היו

תערוכות

אורי ריזמן, *דיוקן לאה*,
שנות ה־70, שמן על בד,
55x46 ס"מ

Ori Reisman, *Portrait of Lea*, 70s, oil on canvas, 55x46 cm.

"דיוקנאות, משפחה וחברים", אורי ריזמן

גלריה קיבוץ כברי

אוצרות: דרורה דקל ועפרה רעיך

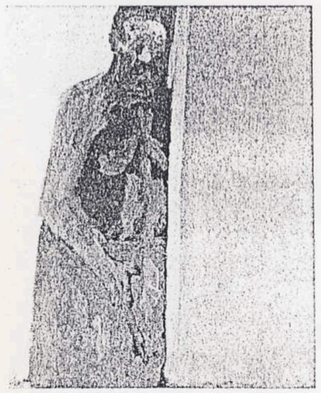
יוני גולד

חלק מחגיגות ה־50 להקמת היישוב, בחרו בגלריה של קיבוץ כברי להציג תערוכת דיוקנאות של בני משפחה וחברים מעבודותיו של הצייר אורי ריזמן, שהיה תושב המקום ונפטר לפני כשמונה שנים. השימוש בצבע וטכניקת הרישום שפיתח ריזמן מקנים לו מעמד ייחודי בזירת האמנות בארץ. ריזמן פעל לפי סדר יום אמנותי, שהיה מנותק ואולי אף מנוכר לזרמים מרכזיים בארץ בתקופתו - "אופקים חדשים" ו"דלות החומר". את עבודותיו המוקדמות אפשר לקשר ל"ריאליזם החברתי", תנועה אמנותית שפעלה בשנות ה־40 וה־50, ואילו ציוריו המאוחרים, החל משנות ה־60, מושפעים מעבודתו של האמן מיכאל גרוס בתוכן ובשימוש בצבע. ריזמן פיתח שפה ציורית אינדיווידואלית המצליחה לתפוש בצורה שונה אך מדויקת את האנשים והנופים של כברי.

הדיוקנאות של ריזמן מתאפיינים בתמצות של פרטים ובמשטחים גדולים יחסית של צבע כמעט נקי. השימוש המיוחד שלו בצבע הושפע בחלקו מוון־גוך: באינטנסיביות של הצבע הנקי, הטהור, ובשימוש הרב בצבעים משלימים המונחים זה בצד זה. בכמה ציורים, האפקט הצבעוני מזכיר גם את ציוריו של מרק רותקו: בנייה של משטח צבעוני אינטנסיבי, המשתמש בשכבות הצבע שמתחתיו כחיזוק. השפעה חשובה נוספת, המוצאת את ביטויה בעיקר בציורי הדיוקן, היא של האמן פרנסיס בייקון, שבתערוכתו ביקר ריזמן ב - 1970 בפריז - עימות של רקע נקי ואחיד בצבעוניותו מול עשייה חומרית, אקספרסיבית, כמעט "בשרנית" של הדמות, שלעיתים מוותרת או מוחקת חלק מתווי הפנים.

במבט ראשון, התערוכה בגלריה הקטנה של קיבוץ כברי מעוררת תמיהה: כ־30 דיוקנאות קטנים תלויים בחדר אחד בצפיפות גדולה המנטרלת את האיכויות הצבעוניות בציור של ריזמן. רוב התמונות בגודל אחיד אבל ביניהן תלויות גם עבודות גדולות יותר. הרווחים בין התמונות אינם אחידים ולא נלווה אליהן כיתוב המפרט את גודל העבודה, הטכניקה שלה או תאריך יצירתה. לעומת זאת, באופן מפתיע, מופיע ליד כל עבודה כיתוב ובו שם המודל שצייר ריזמן. ארגון התערוכה בחלל מוזעלם לחלוטין מתקופות ביצירתו של האמן ולכן התערוכה נראית לא אחידה מבחינה סגנונית. דיוקנים, כמו אלו של ישראל בן־צור ויחזקאל חרובי, נעשו בגוונים של צבעי אדמה, בניגוד לשימוש בצבעי יסוד ומשלימיהם המאפיין את עבודתו של ריזמן. אבל בעיקר יוצאת דופן העבודה, שהוצגה לראשונה ב־1955 בגבעת ברנר וכונתה אז בשם *ילדות*. העבודה נטולת צבע כמעט לחלוטין, עשויה בגווי שחור לבן בתוספת מעט אוקר ומזכירה בסגנונה את "הריאליזם החברתי" של שנות ה־50. בתערוכה בכברי קיבלה העבודה את השם *אסתת עם הבובה* של טליה. כמו כן לא מצורפת לתערוכה הצהרת כוונות כלשהי של האוצרות.

לכאורה, נדמה שהתערוכה עשויה ברישול ונעדרת שיקולים אוצרותיים ואסתטיים. אבל למעשה, התערוכה "דיוקנאות, משפחה וחברים" היא ביטוי מדויק לגורמים קונקרטיים, שהשפיעו על ריזמן ועיצבו את הציור שלו והיא פותחת צוהר למבנה הכוחות הייחודי המעצב את הקיבוץ. הכוח העיקרי המעצב את החברה הקיבוצית ומשפיע עליה הוא כוח פוליטי. כל חבר קיבוץ תלוי לחלוטין בחברים אחרים



אורי ריזמן, *דיוקן עצמי*, סוף שנות ה־70, שמן על בד, 161.5x130 ס"מ

Ori Reisman, *Self Portrait*, late 70s, oil on canvas, 161.5x130 cm.

אורי ריזמן, *דיוקן אבי האמן*, 1975, שמן על בד, 146x38 ס"מ

Ori Reisman, *Portrait of the Artist's Father*, 1975, oil on canvas, 146x38 cm.

לסיפוק צרכיו הבסיסיים ביותר. בקיבוץ אי אפשר לקבל שירותים תמורת כסף, ולפיכך בעלי תפקידים המספקים שירותים חיוניים לחברי המשק צובדים כוח פוליטי. במערכת כזו קשה לאמן לצבור כוח, גם אם עבודותיו מוערכות ונמכרות בכסף רב מחוץ לקיבוץ. האמן, כמו חברי קיבוץ אחרים, תלוי במספקי השירותים. כאשר מתבוננים בתערוכה בכברי מקודמת מבט זו, של יחסי הכוחות בקיבוץ, אפשר להבין את עדיפות המודל על פני האמן ועל פני האוצרות. חברי כברי מחזיקים בידיהם את הכוח הפוליטי בתערוכה. הם המודלים של ריזמן, והם גם בעלי הגלריה ובעלי הציורים. התערוכה בנויה על מנת לרצותם, ממש כאילו היו פטרוני אמנות איטלקים בתקופת הרנסנס.

הצפיפות הגדולה של העבודות בגלריה מקורה, אולי, ברצון להשאיר כמה שפחות חברי קיבוץ "מחוץ לתמונה". ההחלטה האוצרותית לרשום מתחת לעבודות את שמות החברים ולא את האינפורמציה ה"מקובלת" מעידה גם היא על הכוח הרב של המודלים בתערוכה לעומת חולשתם היחסית של הציור והצייר. מחווה נוספת למודלים של ריזמן - תליית דיוקנים של אותו מודל זה בצד זה, כמו שני הדיוקנים של טלי רשף התלויים בצמוד, או ציור של משה גל התלוי בצמוד לדיוקן משותף לו ולאשתו. דיוקן חמותו של הצייר תלוי, באופן יוצא דופן, מעל לדיוקן אביו של ריזמן, אולי מתוך רצון להדגיש את הקשר המשפחתי בין שני המודלים.

האם ניתן להתייחס לתנאי תצוגה אלה לא רק בעין מסתייגת אלא דווקא כמשקפים או מלמדים מחדש על אופי העבודה של האמן? אני סבור שכן. השפעת השדה הקיבוצי לא מסתכמת רק בהכתבת התנאים הפיזיים המאפשרים יצירה אמנותית. היא חוזרת ומופיעה גם ביחסים הטעונים בין ריזמן למודלים שלו: ריזמן היה ידוע כמי שחתר ליצור קשר אינטימי עם המודלים שלו, בעיקר דרך שיחות: "[...] על מנת להיות מסוגל להעביר את התחושות שנמסרות דרך הפתחים הללו בצורה כנה ואמיתית, אני צריך להיות מסוגל לקבל את המסר שנמסר מהם, ועל מנת להגיע לכך הרגשתי שחשוב לי לקיים מגע שיחתי ביני לבין הדיוקן" (*האדום והירוק - הבטים ביצירתו של אמן*, גליה בר־אור, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 26). גישה זו יכולה להתפרש כטקטיקה ציורית בלבד הדורשת "התחברות" למודל על מנת לתפוש אותו באופן ה"נכון". אבל קריאה פחות נאיבית של דבריו של ריזמן חושפת את התלות של האמן במודלים שלו מבחינה פוליטית וחברתית - המודלים של אורי היו גם חבריו ולכן הישיבה כמודל היתה מעין "טובה" חברית ולא חובה מקצועית. משה גל, מודל של ריזמן, דיבר בשיח גלריה, שהתקיים במועדון החברים בכברי לאחר פתיחת התערוכה. מדבריו אפשר היה להבין שלא תמיד הצליח ריזמן להשיג בקלות מודלים לציור: "לגבי אורי כולם היו חברים, גם אלה שלא רצו לשתף אותו פעולה, ויש כאן חברים שהוא ביקש והתחנן שיבואו ויישבו שהוא יצייר וידבר אתם - כל אחד ומניעיו".

קושי נוסף ביחסים בין ריזמן למודלים שלו נוצר בסטודיו, כאשר החבר כבר הסכים לשמש כמודל: הקושי ביצירת קשר אינטימי בין הצייר למצויר. משה גל מסביר: "אם אנחנו רואים בציורים שנשארו כתמים לבנים, זו הסיבה שהוא לא הצליח לחדור לאותו אדם, לא היתה לו שיחה מלאה". רבות מהעבודות של ריזמן נשארו לא גמורות, אחרות עברו "מיחזור" - מה שהתחיל כדיוקן לא מוצלח של אדם מסוים, שונה אחר כך ונעשה דיוקן של אדם אחר. דבריו של גל מספקים פרשנות קונקרטית, מתוך הוויית הקיבוץ, למאפיין סגנוני עקרוני בציורו של ריזמן, מאפיין שפורש על פי רוב במונחים צורניים גרידא.

ההשפעה של הסביבה הקיבוצית על אורי ריזמן חודרת אפילו עמוק יותר, אל התחום האינטימי של אקט הציור עצמו: המודלים של ריזמן מילאו מקום חשוב גם בחייו מחוץ

אורי ריזמן, *משה גל*,
האשית שנות ה־80,
שמן על בד, 54x46 ס"מ

Ori Reisman, *Moshe Gal*, early 80s, oil on canvas, 54x46 cm.

לסטודיו, ולכן היתה חשיבות רבה לכך שהם יאהבו את הציור והביקורת שלהם היתה בעלת משקל. ריזמן מספר בראיון, שבהתחלה היה מצייר דיוקנים כך שימצאו חן בעיניי המצויר: "דק אחר כך למדתי לעשות דברים על אפו ועל חמתו של המצוייר" (*עמנואל בן־קדמא*, "7 ימים", *ידיעות אחרונות*, 18 במרץ 88'). סביר להניח שריזמן היה חייב להתחשב בדעתם של המודלים שלו כמבקרי אמנות, גם, כשלכאורה, "התגבר" עליהם.

את הציורים המוכרים יותר של ריזמן (משנות ה־60 עד שנות ה־80) אפשר לחלק לשני "סוגי" ציור, שעליהם עבד במקביל. בקבוצה הראשונה עבודות שנעשו בצורה אקספרסיבית, בשכבת צבע ראשונית, גסה, ובהנחות מכחול "אלימות" הגורמות לדמות שעל הבד להיראות מעוותת מעט, לדוגמה, דיוקן "עופר" מהתערוכה בכברי. הפנים עשויות כמה כתמי צבע נקיים, ביניהם מבצבץ הבד החשוף, החולצה עשויה שכבה אחת של צבע צהוב, והרקע נותר לא מטופל. הסוג השני של הציורים כולל עבודות שנעשו בצורה איטית יותר, עבודות "כבדות" בעלות שכבות רבות של צבע, לדוגמה, דיוקן משה גל. הרקע בציור זה עבר שלבים רבים: מתכלת לחום אדמדם עד שנעשה לבסוף מעין אפור קרם מעורב בצהוב לימוני. התהפוכות הצבעוניות ברקע ובדמות נותנות את אותותיהן בשולי הציור ובקו התפר שבין הדמות לרקע. את הדואליות הסגנונית הזו אפשר לפרש כבחירה אסתטית של האמן, ואפשר גם לקדוא אותה אחרת לאור היחסים המורכבים בין ריזמן לבין המודלים שלו.

כשמתבוננים בתערוכה בכברי, אין אפשרות לברוח מהתחושה, המעיקה כמעט, שמשדה הוויליום החזק שבו "מדברות" העבודות. מונחים כמו "טעון", "אינטנסיבי" או "עשיר", שמדבים להשתמש בהם בהקשר לריזמן, מקבלים פירוש חדש לנוכח היחסים הטעונים והמורכבים של ריזמן עם סביבתו הקרובה. הדיבור על יחסים אלו אינו פחות רלוונטי לציור של ריזמן מאשר הדיבור על הפן הרוחני והמיסטי בעבודותיו או הדיבור על "האובסיסיה לצבע" שלו. על נושאים אלו נכתב רבות ואין ספק שיש להם חשיבות ביחס לעבודתו, אולם אין אפשרות לנתק את האמן מהכוחות הפועלים ומגדירים את החברה שהוא חי בה. יחסי כוחות אלו נוכחים בלב יצירתו של האמן: הם משפיעים על נושאי הציור ועל אופן הציור. התערוכה בכברי סוללת בפנינו את הדרך לצורת ההתבוננות השונה הזו בצייר הידוע אורי ריזמן, ובכך חשיבותה הגדולה. ■

6 בפברואר - 13 במרץ