

של מיטשל בייקר ובין טכניקת הקולאז'. כמו בקולאז', מופיעות הדמויות במעין קטעים, הקשורים אסוציאטיבית - לא אסוציאציות המקושרות באירוע המתמשך בזמן, אלא אסוציאציות בהקשרים סימולטאניים. לכאורה, אפשר לשאול מדוע אין בייקר משתמש בקולאז' ממש - מה גם שהחלוקה הצורנית בציוריו מזכירה את טכניקת הקולאז' תשובתו (המעשית, לא המילולית) של הצייר היא שעל ידי ההמנעות משימוש בקטעים מוכנים (כדי לצרפם לקולאז'), הוא יכול להשתלט על שלושה רבדים, שכמעט אי אפשר לצרפם לאחדות בטכניקה המקובלת של קולאז': יש בידו האפשרות המלאה לשלוט על העיצוב המדויק של כל תנוחת גוף המופיעה בציוריו ואינו חייב להתפשר עם קטעים מוכנים המצויים בידיו; הוא יכול להתגבר מלכתחילה על הפער הנוצר כמעט תמיד בין הקטע של הקולאז' והרקע המצויר, ולבסוף, הוא יכול לשנות כחפצו את הדינאמיקה של הדמויות וקשריה עם זו של הרקע. שליטה שלמה זו הינה בבחינת כורח גם מסיבה נוספת: מבחינת מבנה משלב בייקר בציוריו מספר סוגי קצב בעת ובעונה אחת: חלק מהרקע עשוי בתנופה אקספרסיוניסטית, הקרובה משהו לדרך הציור של האמנים האמריקאיים כגון הופמן ודה קונינג, הדמויות עצמן רשומות בריתמוס - שהוא אמנם חריף למדי, אך אינו מגיע לתנופה של משיכות המכחול האקספרסיוניסטיות, והחלוקה של כל הציור לקטעים קרובה לעיתים לחלוקה גיאומטרית מופשטת. רק שליטה מלאה וקפדנית על כל יחסי הדינאמיקה - שליטה שאינה אפשרית בציור קולאז' - מאפשרת לאמן לארגן ולאחד רמות מרובות אלה לציור אורגני ושלם. אם מוסיפים לכך את יכולתו הרישומית, הגובלת בווירטואוזיות, של הצייר ואת אהבתו לדמות האדם, אפשר לקבל דימוי-מה על ציוריו.

ג'ון הולי

"ג'ון הולי" / הארץ / 8.7.66 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל-אביב

תערוכת היחיד הקודמת של ג'ון הולי אופיינה על ידי השימוש בטכניקות רבות ושונות, לעיתים עשירות מדי. התערוכה העכשווית עשויה מעור אחד הרבה יותר. נותרה הדינאמיקה הסוחפת, אך הפעם מאורגנת תנועתיות זו באופן שונה למדי. מבחינת עיצוב, מאופיין עתה ציורו של ג'ון הולי על ידי מבנה רב-שכבתי המאפשר לצייר לשמור בעת ובעונה אחת גם על התנועה הראשונית והספונטאנית וגם על ארגון, שבתנאים אחרים עלול היה להיות מכאני. שכבה ראשונה בציוריו עשויה באורח חופשי מאוד והיא ממלאת מספר תפקידים בציור: מחד גיסא, משמשת שכבה זו מעין מאגר דינאמי, שתנופתו ניכרת בציורו של הולי עד השלב האחרון; מאידך גיסא - למרות ההשתלבות של שכבה זו בכלל הציור - היא מהווה מעין שלב טרום-ציורי, בכך שהיא משמשת כגירוי מפתח ראשוני לכל המבנה הציורי שיבוא מעליה. במילים אחרות, שכבה ראשונה זו הינה גם רקע, גם התוויית דינאמיקה וגם מעין חומר גלם היולי בו "יקרא" הצייר צורות שמהן ייווצר שאר הציור. השכבה השנייה

מאורגנת יותר: עם "קריאת הצורות" מהשכבה הראשונה, מותח הצייר מערכת של עיגולים וקשתות החותכים אלה את אלה כשמבעדם ולתוכם מפעפעת ומשתלבת הצבעוניות של השכבה הראשונה. נוצרת כך תבנית קלידוסקופית של מעגלים צבעוניים דינאמיים מאוד הקשורים וצומחים זה מזה. "קריאות הצורות" (בערך באותו מובן בו מגלה הילד דמויות בענן או בטיח הכותל) מכתובה לא רק את האספקט הצורני והדינאמי אלא גם את האספקט התוכני - המרימוז גם בשמות הציורים.

אין טעם להתעכב על ליקויים טכניים בציורו של ג'ון הולי - לא מפני שאין כאלה, אלא משום שציור זה הוא אינטואיטיבי לעילא והשאיבה הספונטאנית מרבדים ראשוניים טרום-נוסחתיים (מבחינה ציורית) מועברת היטב לצופה מבלי שהפגמים הטכניים יפריעו במיוחד.

יהודה בן-יהודה

"יהודה בן-יהודה" / הארץ / 4.11.66 / תע' יחיד / גלריה 'צ'מרינסקי" / תל-אביב

ציוריו של יהודה בן-יהודה הם סוג של אקספרסיוניזם המאופיין על ידי ספונטאניות כמעט פראית בביצוע, צפיפות ודחיסות באלמנטים, דחיסות השייכת למבנה ולתוכן, וכן אווירה שיש בה משהו מהפנטאסטי. מושא רוב הציורים הוא המון צפוף המתואר בתנועה מתמדת - דמויות, איברי גוף וראשים מתערבבים זה בזה. תיאורו החופשי להפליא של המון זה יוצר ריקוד מכחול קליגראפי ודינאמי ביותר. במבט כללי, עשויה תנועת המכחול וסכין הציירים להיראות כצמחייה פראית בה כמו משתלט קטע אחד, כדי לחזור להיבלע בתנועה הכללית. אספקט כפול זה, של המון צפוף וצמחייה גדושה, מצביע על מעין מאבק מתמיד של יחידים לצוף ולעלות להרף עין מעל הזרם הסוחף של האירועים, אך אין זה מאבק של אינדיווידום, אלא של יחידים שהם איברים בלתי נפרדים בגוף המון אחד. הספונטאניות הכמעט פראית בה מבוצעים הציורים מעידה על עמדה מיוחדת של האמן אל התכנים אותם הוא שואף לבטא: אלה הם תכנים שיש בהם התפרצות סטיכית ודרישה לביטוי מידי - גם אם מיידיות זו תגרור אחריה ויתורים על עידון בעיצוב הכללי ואפילו על אספקטים שונים של הצבע, כגורם מרכזי ואווירתי המסוגל ליפות את הציור. זוהי גם הסיבה שברשימה זו מודגשים לא הצרדים הצורניים של ציורו של יהודה בן-יהודה אלא דווקא הצרדים התוכניים שבטעות עלולים להיתפס כ"ספרותיים" (אך גם בהקשר זה אסור לשכוח שההפרדה בין צורה ותוכן היא רק הפרדה לצורך נוחיות הדיונים - צורה היא גם תוכן).

415 בכמה ציורים, ישנים יותר מבחינת זמנם, מופיע כבר העיסוק בנושא ההמון, אך בצורה מאופקת יותר ותוך הדגשה ועיצוב נפרד של דמויות בודדות (למשל, הציור "יום כביסה" ודומיו). אך גם בציורים אלה מופיעה כבר אותה אנונימיות של היחיד המקבלת את הדגשתה בציורים המאוחרים יותר. בעת ובעונה אחת עם האספקטים הטורפים של ההמון ההופכים

כל יחיד למשהו אנונימי, יש באותו המון גם שפע אנרגיה ואפילו משהו מחגיגות של אורגניזם הפועל, גם אם באורח לא-מודע, פעילות טוטאלית בעלת חוקיות פנימית משלה. כאן מופיע האספקט של הפנטאסט והגוון הסוריאליסטי הדק. הניגוד בין הדחיסות והאנונימיות של ההמון (אפילו אם המון זה אינו נוכח בכמה ציורים!) ונקודת ראותו האינדיווידואלית של הצייר (והצופה - אם הוא קולט את התכנים המובעים) מאפשר זווית מוזרה, המכילה גרעין של פנטאסט. מצד אחד מרומז מאבק עיוור, כמעט דרוויניסטי ולא אישי, בו משמש ההמון כ"גל האשפה" שמתוכו יצמחו הפרחים האמיתיים, ומצד אחר היצירה האמנותית וראייתו של היחיד היוצר המשתייכים לאותם פרחים מיוחדים; שני אלה יוצרים מתח, שבהיותו מוגבר על ידי התנועתיות ההריפה של המכחול והתנועתיות האלכסונית של הקומפוזיציה, מקרבים במשהו את ציורו של יהודה בן-יהודה לאקספרסיוניזם הסוריאליסטי של אנסור מצד אחד, ושל בייקון - מצד שני.

ראובן ברמן

"ראובן ברמן" / הארץ / 4.11.66 / תע' יחיד / גלריה 220 / תל-אביב

נוח אולי, לגשת לציורים אלה, אם מתחילים בציור המהווה מעין וריאציה על תחריט של רמברנדט. ראובן ברמן גם מדביק רפרודוקציה של תחריט זה בפינת ציורו, כדי להקל על הגישה. דומה לפיקאסו ואמנים רבים אחרים, אין ראובן ברמן מפרש את ציורו של רמברנדט: התחריט עובר תהליך של סכימטיזציה המהווה מעין ניתוח אנליטי של התחריט. סכימטיזציה זו, המתחייבת לאספקטים מסוימים ומתעלמת במתכוון מאחרים, משמשת אבן-פינה למבנה ציורי, והפעם עצמאי בעיקרו, של ראובן ברמן. ציור זה מאפשר השוואה עם התחריט ומבליט על ידי כך את האספקטים שנראו חשובים לראובן ברמן; קומפוזיציה של צורות בסיסיות לחוצות זו לזו, מתח הנוצר בצורות אלה על ידי ניגוד בין צורות בעלות מבנה פחות או יותר גיאומטרי, לבין צורות בעלות מבנה דינאמי ותנועתי יותר; שימוש קפדני בסולם שחור-לבן (סולם זה מופיע, ולא במקרה, במיטב המוצגים בתערוכה), עיצוב תלת-ממדי הנדחס ומותאם - מבלי להיחפז בכך לקוביסטי - באורח טבעי לגמרי למבנה דו-ממדי; ולבסוף - שווי משקל מורכב בין צורות לבנות וצורות שחורות, המאפשר החלפת רקע ודמות. עקרונות מבנה אלה שבחלקם משתמשת גם אמנות ה"אופ", גם אם אינם ממצים את כל העקרונות בהם משתמש ראובן ברמן, מאפשרים לו לבנות שפה ציורית בעלת דינאמיות מיוחדת. דינאמיות זו מבוצעת בכמה רמות בעת ובעונה אחת וראוי להזכיר את הבולטות שבהן: ברמה של יחסי דמות-רקע מופיעה הדינאמיות על ידי ההתנעה המתארעת כאשר תופסים לפעמים את הצורות השחורות כנתונות על רקע לבן, ולפעמים את הצורות הלבנות כנתונות על רקע שחור; על רמה אחרת - המופיעה בד בבד עם הראשונה גורם המבנה הצמוד והלחוף של הצורות לכך שכל ניסיון (בדמיון הצופה) להניע צורה אחת יגרור

בעקבותיו תנועה מיידית בכל שאר הצורות; על רמה נוספת קיים מתח בין הצורות הגיאומטריות והצורות החופשיות יותר; "הלחץ" של צורה על שכנתה גורם מעין התנעה נוספת, בה "נטות" הצורות החופשיות להיחפז לחמורות יותר, כביכול הן שואפות להיות גיאומטריות, ואילו הצורות הגיאומטריות נטות כאילו לאבד את חודיהן ולהיות תנועתיות יותר.

בתערוכה כולה ניכרים שיקול ועיבוד קפדניים ביותר, שלמרות הגוון האינטלקטואלי שבהם, הריהם חופשיים וישירים ביותר מבחינת הביצוע ונקיים מיובש שכלתני-עיוני. מידה זו של ספונטאניות מצויה גם בציורים הצבעוניים של ראובן ברמן, לא פחות מאשר באלה בהם הצטמצם מרצונו לסולם שחור-לבן. אלא שבצבעוניים יותר יש עדיין משהו מכניסה לסולמות צבעוניים המקובלים כ"יפים" ודבר זה משווה גוון אסתטיציסטי ליצירות אלה ופוגם משהו בטוהר הקונספציה, המבוטא כה יפה בציורי השחור-לבן.

רימונה קדם

"רימונה קדם" / הארץ / 11.11.66 / תע' יחיד / גלריה לאמנות "בן-יהודה" / תל-אביב

ברוב ציוריה של רימונה קדם מופיע אספקט כפול: רישום בעל אווירה גרוטסקית, וחלוקה מופשטת יותר, החלה על עיצוב משטחי חומריות העשויים בטקסטורות שונות. מהו הקשר הפנימי - הן מבחינת העיצוב הצורני והן מבחינת ערכים תוכניים - בין שני מרכיבים שונים אלה, המופיעים בציור אחד? אפיון קצר של הרישום מצד אחד, וחלוקת המשטחים החומרים מצד שני, יכול להקל את הבהרת הבעיה וביטוייה בציוריה של רימונה קדם. המאפיין - בעיקר מבחינת התוכן - את רישומיה הוא סגנון אישי של "כיעור". אין זה כיעור הבא לעורר דחייה או הדגשת אספקטים פיוטיים ו/או הומוריסטיים. זהו כיעור שיש בו הרבה מהגרוטסקי והעכבישי ואפילו מהרוע הגחכני, אך אינו מכון בשום פנים ואופן לאפקטים מלאכותיים וחיצוניים. סגנון זה מהווה חלק אינטגרלי בדרך רישומה של הציירת מאז תחילת דרכה. במונח "כיעור" אין הכוונה לתאר גישה אנטי-אסתטית או לא ציורית; היפוכו של דבר: יש ברישומיה משום עיצוב לגיטימי לגמרי, הנתון במסגרת תפיסה ציורית מובהקת. דומה שעברו הימים בהם היה מקובל שרק עצמים, שהם מוסמכים כ"יפים", היו ראויים לשמש מושא לעיצוב אמנותי. אפשר לעצב מושאים "מכוערים" ברגישות ציורית ואהבה ולהקנות להם מימד אמנותי.

417 האספקט השני שהוזכר, החלוקה המופשטת למשטחי חומריות, עשוי מעור שונה לגמרי. חלוקה זו עוקבת לא אחרי התוכני המופיעים ברישומים, אלא אחרי מבנה מופשט לחלוטין שהוא דקורטיבי מעיקרו. עיקרון המבנה מופרד מתוכנם הגרוטסקי והמרגיז-משהו של הרישומים ומבוסס על הצבה, זה מול זה, של משטחים וטקסטורות. מבחינה זו, יש שוני