

יגאל תומרקין פסלי החוץ

השפה הפורמליסטית ששלטה בשיח האמנות הישראלית עד תומרקין, שינתה כיוון עם פריצתו לזירה, שתיעלה את הביטוי האסתטי לצורת פעולה שביכולתה, כמו שתומרקין עצמו כותב, "לטפל ביחסים שבין האמן לבין ההיסטוריה, בין האמן לבין החברה, במובנם הכללי ולא בהכרח בהקשר ישיר" לגוף עבודה של אמן כזה או אחר. השאיפה לצאת מתוך הגבולות הפנימיים של העבודה הבודדת, או גוף העבודות הכולל, ולנקוט עמדה שעניינה במה שמעבר לאמנותי גרידא, בולטת מאוד בעבודה של תומרקין. לצורך ביסוסה של עמדה זו, תומרקין הפך עצמו לתחנת-ממסר, לאופן של קליטה והפצה של אסוציאציות איקונוגרפיות, תכניות, חומריות וצורניות, החובקות תרבויות, היסטוריות והקשרים רבים עד מאוד. סמלים של תרבויות קדומות, אזכורים מקלאסיקות בתולדות הספרות וציטוטים של חלקי דימויים מתולדות האמנות הקלאסית והמודרנית, וביטויים פוליטיים אקטואליים ישירים – כל אלה ועוד נוכחים בעבודה של תומרקין, מופיעים באורח אסמבלאז', במצב של עימות וקונפליקט. החיבורים האלימים שמתקיימים בעבודה אינם רק החלטה אסתטית אלא עמדה היסטורית, שאחד מתקדימיה המוצהרים הוא הערות על מושג ההיסטוריה, שוולטר בנימין כתב לפני התאבדותו על גבול צרפת ספרד. תומרקין, בהשפעת טקסט זה, מבין את ההיסטוריה שבשמה האמנות שלו מבקשת לדבר, כמסלול ייסורים, ולא כפרויקט אמנציפטורי.

הרעיון – הנועז יש לומר – להציג מבחר מפסלי החוץ של יגאל תומרקין בתוך חלל פנים של גלריה, מאפשר לבחון מחדש את העבודה של מי שנחשב כאבי האוונגרד הישראלי, מי שאחראי לקידום האמנות בישראל ושילוחה אל שדות חדשים. המעבר מהחוץ אל הפנים בהקשר שלפנינו, מייצר הדגש שונה של המימד הציבורי בעבודה של תומרקין. הוא כופה על הפומביות אינטימיות ומפרק את המופע התומרקני למרכיבים שבונים לו את האפשרות להשתתף בשיח הציבורי בישראל, לדבר בשם הכלל, בשמה של התרבות, בשם נרטיבים מכוננים. עבודה פרדיגמטית שבלתי-אפשרי להתעלם ממנה בבואנו לעסוק בעבודות חוץ של תומרקין, ובדיאגנוזת התרבות שהן מספקות, היא האנדרטה לשואה ולתקומה. תומרקין הציב אותה בכיכר העירייה בתל-אביב בשנת 1975; פירמידת מתכת סגורה-פתוחה ובתוכה פירמידת מתכת הפוכה אטומה-פתוחה, שביחד, ממבט אווירי, מסתמנות כמגן-דוד תלת-ממדי. היבט משמעותי בעבודה זו, שלא נידון מעולם, הוא הצל המשולש שעם שקיעת השמש מדי יממה זורק הפסל על חזית בניין העירייה, ועל-ידי כך משתלט, גורף לתוכו את כל השטח שבינו לבין בניין העירייה. הצל המשולש שמוקרן על חזית הבניין הוא הופעה נוספת של פירמידה, סימן של קבר עתיק שתומרקין מגלה בו עניין מזה שנים רבות; "בבסיס הציוויליזציה עומדת הפירמידה", הוא כתב בשנת 1961, ושתי עבודות חוץ היוצאות מתוך הפירמידה הן בראשית הייתה הפירמידה (1983), ו-*Macht Arbeit Frei?* (1991). גם בצל, כסימן של היעדרות, או של נוכחות רפאית, תומרקין מגלה עניין (בצל הכוונה למעמד של היציקה, הסילואטה החתוכה בברזל והצל ממשי, בתוך כלל העבודה). לענייננו, הצל של הפירמידה הופך לתנועה שבין חיים ומוות, תנועה המתרחשת בתוך המרחב הציבורי (והרי כיכר רבין היא כיכר הדמוקרטיה הישירה של ישראל), ושניתן באמצעותה להבין את התנועה בעבודה של תומרקין, בין מרחב במובן הפיזי למרחב במובן פוליטי-חברתי-היסטורי. ההיסטורי בעבודה של תומרקין נעשה לפיזי, והפיזי להיסטורי, באמצעות המסמן של המוות.

יגאל תומרקין פריז 1957-1959

המקבץ שלהלן, המורכב מתווים ורישומים לתפאורות של תומרקין מסביב לפסלים קטנים מוקדמים שלו, מעיד על הצד האידיאי והמשחקי של שלב זה בעבודה שלו, השלב של שנות פריז, סוף העבודה עם ה"ברלינר אנסמבל" של ברטולט ברכט, ובטרם תערוכתו הראשונה בישראל בבית הנכות "בצלאל", לימים, מוזיאון ישראל, ירושלים. הצד האידיאי והמשחקי לא נעלם מהעשייה של תומרקין גם לאחר מכן, למרות שעם השנים, רטוריקת נביא הזעם, רטוריקת התוכחה, האפילה על שאר הנטיות שהעבודה שלו הניעה. לענייננו, הצד האידיאי-משחקי מתגלה ביתר שאת בעבודות מוקדמות אלה, בין השאר בשל העובדה שמדובר בסקיצות, בתכניות לעתיד, בזרעים שתומרקין זרע. מה שאנו רואים הוא מה שעתידי להיות, הן ברמה של גוף העבודה של תומרקין, והן ברמה שמדובר בשרטוטים של תפאורות שעתידות היו להיבנות.

אחת התפאורות שתומרקין מתכנן ברישומים אלו, מיועדת למחזה *אדון פונטילה ומשרתו מאטי* של ברטולט ברכט. כשאדון פונטילה אינו שותה, המהות הנצלנית שלו מוליכה את התנהגותו. כשהוא שותה ומשתכר, הוא מתנהג אל העולם כולו כאילו היה חברו, ואל משרתו נהגו, מאטי, כאילו היה חברו הטוב ביותר. בתוך כל זה ישנה אווה, ביתו, שהוא מעוניין להשיא ומתלבט למי, לדיפלומט, אינו סילאקה, או אולי למשרתו, מאטי. המבנה האפיזודי של המחזה משתקף היטב בעבודות של תומרקין. אפיזודה לדוגמה שתומרקין מצייר, מתרחשת בכיכר הכפר לאמי, שבה שוק של עובדים. פונטילה ומאטי מחפשים עובדים. פונטילה שיכור, ובשכרותו שוכר לעבודה פועלים חדשים, אבל כשהם חוזרים לאחזה, ופונטילה כבר אינו שיכור, הוא מפטר אותם. אדי האלכוהול ממלאים את המחזה, ותומרקין מעביר את ההתמלאות הזו באמצעות עננה אפורה, אקוורלית, שאופפת את כל קבוצת הרישומים. בסצינה מוקדמת יותר, פונטילה, בשעת בוקר, נתקע עם מכוניתו האמריקאית בעמוד, ותוך כדי התמודדותו עם הסיטואציה, מציע נישואים למשכימות – קום היוצאות לקראתו עם היודע דבר התאונה.

המימד האידיאי מופיע גם בפסלים שמוציגים בתערוכת פריז זו. למעט פסל החתול, כל הפסלים שלפנינו – *אדם* וחוה, *משחק השח* ו*מחוה לאוטו ליל יינטל* – ניתנים לקריאה כמודלים, כהצעה מיניאטורית שעליה פסל גדול יותר יתבסס. אולם בניגוד לרישומים, בפסלים אפשר כבר להתחיל לראות כיצד תומרקין יעבוד עם ה'רדי מייד' האסמבלז', ואיתו יפתח את התפיסה הגורסת כי ה'רדי מייד' הוא מה שבעולם האמיתי אבד עליו הכלח ולכן חדל מלתפקד. תפיסת ה'רדי מייד' כאשפה, המושפעת מהנובו-ריאליזם הצרפתי, שאל שולחנות אמניו תומרקין היה סמוך באותן שנים בפריז, מצטלבת בתערוכה זו עם בהקשר של פסלים הצופים אל העתיד, ומצביעים על דבר-מה גדול מהם, וקשור אליהם, העומד לקרות.