

## הנפיל ועשב השדה / הרצאה לשיעור של אפרת ביברמן 2005

כשאני מביטה לאחור נראה שלאורך הדרך ישנו מעין מאבק בין ציור כגוף וציור כמקום. ציור כגוף רוצה להפוך את המצע השטוח לבליטה וגם להתעלם מכך שהציור מרובע, חפץ להתעגל. ציור כמקום אוהב את המרובע, רואה במרובע את העולם כולו. המרובע נותן הזדמנות לברוא עולם, ושהגוף ימצא שם את מקומו בין דברים אחרים, בחיי שיתוף בתוך עיר החומה הזאת, הציור. אני חושבת שהאפשרות השנייה, של ציור כמקום, היא אופטימית יותר, היא הצעה לחיים, היא תקווה לפתרון, בעוד האפשרות האחרת, של הציור כגוף, ממחישה את הדטרמיניזם של הגוף, היותו כמות שהוא, כלוא בבדידות הגבולות שלו, סגור על עצמו.

בנוסף לשני הקטבים האלה ישנו נושא הכתיבה, המלים, הטקסט, התייחסות למצע כאילו היה דף נייר. למעשה, סיימתי את המדרשה במחשבה שציור הוא כתיבה – פרישה של דף לבן ופיזור של יחידות בסיסיות זעירות כאותיות. בתקופת הלימודים זה היה עבורי גילוי גדול והקלה גדולה, שאפשר לעשות ציור ממלים. הייתה לי אז איזו אימה מן הגופני, מחוסר שליטה וקואורדינציה, ציור נראה לי כרוך בגופני. באופן מוזר הגוף נתפס כלא שייך לי, לא נתון לשליטת המחשבות, סורר. למעשה, בלימודים שלי, אצל רפי לביא ויאיר גרבוז, הגופני לא כובד, זולזל (אף שבציור של רפי בעיקר יש משהו גופני חזק). זה היה נוח, ניתן היה להתכרבל בתוך הראש, משהו שהתאים לי. מסתתרת מאחורי כתיבה, עם סדינים של מלים. הכתיבה הייתה מסך או בגד של הגופני, זרעתי מלים, לכסות על הממשי, הגופני.

אז אני אומרת: יש ציורים ששואפים לקראת מקום וציורים שמנסים להעמיד גוף וציורים שנראים כדף כתוב. ואולי יש אפשרות נוספת שאפשר לקרוא לה "הציור כבצל" – ציורים שכמו חושפים עולם מבעד לעולם וכך גם חושפים את היות הציור קרום, קליפה. בהרצאה אני אנסה לאפיין את כל אחת מן הדרכים האלה לבנות ציור. הציור שאותו אני מחשיבה כראשון הוא למעשה טקסט עם אילוסטרציה. תמונה מס' 1 "אני שנולדתי סינית" 1980 מקור ההשראה לעבודה הזאת הוא ספרו של אלאן רוב-גרייה "הקנאה" שהשפעתו נשארה עמי לתקופה לא קצרה. הסיפור מתרחש בבית

קולוניאליסטי באחת המושבות באפריקה, בית שמוקף מרפסת משלושת צדדיו, זו חולשת על גן שממנו והלאה נפרשים מטעי בננות. הסיפור מדווח בפרטי פרטים שוב ושוב על הצללים שמטילים עמודי המרפסת, על קילופי הצבע במעקה, על התריסים (שם הספר) וכמובן על מטעי הבננות. כל אלו כפי שמסתבר ניתנים מנקודת מבטו של בעל המקנא לאישתו הבוגדת בו עם ידידם המשותף. כחלק מאובססיית ההצצה והמעקב שלו הוא מדווח בפרטי פרטים על מצבן של חלקות עצי הבננה, סופר את שורות העצים, את העצים בכל שורה, אלו עצים הם ותיקים ואלו ניטעו זה לא מכבר, היכן האדמה טרייה והיכן לא. יתכן שהסיפור הזה הוא שנטע בי את הרעיון שחקלאות יכולה להיות פיצוי על תלאות האהבה. אלאן רוב-גרייה עצמו היה אגרונום ואני לקחתי על עצמי להיות חקלאית של הציור.

מן הטקסט הזה צמחו "העבודות הסיניות" שלהן מבנה של קומות. אז קראתי להן 'קומות תודעה', הנושא שלהן היה, אני חושבת, מעין תלונה על מודעות יתר, על כך שאם אתה כל העת בוחן את עצמך ואת מחשבותיך מן הצד, אתה לא קיים. מאידך הדימויים שנבחרו של עבודה בשדות, של כורים, היו כאלה שאמורים לעגן אותך בקיום. תמונה 2 "המנהרה" 1981. אל השדות, בעבודות הסיניות, הייתי משלחת את כאב הגוף (שהוא הנפש) תמונה 3 "הגלגל" 1981. היה מאמץ עצום להמיר את הגוף בשדה – עבודה חקלאית, תרבותית. הציורים מתמודדים עם מן כפילות – מחד תחושת חוסר קיום ומאידך כאב הגוף שהוא פראי. עבודה בשדות, שהייתה מטפורה לעבודה באמנות, נתפסה כתרופה אפשרית לשני החוליים הללו. תמונה 4 "מתחת לאדמה" 1982. באותו זמן הייתה עדיין ציפייה או תקווה שאמנות תוכל להיות תחליף לקיום הממשי, שאפשר יהיה להמיר את הגוף במשהו תרבותי כמו עבודה, או חשיבה או כתיבה. בשלב הזה הציורים הם אוסף של דימויים של מקומות כפי שנרשמו בתודעה, הכל מתורגם לאפור, עובר את מכבש המחשבה.

תמונה 5 "התרחשות בעננים" 1981, תמונה 6 "עפ"י קנוט המסון" 1982 בציור הזה שנעשה בהשפעת "רעב" של קנוט המסון יש איזה רמז לכך שהגוף מסרב לעבור תירבות כזה, מסרב להפוך ליחידות קטנות, נוחות לעיכול, כמו אותיות או משיחות מכחול.

תמונה 7 "עברית נקייה" 1986 רישום שהוא מעבר מן העבודות הסיניות אל התבליטים ויש בו דימויים משתי הסדרות. כאן הציור בנוי כדף שורות אבל הוא אובלי, כלומר מעין אובייקט. הדמויות כתובות על הדף וחלקי עולם מושמים בסוגריים. ישנו רצון ליצור משוואה בין ציור לכתיבה, בין קיום גופני לקיום מנטלי. כאילו הגוף יכול לחיות בדף השטוח. האדום, שמקורו בגוף, מכתים כאן וכמו מושך לאדמה את החומר האוורירי האפרורי של המחשבות.

תמונה 8 "האלף" 1984 כאן, בתבליטים, הנושא הוא בריאת מקום אופטימלי שבו ידורו ביחד, שווי ערך, דברים ומלים, דברים וסימנים. כדי שאותיות יוכלו להשתוות לדברים צריך לתת להן קיום פיזי, לתת להן לבלוט. וכדי שהציור הזה העשוי מלים וסימנים יהפוך למקום אני צובעת אותו בצבע חומרי וסוגסטיבי, כזה שמזכיר בית או נוף.

בציורים האלה העולם ניתן ממבט על שמשולבות בו נקודות מבט אחרות, פרספקטיבת השדות למשל, או הדמויות הקטנות הניתנות במבט מן הצד. אלה ציורים אטומים – חלון סגור. תמונה 9 לבזבז 2 1987 תמונה 10 "דמות של חלב ודמות של יין" 1987. בתבליט הזה מופיע לראשונה צמד מושגים שילווה אותי בהמשך כמייצג של כתיבה וציור, אמנות וחיים, חשיבה וממשות. תמונה 11 "אחות" 1987 כאן מופיע לראשונה הרעיון שמאחורי הקרום החומרי של התבליטים מסתתר ציור פיגורטיבי.

תמונה 12 "הרוקח" 1989 בית המרקחת שישוב ויפיע מאוחר יותר בציורים הוא אולי המקום שבו שבים ורוקחים חיים מחומר המחשבות, המקום שדרכו אוכל להיכנס אל ציור, אני מתכוונת שמן על בד, לא ככזה שבא ישירות מן העולם, שניזון מהתבוננות, כי אם כזה שנרקח מן הצבעים, מחומרי תודעה. גם אם התודעה מאפילה על העולם, עושה אותו בלתי נגיש, אני לא אוותר, אנסה כמו בתנאי מעבדה, להעמיד עולם, מציאות. נכון, לא טבעיים, כמעט מפלצתיים, אבל להישאר כלוא בתודעה ולהסתפק בזה נראה לי תבוסתני. הצילומים כאן הם הופעה מרוכזת של הממשות, מין גלולת מציאות שמסרבת להתעכל בתבליט שהוא בעיקרו חומר תודעה.

בסדרה הקטנה "ללמוד כתיבה מעצים" המסך הזה יוסט עוד יותר והציור יהיה חצוי בין המכוסה והגלוי. תמונה 13 "ללמוד כתיבה מעצים 2" 1990 תמונה 14 "אבא ואמא" 1990 אפשר אולי לומר

אמא, חלב, לבן, תבליט, מסך ואבא, צבע, עולם. אבל החלוקות אינן חד-משמעיות כי כאן אני דווקא מבקשת ללמוד מן העצים כתיבה. תמונה 15 קנון 1992 אם בהתחלה דיברתי על מספר סוגי מבנה בציורים – מקום, גוף, טקסט וקרומים, התבליט הזה מכיל אולי את כולם. אם בעבודות הסיניות ובתבליטים הייתה מחשבה שניתן יהיה לשטח את הגוף אל תוך הציור, מחשבה אופיינית למאה ה-20, שניתן לפרק את הגוף ליחידות קטנות, לטחון אותו, וכך ימצא את מקומו במצע השטוח, משהו בי מתחיל להתקומם כנגד המוות הנוח הזה בציור המתורבת. כן, כשמדובר בציור במאה ה-20 הכל מתהפך על עצמו, מה שנחשב למרד של הגוף במסורת הציור הפך במהירות לקונצנזוס. ב"עברית נקייה" ב"אחות" כמו גם כאן – ניסיונות הזדקפות ראשונים, עדיין הדף מושך להתאחדות עם פני השטח שלו, עדיין עדינות מגוננת. מאוחר יותר פני השטח, הכתיבה, החלל החברתי, נסדקים והדמות תקום ותזדקף והחלל יתרומם אתה (פורמט גובה) ברעש גדול. וזה ייעשה דווקא על ידי פנייה לציור הפיגורטיבי, הכמו-מסורתי. הכניסה לציור ממש, שמן על בד, הייתה הדרגתית, כמו לימוד ציור, דרך טבע דומם. תמונה 16 "המתים" 1993 כאן אני דווקא לומדת ציור מן העצים (ומן הדוממים), ציור ולא כתיבה. הכתיבה, הספר של גו'יס, נשארה מחוץ לפיזיות של הציור, וכמו במסורת הציור היתה המניע שלו. החפצים יוצרים קונפיגורציות – ראש כרוב או ראש דלעת, בגדים, גרביים, מקל שהוא גוף. הציורים משחקים בהתגלות והסתתרות דרך שכבות וקרומים שגם מתייחסים להסטוריה של הציור שלי. תמונה 17 "אוולין" 1993 תמונה 18 "לבזבז 1" 1986.

תמונה 19 "האכסניה" 1993, תמונה 20 "פגישה" 1993, תמונה 21 "שני עגבנים" 1994.

תמונה 22 "חלב או יין?" 2 1994 בסדרה הקטנה "חלב או יין?" היה דחף חזק להגביר את תחושת החלל דרך צבעוניות כהה (יין), לא ישראלית, שיוצרת דרמה של אור. כאן לראשונה החלון לא נחסם והמבט מובל פנימה, לעומק. תמונה 23 "חלב או יין?" (לנטליה גינצבורג) 1995, זהו הציור האחרון שלי שמכיל טקסט כתוב. תמונה 24 "חלב או יין?" (במרעה) 1995 תמונה 25 "חלב או יין?" (דורית) 1995.

תמונות 26, 27, 28 "גן בתוך גן" 1986. אלה ציורים שמאוד ברור שמקורם בצילום אבל חשוב לי, שלא כבצילום, לפתוח אותם אל משך של זמן, אם דרך הפריז הכהה בשניים הראשונים ואם דרך התימה של שלושת הגילאים של האדם בשלישי. בניגוד לצילום, ציור אינו לא הרף עין ואין לו צמידות לחלל רציף. החלל כמו יוצר קפלים כשכל דמות מביאה עמה פיסת חלל משלה.

תמונה 29 "בובה" 1997 בציורי חדרי המדרגות החלל המזדקף לגובה הוא מטונימיה של הגוף ובמובן זה הוא אינו באמת מקום. הגוף נושא את החלל הגבוה הזה עמו, דבוק אליו. תמונה 30 "דיוקן עצמי כפול עם קוץ וכפתור" 1998 חלל שנפתח רק לגובה וכמעט מט לנפול. הדרמה של אור וצל מועצמת, כמו גם האלוזיות לציורי העבר. זהו חלל שאין בו בחירה חופשית, ישנה מין חדווה של האימה וגם חדווה של ההיתקלות במוגבלות של הגוף ושל המציאות, אין כאן מסכים. תמונה 31 "דיוקן עצמי עם קנה סוף" 1997. הגוף הזקוף של הנפילה הזאת עומד בניגוד גמור לפרישה המרחבית של עבודות התבליט, שם האדם רצה להיות כאחד מעשבי השדה, או לסירוגין, לתפוח לרוחב ולהכיל את המרחב כולו. כאן ההזדקפות גורמת להתבלט ולהיבדל מהסביבה במגושמות, בכובד.

תמונה 32 "להיכנס החוצה" 1997. חדר המדרגות הוא גם היפוך של חלל הבית, אי אפשר לנוח, לעבור בין החדרים, רק לטפס. שלהבות הגז מאנישות את החלל בהעניקן לו עיניים לבלוש אחר הדמויות. תמונה 33 "חסידה" 1998 הכיתה הנטושה מתלמידים, שהאור מבקר בה באקראי, מיותר, היא רקע להופעת רוח הרפאים ארוכת הרגליים

שככל שתתאמץ לא תוכל לעשות שימוש ברהיטי החדר ובכלי המדידה היפים הניצבים בו, על רגליים דקות כשלה.

תמונה 34 "בי אדוני" 1999 אני מראה רק את האחרונה בסדרת ציורים שנקראה "עונה בגיהנום" ומתרחשת על רקע חזית בית כמו קלאסית ביפו, שכאן הושתלו בה שני גרמי מדרגות מברזל והיא הועתקה לשפת תעלה, למין ונציה. בחיזיון הזה שתי דמויות נשים משתחוות לדמות אנדרוגינית שהיא לא רק זכר ונקבה אלא גם צעיר וזקן – טווח שציור מסוגל להכיל. מחוות לקרפצ'ו ולדה-קיריקו.

### תמונות 35-39.

ציורי הנופים 2000-2001 הם מעין חזרה למקום אבל טבוע בהם הלקח של הציורים הפיגורטיביים, הם משוקעים עמוק במסורת ציור, הצבעוניות שלהם דומה יותר לצבע גוף מאשר לרעננות הטבע. אלה לא השדות הסיניים או מרחבי התבליטים - נופים צעירים, שזה עתה נפרשו, נחרשו, עובדו. אלה נופים שחלקים גדולים מהם לקוחים מציורים שעומדים שנים ארוכות בחללי מוזיאונים אפלים. הם נראים מורכבים, כמפלצת של פרנקנשטיין, מחלקי גוויות של ציורים. הפרספקטיבות כאן מהופכות – מה שקרוב קטן ומה שרחוק גדול ואולי נראה צועד כלפי הצופה שחוה את הנוף הזה כאחת מבובות החרסינה הזעירות השתולות בו.

תמונות 40, 41 הר מס' 1 והר מס' 2 2005 ציורי ההרים, בהם "אני בונה הר" יש בהם אלמנט המצאה רב יותר. עדיין אני מלקטת חומרים מפה ומשם אבל המסה הגדולה של ההר מונחת בציור כערמת תבשיל (אורז עם ירקות) בריא, דברים שהצטברו ויצרו נוכחות, ייצוגים של העצמי.