

גבי ברזל משוחח עם האומן יעקב דורצ'ין

גבי ברזל (להלן ג): קראתי אצל אדם ברוך כמה דברים שהוא כתב על העבודה שלך ורציתי להתייחס אליהם. הוא משתמש במושג "פועליות", ומציין את העובדה שאתה אחד האומנים שהעשייה הפיזית היא חלק אינטגרלי מהעניין. היות ואני מכיר אותך ואת היצירות שלך כבר שנים רבות, אז אני יודע שיש בזה הרבה אמת ובעצם במושג "פועליות" יש אמירה המתייחסת גם לעומסים. אתה מתמודד עם עומסים כדי להרגיש שאתה עושה. גם אם בברזל וגם חומרים אחרים. אנא תתייחס לזה.

יעקב דורצ'ין (להלן ז): הדבר יותר מורכב. העבודה בחומר או כפי שאני תופס עבודת פיסול – היא מצריכה עבודה. במציאות העכשווית באומנות, במקרים רבים החומר נתפס כמשהו מקרקע, כמשהו חוסם, משהו שמפריע לפסל להמריא לאיזו ספרה רוחנית, והפועליות שאדם ברוך דיבר עליה כסוג של ערך היא דבר שדי התרוקן מתוך עצמו כמעט. כך שהדבר קשור לאופן שבו אנו מתארים לעצמנו או מגדירים לעצמנו אומנות פלסטית. אומנות מהסוג שמעניין אותי, היא להעמיד אובייקט שהוא אוטונומי ולא אילוסטרציה למשהו אקסטרני. אומנות כזו כמעט ולא קיימת היום, וזה קשור לגורמים רבים מאוד. אם תדבר היום על המושג הזה עם בחור בן 25 שסיים איזה מוסד לאומנות, או שהוא תופס את עצמו כמתעסק באומנות, הוא לא בדיוק יבין על מה אתה מדבר, כי העולם שלו הוא במידה רבה וירטואלי והחומר מתפקד שם כשאריות. כך שסוג המאמץ הוא מאוד שונה ויחד עם זה קיים תחת אותה רובריקה. אנחנו מדברים על דברים מאוד שונים, כי רוב הרפרנטים שאני מתייחס אליהם או שעומדים ביחס לעבודה שלי, נגיד, הם די מתים. אז יש תכונה אנושית כזו שממשיכים להשתמש באותם מושגים גם אחרי שהתרוקנו, במיוחד אם אלה מושגים מכוננים כמו "פועליות". רוב הפועלים שעובדים היום בארץ הם לא בדיוק מסוג האנשים שעבדו לפני חמישים שנה.

ג: בוא תדבר על הפועליות שלך, כלומר, עניין התמודדות שלך עם החומר הכול כך אופייני ומוכר שלך.

י: דווקא במקרה הזה, הרי אני עובד בברזל וזה מצריך סוג מסוים של יכולות ומאמצים. אבל אני עובד בברזל לא על מנת להכניע אותו או נאמר כסוג של הרואיקה, אלא משום שזה סוג החומר שנוח לי. כלומר, בדיוק ההפך. וברגע שחומר עונה על צרכים שאני מחפש, מתברר בדרך כלל שהוא חומר שהתמיין מתוך מכלול של חומרים. זה לגמרי פרזואי. אין לי אידיאה של עבודה בברזל. זה חומר שהתמיין מסך הכול של עשיית אסמבלאז'ים. מצאתי את עצמי עובד בברזל. העניין של ההתמיינות הוא מאוד חשוב פה. לאט-לאט מצאתי את עצמי עובד בברזל פר-אקסלנס. הברזל זה חומר שדרכו אני יכול להשיג את הדברים שאני מחפש.

ג: מצאת שהיא מתאים לך.

י: כן, הוא מתאים לי. תראה, יש מסורת של פיסול ברזל בישראל. היא קשורה לחקלאות, לצבא, לנשק, היא קשורה לקונסטרוקציות והיא קשורה לצורך לנסות לכוון אומנות פלסטית מחומרי הממשות המיידית, לזו ממתכות אצילות שההתקיימות שלהן היא אך ורק באומנות, כמו ברונזה למשל. ברזל מביא איזה "יום-יומי פועל" כזה. אני חושב שזה אחד הדברים שעניינו את אדם ברוך בקטע הזה.

ג: כאשר אתה מדבר על התמיינות, האם זו התמיינות שמובילה להתמקדות במה שהיה נוח לך?

י: אם מסתכלים בדיעבד, עבדתי במכלול של חומרים באסמבלאז'ים שעשיתי. ולאט-לאט מצאתי את עצמי עובד בברזל כחומר קנוני. אולי בגלל ריבוי המופעים של החומר הזה בעולם הממשי.

ג: העבודות שלך מקרינות איזה שהוא עומס פיזי ומחייבות את המתבונן בהן להתייחס לשאלה הזו. זה מתבקש מהפסלים הכבדים והענקיים האלה ועל אחת כמה וכמה זה מתבקש כשמרגישים שבתוך העוצמה והכובד הגדול הזה, יש את העדינות הפואטית הזו המופיעה בכל פסל. נדמה לי שהמתח הזה בין שני המרכיבים האלה של העומס שייך לעבודה שלך בברזל.

י: הברזל הוא גם אמצעי וגם מטרה. אבל הוא בשום אופן לא אידיאה. הצורך שלי במשקל מתבטא בכל מיני דרכים, בעיקר בשלב הפרקטיקה של ההתנהלות. היו תקופות שברגע שזיהיתי איזו בעיה או נתקעתי, ישר הוספתי משקל. כך שכנראה, אלה צרכים שיש להם משמעות נפשית להתנהלות הזאת. הייתי אומר שזה קשור אולי לדיאלקטיקה שהפסלים

האלה מבטאים, או סוג ההיפוך שנוצר בהם, זאת אומרת, מחומר שהוא מאוד כאוטי, אגרסיבי, מתומרן למקומות של רכות. זה קשור למעשה לדברים שלא נוכחים בפסל עצמו, אלא לצרכים שלי. יש גם בברזל סוגים של אלמנטים שלא התעסקתי איתם. נניח כמו נשק ששם הכוח מזוהה ישירות עם הצורה והחומריות. אני חושב שהדבר שאולי נוכח עדיין בפסלים שלי זה איזה שהוא הד מצד אחד לחקלאות ומצד שני לדברים שקרו בפיסול בשנות השלושים והארבעים של המאה שעברה.

ג: כן, אתה חרשת בשני הדברים. גם בחקלאות וגם באומנות. זאת אומרת, החקלאות בשבילך אינה מושג ערטילאי כמו אצל מישהו מתל-אביב. כלומר, יש פה גם עומס שהוא לא רק פסיכולוגי, אלא גם עומס תרבותי ולוקלי. חלק מהחוויה שלך באה לידי ביטוי בחומרים האלו.

י: זה נכון. אבל כל הדברים האלה לא מבטיחים שהפסל יהיה טוב בקצה. בשלב מסוים נוצרת חריגה. יאיר גרבוז אמר פעם שציורים נולדים מבוגרים. זאת אומרת, אני הייתי אומר שהפסלים שלי, את הילדות שלהם, עושים אצלי. ואם אקצין את זה עוד יותר, כדי שהם יצאו עוד יותר נכונים, אתה צריך להישאר ילד באיזה שהוא אופן. כך שכל השלבים האלה הם שלבים שהם מעניינים מאוד כי אז נוצרים סוגים שונים של דיאלוגים שקשורים גם למאמץ, וגם אתה שוקל בזמן אמיתי, תרתי משמע, איפה אתה עומד ביחס למה שאתה רוצה להגיע בקומפלקס חומרי מסוים. בשלב מסוים נוצרת חריגה, כאילו שהפסל בורח למקום ש"החינוך שנתת לו" כבר לא תופס. אלו דברים שמתקבלים תוך כדי עבודה. יש קטע מאוד מתסכל בעבודה הזו שהפסל לעולם לא מייצג את כל המאמצים שהושקעו בו וטוב שכן. פסל שמשדר מאמץ הוא פסל לא טוב, אלא אם כן המאמץ הוא מרכיב בפסל. יש דברים שאם נניח אתה מביט על הפסלים שלי אז אתה אומר "לבן אדם הזה יש צורך במשקל", אבל המשקל הזה דרך התמרון הדיאלקטי מגביר את הדיסוננס הזה שמובנה בפסל. הברזל לא משרת את המטרה שאליו הוא נועד והוא נחשף בתוך עצמו למשהו אחר.

ג: אבל זה מלכתחילה. עצם ההתמיינות של הברזל אליך או שלך את הברזל, מראש אמרה ש'אני משתמש בברזל לא למטרה שלשמה הוא נועד מלכתחילה בתרבות, גם לא בתרבות האומנותית'. אתה נכנסת לאומנות הישראלית כאשר יש את שמי (יחיאל שמי) מצד אחד ותומרקין (יגאל תומרקין) מצד שני וגם קדישמן ואחרים.

י: בסדר, אבל לכל אחד מהם היו צרכים אחרים.

ג: הם השתמשו בברזל למטרות שהוא נועד אליהן אם בצורת לוחות אם בצורה של נשק וכן הלאה.

י: אני לא יודע. התפיסה של יחיאל שמי הייתה בעיקר קונסטרוקטיבית. פסל שנושא את עצמו, קומפלקס מסוים. קרא לזה "פיסול נטו". הוא התרחק מאוד מהקטע הסיפורי. אני לא מתרחק משום דבר. אני אקצין אפילו עוד יותר, אני לא בטוח אם זה מעניין אותי ואם זו אומנות בסופו של דבר. מעניין אותי בקומפלקס חומרי מסוים לחפש איזה סוג של הכרחיות, כך שמתקיים פה בעבודה גם ממד פילוסופי שמסבך את העניין עוד יותר.

ג: אז אתה אומר שאתה לא בטוח שחשוב לך שזו אומנות.

י: אני מקצין.

ג: ברור. זה כאילו דוחף לכיוון של ריפוי בעיסוק או של תרפיה. אז אם לא אומנות, מה זה, איזה שהוא רצון לפרוק מטענים עודפים או מיותרים?

י: לא. אין למה שנוצר ברירה אלא להיות אומנות בסופו של דבר, כי זה לא מתפענח אחרת בשום דרך. אבל אני אומר בשלב מסוים, מי שעומד על ידי כשאני עובד, יכול לפענח יותר ממני, כי אני עסוק בלעשות את הפסלים. כך שהמאמץ בעבודה הוא תמיד אד-הוק. לכן אני עובד על כמה פסלים בו-זמנית, כי בכל אחד מהם יש מינון אחר של מאמץ, נגיד ככה.

ג: ואתה יודע מתי הפסל גמור ומתי אתה מוכן לחשוף אותו כגמור על-פי ההרגשה? אשאל זאת אחרת. אתה משחרר אותו ממך כאשר הוא הגיע לבגרות ואפשר לחשוף אותו?

י: כן. בסיכמו של דבר, בדרך שאני עובד זה מתחיל כמעט תמיד בפרגמנטים שאני בוחר. יש לי תחושה חריפה שהפרגמנטים האלה יעבדו יחד. לפעמים הזימונים שאני מייצר בין הפרגמנטים האלה אבסורדיים, אבל יש תחושה שמהו פה יעבוד. זה תהליך די מצמית בסך הכול, כי ככל שאתה מתקדם, יש לך פחות אפשרויות תמרון.

ג: כי אתה הולך בנתיב שלך.

י: כן, אבל אתה יודע שבסופו של דבר תאבד אותו כי ברגע שהוא גמור, הוא אבוד מבחינת היכולת להתעסק בו. אז את הרגע הזה שבו הוא עובר סף מסוים שאין לך אפשרות יותר לגעת בו בלי לקלקל, אתה מנסה לדחות כמה שאפשר. אז זה איזה מין משחק של תן וקח עם החומר שהוא למעשה המהות של הפרקטיקה הזו.

ג: אני "קופץ" עכשיו לבארות או לפעמונים שעשית. הייתה לך תקופה של שימוש ביציקות ולא דווקא איסוף של ready made או חומרים כאלו. במה זה שונה מבחינתך בהקשרים האלה?

י: תראה. היציקות האלה נוצרו מגרוטאות, ובאופן די מפתיע אין ברזל מהסוג הזה כמו שקיים בבארות – ברזל כאוטי. אין. אתה לא מוצא דבר כזה. הם מתנהגים יותר כמו פיסול באבן מבחינה חזותית. הם נראים כמו אבנים ענקיות. כשאתה מגלה שזה ברזל בעצם, זה מזעזע מבחינת המשמעות והמשקל של הדבר הזה. עניין אותי ללכת לאיזה שהוא קצה שלא מאפשר לי כמעט תמרון. זאת אומרת לא רק הגודל. כאן המידה משחקת. המינון והמידה. לאפשרויות התמרון של הדבר הזה יש כמעט אופי ארכימדי בגלל המשקל העצום. כל נגיעה בהן מתמרנת גופים של 20 טון והיא הופכת לכוח בעל כורחה. חלק גדול מהעבודה ביציקות אלו הייתה עבודת התבוננות ואולי בעצם יצירה של איזה מסה נפשית נגדית ביחס לדבר הזה, זה נכון אולי גם לגבי כל העשייה השוטפת שלי היום שהיא בנייה של איזו שהיא מסה נגדית ביחס למה שאני עושה. אני לא ממש יודע מה זה בדיוק מעצים, אבל זה הדלק של הפרקטיקה הזו מבחינתי.

ג: ההבדל בין שני סוגי העבודה שדיברנו עליה קודם, זו שאתה יוצר מחלקי גרוטאות לבין הפסלים היצוקים שכינית בארות, שלפסלים היצוקים למעשה ברגע מסוים אתה לא יכול להוסיף. שלב הילדות הוא שלב של הנחשב בלבד. אין לך שלב של יצירה מתפתחת שלאחר מכן אתה יכול להיפרד או לא להיפרד. זה מה יש.

י: כן, אז היו כאלה שנשארו מונוליטיים, אטומים לגמרי, שהגודל שלהם זה המידה שלהם וכאלה שכן התערבתי בהם. שהנחתי עליהם דברים מלמעלה או נכנסתי בלהבה פנימה, החורים, כל הנביעות האלה. אז הייתי אומר שזה איזה שהוא אקוויוולנט, ניסיון להפיח בהם חיים, או לתמרן אותם לאיזה שהוא קלסר יותר מדויק שייתן לצופה איזו נקודת כניסה למשהו שבעצם כל הכוח שלו הוא בכובד ובשתיקה.

ג: אתה אמרת לי אז, כשעשית את הבארות האלה, שזה איזה שהוא משהו ארכיאולוגי וכאשר ימצאו את זה בעוד כך וכך עשרות אלפי שנים, זה יראה כמו משהו שנוצר בטבע. יש כאן ציטוט של מוטי עומר שכותב במבוא לבארות האלה בספר התערוכה: "הבארות של דורצ'ין אינן עוסקות באקולוגיה או מיתולוגיה ואף לא ב'שיקום' או ב'הנצחה'. דורצ'ין, המבקש להבטיח לפסליו עמידות לזמן ארוך, חותר אל היחידות הבסיסיות ביותר של הקיום האנושי, אל מקורות יניקה ומחיה ראשוניים שטרם גובשו ועוצבו על-ידי אמונות ותרבויות". זאת אומרת, באיזה שהוא מובן הוא מנסח אותך כמי שמתייחס לדבר שהוא קדם-תרבות. כלומר, שאתה מנסה להגיע לאיזו שהיא היוליות של לפני העומסים שהתרבות הצטברה עליהם.



מלאך נודד, 2013



דיונה וירח מלא, 2004

י: כן, זה קורה גם דרך השמות של הפסלים, אני חיפשתי דברים שיש להם איזה כוח גרימה שחורג מהדיאלקט האומנותי, שהוא נמצא בבסיס השפה או בבסיס העשייה. מגדל. גשר. קבר. באר. אלה דברים שעליהם נחתכה התרבות. אלה דברים שהיו כל כך אלמנטריים ובסיסיים שהיה להם סוג של כוח גרימה כוללני ולא רק פרטני. הם לא ישבו בדיאלקט אלא הם יצרו אותו. אלו מהלכים שמאוד עניינו אותי באותה תקופה, גם בהקשר הפילוסופי.

ג: הזכרת את עניין השמות. אז באמת שמתני לב כבר מזמן, אבל היום במיוחד לקראת השיחה, שיש לך הרבה מאוד ציורים שקראת להם רישומים, שהכותרת שלהם היא "ללא כותרת". לעומת הפסלים שנתת להם שמות משמעותיים או פואטיים. האם כבר בתהליך של עשיית הפסל אתה יודע להגיד שיש לו שם עוד לפני שהוא מוכן, וכך אתה גם הולך לקראת השם?

י: נכון, זה קשור לחריגה שהיא מובנית דרך הפרקטיקה. זאת אומרת, כמו שהאיברים של הפסל מתמיינים, ככה גם השמות מתמיינים. הם סוג של חומריות לא נוכחת ביחס לפסל. כמו סוג של תאורה עליו. אתה מייצר איזה שהוא מרחב של אינטרפרטציה שבו אתה מוביל את הצופה לסוג מסוים של חוויה. מרחב התחוללות מסוים.

ג: מה זה עושה אצל הצופה זה ברור. השאלה היא איך זה מופיע אצלך? ברגע שהחלטת על שם או ברגע שייחסת שם, אתה מוביל את עצמך לקראת הפסלים היצוקים.

י: נכון. המטלות הדיאלקטיות שהפסלים האלה אמורים לקיים הן מאוד מאוד בעייתיות ואין להן קישורים. את הקישורים האלה הצופה צריך להביא בחוויה שלו. כשאתה קורא למשהו "מלאך", אתה מתייחס לאיזו שהיא ישות לא מושגת. זאת אומרת, חלק גדול ממה שקורה זה בפער בין מה שאתה מציע למה שזה אמור להיות ובמתח הזה אמורה להתחולל החוויה של הצופה שמתרגם את זה למשהו רגשי או רוחני. ככה זה עובד.

ג: אני מדבר על התהליך שעובר עליך. ברגע שקבעת שם, אתה בודק את השם, אתה בעצם שם לעצמך איזה שהוא עומס רגשי שמוביל לכיוון מסוים.

י: נכון, ולפעמים זה מתפספס וחוזר להיות חומר, זאת אומרת שברגע שלא נוצר המתח הזה... תראה. אנחנו מדברים על משהו שאי אפשר להסביר אותו בעצם. אנחנו צריכים לצאת מתוך הנקודה הזאת קודם כל. וזה סוג של יתרון כי יצירה שאתה יכול לפענח אותה עד הסוף היא בדרך כלל לא מעניינת, כך שאתה מנסה לזהות את החיים הפנימיים של "מצב ענייני פיסולי" ובודק שמות ביחס אליהם, או שהשמות צצים או עולים ביחס למצב ענייני מסוים, אבל זהו מהלך שאין לו הסבר עד הסוף. אני יכול להרגיש אותו אם הוא אמיתי או

מתיישב, או שהוא איזו אפליקציה אקסטרנית שלא מעניינת אותי. אז ברגע שנוצר "הפיטינג" הזה, בשלב מסוים בין המהלך שהוא בעיקרון דטרמיניסטי כי הוא מצמית מהלכים אחרים, הוא מתכוונן לאיזה שהוא שם מסוים, אז באמת נוצר מאמץ עצום כדי לבלום את הסוסים, ולאט-לאט לדייק כשיש לך פחות אמצעים לעשות את זה בגלל כל מה שקרה. אז זה סוג של אומץ ומאמץ. אבל כל התהליך שתיארתי לא קשור לברזל או למאמץ, אלא לסוג הפרקטיקה.

ג: מה ההבדל אם כן בעניין מתן השמות בין הציורים שרבים מהם "ללא כותרת" לבין הפסלים שלהם נתת כותרות?

י: זה בעיקר כי ב"ללא כותרת" שכחו לכתוב את השם. הרבה מאוד ציורים שלי רשומים בעיקר "רישומי מלאכים" אבל הרישום והציור הם לא סקיצות לפסלים, הם דבר בעצמו.

ג: אני זוכר כשעבדנו במאפייה ביחד. ראיתי אותך יושב ותוך שניות מסיים ציור. הציורים האלה ברובם הגדול היו "ללא כותרות" והם לא היו "מלאכים".

י: כן בסדר. אז היו. אני לא חושב שמבחינת השמות יש הבדל. ההבדל הוא בזה שזה מהלכים שונים. גם אם אתה רואה רישום מאוד מאוד מהיר, המהלך מאחוריו הוא עצום, בשונה מאוד מהפיסול. כי ברישום אתה צריך לייצר מתח קבוע בזמן שאתה עושה אותו, ולא תמיד יש לי את היכולת לעשות את זה. בשנים האחרונות הרבה פחות.

ג: באיזה מובן?

י: במובן שהמאמץ מצריך ריכוז עצום כי זה לא משהו ש"סובל טעות". כלומר, אם זה לא מצליח – זה הולך לפח.

ג: אז יחסית זה פשוט בהיבט הזה.

י: כן, אבל אז השאלה היא איזה רישומים יוצאים. אתה מחפש משהו על הנייר. היד הולכת ישר למקום הכי לא אפשרי כדי לייצר בעיה לפני שאתה מתחיל בכלל, ואז עוד פעם. התהליך הזה שיש לך פחות אפשרויות ככל שאתה מתקדם. אבל פה, אתה לא יכול באמצע ללכת לשתות קפה ולחזור, כי שוב, זה צריך לקרות מיידית. אתה לא יכול לחזור מכיוון שזה ייראה כמו תיקון. יש לו את יחידות הזמן שלו שבו זה אפשרי. אז פה ושם זה קורה גם היום. אני יוצא מזה מאוד עייף.

ג: מהרישומים? יותר מהפיסול?

י: כן. הפיזיות של הפסלים גם מאפשרת מנוחות. ציור – אתה צריך להמציא אותו ללא הרף כי הוא איננו, הוא הולך ומצטבר, ובפסל אתה ישר עם דבר בתוך הממשות. אתה יכול להתקדם. מרתך. לא הולך – אתה חותך, אבל אתה כל הזמן עם איזה משהו פיזי ביד, משהו אמיתי, כזה שלא צריך לדמיין.

ג: אני מבקש לעבור לנושא אחר שקשור לעניין העומסים התרבותיים או האומנותיים. באיזו מידה, אם בכלל, אתה נמצא תחת עומס של האומנות, של שדה האומנות, של תולדות האומנות, של אומנים ספציפיים. אני יודע שיש אומנים שאתה מאוד אוהב ומחובר אליהם ויש שלא. ואתה הרי עושה אומנות כל הזמן ולאחרונה יש לך גם בית ספר לאומנות. מה, אם כן, המשקל של העולם הזה? כי אתה באמת שונה מאוד מרוב האומנים שאני מכיר.

י: כן, נכון. כשהייתי צעיר היה לזה יותר משקל. כיום אני בכלל חושב שאומנים ותיקים יותר מתעסקים בבחינה מחודשת של דברים שהם עשו קודם, כלומר, מבחינה זו זה מאוד שונה. אם אתה קורא את אנה קארנינה כשאתה בן 30 או בן 60, יוצא שאתה למעשה קורא שני ספרים שונים. יש גוף עבודות עצום מאחוריי, מכל מיני סוגים, ואני בעיקר מתעסק בבחינה מחודשת של איך היום אני ניגש לדברים האלה. לפעמים אני מזהה דברים בעבודות ישנות שלי. רק לפני שבוע ראיתי פסל מ-1993 ואמרתי לעצמי "תראה איזה ממזר הייתי, עשית את זה נכון, אבל אז לא ידעת למה". היום אני גם יודע למה עשיתי. גם בגלל דברים שקרו בהמשך חיי. אז יש מרכיב של אינטואיציה. תראה, אני מאוד עסוק עם עבודות קודמות שלי. הן הרפרנטים העיקריים כמעט לעשייה שלי. אין מרכיב וירטואלי בעבודה שלי שמאוד נוכח היום באומנות הפלסטית וזה יוצר ריחוק, איך שלא יהיה. באותה מידה אני גם לא חושב שאיש צעיר ילך לעבוד דווקא בברזל. הדברים משתנים. אז מה שצברת הם חומרים שאתה לא יכול להתעלם מהם ולסחוב אותם למקום אחר. זה גם פתטי וגם לא חכם, כך שההדים של מה שקורה באומנות נוכחים בעבודה שלי כי היא מתרחשת עכשיו, אבל המחויבות שלי היא לדברים אחרים לגמרי, לכל מה שעשיתי. אני מזהה את זה אצל אומנים רבים מאוד שבשלב מסוים הם נדבקים והופכים להיות...

ג: למה?

י: הם חורגים בתוך המערכת ומקיימים מערכת אמביוולנטית שמתייחסת אבל לא משתמשת. כך שלי זה מאוד נוח כי זה מגביר את הממד הסמכותי/הפילוסופי ביחס לפסלים שמאוד נוח לי איתו. אני מעולם לא הייתי חסיד של הטירוף הזה לעשייה אימננטית שמנותקת ממדיומים אחרים. היום כמעט כל אחד עושה את זה. אבל בזמנו, להגיד על צייר שהוא ספרותי, זה היה כמעט כינוי גנאי. לכן, אומנים, כמו שאגאל לדוגמה...

ג: שהיה ספרותי לגמרי...

י: כן, אז אפילו לא העזנו לחפש את האיכויות בזה. היום אני לפעמים רואה רישום שלו שמפיל אותי, ואתה מבין? אלה דברים שבזמן מסוים הם לא היו אפקטיביים כי הם הפריעו למהלכים שקרו. אבל ראיתי לפני כמה שנים רישום של שאגאל בו יושבים על יד שולחן איש ומולו תרנגול וזה היה מדהים.

ג: אני זוכר יצירה כזו.

י: כן, אני צלצלתי ליאיר [גרבוז] שיבוא לראות את זה. זה היה בגלריה "גורדון", מישוה הכניס למכירה וזה היה רישום חזק מאוד בעפרונות צבעוניים. אז תראה, יש תקופות שבהן פחות מעריכים זרמים שלמים ובמשך הזמן זה מתיישר ונרגע. אז אני חושב שבאופן כזה גם אומנים ותיקים מאוד עסוקים עם גוף העבודות שהם כבר יצרו וזה לא הגיוני לחרוג מזה. אתה מנסה לחיות אותם אחרת. נגדיר זאת כך. אני למשל קורא עכשיו מחדש את כל עגנון. ממש. כי אני לא מסוגל לסבול את הסיפורת שאני קורא בעברית. פתאום עלה בדעתי רעיון, לקרוא שוב את עגנון ואני נהנה בטירוף. החוויה שאני צורך היום היא כנראה יותר מורכבת, וסוגים של אקטואליה ודברים מיידיים פחות עושים עליי רושם היום.

ג: רשמתי לעצמי פה, שוב מאדם ברוך שכותב לגבי הגישה המינימליסטית שנוצרה באומנות בשלב מסוים, ואתה, לפי דבריו ולפי הבנתו, משתלב בה באיזה שהוא אופן. אז האם ניתן לומר שהמינימליזם, אם אני מבין נכון, זה צמצום מרחב העומסים מתוך משהו שהוא מהותי שמקרין כלפי חוץ? והוא גם אומר שבאיזה מובן אתה עוסק בתוצאה הפיסולית, באובייקט הפיסולי ויחד עם זה אתה מתייחס אל הפיסול כפיסול, לא רק לפסל עצמו, אלא גם למודעות שלך שזה פיסול.

י: נכון. אלה דברים שכבר דיברנו עליהם במילים אחרות. אבל יש שני צדדים לפיסול שלי שכל אחד מהם מאפשר את השני בגלל הניגודיות. יש לי פסלים שהם מאוד דרמטיים וסוערים ויש פסלים שהם מאוד שקטים ומינימליסטיים. אלה שאני קורא להם פסלים שהמידה שלהם (כמו הבארות אפילו) הם מרכיב כוח העיקרי. כלומר, מסה מסוימת של ברזל שאתה מתמרן אותה שכל נגיעה הופכת לארכימדית, כי היא מתמרנת מסה אדירה. אז עבודה על פסל מאוד דרמטי וסוער מאפשרת יצירה של פסל שקט ומינימליסטי עם מתח, וכל זה עובד על מתח פנורמי כזה. ויש פסלים שנגיד הנגיעות שלי בהם זה שמיטה או חיתוך, אבל אחד מאפשר את השני. מדוע זה כך? זה קשור כנראה למבנה אישיות.

ג: לקראת סוף שיחתנו אני מבקש לעסוק במבנה האישיות. הרי מעבר להיותך פסל, אתה עוסק הרבה מאוד גם בג'אז ובאופן אובססיבי אתה עוסק המון שנים באיסוף חרקים, הגדרתם ומיונם. והרי היית מתאגרף וקופץ למרחק וספורטאי מצטיין. השאלה שלי היא באיזו מידה זה בא לידי ביטוי באומנות, או שזה בכלל תחום אחר וכל אחד מהווה אזור פורקן אחר.

ג: זה בטוח בא לידי ביטוי אבל לא באופן ישיר אלא בעקיפין. אפילו ההתקיימות של חרק בטבע, הצורה. אם נניח הייתי הולך על המרכיב של הצורה, הוא מאוד שונה באומנות ובטבע. בטבע הצורה שקיימת לא צריכה להצדיק את עצמה. עצם העובדה שהיא קיימת – מספיקה. ופסל – הוא קורה בחלל אנתרופוסופי, הוא קורה בתוך תרבות. זה יכול להיות קפריזה והתעקשות של אומן או משהו שהוא דוחף, אבל זה מנומק דרך הקשרים תרבותיים, ככה שאלה שני דברים מאוד שונים. כשאני רואה נניח יצור או חרק מאוד ביזארי, שאני לא צריך לנמק אותו, ש"הנכונות שלו" היא הרמטית עם עצם העובדה שהוא קיים, אז יש לזה אלמנט תרפויטי עליי. זה מאוד מרגיע אותי לראות צורה שלא דורשת נימוק.

ג: אז זה שאתה יותר רגוע עוזר לך בפיסול?

י: זה לא קשור ישירות, זה משהו שנמצא ברובד הרבה יותר ראשוני. אני שוב חוזר להקשרים פילוסופיים ותרבותיים. אני התעניינתי בהמון המון דברים. למשל, אנתרופולוגיה ופילוסופיה. הבעיה היא שבשלב מסוים אתה לא יכול לעשות הכול יחד כי אלה דברים שדורשים התעסקות טוטאלית, כך שעם השנים למדתי להתעסק רק במה שהכרחי מבחינתי. מה שהכרחי מבחינתי הוא בוודאי נוכח גם בפסלים, רק שאני לא יכול להצביע ולהגיד: "זה בגלל ש...". אז הקשר הוא קשר עומק. כשאני עובד אני מקיים דיאלוגים. אני אומר במצב העניינים הזה, טוני קארו היה הולך הנה... גונזלס היה עושה ככה... זה היה עושה ככה... ובתוך זה מתמיינת הנגיעה האישית שלך או ההצעה האחרת, אבל הדיאלוגים קיימים. זה לא העניין הזה שהיום כל אומן הוא צבא של איש אחד ולפעמים תופסים ידע והיסטוריה כמשהו שמפריע להם להיות הם עצמם. גם התערוכות נראו אחרת. זה היה בין-דורי. הייתה תחושה של אתוס משותף לא בעשייה עצמה, אלא היה לנו איזה עניין משותף לקיים בו תרבות ולא את הקונספט של אינדיבידואל. זה אקוויוולנטי למה שקרה בקיבוצים ולאין שהמדינה הזו נראית. אבל בהחלט היית יכול לראות את זה באירועי פתיחה של תערוכות. הייתה תחושה שיש איזו שיחה שהולכת ונמשכת.

ג: זה מה שאבא שלי [אלכסנדר ברזל] קרא "השיחה הגדולה".

י: בדיוק. לכן אני אומר את זה. זה ספר שאני אהבתי. באמת.

ג: כנראה, שבאיזה שהוא מובן שאלתי על תחומי העיסוק ולא הזכרתי את הקקטוסים למשל. באיזה שהוא מובן המינימליזם הזה נושא עליו עומס עצום של האישיות הספציפית שלך, המיוחדת, המורכבת, הגדושה והמתפתחת, והדברים מתמיינים או מתנקזים אל תוך העשייה הפיסולית.

י: ברור. תביט. תיקח קקטוס עם סימטריה רדיאלית שבדרך כלל מתקיימת רק בים, קיפודים, או דברים מהסוג הזה. סימטריות ורדיאליות כמעט ולא קיימות ביבשה וזה התפתח בתנאים מסוימים ששם היה לזה יתרון. זה מאוד מעניין אותי מהכיוון של הסימטריה הצורנית אפילו, כך שאני בדרך כלל מוצא זיקות בין כל הדברים שאני אוהב, אבל אני לא יכול להצביע עליהן ישירות וגם אין לי עניין. אני רק יודע שזה משהו שהוא מהותי מבחינתי. היו הרבה מאוד דברים שוויתרתי עליהם עם הזמן.

ג: זה מעניין שיש אומנים גדולים שיש להם שדה נרחב מאוד של תחומי עניין ועיסוק אינטנסיבי, שעוסקים בזה, ויש אומנים שכל כולם ביצירה. כמו ואן גוך ועוד. כל כולם בתחום המצומצם ביצירה.

י: אבל אם אתה חוקר את זה, גם ואן גוך וגם פיקאסו עיכלו לתוך הציורים את הממשות.

ג: אבל ואן גוך היה באמת צייר, והיה כל כולו בציורי השמן שלו וכמעט בזה נגמר העניין.

י: נכון, אבל הייתה לו עמדה מאוד מיוחדת. תראה, מי צייר נעלי עבודה לפני כן?

ג: בסדר. אז הוא היה ענק, אבל ענק שמצומצם בתחום וזה לא מוריד מגדולתו. זה מאוד מעניין הפריסה הזו.

י: תשמע. כל המהלך של התרבות ושל המדע הוא מהלך שדי דחק הצידה תפיסות אנציקלופדיסטיות. זו תפיסה שחלפה. אנשים נהיו מומחים בקטע מאוד צר ודרכו ראו את כל העולם. אם תיקח את ואן גוך בתור דוגמה, את כל העולם הוא הבין דרך הציורים, אבל היו גם אנשים, אנציקלופדיסטים, שכוח העבודה שלהם נבע מהמון מקורות. אני מניח שאלה אנשים שאותי יותר מעניינים. עכשיו יצא ספר על הומבולט - המצאת הטבע. זה פנטסטי. זה היה איש ענק. משהו...

ג: מזכיר קצת את המסעות שלך לאפריקה וחיפושיך אחר החרקים.

י: כן, כן. המון דברים. האיש התעניין בכל דבר. לא היה משהו שלא עניין אותו.

ג: אפשר לשוחח עוד ועוד. נעצור כאן. תודה רבה לך יעקב.

י: טוב, בכיף.

