

ציבי גבע, נציג ישראל לביאנלה לאמנות בוונציה, מסביר למה הוא מתעקש להמשיך לעשות אמנות פוליטית נוקבת

ציבי גבע מייצג עתה את ישראל בביאנלה בוונציה בעזרת טונות של תריסים, צמיגים, סורגים, מכונות מקולקלות ומזרנים אכולים. אחד האמנים הבולטים והפוליטיים הפועלים כיום בארץ מסביר למה אלתור הוא המצב הנפשי של ישראל, מהי הנקודה העיוורת של האמנות המקומית וגם איך קשור בן גוריון להחלטה שלו להיהפך לאמן

שני ליטמן 19.06.2015 00:00 עודכן ב: 00:30

מאז שנודע לו לפני כשנה שמשרד התרבות בחר בו לייצג את ישראל בביאנלה של ונציה, ציבי גבע חולם על תריסים. זה גם צנוע, גם מפוכח וגם הולם. המסיבות והכיבודים של הביאנלה בוונציה, שנפתחה לפני חודש וחצי, איכשהו נשארו רחוקים מהתוכניות שלו, הוא אומר, ואולי גם הבין שבגילו ובמעמדו, לא זה העניין.

התריסים האלה שהופיעו בחלום היו המשך ישיר של המציאות שהעסיקה אותו במשך חודשים רבים, שבהם שימשו אותו תריסים, חלונות וקנבסים מוכתמים שמצא ברחוב, להרכבתם של שני קירות גדולים, המוצגים כרגע בביתן הישראלי בוונציה. כל אחד מהקירות הללו מכיל 64 חלקים, ומלאכת הרכבתם היתה מסובכת מאוד, לדבריו, "כמו לפתור קובייה הונגרית", ומאתגרת פיזית.

אחרי שהצליח להרכיב את הפאזל הזה, חלקיו מוספרו, פורקו, נשלחו והורכבו שוב בוונציה. יחד איתם גם שוגרו כאלף צמיגי גומי שחורים משומשים, שבע טונות של בלוקים ועוד הרבה חפצים לא זוהרים בעליל, כמו מכונות כביסה ישנות, סורגים, מכשירי טלוויזיה, מיטת קפיצים, מתקן לתליית כביסה, אופניים ועוד. כל אלה, חומרים וחפצים פשוטים ומהוהים, מצפים מבחוץ וממלאים מבפנים את הביתן המודרניסטי המאכלס את התצוגה הישראלית בביאנלה, מבנה שתוכנן ב-1952 על ידי זאב רכטר ושמתיאים יותר, כפי שאומר גבע, להצגת אקוורלים של זריצקי.

אבל גבע לא מציג בביתן אקוורלים. הביתן הישראלי בולט למרחוק בנוף הפסטורלי של גני הביאנלה הירוקים בוונציה ונראה כמו מקלט או מחסה מאולתר, לאחר שגבע הקיף אותו מבחוץ בקירות בלוקים שצופו בשורות של צמיגים הקשורים זה לזה באזיקונים. לצד הביתנים האחרים, האמריקאי, הבריטי והגרמני, מכוסה העלווה הירוקה, בולט הביתן הישראלי המושחר והקוצני כמו קיפוד ענק.

המראה הייחודי הזה מושך פנימה לא מעט מבקרים. בפנים מחכה להם בוידעם שיצר גבע ברווח שבין קיר הזכוכית בחזית הביתן לבין קיר הבלוקים שבנה כדי לחסום אותו מן החוץ, ואותו מילא בכל אותם חפצים עזובים שאסף. לצדו תלה בקומה הראשונה של הביתן סדרת ציורים עם המוטיבים המוכרים שמאפיינים את ציוריו כבר כמה עשורים – ציורים מופשטים שלעיתים ניתן לזהות בהם פרט כזה או אחר, במקרה זה כמה דמויות אנושיות עירומות, אחת מהן עוטה על ראשה כאפייה. בקומה השנייה חוזר הבוידעם בגרסה מעט שונה – גיבוב של חפצים הכלואים בתוך סדרת סורגים, ולצדם עוד כמה ציורים גדולים, באחד מהם מופיע עורב שחור גדול, בשני חוזרים הסורגים והבלטות.

פאזל התריסים שהטריד את שנתו של גבע מכסה לחלוטין פינה בביתו, מהרצפה בקומת הכניסה ועד לתקרת הקומה השנייה. עכשיו, אחרי שהצבת הביתן הושלמה והביאנלה נפתחה, גבע אמנם עדיין חולם עליהם לפעמים, אבל גם מוכן לנסות לדבר על השנה המטורפת שעברה עליו, שאותה הוא מדמה לחיים בתוך צוללת, ועל התוצאה הסופית – "הארכיאולוגיה של ההווה", הפרויקט שלו בוונציה. קודם לכן, לדבריו, לא היה מוכן להגיד על זה כלום מתוך חשש מ"דליפת ליבידו".

גבע, יליד 1951, הוא אחד האמנים הבולטים הפועלים כיום בישראל. הוא נסק בשמי האמנות הישראלית מיד כשסיים את לימודיו במדרשה, בתערוכת יחיד שאצר המורה שלו, רפי לביא, בגלריה הקיבוץ ב-1979. בתערוכה ההיא הציג מיצב שהורכב ממוטות במבוק, פח מגולוון, רעפים ועוד. המבקר השמרן של עיתון הארץ אז, ד"ר נסים מבורך, לא אהב את התוצאה, בלשון המעטה, וכינה אותה בבוז "איזה קוד קונספטואלי". וכך כתב בביקורתו שפורסמה בדצמבר של אותה שנה: "המציג מתייסר, כנראה, בשאלות מתחום האקטואליה, המדינית-החברתית. ברם, כרבים אחרים שתועים עדיין בדרכים אלה, נותן הוא ביטוי לייסוריו במדיום שאינו מתאים... גם אם מצויד המציג בתכונות ובמיומנות של אמן, וגם אם אין דרכו מנותבת על ידי מגבלות ואינאוונות אמנותית, הרי המאמצים שהשקיע הם בגדר בזבז גמור".

מבורך, שהיה בדעת מיעוט בעניין הבזבז הגמור של גבע, זיהה נכונה לפחות דבר אחד: את המודעות הפוליטית החריפה של האמן הצעיר והאופן שבו היא מחלחלת לתוך האמנות שלו.

גבע, אומר חוקר האמנות גדעון עפרת, היה אמן פוליטי מתחילת הדרך. האוצר יונה פישר משייך אותו לקטגוריה שהוא מכנה "האמנים המעורבים", לצד דויד ריב, פנחס כהן גן ויגאל תומרקין בראשית דרכו, ומחדד: "יש לו אמפתיה עמוקה לאחר, שבמקרה זה זהו הערבי. הנוכחות שלו באמנות הישראלית חשובה מאוד ובולטת מאוד. בתקופה המוקדמת שלו כבר היו מוטיבים ונושאים שבהם מופיעה בבירור הזיקה, הגעגוע לאחר, ההתעקשות על קיומו של האחר בקרבנו. ציבי הוא גם מאוד ישראלי, תמיד נשאר בו משהו קיבוצניקי".

הפרויקט בוונציה, שאצרה הדס מאור, נשען על מכלול העבודה של גבע במשך השנים ומופיעים בו פיתוחים שונים לדברים שהציג כבר בעבר. נקודת ההתייחסות הראשונית לתערוכה היא לדברי גבע תערוכה שהציג לפני שלוש שנים במוזיאון אשדוד לאמנות, באצירתם של יונה פישר ורוני כהן-בנימיני, שנקראה "אובייקט מעבר". בתערוכה ההיא הציג מעין ארכיון ענק שכלל 180 אובייקטים שמצא, את חלקם הפך ליצירות אמנות וחלקם הוצגו כפי שהיו כשנמצאו. "אני לא רואה בעצמי אספן אלא אדם שמרים דברים מהרחוב", אומר גבע. "אני לא יוצא לצוד אובייקטים, אני פשוט נתקל בדברים. יש בי עירנות ליום-יום, למציאות האורבנית הישראלית. אלה דברים שפורטים על איזו ממברנה פנימית. חלק מהדברים קוראים לי לעשות איתם פעולה, להשאיר עליהם איזה סימן. אחרים לא. התערוכה באשדוד יצרה פרישה רחבה של אובייקטים של אמנות ושל מקורות חזותיים שמשפיעים על עבודתי".

די מהר הבין גבע שבונציה לא יוכל לשחזר את חוויית הארכיון של התערוכה באשדוד, בגלל חלל התצוגה השונה לחלוטין. "יש מעט מאוד קירות, החללים נמוכים, אין זוויות ישרות בתוך הבניין", הוא מסביר. "הבניין הזה מכווץ. האתגר הראשון שלי היה לפצח את הבניין הזה ולהתגבר על מגבלותיו. זה הוביל אותי בין היתר לפתרון של חוץ ופנים. בעצם יצרתי פרויקט שהוא כפול, שמורכב מעבודת חוץ גדולה, ענקית, ומעבודת פנים, אשר מתייחסות זו לזו. רציתי ליצור את הבניין מחדש, לחולל בו טרנספורמציה. להפוך בניין אלגנטי, מודרניסטי, לסוג של בונקר".

חישוקים פנימיים

ההתמודדות עם הבנייה המודרניסטית קשורה קשר הדוק לביוגרפיה של גבע, יליד קיבוץ עין שמר.

אביו, האדריכל יעקב גבר, בא לארץ מפולין בשנות ה-30, וב-1952 נסע ללמוד אדריכלות בווינה. "הוא הושפע מאוד מהבאוהאוס ורצה לכוון שפה, וסגנון", מספר גבע. "עד היום אני מסתובב בארץ ואני יכול לזהות בניינים שלו מקילומטר, אף שהכל השתנה במשך הזמן, 'קולקל' על פי התפישות שלו. הוא היה קפדן בלתי נלאה שרב עם אנשים כל הזמן, מכיוון שבמרכז 'הפרויקט' שלו עמדה המחשבה להעמיד אסתטיקה אדריכלית מובחנת שקשורה למקום הזה ולתנאיו. הדברים האלה התפרקו מול העיניים שלו. אנשים סגרו מרפסות, הוסיפו תריסים, הוסיפו פתחים, אסבסטים. המציאות פה, הבנייה המהירה, החיפזון והשמטעריי הישראלי גבר על הכל". בארץ, הוא מוסיף, יש לא מעט "ארכיטקטורה ללא ארכיטקטים: אפשר לראות את זה בכפרים בדואים, בשכונות של מהגרים ובמקומות רבים אחרים שבהם אנשים בונים את הבית שלהם באמצעות מה שיש".

גבע אומר שהסוג הזה של ארכיטקטורה מייצג בעיניו עמדה נפשית הרווחת מאוד בישראל ובעולם בכלל, והרעיון חילחל גם לפרויקט שלו בוונציה. "קלוד לוי שטראוס קורא לזה הבריקולאר, המתקין המאלתר, אדם ששונה במהות שלו מהמהנדס. הוא פותר בעיות באלתור. זה בעיני משקף את התחביר העמוק של המקום הזה", הוא מסביר. "המדינה נבנתה כאימפרוביזציה על הראש של הפלסטינים שחיו כאן. קבוצות אתניות שונות הגיעו ממקומות שונים והתמקמו על אותה פיסת קרקע. זה דבר שהוליד תחביר מאוד מסוים, עבודת טלאים שמיילדת את הקונפליקטים שאנחנו חיים אותם כל הזמן. הניסיון לכוון דבר שלם יחד עם הניגודים הפנימיים שקיימים בתוכו, אלה עניינים שאני מתעסק בהם בעבודה שלי מתחילת הדרך. אלו שאלות שמתקיימות גם במרחב הכללי אך מהדהדות ומשתקפות בתוך המרחב הנפשי שלי.

"כל הפרויקט בוונציה בנוי על תפישה בריקולארית, אף שהוא מתוכנן מאוד", ממשיך גבע. "מצד אחד הוא בנוי על יצירת אלמנטים שיטתיים, למשל כיסוי הבניין בצמיגים. אבל מכיוון שבחרתי צמיגים שאינם בגודל זהה, יצרתי לעצמי בעיה שהייתי צריך לפתור. יצרתי במכוון אי רגולריות בתוך הדגם. העבודה מלאה בפתרונות לחורים שנוצרו בתוך הדבר הזה. היא בנויה על העמדה הזאת של בנייה דחופה, מהירה ומאלתרת, מעין חומה ומגדל. היה פה מפגש של אנרגיות שונות; מצד אחד תכנון פרטני של חלקים בתוך העבודה ומצד שני יצירת באגים בתוך המערכת שמאפשרים לחשוב מחוץ לקופסה ולמצוא או לגלות פתרונות חדשים. כך נוצרות מוטציות יצירתיות בתוך חשיבה שיטתית, שבלונית".

לא רק דרך אביו האדריכל, אלא גם דרך אמו, הציירת פרנקה גבע, ואחיו הבכור, האמן אביטל גבע, המבוגר ממנו ב-11 שנה, נחשף ציבי (צבי בתעודת הזהות, אבל לדבריו מאז ומעולם כונה ציבי) גבע מילדותו לאמנות. לדבריו, צייר מאז שהוא זוכר את עצמו. "זה היה האקלים שצמחתי בתוכו. דרך אביטל הכרתי את עולם האמנות של אז, בסוף שנות ה-60, תחילת ה-70. הכרתי דמויות בעולם האמנות, כמו יונה פישר, יצחק דנציגר, משה גרשוני, מיכה אולמן. אלה אנשים שהיו באים לקיבוץ ושותים קפה אצל אמא שלי. בגיל 16 נשלחתי מטעם הקיבוץ ללמוד במכון אבני פעם בשבוע. למדתי אצל משה פרופס. שם הכרתי גם את שטריימן ואת אבשלום עוקשי ואת סטימצקי. הם כולם היו דמויות גדולות מהחיים בשבילי. נסעתי לכל התערוכות. אני זוכר את סלוני הסתיו שהתקיימו בשנות ה-60. אני זוכר את הכניסה של אמנות קונספטואלית לארץ. הייתי עד קטן וסמוי לסיטואציה האמנותית של הימים ההם".

אביטל גבע ייצג אף הוא את ישראל בביאנלה בוונציה, ב-1993. אוצר הביתן אז היה גדעון עפרת, וגבע הבכור בחר להציג שם חממת מלפפונים, שהייתה העתק של חממה שהקים כמרכז מחקר וחינוך בקיבוץ עין שמר בסוף שנות ה-70. כשהתקבלה השנה הצעתו של ציבי גבע לפרויקט בביתן הישראלי

בביאנלה, הוא אומר, מטבע הדברים התייעץ לא מעט עם אחיו ונסמך על ניסיונו. "אביטל מאוד מפרגן ותומך ומתעניין. היו שלבים שדיברנו על הפרויקט בוונציה ועל סוגיות טכניות, הוא מאוד אהב את התוכנית. לפעמים הוא מדבר על הביאנלה ככאב ראש גדול, וגם אני חש כך".

האמנות שלכם קרובה באיזשהו אופן?

"אני חושב שבמשך השנים היא מתקרבת. אנחנו באים ממקומות אחרים, העשייה שלנו שונה. היחסים בינינו נפלאים. יש דיבור חם בינינו, גם על אמנות".

מאחורי הספה שעליה יושב גבע בסטודיו שלו תלוי ציור של חסידה, שצייר כשהיה בן שש או שבע. הוא מודה בחיוך שעולם הדימויים שלו לא השתנה בהרבה ומתייחס למוטיב העורבים החוזר בציוריו. "כילד ציירתי מה שהיה מסביב, ציירתי נופי טבע, ציפורים, טבע דומם, דברים שהיו בבית. פסלים אפריקאיים, ואזות, מה שהיה מתחת לאף. אבא עבד בבית או בצריף בקיבוץ, והייתי בא אליו והוא היה נותן לי העתקי שמש ואני הייתי מצייר על הצד האחורי של הניירות האלה. עשרות ציורים ביום. זה הלך והתפתח".

מתי החלטת שהאמנות תיהפך למקצוע שלך?

"אין נקודה מסוימת, אבל יש רגעים שהיו קריטיים בדרך. עד היום אני לא בטוח שזה הפך למקצוע: זה קודם כל סוג של עניין עמוק שמחובר לחיים, והוא לא מלאכותי. הוא בחירה מתמדת ולא מובנת מאליה. רגע אחד בעבר נראה לי מאוד משמעותי בהקשר הזה: יום אחד הודיעו בקיבוץ שבשבוע הבא דוד בן גוריון מגיע לתת הרצאה במוסד החינוכי. החלה קדחת של ניקיונות והכנות. הוא היה פחות או יותר אלוהים בשבילנו באותה תקופה.

"הביקור שלו נפל בדיוק על היום השבועי שבו הייתי צריך לנסוע למכון אבני, יום מאוד חשוב ומרגש בשבילי. לא ידעתי מה לעשות והייתי בצומת הקשה ביותר בחיי עד אז. שאלתי את המחנך שלי לדעתו, והוא אמר לי: תחליטי, דבר שהיה נדיר באותה תקופה. למחרת בבוקר לקחתי את התרמיל עם הסנדוויץ' ונסעתי למכון אבני. אולי זה היום שבו החלטתי להיות אמן. אני זוכר ממה ההתלבטויות היו מורכבות: מה חשוב ואיפה המרכז שלך. בדיעבד, הרגע הזה מסמל לי משהו. אני חושב ששם אולי נפלה בתוכי איזו החלטה".

ב-1976, אחרי השירות הצבאי והטיול המסורתי, התחיל ללמוד אמנות במדרשה, ששכנה בהרצליה, אצל המורים המיתולוגיים רפי לביא ויאיר גרבוז. הוא אומר כי חוויית הלימודים היתה מטלטלת ואינטנסיבית מאוד. "עברתי שינוי עצום. הלימודים במדרשה באמצע סוף שנות ה-70 היו סוג של מכבש. הדמות הדומיננטית היתה רפי לביא ואני יכול לומר ש-90 אחוז ממה שלמדתי, למדתי ממנו, כולל דברים שהיום אני מתנגד אליהם בצורה חריפה. המדרשה באותה תקופה הציעה עמדה מנוסחת היטב. כתלמיד, נכנסת למעגל שמדברים בו על אמנות, יש שיח שמתנהל בשפה שהיא פחות או יותר מקובלת, ובמובן הזה אתה יכול לייצר אינטגרציה פנימית, הבשלה, סט של מושגים שאתה יכול להשתמש בהם".

מה קרה שם לאמנות שלך?

"העבודה שלי התבגרה. היא התחילה מעמדה מאוד נאיבית לגבי ציור או פיסול, ושם רכשתי כלים, מושגים שבאמצעותם אני יכול לחשוב על מה שאני עושה. בשנים הראשונות יצרתי סוגים של אינסטליישן שהיו מורכבים מאובייקטים, הרבה יותר מאשר ציור. הפעם הראשונה שבה הצגתי תערוכת ציור מובהקת היתה ב-1984, בתערוכה שהתקיימה במקביל במוזיאון ישראל ובגלריה ג'ולי מ., אשר כללה עבודות מסדרת הציורים עם כיתובי 'בילאדי בילאדי', 'אום אל פחם', 'ג'וערה', 'חיפה'. שם התחיל להתחולל מעבר לתוך ציור שהתחזק אחר כך בניו יורק".

הוא סיים את הלימודים ב-1979 ומיד החל ללמד במדרשה. בהמשך גם לימד בחוג לאמנות של אוניברסיטת חיפה. ב-1985 נסע עם אשתו ושני ילדיה לניו יורק, ללמוד בניו יורק סטודיו סקול, בית ספר קטן ואלטרנטיבי שבו לימדו בעבר פיליפ גסטון, אלכס כץ ואחרים. "בניו יורק פגשתי אמנות גדולה במפגש ישיר ולא מתווך", הוא אומר. "הבנתי שהמפגש הבלתי אמצעי עם אמנות הוא אקוטי. במדרשה למדנו אמנות דרך מגזינים ושקופיות באיכות אימה. התוצאה היא שהתובנות שלך משתכללות בהיבט הקונספטואלי אבל ההיבט הפיזי של העבודה, קנה המידה, החומריות - מוחמצים. אי אפשר להבין עבודה של ג'קסון פולוק דרך רפרודוקציה, למשל. ישיבה של שעות מול הדבר עצמו מהפכת את כל התובנות שלך על אמנות. בניו יורק הסתובבתי בלי סוף במוזיאונים ובגלריות, עשיתי עבודה פנימית מול הדבר הזה, ואני חושב שמהו בהשלמה שלי עם מעשה הציור ועם היותי צייר השתנה והתגבש בתקופה הזאת.

"בהקשר להיבט הפוליטי-חברתי, לא הרגשתי שהסביבה הניו-יורקית מזינה אותי. עולם התוכן שלי נשאר קשור לארץ. מצאתי את עצמי בתוך בור של אי הבנה. בציורים הייתי כותב שמות של יישובים ערביים בכתב עברי, ואנשים שהיו סביבי לא יכלו לקרוא את זה או לא הבינו את הממד הסוציו-פוליטי שמתקיים בתוך העבודות האלה. הם התייחסו לציור שלי באופן אחר, פורמלי יותר, כעוסק בשאלות תוך ציוריות. הבנתי שיש כאן איזשהו פער, שאלמנטים מסוימים שבשבילי חשובים ביותר, בהקשרים אחרים לא עוברים או עוברים באופן חלקי".

השינוי המשמעותי שחל בציור של גבע בעת שהותו בניו יורק היה לדבריו תוצאת ההשפעה של הציור האמריקאי המופשט המאוחר והמינימליזם האמריקאי, זרמים אמנותיים שהיו נוכחים מעט מאוד בישראל באותה תקופה. "אני חושב שבאמנות הישראלית נוצר מעבר מהמופשט הלירי, באמצעות רפי לביא כדמות מפתח, לתוך עמדות קונספטואליות ביחס לציור", הוא אומר. "נשאר פה אדמה חרוכה במובן מסוים. מרחב הלגיטימציה וההתייחסות לציור בכלל ולציור מופשט בפרט הוא מצומצם מאוד בארץ, אף שבעולם הסוגה הזאת פורחת".

גם קבוצת האמנים שמהם הושפע, מספר גבע, השתנתה בזמן שהותו בניו יורק. אם בראשית דרכו כאמן "הסתכל", כדבריו, על יוזף בויס ואמני תנועת ארטה פוברתה האיטלקית, בהם מריו מרץ ואחרים, הרי שבתקופת לימודיו בניו יורק החל לגלות עניין באמני המופשט המוקדמים, בהם מונדריאן ומלביץ', ובמינימליזם האמריקאי. בין האמנים הישראלים שהשפיעו עליו הוא מונה את משה גרשוני ואת רפי לביא בשנות ה-80 ואת ציוריו של משה קופפרמן. "אבל העניין הזה הוא תקופתי", מדייק גבע, "אני לא מרגיש היום קשור באופן עמוק לאף אחד מהמודלים האלה. כשאתה מתבגר אתה מתכנס יותר ויותר לעבודה שלך; זה סיפור שכותב את עצמו, אז החישוקים הפנימיים הולכים ומתהדקים".

כתוצאה מההשפעות שספג בניו יורק, כשחזר לישראל בסוף שנות ה-80 צייר סדרות שבהן הופיעו דגמי כאפיות, לוחות שש בש ובלטות. הציורים האלה איפשרו לו לאחד מושגים מהציור המופשט עם אובייקטים מקומיים שיש להם משמעות פוליטית. "האופן שבו שני הדברים האלה מתקיימים יחד, המראה הדקורטיבי של העבודות יחד עם הקריאה של האובייקט כטעון פוליטית, מקיימים יחס דיאלקטי ותנודה פנימית בלתי פוסקת", הוא אומר. "כשהתחלתי להציג בלטות וכאפיות בניו יורק, הקהל האמריקאי לא הכיר את הבלטה, ולכן הציור הזה נתפש כקולאז' מופשט. כך שכל העניין של מה מקרין תוכן על העבודה, כל זה יכול ליפול, יכול לא לעבור. זה דבר שהעסיק אותי מאוד, היחס שבין דימוי ויזואלי לבין קונספט, בין מה שאתה רואה למה שאתה יודע".

מבקרת האמנות טלי תמיר כתבה ביוני 1989 ב"הארץ" על ציורי הבלטות שלו שהוצגו בגלריה ג'ולי מ.: "גבע הצליח, באמצעות דימוי אחד, מפתיע ומבריק בפשטותו, למזג את מכלול הבעיות הציוריות,

הפוליטיות והרעיוניות שעסק בהן עד היום. התוצאה קשה וסובלימטיבית, מקומית ואוניברסלית בעת ובעונה אחת".

ואילו גדעון עפרת כתב ב"הארץ" על תערוכת היחיד הגדולה הראשונה של גבע, בביתן הלנה רובינשטיין בתל אביב ב-1988: "הנה ציור שיוצא מתוך תרבותו ולכן גם ישוב אל תרבותו כקידומה. ואיך גם כידיעה עצמית. כן, שיעור מאלף ביחסים נכונים, דיאלקטיים ובלתי פשטניים, בין אמנות לבין תרבות. נו, נראה אותם עכשיו, את כל החברים הטובים, נראה אותם ממלמלים משהו כנגד עזות הברית בין הביטוי האישי, הזיקה המקומית והמרחבים האוניברסליים. אדרבא, נראה אותם. מתוך תוכם בוקע ציבי גבע. בתוך לול קרקוריהם הוא מטיל את ביצת הזהב".

כיום, 27 שנים אחרי התערוכה ההיא, ממקם עפרת את יצירתו של גבע ברצף ההיסטורי של האמנות הישראלית: "ציבי הוא אמן של שנות ה-80, של השיבה אל הציור הרע'. זה ציור טוב ומצוין, אבל ציור שאומר כן גם לפרימיטיביזם גדול ושהעז ללכת גם אל הפוליטי המקומי. במשך השנים הוא נעשה יותר אבסטרקטי. התחילה להופיע איזו פציעה. הוא נהיה צייר סמי-מופשט, עם כל המטענים והזיכרון של על מה הוא מדבר. זו לא סתם הפשטה, אלא כזאת שזוכרת את תלאות המקום".

סדרות הציורים של הבלטות והכאפיות שיצר גבע איחדו והפרידו בו בזמן שני מסלולים שהיו לצירים מרכזיים של עבודתו. את האחד מהם הוא מגדיר כעיסוק פנים-אמנותי בצורות ובמבנה יסוד, בדגמים ובדפוסים, ואילו השני הוא ההיבטים הפוליטיים והתרבותיים של האובייקטים שהוא בוחר לצייר. לדבריו, שני ההיבטים הללו מתקיימים בתוך העבודות שלו מאז, במקביל, מונחים זה על זה. בביאנלה מופיע נושא הדגמים והדפוסים במלוא עוזו בעבודות הסורגים, שאותם גבע יצר לפי דגמים הנשענים בחלקם על יצירות אמנות ידועות. למשל, סורג שמבוסס על הציור "קומפוזיציה מספר 6" של פיט מונדריאן. "עבודות הסורגים הן סוג של פיסול", אומר גבע, "בעבר הצגתי את הסורגים כפי שהם, כסט של דגמים שמהפכים יחסי חוץ ופנים בחלל, אבל כאן הם מוטענים בערימות של אובייקטים ומהווים גם מעין מחסן גדול. אנחנו מכירים את זה מהסביבה שלנו, שאנשים זורקים לתוך הסורג כל מיני דברים. הסורג הופך למחסן המלא באובייקטים נטושים שמבחינתי הם נטולי אקזוטיות. זה מייצג את התסביך הזה של אגרנות אינסופית, אולי איזו חרדה קיומית, המחשבה שאולי פעם זה יהיה בר שימוש. אבא שלי היה שומר כל מסמר רקוב וחלוד. כשהחפצים האלה מונחים בתוך הסורגים, הם כמובן 'מזהמים' את ההיבט המינימליסטי של הסורגים עצמם שיש בהם התכתבות עם תולדות האמנות. תמיד רציתי לזהם את הטהרנות הזאת של המינימליסטי ולהחדיר לתוכה חזרה סימני חיים של ממש".

זה נראה שלא רק שלא חלמת על המסיבות בוונציה, אלא שרצית קצת לקלקל אותן, לעשות משהו מאוד לא חגיגי.

"כן. העבודה היא קשה. אין בה מבחינתי התפשרות על כלום. במידה מסוימת זו עבודה אפילו אכזרית. היא קשוחה, אין בה קריצות. לא הייתי מעוניין לעבוד על שום סוג של חניניות וירטואוזית, אלא לייצר מצבים טעונים. המצב הזה, של המחסן, של החצר האחורית שמובאת לפרונט, הוא רעיון מרכזי בעבודה הזאת, ברמה הפיזית וברמה המטאפורית. גם מבחינה פוליטית — לקחת את המוכחש, הדחוי, מה שנזרק מחוץ לתמונה, הדבר שאנחנו לא רוצה לראות, ולהביא אותו קדימה, לחזית הראייה. להגיד: בואו נסתכל על זה, זה כאן".

ביאנלה או מונדיאל

הבחירה לביאנלה הפעם נעשתה בהליך חדשני: אם בשנים קודמות בחרה ועדה של משרד התרבות אוצר שבחר אמן, או אמן שבחר אוצר, הרי הפעם הוחלט לאפשר לכל מי שרצה להגיש הצעה

לפרויקט, ולכן פורסם קול קורא להגיש הצעות לביתן הישראלי. ועדה מטעם מינהל התרבות, שבה היו חברים האוצרים אמנון ברזל, דליה מנור ודליה לוין והאמנים פיליפ רנצר ויוסי ברגר, בחנה את ההצעות שהוגשו ובחרה לבסוף בגבע. לוועדה הוגשו קרוב ל-80 הצעות. בנימוקי הבחירה בגבע נכתב כי הצעתו "קושרת באופן עקבי והדוק את הדיון הפנים-אמנותי על מעמדו של האובייקט האמנותי עם שאלות תרבותיות ופוליטיות על זהות, על טריטוריה ועל סמלים".

גם אם הם שלמים עם הבחירה בגבע, הרי שיטת הבחירה ספגה ביקורת גם מצד חברי הוועדה עצמם. לדברי דליה מנור, "חלק מההצעות הגיעו מאמנים חובבים. אם היתה ועדה שבחרת אמנים ומבקשת מהם להגיש הצעה, אז היו נותנים להם פרק זמן ומימון. פה היו הרבה אנשים שלא התקבלו ועבדו קשה מאוד, וזה לא הוגן. היתה תחרות מטורפת, ואני לא רואה בזה טעם. זו שיטה בעייתית ואני מקווה שמשדד התרבות יחשוב פעמיים לפני שיעשה את זה שוב. הם מחפשים אקט יותר דמוקרטי ולתת הזדמנות לכולם, אבל זה רעיון שלא מבין את מהלכי עולם האמנות. היו אולי אמנים טובים ומתאימים שלא הגישו הצעה, כי לא רצו להעמיד את עצמם בתחרות הזאת. מצד שני אנחנו לא יכולנו לפנות לאמנים מסוימים ולהציע להם".

בעולם האמנות הישראלי היו שתהו אם הבחירה בגבע, אמן ותיק שעוסק בעיקר בציור, אכן התאימה לביאנלה, יריד אמנות בינלאומי, הנושא גוון של תחרות בין מדינות על תשומת הלב של קהל שוחרי האמנות. היו אף שהשוו את הביאנלה לאירוויזיון או למונדיאל. הביתן הצרפתי, למשל, מכיל השנה עץ שנעקר על שורשיו והוכנס בשלמותו למבנה, ומסביבו עבודת סאונד שמשתמשת בקולות שמשמיעים העצים. בביתן היפני קשרה האמנית צ'יהארו שיוטה אלפי מפתחות לחוטי צמר אדומים כדם שהשתלשלו מתקרת הביתן ונקשרו לסירת דייגים מעץ שהוצבה במרכז החלל. אוצר ישראלי ותיק אומר, "אתה יכול להיות אמן נפלא, צייר נהדר, אבל אמן ביאנלה לא רלוונטי. זה מקום של שואו, תחרות ירידית אגרסיבית. בביאנלה מצפים למהומות. השנה מדברים כל הזמן על הכנסייה שנהפכה למסגד. עוד זוכרים שם את קדישמן שהוציא כבשים לרעות בגני הביאנלה בשנות ה-60. צריך לחשוב שם בצורה ממצרית".

מנור מציינת שנושא הרושם שיותר הביתן עלה בדיוני הוועדה שבחרה באמן. "זה לא פשוט לעשות אימפקט בתוך התחרות העצומה הזאת. היו הצעות שהיה בהן משהו מעניין אמנותית, אבל חלק מחברי הוועדה חשבו שזה לא מספיק אפקטיבי בתוך המסגרת הזאת. מצד שני היו שהרימו גבה על כך שלא לקחנו אמן צעיר מסוג כוכבי הגלריות אלא אמן ותיק ומנוסה ששייך להיסטוריה". ואילו רנצר אומר כי גבע נבחר בזכות "היכולת שלו להביע את ייצוגי המקום, המורכבות הכאוטית והקונפליקטואלית, מבלי להיות פלקטי ושטחי, ובעיקר בזכות העובדה שהביא את עצמו".

אמן קנדי צעיר שנקלע לביתן הישראלי בשבוע שעבר לא היה משוכנע שהוא מבין את הבחירה של גבע לכסות את הביתן בצמיגים ואת הרלוונטיות שלהם למצב הישראלי, אבל הודה שהמראה החיצוני המרשים של הגריד המורכב מעיגולים שחורים משך את תשומת לבו. במובן הזה לפחות נראה שהפרויקט של גבע השיג את מטרתו. הביתן גם צוין לטובה בכמה עיתונים בינלאומיים חשובים, בהם ה"ניו יורק טיימס", ה"גרדיאן" וה"פייננשל טיימס". למרות זאת, הוא לא זכה באחד הפרסים המוענקים בפתיחת הביאנלה לביתן נבחר ולאמן נבחר. באלה זכו השנה הביתן של ארמניה והאמנית האמריקאית אדריאן פייפר.

גבע אומר כי הביא בחשבון שהתערוכה בביאנלה פונה לקהל שאינו מכיר בהכרח את ההקשרים המקומיים: "זו לא תערוכה בתל אביב שפונה לקהל הישראלי שמכיר את העבודה שלי. מהבחינה הזו היה לי חשוב להציג ניסוחים שהם לא פרטיקולריים מדי, לא לוקאליים מדי, כאלה שיכולים להיקרא גם

על ידי עין שהיא לא מכאן".

מה שאולי שיחק לטובתו של גבע היא העובדה שהוא אמן בעל מודעות פוליטית ברורה, והבחירה בו היתה דרך להציג בביאנלה אמנות ישראלית מעורבת בתקופה של חרם תרבותי מרחף ממעל ובכך להימנע מביקורת בינלאומית אפשרית על התנהלות אסקפיסטית. מנגד, מכיוון שהוא אמן ותיק ומבוסס בישראל, גם לא היה חשש שהפוליטיות של עבודותיו תעורר התנגדויות מבית. הנצר לא מקבל את ההשערה הזאת ואומר, "אני לא חושב שלמישהו בוועדה היתה ציפייה להצעה ספציפית. מה שהיה חשוב זה לבחור קודם כל באמן מצוין, שיוכל לעמוד בפרויקט מאתגר כזה".

אבל מנור אומרת שאולי דווקא כן היתה חשיבות לסוג המסוים של אמנות פוליטית שמשתקפת בעבודתו של גבע – ברורה גם לצופה הזר מבחינת העיסוק שלה בסוגיות המקומיות מצד אחד, ולא מקוממת מבחינת הקהלה הישראלית מצד שני. "את צודקת שבהיבט הזה היה משהו מתאים. ההתעסקות של ציבי בפוליטי היתה מאוד מסוימת. הוא מתעסק עם זה מהכיוון של הזהות המקומית והתסבוכת שקיימת פה. הוא לא מציג פתרונות, הוא מדבר על המקום הזה מתוך מחויבות ומתוך ערכים מסוימים, כי זה המקום שהוא חי בו. זו לא הסתכלות חיצונית. זה מאוד אותנטי בשפה שלו. והוא גם מטפל בשאלות של אמנות פרופר, לא רק באג'נדה פוליטית".

גבע טוען כי המחשבה על מה מצופה ממנו כאמן ישראלי בביאנלה לא היתה חלק ממערך השיקולים שלו. "העבודה שלי נשענת על כל מה שעשיתי ב-30 השנים האחרונות. וזה אני, הפוליטיות מוטמעת שם, היא 'ממילאית' והיא לא בלעדית. יש המון הגדרות לפוליטי ולפוליטיות. והשאלה בעיני לא מסתכמת רק בשאלה אם דבר הוא פוליטי, אלא הולכת מעבר לזה, איזה מין פוליטי. אני חושב שבעבודה שלי יש ממדים אקזיסטנציאליים, מנטליים, פסיכולוגיים, שנוגעים בשאלות אוניברסליות של חרדה, אי יציבות, הגירה. ניסיתי רק להיות נאמן לעצמי. לא ייצרתי עבודה שהיא מה שמצופה בביאנלה וגם לא ידעתי מה זה המצופה הזה. בדיעבד אני יכול להגיד שמתקיימים הרבה הקשרים מעניינים בין העבודה שלי לבין דברים שראיתי בתערוכה המרכזית ובביתנים אחרים".

גבע חושב שיש משהו שהוא עדיין לא הצליח להבהיר לגמרי בנוגע לאמנות שלו ומביא לכך שנוטים להדביק לו את ההגדרה המשטיחה משהו "אמן פוליטי". "או שאנשים לא מאמינים לי, או שלא יורדים לסוף דעתי. אבל מה שהכי מעסיק אותי ועומד במרכז העבודה שלי, זה משהו שקשור לאיך לחיות כאמן. אי אפשר להסתפק בהגדרת הדבר, להגיד, אובייקט אמנותי פוליטי או לא פוליטי. השאלה היא איך זה מתמודד עם המעשה האמנותי. אנחנו לא דוקומנטריסטים שמצלמים את העולם. אני מייצר מצבים. אני מתעסק בחרדות שלי, אני מחובר לזה אולי יותר מאשר לכל דבר אחר".

שוק המציאות

ההשתתפות בביאנלה גם הכניסה את גבע למרוץ כספי לא פשוט. התקציב שנותן משרד התרבות לאמן שנבחר להציג בביתן הוא כמיליון שקל, אבל הביתן של גבע עלה הרבה יותר מזה. כשיושבים בסטודיו העצום שלו בקרית המלאכה בתל אביב, אי אפשר שלא לתהות איך הוא מצליח לממן את כל זה מהאמנות שלו בלבד. השאלה הזאת מביכה את גבע, והתשובה שלו – "חיים על הקצה".

לדבריו, "העבודה עשויה מחומרים זולים יחסית, אף שהיא אכן גדולה מאוד ומורכבת ודורשת הפקה מסובכת ויקרה. התקציב שניתן על ידי משרד התרבות לא הספיק גם בביאנלות הקודמות, וגורלי כמו גורל קודמי היה לחפש מקורות מימון נוספים. פנינו לגופים ציבוריים ופרטיים שחלקם תמכו בנו בנדיבות. זהו תהליך קשה ומתיש שמקשה על האמן להתפנות כולו לחלק היצירתי שבפרויקט".

גבע ער לשינויים שחלו בעולם האמנות הישראלי במשך השנים שהוא פעיל בתוכו. "הדחף שלך כאמן להגיד משהו על המקום הזה, זה היה באוויר בשנות ה-80, ואני חושב שזו שאלה שהיום כמעט לא

נשאלת, כי זה הפסיק להיות מעניין", הוא אומר. "המקום היום חסר הגדרה פיזית. המרחב של אדם צעיר שעוסק היום באמנות הוא המרחב של האינטרנט. אני לא יודע מה זו אמנות ישראלית היום ואת מי זה בכלל מעניין, מעבר להגדרה טכנית של אמנות שנוצרת בישראל, או על ידי אנשים שהם ישראלים. אני לא מסתכל על זה בצורה אידיאליסטית ואומר 'בזמני היה אחרת'. כל דבר בזמנו. זה לא נכון או לא נכון. זה פשוט מאפיין עמדה נפשית מסוימת".

כחלק מאותו שינוי הוא מונה את העדר השיח על אמנות ובאופן כללי יותר – התפוררות הסצינה. "כשהתחלתי את דרכי כאמן הייתי מקבל בין שמונה לעשר ביקורות אמנות בעיתונים שונים, והיום – איזה שיח מתרחש סביב תערוכה של אמן? כמה גלים ברמה העיונית התיאורטית, התוכנית, כמה אדוות נוצרות כתוצאה מאירוע אמנותי? היום אנחנו לא רואים תערוכות שמתיימרות להתמודד עם האתגר של מיפוי האמנות הישראלית, אין ניסיון להגיד משהו מהותי".

למה לדעתך זה לא קורה?

"יש לזה הרבה תשובות. אנשים התעייפו, אולי יש תחושה שהשדה הזה הוא כבר לא שדה, הוא אוסף של אינדיבידואלים. אולי אין אנשים שרוצים לקחת את זה על עצמם, כמו שיש מעט מאוד אנשים שרוצים להוביל כיוון ולעצב תוכנית, בתחומים רבים בחברה הישראלית. זה חושף אותך לביקורת חריפה, לפעמים לתוקפנות. יש מעט אנשים שרוצים לעמוד במקום הזה. השיח הפוליטי וגם התרבותי בישראל הוא אגרסיבי מאוד, יש בו טונים גבוהים ושיפוטיות חריפה. אנחנו חיים כאן על סכינים ויכול להיות שבאיזשהו מקום זה קשור".

מדינת ישראל, הוא מבהיר, "נראית לי כמו הטיטניק שטובעת, אנחנו התזמורת שעוד מנגנת על הסיפון. כולנו". אשר לשמאל, לא רק שהוא נידון להיות קטן, כדבריו, אלא ש"גם השיח הפנימי בתוך השמאל הוא קשה ואלים ודורסני. זה קיים כמו בחלקים אחרים של החברה. אני חושב שכל הדברים האלה מופנמים בעבודה שלי באופנים שונים במשך השנים".

את השיח על אמנות ישראלית אמורים להוביל, בעיניו, בעיקר המוזיאונים, אולם הם נמנעים מנקיטת עמדה. "אדם צעיר שנכנס למומה יכול להתייחס למוזיאון כאל ספר פתוח שממנו הוא יכול ללמוד מה קרה באמנות המודרנית. הדבר הזה מתקיים מעט מאוד בארץ", אומר גבע. "קשה לקבל כאן תמונה ברורה של אמנות ישראלית על ציר זמן, בראייה היסטורית. אין מוסד שלוקח על עצמו אחריות לשקף את הערכים המצטברים האלה. זו עמדה חמקנית. איפה האגף הזה במוזיאונים שבו אני יכול לראות דוגמאות מופת מהאמנות הישראלית, שהשפיעו, שהיו נקודות מפנה? התערוכות מגומגמות וגם האמנים שמוצגים בדרך כלל נראים מופחתים, גם אם הם אמנים חזקים וחשובים. אם אמן כמו גרשוני מיוצג במוזיאון ישראל בעבודת נייר בגודל גיליון, זה לא מעביר את העוצמה והמשקל שיש לו בהיסטוריה המקומית. זה לא משקף ביטחון עצמי במה שיש לנו להציע, ויש לנו הרבה מה להציע".

זה נובע לדעתך מפחד?

"הפחד קיים בהרבה מקומות, לא רק שם. הפחד לומר משהו ולהתייצב מאחוריו". גבע הציג במשך השנים תערוכות יחיד רבות בגלריות שונות ובמוזיאונים הפריפריאליים בישראל, אולם רק שלוש תערוכות יחיד במוזיאונים הגדולים בישראל – ב-1984 במוזיאון ישראל, ב-1988 תערוכת ציורים בביתן הלנה רובינשטיין וב-2008 שוב במוזיאון תל אביב. לעומת החיבוק החם שלו זכה מהממסד האמנותי בתחילת דרכו וההצלחה המהירה שנחל, הרשימה הזאת נראית מצומצמת. בצירוף העובדה שבעשור האחרון גבע אינו עובד עם אף גלריה, אלא מנהל את כל ענייניו מהסטודיו שלו בעזרת אסיסטנטים – כולל מכירת עבודות וארגון תערוכות – ניכר שהוא התאכזב במידה מסוימת מעולם האמנות המאורגן והבין שמה שלא יעשה בעצמו, לא יקרה.

אבל גבע טוען שאין בכך שום דבר ייחודי ושהוא לא חש יוצא דופן לעומת אמנים ישראלים אחרים. "רוב הפעילות שלי בשנים האחרונות מתקיימת בחללים אלטרנטיביים או במוזיאונים וכמעט שלא עם גלריות מסחריות. זה נכון שההתחלה שלי היה בה אלמנט של חיבוק. אבל התיאור שלך לא מתאר דווקא את המסלול האינדיבידואלי שלי אלא פרובלמטיקה שיש כאן בארץ, שבה אין מספיק חללי תצוגה או במות מוזיאליים לקלוט את הפעילות שנעשית פה, והרבה אמנים שיש להם הצלחה מסוימת יכולים בגיל 40 למצות את מה שיש למקום הזה להציע. האופקים מאוד סגורים. אמן שעושה מסלול ומתבגר ומגיע דווקא לשלבים היותר יפים בעבודה שלו הרבה פעמים לא מוצא כאן כבר מקום לשיתוף פעולה. הוא מקוטלג בשלב מוקדם. יש הרגשה שהציגו אותך, יודעים במה אתה עוסק, אז נקסט. אני לא אומר את זה כטרזניה. אני אומר את זה כתמונת מצב. אני מנהל את העשייה שלי באופן עצמאי. אני עובד מהסטודיו ומשם קורה הכל".

גבע מצר עם זאת על השינויים שחלים בעולם האמנות והופכים אותו, לדבריו, למקום שלא במיוחד נעים להיות בו. "עולם האמנות הורס היום את האמנות. השוק וכל המערכת הזאת, היא לא רק מכונה שצריך לספק, היא גם חוזרת לתוך הנשמה, לתוך העשייה, לתוך הסטודיו. ואני מדבר דווקא על אמנים צעירים מאוד, שצריכים להתחיל לחשוב במונחי השוק בשלב מאוד מוקדם בהתפתחות האמנותית שלהם. בהרבה מקומות בעולם בית הספר הופך לשלוחה של עולם האמנות ושוק האמנות. החשיבה השיווקית והמיתוגית הולכת ומשתלטת. אני חושב שהדבר הזה הרסני ומייצר הרבה אמני מבחנה, שעושים 'אמנות' שנראית כמו אמנות. במקום לנסות לפתח תוצר עצמאי, אוריגינלי, שהוא פרי של שאלה או חקירה בעולם. יש מודלים אסתטיים והתנהגותיים שמרחפים באוויר ושאינם נוטים לאמץ. אמנים עובדים תחת הדחף לספק סחורות שמתאימות ל"מדומה" מסוים, למבטא או לסוג התנועה במרחב שמתבקשת לכאורה היום. במידה מסוימת עולם האמנות נהפך ליריד אחד גדול". ה