

# חלומות סוריאליסטיים ופריטה תמה

על נגני הקלידים ריק ווקמן, ונגלים וקלאוס שולץ

## רוני סומק

"סוריאליזם" — שם עצם, פעולה נפשית אוטר מסית המכוונת להביע דיבור או בכתב, או בכל דרך אחרת של ביטוי, את תהליך המחשבה האמיתי. זהו תכתוב של המחשבה, חופשי מכל פיקוח של הבינה ובלתי תלוי בכל משפט קדום, אסתטי או מוסרי" — כך ניסח אנדרי ברטון את הרותו הכמעט טוטאלית של רצף המחשבה והדמיון של מעשה האומנות הסוריאליסטי.

ברטון, שאינו מברר בכוונה תחילה נורמות אסתטיות הוציא על ידי כך מושגים אומנותיים קובים עים אל מחוץ לחוק הסוריאליסטי, והפך את הסוריאליזם לאינדוקטור של מצבי נפש, של הר דרת מצבי נפש, ואולי אפילו לכמעט אליבי של מצבי נפש. עם זאת האמנות של מעשה האומנות הסוריאליסטי הושגה על ידי השארת נקודת ה"מוצא הריאלי של התוצאה הסופית, הלא ריא-לית (דאלי, למשל, בעבודתו MAE WEST VERS 34-36 הופך את פני האשה לבמה תיאטרלית, ופועל כך גם על הראיה המתמקדת בפני האשה וגם על הראיה המבחינה ב'מאטאמורפוזה').

אנדרי ברטון, בהגדרתו, הדגים רק דיבור או בכתב, אך הוסיף מיד "או בכל דרך אחרת של ביטוי" והפך על ידי כך את נקודת המוצא המי-ולית למכנה משותף כמעט אינסופי.

כמה מן האינטרפראטציות היפות ביותר להגדרה ולרוח הסוריאליסטית מופקות כיום באולפני הקלידים ריק ווקמן, ונגלים וקלאוס שולץ, אשר

מסוימת. מכאן ריבוי ציורי הגוף ולא טבעי-דומם, לכן מופיעים בציורים כלי התחבורה העבודה — העגלה והטרקטור.

לעומת אלה, ציורי הטבע הרומם הם בבחינת תרגיל אפילו אצל אמנים כמאירוביץ וסטימצקי. אנו מוצאים כאן אותה גישה בסיסית אבל ההישג הוא במישורים האחרים של היצירה.

השמש הארץ-ישראלית שינתה את לוח הצבעים של רבים מהאמנים והפך גרמה לרביזיה אישית אצל רבים לגבי אופני קליטתם. שונו דרכי הטיי-פול בחומר ובעיצוב הסופי של היצירה, אלא גם אלה לא שינו את יחסם לפונקציה החברתית שנודעה ליצירה האמנותית.

יסודות תפיסה זו מצויים אף בציור המופשט שקיבל כאן, לדעתו של תדמור, עיצוב עצמאי ועם זאת, היווה המשך טבעי של ציור פיגורא-טיבי. ציור מופשט זה ניתן להגדירו כציור לא פיגוראטיבי של נוף. הביטוי לכך ניתן, לדוגמה, בציורים של מאירוביץ ואלה ניקל. ציור כזה רחוק מן הציור של מונדריאן ומן הטאשטם של פלוק.

ממרחק היסטורי ניתן כבר כיום להבחין בציור הישראלי בשורה של תכונות אופייניות בסיגנונם של אמנים מסויימים שיש בהם:

1. יציבות. 2. התפתחות. 3. שינויים דרסטיים (סלטולים וקפיצות של חילופי סגנון).

הבחנות אלו אינן יכולות להצביע על איכות. כל סוג יכול להיות רע וגם טוב. התפתחות סיגנונית קיימת אצל מאירוביץ ואצל סטימצקי אבל מה שחשוב הוא, אם בפיגורטיב ואם במופשט, שקי-ימת אצלם אותה הרמוניה, אותה מליחקה.

בחינה קצרה של אפסטי זה (הציור בארץ בחמשת העשורים האחרונים של המאה) מבהירה מדוע נבונה יותר מדיניות האמנות של מוזיאון חיפה מזו של המחיאונים הגדלים בארץ. מדוע היא לא מתנכרת למצוי כאן, ובהיותה פחות משועבדת לאופנתיות היא גם פחות כפייתית ומתימרת.

קו ההתפתחות של האמנות הארץ-ישראלית (מ"ראשית המאה ועד שנות ה-60 לערך) מתלבט בין שתי נטיות יסוד: בין מושפעות (פתוחה מאוד) ממקורות היצונים לבין נטיות שונים (תמימים מכאן ורציניים מכאן) לעיצוב סגנון ארץ-ישראלי פנימי וייחודי.

התוצאה היא — מזיגה של שני הכיוונים, עם הרבה עיקולים ועם הרבה אבני-נגף ולא תמיד בפרופורציות שוות בין מושפעות מבחוץ והישגים הבאים מבפנים.

מימד השפעות החוץ מסתכם בכיוונים פוסט-סיוזאניים, סוגים שונים של קוביזם ויסודות "אס-כולת-פריס" שבמשמעותה היהודית נשענת על האקספרסיוניזם הסוויטי. בחלקו הכיל מימד זה חשובה לשאיפות האמנים לביטוי אפקטיבי לנופה של הארץ, לתכונותיה האקלימיות ובמובן חברתי — כאמור, תגובה לחיים החדשים (חברה יהודית מתחדשת) המתהווים כאן.

מבפנים פעלו באמנות הארץ ישראלית (בעיקר בתחילת המאה) נטיות לעצב לה דרכים מיוחדות. נטיות אלה חודגשות במיוחד בנסיונם של מורי "בצלאל" שלא עלה יפה. נעדרה כאן מנהיגות אמנותית אליטארית שתוכל לפתח פרספקטיבות ומחשבה מודרנית ולהתמחד עם אסכולות אמנר-יות רעננות שהובאו לארץ מהמרכזים האמנר-טיים באירופה.

התלמידים שמרדו במייסדי "בצלאל" גילו אורייני-טציה פתוחה לחדשנות זמנם, ועם זאת לא נלאו מחיפושם אחר סגנון ארץ-ישראלי ייחודי. הם הצליחו להניח יסודות לסגנונות המתקשרים, בין היתר, למציאות החברתית של זמנם, הדגשות של ערכי עבודה ומדעות לרעיונות התחיה הלא-מית.

אבל בתהליך ההסטורי של האמנות הארץ-ישרא-לית ממשיתכים להתקיים תבדלים, גישות וחילוקי דעות החורגים הרבה מעבר לתחום האמנים ה-י יוצרים בלבד.

את הרמה המערכנת של הישגי האמנות הארץ-ישראלית, עם אלה של העולם הרחב, יוצרים עובדתית אמנים (אחדים בלבד) בעלי אישיות רגישה במיוחד. אלה שאינם יכולים להיצמד ל-אורך ימים ל"אסכולת פריס" או לגישות מסתגרות של אסכולות מאובנות. אמנים אלה פורצים להם דרך, אישית במהותה, מן הפיגוראטיב אל המופ-שט. ההדגשים שלהם אמנם מתחלפים אבל המהות היא אחת.

מאפיין חשוב קשור להיסט המייחס חשיבות משנית ליצירה הריאליסטית הבנויה על עקרונות תיאוריים ומימתיים. במקום זה מתגבשת תפיסה המעמידה בראש שאי-פוטיה את הביטוי להלך רוחו של האמן, מיצוי עולמו הפנימי והתמודדות על מימושם של אלה לשפת הציור.

אבל אין בין האמנים הללו, אמן השש לוותר על תכונותיו הפלסטיות ומהותיות של המדיום הצי-ורי. אלה לא העלו על דעתם שאפשר גם "לא ליציר" ולהשתייך יצירתית לתחום זה של המדיה.

ונגלים מנגן מוסיקה מונוטונית מאד, גם כשהוא מטפל בנושא טעון כמו "גרעון וגיהנום". יצירה אחרת שלו "אלבדו 0.39" היא נסיון הגדרה מוסיקאלי של כמות אור השמש שמחזיר כדור הארץ. ונגלים מוותר בניגונו על גינזור צורני, הוא לוקח עובדות מן השטח והופך אותן לעוב-דות של חלום. הוא עוצר את מהלך נגינתו מדי פעם ומשלב אלמנטים פרוזאיים, צילצולי שלפון או צופנים בלתי מפוענחים. זהו תהליך של דא-הירואיזציה המעניק לגיטימיות לתהליכים שחוסר המידע המדוייק מאפשר גם פירושים סוריאליסטיים, ולכן אולי בניגוד לעיצוב הנאמן מאוד לרוח היצירה בעטיפה הקידמית של "אלבדו 0.39" מופיעה בעטיפה האחורית של התקליט תמונת המתבוננים בשיגורה של "אפולו 11", אולי כמין 'ברכת דרך' לאפשרויות הסור-יאליסטיות-מוסיקאליות של המסע.

קלאוס שולץ הוא המוסיקאי המדוייק מבין ה-שלושה. למרות זאת מותר שולץ מרחב אילתור רב, החייב להיעשות על ידי אנשים ששולץ בפרג-רמה המוסיקאלית שלו, (שמודפסת על עטיפת תקליטו האחרון "מיראז') רואה בהם כאלה ה'מלחניים' בעצמם את חיייהם ושלא 'מולחניים' על ידי המונופוליס. שולץ מוותר מראש על ויר-טואוזיות ומונע על ידי כך אפשרויות תיחום של מה שנשמע הגיוני ושל מה שנשמע חסר הגיון. הווייתו על 'אפשרויות התייך' גורם להרגשה שהקלידים כאילו מסודרים בתאי המוח של ה-מאזין ושולץ מרקיד עליהם את אצבעותיו ב"יר-קוד שחור", פורט בתוך התודעה.

באינוטר חומרי הגלם המשמש את הפקותיהם מצויים חומרים מן הספרות ועד הפיזיקה. בעזרת חומרים אלה מושג אפקט טילטולה של שמיעת המאזין מרובד שמיעה אחד לרובד שמיעה אחר, מושג החופש מכל ביקורת של הבינה, מכל סדר אפשרי שעליו מדבר ברטון.

רוב האפקטים מושגים בהפתעה — ריק ווקמן משלב סולו פסנתר בתוך רצף נגינה סינטיזרי היוצר סביבה צלילית קשה, ונגלים המרגיל ב-"אלבדו 0.39" את המאזין למונוטוניות מסויי-מת, מפסיק בפתאומיות את הרצף בצילצול טל-פון מצמרר, ואילו קלאוס שולץ יוצר את השבר-רות המוסיקליות במעברים כמעט בלתי מובחנים בתחילה אך ההולכים ומתגברים עד כדי יצירות שיטטוש פיזי ממש.

ריק ווקמן מרבה להשתמש בטקסטים ספרותיים, בד"כ מן הספרות המודר-בדיונית או מן הספרות ההיסטורית. הוא מנגן את "מסע אל לב האד-מה" של ז'ול וורן או את "שש הנשים של הנרי השמיני" והמעברים מן הנגינה ה'קשה' ל-נגינה ה'תמה' מאפשרים את הוורטואוזיות ש-עומדת ביחס נכון לאווירת הגינזור של הטקס-טים. פריקת המתחים לאחר היציפה לצליל היסודי שעליה מדבר כל מוסיקולוג, הופכת במוסיקה של ווקמן לטקס פולחני כמעט, כשריק ווקמן נהנה לנגן ולשחק את תפקיד הכהן ה-גדול, הכהן המוליך קריינים, מקהלות וחיות מיתולוגיות במסע קרקסי אל לב האדמה. המוסיקה של ונגלים לעומת זאת, מנסה במודע לרסן עד למינימום את הוורטואוזיות שלה.

## על תפקיד התיווך של הקוראטור והתיאוריה באמנות

תגובה למאמרו של ע. קאופמן: "אמנות בצל אוניפורמות חדשניות"

לא תחתום על המאניפסטים של רפי לביא ותל-מידי; תומרקין, שמיזוג בכבוד בשני המוזיאור-נים, ינער חוצנו משתי הקבוצות גם יחד, ואילו מיכאל גרוס, המותקף במאמרו של מר קאופמן, פעיל בקבוצת "אקלים", שהיא שריד לקו ה-ארצישראלי או ל"קבוצת העשרה", אשר ערכיהם הלוקאליים רחוקים מלקטום לרבים מאנשי ה"אר-ניפורמיות החדשניות". אפשר להוסיף דוגמאות נוספות, אך ברור דומני כי האוניפורמיות הנרונה אינה כל כך אוניפורמית.

(ג) כשכותב מר קאופמן כי אנשי "אופקים חד-שים" שמרו על אינדיבידואליות ביצירתם, למה הוא בעצם מתכוון? ללואיודה, אריה פיין, שמואל רעיוני ואחרים, שמשפיקני אם אף מר קאופמן בכבודו ובעצמו זוכר את יצירותיהם מתקופת "אופקים חדשים"? כנראה שלא. אנו אומרים "אופקים חדשים" ומתכוונים בעצם לזריצקי, שטרייכמן וסטימצקי. אינני משוכנע כלל וכלל שאמנים אלה לא חיקו זה את זה (השפיעו זה על זה?) במידה המאיימת על תואר האינדיבידואל-יות. אינני בטוח אם מר קאופמן בעצמו היה מצליח להבחין בהבדלים משמעותיים בין ציורי שמו של שלושת ציירים אלה משנות החמישים המוקדמות.

(ד) מר קאופמן תוקף את אמני האמנות החדש-נית בארץ על חוסר ייחוד אינדיבידואלי, אין הוא מביא כל נימוק לטענתו ודבריו רחוקים מלשכנע. מעבר לעמימותו של מונח כמו "ייחוד אינדיבידואלי", אני בהחלט מוצא הבדל גדול בין יצירותיהם של מיכל נאמן, יהושע נוישטיין, משה גרשוני, משה קופפרמן, אריה ארוך, תמר גטר, פנחס כהן-גן, רפי לביא ועוד ועוד. האם תיתכן האפשרות שפשוט לכותב המאמר אין את הכלים (או, מוטב — האשראי הפשוט לעבודות של אמנים אלה) לראות את המיחד את היצירות הנדונות?

(ה) מהיכן המנופול של מר קאופמן על אוב-ייקטיביות ואמינות יצירתית, שאת חסרונם הוא מייחס ליצירות האמנים החדשניים בארץ? מהן אמות-המידה של מר קאופמן בכל הקשור לאוב-ייקטיביות ואמינות יצירתית? באיזו זכות יכול הוא להאשים אמן בחוסר אמינות יצירתית, כאשר הוא לא עקב או השתתף בתהליך היצירה?

(ו) מר קאופמן תוקף ביקורות אשר לדעתו "מעמידות על בסיס ערכי אחד ושווה את היצירה האמנותית עם המתווכים שלה ומתעלמות מערכה הסגולית הבלתי-תלוי-בדבר של היצירה האמנר-דרניים בעולם הרחב

הנהלה החדשה למוזיאון ת"א נוצרה קירבה רבה בין מגמת מוזיאון ישראל למגמת מוזיאון ת"א, אך מעבר לאפשרות שווה אכן המגמה היצירתית החשובה והמרכזית ביותר באמנות ישראל, ברצוני להזכיר: אותה "אניפורמיות חדשנית" מורכבת ממספר קבוצות אמנים הרחוקות מלהסכים או ל-כבד זו את זו. קבוצת האמנים שעודדה ברתה אורדנג בניו-יורק (נוישטיין, בני אפרת וכו')



עזריאל קאופמן — רישום

אמן הממשיך לצייר לפי הנוסחה של המאה ה-19. לעומת זאת אם היצירה היא פיגוראטיבית, מופ-שטת או קונצפטואלית, היא חוצג במוזיאון בתנאי שהיה בה איכויות אמנותיות מובחנות היטב. היציפה מציור פיגוראטיבי היא שיהיה מעוצב לפי הקריטריונים של ימינו; בטקגוריות אלה ניתן לכלול את רייזמן, קלפמיש ואחרים, המ-ש-תייכים לקבוצות באמנות העכשווית. עם זאת אין המחיאון שש להציג "צימוקים אמנר-טיים", שהצדקתם היחידה היא שהם מוצגים היום בניו-יורק.

קושי רב קיים בקביעת העדפות לתערובות. את מי להעדיף? לכן חייב הקוראטור להפעיל קרי-טריונים רחבים ואינטואיציה. שירטטנו כאן, דרך של מוזיאון המעמיד את התי-שגים של האמנות הישראלית (בהיבט הסטורי) כפרופורציות הנראות לו נכונות, ובאותה מידה הוא מתאר, קשריה של אמנות זו אל מקורותיה העצמיים ואל מקורותיה שבמרכזי האמנות המר-דרניים בעולם הרחב

## גדעון עפרת

נגלין 5-6 של "עתון 77" הופיע מאמרו של עזריאל קאופמן: "אמנות בצל אוניפורמות חד-שניות", בו התפלאתי למצוא את עצמי מצוטט לא אחת כחזיון לדיעות שאני רחוק מלתמוך בהן. בקיצור נמרץ אציין כי —

(א) הציור הארצישראלי של שנות העשרים או "אופקים חדשים", שאותם מביא מר קאופמן כדוגמא לאמנות שאינה נוקפת לקליקות, איזמים וכו', רחוק מלענות לדימוי האיריאליסטי שהצמיד לו כותב המאמר. אנשי "מגדל דוד" היו קליקה, כשם ש"אופקים חדשים" היתה קליקה. האיום של "מגדל דוד" היה הפרימיטיביזם של אנרי רוסו, כשם שהאיום של "אופקים חדשים" היה ההפשטה הלירית או המגמה הבינלאומית. במרכז קליקות אלה עמדו אנשי מפתח בעלי מרפקים עזים והיה מימד בלתי מבוסס של אוניפורמיות במסגרת כל קבוצה וקבוצה (השוואה ציורי גוטמן, רובין, צ. תג'ר ופלדי משנות העשרים המוקדמות 1923-25, או ראה האוניפורמיות הידועה שזכחה לתואר "שטרייכמצקי" בשנות החמישים והשי-שים).

(ב) מר קאופמן רואה את שני המוזיאונים של ת"א וירושלים כנתונים לשליטת קבוצות האו-ניפורמה החדשנית. נכון הוא, שעם התמנות ה-

נהפך הוא: השאיפה לבטא בדרך אישית את הרגשתם החושית והרוחנית הגבירה אצלם את החיפושים לעומק של המדיום, את התפירה ה-בלתי נלאית בחומר עצמו; ייצוג טבעו המקורי לצד ייצוג תחושתם הרחנית.

אם מוזיאון לאמנות חדשה, טוען תדמור, מתכוון לתפקד כמצלמה המשקפת את האופנה, כמו גואיש מוזיאון בניו-יורק או יונה פישר במוזיאון ישראל (למרות זכותו לעשות כן בתורת קוראטור) הרי התפיסה היא שמציגים את החשוב, את הטוב ואת האקטואלי.

כנגד זאת, מדיניותו של מוזיאון חיפה מושתתת על עקרונות הסטוריים ועל אוונגרד בעל רמות איכותיות. גם בשיטה זו ניתן לטעות, הן ביחס לאמנות היסטורית והן לגבי אוונגרד — אבל האפשרות לטעות חלה על כל אדם.

## סייגים הכרחיים

למרות הפתיחות שבגישתו, אין מנהל המוזיאון רואה אפשרות מוצדקת להציג היום תערוכה של