

מיכאל דרוקס

"מיכאל דרוקס" / הארץ / 16.2.68 / תע' יחיד / גלריה "רוגית" / תל-אביב

התערוכה מורכבת מרישומים, קולאזים, מונטאזים ואובייקטים. המוצגים - בכל ארבע הטכניקות - מנוסחים, לפחות בקווים כלליים, במבנה קוביסטי. הטכניקה כוללת, לפיכך, הדבקות (ומכאן הקולאז'), צירופי טקסטורות וקטעים ממקורות שונים (ומכאן המונטאז') והבלטות במגמה להעביר את החלל ה"ציורי" לחלל "ממשי" (ומכאן התבליטים והאובייקטים). ממש כמו שקרה אצל הקוביסטים באותה תקופה - או באובייקטים התבליטים הראשונים של מרסל ינקו וקורט שויטארס - מופיע הצבע רק במחשבה שנייה. החשיבות הראשונה ניתנת למבנה הצורני. לא רצוי למתוח את האנאלוגיה עם הקוביזם הבראשיתי יותר מדי: מיכאל דרוקס רחוק מאוד מהרעננות המחוספסת של הדאדאיסטים, או מהנסיות האקספרסיביות שהופיעו כבר בתחילת הקוביזם של פיקאסו. סגנונו של דרוקס תרבותי מדי - או אולי ראוי לומר: מתורבת. נטייתו היא יותר לכיוון האסתטיציסטי. אפילו הבלחות האינטנסיביות של הפתעות כהה-בהיר מופיעות כאן כעזר לאווירה רגשנית משהו, קצרת נשימה, כמחה (אך לא יותר מדי) במובן המטאפיזי והנוסטאלגי. תמיד קיים כאן חוש-מידה זהיר: לא חריף מדי, לא עצמים "גסים", לא לערבל מעמקים! אסתטיציזם אמיתי.

גבריאל יערי, רחל זכריה, פאול פאון

"גראפיקה סוריאליסטית" / הארץ / 1.3.68 / תע' קבוצתית / גלריה 220 / תל-אביב

שלושה אמנים מציגים תערוכה תחת הכותרת המשותפת "גראפיקה סוריאליסטית". לאמיתו של דבר הולם השם את יצירתו של אחד מהם בלבד - גבריאל יערי. שני האחרים, רחל זכריה ופאול פאון, אין לתארם כסוריאליסטים אפילו במשמעות הרחבה והמקיפה מדי המוקנה למונח "סוריאליזם" לפעמים.

פאול פאון מציג רישומי עט עדינים ושקופים היוצרים משטחים דמויי עננים ומבנה בחלל. יש קירבה מסוימת בין הריתמוס הפנימי שברישומיו של פאול פאון והנס הארטונג. שניהם עוסקים במקצבים בחלל ואצל שניהם התנועה בנויה ממשיכת מכחול קשתית קמעה (הארטונג) או קו ריתמי קשתי קמעה (פאון). השונה הוא בכך שהארטונג מדגיש את אבחת המכחול הבודדת (או אבחה מול אבחה המופיעות כתנועה מול תנועה) בעוד פאון מצרף מארג שלם של קווים-תנועות ויוצר על ידי כך מעין טקסטורה שקופה ובלתי חומרית. יש ברישומיו של פאון ביטוי אישי, אלגנטיות מרובה וביצוע מלוטש. עם זאת, קורה אצלו דבר, שלפני שנים מספר אולי היה מקובל כיתרון, אך עתה הוא מותיר סימני שאלה: סגנונו כה

מגובש, עד שכל הרישומים נראים כווריאציות זה על זה. הדרך מסגנון - גם אם הוא סגנון הנובע מבעיה ציורית אמיתית - ועד נוסחה, אינה רחוקה ועל פאול פאון להיזהר שלא להחליף בין שני אלה.

תחת השם המפוצץ משהו, "דקאלומאניות", מציגה רחל זכריה רישומים צבעוניים עשויים באקוורל, שאינם סוריאליסטים יותר מאשר רישומי החלל של פאול פאון - מה שאינו מונע מחלק מהם להיות נעימים מאוד לעין. ברישומיה של הציירת ניכרת מדי הנטייה להסתמך על אפקטים מקריים, נזילות וצבעוניות גולמית מדי.

הסוריאליסט שבחבורה הוא גבריאל יערי. צייר זה מיוצג על ידי קולאזים, שאווירתם הכללית והאירועים המתוארים בהם הם לפי מיטב האסכולה הסוריאליסטית. הוא נוטל לעיתים, כמסגרת ראשונית, ציור ידוע (ליתר דיוק, רפרודוקציה של ציור) ומתחיל להוסיף למסגרת זו אלמנטים מוזרים, כגון החלפת ראשי האנשים בראשי מפלצות, שילוב דמויות מרחפות, שינוי במבנה החלל, החלפת איברים ובגדים - וכל זה על ידי הדבקות הנעשות בניקיון טכני ובאלגנטיות. קולאזים אלה קרובים ברוחם לקולאזים של מקס ארנסט וציוורו של מגריט. האפקט הכללי, חזק, מוזר ביותר ומלא עניין. עיון חוזר בקולאזים מגלה שבגריאל יערי מוכן - הרבה יותר מהראוי - להקריב את המבנה הכללי הצורני, תוך היסחפות אחרי אפקטים מקומיים הנובעים מהאסוציאציות של הפרטים. נראה כאילו הוא מקבל השראה מפרט מסוים בתוך הקולאז' העשוי למחצה ויוצר על פרט זה וריאציה שאינה עולה תמיד בקנה אחד עם המבנה הכללי. הציור השלם נראה, לכן, עמוס מדי לעיתים קרובות, עשיר בפרטים שלא תמיד מתקשרים עם המבנה הכללי, וניכרת נטייה חזקה מדי "להכניס הכול בציור אחד". מעבר להסתייגויות אלה, ראוי לציין את תחושתו החריפה של אמן זה - בין אם הוא מתבונן בעיתון, מצויר רגיל או ברפרודוקציות של אמנים ידועים - למוזר, למפליא ולמאיים. כאשר אמר ברטון "המופלא הוא היפה", התכוון ללא ספק גם לסוג יצירה כגון זה.

ברנרד ראדאר

"פסלי ברנרד ראדאר" / הארץ / 15.3.68 / תע' יחיד / מוזיאון תל-אביב

בתערוכתו של הפסל ברנרד ראדאר מוצגים למעלה מ-40 פסלים וכ-60 רישומים, חיתוכי עץ, הדפסי אבן ותחריטים. ראוי להפריד - הן מבחינת הדיון והן מבחינת האיכות - בין הגראפיקה של ראדאר ובין פיסולו. הגראפיקה שלו אקלקטית בעיקרה, ואם כי מופגנת בה יכולת רישום, מתח עז וחיוניות בביטוי, הרי ניכרים בה הרבה מדי השפעות של פיקאסו, קלאווה ורבים אחרים. גם ביצירות הפיסוליות ניכרות השפעות, למשל של רנואר ופיקאסו, אך בתחום זה מגיע ראדאר לייחוד, לפתרונות מקוריים (הן מבחינת עיצוב והן מבחינה טכנית) ולעוצמה בלתי רגילה.

אחת הבעיות המעסיקות את הפסל, והקשות ביותר לפתרון, היא בעיית יחסי הגומלין בין הפסל לבין החלל שבו הוא מצוי. הפיסול, עד למאה העשרים, התייחס לפסל כאל יחידה נפחית, סגורה ועצמאית. יחס כזה אמנם מודה ביחס הגומלין בין הפסל לבין החלל שבו הפסל מצוי, אך ממעיט השפעה הדדית זו ככל האפשר. "פתיחת הפסל לחלל" במאה העשרים יצרה מצב, שבו רגישה היצירה הפיסולית מאוד למבנה החלל שבו מוצב הפסל; כל שינוי במיקומו של הפסל - למשל, העברתו מהגינה אל אולם התערוכות - לא זו בלבד שתשנה את מסגרת ההתייחסות ממנה מגיע הצופה אל הפסל, אלא גם תשנה, תוך כדי כך, את דרך הראייה את הפסל עצמו. אפשר לנסח את השאלה גם כך: כיצד לשמור על זכותו של הפסל מבחינת יחסו לחלל במקומות שונים?

ברנרד ראדאר מוצא דרך מיוחדת לפתור בעיה זו: הוא "מצמיד" לפסל מסגרת חלל הנובעת מהיחידה הפיסולית, אופפת את הפסל ויוצרת חלל אוטונומי בו מקבלת היצירה הפיסולית אפשרות לאפקט מלא. "חלל אוטונומי" זה שהוא מעין ספירה כדורית בחלל, תחום בגבולות מרומזים הנוצרים על ידי קטעים מהפסל עצמו, או סימון קצוותיו בחלל. בתוך חלל זה מצוי הפסל (שהוא, כמוכן, חלק אינטגרלי מהחלל הנוצר סביבו).

פתרון זה מופיע ברוב פסליו של ראדאר בצורות שונות: כלי הנגינה, האדרת המתנופפת והיד המורמת בפסלים "מנגנת", היחסים בין הדמות וכלי הנגינה בפסלים "חצוצרנית" ו"פעמון" ו"חצוצרנית יושבת", המבנה הכולל את העצים והנשים בפסל "שתי נשים בג'ונגל" ובחלק ניכר מאוד משאר הפסלים. פתרון זה יוצר ספירת-חלל ההופכת את הפסל וסביבתו המיידיים לאוטונומיים יחסית ומושפעים משום כך פחות מהמקום בו הם מצויים. כמוכן שאוטונומיה זו היא יחסית ועדיין קיימות השפעות של הסביבה כגון אור, נתיב הגישה אל הפסלים וכו'. "סגירת" הפסל בחלל מאפשרת לראדאר הישג חשוב נוסף: החלל המעוגל מהווה צורה פשוטה ומושלמת הנתפסת לעין הרגישה כמבנה חלל, שבו השתוו המתחים והגיעו לאיזון הרמוני; כניגוד לחלל כדורי זה, קיימים בפסלים עצמם תנועות חריפות, פיתולים קפיציים (למשל בפסל "פר ופרפר") ומתח רב. העימות בין התנועות הצורניות בגוף הפסל לבין השלווה שבצורת הכדור יוצרים מתח הנתפס כמתח פנימי. שאינו חסר גדולה ומונומנטליות. אספקט זה מודגש שבעתיים על ידי פניהן השלוות של הדמויות, העוסקות בעיסוקים מוזרים תוך איפוק מלכותי מלא הוד ועוצמה פנימית. יש משהו בפסלים אלה המזכיר את המונומנטליות השלווה - ויחד עם זאת, האנושית כל כך - של הפיסול היווני בתקופת המעבר מהפיסול הארכאי לפיסול הקלאסי; אלא שמונומנטליות זו אינה כה עצורה כלפי חוץ אצל ראדאר: היפוכו של דבר; למרות הפנים המאופקים והראשיים המוגבהים-קמעה יש מתח רב בפסליו. שיטת היציקה בברונזה, שבעזרתה מצליח ראדאר לשמור על הספונטאניות והראשוניות של מגע היד בחומר, תורמת למגע המיידים והבלתי-אמצעי עם פסלים אלה. יש כאן מפגש לא רגיל בין הקלאסי, שהוא רציונאלי וחמור מבחינה צורנית, עם המזור, אפילו הביזארי, שבדמיון פורה ועשיר המעלה דימויים שכאילו נלקחו ונשאבו ישירות מהמיתוסים הקדומים, השומרים על הכוח הארכאי בו מתמזגים יחד החי והצומח ליצירים דמוניים. ראדאר אינו סוריאליסט, ואפילו אינו סימבוליסט (לא כמוכן

של הסימבוליסטים הצרפתיים ולא כמוכן השימוש כתחליף לאמירת משהו אידיאלי). וזו גם הסיבה שראוי לפרש פחות את ההקשרים המוזרים הנוצרים בפסליו - חתול מפריח פרחים. אישה וסרטן, סירוניות ומינטאורים - ולהתפתח יותר לשגב האנושי ולצליל המעלה זיכרונות קמאיים, המלווים את כל יצירתו.

צבי מילשטיין

"צבי מילשטיין" / הארץ / 22.3.68 / תע' יחיד / מוזיאון תל-אביב

זוהי תערוכה של צייר בתהליך תמורה. בניגוד לתערוכותיו הקודמות, שאופיינו בגיבוש ואחידות סגונית, בולטים כאן כיווני חיפוש שונים וניסויים בפורמאט, במבנה ובטכניקות. מילשטיין עדיין מצייר בסגנון אקספרסיוניסטי אך שוב אין זה אקספרסיוניזם עשוי חטיבה אחת: נראה כאילו איבד האמן את הביטחון והאמון בעמדתו הציורית הקודמת, כפשוטה, וציוריו הנוכחיים מעידים על עוצמת ההתלבטות בה הוא שרוי. תהליך תמורה כרוך בהרסות הישן ובקניית מערכת חדשה. תהליך כזה יכול להיות איטי, כשהחדש מופיע כהתפתחות טבעית עד שהוא נעשה ניסוח מחודש של הבעיות הציוריות, עם גישות פתרון לבעיות אלה. אפשרות אחרת - מסוכנת וקשה הרבה יותר לאמן - היא התמוטטות המערכת הקודמת, המותירה חלל ריק כשעדיין לא התגבש תחליף הולם. במקרה כזה, עלול האמן להתגייס למאמץ עליון, למלא את הפער שנוצר בתהליך המעבר - אך מאמץ כזה עלול להיות דיפוזי, חסר אחידות פנימית וספוג חרדה. נראה שצבי מילשטיין הגיע, ובצדק, לנקודת רוויה בסגנונו הקודם, סגנון שנעשה לו סכימה, במידה רבה, ומתוך כך גם לא מספק. עם אובדן האמון והביטחון באקספרסיוניזם הנאיבי, התמוטט גם המסד שעליו עמד ציורו של מילשטיין, שגישתו היתה תמיד אינטואיטיבית, רגשית וישירה. כאשר אמר מי שאמר ש"הטבע אינו סובל ואקום" יכול היה לכלול באמרה זו גם מצב של תמורה, כזה שעבר ועובר על אמן כצבי מילשטיין. כאמן פעיל ורגיש עבר מילשטיין מיד לחיפוש דיפוזי, אך אינטנסיבי מאוד - בכמה תחומים בעת ובעונה אחת. אחד הניסיונות היה בחיפוש בכיוון לפתרון טכני. דווקא מילשטיין, שברוך כלל לא עסק במיוחד בבעיות טכניות, חשף לפתע את האפשרויות הטמונות בטכניקה מורכבת של תחריט, שנעשה בידו מכשיר לניסויים. תחום אחר, בו חלו חיפושים אינטנסיביים, הוא תחום הארגון. במידה מסוימת התקשה מילשטיין תמיד לארגן צורנית את המבנה בציוריו גדולי המימדים; אך כל עוד הסתפק בארגון הסיפורי, המקשר בין הדמויות שהיוו את מושא-ציוריו (להבדיל מהארגון הצורני, בתוך הציור) לא היה בקשיים אלה כדי להוות מכשול. עתה, כשהחיפוש קיבל מתח רב יותר על ידי תחושת אי-סיפוק מההישגים הקודמים, נעשתה בעיית ארגון המושאים בציור בעיה חריפה ביותר. הפתרונות הטנאטיביים, אותם מנסה מילשטיין, צמודים גם עכשיו לסיפור, אך מבוטאים באופן שונה; פתרון אפשרי אחד הוא המשכת הסיפור בזמן - מעין שילוב בין סיפור וציור