

מחול הציור לסילוק הממד הפרשני

ענת דנון סיון

הציור של איוה כפרי מתרחש בחלל. ראשיתו בכניסה אל חלל ריק, שהאמנית "שופכת" לתוכו טפטים צבעוניים, צבעי אקריליק ותרסיס, שקפים מודפסים, לוחות פרספקס, ועוד מיני חומרים תעשייתיים. המשכו בפעולה פרפורמטיבית, הדורשת ריכוז, התמסרות והסתגרות ממושכת בחלל, לעיתים חודש, ואם אפשר גם יותר. לרוב, אין סקיצות מקדימות, לעיתים רק התוויית שלד, וגם הוא נמחק או משתנה עם תחילת תהליך העבודה. בסטודיו, האמנית רק מתרגלת "אטיודים", "מתחממת לפני המופע הגדול", מציירת על לוחות אקראיים, על שקפים, מצלמת, גוזרת ומדביקה, מהרהרת - אולי זה יכנס ליצירה, ואולי לא. תהליך עבודה זה מייצר מתח ואי שקט אצל היוצר (וגם האוצר). לא ידוע מה יקרה ברגע המכריע: האם יתחולל נס של בריאה או שמא קריסה מוחלטת. הציור של כפרי מתמקם במרווח צר ונזיל, המתרחב עם כל פעולה או נשימה של המחווה הציורית.

הציור "מדבר" בשפה חפה ממילים. הפעולה הציורית מדגישה את גופניותה וחומריותה. למרות הנראות התעשייתית של החומרים המשתתפים ביצירה - פלסטיק, סרטי הדבקה וטפטים זרחניים - העשייה האמנותית של כפרי נשארת במידה רבה סוערת ורומנטית. מצוקת הציור בראשית המילניום החדש דוחפת אותה לחצות את הגבולות המוכרים של הציור ולהרחיב את השפה המסורתית - להחליף את הבד הלבן בחלל, על כל מרכיביו: קירות, רצפה, תקרה והחלל שביניהם. החלל משמש נקודת מוצא ומתניע את היצירה כולה; מידות הציור נבנות מתוכו וביחס אליו.

הציור מותיר אחריו עקבות בחלל. שרבוט, משיחת מכחול חזקה כלפי מטה, מלבן צהוב מודבק שקצותיו מוסתרים בעיגול שחור, שקף גזור בעקמומיות מכוונת, קו בוטח, קו שבור - כל המחוות הציוריות והקולאזיסטיות מתנקזות לזירה הציורית. בתהליך היצירה, הגוף של האמנית נע ומכתיב את מחול הציור. גם בתהליך הצפייה השתתפות הגוף הכרחית. הצופה נדרש לפלס דרך

בתוך הציור, המשמש לו מקור של עונג והתנתקות, לעקוב אחר החומר והצורה ולאחר קומפוזיציות אפשריות. תהליך זה דורש התבוננות ממושכת וניתוק מהממד הפרשני-המילולי. במקרה של כפרי, הארוטיקה של האמנות מסלקת את ההרמנויטיקה.¹ הציור של כפרי אינו מציע שינוי של נרטיב (פוליטי או חברתי), אלא כניסה לתוך שדה לא מילולי של ציור המוחצן בצבעוניותו, אך נותר מכונס בתוך עצמו. מהותו וממשותו מסתרות בחומריו ובצורותיו.

בתערוכה זו, כפרי משלבת לוחות פרספקט שרופים, שהיא בונה עליהם את ציוריה. הלוחות מתפקדים גם כציורים עצמאיים וגם כקירות שקופים בחלל. אלה אלמנטים ציוריים ואדריכליים, המחלקים את החלל מחדש ומציעים שלל נקודות מבט וקומפוזיציות חדשות. שקיפותם של הלוחות מאפשרת לצופה לקלוט את החומר המונח על המשטח כרישום חופשי בחלל המנותק לכאורה מהמשטח הקשיח. מבטו של הצופה זולג מן הלוחות לעבר מחוות ציוריות נוספות הפזורות בחלל, מחבר ביניהם, מנסה להשלים את החסר ולייצר ממנו את השלם. שלא כמו המיצבים שבנתה כפרי בשנים האחרונות, שהכילו מערך ציורי-פיסולי אחד המורכב מפרגמנטים רבים הפזורים בחלל, בתערוכה זו כפרי בוחנת את האפשרות של הציור לתפקד כאובייקט אוטונומי. היא מציעה כניסה לקומפוזיציה בחמישה חלקים, הניתנת לפירוק ולהרכבה מחדש.

שם התערוכה - **Multipane(s)** - שפירושו: רב-מישורים, מרמז על טקטוניקה של יצירה מרובדת או רב-שכבתית, שכל חלקיה מקובעים, ועם זאת היא נותרת פתוחה לקריאות ולמבטים מחודשים. שם זה הוא גם קריצה למצלמת *multiplane*, שפותחה באולפני דיסני ב-1933 על ידי האנימטור אוב איוורקס [Iwerks] ונועדה לייצר עומק ותנועה בתוך תמונה שטוחה ודוממת בסרטי האנימציה הראשונים, באמצעות הזזת לוחות זכוכית מצוירים המונחים זה על גבי זה [ראו עמ' 72].²

כפרי מאמצת את שם הטכנולוגיה הקולנועית הראשונית כשם תערוכתה ובוחנת את האפשרות של הציור לייצר תנועה ועומק דרך מערך של מסכים שקופים מצוירים משני צידיהם. הציורים מצויים במצב של ציפה או רחיפה וגמישותם מעידה על מצבם הנזיל. שלא כמו טכנולוגיית האנימציה, שמייצרת אשליה של תנועה ועומק על ידי הזזת המסכים המצוירים, אצל כפרי הפעולה מתהפכת. הצופה איננו דמות פסיבית הקולטת דימויים נעים, אלא הוא דמות אקטיבית של משוטט הנקלע לסבך של מצבים ציוריים.

הניסיון לפרוס "רשת" פרשנית, שתמקם את יצירתה של כפרי בתוך הגנאלוגיה של הציור המודרני והציור העכשווי, מוליך במהירות למבוי סתום. יצירתה מהדהדת שלל זרמים וסגנונות מראשית המאה ה-20 ועד סופה: מאקספרסיוניזם אירופי מופשט (למשל, וסילי קנדינסקי [Kandinsky] והקשר בין ציור למוזיקה ולרוחני), דרך סוריאליזם אמורפי (פול קלה [Klee]), קונסטרוקטיביזם רוסי (קזימיר מלביץ [Malevich]), טאשיזם ואקספרסיוניזם מופשט אמריקאי (רוברט ראושנברג [Rauschenberg]), וילם דה קונינג [de Kooning] וסיי טוומבלי [Twombly]), ועד פוסט-מינימליזם (אלסוורת קלי [Kelly] ובלניקי פלרמו [Palermo]) ואמנות המיצבים הספקטקולריים של שנות ה-90 של המאה ה-20 העוסקים בגבולות החמקמקים שבין הציור לפיסול (קתרינה גרוס [Grosse]), ג'סיקה סטוקהולדר [Stockholder]). השפעות אלו ממקמות את עבודתה של כפרי בין שני קטבים סותרים הדורשים ויסות מתמיד: האחד - ספונטני, פראי ומיידי, והאחר - מתוכנן, שקול, מחושב ומדוד. העבודה לא נעשית במהלך אחד רציף או בפרץ של יצירה, אלא מורכבת ממצבים ציוריים שונים, עשויה חלקים חלקים, שנבנים ומתפרקים עד הרגע האחרון לפני התצוגה.

אופני הדיבור של כפרי על האוטונומיה של הציור ויכולתו לעמוד בפני עצמו ללא נרטיב פרשני מהדהדים את דבריו של קלמנט גרינברג [Greenberg] על הציור המודרניסטי הטהרני. גרינברג כתב כי האמן או המשורר האוונגרדי מייצרים משהו בעל תוקף הנובע רק מתוך עצמו, יש מאין, ואינו תלוי במשמעויות, בדומות או במקורות. יצירתה של כפרי, שהריגוש שהיא מעוררת קשור בהמצאה ובארגון החללים, המשטחים, הצבעים והצורות בציור, מהדהדת את אמני האוונגרד שמזכיר גרינברג בהקשר זה, ביניהם: פבלו פיקאסו [Picasso], פיט מונדריאן [Mondrian], ז'ורז' בראק [Braque], קנדינסקי וקלה.³ במונחיו של גרינברג, אפשר אולי לתאר את הציור של כפרי כ"ציור מומר" הפורץ את "מישור התמונה השקוף" ומתפקד כאירוע תלת-ממדי, אך ממשיך לנבוע מתוך הדיסציפלינה של הציור.⁴ האם כפרי הרחיקה לכת עם חזונו של גרינברג על הציור הטהרני, עד כדי כך שביטלה את ההפרדה הנחרצת בין קיטש לאוונגרד? האם ציוריה אכן "טהרנים" או "שותקים" ועוינים?⁵

הבחירה של כפרי בשפה מופשטת, אוטונומית, שאיננה נשענת על מסורות תיאוריות או קונספטואליות, מבדלת אותה מהמקומי, מהפוליטי או החברתי. בחירה זו משתקפת גם בביוגרפיה האישית של האמנית, שעזבה בצעירותה את

ישראל לפריז, והחלה ללמוד אמנות בבוזאר אצל אמנים כמו דומיניק גוטייה [Gauthier] וזאן מארק בוסטמנטה [Bustamente]. פריז איפשרה לה חופש לעסוק בציור, אבל הפריצה הגדולה שלה התרחשה דווקא בניו יורק. הרגע המכריע של יצירתה יסופר כאן כאגדת ציורי הטפטופים של ג'קסון פולוק ("הכול התחיל בנזילה אקראית מהמכחול..."), כאשר המכחולים "ברחו" מגבולות הברד אל הקיר והרצפה, כסוג של מקרה או "תאונה", ואז באה ההבנה שהחלל יכול לתפקד כחלק מרכזי בציור.

לצד השפה המופשטת של הציור, כפרי משלבת דימויים פיגורטיביים מעטים, מקצתם תצלומי טבע וסביבה, מקצתם יצירות אמנות "אקראיות" שנלכדו במצלמתה. ישנם גם תצלומי תקריב רבים של תהליכי העבודה בסטודיו, שהיא חושפת בהם שלל קומפוזיציות חדשות, שאינן מתגלות ממבט ראשון. התצלומים הללו יכולים להעיד על אופי עבודתה של כפרי ועל מורכבות התהליך בדרך ליצירה המופשטת. כפרי מצלמת מגיל צעיר, ויש בידיה ארכיון אינסופי של תצלומים. המצלמה משמשת לה מעין שלוחה של העין, והופכת את הזיכרון למטען חומרי-חזותי, לפני שהוא עובר טרנספורמציה, חוזר להיות צורה ונשתל ביצירת האמנות. מעבר לזאת, כפרי מסרבת לחלץ מן הדימויים נרטיב פרשני. הם מסרבים לקחת חלק "מודע" בעבודה ומעדיפים לצוף, לרחף, או להיסחף בהתאם למזג המשתנה של היצירה.

למרות מחול הציור העקשני לסילוק הממד הפרשני, לא ניתן "לשתוק" במפגש עם ציוריה של כפרי לנוכח הדימויים הצילומיים שביצירה. דימויי הנוף - הים, שדה של שיחי צבר, הקוצים, חורשת האקליפטוס והברושים - צולמו דווקא בישראל, ולא בפריז, ברלין או ניו יורק, הערים שהיא חיה בהן בשנים האחרונות. דימויים אלו אינם מתוארים באופן אישי או ביוגרפי, אלא עוברים תהליך של צמצום והפשטה באמצעות השכפול וההדפסה על גבי שקפים. כך הופכים הדימויים לטקסטורה או אולי לפרגמנט של זיכרון, ומשולבים בתוך העבודה בפעולה קולאז'יסטית. אפשר גם לראות בייצוגי הטבע הפראי והלא נגוע מפתח להבנת ה"ליבידו" של היצירה עצמה, שנובעת ממקום ארוטי, יצרי ובלתי מודע. שילוב רפרודוקציות של פיסול מצרי או אפריקאי, דגמים מבדים אוריינטליים - כל אלו מעידים על הסקרנות והמשיכה לממד הפולחני והמיסטי של יצירת האמנות.

השראה נוספת לעבודתה של כפרי היא רפרודוקציה של דרך לעוף [Modo de volar] מתוך סדרת התצריבים "Los Disparates" ("מעשי הטיפשות") (1823-1815) של פרנצ'סקו גויה [Goya], התלויה על קיר הסטודיו שלה כבר שנים רבות [ראו עמ' 69]. בבואה לעבוד בגלריה במוזיאון תל אביב לאמנות, נדרו התצלומים של שיחי הצבר, הים, החורשה ואיש העטלף של גויה מן הסטודיו ונתלו על הקיר במוזיאון בתחביר אקראי וכנקודת התנעה והשראה ליצירה המתגבשת. בתצריב של גויה מתגלה פן לילי-חלומי, חייתי ומפלצתי של האדם, דרך ייצוגי "אדם עטלף" המעופפים בעלטה. הניגוד השחור, העולה ומבצבץ מתוך העולם הצבעוני-הזרחני של כפרי, מדגיש עד כמה יצירתה נותרת סבוכה, אניגמטית ובלתי פתורה.

1. סוזן סונטג, "נגד פרשנות" (תרגום: מיכל זמיר), המדרשה 12, 2009, עמ' 39. במקור: Susan Sontag, "Against Interpretation", *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Doubleday, 1966, p.14.
2. הקשר של ציורי הפרספקט לטכנולוגיית מצלמת multiplane עלה בשיחה בין רפאל נדג'ארי לאיוה כפרי לקראת התערוכה.
3. קלמנט גרינברג, "קיטש ואוונגרד" (תרגום: אלינור ברגר), המדרשה 3, 2000, עמ' 17-18, פורסם לראשונה בכתב העת *Partisan Review*, סתיו 1939.
4. קלמנט גרינברג, "לקראת לאוקון חדש יותר" (תרגום: דורון ליבנה), המדרשה 3, 2000, עמ' 51, פורסם לראשונה בכתב העת *Partisan Review*, יולי-אוגוסט, 1940. ראו דבריו של גרינברג על הרחבת מושג הציור ופריצת מישור התמונה השקוף.
5. ראו: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1985.