

TEMPO RUBATO

רז גמא

06/10-03/12/2011

מערכת לשונית היא סדרת הבדלים צליליים המשולבת בסדרת הבדלים רעיוניים.

פרדינאן דה סוסיר

פעילותה הבלתי-מודעת של הרוח מתמצה בהכפפת תכנים לצורות, ואם צורות אלה אכן זהות באופן יסודי עבור כל הרוחות – עתיקות כמודרניות, פרימיטיביות כמתורבתות – הרי שבדומה למחקר הפונ-קציה הסימבולית, צריך רק, ואף מספיק, להגיע למבנה הנסתר והבלתי-מודע המונח בבסיס כל מוסד ומנהג, ובכך להגיע לבסיס הפרשנות התקפה עבור כל המוסדות וכל המנהגים.
קלוד לוי-שטראוס

אותו אחר-צהריים קדחתני, שעות ספורות לפני פתיחתה הרשמית של הגלריה בתערוכת היחיד של רז גמא, התקשרה אלי עיתונאית צעירה אחת בפעם האחרונה ורצתה לוודא עוד פרט שנותר ברשימת הבריורים שלה: "האם הבנתי נכון ולתערוכה אכן אין כותרת?"

עיגון גוף העבודות החדש של רז גמא בתחום הסטרוקטוראליזם עשוי להיראות כמהלך אנאכרוניסטי או מיושן, אך ההתבוננות בעבודות מבעד לאסכולה מחשבתית זו מוצדקת במגוון רמות. ראשית, בכך שנמנע מלתת כותרות לעבודות שבתערוכה – ואף לתערוכה עצמה – מפשיט גמא במתכוון את תהליך ייצורן מהתחום המילולי, וזאת במטרה ברורה למקם את העבודות בתחום החושי, המולד, הטבעי, ולהרחיקן מתחום סימון-היתר של השפה. הדבר מעלה על הדעת, בעיני, קריאה המהדהדת עקרונות סטרוקטוראליסטיים.

את יסודות הרעיון הסטרוקטוראליסטי הניח פרדינן דה סוסיר כבר במאה ה-19, והתחום מצא את עיסוקו הראשוני בשדה השפה. מבלי להיכנס לעובי הקורה בתחום שנכתב עליו כבר רבות, הכשיר למעשה סוסיר את הקרקע להבנה שיטתית של השפה במסגרתה המרכיבים הסמאנטיים הבדידים מובנים כיחסיים זה לזה ומובחנים זה לעומת זה. התיאוריה ניתחה אמנם במקור את הלשון, אך רעיונותיו של סוסיר התפשטו זה כבר לשדות תיאורטיים ותרבותיים אחרים, ובהם הספרות, האמנות החזותית והאדריכלות. היא אף השפיעה על האנתרופולוגיה החברתית והתרבותית המוכרת מהתיאוריות של קלוד לוי-שטראוס. בשדה זה מובן המבנה החברתי כסדרת יחסיות החברתית המוכרת מהתיאוריות של קלוד לוי-שטראוס. בשדה זה מובן המבנה באים במגע. זוויט שניה זו של הקריאה הסטרוקטוראליסטית רלוונטית במיוחד לגוף העבודות הנוכחי של גמא, וזאת במובן שחפציו – ניתן לומר, פסליו – אמנם אישיים, אך פתוחים מספיק לתמיכה בסוג של תפישה המתעלה מעבר לעמדתו החברתית והאישית של האמן עצמו.

האמן משתמש בזכרונות ילדות מהתקופה בה בילה בבית סבו וסבתו, ומפשיט מרכיבים מהזיכרון החזותי – בעיקר סוג מסויים של ריהוט ישראלי בן התקופה – לכדי מערכת אינדקסיקאלית, אותה הוא מרכיב-מחדש כמילון חזותי-צורני רב-משמעויות. מדובר באסטרטגיה הדומה לזו של ראשוני המינימאליסטים, ששאפו לכוון יחס בו-זמני בין חלליו הפנימיים של הגוף לבין הדעת והסביבה. גמא מערטל את החומר – העץ, הזכוכית והמתכת – מכל מטען רגשי, ובכך הוא נמנע מנפילה לפח ההחייאה הסנטימנטאלית ועוקף הלכה למעשה את פוטנציאל

TEMPO RUBATO

הנוסטאלגיה – נטייה שהיתה עלולה להגביל באופן חמור את פוטנציאל העבודות להגעה להשפעה רחבת-היקף. הוא נמנע מפטישיזאציה של חפצי העבר ומתמקד במקום זאת במחקר חזותי אנאליטי ומעורב, ובכך מציע קריאה אישית ומעובדת של השפעת הסביבה החזותית המוקדמת בחייו על הבניית הזכרונות שלו.

למעט עיצוב הפנים הישראלי משנות ה-1950, השפעה צורנית חשובה נוספת על אחד מתוך שני החפצים הפיסוליים המוצגים – מחיצה המחוברת לקיר באחד מצדדיה, והמוצבת באמצע חלל התצוגה – הגיעה דווקא מאדריכלות בניין הפרלמנט של צ'כוסלובקיה בפראג. הבניין המרשים, שבנייתו נשלמה בשנת 1974 (אדריכל: קארל פראגר), מייצג היטב את הסגנון הברוטאליסטי המאוחר. חלקו המרכזי של הבניין, הנתמך בשני עמודי ענק, כולל דגמים ממתכת בצבע ברונזה החוזרים בחלונות הזכוכית האטומה-למחצה.

שני המרכיבים החזותיים הללו מהווים בהחלט נקודת כניסה לתערוכתו הנוכחית של גמא. המבקרים בתערוכה נכנסים לחלל הגלריה ונפגשים בפסל, הניצב אנכית לקיר ופורץ לתוך החלל. הפסל נראה במבט ראשון כלא פחות חמור-סבר וסמכותי מבניין הפרלמנט הצ'כוסלובקי, אך במבט שני נחשפים סדרת מתקני שבר המעמידים את המבנה כבעל יושרה צורנית מהותית ואף מכווננים עמדה של ביקורתיות מאורגנת-עצמית. במובן זה, עד כמה שהעבודה מצליחה כמחלקת חלל – היא מכריחה את המבקרים לצעוד במסלול מסוים בחלל הגלריה – פלטפורמת העץ המרכזית בה מחולקת גם היא מבחינה מבנית על-ידי מסגרת עשויה מתכת וזכוכית אטומה, ובמעלה החשיבות – מחולקת ונתמכת על-ידיה ברזמנית.

העובדה שגמא משתמש בזכוכית אטומה-למחצה מחברת את הפסל שלו למינימאליזם של שנות ה-1960 וה-1970, בעיקר כפי שהגיע לידי ביטוי בעבודתו של האמן האמריקאי דן גרהם. גרהם השתמש בחומר זה וחשף את השימוש בו כמכשיר רטורי באדריכלות גורדי השחקים של הסגנון הבינלאומי – כלומר במבני משרדים קפיטליסטיים – כאשר ה"צוהר" החזותי מסתיר למעשה את אטימות מנגנוני הכוח המוחבאים מאחורי חזית הבניין, ומייצר מבטים שונים בין אלה הנמצאים "בחוץ" ואלה הנמצאים "בפנים". האסטרטגיה של גמא בבחירת החומר נראית אכן כנטועה בתשוקה לשלוט בכוח הזה. הוא מונע מהמבקרים מידע חזותי (מה עומד מאחורי הפסל) ומחליף מידע זה בייצוג המתבוננים עצמם, ובכך מגביר את האסימטריות הגלומה במבנה לכדי חוסר-איזון מושגי של ממש – עמדה דיסטופית בהחלט מצד האמן, המשתקפת גם במבנה הפסל עצמו.

צידו האחורי של הפסל מעלה תחושה מחוספסת יותר, כשל "עבודה בתהליך". לוחות הזכוכית כאן שקופים, ומרכיבי העץ הסובבים מוצגים ללא לכה, והם אף מפוזרים יותר מבחינה מבנית. קרש עץ – סוג של מחיצה בעצמו – מורכב עלגבי מסילת החלקה הפותחת אפשרות לתנועה צדית, אם גם מוגבלת. בכך שהוא חושף כביכול את "חדר הכניסה" של העבודה (כעין שלב־מקדים או גרסה בלתי־גמורה של הצד הקדמי), מניח גמא דגש מיוחד על המימד הפרפורמטיבי הגלום בהרכבת הפסל עצמו.

היבט מרכזי בהבנת האובייקט הפיסולי השני המוצג בתערוכה הוא רעיון הפרפורמנס וחשיבות פעילות הגוף. האמן רשם בדיו שחור על-גבי זכוכית פרטים צמחיים שמצא בספרים בני המאה ה-19 המוקדשים לנופי פלשתינה/א"י. המוטיבים הגראפיים תחומים בשני עיגולים החותכים זה את זה, תוצאת תנועתה הרישומית של ידו המושטת של האמן, המשרטט עיגול סביב מרחב הרישום שלו. בכך שהגביל באופן זה את המרכיבים החזותיים, מסב גמא תשומת-לב למסגרת פרפורמטיבית ברורה ולעובדה שהגביל את התרחבותם הפיזית

TEMPO RUBATO

למימדי גופו הוא. אסטרטגיה מגבילה זו מגיעה לפיתוח רחב יותר במבנה העבודה בכללותו. שתי מסילות העץ הסימטריות התומכות – כלומר, המדיום הממשי של התנועה הפוטנציאלית בעבודה – מופרעים על-ידי קירות הגלריה עצמם. בכך מגביל גמא את הפסל למאפייניו הפיזיים של חלל התצוגה עצמו. בחירה צורנית זו, המעמידה יחס מושגי קרוב לפסל המחיצה, מפעילה גם אפשרות של "רקונפיגוראציה מודרכת".

התחושה המשוחררת והאורגאנית של רישומי הדיו – המבטאים מאמץ מתמשך לאזן בין הפיזי לבין הייצור ההמוני ובין הפרטי לקולקטיבי – מציבה ניגוד בולט למדיום בו השתמש האמן: חמישה לוחות זכוכית אנכיים בגודל זהה, המוצבים על-גבי מסילות החרות במרכיבי העץ. בשני הפסלים יצר גמא עבודות המכילות את הזרז, הגנזך האינדקסיקאלי והתוצר המושגי של עצמן.

העבודה השלישית בתערוכה, לבסוף, מופיעה כמרכיב דרכו ניתן לקרוא את שתי העבודות האחרות; זהו תצלום ממוסגר הממלא קיר שלם והמתאר מוטיב שצילם האמן מוקדם יותר בעבודתו – למעשה, כשש שנים לפני העמדת התערוכה הנוכחית. מדובר בצילום סטודיו של בקבוק חלב פלסטי משנות ה-1960, המשמש כאגרטל לכמה פרחים מלאכותיים על רקע אפור נייטרלי. הצילום מביא לחלל התערוכה משב של אירוניה חדה והומור. התיאור הזוהר-כביכול של פיסת הקיטש הישראלי הזה, המועמד בסגנון של צילום מסחרי, מסכם את עמדתו הספקנית של גמא כלפי צורות אסתטיות מסוימות ויכולתן להעלות נוסטאלגיה ותגובות סנטימנטאליות אחרות.

גיום רושון

תל-אביב

אוקטובר 2011