

בשדה המקומי: במהלך הראשון אחרי המודרניזם ההירואי והאידיאולוגי נמנים דורצ'ין – חוליית ביניים בת איש אחד של פסלי פלדה פיזיים ורומנטיים (אם כי עדיין כבדים ומסיביים), ותומרקין – עוד אסכולה של איש אחד המפסל פיסול פיגורטיבי, לוחמני, מניפסטי, ספוג הפניות תרבותיות; אחריהם בא הדור שהחל לפעול בשנות השמונים – אורי קצנשטיין, פיליפ רנצר, איצ'ה גולומבק, דרורה דומיני וצביקה קנטור, שיצרו פיסול תיאטרלי, סיפורי, ביוגרפי ומבוסס על רדימייד, קל משקל ונוח לנייד; ואז דור ממשכייהם הצעיר יותר – אמני האנטי-פיסול והלא מונומנטלי, שהיצירה הפיסולית שלהם נבלעת במיצב והוא נע בין האישי ביותר לפוליטי ולפורמליסטי. בעשור השני של המאה ה-21, הילה טוני נבוק אינה נדרשת לרצח אב, והפוסט-פוסט-מודרניזם שלה מביט בשמי ממרחק בטוח, שאינו מאוים ואינו מאיים, אלא מתבונן בו כבראשונה.

מה היא רואה

מה היא רואה? היא רואה גן פסלים בכניסה לקיבוץ כברי, סמוך לסטודיו השימש את שמי במשך שנים. המקום נקרא "אטליה שמי". השימוש במונח "אטליה" מגדיר תקופה שבה המבט הקולקטיבי של האמנות הישראלית עדיין פנה לכיוון פריז, או לפחות משמר את שרידי המבט ההוא, ומנציח את השנים שבהן שמי שהה בפריז (1960-1963) אם כי לא בהכרח ספג השראה מפיסול צרפתי. היא רואה פסלי ברזל חשוף וחלוד, בגדלים ובגבהים שונים, יצירות ששרדו בגשם, ברוח ובשמש יוקדת. חמשי-עשרה שנה חלפו מאז מותו של שמי, בשנת 2003.

מבין הפסלים הממוקמים בחצר בחרה נבוק בחמישה פסלי ברזל שנוצרו בין השנים 1980-2000, כולם פסלים גנריים מהזן השמי. המהלך שלה ביחס אליהם מכריז על עצמו כבר בשם התערוכה: "הרחבות". הכותרת המופשטת מצביעה על עצם הניסיון להרחיב את הפיסול של שמי פיזית ומושגית, אך מכילה גם את הרחבות הבנייה בקיבוצים ובמושבים, ועושה הרחבה פונטית ל"הברות" של שמי, סדרת הפסלים המזוהה איתו ביותר, שבמובנים רבים היא היא יצירתו. במונח "הברות" הצליח שמי לזכך את מהות הפיסול שלו כתחביר לשוני המרכיב חלקי

היש קטבים מנוגדים יותר, לכאורה, מיחיאל שמי, מאבות הפיסול המודרניסטי, הזקוף והחסון, והילה טוני נבוק, אמנית שחלק מרכזי בעשייה שלה הוא תגובה משועשעת, משחקית ודווקאית לגילוי השונים של המודרניזם?

על טבלת הניגודים המתבקשת מסתדרים המאפיינים – שלו ושלה – בבינאריות מושלמת: שמי חי בקיבוץ, הלחים ברזל חשוף והעמיד פסלים שנועדו לשרוד בכל מה שברזל יכול לעמוד בו, ואילו נבוק חיה בתל אביב ועובדת עם חומרים סינתטיים, פלסטיקיים, זולים, קנויים, נטולי הילה של אמנות, שאורך חייהם הוא בדיוק כאורך חייה של התערוכה שבה הם מוצגים; העשייה של שמי מזוהה עם המאמץ הגופני הכרוך בהלחמה, עם זיעה ושרירים, ואילו העבודה של נבוק מזוהה עם שיטוט וליקוט בחנויות בדרום תל אביב. הליקוט שלה ממוקד מטרה, בורר מתוך השפע שמציעים עולמות הצריכה את המוצרים וחומרי הגלם המסוימים עבור כל תערוכה: צורכי משרד, פריטי ריהוט, מוצרי מטבח, חומרי ניקיון, או טקסטיל – ובשלב צבעים; בהקשר המקומי אפשר לומר על שמי שהוא מאחרוני האמנים שהאתוס הצינוני הניע אותם, שאין חציצה בין היותו אדם המונע מאידאולוגיה ובין העשייה האמנותית שלו, לא במובן של ייצוגים פיגורטיביים אלא במובן העמוק של ערכי הפיסול: מופשט, מחויב, יציב ורציני. האמנות של טוני כמעט עושה צחוק מעצם המונח פיסול.

מנוגדים, אם כך, מכל בחינה שהיא. או רק לכאורה מנוגדים?

כי התערוכה "הרחבות" שהציבה הילה טוני נבוק בסדנת הפיסול של יחיאל שמי בקיבוץ כברי מבהירה שמבט ראשון עשוי להחמיץ רבדים תתי-קרקעיים מורכבים יותר, ובלתי-צפויים. התערוכה היא דוגמה מרהיבה לאופן שבו מחווה ורצח אב נפגשים ואגב כך מנערים את הגנאלוגיה האמנותית, מטלטלים שושלות אמנות מקובעות ומפחים בהן חיים. ייתכן שהמפגש הזה מתאפשר מפני שעבור נבוק, מבחינה דורית שמי הוא לא אב אלא סב, אפילו סבא-רבא. בינו לבינה מפרידים כמה מהלכים פיסוליים

**הילה טוני נבוק בכברי:
ללמוד מיחיאל שמי**

רותי דירקטור



הרחבה מס' 1 - סגירת חורף יחיאל שמי, פסל ברזל, 1990, ברזל



גן הפסלים אטליה שמי, קיבוץ כברי

"פסל ברזל" של שמי משנת 1990 הופך ל"סגירת חורף": אל האמצעית מבין שלוש לשונות הברזל הגבוהות והנישאות מחברת נבוק יריעת שמשונית אדומה, ומעמידה מתחתיה שני שרפרפי פלסטיק אדומים. בתקרת השמשונית נפער מלבן שקוף שמרומם את סגירת החורף המאולתרת לדרגת קירוי עם סקיי לייט, ובאחת מרעיף על הפסל הבלחות נדל"ן ונובורישיות.

"הברות" ו"פסל ברזל" מנושלים כאן מהמונומנטליות שלהם. השמשוניות וכיסאות הפלסטיק הצבעוניים מצמידים להם מושגים ביתיים ויומיומיים כמו הזמנה, אירוח והתכנסות, וגם מושגים מעולמות "בנה ביתך": תוספת, אלתור, היטפלות למבנה קיים או קישוט, כולם מושגים מפוקפקים למדי בהקשר אדריכלי טהרני, אבל ללא ספק אפקטיביים. בגלגולם ל"חצר" או ל"סגירת חורף" הפסלים אכן מזמינים את הצופה להיכנס, להתיישב ולשהות בתוכם. השהייה בתוך פסלי שמי שעברו "הרחבות" היא חוויה מאלפת ומשעשעת: כל מה שנמצא באותה טבלת ניגודים בינארית שהזכרה למעלה נמהל ומתערבב עד אובדן משמעות: הקשה ביותר (ברזל) מתחבר לרך (שמשונית); מייצג

מילים צורניים וחומריים. וממש כפי שהברות אינן מתכנסות בהכרח למילים קוהרנטיות, כך גם פסלי "הברות" שלו - בגנוסר, ניות, תפן וכברי - נשארים במצב מופשט של רכיבים, של יסודות ערטילאיים. נבוק מוסיפה ל"הברות" יריעות שמשונית, כיסאות פלסטיק, שלד אלומיניום ואת האות ח'.

מה היא עושה

הפסל "הברות" משנת 1980 ניצב בקצה גן הפסלים, ולו זרוע ברזל שנשלחת קדימה, וכולו פאתוס ותעוזה. תחת ידיה של נבוק הוא הפך ל"חצר" - מבנה אלומיניום בצורת ר' עוצר את התנופה של זרוע הברזל, ומשמש מסגרת לשני משולשים מיריעות שמשונית ירוקה. אחד המשולשים מתקפל לתריס נגלל, ובקצה מתחם החצר מונח כיסא פלסטיק ירוק.



ממתין, תל אביב, 2015

בהקשר הזה מתבקש להיזכר בפעולה שעשתה בשנות התשעים האמנית השוויצרית סילבי פלרי ביחס לקרל אנדרה: פלרי הזמינה נשים במגפוני עקב, מעוצבים בדוגמת ריבועי אדום-כחול וקווים שחורים על רקע לבן, ממש כמו ציור של מונדריאן, לפסוע הלך ושוב על פני פסל רצפה של אנדרה שהוצב במוזיאון באסלינגן (Esslingen), גרמניה. אנדרה ראה בפעולה "ללכת על קרל אנדרה" פגיעה ביצירה שלו, אסר לקיימה ואף דאג שתצלומים של המיצג יושמטו מקטלוג התערוכה. אך כעבור זמן מה מצאה פלרי פסל של אנדרה באוסף פרטי בזינבה ותייעדה בווידיאו נשים בנעלי עקב הולכות גם עליו. ל"ללכת על קרל אנדרה" היה היבט מובהק של התרסה נשית כנגד פיסול גברי. אך כשנבוק מפנה את המבט אל הפיסול של שמי בשנת 2018, גם ההתרסות הנשיות הן כבר חלק מההיסטוריה של האמנות, ואיתן כל גילויי ההתנגחויות האחרים במודרניזם לסוגיו. את היחס של נבוק לפיסול אפשר לאפיין כהפנמה של פיסול ממילאי, פיסול אורגני, שנוצר ללא כוונת מכוון. במובן זה מתבקש להזכיר את גבריאל אורוסקו, אשר מאז סוף שנות השמונים מצלם התרחשויות

המודרניזם המובהק (גריד משבצות) מתגלה בתוך מבנה אלומיניום תומך; העקרוני מופקע לטובת הקישוטי; המופשט נדחה לטובת הפונקציונלי; הקשוח מוכן לבדוק אפשרות של עטיפה או הצללה.

פסל "הברות" שני, משנת 2000, הופך ל"תצפית": זהו אחד הפסלים של שמי שמזכירים מאוד את הפיסול של ריצ'רד סרה, עם לוחות ברזל הניצבים בדבוקה, מקבילים או מאונכים אלה לאלה. נבוק מקיפה אותם ביריעת שמשונית כחולה ויוצרת מ"הברות" הסראי מעין שער כניסה למתחם שנועד לצפייה בנוף.

"עובדה III" מ-1995 הוא פסל אופקי ונמוך המורכב משורה של לוחות ברזל. הלוחות מונחים על האדמה, חלקם מוטים מעט כלפי מעלה, ויחד הם יוצרים משטח כמעט שטוח, מעין שטיח ברזל של קרל אנדרה שכמה מחלקיו קופצים מעלה. נבוק מעמידה מעל אחת הפינות שמשונית צהובה, מתוחה בצורת משולש וסמוכה לקרקע, וקוראת לעבודה "סוכך". מפני מה היא מסוככת על "עובדה III"? לכאורה, אין חסין ממנו. אבל בעצם פעולת הסיכוך היא מפקיעה מהפסל הנמוך את החוסן ואת הקונקרטיביות שלו ומחלצת ממנו תכונות שלעולם לא היינו מייחסים לפסלים של שמי: נזקק להגנה, מתמסר להצללה, נענה לחמלה. כמוכן, אין אבסורדי מזה. מגיעה לה אמנית מהעיר, עם מלאי שמשוניות צבעוניות, ומנקדת את גן הפסלים החלוד-מונוכרומי בצבעי יסוד, מחילה על פסלי הברזל הקשוחים שורה של פעולות שנדמות מיותרות: מצילה, מסוככת, תוחמת, סוגרת, מגוננת, מבייטת, מקשטת. "עובדה", "הברות" ו"פסל ברזל" אינם זקוקים לפעולות האלה.

האומנם? כי הפעולות של נבוק חודרות, כאמור, מתחת לפני השטח וחושפות מערכת קשרים ויחסים בין-דוריים שאינם מובנים מאליהם. הפעולות שלה לרגע אינן מגחיקות. הן מצביעות על הפריך והאנושי בפסלי הברזל של שמי, שהם אכן עמידים בפני גשם, שמש ורוח, ועד כמה שידוע לנו יכולים לעמוד לנצח בחוק, ובוודאי בחלל סגור. פגיעותם היא מהסוג הלא-חומרי: היא קשורה לזמן ולזיכרון. עד מתי ישרדו בתודעה, עד מתי יישארו חקוקים בזיכרון התרבותי, הקצר עד כאב, ומאיזה שלב זקוק גם המושג "קאנוניות" להחייאה, למבט נוסף, לתזכורת?

אדום, כחול, צהוב וירוק, היא לעולם לא תצבע אותם. כיסאות פלסטיק יופיעו בעבודותיה רק בצבעים שנתן להם היצרן. היושרה הזאת כלפי עולם חומרי שלכאורה כלל אינו מצפה ליחס של כבוד בוראת אתוס חומרי מפתיע, אם כי מוכר מהקשרים אחרים: ברור לנו ששמי לא יצבע את הברזל החלוד, זוהי עמדה שמושרשת בתוך עולם הערכים שלו. נבוק מחילה את אותה עמדה אתית על החומרים שאיתם היא עובדת, ואגב כך משבשת (שוב) את הפערים והניגודים לכאורה שבין עולמה שלה ועולמו של שמי.

כדי לייצר את מגוון ההרחבות – סככה, הצללה, פינת ישיבה, סגירה, חצר – יש להיעזר באלומיניום. השמשוניות וכיסאות הפלסטיק בולטים וסגוניים יותר ומושכים אליהם את המבט, אך שלדי האלומיניום הם המסד שעליו נבנות ההרחבות. בהקשר של יחסי הדורות שנוקמים בכברי בין שמי לנבוק, לאורך הטווח שבין אימוץ, קבלה והתרסה, לא מיותר לציין שההיכרות של נבוק עם אלומיניום היא רבת שנים ומקורה במפעל האלומיניום של אביה. זהו חומר שהיא מכירה מקרוב, מהבית, והיא מביאה אותו למשפחת האמנות דרך הנגיעה בפסלים של שמי.

בכניסה לסטודיו עצמו תלתה נבוק הדפסה גדולה של תצלום שבו נראה שמי על רקע פסלו "הברות גנוסר". הצילום לקוח מספרו של אדם ברוך על שמי, "פיסול חילוני", אשר יצא לאור בשנת 1989, שלוש שנים לאחר זכייתו של שמי בפרס ישראל. הספר והפרס היו מרכיבים מרכזיים בהכתרתו של שמי לאבי המודרניזם הישראלי ובמיקום העשייה שלו כחלק מאתוס ציוני, חלוצי וחילוני.

נבוק חתכה בתוך התצלום צורות שיוצרות מעין תשובה לצורות של "הברות גנוסר" והדביקה את התצלום החתוך על יריעת שמשונית ירוקה. התוצאה היא תצלום שמבצבץ מתוך הירוק, ולמעשה הכלאה מושלמת בין ההברות של שמי להברות של נבוק, כשאבני היסוד של שתי השפות האמנותיות הפחות מנוגדות מכפי שניתן לחשוב מתלכדות לעבודת קולאז' אחת. הקולאז' עצמו הופך כאן משל לכל מה שהוא "הרחבות", למהות הפעולה של נבוק ביחס לשמי: גזירה והדבקה. או במילים שכבר מכילות את הנמשל: חיתוך ואיחוי, הפחתה לצורך הרחבה. בתוך האטליה עצמו העמידה נבוק קיר שלם של קולאז'ים: שורה של קולאז'ים גדולים של שמי משנות השבעים והשמונים – ניירות

פיסוליות שנוולדו מעצמן – מזרן פוטון מקופל ברחוב, גרוטאות המונחות על האדמה כמו אנדרטה – או מייצר בעצמו התרחשויות כאלה: תפוזים על אדן חלון, כדורגל מרוקן מאוויר ובתוכו מים, תפוחי אדמה על מחברות בחנות לכלי כתיבה. מבטה של נבוק, כמו מבטו של אורוסקו על פיסול ללא-אמן, מזהה מופעי פיסול במקומות הפחות צפויים: בספר שהוציאה לאור יחד עם יונתן רז-פורטוגלי, "אם כרגע מה שבוער כך זה פילאטיס, בזה את צריכה להתמקד", מוצגות תמונות שצילמה במהלך שוטטות ברחובות ערים, צילומים שתופסים בדיוק את ההתרחשויות הפיסוליות האקראיות והאגביות האלה שנדרשת עין של פסל כדי לזהות אותן. למשל גליל של חומר כלשהו, אדום, הניצב ליד פתח מעלית: מבעד לעיניה של נבוק אי אפשר שלא לזהות אותו כפסל ושלא להעריך את איכויותיו הצורניות המרשימות, אם כי ברור שמי שהניח אותו שם, ליד המעלית, לא חשב שהוא עוסק בפיסול.

האתיקה של השמשוניות

אי אפשר לנתק את "הרחבות" מעצם קיומן בקיבוץ כברי, ולפיכך מהקשר מאוד ישראלי, שכשלעצמו אינו אלא הערת שוליים בסיפור האמנות הגדול שעלילתו נרקמה הרחק מכאן. כשנבוק מפנה את המבט אל הפיסול של שמי בשנת 2018, היא מאירה אותו מחדש כאב מקומי, ואגב כך מעלה באוב גם את אבותיו של שמי עצמו: סרה, אנדרה, דיוויד סמית. "הרחבות" היא כמעט שיעור בתולדות האמנות לדור שלא ידע את שמי, ובוודאי רגע משמעותי בעלילת האמנות של נבוק עצמה, הפורשת את טווח מקורות ההשראה שאיתם, מולם ולעומתם היא יוצרת: פורמליזם, צבעי יסוד, פיצוציות, שכונות "בנה ביתך", אסתטיקת החצר האחורית, המתח שבין פיסול למיצב, האמת של החומר.

"האמת של החומר" היא נקודת השקפה לא צפויה בין העשייה של נבוק לזו של שמי ואחת הדרכים לראות את הזיקות הסמויות ביניהן. כלל יסוד זה של המודרניזם מתגלגל לפיסול הרדי-מייד של נבוק: היא לעולם נאמנה לאמת של יריעות השמשוניות, כיסאות הפלסטיק, המדפים, המכלים למיניהם ונוזלי הניקוי. אם בדי השמשוניות מיוצרים בצבעי



הרחבה מס' 5 - מפגש שמי יחיאל שמי, פסל ברזל, 1996, ברזל

שחורים על קרטונים חומים, וביניהם קולאזים קטנים שלה, שיצרה בשנת 2013. קיר הקולאזים מנקז לתוכו את מהות הפעולה שלה בכברי קודם כול כפעולת אוצרות. אוצרות במובנה הבסיסי ביותר - הוצאת עבודות מהמגירה והצגתן, ואוצרות כמעשה תרבותי של יצירת דיאלוג. הקיר המלבני הופך לדף טקסט אופקי שכולו הברות הברות, שמי והברות טוני (מתבקש לנקוב כאן בשם הפרטי). הקולאזים הצבעוניים של נבוק, מלאכת מחשבת של פורמליזם ככלות הפוסט-מודרניזם, ממלאים את החללים הריקים שהשאירו על הקיר הקולאזים השמיים הגדולים והופכים למעין תוספות של ניקוד ופיסוק בטקסט הגדול. מעשה האוצרות מקבל על עצמו בחיך גם את היותו סידור פרחים, תלייה יפה על הקיר, קישוט.

קישוט

נבוק מגיעה לכברי עם ארסנל החומרים והעמדות האמנותיות שלה ופוגשת שם את שמי: הצירוף "מפגש עם שמי" - כותרת אפשרית ליום עיון או למאמר אקדמי - מתגלגל בשינוי קל אך דרמטי ל"מפגש שמי". הפראפרזה על "ללמוד מלאס וגאס" שנוכחת בכותרת הטקסט הזה מבקשת לעשות היפוך נוסף במהות המפגש, שבמקרה זה הוא גם לב הדיון ההפכף במושגי היפה, הטוב והנכון. כשרוברט ונטורי, דניס סקוט בראון וסטיבן אייזנאוואר יצאו בשנת 1972 ללאס וגאס וכתבו את רשמייהם בספר שהפך לנקודת הפתיחה של הפוסט-מודרניזם, הם זעזעו את עולם האדריכלות והעיצוב בעצם האפשרות ללמוד ערכים כלשהם ממקום שהיה מזוהה עם קיטש, חוסר טעם והיעדר אתיקה מוחלטת. עצם הפניית המבט אל לאס וגאס הייתה התרסה כנגד מה שלימד אותנו המודרניזם. הילה טוני נבוק גדלה לתוך המהפך הפוסט-מודרני, והעשייה האמנותית שלה מבוססת כולה על ערכים של קיטוע, שוליות והיעדר הילה, ועל אסתטיקת הצדדי והלא נחשב. עם זאת, העשייה שלה מבוססת על מערכת ערכים שאינה סדורה או עקבית פחות מזו של דונלד ג'אד, קרל אנדרה או יחיאל שמי: האמת של החומר, מערכים צורניים נוקשים, צבעי יסוד, אימוץ עקרונות של הקונסטרוקטיביזם, זיקה לאדריכלות ועיצוב, ובה בעת, ללא כל צרימה, מאוהבות בקישוטי, באגבי ובלא-אמנותי.

"מפגש שמי" היא הכותרת המגוחכת ובה בעת נוגעת ללב של עבודה נוספת באחד מחללי הסטודיו. תחת שם של פיצוציה או סטייקיה סגרה נבוק פסל ברזל של שמי משנת 1996: משלושת צידיו הוא מוקף ביריעות ניילון שקופות ובציוד הרביעי שמשוניות שיוצרות מעין ציור של מונדריאן באדום, כחול ולבן. כמו השמשוניות האדומות של "סגירת חורף", גם השמשוניות של "מפגש שמי" מעוטרות בקצותיהן בעיטור גלי. זהו עיטור שסותר במופגן את הקווים הישרים של מונדריאן וכל גריד באשר הוא, קו גלי שמכריז על עצמו בדרך הפשוטה ביותר, ללא התנצלות או מבוכה: אני קישוט. אני כאן כדי לקשט, לעטר, לייפות, להתחבב. והשאלה הלגיטימית שנגזרת מכך: האם זה יפה? כששמי הציב את פסלי הברזל הראשונים שלו בשנות החמישים והשישים הם אתגרו בבירור כל מה שנחשב "יפה". היום, מקץ עשורים, ומקץ שושלות של פיסול ברזל חלוד וחשוף, העין נחה עליהם בקלות, לפחות העין הקולקטיבית של האמנות. עכשיו השמשוניות וכיסאות הפלסטיק הצבעוניים, עם אסתטיקת הסטייקיות והפיניקים המשפחתיים, הם אלה שמחדירים למרחב שכבר סומן כטריטוריה אמנותית את הדיון על הגדרות היפה וגבולותיו.

כשנבוק "לומדת משמי" היא למעשה מצביעה באמצעותו מחדש על היסטוריה של ערכים המזוהים בדרך כלל עם פורמליזם ועם מודרניזם, ועל הטלתה שעוברת ההיסטוריה הזאת. ערכים אלה מעוגנים עמוק בתוך העשייה האמנותית שלה, אך אצלה הם מלווים בקריצה, מתמסרים לבדיחה על חשבון עצמם. באמצעות שמי ודרך הנגיעה הפיזית והמושגית בפסליו, נבוק מאירה את שפת האמנות שלו, ושלה, מארגנת מחדש סדרים ישנים ומשבשת חלוקה בינארית שכבר אינה רלוונטית: המרחק בין לאס וגאס וכברי מתכווץ לממדי חצר, סגירת חורף והרחבה.