

שיחה / מעין אמיר ואפרת גל-נור

מעין: העבודות שלך עוסקות בחקירה מתמשכת של אופנים שבהם קלישאות תרבותיות מעצבות מקום, תנאים חברתיים וכלכליים הופכים לנוף, פנטזיות קולקטיביות מייצרות פני שטח. נדמה שהחקירה הזאת מהדהדת באופן עמוק שאלות על היחסים שבין דימויים, אובייקטים ומטריאליות לבין קיום חברתי והתערבות אנושית. מעניין שדווקא כדי לעורר חשיבה על היחסים האלה את בוחרת שלא לצייר כלל בני אדם. תוכלי להרחיב על ההחלטה הזאת?

אפרת: זו באמת שאלת יסוד שחותכת מבחינתי גם את המרחב הציורי וגם את המרחב התיאורטי. ראשית אסייג ואומר שמדי פעם "צצים" בציורים אנשים, כך שאין זה כלל לא-הפיק, אבל גם כשמופיעים אנשים נראה לי שהנוכחות שלהם קשורה פחות לשאלות על ייצוג של סובייקטים ויותר לשאלות של מרחב ושל האופן שבו מרחב משפיע על התנהלות כללית של סובייקטים. למשל, בעבודה "טיול שנת" שאלה שעולה היא כיצד יושבת חבורה של נערים על גל אבנים, או בעבודה "חבורה" איך הם עומדים על כיפה של מבנה ואיזו משמעות תרבותית או חברתית עולה מהסידור המרחבי הזה. במילים אחרות, השאלות כיצד מסודרים אובייקטים במרחב הנופי ובמרחב הציורי וכיצד דימוי נוגע בדימוי עולות בחשיבותן על הפסיכולוגיטיקה של הסצנה או של הסיפור.

אבל בואי נחזור למצב השכיח: בדרך כלל אין בציורי ייצוג של בני אדם. אני חושבת שהסיבה לכך קשורה לאופן הראשוני שבו אני ניגשת להתבונן על מקום. מהמילים שבהן בחרת לתאר את דרך החקירה שלי עשוי להשתמע שאני אנתרופולוגית או סוציולוגית או חוקרת תרבות, אבל כעיקרון וכבסיס התחלתי נקודת המוצא של ה"חקירה" שלי היא סובייקטיבית. ההתבוננות שלי אישית: אני זו שמשוטטת במרחב, אני זו שמתרשמת, אני זו שמייצרת מרחב חדש בתווך שבין מציאות לציור. מעניין אותי המתח הזה שמתעורר תוך כדי עיסוק בתנאים קולקטיביים, במרחבים ציבוריים, אבל הוא מעניין אותי באופן אישי, ואולי משום כך אנשים נוספים שמשתמשים במרחב והצורך להתחשב או לחשוב על

היותם שם - שני אלה הם סוג של הפרעה מבחינתי. אני "מנקה" את השטח (ואני מודעת לכך שיש בפעולה הזאת אלימות) כדי שאוכל לפעול. אולי זה גם מסביר למה המדיום המתאים לי הוא ציור ולא צילום.

הרגע שבו הצופה חווה את העבודה הוא בעיני הסיבה החשובה השנייה שמסבירה את החוסר בבני אדם בעבודתי. המפגש של הצופה, של הגוף שלו, עם מרחבי הציור שלפניו מאוד חשוב לי. מאותה סיבה גם מוקדשת תשומת לב רבה לקשר של העבודות אל החלל הארכיטקטוני של התצוגה.

אם אינני טועה, נדמה לי שאלברטי בהוראות שלו ("על הציור") לגבי בניית פרספקטיבה מציע להוסיף "דמות מזמינה" שעומדת במישור הקדמי של העבודה ומכוונת את הצופה לציור במחוזות יד. אני, לעומת זאת, מעלימה כל תיווך. כעת זה הצופה אל מול המרחב הציורי. זה הצופה לבדו מול כתמי הצבע. מעבר לציור ולגוף הצופה אין קנה מידה, גם אין עוד מתווכים.

ויש עניין נוסף: שיטת הציור מתוך התבוננות שלמדתי אצל ישראל הירשברג (ונסמכת על אמנים אמריקאים כמו הות'ורן, דיקנסון, איקניס ואחרים) מפרקת את העולם הוויזואלי לכתמי צבע. ברגע שאתה מביט על עולם שכולו כתמים, אין זה משנה על מה אתה מביט, שכן כל תופעה מתפרקת למערכת יחסים של צבעים ושל צורות, וניתנת להעברה לדו-ממד. היופי שגלום בהתבוננות הזאת הוא בחיסול הדיכוטומיה שבין ריאליזם למופשט, שכן ככל שאתה מתבונן באופן מופשט יותר בעולם, אתה יכול לצייר באופן ריאליסטי יותר.

המנגנון הזה נמצא גם בבסיס הציור שלי. בעבורי כתם של צבע הוא גם דימוי וגם חומר, ולכן, כפי שצינת בשאלתך, העיסוק ביחסים בין דימויים, אובייקטים ומטריאליות ובשאלות שהם מעוררים נכון בו זמנית גם במרחב הקונקרטי של המציאות וגם בציור.

מדוע פרקטיקה ציורית כזו קשורה לחוסר בבני אדם? מפני שבאופן אישי, ההתבוננות על הגוף האנושי כאילו היה אוסף של כתמים, האנליזה הכביכול-אובייקטיבית הזאת קשה לי. כמוכן שנעשו בדרך הזאת ציורים נפלאים של אנשים; למעשה, הרבה ציור עכשווי נעשה כך. אבל לי הדרך הזאת פחות מתאימה. כשאת המבט המפרק אני מפנה אל הנוף ולא אל הסובייקט, אני חשה שהוא איכשהו פחות טעון.

מעין: באופן מעניין נראה שהתערוכה הנוכחית מעמיקה את שאלת הקשר שבין ציור לתיווך. הפעם השאלה מתחדדת דרך הצגה של מוזיאון, ובאופן ספציפי מוזיאון רמת-גן, כסוג של סוכן. נקודת המוצא שלך לעבודות המוצגות בתערוכה היתה הליכה ברחובות רמת-גן אל



טיול שנתי, 2011, שמן על בד, 180x240 ס"מ
Tiyul Shnati, 2011, oil on canvas, 180x240 cm

המוזיאון. זו הופכת בהמשך לפוטומונטאז' שאת מרכיביה מתוך תצלומי הדרך, ולבסוף מיתרגמת לציור. במובן מסוים ניתן אולי לראות ברצף המהלכים האלה סוג של תהליך מיפוי שאינו מונע מתוך תכלית של התמצאות או אוריינטציה, אלא מנכיח את המעבר בין המדיומים.

מעבר לכך, נדמה שהוא שואל מה הן הזיקות ומה הם ניגודי האינטרסים בין הציור לבין מוזיאון רמת-גן, שבשיחה בינינו הדגשת שהוא "המבנה הכי נמוך בסביבה, שנמצא על מעין אי-תנועה".

אפרת: מעניינת אותי ההקבלה שיצרת בין התנועה הקונקרטית שלי - אקט ההליכה אל המוזיאון מרח' אבא הלל 1 עד אבא הלל 146 בתאריך ובשעה שנקבעו מראש - לבין תנועה בין המדיומים: מהצילום אל הציור ולבסוף לתצוגה במוזיאון. ההליכה הזאת, שכינית נקודת מוצא, היא אכן רצף של מהלכים שמטרתם אינה מיפוי. ואם בכלל נעשית פה פעולה כזאת, הרי שהיא מנסה למפות דווקא את הרווח שבין הדברים - את התווך.

זו הזמנה לשאול על התיווך בין המדיומים דרך שאלה של מרחב. הרי גם המפה היא אמצעי תיווך בין המציאות אל הדו-ממדי, אבל זוהי טרנספורמציה שאמורה לייצר ביטחון, התמצאות, כיוון, נקודות אבסולוטיות בנוף, ואילו אני מחפשת את הפניית המבט והשהות ברווח, כלומר בתווך שבין הדברים - לחוש באופן פעיל את המעבר (בין אם המעבר בין מדיום למדיום, ובין אם המעבר במרחב הפיזי בין הבתים, בין בדי הציור, בין הכתמים). אני חוזרת פנימה אל פעולת הציור כי בציור יש הן לחיתוך והן לרווח משמעות חשובה בעבורי - שניהם כלי עבודה עקרוניים. בין השאר הם אלה שמשאירים בציור את הנוכחות של השיטוט ושל הצילום. בנוסף הם מאפשרים תזוזות פנים-ציוריות, מעין קפיצות אמונה (leap of faith) בין אקטים ציוריים שונים.

זאת אחת הסיבות שבגללה בחרתי את המוזיאון. ריתקה אותי העובדה שגם הוא נמצא בתווך, ניצב על אי-תנועה, ברווח שבין הרחובות, תחושה שהוא מעין ממלא מקום.

מעין: בשיחה בינינו עלה עוד עניין מרתק לגבי מבנה המוזיאון. אמרת שמבנה המוזיאון מזכיר צורה של קליע, ושבשיחה שלך עם מאיר אהרונסון, האוצר הראשי, הזכרתם את העובדה שעל גג המבנה נמצאת עמדת ירי של הפלמ"ח. הטופוגרפיה הזאת מהדהדת מצד אחד את ההשפעה של טכנולוגיות נשק על הארכיטקטורה של מרחב אורבני - סביבה שהתעצבה בהתאם לאמצעי הלחימה, מעיר מוקפת חומות אל עיר חסרת שערים - ואילו במקרה של מוזיאון רמת-גן,

כלומה, מרחב שמתפקד כהיכל שימור תרבותי (צורה קבועה) אל מול הפוטנציאל הדינמי שלו.

האם בכלל אפשר לעשות ציור דינמי? אני משתדלת לייצר פרקטיקות שמזמינות אקראיות כדי שאוכל להמשיך לשוטט על הבד כמה שיותר. לדוגמה, אני רושמת מתצלומי סנאפ-שוט קטנים היישר לפורמטים הגדולים כמעט בלי להקריין. הפרקטיקה הזאת מייצרת טעויות ועיוותים, והיא גם מאפשרת לפקפק מעט במהלך הקומפוזיציוני המסורתי. כך למשל, אני מתחילה מאמצע הפנורמה, ותוך כדי התקדמות חותכת עוד ועוד בדים עד שאני נתקלת בקצה - במגבלה של קיר המוזיאון. אלה כמובן ניסיונות נפל. לבסוף הציור מתקבע.



צומת משמר השרון, 2007, שמן על בד, 120x180 ס"מ
Mishmar Hasharon Junction, 2007, oil on canvas, 120x180 cm

מעין: במובן הזה מעניין לחשוב על מהלך שנדמה שמגיע מתוך העבודות שלך - בחינת כוחו של הציור לייצר הנכחה מחדש של כלל הפנטזיות שמעורר מקום ספציפי - "מוזיאון", "כפר יונה", "קיבוץ", "שיכון" - ובמקביל יכולתך לאתר את נקודות החיכוך של ההמשגות האלה של המרחב עם הסביבה, בין אם הן תוצר של המפגש בין

הארכיטקטורה של המוזיאון כמו מנכחה בו זמנית אתה אויב וכלי משחית. ייתכן שבמקרה זה אפילו מגיח מהארכיטקטורה התפקיד הפעיל שלה כתוצר של רצון לייצר אמצעי להגנה (אולי במציאות המקומית תמיד היה קשה להפריד הגנה מהתקפה). האם לדעתך הציור בתערוכה מעורר גם מחשבה על הקשר בין מרחב לאליונות?

אפרת: ייתכן מאוד שכן. בנוסף לכך שבדיסקציות של הקנבס יש מן האלימות, מתברר שפעמים רבות העבודות נחוות כמתעדות פעולות אלימות במרחב המציאות. כבר קרה שכך נתפסו הסדרות שצוירו בצבעי אדום-ורוד עם כתמי צבע מותזים שרואים בהם גני משחקים, צמתים, אתרי בנייה... אלה עבודות שמתחילות מהנוף המקומי, ונראה לי מובן מאליו שהמרחב שלנו הוא אלים ושיזכרון הנוף הוא ברובו מיליטנטי, כך שאין לי ספק שזה משפיע על החוויה, על הצפייה.

אבל במרחב של הציור מדויק יותר לומר שאני חושבת על ערכים של ערעור וחוסר יציבות. אני זוכרת את הפעם הראשונה שהשכבתי את הציור על הרצפה כדי לשפוך צבע - פעולה ציורית שמחריבה את הדימוי ובונה אותו בו זמנית.

מעין: נושא מיקום המוזיאון והמבנה שלו מעורר הרהורים נוספים כמו איזה סוג של חליפין מנהלות עבודות האמנות עם האתר שבו הן מוצגות, מה הופך מרחב אחד לנוף ואחר למוזיאון, האם ההגדרות הטיפולוגיות הללו ממשמעות באופן מעניין את המקום שאליו הן מתייחסות, ובאיזו מידה הן מקפאות הבניות חברתיות שלא תואמות את הדינמיות, את העובדה שמקום משתנה ללא הרף.

אפרת: וגם הרהורים כמו איפה מתמקם הציור - הנצחי, המנציח, המקפיא, המאדיר - בהיותו מודע לשותפות שלו בשרשרת הקיבעונות הזאת, בניסיונו החלש לעסוק בהגדרות ולחשוף אותן, בתקוותו להישאר גמיש ולא רק מאשר ומקבע.

כשמרחב שהוחלט לכנותו נוף נפתח לשאלות כמו מי קבע שזה ראוי להיקרא נוף, איפה נגמר הנוף, מי מבטיח על הנוף וכו', חלות עליו אפשרויות דינמיות חזקות ובעלות פוטנציאל שלא ניתן להתעלם מהן. שאלות דומות תקפות גם לגבי מרחב שהוחלט לכנותו מוזיאון,

דמיון למטריאליות, בין פנים לחוץ, או בין רעיונות ורגשות לבין תנאים פוליטיים, חברתיים או כלכליים. נדמה שדווקא סוג המרחבים שנוצרים מתוך הפערים הללו הופכים להיות במידה מסוימת אבני היסוד של הארכיטקטורה שדרכה הציור שלך מייצר מקום, ואבני היסוד האלה מעוררות מחשבות על ציור, על ארגון פורמלי, על צבעוניות, על כוח משיכה...

ובכלל, לרגעים נדמה שמחשבה על המבנה של המוזיאון בסביבה האורבנית, כלומר על הארכיטקטורה שלו ועל מיקומו, הופכת להיות הגריד של התערוכה, הדקדוק הפנימי שלה. במקום ציור הטריפטיכון הסגור בעצמו, ציור שהחומריות שומרת בו על סוג של פתיחות, בשלב מסוים המוזיאון הופך לנקודת תצפית ממש. כפי שאפשר לראות בשתי הסדרות "360°" ו"שולחנות תצפית", סדרות שכמו מבקשות לאפשר להשקוף גם על הפער בין המשמעותיות הסמנטיות שקשורות במוזיאון לאתר הקונקרטי שהוא מגלם, על הבחירה בנוף של רמת-גן כמעט במהופך לנוף הנשקף ממוזיאונים באירופה.

בהמשך לדברים שציננת בשיחה, נראה כי במקרה של התערוכה הנוכחית סוג המהלך שלך כמו קורא תיגר על קירות המוזיאון עצמם, הן באופן ממשי והן באופן סימבולי, תרבותי, ואולי גם מעלה את התחושה כי העבודות שלך מכילות כמה מסורות של ציור שיש ביניהן ויכוח תפיסתי נוקב ביחס לתפקידו של הציור במוזיאון.

אפרת: נתקלתי לא מזמן בטענה¹ שלצבע השמן יש מצד אחד מנעד של יכולות חומריות, החל באיכויות גרפיות ועד לאיכויות גופניות, ומהצד האחר שלהנחת הצבע יש היסטוריה רחבה, כך שלמעשה לא ניתן להניח על הבד סימן שאין בו רפרנט היסטורי. הציטוט החופשי של אולסון רלוונטי בעיני מאחר שהשאלה של מסורות הציור, ובהן גם אלה שמהן אני באה – המדרשה, ישראל הירשברג ובכלל ציור הנוף הישראלי – מצויות מבחינתי בלב המעשה הציורי. חשוב לי לציין שבעיני אותו "ויכוח תפיסתי" שהזכרת, שאני מכנה אותו "שאלה של מסורות ציור", אינו עוסק רק בתפיסה ובידע היסטורי; זאת קודם כול שאלה גופנית – איך מניעים את הגוף ואיתו את הצבע על מרחב

הבד, ואז המשמעות הציורית. בהקשר הזה יש כמובן חשיבות גם לכניסה של הציורים למוזיאון במשמעותו כמוסד וכארכיון שמייצר את אותה היסטוריה.

מעין: אני רוצה לפתח מעט את הרעיון שלפיו העבודות בתערוכה מתייחסות אל המרחב שסובב את המוזיאון, ולחשוב יחד איתך על חווית הצפייה שאת מייצרת. נדמה שההמצאות בחלל התערוכה אל מול הדימויים של מבנה המוזיאון, כפי שהוא נראה מבחוץ, כמו מפנה את הצופה לרגע קודם במרחב, חזרה אל ההליכה אל המוזיאון, אקט שיכול להיתפס כשולי, כאמצעי בלבד, ובה בעת אותה הימצאות מכוונת את הצופה אל הרגע הבא – היציאה מהמוזיאון. כלומר, התחושה היא שדרך העיסוק בייצוגים ארכיטקטוניים ספציפיים מתעוררת גם שאלה על אודות הזמן. העבודות מעמתות את הצופה עם הזיכרון הקרוב באמצעות איזושהי תחושה של הרצה לאחור (rewined), ובמקביל, ביציאה, מובילות אותו להתבונן באותו מרחב מחדש, הפעם דרך זיכרון קרוב אחר – זיכרון הציור.

מסקרן אותי לשמוע ממך על הקונפיגורציה מרחב-זמן, לשמוע מעט יותר לגבי היחס לזמן בציור שלך, להבין ממך עד כמה היכולת לזכור ובה בעת לשכוח את הסביבה היא חלק אינהרנטי מהעבודה שלך.

אפרת: דיברנו כבר על הקיפאון של הציור שבו שאלת הזמן קשורה בעיקר להיסטוריה, ואני אוהבת את ההפניה שלך ל"זמן הצופה" שהוא אינו זמן היסטורי אלא, כפי שתיארת, קשור למרחב המחיה המידי – הכניסה לתערוכה והיציאה ממנה, שמייצרות מטבען רצף שבו הביקור במוזיאון אינו חוויה חוץ-זמנית, קיפאון של הזמן. זאת אפשרות לחווית צפייה בתערוכה שיש בה פמיליאריות מסוימת. מתקיים כאן רצף שנובע מהעובדה שהמוזיאון כרוך ביומיום, ומתוך כך ייתכן שגם לצופה יש יותר כלים להגיב על מה שהוא רואה. מאחר שהוא מכיר את הנוף, יש לו אפשרות לייצר נרטיב משלו. בתערוכות site specific קודמות שלי היו צופים שידעו לזהות מה צויר איפה, ויכלו להבין את השיבושים המכוונים באופן מורכב ושונה מהאופן שבו אני, הציירת האורחת במוצהר, חוויתי אותם. בתוך הפמיליאריות הזאת הציור גם יכול אולי לייצר שיבוש קטן בתחושת היסח הדעת הרגילה שמאפיינת את ההליכה היומיומית שלנו ברחוב. והנה, זה אולי מחזיר

1 הציירת אלכס אולסון (Alex Olson) בריאיון: <http://blogs.walkerart.org>

את השיחה שלנו אל האפשרות לאקטיביות של הצופה מול הבד, מול הנוף, מול חווית הביקור במוזיאון.

לשאלתך לגבי המתח שכחה-זיכרון, אני יכולה להעיד שבתוך רצף הפעולה שלי חייב מבחינתי להיות סוג של שכחה של החוויה הקודמת. פעולת הצילום באתר היא מהירה ואינטנסיבית, כמעט שאין בה בדיקה של הפריים, אלא צילום בהיסח דעת שמתרחק מסימון מטרות במרחב. אחר כך, בזמן הציוור, התצלומים נגזרים ומודבקים, ובאיזשהו שלב נעזבים ונשכחים כדי לאפשר את הפעולה השטוחה של הציוור, וכשמגיע זמנם של הציוורים לצאת מהסטודיו, באה האוצרת ומייצרת זמן צפייה בחלל, שגם הוא דורש שכחה של הפעולות בסטודיו. כך שהזיכרון והשכחה כל הזמן שם.

מעין: סדרת העבודות "A4", שכוללת רישומי זירוקס ומתארת ילדים המתקבצים לצד מדריך סביב ציורים במוזיאון, היא סוג של יוצא דופן בקורפוס העשייה שלך. את הרישומים בחרת לצייר בשפה אחרת, טכנית, תבניתית יותר, ובסדרה את גם חורגת מאחדות המרחב כעיקרון מארגן של נקודת המוצא של הציוור, ובחרת לשלב רישומים של סצנות הדרכה שמאזכרות הן מוזיאונים בארץ והן סיטואציות דומות במוזיאונים בעולם. פרקטיקת ההדרכה במוזיאונים מעוררת שאלות על סוכנות, על חינוך, ולעתים מציתה דיון רחב גם על קולוניאליזם תרבותי, אלימות אפיסטמולוגית. הפרקטיקה הזאת מתעוררת מתוך הסדרה הנוכחית בעיקר ככזו שהופכת את הציוור לאתר מונוכרומטי: ילדים מתאספים סביבו בהיררכיה ברורה, המדריך מכוון לעברו, אבל הציוור מופיע כלוח ריק. ואולי גם כאן מרמזת אותה הצבעה על ההדרכה לא אל הציוור בלבד אלא סימולטנית אל הרגע לפני ואל הרגע שלאחריו, הפעם לאו דווקא מתוך המפגש עם הסביבה הפיזית אלא הקוגניטיבית, והציוור מגיח כחסר יציבות מבנית.

בהתייחס לציוור, איזה סוג של מקום מעבר תופס בעיניך החינוך לאמנות?

אפרת: בדיוק כמוך, גם אני חשבתי על פעולת ההצבעה, על ההכוונה של העין ושל המבט על ידי אוטוריטה שתפקידה למשמע את הציוור לתווך אותו. בעבודות האחרות אלה העין והמבט שלי, ברישומים

המבט הוא של מישהו אחר. זה קצת כמו לצייר את עצמך מצייר את הציוור, ההבנה הזאת שצדה האחד הוא הידיעה שמישהו ייכנס בין הציוור לצופה, יכוון את המבט, יסביר יחבר דף עבודה, יטיל משימה, וצדה האחר הוא הידיעה שהבירוקרטיה הזאת אינה נמנעת, וכמוכן שיש לה חשיבות.

במקביל למחשבות שקשורות להצבעה, חשבתי על הרישומים האלה כפי שהם מופיעים במרחב התערוכה: מלבני A4 תכולים וקטנים, ציורים מופשטים שהרישום כמעט ספוג בהם, חצי נעלם, ופועל יוצא מכך הוא שמרחוק אין למעשה על מה להצביע, הדף נראה חסר דימוי, לוח ריק בדיוק כמו הציוור שעליו מתבוננים הילדים שבציוור. אבל הריק הזה מלא פוטנציאל אינטנסיבי. כדי לראות מה רשום אתה חייב להתקרב, והקרבה הכמעט-כפויה הופכת דווקא הרגע הדידקטי, החינוכי של הצפייה לחוויה אינטימית.