

ААРОН АПРИЛЬ

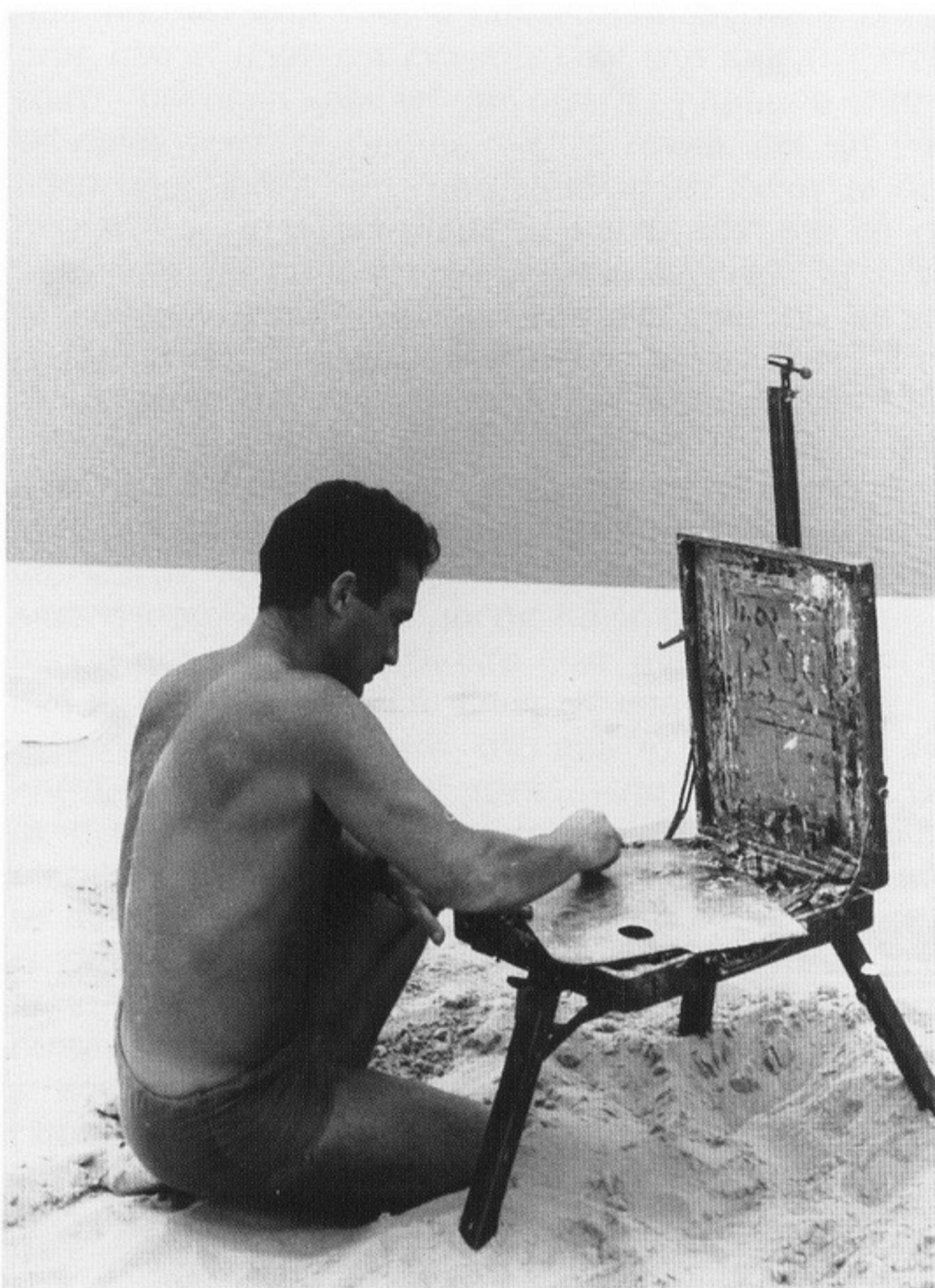
РЕТРОСПЕКТИВА



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

AHARON APRIL

RETROSPECTIVE



1961

אהרון אפריל הציג בעבר בבית האמנים בירושלים שלוש תערוכות גדולות, ב-1973, 1978, וב-1983. האולם והמקום אוחדים עליון, והוא אף שימש כחבר הוועד של מהוות רטראנספקטיבית של חמישים שנות יצירתו, שנitin לאפינם כניסה להגשה או למימוש המודעות והזיכרון בציור. במסגרת מאץ זה העיסוק האסתטי הינו בסוגיות של יצירתיות - של אמנות, עצמי, צופה וחברה.

עובדתו המוקדמת של אהרון אפריל בברית המועצות נוצרה במסגרת מדינית שבה נעשה הניסיון ההיסטורי הגדול ביותר למשח אחdot ויציבות ביחסים בין האדם לסבירתו החברתית והכלכלית.¹ כנגד מדיניות שליטה שהדגישה את הטכניות (אמצעי הייצור) כעובדות היסטוריות המולידות צורות חברתיות, אישיות, ואמנויות, השתמש אפריל באירוניה דקה בשעה שהבחן בסובייקטיביות שהיא שונה "עובדת" אלה. בעבודתו המוקדמת, המוצקנות לכארה של ה"עובדת" הסוציאליסטית הוצאה - אך יחדיתה העומדה בספק עקב ההשגה של המרכיב המטפי זיהה תמיד כתשובה, ותמיד יוצר הזרה בין לבין הגדרות סופיות או אובייקטיבים מוצקים (ראה למשל: "על הנהר אוב" ו"אחרי העבודה").²

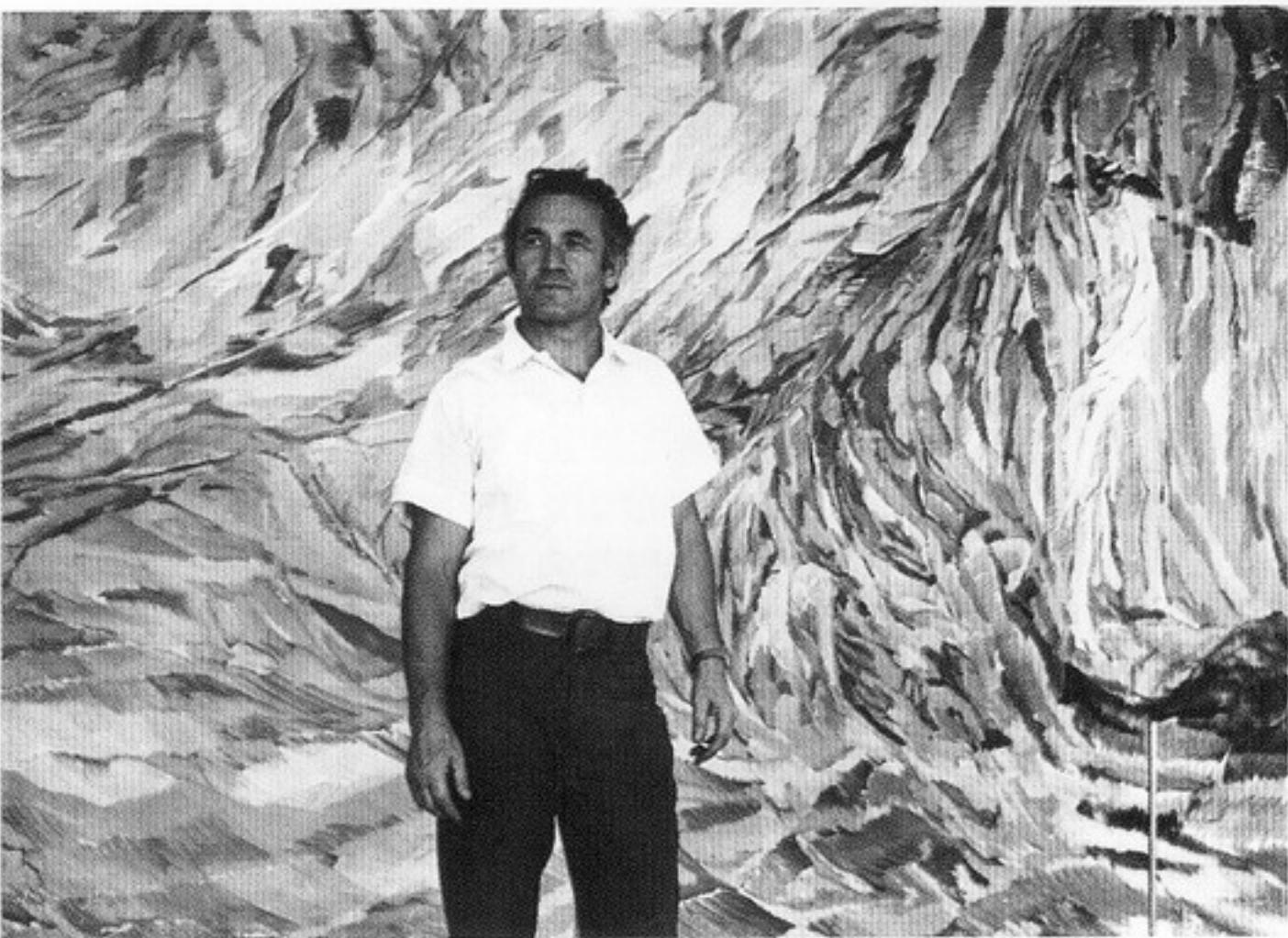
נטיה זו לראותצד אחר בחוויה האנושית הובילה בהמשך את עבודתו של אהרון אפריל לעבר גישה פוטו-אימפרסיוניסטית "מטפית", שראתה את המוטיבציה והיצירתיות כנובעים מ"רוח" או "נפש", ואת הפעלה הפואטית כדרך לרמז על עולם זה. גישה זו התבטאה בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה העשרים בתנועה האמנויות החשובה שכונתה סימבוליזם.³ במסגרת פיתוחה של מגמה זאת, בעבודתם של מטיס ומנק⁴, גישה זו כוננה גם לפראטיקה של היצירה שבמסגרתה הטעינה הרגשית של הצייר לשכנה הנראית מהוות חלק מתהיליך היצירה. בעבודתו של אפריל, המגמות האלה התקיימו בצד עניין אובייקטיבי יותר בתצפית, וביחסים בין צבע לאור, מרחב, וצורה. מקורות של סוגיות אלה, שניכרות כבר בעבודתו בברית המועצות ובקבוצות ביכון בהודו, הם בעבודתו המאוחרת של סזאן.⁵ אפריל ניסה בעבודתו בברית המועצות ואחרי הגעתו של ישראל להגשים סינטזה של מגמות שונות אלה.⁶

בחירתה זו לסינטזה, אפריל הסתמך על עבודתו של מיכאל ורובל ופיתח אותה. בנושאי הסימבוליסטים כמו הדמן, הנביא והשער, השתמש ורובל בקצב של נגיעות מכחול שבו זמינות יצירות או, מרחב וצורה ובו זמינות מפרקאות אחרות, כדי לנசח את הסימבוליזם כשלוב הדדי של רוח ועולם. ביצירותיו של ורובל, הצורה האנושית מובנת כ"רוח" באמצעות התנוחה החזיתית, המיקום המרכזי בקומפוזיציה, והבדל מסוים בין הטיפול בגוף ובسبובתו. הסביבה וחילק מהગופ מטופלים כngeיעות דמיוניות פשוטות, היוצרות פני שטח מנצנחים העוטפים את הצורות באור מעולם אחר, בעוד חלק מהדמות מתואר באופן פלסטי יותר. כך יש שימוש באור ומרחב הן להפריד והן לאחד ולرمז על ישות מטפית.

כבר בעבודתו בברית המועצות וביצירתו המוקדמת בישראל, פירש אפריל את הנטיה המיסטית הזאת באופן יותר ארכי (ראה: "נוף ליד החומה"). נקודה זו מתבררת בעבודתו המאוחרת בישראל ובאלבום הנוכחי. הנטיה של ורובל לחפש את האחדות או הישות הכלולה ב"סמל" נשמרת אך יותר ויותר היא מתבררת כנטיה שאין אפשרות להגשה. אך זו אינה סיבה לאבל. המאמץ עצמו, כולם החזון של היעד ביחיד עם חוסר האפשרות להגשותו, נתפסים מעתה כפעולה המרכזית של יצירת העצמי, הצופה והתרבות.

זהוי בדיק הנקרה שבה הפרשנות של אפריל לרובל הולכת עד נוסף בכון הרקונסטרוקציה של הציור. בעוד ורובל שמר על המחויבות לטקסט ולאובייקט - כולם האופי המימי של הסימבוליזם שלו לוקח בחשבון שהצורה החומרית היא סמל ל"ישות" מיסטי או "צורה" בעלת ממשות - אפריל מבקש ליצור משמעות באמצעות מערכת הגומלין של המסמנים, כולם החומר הציורי.⁷ בשנותיו האחרונות הוא אינו שם דגש על ה"רחוב" כמקור למטפיזיקה חדשה ולא על ה"סובייקט" ורגשותיו. כמקור בלבד לציור, אלא על מרכיבים חמקניים יותר: המודעות והזיכרון.

המודעות והזיכרון אינם "ישויות" חדשות מהוות את האובייקט או המשמעות של היצירה אלא הם אפקט של תהליך העבודה ותהליך הצפיה המדגימים דזוקא את הנתק עם המציאות או עם אובייקט "מקור".⁸ פרשנות מחודשת זאת של הדילמה הסימבוליסטית - הוא אומר הניסיון להציג מהוות אוניברסליות ביחד עם הספק בנסיבותיהם - בודקת את המודעות החמקמיה ואת הזיכרון המתעתע באמצעותם.



■ 1974

החסר וההדר. חסר זה מיצג כחתירה מתמדת (ארוס) המגולמת ב"טכנה", שהאפקט שלה הוא הזיכרון ועקבותיה המודעות והתרבות. נקודות אלה ניכרות בציורים בכמה דרכים שאוֹן ארצה לפרט עתה.

ראשית הראייה הוא האור: בציורים האור חדל להיות חיקוי של אור השמש ומשמש כמהלך פתיחה. האור הוא הדבר שמכה בצופה וגורם לו לפוקה את עיניו. עצמת האור היא אולי עדות לניסים מוקדמים יותר של אפריל בתרגום של אור המשמש חזק בישראל (ראה: בית בירושלים¹), אך עתה האור חדל להיות מימי' והוא מובן כסמלי - הוא מהוּה אפקט של יחס הגומלין בין המסמנים כלומר של ההיבט החומרי של הסימן הציורי. כך לאור יש תפקידים חדשים. הוא יכול לשמש כרשות ראשוני המכאה בצופה ומחייב אותו להשתמש ולאמצץ את ראייתו, או לעצם את עיניו באופן חלקי ולחשוף רמזים בציור. במקרים אחרים האור אינו כה חזק אך הוא מהוּה מטפורה לחיפוש המתמיד - לאروس (שהוא גם התמה של חלק מהעבודות למשל: "ההרפתקות שמושון") - מפני שהוא אף פעם אינו באמת שם - הוא מצוי באינטראקציה בין הצבעים והצורות (ראה: "פגישה בכרמל" ו"זיכרונות"). רק אחרי עצמת העיניים או חיפוש ארוך, הצופה יכול "לפקוח את עיניו" - כלומר להיות מודע.

נקודה נוספת מוסיפה לאפקטים האלה וمعدנת את ניסוחם. משיכת המכחול בנוסח ורובל הופכת עתה לכטם. נקודה זו מובהקת בצבעי המים, ומתקשרת עבר אפריל עם עבודתו המאוחרת של אל-גרקו. הקטם אינו מובן עתה בנוסח פואט-إيمפרסיוניסטי - כלומר אור ומרחב המופקים באמצעות הגוף והאינטראקציה עם מישיות מכחול אחרות - אלא כתם היוצר מעין כלִ קובל או כמוסה של אור וחול, מעין אי המכול בעצמו - יותר במובן של כתם הנגרם משפייה אקראית של חומר מאשר "משיכת מכחול" מכוונת. כתם מסווג זה לעיתים עצמאי, לעיתים חודר לאזרחים אחרים, ועתים עובד במקביל אליהם. הקטם שם את הדגש לא על האמצעים של הצייר כיצרים אנלוגיה למציאות (סוזאן), ולא על גישה "סובייקטיבית" לתצפית במציאות (מוניק), ולא על ישות מטפיזית "אחרת" (ורובל), אלא על הצטברות הכרחית של מסמנים, שהיא התנאי לאפשרות להשתמש בשפה.

כך הציורים לא מחקים דימו אלא מאפשרים הצטברות של מרכיבים המעוררים או מגרים את הזיכרון. הזיכרון הוא מרכז בנקודה זו שכן בו מתהווה התהילה הcpfול הנחוץ לשם ייצור התודעה - כלומר הן אחדות והן פירוד. הזיכרון הוא הכללי שבולדו אי אפשר לאחד עבר, הווה ועתיד לכלל שלמות וליצור "אני" (בעל עבר ושיפורות לעתיד). אך מעצם הפרדה שיצר הזיכרון הוא גם אפשר את המודעות וה"סובייקט" הנשענים דזוקא על נתק. ללא נתק זה אין מודעות אלא רק הוויה והטעויות היולית.

אפריל בונה את הזיכרון כיחסות נפרדות, ככתמים, הנפרשים זה לעומת זה, בו זמניות עצמאים ומשולבים. העצמאות של כל כתם עשוה את ההצטברות של הזיכרון לתהילך הלוך זמן - וכך עשוה אותו לבלי אפסרי מכשיר של אחדות. יחד עם זאת הקשרים והחדרה ההדדית של הזיכרונות/כתמים היא הדרך היחידה לשאוף לזהות. כך שאחרי ההלם הריאני ממשיך תהילך ארוך של הזכרות, שבו הצופה משחרר את הצייר מאוסף המרכיבים שלו ומשחרר אחדות זהות.

נקודה זו מופקת ומתאפשרת דזוקא בציור בגל המרכיב cpfול של הזיכרון - ההיבט הלא-מודע והאקראי שלו, וההיבט המודע והאומציאNAL שלו. החלק הלא מודע פועל בתוך ועם החומר. הוא אינו נפרד או קודם לחומריות של הצבע. בMOVEDON זה הזיכרון הוא בתחום הספציפיות של הצייר ובהתמעתו בצבע. בMOVEDON זה הזיכרון היבט הלא מודע, שכן הוא פועל בפני עצמו - באופן אקראי. ניתן לומר כי באופן מסוים הזיכרון זוכר את עצמו באמצעות מערכת המסמנים - כלומר כתמי הצבע והיחס ביניהם, או ביחס של תלות בין טכניקה ותרבות, ללא התערבותו המודעת של האמן.⁹ מצד שני כאשר מתרחשת הטמעה זו, היא מקבלת היבט מודע, שכן הזיכרון מתעורר ומתקבל צורה קטגורית של הרגש. כך נוצרת מעין "הטמעה רגשית" הקשורה הנית בחומריות ובהיבט הלא מודע שלו, והן ברגש ובהיבט המודע שלו. הזיכרון בו זמניות מגורה ומשתחרר באמצעות כתמי הזיכרון ובו זמניות בונה אותם. עברו הצייר, משמעותו האיקונוגרפית, המרחבת והטמפורלית של ה"טכנה" זהה היא הבו-זמןיות של היצירה והויזחנות המוטמעים בציור.¹⁰ עברו הצופה ישנה משיכה וסוגיטה על ידי הצורות של ה"זיכרון החומריא" הקיים בציור, אך הצופה מחויב לשחרר ולבנות את הזיכרון זהה, המתקבל צורה מובהקת רק בשחזרה זהה.

אצל אפריל מבחינה איקונוגרפית ניתן לראות "כתמי זיכרון" בעלי אופי אישי וציבורי. הציבוריים הם מובהקים יותר שכן אלו הם זיכרונות משותפים מהמסורת היהודית והערבית. בעבר היה בהם דגש חזק יותר על סצנות ארוכות או פסטורליות (ראה:

"לוט ובנותיו א"), אך בעת האחרון יש דגש רב יותר על המאבק והעימותים כמרכיב אוניברסלי של שניי והתחווות. יתכן כי המאבק הזה מובן כתוצאה של הכוח האրוטי שכן כוח זה של שאיפה מתמדת ושל חוסר סיפוק מתגלה כמאבק בהתגלמות הילמינית שלו (הו אומר בגבולות שאוטם הוא שואף לפוך). יתכן שזוזה ההתמעה הרגשית בחומר היוצרת את אפקט המאבק בגין התנוגדות של החומר להיבט המודע של היצירה. נקודה זאת נראה שהיא לוט ובנותיו ב"). הכתם שהוא לוט והכתם שהוא כל הנוכחים עוברים על טבו קדום (ראה: "לוט ובנותיו ב"). הכתם שהוא לוט והכתם שהוא לבת נצרים בסוגותיה של מציאות מתוקף חומריות הצבע, ונקודות המגע ביניהם. בגין העירוב של מרכיבים אקראים ורכיבים מודעים בכתמים, הריאליות של האירוע מוחלפת בזיכרון שלו החומר של השפה הציורית ובאפקט הרגשי המודע של העלתה הדיכרון. ארוס ומאבק קיימים כאיכות הצבע וכחצברות של הדיכרון שארכיות אלה לאפשרות.

הזכונות מקבלים היבט אישי וראשוני יותר בצורה של חיים שונות. חיים אלו, נשפים, לבים, כבשים, צפירים, קופים, הם חלק מזכונות הילדות של אפריל. הם מסתננים לצורים, ולעתים משתלטים עליהם לחוטין (ראה: "נדודי שינה", ו"מנהייג"). אך החיים אין שלמות אלא ננסות לצור חלקים: עיניים, כף, מאבק. נראה כי יש להם שימוש כפולה - הן פסטורליות והן מאיממת. יתכן גם כי שתי המגמות האלה מתחשרות - מנסות פסטורליות משתמשים במרקם רבים גם מאבק ועימות. נקודה זו ניכרת הן במקורות קלאסים כמו אוביידוס (ראה: "חתיפת אירופה"), והן בסיפורים המקרים כמו יעקב ולבן (ראה: "שקר").

אחד האפקטים של ה"טכנה" בהיבט החומרי והנרטיבי שלו, הוא התהווה של פעימה והשתנות של הציורים. תהווה זו היא אפקט של האינטראקציה של היחידות המרחביות והנרטיביות/זכונות השונות. מבנה זה יוצר עברו הצופה התייחסות מיוחדת לצור: היא מאפשרת את הכניסה לצור אך בו בזמן חוסמת אותו. אנו מחפשים לשואו את הפסטורליה הסופית, את האחדות המהוות של מרחב וסיפור בשקט נצחי. במקומות זאת מתאפשרת הכניסה, אך זו מסוכלת כאשר האור הופך למרחב, המרחב הופך לאובייקט וסיפור, והאחדות המרחבית של הפסטורליה הופכת למאבק בין ישויות שונות. הדבר שנוצר הוא דחיה של אחדות המבוססת על קונוונציות והיררכיות מקובלות. ככלmr הנרטיב אינו בניי' כנסנות בהן מומחשת ה"אחדות" הקלאסית המציגה את הסצנה ברגע הרומו על עבר ועתיד ומחברת בין הדמיות והרגעים באמצעות סדרתיות לוגית. היא יותר כמו הנרטיב המצרי שבו יש נטייה להפשיט את הזמן אליו הרגע הוצא מתוך הרצף הנרטיבי ה"לגי" - אליו הוא קיים בהווה נצח.¹¹ אך הווה זה אינו מקבל ממשות, כמו בציור המצרי, באמצעות הקונונציות של התרבות והמסורת - וכך יוצר תהווה סטטית, אלא מעורר את הדיכרון האפשרי של האירוע וכן האירוע המיתי שבזיכרון מקבל ממשות עכשווית.

האפקט הזה הוא תולדה של הכנסות המיחזקות של זמן/מרחב היוצרות אפקט דואלי: הם מmagות את השיליה של מרחק בין צופה לנוכח המצרי, עם הפרטטיבבה המערבית המהווה אובייקטיביזציה של הסצנה. כך שבעוד שהרכיבים המורכבים מעוררים ذיכרון ורגש ועוברים אובייקטיביזציה כ"נראים" (בנוסף של המרחק הפרטטיבי), הם בו זמניות נטמעים בצופה (בנוסף המצרי), שכן הסצנה אינה מופרדת מהצופה על ידי "תצלפית" ואינה יוצרת המשכיות עם אירועים אחרים - היא מתמוסת עם מהו אחר, או שהיא נשארת בבודהה בכנסות הזמן/מרחב שלה.

לאחרונה, ננסו לצורים "כתמי זיכרון" מסווג חדש, אלה הם צלומים או חלקית צלומים. תצלומים אלה, המהווים סימן אינדקסיקלי של מציאות שכבר איננה, מוסיפים לשינוי של הפרטוי והציבורי או של האקראי והמכoon בציורים. הם מותאמים בצורה טוביה לזרות הכלילית של כתמי הדיכרון הציגו. בדיקע העובדה שהם מחוץ להקשר תואמת לכך שהם עוד אחד מני כתמי הדיכרון. יחד עם זאת העובדה שהם בני הזמן המודרני במובנה, מאפשרת גישה קלה יותר לצורים. בכך הם מקרים אותם לצורים ומשתתפים בנרטיב המופק מהיחסות המובחנות שבסצירות (ראה לדוגמא: "מאבק", "על האש", "בתוך העיר"). הם נראים כתם וכך מונעים את המודעות (הנסמכת על הבדל ושוני), אך מעורבותם ב"עדין שלנו" מאפשרת הצבירות של זיכרון אישי יותר. השילוב וההבדל בין שני סוגים זיכרון אלה - הוא ההליך של הפקת המודעות.

כך לסימבוליזם ניתנת פרשנות חדשה. במקום לرمוז על ישויות מטפייזיות (רוח, נפש, אני) הקיימות בנבדל ולפנוי הפעולה הציורית, משמש המסתמן החומרי כזרח להשגת הזיכרון, והזיכרון משמש כמאפשר מודעות. המודעות אינה עוד "ישות" אלא אפקט



הנוצר מהיתוך של שפה שכבר תמיד קיימת ויש לה רובד לא מודע וAKERAI (המייד של זיכרון הקיימים במשחק מסמנים בשפה הצוירית) עם ההטעמות הרגשית בסיטואציה (ראה לדוגמה: "הכנסת כליה"). יחס הגומלי בין שני סוג זיכרון האלה - מאפשרת זו את ההליך היצירתי במובנו הרחב, והן את ההליך של עror המודעות של הצופה.

הצופה המגולם בטכנולוגיה זאת אינו אמור להיות את ה"קונוט" של האמן לזכרון ספציפי. אופן העבודה דזוקא מכון לעורר את הדמיון של הצופה להשתתפות בתהליך היצירתי. הדמיון הזה מובן עתה כרכיב מרכזי בפואטיקה הסימבוליסטית והזיכרון המשמש אותו אינו מכון רק לעבר המיתרי או האישי אלא לעתיד. מהלך הדו-שיח והחיפוש בציור הוא גם המה麒 שבו הצופה בונה את זהותו ואת המודעות שלו. זהות נבנית באמצעות הדמיון המאחד את הזיכרונות המתוערים והמצטברים לכדי שלמות, ואילו המודעות והסובייקטיביות נבנים מתוך הקושי, הפירוק וڌicity הסופיות של המשמעות הנגרמים בו בזמן - ומעוררים את הרפלקציה והחתרנות (דזוקא בגלל הפעלת התחום ה"מדומה").¹²

ניסוח קיצוני יותר יטען כי בכך שיעפעל התחום של המדומה מוכרכה להיות שלילה של ה"ריאליה" שהוכנסה לציור ושוועסקת בזיכרון העבר ובהווה. אך התחום המדומה אינו מופק ישירות מתוך "ריאליה" זו שנשללה, אלא יוצר מתוך השיללה אופק של אפשרויות, הווי אומר - עתיד. אופק זה אינו אפשרי או נגיש בפני עצמו אלא מחייב ذרך חיצוני חמרי שכן התחום הדמיוני אינו יודע את אשר הוא מփש - הוא יודע רק את החיפוש. מבון זה היצירה הסימבוליסטית של אהרון אפריל פועלת עבורנו כזרז זהה שבו חלק זיכרונו נשללים כדי לאפשר את פתיחת התחום המדומה של העתיד.¹³ (ראה לדוגמה: "זמן קודרים", "אודות הסבים", "טישה אחרונה").

¹ ראה: C. Castoriadis, "Techne" in *Crossroads in the Labyrinth*, Brighton 1978, 244.

² לציר "אחרי העבודה", ראה קטלוג של עבודותו של אפריל עם הקדמה של מרין טל, 1972.

³ להגדרות ברוח זו של הסימבוליזם הרוסי ראה: J. West, *Russian Symbolism*, London 1970, 108-112.

⁴ מטייס מנסה לתרגם את יחסו האישני לצבעים מסוימים ובונה תהליכי העבודה בעקבות יחס זה. ראה: H. Matisse "Notes of a Painter", in J. Flam (ed.), *Matisse on Art*, Oxford 1978, 35-40.

⁵ לגבי מונק, ראה את יומנו שבו הוא מדגיש את מצב הרוח והרגש הסובייקטיבי קרייטריון לעבודה: 1041-1042.

⁶ בעבודתו של סזאן היה נסיע ליצור אנלוגיה למציאות הנראית באמצעות הכתם הצבעוני והיחסים בין הכתמים כאינדיקציה של אור, מרחב וצורה. ראה: L. Gowing, "The Logic of Organized Sensations", in *Cézanne, The Late work* (T. Reff et. al eds.), London 1977, 66-67.

⁷ ראה את האינטראקציה בין האופי הסימבוליסטי והאנלטי של עבודותו - למשל אחרי ביקור בהודו בקטלוג מ-1972 עם הקדמה של מרין טל.

⁸ אני נוקט כאן בגישה פואט-סטרוקטורלית לסמל או הסימן. ראה: F. Jameson, *The Prison House of Language*, Princeton 1972, 173-176, 186-187.

⁹ דרידזה ולויון שבמגמתה נדוחית הקונספסיה הקלאליסטית של הסמל כקשר הכרחי בין שם לדבר

¹⁰ שבמאצאותו ניתן להגיא למגע "פנים אל פנים" עם האובייקטים. במקום זאת הם מציעים את ה"עקבה". המסתננים האקזוטיים או החזותיים יוצרים אמן תחושה של נוכחות, אך לא בעקבות

¹¹ קשר מיסטי עם אובייקט מקורו אלא באמצעות יחס הgomlin בינויהם.

¹² ראה הגדרה ברוח זו של פול דה-מאן, P. De Man, "The Double Aspect of Symbolism", *Yale French Studies*, 74 (1988), 6-16.

¹³ האמונה באפשרות לאחדות הסמל והכרה בחומר האפשרות של פרויקט זה בגלל

¹⁴ הנתק בין אדם לעולם. ההתנדבות הزادה את המודעות ושם דגש על השפה ככל של המודעות.

¹⁵ להגדירה זאת של הלא-מודע ראה: B. Fink, *The Lacanian Subject*, Princeton 1997, 8-11, 19-21.

¹⁶ ראה את מאמרו של קסטוריידיס, "טכנה" שם, עמ' 244-238. קסטוריידיס רואה את

¹⁷ הטכנה כיצירה ולא כמיוזיס. זהה אינטראקציה של חברתי וה"ריאלי" ולא משווה שהוא חייב להתקיים כחברה הסטورية.

¹⁸ על היחס המצרי לזמן ומרחב, ועל שנותיו מהפרשנטיבית המערבית ראה: E. Brunner-Traut, "Aspective", in H. Schafer, *Principles of Egyptian Art*, E. Brunner-Traut (ed.),

¹⁹ Oxford 1986, 429-448 (esp. 432-433, 437, 441).

²⁰ על החשיבות המרכזית של הדמיון במסגרת הפואטיקה הסימבוליסטית ראה: D. Reynolds, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art*, Cambridge, 1995, 2-5.

²¹ "ישות" או כוח אנושי אלא דזוקאCapabilities פתיחה של אופציות המפרקת את ההיררכיות

²² המקבילות של ה"ריאליה" - מבון זה היא מדברת על העתיד ולא על העבר. היא קיימת

²³ באינטראקציה בין אדם לעולם ולא בפני עצמה, ובאמנות היא מתאפשרת במקצתים ובדגמים

²⁴ החוזרים המתוערים מתוך היצירה. ראה שם, עמ' 40-15.

²⁵ במבנה זה הסמל אינטראקצייתם ומצריך "פרשנות" אלא מתקיים ומתחוו באינטראקציה עם הצופה.

²⁶ ראה: W. Iser, *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore, 1993, xv, 2-11, 230-238.

Живопись Аарона Априля

■ Мати Фишер, Тель-Авивский университет,
факультет истории искусств

Резюме

Aвтор видит в основе живописи Аарона Априля воплощение памяти посредством многих живописных компонентов, взаимодействие которых в итоге воспринимается как борьба между ними. Он отмечает свойственную ряду известных художников эмоциональную реакцию на предмет созерцания, которая здесь обогащается и объективной наблюдательностью, и своим личным соотношением двух пар элементов живописи: света и пространства, с одной стороны, формы и цвета – с другой.

Символ всегда присутствует как материальная, но трудноуловимая составная. Символ подобен высокой мечте в жесткой действительности.

Далее, свет становится символической стороной изображения, а пятно формирует замкнутое пространство, ведет к усилению воздействия на зрителя.

Шок от яркости света провоцирует и воспоминания, и восстановление личной зрительской версии.

Пятна, сочетающие сознательное и «случайное», дают возможность представить (вспомнить) вместо реального происшествия то, что может произойти («как могло бы быть»).

«Перед нами открыта дверь, но мы застыли на пороге: свет превращается в пространство, а пространство становится объектом, затем пространственно-пасторальное единство уже представляет собой борьбу между самыми разными компонентами».

Эта борьба и есть тот самый стержень, на который зритель «наматывает» свою версию.

Paintings by Aharon April

■ Matti Fischer, Tel Aviv University,
Department of History of Arts
Summary

Matti Fischer suggests that evocation of the past by means of various painterly components should be seen as the principal backbone of Aharon April's paintings with the correlation of those components ultimately perceived as meaningfully antagonistic. Matti Fischer also pinpoints the presence of a certain emotional reaction to the object of contemplation, known from the works of some famous painters, which is here enhanced with the artist's unemotional oversight, as well as with the peculiar equation of the coupled elements of painting, that is those of light and space, on the one side, and form and colour, on the other.

Also, an essential part of April's works is symbol, always material but difficult to grasp. Symbol plays the role of the Ideal facing the cruel Reality.

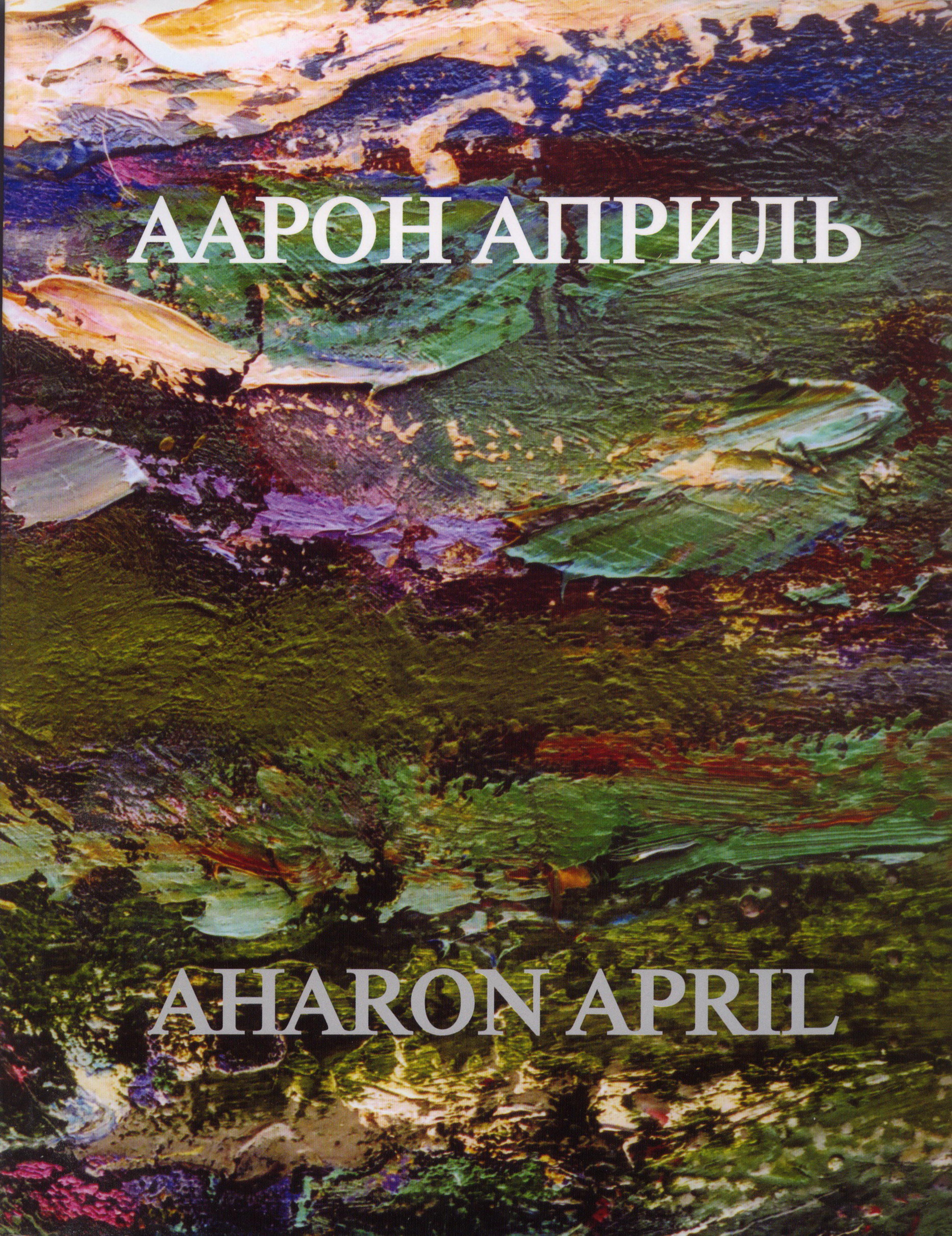
Further, the light becomes a symbolic alter ego of the image, while the spot forming a circuit is meant to reach the viewer's feelings more deeply.

Thus, the psychological shock the viewers get from the extremely bright light provokes both reconstruction of their individual memories and imprinting in the mind their own visual version.

At the same time, the spots compounded both of the conscious and the accidental, enable the viewer rather to imagine ('remember') what might happen ('how it might be') than to reconstruct what did happen.

'We are standing in front of the open doors but we hesitate to enter: the light becomes the space and the space becomes the object. Only then the love-and-memory sensual reality, that is what commonly exists, brings all the different painterly components into a battle.'

As a result, that antagonism, that very battle, becomes the backbone of what the viewer sees and builds-up his own version on.



ААРОН АПРИЛЬ

AARON APRIL