

תמר גטר ומעגל הגיר הגרוטסקי

נעמי אביב

לשם מה התגבֵּה לו הר בשם סנט ויקטואר מול חלונו של סזאן? עשרים שנה עמל להדבירו בקו ובכתם וכבר כבש אותו בידיו ובעיניו מאות ואלפי פעמים. מהו מקור אי־הנחת שההר ההוא ייצג לסזאן? על מה עמל ללא נשוא? מה נותר חסום בפניו? מה מכשיל לכאורה את כל נסיונותיו עד שהוא מבקש לשוב וללטשו עוד ועוד ועוד? ההר, הבית, התפוח... סזאן לא עוסק בדימויים אלא נאבק בהם. הם מציבים בפניו בעיה. כריאליסט הוא רוצה את הממשי. הממשי מתברר כאידיאה. לציור אין עומק ואת האשליה הזאת צריך להרוס. סזאן יצליח בניסוח שפה ציורית רק אם יצליח להרוס את אשליית הפרספקטיבה. ההר והמרחק מן ההר מתורגמים לביטוי צבעוני ולשטיחות גיאומטרית. לציור האידיאי יש ריאליזם משל עצמו. פעולה ציורית לא מצליחה לפצח את זה. אבל הציור צובר את המאבק ונעשה ספוג בו.

הדימוי התקוע והציור הנעול

תמר גטר שוב תקועה מול הגביע של אוצילו,¹ מסיבות הפוכות מאלה של סזאן וההר. הנה הוא שוב הגביע הפלאי. אשליית העומק מחושבת, מדודה ורשומה על פיסת נייר. עובדתית כנוסחה. כתוכנית הנדסית. כמודל. הרישום עצמו מכשף כגביע הקדוש. לפני כ־550 שנה, אך הומצאה הפרספקטיבה, וכבר אוצילו הציב לעצמו אתגר הנדסי וגם פואטי: איך יוצרים, או איך מתרגמים אובייקט תלת־מימדי לדו־ממדי בלי לאבד את אשליית העומק. הגביע הזה נכנס לעבודתה של תמר גטר כבר ב־1978, במחזור עבודות **תל־חי**. באותם ימים הסתפקה בניכוסו כאיזכור מצולם בתוך העבודה. כך נהגה גם עם תרשים העיר האידיאלית של פיירו דלה פרנצ'סקה, למשל. אבל ב־1995 החליטה ללמוד את ההנדסה של הגביע. אין אף לא עקומה אחת בתרשים הכדורי של אוצילו. כולו מצולעים בלבד. גטר ממספרת כל קו, כל טבעת, ומחשבת את האקצרות והיחסים שלהן וניגשת לבצע את רישום הגביע על קיר, ואפילו בקני מידה משתנים. תחילה בגלריה דביר, ואחר כך, ב־1996, בטוקיו. עכשיו היא משכללת את האתגר, והביצוע הולך ומסתבך נגד עיניה.

כותבת שורות אלה עדיין, או שוב, תוהה על קנקנו של הציור של תמר גטר. לעתים הוא מתבהר לה, ושוב מתערפל. העיניים שוב משוטטות על פני רישום גבישי ענק שנצלף על הקיר ותרות אחר הבנה שתשרוד יותר מרגע. גטר עומדת על סולם מול משטח לבן גדול מאוד ובידה פחם. היא מפיקה קווים שמידותיהם משתנות בטור גיאומטרי ורושמת, בפעם הרביעית והאחרונה, היא נשבעת, את הגביע "הארור" של אוצילו (איור 1-2).

כשתגיע לסיומו, רומזת הסקיצה שעל הספה, היא מתכוונת לבצעו פעם נוספת, באותו ציור. התוכנית הכוללת למיצב הציורי, 2010, שישתרע לאורך כ־26 מטר ולגובה 3.60 מטר, היא ארבעה גביעים ושש גוויות. פעמיים היא תבצע את הגביע בצליפה - באמצעות אנך בנאים ופיגמנט, ופעמיים ידנית, בפחם. המודלים הצלופים עוקבים אחר מודל מחשב שבנתה יחד עם האדריכל חגי נגר. המודל הממוחשב מוסר את הגביע כאובייקט ממשי ב"עולם". הוא מאפשר הטיות של הגביע, כולל השטחתו ממבט־על לתבנית מצולעים דמויית מעגלים קונצנטריים. המשימה הזאת היא מחוץ למטרותיו של אוצילו. לצד הביצוע ביד חופשית של התרשים המקורי של אוצילו, מיתוסף פרויקט ידני חדש עם המבט שהופק מן המודל הממוחשב; הגביע של אוצילו, עתה ממבט ציפור.

לאחר למעלה משבוע של עבודה מרוכזת צלחה המלאכה וגביע אחד נצלף. הוא מתנוסס שם: בריא, בהיר, חזק, נקי ומדויק. כל ניסיון להתחקות אחר רקמתו המרושתת בעדינות דקה וגמישה מנחיל לעין תענוג מהפנט אך גם כישלון חרוץ. מוחו של הצופה לא עומד במשימה. הגביע הצלוף נותר יפה, מסווג ואדיש משהו. האגדות והפולחנים הנוצריים שנמהלו בכלי מקודש זה התאיידו. הם מאיימים אמנם לשוב כשאל הציור הזה תצטרפנה גם גוויות. כזכור, זוג גוויות כנגד כל גביע, והללויה לטבע הדומם. לחיי המתים!

האלגוריה, מוטיב ה"ואניטס", החיבור בין קרן השפע לרקבון הגוף – כל זה נסוג, מסולק, לטובת העיסוק בהתפתחות פורמלית ובבעיות של ייצור. כמו כל הגופים הסימטריים באקצרות פרספקטיביות, שנלמדו כדי להיעשות מחדש בציוריה של גטר, גם הגופות (הגוויות) הן תרשימים

אשר נלמדו ושונונו, תחילה מן האקצרות המפורסמות של מנטנייה, ושוב אוצילו, ובמשך השנים, מתרשימיה שלה, זה מזה בתהליך פתוח שאין לו סוף (איורים 3-4).

רישומי הגוויות בעבודה הנוכחית יהיו הגדלות של שישה רישומים קיימים של גטר, שבוצעו בעיניים עצומות. המשונה הוא היחס החדש שנוצר: איך יבוצע בראייה, בגודל עצום, הקו המשוטט בזרימה מן התרשים ה"עיזור" אשר נעשה על דף נייר קטן. בניגוד קיצוני למשימת אומדני המצולעים של הגביע, הגוויות נרשמו בעקומות חופשיות רציפות, בקווים ארוכים מאוד, וצריך לחשוב את תרגום התנועה של כל אחד מהם, במצב של ראייה. עניין של הכרעות צורניות ולא של חישובים. אבל בשלב זה של העבודה, היא לכודה בביצוע הידני של הגביע, תאומו של זה שנצלף. הגוף הוא אמת המידה. ממנו נמדדים אורכי הקו השונים שהיא מפיקה על היריעה הלבנה.

מדובר באלפי קווים שכבר גמאה בעבר ונוכחה לדעת שאי אפשר להפיק את הגביע במדויק, על אף הניתוח המתמטי ועל אף המודל הממוחשב שנעשה על פיו, וכן על אף העובדה: הרישום המקורי של אוצילו. אפשר שהיא כבר נוכחה לדעת: אין דבר יותר מסתורי ממה שמתעקש להופיע כעובדה. יש ודווקא העובדתי נוטה אל הנעלם. דווקא הקונקרטי שועט אל המופשט. גם אוצילו טעה, היא אומרת. היא מצאה אצלו חמש טעויות. גם אצלה יש טעויות, היא מצהירה בתבוסה מלאת יראה. הגביע הולך ונטווה על הקיר אך היא לא מצליחה לדייק בהעתקתו. הוא מסורג גם בכל הקווים השגויים, המגששים. מפת הטעויות נותרת על היריעה הלבנה כצל. חמישים נסיונות על כל קו. אולי יותר. אבל היא בשלה. מתקנת. ומטשטשת מעט את הקו הקלוקל, שנותר מאפיר. ועוד פעם. וכך ארבעים, חמישים, מאה פעמים. אלפי קווים נחשקים, שהבדל זעיר אך מובהק מבדיל בינם לבין השגויים.

האם היא תפסיק לצייר את הגביע הזה? האם תחדל להשתאות ולהתגרות בסימטריות שמיימיות? ככל שהעבודה על הגירסה הידנית הולכת ונשלמת, כן קורן הגביע "הקלוקל" ומרצד ביופי נאדר. אין מה להשוותו עם הגביע הצלוף, המושלם, הצונן. פייר מנאר מצליח להעתיק במדויק משפט אחד מדון **קישוט** של סרוונטס, ובורחס מתעקש שיש הבדל.



1 < ראש והגביע של אוצילו, 1978

צבע־לוח, גיר, לאכה וחצלום על יריעת ויניל, 183×97 ס"מ

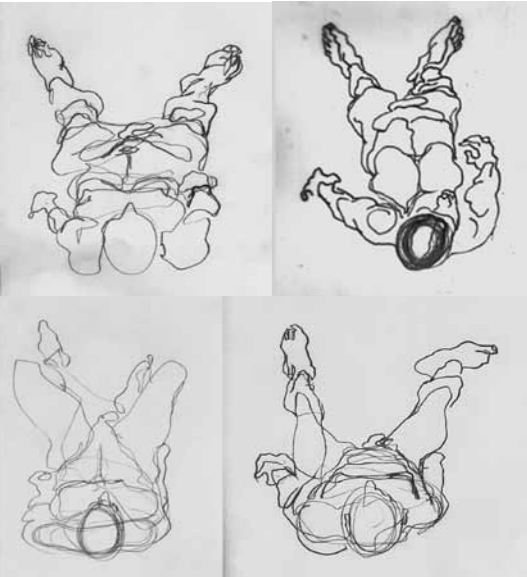
<div></div>	<div>Head and Uccello's Chalice, 1978 < 1</div>
<div>Blackboard paint, classroom chalk, lacquer and photo on vinyl sheet, 183×97 cm</div>	
.....	



2 < גביעים וגוויות, נובמבר 2009 – ינואר 2010

בתהליך העבודה, סטודיו תמר גטר, קריית המלאכה, תל אביב

<div></div>	<div>Chalices and Corpses, November 2009–January 2010 < 2</div>
<div>During work, studio Tamar Getter, Kiryat Hamelacha, Tel Aviv</div>	



3 < רישומי גוויות מבוצעים בכיסוי עיניים, 2005
עיפרון על נייר

3 < Corpses Drawn with Eyes Covered, 2005
Pencil on paper



4 < אנדריאה מנטנייה, הקינה על גופת ישו המת, 1490 בקירוב
טמפרה על בד, 81×68 ס"מ. הפינקוטקה של בררה, מילנו

4 < Andrea Mantegna
Lamentation over the Dead Christ, ca. 1490
Tempera on canvas, 68×81 cm
Pinacoteca di Brera, Milan

האם נכון לראות בגטר מין גירסה פול מנארית או אולי דון קישוטית? נדמה כי גם מנאר וגם דון קישוט ואולי גם בורחס מוכלאים בתודעתה. דווקא גירסתה הידנית לגביע של אוצ'לו, המעוותת פה ושם, המצהירה על כל גישושי הקו וסבכיו, מושכת את הלב ואת העין לאין ערוך מהגביע המושלם שכבר נצלף. נדמה שהזמן שמושקע בעשייתו ממלא את הגביע הידני באנרגיה מהפנטת. העיוות והפגמים המתמטיים, שעליהם היא לא נלאית מלהצביע, נוסכים בו כליליות ויופי שנעדרים מן המושלם.

מה יתברר לה כשיסתיים פרויקט הפקת ציורו של הגביע והגביע יופיע בכל הדרו? שהגביע הוא רק תירוץ? שהדרך אליו, היא התוכן? האם פעולת התיקון מוצבת כאן מול היומרה לתיקון עולם או מול הפנטזיה על עולם שהוא כבר מתוקן? האם המטרה היא לייצר אובייקט שעצם ייצורו כרוך בתיקונים והתיקונים עצמם הופכים לאובייקט, לדימוי, ליעד? האם כבר הדרך, כבר הציור עצמו "משבש" את האוטופיה? האם העניין הוא בכך שאינה מגיעה אל שום־מקום מפני שאין מקום כזה שהוא שום־מקום או מפני שכל המקומות מתבררים כלא־מקום?

הציור של גטר חובק פשטות נדירה וסיגוף, וגם תחכום רב ומסובכות. זאת וגם זה הינם תולדה של השאיפה לצייר את מה שרואים (מימיזיס). התשווקה להעתיק ישירות את הדימוי מתוך מחויבות למעשה ההעתקה (אקט וביצוע) ולמכשיר ההעתקה (העין-היד-הגוף) מייצר את הקצר (השגיאה, הסטייה, השיבוש) ואת המקרה. המקרה, בתורו, מוליד מחויבות אל המקרי, עמדה אתית שמבקשת את הזכות שלא לבחור את "האחד" המופתי אלא להעניק לכל נסיונות ההעתקה "הכושלים" מעמד של סינגולריות. אי אפשר להיכנס אל אותו נהר. וזאת לא סדרה מכנית. זה לא "ברילו" ועוד "ברילו" שחריגות המכונה המשעתקת את הדימוי מוצגות על ידי וורהול כ"רווח" הומני של המכונה. גטר לא עובדת על סדרה. היא עובדת מול מודל של אחד. לרשום את הנוסחה של אוצ'לו ליטרלית, לא מטפורית. אין לה עניין בסגידה למנגנוני הייצור של חברת הצריכה ההמונית ולא בשעתוק בשיטת הסרט הנע. ההיתקלות שלה היא בקו קונקרטי ולא מואנש. אין פה פעולה שחורגת

מהאמביציה הלאקונית להעתיק במדויק ללא אמצעים טכניים ואין ציפייה לטרנספיגורציה גואלת. האם המאבק שלה להעתיק את הגביע של אוצ'לו ללא סרגל ובלי מחוגה הופך אותה ל"גיבורה", כינוי שהעתיר עליה גדעון עפרת? ניתן לומר כי את הקריירה שלה פתחה בשיקוע ארבע שנים בריטואל העתקתו של תרשים הנדסי פשוט ונעדר רושם, תרשים שביקש להדגים את הקרב שהתחולל בחצר תל־חי? לפני תשעים שנה...

ומדוע היא עקודה לצייר גוף ללא איברים או איברים ללא גוף – לצד החצר הזו, בתוכה, מעליה, ובעוד ועוד הקשרים וסדרות שונות? מאות ואולי אלפי טורסואים היא ציירה, לבד מגוויות. תל־חי, 1974-1978, הוא מחזור הציורים הראשון שהציגה במוזיאון ישראל כשמלאו לה 25 שנים, אותו מחזור שתואר לא פעם כאחד משיאיה של האמנות הישראלית האוונגרדית, ושעל העבודה עליו "נאבקה" במשך ארבע שנים תמימות: האם מחזור זה מתאר בפנינו ציור ש"נעול" במבט על עצמו, דימוי שתקוע כמו טורסו בחלל התמונה ומנסח את מצב התקיעות של הדימוי כיעד? האם יש רק ציור שמביט בציור שמביט בציור? האם הציור שנוול בתוך הפרדיגמה של המודרניזם מצהיר על עצמו שהוא גוף שצומצם לגדם עם יוזמה? במחזור תל־חי מופיע תמיד אותו נוסח של חצר שנראית כמו כל חווה צרפתית, אלא שכל שינוי זעיר בזווית היד הוליד דימוי חדש. התרשים הנדסי שמצאה ואימצה והמציאה כ"איכון" הוא באמת לגמרי פשוט. גם הוא סימטרי, כמו כל התרשימים שבהם היא מתאהבת ואותם היא מנכסת ומהם היא יוצאת להרפתקאות של שנים. בצד ימין יש בדיוק מה שיש בצד שמאל. תעבירו קו באמצע וציירו את צד שמאל ותקבלו בדיוק את צד ימין. כבר כאן נוכחה לדעת כי דווקא הציות לחוק הגיאומטרי חושף את הקלקלה. המוזרות מתרחשת דווקא בניסיון להיצמד אל החוק ולא ברצון לסטות ממנו. כל קו שהיא מייצרת מזיז סמנטיקה שלמה והחצר מתחילה להמריא.

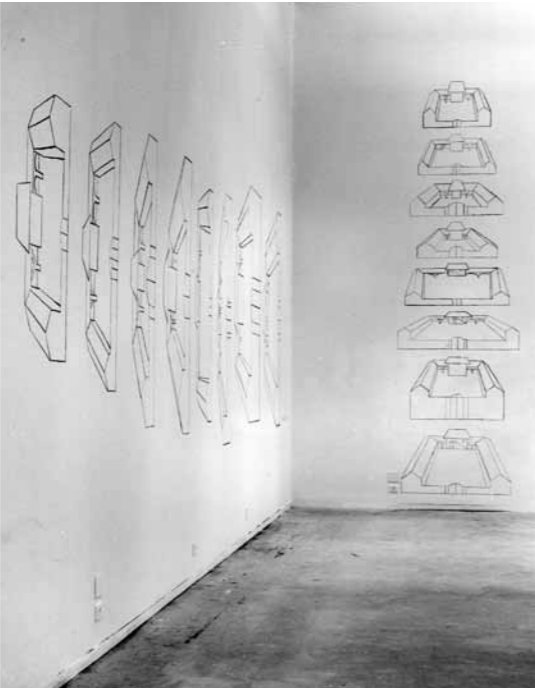
האומנם ישנה רק האוטונומיות של כל ביצוע רישומי או ציורי, רק הצגת הפעולה של ביצוע התרשים והמיכון הבלתי אפשרי של היד, או שמא, מאחורי החזרה המרובה על

תרשים החצר, מאחורי ההיתקעות באנרציה של תיקונים, יש גם פריצה ש"שוברת" את מלכודת הצורה והדימוי; האם יש עולם, מאורעות, היסטוריה, חיים? אולי אפילו שיבה אל מקור ישראלי שנמצא בעבר, בהיסטוריה המודרנית של ישראל, אל מקום שכרוך במאבק עליו כאתר מגורים, כקומונה, ובו־בזמן אל מקום שכרוך במאבק סמלי על "הבית" הישראלי בארץ ישראל? מרוב חזרות יש גם אפשרות שמדובר במסע הרפתקאות שמצטבר ל"שיבה נצחית" אל "הבית שלה", שהוא "הציור שלה".

לא דיוקן עצמי, של העולם!

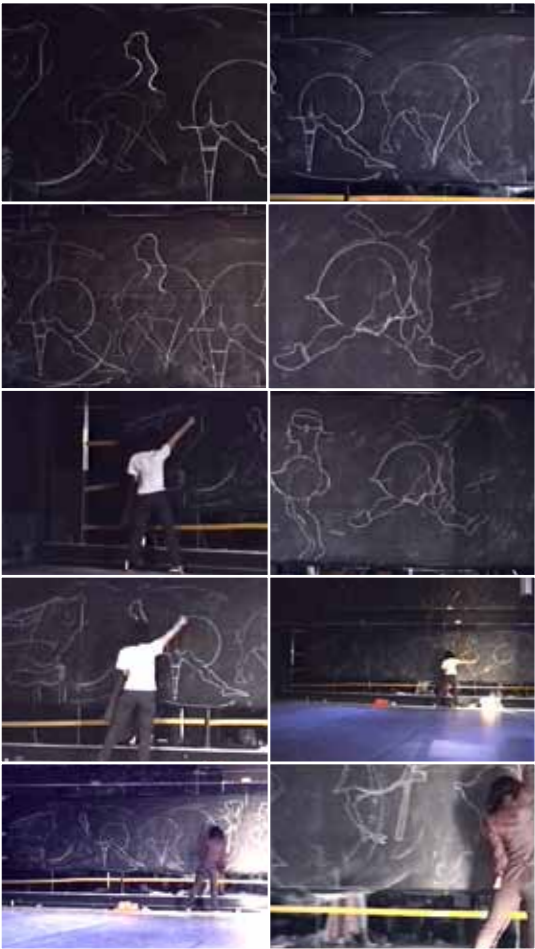
האמנות היא לעולם שאלה פתוחה על אודות טבע האמנות. לאחר כארבעה עשורים של נוכחות וחשיפה מתמדת, תמר גטר מעשירה את התואר אמנית מודרנית קלסית במשמעויות שמרחיבות את תודעת המודרניזם. עבודתה מטעינה מחדש את תביעתו של האוונגרד לראות בציור אובייקט מחקר פיזי ואידיאי. העובדה שהוא נחקר על ידי אמנים קאנוניים בעבר בהחלט מעניינת אותה. היא אף שבה וחוזרת אל הערכאות הכי גבוהות של הציור ואל מה שהאמנים גילו, אך חזרתה אל אמנים אלה, ואף שימת עצמה במקומם ושחזור מאבקם, לא מצליחים לייתר את פועלה או לטשטש את ייחודה.

לאורך השנים יצרה גטר גוף עבודה גדול והטרוגני, הן מבחינת אופי הציור עצמו והן מבחינת ריבוי הסוגות, הטכניקות והמדיה (וידאו, פיסול, תפאורה, מופע). בשנים האחרונות החלה אף לפרסם סיפורים קצרים ודחוסים, בנוסף לסיפורים ולמכתבים המלווים לא פעם את ציורי הקיר שלה או נכללים בהם. אולם, דומה שיש הסכמה על כך שלב עבודתה הוא הרישום – על ניירות, גם על בדים, גם בעבודות הקיר שנהפכו לעיסוקה העיקרי בעשור האחרון. גטר "מתקנת" רישומים: מבצעת אותם פעם אחר פעם. תהליך זה הנמשך שנים, מתרחש על גוף דימויים מובחן (מחזור תל־חי, למשל), שמתפתח לאיטו כמילון פרטי של שורשים והטיות (איורים 5-6).



5 < חצר תל־חי (ערוכה בשני מגדלים)
מתוך מחזור תל־חי, 1998 (שחזור עבודה מ־1975)
מוזיאון תל אביב לאמנות
סויד לבן בחוס החערוכה

5 < Tel-Hai Yard (in two towers)
From Tel-Hai cycle, 1988
(reconstruction of a 1975 work)
Tel Aviv Museum of Art
Whitewashed at the end of the exhibition



6 < תפאורה ורישום חי ל־Ma'Lov', 1998
תיאטרון הבסטיליה, פריז
כוריאוגרפיה: ברנרדו מונטה
תצלומים מתוך וידאו בעת חזרה, בג'קט, צרפת

6 < Stage Design and Live Drawing for Ma'Lov', 1998
Theatre de la Bastille, Paris
Choreographer: Bernardo Montet
Photographs from video during rehearsal
in Brest, France

בין 1998 ל־2005 נטלה גטר חלק בחיבורן של שתי יצירות כוריאוגרפיות, **Ma'Lov** ו־**Coupédecaté** (יחד עם ברנרדו מונטה), תיכננה את התפאורה ואף השתתפה בהן עצמה ברישום חי על במות בצרפת. הופעות אלה מחדדות עוד את תהליך עבודת הרישום הסיזיפי שלה ואת משמעותו בחשיבה שלה על היחסים העלומים, הפלאיים, הצורניים, שבין שיבוש לסימטריה. יצירות רבות מאוד של תמר גטר, אולי כשליש מיצירתה, לא זכו לחשיפה. יתר על כן, ככל שמסתכלים על המאסה הזו, היא חפה מחתירה ל"סיגנון" מזוהה, אחיד. "נראה שזהו בדיוק העניין", היא אומרת, "נראה שעל זה אני מדברת; אני לא משוכנעת שאני מנסה או רוצה להגיע לאנשהו... ודאי לא לסיגנון' או מראה מסוים... אני גם לא יודעת לאן הדברים הולכים... ממילא הכול קשור אצלי לפוטנציאל (האפסין) של תנועה בתוך קיבעון [...]). כשרפי לביא ראה את **GO**, התערוכה שהצגתי בדביר ב־2001, הוא תהה לשם מה להציג 400 רישומים על בערך 'אותו דבר'... למה לא בחרתי מכל סדרה אחד, את הטוב, וזהו. כי הסדרה כולה היא העניין, אמרתי לו. המוצג הוא פעולת שרשרת. אספקט אחד של פעולה חזרתית כזו עסוק ב'סטייה-תיקון'. אבל ברגע שיתיקנתי' משהו, אני לא מבינה יותר מה 'סטה', מהו השיבוש, וכך היתיקון' החדש מחזיר אותי לאותו מצב. נוצרות שרשרות בלי התחלה ובלי סוף... אני לא חושבת שמטריד אותי 'יאחד' במובן של הישג, המצאה של שפת רישום פרטית, או 'ערך' ציורי כזה או אחר... שאני גם לא יודעת מהו. אם יש פה איזו אידיאה היא קשורה אולי יותר באיזו פנטזיה של שליטה נניח... אבל הרי במובן גלוי אני גם מוותרת כליל על שליטה; תזכרי גם שרוב הסדרות האלה נרשמו בעיניים עצומות, לאחר שהצורות נחקרו בתהליך ארוך מאוד, ונלמדו 'בעל פה'. העסק הזה הוא אולי על זיקוק, אבל לא על מיון... אבסורד, כן..." (בשיחה עם הכותבת).

המאסה וההטרונגניות של עבודתה מולידות צורך להצביע מיד דווקא על החוויה ההומוגנית שמעוררים בליל השפות ואופני הייצור המרובים שלה; מכל הריבוי מתייצב דבר מה ייחודי, עצמאי, חד־פעמי, בר זיהוי מידי: החיבה העמוקה לסתירה, לפרדוקס ולשלילה. למשל המצב הזה: באמצע הקריירה שלה, ב־1992, גטר הולכת על עבודות על קיר, עבודות בהשקעה מטורפת, שמרביתן מסוידות בלבן בתום התערוכה. ההרס הזה פועל גם בתוך העבודות, הן מציגות אותו ללא הרף באמצעות מחיקה, תיקון. ואז היא עושה שוב.

מחדש. האם זו מטפורה? לא. זו דרך פעולה.

קהל, פרשנים, מחפשים נראטיב. נראטיב־על. או שבירה של נראטיב... נראה כי המאמץ של גטר הוא למנוע כמידת יכולתה תשובות לחיפוש כזה. "זה לא מתמלא או מתרוקן ממלל", היא מעירה נרגנת כלפי עוד יוזמה פרשנית. השיחה איתה מסוכנת, גטר יורה ברגליה של כל עלילה אפשרית. ועם זאת, ולא רק מפני שהיא באה מן הספרות לא פחות משהיא באה מן האמנות, יש עלילה, עלילה צורנית, גרוטסקית, מושגית, קונקרטית ומופשטת גם יחד. אני חושבת על סופרים אהודים עליה כברנהרד או מוסיל או קפקא. הם התנהגו ודיברו כאילו ימי הסיפור הגדול, הקוהרנטי, חלפו עברו ונותרנו רק עם שרידים או פרגמנטים. ועדיין ניתן להבחין בדרמה המתחוללת על משטח הציור או הרישום של גטר, ומה לך אפקט דרמטי יותר מהשימוש בגרוטסקה. אני חושבת על בקט. אני חושבת על תיאטרון האבסורד בכלל. אני משווה. זה בלתי נמנע.

הפרגמנטריות, ההזרה, המחיקה, השיבוש וההרס, הכלום. הפעולה עצמה והמתח הדרמטי שהיא מחוללת הם שבונים את המהות הביקורתית שיש בעבודותיה: את תמונת האי־נחת שלה. הנשאים של פעולה זו הם פיגורות דגנרטיות מרכזיות הזוכות לכינוי: "האידיוטי", "השוטה", "העיוור", "הגמד" או "הדחליל". אותן פיגורות עוויתיות הן בעצם היבטים של מין דמות אחת ש"קופאת" בכל פעם בהעוויה שונה, היבטים שאפשר לחשוב אותם כ"מבקרים" של המדיום האמנותי, של המעשה האמנותי, אלה שמכוננים את המגבלות של המדיום ומציפים את כשלונו האונטולוגי להקרין סמכות וקוהרנטיות שקרנה מציוריהם של רבי־אמנים כליאונרדו, ולאסקס, גויה...

גטר אוהבת לפרוס את הצורות שהיא מציירת. ליטרלית. בדרך כלל זה לגזור לשניים, באמצע. המון דימויים שלה עוברים את הניתוח הזה, בלי היררכייה: בניינים, גוף האדם, צמחייה, חיות... כאשר תבנית בניין סימטרי, כמו זו של חצר תל־חי, נחצית לשניים, הצפייה בחיתוך הזה אינה כה משונה. גם לא כאשר היא מציירת או מוחקת חצי פרצוף, או מעבירה קו גיר על קו חיצוי מדומיין של ראש. למשל ראשו של **השומר הנם** בכמה מעבודות **תל־חי**. אלה הם קווי חיתוך מוכרים למדי (בפרסומת, צילום וכו'), לא מאיימים; החצי השני, המוחסר – ניתן לידעה. החיצוי הזה מוסר רמז מומשג על תאורה נמוכה, לילית, אולי כזו של תצלום קונטרסטי, אולי כזו של דרמה בארוקית. אלא שחיתוכים אלה מתחילים להיות מפתיעים וטורדניים כאשר היא מניחה אותם זה לצד זה, או מצמידה אותם באיזו הנדסה מופרכת שבוראת הַחסרות. מה אני רואה ב"חצי שומר" ביחד עם "חצי תל־חי"? "חצי שמירה"? מה באמת הוחסר מה'ישלם'? סיפור - אין. אבל היא מצליחה להמחיש פה איזה כשל (איור 7). העניין מסתבך עוד כשגטר מתחילה לבצוע דימויים שהם ממילא חלקיים, פרגמנטריים, פיגורות הטורסו, למשל. הציור שלה משקיע אנרגיה עצומה, ברגישות הכירורגית הזו – ואז היא חותכת את מה שמלכת–חילה הוא רק חלק, ומיד גואלת את הַבְּדל ומשלימה לחצוי את תמונת הראי של עצמו. באופן זה זוכים רבים מאוכלוסיית בעלי המומים המסועפת של הציור של גטר לאיזון ולהרמוניות גופניות הזויות לגמרי, לשלמות סימטרית מופלגת שנעשית מפלצתית. כל הפלסטיקה האבסורדית הזו מתבצעת מתגובות פשוטות מאוד, אלמנטריות, להתנגשות של צורות שטוחות על פני משטח בניסיון של קריאה תלת־מדית שלהן, (מימוש נפחי מדומה שלהן).

הציור של גטר דוחה אשלייתיות ונבנה כפעולות ציוריות ורישומיות טהורות פורמליסטיות – הכול שטוח ומושטח, נחקר מתוך פני השטח של הציור, מכבד וגם סוגד לאוטונומיות שלו. "זהו, השלאכתפלאטה!³ זה כאן, זה לא בשומקום אחר", היא אומרת מרבים לחפש בעבודתה עלילת נכות ביוגרפית. והרי היא שם, ממילא. לא חבויה, גלויה, במישור הקדמי של הציור, מוגשת כארוחה מפוארת על טס, בציור אשר ככל שהווירטואוזיות שלו נשללת מתוכו כערך,

היא עדיין מסחררת לעצמה. "זה לא דיוקן עצמי", עונה לי גטר, "ישל העולם!".

השריד כנגד סלע קיומנו

העולם הבדוי מקובע, אבל הציור עצמו – בתנועה. לא, אין זו תנועת המכחול, ולא זו של ג'סטה חומרית. גטר עומדת עם הגב למסורת של ציור פעולה. משונה, אני חושבת. מצד אחד התאווה שלה לקיפאון של ציורים, מצד שני התנועה הגדולה... וההפרזה. התנהלות הפעולה הציורית של גטר מיוסדת על ליקוי במידה ובמידות, על סטיות ותיקונן, אבל הדבר שמציין אותה הוא ההפרזה. זה המקום שבו הליקוי והסטייה נעשים או חותרים אל הגוזמה.

כאשר הפעולות שלה חוזרות על עצמן, והן חוזרות על עצמן ללא הרף, מקבלת הפעולה שלה מימד טוטלי. אולי מאגי. הפעולה נעשית מוחלטת בה במידה שהיא מאומצת ומופרכת. אחד הפירות של התנהלות כזו הוא אמנם הגיחוך, כחסימה ומחוסנות מפני האשלייתי, וכמימוש הדחף "לפסל" עולם חפצי הנערד משמעות.

"כשהטורסו נכנס לפעולה" היא הכותרת שנתנה שרה בריטברג-סמל לראיון המעולה שערכה עם גטר בכתב העת **סטודיו** (גיליון 142, 2003). בשלב המאוחר של ציורי הקיר ועבודות הרישום בעיניים עצומות, גטר עצמה, פיזית, "מתחפשת" לטורסו נטול יכולת תזוזה – מגבילה ממשית את תנועת גופה, את ראייתה, כובלת את היד המציירת באמצעות מגוון מכשירים המקשים על הציור, ו־מתחילה לזוז, לצייר... דומה כי זו מידת הגוזמה בשיאה.

הטורסו, אולי יותר מכל דימוי אחר, מוסר את הנוכחות החפצית של רוב הפיגורות שמופיעות על משטח הציור הגטרי. הטורסו, כתצורה של גוויה, כשארית של גוף אדם דמויית חרס או כד שבור, מעורר מחשבה על מעמדו כשריד, גם כשריד היסטורי.

תהייה זו מציגה עצמה בחריפות לאור העובדה שדמויות הטורסו הופיעו בעבודתה לראשונה במחזור **תל־חי**. אף שאין במחזור הציורים הזה התייחסות אחת ישירה לאותם אירועים

רצחניים משנת 1920; אין ייצוג ישיר לא של המקום ולא של איש מאנשי הקומונה ההיא, ואף הגיבור הראשי, יוסף טרומפלדרר, אינו מופיע בו; להיפך, את "מקומו" תופס טרוריסט יפני (קוזו אוקומוטו, בשמו בלבד, ללא כל אופטיקה) – עדיין עיסוקו של המחזור הוא באירוע היסטורי, אידיאולוגי ופוליטי, אירוע שהוא צומת עצבי בתודעה הישראלית. מהי מדינת ישראל ללא רעיון ה"שריד". אין זו שאלה רטורית. הכול ידוע: "שארית הפליטה", "שארית ישראל", פולחן העתיקות... האבנים הקדושות, הוכחת ה"יבעלות" על הקרקע באמצעות...; על השריד עומדת שאלת הגאולה התיישבותית מול הכיבוש, ה"עבודה עברית" מול דיכוי וגזלה...

השריד הוא מכונן־על של הזהות הישראלית ההוגה, הביקורתית, הספקנית, בה במידה שהוא מכונן את ישראל האזכרית, המיליטנטית. ברור כי השאלה איננה **האם** גטר עוסקת בזה, אלא **איך**. מחזור **תל־חי** הוא כולו על אודות השריד. ובכל רמ"ח איבריו, אומרת גטר, אין זה 'ציור תקופתי' (על משקל "סרט תקופתי").

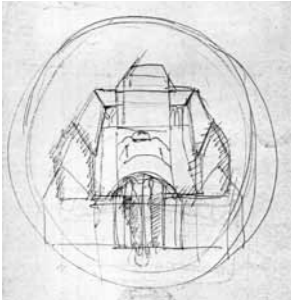
הבחירה בגרוטסקה כצורה בוטה ואגרסיבית וכסוגה ביקורתית ממילא מייתרת ביקורת פוליטית ספציפית. תגובה פוליטית ישירה נדירה אצל תמר גטר. לעניין הזה תמיד העדיפה הפגנות, חלקן בצורת תערוכות, כמו התערוכה הנוודת, "לבנות גשרים", בהשתתפות שישה פלסטינים ושישה ישראלים, שאליה הצטרפה במסע שהחל ב־1993 באירופה, בקנדה, בארצות הברית, תוך כדי קיום מפגשים ושיחות עם קהילות שונות: יהדות אורתודוקסית, מהגרים פלסטינים, אינטלקטואלים פלסטינים, סטודנטים, פוליטיקאים, אנשי אמנות, תקשורת.

שיחות ישירות עם הסטודנטים שלה בבצלאל נראו לה תמיד מועילות יותר מאשר לייצר תמונות מובנות מאליהן על עוולות מוסריות (איור 8). למרות זאת, ייצור כרזות משך אותה. היא עשתה רבות. היא עיצבה קיר שלם לתערוכה "היד החזקה, 33 שנה לכיבוש". אחת הכרזות, לשונית ביסודה, אני רוצה לצטט כאן במלואה (מבחינה גרפית היא עוצבה בפונטים כעורים של שילוט "דקורטיבי" על רקע צהוב־תמרור). כותרתה היא "לפרק" ועיסוקה כולו בענייני השריד:



7 < תל־חי ושומר נם (גירסה 2), 1978 צבע־לוח, גיר ולאכה על יריעה פלסטיק, 94×204 ס"מ "שומר נם" על פי ראש השומר הרומי בציורו של פיירו דלה פרנצ'סקה, תחנית ישו, 1463

7 < Tel-Hai and Sleeping Guard (version 2), 1978 Blackboard paint, classroom chalk and lacquer on plastic sheet, 204×94 cm "Sleeping Guard" after the head of a Roman guard from Piero della Francesca, Resurrection, ca. 1463



8 < שתי חצרות, עיגול וגווייה הרשימי הכנה למחזור תל־חי, 1974–1978 עיפרון על נייר

8 < Two Yards, a Circle and a Corpse Preparation studies for Tel-Hai cycle 1974–1978 Pencil on paper

תל־חי באידיאולוגיה הציונית ובמיוחד באידיאולוגיה של הימין, היא דוגמה מופתית לאיך מייצרים אשראי בלתי מוגבל שממנו מסדרים ומגבים את 'משמעות ההיסטוריה, מייצרים 'עומק; בשל כך תל־חי היא ביצת זהב של 'משמעות'. ככזו היא חיונית למופע הקבע של המדינה, של 'חיי האומה' מופע שבלעדיו המדינה לא תצליח לשלוח חיילים להיהרג וכו' וכו'. זה אופן שבו מנסים לשאוב מהקונטינגנטיות של ההיסטוריה הגלויה איזו משמעות חבויה. כך ממציאים רצף, משמעות, כוונה, תנועה. 'אור ישראלי' ו'טוהר הנשק' הם דוגמאות לאשראי מרחבי כזה. אבל הנושא שלי אינו 'דה'מית'יזציה' של תל־חי. זה הרי קל ומימלא מופק דרך קבע בידי ה'שמאל' החומד תדיר את המימד האבסטרקטי של צדק או אמת. אבל החיים הממשיים של קהילה נבנים ומתכוננים באמצעות התייחסות לבדיות סימבוליות. זה כורח קיומי, בכל מקום, גם במקומות (אירופה) שם נדמה שהם כבר 'מעבר לזה'; אין **בלי** קהילה ואין **בלי** אתוס של קהילה. אם הבדיה היא הממשות של החיים עצמם, אז אין שום צורך 'לפרק' אותה. אבל כן צריך להצביע עליה ולתאר את המנגנונים שלה. מחזור ציורי 'תל־חי' עסוקים בהתנסחות סביב הסיטואציה הסבוכה הזו: איזה מבט מתאפשר לי על הטרגדיה הזו?" (איור 13).

הגזמה בלשון המעטה

הרדיקליזם של גטר נוכח בעצם בחירתה בתחילת שנות ה־70 במשמעת ניאו־אוונגרדית ובמימושה המושגי. תחילה, בצו התקופה והקאנון, מסורות ציוריות שלמות גורשו מהתנסויותיה, ואפילו דמות האדם הורשתה לגור בעבודותיה רק בתור מסמך מתועד, כתצלום שחור-לבן, וגם אז הייתה עדיפות להופעתה כגווייה, לא גווייה אותנטית (התפרצות אקספרסיבית מסוג זה הייתה נחשבת להפרה בוטה של הדיאטה המושגית), אלא סימון, דימוי מצולם של חבר-קולגה, שהסכים לשחק את דמותה של גווייה מתוך ציור קלסי.

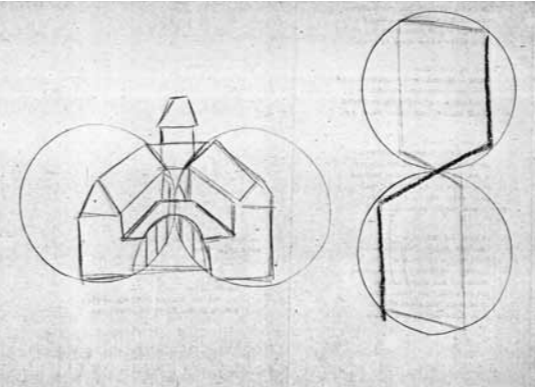
עבודותיה מסומנות תחילה בכמעט מונוכרומים מעודנים והחלטיים (ירוק ושחור, שדות צבע חומים), והן מגיעות לאט לאט אל סצינות מוארות באור תהומי (**נופים**, 1981-1983) ועד

ל"צהבת" ון־גוכית בוערת במחזור **פריחה מדומה**, מאמצע שנות ה־80, ולהפרזה צבעונית ארסית, משתלחת ומרדנית המאפיינת את כל המחזור **ארטיפייסיליה נטורליה**, שעליו עבדה עד 1989. המקום המרכזי להכברה ולהפרזה, אינו מופיע לבדו, ללא תאומו האוקסימורוני – ההמעטה, ההפחתה, התמצות: מהשלד ועד ל"כלום(ניק)" הקטן או האפס הגדול.

וכך, העיגול הוא גם אפס וגם אינסוף. והיא תמיד שבה אל העיגול, אל האפס. אותו אפס גדול ושרירותי שהיא למדה, כמו ג'וטו, לבצע במשיכת קו אחת. העיגול המאופס נעשה פחות שרירותי כשמבחינים עד כמה תכופה הופעתו החלולה בטבע: מפה פעור ועד למיתארו האפל של הירח, ממכתש ועד פצע. עיגול חלול הוא עדשה, אות סמך ענקית, אולי גם צליל של בלון הנופח את האוויר מתוכו. הוא גם דיוקנו הריק של אלוהים: "אם מביטים באפס לא רואים דבר; אך הביטו דרכו ותראו את העולם",‏‏ [[]^{דרוש מקור]} ממליץ המתמטיקאי מהארוורד, רוברט קפלן, בספרו המוקדש לְכלום, להיסטוריה של האפס, ולשאלה הפילוסופית מדוע יש דבר־מה במקום שום־דבר. האפסים בעולמה האמנותי של גטר הם גם אותן פיגורות עוויתיות שבציוריה. היא לא ממציאה אותם אלא מנשימה וממחזרת. הם כבר נולדו משובשים בחיים של אחרים. היא מארחת ומעבירה אותם סדנת פעלולים, וכשהם הופכים באינספור רישומי ההכנה שלה ללוליינים מעוררי השתאות, או צחוק, או מבוכה – הם משוגרים אל הזירה (בד, נייר או קיר) ושם הם מדגימים אופני הישרדות מתוחכמים ומעוררי כבוד והערצה לא פחות מהכד הסיני של אלברכט דירר (איור 14).

מהסלון של רפי לסלון של בנימין

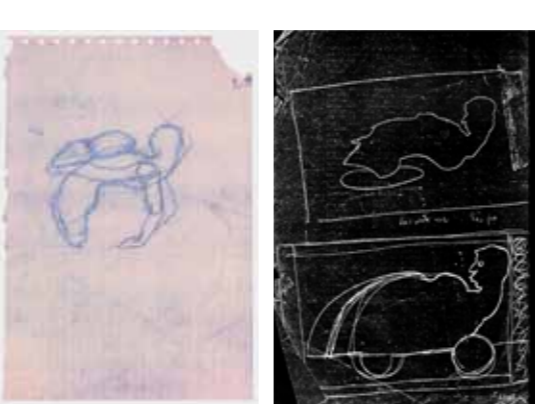
בשנות ה־70 התעצמו שורשי אמנותה ותפיסתה של גטר בחוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל אביב, במיוחד תחת השפעתם המעצבת של חוקרי הספרות הפרופי בנימין הרושובסקי ופרופ' מאיר שטרנברג. משני מורים אלה קיבלה במלואה את גישתם המודרניסטית, האוניברסלית, לקריאה טקסטואלית צמודה, והבנת יצירת האמנות כמערך תחבולתי יזום, מלאכותי, לא שקוף, ולא משקף באף אחת מרמותיו.



13 < ללא כותרת, חרשימי הכנה למחזור תל־חי, 1974–1978 עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ

Untitled < 13 Preparation studies for Tel-Hai cycle 1974–1978 Pencil on paper, 21×29.5 cm

.....



14 < טורסו בשלולית: טורסו־עגלה; טורסו נושא אבנים על חזהו, חרשימי הכנה למחזור תל־חי, 1974–1978 עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ כ"א

14 Torso in Pond; Torso-Cart; Stone-Bearer Torso < 14 Preparation studies for Tel-Hai cycle 1974–1978 Pencil on paper, 29.5×21 cm each

אלה היו בעיקר הדגשי הפורמליזם הרוסי והשפעות "הביקורת החדשה". עם זאת, כבר כסטודנטית, חשה גטר שפירוש קיצוני של האידיאות הללו מוביל לניתוק קונטקסטואלי של יצירות. וכך גטר מתייחסת אל תקופה זו באוניברסיטה: "מחזור תל־חי נוצר בשנים שבהן למדתי בחוג. העיסוק באידיאולוגיה, בפוליטיקה, בזמן ובהתרחשות קונקרטיים, המחשבות על היסטוריה ואמנות, על מוגבלות המבט מתוך נתונים תרבותיים, לשוניים, ומה שהכי חשוב: עיסוק המחזור במתחים רגשיים אדירים, סותרים, מתנגשים, הנוגעים בצורה הכי יומיומית וישירה לחיים של קהילה שלמה, לנו, כאן, בארץ הזאת, עכשיו, כל אלה עלו בתנופה מתוך הוויכוחים הסבוכים והסוערים שהיו לי עם המערך התיאורטי, הפורמליסטי, שאותו הרי קיבלתי, ואליו התייחסתי ומתייחסת גם היום בהערכה עצומה. מה שהתחיל כוויכוח עם מה שנראה לי כבועתיות המודרניסטית של רפי לביא, קיבל את כל התנופה והמינוף התיאורטי שלו בוויכוח עם הפרופסורים מהחוג לספרות. מהסלון של רפי לסלון של בנימין הרושובסקי - הוויכוח היה אחד. והיו גם המון הסכמות ודקויות. הרושובסקי הכיר את הקונסטרוקטיביסטים הרוסים והמינימליסטים האמריקאים. כתב עליהם. הרושובסקי, קרוב משפחה של קופפרמן... הפך ידיד ומבקר בסטודיו... שניהם התייצבו ראשונים בערב הפתיחה של מחזור תל־חי במוזיאון ישראל.

"הוויכוחים על הפרובלמטיקה של האוטונומיות הטקסטואלית נמשכו הרבה זמן ופירנסו אותי. אם הייתה לי מחשבה על מודרניזם, או מלה ששקלה משהו ולא הייתה סיסמה ריקה, זה היה בזכות הדיונים האלה. היקף הקריאה של הרושובסקי היה ענק. להקשיב לו – חסד. המחקרים בפרוזודיה – מתנה עליונה. אז הם לא לימדו ולטר בנימין... ולא נפלו מדרידה... והכניסו את פוקו למערכת באיחור מצחיק... לא אסון. הם הפריעו למישהו לקרוא? אלה האנשים שלימדו אותי לחשוב ולדבר. אותי מעניין לזכור, שאחרי שנים, היה זה פרופ' בנימין הרושובסקי, הוא ולא אחר, הראשון לכתוב מאמר מורכב ביותר על הגריד וחוויית הניצול, הפרטיזן, בציור האבסטרקטי לחלוטין של בן דודו משה קופפרמן. במשך שנים על גבי שנים התייחסו רפי לביא ובראש וראשונה קופפרמן עצמו, אל עצם

הרעיון לקריאה כזו כאל מה שלא יוכל להניב אלא רכילות וקיטש. 'לא להבין כלום באמנות', קראו לזה. אז הפורמליסט הרוסי היקר הזה, הרושובסקי, הביא את ההיסטוריה האבודה והמנודה לפרשנות של קופפרמן... גם את ציורי תל־חי שלי הוא הבין הרבה יותר טוב מכמה וכמה שמאלנים ידועים" (בשיחה עם הכותבת).

לימודי תורת הספרות הרחיבו את הבנת הפרויקט המודרניסטי של גטר בהקשר ההיסטורי, האידיאי והפרקטי. בשנים אלה התחדדה תפיסתה הייחודית את המתח בין הרציונלי לגרוטסקי, שפרץ במחזור **תל־חי**.

המתח בין הלוגי לגרוטסקי עומד בבסיס התערוכה הנוכחית ודרכו נחשף המהלך הגטרי מתחילתו ועד להצבות הציור הגדולות של היום, זהו מתח בין הקו לבין הכתם, או בין המעגל (המייצג את הפנטיזה על שלמות, מוניזם, הומוגניות, דיוק, פשטות, מבניות ורציונליות) לבין החמור עם השדיים (כשני עיגולים) – עם הדימוי הגרוטסקי. שלדי הדימויים המלוקטים ממקורות שונים עוברים שיוף עד שהם מתייצבים כדגם, כאידיאה. זוהי מנת חלקן של הפיגורות הדגנרטיביות בציור של גטר, פיגורות שאפילו הקו המשרטט אותן מצליח להקרין לעתים אופי היברידי.

מה שמסבך את הבנת האמנות של גטר היא העובדה שמתחים אלו – בין הגרוטסקי לרציונלי – מתקיימים כמעט בכל אחד מאיבריו של הרב־ציור שלה. בכל דימוי של בניין בציוריה (חצר חולדה, משטרת נבי־יושע, מבצר אנטיפטרוס, הווילה של מיס ון דר רוהה וכו') ובכל מבנה (הגביע של אוצילו, הרוזטות, תוכניות הערים והקיבוצים וכו') נגלה לעתים קרובות שצורות היסוד הגיאומטריות עברו סדרה של הסטות ושיבושי "גוף", וכן הכפלות, היפוכים ובעיקר הכלאות, שהופכות את המבנים הללו למנגנונים הזויים או למכונות פנטסטיות; אם נדמה לנו כי באיברי הציור כל אלה מנסחים גופניות גרוטסקית, הרי נבחין לעתים קרובות כי דימויים מעוותים אלה סופגים רציונליזציה כמו מבנית.

כך, למשל, כאשר טורסו מחוסר איברים מוכפל סימטרית ובכך מפוצה על חלקיותו. בהכלאות שגטר יוצרת בין בניינים לגופים (אנשים, חיות) נמצא כי המבנה לא מוכן להתקיים

לעצמו באיזה עולם קארטזיאני סגור, נקי ומלאכותי שבו ה"אני" הוא תמיד הרוחני שבאדם ושבו השכל מנותק מהגוף.

הצחוק משחרר אותנו מהבחילה

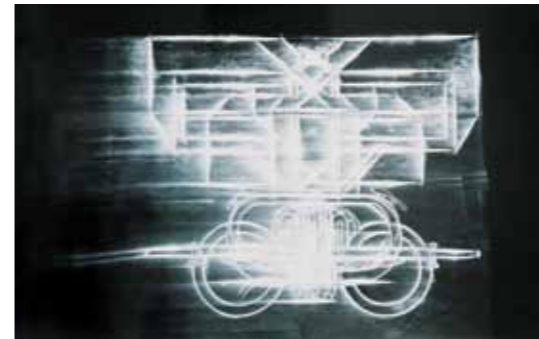
של האבסורד (ניטשה)

"כשאני קוראת את קפקא או את תומס ברנהרד אני נוחרת מצחוק", אומרת גטר. כאשר קפקא סיים את כתיבת הרומן הביורוקרטי שלו, **המשפט**, כותב מקס ברוד, הוא זימן מספר חברים וביקש לקרוא בפניהם את הפרק הראשון והמפחיד והנה, כשהחל לקרוא נתקף צחוק, שאליו הצטרפו חבריו, והוא עצמו צחק המון והיו רגעים שבהם לא היה יכול להמשיך לקרוא מרוב צחוק. ? בצחוק הקפקאי שעליו מעיד ברוד וגם בצחוק של גטר יש משהו מדבק אך גם מטריד. האם זאת אותה רוח אניגמטית מלווה בתדהמה ובהשתאות שנושבת למקרא היצירה הקפקאית? האין רוח זו היא שכופה על הקורא של קפקא סוג של קריאה מוקסמת ומתוסכלת, מחויכת ומיואשת, מזועזעת וחדורת אמביציה לפענח, מגששת, מנחשת, מפסידה, מרימה ידיים, ממשיכה אל הסיפור הבא, מוקסמת ומתוסכלת וכן הלאה? האם הצחוק של גטר הוא הצחוק הפרוידיאני, שנועד לגרש חרדה, פחד, או להרתיע אויב (קדום) מאיים (מבפנים)? האם זהו צחוק עוועים או אותה עווית הלופתת את הבטן בדיוק כמו בעת הצורך להקיא או בשעת אימה, כפי שמתארו בטאיי? האם זה הצחוק הקרנבלי של באחטיין? האם זהו הצחוק הפארודי הרכוב על קצב רצחני של היינריך פון קלייסט ("תולדות ורתר הצעיר מאושר יותר"), או הצחוק השטני של גוגול? אולי הצחוק הרועם, הפולקלוריסטי, של הגשש החיוור? האם זהו צחוקו התמים של האידיוט? האם הצחוק הזה קשור בתבונה או בהיעדרה? תופעת הצחוק, התכונה הפעורה, שאבי תורת האבולוציה ייחד לאדם לבדו, אינה מוציאה מכלל אפשרות קריאה קומית ביצירות של גטר. למעשה, ככל שנתעמק ביצירתה נגלה כי זו נישאת שוב ושוב על גלי צחוק וכי הצחוק שלה שתול על פלגי מים משתובבים ומגוחכים לא פחות משאדם המחליק על בננה קשור לסלפסטיק ולהומור על פי ברגסון.



15 < פרויקט לוס אנג'לס, 1993
 טמפרה-שמן וגיר על שלושה קירות, סויד לבן בחום התערוכה
 (ראו פרטים בעמ' 17)

15 < Los Angeles Project, 1993
 Oil-tempera and chalk on three walls, Whitewashed
 at the end of the exhibition
 (details on p. 17)



16 < כניסות כפולות (פרט), 1994
 המשכן לאמנות עין חרוד (אולם אחר, קיר 4 וקיר 1)
 טמפרה-שמן (באמצעות מגב), גיר־שמן ורישום צלוף (באמצעות
 אנך־בנאים) על בד על קיר

16 < Double Entrances (detail), 1994
 Museum of Art, Ein-Harod (Atar Hall: wall 4 and wall 1)
 Oil-tempera (by squeegee), oil chalk and sniped
 drawing (by mason's plummet) on canvas on wall

בהירושימה, ואל השימוש הנלוו שנעשה בה כדוגמה ל"נפלאות
 הסימטריה האטומית" על במות מחקר באירופה... "פדרו" כפול
 הראש מהסרט האבודים, הופך כאן לעובד זר אסיאתי. אני
 תוהה על המקבריות המתעצמת הזו ושואלת את גטר: בין
 "מכתב" ל"מכתב", בין העבודה מ־1974 לזו מ־1996, איזה
 חשבון את סוגרת עם יוזף בויס?

גטר עונה: "הוא מוקיון, אני בופון, זה חשבון של ליצנים.
 היה אוטופיסט! מי שלא מת, לפני שהוא מת, הולך קאקו
 כשהוא מת". היא מצטטת את בויס המצטט את אנגלוס
 סילזיוס ומסרבת להמשיך בנושא.

הפרוצדורות שגטר מפעילה על חצר תל־חי חוזרות על
 עצמן בכניסות כפולות, אותו מבנה מודולרי של כניסה, מעקה
 ושלוש מדרגות, סוג היחידה בבנייה הטרומית שאותה רואים
 על משאיות בדרכן להתנחלויות, למשל. המודל עצמו התחיל
 בגרמניה, בבאוהאוס. הוא מוכר בארץ באלפי גירסאות מאז
 שנות ה־30. גטר חמדה את המצב המבודד: כניסה בלי בית.
 כניסה שאינה מכניסה. היא מייצרת ממנה מבנים מוזרים,
 סגורים כאילו, אך כלל לא ברור מה בהם הוא "פנים", ומה
 "חוץ": אחד הוא דמוי קבר, אחר דמוי מסכת גו, או כלי נגינה
 או מכונת דיש (איור 16). ושוב מתגלה אותו מבט דוקרני שהיא
 מפנה אל ה"בית", ה"חצר", ה"כניסה", וניתן אף להמשיך: ה"חיי",
 ה"קהילה"... מוזרות של אינטימיות, אולי "זוגיות" תמוהה,
 חלה על הגיבורים של כניסות כפולות, הערוכים בזוגות בין
 תרשימי הכניסות: ילד דגנרט ("פדרו") עם רקדנית בעירום,
 גבר צעיר הלוש כליצן (אוסקר שלמר, מנהל הבאוהאוס,
 בתחפושת שהוא עצמו עיצב לבלט) עם אשה בעירום, וזקן
 (אדגר דגה) מתבונן בפסלון של אשה עירומה. אין "יחסים" בין
 הדמויות. הציור קושר אותם זה על יד זה, והמתבונן מותקל
 באיזו סמיכות שאינה מסמיכה. הכול צף. דבר על יד דבר,
 לא מחובר. היא מעמידה את כל הציור שלה על המודל של
 הליצן-האקרובט, ההולך על חבל דק ללא רשת ביטחון. עולה
 על הדעת סצינה מתוך הקרקס, 1928, ובה צירלי צ'פלין, נווד
 וגינטלמן כתמיד, בורח מהמטשרה ונקלע לקרקס; הוא מטפס
 ומגיע אל קצה הקונסטרוקציה ואין לו ברירה אלא ללכת על
 חבל מתות. מתחתיו אין רשת ביטחון. זו שאלת חיים. הקהל

די להביט בגרוטסקות, שהחלו להופיע כבר במחזור
 תל־חי והתניעו את החצר כעגלה, כמכונית, כקומנדקר... או
 מגבשים אותה כשבעת יהלום, כמבצר, כגטו, כבית קברות.
 באחת העבודות גטר מסמנת את הטרוויסט במשפט הילדותי:
 "לקוּזו אוקומוטו ראש דלעת" לצד תצלום שחור-לבן מודבק
 של ידי אשה המחזיקות סיר בישול; או לצד תצלום של
 שחקן כדורגל גרמני – גמד. "מפלצת" מול "מפלצת". ולאן
 מתגלגל הכדור? גטר אומרת: "ממי למדתי צחוק פרוע?
 מגויה". שחקן הכדורגל הגרמני הוא הגמד הראשון שלה.
 ממנו, ומדמותו של אוקאמוטו, מן הפנים האסיאתיות שלו,
 אלה שייצגו וסיכמו בעבודה שלל זהויות סטריאוטיפיות של
 "האחר", ניתן להתחקות אחר גניאלוגיה שלמה של "אידיויטים"
 ולהם מודבקות פעם אחר פעם הבעות הבהייה והפיגור, הפה
 הפעור, הלסתות השמוטות, הלשון המשתלשלת, השן הבולטת
 או הידיים המתנופפות באוויר.

וישנו גם פדרו, נער השוליים העבריין, המפגר למחצה,
 מסרטו של לואיס בונואל, האבודים. כל ה"טירונים" של גטר,
 בעלי ההבעה הסתומה, הם פיתוח של טיפוס הראש של פדרו.
 הוא צויר בעשרות ואריינטים, גם על הקירות של פרויקט
 לוס אנג'לס, 1993 (בתערוכה "מקום", גלריה פישר, אוצרת:
 שלומית שקד (איור 15)). גטר למדה את הראש של פדרו כפי
 שלמדה את החצרות שלה. ב־1995, בכניסות כפולות, חוזר
 ראשו ומשתרע על קיר שלם מתוך ארבעת קירות העבודה.
 גם בעבודה GO 2 פדרו מופיע. גטר: "ציירתי אותו מהזיכרון
 כעוד ראש מטיפוס הראשים שאני מציירת, גם כאן, כמו בשאר
 העבודות, פדרו היה רק מודל, מטריצה לאיזו פזיונומיה של
 דגנרציה שמעסיקה אותי כל השנים. אף פעם אחת לא ציירתי
 אותו בתור הדמות מהסרט... אינני עסוקה בלהראות לצופה
 דמויות של מפגרים או נכים... אין נושא כזה אצלי. לא היה"
 (בשיחה עם הכותבת). ב־1996 הוא מופיע במפלצת כפולה
 בטוקיו, שם הוא מוכפל, מחולק, מאוזן עם "כפילו", ושם הוא
 גם "מדבר" (ראו במאמר של יונתן סואן). הטקסט המונח
 על הרצפה הוא ה"חיבור" שלו: מכתב תלונה ליוזף בויס,
 אשר נקרא להתייחס ללא דיחוי אל מצבה הבלתי נסבל של
 המפלצת – הוא, או הם – מוטציה של ההפצה האטומית



17 < בניין אדון מלך בן-ציון, 1932, ובניין ד"ר ברלין, 1933 (מחוזה לוואלצקה ג'רט וליעקב פינקרפלד), 1994 פרטים (למעלה ומשמאל) מתוך הצגת חלל בתערוכה "חל אביב בעקבות הבאוהאוס", בניין הארץ ההיסטורי, חל אביב (ואלצקה גרט על פי תצלומים מתוך שלומית, 1932, השדכנית, 1925) גיר-כיתה וטמפרה-שמן (באמצעות מגב), על מצע טמפרה-שמן על קיר. טקסט: כתב יד בגיר-כיתה על מצע צבע תעשייתי על קיר גבס חיצוני. מידות החלל: 3x6x5.5 מ'. סויד לבן בחום התערוכה

Adon Melech Ben-Zion Building, 1932 < 17 and Dr. Berlin Building, 1933 (homage to Valeska Gert and Jacob Pinkerfeld), 1994 Details from space installation at the exhibition "Tel Aviv in the Tracks of the Bauhaus," the historical building of Haaretz newspaper, Tel Aviv (Valeska Gert after stills from Salome, 1932 and The Matchmaker, 1925). Classroom chalk and oil-tempera (by squeegee) on an oil-tempera surface on wall. Text: handwritten with classroom chalk on a surface of industrial paint on an external drywall. Space dimensions: 3x6x5.5 m, whitewashed after the exhibition's closing

צחוק הנובע ממבוכה נוכח תופעה המסרבת להתפענח או אל מול ניסיון סיופי לאתר בשרשרת אירועים כלשהי משמעות, תבוניות, סיבתיות. מי שפגש את גטר (גם אל מול ציוריה בסטודיו) זכה לא פעם לראותה צוחקת צחוק פרוץ, ילדותי. זה עשוי לפרוץ גם מול "דבוקת" דימויים אנוסים שנלקחו מעולמות שונים שהיא "סידרה" יחדיו. המלים "סידור" או "הנחה" (arrangement, בניסוחו של קרל אנדרה) מתארות במדויק יותר מאשר המלה "קומפוזיציה" את האופן הלאקוני של הופעת הצורות והדימויים ביצירתה. השרירותיות עצמה מהווה גורם עיקרי בייצורם של חיבורים "מפלצתיים"; כאותם דימויים פנטסטיים המוכלאים מאדם חיה וצמח וכל מה שביניהם, ומכונים גרילוס. דימויי גרילוס גדשו את תיאורי יום הדין בציור הימי-ביניימי, הם גולפו על חזיתות כנסייה, על כתורות עמודים ועל מרזבים למען יראו המאמינים ויראו. בעולמה החילוני לחלוטין של גטר, תופעת הגרילוס הינה מושג חיוני. מגוון הגילומים שלהם מהפנט, משעשע ומעורר השראה. הם מבטאים יצירתיות מופלאה ואת אינסופיותו של הדמיון האנושי. כל התרבויות יצרו דימויים מוכלאים. כל המיתולוגיות מאוכלסות בהם; הומרוס, וירגיליוס והרודוטוס מתייחסים אליהם, וגם מישל פוקו בתולדות השיגעון בעידן התבונה.⁹ איורים, ציורים ופסלים כאלה נראו על כלים מהמאה ה-5 לפנה"ס בפרס, על קירות בפומפיי, בקתדרלות ובארמונות. דוגמה מטרפת לדימויי הכלאה מסוגננים שנוצרו ברוקוקו או בבארוק ניתן לראות בעיטורים האקסטרוגנטיים שמצטופפים על כל מפגש בין עמוד לתקרה ומלווים את היורדים או העולים בגרמי מדרגות מפוארים ביצירות הארכיטקטוניות של יוהן בלזארד נוימן האוסטרי, שעבד שכם אל שכם עם טיפולו בתקופת הבארוק והוא אהוד מאוד על גטר.

הצחוק בציור של תמר גטר מלווה לא פעם תרועות, קריאות עידוד, גסויות וכלי נגינה. ממש תופים וחצוצרות. אלה מדגישים לעתים את "מצעד האיוולת" שבו "מוצעדות" הפיגורות הפגומות שלה בסך, זו אחר זו, מום ורדף מום, כמו בתור לקופת חולים. את כלי הנגינה הקרנבליים ממירות לפעמים תנועות מגונות כאצבע משולשת או חשיפת עכוז, ואת אלה יש והיא מחליפה בכיתובים בתוך הציור, אותו בליל

צופה בתשואות צחוק בהופעה מושלמת של מי שמציג כביכול הופעה של אדם שאינו יודע כלל איך הולכים על חבל. צ'פלין מתנדנד על החוט באימת מוות, בעוד למטה הולך הצחוק ומתגבר. אבל זהו גם צ'פלין, שידוע לעשות זאת כפי שמעט לוליינים מקצועיים יכולים...

בשורת ה"אידיויטים" יש גם לא מעט נשים, בהן: נערה עם ראש חמור, זקנה עם ראש של כלב, רגלי נערה עם גווייה, בתים פוזלת. רבות מן הנשים בציורים של שנות ה-80 פוזלות או מזילות ריר. אחת ה"אידיויטיות" הנערצות עליה ביותר היא ואלצקה ג'רט, קומיקאית יהודיה מברלין.⁹ דמותה הפרובוקטיבית זוכה "לככב" באחד הפרויקטים היפים של גטר: בניין אדון מלך בן-ציון 1932 ובניין ד"ר ברלין 1933 (איור 17). העבודה בוצעה בבניין עיתון הארץ ב-1994. במחיקות מגב מהירות מופיעה פיגורציה של גרט כ"יהודית רוצחת את הולופרנס", כ"שדכנית" ובעבודות אחרות כליצנית. גטר מתייחסת אל הדמויות האלה: "אני לא מצוירת קריקטורות. אף פעם. נדמה לי שאין אצלי דמות אחת שאיננה מציגה תכונות סותרות או מתנגשות. הסתירה היא הדבר הכי פנימי להן. החל בדמות של פדרו הנער: הוא אלים ואימתני אבל גם חלש מאוד ומסכן. כך הטיירוניס. גם ואלצקה גרט כזו, איזו עדינות של מדונה יש בפיגורה שלה כרוצחת... וגם בגרוטסקות הקטנות, הכול מורכב מתכונות והיפוכיהן" (בשיחה עם הכותבת).

פיגורה נשית נוספת, מעין הכלבה משונה של סמכות וגמלוניות, מתחילת שנות ה-90 נקראת המצילה, כשמו של דיפטיך מצויר שהוצג בתערוכה החלוצית "הנוכחות הנשית", 1990 (מוזיאון תל אביב לאמנות, אוצרת: אלן גינתון). המצילה עירומה, רגליה חזקות, בסיסיות, נתונות בסנדלי גומי. ביד אחת יש לה כדור, בפה משרוקית ועל הצוואר שרוכים שמהם משתלשלים משקפיים ועט, ואלה מטילים צל על הגוף העירום. היא תשרוק, היא תציל, היא תנווט... בניגוד בולט, הייתי אומרת, לחולשה הבוטה שמעניקה גטר לטיירוניס או לגנרל מיד ורגל...

הצחוק של גטר מתעצב בבירור כגרוטסקה, בין אם זהו צחוק של אדם שסכין מפלחת את קרביו והוא "צוחק רק כשזה כואב" (כמאמר הבדיחה המפורסמת), ובין אם זהו

של מבעים ובתוכם גם קולות של חיות, כמו ה"אוינק" החזירי, וקריאות המְרצה נוסח GO!, שמרצפות עבודות ורישומים רבים. גם כובעים הם פריט של קרנבל ובה במידה של תהלוכות קלון. יש לגטר היסטוריה שלמה של כובעים. מכובע הליצן, או הקלון, שהיא מניחה בעבודה מוקדמת על ראשו של דוד גינתון, קולגה שמדגמן בעבודה, ועד זה החבוש לראשו של ליצן ביישן הרשום בלאכה מתחת לגיבורי מלחמת ששת הימים במחזור **תל-חי**.

ישנו גם התרבוש הטורקי (איור 18), המופיע בכל גירסאות הליצן אוסקר שלמר. ה**מוות והעלמה** הוא פרויקט העסוק כולו בדגלי נערה רוקדת ומעליהן "יושבת" קסדת חייל, גם בעבודה הענקית שעל הקיר, וגם בוידאו וברישומים נלווים. רישומיה, מאלה שנעשו בעיניים מכוסות, מאוכלסים בכובע קולוניאלי, בכובע טמבל, וגם במגבעת הסומבררו שמייצרת לגטר הזדמנות נוספת לחוג עיגול בתוך עיגול בעיגול. ישנה אף מצנפת השוטים הקלסית, זו של טיל אוילנשפיגל, וכמובן – גם מגבעתו המפורסמת של יוזף בויס. זו, ברוחב של מטרים אחדים, מרחת באדום (באמצעות מטאטא שהותקן על מוט ארוך, מתחת לתקרה), צוירה על קיר כחלק מהיצירה **הצופה** (הוצגה ב־2002 בתערוכה "אקשן אקספרס", גלריה קלישר, תל אביב).

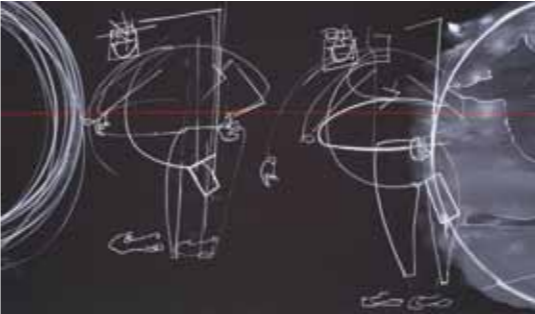
אחרי הצחוק נרדם השומר

מיצב הקיר **אחרי הצחוק**, אשר כלול בתערוכה הנוכחית, הוצג לראשונה בתערוכה "שדים", מוזיאון בת ים, 2008 (איורים 19-20).¹⁰ שם הוא נפרס כמגילה ועטף קיר מתעגל בקשת רחבה. "צחוק" הוא שמה של פיגורה אנושית; מין דחליל שיצר אמן האוונגרד הרוסי טטלין, דמות הנראית כאילו היא עשויה פח דק, המורכבת מקווי מיתאר מהונדסים של חרמש מגל ומחוגה.¹¹ הקריקטורה מופיעה בציור של גטר לאחר שינונה (כמו החצרות, כמו הכניסות, כמו הגביע והערים) ומבוצעת בידי האמנית בגירסאות שונות, בהן "עיוורות" (בכיסוי עיניים). וכך, בעקבותיה, היא מגלגלת שרשרת של דימויים, כמו בחד־גדיא, על פני היריעה כולה. הדחליל ("צחוק" של טטלין), מוליד עיגול גדול שבכרסו ענן ערפילי בדמות שועל, זה מוליד



18 < פרויקט בוגרשוב (פרט), 1992 הצבת חלל. טמפרה-שמן (באמצעות מגב), גיר־שמן וחוחמות גומי על ארבעה קירות, סויד לבן בחום התערוכה

18 < Bograshov Project (detail), 1992 Space installation. Oil-tempera (by squeegee), oil chalk and rubber stamps on four walls, whitewashed at the end of the exhibition



19 < אחרי הצחוק (פרט), 2008 אמילל תעשייתי, דונג, גיר־שמן ופיגמנט יבש דחוס (באמצעות מריח, מגב, גומי, ספוג, אנר־בנאים ומכחולים) על יריעת פוליאוריתן, 1.38×9.78 מ'

19 < After Laughter (detail), 2008 Industrial enamel, wax, oil chalk and dry pigment (by spatula, squeegee, rubber pieces, sponge, mason's plummet and brushes) on polyurethane sheet, 1.38×9.78 m

.....



20 < ולדימיר טטלין, תלבושת למחזה זאנגְזי, 1923 פחם על נייר מוצמד לקרטון, 37.5×54.5 ס"מ

20 < Vladimir Tatlin, costume for the play Zangezi, 1923 Charcoal on paper mounted on cardboard, 54.5×37.5 cm

עוף כבד בתור ציפור, שמנקרת בזנב כלב "סימטרי", שאינו אלא כלאיים של שני כלבים בעלי כרס משותפת, שהופכים דלי וממנו נשפכים מים בשפע...

קו דק וחד העשוי מפיגמנט אדום שהותז בטכניקת "צלפיה" י־רָץ" לאורך **אחרי הצחוק**, וכמו גיליוטינה "עורף" את ראשי כל הדימויים. בעוד הצופה שקוע במעקב אחר הגלגולים הצורניים של צורות "צחוק", לפתע מכה הדבר: זוהי גרוטסקה מקברית של שיירת גוויות. קו כזה, צלוף לאורך כל הציור או על חלקיו, מופיע בעקביות ביצירתה של גטר משנות ה־סל. על פי רוב זהו אמצעי פשוט לציין פוטנציאל של מיקום – שמים/ארץ, או למעלה/למטה. הקו הזה נולד כפתרון לסוג הקומפוזיציה הלאקונית המאפיינת את ציוריה.

החד־גדיא של **אחרי הצחוק** מעלה לפחות חיוך דק על פנינו. אולי אותו חיוך עלה גם אז על פני הצופה/קורא של גטר כבר אי־אז, באמצע שנות ה־סל, כשהתפרסם המכתב המפורסם שלה אל אחד מאבותיה הרוחניים יוזף בויס, ובו היא כותבת לו, בעברית, לנסיך האמנות המודרנית (ובעצם אל הצופה הקורא עברית), והיא מוכרת לו מעשייה שלמה ואת עצמה כגיבורה, ומתחננת, בפארודיה על השתדלנות היהודית: "תאמץ אותי" (ובמלים אחרות: הנה קרה לנו כזה אסון אז תתפור לי בגדים); אלא שבתצלום אשר הוצמד אל המכתב – תצלום שחור-לבן ובו דיוקן מכמיר לב של האמנית מכורבלת בשמיכת לבד. היא יושבת כמו פליטה מווייטנאם, כך, אבל היא גם עירומה מתחת לשמיכה, והיא צעירה... אך עוד לפני **מכתב לבויס**, הייתה סדרה בעלת אופי פרפורמטיבי, שהולידה כמה תצלומים המתעדים את גטר בשלושה בתים משמעותיים: בית ההורים, בית חברה-קולגה (מיכל נאמן) ובית המורה (רפי לביא). בשלושתם היא נראית מציבה רגל נעולה בנעל בית מְלָבד על גבי שטיח לבד קטן (את שניהם עשתה מפיסות מחוברות בחבל דק) בעוד רגלה השנייה נעולה בנעל הליכה. רגל אחת "בפנים", והשנייה "בחוץ". ב"משפחה" ומחוץ לכל משפחה, שייכת ו"יתומה", "אמצו אותי" מחד, ו"שלום על כולכם"... מאידך. בצאתה תיקח האורחת גם את נעל הבית וגם את השטיח ותסתלק. המצב הזה, להיות נעול בנעליים לא תואמות כשה"חוץ" וה"פנים" מרמזים על פוטנציאל של קירטוע

מגלם בחובו רמז לעניין של גטר ב"חתיכת גוף" וב"קיטוע" וב"מה שלא יכול לזוז", ב"מקובע", ב"מושפל" וב"מוגבל" אשר תנועתם כבירה.

יצירתה האבסורדית של גטר מזכירה לעתים התקף צחוק בשעת לוויה. הציור שלה אכן נולד בשעה שדבר מותו של הציור שב והוכרז, והפעם בהקשר למגמה המינימליסטית והמושגית. ברגע זה גטר ממציאה את מה שהיא מכנה "ציור פרוסטטי". ציור שעסוק ב"תותביזציה" של הציור, בחיזוקו ב"סטרואידים", בשיבוטו ובהינדוסו, במלאכותיות שלו.

אין זה מקרי שהיא נדרשת במהלך יצירתה שוב ושוב ל**תחיית ישו** של פיירו דלה פרנצ'סקה (איורים 21-22). עלייה איקונית רבת רושם, המוחמצת למרבה המבוכה מבחינת מבטם של ארבעת השומרים הנמים. הם נרדמו בזמן שמתחולל נס התחייה והעלייה של ישו מן הקבר. דמות השומר הנם, הנשען על הקבר, לוקטה אף היא אל מערך הפיגורות של גטר והצטרפה, כאמור, אל אנשיגוויות החצר במחזור **תל-חי**.

מעבר לכוחה המכשף של יצירת המופת של פיירו דלה פרנצ'סקה, גטר נשבית ביופיו של השומר ומטילה אותו על המיתוס החלוצי של תנועת "השומר" ההיסטורית. תרדמתו של השומר הפנאני מהציור הרנסנסי ברגע כה מכריע, "סירובו" או אייכולתו להיות עד לטרנספיגורציה של ישו ממצב הקורבן, זה של גווייה אנושית – לאל, מציגים מופת תיאולוגי, קומי על חסרון האמונה. גטר חושבת את ההעמדה הזו, הנוצרית, כנגד האידאה התיאולוגית היהודית: "לא ינום ולא יישן שומר ישראל", ועל הפירוש המחולן שלה במוסד ה"שומר" ההיסטורי, זה אשר הניח את התשתית להקמת צה"ל. השומר, ההדיוט הפאנני שנכשל ומעל בתפקידו, תופס בציור של פיירו מיקום נמוך, בתחתית הציור, בבסיס המבנה הפירמידי של ההתרחשות, שבראשה כמובן עומד ישו, בגלגולו הביזנטי כאלוהי, חסון ואיתן. גטר, מעלה את ההדיוט הזה אל ראש הציור שלה, במקומו של האל. אצלה הוא ישן את שנתו מעל **תל-חי**, זו החצר המשולה כאן ישירות לקברו של הקורבן. זוהי דוגמה לפעולה טיפוסית שאותה היא מבצעת כשהיא נתקלת בבדיה סמלית, במיתוס גבורה נוסטלגי, או בעיר אידיאלית. זה המקום החתרני, המשבש את ההיסטוריציזם ולא מאפשר



21 < תל-חי ושומר נם (גירסה 1), מתוך מחזור תל-חי, 1974–1978 צבע־לוח וגיר על יריעת פלסטיק, 114×204 ס"מ "שומר נם" על פי ראש השומר הרומי בציורו של פיירו דלה פרנצ'סקה, תחיית ישו, 1463

21 < Tel-Hai and Sleeping Guard (version 1) From Tel-Hai cycle 1974–1978 Blackboard paint and classroom chalk on plastic sheet, 204×114 cm. "Sleeping Guard" after the head of a Roman guard from Piero della Francesca, Resurrection, ca. 1463

.....



22 < פיירו דלה פרנצ'סקה, תחיית ישו, 1463 פרסקו, טמפרה, 225×200 ס"מ אוסף המוזיאון העירוני, סאנטפּוֹלְקְרו, איטליה

22 < Piero della Francesca, Resurrection, ca. 1463 Fresco, tempera, 225×200 cm Museo Civico, Sansepolcro, Italy

התרפקות או נוסטלגיה. זאת דוגמה למעשה ההפרעה שכופה על המתבונן צלילה אל תהום האירוע ההיסטורי או מעין ירידה אל תוך הסימפטום והיתקלות בכתם העיוור של הממשי.

גטר: "הציור של פיירו עניין אותי בגלל סוג הקונווציה הנוצרית ל'עלייה מן הקבר' – קרי – ניכוס של הילא ינום ולא יישן שומר ישראל' (שהסצינה על הקבר היא 'גנובה', או 'שאלה'... יותר מזה: שהסצינה הנוצרית, בהא הידיעה, יושבת על משפט כזה בעברית). זוהי דוגמה, מן הציור, לרשות התיאולוגית המבוססת באימוץ העיקרון היהודי של: 'השבויה היפה מן הגויים'. הבאת השומר הנם' **לחצר תל-חי** שלי, משמעה ליסובב בחזרה; היביתה; את מעשה השבייה: אם ציור נוצרי יכול להמציא את הסצינות הסמליות שלו בניכוס מתיאולוגיה יהודית, אז גם ציור ישראלי – אני, לצורך העניין – יכול לנכס לעצמו מציור נוצרי ביחזרה. וזה הוא מן היסוד רעיון אחר מלהדביק גלויה של נוף שווייצרי בציור של רפי. זה אומר שה'כאן-שם' זה פינג פונג סבוך. שזה מתרוצץ. שכאשר מבקשים לומר משהו על יחסי תרבויות, דתות, כאו-שם, שוליים ומרכז, מתגלה סיפור יותר מעניין על אודות ראייה, תודעה, בעלות, מקום... ובכך בעיקר מצהיר הציור שלי שאינו 'דיק' ישראלי (או יהודי) מול 'מלאות' אירופית. אמרתי: אם 'אנחנו' 'כאן' זה 'גיקי גליל', אז בבקשה: היא מעניינת אותי לחלוטין, וגיקי בשום אופן איננה סימן של ריק. זה כל הרעיון. ככה מגיע השומר' מפיירו **לתל-חי**, וככה נפרד הציור מהקולאז' הרפיסטי" (בשיחה עם הכותבת).

הטורסו האמפיבי

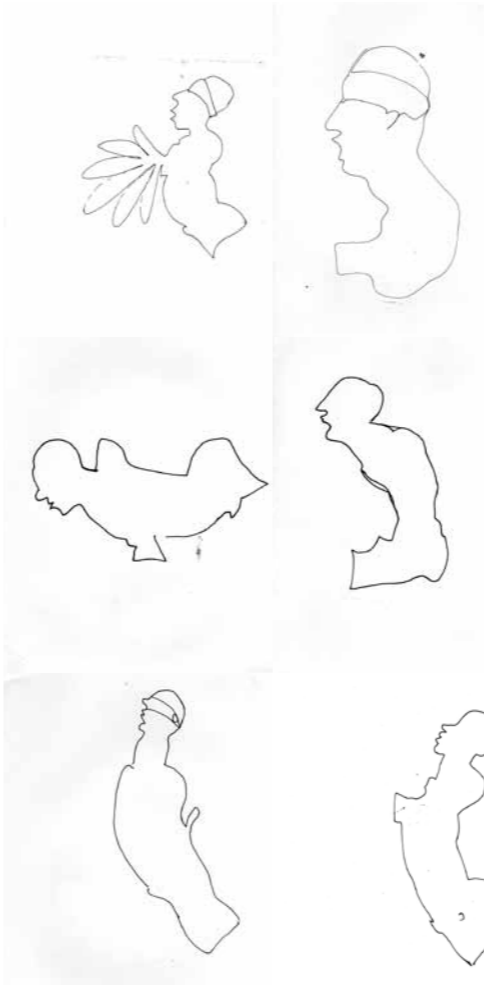
הטורסו במחזור **תל-חי ושומר נם** מתברר כרוח רפאים נוספת של השומר הנם. לדוגמה, ציור בקו אחד גירי על רקע שחור ובו מופיע **טורסו בשלולית**. נראה כי השלולית שנקוותה למרגלות השומר מעידה על מעשיו בזמן התחוללות נס העלייה מהקבר (ההשתנה כגירסה של גטר למשחק הקובייה בציור אחר של פיירו דלה פרנציסקה). שלולית השתן היא ש"מחזיקה" את הטורסו בחלל הציור והיא מתכתבת עם ה"דבשת" שצימח הטורסו על חזהו. מלבד אלה, פיתחה גטר טורסו ש"עושה

בלונים", וטורסו־פאלוס, טורסו־צואה וטורסו־תולעת (האחרון יודע ל"התקדם" בקפיצות...). אסא קדמוני הופך לטורסו נחום־תקום, ובעבודה אחרת לטורסו מנגן בחליל. כל מקטעי הטורסו המצוירים הללו מותירים רושם שיש להם סגולות אמפיביות. ככל שהם פגומים פוטנציאל החיים לא חדל להיווצר בהם – כבדיחה ברוטלית, כצחוק פרוע, כליצנות והסתייגות מוחלטת מהרומנטי.

דימויי הטורסו המרובים בתוך עבודות **תל-חי** עוברים שינויי צורה ומופקים על פי רוב כשטוחים ומגוהצים (איור 23). תהליך הפקתם אינו שונה מההפקה של החצר עצמה. הטרנספורמציות מתחוללות כתוצאה מתהליך שמזכיר במשהו עבודת אנימציה: לאחר ביצוע של הרבה מאוד רישומים, היא מעתיקה ביצוע מועדף בעיניה לשקפים נקיים, שאותם היא מניחה זה על גבי זה ומייצרת הסטות והיפוכים עד שמופיעה צורה חדשה המושכת את תשומת ליבה. צורה זו מועתקת לנקי והופכת שוב למטריצה, וכן הלאה. עשרים שנה לאחר פרוצדורות רישום ואבולוציה אלה, החלה גטר לצייר, כאמור, על קירות ולרשום בעיניים עצומות. כשהיא הציגה את מחזור **תל-חי**, פרשנים זיהו מיד את פרנסיסקו גויה כמקור השפעה מובהק ("זוועות המלחמה", 1810-1820) (איורים 24-25). יחסי הפוזטיב-נגטיב בצורתיו השונות של הטורסו (אף שמדובר ברישומים שעל פי רוב נעשו בקו גירי), הזכירו לרבים גם משקעים מן הפיסול המודרני המוקדם: הנרי מור, ברנקוזי, והיו שאמרו פיקאסו בתקופת הראשים הקוביסטיים, ולזיה של **שירת האובייקט**, 1928-1934. טורסו ממשיך להופיע כ"דקדנית" נטולת איברים (איור 26; **אירים** של אוגוסט רודן שימשה כמודל ראשוני), וגם בציורים משנת 1998 ומ־2006 (הרישומים ליצירות המחול של ברנרדו מונטה). כרכיב ביניים – בין החצר לגוף, משמשים את גטר רישומי עופות, במיוחד הברווז קטום הראש. אולי אף זו מוטציה של טורסו.

שאלה משונה ביחס לציור הנשיל של גטר, ובכל זאת:

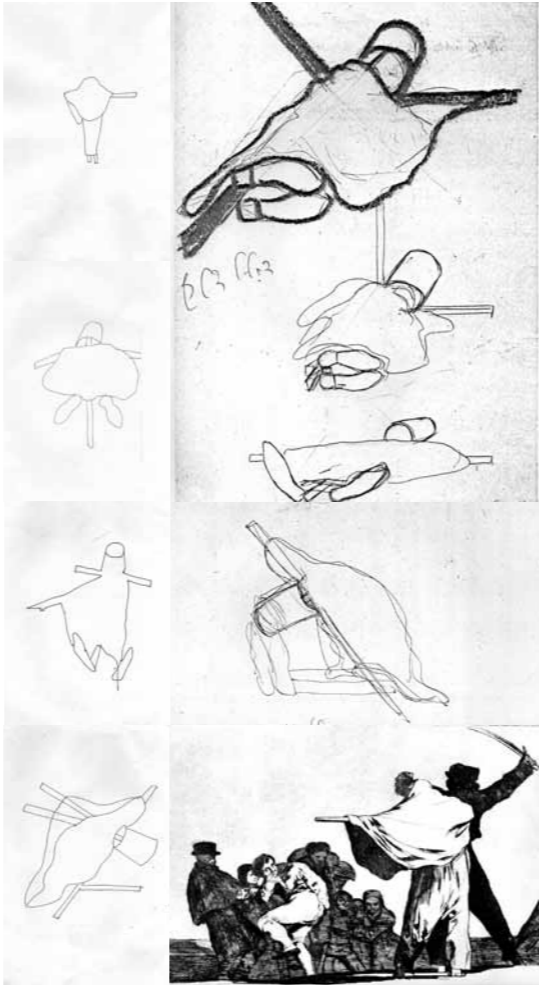
מה מקורו של הטורסו? לא נופתע אם נגלה כי הוא שועתק מסביבתו הקרובה של השומר הנם, מאחד הדגלים בפרסקו אחר של פיירו דלה פרנציסקה, **אגדת הצלב האמיתי**, 1452-1466 (איור 28). בסצינה המרכזית בפרסקו זה של



23 < רישומי טורסו, עופות ודחלילים, רישומי הכנה למחזור **תל-חי**, 1974-1978

עיפרון על נייר ועל נייר פרגמנט, בין 21×21 ס"מ לבין 27×21.5 ס"מ כ"א

23 < Drawings of Torso, Poultry and Scarecrows < Studies for Tel-Hai cycle, 1974-1978 Pencil on paper and tracing paper, between 21×21 and 27×21.5 cm each



24 < פרנסיסקו גויה, **איוולת נפוצה**, 1816-1823 מחור "משלים", **הבלים**, חצריב, 21.5×32.5 ס"מ

24 < Francisco de Goya, **Disparate conocido** (Familiar Folly), 1816-1823 From **Los Disparates/Los Proverbios** (The Follies/Proverbs), aquatint, 32.5×21.5 cm



25 < **כפוחים**, 1974-1978 רישומי הכנה למחזור **תל-חי** עיפרון על נייר ועל נייר פרגמנט, 20.5×32.5 ס"מ כ"א

25 < **Bound**, 1974-1978 Studies for **Tel-Hai cycle** Pencil on paper and tracing paper, 32.5×20.5 cm each

26 < **איריס**, 2002 רישומי הכנה להצופה

ציור קיר, גלריה רחל וישראל פולק (קלישר), תל אביב עיפרון על נייר, 28×22.5, ס"מ כ"א

26 < **Iris**, 2002 Studies for **Der Betrachter** (The Viewer), wall work, "Action Express" exhibition, Kalisher Gallery, Tel Aviv Pencil on paper, 22.5×28 cm each



30 < נופים מכונסים, 1982 (מחוך מחזור נופים)
צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר על בד, 150×450 ס"מ

30 < Gathered Landscapes, 1982
From Landscapes cycle
Blackboard paint, acrylic, lacquer
and chalk on canvas, 150×450 cm



31 < נופים עם חמורים ושדרה, 1982 (מחוך מחזור נופים)
צבע־לוח, אקריליק, לאכה וגיר על בד, 155×465 ס"מ

31 < Landscapes with Donkeys and Alley, 1982
From Landscapes cycle
Blackboard paint, acrylic, lacquer
and chalk on canvas, 155×465 cm

עיגולים במקום גרביים

כאופרציה ציורית, עניין הגזירה, הגידור והקיטוע מקבלים משמעות של גבול כבר בתל־חי, אך תפיסת הקיטוע כדימוי צורני מובהק מגיעה אל שיאה במחזור נופים (איורים 30-31), שנוצרת למעשה במקביל למגמה של החזרה לציור, כפי שהתבטאה במגמות הדימוי החדש או בציור הרע נוסח דייויד סאלי האמריקאי. במחזור זה, כל דימוי מוכנס אל תוך גידור קונקרטי שבא לידי ביטוי על משטח הציור, כאילו מוטלת עליו סנקציה: פה נכנס חמור ופה נכנס בית. כל אירוע ציורי כמו נחסס, וקווי ההפרדה עצמם הופכים לדימוי, עניין שחוזר במובהק בלולאה הציורית GO 2.

החלוקה בתוך הציור מוגדרת באופן שרירותי באמצעות קו וההחלטה העקרונית של האמנית לא לעלות על הקו או לחרוג ממנו. בתוך החלוקות המוקדשות למקטעי ציור מתקיימות גם תתי־חלוקות. גטר מדמה את פעולות החלוקה כמתקיימות על פי מושג שהינו כשלעצמו בלתי נפרד מהתרבות הישראלית ושמנוחל לחניכי גדנ"ע ולטירונים, דהיינו: "לרבע תרמיל". התרמיל הוא הפורמט הנתון ועתה יש למלא אותו בכל הציוד החיוני ואז יש להקנות לו מבנה גיאומטרי והדוק כשל מרובע, ואם נותרים חללים בין החפצים יש למלאם בגרביים או בתחתונים. כך גם גטר – היא "דוחפת" לחללים שבין הדימויים עיגולים, ב"מקום גרביים"... העיגולים "מחזיקים" את הפורמט המרובע השלם. "חתיכות" הנוף הופכות לאביזרים, כלומר, הן מחופצנות ומתפקדות כ"ציוד". צללית של הר, עץ ברוש או עץ זית, כפר, חמור, דרך או שביל, אינם מנסים להתכתב עם מסורת הציור הארץ־ישראלי. הם הופכים ל"בדידי" נוף רזים שאינם מעוניינים להיבנות מהתכונות הליריות שנהנו מהערכה גבוהה בציור הישראלי, לא מההילה של הציור ולא מהמיומנויות שלו.

וכך, בידי הנוף מתפקדים כסטנוגרמות של נוף – סכימות סולידיות, מוצקות, היושבות על נקודות מפגש דקות או קוויות. כשהחלה לעבוד על נופים והתברר לה כי הנופים שלה עוברים הפשטה ומעוררים במראם אסוציאציה למפות ולגבולות, גם צבעי הסימון של הציורים קודדו: ירוק, אדום,



29 < נבי־יושע, מחוך מחזור תל־חי, 1974-1978
צבע־לוח, גיר וחצלום על ויניל, 143×90 ס"מ
חצלום מעובד של מסך טלוויזיה: טקס העיטור הממלכתי, 1967.
נרקיס, מן המפורסמים שבקציני מלחמת ששת הימים.

נבי־יושע (ערבית. הנביא ישעיהו), מבנה המשטרה ותחנת הפיקוח הבריטית בצפון הארץ, שנבנה כמבצר בראש הר. תחנות אסטרטגיות דומות של שלטון המנדט הבריטי פזורות בצפון ובגדה המערבית לאורך הירדן, שם החזיקו בתחנות הליגיון הירדני והצבא הישראלי, בזה אחר זה. הקרב על נבי־יושע נחשב לאחד הקשים שבקרבות מלחמת העצמאות והיה למיחוס

29 < Nabi Yusha, from Tel-Hai cycle 1974-1978
Blackboard paint, chalk and photo on vinyl, 143×90 cm
Processed TV screen photo: State Decoration Ceremony, 1967; Narkis, a famous Six Day War officer. Nabi Yusha (Arabic for Prophet Isaiah) was a British Police and Control Station in the north of Israel, built as a fortress on top of a mountain. Similar strategic bastions of British Mandate rule are scattered in the area, as well as along the West Bank of the Jordan, where the Jordanian Legion and the IDF took hold successively. The 1948 battle of Nabi Yusha, regarded as one of the toughest battles of the Independence War, has acquired a legendary status



27 < ראש איש שחור בכיסוי עיניים,
רישום הכנה למחזור תל־חי, 1974-1978
עיפרון ופחם על נייר, 20.5×32.5 ס"מ
על פי ראש בציורו של פיירו דלה פרנצ'סקה, אגדת הצלב האמיתי: הקרב בין הרקליוס וחוסרואס, 1452-1466

27 < Blindfolded Head of a Black Man,
Studies for Tel-Hai cycle 1974-1978
Pencil and charcoal on paper, 32.5×20.5 cm
After heraldic icon in Piero della Francesca,
Legend of the True Cross: Battle between
Heraclius and Chosroes, ca. 1452-1466



28 < פיירו דלה פרנצ'סקה, אגדת הצלב האמיתי:
הקרב בין הרקליוס לחוסרואס, 1452-1466
פרסקו, סן פרנצ'סקו, ארצו, איטליה

28 < Piero della Francesca,
Legend of the True Cross: Battle between Heraclius
and Chosroes, ca. 1452-1466
Fresco, San Francesco Basilica, Arezzo, Italy

שחור. **בנופים** נפרדה גטר מהדימוי לוח־הכיתה של תל־יחי ועברה לציור צבע. התוצאה שנתקבלה מסך כל הסכימות ופעולות הבנייה של הנופים הציעה אשליה של עומק בתוך ״נוף״ שטוח בעליל.

לאחר **נופים** יצרה גטר את המחזור **ארטיפייסליה נטורליה** (שבע מלאכותיו, 1983-1989 [איורים 32-33], ובה קריאת החלל הציורי ממשיכה להסתבך ונכנס עניין חדש באור. גטר עיבדה לעצמה גרסה סינתטית ביחס לתמטיזציה האמריקאית [של קלמנט גרינברג] של פני השטח. היא סירבה לוותר על ההבחנה בין הקו לכתם, לא זנחה את הפיגורה והתעקשה על דימוי כלשהו של עולם או מקום, גם, כאמור, כשהמקום הוא לא־מקום.

דימוי מרכזי במחזור הוא חבילת אספרגוס, על פי ציור מן המאה ה־17 של אדריאן קורֵטָה, שאת כותרתו אימצה כשם למחזור. בהיסטוריה של האמנות נדדה חבילת אספרגוס זו מצייר לצייר, עד לציורו הידוע של מאנה, והייתה לסמל הרעיון שהאמנות הינה מקום של החלקי – של חיתוך, הדבקה, איסוף, אילוך ומלאכותיות, ומכאן גם שם המחזור של גטר.

GO2: כוריאוגרפיה של מצלמת קולנוע

לתערוכה הנוכחית יש מימד רטרוספקטיבי, וכן מוצגים בה שני פרויקטים חדשים שנעשו בהתייחס לחלל התצוגה במוזיאון: **GO 2 וגביעים וגוויות. GO 2** מחולק ליחידות ציוריות באורך ממוצע של עשרה מטרים האחת, וכל יחידה מחולקת לפריימים; בתוך כל פריים ישנו דימוי עצמאי. אחד הפאנלים נפתח בנערה בחולצת בטן: הציור גדול מהממוצע ונעשה בשתי משיכות צבע מונוכרומי. הדימוי מאוחד, דקיק ומרצד באיזה ניקיון גרהרד־ריכטרי. אחריו ישנו פריים שהרקע שלו צבוע בירוק־זית ונראית בו זקנה (אולי ערבייה?) לבושה בשחור. היא מתוקה כבבושקה, ויש לה רגליים קטנות ויפות, יחפות. היא מנופפת במקל אש. סתם אש. לא חמאס ולא של מלחמת

חופש, ולכן בתחתית הפריים כתבה גטר: also in gaza.

אחרי ה״ערבייה״ מגיע תלאי רודו זרחני, בתוכו גרוטסקה של חמור בעל מערכת שדיים שממטירה נוזל, ומביניהם

במצבץ איבר זכרות קטן. מתוך החמור, במחווה אלגנטית, במכחול דק כמכחול איפור, יוצאות שתי ידיים ענוגות. בכל פאנל יש פריים אחד של הכלאה גרוטסקית. למשל באחד, ״כרובונים״ רצחניים הנראים כמתאבקי סומו שהולכים קארטה בעננים; בשני, רישום של יד שיוצאת ממנה אשה ורגל הבוטטת בראשה; באחר, ״הכבאית״, טורסו נשי ניצב בין צוקים ומטיל מימיו; וישנו גם דיוקן של זקן זקור אוזניים המופיע על גבי אחוריים ענקיים, מואנשים, של סוס.

הנה פריים של שני חוצבים – סצינה ברורה ללא הכלאות, שמעטות מסוג ברור זה משובצות בכל פנאל. החוצבים צוירו במרית, מגב, ספוג ופיסות גומי, על פי תצלום שגטר מצאה בבית שטורמן, קיבוץ עין חרוד. נראה כי מלאכת החציבה אינה טבעית להם. אפשר ומדובר באינטלקטואלים שנטשו הכול ונרתמו לבניית הארץ. גטר: ״אני אוהבת למשל את התנועה של ברוס לי. ציאק ציאק ציאַק, רק מה שנחוץ, דל שומן, מהיר, קצר ומדויק. מה שיגע אותי כשעבדתי על הדמות הכפולה של החוצבים? מרוב שנכנסתי לזה, זה התחיל להיראות כמו ציור־ציור והפך לדימוי הכי פחות ׳מסומן׳ בתוך כל הפרויקט הזה. קשה לי עם מכחולים. אני לא צריכה את ההארכה הזו של היד. כשאני עובדת עם המקל הזה עם השערות, למשל כשציירתי את הכרובים האלימים, החזקתי את המכחול קרוב לשיער. אבל למה לי מכחול כשיש לי חתיכות גומי שישר נוגעות במשטח, קרוב לאצבעות, ומאפשרות לי לדייק כמו עם גיר ובלי כל האפקטים של הציור המסורתי... תמיד אעדיף להשתמש בכלים פשוטים של סימון, הנחה, השמה, הזזה... זה מווסת את התנועה וישר מוריד ממנה את הפיוט״ (בשיחה עם הכותבת).

היו מי שעמדו על כך שהפאנלים של גטר מזכירים מחזורי ציור כנסייתיים. אלא שהזיקה אל שלטי חוצות ואל כרזות קולנוע ישנות שצוירו באמצעות מגבים ומטאטאים, נראית לי טבעית יותר.

לקראת תערוכה מקיפה זו, שכרה גטר סטודיו גדול בקריית המלאכה בתל אביב והעבירה אליו ציוד וכלי עבודה מהסטודיו הוותיק, זה הממוקם מתחת לבית מגוריה בשכונת בורוכוב, בגבעתיים. בסטודיו החדש ציירה במשך כשנה בדים שנועדו



32 < "An apple serves as well as any skull"... , 1986
מתוך מחזור **ארטיפיסייליה נטורליה**

גרפיט, טמפרה-שמן ואקריליק על נייר, 88×124 ס"מ
מחוך: ואלאס סטיבנס, "Le Monocle de Mon Oncle"

32 < "An apple serves as well as any skull," 1986
From **Artificialia Naturalia** cycle
Graphite, oil-tempera and acrylic on paper, 88×124 cm
From "Le Monocle de Mon Oncle" by Wallace Stevens

.....



33 < "I shall not play the flat historic scale"... , 1986
מתוך מחזור **ארטיפיסייליה נטורליה**
עיפרון דיו, טמפרה-שמן ואקריליק על נייר, 88×124 ס"מ
מחוך: ואלאס סטיבנס, "Le Monocle de Mon Oncle"

33 < "I shall not play the flat historic scale," 1986
From **Artificialia Naturalia** cycle
Ink pencil, oil-tempera and acrylic on paper, 88×124 cm
From "Le Monocle de Mon Oncle" by Wallace Stevens

ליצור לולאת ציור אחת רציפה. הבדים מצטיינים באנרגיה ובצבעוניות עזה ומוזרה. לא קנדינסקי עולה על הדעת מול הצבעוניות המפתיעה הזו, וגם לא ון גוך או אלברס. כל צבע מקבל פה מעמד עצמאי השייך לדימוי או לסצינה המתוארת בו, למקומו בפאנל ולתפקידו בפרויקט כולו.

התחושה הכללית היא של מעבר הדרגתי מקדרות מאופללת אל אור, מבדידויות גדולות (כמעט כל הדמויות מבודדות ועסוקות בפעולה כלשהין) אל ראווה וספקטקולריות, מפראות ויטלית אל אווירה של אחרי המסיבה או של סוף ההפגנה. את הרכיבים של הציור הגטר־י: הצבע, הקו, הדימוי, לא ניתן לבודד או להפריד. הצבע ביצירתה של גטר נדמה כ״איפור״ רשלני במכוון שכמו ״מודבק״ על המשטח. אין מרקמים עמוקים והצבעים אינם מדווחים על הווייה של שכבות אלא על ציפה אל פני השטח.

גם קווי המיתאר או מערכת הקווים נראים כשואפים להיפרד מהמצע. גטר ״מכה״ ובורחת, בלי לטרוח ולאחד את כל שטח התמונה, בניגוד למשל, ליצחק ליבנה. גם פסי הצבע התוחמים ומפרידים בין התמונות בכל אחד מהפאנלים, חושפים נימות לבנות לא צבועות; פסי תיחום אלה ״מונחים״ על הבד. מסומנים ישר מתוך הגוף וטווחיו, ללא שקף מוקרן. הצבע מייצר אצלה ״צביעה״ של הדימוי (בניגוד ״לציור״). אם הצבע נראה לה רווי מדי, היא מגרדת בו עד שנחשף הבד.

המעברים בין התמונות הציוריות שבכל פאנל ופאנל חדים: מגדול לקטן, מרחוק לקרוב, מקו דק כחוט השערה למשיכות מרית חומריות, מקו נקי וכמו־מסוגנן למריחות, כתמים, לכלוכים ונזילות. החירות במעברים מפריים לפריים בכל אחד מהפאנלים, ובין פאנל אחד למשנהו, מזמינה את הצופה לנוע בחופשיות ובעניין אל תוך הציור ואל מחוצה לו – אל פרט אינטימי כמו יד קטנה אוחת בלימון שיוצאת מתוך חמור עם שדיים, או הרחק מן הציור על מנת לתפוס את עוצמתו של גב ענק ומונוכרומי המתפרס על פני כמה מטרים, ושוב להתקרב אל קווי הגיר המציירים בעדינות כף יד משורגת המוטלת על שכמו של הגב החלק, המתוח.

משחקי הפרספקטיבה ונקודות המבט המגוונות מפעילים את הצופה כבכוריאוגרפיה של מצלמת קולנוע. גם האיכויות

החומריות המשתנות בתוך כל פאנל מזמינות את הצופה להתקרב ולסגת. מעברים אלה וקני המידה המשתנים מעלים על הדעת את חוויותיו של גוליבר בארץ הענקים ולחילופין בארץ הגמדים.

מה מסנכרן את כל הדמויות בעבודה **GO 2**? לא המרחק מן הצופה, לא הזמן, לא המקום שבו הן נלכדו. רק המעשה הציורי. רק הוא יכול לשרשר אותן ברצף או לנתקן. גטר עובדת קשה להשיג את הציורפים שמופיעים כהבלחות של רוחות האמנות. רוחות הרפאים המצוירות ניצבות פרונטליות, כמו מול מצלמה. וכך, תמונה מיתוספת לתמונה, ונדמה כי הפאנל יכול להמשיך ולהכיל עוד ועוד תמונות. את העריכה המנטלית, את ״המונטאז״, מתבקש לעשות הצופה. הוא זה שמתרוצץ בין הפריימים והוא זה שמגלה שכל פריים ״דוחף״ את משנהו כבשרשרת קונגיטיבית, אבל התנועה בין התמונות לאו דווקא זורמת.

קולאז' אחר

התערוכה הנוכחית מראה את פעולתה הייחודית של גטר – אסכולה של אמן אחד. ההתחלה הייתה בראשית שנות ה־70, בצריף המפורסם של רפי לביא ועל רקע האמנות המושגית בישראל ובעולם המערבי. מרפי לביא קיבלה גטר את עקרונ ההתנכלות לרישום המיומן או הווירטואוזי, את הגישה הקולאזי־סטית ואת הקומפוזיציה האלמנטרית, הגורסת הנחה של דימויים זה לצד זה, או זה מעל זה.

נושאים אלה פותחו בעבודתה באופן ביקורתי לכדי תפיסת חלל, לכדי תמטיקה, ובהרחבה אף לכדי תפיסת תהליך יצירה כולל, שונה מזו שהציע הקולאז' של רפי לביא, או הקולאז' ההיסטורי בכלל, ושאלת ה״מקום״ כרוכה אצלה באופן הדוק בשאלת הקולאז'.

למשל, מחזור תל־חי מערב רישום ותצלומים, ועל פניו זהו קולאז'; אבל בשביל גטר הקולאז' משמש לא כזיאנר או כנוסחה קומפוזיציונית או ״סגנון״, אלא אמצעי לדיון בפוטנציאל של קריאה שלפיה אירגון מרחבי של חלל או תמונה עשוי להציע הבנה היסטורית או אידיאולוגית. בדומה לאמנות המופשט



34 < **שדרה**, 1978, מתוך מחזור **תל־חי**, 1974–1978
צבע־לוח, לאכה, צבע אמייל וחצלום על בד, 121×152 ס"מ
חצלום מעובד של מסך טלוויזיה:

טקס העיטור הממלכתי, 1967. הוריס שכולים

אוסף רפי לביא, המשכן לאמנות, עין חרוד

34 < **Alley**, 1978, from **Tel-Hai** cycle 1974–1978
Blackboard paint, lacquer, enamel and photo on canvas, 121×152 cm
Processed TV screen photo:
State Decoration Ceremony 1967, bereaved parents
Raffi Lavie collection, Ein Harod Museum of Art

של אמצע המאה ה־20, גם הקולאז' עסק בשטיחות מתוך פיתוח האידיאה של "ציור טהור", אוניברסלי, זה שהוא רק "שפת ציור"; ואילו אצל גטר, העיסוק בשטיחות, או בשאלה של "שכבות", "כיסוי", "שקיפות" וכדומה, מעמיד את אידיאת האוטונומיות של הציור, או האוניברסליות שלו על בסיס כמעט מהופך לאידיאה המקורית: אין ציור "טהור" ואין ציור "אוניברסלי" ללא הכרה בגופניות של כל מבט, הווה אומר, היות הצייר נטוע בממשות של "גוף" פיזי של חלל־זמן, וגם בגופו שלו, בלשון שבה הוא חושב ודובר (איור 34).

גטר סילקה מן הציור שלה את העיסוק בייצוג, אך לא קיבלה את סילוק ההיסטוריה מן הציור. ניתן לומר שגטר קראה את הקולאז' של רפי לביא, והוציאה לאור את המבט הגופני הנתון, שנמצא בו ממילא, חרף הנחות העבודה הפעילות שלו שישבו על אותו מודרניזם טהור שאותו מבקרת עבודתה.

ככל שדרכיהם של תמר גטר ויאיר גרבוז (גם הוא תלמידו של רפי לביא) נפרדות ושונות מאוד זו מזו, נכון יהיה לומר שגטר, דור אחד אחרי גרבוז, מצטרפת אליו בניסוח של קולאז' הנבדל מזה של לביא. ביקורת זו של גטר, ציירת פורמליסטית בהכרה ובמעשה, על מה שמכונה פורמליזם, מעלה דיון מושגי חדש בקולאז' או בכל האמצעים האחרים של הציור הישטוחי. פן בסיסי ביותר של קולאז' כטכניקה הוא שלילת האשליה; אין פרספקטיבה.

הדבר הראשון שגטר עושה הוא להביא מבנים ולעסוק בפרספקטיבה. הקולאז' אומר: הכול צורות וצבעים. בציור אין מקום, אין זמן, או: הם אינם שם לבד מן התודעה. גטר אומרת, אדרבא, ומביאה אירוע היסטורי לקולאז' שלה, אבל – בצורת מחקר של "צורה", הצורה של חצר תל־חי. מכאן כבר אפשר להבין טוב יותר איך התפתח עניינה הספציפי במושגים אוטופיים ובתוכניות של בנייה קומונלית, ערים אידיאליות, או למשל עניינה העמוק בסימטריה כאידיאה צורנית-מבנית פנימית לכל אוטופיה באופן על־תקופתי.

הבדיקות שלה תמיד נפרסות על ציר של זמן וסוגה: כך המבנה הקומונלי של חצר תל־חי או חצר חולדה, או צורה ז'אנרית כלשהי (ה"קיובץ", ה"רכבת", ה"שיכון") פוגשים את תוכנית העיר האידיאלית של פיירו דלה פרנצ'סקה, את



< 35



< 37



< 36

מתוך מחזור טירונים, פרנקפורט, 1989–1991
From Recruits cycle, Frankfurt, 1989–1991

< 35 הגנרל של רפין, 1990

טמפרה-שמן על בד, 175×130 ס"מ

< 35 Repin's General, 1990

Oil-tempera on canvas, 130×175 cm

< 36 גם הפרופיל הוא אגרסיה, 1990

טמפרה-שמן על בד, 115×140 ס"מ, אוסף פרטי, תל אביב

< 36 Also Profile is Aggression, 1990

Oil-tempera on canvas, 140×115 cm

Private collection, Tel Aviv

< 37 "לא כמו קישוטים בבית קברות כוש", 1990

טמפרה-שמן על בד, 140×115 ס"מ

< 37 "Not Like Decoration in a Black Cemetery," 1990

Oil-tempera on canvas, 115×140 cm



< 38 יד ורגל, 1991

מתוך מחזור שיעורים בהיסטוריה, תל אביב, 1991–1992

גיריס, לאכה וטמפרה-שמן על בד, 178×178 ס"מ

< 38 Hand and Foot, 1991

From History Lessons cycle, Tel Aviv 1991–1992

Chalk, lacquer and oil-tempera on canvas, 178×178 cm

מבצר אנטיפטרסוס, את בניין משטרת נביייושע מתקופת המנדט הבריטי. המבנה והסוגה פוגשים על משטח הציור שלה פתרונות חלל השאובים מגיטו. עריה של סוזנה, 1993, מעלה סיפור הגירה מודרני שבין המהפכה למדינה הציונית השזור בתוכניות של העיר האידיאלית פאלמה נובה משנת 1593.

כניסות כפולות, 1995, כורך יחד סלון של מיס ון דר רוהה – אחד האיקונים המקודשים ביותר של האדריכלות המודרניסטית, עם טיפולה של גטר בצורות של יחידות כניסה לבתים מודולריים מן המילון של תעשיית בנייה עכשווית. **בניין החברה האסיאתית 03**, 2003, קושר את כיכר ויצמן המודרניסטית בחולון, דווקא עם ציור אקדמיסטי, טרום מודרני מ־1902 של מבנה בארוקי בדנמרק. וכך הלאה, כל עבודה, כל מחזור עבודות והפעולה הספציפית שלו על הקולאז' ועל הקולאז'יות המסוימת שהיא בוחנת. אפילו ההדבקות הטמפורליות של **מכתב לבויס** בנויות כך.

"השאלה על הציור הביאה תמות, התמות הביאו המצאות ציוריות ולא־ציוריות", אומרת גטר. הסיפורים של גטר, עבודות הווידאו שלה, כולם בנויים כך. ה"סגנון" של קולאז', קולאז' כמוסכמה אסתטית כזו או אחרת – אינם המוליך. גטר מפשטת באופן קיצוני את הנורמה הבסיסית של הקולאז' ומציעה, במקום הריבוי הפוליפוני של שדה ציורי "עשיר", וכאמור – קומפוזיציות כמו מרוקנות באירגון לאקוני אחיד, שעליהן היא חוזרת בוואריציות קטנות מאוד שוב ושוב בכל סדרה.

גם המחזור **טירונים**, 1989–1991, כמו המחזורים שעסוקים במבנים, נדרש לפתיחת פערים עצומים ביחס לפוטנציאל של מימוש פרספקטיבי. וכך, סידור וסידור מחדש של אותם מרכיבים על משטח נתון, וכן, מדידה והסטות (בתוך כל ציור, ומציור לציור) נעשים כאן נושא מרכזי, ממש כמו במשחקיה עם הצורות בחצר תל־חי. הרס ה"עומק" (הפרספקטיבה) מוטל כאן על ה"עיוורון" של הטירונים: המבט החזיתי, פעירת העיניים והמבע האטום שלהם. כל הדיוקנאות הללו בוהים אל תוך לא־כלום, אולי למעט זה של הרופא הצבאי **בדיוקן דמיני של רופא צבאי**, 1990. אלה אינן עיניים כ"חלון לנפש", כעדות ה"עומק" הנפשי, או תודעה כלשהי (איורים 35–37).

הגנרלים של גטר, מן המחזור **שיעורים בהיסטוריה**, 1992

(איור 38) מוליכים את הקולאז' לקצה הגרוטסקי ביותר שיכולים חיתוך והדבקה להציע. **ביד ורגל של ז'ירקו**, ציור שמצטט קטע מציור של ז'ירקו, מופיע הגנרל של גטר עם קוקיות וסרטים בקרחת, לובש חצאית מיני צרה, ורגליו הארוכות והענוגות הן רגלי רקדנית. לעומת זאת, החזה שלו מנופח ומובלט קדימה ועליו שלובות זרועות גבר חזקות. אם הקולאז' ההיסטורי נהנה מאזורי הקיטוע, מן הפערים שהם פותחים בתודעת המתבונן, הרי הגוף השלם (וזה אחת הפעמים הבודדות שפוגשים בציור של גטר גוף שלם, מהראש עד כפות הרגליים) של הגנרל, הוא דווקא מפלצת הרמונית, זורמת, "גווייה עדינה" (או "נבלה נהדרת")² במלוא מובן המלה.

הערות

1 < פאולו אוצ'ילו (1397–1475). מדובר ברישום של גביע בדיו על פיסת נייר, שהפך לאיקון בהיסטוריה של הפרספקטיבה. הרישום לא נעשה כהכנה לציור או לפיסול אלא לשם הדבר.

2 < "ב־1.3.1920, בנקודח יישוב קטנה בגליל הצפוני, התחולל קרב בין קבוצת מתיישבים ומגינים יהודים, לבין ערבים בני המקום. הקרב הסתיים במותם של שישה מהמגינים, ביניהם מפקד הקרב. תוך זמן קצר הפך האירוע המקומי למיתוס לאומי מכונן – 'מיתוס תל־חי', ולראשיתו של פולחן הנופלים ביישוב". מתוך **הוד והדר: טקסי הריבונות הישראלית**, 1948–1958, קט' התערוכה, אוצרת: בתיה דונר, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, 2001, עמ' 80.

3 < מנה גרמנית ידועה של בשר ציד נא, המקושטת בשיער, בזנבות ובציפורני החיות שניצודו.

4 < ראו: שרה כהן שבוט, **הגוף הגרוטסקי**, רסלינג, 2008; וכן, אביטל רונאל, **טיפשות**, מאנגלית: עידית שורר, דרוור ק' לוי, רסלינג, 2006.

5 < גטר בשיחה: "הרעיון היה לא להשתמש בסרגל. את רוצה להעביר את היד מפה לשם ושזה יהיה ישר וארוך ומושלם. זה גם עניין של מהירות. זה אחרת מהפקת קו באמצעים טכניים. זאת אידיאה של להיות כמו סרגל. זאת בעיה של שליטה בגוף. זה להוציא מהגוף משהו שבדרך כלל מוציאים ממנו באמצעים מכניים. זה מין היבריס של הגוף שמבקש שזרימתו תהיה בלתי מופסקת, חלקה, זאת בכלל לא בעיה של צייר, אלא של סייד או בנאי. תמיד היה לי החשק לזה. להתעלמות למשל מחוקי הכובד כשהכול ברישום עומד רק על קו. יש מראית עין של דבר שמחזיק. זה חלק מהדברים שהקסימו אותי, כמו

לראות בקרקס מישהו שעומד על כיסא, שעומד על בקבוקים, והוא מגלגל ביד אחת מטרייה ועליה סט צלחות".

6 < Robert Kaplan, **The Nothing That Is: A Natural History of Zero**, Oxford University Press, 1999, p.1

7 < מקס ברוד, **פרנץ קפקא: ביוגרפיה**, הוצאת עם עובד, 1972.

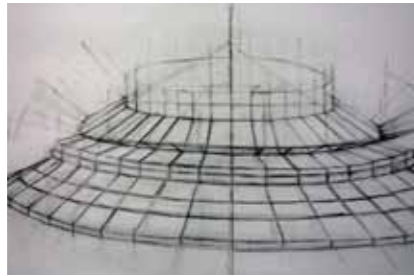
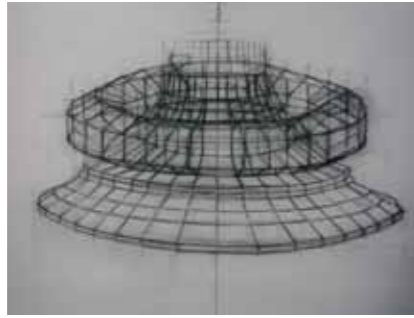
8 < ואלצקה גְרֶט (1892–1978) התפרסמה כרקדנית שערורייתית ומתוחכמת שיצרה כוריאוגרפיות אוונגרדיות, ביניהן אימפרוביזציות על רקע בד קנווס ורגעי עצירה מוחלטת שהקדימו בלמעלה משלושים שנה את הדממה במיצג **4'33** של ג'ון קייג'. גרט הייתה גם אמנית ובדרנית רדיקלית שהופיעה בקברטים. התפקיד שמגלמת לייזה מינלי בסרט **קברט** הוא מחווה לגרט. גטר סיפרה כי מצאה מאמר של אייזנשטיין ובו גרט מתוארת כדמות פוליטית, וכי לדבריו, דמותה "קרעה" את אירופה מצחוק.

9 < מישל פוקו, **תולדות השיגעון בעידן התבונה**, מצרפתית: אהרן אמיר, עריכה מדעית: עדי אופיר, הוצאת כתר, 1998, עמ' 23.

10 < "שדים: אמנים מפולין ומישראל ורוחות הזמן", מוזיאון בת ים לאמנות, 2008, אוצרות: נעמי אביב ולאה אביר. בקטלוג התערוכה, כותבת גטר: " כחניכי תנועת השומר הצעיר בשנות ה־60, היינו שרים: 'רוסיה אמנו, סטלין אבינו – הלוואי והיינו יתומים'. כשאני נזכרת היום בשלאגר הזה, הייתי רוצה לחשוב עליו כרוח הרפאים העומדת מאחורי העבודה שלי לתערוכה 'שדים'... העבודה שלי היא פירוש חופשי לעיקרון של טטלין בנוגע לשימוש בצורות 'כגוף אחד בתוך קליפה של גוף אחר', שהוא עקרון מרכזי בעבודתי מאז שנות ה־70" (עמ' 47).

11 < האמן הקונסטרוקטיביסט ולדימיר טטלין יצר את הדמות בשנת 1922 למחזה **זאנְגְזי** של ולימיר חלְּנְניקוֹב, אשר בו גילם את התפקיד הראשי.

12 < שם משחק שאומץ ועודכן על ידי אנדרה ברטון והחוג הסוריאליסטי בשנות ה־20 של המאה הקודמת: מעבירים חלקי משפט או חלקי דימוי בין אנשים, וכל משתתף מוסיף משלו לרצף המוסתר ממנו. המשחק סוגל עד מהרה לצורך יצירת רישום או קולאז'. שם המשחק מקורו במשפט הראשון שהסוריאליסטים יצרו באמצעותו: "הנבלה הנהדרת חלגום מהיין החדש".



32 עמ' <
תרשים באנך־בנאים של מודל מחשב על פי
"תרשים פרספקטיבי של גביע" מאת אוצ'ילו

p. 32 <
Mason's plummet study of a computer
model after "Perspective Study of
a Chalice" by Uccello



37-32 עמ' <
גביעים וגוויות,
נובמבר 2009 - ינואר 2010
בחהליך העבודה, סטודיו תמר גטר,
קריית המלאכה, תל אביב

pp. 32-37 <
Chalices and Corpses,
November 2009 - January 2010
During work, studio Tamar Getter,
Kiryat Hamelacha, Tel Aviv

37-33 עמ' <
תרשים ידני חופשי של "תרשים פרספקטיבי
של גביע" מאת אוצ'ילו

pp. 33-37 <
Freehand study of "Perspective
Study of a Chalice" by Uccello

