

מאיר את המובן מאליו | רחלי ריף

20 בנוב

פורסם ע"י מערכת 'שבת'

מאיר אפלפלד למד ופעל במרכז האמנותי של לונדון, ואז החליט לחזור לארץ ולצייר את נופיה של ירושלים. בריאיון לרגל תערוכה חדשה הוא מצר על היעדר הבשורה האמנותית כיום, חושב שכל אמן צריך להיות מרותק מכתבי רבי נחמן, ומספר על חיים במחיצת אב שסיפור השואה שלו נותר בשביל ילדיו בגדר סוד

כשהיה מאיר אפלפלד בן 14 הוא אייר את אחד מספריו של אביו, הסופר אהרן אפלפלד. הניסיון ההוא, לדבריו, "היה ניסיון ראשון, וניסיון טוב, אבל עדיין לא בגדר אמנות". בזמן ההוא אפלפלד בכלל היה משוכנע שהוא יהיה מוזיקאי. הוא החל לנגן בכינור בגיל שבע, ומאוחר יותר למד בתיכון של האקדמיה למוזיקה. הציור והרישום היו עיסוקים צדדיים, והמוזיקה מילאה את חייו. אבל לאחר הצבא הוא החליט לבחור בציור. ארז את מטלטליו ונסע מכאן, מירושלים עיר הולדתו, ללימודי ציור מפרכים בלונדון, שהפכו לשהות בת עשר שנים בעיר הקרה.

"הציור תמיד עניין אותי", הוא אומר כשאני שואלת על ההחלטה הדרמטית. "כילד אספתי גלויות של ציורים מהמוזיאונים שבהם ביקרנו כמשפחה. היה לי אוסף גדול וכיסיתי איתם את הקיר בחדר שלי. התחלתי גם לאסוף ולקרוא בספרי אמנות, אבל לא מתוך מחשבה שבכך אעסוק בעתיד. אחרי הצבא הגעתי להבנה קשה שלאחר השקעה של שנים, המוזיקה לא מתאימה לי. החלטתי לקחת את הסיכון ולפנות לציור, תחום שידעתי עליו אז מעט מאוד".

החיים לצד אב אמן, הוא אומר, השפיעו מאוד על הבחירה. "ילד שגדל בבית של אמן קולט דברים. נוצר אצלו כיוון מסוים, מצפן. כשחיים עם אבא אמן, הסוד של האמנות נוכח בבית. מצד אחד אתה לומד מהם חיים של אמן – אלו חיים לא פשוטים, יש בהם משהו סיזיפי, מאבק יומיומי, אפילו עוגמת נפש. מצד שני אתה מבין ומרגיש שיש סוד ופלא בתהליך היצירה. בשביל ילד שגדל בבית של אמן, ההחלטה להיות אמן היא מובנת מאליה. לפחות כך זה היה מבחינתי. השאלה הייתה רק באיזה תחום. אני בחרתי בסופו של דבר בציור".



צילום: אריק סולטן

בכל יום הצבעים אחרים

אני נפגשת עם מאיר אפלפלד בבית קפה ירושלמי הסמוך לגלריה ארטספייס במושבה הגרמנית, שבה מוצגת בימים אלו תערוכה מציוריו. אפלפלד, החוגג בקרוב חמישים, נכנס לבית הקפה כשהוא מצויד בכובע רחב שוליים ובמטרייה. קודם לכן, כשביקרתי בתערוכה בבית הגבוה ומרובה הקשתות של הגלריה, נדמה היה לי שאין מתאים יותר מקולו של הגשם השוטף שיורד בחוץ ללוות את ההתבוננות שלי בעבודות. בציוריו של אפלפלד מופיעים תפוחים, אגסים, לימונים, בקבוקים ואגרטלים מלאי תנועה ורבדים וחושך ואור, לצד ציורי נוף עזי מבע של ירושלים, רובם ציורו ממרפסת הסטודיו שלו בביתו שבשכונת קטמון. אפלפלד לא מרחיק נדוד כדי לרשום ולצייר. את מושאי הציור שלו הוא מוצא במטרים הספורים שליד ביתו. ירושלים היא דמות מרכזית בעבודתו.

פרסומת



"אני הולך ברחוב ומדי פעם מוצא נקודה שנראית לי חדשה בתוך המקום המוכר", הוא אומר. "את הנקודה הזו, שנראית לי לפתע לא מוכרת, אני רושם. זו התחלה של היכרות מחודשת עם אותו מקום. הרבה מאוד נעשה מהמרפסת שלי, שממנה נפרש נוף מאבן טור ועד גילה. זהו נוף מדהים שמשתנה כל הזמן. לא רק בגלל שנבנים בתים חדשים, אלא בגלל שבכל יום הצבעים אחרים והתאורה אחרת. מבחינתי בכל יום נשקף לעיניי נוף חדש בתוך המוכר. האמנות מאירה את המובן מאליו."

"לא הייתי רוצה לנסוע לכל מיני מקומות אקזוטיים בשביל לצייר", הוא מסביר. "כי כשאתה תייר, אתה רק עין. אתה במצב של פליאה משתקת, שמאפשרת לך לראות את החיצוני ולא לגעת בפנימי. בשביל לגעת בדברים הפנימיים צריך להכיר את המקום. לא שאין צורך לפעמים לצאת למקום אחר כדי להיות מזועזע מהמראות החדשים, אבל לא כדי ליצור אמנות".

ובכל זאת, אפלפלד שהה עשר שנים בלונדון, שם למד ב-Byam Shaw School of Art, השלים תואר שני באקדמיה המלכותית, והציג מציוריו בתערוכות בגלריות הנחשבות בעיר. אני שואלת אותו למה דווקא לונדון. "היום בהרבה מבתי הספר לאמנות בעולם הרישום והציור נמצאים בפריפריה, לעומת המדיומים החדשים שנמצאים במרכז. רציתי לנסוע לאירופה, למקום שבו עדיין עוסקים ברישום ובציור כפרקטיקה מרכזית. בלונדון היו נדיבים אליי ונתנו לי מלגת לימודים. כשהחלתי לנסוע הייתי בן 21, אחרי צבא. כשאדם צעיר נוסע לארץ זרה הוא לא מבין את כובד ההחלטה, הוא לא מבין שיכול להיות שפירושה של הנסיעה הזו היא שהוא לא יחזור. אני לא חשבתי על זה. חשבתי שאני נוסע כדי ללמוד. וברור שחלק ממטרת נסיעה של אדם צעיר למקום רחוק היא כדי לעמוד ברשות עצמו, להתנתק מהבית. השנים בלונדון לא היו שנים קלות. הייתי שם כמעט עשר שנים, עשר שנים שבהן חיפשתי את דרכי כצייר".



מראה מהמרפסת, שמן על בד, 2015

כמו לרכוש שפה זרה

לדברי אפלפלד, כדי להיקרא צייר של ממש צריכות לעבור עשרים שנים של הכשרה, למידה והתנסות. "בעבר הרחוק, לפני 300 או 400 שנה, הכשרת אמנים הייתה מתחילה בגיל צעיר מאוד. וכשילד רוכש השכלה הוא רוכש אותה בצורה בלתי אמצעית, סופג אותה כמו שפת אם. פעם התחילו ללמוד ציור בגיל שש או שבע, ובגיל 15 כבר הפכו לאמנים, דיברו את השפה. היום ההשכלה מתחילה בגיל מאוחר,

ותהליך הלימוד הוא כמו של שפה זרה, תהליך ארוך וכואב שיוצר קושי וריחוק. ולכן היום תהליך ההכשרה של אמן לוקח עשרים שנה. עוברות שמונה עד עשר שנים עד שרוכשים ידיעה של המדיום, ועוד עשר שנים של הפנמה של מה שרכשת. אני הגעתי לשלב הזה רק לפני כעשר שנים, כשכבר הייתי בארץ. השנים בלונדון היו שנים לא קלות של חיפוש".

שני "מצפנים" עזרו לאפלפלד למצוא את דרכו כצייר, בשנים הקשות שבהן היה רחוק מהבית. האחד, כפי שכבר הזכרנו, הוא חייו בבית של אמן, השני הוא הכשרתו המוקדמת כמוזיקאי. "הוכשרתי כאמן מבצע, ככנר. במבט ראשון זה נראה מאוד שונה מציור, כי ככנר אתה מקבל תווים ומבצע אותם, וצייר עושה מה שהוא רוצה. אבל עם הזמן הבנתי שזה לא כך. גם הצייר מוגבל, כי הוא פועל בתוך המגבלה של המדיום. הציור הוא אמנות עתיקה עם מסורת ארוכה, וכל מי שלוקח על עצמו להיות אמן לוקח על עצמו להיות חלק מהמסורת הזו, להכיר ולהפנים אותה. הצייר צריך להתבונן באמנות העבר מצד אחד, ומצד שני למצוא בה את הקול שלו, את טביעת האצבע שלו".

קשה מאוד לחדש בתוך כל ההיסטוריה הזו.

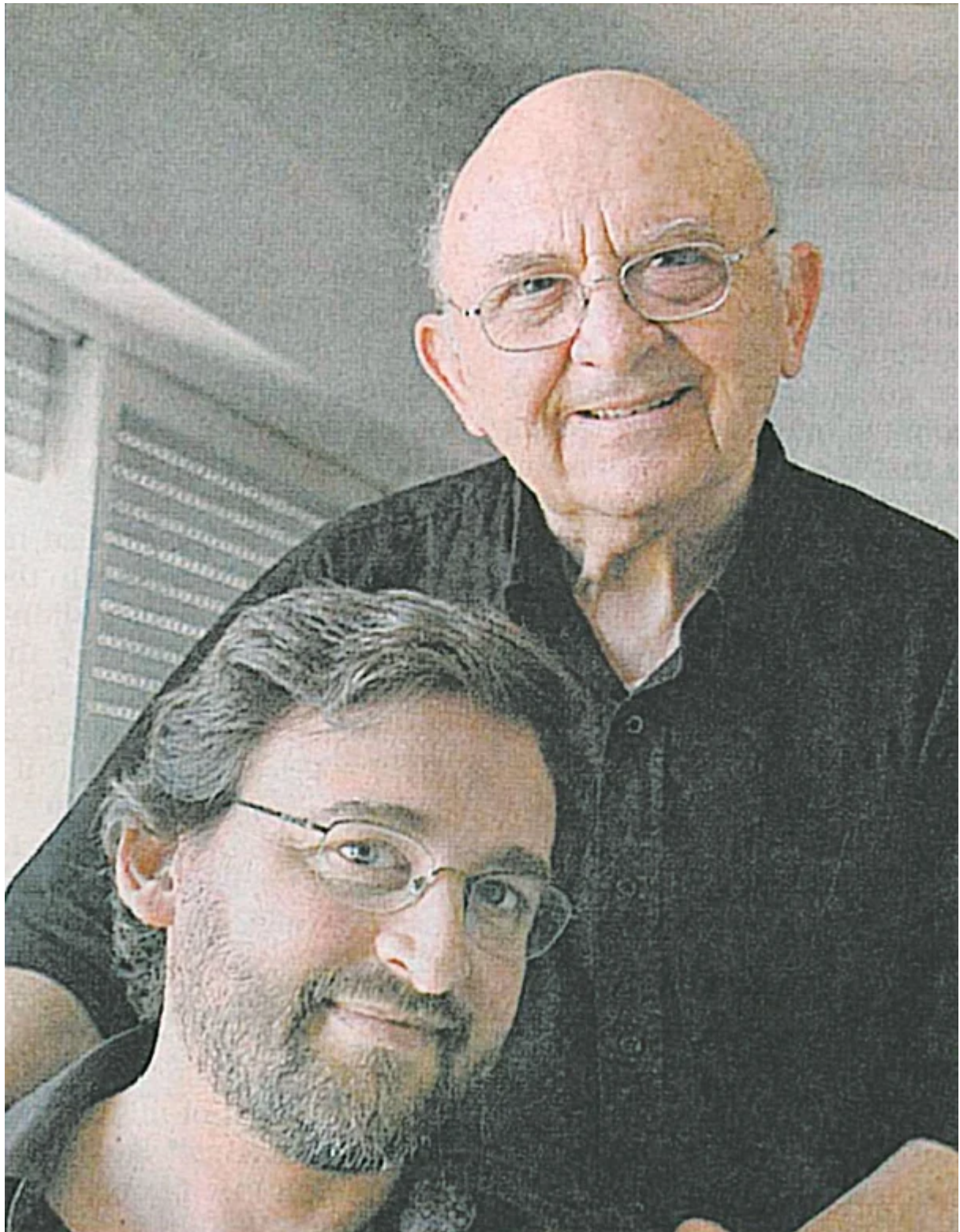
"תמיד אפשר לחדש, כי בכל אחד מאיתנו יש גרעין אישיות שונה. ואם היצירה משקפת משהו פנימי, היא משקפת משהו יחידני, ובכך היא מקורית. אבל לפעמים יש הרצון לחדש בכל מחיר, וזה בעייתי. החידוש צריך להיות תוצר לוואי של היצירה, ולא המטרה שלה".

בציור שלך יש חידוש?

"אני לא מעיד על עצמי. מה שאני יכול להעיד הוא שאני מתבונן באמנות העבר ורושם מאמנות העבר ואני מתבונן בטבע ואני רושם מהטבע, ומתוך ההקשר הזה אני מנסה ליצור את האמנות שלי. מכך את יכולה גם להבין את ההגדרה שלי לציור".

תסביר לי. מהי ההגדרה שלך לציור?

"ציור זה לא להניח צבע על דף. ציור הוא סינתזה בין התבוננות והפנמה של אמנות העבר והתבוננות והפנמה של מראי הטבע. החזון הפנימי של האמן לא יכול לבוא לידי ביטוי אם הוא לא נובע מתוך הפנמה של שני הדברים הללו. אלו שתי שמשות שהאמן צריך לפעול ביניהן. ורק מתוך העושר הגדול הזה, מתוך התבוננות בעבר ומתוך התבוננות בטבע, אמן יכול למצוא את השפה הייחודית שלו".

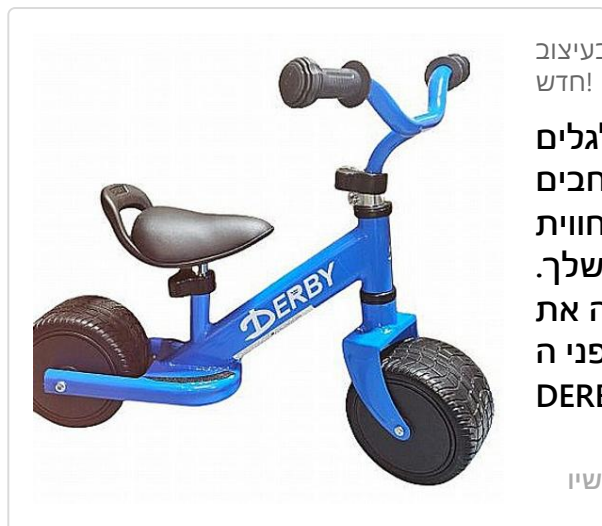


מאיר עם אביו, אהרן אפלפלד, 2005

לגלות את ירושלים מחדש

החזרה של אפלפלד לארץ הייתה כרוכה בטרגדיה. בלונדון הוא הכיר את לינדה, מי שעתידיה ללדת את בתו מיכל, שבקרוב חוגגת עשרים. במהלך ההיריון לינדה חלתה, ונפטרה מיד לאחר הלידה. כשנה לאחר מכן החליט אפלפלד לחזור עם בתו לארץ. "כשבתי נולדה היה לי ברור שאני רוצה שהיא תגדל במקום שבו אני גדלתי. חזרנו לירושלים, ואני מאוד שמח על כך. גם על כך שהבת שלי גדלה כאן, וגם שמח כאמן. כי למרות שציור זו אמנות אוניברסלית לכאורה, היא כן קשורה למקום. אי אפשר להבין אמן בלי להבין את המקום שממנו הוא בא. אי אפשר להבין את מאטיס בלי להיות בצרפת, ואי אפשר להבין את רמברנדט בלי להיות בהולנד. יש חשיבות גדולה למקום. וכשאתה חוזר למקום לאחר תקופה מסוימת, אתה מסתכל על עצמך פנים אל פנים, וזה מאפשר חשבון נפש נוקב יותר, מלא יותר, לטוב ולרע. כתוצאה מכך מתאפשרת יצירה שלמה יותר."

פרסומת



למה בחרת לחזור לירושלים?

"אני ירושלמי, כאן נולדתי וגדלתי וכאן נמצאת המשפחה שלי. התשובה הפשוטה היא שאני אוהב את העיר הזו. כשחזרתי מאנגליה לירושלים הפכה להיות נושא מרכזי בציורים שלי. גיליתי את ירושלים לא רק כאדם שמתגורר בה, אלא גם כצייר. לירושלים יש המטען של הילדות שלי. היא מקום שאני מכיר בצורה אינטימית, ויש לכך משמעות בציור. כי כשאני יוצא לרחוב ליד הבית, אני בעצם עדיין נמצא בבית. אבל הנסיעה לאנגליה, מהבחינה הזו, עזרה לי לגלות את ירושלים מחדש. כשחזרתי ראיתי את ירושלים בעיניים של צייר. אלו לא אותן עיניים שבהן התבוננתי בה לפני שעזבתי. כצייר ירושלים ריתקה אותי. היה מרגש בשבילי לשבת ולרשום בחוץ. ללכת ברחוב ולמצוא את הפלא, את הלא מוכר, בתוך המוכר של ילדותי".

השוואה והשתיקה

מאיר אפלפלד מרבה להשתמש במילה "סוד"; הסוד של תהליך היצירה, הסוד שנמצא בחפצים הדוממים שאותם הוא מרבה לצייר, וגם הסוד שהוא סיפור השוואה של אביו, הסופר וחתן פרס ישראל אהרן אפלפלד. סוד, כך הוא מסביר לי, לא במובן השלילי או המפחיד, אלא כזה שיש בו הוד, שיש בו מסתורין.

"אבא לא דיבר על הניסיון שלו בשנות השואה, ואנחנו כילדים לא חקרנו אותו", הוא אומר. "ידענו שיש סיפור, ידענו חלקים מהסיפור, אך אף פעם לא תחקרנו את אבא. גם היום אין לי תמונה מלאה, וזה לא מפריע לי. כשנהיינו מבוגרים דברים עלו בשיחות באופן טבעי. קיבלנו תמונה מסוימת מתוך הספרים, אבל הספרים של אבי לא אוטוביוגרפיים. הוא לא מספר מה שקרה לו, הוא אמן יוצר שעוסק בבדיה אמנותית. כמובן שהבדיה הזו קשורה בניסיון חיים, כמו אצל כל אמן. גם כשאני מצייר הציור הוא תוצר של ניסיון החיים שלי, אבל הוא לא אילוסטרציה של ניסיון החיים שלי. כך גם המקרה אצל אבי. ובכל זאת, הספרים מגלים דברים עמוקים יותר, שקשורים לניסיון הגדול של שנות המלחמה. דברים שקשה למלל ולגעת בהם באופן ישיר".

איך היה לגדול עם אבא שהוא סופר ידוע?

"אבא ואמא הם קודם כול אבא ואמא. אבא לא דרש איזה יחס מועדף, הוא לא היה סוגר את עצמו בחדר ומבקש מכולנו להיות בשקט כשהוא עובד. הוא בדרך כלל עבד בבתי קפה, והייתה סוג של הפרדה בין העבודה שלו שם לבין הבית. כך שחינו כמשפחה ככל המשפחות. עם זאת, כמו שאמרתי, ישנו הסוד של האמנות שחשנו בבית. מעבר לכך, בגיל מבוגר אתה מגלה כמה זה נהדר שיש לך שפה משותפת עם ההורים סביב הנושא שבו אתה עוסק. אבי כמובן אמן, לאמי יש ידיים טובות וכישרון באמנות פלסטית, ואחי ואחותי נוגעים באמנות גם אם לא פנו לשם באופן ישיר. כולנו נגועים בתשוקה הזו".

מהו הציור בשבילך?

"הציור הוא מה שאני עושה. לא יודע אם הייתי משתמש במילה מקצוע, כי אני תופס את הציור כיעוד. יש כאן אקט של אמונה. אני עושה משהו מתוך אמונה. ספקות תמיד יש, אבל אני משתדל לא לפקפק יותר מדי. החודש אהיה בן חמישים, ומה שקורה לאמן במהלך השנים הוא שהחיים והאמנות, שבהתחלה היו נפרדים, הופכים להיות מאוחדים יותר. היום אני מרגיש שהאמנות והחיים אצלי הם דבר אחד".

ספר לי על התהליך שבו אתה מצייר.

"נדבך מרכזי אצלי הוא הרישום. הרישום הוא כלי חשוב להכשרת צייר בתחילת הדרך. כשאני רוצה לצייר משהו שנמצא מחוץ לבית אני מתחיל ברישום הכנה, שנעשה על פורמט קטן בדרך-כלל, ובמהירות יחסית. רישום הוא סוג של טיוטה, וממנו בשלב מאוחר יותר נעשה הציור בסטודיו.

"כשהתחלתי לעסוק בציורי הנוף של ירושלים ניסיתי לצאת החוצה ולצייר. כמו בדימוי הצייר שיש לנו בראש – לצאת עם כן וצבעים ולצייר מול העץ או השדרה או העננים. זה היה נורא. גיליתי שזו משימה כמעט בלתי אפשרית. קודם כול – בגלל קשיים טכניים, כמו האור שמשתנה בכל חצי שעה. בנוסף, כשאנחנו עומדים מול הטבע עם צבעים, יש לנו רצון לחקות את מה שאנחנו רואים. ברישום אנחנו לא יכולים לחקות את הטבע, והמגבלה הזו מאפשרת לעבוד מהר יותר ולקחת את התמצית. ומהתמצית הזו לצאת לדרך חדשה, עצמאית, חופשית מהרצון לחיקוי.

"אחר כך לוקחים את הרישום לסטודיו, ושם אפשר לעמוד מול הציור ולהיות קשוב לו, בלי הסחות הדעת שנמצאות בחוץ. היום כשאני מצייר טבע דומם או נוף מהמרפסת, אני מצייר מהתבוננות ישירה, ללא רישום הכנה. אבל הרישום היה מאוד חשוב בשבילי, בעיקר בתחילת הדרך, כדי למצוא את החופש בכל מה שקשור לציור".

אתה מחפש כל הזמן את החופש הזה.

"בוודאי. צריך להבין שהציור נובע ממך, ובעת ובעונה אחת הוא עצמאי ממך. ברגע שהוא יוצא לדרך אתה צריך לטפל במה שנוצר על גבי הבד, ואסור לך לנסות ולכפות עליו כל מיני רעיונות ומשאלות שהיו לך לפני שהתחלת לצייר. זה קצת דומה ליחסי הורים וילדים. להורים יש ציפיות מילדיהם, אבל בסופו של דבר הם צריכים לקבל את זה שהילד עצמאי, והתפקיד שלהם זה לא לכפות עליו דרך, אלא לעזור לו למצוא את דרכו".

אתה מרבה לצייר טבע דומם, כמו תפוחים, אגסים ובקבוקים. מדוע הם מעניינים אותך כל כך כמושאי ציור?

"האמנות עוסקת במובן מאליו, ביומיומי, ובסוד שיש בקיום היומיומי. אחד מהסודות הגדולים בקיום שלנו הוא חפצים דוממים. טבע דומם מגלה את הארעיות שלנו בעולם. כי הרי כוס זכוכית, אם אף אחד לא ישבור אותה והיא תשב על השולחן בשקט, היא נצחית. ואנחנו לא, אנחנו ארעיים. אז יש פה סוד. חפץ דומם, למרות שהוא לכאורה כל כך בנאלי ויומיומי, הוא נצחי, והוא מגלה לנו משהו על הארעיות שלנו. הטבע הדומם גם מאפשר לנו להתבונן בלי משוא פנים. הנוף הוא גדול ומדהים ויש בו המון פרטים והוא משתנה כל הזמן, וכשאנו מתבוננים בבני אדם יש לנו היומרה להגיד משהו על צפונות הנפש שלהם. כל האמביציות האלו לא קיימות כשאנחנו מתבוננים בכוס. יש בכך שחרור גדול. להתבונן בכוס, ולגלות בה גם נוף ודברים אחרים. טבע דומם גם הוא נוף. סוג אחר של נוף, עם המון מסתורין".



טבע דומם, שמן על בד, 2015

גם לונדון היא סוג של פריפריה

אפלפלד מלמד ציור במכללת אמונה בירושלים, וקצת באופן פרטי. בעבר לימד גם בבצלאל, באוניברסיטה העברית ובמסגרות נוספות. היום הוא משתדל למעט בהוראה, כדי שיוכל להתפנות כמה שיותר לציור. "ההוראה מפרה מאוד, והמפגש עם התלמידים מרתק. זה מקום שבו חוזרים ועוסקים בבעיות יסוד, ואלו הן הבעיות החשובות ביותר. לפעמים אני רואה אצל תלמיד רישום או קו מעניין שמעורר בי שאלות כלפי היצירה שלי. המפגש עם התלמידים עוזר לשמור את תהליך היצירה כתהליך חי שמשתנה כל הזמן. אמן צעיר שאתה פוגש יכול במקרה הטוב להפתיע אותך, וההפתעה הזו מעוררת גם אותך. הדיאלוג הזה מאוד חשוב, גם למורה וגם לתלמיד".

על דרך הוראת האמנות כיום הוא אומר: "ישנה מבוכה לגבי איך להנחיל אמנות היום. המבוכה הזו אומרת שאין דרך ברורה, שיש יותר ספקנות מאשר ודאות. זה לא משהו חדש, זה התחיל עוד בתקופת הברוק. לפני 400 שנה המאסטר הרב אמן שלימד אותך מגיל צעיר היה יכול לעזור לך יותר. היום זה יותר קשה. אנחנו לא במצב שבו אנחנו יכולים לקבל את הדרך בצורה בטוחה וברורה ממישהו אחר. המשמעות היא שהרבה יותר מונח על הכתפיים של האמן, שצריך למצוא בעצמו את הדרך שלו, את השפה שלו. כמובן שמורים מנסים לעזור, כל אחד לפי דרכו. אני לא חושש להגיד לתלמידים שלי שיש אחריות מאוד גדולה על הכתפיים של מי שבחר לעסוק בתחום. צריך לדעת את זה אם רוצים לעסוק באמנות ברצינות".

מה אתה חושב על מצב האמנות בארץ?

"עולם האמנות בארץ, בסופו של דבר, לא שונה מעולם האמנות בחו"ל. אנחנו מקום קטן שמסתכל החוצה. מהבחינה הזו אנחנו סוג של פריפריה, וזה טבעי שבפריפריה מסתכלים על מה שקורה במרכזים ורוצים להגיע אליהם. אבל זה הרבה פעמים מטעה, כי גם המרכזים הם סוג של פריפריה, גם בהם יש משהו פרובינציאלי. כל מרכז אמנותי חשוב נבנה על ידי אנשים שהגיעו מהפרובינציות.

"כשהייתי בלונדון צייר חשוב שהייתי מקורב אליו טבע את המונח 'בית הספר של לונדון', שבו נכללו קבוצת אמנים שמייצגים את הציור האנגלי. כמעט כל האמנים שהיו בקבוצה הזו היו מהגרים, חלקם יהודים. בית הספר של לונדון לא היה עשוי מאנשי לונדון מדורות, אלא מיהודים ואחרים שהגיעו מחוץ ללונדון. בארץ יש תחושה שאנחנו פריפריה, ולכן יש רצון לחקות את מה שקורה במרכז ולצאת למרכז. אני לא בטוח שזה תמיד פורה. אמן צריך בראש ובראשונה להישאר נאמן לעצמו, וחלק מהנאמנות לעצמך היא להכיר בכך שאתה תוצר של מקום ונוף מסוים".

פרסומת



יש חידוש או בשורה באמנות שנעשית פה?

"אנחנו חיים בעולם גלובלי, וכל מי שמבקר בביאנלות, לא משנה אם הן מתקיימות בטוקיו, באיסטנבול או בניו יורק, רואה שמדובר בפחות או יותר באותה אמנות. אחד מהדברים העצובים היום בעולם האמנות הוא שאין מקום ללוקאלי. לאמנות לוקאלית. באיטליה של לפני 400 שנה בכל עיר היו אמנים שיצרו משהו שמיוחד לאותה עיר. אז היו בה בתי ספר שונים עם סגנונות שונים, והעושר היה עצום. באופן פרדוקסלי, היום, בעידן של הכפר הגלובלי, כשאנחנו הולכים לתערוכות גדולות אנחנו רואים פחות או יותר את אותה אמנות. איבדנו את הקסם והאיכות שיש באמנות שקשורה במקום שבו היא נוצרת, וחבל".

מכללת אמונה ובצלאל

אתה מלמד במכללת אמונה בירושלים, מכללה דתית. מה אתה חושב על העיסוק בציור ובאמנות בעולם הדתי?

"אני מאוד שמח ללמד במכללת אמונה, אני מוצא אותה כמקום מרתק. לא עובר שם שיעור אחד – ואני אומר את זה כהשוואה כי לימדתי קצת גם בבצלאל – שאני לא מופתע מרישום או מציור של תלמידה. כמובן שיכולים להיות הבדלים בין יוצר חילוני לדתי, שקשורים למקום שבו הוא גדל, להורים שלו ולרקע שלו. אבל זה מתקיים בכל מקום, לא רק לגבי מגזר כזה או אחר. אני לא אוהב את החלוקה למגזרים.

"אם נדבר במונחים כלליים יותר, למסורת היהודית היה יחס מורכב לאמנות פלסטית. העיסוק של יהודים באמנות הפך להיות יותר מרכזי בשלב מאוחר, ובעיקר אצל יהודים מתבוללים. כך שעניין הציור די חדש בתוך העם היהודי. האם זה משנה שמודליאני, סוטין ושאגאל היו יהודים? האם יש דבר כזה אמנות יהודית? אלו שאלות קשות. אני לא חושב שיש לכך תשובה קטגורית של כן או לא. אפילו לגבי אמן כמו שאגאל, אני לא בטוח שאפשר להגדיר אותו אמן יהודי. הנושאים שבהם הוא התעסק קשורים לטקסטים יהודיים, אבל השפה שלו היא שפת הציור. ושפת הציור שבתוכה הוא פעל קשורה לתרבות המערבית האירופית של אז, שהייתה קשורה לדת הנוצרית. אי אפשר להתחמק מכך. אז אמן כמו שאגאל מצייר תמות שמחוברות ליהדות ולטקסטים יהודיים, ומשתמש בשפה שנוצרה תחת המטרייה של התרבות הנוצרית. כשאנחנו מדברים על אמנות יהודית בתוך העולם המערבי אנחנו נכנסים לסוגיה מאוד מורכבת".

אפלפלד גדל בבית שאותו הוא מכנה מסורתי, ואף למד בבית ספר יסודי ממלכתי דתי בבית הכרם. לפני מספר שנים הוא השתתף בקבוצת לימוד משותפת לאמנים ואנשי רוח, שלמדו יחד טקסטים יהודיים בנושאים שונים. "זה בא מהבית", הוא אומר. "העניין בטקסטים היהודיים אצלנו היה גדול. גם כתבים חסידיים כמו כתבי הבעש"ט ורבי נחמן הסתובבו אצלנו. אבי ביקש ששום טקסט לא יהיה זר לי. מהתנ"ך ועד לטקסטים קרובים יותר בזמן.

"שמעי אנקדוטה. כשהייתי בלונדון, בשנות השמונים המאוחרות, הייתי צריך להתפרנס, ובחוצפתי לימדתי לימודי יהדות בקהילה היהודית. אלו היו קבוצות של מבוגרים, ועסקנו בטקסטים חסידיים. מצאתי את עצמי בלונדון, בין שיעורי הציור והביקורים במוזיאונים, מכין שיעורים ביהדות. כמובן שמתוך הכרח של הכנת השיעורים מצאתי את עצמי לומד.

"גם היום אני קורא ומתעניין. ממש מרתק, למשל, לקרוא את כתביו של ר' נחמן. הוא היה אמן. אפשר להגיד שהסיפורים שלו הם מהניסיונות הראשונים בכתיבת ספרות שאנחנו מכירים בעת החדשה כיהודים. פן נוסף הוא תהפוכות הנפש והמאבקים שלו, שהם מאבקים של נפש יוצרת, נפש מתבוננת, שחיה חיים מאוד אינטנסיביים. זה צריך לרתק כל אמן".

כשאני שואלת את אפלפלד לגבי תוכניות לעתיד, הוא עונה שהוא כבר חושב על התערוכה הבאה. "התערוכה הבאה תמיד חשובה, כי אתה עובד לקראתה. העיקר הוא לאפשר את הציור. זה נהדר אם אנשים מגיעים לתערוכה שלך, שהרי ציורים נעשו כדי שאנשים יתבוננו בהם. אבל התערוכה חשובה קודם כולל לתהליך היצירתי. העבודה לקראתה מאפשרת חשבון נפש. אתה תולה ציורים בחלל שהוא לא הסטודיו שלך, וזה מאפשר לך להתבונן בהם מחדש. בכל פעם אתה חותר אל התערוכה הבאה, וכשאתה מגיע אליה היא נותנת לך אפשרות של התבוננות. ואז אפשר להתחיל מחדש".

התערוכה של מאיר אפלפלד מוצגת בגלריה ארטספייס, ברחוב הצפירה 5, ירושלים. הגעה בתיאום מראש במייל: artspace.jerusalem@gmail.com

פורסם במוסף 'שבת' (<https://musaf-shabbat.com>) מקור ראשון ח' כסלו תשע"ו, 20.11.2015

פורסם ב-20 בנובמבר 2015, ב-גיליון ויצא תשע"ו - 954. סמן בסימניה את קישור ישיר. [השארית תגובה.](#)

○ **השארית תגובה**

○ **Comments 0**

[יצירה של אתר חינוכי או בלוג ב־WordPress.com](#). ערכת עיצוב: Mystique של [digitalnature](#)

הלית בלום | ביקורת | 24/10/2013

קו כתם דלת

תפיסת החלל והפתחים המסתוריים ביצירתו של מאיר אפלפלד.

 SHARE

שיתוף 0

פוסט



מאיר אפלפלד - תפנים, 2009

הו הציור אם לא לחבק בורעותינו, דרך האמנות, את פני הבריכה?"
(אלברטי, "על הציור")

"מ

ב-3 באוקטובר 2013 נפתחה בגלריה רוטשילד-אמנות תערוכה חדשה מעבודותיו של מאיר אפלפלד. אפלפלד עומד כבר יותר משני עשורים איתן ועצמאי בציור הפיגורטיבי הישראלי של היום. יצירתו היא צאצא עז ויחידאי למסורת הציור הפיגורטיבי והציור המודרניסטי האירופי, ובמידה גם לזרמים מסוימים בציור האמריקאי. זוהי יצירה חושנית-סגפנית – יצירה של מרקמים רכים, צבעים קורנים וחמים וממשות למראית עין, ועם זאת יצירה שמונעת עצמה מלהתמסר למתבונן ומתקיימת בנפחי חלל מנוגדים ובלתי אפשריים.

בנסותו להסביר איך הוא משיג אחדות בציוריו אמר אנרי מאטיס: "לעתים קרובות מאוד אני שם את עצמי בתמונה, וכך אני ער למה שקיים מאחורי. אני מבטא את המרחב ואת העצמים המצויים בו בטבעיות גמורה, כאילו רק הם והשמים נמצאים מולי".¹

אף על-פי שיצירתו של אפלפלד נחוות לעתים קרובות כחיזיון מבחינת אחדות ההבעה, הצופה (אולי להבדיל מן הצייר) יתקשה לשים עצמו בחלל המתעתע של הציור. ממשות הציור קוראת לנו לבוא ולשהות בו כמכלול מרחבי אחד, ואילו הציור מסכל, צעד-צעד, את אפשרויות השהייה שלנו במרחביו. מה פשר החלל החידתי הזה, המושך ודוחף כאחד? כיצד הוא מושג?



ברשימה זו אנסה להתחקות אחר המופע הצורני של החלל ביצירת אפלפלד מתוך התבוננות קרובה ביצירה בודדת, "תפנים סטודיו" מ-2009, שהוביל ליצירתה של הסדרה "שישה תפנים סטודיו", שהוצגה בתערוכה בגלריה האוניברסיטאית ב-2012, כמפתח תחבירי לעבודתו של הצייר. ציור עוקב לסדרה זו מופיע בתערוכה הנוכחית.

בתפנים זה יוצר מאיר אפלפלד עושר של מה שז'ורז' בראק כינה "בלבול מטמורפי". הציור מורכב מארכיטקטורות סותרות שהתרכובת שלהן מושכת אותנו לתוך חלל שתוכנו נראה מוכר, אך טיבו מטעה. אאבחן את דרכי יצירת החלל בציור, כמו גם את טיב החלל שנוצר.2



מאיר אפלפלד – תפנים, 2009

הסטודיו כדיוקן

ראשית, אם נכין אינוונטר של מה שמצויר בתמונה, נגלה בה הפתעה נושאת קטנה, אך לא חסרת חשיבות: אף על-פי שהחדר מכיל בדים הפוכים, נוטים או ניצבים לנו אנכית, נעדרת ממנו תצוגת הציורים המקובלת בציורי סטודיו, כלומר לא מצוירים בו ציורים שהושלמו. גם כן הציור עומד ריק מבד, והפלטה נקייה מצבעי ציור. אין זו בחירה מובנת מאליה (ואמנם, הציורים עתידיים, כאמור, לשוב בסדרת התפנים של 2012).

להבדיל מן הצילום המודרני, שאימץ את נושא הסטודיו בהעדר האמן כנושא של קבע, ובוודאי להבדיל ממסורת הציור הפיגורטיבי, אין בציור המודרני עושר של דוגמאות לסטודיו כנושא בהעדר התמונות הנוצרות בו, לא כל שכן בהעדר חלון.³ אצל מאטיס, למשל, מצאנו שלוש דוגמאות של ציורי סטודיו ללא תצוגת ציורים, ובשלושתן יש חלון שממנו נשפך על הסצינה אור טבעי או שנופו הצבעוני הקורן במרכז הציור הוא המאור – והאתגר התחרותי – של הסטודיו העירום והקודר.⁴

אצל פיקאסו ובעיקר אצל בראק, שסטודיו האמן הוא נושא מחולל שלו, חלל הסטודיו וחלל יצירות האמנות שבתוכו נפרמים זה אל זה למימד פנטסטי אחד; הציפור יוצאת מן הבד ומרחפת בין כלי הציור; כלי המוזיקה מעורבבים במה שמשמש לציירם. אין אבחנה, נושאת או היררכית, בין הנושא לכלי. גוף הסטודיו מתאחד עם מה שנוצר בו. זוהי מטמורפוזה תוכנית ("יש ציפורים בסטודיו") שממגנטת אליה את הצופה. ככל שמתגברת המודעות למלאכת הציור, מקצין הציור את כוח האשליה שלו.



אנרי מאטיס – תפנים סטודיו, 1903-4

אף על-פי שהמודרניסטים ובראשם בראק הם בני-שיח קבועים של אפלפלד, גם בציור שלפנינו, ברצוני להתמקד תחילה בבחירה הנושאת שלו לצייר את הסטודיו בעירום, כלומר את חדר היצירה עם כליו המסורתיים של הציור הפיגורטיבי: כן ציור, בדים, קופסת צבעים, סצינת טבע דומם (הכדים ופסל הקופידון) ושרפרף הצייר, שעליו מונחת פלטת צבעים כמעט נקייה מצבע.

כדי להבין איך מעצבת הבחירה התוכנית את תפיסת החלל בציור, נפנה לרגע לנושא כפי שהציג אותו רמברנדט ב"האמן בסטודיו שלו" מ-1628.



רמברנדט – האמן בסטודיו, 1628

בציור ידוע זה אנו רואים לא את הציור המתהווה, אלא רק את אחורי הבד שעל הכן. דיוקן האמן, יותר משהוא מצוי בדמות המצוירת, מתגלם במתח שיוצר המרחב בין הדמות לבין הבד שעל הכן. רמברנדט גם "מותח" את חוקי הפרספקטיבה כבמכשיר קמרה-אובסקורה כדי להעצים את תחושת החלל: הצייר קטן מדי ביחס למיקומו. המרחק שלו מן הציור המתהווה, ובדרגה שנייה – מאיתנו, מגדיר את נפח המחשבה שלו ואת טווח המשימה שלפניו.

לכאורה, מה שיוצר את החלל הוא האור הטבעי הנשבר כגל על כלי הציור: הבד והכן מחלקים את הקומפוזיציה לטרפז מוחשך יחסית וטרפז מואר יחסית, שבתוכם שני טרפזים נוספים: אחורי הבד המוחשכים (גם הם בעיוות מה של כללי הפרספקטיבה) ודמות המראה שלהם – חלל הרצפה החשוף שעליו ניצבות רגלי האמן. האמנות, רומזת הקומפוזיציה, נוצרת כמאליה עם האור הטבעי, האצילי, שהצייר כמעט נסוג מפניו.

למעשה האור אינו טבעי כלל, במובן זה שמקורו אינו יכול להיות משמאל למעלה, כפי שמורה צל הכן, כיוון שאז לא היה ראשו של הצייר טמון באפלולית, וגם לא למטה משמאל, מפני שאז היה צל הכן מוטל מעלה והצדה. רמברנדט מסתיר ומטשטש את מקור האור שלו, ובכך חושף את איכותו כאור פנימי של הנפש, המקום והשעה; אור שתחתיו יתגושו

כוחות הנפש בחלל החדר. הוא גם מקצין את הצללים ומעקם את חוקי הפרספקטיבה כדי לבטא בקומפוזיציה שלו את מתח הכוחות הפועלים בין האמן לבין האמנות.

הדרמה בתפנים שלנו היא יורשת ברורה לדרמה הפיגורטיבית הקלאסית של צייר מול בד, וגם בה החלל הוא שחקן מרכזי, הן דרמטי והן תיאטרלי. כמו ציירים רבים מן המודרניזם והלאה, אפלפלד מחסר מלכתחילה את דמות הצייר ומעמיד כנפשות פועלות את כלי הציור שנעזבו, אולי רק לרגע: הכן הריק; השרפרף והפלטת שהונחה עליו; סצינת הטבע הדומם; הכתם דמוי הבד שלמרגלות הכן; קופסת הצבעים הפקוחה רק מעט, כעין מתעוררת.

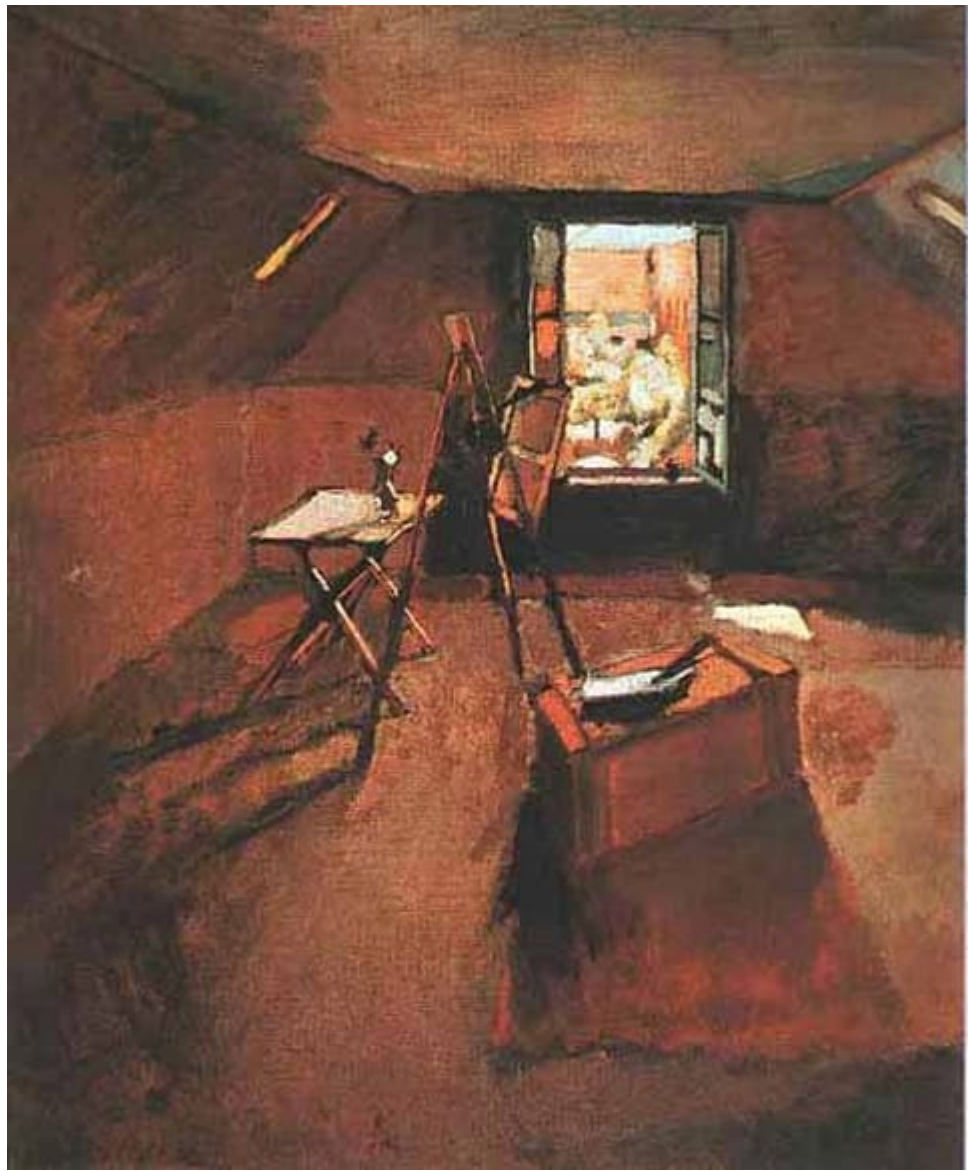
האור בא מכיוונים שונים, והוא כמדומה אימננטי, נובע מן החומר עצמו, מקופסת הצבעים, מן הווילון הלבן, מאחורי הכד שלמרגלות הכן ומן הקווים הדקים הרשומים או "שרוטים" בציור: קווים אלה נראים כחושפים את אור התשתית שעליו מונח הציור הכהה כולו. האימפרמטורה (צבע הבסיס) של אפלפלד שקופה, ולכן גם הצבע הרמברנדטי הכהה מואר מתוכו ותפקידו למעשה שימור האור בכל חלקי הציור.

העמדת כלי הציור כשחקנים פונה מלכתחילה אל מודעות הצופה למלאכת הציור כמלאכת אשליה. אם אצל רמברנדט אנו אורחים לרגע, בגלריה או (אם מקרוב יותר) בסטודיו, בפינה החשוכה שבין הדלת לכן, הרי אל הסטודיו הזה קשה יותר להיכנס, מפני שהוא מוגדר על-ידי שפה נארטיבית פחות, כפי שנראה להלן. עם זאת, השפה שאפלפלד מעמיד בציור זה ובעצם בכל ציוריו מתפקדת כמערכת שלמה, ולכן מן הסטודיו שלו גם קשה לצאת. שפתו, כמו שפתם של המודרניסטים, הולכת עימנו ודבקה בראייתנו כשאנו פונים מן הציור להסתכל בעולם מחדש.

בינינו לבין דמות רמברנדט המצייר עומד תהליך בהתהוות, שמונע מאיתנו לפענח את הבעתו בבירור. בינינו לבין הצייר אפלפלד עומדת, ראשית תחילה, שאלת תפקידו של הציור הפיגורטיבי בעולם מודרני רווי מכשירי תיעוד, ובהווה אמנותי רווי מיצגים ועבודות וידיאו. זה הדבר שמגיף את תריסי הסטודיו, ומשאיר בחוץ את הטבע הנשקף ואת האור הטבעי.

הבחירה לצייר סטודיו מוגף חלונות בצבעים מן הטבע – חום של עץ ושל חול, צהוב של אור ושל פרי, לבן-ענן – מגדירה את הציור הפיגורטיבי כשפה פרטית של דל"ת אמות הנפש, מובהקת ולא מובנת מאליה בעולם המודרני; פעולה שאינה מתרחשת עוד באופן מובן מאליו כל אימת שהאור והעולם יפים. גם ברחוב, בשדה או מול הים, אומר הציור הזה, על הציור הפיגורטיבי לייצר את אורו בעצמו, מכוח התודעה (כל ציורי הסדרה נקשרים בעקיפין לטבע ולאור הטבעי הנולד מחדש בסטודיו. ב"סטודיו 4", למשל, הצייר בוחר להראות לנו ציורי שמים ומשטחים בצבעי שמים, כמין "שמים אסופים" שאומצו לתוך החדר הסגור). הצייר הוא נוכח נעלם וקורן בציור הזה ובסדרה כולה, וזהו למעשה פורטרט שלו.

החלל הציורי של אפלפלד, אם כן, הוא מקום עתיק יומין שעבר שינויים רבים, מקום שאין עוד קונסנזוס על קיומו, טיבו ותפקידו, ולכן הוא נזקק להשתתפותנו המודעת ואפילו ההיסטוריוגרפית כדי להיווצר. מבחינתו של ציור כזה, לצייר חלל באופן "פוטו-ריאליסטי" משול להכנסת אייפד לחדרו של רמברנדט.



מאטיס – סטודיו תחת הגג, 1903-4

צורה מול פורמט

אפשר לומר על התפנים שלפנינו שהוא גדוש צורה עד להתפקע. מבט גיאומטרי שטוח מגלה שהתפנים בנוי שתי וערב לא סדיר של מלבנים, מרובעים, טרפזים ושיפועים שרובם מקצועות של מלבן זה או אחר (למשל של מסגרות נטויות אל קיר). התפנים חוקר את צורות המלבן והריבוע כמו גם את החלל שמתוכו הן נחצבות ושכנגדו הן נגדשות.

אנו מנחשים בריבועים השונים שהם כן ציור, קופסת צבעים פתוחה, דלתות ופאות של ארון או שידה, בדי ציור עומדים, מראה, כד מים, תפוחים (עגולים), שרפרף ועליו פלטת צבעים, וחלונות מוגפים בתריסים.

כן הציור הריק מבד ציור – שיש לו מסגרת עץ תומכת – מזכיר לנו שהמלבן והריבוע הם הפתחים המסורתיים שדרכם נכנס הציור לעולם. גבולות הבד הם גבול מלאכותי, המשקפיים שהראייה האמנותית מרכיבה על הראייה הראשונית ושבהם היא תוחמת את עצמה. מילוי החלל בשפע של צורות כצורת בד הציור מלכתחילה מעמיס משמוע אמנותי על הצורה הפשוטה.

ואמנם, למרות גודלו של התפנים (130X160 ס"מ), המפתה אותנו לחוש שנוכל להיכנס אליו בקפיצה אחת, ושהחדר המצויר הוא המשך לחלל התצוגה, הצייר מפעיל ביודעין את גבולותיו המלאכותיים של הציור כאקט מחולל שינוי בצורות שאנו רואים: גבול הבד חותך בבשר הצורה ומשנה את משמעותה כך שאי-אפשר להוסיף או לחסר ממנה כזרת לכאן או לכאן בלי לשנות את המשמעות. אם אצל רמברנדט יש דלת סגורה שאפשר לפתוח, כאן אנו פוגשים סטודיו שאין ממנו פתחי מילוט, גם לא בצורות הנחתכות אל גבולות הבד, כשם שהאופק אינו "דרך החוצה" מן העולם.

הפלטת הכחה, למשל, נראית כריבוע הנח על ארבע רגליים. למעשה יש כאן מחומש על מחומש, כיוון שגבול הציור קוטם את המושב משמאלו ומוסיף לו מקצועה, ואילו הרגליים המתלכדות לצל מושטח חלקית יוצרות כתם מחומש בהצטרפן למושב. כן הציור חתוך מימין, כך שבמבט אופקי אפילו ניתן לראות את הכן כתחילתו של סולם שראשו בציור ורגליו – מי יודע.

חיתוכים אלה מעצימים את התחושה שהחדר אינסופי ושצורותיו נמשכות לאין קץ, ועם זאת, שהסצינה מוכלת באינטימיות בעולמנו, שאנו מספיק קרובים לקומפוזיציה בגופנו כדי לא לראות את קצותיה המדויקים. וחשוב לא פחות – שתהליך אמנותי מסוים זה שלפנינו מקשה על כל צורה מצורות היסוד הטהורות (המשולש הלבן, ריבוע הפלטה, מלבן מסגרת הכן) להתגשם בציור במלואה.

מתוך כך אנו חשים ביתר שאת את החלל הלוחץ על הצורות: צורות היסוד המרוככות, הפגומות או הפתוחות שבתפנים כמותן כחפצים ישרים שמתעקמים למראה תחת עדשה קמורה. עדשה זו היא גבולות הבד, שאינם רק גבולו של מלבן, אלא גם גבול תלת-ממדי של גליל או כדור.

איך מתרבים ממדי החלל?

בארכיטקטורה של הציור מופיעים פה ושם קווים דקים מן הדק, המסמנים מבנה נוסף שמתנהל עם הגריד הקומפוזיציוני ולעומתו. אמילי בילסקי תיארה את הסימנים הללו כ"מחוות אוטונומיות [...] המעוררות תשומת לב לדרך התהוות [...] אפלפלד קורא לסימנים אלו 'הגיבורים של ציוריו'". 5 קווים דקים אלה מוסיפים לציור חלל שני, שנערם על החלל הציורי הראשון. חלל זה לפעמים סותר את הפיגורטיביות של הצורה, לפעמים פותח את הפיגורטיבי אל המופשט, ולפעמים משלים את הצורה אחרי פגימתה – לאידיאל שלה (כמו במלבן החום המאונך שמימין לשרפרף):

כשהצייר מחבר בין מסגרת כן הציור לקופסת הצבעים – שני עצמים מנותקים זה מזה בחלל הסטודיו – בקו צהוב דקיק ורעוע משהו, הוא מגדיר את הקשר ביניהם לא רק כקשר דרמטי נוכח, אלא גם כקשר הנדסי מופשט. המסגרת והקופסה הן שני מלבנים המחוברים בקו, ואם הקו רועד, הרי זה מפני ששום הנדסה "טהורה" אינה מתקיימת בציור הזה, ומפני שכאן יש, קודם כל, קו, והוא תובע תשומת לב לעצמו לבד. ממש כמו בדוגמה זו, שבה מאטיס קושר את האגס לכלי החמאה בקו מאונך כפוף, לכאורה העוקץ של האגס שהתארך עד שנגע בכלי.

הקו שבין קופסת הצבעים לכן הציור מרענן את האופן שבו אנו תופסים את הקשר בין שתי הצורות, שהוא בראש וראשונה קשר של קיום משותף במוחש, בקו העשוי צבע; שתיהן בנות לאותו מכחול. הקו הקושר אותן אמנם יושב על הקו האופקי המרכזי של הקומפוזיציה, אבל הוא גם נח על הדופן הימנית של קופסת הציור ובכך מערער למעשה את הצלחת האשליה הפיגורטיבית – "דופן". בגלל חיותו הוא גם שומר על אוטונומיה נבדלת משני הקונטקסטים הללו, כרישום על פני הציור.

הממדים בציור מצטרפים זה לזה באופן שאינו יוצר משטח ראייה אחיד: הצייר מחבר בין שני בדי ציור ניצבים בשני אופנים – הוא ממס אותם זה אל זה לתוך כתם אחד, ומעל הכתם מוסיף ארבעה קווים צהובים, וכך יוצר חלק של מלבן "בן-תערובת", חלקו לקוח מן הקומפוזיציה הראשונה (של הסטודיו) וחלקו מן השנייה (של הרישום על הציור). עם לידת המלבן נוצר בראייה פיצול, פתח, שמעכב בעדנו מלסגור את המראה שלפנינו בנארטיב אחד בלבד, מופשט או פיגורטיבי. כאן, בלב

הציור, יש חלון קטן אל החומר, שהוא הצבע שעל הבד וגם החומר המתואר בציור (עץ, אוויר, בד) כנוכחות משתנה. יתר על כן, כנוכחות שתפקידה המהותי הוא שינוי. זהו "בלבול מטמורפי" נוסח אפלפלד.

הציור בכללו מתקיים במתח הפוליפוני שיוצרים הקווים הדקיקים עם הקומפוזיציה; חלל הראייה הנוסף מתחרה על תשומת לבנו עם החלל הראשון. היחס התחרותי בין שני מיני החלל אינו מניח לתודעה להשלים בנוחות סוג אחד בלבד של ראייה, ויוצר הזרה מתמדת של הנראה. כך נולדת ראייה שכמותה כהליכה על חבל גבוה, משום ששום אובייקט בציור אינו תם ונשלם, אלא חי, מתקיים ומתעתע במקביל לתודעה האנושית ולזמנים שהיא מתקיימת בהם: זמן הציור האטי, זמן הרישום המהיר המתגלה בהינף על פני הציור, זמן הנשימה, זמן ההימצאות בנוכחות הציור. המודעות לציור כפעולה שמתרחשת בזמן מעניקה ליצירת אפלפלד איכות מוזיקלית חזקה.

מאיר אפלפלד – טבע דומם, 2013

עלילת הקומפוזיציה

מלבד צורות המלבן והריבוע, הקומפוזיציה בנויה גם על שני אלכסונים, שאחד מהם מתחיל במעין וילון לבן מתלכסן על פני החלון הסגור והקיר, שבשוליו יש סצינת טבע דומם עם דמות מכונפת ומראה. אלכסון לבן זה הוא המשלח אותנו אל תוך הציור וצפון בו רמז להבנת היצירה.

אלכסון ראשון מתוח בין כן הציור לשרפרף: פן-הציור ריק מבד, אבל אחוז בעירה. עמוד הכן שחוצה אותו אנכית מעובה באור אדמדם זהוב שמבעיר גם את קצות המסגרת הקרובים וזורק במלבן השמאלי נתזי צבע אדומים וצהובים. כאן, אומר הצייר, על מלבן אש-התמיד הזו, מתרחשת הדרמה של הגילוי האמנותי. בתוך המלבנים משני צדי העמוד, במקום שהיה אמור להכיל בד ציור, יש משטחים אבסטרקטיים שחלוקתם הפנימית למלבנים ופסים וגם נקודות לבנות זרויות (חרוטות בבד) משוחחת, בין השאר, עם סדרת "Ocean Park" של ריצ'רד דיבנקורן, צייר אמריקאי אהוב על אפלפלד.

מלבני הכן, שכמותם כיצירות נפרדות בתוך היצירה (ובעצם מקבילים לאותם "ציורים גמורים" האופייניים למסורת ציורי סטודיו), משכיחים מאיתנו שלמעשה בד הציור קיים ושהוא לפנינו, בכתמים אלה ממש, ממלא את המסגרת ה"ריקה". זהו רגע מטפיזי בציור; חלל שהוא כשני דפים בספר פתוח של התגלות. דווקא המקטע האבסטרקטי משמש כעין trompe l'oeil פיגורטיבי.

שרפרף האמן הוא צומת של ממדים. בעוד שהפלטת מצוירת לפי כללי הפרספקטיבה, כטרפז, רגלי השרפרף מאוחדות חלקית עם צלן בעומק משוטח. נוסף לרגליים גם תוואי שריטות שלכאורה מחבר אותן עם הפרספקטיבה הריאליסטית של המושב ושל הסטודיו, ולמעשה ממחיש את כיווניהן באופן בלתי אפשרי.

פגישת הדו-מימד עם התלת-מימד אצל אפלפלד ממחיזה ומבליטה את התודעה האנושית כתופעה נפרדת במרחב, חיונית לפענוחו אך גם זרה לו. אי-אפשר להקיף שרפרף כזה יותר משניתן להקיף שולחן של סזאן, אבל אפשר לחיות בו יותר משאפשר לחיות בגולגולת הפחוסה שהולביין מצייר ב"השגרירים" או במבנים הפרדוקסליים ותו לא של אֶשֶׁר. התודעה והבד הם שני המקומות היחידים שבהם יכול מפגש ממדים כזה להתקיים

(על מסך מחשב לא באמת מונח צבע). אצל אפלפלד מצויר תיאטרון התודעה האנושית, תודעה קורנת ערגה לעולם הממש, ועם זאת נבדלת ממנו.

אלכסון שני קושר שתי פינות של מסתורין בקשר של אנרגיה וגם בקשר של סיבה ותוצאה: האלכסון הלבן שבאמצעו מלאך קטן מוכר לנו מצויר המערב כאלכסון מיוחד, אלכסון הבשורה. גם בציור שלפנינו יש בשורת לידה, מסוג אחר. כאן, בלבן הזה, ממוקם הסובייקט, אותה סצינת טבע דומם שהיא חידת התמיד העומדת בפני הצייר. כאן הוא נולד. כאן הוא מביט בעצמו במראה וכאן רואה אותו הצייר, השחקן הראשי החסר מן הדרמה והמצייר למעננו את תהליך התחסרותו שלו – חלף לידת הציור.

הלבן המקיף את הכד, התפוחים, הצנצנת, הוא מעין סכום של צבעיהם וחומריהם כמו גם מקור הנהרה השפוכה עליהם. וילון האור מתלכסן כדי להיעלם תחת מרכז הסטודיו ולהופיע מחדש כמין פתח במה, ממש כמו זה שדרכו יורד דון-ג'ובאני בסוף האופרה לגיהנום. מתוך הפתח עולה אד לבן טהור, לבן יותר מגוף המלבן, כאד שמעל נחל שוצף, אידיאה של צבע ושל חומר. כתמיות טהורה. זהו קטע סוריאליסטי בלב ציור פיגורטיבי. ואם המלבן הוא ציור שנפל ופניו מטה, הרי שכאן חוזרים ומופיעים אחורי הציור של רמברנדט. הציור שבציור נולד מן החומר, דבוק אליו ומוליד אותו מחדש: הוא מוחזר מן המראה כמשיחה רכה של לבן רך שנהיה, בדיוק מעל ראש הקופידון, ראש הארוס, כתם לבן טהור.

זהו שירה של אמנות שסומכת על החומר שישתנה, ולכן יקיים חיים.

הערות:

1 רשימות של צייר, אנרי מאטיס (הקיבוץ-המאוחד 2011, ערכה דומיניק לוי-איזנברג), עמ' 91.

2 מאיר אפלפלד ציורים, 2012, קטלוג התערוכה בגלריה האוניברסיטאית, ערך דרור בורשטיין. מסתו היפהפייה של בורשטיין "מאיר אפלפלד כצייר סיני", הפותחת את הקטלוג, עוסקת בין השאר גם בתפנים זה.

3 אצל דייוויד הוקני, למשל, יש כמה דוגמאות, בעיקר בסדרת הליתוגרפיות Pembroke Studio מ-1984, שגם כשמוצגים בהן ציורים, אין הם אלא "אקומפלרים", נתחי מרקמים של חלל הסטודיו המקיף

אותן. ובוודאי אין אלו דוגמאות יחידות.

4 □ ב-1894 צייר מאטיס דוגמה יוצאת דופן גם במסורת הפיגורטיבית, "הסטודיו של גוסטב מורו", ציור שיש בו ארבעה ציירים, דוגמנית חיה במרכז, ומימין למעלה, שלשה קנבסים קטנים לבנים בבחינת "ייצוג של ציור".

5 מתוך הקטלוג שליווה את התערוכה שאצרה בילסקי בבית-האמנים בירושלים ב-2009.

אנרי מאטיס הלית בלום מאיר אפלפלד רמברנדט



שיתוף 0

פוסט

0 תגובות מיון לפי הישנות ביותר

הוספת תגובה...



פלאגין התגובות של פייסבוק

כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים *

התגובה שלך *

שם *

אימייל *

אתר