

על הציור: הדר גד משוחחת עם הציירים אלי שמיר וארז אהרון

בעקבות התערוכה "זבת חלב" בגלריה לאמנות בבית חנקין בכפר יהושע

תמלול ועריכה: זהר טל ענבר, אילת הרצוולף ונטע הבר

28.6.19

הדר גד: העבודות המוצגות בתערוכה "זבת חלב" לקוחות מתוך סדרות. האם תוכלו לומר כמה מילים על אותן סדרות?

אלי שמיר: הציור "דיוקן עצמי בהר נבו" שייך לסדרה "גבולות" שתוצג במשכן לאמנות בעין חרוד בשנה הבאה. הסדרה יוצאת מגבולות העמק. שלא כמו באירופה, בארץ - רואים את הגבול מכל מקום. הנופים בארץ אינם תמימים, בסוף כל נוף יש גבול, ואני מצייר את הגבולות הפיזיים. אך יש גם גבולות פנימיים. כלומר, גבולות של נרטיבים שהם גבולות המבט של האחר. כמו, למשל, העבודה שלי עם מראם סירחאן, או ציור המתאר שלוש תלמידות שלי המציירות את תל מגידו, והן רואות אותו אחרת ממני.



אלי שמיר, דיוקן עצמי בנוף עם מראם סירחאן, 2017, שמן על בד, 105/180 ס"מ

העבודה המוצגת בתערוכה "זבת חלב" היא מעין עבודת סיכום של הסדרה. מדובר בגבול של משה רבנו, שלא יכול היה להיכנס לארץ. נסעתי לירדן, עמדתי על הר נבו, ולא ראיתי כלום - היה אובך כבד, היה חם וקשה. הציור הזה עקרוני מאוד בשבילי, כי בעצם אי אפשר להשתלט על הנוף. מי שמשתלט עליו - משלה את עצמו.



אלי שמיר, **דיוקן עצמי בהר נבו** (בתהליך), 2019, שמן על בד, 160/240 ס"מ

ארז אהרון: עקרונית אינני מצייר סדרות. זו הסדרה הראשונה שלי. היא התחילה כסוג של בדיחה. רוב הציורים שלי מתחילים מבדיחת קרש פרטית שאיש לא מבין חוץ ממני. זה עוזר לי לשבת מול עבודה במשך חודשים ושנים. הייתה סיטואציה מסוימת שבה התבקשתי להימנע מציורי נוף. חשבתי איך לעקוף את זה. הדבר הראשון שעלה לי בראש זה שדה שיבולים, הדבר הקיטשי ביותר. היות שהציור שלי פרטני מאוד ויורד למיקרו של הפרטים, אספתי בשדה אלומת שיבולים והבאתי לסטודיו, העמדתי אותן אחת אחת, רשמתי, העברתי לשמן, וכך הלאה. כך במשך כמעט שלוש שנים אני עובד על סדרה של מאה שיבולים, וזה אמור להיות מוצג כשדה שיבולים אחד גדול.

הדר: מדוע מאה?

ארז: חיפשתי מספר מיתי. האידיאל היה רבבה, אבל זה קצת גדול עליי. בתערוכה כאן מוצגות חמש שיבולים מתוך המאה. תוך כדי עבודה התחלתי לחקור את עניין השיבולים, וגיליתי דברים מעניינים מאוד. למשל, שרוב השיבולים שגדלות פה בארץ בכלל מיועדות למספוא, ואי אפשר להוציא מהן לחם. זה מתחבר ל"ארץ זבת חלב" ומעלה שאלות.



ארז אהרון, **שיבולת מס' 40**, 19-2018, שמן על בד מוצמד לעץ, 30/40 ס"מ

בכל השיבולים שלי מופיע חוט אדום, הנעוץ במסמר אל גבעול החיטה. החוט השזור מזכיר לי את הצליבה הנוצרית. כחוזר בשאלה, האמונה תמיד העסיקה אותי, ובעיקר האמונה הטפלה, שזה משהו שאני קצת ציני לגביו. החוט האדום מופיע כבר בזיכרון הראשון שלי, כשקשרו לי אותו על כף היד כסגולה למזל. ציירתי שוב ושוב את חוט השני, ועם הזמן הוא הופקע ממשמעותו המקורית, והפך להיות כתם אדום, החוזר ומופיע בעבודות שלי.

הדר: אני מציגה בתערוכה שני ציורים קטנטנים של רקפות מתוך סדרה שאני עובדת עליה משנת 2007, כשהתחלתי לנסוע לבית הקברות בעין חרוד, שבו קבורים סבי וסבתי. בשלב די מוקדם התמקדתי בעציץ רקפות נבול שעניין אותי מבחינה ציורית. תוך כדי התבוננות ראיתי שכל הנרטיב נמצא שם, ברקפות.



הדר גד, **רקפות 40**, 2009, שמן על בד, 15/15 ס"מ

כשצייר מצייר הרבה שנים, הדימויים מתולדות האמנות וה-DNA שגדלנו עליו תמיד מונחים לנו על המכחול. יש היסטוריה של אמנים שציירו רקפות באמנות הנוצרית וגם באמנות הישראלית, למשל גרשוני, ואני יושבת בבית הקברות בחמסין ומציירת רקפות.

יש לי איזשהו ריטואל: בכל פעם כשאני באיזה בלבול בסטודיו, וכידוע עבודת הצייר היא "לבדית" מאוד, בודדת מאוד, אני חוזרת אל הרקפות. הרבה בקרים אני מתחילה בציור של רקפות.

יש לי בסטודיו מנבֶּלָה (מהמילה לנבול) של רקפות על אדן החלון. עם הזמן נוצר "יומן רקפות", הכולל הרבה מאוד רקפות מצוירות על נייר או על בד. ואם יום אחד אפרוס אותו, אולי אראה איזו שהיא דרך ציורית, שבה הרקפות הן רק הסיבה להחזקת המכחול.



הדר גד, **רקפות 60**, 2009, שמן על בד, 15/15 ס"מ

הדר: לציור כערך יש משמעות. עד כמה אנחנו נאמנים למדיום עצמו, לתורה הציורית, וכמה לסיפור שאנחנו רוצים לספר?

ארז: אני צייר שמצייר מהתבוננות, מהאסכולה של ישראל הרשברג. אני תמיד מתחיל לעבוד כשמשוה מונח לי מול העיניים. בסדרה של השיבולים תמיד הייתה מונחת מולי שיבולת ממוספרת, אך כדי לעניין ולאתגר את עצמי, בכל פעם התחלתי באופן שונה. פעם רשמתי רישום קווי מדויק מאוד, ואז עברתי לצבע שמן, ופעם התחלתי באנדר פיינטינג כללי מאוד וגס, ואז עבדתי עם צבע פנימה. לא ערבבתי צבעים מראש, אלא כל פעם ערבבתי צבעים מחדש מתוך תגובה למה שקורה.

בציור מהתבוננות יש איזו נאמנות ויזואלית בדרך כלל, אבל מה שקורה הוא שבמהלך העבודה ההתבוננות הופכת להיות פחות באובייקט, ויותר התבוננות שלי, הצייר, מול הציור עצמו. אני מתבונן בציור ומנסה להבין מה הוא מבקש או דורש, כדי שאמשיך אותו. בהרבה מקרים, לאחר כמה ימים המודל נופל או נהרס, ואז, בדרך כלל בערב, עם אור מלאכותי, אני יושב ופשוט מצייר מתוך זיכרון או רצון חזותי.



ארז אהרון, **ללא כותרת**, 2018
שמן על בד 61/41 ס"מ

אלי: יש קול ויש טקסט. כדי שתוכלו לשמוע את המילים שנוצרו במחשבתי, אני משתמש בקול שלי. האוויר מהריאות עובר במיתרי הקול ונושא את המחשבות החוצה. יש בזה משהו פלאי. אותו דבר קורה בציר: יש קול ויש טקסט. הקול מתבטא ברצף הכתמים, רצף של צורות מופשטות שיש להן צבעים.

לטקסט, לתוכן, יש מבחינתי שלושה מעגלי משמעות. מכיוון שאני מורה, חשבתי על זה רבות. במרכז המשמעות נמצאים האני, הגוף, החוויות, החיים, אחר כך המעגל שעוטף אותי: הקהילה, הנרטיב שלי - כפר יהושע והעמק, ומעבר לזה המעגל של תולדות האמנות. אני מתייחס לתולדות האמנות, אבל מביא התייחסות אישית שלי. הרבה פעמים המשמעות נמצאת ביחס בין המעגלים. אני מתנגד לפוסט מודרניזם. יש לי עמדה שאני רוצה להציג, ואני נאבק עליה.



אלי שמיר, **שיר ערש לעמק**, 2008-2009, שמן על בד, 180/270 ס"מ

הדר: עד כמה תולדות האמנות נוכחת בתהליך העבודה?

אלי: כשאני מצייר, רק אני והמודל קיימים. ברור שבראש יש לי את סזאן ועוד, אך יש מקרים שבהם אני יוצר אזכור ישיר לתולדות האמנות. למשל, אני עובד עכשיו על ציור של הלווייתן של דני אפרת בכפר יהושע, וזה כמובן מתייחס לציור של גוסטב קורבה "הקבורה באורנאן".

ארז: זה קיים אצלך בראש כל הזמן. אתה מודע לדברים והם לא נסתרים. למשל, ב"חתונה כפרית" (1568) של פיטר ברויגל האב, מופיעה מקלעת משיבולים, ואתה חושב עליה כשאתה מצייר.



פרט מתוך: פיטר ברויגל האב, **חתונה כפרית**
1566–1567, שמן על עץ, 124/164 ס"מ

ארז אהרון, **ברכת כלה** (מתוך סדרת קמעות ומקלעות חיטה), 2019, שמן על בד מוצמד לעץ, 40/50 ס"מ

הדברים לא מקריים. כשאני נוסע לצייר באיטליה אני הולך בעקבות צייר שאני אוהב, ז'אן-בטיסט קאמי קורו, ומצייר בנופים שהוא צייר. אני מנסה לחוות את אותה חוויה שהוא חווה. מנסה לפענח את תולדות האמנות שלו.

הדר: יש בזה גם משהו משתק?

ארז: ההפך: אני מתייחס לזה כאל סולם שבו אני יכול לטפס ולהביא את הרעיונות שלי. אני יכול להבין שכשמישהו מצייר פורטרטים וחושב על רמברנדט, זה יכול קצת לשתק. אבל אם זה היה המצב, אז אחרי רמברנדט לא היו מציירים יותר פורטרטים.

אלי: אחרי שהייתי בתערוכה של רמברנדט באמסטרדם, עשיתי את ציור עמק יזרעאל הראשון שלי. הוא הביא אותי אל עצמי. אמנות גדולה מביאה את הצופה אל עצמו, אל העומק של עצמו. אמן אחד סיפר לי, אחרי שהוא היה בתערוכה של יאן ורמיר בהאג, שהוא לא יכול לצייר יותר. עניתי לו שזה שורמיר צייר גדול, זה לא יכול לפתור לי את הבעיות. את הציור שאני אעשה ורמיר לא יוכל לצייר בשבילי. אני לומד ממנו המון, לעולם לא אצייר כמוהו, אבל את הציור שלי הוא לא יוכל לעשות.

הדר: ארז, אתה תלמיד של הרשברג, ואלי, אתה למעשה הקמת אסכולה משלך. מה ההבדל המהותי בין שתי הגישות?

ארז: קצת קשה לי לעמוד על השוני בין האסכולות. אני לא מבין את הניסיון להפוך אסכולה למבודלת ולכת. אני לא רואה הבדל מהותי. ההתבוננות, החיפוש אחר המרחב, החלל והאור, אלו דברים שדומים בשתי האסכולות.

אלי: אני חושב שבאסכולת הרשברג המטרה עצמה היא הציור, התוצר.

ארז: להבנתי, דווקא ממה שלמדנו, המטרה היא לא הציור בפועל.

אלי: אבל בסוף המטרה היא הציור - הכי טוב שאפשר.

ארז: המטרה שלי, ולא אדבר בשם אף אחד אחר, היא להעביר את החוויה הוויזואלית הראשונה שלי הלאה לצופה.

אלי: אצלי המטרה היא העולם, להיות רלוונטי לעולם, לקהילה שלי ולעצמי. מה שאתה אומר בעצם דומה לחוויה שלי. שנינו אומרים דבר דומה.

הדר: תוכלו להתייחס לתהליך העבודה, למעבר בין רישום לציור או בין צילום לציור?

ארז: עבודה מצילום היא כלי טוב ואני משתמש בה. הצילום הוא לא מוקצה. הנוף משתנה ואתה יכול לצלם ולהשתמש בזה וזה יעיל מאוד. טובי הציירים השתמשו בעזרים שונים - בקמרה אובסקורה ובעוד.

אלי: לי אין מתכון קבוע. כשבניתי את הבית בכפר יהושע עבדו בבית הסמוך שלושה פועלים סינים, החלטתי לצייר אותם. צילמתי את הקומפוזיציה שבה הם ישבו. כשאני מצייר פורטרט אני לא רוצה לגנוב אותו. אני רוצה שתהיה הסכמה של המצויר, אז ישבתי ושוחחתי איתם. תחילה עשיתי סקיצות שלהם בפחם, וכל אחד מהם חתם על הסקיצה בסינית. אחר כך הזמנתי אותם אליי לסטודיו וציירתי כל אחד מהם בנפרד. ואחרי כל זאת, ציירתי בשמן את **אוכלי האורז** (שמתייחס כמובן ל**אוכלי תפוחי האדמה** של ואן גוך) – מתוך הצילום. לא העתקתי אותו, כי אני לא עושה פוטו ריאליזם, אלא למדתי אותו, את המרחב שלו ועבדתי על הדמויות שכבר למדתי והכרתי. הרבה פעמים כשאני עובד על פורטרט של אנשים או של נופים שאני מכיר, אני ממש לא מעתיק את הצילום.



אלי שמיר, **אוכלי האורז** (מתווה), 2003, שמן על בד, 30/40 ס"מ



וינסנט ואן גוך, **אוכלי תפוחי האדמה**
1885, שמן על בד, 82/114 ס"מ

ארז: עבודת הציור צריכה להיות תגובה. אין מתכון קבוע מראש. כל טבע דומם צריך להתחיל מחדש בצורה שונה. אני בוחר את הכלים ואת צורת העבודה שמתאימה לכל מקרה.

לדוגמה, השיבולים עצמן משתנות עם הזמן, ולכן אני מתחיל אותן כרישום מהודק מאוד בעיפרון, ואחר כך מעביר אותן לבד, ואז עובד בצבעי שמן. אבל לפעמים, אני מתחיל במשהו מופשט מאוד מאוד, בניסיון למצוא את הכתמים, את היחסים הטונאליים. יש ציורים שאני מתחיל ב-Underpainting. למשל, אם אעבוד על פורטרט ויש עליו אור רך ומעניין, תמיד אתחיל עם Underpainting של רו אמבר (Raw umbre), כי זה הרבה יותר טבעי ונעים לצייר כך מודל, מאשר לרשום אותו באופן קווי. הפורטרט הוא

יותר כתמי, לכן אתחיל לצייר אותו בשכבה כתמית. את השיבולת קצת קשה לצייר באופן כתמי, אז שם יותר קל לי להתחיל בקוויות.

בציורי נוף אני מתחיל ישר להניח צבע, יורה את כל הארסנל הצבעוני על הבד, עושה הפסקה, מסתכל ובוחר מה נשאר ומה יורד, עובד עם מה שנשאר וחוזר על הפעולה הזו כמה פעמים עד שאני נשאר עם מה שרציתי. הרבה פעמים אחזור עם ציור נוף לסטודיו ואמשיך אותו שם.



ארז אהרון, ללא כותרת, 2013, 130/60 ס"מ

אלי: בציורי הפורטרט שלי אני לא עושה Underpainting. אני מניח כתם ליד כתם, ובונה את זה מכתם לכתם וזה נאסף בסוף למשהו. אין לי מושג איך זה ייגמר. אין לי שום שליטה על זה. גם נופים אני מצייר כך במידה רבה. יש תמונה גדולה, שאני מבין אותה וחותר אליה מהנחת כתם ועוד כתם, ואין לי מושג איך זה ייצא.

ארז: מתכונים, בכלל, זה דבר שהורג את הציור. אם קמת בבוקר ואתה יודע מה זה יהיה - זה משעמם. צריך בכל פעם להתחיל מחוויה ראשונית, בצבעוניות שונה ובבד אחר, כשאתה לא יודע מה יהיה.

הדר: מתי אתם יודעים שהציור גמור?

אלי: אני מסכים עם ארז, שלדעת איך הציור ייגמר זאת אשליה. תמיד אני מופתע מחדש ממה שהבנתי בסופו של דבר מהמרחב שציירתי. זה גם משמעותי מאוד בציור פורטרט. יש סוג של מפגש שאין לי מושג איך הוא יתפתח. העבודה קשורה לצורה שבה המודל מציע לך את עצמו.

הציור **הר נבו** בתערוכה **זבת חלב** עוד לא גמור, למרות שהרבה אנשים חושבים שכן. יש לי שם עוד כמה אתגרים. יכול להיות שהוא יראה פחות טוב בסוף, אבל אם אני לא אתמודד עם האתגרים שיש בו, אני לא אתקדם. אם אני לא אכשל, אני לא אתקדם. אם אתה פוחד ליפול מהסוס לא תלמד לרכב.

אני בקטע של להמשיך את הציור עד שהוא יתקלקל.

הדר: אם הבנתי נכון, אתה מגיע לגבול שבו הציור מהווה מדרגה ליצירה הבאה.

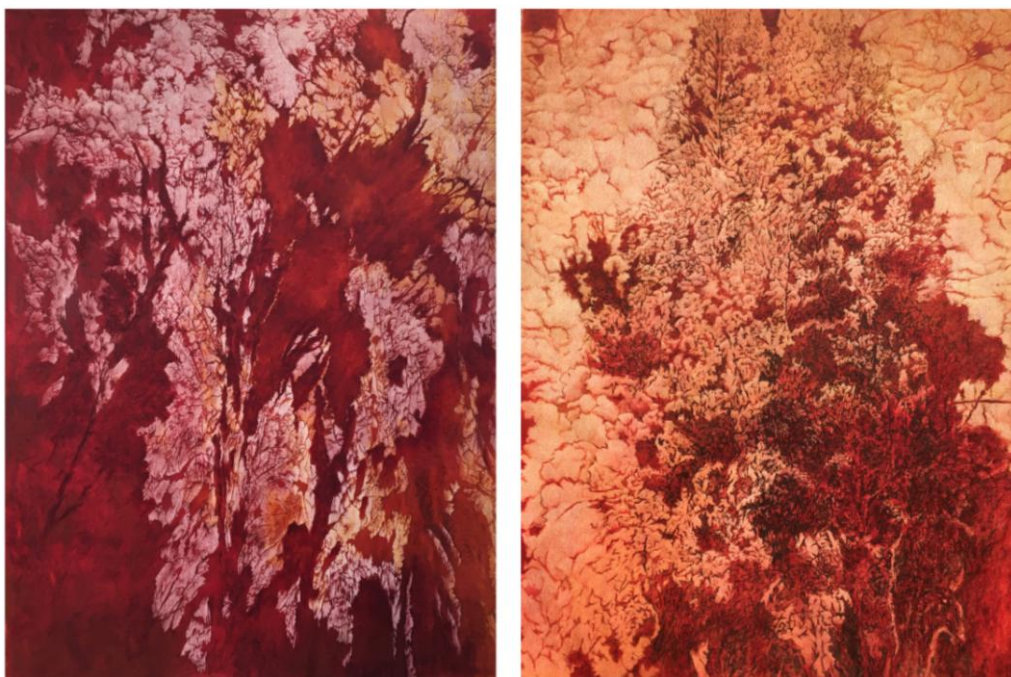
אלי: ברור שכדי שאני אמשיך את הציור הזה אני צריך ללמוד משהו שאני עוד לא יודע. כי כרגע הוא בסדר, כביכול, אבל אתה חותר מעבר למושג. כמו הר נבו. הוא נשאר שם, ואתה חותר, בסופו של דבר, למין כישלון, שדרכו יש לימוד של משהו.

הדר: מתי מגיע הרגע שבו אתם אומרים לעצמכם: "זהו, עכשיו זה גמור"?

ארז: הסטודיו שלי הוא בעצם די בית קברות לציורים לא גמורים. אני עובד המון על ציור, ואז מגיעה הנקודה שאני נתקע, אין לי מה לעשות אתו, אין לי מה לתת לו והוא לא מבקש כלום. ברור לי שהציור לא גמור. אז אני שם אותו על הקיר, יומו יגיע מתי שהוא. קרה שערבבתי צבע לעבודה אחרת ונזכרתי בו, רצתי אליו, הנחתי צבע, זה נתן משהו, והרגשתי קצת יותר טוב. אבל בגדול, אין אצלי ציור שהוא גמור, שאני יכול להכריז שהצלחתי. יש ציור שנתתי לו כל מה שיכולתי לתת והוא ביקש כל מה שהוא ביקש, ובכך זה הסתיים. רק אם הוא ייצא לתערוכה ויירכש, אז הוא גמור.

אני גם לא זורק ציורים, כי ההכנה על המשטח ארוכה, ואני יכול לעבוד עליו שוב. זה קורה הרבה פעמים, ציורים היו ואינם. אני לא מקדש את הציור. מבחינתי כל התהליך שעברתי עם ציור מספק אותי ומספיק לי. ציורים בסטודיו הם בעיקר בעיית אחסון. הם סתם הפרעה.

אלי: בסופו של דבר, יש איזו מנגינה, שמסתיימת מתי שהוא, כשהיא מתגעגעת עדיין להגיד משהו לטקסט.



הדר גד, **ללא כותרת**, 195/145, 2017 (2x)