אילת זהר

על הגעגוע:
נראטיבים של המיניאטורי, הענקי המזכרת והאוסף

ינואר-פברואר 2021

אוצרת: אורית מור

הלובי: מקום לאמנות, ארלוזורוב 6, תל אביב
שעות פתיחה:
יום ה' 7-5 אחה"צ
שישי-שבת 11 בבוקר – 2 בצהריים

אורית מור: השם של התערוכה מתייחס לספר של סוזאן סטיוארט. באיזה אופן התפיסה של סטיוארט רלוונטית עבורך בתערוכה הנוכחית?

אילת זהר: ספרה של סטיוארט הוא מופת של התייחסות לעולמות של קנה מידה, של הבנת תפקידם של אובייקטים ענקיים וממוזערים בחיינו: למה הם קיימים, מה הם מעוררים בנו, וכיצד אנו עושים בהם שימוש. לאחרונה, חזרתי אל הספר הזה בכתיבתי, ונפעמתי עד כמה הדמויים שבו והשפה שלו מפעילים אותי גם היום, כמעט 30 שנה לאחר שנכתב.

הספר חזר להיות רלוונטי עבורי כשמצאתי את עצמי עוסקת בנסיון לבנות ארכיון של חייה של אימי לאחר מותה, מתוך החפצים השונים שסבבו אותה, המכתבים, התצלומים, הבגדים, חפצי היומיום. חלק מן החפצים צולמו, אחד לאחד, אחרים קובצו בקופסאות לשימוש מאוחר יותר, ויתרתם נאספו על מנת לבנות את המיצב הנוכחי.

אמ: מה הן מזכרות עבורך?

אז: מזכרות הן סוג של מימד חומרי של מקום אחר. המזכרת היא מטונימיה (מייצג של השלם) או סינכדוחה (חלק מן השלם), אשר מביא סימון של אחרות, או "דגימה" ממנו, מתוך מיזעורו. מזכרות הן תזכורת למחשבה, לעולם אחר, לכיוון אפשרי – הן מתפקדות כמסמנים של מקום, של פעולה, של ארוע וזמן שאינם חלק מן ההווה.

אמ: לרב, מזכרות נתפסות בהקשר לנסיעה, לביקור במקום אחר. מהו בשבילך המסע?

אז: מסע הוא כמה דברים: הוא החופש להיות, לאו דווקא היכן שנולדת, או היכן שנקבע גורלך; הוא מממש את החוויה של השתנות מתמדת ושל תנועה ואי-קביעות; המסע הוא ה"דרך" שדרכה אדם חווה את העולם בריבוי, ולא כתצורה אחת, קבועה. אדם במסע נמצא בשינוי מתמיד.

במובן אחר, מעבר למזכרות, חפצים קטנים הם חלק מתרבות המסע: מה שנכנס לתיק, למזוודה, לקבינה של המטוס – נדרש צמצום ותמצות, מזעור למידה קטנה ככל שניתן. בניגוד לעקרון החסכנות הבא לידי בטוי בקנייה באריזות גדולות, או בסופרמרקטים עצומים, מארזים קטנים אופייניים מאד לעולמות של מעברים, טרנזיט, נסיעות, נדודים, טרמינלים וטיסות. מעבר לכך, האמנות האמריקאית, משנות החמישים ואילך, היא אמנות של חפצים מוגדלים, מועצמים – בין

אם היו אלו הקנבסים האינסופיים של פולוק, או החפצים המוגדלים של ג'ף קונס, ההופך את המזכרות והקיטש לאובייקטים מונומנטאליים. אני בוחרת בכיוון ההפוך: כמעט כל האובייקטים בתערוכה הם רדי מייד, עם נגיעות קטנות שלי, ור-קונטקסטואליזציה, שהופכות את החפצים המוכרים, לדיירים ארעיים בקונטקסט של בית הבובות, מזכרות, אובייקטים לנשיאה ולנסיעה.

לבסוף, החיבור לאובייקטים קטנים וממוזערים, או כהצבות מיניאטוריות מלווה אותי מספר שנים, מתוך רצון ליצור בתנאים של נוודות ותנועה מתמדת, והצורך ליצור עבודות שניתן לקפל ולארוז. כבר ב1993 הצגתי סדרת ציורים שקראתי להם "ציורי מזוודה" - ציורים על דיקט שניתן לקפלם בעזרת צירים, להכניסם למזוודה, ולנסוע אל האתר הבא.

אילת זהר, *מעבר לנשיות*, 1991 (פרט). מתוך סדרת "ציורי מזוודה". דיו, תצלומים, טפט אקריליק וחיתוך עץ על דיקט עם צירים
12 יחידות של 60X40 סמ.

אילת זהר, *המוזיאון ל(לא) טבע*, 2016. הצבה במדפים קיימים, בי בנימיני המרכז לקרמיקה עכשווית, תל אביב

המעבר לחיי קבע, במקום אחד ובבית אחד, בשל סגרי הקורונה, העלה מחדש את הרצון לעסוק במה שקיים בתוך הבית, בהרכבה של אובייקטים ביתיים קטנים ומוכרים, על מנת לייצר מתוכם רגעים של זכרון ויחס מחודש אל המימד הגופני והקיום בחלל מוגבל. נוספה לכך העובדה שאימי נפטרה בסוף נובמבר 2020, וכתוצאה מכך, פרץ של זכרונות, געגוע, ותחושות שונות של נוסטלגיה וכעס, אהבה וניכור, צפו ועלו מחדש. תהליך פירוק הבית הוליד עימו כמות גדולה של חפצים, שחלק גדול מהם הגיעו גם אל המיצב הנוכחי.

אמ: באיזה עולמות את נעה? באיזה אופן העיסוק במחקר אמנות, בא לביטוי בדרך הפעולה שלך כאמנית? וכיצד זה קשור לתערוכה זאת?

אז: אני נעה במספר עולמות ובמספר הֶקשרים: אני קוראת בצורה אינסופית, כותבת המון, מציירת ואוספת חפצים אותם מרכיבה מחדש, כפי שאני עושה בהצבה. לפיכך, דרך הפעולה שלי כאמנית עברה במספר תוואים, והיא ממשיכה, מתפתחת ומקבלת תפניות חדשות, או חוזרת לתבניות מוכרות: התחלתי את הקריירה שלי כציירת, עבדתי הרבה מאד על דיקטים כמיטב המסורת של הציור הישראלי של שנות ה60 וה70, אולם אז הוספתי לפני השטח של הדיקט חריטה וגריעה, שנולדו מתוך המודעות שלי למושג "חיתוך עץ" בהקשר למסורת ההדפס ביפן. ראיתי בדיקט את נקודת ההשקה בין המסורת הישראלית והמסורת היפנית, מעין אינטרפייס (ממשק) עליו יכולתי לפעול בפעולה בעלת משמעות כפולה: כזו המתחברת למסורת הייצוג של מזרח-אסיה מחד, והאתוס של הציור הישראלי בתקופת "דלות החומר", מאידך. נוסף לכך רובד חדש של ציור דיו, כמו גם עבודה על ניירות בפורמטים שונים (מניפות, מגילות, עיגולים), מתוך עשייה מונוכרומטית, דרכה ביקשתי להתבונן באפשרות של ייצוג בעולמות מהם אני באה, אליהם אני שייכת - נוף ישראלי/ים-תיכוני, עולמות של צבא, מלחמה, נוף מבוצר, ועוד. בתקופה זו היה לי גם עניין רב בוידאו ארט, ומצאתי את עצמי יוצרת עבודות וידאו שהתפתחו מתוך העניין שיש לי בייצוגי מגילות, העיסוק בנראטיב המתפתח לאיטו ולאורכו של מסלול. בשלב השלישי, הייתי בלימודי הדוקטורט בבריטניה שם למדתי לראשונה לחבר בין תשוקתי לחומר וחיבורו לטקסט, כמו גם החיבור המושגי שבין טקסט, אובייקט ומרחב. בלונדון גם יצרתי מספר גדול של מייצבים משמעותיים. עבודת הדוקטורט שלי עסקה בשאלות של הסוואה ואי-נראות ביחס ליצירת האמנות העכשווית, ובנוסף לעבודת המחקר, יצרתי מיצב בארבעה חללים, שכל אחד מהם מתכתב עם פרק בדוקטורט. ההסוואה הפכה לנושא משמעותי ומרכזי בעשייה שלי בשנים שלאחר מכן: הן מתוך חיבור לשפת ציור הדיו, ובריאה של דגמי הסוואה אינסופיים; במיצבים שעסקו בהסוואה של אובייקטים גדולים (יצירה של שדה אובייקטים מתח לרשתות הסוואה; עטיפת "בית בנימיני" ברשתות הסוואה, הסוואת חורבות של כפר פלסטיני, וכד').

אילת זהר, *מסע החיים בין הביצה והעשב*, 2007. פרק 1 מתוך 4 ביחס לעבודת הדוקטורט שלי: "אסטרטגיות של הסוואה: אי-נראות, סכיזואנליזה ומולטיפוקאליות באמנות חזותית עכשווית". מרכז ווברון לאמנות, לונדון (Woburn art Centre, London) צעצועים, ביצים, צנצנות וסאונד, מתחת לרשת הסוואה 1000X700 סמ.

אילת זהר, *מוסווה*, 2009. מרכז הדלנדס לאמנות עכשווית, סן פרנסיסקו (Headlands Center for the Arts, San Francisco). פיגורות חרסינה, ביצים, שמלת כלה, מגלשי סקי, מתחת לרשת הסוואה 600X400 סמ.

אילת זהר, *מוסווה*, 2010. הסטודיו של אורית חביב, במסגרת "אוהבים אמנות. עושים אמנות", תל אביב. חלוקי אבן, דבק שיש, מקט צילומי מתחת לרשת הסוואה. 300 X 600 סמ.

אילת זהר, *וילה בג'ונגל*, 2016. בית בניימיני לאמנות קרמיקה עכשווית, תל אביב. כסוי בית בניימיני ברשת הסוואה.

אמ: מה מקור העיסוק במיניאטורה ומה משמעותו?

א.ז: המיניאטורה, כפי שאני מביאה אותה בהצבה הנוכחית, מייצרת מספר מובנים: היא מובאת מתוך קנה מידה ביתי (שנולד בעקבות הסגר), הצורך ליצור בד' אמות, בבית, בין המטבח לסלון,

בין פינת העבודה והמרפסת. מאידך, האובייקט הקטן נוגע גם במרחבים אחרים, במודעות התרבותית של מזעור ומיניאטוריזציה (שהם חלק חשוב בתרבות יפן) – שנולדת מתוך הצורך למזער בשטחי קיום צרים. אני זוכרת את השוק התרבותי כאשר הגעתי לארה״ב בפעם הראשונה: קנה המידה הג׳יגנטי של אובייקטים בארה״ב יצר אצלי לראשונה את המודעות לכוחו של הקטן - גם כצורת מחשבה, גם כהערה על דבר-מה, כמחווה, כסימון, כְּאַלוּזְיָה (רמיזה) – אבל גם כמטונומיה, כסינכדוחה, כמסמן. סטיוארט כותבת על המזכרת במרחב החומרי, סימון מוקטן של דבר מה גדול, לרב של חוויה שאינה ניתנת לכימות, אותה אנחנו לוקחים בצורת מזכרת, או כתצלום הזוכר את את האירוע. ואולי עדיף לומר: תזכורת. המזכרת היא תזכורת לאירוע, למקום, לחוויה. הניסיון לאחוז בזמן החולף, במקומות שנגוזו. מכל מקום, אובייקטים אחרים המופיעים במיצב מייצרים רפרור לתצורות של מיזעור כמו גם בונסאי (מזעור עצים), וסוויסקי (מזעור נוף).

אמ: יוזף בויס, ג'ף קונס, מרסל דושאן, אנדי וורהול, איי וויווי וקוסמה יאיואי – (המזוודה הממוזערת של דושאן, הפסנתר והוואן עם המזחלות מתייחסים לעבודותיו של בויס, כדור הכסף לקוסאמה, ועבודת הרצפה לאיי וויווי), אמנים שלעבודות אייקוניות שלהם את מייצרת הקשרים בהצבה, מה הם מייצגים עבורך? מדוע בחרת בהם?

אז: כל האמנים המוזכרים כאן, עוסקים באמנות המושתתת על חפצים קיימים (רדי מייד), כאשר מתוך נקודת ההתחלה הזו – הם יוצרים שפה חדשה. דושאן ובויס הם האבות הקדמונים של האמנות העכשווית - מחד, המושגיות של דושאן, שהפסיק לעשות אמנות במובן המקובל של המילה (למשל: ליצור מתוך אסופה של רדי מייד, לפרש את הקיים בהקשר חדש, להפסיק להגיע כל יום לסטודיו, לחדול מייצור בחומר או בחומרים ויזואליים מוכרים, ובמקום זאת, לפעול, לשחק, לחבר, לנתק, להעמיד אובייקטים, ליצור הקשרים חדשים, בפרשנות לא צפויה על הקיים). מאידך, בויס, שהחל ליצור אמנות בשימוש בחומרים אקסטרה-טריטוריאליים (כאלו שאינם שייכים לתולדות האמנות, כפי שאנו מכירים אותה עד לשנות ה70, שיא פעולתו). דושאן ובויס מסמנים את האפשרות לפעול מחוץ לשדה המקובל: שחקן שחמט חובב רדי-מייד, וטייס לשעבר שהפך לאמרגן של מופעים במרחב הציבורי. בניגוד לשני אלו, קונס פועל בסביבה הבורגנית ועושה שמוש בחפצים שמקורם במזכרות, כשאצלו עקרון ההגדלה, הניפוח וההפיכה של אובייקט ממוזער ומטונימי לחוויה מונומנטלית ספקטאקולארית, הוא שם המשחק. וורהול, גם הוא עשה שימוש בחפצים ומותגים יומיומיים ובעזרת טכניקות של הדפס התיק אותם מן ההקשר הקמעונאי, אל ההקשר האמנותי. איי וויווי יצר לא מעט עבודות רצפה שמהדהדות כאן דרך הפיזור במרחב, אילו קוסאמה יאיואי, ממנה שאלתי כדור כסף אחד מתוך מיצב ״גנו של נרקיס״ לו הקדשתי שני מאמרים במחקרי.

העבודות בתערוכה עושות רפרור הפוך לפעולתם של אמנים אלו: הדפסי תוויות מרק קמפבל של וורהול, חוזרים להיות פחיות שימורים שנקנו בסופרמרקט בארה״ב, והובאו ארצה במזוודה שלי; עבודת ״הלהקה״ (1969) של בויס, הופכת לעבודת שולחן, שמקורה בהגיון של מזכרות ומיניאטורות; את דושאן אני מביאה דרך ״המזוודה הירוקה״ שהופכת בעצמה אובייקט לשימור תחת פעמון זכוכית, ו״ערום יורד במדרגות״ שהוא הרגליים שלי המוצגות אל מצלמה הפוכה, תוך ירידה אינסופית במדרגות; כדור הכסף של קוסאמה כסינכדוחה לעבודת המיצב והפיזור שלה,

שהופיע אינספור פעמים בעשרות מקומות, הופך לכדור אחד בודד ; בעוד שהסדר הקונסיסטנטי של איי הופך למרחב כאוטי המקבל משמעות מתוך קשירה וחוטים הטווים את החלקים השונים יחדיו.

בשנים האחרונות אני עוסקת לא מעט בכתיבה וחשיבה ביקורתית, אני מלמדת וחוקרת, פעילות שנותנת לי סיפוק, ערך ועומק. אני מבינה היום את יצירת האמנות שלי בצורה שונה ממה שהבנתי אותה כאשר, נגיד, הייתי סטודנטית במדרשה, באקדמיה בבייג׳ינג או אפילו בסלייד (שם למעשה התחלתי במהלך שמורכב מכתיבה ויצירה, זה לצד זה). עבורי, האמנות שלי כיום היא מהלך שקורה כאשר הוא מבשיל, ולא נובע מהסיזיפיות של עבודת הסטודיו - שגם בה בליתי קרוב ל20 שנה. אני פשוט בפאזה אחרת היום, פאזה שמשולבת במהלכים של העשורים האחרונים הנוגעים באמן כאוצר, האמן כאנתרופולוג, האמן כארכיונאי, האמן כחוקר. אני מזדהה עם מרחב האפשרויות הזה, יותר מאשר עם יצירה מחומר ראשוני.

אמ: את לוקחת מזכרות שנאספו במקומות שונים בעולם, מנתקת אותם מההקשר האישי הפרטי, מהזיכרון שהם נושאים עבור האדם שרכש אותם ואת מייצרת עבורם קונטקסט חדש המשולב ברפרנסים המתייחסים לאמנים שהוזכרו לעיל בקישורים והקשרים רווי הומור ואירוניה. החפצים האישיים, כמו אלו שלקחת מבית אימך שנפטרה לאחרונה, לצד חפצים גנריים המציפים זיכרון קולקטיבי והקשרים מעולם האמנות, לצד חפצים שמקורם בחיי היום יום. זהו עיסוק בארגון וסדר, לצד כאוס כפי שניכר, למשל, בענפים היוצאים מן הפסנתר. הקשר הפיזי אותו את טווה באמצעות החוטים, או מעצם יצירת אסמבלז' מאובייקטים השייכים לעולמות שונים, מדמה רשת ריזומאטית של הקשרים לא-היררכיים, מערכת קונוטאציות השורה מעל המייצב.

אז : הייתי אומרת שהנושא הגדול, התימה העמוקה של המיצב הנוכחי (מלבד הפן שבו הוא מעלה את שאלת נקודת המבט ביחס למוקטן), הוא שאלת הקשר וההקשר. ב״מכתב לחבר יפני״ מתייעץ פרופ׳ טושיהיקו איזוצו עם דרידה בקשר לדרך הראויה ביותר לתרגם את המושג ״דקונסטרוקציה״ ליפנית. דרידה אומר כי המושג עצמו, דקונסטרוקציה, אינו רק מושג של פירוק לחלקים, אלא כי משמעותו היא גם הרכבה מתוך הגיון חדש. כלומר, עצם הרעיון של פרוק והרכבה, קשר והקשר, הוא מה שעומד בלב העשיה כאן : אני פורקת את ספרייתי, את ארוני, את ביתה של אימי, את חפצי היומיום, או את המסמנים של האמנות הגבוהה, העכשווית, ומרכיבה אותם מחדש בתוך ההקשר של התערוכה הנוכחית. יותר מכך, בספרו Looking at the Overlooked , נורמן ברייסון (שהיה מנחה הדוקטורט שלי), טוען כי ציורי ״טבע דומם״ הם סוגה ביתית ונשית, שניצבה בקוטב המנוגד לציור ההיסטורי – ציורי המלחמה ההירואים שהועמדו בסלונים ובמרחבים הציבוריים. ציורי ה״טבע דומם״ היו קטנים, ועסקו בחפצים קטנים, במזונות, ובכלי בית, והיו משוייכים אל העולם הנשי, זה שנמצא במטבח שמאחורי הקלעים, שנטוע בעולם היומיום, ולא בהירואי. אני חושבת שהמיצב הזה שיצרתי, לקוח מאותם עולמות של מה שאינו נחשב, ומה שלא מתעכבים עליו או מתבוננים בו, וכי הוא יוצר מחוייבות להֶקשרים של שדה ההצבה, ולקשרים הפיזיים שנוצרו בין החפצים המונחים על הרצפה, בחזקת ״הכל קשור בהכל״. בעבודת המיצב הזו, מלאכת ההרכבה החיבור והקשירה היא זו שיוצרת את האובייקט הסופי : צלחות אוכל, כדורי גולף וכדורי זכוכית, בקבוקי יין ואריזות קרם לפנים (המזוהים עם

עולמות של טיסות וחנויות טרמינל), כפכפי גֶטָה, אבקת כביסה ומודל של איטריות מטוקיו, כלי פורצלן מגוטנבורג, פיגורינות מחנות גוּדְוִיל בפאלו אלטו – כל אלו חוברים יחדיו בתוך תחביר דקורטיבי, פנימי וביזארי, לכדי אנטי-מונומנטים, קטנים ומצחיקים.

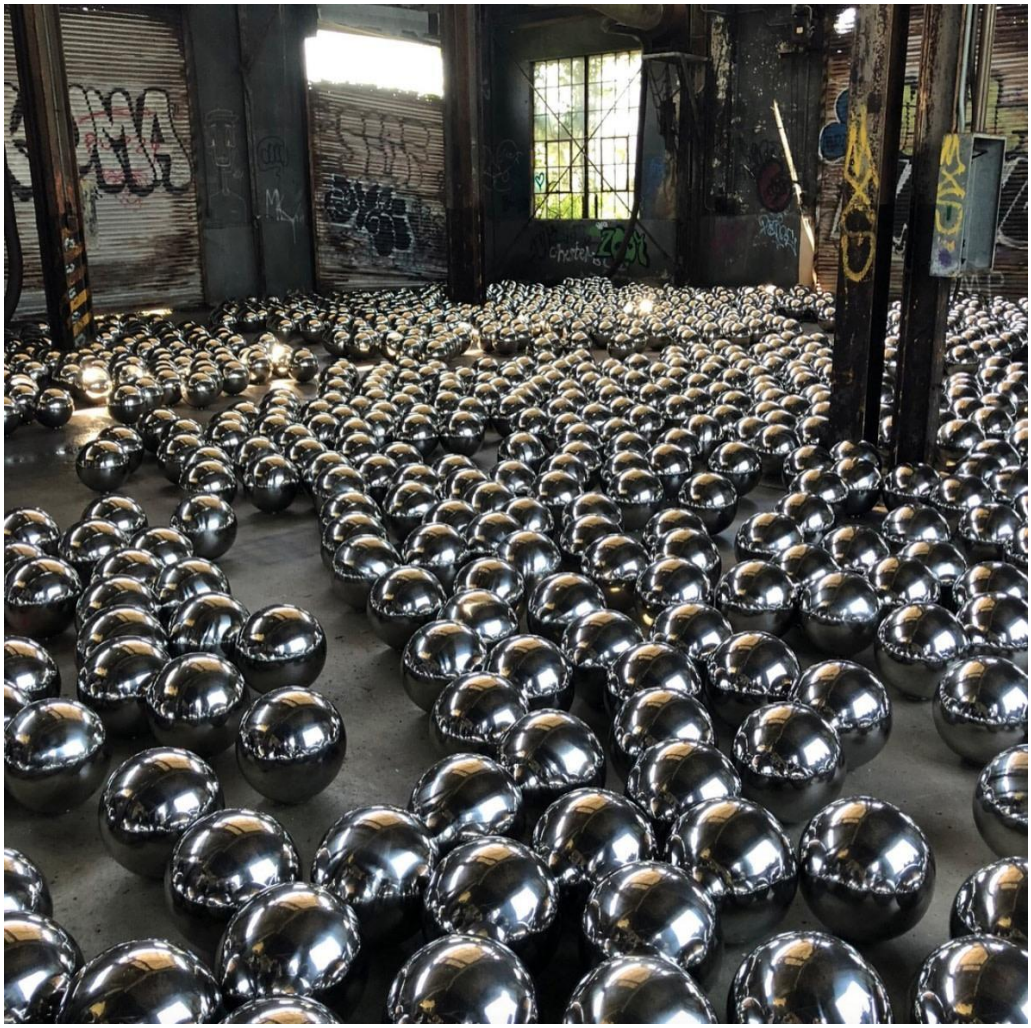
אמ: ניתן לחלק את ההצבה לכמה מישורים פיזיים, אך גם רעיוניים: בחלל הכניסה תלויה מהתקרה מערכת הפטישים שפורקה מפסנתר ישן (איזכור לבויס), ממנה משתרגים ענפים עליהם מודבקות עיני פלסטיק כדוריות. ממול, מוצבים שני שולחנות בגבהים שונים עליהם מוצגים אסמבלז'ים המורכבים ממזכרות, חלקי רדי מייד, ועבודות ממוזערות המרפררות לעבודות אמנות מוכרות של דושאן, וורהול, קונס וקוסאמה. בהמשך, באזור המעבר לחלקו הפנימי של החלל, על פני שולחן נמוך, מוצגת הצבה מזערית של "הלהקה" (The Pack 1969), עבודתו המפורסמת של בויס, המורכבת מדגם של מכונית מסחרית ישנה, מזחלות ועליהן ציוד (שמיכה ופנס). לבסוף, בחלל הפנימי של הגלריה פזורים על הרצפה אובייקטים ומזכרות ממקורות שונים (תזכורת לעבודות הרצפהשל איי), כשחוטי רקמה קושרים אותם זה לזה. בין האובייקטים מוצב טאבלט המקרין סרט ווידאו בו ניתן לראות במעורפל, כפות רגליים היורדות במדרגות (רפרנס ל"ערום יורד במדרגות" של דושאן). החלוקה למישורים, מהגבוה אל הנמוך, מגובה העיניים אל הרצפה, מאובייקטים גדולים יותר לקטנים, האם יש לה משמעות רעיונית? מדוע בחרת לדרג כך את ההצבה?

יוזף בויס, עובד על *פסנתר מהפכני*, 1982 המוזיאון העירוני במונשנגלאדבך, גרמניה

יוזף בויס, הלהקה, 1969 מכונית פולקסואגן, מזחלות עם שמיכת לבד ופנס. המוזיאון העירוני, קאסל

אנדי וורהול, *קופסאות מרק קמפבל*, 1962. הדפס משי על קנבס.

ג'ף קונס, *דובי חורף*, 1986. עץ צבוע, 45X117X124 סמ. טייט בריטן.



יאיוי קוסאמה, *גמ של נרקיס*, 1966/ 2018. כדורי מראה מפוזרים בחלל. PS1 מומה, רוקאווי ניו יורק.

איי וויווי, *גרעיני חמניה*, 2010 מליוני גרעיני חמניה מפורצלן, במיצב רצפה, טייט מודן, לונדון

אז: ההצבה על הרצפה בחלקו הפנימי של החלל משולה להליכה אל הלא-מודע: זהו מצב כאוטי, בו החפצים מונמכים במצב פיזור רזומטי, ובכל זאת, קשורים זה לזה בחוטי רקמה. הירידה אל הרצפה מחייבת התבוננות מסוג אחר, ירידה מן המצב הזקוף של האדם (הומו סאפיינס), אל מצב של זחילה, התקדמו איטית על ארבע, במנח כמעט-חייתי, שחורג ממבט של ידע ושליטה המגיע מן המבט הפנאופטי של המתבונן במרחב במצב של עמידה. יש כאן הבדל מהותי בין תהליך היצירה שלי, שכלל שעות ארוכות של רביצה, רכינה, כיפוף וזחילה על הרצפה כדי להציב ולקשור את החפצים, לבין מצבו של הצופה העומד. הנחתי כריות על הרצפה כדי לאפשר לצופה את הרכינה הזו על מנת להתבונן במרחב ההצבה מגובה נמוך, מתוך ויתור על עמדת הכח של המבט הזקוף, ונקודת ההתכנסות אל המצב הנמוך, הלא-מודע. בהתאם, החפצים על השולחנות הם מערכות ארגון משוכללות, עשויות מפורצלן, זכוכית וחומרים מעודנים, פסלים שמייצרים סימטריה, שליטה, הומור, וקריצה. אלו הן עבודות שמגיעות ממקומות של הצטברות לאורך זמן, ונוגעות במה שאולי אפשר לקרוא לו סופר-אגו, המקום המודע, שעורך בחירות בהירות ושקולות, לעומת הכאוטיות המוצבת על הרצפה.

האובייקט בכניסה והמיצב במסדרון, הם שני אובייקטים של מעבר. שניהם מגיעים מן המרחב של בויס – האחד, הוא מזעור של מיצב "הלהקה" (196) שמרמז על להקת זאבים, לערבות הרחוקות של סיביר, לעולם של נוודים ושורדים בתנאים הקשים ביותר, בעוד שהאובייקט השני מותיר רמז בלתי ישיר לעיסוקו של בויס בתהליכים של פרוק והרכבה: פסנתר נעורי, שאיבד את קולו, פורק לחלקיו, ומתוכם מערכת הפטישים מהווה את ליבו אל האובייקט החדש. לתוכה הורכבו ענפים יבשים, בפעולה בנוסח סוֹגֶצוּ (אסכולת פיסול בחומר חי ביפן – א.ז.), ועיני בובות, המצביעות על המתח שבין החי וחסר חיים (animate/ inanimate), האדם והבובה, הצליל הפוטנציאלי, והשקט של הפסל חסר התנועה. התנועה מן התלוי אל המונח, ואל עבר השרוע, היא תהליך השתפלות והתכנסות הדרגתי, אל עבר המונח, הכאוטי, והלא-מודע.

אמ: בעקבות הקורונה התנועה פסקה, לא עוד שדות תעופה ונסיעות למקומות רחוקים. זאת תקופה שמזמנת התכנסות פנימה אל הביתי והמקומי. בנוסף, מותה של אימך, שקרה לאחרונה: איך כל זה השפיע על העבודה שלך בלובי? הלובי גם הוא מקום של מעבר בין הציבורי לפרטי כיצד המהלך שלך מתכתב עם המקום?

אז: הלובי והטרמינל / שדה התעופה, הם אתרים של מעבר. בשדה התעופה אנו מתעכבים מספר שעות לכל היותר, בלובי אפילו לא כמה דקות: מעבר זריז מדלת הכניסה אל חדר המדרגות או המעלית. זהו מקומם של אתרים אלו, בהם חווית התנועה והמעבר מודגש בצורה קונקרטית, בתוך התנועה של הצופה בחלל. המילה "חולף על פני" מתארת אולי בצורה מדויקת את המעבר בטרמינל, וגם לובי. לעומת זאת, העסוק בפרטים בתוך המיצב, מאלץ את הצופה לתנועה מעוכבת, הצפיפות יוצרת מודעת לתנועת ההליכה והמעבר, מתוך ידיעה שאי אפשר לפסוע במהירות, מכיוון שעלולה להיות פגיעה בחפצים המונחים במיצב. זהו חלל ציבורי ובו תהליך המעבר נמצא במעין חלל ביניים, בין הרחוב והבית. הלובי מציע את החלל הפרטי, אבל בשימוש הרבים במעבר מ.. ואל.

אני אוהבת שדות תעופה וישנם כאלו שהייתי בהם עשרות פעמים. אני מרגישה נח במעברים האלו, בתחושת התנועה שהם מבשרים. אני אוהבת את פוטנציאל הביקור בתערוכות ובביאנלות במקומות שונים בעולם, בכך שיש לי חברים בבייג׳ינג בסאול ובקיוטו, בלונדון וניו יורק, ניו הייבן ולוס אנג׳לס, ואפילו בהוואי. שדה התעופה מאפשר את המעברים האלו. במשך השנים למדתי להכיר ולכבד תפיסות עולם שונות, אורחות חיים מגוונים, קולגות מקצועיים הפזורים ברחבי העולם. קל לי ונח לי במעברים האלו, ואני מתגעגעת אליהם, מקווה שישובו במהרה...

אמ: ההצבה הגדושה, עם ריבוי האלמנטים ומכאן גם הצורך במיפוי של רשת האסוציטיבית, מייצרת מעין תאור פלסטי או מודל של ה"ריזום" של דלז וגואטרי – מטאפורה לאופי המודולארי, האינטואיטיבי, חסר ההיררכיה או ליניאריות הגיונית של החשיבה הפוסט מודרניסטית

אז: ריזומאטיות היא מבנה המאפשר קישוריות ותנועה, שאינה מגיעה דווקא מן היסוד המאורגן. הריזום יוצר פיזור בלתי-היררכי, כמו של קנה שורש בדשא: כל נקודה במשטח הדשא דומה בכוחה לנקודה הקודמת, וקשורה במערך של רשת קישוריות לנקודות הבאות. בעוד שדלז וגואטרי השתמשו במושג ריזום (קנה שורש) כדי לתאר את ההתשוטות הבלתי היררכית, בפועל, מערכות כמו האינטרנט והקשרים במרחב, הם מבנים ריזומטיים באופיים.

אמ: מקובל לחשוב שהחברה היפנית שואפת לצמצום, מזעור ופונקציונליות שעומדים בניגוד לתרבות הצריכה המערבית. האם יש אמנים יפנים שמיישמים פרקטיקה דומה, העוסקת בכאוטי, הגדוש, בלא-מופשט או פשוט?

אז: מתוך נסיוני המסועף ורב-השנים ביפן, אני חושבת שהדיבור על יפן במושגים של צמצום וריק הוא אידאליזציה, אפילו אוריינטאליזציה, שנובע מ wishful thinking של אנשי מערביים, ולא מתוך התייחסות קונקרטית לתנאי החיים ביפן: בערים הגדולות הדירות מזעריות וצפופות, הבתים עמוסים ודחוסים, ורחוקים מלהיות מרווחים וריקים. למרבית היפנים גם אין ממש סלון או הזדמנות לארח אנשים בביתם, כך שבמקרים רבים הבתים משמשים כמעין מחסן עמוס ובו פינות לתפקוד יומיומי כמו שינה, אכילה, רחצה, וכד׳. נדיר לבקר בבית של אנשים פרטיים בערים הגדולות של יפן – ואני אומרת זאת על אנשים שאני מכירה עשרות שנים, שמעולם לא הייתי (ולא אהיה) בביתם, מכיוון שברור שזה בלתי אפשרי. באזורים הפריפריאליים והכפריים, לעומת זאת, הבתים גדולים ומרווחים, אולם מקומות אלו התרוקנו מתושביהם בעשורים האחרונים, ויפן סובלת קשות מתופעות של אזורים מרוקנים. וגם באלו שבהם עדין ישנה רמה מסויימת של פעילות, החיים קשים, מבודדים, ולעיתים קרובות, מלווים במצוקה כלכלית. לרב, הבתים יהיו מלאים בתוצרת מקומית זולה ופשוטה, ללא אובייקטים עילאיים או יוקרתיים. המפגש עם היומיום, לפיכך, מאד שונה מהאידאליזציה והמיתוסים הנפוצים, שרבים, גם בתוך יפן, הם אלו שטרחו להפיצם בפעולות של אוריינטליזציה עצמית (ראו, למשל, את ספרו של קנזו טנגֶה Ise: A Prototype of Japanese Architecture מ 1965, הקושר בין אדריכלות יפנית מסורתית, והסגנון המודרני באדריכלות, ספר שהשפיע רבות על הדימוי האדריכלי של יפן). מכל מקום, ישנם כמה

אמנים שפועלים בתוך השדה הזה של האנטי-מיתוס: צוזוקי קיואיצ'י (Tsuzuki Kyōichi) – תיעד בסדרות הצילום השונות שלו את הדירות הצפופות של אנשים החיים בטוקיו, ואת הפריפריה הזנוחה והנטושה, המלאה בשרידי תרבות מתפוררת; טומוקו טקאהאשי (Tomoko Takahashi), חיה בבריטניה מזה מספר עשורים, יוצרת מיצבי רצפה העשויים מאוספי ג'אנק שהיא אוספת מאנשים המתגוררים בסביבת האתרים בהם היא מקימה את המיצבים שלה; צ'יבה מסאיה (Chiba Masaya), מצייר מיצבי אובייקטים צפופים הקשורים בחוטים כדי ליצור את המצב האסוציאטיבי עליו הוא מצביע. אני מזדהה עם האמנים האלו וחושבת שהם משקפים אמת עמוקה הנוגעת לחיים במקומות שונים, מעבר ליפן או האידאלים המסולפים אודות עבר מדומיין ובלתי נגיש.

צוזוקי קיואיצ'י, מתוך סדרת *טוקיו סטייל*, 1997.

טומוקו טקאהאשי, *עבודת אולימפיאדה*, 2002. הצבה יחודית למקום, מוזיאון האמר, UCLA

צ'יבָּה מָאסָיָה, *הבה נצא להרפתקאה*, 2017. שמן על קנבס, 259X181 סמ.

אמ: בעשורים האחרונים אפשר לראות שיש גל של אמנים צעירים בארץ שיוצרים הצבות המבוססות על שימוש ברדיי מייד. האם,לעמדתך, זוהי התפתחות הצומחת מתוך הדיון על "דלות החומר" בהקשר של "דלות הקיום"?

אז : בעיני – כן. תנאי החיים הקשים של אמנים בישראל, התקציבים המצומצמים של מוסדות התרבות וסגירתם הטוטאלית בימי הקורונה, יצרו מצב שבו היצירה צריכה להסתמך על משאבים אישיים בלבד, כשהסכוי לתמיכה מוסדית קלושה ורחוקה אף יותר ממה שהיה בעבר. לפיכך, ההסתפקות במועט, והעבודה בחומרים פשוטים זמינים, קיימים ונגישים, היא חלק מכורח המציאות, ויוצרת מצב בו אמנים משתמשים בחומרים מן הסביבה הקרובה כדי ליצור מהלכים אישיים. מעבר לכך, שפע התוצרים, המוצרים והאביזרים שנמצאים סביבנו, שכמותם הולכת וגדלה, יוצרים תחושה שאין מקום ליצור עוד חפצים חדשים, ואולי מוטב לנסות ולחשוב בתוך החומר הקיים על מנת ליצור בו משמעות חדשה, מתוך התערבות במבנה ובהקשר. התרומה הקריטית של התנועה המושגית באמנות של סוף שנות ה-60 ושנות ה-70, גם היא ממשיכה לתת אותותיה בתהליכי היצירה, ושומרת על תהליך של בחירה, הצבעה ומיקום, כאמצעי יצירה לגיטימיים בעת העכשווית.

כותרת ספרה של סוזן סטיוארט, שהיווה את ההשראה לפרוייקט הנוכחי

Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Duke University Press, 1992).

https://www.amazon.com/Longing-Narratives-Miniature-Gigantic-Collection/dp/0822313669/ref=sr_1_1?crid=LTX8W3JJATBN&dchild=1&keywords=on+longing+susan+stewart&qid=1607354359&sprefix=On+Longing%2Caps%2C289&sr=8-1