

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 מיוחלים; 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. בדומה 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

416

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

כרוב 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

מהותי בין התכנים המיוחדים המבוטאים דרך הרישומים ובין האספקט הדקורטיבי האסתטיציסטי של החלוקה למשטחים. אם מוסיפים לכך גם את ההדגשה על הצורה - הצבע תופס בציוריה של רימונה קדם מקום משני לכל היותר (אגב, דבר אופייני לעיצוב הנשען על חומריות) - אפשר לקבל תמונה ברורה למדי של סולם האיכויות בתערוכה: במוצגים בהם מופיע הרישום כגורם שליט (או בלעדי) תופיע האווירה הגרוטסקית של "שבת המכשפות" ויעדר כמעט לגמרי האספקט הדקורטיבי; היפוכו של דבר במוצגים המופשטים הבנויים על משטחי חומריות - באלה מופיע אספקט דקורטיבי בעיקר. בציורים בהם מופיעות שתי התפיסות בעת ובעונה אחת - ואלה הם רוב המוצגים בתערוכה - הולכת כל תפיסה לדרכה היא, מבלי שתהיה הצטלבות אמיתית בין שתיהן. אם רוצים להקפיד, אפשר לומר שהמצע המשותף היחיד בין שתי התפיסות הוא שהציורים עשויים בידי אותה ציירת עצמה; אך עובדה זו מצביעה יותר על כפילות תפיסה של הציירת מאשר על אפשרות איחוד אורגני במסגרת ציורית.

פנחס עשת

"פנחס עשת" / הארץ / 11.11.66 / תע' יחיד / פיסול / מוזיאון תל-אביב

תערוכת היחיד של פנחס עשת לפני פחות משנה, וייצוגו בתערוכות הסתיו ותערוכות +10, הפכו אמן זה למוכר והתערוכה הנוכחית, למרות היותה מורכבת בחלקה מעבודות חדשות, מהווה מעין תערוכת סיכום בה מודגשות בהירות רבה הבעיות המעסיקות אותו. משתקף כאן מעין קו גבול המצביע, מצד אחד, על המוטיבים הצורניים המשמשים כנושא לווריאציות ביצירתו, ומצד שני, מגדיר את השאלות הפיסוליות שכל הפסלים משמשים תשובות להם. את פיסולו של פנחס עשת אפשר לראות כניסיונות תשובה על ארבע שאלות פיסוליות: א) כיצד לבטא את המתחים הנוצרים בין נפחים סמוכים, כך שכל נפח ישמור ככל האפשר על תבניתו הפשוטה, אך בעת ובעונה אחת ישקף את השפעת הנפחים השכנים. ב) כיצד לעצב נפחים כך, שכל נפח ישמור על אופיו העצמאי, אך בעת ובעונה אחת יהווה, יחד עם שאר הנפחים המרכיבים את היחידה הפיסולית, קבוצת-על שגם היא מהווה תבנית פשוטה ככל האפשר. ג) כיצד להפוך את הפסל, שמעצם טבעו הוא יחידה בחלל ומושפע ממנו, ליחידה עצמאית ככל האפשר שתושפע בצורה המזערית ממיקום הפסל והחלל בו הוא נתון. ד) מאחר שעוסקים בצורות פשוטות (קוביה, כדור וכו'), כיצד אפשר להקנות משהו מהתנועה לצורות אלה, הנוטות להיות סטאטיות. לדוגמא, פנחס עשת מציע שני פתרונות אפשריים לבעיה זו: בזה המקובל יותר הוא מעצב את הנפחים בעזרת פח המהווה מעין קרום המגדיר את הנפח ומקנה לו מעין "נשימה"; אפשרות אחרת, מקובלת פחות, היא לעצב את הנפח בעזרת פסים החובקים את הצורה ומרמזים לתנועה.

ארבע שאלות אלה משמשות לפנחס עשת מעין רעיון מנחה, המדריך אותו. ממילא

משמש רעיון זה גם בקריטריון להיותו של פסל זה או אחר "מוצלח" יותר או פחות. מבחינה זו, אפשר לציין שתערוכתו של פנחס עשת היא מהתערוכות הבודדות המספקות בצורה בהירה ביותר לא רק פתרונות אמנותיים אלא גם קריטריון ברור למדי לבדיקת הפתרונות.

הנרי שלזניאק

"הנרי שלזניאק" / הארץ / 2.12.66 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל-אביב

אחד ההבדלים הבולטים - והעקרוניים - שבין מוצריו של הצלם ליצירותיו של הצייר נובע מהשינוי בין דרך העיצוב ותהליכי הביצוע השונים בהם נעזרים אמנים שונים אלה. הצייר יכול, בעזרת המכחול והעיפרון, לעצב את עולמו הציורי כשהוא מתחיל מהיחידות היסודיות והראשוניות ביותר: הקו, הצבע, משיכת המכחול וכו'. אלה מאפשרים לו לעצב "כתב יד" ציורי שאינו ברי-ביצוע לגבי הצלם. הצלם, גם אם הוא יכול לפקח על האור, על הקומפוזיציה הכללית של צילום, על החדות וכיוצא באלה, אינו ממש מעצב את היחידות מהן בנויה הקומפוזיציה - יחידות אלה הן לגביו בחזקת "נתון" שאינו ניתן לרדוקציה נוספת. במילים אחרות, הצייר השואף לצייר פרח, יעצב את הפרח במשיכות מכחול ובכך כבר יכניס ליצירה רובר אישי של כתב יד ציורי; הצלם ייאלץ להסתפק בעיצוב משני שיעשה לפני הצילום או, ברוב המקרים, בעזרת המעבדה - ואין באפשרותו לעצב את המושא מבראשית. אפילו במקרים בהם מותר הצלם מכל וכל על תיווכה של המצלמה ובונה את יצירתו ישירות במעבדה על ידי הפעלת נייר הצילום - ובכך הוא מתקרב הרבה יותר לציור - עדיין יחסרו ביצירה כמה מימדים בהם משתמש הצייר: חומריות הצבע וכו'.

אין כל פלא, לכן, שהצלם השואף להגביר את האפקטים האמנותיים הטהורים ביצירתו יזדקק לעיתים קרובות לעבודת מעבדה מרובה, ובמקרה של הנרי שלזניאק, גם לשימוש בקולאז' ואפילו שימוש במכחול חופשי, צבע וחריטה.

עם התפתחות האמנות הפלסטית בשנים האחרונות והשימוש המרובה בקולאז', נוצרה אפשרות להתקרבות נוספת בין הציור והצילום. הצייר המשתמש בקולאז', מוותר במקרים רבים על העיצוב הראשי של החלקים מהם הוא מרכיב את הקולאז' ונעזר בחלקים "מוכנים". דבר זה - אם כי בכמה הבדלים חשובים - ניתן להיעשות גם על ידי הצלם.

הנרי שלזניאק, בתערוכתו הנוכחית, מציג תצלומים הנעזרים בעבודת מעבדה עשירה, חיתוך, קולאז' ושימוש במכחול וחריטה. כנושא צורני מופיע לרוב תצלום של דמות - לעיתים מעובד כבר הנושא כך שייראה כתחקיק באבן (הדפסה דרך נגטיב ופוזיטיב המונחים זה מעל זה). נושא צורני זה עובר תהליכי עיבוד - הכפלה, צביעה, חיתוך וצרוף - המחברים יחד ומהווים קומפוזיציה עצמאית. מבחינת מבנה, מופיע, לכן, הרבה מבנה של נושא וריאציות.

האפקטים המוזרים בהם נראית הדמות נזילה ומתמוססת בחלל שמסביבה, הקולאז'ים