



4 תערוכות

צילום, ציור, מיצב

מאי-ספטמבר 2017

הגלריה העירונית לאמנות
בית גורדון-לונדון ראשון לציון

גלריה עירונית לאמנות, בית גורדון-לונדון, ראשון-לציון

מנכ"ל החברה העירונית לתרבות נפש וספורט: **אלי פולק**

מנהלת הרשות לתרבות ואמנות: **רות מקבי**

מנהלת תחום אמנות: **אפי גן**

אלדד מנחין, עומר יאיר / סטודיו 'אבו סורא' - צילום

רוחם ריטוב / עדהלעד - מיצב

לאה טופר / קמילות - ציור

גידי סמילנסקי / נגלה כסוד - ציור

אוצרת התערוכות: **אפי גן**

אוצרת משנה: **קרן וייסהז**

קטלוג:

טקסטים ועריכה: **אפי גן**

עיצוב גרפי: **שגית שפר, פרסום 'דאלי'**

כל המידות נתונות בס"מ: גובה / רוחב

© 2017 כל הזכויות שמורות לגלריה העירונית לאמנות, ראשון-לציון ולאמנים.

אחד העם 8 ראשון לציון, טלפון: 03-7572827/1

www.hironit.co.il

4 תערוכות

צילום, ציור, מיצב

מאי - ספטמבר 2017

אלדד מנוחין, עומר יאיר / סטודיו 'אבו סורא' - צילום

רותם ריטוב / עדהלעד - מיצב

לאה טופר / קמילות - ציור

גידי סמילנסקי / נגלה כסוד - ציור



מתוך התערוכה: הדפס פיגמנט על נייר ארכיבי, 140/110 ס"מ

אלדד מנוחין, עומר יאיר / צילום סטודיו 'אבו סורא'

אלדד מנוחין ועומר יאיר משמרים תהליכים היסטוריים נשכחים. הם חוזרים לטכניקות צילום אבודות תוך שיחזור מתכונים מסורתיים של הדפסת לוחות צילום בחדר חושך, וצילום בפורמט גדול ישירות ללוח עליו מוטבע הדימוי. מתכוני הדפסת הצילומים שנשכחו עם השנים בשל המעבר להדפסה תעשייתית, שוחזרו על ידם בעזרת קהילת חובבי צילום התוססת באינטרנט.

אלדד ועומר יצאו אל המדבר, אל קהילת ה'מדברן' (פסטיבל מדברי שחרט על דגל קהילתיות, שיתופיות ויצירתיות חופשית). אוירת השימור מובילה את אלדד ועומר משחזור מסורת שפת הצילום גם אל שפת הבית / שפת אימם, העיראקית. הם פתחו ב'מדברן' סטודיו לצילום: 'אבו סורא', (אבו- שמשמעו 'אבא', בהקשר של אבות הצילום, סורא - משמעו 'צילום' בערבית עיראקית). אופיו התזזיתי של פסטיבל 'מדברן' מעודד השתתפות פעלתנית ומידית בפעילויות השונות שמציע הפסטיבל למשתתפים והוא בבחינת אנטיתזה מנוגדת לפעולת צילום הפורטרטים הארכאית, שמצריכה מהמודל כ: 20-30 דקות המתנה לפריים בודד (בתוכן 4-5 דקות ללא תזוזה כלל וזאת בכדי להתפקס על הדימוי). המצולמים שהתבקשו 'לקפוא על עומדם', דיווחו על חוויה כמו מיסטית בהמתנה לצילום. הבחירה בפורמט גדול 'אילף' את המהלך ואילץ האטה של הקצב - מהרגל של פעולה אוטומטית מידית, אל מחויבות למהלך ולתהליך הצילום ההיסטורי. טעינת הקסטות הידנית הותירה את סימני האצבעות על גבי הנגטיב ואת גרגירי החול כסימנים של זמן ומקום ספציפיים וכך חזר הצילום לתפקידו כמסמך היסטורי ולא כשעתוק טכני הניתן למניפולציות ממוחשבות.

האיכות הניכרת בתוצאה, מספרת על עולם נשכח של תשומת לב לפרטים, על זמן והשקעה בפעולה, על גאוות מקצוע, על מחויבות וחד פעמיות. ההתבוננות בתערוכה יוצרת שעטנז של אירה נוסטלגית מחד ותחושה של משהו חדש שמתהווה מאידך. אלדד ועומר מזהים ביצירתם זרם תרבותי המבקש להאט, להיות נוכח, לקחת חלק ולהתחייב, גם לפעולה וגם לקהילה.

הדפסה בטכניקה 'קרובן טרנספר':

עבודתם של צוות 'סטודיו אבו- סורא' משחזרת תהליך עיבוד היסטורי אך גם חושפת את עין המתבונן לעושרה של טכניקה שכבר איננו רגילים לחזות כשמביטים בצילום.

בטכניקת 'קרובן טרנספר' האמולסיה מורכבת מג'לטין ופיגמנט שחור. במקור הפיגמנט היה קרובן בלק (carbon black) והוא שנתן לה את שמה. מנעד הגוונים בהדפס הסופי מתקבל על ידי משחק בגובה האמולסיה: ככל שהיא עבה יותר כך מתקבל גוון כהה ואטום יותר וככל שהשכבה דקה כך הגוון בהיר. משחק זה יוצר 'גובה' ותלת ממדיות המייחדים את הטכניקה.

בשלב הראשון, מכינים אמולסיה - תמיסת ג'לטין עם פיגמנט שחור ('אבו-סורא' השתמשו בפיגמנט קרובן בלק מצבעי מים). את התמיסה מורחים על נייר המשמש מצע זמני. לאחר כיממה, האמולסיה מתייבשת וניתן לעבור לשלב השני - ריגוש האמולסיה לאור אולטרה סגול (UV) על ידי מריחת כימיקל מיוחד. האמולסיה הרגישה נחשפת בהדפס מגע לנגטיב בקופסת אור UV. בהדפס מגע הנגטיב מוצמד לאמולסיה ומאחר ולא מתבצעת הגדלה אופטית, השיטה שומרת על כלל הפרטים ואיכויות הנגטיב בהדפס הסופי. השילוב של ריגוש האמולסיה וחשיפה לאור UV משנים את מבנה ותכונות הג'לטין כך שהוא אינו נמס במים חמים. ככל שאזור באמולסיה הרגישה קיבל יותר אור כך תיווצר שיכבה עבה יותר של ג'לטין שאינה נמסה במים חמים.

מצע האמולסיה שנחשף לאור בהדפס המגע מכיל דימוי לטנטי: כלומר דימוי חבוי שלא ניתן לראותו. הפיכת הדימוי החבוי לגלוי דורשת שני שלבים נוספים - בשלב ראשון מוצמדת האמולסיה עם המצע הזמני אל המצע (הנייר) הסופי בקערת מים קרים. האמולסיה למעשה עוברת ('טרנספר') אל המצע הסופי. בשלב השני, ה'סטודיו' שהתקבל מועבר לאמבטיית הפיתוח המכילה מים חמים אשר ממסים את הג'לטין שלא נחשף לאור. בדקות הראשונות של הפיתוח מקלפים את המצע הזמני מה'סטודיו' וכל שנותר הוא לצפות בדימוי מבליח מבעד לערפילי הג'לטין השחור הנמס בקערה.

הטכניקה הומצאה והתפתחה באמצע המאה ה-19 וגרסה צבעונית הייתה בשימוש מסחרי עד תחילת המאה ה-20. צלמים בודדים עוסקים כיום בטכניקה זו מאחר והמורכבות, הדיק והזמן הנדרש בכדי לקבל דימוי מהווים חסם גבוה לעומת טכניקות מודרניות.



מתוך התערוכה: נגטיב 25/20 ס"מ, קופסת אור

הדפסת פיגמנט על נייר ארכיבי

אלו ההדפסים בהם משתמשים ב-20 השנים האחרונות. המהלך שנעשה לצורך ההדפסה היה מהלך של אדפטציה בו עירבו הצלמים טכנולוגיה עכשווית במהלך ההדפסה: הצלם מעביר נגטיב, הנגטיב נסרק ומתקבל קובץ דיגיטלי. התהליך הוא הזרקה דיו על ידי חימום כך שיש שליטה ממוחשבת על גודל טיפות מיקרוסקופיות של דיו המוזרקות לנייר ויוצרת את הדימוי. הקובץ מעובד ומקוטש. הדפס והצלם נמצאים יחד עד שיוצא טסט אחרון (שכן אפשר לשנות בהירות, חדות, הבהרה, הסתרה וכד') לאחר אישורו מתבצעת ההדפסה.

קופסאות אור

כשעובדים עם נגטיבים בד"כ מתבצעת גם הגדלה והגדלה פירושה ירידה באיכות. הטכניקות הבאות לידי ביטוי בתערוכה זו, הן טכניקות הדפס מגע שאין בהם הגדלה, מה שאפשר לקבל את מקסימום האיכות שיש לחומר להציע. בפסטיבל 'מדברך' השימוש היה בסרטי רנטגן (כמו הפילמים המשמשים בבי"ח לצילומי רנטגן) בגודל קבוע של 8/10 אינץ' (20/25 ס"מ) אשר בניגוד לפילם המיועד לצילום, החומר הפלסטי שלהם מגיע בגוון כחול, אזי יכולה להיווצר למשל "תחושה של שלג". אל הנגטיבים שצילמו הצמידו אלדד מנוחין ועומר יאיר סרט / פילם שלא צולם, ואז החל תהליך של חשיפה לאור. בתערוכה מוצגים הפילמים כשהם מוצמדים אל קופסת אור (בבחינת 'הדפס מגע'). טכניקה זו מאפשרת להציג צילומים רבים יותר, ללא איבוד אלמנט הגודל הבסיסי בו צולמו.



מתוך התערוכה: הדפס פיגמנט על נייר ארכיבי 140/170 ס"מ



מתוך התערוכה: גטיב 20 / 25 ס"מ, קופסת אור



מתוך התערוכה: נגטיב 25 / 20 ס"מ, קופסת אור



מתוך התערוכה: הדפס 'קרובן טרנספר'

רותם ריטוב / מיצב עדהלעד

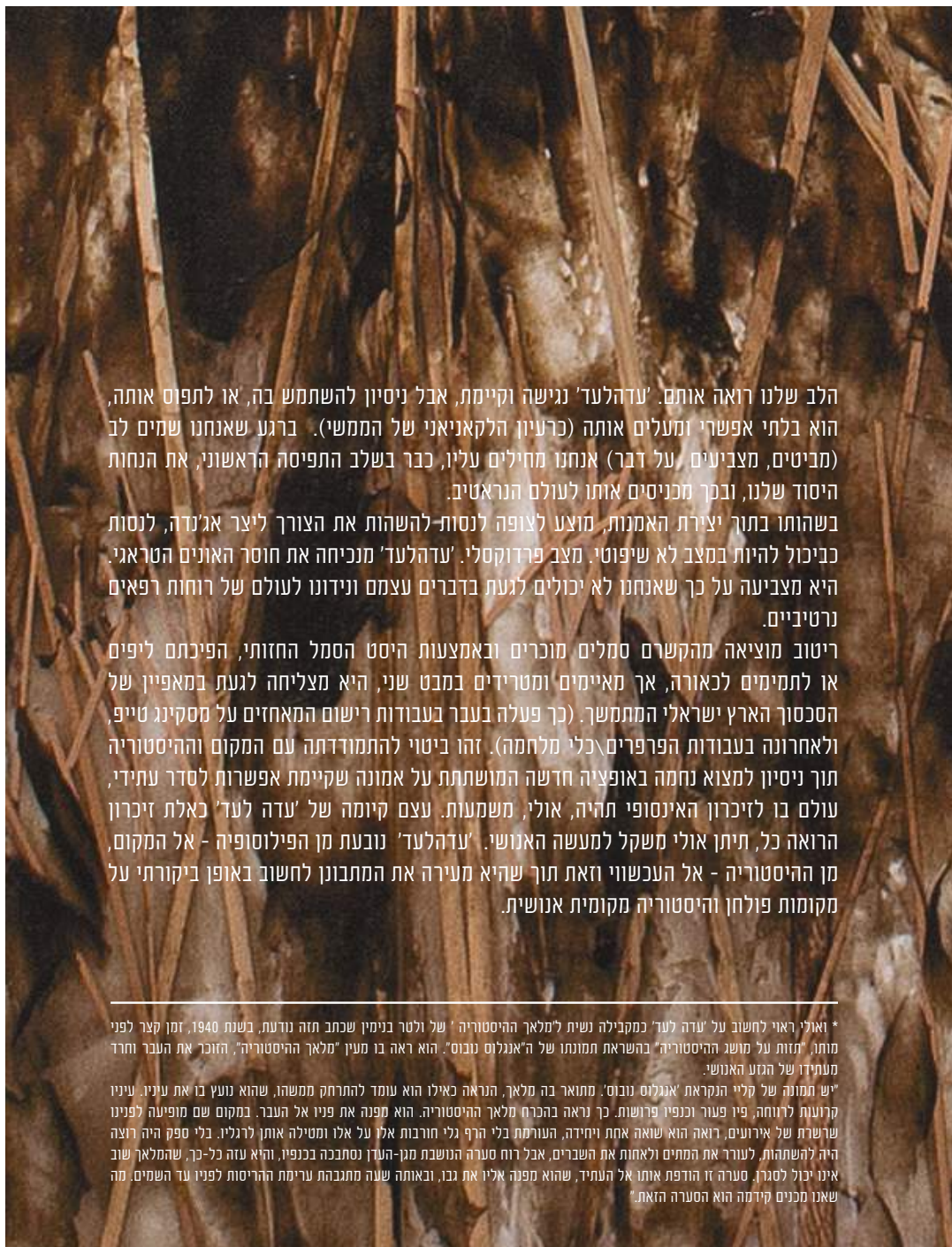
אולי היא בוראת עולם, אולי היא משתמשת בעולם הקיים ואולי מייצרת חלופה אפשרית לנחמה או לסיוט מתמשך: הווייה המתממשת כמקום פולחן לאחת מההתגלויות של שכניה אפשרית.

קבר השייח¹ נבחר ע"י האמנית כאייקון מקומי המגלם בתוכו זיהוי למזרח התיכון, זהו מרחב אטום, לרוב בנוי אבן והוא מתחלף בעבודתה של ריטוב ליריעת אדמה חציה שקופה. מתוך כיפת המבנה מבצבצת הקרנת וידאו: סימון לעינה הרואה-כל של 'עדהלעד'. ברקע סאונד המזכיר חלחול מים במערה, מקצביו של חלחול תת קרקעי יכולים לעיתים להזכיר אירוע שבטי-פולחני. הקירות שאינם אטומים וההקרנה על גבי הכיפה בתקרה, מייצרים תחושה של בחינה עצמית, דבר מה חשוף.

המבנה סמלי והקורא להיכנס אל תוכו, להתרכז, לשמוע ולהרגיש 'מובט'. הצופה הופך לאובייקט, נמצא בעל כורחו, קבור כמעט ונצפה אך גם יכול לחוש את מה שנשכח ביומיום, שהוא תחת עינה הפקוחה של מי שרואה הכל, והוא יכול להשיב מבט ולהיות עד ל'עדהלעד'. הוא במקום פולחנה.

'עדהלעד' היא אלת-על ותפקידה עתיק יומין. היא אחראית על זיכרון / תיעוד / ארכוב. ה'עדהלעד' היא תוצר של מאמץ, אולי אחרון, של מערכת שקרסה אל עצמה. היא שומרת הסף של הדברים, רגע לפני שהם הופכים מ'דברים' ל'תרבות', למשהו שזמין לדיון. היא פסיבית, אינה יכולה לתת פרשנות לאירועים ופועלת מתוך מתח טראגי במהותו, שכן היא רואה הכל, חזאת כאשר לכאורה הדברים בעצמם מקיימים את כל האפשרויות (הפרשנויות) הגלומות בהם. ה'עדהלעד' היא 'ייצוג בלתי אפשרי' של דברים המתרחשים לפני שתשומת

¹ באזורנו פזורים קברי שייח' המייצגים מקומות קבורה, פולחן ועליה לרגל מן העבר. מנהגי פולחן המתקיימים בסביבת מקום הקבורה, התגלגלו ממסורות פגאניות עתיקות, וחלחלו למסורות אסלאמיות, יהודיות ונוצריות. לעיתים נרטיביים מנוגדים חלו במקביל על המקום ויצרו באופן טבעי-ססוך, מלחמות בעלות ושייכות / צדוקי זהות בקשר ישיר לשלטון באותה התקופה. מכאן שיש לקרוא את עבודת המיצב של ריטוב קריאה פוליטית.



הלב שלנו רואה אותם. 'עדהלעד' נגישה וקיימת, אבל ניסיון להשתמש בה, או לתפוס אותה, הוא בלתי אפשרי ומעלים אותה (כרעיון הלקאניאני של הממשי). ברגע שאנחנו שמים לב (מביטים, מצביעים, על דבר) אנחנו מחילים עליו, כבר בשלב התפיסה הראשוני, את הנחות היסוד שלנו, ובכך מכניסים אותו לעולם הנראטיבי.

בשהותו בתוך יצירת האמנות, מוצע לצופה לנסות-להשהות את הצורך ליצר אג'דה, לנסות כביכול להיות במצב לא שיפוטי. מצב פרדוקסלי. 'עדהלעד' מנכיחה את חוסר האונים הטראגי. היא מצביעה על כך שאנחנו לא יכולים לגעת בדברים עצמם ונידונו לעולם של רוחות רפאים נרטיביים.

ריטוב מוציאה מהקשרם סמלים מוכרים ובאמצעות היסט הסמל החזותי, הפיכתם ליפים או לתמימים לכאורה, אך מאיימים ומטרידים במבט שני, היא מצליחה לגעת במאפיין של הסכסוך הארץ ישראלי המתמשך. (כך פעלה בעבר בעבודות רישום המאחזים על מסקינג טייפ, ולאחרונה בעבודות הפרפרים כלי מלחמה). זהו ביטוי להתמודדות עם המקום וההיסטוריה תוך ניסיון למצוא נחמה באופציה חדשה המושגת על אמונה שקיימת אפשרות לסדר עתידי, עולם בו לזיכרון האינסופי תהיה, אולי, משמעות. עצם קיומה של 'עדה לעד' כאלת זיכרון הרואה כל, תיתן אולי משקל למעשה האנושי. 'עדהלעד' נובעת מן הפילוסופיה - אל המקום, מן ההיסטוריה - אל העכשווי וזאת תוך שהיא מעירה את המתבונן לחשוב באופן ביקורתי על מקומות פולחן והיסטוריה מקומית אנושית.

* ואולי ראוי לחשוב על 'עדה לעד' כמקבילה נשית למלאך ההיסטוריה ' של ולטר בנימין שכתב תזה נודעת, בשנת 1940, זמן קצר לפני מותו. 'תזות על מושג ההיסטוריה' בהשראת תמונתו של 'האנגלוס נוביס'. הוא ראה בו מעין 'מלאך ההיסטוריה', הזוכר את העבר וחורד מעתידו של הדור האנושי.

'יש תמונה של קליי הנקראת 'אנגלוס נוביס'. מתואר בה מלאך, הנראה כאילו הוא עומד להתרחק ממשנהו, שהוא נועץ בו את עניו. עיניו קרועות לרוחה, פיו פעור וכנפיו פרושות. כך נראה בהכרח מלאך ההיסטוריה. הוא מפנה את פניו אל העבר. במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו ומטילה אותן לרגליו. בלי ספק היה רוצה היה להשתתף, לעורר את המתים ולאחות את השברים, אבל רוח סערה הנושבת מן-העדר נסתבכה בכנפיו, והיא עזה כל-כך, שהמלאך שוב אינו יכול לסגור. סערה זו הודפת אותו אל העתיד, שהוא מפנה אליו את גבו, ובאותה שעה מתגבהת ערימת ההריסות לפניו עד השמים, מה שאנו מכנים קידמה הוא הסערה הזאת."





לאה טופר / ציור קמילות

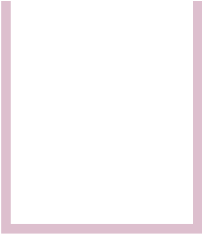
שלושה ציורים גדולים תופסים את עין המתבונן. שלושם מצוירים על בדים בצבעי שמן ובגדלים קבועים, הפורמט גדול. זהו טריפטיך המתייחס אל זמן, אל גוף, אל פיזיות ואל רוחניות. שלושה חלקים דווקא לסוף, לקמילה, להתרחקות מהפיזי, להיפרדות. באמצעות ציור פרח, גבעול ופרחים אנחנו 'מושלכים' אל הגוף, אל הבשר, אל האנושי. פרחי הקאלה היוו מקור לעבודות ציור רבות¹. הקאלה - פרח לבן 'גאה' וזקוף, שהופעתו נשית/ גברית. צורת תפרחתו כמעין מנהרה, מפותלת פנימה, כ'רחם' המחזיק בתוכו גם את האיבר הפאלי הזקוף.

הבד הראשון בסדרה מציג את הפרחים השמוטים כך שאור גדול במרכזם 'מאיר עליהם' והאור הזה, לכאורה 'הגוף' המצויר - 'מואר' ונדמה כאילו וורידים לפרחים והגוף נמצא שם. האור מטיל צלו והצבע האדום המבצבץ למטה, כעדות לשמש שהייתה והאירה, עדות לחיות שנמצאת, הולכת ומתפוגגת.

הבד השני בסדרה מכיל קדרות עצומה. הפרחים נשמטו וכבר אינם מוארים במרכזם, האדום מבליח אי מזה, אבל בכל שולטת כבר קדרות. שני הבדים צוירו יחדיו, כאילו הוכנו לספר את הסיפור, אך המתינו בסבלנות, לבריאתו של השלישי.

הבד השלישי זהה בגודלו אבל במהותו הוא נושא אחרות. הצבע האדום הנמצא כצבע בסיס בכל ציוריה, נוכח בציור באופן חדש. הפרחים הצטמקו, והם שמוטים בחלקו התחתון של הציור, אבל בשרניים הם ו'סוטינים'² 'flash blood'. התחושה שיש למתבונן הוא אדום של 'חתיכת בשר', של דבר מה שנפרד וכעת תופס רק את השליש התחתון של הבד, כהה להכאיב ואדום סמיך כדם שניגר ונקרש, אדום של מה שהיה חי. הגבעול המחזיק את הפרח אשר נעדר בשני הציורים הראשונים, מופיע בציור השלישי משמאל לציור הפרחים, כמי שננטש, כ'מקל סבא' שאין בו צורך, עדות אילמת, ניצבת, למה שהיה פעם מחובר ולא עוד.

¹ הפרח הגברי / נשי הזה, היווה גירוי לציור לא רק על ידי טופר, אלא על ידי ציירים רבים והידועה בהם היא ג'ורג'יה או'קיף (1887-1986) שנודעה בציורי הפרחים. בהסבר שנתנה או'קיף לבחירתה בפרח המוגדל כנושא לציוריה, אמרה: "... הפרח הנו קטן יחסית. לכל אחד יש אסוציאציות בהקשר לפרח... לכן, אמרתי לעצמי... שאצייר אותו גדול ואז הם יהיו מופתעים וימצאו זמן להתבונן לתוכו..."



דווקא המרחק שנוצר (כנראה כתוצאה מהזמן שחלף בין ציור שני הציורים הראשונים לציור השלישי) מחזק את השלישייה. זהו טריפטך המביא אל הצופה את תחושת ההיפרדות, הקריסה, ההיעלמות וההתפוגגות, וזו אינה זרמת נינוחה מהאחד אל השני כבתרשים זרימה. המעבר הלא צפוי אל הציור השלישי ושלושתם יחדיו, עושים את הטריפטך לחזק. הם מדברים לא על פרח, או על ציור, או על צבע, אלא על מהלך חיים.

פורמט קטן של ציור על נייר מהתקופה האחרונה- גם הוא בתערוכה. שוב משתמשת טופר בטכניקה של הנחת צבע בסיס אדום עליו מתרחש הציור. כף היד מתייחסת אל פנינה הנמצאת מעט במרחק, כאילו נשרה, משרשרת, או מצדף שאחז אותה ונמצאת שם, כיופי מרוחק, בודדה, לא קשורה אל היד המושטת. היד מנסה לאחוז בקואורדינציה נרכשת וחדשה (ככף ידו של תינוק) במה שנשמט. הפנינה מופיעה בציורים כבר מהמאה ה-6 לפנה"ס, במוזאיקה הביזנטית של סנט וויטלה, אצל האמנים רפאל, ברונזינו, ורמיר ('נערה עם עגיל הפנינה'), סרגנט ועוד. הפנינה העשויה חומר אורגני, נחשבת לקריסטל בעל אנרגיית ריפוי, מעוררת מודעות לכוח הנשי, הפנינה הבוהקת ('פרל' כשם אמה של טופר) הוא מוטיב חדש המופיע בעבודותיה האחרונות של טופר.

יש בציור של טופר אומץ לב שבא עם השלמה עם הגיל. הגוף הנשי, או הפרח בקמילתו, ההשלמה שבקבלת החיים כמות שהם, עם סוף, עם התקמטות וקמילה. הציור הטופרי אינו מחפש את ההופעה של הפרח, הופעת הספציפי, אלא הוא בבואה, סיבה לומר דבר מה אחר, נמצא היכן שהגוף נמצא, לאחר בשלות, עם הופעת הקמטים, עם ההצטמקות והקמילה הבלתי נמנעת. עם זאת תופס את מלוא הבד הגדול, מעבר לגודלו הפיזי 'האמיתי'. טופר אינה מציירת מתוך מודל המונח לפנינה, את המודל לפרח שציירה באדיקות שנים, היא הניחה הצידה, וכעת היא מציירת מתוך זיכרון, מתוך נבכי הנפש. הציורים הם מראה לנפש, מצב פנימי, אינטימי כמעט, עגמומי או הרואי ולעיתים כל אלו יחד.

² הצייר היהודי חיים סוטין (1893-1943) ידוע גם בזכות הצלחת ההתמודדות שבהעברת 'נתח הבשר' אל הקנבס. מציוריו הנודעים- 'LE BOEUF' ('הבקר) מ-1923 המתאר נתח בקר מדמם.



ללא כותרת (1), שמן על בד 150/100 ס"מ, 2016



ללא כותרת (2), שמן על בד 150/100 ס"מ, 2016



ללא כותרת (3), שמן על בד 150/100 ס"מ, 2016

ציור מעיד לא כדי לעורר זיכרון (כמו בתצלום)
אלא כדי לומר, דע לפני זה אני עומד ואתה,
המביט, דע לפני מי אתה עומד. שתי תודעות אלה
של האמן ושל הצופה מצטלבות, ובמקום המפגש
ניצת הניצוץ.

בכל מקום מסביבנו ("העולם") יש לא רק פגישות,
סודות ואותות, אלא קווים, משטחים, צורות
וצבעים. בעמדנו לפני "הפשוט" הזה, אנו
מבקשים לפענח את חוקיותה של ההבטה שלנו,
מה שמאפשר לנו, מעצם היתקלותנו בו, לדעת
על קיום מה שאנו עומדים לפניו

הכל מתחיל בדע

ישראל אלירז

מתוך 'הבט - שירה מביטה בציור', הוצאת קשב לשירה, 2012, עמ' 94



גידי סמילנסקי / צילום נגלה כסוד

דיוקן עצמי אינו בא ברכות אל הבד. הוא פרי מאמץ, לעיתים מאבק פנימי, זוהי פנייה פנימה שאינה טבעית וחלקה. על סמילנסקי היה להכריע הכרעות רבות. האם הדיוקן העצמי יביא אל הבד את כל גופו, את פלג גופו העליון או את פניו בלבד? האם הדמות תעמוד נכוחה, תביט במביט, או הגוף ילווה בתנוחה, בפעולה? מה יהיה גודלו של הבד? באופן שבחר להציג את הבד, מתחוור שאף השאלה איך יוצג בתערוכה עתידית, היא שאלה הנלקחת בחשבון בתכנון העבודה. ההחלטה להציג את הבד משני צדיו חושפת סוד שיוצרים רבים משאירים בין כתלי הסטודיו - תהליך העבודה. הצופה מוזמן להתייחס אליו כאל אובייקט פיסולי המתממש במרווח המילימטרי של עובי הבד. "למעשה, ציורו של סמילנסקי מתחיל מן הגב: שכבת הציור הראשונה, שהיא בדרך כלל גסה מבחינת ההקפדה על צורה וצבע, משמשת חלק מתהליך גיבוש הקומפוזיציה. זו מצוירת על צד אחד של הבד ומוחדרת אל עוביו בעזרת פעולות שונות... או אז יהפוך סמילנסקי את יריעת הבד ויתחיל לצייר על גבי כתמי הדיו האחוריים"¹

הדיוקן העצמי גדול ומכנס 3 דמויות גבריות. 3 "עצמיים", בבחינת 3 דרכים לבחינה עצמית. לדיוקן העצמי המצויר רקע שיש לתת עליו את הדעת: תערוכת צבעונית, פרועה, כאוטית למדי בצבעוניתה, מיטונימית לתחושות שמנסה העצמי לשאת ברגע המצויר. באחת הפעולות האמנותיות האחרונות של סמילנסקי הוא שיתף פעולה מול צלמת אופנה שתיעדה אותו בעירום. האם כעת כשהוא בוחר תנוחות לדיוקנאות העצמיים, ניכרת השפעתו של המהלך הקודם?

בעוד שהצילום 'תופס' את הסובייקט או האובייקט ברגע המצולם, הציור לעומתו מאפשר כניסה אל תוך הדיוקן רק עד להיכן שהצייר מאפשר לנו. סמילנסקי נמצא על גבול מתעתע הנע בין הכאוס למסודר, בין איבוד שליטה לשליטה מוחלטת, תוך שאנחנו נעים במבטנו בין הדמויות המצוירות, ותנועת הביניים של 'בין לבין' היא שעוברת אל המתבונן. אנחנו מול עצמי הנחשף, פתוח לפנינו לכאורה. הוא והרקע, הוא והסיטואציה, הוא ואולי אף עטיפת הבד עליו הוא מצויר, והגודל.

אף שניתן לנו להתבונן קדימה ואחורה, הרי שלא באמת נצליח לתפוס את כוליותה של הדמות אלא את קצוות הדיוקן והוא אינו מתפענח בקלות, פרוש אך כמוס. העצמי נוכח, אך עדיין סודו אל מול המתבונן. אולי ה'גם וגם' (בבחינת 3 דיוקנאות), או ה'גם' ואולי הם המגדירים את הציור של סמילנסקי. זהו מהלך המנסה לברר, מתמסר אבל נשאר גם לעצמו. נוכחות צבעונית, פרועה, אך כמוסה עבור המתבונן. ואולי זה סודה של ההתבוננות, שככל שתנסה לפענח את מה שלפניה, הרי היא נשארת כלואה בכליו של המתבונן, בעולם הקשריו, ערכיו, יכולותיו.

¹ מתוך המאמר: 'בשבחי האינטימיות' מאת רון ברטוש, גידי סמילנסקי ציורים 2015-2011, שם עמ' 12, הוצאת גלריה אלפרד.

שטיחות הציור חיונית. אל תיתן לה ממדים
שהבאת אתך לצורכי הבנתך את הציור. שטיחות
הציור היא הכרחית כמו רצפה לחדר. אל תבקש
ממנה יותר ממה שהיא מציעה לך. חכה, זה יתרחש.
לא תמיד זה פירושו הכול

אני יודע שבאת לראות. אתה יודע שבאתי להיראות.
אבל אנחנו לא ניפגש באמצע הדרך, כי אין
כאן אמצע, כלומר, חלוקת מרחק שווה של מאמץ-
הצופה מכאן וכשרון האמן מכאן. הכול נע זה אל
זה וזה מזה. תן לעצמך להיות במהלך הזה

בינך לבין הציור יש הלמות לב, בלעדיה דבר לא יקרה.
לא שמשוהו צריך לקרות. אבל אם יקרה, זה משום
הלמות הלב הזאת, שמציעה: בוא נחכה לידידות,
ניתן לזמן לתפעל את הנראה בקצב הנכון לשנינו...

ישראל אלירז

מתוך 'הבט', שירה מביטה בציור', הוצאת קשב לשירה, עמ' 74



שמן על בד 220/280 ס"מ, 2017 (פרט)

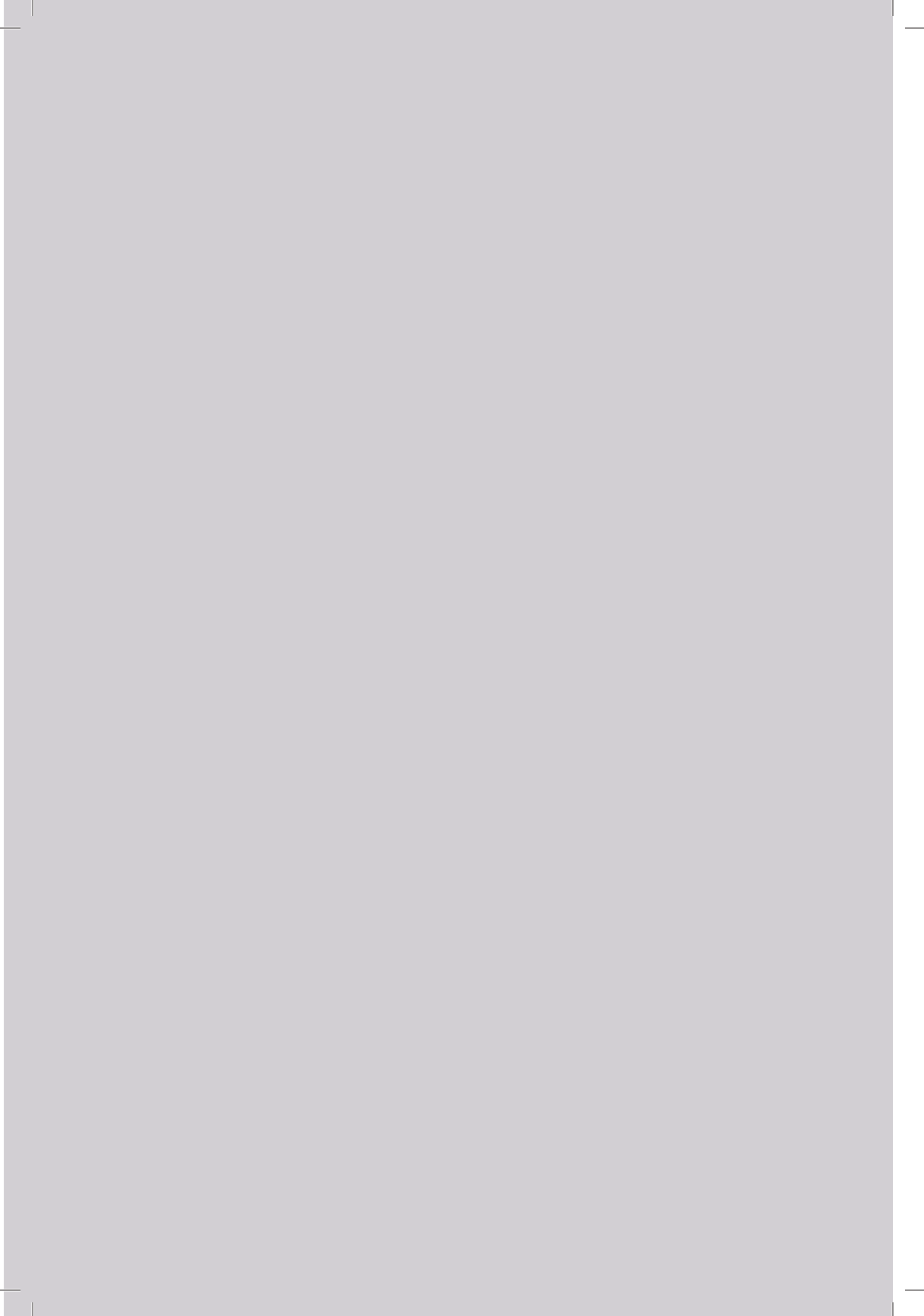


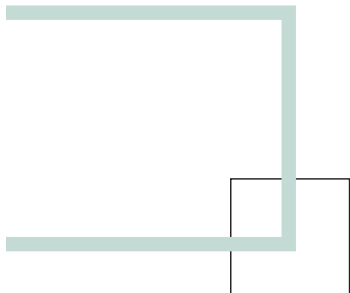


גלריה עירונית לאמנות, בית גורדון-לונדון, ראשון לציון

ימים ב' ו' 10:00-13:00, שבת בתיאום מראש, טל. 03-7572821







הגלריה העירונית לאמנות, בית גורדון-לונדון
רח' אחד העם 8, ראשון לציון, טל'. 03-7572827/1
www.hironit.co.il

