימנים
המבשרים את ביאת המשיח הם ש"העזות תרבה, והיקר יעוות,
ובית-הוועד יהיה לונות" וכו'. כלומר, גם כאן וגם כאן,
הרע ביותר הוא המבשר את הטוב ביותר! את לא חושבת שזה
עניין מפתיע, ההקבלה הזאת בין שני הטקסטים המדברים על קץ
הימים? והלא ייטס לא למד תלמוד...קץ הוא סוף, כיליון,
אבדון, "קץ כל בשר", אבל קץ הימים הוא התחלה, תחילת
הגאולה...זה שוב "איחוד ההפכים" שדיברנו עליו לא פעם".

מתוך: יום האור של ענת / אהרון מגד

איתוד ההפכים של רוברט מוריס, האם גם הוא נושא תקווה?
רוברט מוריס, מי שהיה אמן מינימליסטי קונספטואלי, הפך
לנביא של הקץ של תרבות המערב. ציוריו מעלים דימויים
מועתקים, בעיקר מצילומי עיתונות אנונימיים או מצילומי
ארכיון מהשואה (וכן דימויים הלקוחים מגויה). ציורי שעווה
צבעונית המרותה על גבי לוחות אלומיניום. העבודות מורכבות
ממספר לוחות, ולעיתים קרובות מוכפל הדימוי כמו בהשתקפות
מעוותת במים. העבודות מקרינות עוצמה ישירה של אלימות.
ישנם יחסים מורכבים בין הדימוי, הלשון, ומבנה העבודה -
השלמת הפערים על-ידי הצופה יוצרת את רובדי המשמעות
השונים.



רוברט מוריס, אלים/אכזר, ממושמע/הולל, פזיז/פסקני, החלטי/עצל,
1990. 240.6 * 363.9 ס"מ.

Robert Morris, Violent/Ruthless, Disciplined/Profliated,
Improvident/Determined, Decisive/Lazy.

בתקופת הרומנסק (מסוף המאה ה-10) הגיעה הכנסייה לשיא כוחה וכל
אירופה התנצרה. היתה זו תקופה של מסעות צלב, והמסדר הנוצרי-
קלוני (מערב צרפת) הפיץ את האגדה על נחיתתו של ארון יעקב בתוך
קונכייה באזור גליסיה, בצפון-מערב ספרד. במקום זה הוקמה כנסיית
סן-דיאגו דה קמפו סלה, שהפכה למרכז המוני של עלייה לרגל. מסדר
קלוני דאג לבניית דרכים שעברו על פני כל צרפת והגיעו לספרד. על
הדרכים הללו הוקמו כנסיות ופונדקי דרכים, ונוצרה תרבות גדודים.
כמו-כן התפתחה אמנות, הקשורה בכנסיות המנזר הקולטות את העולים
לרגל לאורך הדרכים המרכזיות. היתה זו אמנות ועירה, אמוציונאלית,
מלאה באמונות טפלות ומשקפת את הרוח הנוצרית על רקע הפחד
מהאמונה, שבשנת ה-1000 יתרחש יום-הדין האחרון. על שערי הכנסיות
הרומנסקיות היה יום-הדין האחרון הנושא הדומיננטי - סמל לנצחון
הכנסייה הנוצרית באחרית הימים. הסיפור האפוקליפטי קיבל הדגשים
שונים במשך השנים: מרעיון מנחם לאלמנט מאיים ומרתיע, ועד לסמל
נצחונה של הנצרות. אך תמיד היה קשור רעיון האפוקליפסה בגאולה
שטבאו אחריו - אחרית הימים.

פחתה, ונעלמו סימני הזיהוי המדויקים ליום-הדין. לבסוף הפכה הנצרות
לדת הרשמית של האימפריה הרומית, וככל שהתחזק העיסוק
האפוקליפטי כמחקר הסטורי, התדלדל כוחה המיתי. כלומר, גם הנצרות,
שנוצרה מתוך התפרצות הרעיונות האפוקליפטיים, מצאה דרך לשנותם
לצרכיה.

הספר האפוקליפטי הנוצרי החשוב ביותר הוא חזון יוחנן - הספר האחרון
בברית החדשה - וגם הוא הושפע מחזיונות הנביאים. ספר זה נכתב
בסוף המאה הראשונה לספירה, ומטרתו היתה לחזק את ידיהם של
המאמינים, שנרדפו על-ידי הקיסר הרומי. האפוקליפסה הנוצרית קיבלה
משנה תוקף בעיצומם של ימי-הביניים, כאשר הנצרות החלה להתפשט
בכל אירופה. דימויים אפוקליפטיים הפכו לחלק בלתי נפרד מהפולקלור
המשיחי. הכנסייה השתמשה באימת האפוקליפסה כדי להרתיע את
המתנגדים לה ולחזק את מאמיניה. ציורי החזון האפוקליפטי הופיעו מעל
לפתח היציאה מהכנסייה כדי להזכיר למאמינים היוצאים מהתפילה
לדבוק באמונתם גם מתוך לכותלי הכנסייה ולהיות מאימת יום-הדין.

מקורו של המושג 'אוטופיה' מאוחר יחסית. טבע אותו לראשונה תומס מור - הומאניסט, תיאולוג, סופר ומדינאי אנגלי, שחי במאה ה-16. בחיבורו "ספר קטן על משטר המדינה המשובח ועל האי החדש אוטופיה", תיאר מור חיי חברה שיתופית מושלמים, המתקיימים על אי בשם אוטופיה, שפירושו "שום מקום". כך התקבל המושג אוטופיה ככינוי למה שאינו אפשרי בתנאי המציאות של החברה האנושית. כלומר, מקורו של המונח אינו בכתבים דתיים, אלא הוא תוצר של תקופת הרנסנס, שהתאפיינה ביצירת המדינה המודרנית, באמונה בתבונת האדם ובנסיון לגישה תבונית גם בדת. במאה ה-18 החליפה האמונה האוטופיסטית את החשיבה האפוקליפטית. היתה זו אמונה בקדמה של הנאורות, שהמירה את ההבטחה האלוהית. "כוחות הקדמה המהפכניים נתפשו כבני אור ואילו כוחות הריאקציה כבני תושך"³.

אוטופיה היא זמן עתיד, היא שאיפה לחיים חברתיים געלים - אפשריים, אך לא בהכרח ברי מימוש. על כן אוטופיה היא שלילת הסדר הקיים, שאיפה לרצוי לעומת המצוי. במאה ה-19 הוטבע מושג האונגרד, ופרושו מצרפתית - לפני המחנה. ראשיתו של מונח האונגרד בהקשר חברתי, במהפיכה הצרפתית שעוררה תקוות לסדרי חברה מתוקנים, והמשכו במאה ה-20, בפעולתן של תנועות מהפכניות אשר ביקשו לשנות את הסדר החברתי מתוך שאיפות אוטופיות, כגון הקומוניזם. האונגרד הוא סמל לשלילת העבר (בהקבלה לאוטופיוס השולל את הסדר הקיים) מתוך רצון לצאת בראש המחנה אל עתיד אוטופי (כלתי מושג - כפי שהתברר במימוש הקומוניזם). מכאן, שמושג האונגרד קשור בטבורו לרעיונות

האוטופיים. האונגרד הוא הדרך לנסות ולממש אוטופיה.

התפיסות החברתיות הללו יצרו עד מהרה תנועות אוונגרד בקרב האמנים. האמנות האונגרדית היא בוטה, לוחמת, מתנגדת לתפיסות אמנותיות קודמות, ומבקשת ליצור אמנות אוטופית (כל תנועה והרעיונות האוטופיים שלה). האונגרד האמנותי ניוון מהסערות החברתיות של התקופה המודרנית. התקוות האוטופיות התפתחו לא רק במקביל לשינויים החברתיים, אלא גם במקביל לשינויים הטכנולוגיים. החל מתנועת ההשכלה (המאה ה-18), התבססה האמונה בתבונה ובשכל האנושיים, שיציעו את העולם אל עתיד טוב יותר. "הרציונליסטים קבעו כי התבונה והשכל הם מקור ההכרה היחיד של האדם. לדעתם, המחשבה ההגיונית של האדם היא זו שמבדילה אותו מעולם החי ומאפשרת לו להבין את עולמו, ובאמצעות ההבנה - לשלוט בו. זרם פילוסופי זה מצא את אחד מביטוייו המובהקים בהתפתחות המהפיכה התעשייתית ובציפיות ממנה. לפי גישה פילוסופית זו, "הטכנולוג הממציא הוא יוצר גאוני...", ובעזרת הטכנולוגיה והמדע "ברבות הימים יגיע האדם לשליטה מוחלטת בחייו ולא ישמש עוד כלי משחק בידי איתני הטבע."⁴ החידושים הטכנולוגיים והגילויים המדעיים, שהלכו והתרבו החל במהפיכה התעשייתית, התפתחו אלה במקביל לאלה במאה ה-20, וביססו אמנה זו ב"אדם חושב".

תקוות אוטופיות מצאו ביטויים בתנועות האמנותיות בראשית המאה ה-20. לדוגמה - התנועה הפוטוריסטית, שנוסדה באיטליה ערב מלחמת העולם הראשונה על-ידי המשורר האיטלקי פיליפו טומאסו מאריניטי. ב-20 לפברואר 1909 פירסם מאריניטי את המניפסט הפוטוריסטי בעיתון

הפריסאי LE FIGARO, ובמקביל היקרא המניפסט לפני קהל רב במילנו. תנועה זו ביקשה לתת ביטוי לקצב החיים המודרניים. היא העלתה על נס את המדע ואת הטכנולוגיה, והציעה יחס חדש בין האדם למכונה - כוח, אלימות, עוצמה. "אנחנו מצהירים כי תפארת העולם התעשרה ביופי חדש: יופי המהירות. מכונת המירוץ עם ארגו מקושט בצינורות ענקיים הדומים לנחשים נושמי אש... מכונת שואגת, הדוהרת כמו על סרט של מכונת יריה, עולה ביופיה על גיקה מסמוטראקה (אלת הניצחון היוונית)".⁵ כמוכּן, כתנועת אוונגרד, לא הסתפקו הפוטוריסטים רק בשבחי הקדמה, אלא גינו והתריבו באותה מידה של אלימות את ערכי העבר: "כאן מאיטליה אנו משלחים בעולם מניפסט זה של אלימות הרסנית ומציתה, שבו אנו מייסדים היום את הפוטוריזם, משום שאנו רוצים לשחרר ארץ זו מהגאנגרה (ציורו של לאונרדו שהפך לסמל לאמנות האתמול) המסריחה של הפרופסורים, הארכיאולוגים, מורי הדרך המקצועיים ומוכרי העתיקות".⁵

רוח האוטופיוס של האונגרד המשיכה להתקיים גם לאחר מלחמת העולם השנייה. המלחמה לא עצרה את התהליך. התקווה לא שקעה (למרות התגלותו המפלצתית של האדם), אלא להיפך, גאתה. אחרי המלחמה, ניסתה האמנות לברוח מהשלכות לאומניות וגזעניות, ולכן עסקה

בנושאים אוניברסאליים והפנתה את עורפה לאינדיבידואלי ולמקומי. ילדי הפרחים של שנות ה-60 חיפשו את אותות האדם באשר הוא, את ביטול הגבולות בין העמים: כבר אז נרקמו התוכניות, שלא מומשו עדיין, לאירופה המאוחדת. התנועות האמנותיות בשנות ה-60 היו מאמינות גדולות בעתידה של החברה המודרנית. דוגמא לכך היא אמנות המיצג. המיצג מתקיים בזמן אמת והוא מוותר על התוצר האמנותי לטובת תהליך היצירה, שהופכת להתרחשות המונית רב-תחומית, שיחרור מוחלט ושבירת מחיצות, ושיחרור האמנות מכבלי המסגרת והקיר, המנתקים אותה מהחיים ומהמציאות. פן אוטופי נוסף במיצג נובע דווקא מהקשר לטקסי פולחן שבטיים ולדרמות ימי-הביניים: העיסוק בגוף ובסבל פיוי אמיתי (כריס ברדן בעבודת נשימת מים) מביא להיטהרות הנפש, להכרה עמוקה של אחריות חברתית, ולבטוף לשינוי האוטופי המיחל. כך הציג עצמו בויס כשמאן, העוסק באמנות בעלת איכויות מרפאות לחברה.

האמנות הקונספטואלית הרבתה להשתמש במלה כבדימוי ציורי, בנסיון להעביר מסרים גדולים, ולקיים אמנות אליטיסטית ואינסטיגנטית, פסבדו-מדעית. היא ניסתה לפעול על-פי אמות מידה של מחקר מדעי ולבדוק תופעות כמו בפעולת מעבדה, כדי להציב שאלות במקום העובדות הסגורות של הציור הממוסגר (למשל: יצירתו של קוסת "כיסא"). המינימליזם יצר עולם צורני נקי ומושלם, סמל למבנה רוחני, עיצוב מחדש של עולמו הפנימי של האדם. היצירות המינימליסטיות עבדו על סדרתיות וחוקיות, דיוק צורני וסימטריה: אמנות המנתקת את עצמה מהאמנות האמיתית ופונה לאינטלקט על-ידי סימון רעיונות ומסרים, אמנות השואפת להכניס סדר מושגי לאי-הסדר החזותי.

לסיכום, השאיפות האוטופיות של אמנות האונגרד הושפעו במידה שווה משני תחומים: חברה-פוליטיקה, וטכנולוגיה-מדע. השינויים הבלתי פוסקים במבנה החברתי וההתפתחות הטכנולוגית והמדעית, הביאו איתם תקוות חדשות אל האונגרד הצופה תמיד לעתיד והשולל את העבר. זו "הקדמה" בתפיסתה האופטימית, וכפי שמגדיר זאת יפה כל-כך וולטר בנג'מין: "סופה נושבת מגן-הענן; היא נתפסה בכנפי המלאך בעוצמה כזו, עד שאינו סוגר אותם עוד. הסופה הזו מניעה אותו, מבלי שיוכל

להתנגד, אל תוך העתיד - אליו מופנה גבו, בעוד שערמת התרבות לפניו גדלה אל השמים. סופה זו היא מה שאנו מכנים - קדמה".⁶

חזרה לאפוקליפסה - טראנס-אוונגרד ופוסט-מודרניזם

פרדוכס ההתחדשות המתיישנת במהירות מביא אל קיצו את מושג האוונגרד: האוונגרד, המציג חידוש על הריסות עולם ישן, סופו שיחרב על-ידי חידושים נוספים. בסוף שנות ה-70 הגיע האוונגרד למיצוי. בוניטו אוליבה טבע את מושג הטרנס-אוונגרד באמנות. זו היא "אמנות כתוצר של קסטרופה, חוסר המשכיות שהורס את שיווי-המשקל של השפה... בנוודות היצירתית מצאה אמנות הטרנס-אוונגרד את תנועתה שלה, האפשרות של מעבר חופשי ובלתי מוגבל לתוך כל הטריטוריות, עם התייחסות חופשית לכל כיוון.. נושא האמנות כקסטרופה, כתאונה בלתי מתוכננת, הופך כל עבודה לשונה מהאחרות, יוצר כושר תנועה... שאינו עוד קווי, אלא עשוי מחזרות על-פי תנועה והיפוכה, שאינם חוזרים על עצמם לעולם, כיוון שהם עוקבים אחר הגיאומטריה המתפתלת של הספירלה".

תחושת ההכרח לחידוש מוצתה. חל משבר בהתפתחות הליניארית של השפות האמנותיות, ובמקומה באה התפיסה המרושתת. את מקומו של הקצ הרציף האחד, תפסה רשת מסועפת של קווי התפתחות, היוצרים הקשרים שונים לנקודות שונות בתולדות האמנות. האמן משתמש במכלול תולדות האמנות כחומר גלם ליצירתו, לניהול רב-שיח בעל הקשרים נרחבים, תוך כדי שימוש בשפות אמנותיות מגוונות. נקישת עמדה של חופש סגנוני מאפשרת שינויים מפתיעים מציור לציור. במקום הגישה הפסדו-מדעית של האוונגרד (כדוגמת הקונספטואליזם והשימוש בחומרי צילום ובטכנולוגיה גבוהה) מופיעה הגישה הפוסט-מדעית - חזרה אל היצירה בידיים, אל טכניקות הציור המסורתיות לכל גוונים, ללא היררכיה של עבר והווה. לא עוד אמנות רציונלית, בלתי אישית ובלתי אמציונאלית, בעלת ערכים קוסמופוליטיים, אלא התמקדות באינדיבידואלי, בלוקלי, בסובייקטיבי וברגשי. תחושת הקסטרופה והאיום נובעת מקטיעת התנועה הרציפה של ההסטוריה, מערבוב הסמלים שאינם ניתנים לפיענוח לשוני ברור, והמותירים את הצופה עם המסתורין. זוהי השבירה בדארוויניזם הלשוני, או בדיאלקטיקה ההסטורית. הדברים נכונים לתנועת החזרה לציור באיטליה, בגרמניה ובארה"ב.

האוונגרד מעלה על נס את כוחו של "היוצר", "היחיד" (לתנועת האוונגרד - היוצאת בראש המחנה). האנרגיה של "היוצר" הורסת את כל המוסכמות שלא נקבעו על-ידי - מוסכמות העבר. התקופה הפוסט-מודרנית מעלה שבר אחר, המכונה דה-קונסטרוקציה: הפניית היצירה כנגד עמדת היחיד, מות היוצר, כיוון שאין הוא עוסק בחידוש השפה האמנותית, אלא בפירוק השפות הקודמות ובציטוט מהן. שבר זה במעמד היצירה כמחדשת, הוא גם השבר בתפיסה ההסטורית: האוונגרד פעל על קו התקדמות ההסטוריה הרציפה בתנועה קדימה, בעוד הטרנס-אוונגרד והפוסט-מודרניזם מתבוננים לאחור, ומפרקים מההסטוריה פרגמנטים, המאבדים בתהליך זה את מהותם ההסטורית, והופכים



ג'וליאן שנאבל, תחיית המתים: אלברט פיני פוגש את מלקולם לורי, 1984. שמן על קטיפה, 9.5 * 25.4 ס"מ.

Julian Schnable, Resurrection: Albert Finney meets Malcolm Lowry.

ג'וליאן שנאבל תואר תמיד כאמן פוסט-מודרני: עבודותיו עמוסות שבדי הסטוריה צפים ושקועים, ובמיוחד ההסטוריה של הסבל. שנאבל מחבק בתשוקה את המוות, שכבר נחזה וצויר באלפי סיפורים ודימויים, הוא מזדהה בערגה עם גזרת הכאב. אמנותו היא אסקטולוגית, המאפשרת למשמעות החיים, ושפת האמנות לאשר מחדש את תחושת הכאב והאובדן שמפעפעות בשתייהן".

בעבודה זו הוא מפגיש בין דמות גיבורו של מלקולם לורי, מהרומן "תחת הוולקנו", והדמות מהסרט בשם זה של ג'ון ווטסון, ברקע זיכרון התחייה של הצלוב. שתייהן דמויות הרואיות, טיפוסים רומנטיים בעלי נטיות התאבדות, מלנכוליים, אחוזי טירוף. המאניה היא הגנה כנגד נטיות ההשמדה העצמית והמודעות למוות.

לסימנים סתומים. היצירה הפכה לניסוח מחדש של מרכיבים לשוניים קודמים (יצירות אמנות קודמות). ריחוק זה, שנוצר על-ידי שימוש מודע בתבניות חזותיות המושרשות בתרבות, משמעותו טביעת עקבות. עקבות אלו, למשהו שהיה ואיננו עוד, הם סימני מוות, מוות שמעורר את החשיבה האפוקליפטית עתיקת הימים בלבוש חדש. כך נקשר המודרניזם לאיטופיה, והפוסט-מודרניזם לאפוקליפסה.

האפוקליפסה כבר אינה מיתוס רחוק, זוהי מציאות מאיימת: התשת המקורות הטבעיים של כדור הארץ, בעיות אקולוגיות קשות, איום במלחמה גרעינית, התמוטטות החברה הסוציאליסטית, תחושת מיצוי התרבות והבאתה למבוי סתום. חרדותינו מסוף העולם שונות בגישתן, ולצערנו גם בסיכוי התגשמותן, מאפוקליפטיות קודמות. כפי שכתב

רילקה:

"תן, אדוני, לכל אחד את מות
שהוא גזור מני דרכו לחיות,
ובו כאב, אהב, חווה חוויות".

לא במקרה בחרתי את ריינר מריה רילקה - משורר גרמני מהשירה הרומנטית. הרומנטיקה של המאה ה-19 השפיעה רבות על התפיסות הרומנטיות של הטרנס-אוונגרד. דווקא במאה ה-19, מאה של גילויים מדעיים, התפתחות טכנולוגית ואמונה ללא מיצרים בקדמה, כבר אז נורע הורע הראשון להשקפות האפוקליפטיות, ההופכות לעיסוק העיקרי של האמנות במחצית השנייה של המאה ה-20. הרומנטיקה מעלה לראשונה את המודעות לתת-מודע, לצדדיו האפלים הפנימיים של האדם, ובביטוייה הקיצוני מעודדת את הערצת החטא, המוות והדיכוי (היצריות, ואיבוד השליטה). הקיום הגבולי של האדם בין החיים למוות הוא הידיעה המקסימלית של הסובייקט את עצמו (מות סרדנפלוס). קיום זה מעורר רגשות כפולים של כאב ועונג, של משיכה ודחייה, של התרוממת רוח אל מול הסכנה - זוהי תחושת הנשגב. "תוויה הגובלת באימה, הצצה חטופה מלווה בתמהון, בקהיון או ביראת כבוד, על דבר מה עצום כל-כך, שהוא עלול למחוץ כליל את חיי האדם". במאה הקודמת היתה הכוונה אל הטבע, אך "האחר של החברה שלנו בכלל אינו עוד הטבע, כפי שהיה בחברות הפרה-קפיטליסטיות, אלא דבר מה אחר שכתע עלינו לזהותו"⁷ ולכן קשה יותר להתמודד עם האימה האפוקליפטית בעולמנו החילוני חסר הנחמה.

במאמר מ-1980, סוקר שאול פרינדלנדר את צמיחתן של תורות אפוקליפטיות בתוך העולם בעל התקוות האוטופיות של המאה ה-19: "נורמות המוסר של החברה המודרנית, המגינות על החלש וקשה ההסתגלות, כלום אינן מעמידות מכשול על תהליך הברירה הטבעית וכלום אינן עלולות לגרור התנוונות מחמירה ותולכת של האדם?... ההתנוונות העתידה, כפי שחזה אותה דארווין, תהיה תוצאה של חברה מתרבתת מדי, הרמונית מדי, שהיעדר מאמץ ומאבק בתוכה וחסרון הברירה הברוטלית יביא את ההיחלשות וההתנוונות של מעמדות העליות"⁸ גם כיום, נורמות של מוסר חברתי הן אחד המרכיבים העיקריים לתחושות אפוקליפטיות, וכוונתי למגפת האיידס. שנות ה-60 של המאה ה-20 הציפו אתנו עולמית וסיסמאות של שיתרון ואהבה, שהביאו למתירנות מינית ולפירוק המבנה הסמבולי של המשפחה. בעולם של שנות ה-60 מותר היה להצהיר בגלוי על הומוסקסואליות. התפרצות מגפת האיידס כמחלת-מין חשוכת מרפא יצרה מיד תגובת-נגד למתירנות, כפי שמסבירה סוון סונטג: "מחלה זיהומית שעוברת בסקס מעמידה מיד בסכנה את אלו שפעילים יותר סקסואלית, וקל לראות זאת

כעונש על הפעילות הזו. מצב זה נכון לגבי סיפיליס, ואף נכון יותר לגבי איידס, מכיוון שלא סתם הוודווגות, אלא פעילות מינית מסיימת הנחשבת כבלתי טבעית, מודגשת כמסוכנת יותר. קבלת המחלה דרך פעילות מינית היא יותר רצונית, ועל כן ראויה ליותר אשמה"⁹. האיידס בעולם שצועד אל סוף האלף השני נתפס כעונש אפוקליפטי, כמו המגיפה השחורה של ימי-הביניים. מחלה שהיתה אות קלון להומוסקסואלים הפכה עד מהרה לאיום על כלל האנושות "כמו ההשפעות של זיהום תעשייתי ומערכות חדשות של שווקים פיננסיים עולמיים. משבר האיידס הוא עדות לעולם, אשר בו שום דבר חשוב אינו אזורי, מקומי, ומוגבל: שבו כל דבר שיכול לזרום במעגל, זורם, וכל

בעיה היא עולמית, או שגורלה להפוך לכוו"⁹.

מקור נוסף להתגברות חששות אפוקליפטיים שימשה דווקא הטכנולוגיה. "מן הראוי להיזכר בריגוש שעוררה המכונה במונח הקדום של הקפיטל ובמיוחד בהתעלות של הפוטוריוזם, ובזרי התהילה שקשר מאריניטי למכונת הירייה ולמכונת"⁷. היפוך בגישה אל הטכנולוגיה אינו מתרחש בבת-אחת במחצית השנייה של המאה ה-20. מסביר שאול פרינדלנדר: "צדק עם המעבר מהמאה ה-19 למאה ה-20 מופיע, עדיין בקלישות יתירה, חזון הפורענות שישלוט בעולם הדמיון של תקופתנו: על-ידי המדע והטכנולוגיה עתיד האדם להחריב את האדם"⁸. פרינדלנדר מביא דוגמאות ספרותיות כסיפורו של פרנקשטיין, בורא המפלצת, שמצא את מותו, חנוק בידי היצור המחריד שברא. את החרדות האפוקליפטיות מהטכנולוגיה מסביר פרינדלנדר בתפיסה, שקניית ידיעות מדעיות וכוחות טכנולוגיים המפליגים מעבר למה שרשאי האדם לדעת ולעשות, הם בבחינת חטא, חטא הרצון להפוך לבורא כאלוהים. ואכן, ראינו כיצד הביאה הערצתו של מאריניטי את יופיה של מכונת היריה לרעיונות פאשיסטיים, המזעזעים כל אדם המכיר את תוצאות מלחמת העולם השנייה. בעולמנו, איבוד שליטתו של האדם במאגר הטכנולוגי שברא כבר הפך מוחשי ומאיים הרבה יותר (אסון צ'רנוביל ובעיית השליטה הפוליטית בנושק גרעיני ברחבי העולם; התור באוווון כתוצאה מהמצאה תמימה של תרסיסים; הצטברות פסולת הפלסטיק, חומר מלאכותי שאינו מתפרק אך מתחבר למחזור החומרים בטבע, ועוד). רעיונות הקץ השתלטו כליל על עולמנו הצועד אל סוף האלף, והם נוראים יותר מהאפוקליפסות הקדומות, משתי סיבות: הם סוף מוחלט שאין בו נחמה לאחרי-הימים, וסיכוייהם להתממש מוחשיים ביותר.

קשה להתמודד עם מציאות מאיימת שכזו. האמונה הדתית סייעה למאמין להתגבר על פחדיו, ואולי זו הסיבה לכך, שבסוף המאה ה-20 מורגשת חזרה מסיבית אל חיק הדתות (כדוגמת רוסיה ואיראן), ואל תפיסות חברתיות שמרניות. גם האמנות מנסה להתרחק מהאינטלקטואליזם של הקונספטואליזם ומהצימצום של המינימליזם, ומתפשט טוהר ומימיות שכבר לא קיימים בה. לכן היא פונה אל הציטוט מתקופות רחוקות וקרובות בתולדות האמנות. בחברה הפוסט-מודרנית התמוססו ערכי הדת, הפילוסופיה והאמנות: "גדמה כאילו המחשבה עצמה רודדה לרובד של התהליך הכלכלי... והפכה להיות איבר מאבריו של תהליך הייצור... צדק, שוויון, אושר, סובלנות - כל המושגים אשר הוכללו בתבונה וקדשו על-ידה, איבדו עתה את שורשיהם הרוחניים והם נעדרו כל תוקף תבוני בממשות החדשה"¹⁰. מותה של הרוח היא האפוקליפסה הפסימית ביותר, ובעולם תומרי זה באים הדברים לידי ביטוי גם באמנות. הל מעבר מהאמנות המצומצמת, המתומצמת והדלה (תומרית) של שנות ה-70 (קונספטואליזם, מינימליזם), אל אמנות תומרית מאוד, עשירה באמצעים ובדימויים. שנאבל מקדש את תרבות הקיטש, קונץ מהלל את הפורנו, סטייבך עוסק בתרבות צרכנית, קיפר מעורר את מפלצות המיתוסים הגרמניים ופלדינו את הדמוניות של מסתרי ימי-הביניים. האפוקליפסה אינה נושא עבודתם של אמנים אלו, אך היא אינה זדה לעבודותיהם. היא מפעפעת מתוך הדימויים והתומרים המשמשים אותם. ובכל זאת כדאי להזהר, ולא להיגרר אל סחף החשיבה האפוקליפטית ואל הנטייה לשייך לתוכה כל דבר בן-זמננו. יש לאפשר פרספקטיבה רחבה יותר של זמן כדי להעריך נכונה את משמעות הקשר בין הפוסט-מודרניזם לגונוי, לאפוקליפסה.



Mimo Paladino, Presepio.

מימו פלדינו, פרספיו, 1982. 300 * 300 ס"מ. (פרט)

אותם משמעויות חדשות. כך ה-CRIB - הוא האסם בו נולד ישו, אינו מתאר את מריה והתינוק המוקף הילת אור, אלא חבורת חיות לבנות מפלצתיות סביב דמות. החיות פונות אל הצופה דווקא, והנחת הצבע האדום על השתר בתנועות סיבוביות יוצרת מערבולות מאיימות. שם היצירה יוצר אצל הצופה ציפיות לזהות את הסיפור הנוצרי, אך תבנית המסורת נשברת וההשוואה נשארת רק ברמה האמנציפטיבית.

"איחוד ההפכים" - דואליות של ניגודים וכפל משמעות. פיענוח הסימבולים בעבודותיו של פלדינו מתקיים בשני מישורים: המוכר לנו מתולדות האמנות, והאישי מעולמו של האמן. ההתרחשויות בציורים מתקיימות בין השקט שלפני הסערה, לבין הכאוס עצמו. ציור פני השטח מעיד על עמקים אפלים, אך מבטל כל פרספטיבה. הסימנים מתקיימים במרווח שבין הרמז לדבר עצמו, בין דקורטיביות לפיגורטיביות. פלדינו מתייחס למסורת ציורי הברית החדשה ומטעין

הערות

1. דויד פלוסר, ערך "אפוקליפסה", אנציקלופדיה עברית, כרך ה', ירושלים, 1960.
2. עמוס פונקשטיין, תדמית ותודעה הסטורית ביהדות ובסביבתה התרבותית, תל-אביב 1991, עמ' 41-61.
3. אילן גור זאב, הערות על סוגיית הקץ, קטלוג תערוכת סוף העולם, הגלריה האוניברסיטאית, תל-אביב 1992.
4. דר' זיוה עמישי-מייזלש, אמנות בעידן הטכנולוגי, יחידה 1, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1981.
5. פיליפו טומאסו מאריניטי, מניפסט פוטוריסטי, 1909.
6. וולטר בנג'מין, Thesises on the Philosophy of History, 1939.
7. פרדריק ג'יימסון, "פוסט-מודרניזם או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר", סך 10, 1991.
8. שאול פרידלנדר, "המאה ה-19 נוכח רעיון קץ האנושות", זמנים 2, ינואר 1980, אוניברסיטת תל-אביב.
9. דבריה של סוזאן סונטג המצוטטים במאמר: "D.A. Miller, Sontag's Urbanity", October 49, summer 1989, New Jersey Max Horkheimer, Eclipse of Reason, New York 1974, p 10.

אחרי המדרשה

בוגרי המדרשה העוסקים באמונת מדברים על המדרשה ועל חייהם לאחר סיום הלימודים

ריאיינו: אריאל צבל ועדי אייל

במדרשה חשבתי שהם תורה מסיני. כמו "טוב" ו"רע", או "ציור אינסלקטואלי".

מוש: העבודות שלי לא השתנו כל-כך מהר. במשך שנה אחרי המדרשה, לא עשיתי שום דבר שקשור לאמונת שלי. עבדתי בתפאורות: ציור פרופר, משיכות מכתול רחבות, דברים שאתה לא חושב עליהם, אתה פשוט עושה אותם. זה כנראה היה איזושהו רעב אחרי תקופת המדרשה. אחר-כך, פתאום אתה מצייר. מלעשות ציור לשיעור מסוים אתה עובר לצייר כל יום במשך הרבה יותר שעות. ואז המשכתי לניו-יורק ושם הפסקתי להרגיש כמו תלמיד. במדרשה, אחד הדברים שהקשו עלי זה להיות תלמיד. הייתי צריך תמיד להכתיב דברים שאני מוציא מעצמי לתוך מסגרת של נושא או של שיעור. לא תמיד זה היה לטובה. נהפוך הוא.

שרית: בשנה האחרונה במדרשה לא ציירתי בכלל, והתרכזתי בצילום. כשחזרתי לצייר גיליתי שבדברים, שלא חשבתי שעניינו אותי, מעניינים אותי מאוד. גם הרגלי העבודה שלי השתנו. הניתוק מהמדרשה היה לי קשה. אבל בשנה הראשונה עבדתי המון, כי היה לי לקראת מה לעבוד, תערוכה. התערוכה התקיימה בזמן המלחמה, ואחר-כך לא יכולתי לעבוד הרבה זמן. הרגשתי רע, גם בגלל שאף אחד לא ראה את התערוכה. וגם נתסעתי בעבודה מעצבנת ולא נשאר לי זמן לכלום. חזרתי לעבוד רק לפני שמונה-תשעה חודשים. במדרשה זה היה אחרת. היינו כאלה חכמים גדולים, ידע מפה ועד להודעה חדשה על אמונת עכשווית, איך צריך לחשוב, מה טוב ומה רע. היה צורך להיות מין אינסלקטואל מנוכר ביחס לאמונת. משהו פוסט-קונספטואלי. אבל בסופו של דבר, מה שבאמת מעניין אותי, זה הריגוש. רפי גרם לי לחשוב, שאני לא אמורה להתרגש מאמונת במובן הרומנטי. אני לא יודעת אם לזה הוא התכוון, וזה לא מקובל עלי עכשיו לגמרי.

נורית: התקופה הכי טובה שלי היתה אחרי שגמרתי גם את המדרשה ואת 'בצלאל', כי קצב העבודה משתנה. לא צריך עוד לעבוד לתערוכה או לביקורת - כל התפיסה משתנה לגמרי. זו גם בעיה. הרבה אנשים מהמדרשה נשארו תלויים במורים. אחרי שגמרתי את 'בצלאל', כבר לא רציתי לרוץ לאף מורה שיראה מה עשיתי. רק שיעובו אותי בשקט ויתנו לי לעבוד.

פסי: במדרשה היתה נטייה להעמיס מאוד על העבודות, גם בגלל שיש לנו ארץ צפופה, אין מרחבים ויש דירות קטנות והכל נראה צפוף. ככל שעבדתי אחרי המדרשה, הבנתי בעצמי במה אני עוסקת, ובתהליך טבעי העדפתי להגיד משפט ברור בלי מלות ביניים. העבודות שלי הפכו להיות הרבה יותר נקיות וחד-משמעיות, יותר ברוטליות, פחות עמוסות ופחות מתקתקות. התחלתי לעבוד יותר כי היה יותר זמן, וקיבלתי יותר

מה קורה לצעירים שסיימו ללמוד במדרשה והמעוניינים להיות אמנים? כיצד הם מתפתחים כאמנים? ממה הם מתפרנסים? ומה הם חושבים על המדרשה?

פגשנו בשישה בוגרי מדרשה - חמש נשים וגבר אחד, שסיימו את לימודיהם בשנים האחרונות, ושאלנו אותם שאלות המסקרנות אותנו כעת, כסטודנטים. הכתבה אינה מתיימרת להציג תמונה כוללת של המסלול אשר עוברים אמנים צעירים לאחר הלימודים. המרואיינים נבחרו אקראית, על-פי המלצות שקיבלנו ממורים ומבוגרי מדרשה אחרים. מהראיונות עולה, שמסלולי ההתפתחות שונים מאוד זה מזה ועם זאת, משותפת לכולם הסיבה העיקרית לבחירתם ללמוד במדרשה: הם ראו במקום בית-ספר לאמונת, כשתעודת ההוראה מהווה עניין משני בלבד. נהיה זה בטרם נוסדה המדרשה הפתוחה. כמו-כן, כולם ראו יתרון גדול במיקום המוסד בקרבת תל-אביב.

השנים הראשונות לאחר הלימודים

לאחר הלימודים, במה השתנו העבודות והרגלי העבודה שלך? איילת: אני לא חושבת שהעבודות שלי השתנו. אולי נעשיתי יותר תמציתית מבחינת כלים ובחירת דימויים. דרך העבודה לא השתנתה. עדיין אין לי סטודיו. אם שואלים אותי מה אני עושה, אני אומרת "מתעסקת באמונת". עד היום יש סכנה גדולה בלהשתמש במלה "אמנית". אני חייבת מלה שתגשר. אבל המצב שונה מהמצב שהיה כשלמדתי. כשאתה סטודנט, אומרים לך: "אתה עדיין לא אמן, אתה יכול לעשות טעויות ולהתנסות, זה לא ה'מסטרפיס' שלך". ואז חל המעבר. אבל לא ברור לך ש"היום גמרתי את המדרשה, אז אני אמן". המעבר קשה ומלווה בהרבה שאלות והיסוסים. למזלי, אני מציגה מאז שסיימתי את המדרשה, ולא היה לי מעבר של הלם. יש הרבה בעיות בתקופות שאתה לא מצליח ליצור, כי אתה צריך להתפרנס ולעשות דברים אחרים, ואתה שואל את עצמך - אולי אני לא צריך לעסוק באמונת, כי אם הייתי צריך באמת, הייתי עושה עכשיו אמונת.

ענת: העבודות שלי השתנו מאוד. הייתי צריכה ממש לעבוד גמילה מביקורת. במדרשה עבדתי המון וקיבלתי פידבקים כל הזמן. לא למדתי להתעמק, לקחת את הזמן לעשות טעויות. למזלי, בגלל שנסעתי ללונדון אחרי שגמרתי ללמוד, לא היה לי למי להראות עבודות, או לא היתה לי ברירה ופשוט עבדתי. היה לי כל הזמן שבעולם והייתי חייבת ללמוד לבקר את עצמי ולהעמיק עם עצמי. במדרשה, יש שפה שור לא יבין, וכשהייתי סטודנטית הפנמתי אותה. גם מזה הייתי צריכה לצאת כשגמרתי את המדרשה. מונחים שהיום נראים לי מצחיקים, כשלמדתי

נורית אייזק פוליצי'ק למדה במדרשה בשנים 1986 עד 1989, ולאחר מכן למדה שנתיים ב'בצלאל'. בת 25, נשואה, חיה בנס-ציונה. היא מציירת במקלט שקיבלה מהמועצה המקומית. הציגה 2 תערוכות יחיד בגלריה בוגרשוב והשתתפה ב-7 תערוכות קבוצתיות. וכתה פעמיים במלגת "קרן שרת", ולאחרונה גם בפרס משרד החינוך לאמן הצעיר.



איילת השחר כהן למדה בשנים 1986 עד 1990. בת 28, חיה בתל-אביב. ילידת נצרת עילית, למדה לפני המדרשה במכללת עמק יזרעאל. היא מצלמת, ומבצעת את העבודה בבית. עד כה השתתפה ב-8 תערוכות, בכתי-האמנים בירושלים ובתל-אביב, בגלריה 'הקיבוץ', פעמיים ב'בצלאל' ועוד. לאחרונה וכתה במלגת 'קרן שרת'.



ענת בצר שפירא למדה בשנים 1986 עד 1989. היא בת 28, נשואה ואם לילד בן שנה. למדה לפני המדרשה במכון אבני, ולאחרונה חזרה משהות של 3 שנים בלונדון. היא מציירת במקלט ברמת-גן, ועד כה הציגה בתערוכות קבוצתיות "בית-האמנים" וב"סדנאות האמנים".



שרית בירן למדה במדרשה בשנים 1986 עד 1990, ולפני כן למדה פיטול וקרמיקה בויצ'ו צרפת. בת 29, חיה בפתח-תקה בדירה משלה. מציירת ומצלמת בבית. הציגה תערוכות יחיד ב'בצלאל', והשתתפה בתערוכה קבוצתית בבית-האמנים בתל-אביב.



פסי גירש למדה במדרשה בשנים 1982 עד 1987. לפני כן למדה פיטול אצל רודי להמן (1969-1974), רישום אצל פרום' שוורצמן (1972-1974), ופיטול באקדמיה לאמנויות יפות במינכן (1974-1977). ילידת מינכן, בת 38, אם לבת, חיה בתל-אביב. היא מצלמת צילומי חוץ, ומבצעת את עבודת המעבדה בבית. השתתפה ב-8 תערוכות קבוצתיות והציגה 6 תערוכות יחיד, ביניהן תערוכה במוזיאון ישראל. וכתה בארבעה פרסים.



מוש קאשי סיים ללמוד ב-1987. הוא בן 30, חי בתל-אביב בדירה שכורה. לפני שנה וחצי חזר משהות של שנתיים בניו-יורק. הוא מצייר בסטודיו ששכר בקרבת דירתו, ועד כה הציג בתערוכות קבוצתיות ב"בית האמנים" ובמוזיאון לאמנות ישראלית רמת-גן. וכה לפני שנה במלגת 'קרן שרת'.



ביטחון עצמי.

האם שמרת על קשר עם מורים ועם תלמידים מהמדרשה?
שרית: שמרתי על קשר עם איצ'ה גולומבק ועם ציבי גבע. קשרים עם תלמידים זה מובן מאליו. הם חברים שלי עד היום.

איילת: קשרים נשמרו. אבל כיום, הצורך לקבל ביקורת הוא שונה. פעם זה היה כדי לקבל אישור לגבי המשך העבודה. היום אני לא רוצה שאף אחד יתקרב למה שאני עושה ולכן אני לא כל-כך מראה למורים לשעבר. יש מורים שיש לי איתם קשרי חברות, ואז אין טעם להראות. הראיתי פעם לאחד המורים את העבודות והוא לא הסכים להתייחס, כיוון שאני לא סטודנטית.

מוש: עם מורים לא שמרתי על קשר, אבל קשרים נוצרים כל הזמן. בתוך תל-אביב אתה משיק למעגל של אותם האנשים. כשחזרתי לארץ, רציני שדגנית תבוא ותראה עבודות, והיא באה. אבל בינתיים ראיתי אפשרויות אחרות. המורים במדרשה הם לא דווקא האנשים שהייתי רוצה בסטודיו שלי. אז הגעתי לאנשים אחרים, שהם אנשי מקצוע פחות או יותר.

נורית: מהמדרשה לא שמרתי על הרבה קשרים עם מורים. מ'בצלאל' שמרתי יותר, והקשר חברתי, ידידותי. ביקורי סטודיו - אני נוסעת לבקר אצלם, הם באים מעט.

פסי: בויצ'ו צרפת, שם אני מלמדת, יש הרבה מורים בוגרי מדרשה, במיוחד מורים לצילום. אני לא מצליחה לשמור על קשרים בכלל, לא רק במה שקשור למדרשה. אגב, גם במדרשה לא היו לי הרבה קשרים. פשוט לא מספיקים. יחסית, כל אחד שם בשביל עצמו, רצים משיעור לשיעור, מה שלא היה באקדמיה במינכן - שם היתה מחשבה משותפת ופירגון, אבל זו מערכת אחרת.

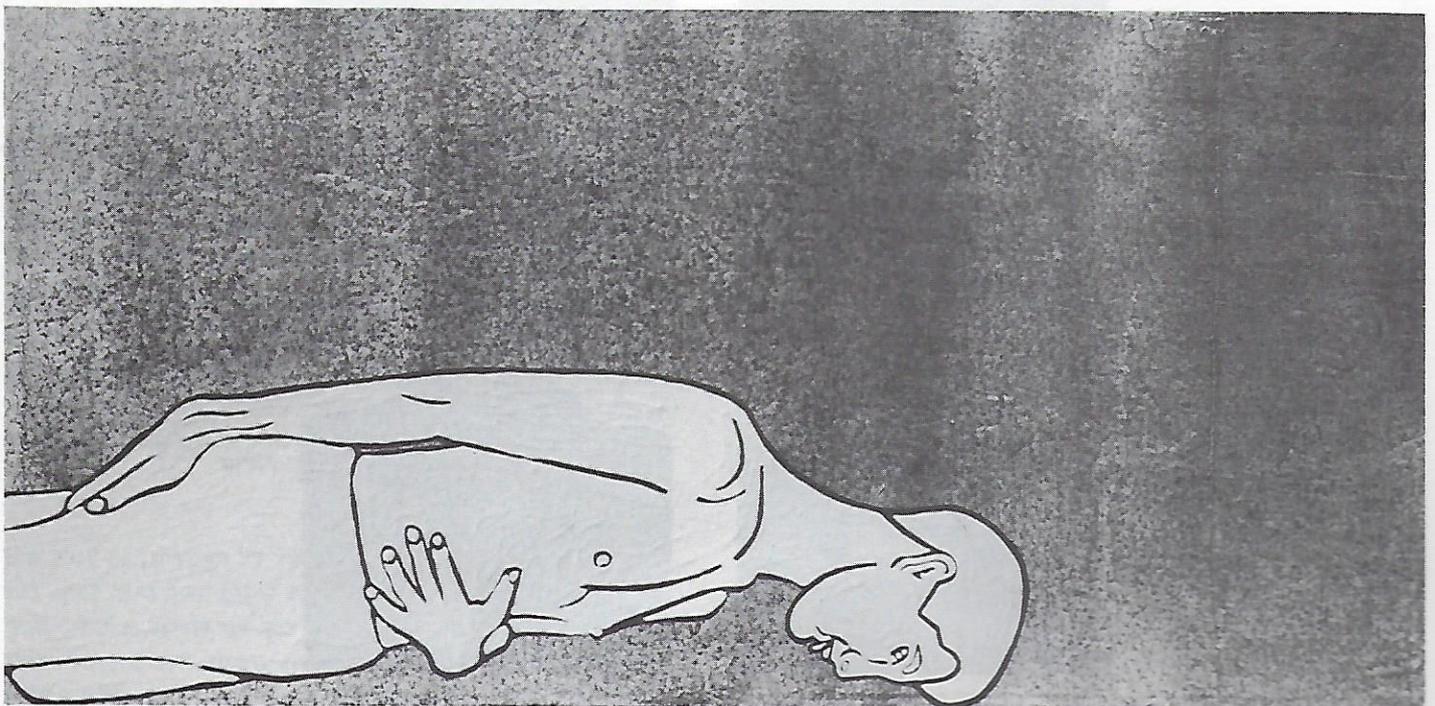
האם למדת במקום נוסף לאחר המדרשה? האם רצית ללמוד?
נורית: אחרי שגמרתי את המדרשה, הלכתי ללמוד ב'בצלאל'. ויתרתי על כל מה שלמדתי במדרשה. אמרתי לעצמי, נתחיל ללמוד מההתחלה

עוד פעם, והלכתי ללמוד אצל פנחס כהן-גן אמנות קונספטואלית. עשיתי עבודות על המלה, שקשורות לשפה - מה ההבדל בין השפות השונות, מלה שהיא אובייקט - דברים שלא כל-כך מכירים במדרשה. אלה לא היו ציורים, אלא נסיונות לבדוק מהי אמנות, מה ההבדל בין דימוי למילה. את הנסיונות האלה לא צריך לעשות בשנה ד', אלא בשנה א', אבל עדיף לעשות אותם בשנה ד' מאשר לא לעשות אותם בכלל. אבל גם 'בצלאל' זה לא טלית שכולה תכלת. כולם שם סופר-אינטלקטואלים. הם נורא מעודכנים, כל אחד יודע בדיוק מה נעשה כרגע בעולם, והרבה פעמים העבודות שלהם נורא משעממות בגלל זה. במדרשה זה לא קורה, אבל אחוז העבודות הטובות הרבה יותר נמוך. לפחות העשייה והדרישה ב'בצלאל' גבוהה יותר. אבל הם גם יותר מדי מילוליים, מעודכנים ומנופחים. האיזון בינם לבין המדרשה היה יכול לצאת טוב.

שרית: אני חושבת שהמדרשה מספיקה. היה לי חלום לנסוע לניו-יורק ולהשלים שם תואר, אבל די ויתרתי על החלום הזה. בסופו של דבר, מה שחשוב זה המשמעות של העשייה. וגם השפה של הדברים שאתה עושה. אני אלך לעשות אמנות בניו יורק? מה לי ולמקום הזה? אני מדברת עברית. יש לי עולם דימויים מסוים מאוד. יש חיבורים לעולם הדימויים של איזה אמן ניו-יורקי, אבל בסופו של דבר, זה לא מה שבאמת חשוב לי.

ענת: אני אלמד באוניברסיטה הפתוחה בשנה הבאה. חייתי בלונדון בשלוש השנים האחרונות, ולצדדי לא למדתי שם, כי זה יקר מאוד. נרשמתי ל-Part Time והכירו במה שלמדתי במדרשה ככתואר ראשון - קיבלו אותי לתואר שני, אבל התג שגרשמתי אליו לא נפתח. ניסיתי ללמוד גם ב-Saint Martin School of Art and Design אבל זה עולה הון תועפות בלי מלגות, ולא ידעתי איך משיגים.

מוש: לא למדתי במקום נוסף. אחרי המדרשה עבדתי בארץ בציור תפאורות ובעיצוב במה, ואחר-כך נסעתי לשנתיים לניו-יורק, וזו בעצם התקופה המשמעותית ביותר מבחינתי. היה לי סטודיו, ושם התחלתי



נורית אייזק פולצ'ק, ללא שם, שמן על בד, 50 x 25 ס"מ.

לעבוד בלי הוואקום של הארץ. זו היתה תקופה שגילתה ושינתה דברים, ופיתחה דברים שהתחלתי במדרשה.

ממה התפרנסת לאחר הלימודים? האם עסקת בהוראה?
איילת: חשבתי שהגשמת את חלום חיי - צילמתי ל"דיעות אחרונות". הפסקתי אחרי ארבעה חודשים, כי הרגשתי שזה משניא עלי את המצלמה ואת הצילום האישי שלי. או החלטתי לעבוד בעבודות שלא קשורות באמנות. עבדתי שנה כמוקדנית ב'ביפר'. לימדתי במשך שנה צילום, בבית-ספר יסודי. אין לי תעודת הוראה, ואני לא מלמדת דרך משרד החינוך אלא באופן פרטי, דרך עמותת הורים. אני מעדיפה לשטוף רצפות ולא לעבוד דרך משרד החינוך. במגזר הפרטי מרוויחים פי ארבע מאשר במשרד החינוך.

שרית: לא רציתי להיות מורה. התחלתי לעבוד בתוך סוכנת מכירות, אבל מהר מאוד למדתי שאני לא יכולה לעשות את זה. עבדתי גם בחנות רהיטים. אחרי שנה ומשהו מצאתי את עצמי נרקבת בחנות של 800 מטר אורך. הלכתי למדינה והיא נתנה לי כסף. חצי שנה וזה נגמר. בתקופה הזו הייתי בהמון ראיונות, אצל כל מיני מנהלות דיקטטוריות בבתי-ספר. בתוגים התחלתי ללמד רק בזמן האחרון.

ענת: חייתי בלונדון, שם ניקיתי בתים, הייתי מלצרית ועבדתי במפעל לתכשיטים. השתעשעתי ברעיון ללמד ילדים. עשיתי חוג שלא כל-כך הצליח, כי המרחקים שם גדולים מאוד. כרגע אני מלמדת פיסול בגני-ילדים.

נורית: הכסף בא בעיקר מהבעל ומההורים שלי. אני מלמדת בתוגים פה ושם. דרך משרד החינוך זה אבסורד. בעלי תעודת הוראה מקבלים שלושה-עשר או חמישה-עשר שקלים לשעה. יש לי תואר ראשון, ובלי תעודת הוראה אני מקבלת שבעה שקלים לשעה - לא גמרתי את החובות המעצבנות לתעודה.

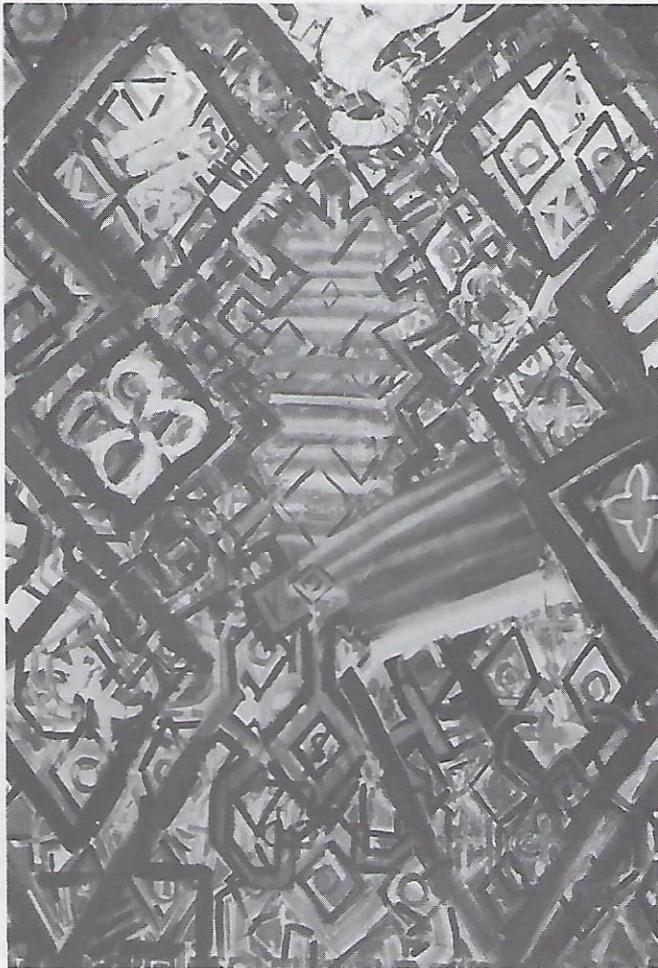
מוש: בארץ התפרנסתי מצילום תפאורות. עבודה שהיתה באיזה שהוא מקום קשורה לצילום. אני עובד בעיצוב רהיטים. את תעודת ההוראה לא ניצלתי. לימדתי רק בתוגי קיץ במוזיאון תל-אביב.

פסי: לימדתי בשנים האחרונות בויצ'ו צרפת, ועכשיו אני מתחילה ללמד באוניברסיטת חיפה ובמכללה ברמת-גן. אני גם נותנת שיעורים פרטיים בצילום לשלושה תלמידים קבועים. אני מצלמת בחתונות - 4-5 חתונות בחודש טוב, יולי-אוגוסט בדרך כלל, וזה שווה למשכורת החדשית בויצ'ו צרפת. אני עובדת גם כרקדנית בטן בחתונות ובמסיבות פרטיות.

מכרת עבודות? יש לזה משקל בפרנסה?

פסי: עכשיו כן. טרטקובר קונה ממני סדרה גדולה. אילנה גור, מוזיאון ישראל ומישהי מסן-פרנציסקו קנו, ועוד אספן אחד. ותהיה לי תערוכה בסן-פרנציסקו ב-Vision Gallery. המחיר של עבודה הוא מינימום 500 דולר בארץ, ובתור'ל יותר. בתערוכת הסיום במדרשה מכרתי שתי עבודות לאספן. עד עכשיו מכרתי 15 עבודות. עכשיו מכרתי סדרה למוזיאון ישראל, אבל הכסף הלך להוצאה של הקטלוג. מכיון שזה לא רטרופספקטיבה, צריך להוציא את הקטלוג לבד. משקל כספי יש גם לפרסים ולמענקים. אם יש פרס, זה 2000 שקל. בתערוכה שהיתה לי בברלין קיבלתי כסף חוץ מההוצאות.

איילת: מכרתי עבודה אחת לפני שלוש שנים למישהו שהעבודה שלי מצאה חן בעיניו. עכשיו יש משא ומתן על שתי עבודות אחרות, לא דרך גלריה. השאיפה שלי היא להתפרנס בעתיד ממכירת עבודות.



שרית בירן, ללא שם, שמן על בד, 150 * 210 ס"מ.

נורית: מכרתי ארבעה ציורים לדורון סבג מ-O.R.S.. השנה, כשהיתה לי תערוכה, הוא לא קנה ציור, אבל תרם 1500 דולר לקטלוג-דף. השנה לא מכרתי ציורים.

שרית: מכרתי עבודה אחת בחיים שלי, עוד בתחילת המדרשה. עשיתי ציור בהזמנה וזו הפעם האחרונה. יש לי בעיה עם הקטע הזה. כסף לא יבוא אצלי כנראה מזה.

מש: מכרתי עבודות - אנשים באים לסטודיו. במקרה ראו עבודות בתערוכה והתעניינו. אבל בשלב הזה הדברים כל-כך שוליים.

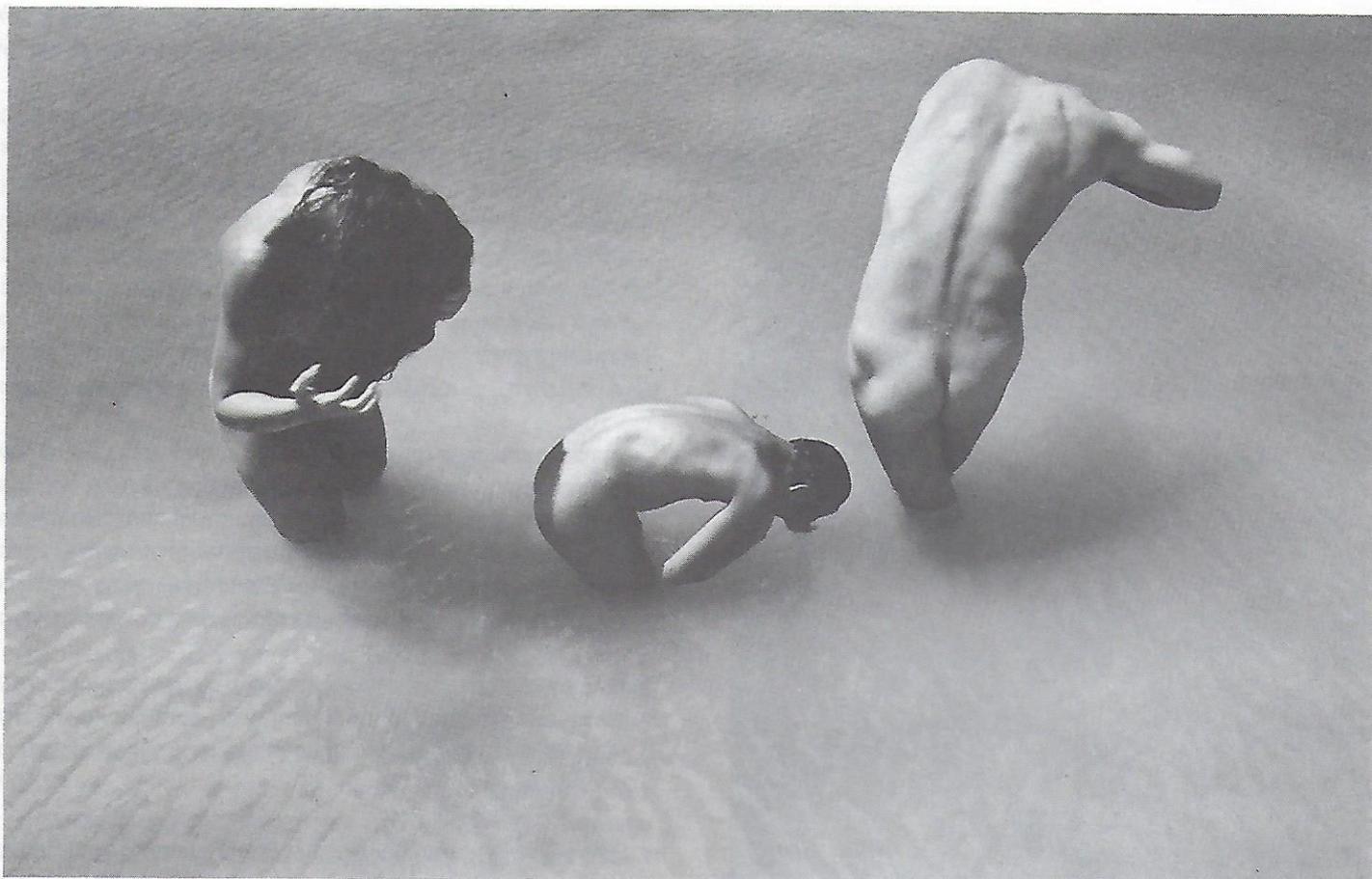
ענת: פרנסה מהאמנות? absolutely לא.

מה עשית עד כה כדי לקדם תערוכות ומכירות?

איילת: אני עוד לא הגעתי אל אף אחד. עד עכשיו הגיעו אלי. לא יודעת איך.

ענת: פניתי לכמה גלריסטים. אני מוכרתה לציין שרובם התנהגו יפה מאוד. הגעתי והזמנתי אותם לסטודיו שלי. פניתי לשלושה. אחד מהם עשה לי תערוכה ועם שניים אני בסוג של דיאלוג.

נורית: אף פעם לא ניסיתי להתחכך. כשיש תערוכה יוצא הקטלוג. מהגלריה שלחנו לאנשים החשובים שצריך לשלוח להם. יותר מזה לא עשיתי. רפי לביא וציבי גבע המליצו עלי לאפרטו. אריאלה אוולאי, האוצרת של גלריה בוגרשוב, עזרה או לאדם ברוך באפרטו. היא נדלקה



פסי גירש, צילום שחור לבן.

מועצת הפועלים ברמת-גן, ושם שוב ראו ותערוכות המשיכו להתגלגל. גם ממוזיאון ישראל זה נחת יום אחד. הדבר היחיד שעשיתי פעם, וגם זה מקרה, היה כשהלכתי למכון גיתה, וביקשתי להיות צלמת אירועים שלהם. במזכירות אמרו שהם לא צריכים צלמת, ואז ראה אותי עמוס גולן ואמר: "בואי, אני מכיר אותך". אני לא הכרתי אותו והוא הציע לי תערוכה.

המדרשה בצבט לאחור

מהן התרומות החשובות של המדרשה להתפתחותך?
נורית: יותר קל להגיד עם מה לא יצאתי משם. שוקי בורקובסקי לימד להסתכל, להבין בצבע, בחומריות, בדקויות של ציור, שהרבה מורים לא מדברים עליהן במדרשה. כשאתה מגיע לרפי ולציבי וליאיר, אתה אמור כבר לדעת הכל, ואם אתה לא יודע לצייר, אתה אמור ללמוד את זה אחר-כך, וזו, לדעתי, טעות גדולה מאוד. יש במדרשה תחושה של הפרדה - בעיקר אצל רפי לביא - בין העשייה הציורית לבין התוכן הציורי: "לצייר תלמדו אחר-כך". אי-אפשר ללמוד ציור אחר-כך. הטכניקה והעשייה היא חלק מהמשמעות של היצירה שלך, ואי-אפשר לדלג עליהן. מצד שני, כשלמדתי במדרשה, לא היו מורים כמו פנחס כהן-גן ודגנית ברסט, שדרשו חשיבה וקריאת טקסטים. לימדו לא להפעיל את המוח. אתה לא לומד להבחין מה עשית, איך הגעת לזה, ואיך לפתח את זה. זו בעיה. צריך לדעת לנתח את מה שאתה עושה. אחרת ההתקדמות שלך היא מקרית ביותר, והסיכוי שתוכל להמשיך בכוחות עצמך הוא קטן מאוד.

על העבודות שלי ורצתה שאני אעשה כבר תערוכה בשנה שלמדתי ב'בצלאל'. לא רציתי. אחרי כן עשיתי תערוכה, ושנה לאחר מכן עוד תערוכה, אצלה. אנשים מכירים, באים, לוקחים פה תערוכה קבוצתית, שם תערוכה קבוצתית. אבל אם אין לך קשרים, הסיכוי שמישהו ממוזיאון ישראל יראה את העבודות שלך הוא קלוש מאוד. מבחינה מסחרית, הגלריות המעטות שמציגות צעירים - בוגרשוב, סדנאות האמנים, שרה - הן לא גלריות מסחריות.

שרית: אני עובדת, וכשיתמזל המזל או כשיתאים לי, אומין לכאן אנשים שיראו את העבודות. לא לפני זה. אין לי קשר עם גלריסטים, אבל אני בקשר עם אנשים שיכולים לדאוג לי מהבחינה הזאת. מה שהוצג עד היום לא הוצג בשום קונטקסט של מכירה. אני עוד לא בקטע הזה.

מוש: עכשיו אני לא עושה כלום בשביל לקדם שום דבר. יושב בסטודיו ועובד. אני משער שתוך פרק זמן מסוים תהיה קבוצת עבודות שארצה לחשוף. קשר עם בעלי גלריות יש לי. חלק מהם הגיעו אלי. לדוגמא, בתערוכה 'פנים חדשות' היתה המלצה של דגנית ברסט לדוד וקשטיין, האצור. עיתון 'העיר' הזמין אותי לתורש להצגת עבודות. היתה תערוכה אצל שרה קונפורטי שברחתי ממנה ביום הפתיחה, ברגע האחרון לא רציתי להציג. במקרה אחר נוצר קשר עם גלריה 'ארטיפקט' דרך המלצה. הרברים לאו דווקא מכוונים מראש. אני חושב שבעתיד אכוון יותר דברים.

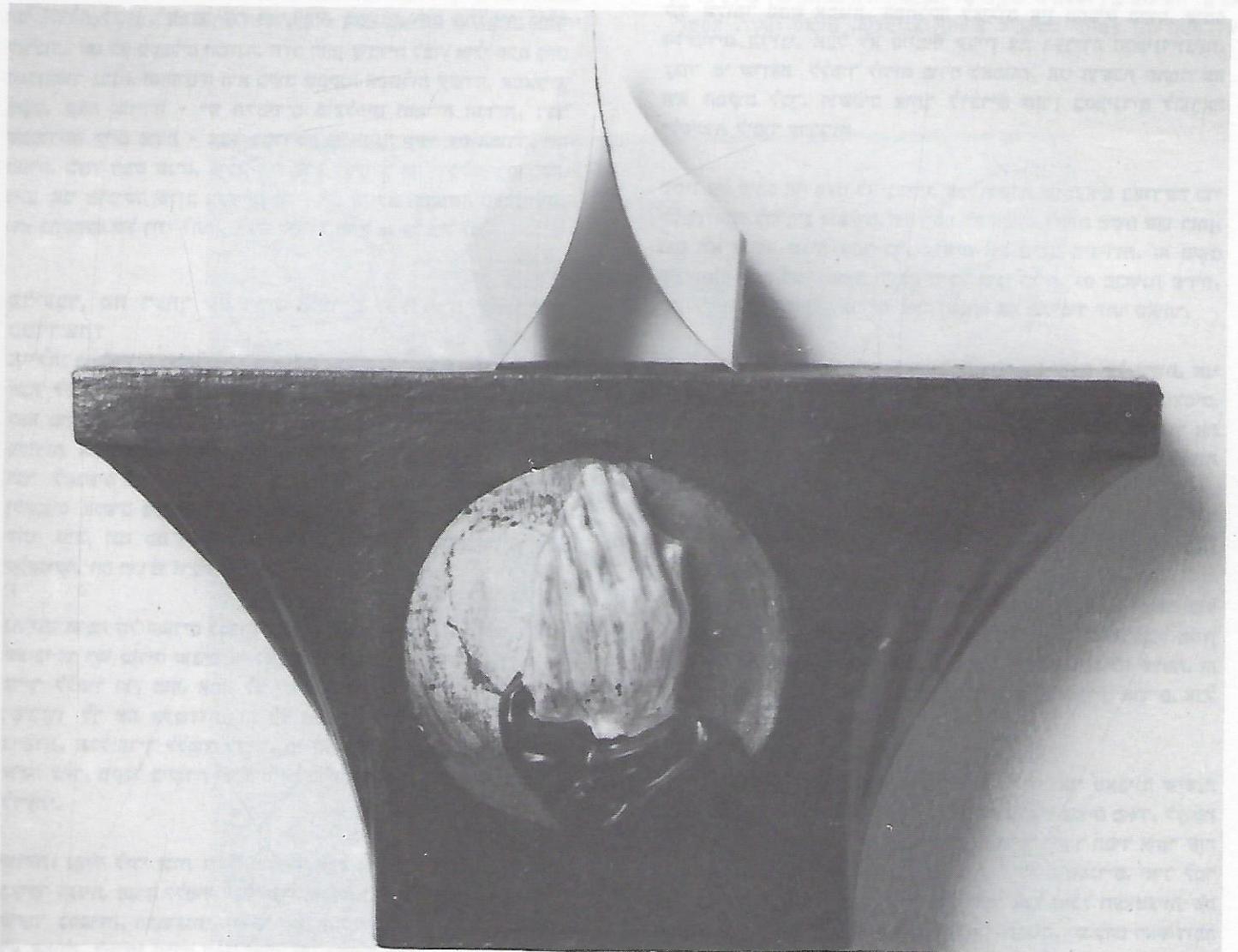
פסי: אצלי הדברים פשוט התגלגלו. לא פניתי לאף אחד. בתערוכת הסיום של המדרשה ראתה מישהי עבודות שלי וסידרה תערוכה בבית

יותר מכולם השפיעו עלי יגאל שם טוב ודגנית ברסט, ובשלב מאוחר יותר אהבתי לשמוע את מיכל נאמן ואת יאיר גרבוז. בשנה ד' התחלתי לעבוד יותר חזק בצילום וזה עזר לי לדעת מה קורה איתי באמנות. במתודיקה, נורית כהן שינתה משהו חשוב מאוד בגישה שלי. לפני שהגעתי למדרשה, לא היתה לי שום כוונה להיות מורה. רק בזכות נורית כהן למדתי שאפשר להסתכל על כל העניין הזה בצורה אחרת. יש המדרשה גם קטע פסיכולוגי, שאין לו שום קשר לאמנות, או אולי כן, בדיעבד: לנו היתה רוח במדרשה. דורסנית כזו עם ציפורניים, ולא בקטע של תחרות. אצלנו, היה חיבור של כמה אנשים שכולם רוצים להיות אמנים, באמת. זה דבר שמלווה את האנשים האלו עד היום. עובדה שהם כולם בקשר אחד עם השני. יודעים מה כל אחד עושה.

מוש: למדתי במדרשה חשיבה. להבין דברים באופן אינטלקטואלי יותר מאשר לעשות ממש את העבודה. הלימודים במדרשה היו רק הצעה, אבל זה היה חלק מאותם דברים שלא הייתי מגיע אליהם אחרת. את השאר השלמתי וגם גיליתי דברים חדשים. אצל דגנית ברסט למדתי ציור וצילום, והיא היתה מאור גדול מבחינתי. מיכל נאמן, רפי לביא, שוקי בורוקובסקי - אלה פשוט מורים שלמדתי איתם. אני לא יכול להגיד שזה הטביע חותם. אין מורים שמטביעים חותם. הם יכולים רק להראות גישות או אפשרויות. הם מורים משכילים, שנותנים לך ידע, אבל הם לא

ענת: אני לא יכולה להגיד שלמדתי לצייר. למדתי, אולי, מה שנקרא מחשבה אמנותית או ראייה כוללת, למדתי איך ללמוד לבד אמנות, איפה להסתכל, מה ללמוד, וזה גם בשנים של התבגרות ממילא, תחילת שנות ה-20. המחויבות לאמנות, הרצינות, היו הדברים החשובים שלימדו אותי מעבר לזה. לא עניין אותי ללמוד מתודיקה, למרות שהיום אני עוסקת בזה בליט ברירה ואני לא מצטערת שלמדתי את זה. אבל אני לא חושבת שבמקצועות האלה קיבלתי משהו מהלימודים, לגמרי לא. לגבי המורים לאמנות, יאיר, רפי וציבי היו שונים בגישה שלהם זה מזה. רפי הלך איתנו משנה ב' ברמה של תהליך. הוא הכיר אותי ואת העבודות שלי באופן אישי, פירגן לתהליך, כלומר, לא הסתכל בצורה פרטנית על כל peace שהבאתי לביקורת, אלא יותר הסתכל בגדול. יאיר גם עשה את זה, אבל היתה לו גם ראייה מקומית: הבאתי ציור וקיבלתי פידבק על המקום. ציבי בדיוק הגיע מארה"ב, והיתה לו ראייה רחבה מאוד על אמנות. הוא נתן דברים אחרים עם הנסיון שלו והקשר שלו למה שקורה בחוץ, שהוא חשוב מאוד.

שרית: במדרשה לימדו אותי לחשוב אמנות. ביקורת אמנות. איך בכלל אתה יכול למצוא את עצמך בתוך הסלט האדיר הזה. לפני שהגעתי למדרשה כבר ידעתי שמותר לעשות הכל, וחיפשתי קריטריון לשפוט בשביל עצמי מה זו אמנות. רפי לביא היה מורה חשוב מאוד. היה ועודנו.



מוש קאשי, ללא שם, טכניקה מעורבת.

12 * 38 * 25 ס"מ.

מעצבים. בדיעבד, כשסיימתי את המדרשה, יצאתי עם מעט מאוד, ומה שקרה אחר-כך היה, בעצם, המשמעותי לגבי.

איילת: הדרך שבה מתנהלים הלימודים נכונה - מתחילים בפרספקטיבה רחבה מאוד, ואפילו אתה משוכנע שאתה הולך למדיום מסוים, נותנים לך לגעת בכל התחומים באמנות. בסופו של דבר אתה בוחר מסלול שבו אתה מתמחה. ב'בצלאל' זה לא ככה. שם, מההתחלה אתה מכוון ללימודים מסוימים. אני לא הגעתי במטרה לעסוק בצילום. למדתי פיסול. ציור ופיסול למדתי אצל מורים שהקנו לי יסודות, שהיו רלוואנטיים מאוחר יותר, כשפניתי לעסוק בצילום. בצילום, אהבתי את יגאל שם טוב ואת שמחה שירמן. יגאל עזר לי ליצור חיבור בין האני שלי לבין מה שאני עושה באמנות, ושמחה הבין את מה שעשיתי, ועזר לי לגסס דברים. הקשר עם המורים היה קרוב. אוכלים באותה קפיטריה, יושבים על הדשא, מתרבים באותם שירותים.

פסי: האווירה, בזמנו, היתה של יחס אישי, אכפתיות, פירגון והמון אפשרויות. אפשר להגיד, שגם בכל יתר המקומות שלמדתי בהם, זה לא הכי חשוב לקבל ידע ישיר. יש דברים אחרים שמקבלים ממורים - אווירה וכוונת פנימית, האופי והאאורה שלהם. שמחה שירמן תרם לי המון, כולל מבחינת גיבוי, פירגון ואומץ. אני חושבת שאם לא הוא, לא הייתי ממשיכה לעשות מה שעשיתי, כי חשבתי שזה לא מספיק חשוב ולא מספיק מעניין. גם אילולא דגנית, לא הייתי מצלמת. בהשוואה למדרשה, אני יכולה לציין לשמחה את האקדמיה במינכן, שם התלמיד הולך לאיבוד. שם לא מקבלים הכוונה, ורוב הזמן עובדים לבד. אולי פעם ביום הפרופסור נכנס. האקדמיה היא מקום שמקנה אפשרות עבודה, אמצעים, מקום, קצת אווירה - יש תלמידים מוצלחים והפריה הדדית, דבר שבמדרשה קיים פחות - אבל במדרשה יש יותר קשר עם המורה, וזה מפרה. בעוד חמש שנים, אולי, אני אדע להעריך מה קיבלתי במדרשה. היום אני מרגישה שרוב העשייה שלי, אם כי לא התפיישה האמנותית, היא בהשפעה של רודי להמן, אצלו למדתי מגיל 14 עד גיל 22.

בדיעבד, מה דעתך על רמת המורים ועל רמת התלמידים במדרשה?

איילת: התלמידים מתחלקים לשני סוגי אנשים: מי שבא להיות אמן ומי שבא להיות מורה, ואלה אנשים שונים עם צרכים שונים. יש במדרשה כמה מורים טובים למתודיקה, ובדרך כלל הם גם אלה שעוסקים באמנות. מבחינת המורים לתולדות האמנות, יש כאלה שלא יכולים לספק שום דבר לאנשים שלומדים אמנות עכשווית. הגיע הזמן להחליף אותם ולהכניס אנשים צעירים וחדשים. המצב אצל המורים לאמנות פלסטית יותר טוב, וגם שם יש מורים שלא מלמדים אמנות עכשווית אלא קלאסיקה, וזה הכרחי ורלוונטי.

נורית: הרמה של המורים בסדר. השאלה היא אילו דברים חסרים. זה לא שציבי או רפי מורים טובים או לא, הם מורים טובים. השאלה היא, מה צריך ללמוד חוץ מזה. אתה לא יכול לשבת כל שנה ב' על הכיסא ושיבקר לך את העבודות. זה לא מספיק. נכון שצריך ללמוד גם ביקורת, אבל צריך ללמוד לצייר. מי שמגיע לשנה ב' הוא ישר אמן. עושה ציור, מקבל ביקורת ומבסוט או בדיכאון. זו תפיסה קצת מעוותת לדעתי.

שרית: נפלה לידי זכות גדולה ללמוד אצל אנשים מסוימים במדרשה, בעיקר דגנית. מגרה ללמוד אצל הנרי אונגר. כשמכיל נאמן העבירה לי שיעור בספרות, התמוגגתי. יש לי קשר חזק עם אלינוער ברגר, שהיא לא אמנית. למדתי דרכה המון. אבל אין מספיק מורים טובים במדרשה בתחום העיוני. את רוב הדברים שאני יודעת על אמנות ועל תולדות האמנות, למדתי מאמנים ולא ממורים לתולדות האמנות. בתחומים

אחרים, היו לי שיעורי פסיכולוגיה ושיעורי תרבות ישראל אומללים, אבל השתדלתי לברר לפני שאני לוקחת קורס. מבחינת התלמידים, לי היה מול. המחזור שלי היה מעניין, פורה, יצירתי ואינטליגנטי.

מה דעתך על השילוב בין תחומי לימוד רבים במדרשה ועל עומס הלימודים?

נורית: זה פשוט זוועה. מי שרוצה להיות אמן וגם לקבל תעודת הוראה, זה מגוחך. ב'בצלאל' לומדים שש שעות בשנה לימודים עיוניים, כלומר, שלושה קורסים חובה, וכל יתר הזמן אמנות. לאקדמאים יש אפשרות לעשות בשנה הרביעית תעודת הוראה במשך שלושה-ארבעה חודשים. מה קורה במדרשה? יש של שעות. כל מיני אימוני הוראה ואני כבר לא זוכרת את כל הדברים הנוראים שיש שם. אם אתה רוצה לעסוק באמנות, זה אומר שאתה לא הולך לשיעורים ולא מסיים את החובות.

ענת: היו לי 48 שעות שבועיות בערך, ולשלושה רבעים לא הלכתי. בחצי מאלה שלא הלכתי, העתקתי במכתבים, ובחצי השני עשיתי עיניים למורים. אין לי תעודת הוראה. חסרים לי עברית, גרפיקה ממוחשבת ועבודה סמינריונית, כל הדברים האיומים האלה.

איילת: יש תחומים רלוונטיים לאמן - קולנוע, פילוסופיה - ויש דברים הרלוונטיים למורה לאמנות בלבד. לדעתי, לא מקצים מספיק משאבים למי שלומד ממש אמנות. במחלקה לצילום אין מספיק מקום. עומס הלימודים הגיוני, אבל לא סיימתי עדיין את העבודה הסמינריונית. עבור מי שרוצה ללמוד להיות מורה לאמנות, אני חושבת שהמדרשה היא המקום לכך. חושפים אותך לדברים שאין בסמינרים להוראה ולשיטות לימוד עדכניות.

פסי: על עומס אף פעם לא בכיתי. אני חושבת שנמצאים במדרשה כדי ללמוד וכדי להרחיב אופקים. המדרשה לא אמורה להיות מקום שבו בזמן, וגם לא מספר שנים אחר-כך, עושים את מיטב היצירות. זה מקום שפותחים בו דלתות במות ורוכשים כל מיני כלים, גם מבחינת פיזית, ידע על תומרים כאלה ואחרים. אלה ישמשו את התלמיד יותר מאוחר.

שרית: אני לא חושבת שזו בעיה להתמודד עם עומס של שעות. אני חדשבת שהיתרון הגדול של המדרשה הוא העומס ומגוון התחומים. תולדות האמנות ופסיכולוגיה מעניינים אותי, בתנאי שמי שמעביר את זה הוא אדם אינטליגנטי. התעודה שלי מלאה מקצועות חסרי משמעות מבחינת נקודות, ויש דברים שחסרים לי.

מה דעתך על מגוון תחומי הלימוד באמנות ועל מגוון הגישות לאמנות במדרשה?

נורית: טוב שיש מגוון גדול של תחומי לימוד באמנות. כל אחד יכול למצוא את עצמו בתחום אחר, שהוא לא חשב עליו מראש. אבל מגוון הגישות לאמנות לא מספיק. בתחום שלי, ציור, יש אסכולה שלטת. זה ברור. יאיר, רפי, ציבי. נכון שציבי מדבר קצת על דברים אחרים. אבל יאיר ורפי - אין הבדל משמעותי.

ענת: על מגוון הגישות קשה להגיד בבירור - אני מאמינה שישנה קבוצה של מורים כמו שוקי ואיציק, שיש להם ראש מסוים מאוד, לעומת יאיר ורפי או מיכל ורפי. יש קצת בעיה במדרשה. יאיר תמיד אומר שזה כבר נכדים מפגרים של ילדים מפגרים של ילדים מפגרים. יאיר למד אצל רפי ומיכל למדה אצל יאיר וציבי למד אצל מיכל והמוטציות שם פשוט... נורא קשה להכניס את כולם לתוך תבנית. יש להם ראש דומה בדברים מסוימים, אבל כל מורה הוא משהו אחר.

איילת: הצילום אף פעם לא משך לאסכולת המדרשה. היה כאן דבר כזה

להפיק מזה אחר-כך התחברויות הרבה יותר מעניינות באמנות. יש לך כלים מגוונים יותר. בעניין הגישות - אין אסכולה שלטת. אתה בתור תלמיד שליט. יש מגוון מסוים של מורים. אתה בוחר אותם. כמוכּוּן, לפחות בהתחלה, מתוך הבלבול יש לך רצון ליישר קו עם מורים, אבל אחר-כך אתה מגלה שזה סתם.

כיצד אפשר לשפר את המדרשה?
 מוש: כבר החליפו את הקפיטריה?

איילת: כל מה שאני אגיד על שינויים הוא לא רלוונטי. זה לא מוסד פרטי. זה מוסד שקשור למשרד החינוך, עם תכתיבים שלא קשורים לעולם האמנות ולצרכים של מי שעוסק באמנות. אני חושבת שיש פחות מדי כוח לסטודנטים. יש יותר מדי כוח להנהלה, ואין להם שום הבנה בצד של האמנות. אני לא מבינה למה משקיעים יותר כספים בתחומים שלא קשורים באמנות. אני לא בטוחה שזה נכון, אבל אני חושבת שזה כך. בסופו של דבר, המדרשה יכולה להפוך לבית חוגים למדריכים לאמנות וזה חבל מאוד. חוץ מזה, צריך להכניס כוח רענן למערכת, מורים צעירים החיים את האמנות.

נורית: צריך ללמוד פחות הוראה. במתודיקה מלמדים אותך איך להעביר שיעור על קו או על כתם. בסופו של דבר, אם אתה לומד טוב אמנות, לא צריך ללמוד את הדברים האלה, אתה יודע אותם. אין לזה יישום, בעצם, כי כשאתה מגיע ללמד, אתה שואל את עצמך מהן הדיעות

כשרפי לביא היה מביא תלמידים שלו ללמד. כיום אין מורים דומים מדי, יש הרבה אפשרויות, אבל בתולדות האמנות המגוון מגוחך. בשיעורי האמנות צריכים להיות יותר דיונים. אין שום התרחשות בין-תחומית. המגמות מנותקות זו מזו. אני לא מדברת על הפנינגים, אלא על איזה סוג של התדיינות, אוסמוזה שצריכה לחבר בין כל התחומים. אני רואה ביקורת עבודות במדרשה, גם אחרי שסיימתי ללמוד, ושם ישנו עירוב תחומים, אבל יש הרבה בעיות מבחינת ההבנה הפילוסופית של הדברים. צריך לקיים שיעורים שיוצרים איזושהי דינמיקה תרבותית.

שרית: ב'בצלאל', יש תלמידים במחלקה לצילום, שלא יודעים מה זה אמנות. הם יודעים מה זה מצלמה. אני לעולם לא אדע מה שהם יודעים, אבל הם לא ידעו שום דבר על אמנות, כי אין שם אינטראקציה בין המחלקות השונות. במדרשה קיימת ההזדמנות הזאת, ואני חושבת שזה חשוב מאוד. מבחינת הגישות לאמנות, אני הושפעתי חזק מאוד, רגשית, לפחות. כמעט שותקתי במדרשה. ואני מפנה במידה מסוימת אצבע מאשימה כלפי אנשים חזקים, שאולי לא מודעים לכוחם. ואני יודעת שחלק גדול מהרגשות שלי נובע ממני. ובנוגע לטענות שיש 'אסכולת במדרשה', או שרפי לביא הוא הגורו, זה לא נכון, זה מיתוס, אבל מבחינה נפשית, מי שלוקח את המדרשה במאה אתו, אוכל אותה חזק.

מוש: השילוב בין תחומים שונים של האמנות היה נפלא. מין מולטימדיה של אמנויות. עשיתי במקביל צילום ואנימציה, פיסול וציור. אפשר



איילת השחר כהן, (אהובי. הו!) / אני אגנוב לך / את הציפור המשתעלת), טכניקה מעורבת, 40 * 40 ס"מ.



ענת בצר שפירא, ללא שם, שמן על בד, 1991. 30 * 20 ס"מ.

איילת: במגמה לצילום, לא נוגעים מספיק בצילום טכני. מערכת השעות במגמה הזו חייבת להיות פחות גמישה. חייבים ללמוד טכנולוגיה: איך מתעסקים עם מצלמות, איך מפתחים צבע, איך מצלמים צילום סטודיו. נגענו בזה, אך מעט מאוד וחסיף. דבר נוסף: חייבים ליצור קשר בין מגמת הוידאו למגמת הצילום. אין ביניהן קשר בכלל וזה מגותך בעיני, לאור ההתפתחויות בתחומים האלה. כדאי גם לשלב את שיעורי הגרפיקה הממוחשבת במערכת הלימודים של הצילום.

מוש: צריך להכניס סדנאות עם מגוון אמנים אורחים. יש לפעמים תחושה פרובינציאלית בתוך המדרשה עצמה. צריך להיחשף לגישות נוספות. בתקופת המדרשה אתה לא מודע כל-כך למה שאתה מפסיד. אחר-כך אתה מקבל ב'בום' גדול את העובדה שיש אפשרויות כל-כך אחרות.

פסי: יש משהו נהדר במורים שמפרגנים לתלמידים טובים וממליצים על תערוכות ועוזרים הלאה. אבל לא כולם צריכים להציג - זה דבר שקיים רק במדרשה. למשל: "אין מספיק גלריות לצילום או בשביל מה לצלם?" - זה חינוך שגוי לאמנות. התלמידים עושים עבודות כדי להציג אותן בתערוכה, רק כשיש תאריך של תערוכה מתחילים לעבוד.

והתפישות שלך, איך אתה חושב שצריך ללמוד אמנות, מה זה אמנות. השאלות לא קשורות למתודיקה אלא לתפישה שלך את האמנות. או לא צריך שלוש שנים של מתודיקה ואימוני הוראה. אפשר ללמוד כמה חודשים ולעשות עבודה מתודית, להעביר כמה שיעורים, לא צריך יותר מזה. ככה זה בכל אוניברסיטה - אתה יכול לגמור תואר, לעשות קורס של כמה חודשים ולקבל תעודת הוראה.

צריך להביא מורים שמלמדים ציור. המורה לא צריך להיות אמן מוכר, אלא מישהו שיודע את העבודה. שיכריחו אנשים ללמוד ציור. אתה מגיע בסוף לשנה ד' ואתה לא יודע מה שאתה עושה. לא יודע חומרים, לא יודע לצייר, לא יודע להכין צבע, איך עובדים עם פיגמנטים. איזה מין צייר אתה? אם אתה לא רוצה ללמוד ציור - אל תלמד. אבל אם כן, שיתנו לך לפחות איזה שהוא בסיס. מיטש בקר, למשל, הוא בסדר. שיביאו עוד שניים כמוהו. הוא מלמד צבע, להסתכל על טבע דומם, מכריח אותך להגיע לצבעוניות ולצורה. יש תלמידים משנה א', שהולכים ישר לרפי להראות עבודות, שיקבל אותם לשנה ב'. זה לא בעיה לעשות את זה, כל אחד יכול. מי שרק יש לו ביצים. ואו כבר הלך עליו. בלי הדברים האלו אין אמנות, אין ציור. אלא אם אתה מתעסק באמנות קונספטואלית או בוידאו, בטקסט. אם ציור מעניין אותך, אתה צריך את הבסיס.

איילת: חייבים לעשות קורס בכל המערך התוך-אמנותי. חשוב שיהיה קורס שנוגע ביחסי-ציבור ובדברים כמו איך כותבים 'רוומה', איך עושים 'פריביו'. רק במגמת הצילום נוגעים בדברים האלה, כשעושים קטלוג אישי, ואז עוברים את כל התהליך: ללכת לגלריות ולהציג את עצמך, להביא חומר לדפוס, לכתוב 'פריביו' ושלוח לעיתונים. בשאר המחלקות לא עוברים את זה.

שרית: אסור להעביר את המדרשה לבית-ברל, זה יהרוג את המדרשה. לא ישאר זכר לאמנות. יש משהו באווירה - הדשא, המיקום, הגובה של הבניינים, העצים. המדרשה לא תמשיך להיות המדרשה אם היא תעבור למקום מסויד לבן עם מוגנים בכל כיתה וכסאות מתברגים. שינוי ויזואלי של המדרשה ממקום קצת שלוכי למקום מאורגן יכול לארגן גם את האנשים וזו תהיה טעות.



צילמה: תמר לבנת

רפי לביא ויאיר גרבוז בביקורת

לוסיין פרויד ואריק פישל

דימויים אירוטיים בשנות ה-80

רן נוטקביץ

בחרתי בפרויד ובפישל עקב משיכה אישית לעבודתם ולנושאים המועלים בה, ובעיקר למערכות היחסים האנושיות, ההתבגרות, הזוגיות, חברת השפע הבורגנית, המוסר והחטא. שני האמנים דומים זה לזה הן בנושאי הציורים, והן בעניין שהם מגלים בגוף האדם דרך התבוננות חושית. עיסוקם באדם אינו מתבצע בדרך לוגית קרה ומחושבת, כרוח הזרם הפוסט-מודרניסטי - הם פועלים מתוך הבטן. שניהם נמצאים בשני עולמות בו-זמנית: בעולם האמנות בת-זמננו על תכתיביה, ובעולם הרגיש למסורת הסגנונית שניתן לכנותה ריאליסטית עד נטורליסטית.

מבין ציוריהם בחרתי להתמקד באלו המתארים סצינות, שבהן מתקיימות מערכות יחסים אנושיות מן הסוגים הנזכרים לעיל, עם תחושה של חדירה לפרטיות, הצגת הגוף העירום, תשוקה, תושניות וארוטיות. אני מנית, שעל-אף השוני בין האמן האחד לשני ובין שניהם לאמנים אחרים בני דורם, מהווים פרויד ופישל ראי לחברה של שנות ה-80, בדומה "לצרצר מצפוני" הפונה לעומק הלב.

אלמנטים אוטוביוגרפיים בציוריו של לוסיין פרויד

לוסיין פרויד, נכדו של זיגמונד פרויד, נולד בגרמניה ב-1922. ב-1933 עבר עם משפחתו לאנגליה, וב-1939 התאזרח שם. הוא נפצע במלחמת העולם השנייה ב-1941, הפך לנכה ושותרר מהצבא, צעד שאיפשר לו לפתוח בקריירה אמנותית. הוא למד בבי"ס דדהם לאמנויות ואומנות ובקולג' גולדסמית' בלונדון. שנים רבות צייר בצנעה, הרחק מפרטום ומהשתייכות לזרמים מרכזיים באמנות תקופתו - המופשט, הפופ ארט והמושגי. בשנות ה-80 זכה בהכרה ציבורית, כאשר הביקורת החלה לגלות את הרלוואנטיות של עבודתו לעולם האמנות העכשווי.

בצעירותו היה פרויד חבר בתנועת הניאו-רומנטיקה הבריטית, שפרחה בשנות מלחמת העולם השנייה ולאחריה. בעבודותיו המוקדמות הטיפול דקדקני ומעובד, אולם בסוף שנות ה-50 פיתח סגנון ציורי וכתמי יותר. הוא התמקד בציורי דיוקן ובציורי עירום, ללא אידאליזציה וללא נסיון לייפות את הדמויות המצוירות. דמויותיו מצטיינות באווירה מיוחדת: הן אינן מחייכות כמעט, וגם כאשר הן מחייכות, קיימים כאב וסבל בפניהן. הן נראות כמרגישות שלא בנות, או כמצויות בתנוחה שאינה נוחה. יתכן שזוהי אי-נוחות פיזית - להישאר בתנוחה מסוימת זמן רב, ואולי המדובר בתחושות לא נוחות של המודל בהיתשפו מול הצייר, או בינו לבין עצמו. לעיתים יש תחושה שהמודל מוצב לא כבעל אישיות דווקא, אלא כחפץ.

המבקר אלפרד קורן כותב: "למרות שמדי פעם מצייר פרויד דברים אחרים, הרי הוא מצטיין בפורטרטים, וניצב כחדשן מודרניסטי של מאה

שנות ה-80 הן השנים המובהקות של הפוסט-מודרניזם באמנות. השקר והזיוף המודעים לעצמם הם השולטים. המקור, ה"אוריגינל", מפנה את מקומו למתווכים כגון סלווייה וכרזות פרסומת. האמן בשנות ה-80 אינו עוסק עוד במציאות באופן ישיר, אלא מתאר את מה שהוא תווה דרך המתווכים הללו: ריצ'רד פרינס מעתיק דימויים מהטלוויזיה, ושרי לויץ מעתיקה את עבודותיו של ריצ'רד פרינס; ברברה קרוגר משתמשת בכרזות פרסומת; סינדי שרמן מקצינה את המלאכותי והשקרי על-ידי שימש באבורי פלסטיק המחקים אברי-גוף; שדיים מפלסטיק ולחיים מנופחות המצוירים בתגומה טרקסטית.

בעולם הפוסט-מודרני, שבו "הציורים מתים", כהגדרתו של דייוויד סאלי, בחרתי להתבונן בעבודותיהם של אריק פישל ולוסיין פרויד. פישל ופרויד הם אמנים עכשוויים, המוכרים לקהל הגלריות החשובות בבירות העולם, וזאת למרות שהם מציינים סצינות נארטיביות (סיפוריות), פיגורטיביות, בסגנון שאפשר להגדירו ריאליסטי או נטורליסטי, הומני ותושני. השניים הם מעין בניי תורגים לתקופתם, שבה שולטים הסרקוזם, הטכנולוגיה והיעילות, ובה מתנכרים האנשים לתחושות בסיסיות כגון תשוקה, אהבה, אנושיות ורומנטיקה.

על רקע זה, מצאתי עניין בשני אמנים, העוסקים בחיפוש האמת דווקא. חיפוש "האמת", בתקופה בה שולט השקר המודע לעצמו, הופך להיות נושא עכשווי, כאשר חיפוש זה מודע אף הוא לעצמו ולמגבלותיו. "האמת" מתבטאת בעיקר בבחירת הנושאים, אך גם בשימוש בטכניקה המסורתית - צבע שמן על בד. הנישה של שני האמנים למציאות היא ישירה ובלתי אמצעית, לעומת הגישה הפוסט-מודרניסטית, שתווה את המציאות דרך מתווכים. הפוסט-מודרניסט מצייר "ציורי שמן"; פרויד ופישל מציירים באמצעות צבעי שמן.

הותיק מבין שני האמנים הוא לוסיין פרויד, אם כי רק בשנות ה-80 הצליח לחדור לתודעת הקהל. בעבודתו, העושה שימוש בערכים הסטוריים בראייה מפוכחת, מתבצעת חשיפת "האמת" באמצעות הצגת הנוף העירום בשיא פגיעותו. פרויד חודר אל מתחת לפני העור ונוגע בכאב. סגנונו נטורליסטי, והחלק הסיפורי תופש מקום פחות חשוב במרבית ציוריו. עם זאת, מה שנמצא מתוך לתמונה, לפני ומאחוריה, במקום ובזמן, הוא העיקר. אריק פישל, לעומתו, מתמקד בבניית מערכות יחסים בין דמויות שונות, ובמעורבות החברתית. כנער מתבגר, כביכול, הוא מתריס בפני חברת הפרברים השבעה, בקריאות נוסח: "המלך הוא עירום". במקרים אחרים הוא מסתפק בחשיפת המוסתר, תוך כדי פגיעה בפרטיות החברה שהוא מצייר. הוא מפגיש את הצופה עם נושאים מביכים כגון אוננות, גניבה, מציצנות וגילוי עריות. הדימוי האירוטי בעבודותיהם של שני האמנים אינו עומד בפני עצמו, ואין הוא מוצג כ"אידיאל היופי". הדימויים האירוטיים שלהם אינם מפתים במובן המקובל - לא פחות משהם מפתים, הם מהווים תוכחה כלפי הצופה וכלפי החברה.

*המאמר מבוסס על עבודה סמינריונית בהנחיית אלינור ברגר, 1992



לוסיין פרויד, השתקפות, 1985. שמן על בד, 25.4 * 30.5 ס"מ.

מגשים רבות. למרות כל זאת הוא חי בבדידות ובלא טלפון, וממעט לדבר עם אנשים. הוא מקורב לאנשי אצולה אשר שימשו לו כמודלים, בנייהם הדוכס מדבונשייר, והתעשיין ואספן האמנות, הברון תייסן.

פרויד מעורב בכמה דרכים בסצנות שהוא מצייר. בעיקר תזרים ונשנים הדיוקנאות העצמיים מול מראה, בקלוז-אפ, או בתוך חלל צר (תמונה מס' 1). הבחירה לצייר כך יוצרת אינטימיות רבה בין הצייר המצויר והצופה. תמונת הדיוקן העצמי עשויות באותו אופן בו עשויות תמונות האחרות - ריאליזם המקרין קור וכאב מצמררים. הדמות המצוירת משפילה עיניים, ופניה מיוסרים אך מאופקים. הדיוקן אינו מביט ישירות אל הצופה. ברק האור המודגש יוצר רושם של שרירים מאומצים. הצבע הלבן, הבהק, יוצר תחושה של מוות באדם החי. העור נראה שקוף, והוא חושף את הבשר שמתחתיו. אין רואים דם, אבל חשים כאילו העור קולף. החשיפה הבוטה מצביעה על כאב ויסורים, ולא על וולגריזם או אירוטיות. האיפוק ותוסר התנועה של הדמות מעלים אותה למעמד של קדוש מעונה, קדוש המענה את עצמו בייסורי נפש, ועם זאת אנושי ולא שייך למשפחת האלים. הוא מעורר הודות ותחושות חום וקרבה.

גם בסצינות בהן מצייר פרויד מספר דמויות (בני משפחתו ותבריו), קיים אותו קיפאון בחלל הסטודיו הצר, המצויר בגווני חמים וקודרים. התחושה היא, שהאמן נמצא באינטימיות מלאה עם האנשים שהוא מצייר. הם נראים שלווים, מאופקים, עצובים ומקבלים בהשלמה את תפקידם כמודלים לציור. הדמויות הללו נתפשות ברגע של הרהורים, או עשיית חשבון נפש. כאן אין אנו יכולים להתעלם מהיותו הנכבד של זיגמונד

זו... עבודותיו המוקדמות הן פורטרטים עם רקע לבן. התמצות וההתרחקות בעיקר, מאפיינים את פרויד גם בעבודותיו המאוחרות. שם יש רקע "setting"), בלשון הקולנוע), עם אופי מיסטי שנתרם על-ידי הסבא זיגמונד פרויד... לוסיין פרויד הושפע בעיקר מאנגר. כאשר החל לצייר פורטרטים, ב-1960 בקירוב, השפיעו עליו גם האלס, ולסקו ומאנה, אך במידה מעטה יותר... פרויד צייר את אימו ב-1970, בזקנותה. במקום להתמקד ביופי ובנעורים, בחר בהבעה של זיקנה: תקיפות, נסיון ואנושיות. הסיכון בבחירה של ציור כזה - ויקנה - הוא הסנטימנטליות והבנאליות, סיכון שפרויד אכן נתון בו.²

בשנים 1987-8 נערכה לפרויד תערוכה רטרוספקטיבית במוזיאון הירשהורן בושינגטון. לתערוכה הגיעו 146,777 מבקרים, והיא נדדה לאחר מכן לגלריה הווארד בלונדון. פרויד היה אלמוני למדי, עד שדברט יזן כינה אותו בעיתון "Time": "הצייר הריאליסטי החי הטוב ביותר", וג'ון ראסל מ"New-York Times" כתב, שאסור לאף אוהב ציור להחמיץ את התערוכה. מאז משווים את פרויד להאלס, לאנגר, לסזאן ולדגה, ואף יותר מכך, מרחיקים לכת לומר שהוא עבר אותם. אך עד 1973, כמעט שלא מכר ציורים, ורק בשנים האחרונות החלו מחירי ציוריו לעלות. ב-1987 כבר נמכר ציור שלו ב-96000 דולר, והמחירים ב-1988 נסקו לכחצי מיליון דולר.³

למרות הצלחתו, ממשיך פרויד להתנהג באופן לא מסחרי, והוא מצייר את אותם הפורטרטים של אנשים מסביבתו הקרובה והאינטימית ביותר. הוא מרבה לצייר את בני משפחתו - אחותו, הנשים בחייו וילדיו. הוא היה נשוי פעמיים, והשמועה אומרת שיש לו לא פחות מ-55 ילדים,

פרויד וריאליזם

פרויד מצייר בצבעי שמן על בד. הוא נוטה לגוונים חום ואמבר, סייגה, אפור ולבן, המשמשים במספר תפקידים. גווני החום יוצרים את האווירה המלנכולית. הלבן הוא שיוצר, לעיתים, את תחושת החולי, הכאב והמוות בגוף העירום. במקרים אחרים הוא משמש כהוק הנובע מן התאורה. הכתמים הלבנה והבהוקת נראית, בציורים אחרים, מופשטת ובלתי ריאליסטית כמעט, למרות שמקורה תמיד בתאורה מלאכותית של 500 ואט, שהפכה לסימן היכר של פרויד. בעזרת תאורה זו נמנע הצייר מהשפעת האפוריות האופיינית ללונדון במרבית ימות השנה. גם נופי לונדון אינם קיימים במרבית ציוריו, ואם יש חלון, הרי הוא אטום לרוב. הנטרליזם בציורי פרויד אינו מובן מאליו. בכל תמונה קיימים עיקר וטפל, כאשר כל חלק של התמונה מטופל לפי חשיבותו היחסית. בדרך כלל מתוארים בקפידה איברי גוף, ולעיתים מודגשים פרטי מוזן (תמונה מס' 3), או קפלי בד מסוימים. הטיפול הדקדקני באברי הגוף אינו מייפה ואינו פורנוגרפי. הוא חושף את האמת במערומיה, על כל כיעורה, כאשר הפרטים הפחות חשובים נזנחים לטובת הפרטים העיקריים. המבקרת מרגזרי גאיתון אלתורם רואה בסלקטיביות זו חיסרון. גם היא חושבת שציוריו של פרויד קפדניים בתיאור איברי גוף (פנים, צוואר, חזה, ידיים ואיברי-מין), אבל הטיפול העני בכל השאר (רצפה, קיר ואריג), מאכזבים לטעמה: "ציירים אחרים, הבונים כמוהו חלל קלסטרופובי, מטפלים בחלל הזה טוב יותר, למשל: שרדן, סיקרט ובלטוס."⁴

במקרים רבים, אין הציור של פרויד ריאליסטי לחלוטין. הוא סוטה מן הריאליזם כדי ליצור מתח, ובולטות במיוחד העיניים המוגדלות בציוריו משנות ה-40 וה-50. דוגמא מאוחרת יותר ניתן לראות גיתן לראות ב"חלל-פנים גדול", עליה כותב אדוארד סמית': "...הפרספקטיבה מעוותת. למרות שהצעירה נמצאת מאחור, ראשה בגודל ראש הוקנה שישבת מלפנים. הרצפה עקומה, ונדמה שהוקנה מחליקה החוצה כלפי מטה מן התמונה. הקומפוזיציה של האישה על הכיסא והשמיכה המכסה את הבחורה, יוצרים תחושה של אוריגמי מטאפיזי..."⁵

האינטימיות בציורי העירום הנשי של פרויד

בציוריו של פרויד מצוירות, בדרך-כלל, דמות אחת או שתיים, יושבות או שוכבות בחלל קטן ומעורר קלסטרופוביה. הסיפור בתמונה קיים במובלע, והרושם שנוצר הוא, שהסצנה קיימת מחוץ לתמונה, הן במקום והן בזמן. אדוארד סמית' מבחין במאפיינים אלה ב"חלל-פנים גדול": "זהו ציור חידתי מאוד. הדמות המזורה היא האישה העירומה הצעירה, הישנה מאחורי דמות האם. עיני האם מושפלות כלפי מטה, בתנוחה המשווה לדמות הופעה רצינית ומלנכולית... תנוחת הישיבה של האם והצעירה דומה לתנוחה של מדונה בציורי הקדושים, אלא שכאן אין לה בן להחזיק, והיא אוחזת במשענת. הבן בתמונה הוא הצייר הבלתי נראה שמתבונן בכל מן הצד במבט מוזר, ספק מלמעלה, ספק מלמטה... מתחת לכורסא מונחים עלי ומכתש. המכתש והעלי הם סמל לציור ההסטורי, לסגנון הכתמי, לכתישת הפיגמנטים הצבעוניים, לעולם שהיה, למסורת. המכתש והעלי בגישה פרוידיאנית הם סמל לזכר ולנקבה, ופרויד מודע לכך... מצבה של העירומה השרועה על המיטה, אינו ברור. עיניה פקוחות, ולא ברור אם היא מתכוונת להירדם, לקיים יחסי-מין, מתכוונת למותה, לשיחה עם הפסיכואנליטיקן, ואולי לכל אלה ביחד... מצד אחד, מייצגות הדמויות הללו את התמישה האדיפאלית שיש לאמן בנוגע לאימו, ומן הצד השני, הן מייצגות את הנעורים לעומת הויקנה, על ציר של זמן; מיניות לעומת אימהות, ידיים שלובות לאחור לעומת ידיים על המשענת, כניעה לעומת שליטה וכחניות."⁵



לוסיין פרויד, חלל-פנים גדול, 1973. שמן על בד, 91.5 * 91.5 ס"מ.
Lucian Freud, Large Interior.



לוסיין פרויד, דיוקן לילה, 1985-6. שמן על בד, 91.25 * 75.25 ס"מ.
Lucian Freud, Night Portrait.

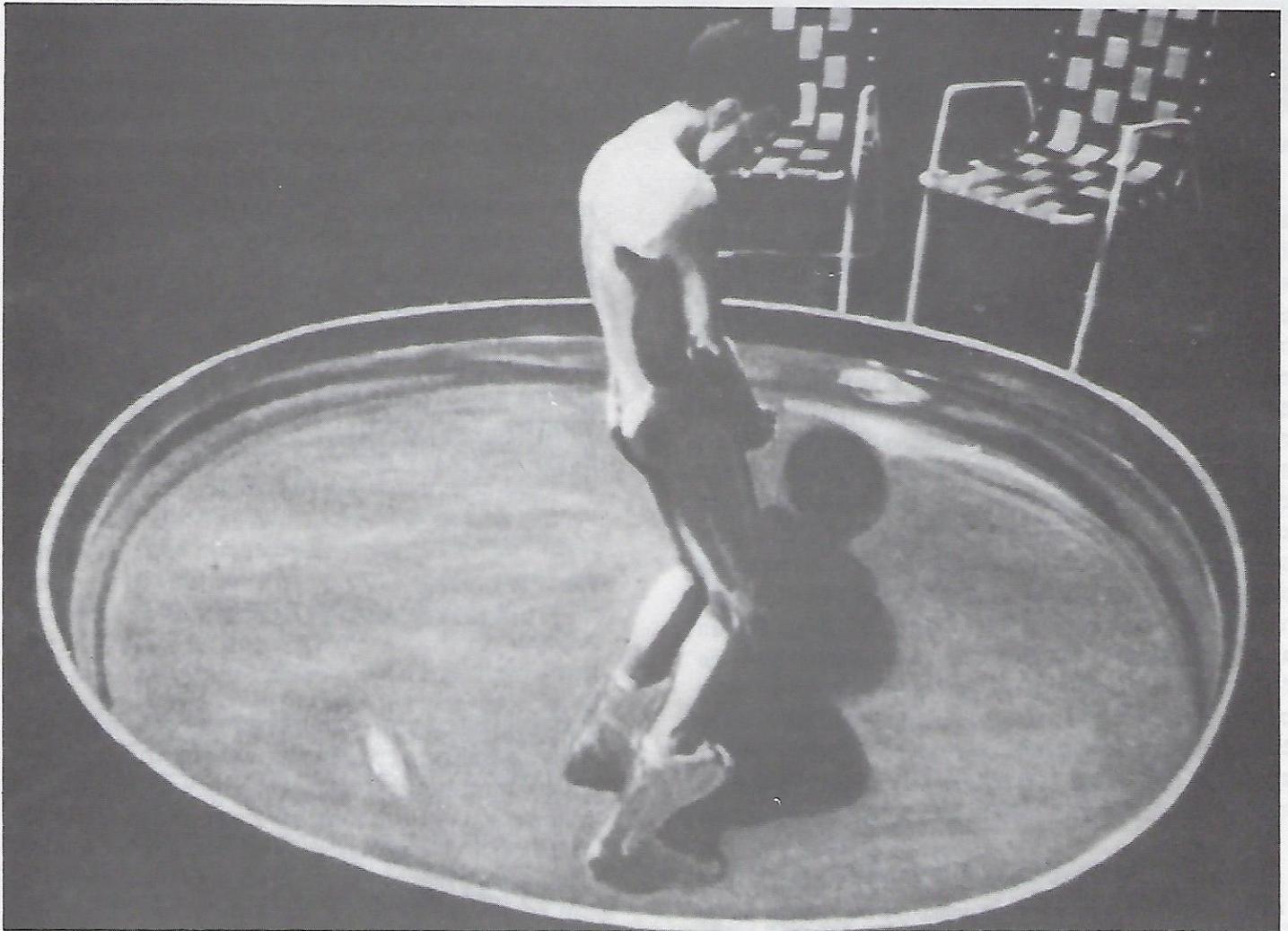
פרויד, וציורים אחרים אף נראים כמתארים שיחה טיפולית. במיוחד בולט הדבר בתמונה "חלל-פנים גדול" (Large Interior, תמונה מס' 4). בתמונה נראית אימו של פרויד יושבת על כורסא, ומאחוריה בחורה עירומה על ספה, ללא קשר-עין ביניהן. מבטי הדמויות מעניקים לציור זה ולציורים אחרים של פרויד משמעות מיוחדת ועוצמה. באמצעותם הוא מתאר ניכור ובדידות בין הדמויות, ובאופן סמלי, גם בחברה האנושית בכלל.

וההדחקה שעסק בו פרויד הסבא. במקום אירוטיקה קיימת הפשטה במובן עירום, וחשיפה מכווערת עד הסוף. אין סגידה לגוף היפה, והיחס לאישה הוא כאל חפץ, כאל מושג אמנותי. האינטימיות, שמתבטאת בציר אנשים קרובים בחלל צר וקלסטרופובי, קיימת גם באורח חייו של פרויד. המסתורין והחידה מאפיינים גם את חייו הפרטים עם נשותיו ועם ילדיו הרבים מאוד. מתוך הציורים נראה שהוא חי בכדידות בחלל הסטודיו, והגוף היחיד שהוא רואה בחייו הוא נוף לונדוני צפוף ואפור.

"הציורים מתים" כדברי דייויד סאלי, אך בו בזמן הם נולדים מחדש בידי ציירים שחוזרים אל הציור הכתמי, ה"ציורי", שלוסיין פרויד ביניהם. הריאליזם של פרויד וחריפות הניתוח בצירי הדמויות שלו, החיטוט בעבר והיחס לפסיכואנליזה, כובשים לו מקום של כבוד בין אמני שנות ה-80, למרות הכיוון השונה של הזרם העיקרי, הפוסט-מודרניסטי. עבודתו העקבית, שהתבצעה במקביל לתמורות שחלו באמנות משנות ה-40 ואילך, מעניקה לכנות שלו משנה תוקף. ב-1988 כתב רוברט סטור: "פרויד מומחה לסתירות ולניגודים. הוא אלוף האירוניה והאבסורד. אמן המסתורין." סטור מציב אותו בקרב חבורה נכבדה של אמנים אנגליים שעברו לאמריקה והתפרסמו: מלקולם מורלי, ריצ'רד סמית', אנטוני קארו, דייויד הוקני, טוני קראג, ביל וודרו, בארי פאלאנגן, דייויד נאש, פרנסיס בייקון ופרנק אורדון. לדעתו של סטור, פרויד טוב ומתחכם מהם, למרות שאינו מפורסם כמותם.⁷

המבקרת מרגיזי גאיתון אלתורם מצינת את הכוח הפסיכולוגי בצירי זה. היא טוענת שצירי העירום החושפניים של פרויד מייצגים פתולוגיה של המודעות העצמית, כאשר המושא האמיתי הוא פרויד עצמו. לדעתה, התיאבון האמנותי של פרויד הוא ראשוני, ובשר הגוף הוא, עבורו, כחומר ביד היוצר. היא משתמשת במילה Nakedness כהולמת את פרויד יותר מ-Objectivity, כיוון שהוא חושפני וחודר מאוד בכל מה שהוא מצייר, והעירום אינו דווקא עירום לשמו. בכך הוא תורם להרחבת המושג "דימוי אירוטי" לחשיפה בכלל, פסיכולוגית ופיזית כאחד. איברי-המין החשופים אינם מביכים, בסופו של דבר, כמו חלקי-גוף אחרים, כגון שיער סתור או גוף מזדקן, קמל ונרקב.⁴ פרויד מעוות ומכער את הפרופורציות של הדמות האנושית. ניקולאס פני כותב: "פרויד מתעניין בעירום כמושא אמנותי. הוא אינו מתעניין בדמויות פועלות כדרכו של דגה (מתרחצת, רוקדת), אלא מתעניין בדמות עצמה. אצל דגה הדמויות אנונימיות. אצל פרויד הן אישיות, ואפילו אם אין אנו מכירים אותן בפועל, הן נראות מוכרות. פרויד מנסה להתקרב לדמות ככל האפשר (עד כדי מבוכה או סלידה), ולהציגה כדמות אינדיוידואלית. באופן בלתי צפוי, פרויד חולק כבוד רב לדמות, הנמצאת בפוזו בלתי מכובדת."⁶

הסצנה בציריו של פרויד אינה אירוטית, אלא באה לתאר את האדם ללא קליפות וללא הגנות. העירום הוא העיקר. המיניות בנושא בפני עצמו מודחקת מאוד, ולפנינו נותרת התייחסות לעניין התת-מודע



Eric Fischel, Sleepwalker.

אריק פישל, סהרורי 1979. שמן על בד, 270 * 180 ס"מ.

הנלווית למעשים אלה, קיימים בחברה חילוניות ודתיות כאחת, ופישל מתגרה באיסורים אלו. בתמונה מס' 6, "אוכלת הפיצה", קיימת מציצנות. גברים מביטים לעבר ילדה עירומה כאילו הם מתבוננים באשה. שוב, פישל שובר קוד מוסרי.

בעקבות העיסוק האינטנסיבי שלו באיסורים דתיים ובשירת מוסכמות חברתיות-דתיות, נשאל פישל אם הוא מאמין בדת. הוא השיב בחיוב, וציין הקבלות בין דת לאמנות. הוא מאמין, שבדומה לכך שקיימת יותר מדת אחת, כך גם קיימות מספר אמיתות באמנות, וכמו שהדת נקשרת לתוקים חברתיים ולא רק תיאולוגיים או רוחניים, כך גם האמנות. פישל גם מסביר מדוע הוא בוחר אויביקטים מן הפרימיטיביזם: "הם מתווכחים לאמנות ולדת באופן ישיר וטהור."⁸ באורח פרדוקסלי, דווקא אלמנטים פרימיטיביסטיים בעלי משמעות דתית, משקפים בעבודתו את האכזבה של מהדת. לדעתו, הדת פשוט לא מתחברת עם החיים של שנות ה-80. פישל מרגיש שהוא הופך ציני יותר ויותר עם הזמן. למרות זאת, הוא אינו מבטל את החשיבות של הדת לאנשים החיים בריק, כיוון שבסופו של דבר, הדת עוזרת לנו להתחבר עם העולם בו אנו חיים. וגם האויביקטים הפטישיסטיים בהם משתמשות דתות עתיקות או פרימיטיביות - ואפילו הנצרות - נועדו, ודאי, להסביר דברים שקשה לאדם להבין או לקבל.

המציצנות, בנושא בפני עצמו, תופשת מקום חשוב ביצירתו של פישל, כאשר היא מתריסה נגד מה שמקובל בחברה כמוסרי ונכון. החברה האמריקאית, כפי שהיא נמכרת על ידי הפרסומאים, היא אידיאלית, אידיאלית, יפה ונקייה מחטא. זו חברה שבתיה מעוצבים על ידי אדריכלים "עכשוויים", כלי הבית מעוצבים על ידי מעצבי צמרת, וכל פריטי הריהוט מסודרים "כמו בז'ורנאל". זוהי חברה משכילה ועשירה, הנופשת בריביריה הצרפתית וחיה חיי רווחה. פישל מפר את השלווה האידיאלית הזו על-ידי הצצה לחייהם הפרטיים של אנשי החברה. פרטיות גמורה נפתחת למבט ציבורי: שתי נשים מתרחצות באמבטיה, ילד מאונן, איש וילד ישנים במיטה, וכו'. במראות האינטימיים המציצניים מופיעים אנשים עירומים או לבושים למחצה. פישל "תופס אותם בקלקלתם" בפוזות שלומיאליות וגולמניות. הגברים פוזלים הצידה והנשים רחוקות מלהיות תמימות. קיימת אווירה של תושניות, אבל סקס ממש אינו מתואר. פישל אומר: "פרטיות אינה בדידות... פרטיות זה לאונן, לגנוב, לשכב עם השכנה, כל מה שאינך אמור לעשות."⁹

פישל הופך את מושג ההצצה למורכב. הוא משתף אותנו בהצצה בעל כורחנו, ומביך אותנו בכוונה. בכמה מהתמונות אף מצוירים מציצים נוספים, ואנו, כצופים בתמונה, מוצאים את עצמנו מביטים על מציצנים המציצים לאחרים. הדבר בולט בציור "ילד רע", החושף לעינינו נער מציץ, ובו בזמן את האשה שהנער מציץ בה. בציור "אוכלת הפיצה" מאלץ אותנו פישל להביט ישירות בעיני המציצים. משחק המבטים חוזר בתמונות רבות, והוא יוצר מושאים להסתכלות. הסצינה עצמה עשויה להיות דלה בהתרחשויות, אך די במעט זה כדי ליצור בדמיונו של הצופה סיפור על אשר התרחש רגע לפני או רגע אחרי הצילום. אומר פישל: "אני לא חושש להציץ (voyerism). אני אוהב מאוד את הדרך בה מתייחסים הצרפתים למבט. הם אוהבים לנעוץ מבט, והם אוהבים להיראות. הם פשוט מתבוננים. נראה כאילו זו הדרך הנכונה לחיות, להכיר את העולם וללמוד. אני עושה זאת באופן מיוחד בתמונה Master Bedroom, בה מצוירת ילדה המחבקת כלב, ובמבט מרחוק נדמה שהיא מחייכת ומזמינה. אבל במבט מקרוב אנו רואים שהמבט הופך למתח, חרדה, פחד ובהלה."¹⁰

המבקרת מרי בון אמרה על פישל, שהוא מפשיט את העירום המסורתי (nude) והופכו לעירום (naked) חם ובשרי על גבול הפורנוגרפיה.¹³ לדעתי, גבול זה הוא מושג מפתח בעבודתו של פישל, מכיוון שהוא אינו מעוניין לגרום לצופה גירוי מיני, אלא להעיר ולזעזע אותו. ההלם הוא

אריק פישל נולד ב-1948 בניו-יורק, לונג איילנד, לאם אלכוהוליסטית שנהרגה בתאונת דרכים כאשר היה בן 20. ב-1968 סיים ללמוד ב-"California Institute of Arts". בשנים 1974-1978 לימד ב-"Nova Scotia College of Art", ולאחר מכן חזר לניו-יורק. פישל גדל בפרברים של ניו-יורק, וזו הסביבה שהוא מתאר בציוריו - בתים וחדרים שעיצבו הדיירים על-פי מה שראו בתצלומי פרסומת. זוהי סביבה מלאכותית, קרה ומנוכרת, ללא קולות, אוויר, ריחות, טעם ורגש. אומר פישל: "אני מתאר חברה אמריקנית, תרבות אמריקנית, במעמד הבינוני הפרברי. אני מנסה ליצור בתוך הקור והניכור את התחושה, את ההתנסות. אני חושב כאן על המוות, הטרואמה, האובדן, הסקס, שינויים פסיכולוגיים גדולים - כל אלה החלידו לטעמי. אפילו לקבור את מתינו אנחנו לא יודעים. הפכנו להיות קרים, יעילים, טכניים, אפילו המוות הפך לעוד עובדה פשוטה, ללא סקס."⁸ פישל הביע עמדה זו בציור "לוויה" מ-1980. הציור מתאר את לוויית אימו, אך הוא נושא גם מסר חברתי. מציירת בה קבוצת אנשים העומדת סביב קבר, כשביניהם בולט יוצר הדופן: נער מתבגר המביט ישירות אל הצופה ומוציא את עצמו מן הכלל. למרות שאין דרך להתגבר על האובדן והכאב, פישל מאשים את החברה, כאילו כן קיימת דרך כזו.⁹

גם כאשר פישל מטפל בנושאים הקשורים בחייו הפרטיים, אין הוא מתעלם מן המסר החברתי הטמון בהם. הוא מפתח אותם לאמירה, ביקורתית לרוב, על חברת הפרברים בה גדל. חלק מציוריו, כמו "לאחר ההרג" מ-1981, מטפלים בבעיות חברתיות כלליות יותר. באופק נראות שתי דמויות של מתרחצים, ובקדמת התמונה שחף ודגים. במים נראה כתם כהה, כסימן לזיהום מתפשט של נפט. רק מעט כתום, כחול וצהוב בולטים על רקע הכהות של הסצינה הזאת. פישל מתאר שואה אקולוגית בזמן התרחשותה, בעוד אנשים מתנהגים כאילו לא קורה דבר - הם ממשיכים לרחוץ במים ולנפוש ברקע.

גם כאשר הוא עוסק בחברת הפרברים בה גדל וחי, אין פישל משאיר את הצופה אדיש. הנער המאונן בבדיחה בחצר בית פרברי עשיר מסמל מרד בחברה המושלמת לכאורה (תמונה מס' 4). ב-1985 כתב המבקר הולנדי: "פישל הופך בציוריו את החלום האמריקאי 'לגור בפרבר יוקרתי' לחלום בלהות. זהו שיכרון 'החלום האמריקאי'. אמריקה אינה דיסנילנד, ואין אנו יכולים להכחיש זאת."¹⁰ המבקרת קתרינה ליו רואה את המסר החברתי של פישל מונית אחרת: "התמונות מתחנפות לקהל הלבן, תושב הפרברים, כמו קליג וגוטמן שמתחנפים לקהל העשיר והבורגני. ההתחנפות היא לבעלי הכוח והממון הלבן באמריקה."¹¹ כך או אחרת, מעורבותו הרבה של פישל בנעשה סביבו, אינה מותירה את הצופה אדיש.

פישל ומאבו חברתי - מדת ועד פורנוגרפיה

עבודותיו של פישל נוגעות בנושאי טאבו חברתי ובאיסורים למיניהם. פישל מתריס נגדם ומורד בהם. בציור "סהרורי" מראה פישל ילד מאונן, ובכך הוא מזכיר לנו איסורים מסוגים שונים: "לא תשפוך זרעך לשווא", "לא יפה", "יגרום לאימפוטנציה", "לכלוך", "חטא". חלק מהאיסורים הם דתיים, וחלקם קשורים בפחדים שמעבר לאיסור הדתי הרשמי. כך, ציור הלוויה שתואר לעיל מתייחס לסקס דתי, שכולם מקיימים אותו מלבד המתבגר המורד. בתמונה מס' 5, "ילד רע", נראה הנער גונב מתיקה של אשה ספק זרה, ספק אימו. האשה ישנה עירומה ורגליה פשויות. האיסור לגנוב, האיסור לראות את ערוות האם, ותחושת האשם



Eric Fischel, Bad Boy.

אריק פיшел, ילד רע, 1981. שמן על בד, 240 * 165 ס"מ.

הוא פגיע וחשוף. פיшел אומר שהוא שואף להציג את האנשים כאנשים, ולא כאובייקטים ציוריים. העירום, אם כך, הוא נסיון להציג אינדיבידואלים, נסיון שיש בו סתירה פנימית - פגיעה בפרטיותו של אדם על-ידי הצגתו בעירום, מתוך התיימרות לכבד אותו בו-זמנית כאדם בעל רגשות. העירום הנשי בציוריו של פיшел מעורר בעיה נוספת של דו-ערכיות: מצד אחד התשוקה לנשים וההנאה שבצפייה, ומן הצד השני יסורי המצפון המתלווים לכך. פיшел עצמו אינו מצליח ליישב את הסתירה, והוא אומר, שהעירום של הנשים בתמונות שלו, הוא חידה גם עבורו.¹²

מתחילת דרכו כאמן עסק פיшел במערכות יחסים אנושיות, אשר הפכו מורכבות יותר ויותר. העבודות המוקדמות, מסוף שנות ה-70, עוסקות בגיל ההתבגרות. הנער המאונן אינו עושה זאת בפרטיות אינטימית - האוננות שלו מתריסה כנגד ההורים, כסמל לרצונו של המתבגר להתנתקות מהוריו.⁸ בציור "ילד רע" חוזר מוטיב המתבגר, אך הפעם מערכת היחסית ספציפית יותר - הנער מול אשה עירומה, כנראה אימו. הוא מתבונן בה ומבצע תנועת גניבה מן התיק שלה. לפי המבקרת סינדי נירן, מציב פיшел תמונות של "מבוגרים" מנקודת המבט של נער מתבגר, המעורב, כמעט, בפעילות המינית, אך מעורבותו היא, למעשה, באמצעות הצפייה בלבד.¹² בציור "אוכלת הפיצה", עוסק פיшел ביחסים

שבין גבר לאישה. האישה כאן היא בדמות לוליטה עירומה, ושני גברים עירומים מביטים בה פוסעת. בידה האחת בקבוק משקה, ובידה האחרת פיצה. היא נמצאת במרכז התמונה, והגברים מאחוריה מביטים, ספק מציצים. עיני הילדה מושפלות. הגברים מתבוננים בצופה במבט שעובר דרך הילדה. שפת הים ורועה בצמחים דוקרניים ש"מכריחים" את הילדה להביט כלפי מטה, תוך כדי הליכתה - מבט מושפל כמתוך בושה. יתכן

אלמנט המאבד מן האפקטיביות שלו לאחר זמן צפייה, אולם הוא חוק דיו להפוך את הצפייה בעבודתו של פיшел לחוויה רגשית, ולא רק אינטלקטואלית. הפורנוגרפיה הגבולית יוצרת פרובוקציה, המשרתת את מטרת ההתרסה של פיшел. היא לוכדת את תשומת-ליבו של הצופה וגורמת לו להתחיל לחשוב ולשאול שאלות.

שימוש של פיшел בפורנוגרפיה יוצר תחושה של דבר והיפוכו: הוא מזהיר שאינו אלא צופה חסר עמדה, שאינו מעורר פורנוגרפיה או מתנגד לה, אולם בפועל, ההסתכלות שלו מבקרת את החברה בה הוא חי. האובייקטים שהוא מצייר, הנשים שלו, נחשקות ובו בזמן מצוירות בדרך ביקורתית. אלו הם ניגודים אבסורדיים, וספק אם ניתן לגשר ביניהם. ואכן, גם הקהל מגיב באופן דו-ערכי: אם פיшел תושב שהוא בעד נשים, הרי שהפמיניסטיות מגנות אותו כשוביניסט. עצם המחלוקת סביבו מעידה על הקושי בשימוש בפורנוגרפיה, אצל פיшел בפרט ובאמנות בכלל. פיшел: "תמיד חשבתי שאופצן במכתבי אהדה של פמיניסטיות, והופתעתי שלא. כי לדעתי, נשים יכולות לתוש סימפטיה לנשים המצוירות שלי, וגברים יכולים להודות עם הבעיות המוצגות בהם. אם העבודות שלי מצוירות בעיות - סימן שאלו הן בעיות שהיו צריכות לעלות. זה לא מפני שאני סוטה ורוצה להציג את העולם באופן מטוים בלבד, אלא שאם ברצונך לערב אנשים, אתה חייב לתת להם התנסות רגשית שמעלה את השאלות."⁸

ההיבט האנושי בעבודתו של פיшел

מרבית הדמויות שמצייר פיшел הן עירומות. העירום אינו קשור בסקס חזק, אלא הוא משמש ליצירת פרובוקציה. הדמויות העירומות נראות בודדות, והעירום הוא פסיכולוגי יותר משהוא פיזי. הגוף העירום כאן

שהילדה קנתה פיצה ובוודאי תאכל אותה בעוד רגע. המציצים יביטו שוב אל הים ובוזה יסתיים העניין. אבל עדיין קיימת האופציה שיקרה יותר מכך. בצירור אחר, "התזה" (Squirt), נראה מתבגר היורה באקרה-מים באישה משתזפת, וברקע שתי דמויות הצופות מהצד. האקרה מופיע כסך כסמל מיני פאלי, וסילון המים כסמל לאגרסיביות ולפעולה מינית אדיפאלית.¹⁰

דונלד קאספיט טוען, שאין יחסים מוצלחים בתמונות של פישל. למרות הדמויות העירומות, המרמות על סקס, המיניות נשאת בגדר פנטזיה, ומה שנותר הוא תשוקה לאינטימיות גופנית, תשוקה הקשורה ברצון לתום אנושי בעולם קר ומנוכר. קאספיט טוען שדו-הערכיות במערכות היחסים תוזרת על עצמה באופן הבא: סקס כנגד תום אנושי; אישה כאובייקט כנגד אישה כסובייקט; הורים כאובייקט נייטרלי לעומת הורים שיש למרוד בהם; ילד לעומת מבוגר; לוליטה ומבוגר; איש ואישה. לעתים מרחיב פישל את התעניינותו ומטפל במערכות יחסים מורכבות יותר, כגון היחסים שבין האדם לסביבתו הטבעית, כהתרסה נגד הרס אקולוגי. בהשפעת ביקוריו באפריקה (במרוקו), החל פישל לעסוק גם ביחסים שבין שחורים ללבנים. בצירור "הסטוריה קצרה של צפון-אפריקה", הוא מתאר סצינה בה נראים נשים וגברים לבנים עירומים לצד שחורים לבושים.

בעקבות העיסוק האינטנסיבי שלו במערכות יחסים, נשאל פישל אם קרא הרבה ספרות פסיכולוגיה. פישל: "לא. קראתי מעט על יונג. מעולם לא קראתי את יונג, אף על פי שעבודתי נתפסה כקשורה לרעיונותיו. אני חושב שאני ראשוני כמוהו, גם אם אין מקורותינו דומים. הדרמות שלי מרמות על הבנה בסיסית את הפסיכולוגיה של פרויד."⁸

ריאליזם ושימוש בצילום בעבודתו של פישל

פישל עובד בסגנון שניתן לכנות ריאליסטי, והוא מנצל סגנון זה להעברת מסר ריאליסטי. הוא בונה סצינה בה מקורם של "השחקנים" בחברת הפרברים הניו-יורקית. זהות זו חייבת להיות ברורה לצופה מיד. לריאליזם של פישל בסיס צילומי - הדימויים מבודדים ומוקפאים. הוא נוהג לצלם את הסצינה בשטח או לבנות אותה בסטודיו לפי תצלומי-חסף. פישל מצלם בחופי סן-טרופו, מרוקו וגם בקרבת הבית. את הרקע הוא נוטל מצילומי מגאזינים, והצירוף הוא בעל אופי קלאוויסטי, בצבעי שמן על בד. מאמצע שנות ה-80 ואילך התמתנו הטונים הצבעוניים שלו, ועבודת המכתול הפכה דלה וחסכונית יותר. ניכר חופש רב יותר, עם התחזקות הכתמיות הצבעונית על חשבון הבהירות של המבנה. הדמויות החדשות איבדו מצביון הכמו-צילומי והנאטורליסטי.

ב-1987 ביקר גרגורי גאליגן קשות את הרמה הצירורית של פישל. הוא טען, שבסגנונו החדש נראה פישל כמספר מעשיות שנכשל בצירור; לו היה מסתפק בשימוש במצלמה, היה שומר על אמינות, אך המעורבות הצירורית המסוגנת גורמת לאובדן אמינותו של הצירור כצופה נייטרלי. "פישל נראה כאילו הוא מפשט את האנשים בחיי היום-יום שלהם, לא כדי שנחשוב על זהות מינית בפרברים, כפי שהורגלנו לחשוב, אלא כדי לנתב את הדמיון המיני שלנו לכיוון אסתטי כלשהו - לא משנה לאן."¹⁴ לדעתו של טוני גודפרי, פישל המאוחר עוסק יותר ויותר בסגנון הצירור, ופחות בנאראטיביות. מאמצע שנות ה-80 החל פישל, לדעת גודפרי, להתסיף ולהשתמש בצבעי השמן כאילו היו צבעי מים או אקריליק, והתמונות שמורכבות ממספר אלמנטים חתוכים, נראות כמתחכמות. למרות זאת, טוען גודפרי, פישל כצירור ריאליסטי עדיין טוב, אינטליגנטי ומתוחכם מאחרים.¹⁵ אך כאשר משווים את פישל לצירור

העבר, הוא סופג ביקורת נוקבת, כפי שכתבה מרי בון ב-1988: "לדאבוני, תערוכתו החדשה פורשת את חולשתו כצירור. נסיונו לעבוד במשיכות מכתול ורטואוזיות נופל מנסיונם של צירורים שקדמו לו ועשו זאת טוב יותר - מאנה, למשל."¹³

הסצינה הסיפורית היא מרכיב מרכזי בצירוריו של פישל. הסיפור נבנה ממבטים הנשלחים בין הדמויות, ולא דווקא מפעילות של ממש. פישל הרחיב את "עשיית הפוזות" נוסח סינדי שרמן לסיפור, שבו פועלות מספר דמויות. פישל מדגים את הדרך בה הוא בונה את הסצינה, לגבי הצירור "ילד רע": "בניתי את הצירור בשלבים. רציתי לצייר קצרת פירות; ציירתי אותה, ואז רציתי להוסיף שולחן וחדר, וצריך לחשוב - איזה מין חדר אני רוצה. אחר-כך הוספתי את הצללים מבעד לחלון - זה פשוט מצא חן בעיני. ואז חשבתי: איזו שעת יום היא זו? ואז עלה בדעתי להוסיף שני אנשים, שזה עתה קיימו יחסי-מין. ציירתי אותם וזה לא עניין אותי, ולכן האיש "הלך" והאישה נשארה. למרות זאת החלטתי שחייב להיות עוד אדם בחדר, והוספתי לידה תינוק, וזה לא היה זה. הושבתי ילד בן 5 ליד החלון, וזה טוב לא היה זה. הילד "גדל" שוב והפך לבן 10-11, עומד ליד השולחן ושולח ידו לתוך התיק של האישה ואני מביט בו שמביט בה."⁸

בראיון עם סינדי ניירן אמר פישל: "נחשפתי לטלוויזיה ולקולנוע הרבה לפני שנחשפתי לצירור. כשהתוודעתי לאמנות, העיסוק ב"נושא" (narrative) נזנח, לטובת הפורמליסטיות. צילום סטילס יכול לתת רגע קפוא, אבל זה מעט מדי לטעמי, בגלל המקריות. בצירור ישנו תהליך, תהליך של בנייה לקראת "הקפאת הרגע"..."¹²

לקראת סוף שנות ה-70 עבר פישל מצירור מופשט לפיגורטיבי, ומפיגורטיבי לנושא מורכב, עד להתגבשות הסגנון הנראטיבי שלו. סיפוריו צופנים חידה, בעולם של קדמה, שכבר מחק את המסתורין מהמילון שלו. במשך הזמן השתנה אופי הדמויות שבצירוריו של פישל. מנוכחות חזקה ועירומה, הן עוברות לנוכחות מרומזת, בתוך סיפור סליל ופעלתני, שבו מערכות היחסים הן העיקר. מאמצע שנות ה-80 ואילך החל לבנות גם סצינות המורכבות ממספר חלקים. ב-1985 יצר דיפטיכון הנקרא "Bayonne", שבו צייר שתי דמויות לפי צילומים של הצלם ביל ברנדט. במקביל לדיפטיכונים התחזקה ביצירותיו האחרונות תחושת הפנטזיה, והסצינות נראו מוזרות יותר ויותר. בצירור "הסטוריה קצרה של צפון אפריקה" צייר דמות בעלת מספר ראשים, דרמטית ואקספרסיבית, בלתי מציאותית לחלוטין. שאר הדמויות בסצינה הן נשים עירומות השוכבות על שפת הים ומתבוננות, ובקדמת התמונה דמות גדולה הנראית כמו נביא ועם לבוש גלימה לבנה.

עבודתו של פישל משקפת את התמורה שחלה באמנות שנות ה-80. הוא רואה סביבו התנכרות לתחושות בסיסיות כגון אהבה, כעס, חושניות והומאניות, ומגיב על כך בביקורת חריפה. פישל חוזר לערכים של המאה ה-19 ומצייר בסגנון שניתן לכנותו ריאליסטי, אך הוא מושפע מהפרימיטיביזם של המאה ה-20, משתמש באלמנטים מוכרים (כצילומי של ביל ברנדט), ועם זאת הסצינות שהוא מצייר נראות כלקותות מתוך הקולנוע, או לפחות חושבות בשפת הקולנוע. כל אלה, בנוסף על מעורבותו החברתית, מחברים את יצירתו לרעיונות המרכזיים של אמנות התקופה, ולמרות שהוא אינו פוסט-מודרניסט מובהק, נראה שהוא קרוב לכך יותר מעמיתו האנגלי, לוסין פרויד.



אריק פישל, אוכלת הפיצה, 1982. שמן על בד.

Eric Fischel, Pizza Eater.

בבליוגרפיה

1. סאלי דייויד, 1979, "הציורים מתיים", מתוך דייויד סאלי אסופת מאמרים ובראינות, 1989, מוויאון ת"א לאמנות, עמ' 19.
2. Corn Alfred, "Looking at Art", Art Now, 1990, p.117.
3. Duthy Robin, "Investor's File - Lucian Freud: A Ruthless Master", Connoisseur, 1988, pp. 150-8.
4. Guyton Marjorie Allthorpe, Flash Art, Milan, May-June 1988, no. 140 pp. 126-127.
5. Smith Edward Lucie, Brief Biographies: Masini Lara Vince "Freud", Art Now, 1989, Spain.
6. Penny Nicolas, "Lucian Freud: plants, animals and litter", Burlington Mag., April 1988, London, vol. 130 no. 1020 pp. 290-295.
7. Stor Robert, "Lucian Freud / In the Flesh", Art in America, May 1988, New-York, pp. 128-137.
8. Kuspit Donald, "Interview with Eric Fischel" in Fischel 1987, Avedon Elizabeth ed. New-York, vintage book, p. 93.
9. Grins Nancy, "Eric Fischel: The Naked Truth", Art News, 1986, pp. 70-78.
10. Hollenstein Roman, "Eric Fischel" in "Von Twombly bis Clemente", Avsgewahlte werke einer privatsammlung, c kunsthalle Basel, July-Sept. 1985, Switzerland.
11. Liu Catherina, "Flattering to Suburbanites", Flash Art, Oct. 1988, Milan, vol. 141-142, p. 112.
12. Nairne Sandy in collaboration with Geoff Dunlop and John Wyver, State of Art: Ideas and Images in the 1980's, 1987, CHATTO and WINDUS, London, in collaboration with Channel Four Television Company Limited, London.
13. Boon Mary, "Reviews: Eric Fischel", Art News, Sep. 1988, New-York, p. 153, vol 87.
14. Galligan Gregory, "The Painterly Logic Eric Fischel", Art Magazine, 1987, p. 18.
15. Godfrey Tony, "London, Woddington Galleries: Eric Fischel", Burlington Mag., 1989, London, vol. 131 1030-1033 p. 236.

חירשות צלילים

שיחה עם דורון פורמן

ראיינו: אריאל צבל ועדי איל

לעשייה העכשווית שלי. כלומר, רק במידה שלצורך יהיה גורם משמעותי במכלול המיצבים שלי.

האם זהו שלב חיוני בלימודים בעיניך?
בהחלט כן. במיוחד בתקופה של ציטוטים מתולדות האמנות, רצוי שהסטודנט ירכוש את הכלים הבסיסיים להתמודד עם נושאים ריאליסטיים, כדי ליצור את הרגישות למדיה.

כמורה, האם אתה מלמד את השיטות הללו?
האמת היא שאין דרישה בארץ ללימודי רישום באופן כה מעמיק, כך שאני משלב את זה בתוך תכנית עבודה, כלימוד בסיסי ראשוני, בשנה א'. בדרך כלל, מי שלומד לפי שיטה זו מקנה לעצמו כלים, אשר מאפשרים לו לצייר כל דבר. בהמשך אני מלמד טכניקות צבע ועבודה על הצד הרעיוני, שמבחינתי הוא החשוב ביותר להתפתחות של התלמידים. כיום, יש תחליף לציור האקדמי. על-ידי הקרנת שיקופיות נוצרת תשתית עבודה. מרבית הציירים עובדים כך כיום.

מה נדרש מן הסטודנט כדי להגיע לרמה גבוהה בשיטות הציור האקדמיות?

הדגש שלי הוא על תרגול רב. שעות של עבודה אינטנסיבית, המשפרת את יכולת ההתבוננות והקואורדינציה.

מה דעתך על הלימודים בארץ?
רמת הלימודים בארץ סבירה מבחינת המרצים, אך לא מבחינת אפשרויות העבודה בסטודיו המוצעות לסטודנט. יש הרגשה של חובבנות.

האם אתה מתפרנס מהוראה?
כן. אני עובד במספר בתי-ספר לסירוגין משנת 1987. במשך רוב שעות היום אני עובד בהוראה, כאשר מבחינת היצירה, הצד המחשבתי משמעותי יותר מאשר העבודה בסטודיו.

ומה לגבי מכירת עבודות?
קשה למכור מיצבים פיזליים. בדרך כלל, המוזיאון מקציב סכום כספי לבניית מיצב פיזולי, והמיצב נשאר רכוש המוזיאון.

מדוע חזרת לישראל?
החזרה לישראל היתה חשובה לי. לאחר שספגתי תרבות אירופית, רציתי לחזור ולהתחבר לתרבות חילונית ישראלית, אשר חסרה לי באיטליה, וכן לקחת חלק באמנות הישראלית.

כלומר, התקופה בחו"ל מיועדת לספיגת תרבות, והחזרה ארצה מאפשרת לעכל אותה ולהגיע לתוצאות סופיות?

דורון פורמן הוא אמן צעיר, שהתבלט בקיץ האחרון בשתי תערוכות - ערך במקביל, במוזיאון הרצליה ובגלריה בוגרשוב. התערוכות נשאו שם אחד - TONE DEAF (חירשות צלילים). פורמן, יליד הארץ בן 32, החל את דרכו האמנותית באקדמיה לאמנויות יפות בפירנצה, שם עסק בציור וברישום קלאסיים. ב-1986, בתום ארבע שנות לימוד, חזר לישראל והתפתח בכיוונים שונים - מאבסטרקט אקספרסיבי בציור דרך פיסול פוסט-מודרניסטי, אל סגנון עבודתו הנוכחי - מיצבים פוסט-מינימליסטיים ווידאו-ארט. בראיון שנערך בספטמבר הראה לנו פורמן, לבקשתנו, רישומים מתקופת לימודיו. שיטות העבודה האקדמיות ורמת הביצוע הגבוהה שונים מאוד מכל המוכר לנו במדרשה. כסטודנטים, הלומדים על-פי תכנית שאינה מקנה כלי עבודה משוכללים כאלה, עוררו בנו הלימודים באיטליה סקרנות רבה. פורמן, שהעדיף לדבר על עבודתו העכשווית ועל עבודותיו העתידיות, סקר בפנינו גם את תהליך התפתחותו, השונה, מבחינות רבות, מן המסלול המוכר של בוגרי המדרשה.

פורמן הציג עד כה 5 תערוכות יחיד והשתתף ב-13 תערוכות, חלקן בחו"ל. התערוכות האחרונות, שנערכו ביולי-ספטמבר, עסקו בנתק שבין התפתחות המדע בנושא פצצת האטום לבין מעורבות הציבור. הן כללו שני מיצבים: במוזיאון הרצליה הוצבו 25 כיסאות פרספקס על במת מתכת, ועל הקירות סביב הבמה נתלו זה מול זה שני צילומים של שולחן עץ, ומולם צילום של המילים TONE DEAF החוזרות על עצמן 5 פעמים. המיצב בגלריה בוגרשוב כלל שני כיסאות ושולחן מתכת, מעליהם הוצב מוניטור שהקרין עריכת וידאו מתוך סרט יפני המתאר את העולם לאחר הפיצוץ. כמו כן הוצבו שישה ארונות אור ובתוכם דיוקנאות של בוגרי הפצצה, וצילום גדול של מפעל לזיקוק אורניום.

הלימודים באיטליה והחזרה לישראל

למה בחרת ללמוד באיטליה?

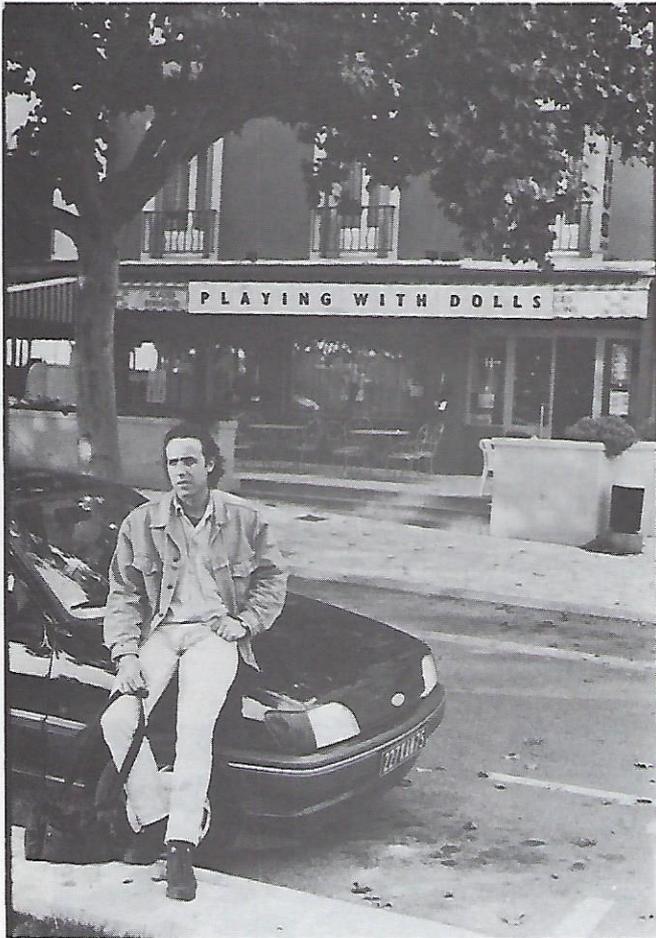
מסורת הציור האיטלקי והתפתחות הרנסנס באיטליה משכו אותי. עם לימודים בארץ יש לי בעיה. אני מעדיף ללמוד בחו"ל. אני אוהב את זה, לחיות במקום זר, לספוג תרבות אחרת.

כמה זמן הקדשת ללימודים הקלאסיים באיטליה?

ארבע שנים. במשך שנתיים למדתי רישום ניו-קלאסי בסטודיו פרטי, דיוקן וגוף האדם, רישום בפחם טבעי ותחרויות בשיטת לימוד אקדמית של גוף האדם, מתוך התבוננות. כשבועיים של עבודה על רישום אחד. באקדמיה למדתי טכניקות כגון פרסקו וטמפרה, וגישות מודרניות לאמנות.

אתה מתעניין בסוג זה של ציור?

כיום, יש הרבה רגעים שאני נמשך לחזור ולצייר כך, אבל רק בהקשר



צילמה: טליה חסיד

דורון פורמן

הריקנות, אך גם נותן אופי מוחשי לחיינו, כאשר הפחד הופך לסטימולטור המחייה אותנו. אלה הם דבר והיפוכו.

הפחד ממלא תפקיד משמעותי בעבודתך?

פחדים אינם תחום ההתעניינות העיקרי שלי. יש לי בדם אדרנלין בכמות השווה לזו של כל אחד אחר. אולי ההתעסקות שלי בקץ הימים גורמת פחד בגלל הקשר למוות. אני מחובר רגשית לעבודות, אך המניע היצירתי איננו פחד.

כיצד, אם כן, משפיע האיום הגרעיני על הדרך שבה אתה רואה את העולם?

קיים צורך לשמר ידע הסטורי עבור מי שישרוד אחרי הפצצה, ובעבודות הבאות שלי אתייחס לכך. בעולם כבר מקימים מאגרים עצומים של ידע, המוחבאים מפני אימת ההשמדה. אני מתייחס לשימור הידע כדי שהקהל, שד עכשיו ולא מודע לאותה התרחשות, ייפתח לנקודה הזו. איחסון של ידע בחלל המוזיאון גורם כבר כיום לחשוב, שאפילו עכשיו מתעדים את כל הידע האנושי, והוא בחזקת דבר שכבר רואים אותו מן העתיד. וזה ממעיט מערכם של דברים.

האם ניתן לבצע תיעוד רציני של ידע באמצעות אמנות, שהיא סמלית ותמציתית?

חלק ממרכיביה העיקריים של האמנות הינו תיעוד של ידע. מאו ומתמיד תיעודו האמנים הטובים את תקופתם על-ידי מרכיבים בסיסיים של ידיעה. ההתייחסות שלי לידע היא לא של מדען, אלא של אמן. כאמן, אני רואה גורמים חשובים המהווים חלק מחיינו, ומכאן נובעת ההתייחסות למדע. האמנות צומחת באופן אופקי, לעומת המדע,

מטרת הנסיעה שלי לחו"ל היתה, אמנם, לספוג תרבות אחרת בעלת מסורת שונה, אך לא בהכרח ניתן לתאר את השהייה בארץ כהתגבשות סופית בדרכי האמנותית, אלא כשלב בהתפתחות כוללת.

האם קיים כעת קשר בין היצירה שלך לישראל?

במהות הטכנית, העבודות מתקשרות דווקא לסגנון המינימליסטי האירופי, אך בהווה קיים קשר משמעותי עמוק בהקשרים פוליטיים וחברתיים.

האם ניתן להבחין במה שקלטת באיטליה בעבודות שאתה עושה בישראל?

כן, בהחלט. תפישת חלל מרחבי, ראייה חדה וסלקטיבית, חוש אסתטי מפותח ותוסר קישויות מודע.

אילו עבודות יצרת מאז הלימודים?

העבודות החשובות, מבחינתי, קשורות ביצירת חלל מדומה, הקשור במהותו לתחום הארכיטקטורה, במובן של שינוי המקום הקיים - הגלריה או המוזיאון - כביטוי ליכולתו של האמן לשנות את הטבע האורבניסטי הקיים. במטרה ליצור נקודות התייחסות חדשות. מבחינה סגנונית, עברתי מסגנון ציור מופשט, אקספרסיבי וגם מבחינה חומרית, אל פוסט-מודרניזם ארכיטקטוני ופיגורטיבי בפיסול, כולל שימוש בצילום, ואל סגנון עבודתי כיום, מיצבים פוסט-מינימליסטיים ווידאו-ארט.

האם יש לך קשר עם אמנים אחרים?

יש הפריה הדדית עם מספר חברים יוצרים. אינני רוצה להדגיש שמות באופן ספציפי. הקשר עם אנשי יצירה הנוגעים בתחומים דומים הוא חשוב ביותר, בכדי לא להרגיש מנותק. לרוב, אמנים הם אלה שמבינים האחד את השני, והאינטראקציה שנוצרת היא הכרחית. מי שלא סיים את לימודיו בארץ, נתקל בבעיית הסתגלות הן מצידו והן מצד הממסד. הקשרים שנוצרים כאן בזמן הלימודים חשובים, בדרך כלל, להמשך הדרך.

החיים והאמנות בצל הפצצה

כגבר ישראלי, העיסוק שלך במלחמה הוא יוצא דופן - אתה עוסק במלחמה גרעינית ולא במלחמה קונבנציונאלית, הקרובה יותר אלינו, והמוכרת יותר באמנות הישראלית.

העיסוק במהותו אינו בעצם המלחמה, אלא ביטוי לעולם המתרוקן משמעותיות וצועד לקראת ריקנות, אשר סופה, לדעתי, באיבוד ערכים בסיסיים ומהותיים. הפצצה, עבורי, מהווה אמצעי להגיע לסוף שנקבע מראש. המלחמה הקונבנציונאלית כבר אינה מהווה איום עיקרי עלינו, והאפשרות לקצר תהליכים תהווה גורם מפתח במלחמה הבאה.

האם אתה קובע עמדה מוסרית כלפי הפצצה וכלפי יוצריה?
אני לא נוקט עמדה, אלא עומד מן הצד ומתבונן כיצד ההסטוריה, בהקשר המדעי שלה, יוצרת אמצעים אופטימליים להתאבדות כוללת. כאן בא לידי ביטוי הצד היצירתי האינפנטילי של העולם, "לשחק באש", לדעת שקיימת אופציה של סוף טוטלי, הבא לחזק את הקיום הרגעי. למעשה, בוני הפצצה הם שליחים של תת-מודע קולקטיבי, אשר ביצעו את שליחותם באופן מודע, כמעט נבואי.

מה שונה בחברה ובעולם החי תחת איום גרעיני?
האיום הגרעיני הוא סוג של ברומטר קיומי, המאפיין את קיצה של

מאוד, ואני מתכוון להציג תהליכים אמנותיים ויצירות אמנות, באופן בו הם באים לידי ביטוי בעיני התקשורת. תהליך השיפוט שיווצר, יהיה מעין שילוב של טכנולוגיה ורוח.

המיצבים בהרצליה ובבוגרשוב

המיצבים נראים יקרים מאוד. מי מימן את בנייתם? הם אכן מיצבים יקרים, אשר דרשו מלאכת כפיים של מספר בעלי מקצוע במשך 3 תודשים. למימון דאג יואב דגון, מנהל מוזיאון הרצליה. הוא מימן את התערוכה במוזיאון וכמחצית מהתערוכה בבוגרשוב, כולל את הקטלוג. כיום, שתי התערוכות מאוחסנות במוזיאון.

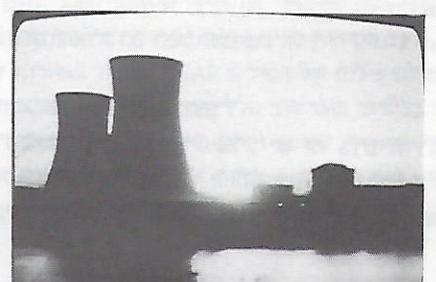
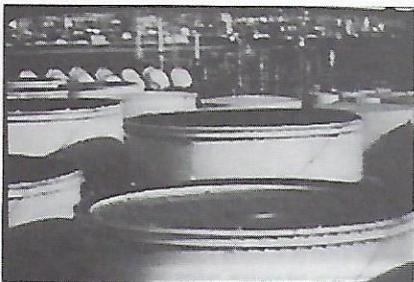
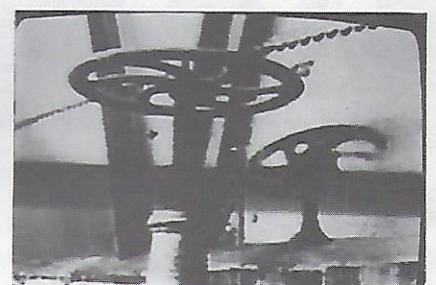
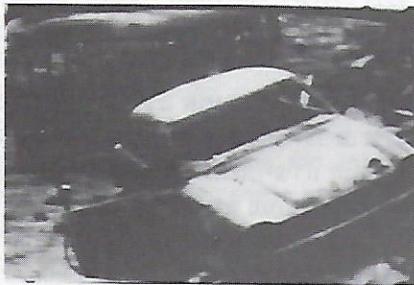
אתה מרוצה מהתגובות לתערוכות?

היתה חשיפה תקשורתית בעיתונות וברדיו, והתערוכות עוררו סקרנות. התערוכות הקבוצתיות בהן השתתפתי בעבר, לא זכו להכרה משמעותית

שצמיכתו אנכית. הם לא נפגשים על אותו הבסיס. חשוב לציין, ששימור של ידע הוא תכונה של היהדות, במקור. התפתחות של חשיבה שעברה בירושה במשך אלפי שנים ונשמרה ללא שינויים קיצוניים. זוהי מהות שהעם היהודי מתקיים עליה מבחינה דתית ומסורתית. ההסטוריה המדעית מתפתחת על דרך התגלית, אך גם בהסתמך על תגליות קודמות, וכך הוסך המדע לגורם התורם להתפתחות האנושות. אך גם בהכחדה חשוב התייעוד. האמנות מתפתחת על דרך המחקר וההישגיות, בצמוד להתפתחות החברה, וכהתחקות אחר הטבע. התייעוד האמנותי דוא ביטוי לרוח היוצר ולרוח התקופה. השימור והתייעוד, מבחינתי, הם נסיון ליצור צופן ארכיוני של האנושות ב-2000 השנים האחרונות.

כלומר, האמן צריך להיות בה במידה אמן והסטוריון של האמנות?

כן, אבל הדבר החשוב הוא ליצור ערכים ולבדוק אותם מחדש, לקחת קטעים מסוימים וקטעים אחרים מתולדות האמנות, ולחבר ביניהם. העימות בין ערכים מאפשר חשיבה, הגורמת למחקר מחדש של ההסטוריה האנושית. התייעוד בא לידי המחשה רעיונית ויואלית בעזרת המלה הכתובה, הטקסט והצילום. אני יוצר מעין ראייה מחודשת של



דורון פורמן: דימויים מוקרנים על מוניטור.

של התקשורת, והן נשארו כחלק מהרקורד בלבד. ההשקעה שלי בתערוכות האחרונות היתה עצומה, ואפשר לימר שקצתי את פירות עמלי.

נוצרו קשרים עם אוצרים או עם גלריות בעקבות התערוכות האחרונות?

אני הוא שיוצר את הקשרים בדרך כלל, ואת המיצב הבא שלי ברצוני להקים במוזיאון רמת-גן. אני נמצא בקשר פרוצדוראלי עם המוזיאון.

במיצבים שהקמת בהרצליה ובבוגרשוב, בולטת הרתייחסות למציאות שסביבנו. איזו הרתייחסות יש בהם לתולדות האמנות? ניתן לשייך את העבודות לתקופות מסוימות בתולדות האמנות, אם זה

ההסטוריה, מן ההיבטים הפוסט-אפוקליפטיים שלה. הידע האנושי מצוי בעריכה סופית לפני תיעוד. ברצוני ליצור ערכים חדשים לגבי דברים מוסכמים, ולפתח תיאוריה משלי.

מהי התיאוריה? אילו ערכים מתולדות האמנות אתה בודק מחדש?

הפרוייקט נמצא עדיין בתכנון, ולכן ניתן להדגים את העיקרון בלבד, ללא דוגמאות: כאשר צופה עומד מול יצירה מקורית המוצגת לצד העתק שלה, והוא לא יודע שהיצירה האחת נחשבת מאוד והשנייה לא, כיצד הוא יפוט את הערך שלהן? כאשר שתיהן מוצגות ביחד, מראה העיניים פתוח שוב לשיפוט של הדברים, לבדיקת ערכים מחודשת של האמנות. מעבר לכך, התקופה שלנו מאופיינת בדינמיות תקשורתית מפותחת

המלחמה באמצעות ניכור. לא תמיד קל להבין אם הניכור והכוח בעבודות מביעים את עצמם, או שהם ביטוי למחאה. בעבודותי המוקדמות, המחאתיות ברורה מאוד. היא באה לידי ביטוי על-ידי צבעים קודרים, אלמנטים שסועים, קומפוזיציות דרסטיות, כאשר הנושא מהווה חלק בלתי נפרד מן האווירה המלנכולית, והתחושה הכללית היא של מוות ושל הרס אחרי מלחמה. הפרוייקט הפיסולי שביצתי לאחר מכן, מאופיין על-ידי שימוש בתומרים קרים ומנוכרים, בביטוי לרצון שלי לסרס את הכוח. השתמשתי בנושא שמבטא כוח בעזרת סימטריה נוקשה, בדומה לשימוש שעשו הפשיסטים בקלאסיקה, על מנת לבטא כוחניות. בהפניית עוצמות הכוח הללו כלפי הצופה, הוא נותר חסר אונים, ומפתח מודעות לנושא הכוחניות.

מה אתה משיב להאשמות, שהוטחו כלפיך על-ידי מבקרים מסוימים, שעבודותיך לוקות בתמימות מכיוון שהן מנסות להשפיע על המציאות למרות שהדבר אינו אפשרי? האמנות לא נועדה לשנות, אלא להתייחס, לחשוב, להסיק מסקנות ולתאר. האמנות נמצאת תמיד לצד החיים, כמסלול בפני עצמו. אפילו יש לה נגיעה בפוליטיקה ואמירה מוצהרת, עדיין עוצמת ההשפעה הינה היפותטית. היצירה שלי היא ביטוי לפנטזיות אישיות, עם היבטים של ביקורת חברתית.

הבאהאוס מבחינת עיצוב הרהיט, ואם זה האופי המינימליסטי של שנות ה-70. העיסוק בווידאו-ארט משתייך יותר לתקופתנו. אמנם, השימוש בעשה באסתטיקות מושאלות, אך הנושא מתייחס למצבים גבוליים של קיום. זו אינה בדיוק המציאות שסביבנו. זהו סוג של מציאות מטאפורית.

המיצבים נעשו באמצעים קרים ותעשייתיים, בניגוד לעבודותיך המוקדמות שצוירו בטכניקה חמה ואקספרסיבית. נושאי העבודה שלך, לעומת זאת, לא השתנו. מדוע נזקקת לשינוי באמצעים?

האמצעים אכן השתנו, וזוהי, כנראה, סובלימציה שנוצרה בתהליך ההתפתחות האמנותית שלי, ויש בזה גם התחברות להתפתחות האמנותית בימינו, שזה חשוב לי מאוד. המטרה כעת היא לבדוק את הגבולות הדקים שבין האמנות לחיים. אופי הצבת האובייקטים הוא שמכניס את הדברים לקונטקסט אמנותי. אמצעי עשיית האובייקטים יצרו מעטה של גישה חברתית-פוליטית ברורה, אשר קשה לפרשה כביטוי אישי לרגשותיו של האמן, אלא כמהות השייכת לכל אחד מאיתנו. העבודות מאפשרות לצופה להתבונן ולהסיק מסקנות לגבי דברים מהותיים בחיינו.

אתה מביע פציפוזם באמצעות כוח, וחמלה כלפי קורבנות



דורנן פורמן: שני כסאות, שולחן, מוניטור ובמה. מתכת, פרספקס, מוניטור. 100 * 240 * 60 ס"מ.

אלימות באמנות

לילך צפרוני

לשמור על קיום המין, הן בהגנת הצאצאים והן על-ידי פיתוח תכונות "טובות", העוברות בירושה אצל השורדים. התוקפנות אף קשורה, לטענתו, בשמירה על מעמדות חברתיים. עם התפתחות האבולוציה, הומרה התוקפנות הקטלנית בטקסים סמליים, אשר מהווים תחליף וממשיכים לשמור על הסדר החברתי ללא פגיעה פיזית בין פרטים בחברה. אם נחיד את ההבדל בין פרויד ללורנץ, אפשר לומר שפרויד רואה בתוקפנות יצר להרס החיים, לעומת לורנץ הרואה בה יצר-חיים רב עוצמה.²

פרידריך ניטשה עוסק גם הוא ב"מלחמה" שבין הקטבים, אלא שהוא מגדירם כיצרים מול מוסר. על-פי הגדרתו, האפוליני הוא הפן הלוגי, השכלתני-המדעי, ומנגד ניצב הפן הדיוניסי - יצרי הגוף הפורצים בבכנוליות, אותם נשפים סוערים של אורגיות ושתייה עד איבוד חושים. שני קטבים אלו נאבקים זה בזה על השליטה באדם. האמנות היא שילוב של תוכן דיוניסי וצורניות אפולינית. ניטשה ראה ב"סקורטס את מבשרם של האדם והתרבות התיאורטיים, בהם דיכא היצר האפוליני-לוגי את הדיוניסיות שנכלאה בתכנים לוגיים נוצריים מוסריים". הדרך היחידה להגיע למוסר החדש, אליו שואף ניטשה, היא לשלב את הדיוניסי באפוליני וליצור סינתזה. סינתזה זו מתגלמת באמנות המטה והמעדנת את יצרי הסוערים של האדם. זוהי אחת הדרכים היחידות להישאר אדם ולהוסיף לחיות.³ הסינתזה, אם כן, היא המוסר הטוב, היא הדרך היחידה של האדם לחיות כאדם, ובאמנות מתבטאת "התפיסות" זו בצורה הטובה ביותר. עידן התיעוש הביא את "האל אפולו" לשליטה מוחלטת. המדע, הטכנולוגיה, התעשייה, הברזל והבטון, תופסים את כל מרחב המחיה.

אריך פרום התייחס לבעיית האלימות מתוך הבנת מצבו של האדם הכורד בחברה התעשייתית, חברה שבה קצב החיים מואץ, בה אמצעי-התקשורת הופכים את המציאות לאיטית מן המדיה, מציאות המנסה להגיע בזמן ל"סקופ" של שידור חדשות הערב, והיחיד מרגיש חסר אונים ומבודד. פרום טען, שתחושות הניכור והבדידות הן הגורמים העיקריים לאלימות: "איש ההמון בן-זמננו הוא בודד וגלמוד. למרות היותו חלק מההמון, אין לו אמיתות משותפות עם זולתו, אלא סימאט ואידיאולוגיות המוקרות אליו מאמצעי התקשורת". הוא מוסיף: "היעדר מבנה חברתי, היעלמות קשרי שיתוף ממשיים, וחוסר עניין אמיתי בחיים, הם הם הגורמים לתוקפנות האנושית".⁴ לדעתו, הצורך להשתתף תופס מקום חשוב בחיי האדם המודרני, והוא יכול לבוא על סיפוק באמצעות אהבה או בצורה ההפוכה, כלומר באמצעות תלות, סדיום, מוזכרים, הרסנות ונרקיסיום, תופעות המשתקפות בהרחבה באמנות העכשווית. אפשר לומר, שהניכור והבדידות הם המאפיינים של העידן המודרני, והם עלולים לגרום אחריהם תופעות של אלימות. אך לעולם המתועש מתווסף עוד לוואי - השיעמום. השיעמום מלווה בצורך

מדוע האלימות היא מקור לעונג בתרבות המערבית? מה מושך אותנו לצדדים האפלים של ההווה האנושית? בירור שאלות אלו באמצעות האמנות הפלסטית, בה הביטוי הוא אישי ובו בזמן משקף מכלול תרבותי נרחב, מאפשר הבנה עמוקה יותר של החברה והפרט בתוכה.

לרוב, אין האלימות מוצגת באופן חד-משמעי. היא מוצאת את מקומה, במקום בו האמן רוצה לעורר את הצופה ולגרום להתרחשותם של תהליכים שונים בתודעתו. אפשר למצוא אותה, בדרך כלל, בציורים "פיגורטיביים" או בצילום העוסק בדימויים אנושיים, מהסיבה הפשוטה שאלימות בראש ובראשונה קשורה בגוף האדם, בסיטואציות שנובעות מיחסים בין בני-אדם ובין גוף האדם לנפשו. לכן, תהליך "החזרה לציור" (ולציור פיגורטיבי בעיקרו), פתח פתח לביטוי מחודש של האלימות בציור.

באמנות הפלסטית, יכולה האלימות לשמש כאמצעי להעברת "מסר", אמצעי להגיע ל"קתרוסי", לאפשר "פנטזיות סקסואליות" (גבריות) ולחזור "לגעת בחיים". אלו הן גם תשובות אפשריות לשאלה "מדוע זה מענג?"

היצרים כמקור לאלימות

פסיכולוגים, סוציולוגים ופילוסופים המנסים להבין מהו מקור האלימות, פונים תחילה להבין את מבנה האישיות או החברה, דרך ניתוח ובהינתן נושא היצר-היצרים כמקור ראשוני לצמיחת האלימות.

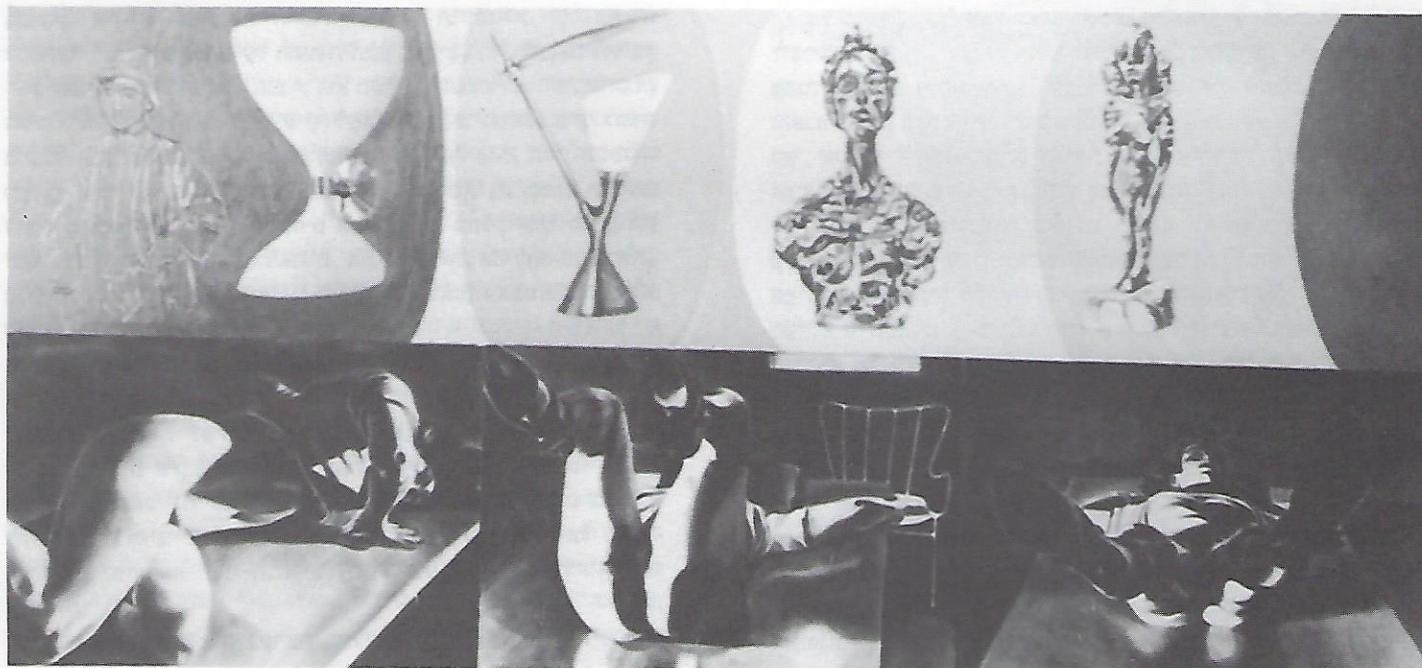
זיגמונד פרויד העניק להרסנות האנושית את מקומה הנכבד, כאחת משתי תשוקות היסוד הטמונות בנפש האדם: אהבה והרס. תשוקות אלו - "אינסטינקט החיים" (ליבדו) ו"אינסטינקט המוות" - שוות בעוצמתן ונאבקות זו בזו. כאשר "אינסטינקט המוות" מכוון כלפי פנים (נגד האורגניזם עצמו), הוא דחף להרס עצמי, וכאשר הוא מכוון כלפי חוץ, הוא דחף להרס הזולת. אם אינסטינקט המוות מתמוזג באינסטינקט המיניות, הוא מתחלף בדחפים פחות מוזיקים, הבאים לידי ביטוי בסדיום ובמוזכיום. יצר ההרס הוא פנימי ובבסיסה של הנפש, והאדם מחפש מושאים לסיפוק של גירוי זה. הפתרונות שהיצר מוצא לסיפוק הגירוי עשויים להימצא ב"תחליף" של המושא החיצוני במקום המושא הפנימי, או בסובלימציות של יצר הרסנות זה. הפניית התוקפנות כלפי חוץ נתפסת כשחרור מהרצון להתאבדות, וכגורם המאפשר את המשך הקיום. הארוס נלחם ומפנה את יצר ההרס העצמי כלפי חוץ, על מנת לשמור שיצר המוות לא יגשים עצמו.¹

קונרד לורנץ, חוקר התנהגות בעלי-חיים ותיאורטיקן ההכרה, יוצא נגד התיאוריה של פרויד. על בסיס תורת דארווין, פירש לורנץ את התוקפנות כחלק מטבע האדם, הטבוע באינסטינקטים שלו, כיצר שנועד

*המאמר מבוסס על עבודה סמינריונית בהנחיית אלינוער ברגר, 1991

עובר לאורך כל המניפסטים, תחילתו בהרס המסגרות, העולם הישן או החברה המודרנית, והמשכו בקריאה לצאת "ממגדלי השן" ולחזור אל החיים. החיים במובן של חיי היומיום, הקרבה להמון, אבל גם במובן של התקרבות האדם אל עצמו, אל יצריו המודחקים ביותר - אל הכוחות הטבעיים של היצר. זהו מעין תהליך מעגלי, תנועה אחת מסיפה לניפוץ הקיים ולהתקרבות אל החיים, וזו שבאה אחריה קוראת להרס קודמתה וקבלת על התרחקותה של זו מהחיים, וחזור חלילה.

לגירויים: "האדם משתוקק לסיפור, להתרחשות דרמטית, לריגוש, ואם אין הוא בא על סיפוקו, הוא יוצר את הדרמה בעצמו - את דרמת ההרס".
האדם במאה ה-20 חש בדידות וניכור. הוא נשלט על-ידי מסרים חברתיים, והוא הולך ומתרחק מעצמו, או כדבריו של גיטסה - הוא מתרחק מהסינתזה שבין דיוניסוס לאפולו. כדי לספק צרכים בלתי מסופקים אלו, יוצא האדם "לחפש את עצמו". פריחתם של מושגים כגון



David Salle, Fooling With Your Hair.

דייוויד סאלי, 1985. שמן, 440 * 215 ס"מ.

את הקבוצות שנוצרו מתוך ריאקציה למגמות חברתיות ואמנותיות, היתה קבוצת "הגשר" (1905), קבוצה של אמנים גרמניים צעירים שהושפעו מכתביו של גיטסה. קבוצה זו יצאה בהתקפה חריפה נגד מגמות ותפיסות אמנותיות וחזון-אמנותיות ששלטו באירופה בתחילת המאה ה-20 - מגמות שהיו, לדעתם, סתירה להתפתחויות חברתיות, אנושיות ופסיכולוגיות שאמנים אלו היו עדים להן. הריאקציה לא היתה רק סגנונית (סגנון אמנותי), אלא מעבר לזה - האמנות שימשה ככלי לביטוי המרד נגד הצביעות וההתמסדות של המוסדות החברתיים והפוליטיים של תקופתם. האקספרסיוניסטים רצו לבטא את השפעתם של חיים תוססים, רגשיים, מיניים וחושיים סביבם - היצרים הדיוניסיים, כפי שגיטסה מכנה אותם. ב-1937 כתב קירשנר מכתב, בו תיאר את אכזבתו מן האמנות לעומת המציאות: "בפנים היו אותם חלקי בשר חיוריים ונטולי חיים שצוירו בסטודיו, ובחוץ זרמו בהתלהבות, תחת אור השמש, החיים האמיתיים מלאי הצבע."⁵

כחלק מה"אנטי" לממסד, לציור האקדמי, הופכות משיכות המכתול ה"מלוקקת" של האקדמיה למשיכות מכתול משוחררות, חד-פעמיות, לא "מדויקות". אפשר לומר שהן הולכות עם היד ועם הרגש ולא נצמדות לתיאור נטורליסטי אקדמי. המסר של חזרה לקיום קדמון, הקרוב אל היצרים הקמאיים, מקבל את מלוא עוצמתו באמצעים הציוריים, דהיינו, בצורת היצג "פרימיטיבית" (השפעה מתערוכת אמנות פרימיטיבית שנערכה באותה תקופה במוזיאון האתנוגרפי בדרזדן).

המאבק, אם כן, בין האפולוני (במקרה זה הציור האקדמי) לבין

"מדועות עצמית" והנהייה אחר מיסטיקה ודת, הם חלק מהחיפוש הנואש אחר הוהות העצמית, אחר האדם את עצמו כשלם.
מדברים אלו עולה, שהאלימות או התוקפנות נובעות מיצרים הטבועים באדם. הדחקתן על-ידי ה"מוסר", החברה או האדם עצמו מביאים להתפרצות מוגברת שלהן. ה"רע" הוא חלק ממבנה האישיות (אם גנטי ואם פסיכולוגי) והוא חלק בלתי נפרד מחברה תעשייתית, בה היצרים או האדם הולכים ומאבדים את מקומם. בחברה כזו האלימות תתפרץ בצורות שונות, והצורך בהרס הקיים יחזור ויתפוס שוב ושוב מקום מרכזי בתהליכים החברתיים.⁴ הקו הרעיוני המנחה הוא ה"מלחמה" שמתקיימת בין הקטבים שבנפש האדם: יצר המוות מול יצר החיים (פרידל), בין היצר ובין המשיכה לסדר ולרציונליות (דיוניסוס ואפולו, גיטסה); בין הבדידות והצורך בהשתייכות (פרום).

התפתחות נושא האלימות באמנות המאה ה-20

לאורך כל המאה הזו יש ביטוי רב לאלימות דווקא בהצהרות הרעיוניות המשמשות כרקע פילוסופי ואידאולוגי לקבוצות של אמנים. האמנים מתמרדים נגד הממסד, החברה, הבורגנות או החוקים הדחוקים את יציריו של האדם. הם בוחרים לעשות זאת באמצעות הרס הקיים. ההצהרות הן לרוב קיצוניות בתוקפנותן, והן קוראות לנתן את כל המוסכמות ולחזור ולהתקרב אל האנושי, הטבעי והיצרי, משמע - אל החיים. קו רעיוני

הדינוניסטי (במקרה זה הציור המודרני המשוחרר ממוסכמות), בא לידי ביטוי במסר, אבל בעיקר במשיכות המכחול המשוחררות, אפשר לומר אגרסיביות יותר. גישה ישירה זו, הנחות הצבע המיידיות, יתפתחו ויגיעו מאוחר יותר להקצנה אצל וילם דה קונינג, שאצלו הנפת היד הופכת למכה אלימה, המשחררת אגרסיות על הבד.

התנועה הפוטוריסטית, שמייסדה היה המשורר פיליפו תומוז מארינטי, ראתה בעידן המכונה, במדע ובטכנולוגיה מפנה המוביל לתקופה חדשה, תקופה של קדמה. גם הם קוראים לאמנים להתנתק מהציור האקדמי ולחזור ולתאר את החיים, אלא שאצל הפוטוריסטים, החיים הם היופי של הטכנולוגיה ויופיה של האלימות: "אין יופי זולתי במאבק. אין יצירת מופת החסרה תכונות תוקפניות, על השירה להסתער במלוא עוצמתה על הכוחות הלא נודעים, כדי לאלצם להרכין ראש בפני האדם".⁶ האדם, הגבר, הוא השליט, והפאשיזם והשוביניזם הן האידיאולוגיות. כל מה שאינו שייך לעולם המדע ה"גברי", צריך להיות מושפל ומבוזה. הרס הישן יכול להתקיים רק באלימות, הרג והשפלה, וכמובן הבזוה האשה, המייצגת חולשה ומוסר ישן. גם כשהם קוראים להרס המוויאונים, הם לא שוכחים את הנשיות כחלק שיש להשמידו: "אנו רוצים להכחיד את המוויאונים, את הספריות, להילחם במוסריות, בנשיות, בכל מורץ-לב תועלתני ומעשי". "ואכן האמנות אינה אלא אלימות, אכזריות ואי-צדק".

הטרמינולוגיה של המניפסט, מבטאת יותר מכל את הציוד באלימות. המילים, הלקוחות מעולם של מלחמה, הרס ומוות, משמשות כנדבכים למסר המהלל את יופיה של האלימות. אבל הצהרות לחוד ויצירות לחוד. בציורים של הפוטוריסטים כמעט שלא באה לידי ביטוי אותה האלימות שמאפיינת את המניפסט. הציורים עוסקים ברובם בניסיון להעביר את שינויי התנועה, הזמן והחלל אל הציור או אל הפסל (הדוממים במהותם). "קווי-הכוח" החותכים את ציוריהם, אמורים לבטא דינמיות.

עם ההתפעלות והשמחה לקראת המלחמה פורצת מלחמת ה-1, בה לוקחים חלק הפוטוריסטים כחיילים וחלקם נהרגים בקרבות. אחרי המלחמה, החלה להתעורר קבוצת אמנים, אשר לנוכח המציאות שנתגלתה לעיניהם, יצאו "שוב" בקריאה להרס הציוויליזציה המודרנית.

תנועת ה"דאדא" (1915), פעלה בעת ובעונה אחת בכמה מרכזים בעולם - ציריך, ברצלונה, ניו-יורק, ברלין ופריס. את פעולתה בציריך החלה הקבוצה ב"קברו וולטר" (Cabaret Voltaire), שם נערכו אסיפות, הצגות, הקראת שירים ואירועים חברתיים, שהתבססו על הערבים הפוטוריסטיים. שם גם הונח הבסיס למה שיתפתח להיות, מאוחר יותר, ה"הפנינג" של שנות ה-60. כדי ליצור עולם חדש או אמנות חדשה, אי-אפשר היה להשתמש באמצעים של האמנות המסורתית, והתעורר הצורך להשתמש בצורות ביטוי חדשות, השוברות את מוסכמות הביטוי הרגילות - יש לעסוק באנטי-אמנות. המניפסט של ה"דאדא", שנוסח על-ידי טריסטאן צארא, קורא לחיסול כל מה שהיה עד כה ערך חשוב לתברה, חיסול הקיים, כולל המניפסט עצמו. שוב אפשר לראות, שברגע היאוש פורצים היצרים ונאבקים נגד ה"רציונאלי", והמוסכמות החברתיות הכובלות אותם. תופעת הדאדא ה"דינוניסטי" היא ביטוי אחד ליאוש שאחרי מלחמת העולם הראשונה. הביטוי האחר, ה"אפוליני", הוא מה שמכונה "Le rappel a l'ordre" - הקריאה לסדר - חזרתם של אמנים רבים לפיגורטיביות בכלל ולקלאסיציזם בפרט (פיקאסו, מטיס, דה-קיריקו) וחזרה להרמוניה, גם אם מופשטת (מונדריאן).

אנדרה ברטון, ממייסדי ה"דאדא" בפריס, נוטש את התנועה ופונה לתורתו של פרויד ולסוריאליזם. המשיכה אל האכזריות היתה חלק ממגמתם של הסוריאליסטים, להרחיב את עולמם ולכלול בו את כל הרבדים של נפש האדם. זהו רובד חבוי שהאדם נמשך אליו, ואדם המגשים את עצמו עד תום חייב להיות גם אכזרי. כדי לרדת לפשרה של

האכזריות אימצו לעצמם הסוריאליסטים את ה"רומנים השחורים" של המאה ה-19, שהמקומו דה סאד היה אחד מגיבוריהם. ציורו של רנה מאגריט, "תענוג", מתאר ילדה הנוגסת בציפור שותתת דם. סגנון הציור לקוח מקובנציה של ציור טבע תמים המתאר ילדה בחיק הטבע, לכן האכזריות שבו מודגשת יותר. הנערה עושה פעולה הנוגדת את חוקי החברה, אבל מקיימת את תאוות ההרג שבה, ולכן ה"תענוג" שלה גדול כל-כך. שם הציור מסביר פסיכולוגית את המעשה - זהו עונג הנובע מתאוה יצרית. הרעיון מתקשר לתפישה הפרוידיאנית: שוב אין מאמינים, כפי שהאמינו במאה ה-19, שהילד הוא יצור תמים וטהור, אלא שהאיד, הסתם - הצד הפראי שלנו, קיים בנו כבר מילדותנו. כמו תנועת הדאדא, כך גם הסוריאליסטים חיפשו דרך חדשה לתת ביטוי ליצרים מודחקים, לאותם חלקי מציאות, לספונטניות, לרגש, לניחוח מהגיון כובל, ולתת ביטוי למכלול נפשו של האדם, שהאלימות והאכזריות הן חלק בלתי נפרד ממנה.

כפי שהוזכר לעיל, היוותה תנועת ה"דאדא" מקור השראה לאמנות המיצג. המיצגים החלו להופיע בסוף שנות ה-50 בארה"ב והמשיכו להתפתח גם באירופה. בשנות ה-60 וה-70, לצד האמנות הקונסטרוקטיוולית, הפך המיצג לאחת מצורות הביטוי האמנותיות המרכזיות. האמנים חיפשו דרכי ביטוי חדשות ופרצו את הגבולות בין המדוימים השונים באמנות. חלק מתהליך פריצת הגבולות התבטא בקריאה של האמנים ליציאת האמנות מ"מגדלי השן" שלה והתקרבותה אל המציאות. רעיון זה התבטא בשילוב הקהל במעשה האמנות עצמו.

יוזף בויס (Joseph Beuys) היה אולי הקיצוני ביותר בראיית האמנות כחלק מהחיים עצמם. הוא האמין שהאמנות צריכה לשנות את חיי היומיום של האנשים. בהרצאותיו ובעבודותיו ניסה להביא אנשים למודעות כלפי עצמם וכלפי סביבתם. המיצגים של בויס היו מעין פולחנים, והוא ראה את עצמו כשמן (המכסף/המרפא) דרכו מועברות האנרגיות בין העולמות. באחד המיצגים הוא ישב והסביר לארנבת מתה את משמעות עבודותיו, "מפני שאיני אוהב להסביר אותן לאנשים" ו"כיוון שאפילו במותה, לארנבת יש יותר רגישות והבנה אינסטינקטיבית מאשר לכמה אנשים עם הרציונליזציה העיקשת שלהם".⁷ המיצגים של בויס, כמו גם מיצגיו של הרמן ניטש, שייכים לסוג מיצגי הפולחן, בהם נתנו האמנים ביטוי רב עוצמה ליצרים הקמאים של האדם.

הרמן ניטש (Hermann Nitsch), אמן אוסטרי מ"הקבוצה היוניאית", הקצין את מיצגי הפולחן לכיוון אקספרסיבי וייצרי הרבה יותר ויצר פולחני דם, אשר תוארו על ידו כ- "An aesthetic way of praying". אלה היו פולחנים דינוניסטיים ונוצריים עתיקים בלבוש מודרני. ניטש שחט חיות על הבמה, ואת דליי הדם שהיו נאספים, היה שופך על אישה עירומה שעמדה על הבמה. ניטש מתיימר, אם כן, באמצעות הודחמותו שלו, לגאול את הקהל מהזוהמה שדבקה בו. מעין ישו מודרני הלוקח על עצמו את חטאי העולם, ועל-ידי כך מכפר עליהם. זהו מעין תהליך של קתרזיס אשר באמצעותו עובר הקהל תהליך של הודכות. פעילויות אלה נבעו מאמונתו של ניטש, שהאגרסיות האינסטינקטיביות של האנושות התעוותו והודחקו על-ידי המדיה. הריטואל של הרג חיות, שהיה כל-כך טבעי לאדם הפרימיטיבי, ישיב לאדם המודרני את עוצמת התוויה של האדם הפרימיטיבי. אקטים ריטואליים אלו נועדו לשחרר את האנרגיה העצורה הזו, כמו גם להגיע להיטהרות דרך הסבל. הצורך לגעת בדם, במוות וב"סימבולים העמוקים", הוא בדרך פרוידוקסלית, שאיפה לגעת בחיים.

פרום מסביר שהדם מסמל אצל רבים את כוח החיים, את הנפש. בעומק הדברים, הקוץ דמו של הוולח, משמעותה נגיעה בכוח החיים. גם בתנ"ך מוזכר הדם בהקשר של נפש, לכן כאשר שחטו את הזבחים לעולה, נהגו לנקו את הדם בנפרד ולהורישו חזרה אל האדמה. האדם רוצה לגעת

פורנוגרפיה, סרטים, קומיקס, תומרי רדי-מייד ועד ציטוטים מתולדות האמנות. כל התומרים מקבלים חשיבות שווה, וההעמדה של הדימויים היא בכוונה תחילה חסרת הגיון, בלתי צפויה, ובלתי ניתנת להסבר. לכן הקומפוזיציה נשארת מסתורית ובלתי מובנת.

אצל דייוויד סאלי, הסצינות כמו גם הדימויים, הופכים מנוכרים לצופה, כיוון שהם חלק מבעין פאול שיש להרכיבו ואין שום סיכוי. ההקשרים נשארים חסרי פתרון ובלתי מפוענחים, ובשל כך מנוכרים לצופה. "החזרה לציור" בשנות ה-80 היתה שוב מעין מרד או נסיון להתנתק מהאונגרד הממוסד ולחדש את הקשר עם הקהל ועם המציאות. טום לוסון, מבקר האמנות, מתאר את הציור החדש במיטבו כ"סוג של תכסיסנות", שמטרתה להסתגל שוב אל מרכז התודעה. דייוויד סאלי כתב במאמרו "הציורים מתים": "אני מעוניין בהסתגלות, בהשתלטות שלא בזכות, בנצחון של אנשים במזימה שלהם".⁸ אחת האסטרטגיות בהן נקט סאלי כדי להשתלט על התודעה של הצופה, היא עוצמת הגודל של הפורמט. הציורים גדולי מימדים ומעלים על הדעת מסכי קולנוע או שלטי תוצות ענקיים.

עולם הפרסום משתמש באמצעים אגרסיביים מאוד כדי להשתלט על התודעה. הוא משתמש בקודים מיניים, ב"שטיפת מוח" ובחזרה אינסופית על פרסומות וסיסמאות. האדם שעובר ברחוב אינו יכול להתעלם משלטי התוצות, הכופים את עצמם עליו. כך גם בקולנוע. התושך מסביב והגודל של המסך מכריחים את הצופה להיכנס לעולם הדימויים שנע על הבד. הציורים של סאלי נוקטים באותה שיטת השתלטות אגרסיבית, הם אינם מאפשרים דרך מילוט. גודל הפורמטים מכריח את הצופה להיות מוצף בדימויים, כשכל מרחב הראייה שלו מוקף. הדימויים של נשים עירומות בתנוחות בוטות וטכניקת הקולאז', שכמו לקוחה מרצף קולנועי - מוסיפים לתחושת ההשתלטות. הם גם מסתכלים עליך (עם העין ה"נגובה" מפיאקאביה) כאילו הם ישות בפני עצמה, המאלצת אותך להתמודד איתם ועם עצמך.

ליאון גולוב מטיל עלינו, גם הוא, את משימת השיפוט, אלא שמבחינת התפיסה הוא משתייך יותר לציורי המאה ה-19. הוא יוצר תיאטרון דמוי, שבו הבמה ריקה, אדומה בדרך כלל, ובתוך החלל שלה ממוקמות דמויות של גברים במדים, בסצינות אלימות (מאצ'ואיסטיות) במיוחד. גולוב אומר, שההסטוריה של ציורי המאה ה-19 העמידה מאורעות על הבמה והוא מנסה לעשות את אותו הדבר עם הדמיון. הוא רוצה למסור לנו את המציאות על האלימות ועל המאצ'ואיזם השולטים בה. הסיפור של ציור אינו משיך למקום מסוים או לאירוע מסוים, הוא מדבר על אלימות בכל מקום שלא יהיה ובכל צורה שלא תהיה. בשביל גולוב, האמיתי נמצא אי-שם במשחקים הטכניים של הדימויים, ואנחנו יוצרים קשר עם מציאות זו כאשר אנחנו צריכים להפריד להפריד בין אינפורמציה לדיס-אינפורמציה, כלומר, האמיתי נמצא אי-שם בין הדמיון למציאות, בין האמת לפנטזיה.

הבחירה באלימות כבנושא ציורי נובעת מהרצון לעורר את כושר הבחירה של הצופה, בין שיפוט מוסרי לשיפוט אמנותי. כאשר מדובר באירוע הסטורי אלים או בסצינה מתוך אירוע כזה, מערכת השיפוט "הלוגית" של הצופה היא זו שמתמודדת עם המסר (ברוב המקרים). הוא מתמודד עם שאלות של מוסר וערכים חברתיים. יש לציין, שציור הוא תמיד קטע מתוך מציאות, ובשל כך יכול גם השיפוט להפוך לאוטונומי יותר. לעומת זאת, כשמדובר באלימות המתבטאת באמצעים הציוריים, הצופה קולט אותה בעיקר דרך החושים. הוא יכול לראות ולחוש (פסיטי, את הטקסטורה), ומכאן שתגובותיו תהיינה מיידיות יותר. אלימות המתבטאת באמצעים הציוריים מקרבת אליה את הצופה. הציור הופך לעדות לרגשות העמוקים ביותר של האמן. הבד הופך להיות "שדה הקרב" בו פורצים הרגשות האלימים ובו הם באים לידי ביטוי.



סינדי שרמן, 1978. 20.3 * 25.4 ס"מ.

Sindy Sherman, Untitled Film Still.

בחיים, במהות של הדברים, בנפש. כשהמניפסטים קוראים ל"חזרה לחיים", "נגיעה בחיים", "תחייה חדשה של חיים חדשים", זה מתקשר עם הציורים הקמאיים, דרך הרס, תורבן, והמתה של הישן. כאילו יש לשחרר את "יצר המוות" על מנת לעורר מחדש את "יצר החיים".

כיצד מתבטאת האלימות ביצירות ובתקופות שונות?

עד כאן פירטתי את הרקע התיאורטי ליצירות, בהן באים לידי ביטוי יצרים אלימים בצורות שונות. עתה, יש לבדוק איך מתבטאים הדברים ביצירות עצמן. אני מפרידה באופן מלאכותי בין יצירות בהן האיקונוגרפיה היא הביטוי לאלימות, כגון הציורים של גולוב, לבין ציורים בהם האמצעים הציוריים הם הביטוי העיקרי לאלימות, כציוריו של דה קונינג. כמובן, בכל ציור או צילום יש לבחון את מכלול הדברים, אבל אני רואה שוני בין שני סוגי ביטוי אלו, הן מבחינת המסר שלהם והן מבחינת השפעתם על הצופה. ראשית נטפל בציורים בהם הסיפור עצמו (האיקונוגרפיה), עוסק במקרה אלים או בסצינה אלימה, אשר טומנת בתוכה מסר מתודי. הציור "המרטיריום של סן סבאסטיאן" של פולאיאולו (Pollaiuolo), מתאר סצינה בה סן סבסטיאן צלוב, וסביבו חבורת גברים היורים בו חיצים. ציור זה מראה למאמין הנוצרי שאדם יכול לשנות את עצמו על-ידי קבלת הסבל עד מוות. כלומר, הוא מגלם מסרים תיאולוגיים שבכוונתם לחנך את האדם. דוגמא נוספת ליצירה מסוג זה הוא הציור "ההוצאה להורג" של גויה. גם כאן מכון המסר את הצופה. גויה מתאר את האלימות כמייצגת אותנו. והמסר מכון אל ההגיון הטראגי של חיינו, ברחמים על הקורבן והברבריות של היורים. כשניגשים לבחון את האמנות העכשווית, אי-אפשר לדבר במונחים של נראטיביות, וזאת משום שהטקטיקה היא של שבירת הרצף וההגיון הסיפורי. והמשימה של יצירת סיפור, מתן משמעות ושיפוט מועברת אל הצופה. האיקונוגרפיה נבנית מתומרים שונים: מפרסומות,

הצופה "רואה" את הרגשות ולא חושב אותם.

מי שהפך את הבד ל"שדה קרב", במלוא מובן המילה, הוא הצייר וילם דה קוננינג, שציורי הנשים שלו הם בין הקיצוניות שבדוגמאות. עוצמת רגשות מתבטאת במתוות היד, משיכות אגרסיביות של המברשת והנחת צבע אלימה על הבד. נוצר מאבק על הבד, בין היווצרות דמות האישה על-ידי כתיב צבע ובין הניסיון להרוס ולהעלים את הדמות במכות מכתול אגרסיביות. יש הרואים בציורים אלו ניסיון של הצייר להשתלט ולפרוק את האגרסיות הקשורות ב"אישה" כסמל וכישות, כאילו הבד הוא האישה.

הטיפול בפני השטח, אם כן, הפך לחלק מהמסר. האמן מראה את המאבק באמצעות העקבות שהוא מותיר על הבד. התופש שביטפול בפני השטח - הנחת הצבע האלימה, המחיקה, התריסה - יצרו מצב שבו הבד הוא, כביכול, המציאות בה מתרחשים המאבקים בין היצרים. התריסה והשריטה הפכו לאחת הטכניקות הרווחות ביותר בסגנון זה. במקרה של אלימות, האסתטיזציה מקבלת משמעות גדולה יותר, כיוון שהיא מאפשרת לנו הזדהות עם נושא שברך כלל אינו מעורר תחושת הזדהות, ומאפשרת השתחררות מהדחייה הראשונית. ציורו של ז'אק לואי רודי, "מות מארא", מתאר את תוצאות האקט האלים יותר מאשר את האקט עצמו. הציור מנסה, מצד אחד, להלל את האידיאלים של המהפיכה ולתאר את מארא כ"קדוש מעונה" שנרצח על קידוש הערכים הנעלים של המהפיכה, אך האסתטיזציה של התיאור מעוררת בנו "תחושות יותר אוניברסליות". הוא מצליח לצאת מן העיסוק במקרה הספציפי ולעורר בנו תחושות "אוניברסליות" הודות לטיפול דקדקני ונקי - כלומר, הודות לדרך העשייה הציורית.

האסתטיזציה של האלימות מרחיקה את הדיון מהמקרה של מארא ומעבירה את הדיון לעיסוק בשאלה של מאבק על ערכים אוניברסליים. במקרה של גולוב, האסתטיקה היא הניקיון. העיצוב התיאטרוני של הדמויות על רקע הנקי מכל אלמנט, מעלה למרכז הבמה את הסצינה האלימה ואת הדמויות הגסות. אין אפשרות בריחה. הצופה חייב להתמודד עם נושא אחד בלבד. גולוב כופה עלינו להתמקד. הניקיון מנוגד, כביכול, לנושא, אבל כמו במקרה של "מות מארא" - הוא מפיק את הסצינה מהמקרה ה"פרטי" והופך אותה לבעיה אוניברסלית.

אלימות בצילום

סוזאן סונטאג, מחברת הספר "הצילום כראי התקופה", מעלה את הטענה, שבכל שימוש במצלמה טבוע סוג של תוקפנות. היא מסבירה שהצילום אלים מעצם היותו נאכף: סונטאג מציינת את העובדה שהצילום במהותו קרוב יותר אל המציאות, לפחות בדרך בה אנו קולטים אותו. דבר נוסף שמייחד אותו מהציור, הוא עיסוקו של הצלם בדימויים שהם, למעשה, דמויות הקיימות במציאות.⁹ מכאן, שאת נושא האלימות בצילום יש לבדוק משתי זוויות ראייה:

א. השתלטות על הסובייקט המצלום - בראיון עם ג'ואל פיטר ויטקיין שפורסם בקיץ 1990, הוא אומר בקשר לדימויים: "צלמים הם יוצרי דימויים. הם לוקחים דימויים של בני-אדם ומתמרגים אותם לפי צרכיהם, מבלי שיהיה להם ידע מוקדם על הפרט המסוים". "בעבורי", אומר ויטקיין, "אתר הצילום הוא לא סתם אתר צילום והאבזורים הם לא סתם אבזורים. הם סמלים מקודשים, איקונוס, שנועדו להפוך את הנושא למוקד הכל. תפקידי הוא להיות העד, המציין, סוג של אלוהים".¹⁰ ויטקיין הוא סוג של אלוהים גם במובן שהוא זה אשר יוצר את העולם המצלום והופך את הדימויים לכל מה שעולה בדעתו. אין לו עניין בעולמם הפרטי של המצלומים, הוא רק משתמש בהם לעיצוב עולמו הוא. בעניין זה, אומר ויטקיין על עצמו: "אני אדם שיכול להתייחס לבני-אדם

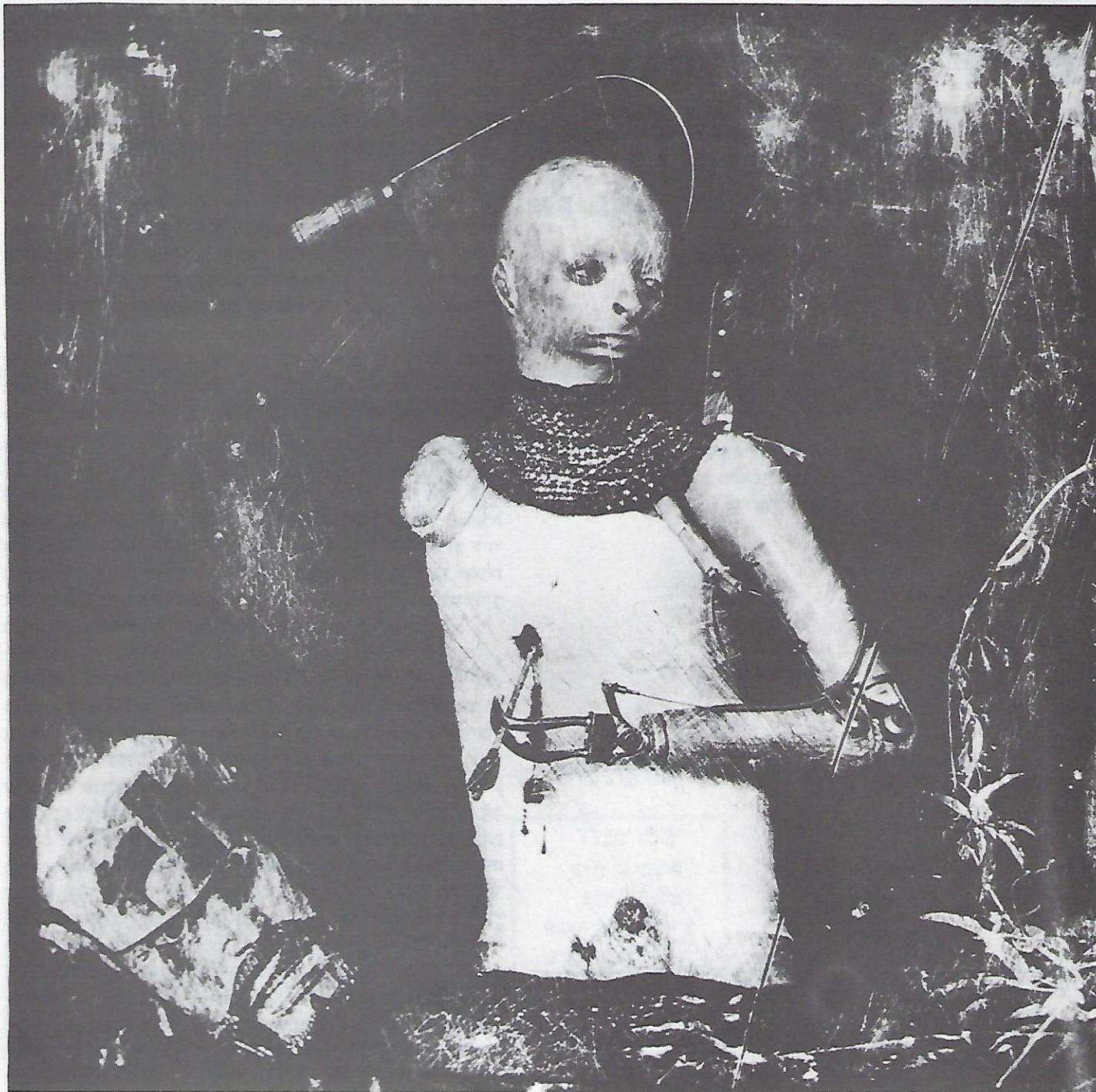
כבן-אדם, אבל ויואלית, אני ממשיך להתייחס לאנשים בעיקר דרך סימבולים". ועוד הוא מוסיף בעניין זה: "הדימויים שלי היו סוג של כתיבה אוטומטית, מעין פידבק של התת-מודע שלי".¹¹

ב. אלימות המתבטאת בדימויים - ביחס לאלימות המתבטאת בדימויים עצמם, ויטקיין נותן לנו מבט על הלא ידוע. העבודות קשות לצפייה, כי הן מפגישות אותנו עם טאבוים ומתחברות לטירוף. ויטקיין מראה לנו את המוות, הכיעור, העיוות והרס הגוף - מראות שכאילו לקחים מסרטי בלהה מהם הוא מושפע מאוד (הסרט "תיניקה של רוזמרי" ופולחני הדם של הרמן ניטשו). ויטקיין, אם כן, מחפש את מהותו של האדם, והוא עושה זאת על-ידי הארת הצד האפל ביותר של המסיכה שלנו. האלימות הפיסית מתבטאת בצילומים גם בעקבות שהיא מותירה. סימני ההרס והאלימות מתבטאים לא רק בדימויים המחרידים ובנושאים המטופלים, אלא גם בהדפסות עצמן, בשריטות ובחריטות שהשאיר האמן על גביהן, ויטקיין, בהיותו "אלוהים בורא עולמות" ו"מסיר מסכות", חושף את היצרים האפלים ביותר, את הזוועה שבאנושי, והופך את הכיעור לאסתטיקה.

סינדי שרמן, עוסקת גם היא בהסרת מסכות. היא עושה מסכות כדי לחשוף את הריבוי של אותה מהות אחת שעליה ויטקיין מדבר. במקרה של שרמן, נושא השתלטות עולמה הפרטי על המצלומים הופך מורכב הרבה יותר, כיוון שהדוגמנית בכל תצלומיה, הינה היא עצמה. אפשר לומר, שאצל שרמן הבעיה המטופלת היא הפוכה. בתצלומיה היא מראה אך התרבות והתבררה הגברית כופה עליה, בתור סובייקט ובתור אישה, את התדמיות ואת דפוסי ההתנהגות שבמסגרתן עליה לפעול. אם ננסה לבחון זאת מנקודת המבט של השתלטות על הסובייקט, הרי שסינדי שרמן משליטה על הדמויות שלה את עולמה הפרטי (שהוא עולם דימויי קולנוע וטלוויזיה, ודימויים מעולם האמנות). אך היא אינה מעלימה את עובדת היותם דימויים, אלא חושפת את הבימוי. דרך עולמה הפרטי היא מפיחה בדימויים רוח-חיים, והם הופכים להיות היא - סינדי שרמן, האישה. מה שנכפה עליה בידי התרבות הגברית הופך לחלק מאישיותה, (כפי שהגברים רואים אותה), ומתבטא בדימויים שהיא יוצרת ובדמויות שהיא משחקת לפני המצלמה, או כמטאפורה - לפני התבררה. גשים למדו לראות את עצמן דרך העיניים של הגבר, לחוות את התשוקות שלו ולהפוך תשוקות אלה לשלהן. בהרבה מהתצלומים של שרמן, הנשים נראות נבוכות או חולות, כאילו הן נמצאות במצב קיומי שבו המחלה הופכת לכוח. האלימות מתבטאת בצורת הסתכלותו של הגבר, בדרך התפישה שכופה החברה על האישה.

לסיכום, יש לבחון את היחסים השונים שבין היצירות לצופה, כיוון שבהם טמונות התשובות לשאלה: מדוע הייצוג של האלימות באמנות הוא מקור לעונג?

א. האמן כמוסר מסר / הצופה כשופט. המסר לא תמיד חד-משמעי, הוא מעין הצגת מצב, ועל הצופה נופלת אחריות השיפוט. כאשר מדובר בסצינה אלימה בציור, הצופה הופך לאקטיבי. ההשוואה שעורך הצופה בין הסיפור לצורות הפורמליות בציור, גורמת לו להתמודד עם בחירה חופשית של המסר. ההתמודדות עם העולם הוויזואלי יכולה להוביל אותו להזדהות עם המציאות. גולוב, לדוגמה, מנסה ליצור שיפוט ערכי אצל הצופה. האימגים ה"אובייקטיביים" של "מה שקורה בעולם" מרמזים עלינו ועל הסובייקטיביות שלנו. גולוב מצהיר במפורש שאתה, כצופה, יכול להרגיש סלידה מהסצינה המוצגת ובו-בזמן לתוש סימפטיה ל"חבריה" המאצ'ואיסטים האלה. כלומר, האמן מציג בפנינו אפשרות ראייה של העולם, ועלינו, כצופים, מוטלת משימת השיפוט.



Joel Peter Witkin, Hidden Righteous.

ג'ואל פיטר ויטקין, צדיק נסתר, 1987. צילום מעובד, 70 * 70 ס"מ.

מרשה טאקר טוענת, שהציור הפיגורטיבי מנסה ליצור שפה ויזואלית, היכולה לדבר אל קהל רחב במטרה להעביר מסרים. שאיפה זו גורמת להרחבת השפה הציורית ולאיימוץ אלמנטים מעולם התיאטרון.¹² הקשר בין התיאטרון לציור הפיגורטיבי מתבטא לא רק בצורת ההיצג, אלא גם באופן ההזדהות של הצופה עם ציור ועם ארוע תיאטרלי, כגון מיצג. בהקשר זה, אפשר לשאול מעולם הדרמה והספרות את המונח "קתרוזים", או הודככות, בעברית, ולבדוק איך הוא מיושם במקרה של אלימות. הרמן גיטש ביקש להביא, בפולחני הדם שלו, את הקהל למצב של קתרוזים. דרך האלימות והתקסים הכמו-קמאיים הוא רצה לגרום, לטענתו, להיטהרות האדם מרגשות אלימים המודחקים בו. מה שקורה

כיוון שהציור הוא רק קטע מהמציאות, הוא גם מנותק מהמציאות ויוצר עולם בפני עצמו. בעולם זה, יכולים חוקי המשחק להיקבע על-ידי הצופה, ושיפוטו הערכי של הצופה נערך מתוך חופש בחירה. כשמדובר במקרה של אלימות במציאות, מערכת השיפוט מוגבלת לערכים חברתיים קבועים מראש. אך כשמדובר באלימות באמנות, מערכת ערכים חדשה יכולה להיבנות בהתאם לקריאת הקודים הציוריים, או בהתאם למערכת השיפוט הסובייקטיבית של הצופה. האמן מציג בפנינו אפשרות ראייה של העולם, ועלינו לשפוט ואולי בדרך זו גם להשלים עם העולם. העונג, אם כן, הוא בחופש השיפוט האינדיבידואלי, משותרר מכל לחץ פסיכולוגי, חברתי או מוסרי.

7. Goldberg Roselee, *Performance Art*, Thames Hudson, 1988, p. 150.
8. עיון באמנות בת זמננו, דיוויד סאלי, אספת מאמרים ורעיונות, הוצ' מוויאון ת"א, 1989, עמ' 7.
9. סונטאג סוזאן, הצילום כראי התצופה, הוצ' עם עובד, 1979, עמ' 12.
10. תיסן מירי, "קדוש במסכה", סטודיו מס' 23, יוני 1991, עמ' 24-25.
11. San Francisco Museum of Modern Art, Joel Peter Witkin, California, 1990, p. 9.
12. Tucker Marcia, "An Iconography of Recent Figurative Painting", Art Forum, sum. 1982, pp. 70-75.
13. סונטאג סוזאן, עמ' 92.

לצופה במיצג מסוג זה יכול לקרות לו גם בצפייה בציור העוסק באלומות. אפשרות השיפוט השכלי ממתנת את הרגשות המתעוררים למראה סצינה אלימה, הוא פורק אותם על-ידי הזדהות עם "הגיבור" ושבתמקרה של ציור או צילום, יכול להיות אובייקט הזדהות כגון: אישה, חיללים, אדם זועק וכו'...), ותזרז אל המציאות בעמדה מוזככת. זו יכולה להיות תשובה אפשרית אחת לסיבת העונג שבייצוג אלימות.

ב. הצופה כמייצג פנטזיות גבריות / הצופה כמפנטז. התשובה הפופולרית ביותר לבעיה, היא שהאלימות נמצאת מעגנת מפני שהיא מייצגת פנטזיות גבריות של שליטה וכוח. כלומר, האלימות קשורה לאופן שבו מיניות גברית נבנית בחברה פטריארכלית, ולסטיות גבריות של מציצנות. הצופה יכול לראות את האלימות במובנים של הפנטזיות האישיות שלו, ותגובה כזו יכולה להתקשר למגמות סקסואלינות פטריארכליות. הבעיה היא, שתשובה כזו ממקמת את האישה הצופה בעמדה בלתי אפשרית, כיון שאם היא תגיב בצורה חיובית לדימוי אלים מנקודת מבט סקסואלית, היא תודהה באופן מוחלט עם מצב הדיכוי של מינה. בנוסף לכך, תשובה זו היא חלקית כי היא אינה לוקחת בחשבון את הדרך שבה תגובה לאלימות יכולה לנבוע גם מהמדיום עצמו. התשובה המינית לפנטזיות גבריות היא אכן חלקית, אבל יתכן שאת המגמות המיניות ניתן דווקא לחבר עם גישתו של פרויד, האומרת שתוקפנות המופנית כלפי חוץ, מביאה על-ידי קשר עם הארוס לידי התפרקות מיניות וגורמות עונג, מה שנקרא סאדיוס. יתכן שאחת ההנאות מצפייה בסצינות אלימות הקשורות עם מיניות, היא בשיחרור התוקפנות, בסוג של סדיום המשחרר אותנו מהנטייה להתאבדות.

ג. האמן כמחיה יצרים קמאיים / הצופה כ"נוגע בחיים". בהקדמה לקטלוג של תערוכתו מצוטט ויטקין: "כדי לראות אם אני חי או לא, עשיתי את הבלתי נראה לנראה"¹¹. אם דיוניסוס, מייצג יצרי הטף, מודחק ונעלם, אם "יצר המוות" הוא אחד מעקרונות חיי הנפש שלנו, הרי שנגיעה ביצרים אלו היא נגיעה בעולם חי, חסוי ואפל, בחלק מהאישיות השלמה. כפי שאריך פרום מציין, דחק העולם התעשייתי את היצרים הקמאיים ואת הרגשות של האדם. האדם מוצא את עצמו מנותק מעצמו ומיצריו הקדמוניים והבסיסיים ביותר. הרצון להחיות יצרים קמאיים אלו מתבטא, אצל אמנים כמו ניטש, בנגיעה פיסית בדם, ועד אמנים כמו ג'וזף פיסר ויטקין הרוצה לוודא את עצם קיומו על-ידי נגיעה במוות. הסיבה שגורמת לצופים לשוב ולהימשך אל העבודות ה"אלימות" היא, שהן חושפות יצרים אלו, נותנות להם לגיטימיות וכך הם חוזרים לעולם בצורה מעודנת יותר ומקבלים מעמד כחלק מעולמו של הצופה. הצופה כאילו שב ומחיה אותם בעזרת האמנות - הוא שב ובודק אם הוא חי ומאשר את חוויית המציאות: "הצורך באישור המציאות ובחיווק החוויה באמצעות תצלומים, הרי הוא צרכנות אסתטית אשר לה מכורים עתה הכול"¹³.

הערות

1. פרויד זיגמונד, מסות נבחרות כרך ג', הוצ' דביר, ת"א, 1968.
2. לורנץ קונראד, הרע לכאורה, הוצ' הקיבוץ המאוחד, ת"א, 1969.
3. ניטשה פרידריך, דיוניסוס ואפולו, הוצ' "טעמים", ספרית הפועלים, 1990.
4. פרום אריך, האנטומיה של הרסנות האדם, הוצ' א. רובינשטיין, י-ם, 1983.
5. עמישי-מיילש זיזה, האמנות בעידן הטכנולוגי (יחידה 7), האוניברסיטה הפתוחה, ת"א, 1981, עמ' 59.
6. מארינטי פ.ט., "מחול מכונת היריה", קן מס' 6, ירושלים, אוקטובר 1986, עמ' 47.

ציוד לציור ולצילום - השוואת מחירים בין חנויות

לפניך טבלאות מחירים של פריטי ציוד לציור ולצילום במספר חנויות בגוש דן, הידועות במחיריהן הזולים. לשם השוואה, הבאנו מחירים של מספר מוצרים מחנות יקרה יותר, מרשת "ארטא". המחירים מעודכנים לתחילת דצמבר '92, ינואר '93. המחירים מופיעים בשקלים חדשים, וכוללים מע"מ.

לסיכום, ניתן להשיג ציוד לציור ולרישום במחירים זולים וכמעט זהים בשלוש החנויות המוזכרות ראשונות בטבלה. קשה להמליץ על אחת מהן כעל הוולה ביותר. המצב שונה לגבי ציוד לצילום. המבחר בחנות המדרשה מצומצם ולא תמיד הוול ביותר. בחנויות האחרות המחירים של מוצרי הצילום אינם זהים, כך שכדאי לדעת מראש מה קונים ובאיזו חנות. בהצלחה!

השוואת מחירים - צרכי ציור

ארטא		המדרשה		פינת הצייר		שטרנפלד		ליקטו: עדי איל, ענבל קרן. עריכה: גבריאל קאופמן, תמר לבנת.		
ק. ג'ורג' 51 ת"א טל. 5288706 א'-ה' 8.00-20.00 ו' 8.00-15.00		ב.גוברין 7 רמה"ש טל. 5496796 א'-ה' 8.30-16.30 ג', ד' 8.30-18.30		גאולה 10 ת"א טל. 657390 א'-ה' 8.00-19.00 ו' 8.00-14.00		אלנבי 10 ת"א טל. 5171715 א'-ה' 9.00-20.00 ו' 9.00-15.00				
ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	כמות	מוצרים	מ.ס.
		4.00		3.00		3.00		20 דף	גליון נייר עיתון	1
		0.80		0.70		0.80		1	180 גר'	
		2.50		2.50		2.50		1	קנסון 160 גר'	2
									עפרון	3
		1.80	Fab. Cas.	2.00	Fab. Cas.	2.00	Fab. Cas.	1	6B - Fab. Cas. / Steadler	4
		2.50	קוהינור	2.50		2.50		1	גרפיט 12 מ"מ	4
		0.60-1.00				0.40-1.00		1	6B	5
39.00	Blair	12.50	Talens	10.10	Talens	11.00	Talens	1	פחם עץ 5-12 מ"מ	6
									פיקסטיב גדול	6
		20.00		16.50		16.00		1	תיק ציור פוליגל	7
		36.00		28.00		28.00		1	חצי גליון	
				45.00		45.00		1	גליון שלם	
		18.50	בינוני	13.00	קנסון	12.00		50 דף	קופסאת עץ לצבעי שמן	8
		60.00	Spitball	65.00	Spitball	50.00	Spitball	1	פלטות נייר קטן	9
		5.5-8.5		7.00		7.50		1	גלגלת להדפס רכה 4"	10
				12.00		12.00		1	שפכטל תוצרת איטליה	11
								1	שפכטל תוצרת יפן	11
		6.30		6.50		6.50		1	מכחול קשה שיער טבעי	12
		16.00		18.00		18.00		1	מס. 3	
									מס. 10	

השוואת מחירים - צרכי ציור

ארטא		המדרשה		פינת הצייר		שטרנפלד		מס.	מוצרים	כמות	הערות	ש"ח	הערות	ש"ח
ק. ג'ורג' 51 ת"א טל. 5288706 א'-ה' 8.00-20.00 ו' 8.00-15.00	ב.גוברין 7 רמה"ש טל. 5496796 א'-ה' 8.30-16.30 ג', ד' 8.30-18.30	גאולה 10 ת"א טל. 657390 א'-ה' 8.00-19.00 ו' 8.00-14.00	אלנבי 10 ת"א טל. 5171715 א'-ה' 9.00-20.00 ו' 9.00-15.00	ש"ח	הערות	ש"ח	הערות							
		1.00 4.50		2.00 5.00	לומה לומה	0.80 4.50		13	מכחול תוצרת הארץ 0 מס. 24 מס.	1 1				
		7.50 36.00	קולוריט	7.00 27.80	קולוריט	6.00-9.00 24.00		14	מכחול מים סינתטי 6 מס. 18 מס.	1 1				
				4.00 13.50 39.00	לומה לומה לומה	6.50 12.50 38.00		15	צובל תוצרת הארץ 0 מס. 6 מס. 12 מס.	1 1 1				
				2.70 4.15 5.95	פאר פאר פאר	3.80 7.00 9.00		16	מברשת פחוטה גודל 1" גודל 2" גודל 3"	1 1 1				
29.90 67.20	Reeves W.& N.			27.00		27.00		17	צבעי מים 12 צבעים לא מקצועי Talens Rembrandt 12 צבעים מקצועי Talens Rembrandt					
23.30 564.20 7.00	1. סד 7,6 סד 250 מ"ל	3.50 20.00	Rowny Rowny	3.50 4.50 19.40	אמסטרדם ואן-גור אמסטרדם	4.00 4.50 18.00-20.00	ואן-גור אמסטרדם	18	צבעי שמן Artist W&N Artist W&N מבצע בארטא עד גמר המלאי David	22 מ"ל 200 מ"ל 37 מ"ל 37 מ"ל				
		8.00 6.50-10.00	Xtc, B&H Xtc, B&H	8.00 5.70-9.50 18.80-27.80	Rembrandt Rembrandt	7.00 8.00-10.00 18.00-23.00 6.50-9.00 13.00-18.00	Talens/Remb. Talens/Remb. Rowny Rowny	19	אקריליק צנצנוח לפי סדרות 1-3.סד 1-3.סד 1-3.סד 1-3.סד	220 מ"ל 40 מ"ל 150 מ"ל 40 מ"ל 120 מ"ל				
		6.00				5.00	Rowny	20	צבעי דפוס על בסיס מים	1				
		6.00		7.50		7.00		21	דבק פלסטי	1				
		21.00		32.00		30.00		22	ג'סו Talens/Grumbacher/Liquitex	1				
1.50		0.80		0.90		1.00		23	פסטל שמן	1				
4.50	Fab.Cas.	1.60 2.50	קוהינור קונטה	2.40		2.50		24	פסטל גיר	1				
		14.50 26.00		15.00 29.00		14.00 20.00		25	בדים עם מסגרת וגרונד 50x70 cm. 70x100 cm.	1 1				
		21.00	כותנה	20.00 48.00	כותנה פשתן	22.00 50.00	כותנה פשתן	26	בדים בלי מסגרת עם גרונד 100x160 cm. 100x150 cm.	1 1				
84.00 300.00		40.00		55.00 90.00		40.00 90.00		27	כן לציור 2 מטר (עם קיבוע למעלה) כן מתקפל ממתכת	1 1				

הערות לטבלת הציוד לציון

3. בחנות "קרביץ" ברחוב ויצמן 23 בגבעתיים, (טל' 322130, 323206) ניתן להשיג ציוד לאמנות במחירים זולים יחסית. מדובר בסניף של "קרביץ" בגבעתיים בלבד, ולא ברשת החנויות "קרביץ". לא התאפשר לערוך שם תחקיר לגליון זה בשל מעבר המחלקה לאמנות והתרחבותה. הובטח לי טלפונית על-ידי מנהל המחלקה, דוד דוד, כי תלמידי המדרשה יזכו להנחה קבועה על המוצרים. במקום נערכים גם מבצעי הנחות. שעות הפתיחה: א'-ה' 1900-1600, 1300-900, ו' 1400-900.

1. בחנות "ארטא" ברחוב המלך ג'ורג, הבטיח מנהל החנות, שלומי, הנחה בערך 20% לסטודנטים. כמו-כן קיימים מבצעי הנחה על מוצרים עד גמר המלאי.

2. מחלקת הציוד לגרפיקה ולאמנות ב"משביר המרכזי" ברחוב יגאל אלון, נמצאת בשלבי היסול. נותר שם ציוד מועט. המחלקה החלה לשווק בסיטונות בלבד.

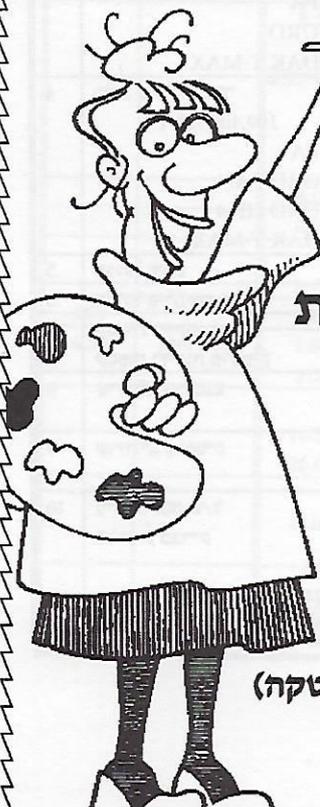
השוואת מחירים - צרכי צילום

המדרשה		אחים יוגנד		קמרה אובסקורה		פוטופילים		ליקטה: חמר לבנת. עריכה: גבריאל קאופמן, חמר לבנת	
ב.גוברין 7 רמה"ש טל. 5496796 א'-ה' 16.30-8.30 ג', ד' 18.30-8.30		בן יהודה 5 ת"א טל. 5176907 א'-ה' 18-16-14-8 ו' 14-8		ריב"ל 4 ת"א טל. 5351881 א'-ה' 21-9 * יש להתקשר קודם		אלנבי 84 ת"א טל. 662240 א'-ה' 19-9 ו' 14-9			
ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	כמות	מוצרים
50.00	פטרסן עם סליל 1	53.70	PHOTAX עם סליל 1	55.00	עם סליל 1	69.00	פטרסן עם 2 סלילים	1	מיכל פיתוח ל-2 סלילים
		17.70		15.00		22.00		1	מזרח סליל
11.50 12.50		8.66 10.30 12.85 15.60		8.00 11.00 13.00 15.00		12.00 11.00 17.00		1 1 1 1 1	סרט צילום ש/ל 36 תמונות 100,400 ASA FUJI AGFA ILFORD KODAK T-MAX
		99.15 96.65 136.00 133.47		90.00 120.00 120.00 126.00		110.00 105.00 135.00 124.00		1 1 1 1 1	רולה ש/ל 30 מטר 100,400 ASA AGFA ILFORD PAN ILFORD HP-4 KODAK T-MAX
		93.70	WETSON			125.00	WESTERN	1	מגלגל פילם
		1.65 2.65				1.00 2.70		1 1	מגלגל פילם עם מונה קסטות רייקות מחכת קסטות רייקות פלסטיק
0.60	בווד	16.30 94.05		15.00		15.00 35.00		25 דף 100 דף	שרוולים פרגמנט
		24.95 94.50				85.00		25 דף 100 דף	שרוולים פלסטיק
63.00 31.00 108.00	AGFA AGFA דף 50	62.22 30.47 22.90	AGFA AGFA AGFA	60.00 29.00 23.00	AGFA AGFA AGFA	70.00 29.00 26.00	AGFA AGFA AGFA	100 דף 25 דף 10 דף	נייר הדפסה ש/ל פלסטיק מבריק 13x18 18x24 24x30

השוואת מחירים - צרכי צילום

המדרשה		אחים יוגנד		קמרה אובסקורה		פוטופילם			
ב.גוברין 7 רמה"ש טל. 5496796 א'-ה' 8.30-16.30 ג', ד' 8.30-18.30		בן יהודה 5 ת"א טל. 5176907 א'-ה' 8-14 16-18 ג' 8-14		ריב"ל 4 ת"א טל. 5351881 א'-ה' 9-21 * יש להתקשר קודם		אלנבי 84 ת"א טל. 662240 א'-ה' 9-19 ג' 9-14			
ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	ש"ח	הערות	כמות	מוצרים
31.00	ILFORD	28.75	ILFORD	29.00	ILFORD	30.00	ILFORD	25 דף	18x24
32.00	ILFORD	37.52	ILFORD	105.00	ILFORD	44.00	ILFORD	50 דף	24x30
				37.50	ILFORD			10 דף	24x30
12.00		10.32		12.00		11.00		1	FUJI 100 ASA
		10.30				10.50		1	AGFA
		13.27				12.50		1	KODAK
12.00		14.74		16.00		14.40		1	FUJI 400 ASA
						13.00	לפי הזמנה	1	AGFA
						16.00		1	KODAK
102.00	AGFA	99.60	AGFA	80.00	AGFA	104.00	FUJI / AGFA	100 דף	18x24
		120.20	AGFA			126.00	FUJI / AGFA	100 דף	20x25
88.00	50 דף	85.72	50 דף	115.00	AGFA	175.00	FUJI / AGFA	100 דף	24x30
145.00	AGFA	140.80	AGFA	135.00	AGFA	148.00	FUJI / AGFA	50 דף	30x40

לסטודנטים וסגל המורים



של
המדרשה
להכשרת
מורים לאמנויות
ברמת השרון
ברכה
אגף אימוציון
מוצלחה ופורייה!

אפרים חירם (פיחוטקה)
ראש המועצה



