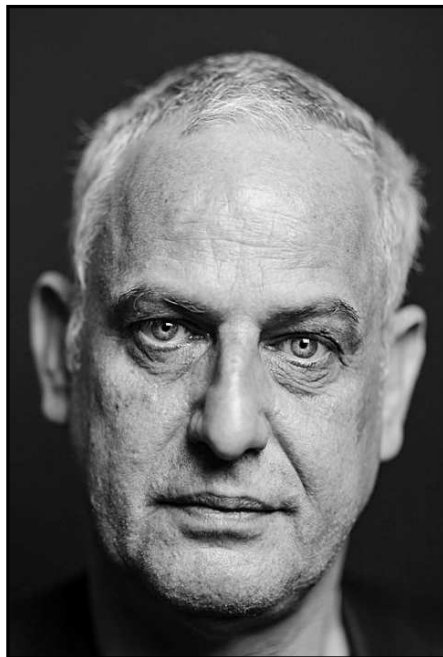


שיחה עם לוק טוימנס

מראיין: אריאל קריל

בוא נתחיל במאפיינים של הציורים שלך. אני חושב שבראש ובראשונה המאפיין הבולט ביותר הוא החיורון שלהם. יש להם איזו איכות חיוורת, מדוללת, דהויה, שבעבר כינית "נראות מופחתת".

קודם כל, זה קשור לאור שבו אני עובד. לשמיים של בלגיה יש רוב הזמן גוון אפור. הם אפורים אך בו בזמן מאוד בוהקים. שמיים אפורים עם בוהק עצום – לכך, כמובן, יש השפעה על האופן שבו רואים דברים ועל האופן שבו אני עובד. אילו עבדתי בספרד או בלוס אנג'לס, האור היה שונה וכך גם ההשפעה שלו. זאת משום שאני עובד בעיקר עם אור יום. כשהייתי צעיר, נהגתי להשתמש בתאורה חשמלית, אך כבר למעלה מעשרים שנה שאני עובד רק עם אור יום.



בנוסף, בשלב מוקדם מאוד בקריירה החלטתי לעבוד עם טונאליות ולא עם צבעים מאוד חדים. החלטתי שבמקום

להשתמש בצבעים זועקים או חזקים, אשתמש בטונאליות או בגוונים של צבעים כי זה דבר שקשה יותר לזכור. טונאליות היא גם דבר יותר מורכב. גם חשבתי שהיא מעניקה עומק אמיתי לציור, או למושא המצויר, מעבר לפרספקטיבה. אך בעיקר עניינה אותי העובדה שקשה מאוד לזכור טונאליות. ולמרות שרבים זוכרים את העבודות שלי כדהויות, אפרפרות,

כפי שאמרת, או באופן מונוכרומאטי, ברגע שיוורדים לעומקן, ברגע שחווים אותן במציאות, רואים שיש בהן צבעוניות רבה למדי.

אז זו הייתה החלטה. היא קשורה גם לרעיון של יצירת הנגדה לדימוי שניתן לשיעתוק מכאני: תצלום, סטיל מתוך סרט, לא חשוב מה. מאחר שציור הוא מעשה-ידיים, הוא מפורט למדי, יש בו עקבות שקשה מאוד לשחזר. השימוש בטונאליות רק מגביר את זה. אז, כן, אני סבור שחשוב שציור יהיה קשה לזכירה, הן במימדיו האמיתיים והן בטונאליות האמיתית שלו, וזו בדיוק הסיבה שאני בוחר לעבוד עם ההיבטים האלה.

אתה מעדיף שהצופים לא יזכרו את הציורים שלך?

לא, לא, רק שיהיה להם קשה לזכור אותם. שיהיה להם יותר קשה לזכור אותם מאשר לזכור תצלומים, שיהיו מוכרחים לחזור לחוויית ההתבוננות. ציור הוא מדיום מושהה. זהו מדיום שדרוש לו זמן, שעובד עם הזמן, במשך הזמן ודרך הזמן. זה אמנם הופך אותו לאנכרוניסטי אך זה בדיוק מה שעושה אותו למרתק כל כך ולבעל השפעה כה גדולה על המוח. עבודת אמנות צריכה לגרום לנו לחשוב. וזו הדרך לגרום לך לחשוב משום שכל רעיון, כל זיכרון הוא ממילא פגום.

בציור קשה מאוד לזכור הכל – כל הבעה, כל משיכת מכחול – משום שיש בו יסוד מוקשה. ציור הוא דימוי מאוד פיזי. ואם אתה מוסיף לכך טונאליות אז זה נעשה עוד יותר קשה לשמור אותו בזיכרון, מה שלמעשה גורם לך לפקפק בזיכרון שלך. כך שזה לא שאני לא רוצה שהציורים שלי ייזכרו. אני רק רוצה שיהיה קשה לזכור אותם.

אם כן, הדגש שלך על טונאליות הוא בעצם טכניקה שבאמצעותה אתה מתמרן את הצופה להשקיע יותר זמן בהתבוננות בציורים שלך כדי לגבור על הקושי לזכור אותם?

כן, יש בכך מרכיב אסטרטגי כמובן.

אמרת שהחיוורון והאופי הדהוי של הציורים שלך קשורים לאור הטבעי של בלגיה. ובאמת, אחד הדברים שציינתי לעצמי הוא שהציורים שאין להם את האיכות הזו הם דווקא אלה מהסדרה "Mwana Kitoko", שעוסקת במובהק במקום שלא נהנה מאור בלגי.

נכון – וגם ציורים מסדרה מאוחרת יותר, "Allo!", שגם בה הצבעים מועצמים. זה דבר מעניין שאתה מצביע עליו: הדימויים של "Mwana Kitoko" לקוחים בחלקם מסרט תעמולה שיצר אנדרה קאוויין (Cauvin) ב-1955 ושעסק בביקורו של מלך בלגיה בודואן הראשון (Belgium Baudouin of) בקונגו [משמעות הביטוי "Mwana Kitoko" בלינגאלה, אחת השפות הקונגולזיות, הוא "ילד יפה", כינוי לו זכה בודואן מפי האוכלוסיה המקומית בעת ביקורו – א.ק.]. לכאורה זאת הייתה הפעם הראשונה שבה מלך בלגי ביקר בקונגו לא מתוך אינטרסים כלכליים אלא כדי לפגוש את העם הקונגולזי. הסרט צולם בטכניקולור, כך שהצבעים בו היו עשירים למדי. וכמובן, אתה גם מתמודד עם חום כשאתה מתעסק בדימויים הללו, משום שחם בקונגו, ולכן גם הצבעוניות היא שונה. ככה זה תמיד: הכל נקבע בהתאם למה שאתה נדרש לצייר ולטמפרטורה שיש לו. זה גם עניין של טונאליות – אתה יכול להעניק לתמונה טמפרטורה צוננת או חמימה. זה תקף לכל דימוי כמובן, אך במישור המצויר הדבר קשור באופן פיזי למדי לדימוי שאתה מציג בפועל.

הייתי בטוח שתאמר שהדגש שלך על טונאליות נובע מהשימוש שלך בצילומים – כאילו כדי לומר שהציורים שלך אינם ציורים של המציאות אלא של תמונות של המציאות, ולכן הם מרוחקים דרגה אחת נוספת מ"צבעיה החדים" של המציאות.

כמובן הזה הציורים של "Mwana Kitoko" אינם שונים מהציורים האחרים שלי. אם היית מתבונן בתצלומים או בסטילס ששימשו אותי ב-"Mwana Kitoko" ומשווה אותם לציורים, עדיין היית מבחין בצמצום של הצבע. אך מה שנותר, ומה שחשוב, זה כמובן דיוקן של החום – לא ניתן לחמוק מזה. אחרי הכל, זה דיוקן של מקום אחר. אמנם ביקרתי בקונגו בעצמי, אך לדימויים הספציפיים האלה יש חזות עיתונאית היות שהם

מבוססים על מחקר, על דימויים שכבר היו קיימים, על דימויים שיש להם כבר ערך היסטורי כלשהו או ערך איקוני. זה הופך את הסדרה הזו למעין עיתונות שחלף זמנה, שאז עוד עוברת נסיגה נוספת עקב ההיבט האנכרוניסטי של הציור.

אם לחזור למבט כולל על העבודות שלך, איך היית מתאר את התפקיד שממלא התצלום, או הדימוי המכני, בציורים שלך?

זו שאלה ששאלו אותי פעמים רבות, במסגרת התערוכות הרבות שעסקו בנושא הזה, כמו, למשל, האחרונה שבהן, "The Painting of Modern Life" שהוצגה בגלריית הייזרד בלונדון [בשנת 2007 – א.ק.]. העניין הוא שאני לא חושב שזה עדיין בגדר סוגיה, לפחות לא עבור הדור שלי. הדימוי המצולם אולי היווה סוגיה עבור אמנים כמו ויה סלמינס (Celmins) או גרהרד ריכטר (Richter), אך אני חושב שכיום זה פשוט חלק מארגז הכלים שלנו – ובכל מקרה זה כבר לא חלק גדול מארגז הכלים הזה, שכן היום אני משתמש גם באלמנטים מאתרי אינטרנט; אני מעוות תמונות במחשב לפני שאני מצייר אותן; אני משתמש – עדיין משתמש – בצבעי מים ועדיין רושם ואז משנה את הרישומים הללו באמצעות צילום וצילום מחדש; אני משתמש במצלמת פולארויד; אני משתמש באיפון שלי. כל האלמנטים האלה הם חלק מארגז הכלים שמשמש אותי כדי להגיע לדימוי בעל איכויות ציוריות – שאותו צריך, עדיין, גם לצייר. אך הוא ייבחן וינותח דרך כל המדיומים השונים הללו ואני לא רואה בזה חיסרון או תלות; אני דווקא רואה בזה ערך מוסף.

אני לא חושב שלהילחם ברעיון של מדיה חדשה הוא דבר מעניין במיוחד עבור אמן משום שאתה לעולם לא תנצח במשחק הזה. וזה גם רומנטי יתר על המידה, ובמובן הזה ייתכן שריכטר עדיין רומנטיקן. אני לא. אני גם בא ממדינה שבה לא היה לנו זמן לרומנטיקה. תמיד שלטו בנו כוחות זרים, כך שלא היה לנו זמן להיות רומנטיים כמו הגרמנים, או היסטריים כמוהם. במובן הזה, תמיד היינו ריאליסטים. גם אם אתה חוזר אחורה ליאן ואן אייק (Van Eyck), ואם אתה זוכר זה גם מופיע בסרט הדוקומנטרי של דייוויד הוקני (Hockney) בו הוא משתמש ברעיון של מראות והקרנות [The

"Secret Knowledge", 2003 – א.ק.], ישנה אותה נברשת ב"נישואי הזוג ארנולפיני" – שהוא למעשה הציור המועדף עליי בכל הזמנים – שניתן לראות די בבירור שואן אייק ככל הנראה מעולם לא היה יכול לצייר אותה ללא הקרנה, בעין בלתי-מזוינת. אז כבר מההתחלה – ואנחנו מדברים כאן על המאה ה-15 – היה משהו שעורר את רצון להשתמש בדימוי מוקרן. כך או כך, הייתי אומר שמה שחשוב יותר עבורי, מאחר שאני שייך לדור הטלוויזיה, הוא הדימוי הנע – הדימוי הנע שניתן להקפיא, לעצור בנקודה מסוימת; הוא חשוב לי יותר מהדימוי המצולם.

הכוונה שלי לא היתה לרמוז שהשימוש בתצלומים הוא חיסרון או משהו שצריך להתגבר עליו אלא, אפרופו התערוכה "The Painting of Modern Life", לשאול – ולמעשה ענית לי – האם תצלומים הם מבחינתך כלי עבודה ותו לא או שמא הנושא של ציורך.

לא, לא, זה אכן כלי, זה לא הנושא. זה לא מאבק נגד הדימוי המצולם. בדור אחר, ייתכן שזה היה המצב – אנשים כמו ריכטר וסלמינס. וגם אז, אני לא חושב שזה נכון. צריך להבין שגרהרד ריכטר, באופן בלתי ישיר, באמצעות הדימויים שלו והאופן שבו עיבד מחדש את הדימוי המצולם, יצר למעשה דור חדש לגמרי של צלמים. תחשוב על תומס סטרוט (Struth), תומס רוף (Ruff) וכל אלה – כל האנשים האלה הגיעו אחרי ריכטר והם חבים חלק גדול מהיצירה שלהם לאופן שבו הוא התבונן בצילום ועבד איתו.

מעניין לעניין, היית אומר שאתה עובד במסורת של ריכטר וסלמינס, או אולי בזו של מרטין קיפנברגר (Kippenberger)?

בוא ננסח זאת כך – אפילו נחמיר: אני לא שייך למסורת של איש מהם משום שאני מגיע ממסורת ארוכת-ימים בהרבה. כבר הזכרתי שם אחד, ולעולם לא אוכל לקרוא על כך תיגר, אך יאן ואן אייק הוא המסורת שלי. ו-ואן אייק הוא כל כולו ריאליזם. ישנה תפישה מסוימת לגבי בלגיה: כשאנשים מדברים עלינו הם מדברים בעיקר על רנה מגריט (Magritte), ג'יימס אנסור (Ensor) או רובנס (Rubens), שבמקרה מגיע מהעיר שלי, אך הם תמיד שוכחים את יאן ואן אייק, שלמעשה הוא הצייר הגדול ביותר

בחצי הכדור המערבי. ולא רק בגלל שבזכותו קיים המדיום הזה של ציור בשמן, שהוא ואחיו למעשה המציאו, ובכך אפשרו לאנשים כמו ליאונרדו דה וינצ'י לצייר מהר יותר, ומסיבה זו הם אחראים לשני שלישי, בערך, מהרנסאנס. כך שאין סיבה שתהיה לנו תלות או נטייה כלפי קיפנברגר, סלמינס, האמריקאים, הגרמנים. לא – יש לנו קו גניאולוגי ששייך כל כולו לציור ונמשך עד היום וכל כולו קשור בריאליזם. אין לזה שום קשר לסוריאליזם או לגרוטסק. ראשית, מגריט לא היה סוריאליסט ואנסור לא היה צייר גרוטסקי; הוא היה אב-קדמון לאקספרסיוניזם, אולי. זוהי שגיאה גדולה שחוזרת על עצמה. במובן הזה, המדינה הקטנטונת הזאת היא מדינה אינדיבידואליסטית למדי; וכשהדבר מגיע לבניית דימויים, זו מדינה עצומה. וזו שושלת היוחסין שאליה אני שייך.

השאלה "מדוע?" היא שאלה חשובה. משום שואן אייק היה הצייר הראשון שהעצים, באופן קונספטואלי, את הרעיון של הריאליזם בציוריו, אף על פי שעדיין עבד תחת הגלימה של הדוגמה הדתית, ובכך, בהגבירו את הריאליזם הזה, הצליח איכשהו להימלט מן התמונה הפניאומאטית של הנצרות ולפתוח את הרעיון של הממשי בפני העולם. עכשיו, אם אתה מתכוון בציור כמו "נישואי הזוג ארנולפיני", הציור המועדף עליי, יהיה לך קשה מאוד לשכנע אותי שאנשים כמו ולסקו (Velázquez) לא ראו את הציור הזה או לא היו מודעים אליו.

מדוע?

משום שאנשים כמו דירר (Dürer) וכל השאר הגיעו לברוד' בסוף ימיה של האסכולה הפלמית כדי לחלוק כבוד למייסטרים שלהם, משום שהם המבשרים של כל צורה של רנסאנס שניתן להעלות על הדעת. זוהי התמונה הריאליסטית הראשונה בעולם. וזה תמיד מדהים אותי שאנשים שוכחים את הדבר זה. זה חשוב ביותר. זהו גם ריאליזם נוקשה למדי, לא סלחני בעליל. אם תיקח את הראשים הקטנים המצוירים בציור ותנפח אותם לגודל של בית, הם לא ייעלמו, עדיין תוכל לראות אותם. מבחינת הרעיון המערבי של הציור, דבר אינו מתקרב לואן אייק. לא ניתן להתחרות בו. זה נוקשה כל

כך, זה כמעט בלתי-חדיר. זוהי הצורה הויזואלית הנוקשה ביותר שראיתי עד כה, בכל סוג של ייצוג.

וכמו שאמרת, זה כלל לא חשוב אם הוא השתמש בקמרה אובסקורה או מראות או כל דבר אחר. מה שחשוב זה הציור עצמו.

מה שחשוב זו התוצאה. ולראייה: העמידה העיקשת שלו במונחים של זמן וזה תמיד מדהים אותי שאחרי כל כך הרבה מאות של שנים עדיין צריך להזכיר זאת.

אין לך ויכוח איתי...

זו רק הערה. משום ששאלת "מהיכן אתה מגיע?". ובכן, זה די ברור – זוהי הטראומה שמגדירה מהרגע הראשון כל צייר שנולד באזור הזה. אז אנחנו לא נוטלים חלק במאבק הזה – זה פשוט מאבק מגוחך. לאחר התקופה ההיא, חלק ניכר מן האמנים היו פשוט דילטנטים.

אם כבר הזכרת את ואן אייק, בוא נדבר על ברויגל (Bruegel the Elder).

ברויגל הוא כמובן גם כן צייר נפלא. החלק המעניין בברויגל הוא שהוא לא נמשך לרנסנס - למרות שהאנשים ששילמו לו בעצם שלחו אותו למסע באיטליה והדבר היחיד שהוא הביא בחזרה היה הנוף שהוא הכניס לציוריו. למעשה, הוא היה ההיפך הגמור לאיש הרנסנס הרגיל – שעבורו גופו ואישיותו של היחיד היוו את מרכז העולם – משום שהוא הקטין אנשים בציוריו. הוא היה קצת יותר חשדן כלפי כל הפוזיטיביזם הזה, אז הוא בעצם הציג אותם קטנים יותר. הוא גם השתמש בפתגמים מימי ביניים. אנו רואים אותם ממומשים מחדש בציוריו. כמובן הזה, זו אחת מצורותיה הראשונות של העיתונות. הוא גם חשש מפניו של מלך ספרד פיליפ השני משום שהלה חשב שהוא מצפין בציוריו מסרים פוליטיים הומניסטיים – ועד גבול מסוים, זה אכן היה נכון. אבל ברויגל, כמובן הזה, הוא בעצם ניגודו של שיגעון הגדלות ששרר ברנסאנס. שוב, יסוד של ריאליזם. כך

שהכל בסופו של דבר נובע מהרעיון הזה של הריאליזם ומקומו בצד זה של העולם.

אני חייב לומר שהקשר בינך לבין ברויגל, לדעתי, הוא מעט יותר הדוק. אם מסתכלים על ציורים כמו "No. 6", "Wandeling" – יש שניים, אני מתכוון לאנשים שהולכים בשלג, לא לזה א-לה קספר דויד פרידריך – או "TV Set". אבל, באמת, מה לגבי פרידריך?

לגבי "Wandeling" ["ההליכה"/"הולכים" – א.ק.], שני הציורים קשורים למעשה לספר אחד על אודות קן הנשרים, היכן שהיטלר אהב לשנות תה או מה שזה לא יהיה. היו שני דימויים – אחד, שבו הוא מטייל עם אלברט שפר [Speer, האדריכל האישי של היטלר – א.ק.] ושנראה כמו ציור של קספר דויד פרידריך (Friedrich); ושני, שבו הוא מטייל בשלג עם הימלר ואנשים נוספים. את שני הציורים ציירתי זה אחר זה. הראשון היה ההליכה בשלג, שהוא הפחות ריאליסטי מבין השניים. לגבי השני – באותו זמן התעניינתי גם בחיתוכי עץ וגם בפרידריך (הוא עדיין מסקרן אותי) וניסיתי לחשוב מה יקרה אם אצמצם את פרידריך לצבע אחד בלבד – במקרה הזה לצהוב, מוקף בצבע כהה יותר ומונח על רקע לבן. ובכן, התוצאה היא שאתה כאילו לוקה בעיוורון שלג. למעשה זה שילוב של חיתוך עץ יפני עתיק עם הדימוי הזה מהספר, שהוא דימוי היסטורי, בתוספת המשיכה שלי לפרידריך.

המשיכה הזו לפרידריך מפתיעה בהתחשב בכך שמדובר באחד מגדולי הציירים הרומנטיקנים.

האמת היא שהוא לא. זו גם אי-הבנה רווחת. הוא היה אחד הציירים הפחות רומנטיים. הוא אולי היה לאומן גרמני גדול, ולכן חלק מהציורים שלו הם על גבול הקיטש, אבל מה שמעניין בו זה שהוא היה הראשון שסגן את הדימויים שלו. אסור לשכוח שהדימויים האלה צוירו בסטודיו, מעולם לא בחוץ. והאמת היא שהוא אפילו ננזף על כך. הסיבה שהרשו לפרידריך ללמד אך ורק רישום ולא ציור היא שהגרמנים חששו שהוא ייצר כמות עצומה של אמנים מדכאים. אלא שפרידריך הוא לאין שיעור הצייר הגרמני

היחיד שאני מכיר שהשתמש בפורמט שלו בצורה נכונה. בוא נגיד שאם תיקח היום ציור אחד קטן, או שניים, של פרידריך, תוכל להשמיד 30 מיצבים עצומים או ציורי-ענק של קיפר (Kiefer), עד כדי כך הם יותר אפקטיביים.

אם הוא לא רומנטיקן אז מה הוא ?

בוא נאמר שקספר דויד פרידריך הוא מנטליסט. למעשה הוא יצר דימויים מנטליים. קח לעומתו את קונסטבל (Constable), למשל. הוא צייר בתוך הנוף, בעוד שפרידריך לא יצא החוצה. עבורו השעה ביום היתה בעלת חשיבות מכרעת; עבור פרידריך – זה לא היה חשוב: חורף, קיץ, שמש, ירח – הכל הוטמע בתוך איזו פנימיות. זה גם משתלב עם האופן שבו הדמויות בציורים שלו נעלמות או נמוגות בתוך הנוף. בניגוד לציירים רומנטיים אחרים, אין אצל פרידריך דיוקנאות. הדמויות תמיד נמצאות בגבן אלינו או שהן נטולות כל ייחוד ודרך כלל הן מאוד קטנות ביחס לנוף הנשקף סביבן. בנוסף, באופן שבו הוא סגן את ציוריו, באופן שבו הוא השתמש באור, הוא החדיר אלמנט של הפשטה אל תוך הנופים שלו – מה שכלל לא התקבל באהדה בימיו.

בוא נדבר על פרשנות. ניקח לדוגמה ציור שלך "Our New Quarters". כשאני מתבונן בו, אני לא בטוח מה אני רואה. אפילו השם לא מגלה לי הרבה. זה כאילו שאני זקוק להסבר, לביאור של האמן, שלך, כדי להתבונן בו בצורה נכונה.

זהו, כמובן, אחד הציורים היותר מדוברים שלי. הוא עוסק באופן ישיר במלחמת העולם השנייה. מה שרואים בפועל זה מעין כוורת של מערות: שלוש שורות של מחילות על גבי רקע שצבעו ירוק צבאי, ומתחת להן כותרת בצהוב-לבנבן, שמזכירה כתובית בסרט תיעודי. מה שבועם רואים זה את המוות.

מהיכן לקוח הדימוי? זה פשוט מאוד. הוא לקוח מאלפרד קנטור, ניצול שואה ששרד שלושה מחנות: טרזיינשטט, אושוויץ ושווארצההידה. לאחר

ששוחרר על ידי הרוסים, הוא הוחזר לנקודת ההתחלה: לטרזיינשטט. כשהיה שם לראשונה, הגרמנים נתנו לעצירים גלויות של כוורת המערות הזו והוא שלח אותה למשפחתו בפראג. כשהוחזר לשם לאחר ששוחרר, הוא שוב קיבל קופסא עם הגלויות הללו. ב-1977, כשהחל ליצור את ספר האיורים שלו, והאמת שזהו ספר מדהים, הוא הדביק את הגלויה הזו בתחילת הספר וכתב מתחת – באנגלית, כי הוא כבר היה אז אמריקאי – "Our New Quarters" [המגורים החדשים שלנו" – א.ק.]. כלומר, המשמעות היא שהזמן קפא מלכת, שום דבר לא קרה במישור הפסיכולוגי, ועל כך בדיוק הציור.

אבל כל המידע הזה לא נמצא בתוך הציור.

משום שהמידע הזו לעולם גם לא יוכל להימצא בתוך ציור. לכן, מביין כל ציורי, זהו אולי הציור שאיכותו הציורית היא הפחותה ביותר.

אז מה ליבת הציור – הציור עצמו או ההסבר שחיצוני לו?

ציירתי את הציור הזה מהר מאוד וברגע שסיימתי את הבניינים ואת העץ, ידעתי שהוא לא גמור. הייתי זקוק לכתובית כדי לגמור אותו. כך שזוהי עבודה שבה הטקסט או האלמנט הטקסטואלי פולש אל תוך הדימוי ומשמיד אותו.

באותה שנה ציירתי גם את "Gaskamer" ["תא גז" – א.ק.] וגם הוא ציור די קונספטואלי כי מה אתה רואה? מרתף. ללא הכותרת אתה אפילו לא יודע מה זה.

אתה לא מרגיש שהציורים האלה – וישנם גם אחרים, כמו "Das Architekt" ("האדריכל"), "Die Zeit" ("הזמן") ו-"Himmler", או "The Murderer" שבכלל לא קשור למלחמת העולם השנייה – אתה לא מרגיש שבכך שנתת להם שמות ספציפיים צמצמת את החוויה של הצופה במקום לפתוח אותה עבורו, שהמשמעות החוץ-ציורית שעולה מן השם מאפילה על החוויה הוויזואלית?

ראשית, אני פשוט החלטתי שאני נותן שמות לעבודות שלי. באותו זמן, כשרק התחלתי, אף אחד לא עשה זאת – זה היה טאבו. עשיתי זאת כי זה פותח את הצופה לדימוי אחר; מה גם שבכל מקרה הצופה הוא תמיד זה משלים את הדימוי לעצמו. צריך להבין שבזמן שאני התחלתי להציג ציורים אף אחד לא צייר. הייתה רק אמנות פוסט-קונספטואלית. כך שגם האמנות שלי מוכרחה הייתה להיות קונספטואלית במובן מסוים; היא הושפעה ממה שהיה סביבי.

שנית, עשיתי פעם בדיקה – בקונסטהאלה בברן ב-1992, היכן ששני הציורים האלה [”המגורים החדשים שלנו”, ”תא גזים” – א.ק.] היו מוצגים. ערכתי כמה סיורים למבקרים בתערוכה, ואז אמרתי לאוצר שאני לא רוצה לעשות סיור נוסף, אני רוצה לראות מה אנשים רואים. וכשהם הגיעו ל”מגורים החדשים שלנו”, תשעה מתוך עשרה צופים הגיעו למסקנה שמדובר בציור על התפוררות, על ריקבון, על מוות או על כלא. כך שרובם היו די קרובים לאמת.

אני מבין את הסיבה ההיסטורית לכך שהתחלת לתת שמות בראשית הקריירה שלך, וזהו באמת הסבר סביר, אבל אתה המשכת לעשות זאת והייתי רוצה לדעת אם אתה חושב שזהו כלי שבאמצעותו אתה שולט באופן שבו הצופים מתבוננים בציורים שלך ובפרשנות שהם מעניקים להם.

במובן מסוים, על ידי מתן שם לציור אני למעשה מחולל דימוי חדש, אחר. כמו, למשל, במקרה של הציור של אלברט שפר שקראתי לו ”האדריכל” במקום, נגיד, ”גולש הסקי” [הציור מבוסס על סטילס מתוך סרט שבו רואים את שפר עושה סקי – א.ק.]. אבל לפעמים השם הוא תיאורי בלבד, השם הוא מה שרואים, כמו בדיוקן עצמי שעשיתי ב-2012 ושקראתי לו ”Me” [”אני”].

לעומת זאת, אם הולכים אחורה לציור של חדר ילדים, הרי שקוראים לו ”Silent Music” [”מוזיקה שקטה”] וזה גורם לך לתהות. אבל כאן מדובר, כמובן, בציור שדומה מאוד לרעיון מאחורי ”תא גזים” – חדר מאורגן שאוכלס על ידי ילד ואורגן עבור ילד ועתה עומד ריק, כך שהשם מעורר

תחושה של מקום רווי-סיוטים. אך יש גם ציורים כמו "Hotel Room"
[חדר מלון] שזה מה שהוא – חדר מלון.

אז כן, יש פה בלבול מסוים אבל אני חושב שזה חשוב משום שכשם אני
חושב במונחים של דימוי, אני מצייר במונחים של שפה. לדעתי, למילה אין
דבר וחצי דבר עם דימוי. אלה שתי ישויות נפרדות. וכשתי הישויות
האלה נפגשות, כשכותרת באה במגע עם דימוי ויזואלי, הם מציתים סוג של
אנרגיה חדשה, סוג חדש של סבירות.

השאלה היא אם המילה מגדירה את הדימוי?

לא, המילה לעולם לא מגדירה את הדימוי. לא קראתי לציור "אלברט שפר"
וגם כסייתי את הפנים שלו. אם מישהו ירצה להתעמק, הוא יגלה לבסוף את
הדימוי המקורי שעליו הציור מבוסס והרמז יהיה שמו של הציור –
"האדריכל".

**אני לגמרי מבין שיש לך אסטרטגיות שונות למתן שמות. השאלה שלי היא
האם העובדה שנהוג להתייחס אליך כ"צייר שמתמודד עם הטראומות של
המאה ה-20" לא מפריעה לך, שכן היא מצמצמת אותך לחלק מאוד מוגבל
של גוף היצירה שלך?**

אני נוטה להסכים איתך. זה די מציק שהכל תמיד חוזר לשיח האחד והיחיד
הזה – למרות שהוא בסך הכל היווה לא יותר מנקודת מוצא. מתוך 600
הציורים שציירתי, מספר קטן מאוד עוסק ישירות בנושא הזה. אבל, זו
באמת נקודת התחלה מאוד ספקטולארית, כך שאין ספק שהיא תמיד
תרדוף אותי. "תא גזים", שכבר הפך לאיקוני – לא ציירתי אותו רק בגלל
השואה; ציירתי אותו לא רק בגלל חוסר-האנושיות אלא בדיוק בגלל שהוא
גם קשור קשר עבות לאנושיות ולמה שאנשים מסוגלים לעולל. ובמקום
להראות גופות, הראיתי חלל ריק, שלדעתי, במובן מסוים, הוא מצמית
יותר. כי כל חלל יכול להיות חלל ריק שכזה – זו המסקנה, וזו מסקנה
פסימית, ניהיליסטית לגבי האנושות. וזהו חוט השני שעובר דרך כל גוף
היצירה שלי וכנראה ימשיך לעשות זאת עד סוף ימיי.

בסופו של דבר, אתה חושב שמושם היום דגש גדול מדי על מה שאנשים אומרים על ציור להבדיל מעל הציור עצמו, על הפרשנות להבדיל מעל ההתבוננות?

כן, אני מסכים. אמנם לגביי זה משתנה כי עם הזמן הרשיתי לעצמי לצייר בחירות גדולה יותר ומתוך התמקדות באיכויות ציוריות. למשל, התערוכה שהצגתי ב-2013, "The Summer is Over", הוקדשה כל כולה לדברים מהסביבה הקרובה שלי, כך שהצופים יכלו אך ורק להתבונן במה שהיה מונח לנגד עיניהם. אבל אני יודע שבמקרה שלי זה כבר לא באמת ישתנה ותמיד אשפט על פי נקודת המוצא שלי: פשוט כל הקלפים על השולחן, כל כך הרבה מידע כבר ניתן. בהתחלה סיפקתי את המידע על המקורות שלי כי חשבתי שעליי להיות כן, עליי לומר מהיכן אני מגיע; אבל זה לא אומר שרצייתי שכולם יראו בציורים שלי את אותו הדבר. עם זאת, אני חושב שאנחנו מגיעים לנקודה שבה אנשים חוזרים לציורים המוקדמים שלי ובוחרים אותם על פי האיכויות הציוריות שלהם, כך שאני לא באמת מודאג. יכול מאוד להיות שסיפקתי יותר מדי הסברים לציורים שלי, הייתי צריך להסביר פחות. אבל כבר עשיתי את זה, אז אין מה לעשות עכשיו. אבל, אם להתייחס לנושא במונחים רחבים יותר, זו בדיוק הסיבה שאני מתנגד בתוקף לכך שייתלו טקסטים ארוכים או דידקטיים מדי על הקירות בתערוכות שלי. זה מרוקן את החוויה.

בוא נחזור לריכטר...

האמת היא שלריכטר לא הייתה שום השפעה עליי. אני זוכר את הפעם הראשונה שהצגתי בתערוכה קבוצתית בגרמניה. ערב לפני שנסעתי לשם ראיתי סרט תיעודי עליו ונדהמתי מהדמיון וההקבלות בינינו. אבל זה היה אחרי שכבר ציירתי את "הזמן", "המגורים החדשים שלנו", "שווארצהיידה", "תא גזים" וכן הלאה. העניין הוא שמעולם לא התעניינתי באיכויות הציוריות של ריכטר. לתפיסתי, הוא יותר אמן תהליך מאשר צייר. הוא עובד על כמה ציורים בו זמנית, יש לו מעין שיטה לעשות אותם, ולי

שאינן שום דבר מכל זה. כלומר, יש את כתב היד שלי אבל אני לא עסוק בלסגנן אותו; אני פשוט כותב בו.

לכאורה הייתי יכול לומר שאני מסוגל לצייר את כל הציורים האלה שוב. אבל אני לא מסוגל כי אני לא יכול להטעין אותם באותה התכוונות. עבורי זה הכלל העליון בציור: ההתכוונות שבה משהו נעשה, המהירות שבה משהו נעשה, האינטנסיביות שבה משהו נעשה. וזה מה שאני בדרך כלל לא רואה בעבודות של גרהרד ריכטר. אני רואה את זה אצל ולסקז, אני רואה את זה אצל גויה, אני רואה את זה אצל מאנה – וזה בדיוק מה שמדרכן אותי כל פעם מחדש לעשות זאת שוב.

אתה לא חושב שהדגש הזה על מהירות, על לצייר בג'סט אחת, לעומת התהליך המחושב של אמן כמו ריכטר, מקביל ביסודו לתפיסה הרומנטית של האמן כגאון?

ממש לא. התחלתי בתור צייר של ג'סטות, מאוד לא פיגורטיבי ומאוד צבעוני. וכדי להתרחק מבלבול המוח האקזיסטנציאליסטי הזה, התחלתי ללכת נגד האסתטיקה של עצמי ולצמצם אותה. אם תסתכל על ציורים כמו "הזמן" או "המגורים החדשים שלנו", תראה שהם די מצומצמים. החזות שלהם היא כמעט גראפית. לאורך השנים, אפשרתי לעצמי לצייר בחירות גדולה יותר, אבל החירות הציורית הזו מעולם לא היתה מסוגנת. שכן, יצירתו של סגנון פירושה, לדעתי, מותו של האמן.

יתרה מזאת, אני חושב שאני משתמש הרבה פחות בג'סטות לעומת, נניח, מרלן דומא (Dumas). משיכות המכחול שלי קצרות מאוד.

ואילו בנוגע לשאלה עד כמה מחושבת העבודה שלי: נדרשים חודשים כדי שאמשיג דימוי כלשהו לכדי ציור. וברגע שאני מתחיל לצייר, אני כבר לא רוצה לצייר יותר. אני רוצה שהיד שלי תחשוב במקומי, כאילו שאני רוכב על אופניים. כך שאין בזה שום דבר יותר מגדר הרגיל. אין בזה שום דבר שתוצה להאדיר, זה לא עניין של ג'סטות. נהפוך הוא: זה עניין של דיוק, ולדיוק אין דבר וחצי דבר עם ג'סטות. יש מעט מאוד אמנים שיכולים

להחזיק לאורך זמן בג'סטות שהן מדויקות. מרלן – אולי, לפעמים היא פוגעת, לפעמים לא.

אז מהירות היא עניין של דיוק, לא של ג'סטות.

נכון, מהירות היא עניין החלטתי. בשבילי זהו אלמנט מאוד חשוב. אני מצייר ציור אחד ביום. זה לא משהו שקרה בכוונה אלא שזה פשוט יצא ככה והפך למין הרגל – טקסי או לא, אבל עדיין הרגל. מרגע שאני נכנס לסטודיו וסוגר את הדלת מאחוריי, אני חייב לדעת אם הציור עובד או לא, ומכיוון שאני חסר סבלנות, ותמיד הייתי, אז אני עובד מהר.

עם זאת, מאוד חשוב לי שהמהירות הזו לא תהיה ניכרת במבט ראשון. במקרה של ג'סטות, אתה רואה את זה מיד. באופן שבו אני עובד, אתה לא. לכן הרבה אנשים לא מבינים מהציור עצמו שהוא נעשה באבחה אחת.

וגם ציינת בעבר ששלוש השעות הראשונות של עבודת הציור הן גיהינום.

מפני שהן באמת כאלה. אז, נכון, אני יכול להגיד לעצמי: לך לסטודיו כאילו שאתה הולך לעבודה. אבל אני לא מסוגל. אילו הייתי מסוגל, זה היה הסוף. אז, קודם כל, אני מאוד מתוח לילה לפני. שנית, כשאני מתחיל לצייר ציור, אני מצייר מהרקע אל החזית, מה שאומר שהקונטורים הקשים ביותר לביצוע מגיעים בסוף. אז, כן, יש לי שיטה – אני מתחיל מהצבע הבהיר ביותר, שלמעשה איננו לבן, אלא לבן שיש בו כבר טונאליות כלשהי, ומשם בונה את זה בהדרגה – אבל בשלוש השעות הראשונות האלה אין בכלל דימוי. אתה עובד בריק. אך ברגע שאני מכניס מידה כלשהי של קונטרסט, הדימוי מיד מתגבש ואני יודע אם זה יעבוד או לא. זהו רגע מתוח – האם זה יעבוד או לא? ואם זה עובד, מתחיל סוג של תענוג. אך לפני הרגע הזה – זה פשוט סיוט.

היו מקרים שזה לא עבד? שהשלכת ציורים לפח?

ברור. כל כך הרבה ציורים שלי סיימו את דרכם בפח.

איך אתה יודע מתי אתה מוכן להתחיל לצייר?

זה תלוי בכמה דברים: מצב הרוח שלי, מצבי הפיזי, כל כולי. כיום אני חי חיים מאוד עמוסים – אני מרצה, אני תולה בעצמי את כל תערוכות היחיד שלי, אני בנסיעות במשך ארבעה או חמישה חודשים בשנה – ולכן אני ממש מקצה לזה זמן, מה שמצריך ממני להיות מאוד ממושמע, לנקוב ביום בשבוע שבו אני עובד בסטודיו ולעמוד בזה. כלומר, אני מכריח את עצמי להתכוונן לאותו היום, שזה כבר סוג של הכנה מנטאלית.

ואז, מה שקורה הוא שאני במצב של מתח עצום וחייב להרגיע את עצמי, והדרך היחידה לעשות זאת היא לצייר את מה תכננתי לצייר. אין איך לעקוף את זה. אני סוחר את עצמי בכוח אל הדימוי. ואז, כשאני כבר ארבע או חמש שעות בתוך התהליך, אני פתאום מבין לאן זה הולך. כשזה מצליח, זה תענוג; כשלא, זה תסכול.

אתה מתחיל לצייר כשיש לך כבר את הדימוי בראש?

כל דימוי ודימוי, הרבה לפני משיכת המכחול הראשונה, מנותח ומפורק עד מוות במשך חודשים ארוכים לפני שהוא מצויר. פירושו של דבר שאם אני ממשיג תערוכה מסוימת, אני ממשיג את התערוכה כולה. וגם אז, כשאני כבר תופס מהו הדימוי שאני רוצה לצייר, אני אנטיספטי כלפיו, אבל יש לי גם מספיק שכל לא לצייר אותו מיד. אני אתבונן בו, ואתבונן בו, ואתבונן בו שוב, עד שארגיש שהוא מרתק אותי. ואז, ברגע הנבחר, אצייר אותו.

צינת משהו שהוא מאוד ייחודי לך – נקודת המוצא שלך היא לא הציור אלא התערוכה. התמה של התערוכה היא הצעד הראשון ואז מגיעים הציורים. כלומר, מבחינה קונספטואלית, כל תערוכה שלך קודמת לציורים שמוצגים בה.

מבחינתי התערוכה היא חשובה כי כל תערוכה צריכה לעמוד בזכות עצמה כך שהערך המוסף של סך כל הדימויים שמוצגים בה יהיה גם הוא דימוי

אחד ויחיד. אולי לא דימוי מצויר אבל עדיין דימוי. זה שכל ציור כשלעצמו צריך להתנגד לכך מבפנים זה גם חשוב. לכן אני אף פעם לא עובד על כמה ציורים בו זמנית. אבל עוד קודם לכן, לפני שאני בכלל מתחיל בתהליך הציור, כל התערוכה מוכנה: כל הדימויים מאורגנים ומוכנים לביצוע, כך שאני יכול להעמיד אותם זה לצד זה ולראות איך הם עובדים ביחד.

איך אתה בוחר את הנושא? איך אתה בוחר את התמה של כל תערוכה?

ביסודו של דבר מדובר בהחלטה שרירותית. לפעמים אני בוחר את הנושא אחרי שאני נתקל בדימוי שאני פשוט לא מביין – ממש לא מביין – ובגלל זה הוא מרתק אותי. פעמים אחרות, אני מתחיל לחשוב על משהו שמעניין אותי, כמו הסדרה "Jesuits" או התערוכה "Against the Day" שצמחה מתוך העניין שלי בדבר החדש הזה שנקרא מציאות וירטואלית והצורך שלי למקם את עצמי ביחס אליו. ולפעמים – וזה קורה יותר ויותר לאחרונה – זה פשוט משהו שבדרך כלל לא שמים אליו לב. לפעמים הדבר המרתק ביותר הוא גם הדבר המטומטם ביותר שנמצא מתחת לאף שלך. זה מרתק אותי באותו מובן שארנסט בלוך כתב על כך שרוב האנשים בכלל לא חושבים על כך שבמהלך חייהם שהם ישורתו על ידי משהו כמו 3,000 או 4,000 מלצרים. רוב האנשים כלל לא מבינים את הנתון הזה, או מכירים בו, שלא לומר מכבדים אותו.

הזכרנו את התערוכה "The Painting of Modern Life". התזה שהציג האוצר שלה, ראלף רוגוף (Rugoff), הייתה שציירים שמציירים בעקבות הצילום או משתמשים בתצלומים כבסיס לציורים שלהם בוחרים בתצלומים באנאליים או גרועים כדי שהציור וההתבוננות המושהית שכרוכה בציור ימשכו את תשומת הלב בדיוק אל הבנאליות של התצלומים הללו. אתה מסכים עם התזה הזו?

כשאתה מצייר תצלום, אפילו אם אתה רק מעתיק אותו, אתה הופך אותו לפחות בנאלי. זה בטוח. אתה מקנה לו צורה מעודנת, ייחודית של ניכוס. אתה מדגיש, אתה מטעים. במובן הזה, חשוב מאוד שמישהו שעובד מתוך דימויים שכבר קיימים יידע בראש ובראשונה מה מופיע בהם – ושנית,

מדוע זה רלוונטי עבורו. זה מאפיין מאוד חזק של העבודה שלי: הדימוי חייב להיות רלוונטי. אם הוא לא רלוונטי מבחינתי, הוא לא יעורר אותי לצייר אותו, לא משנה כמה בנאלי הוא יהיה.

זה העניין – האיזון העדין בין רלוונטיות לבנאליות עבור צייר כמוך שמושאי הציור שלו הם בפני עצמם ייצוגים של מציאות. איך אתה מגדיר מה רלוונטי?

יש הרבה אנשים שיודעים לצייר ולא מעט שיודעים לצייר היטב אבל השאלה היא אם כל הציורים הללו רלוונטיים. במה עוסקים הציורים האלה? מה המשמעות שלהם? את הרלוונטיות אתה מוצא בתוך עצמך. זה המקום שבו אינטנסיביות והתכוונות מתאחדים – בציור, מבחינה פיזית; ובראשך עוד קודם לכן. את הרלוונטיות הזו אתה יכול להעביר לקהל הצופים – או לא להעביר. אבל התנאי הבסיסי הוא שהיא תהיה שם.

הצייר רוברט בכטל (Bechtle) אמר בעבר שהוא אף פעם לא בוחר בתצלום טוב כנקודת מוצא לציור שלו כי כל הרעיון של הציור הוא לשפר את התצלום.

אני התחלתי להשתמש בתצלומי פולארואיד בדיוק מהסיבה הזו: כי מדובר במדיום לקוי ביותר. מה גם שברור שלא אלך עם איזו מצלמה טכנית כדי לצלם משהו שאני רוצה לצייר. אני גם משתמש בצבעים באיכות בינונית. אז כן, צריך להשאיר פתח לפגמים מאחר שכל איכות ציורית זקוקה בהכרח לפגם שיגרום לה לקרום עור וגידים. אחרת, אם אין משהו פגום, גם אין צורך לעבד אותו מחדש בציור. במילים אחרות, בציור יש אלמנט מובנה של כישלון שרק ממנו הוא יכול לצמוח.

כדי להפוך את האמירה הזאת ליותר מוחשית, אולי תיתן דוגמא מתוך אחד הציורים שלך?

יש הרבה דוגמאות כמובן. למשל, הציור הראשון שציירתי על בסיס תצלום פולארואיד – "The Flag" ("הדגל"). זהו ציור של הדגל הפלמי. ציירתי

אותו בצבעים חזקים מאוד – אריה שחור על רקע צהוב – על גבי נייר, בצבעי מים. אז מעכתי את הנייר, תליתי אותו על הקיר עם סיכה, וצילמתי אותו במצלמת פולארואיד. האיכות של התצלום היתה כל כך ירודה שהיא פשוט ניקזה החוצה שלושה-רבעים מהצבע של הדימוי המקורי – וזה בדיוק מה שאפשר לי לצייר אותו. האלמנט הזה של צמצום, של הפשטה הוא מה שנדרש כדי לראות, הוא מה שמאפשר לכך לתפוס את המרחק הדרוש כדי ליצור.

כלומר, ככלל, השימוש שלך בדימויים מצולמים הוא הדרך שלך להרחיק את עצמך מהדימוי כדי שתוכל לצייר אותו.

בדיוק. אבל זה לא רק אני. זה תקף לכל הדור שלנו. ככה אנשים חיים. אנחנו מוקפים כל הזמן בדימויים, שלעיתים אנחנו רואים ולעיתים לא. הם הפכו להיבט מובן מאליו של החיים שלנו, ובה בעת מהווים מעין דיוקן לאדישות של החברה שבה אנחנו חיים.

אנחנו חיים בעידן שבו המציאות מתווכת אפרירי...

עוד לפני שהיא בכלל נחווית. אני לא שופט אם זה טוב או רע כי אני לא רוצה להיות מוסרני בשום צורה שהיא. זה פשוט מאוד שונה מהאופן שבו אני גדלתי. אולם, ככלות הכול, אתה תולדה של התקופה בה אתה חי. אתה חי עכשיו, אתה עובד עכשיו, אתה לא חי לפני 200 שנה. לכן, חשוב לקחת את כל הדברים האלה, להקפיא אותם בנקודה מסוימת ולאמור אותם. וההקפאה הזו היא בדיוק האלמנט האנכרוניסטי של הציור.

אם כן, בעידן כמו שלנו, שבו המציאות מתווכת עוד לפני שהיא בכלל נחווית, איך היית מגדיר את תפקידו של הציור?

תפקידו של הציור הוא בדיוק האופן האנכרוניסטי, האופן הפיזי שבו אנחנו מנסים לגרום לדימוי להתקיים על ידי הקפאתו בחומר הזה שהוא הצבע עצמו. זה כשלעצמו היבט מאוד חיוני, שכן אתה אפילו לא יכול לשחזר את הפעולה לאחר שהיא בוצעה, מה שהופך את הציור עצמו לממצא כה

חשוב. בנוסף, אני חושב שציור, במונחים של הון סימבולי, מעולם לא היה נאיבי. הוא תמיד היה אמנות, הוא אף פעם לא היה החיים עצמם.

כשלעצמו ציור הוא ייצוג של מציאות, אז במציאות שמיוצגת ללא הפסק, שמיוצגת עוד יותר משהיא נחווית, במה שונה אופן הייצוג של הציור?

הוא שונה בכך הוא חוויה של ייצוג. הוא מעשה ידיים. הוא עקבה, והעקבה הזו היא בלתי-ניתנת-להכחשה.

ומאחר שהמציאות המתוכת שבה אנחנו חיים היא מציאות שמרוחקת מעצמה, מעצם העובדה – שוב – שהיא מיוצגת כמעט יותר משהיא נחווית, איך זה מתקשר לצורך שלך להרחיק את עצמך מהדימוי שאתה מעוניין לצייר?

הריחוק הזה הוא לא איזה חוק שאין בלתו. יש אנשים כמו לוסיאן פרויד (Freud) שחייבים מודל, שחייבים לצייר מתוך החיים. יש את הצייר הסיני ליו שידונג (Xiaodong), שיצא מתוך שימוש בתצלומים, אך בעקבות מה שקרה בכיכר טיין-אן-מן הכריז שהוא לא מאמין להם יותר ומאותו רגע החל לצייר רק מהחיים. אצלי זה הפוך, וחשוב לי לעמוד על כך שעבורי תצלום איננו תצלום; הוא כלי עבודה. הוא בעצם אובייקט, וכאובייקט הוא עומד בזכות עצמו, ולכן ברגע שאני מתחיל להשתמש בו, אני מתחיל להרוס אותו. לא במובן של מאבק נגדו; אלא במובן של לנכס לעצמי את מה שעל פני השטח שלו. מבחינה זאת, גם כאובייקט הוא צריך לרתק אותי. במילים אחרות, ישנו רגע שבו כבר לא ניתן להבחין בין התצלום לבין הממשות שלו, והרגע הזה נלקח הרבה פעמים כמובן מאליו. ובכן, אני לחלוטין לא לוקח אותו כמובן אליו. לעזאזל, אני עדיין נדהם כשאני יושב במטוס וטס.