

מסין ליפן דרך תל אביב / ארעיות – שטיחות – טקסיות
הרצאה שניתנה בבית לאמנות ישראלית במסגרת הקורס 'טוקיו-תל'אביב' נובמבר 2019

לפני כחמש שנים נתתי כאן הרצאה בנושא דומה במסגרת כנס שנקרא 'מזרח לא קרוב' – דיברתי על תולדות הזיקה שלי לתרבויות סין ויפן. זיקה שאז, טרם ביקוריי ביפן, היתה חפה מתחושת מציאות, ודווקא משום כך היה קל יותר. ההשפעות היו בעיקרן מספרות (מתורגמת לאנגלית), ציור (ברפרודוקציות), קולנוע ותיאטרון (דרך דיוידי ויוטיוב). לא חשבתי שאסע ליפן, בראשית אותה הרצאה אפילו אמרתי בשמץ גאוה ש'הקפדתי שלא לנסוע למקומות האלה'. ראשית, קל לי יותר עם מבנים אבסטרקטיים, קונספטואליים, אני לא ממש יודעת מה עושים עם המציאות ובדרך כלל אמנות מנהלת עם המציאות יחסים מורכבים של הסתתרות וגילוי (מין משחק מחבואים), הכרה והתעלמות, קירבה וריחוק, שעבוד ושחרור. אולי מוטב לה לאמנות לבנות לה מציאות משל עצמה. אחת הסיבות להיווצרות של אמנות, היא אי-נחת מהמציאות אם לא פחד ממנה או סלידה פשוטה. וישנה גם שאיפה לפישוט של המציאות שיאפשר התמצאות, הבנה טובה יותר, פישוט שיתאים למוגבלות של התודעה. לא חסרה גם תחרות בין השתיים – אמנות ומציאות – אחת המטרות של ציור יכולה להיות יצירת עולם שלם מקביל למציאות, כזה שיש בו סדר והיגיון פנימיים ומשמעות דחוסה ומעובה יותר מזאת שניתן למצוא במקריות ובריבוי האינסופי של המציאות.

בנוסף, אני לא אדם שמרבה לנסוע. בנסיעות בעבר לאירופה נהגתי להסתתר במוזיאונים. בשגרה בתל אביב היום עובר בסטודיו. אני מזמן עברתי לגור במחוזותיה הבלתי ממשיים של האמנות.

מאז אותה הרצאה ביקרתי פעמיים ביפן – באביב 2016 למשך חודש עם חברה שבזכותה נסעתי, ובסתיו 2017 לבד למשך חודשיים. הדבר המטלטל בביקורים אלה היה ששם גיליתי במציאות עצמה ממש את אותה דיאלקטיקה שתיארתי בין אמנות ומציאות באלפי דרגות ופרטים קטנים וגדולים. הקושי לדבר עכשיו על יפן הוא משום שאני עדיין הלומה מכך שיפן באמת קיימת. לא האמנתי שאמצא במציאות, בהווה, את מה שכל-כך אהבתי בספרות ובקולנוע. אני לא רגילה למציאות מלהיבה. את ההתלהבות מצאתי עד אז בספרים, באמנות. במאמר של פיקו אָיִר בגארדיאן הוא כותב: **החידה ירוקת-העז של יפן היא שכללות הכל, לאחר כל הדלתות המסתובבות של האופנות המשתנות, ההיקסמות מן המערב והרעב לחידושים, לא חל שינוי פליבה, במהות, של יפן, המקום הוא כמו קצף של משטחים משתנים ודימויים מהבהבים, המוקרנים על פיסת עץ ישנה בעלת צורה משונה שלעולם אינה זזה.** מה שאני ראיתי היה זה שהמציאות עצמה אינה ממש מציאותית ביפן, שהאמנות שם היא ישות חיה והמציאות מנוקדת כולה באירועים, אפשר לומר מושגיים, חסרי תכלית, רבי עוצמה מן הסוג שנהוג לייחס לאמנות. אני מדברת בעיקר על מתחמי מקדשים, על תיאטרון ועל אירועים דמויי תיאטרון במתחמי המקדשים ולעתים גם ברחוב או על נהר וכד'. מבחינת ביקור ביפן הוא אודות שני אלה – מקדשים ומופעים - וטוב שיבוא אחרי הכנה מקדימה של

מה שניתן לעשות בבית, כלומר קריאה, צפייה בקלאסיקה של הקולנוע וכד'. חיזוק מה לתחושה זאת שלי מצאתי במאמר שנקרא 'טבע ותרבות ביפן' מאת אלאן גראפארד שבו הוא אומר בין השאר ש'אהבת הטבע של היפנים' היא למעשה אהבה של היפנים לטרנספורמציות תרבותיות ולטיהור של העולם שבלעדיו, כלומר אם העולם ייעזב לנפשו, הוא יקמול ויירקב. במלים אחרות, אהבת התרבות היפנית כמו מתחפשת לאהבת טבע, כשזהו למעשה טבע ש'טוהר' במשך מאות שנים בידיהם של אנשים מתורבתים עד מאוד שהמציאו גנים וסידורי פרחים.

במתחמי המקדשים גיליתי מציאות שכוללת טבע (טבע שאול – מושג שכבר כולל בתוכו את הדיאלקטיקה הזאת תמונת מקדש שומיג'י ביוקוהמה), גן, ארכיטקטורה, פיסול, ציור, קליגרפיה, מלאכת יד, טקסים והופעות, שהגבולות ביניהם פתוחים והם יוצרים כולם עולם שלם חדור קונפליקט בין אמנות למציאות, בין תלת-ממד לדו-ממד, בין היומיומי והטקסי, בין הארעי לעתיק והמסורתי, בין הדל למפואר. כלומר מצאתי את הלא ייאמן – מציאות שהיא אמנות. תענוג צרוף אך גם דבר מבלבל למי שהסתירה עצמה מרבית חייה בתוך ציורים. מיותר לומר שזה מצב שאינו בנמצא כלל במקומותינו – האמנות כלואה במוזיאונים ובגלריות ומעניינת כמה מאות בודדות של אנשים. בעצמי נוכחתי שמבצע למשל כמו 'קיר בעיר' במבנה עיריית תל אביב אינו גורם לאיש מעוברי האורח שאינו מאותם מעטים מעודכנים ומשוכנעים, להפנות את ראשו ולהתבונן. מסאו ימגוצ'י במאמרו 'תצוגה בתרבות היפנית' מתאר מוזיאונים במערב ככאלה שמלכתחילה סירבו להכניס ריחות וקולות של חיי יומיום לתחומם. בהערת סוגריים אומר שלא אהבתי במיוחד לבקר במוזיאונים במתכונת מערבית ביפן, העדפתי מוזיאונים שמציגים אמנות מקומית במתחמי המקדשים כחלק מקומפלקס חווייתי. או מוזיאונים פתוחים שמציגים ארכיטקטורה מסורתית (מינקה-אן ליד טוקיו, סאנקי-אן ביוקוהמה). המפתיע והמעורר קנאה ביפן, הוא שבניגוד למערב, היפנים השכילו, באורח פלא, לשמר את העוצמה ואולי אפשר אפילו לומר את הקדושה של מקדשים ושל הריטואלים סביבם בחברה שהיא בעיקרה חילונית. תמונות: קיוקוסוי נו-אוטגה (טקס מתקופת הייאן של כתיבת מחרוזות שירים, רנגה, לשפת זרם, במקדש שינטו ג'ונן-גו בקיוטו, הכניסה למקדש רינזאיי זן מייגצו-אין בקמקורה, האולם הראשי, הג'ו, באותו מקדש עם תצוגה משתנה לפי העונות. מקדש שינגון (בודהיזם אזוטרי) דייקוג'י בקיוטו בעת תערוכת חרציות.

מנסיוני, המפגש הבינאישי ביפן אינו שונה ממפגש בכל ארץ אחרת. מה שגורם שם לאושר הוא המפגש עם המערכת על כל רבדיה. רולאן בארת בספרו 'אימפריה של סימנים' אומר שביפן דת הומרה בנימוס, מחוות וסמלים אינם מייצגים מציאות כי אם יוצרים אותה. ארץ נטולת אידיאולוגיות, עסוקה כולה במשטחים... כל כך אהבתי את המעבר הזה להתגורר בין הסימנים, הצטערתי רק שאני עדיין קיימת כגוף, שלא הפכתי להיות אחת מהסימניות הסיניות, למשל זאת המסמנת צבע.

色.

התוצאה הישירה על העבודה שלי היתה הושטת רגל מהססת החוצה מן הציור אל החלל התלת-ממדי בעבודה שלי. כציירת, הדו-ממד יקר לי, המחשבה או התודעה שלי חיה ובוועט במרובע המתוחם והשטוח. והוא גם הנקמה שלי במציאות ההומה החרשת-עיוורת. העמידה כל

פעם מחדש מול המצע המרובע השטוח והריק אינה בלתי דומה לאופן שבו מתווים מקום קדוש בשינטו, הדת היפנית המקומית. שם תוקעים ארבעה מוטות, מותחים ביניהם חבל קלוע, עליו תלויים קיפולי הנייר המזוגזגים היפים, שיֵדָה, מציבים כמה ענפי סאקאקי ומצפים לבואם של הקאמי (האלוהיות המקומיות). מתחם כזה קרוי 'הימורוגי' (גדר קלועה לקאמי).

אפשר לומר שבמדרשה באמצע שנות השבעים העניקו לי את המתנה של המרובע השטוח ומיד התבייתי בו, הרגשתי שם נוח. שטיחות היא אחת מן הדרכים של ציור להפריד עצמו מן המציאות ולרמז על מציאות מנטאלית, סימבולית, שאינה נוכחת. המודעות לשטיחות התגלתה או התעצמה במערב עם המודרניזם, אך ביפן, אפשר לומר, נתנו לשטוח, למשטחים ופני שטח, לנהל את המציאות. בכל אלמנט בארכיטקטורה יפנית מסורתית מודגשת שטיחותו – שכבות מציאות מתחת לשכבות אחרות, חומרים שונים לקיר ולפינה, מעין עבודת טלאים, בית הוא רצף של משטחים תמונת מבנה במקדש מייגצו-אין בקמקורה – הפינה כמו קולפה, ומתגלה מתחת משטח מחומר אחר (רעיון שהרבה לאמץ הארכיטקט האיטלקי המודרני קרלו סקארפה). בכלל, יפן יכולה להיות מביכה למי שגדל כאמן על המחשבה והמסורת המערביים. ביפן הוא מוצא את התחבולות או האמצעים או מצבי התודעה המודרניים כבר לפני מאות שנים – חסכנות, אבסטרקציה, גיאומטריה, מלאכותיות, חספוס, פרימיטיביזם, חשיפת האמצעים, חשיפת התהליך, אסימטריה, ארעיות, אסתטיקה של הבלתי גמור, וקשה לו להשלים עם כך שאמנות בעלת מודעות גבוהה כל-כך צמחה מנקודת מוצא שונה לחלוטין ובתהליך אחר לגמרי.

על מנת לתת רצף והקשר, אני אסקור את השפעות סין ויפן על עבודתי טרם ביקור ביפן, ואח"כ אתרכז בעבודתי כיום היוצאת מציור אך נותנת לו לטעום מהתלת-ממדי תוך מחשבה על אופני תצוגה שהם ניסיונות עדינים ליצירת טרנספורמציות קלות במציאות, מתוך רצון / שאיפה / חלום באספמיא לאפשר קיום חגיגי וטקסי כאן. בבסיס העבודה שלי היום עומדת מחשבה אוטופית על נטיעת ריטואלים בחיי היומיום כאן.

כמה ציוני דרך:

1. הזיקה של העבודה שלי אל המזרח החלה עם הספק-ציור הזה שנעשה שנתיים לאחר שסיימתי את לימודי במדרשה, ואותו אני מחשיבה כציור הראשון. הטקסט מתחיל בהצהרה השקרית "אני שנולדתי סינית". בדיעבד גיליתי דמיון מבחינת המבנה לרישומים סיניים ויפניים, למשל זה מן המאה ה-14 שבו שורות שיר ורישום פורטרט של המשורר שכתב נעשו באותם חומרים. השנה היא 1980, שנתיים לאחר סיום לימודי במדרשה, לצורך פרנסה אני עובדת במרכזיה הבינלאומית ובמקביל נאבקת לעשות אמנות. כמובן שהשאלה המשמעותית היא 'מה לצייר' ועימה השאלה הנלווית 'איך?' מנין להביא נושא ואיך נכון לממשו. התשובה שככל הנראה הסתמנה אז היתה: להביט אל חיי וגם אחורה אל העבר ואל המשפחה כמודל, אך מאחר שאלה אינם מתמסרים בקלות, לא קל לתרגםם לשפת האמנות, יש לבצע בהם איזו התקה או המרה, ללבוש מעין תחפושת. כך כנראה נולדה הסינית ועימה דרך שדות האורז, הגיעה גם החקלאות, כמטפורה לעבודת היצירה. באותה תקופה לא היתה לי כל זיקה מודעת לתרבויות מזרח אסיה, באותן שנים פנינו היו כמובן למערב – לשירה, ספרות, ציור, מוזיקה וקולנוע מערביים. למשל האגרנום המוזכר בטקסט מתייחס לסופר הצרפתי

אלאן רוב-גרייה, שספרו 'הקנאה' תורגם אז ועורר הדים, שלצד היותו סופר היה גם אגרונום. ושאלת המקצוע והפרנסה העסיקה אותי אז מאוד.

2. 'העבודות הסיניות' מן השנים 1980-1984 שנוצרו בעקבות הציור הראשון הזה התאפשרו הודות לעובדה שדוד שלי, שהיה קומוניסט בשנות ה-50, היה מנוי על חוברות תעמולה סיניות מהן התפעלתי בילדותי. החוברות הורדו מהבידעם והן המקור לדימויים בכל הסדרה. 'פורוסאטו' היא מילה יפנית שפירושה "כפר ישן" אבל הפכה למושג שמהדהד ביטויים כמו בית ההורים, בית ההורים הישן, הכפר, אותו הכפר, הכפר בו נולדתי. מקבילה במידה מסוימת ל'נוסטלגיה' שמקורה האטימולוגי הוא "געגועים הביתה". המושג קיבל דגש מיוחד ביפן של תקופת המודרניזציה כשרבים עזבו כפרים כדי לבוא למטרופולין, לטוקיו, למטרות פרנסה, השכלה ותרבות. הקשיים המיוחדים של המעבר הזה יצרו מעין תעשיית געגועים לכפר, בעיקר בספרות של התקופה, במידה מסוימת גם בקולנוע (הדוגמא המוכרת ביותר, מאוחרת יותר, הוא "סיפור טוקיו" של יאסוג'ירו אוזו). המושג "פורוסאטו" בתרבות היפנית יותר משהוא מתייחס לתכונות אמיתיות של מקום כלשהו הוא קונסטרוקט מיתי, אידיאלי ואידילי, וכך ניתן לומר שבעבודות הסיניות מיקמתי את הפורוסאטו שלי הרחק שם, בסין, בין החקלאים המחייכים הכפופים בשדות האורז ועובדי התעשייה החרוצים והרציניים, וזה העניק לדרך שלי באמנות נקודת מוצא בדויה שעזרה לי לומר אמת.

3. גם בתבליטים שנעשו במחצית השנייה של שנות השמונים, סדרת 'אבא', החקלאות עדיין היתה נושא. ואם העבודות הסיניות צוירו בטושים ובעפרונות צ'יינוגרף על שעונית, מצע שהרגיש לי אז כהעדר מצע, והן היו כחיזיון המופיע באוויר וגופן היה רזה מאוד, הרי שבעבודות התבליט היה ניסיון סמלי לצאת אל התלת-ממד, אל הממש, גם דרך התבליט וגם דרך השימוש באובייקטים מצויים כמו גפרורים ומקלות ארטיק. בספרו היפה של ג'וניצ'ירו טאניזאקי בשבח הצללים מצאתי ציטוט של שיר עתיק שתורגם כך בידי דורון ב. כהן: **הזרדים שליקטנו, קשור אותם והנה בקתה, פזר אותם והנה שוב שדה.** בשיר הקצרצר הזה ישנם כמה מוטיבים של תרבות יפן – הארעיות וההשתנות המתמדת, פשטות החומרים והשימוש בהם כפי שהם, ללא עיבוד, ארעיות הדברים קשורה בשאיפתם לשוב אל השטוח, במקרה זה, למשטח שהוא אם כל המשטחים, האדמה – מלים שיכולות מבחינתי לתאר את העבודות האלה. המוטיב מופיע גם בספר התה של קקוזו אוקקורה: **הגוף עצמו הוא מחסה זמני – אגודת עשב שתותר ותתפזר ותשוב להיות אשפה.** השדה שהיה דימוי המוצא גם בעבודות הסיניות וגם בתבליטים שבאו אחריהן הוא אלמנט שמאפשר תזוזות קלות בין השטוח לפרספקטיבי. בשתי הסדרות אני משתמשת בחומרים דלים (הן אכן השתתפו בתערוכת 'דלות החומר' ב-1986), חלקם כאלה שלא מחזיקים מעמד. עם זאת, בתבליטים, דרך הכיסוי הזוהר שהוענק להם וגם דרך דימויים של ריטואלים חקלאיים (חג השבועות) ישנה נגיעה גם בטקסי הקמה ופירוק אופייניים לאירועים (אירוע, ארעי) טקסיים, חגיגיים, כמו הפסטיבלים ביפן, ובמקומותינו תערוכות ממלאות תפקיד דומה. למעשה, תמצית הטקסי היא בשילוב שבין ארעיות ומחזוריות.

4. בשנת 1991 צייר יפני בשם שואיצ'י נאקאהרה ראה בגלריה גבעון את תערוכתי 'ללמוד כתיבה מעצים' ששילבה בין התבליטים לבין אלמנט חדש של ציורי ענפי עצים (לפי צילומי

צמרות שעשית) בשמן על דיקט ושש שנים לאחר מכן, כשהיתה לו עצמו תערוכה במוזיאון טיקוטין, יצר עמי קשר. אני משערת שהתערוכה נותרה חרותה בזכרונו משום שהשוואה בין כתיבה וטבע בכלל, ועצים בפרט, נטועה עמוק במסורת הציור הסינית ובעקבותיה גם היפנית, דבר שכמובן לא חשבתי עליו אז כלל. ונרמז כאן אותו עיקרון עליו דיברתי קודם, של גישה אל הטבע דרך התרבות. תרבותם של עצים היא אמנות עתיקה ביפן, דרך גיזום, יצירת עצים ננסיים ואפילו דרך מתקני התמיכה הנהדרים בעצים קשישים ובענפים רפויים תמונת גן מקדש הייאן בקיוטו. מצד שני, מערכת הכתיבה המסועפת, הסינית והיפנית, כמעט אינסופית, מזכירה טבע. למרבה האירוניה, בתקופה שבה הופיע בחיי ב-1997, ולאורך השנים שהיינו ביחד אני דווקא הייתי שקועה עמוק בתרבות אירופה ואפילו שהיתי שנה לצורך לימודי רישום בלונדון.

5. זה היה דווקא לאחר מותו ב-2004, שיכולתי לאמץ בהתלהבות את תרבות יפן. שקעתי בקריאת ספרות יפנית באנגלית, והרגשתי כאילו הגעתי הביתה. קראתי הכל: קלאסיקה של תקופת הייאן (794-1185) כמו מעשה גנג'י ומעשה ההייקה, יומני נשים כמו הפילו-בוק של סיי שונאגון, היומן של מורסקי שיקיבו שכתבה את 'מעשה גנג'י', קאגרו-ניקי ו'בעוברי את גשר החלומות' של לידי סאראשינה (על תקופה זאת כתבה הילדה קאטו: **העריכו מאוד יופי חיצוני וסדר, היתה אידיאליזציה של האדם בשל רגישותו וטעמו המעודן עם מעט מאוד התייחסות לעקרונות כלליים – פילוסופיים, דתיים או מוסריים. לשירה וגם לציור נוסף מגע קל של המציאות דרך דגש על ובחינה מקרוב של פרטים. תנועה קלה של שרוול, הגוון המדויק של בגד, זיעים קלים של אווירה ומצב רוח – לכל אלה הוענקה חשיבות, כך כשלעצמם. במידה רבה זה יכול לתפוס לגבי תקופות אחרות ביפן ועל רקע הדיקטטורה הפושה במקומנו של גישות סוציו-פוליטיות לאמנות, היה כאן משב רוח מרענן), קלאסיקה מאוחרת יותר כמו "דין וחשבון על הבקתה שלי" של קאמו נו צ'ומיי מן המאה ה-12, "מסות בבטלה" של יושידה קנקו מן המאה ה-14, סיפורי גשם ואור ירח של אואדה אקינרי מן המאה ה-18, שמוכרים מסרטו הידוע של מיזוגוצ'י אוגטסו ואולי יש מי שמכירים גם את הסרט קוואידן של קובאיאשי, הרבה ספרות של ראשית המודרניזם ועד למלחמת העולם ה-2. אהבתי במיוחד ספרים שהשתייכו למה שנקרא 'רומן האני'**

Shishousetsu 小説私

– ספרות שנכתבה לרוב בגוף ראשון ונראית כאילו היא מתארת ללא כחל ושרק את חייו ועולמו הפנימי של הסופר, הערכים המנחים שלה היו אותנטיות, רצינות, כנות, יושר. (אולי כדאי לציין שאף שמדובר כאן בזרם מודרניסטי, ספרות ווידויית מוכרת ביפן מתקופת הייאן בעיקר דרך יומני נשים שהזכרתי). אחת ההגדרות שמצאתי לזרם זה נראתה לי כמתארת גם את דרכי שלי באמנות לאורך השנים: **לבישת מסכת מלים מעוצבת היטב, שמציגה בצורה מיומנת רגש אמיתי/ יושר. (לצדרי, גם לאחר הנסיעות ליפן כמעט שלא מצאתי עניין בספרות היפנית הנכתבת או מתורגמת בזמננו).**

תקופה זאת היתה משמעותית ביותר ובה הזיקה למזרח ובמיוחד ליפן הפכה מודעת והתמלאה בתוכן. השפעה עצומה היתה גם לשירה סינית עתיקה שבאה לידי ביטוי בציורים ובשני סיפורים שכתבתי 'השכן הטוב' שליווה את תערוכתי 'קיץ נצחי' בגלריה גבעון ב-2006 ו'המורה לחקלאות' שליווה את תערוכתי 'אני שנולדתי סינית' במוזיאון תל אביב ב-2007. ושוב, מורה לחקלאות מקימה עם תלמידיה בחצר בית-הספר גן בהשראת משורר סיני מן המאה הרביעית.

6. ב- 2012 הצגתי בגלריה גבעון את התערוכה 'דאגה לדואבים ואביב מאוחר' – שתי סדרות שמה שחיבר ביניהן היתה ארכיטקטורת הבאוהאוס של תל אביב. הראשונה, דאגה לדואבים, נעשתה בהשראת מקורות מערביים רנסנסיים, אם כי קווי המתאר הסגורים, העדרם של אור וצל והגיאומטריזציה של חלק מן הדמויות נוטים יותר לציור יפני. האחרת 'אביב מאוחר' קיבלה את שמה מסרטו של יאסוג'ירו אוזו והושפעה מתיאטרון הבובות היפני בונרקו, או בשמו המקורי נינג'יו ג'ורורי (נינג'יו – בובות, ג'ורורי – דקלום דרמטי מלווה בשמיסן). 'אביב מאוחר' – היא סדרה המתארת חתונה והכנות לחתונה, כששמלת הכלה עשויה מבתי הבאוהאוס הלבנים של תל אביב. כאן לבוש נכנס בנושא ויחסי לבוש וארכיטקטורה הם עיקר העניין בעבודתי כיום. בטקסט שליווה את התערוכה שנקרא 'חתונה' כתבתי כך על נושא הארעיות: וכך בביתי החדש במעונות עובדים, מן הרעיון של דומניקו די ברטולו ומן הצבעים של ז'אן פוקה, החלה להצטייר במחשבתי הדאגה לדואבים שלי. הנה אני רואה כבר בעיני רוחי את המרפסות הנמתחות כסרטים, שידוך ממוזל בין תוכן לצורה, והנה תכונת הדאגה והחמלה שתתבטא ביחסים בין הדמויות שעוד יהיה עלי לרשום ולהמציא בהנאה. אבל ציור אינו כתיבה ונחוץ למצוא דרך להראות את המרפסות במלוא תנופתן מבחוץ ובו בזמן גם את הפעילות בבית פנימה. בציור יפני מסורתי עשו זאת בשיטת פוקינגוקי יטאי (הגג התעופף) הנותנת לצופה להציץ מלמעלה, ממושבו בעננים, במתרחש בפנים הבית, בחדרים השונים המופרדים על ידי מחיצות. ומשום שהחיים התנהלו שם לרוב בישיבה, כריעה או השתרעות על הרצפה, ניתן היה לפרוש אותם בקלות יחסית על פני הציור. על יפן ועל האופן שבו הצילה את חיי עוד ארצה לספר, אבל ברוח מקומותינו מצאתי מוצא אחר, של העמדת פיגומים בחזיתות הבתים, ופרישת הפעילות האנושית כולה לאורך קורותיהם. כך יכולתי להצליב שני סוגי ארעיות כה שונים במהותם; הישראלי המרושל, המגובב, תוצר של היסטוריה קצרה וחפוזה, והאחר, היפני, שהוא תכנית חיים וראיית עולם שטופחו ועודנו לאורך שנים ארוכות ואשר בהם החולף והיפה חד הם. מצאה חן בעיניי המחשבה שעל ידי מתיחת פיגומי עץ לגובה ולרוחב הציורים אני כורכת סביב תל אביב מעטפת יפנית, גם אם נטולת חן ורעועה.

7. בסוף 2013 עברתי דירה לחיפה, החזקתי מעמד שנה וחצי שבהם צמחה הסדרה 'בונרקו חיפה או המודרניזם החיפאי החדש' – חיפה, הפינה הציורית של בתי האבן שבה גרתי בסמטת צידון, הנמל, היו עבורי במה שעליה העמדתי את תיאטרון הבובות הגיאומטרי-מעין מודרניסטי, שלי. 'בונרקו' הבובה גודלה כשני שלישי מגובה אדם ולכל בובה יש שלושה מפעילים עטויים בגדים שחורים. אני משערת שהצבעוניות של ורודים ושחור היתה מעין תמצות והפשטה של המכניזם של התיאטרון הזה – ורוד הבובה ושחור המפעילים. תיאטרון הבונרקו הוא דוגמה לחשיפת האמצעים במאה ה-17, לפני 400 שנה. הצורות הגיאומטריות בציורים אלה אינן נייטרליות – הן נוטות להיות מגזרות בגדים או חלקי ארכיטקטורה (וחלקן אכן נעשו באמצעות סרגלים המשמשים במקצועות שונים כמו תפירה והנדסה).

ארצה להתעכב כאן מעט על ביגוד, הפשטה ואופני תצוגה: למין המאה ה-16 ניתן למצוא ציורים יפניים שמתארים סידור של קימונו על מעמד, מאוחר יותר ניתן להם הכינוי 'טגוסדה'

שפירושו המילולי הוא 'של מי השרוולים?', מה שמביא אותי אל ההווה ולנושא הביגוד והתצוגה בתערוכה שלאחר מכן שתיקרא 'בגדים לשום איש / מתווה לעסק'. תאורטיקן יפני (קאראטני קוג'ין) אפיין את החשיבה המערבית כ'רצון לארכיטקטורה', לבנייה מוצקה, מתנשאת לגובה (מבחינתו גם בפועל, בארכיטקטורה, וגם במבנה של תיאוריות פילוסופיות). הוא טוען שביפן מעולם לא התפתח הרצון לכפות מבנים ארכיטקטוניים קבועים, ברי קיימא, ותחת זאת, הושם דגש על בניית מקומות למפגשים חולפים ואקראיים. דוגמה לכך יכול לשמש ה'הימורוג'י שהזכרתי בתחילת דבריי, מתחם סמלי אליו מוזמנים הקאמי. גם קקוזו אקקורה בספר התה מדבר על בתי תה כ**מבנה ארעי שנוצר על מנת לשכן בו דחף פיוטי**. את ההבדל הזה, בין מזרח ומערב, ניתן לראות גם בתחום הלבוש. אפשר לומר שהלבוש המערבי הוא מעין ארכיטקטורה הבנויה על גופו הנפחי של הלוכש. במערב, בגזירת הבגד משתמשים בעקומות שאחר-כך בתפירה, בחייטות, יהפכו את הבגד לתלת-ממדי. לא כן הקימונו היפני שכולו משטחים גיאומטריים פשוטים ושאינו מותאם לצורת הגוף, או נכון יותר ההתאמה המרומזת לגוף אינה ניכרת בעת הגזירה והתפירה אלא מוטמעת בתהליך האריגה או הצביעה של הבד השטוח (אארטי קאוולרה). כך כותב טניזאקי על אימו ב'בשבה הצללים': **...ייצוג אופייני של גופן של נשות יפן בימים עברו. שדיים דקים כנייר על גבי חזה שטוח, בטן קטנה אפילו מהחזה ומשוכה פנימה, אף בליטה או זיז; גב, ירכיים וישבן בקו אחז, הגוף כולו כה רזה ודק עד שהפנים וכפות הידיים והרגליים נראים חסרי פרופורציה, גוף חסר עובי עד כדי כך שמתעוררת התחושה שאין מדובר כלל בבשר אלא במקל דק...כשאני רואה אותן אני נזכר במוט שבובה מורכבת עליו. למעשה, הגוף הזה אינו אלא מוט לתלות עליו בגדים, ולא יותר...** הדברים מודגשים כשמשווים בובה יפנית מסורתית, קוקשי, לבובה מערבית.

את הרעיון שהגוף הוא רק קולב והבגדים הם העיקר מצאתי גם בהערה של מסאו ימגוצ'י במאמרו "תצוגה בתרבות היפנית", הוא אומר לגבי תיאטרון מסורתי: **...בפירוש הובן שהיו אלה הבגדים שעשו את ההופעה ולא השחקנים עצמם. תיאטרון היה חלון תצוגה לעקבות האלים, שהראו את נוכחותם בבגדים מקושטים. השחקנים היו המנגנון לתנועות ולמחוות... בתיאטרון נו (כמו גם אצל מעצבת האופנה ריי קאווקובו) השחקן הוא הר של בגדים. ואנצל זאת להערה על האביזרים בתיאטרון הנו; לפי מסאו ימגוצ'י בשינטו, הדת היפנית המקומית: **תצוגת חפצים בפני האלים היא תמיד של פסאודו- אובייקט... מוסכם שהאלים, הקאמי, אינם מקבלים או אינם מעריכים, דברים אמיתיים, רק תוצרים של מלאכה**. בנו, תיאטרון יפני מסורתי, שהוא ברוח שינטו, לא תראו כורסאות ווילונות מאובקים כמו במחזה של טנסי ויליאמס. האביזרים סמליים ומינימליסטיים, ובזה, כפי שכבר ציינתי, התרבות היפנית הקדימה את הרגישות המודרניסטית במערב עם נטייתה להפשטה ולהמשגה. לרוב מכינים את האביזרים מחדש לכל הופעה, ממש שעה לפני תחילתה. האלים היפניים נחשבים לחובבי תצוגות, מעדיפים את המוצג על פני הממשי, דומים אולי לאמנים. ובזה מבוטאת שניותה של המציאות היפנית, היפנים הקיפו עצמם ברבבות של אלוהויות שמבקשות חוויות אסתטיות חדשות לבקרים כשהטבע המפואר מסביב הוא הבמה שלהן ומתמסר להן.**

כפי שכבר סיפרתי, הייתי ביפן באביב 2016 ושוב בסתיו 2017, ואותה תערוכה שהזכרתי "בגדים לשום איש / מתווה לעסק", התקיימה בגלריה גבעון בחורף 2017, בין שתי הנסיעות. זאת היתה תערוכה ראשונה שבה היו עבודות תלת-ממדיות – כנים מפוליגל עליהם נתלו הדפסות להן קראתי 'בגדים דו-ממדיים'. הוצגו גם מקטורני עבודה מוכנים אליהם הצמדתי מעין ציור בחזית כמו סניף חדש של ציור שבו הדמות משמשת ככן לבגד. את התערוכה ליוותה חוברת מאוירת עם סיפור קצר 'העסק המאושר', שבו למעשה התוויתי את השלב הבא, הנוכחי, בעבודה שלי. בסיפור, משפחה על סף הרס, משפחת משה, ניצלת מחורבן בעזרת שתי השפעות מתרבות יפן: האחת צפייה בתיאטרון נו ששודר כביכול בטלוויזיה הישראלית סמוך להיווסדה, כשבתום השידור, המשפחה, שכולה קונפליקטים, יוצרת באופן ספונטאני אירוע תיאטרלי (אקטינג-אאוט, הפגן) המחקה את התיאטרון אך מיושם על המצב האקטואלי של המשפחה. ההשפעה האחרת היא מתחום הארכיטקטורה. אבי המשפחה שהוא ארכיטקט נכלא שלא ברצונו לסוף שבוע בבית המלאכה לאריגה של אביו שנסגר כמה שנים קודם לכן ולבדו, על בטן ריקה, הוגה את הרעיון להציל את המשפחה מבחינה כלכלית ואחרת דרך הקמת עסק לטוקונומה ישראלית. טוקונומה היא גומחה מוגבהת מעט מהרצפה שמשמשת לתצוגה בבתים יפניים מסורתיים. תולים בה ציור מגילה מאורך, מציגים סידור פרחים או כלים אמנותיים – מוזיאון זעיר בכל בית ובית. אין לדרוך בטוקונומה אלא לצורך החלפת התצוגה וגם זאת לפי כללי הטקס. הטוקונומה, היא חלק מחיי היומיום אך דרך התצוגה יוצרת הפרדה, שמה דגש, יוצרת מתחם טקסי בתוככי הבית שחב את סמכותו למקורו בטבע הפראי דרך הטוקובשירה (עמוד עץ בלתי מהוקצע באחת מפינות הטוקונומה). לצידה בדרך כלל יהיה חלל נוסף צ'יגאי-דנה שהוא חלל אחסון, פעמים רבות מאוחסנים בו חפצי האמנות המוחלפים עם עונות השנה או באירועים אחרים. אדוארד מורס, זואולוג אמריקאי שחי ביפן ברבע האחרון של המאה ה-19 כתב בספרו 'הבית היפני' שבאחד הבתים בהם התארח החליפו את התצוגה מידי יום, לכבודו. וכך אני מתארת את הטוקונומה בסיפור:

ומשום שהעסק צמח מתוך החורבן ובנסיבות קיצוניות, ידענו שעלינו להישאר בקרבת התהום כדי לייצרו שוב ושוב. והטוקונומה, כשריקת החליל המעבירה צמרמורת בתיאטרון הנו, היא אכן תזכורת לתהום. היא הפסקה, פה פעור ברצף הבית, בית בתוך בית (באב הטיפוס של הטוקונומה הישראלית שתכנן אבי ישנו משולש גג בהשראת בימת תיאטרון הנו) או נכון יותר, אל-בית בתוך הבית. כמו מעיל שמשהו השתבש בו והצמר המחוספס ממנו הוא עשוי השתרבב פנימה אל תוככי בטנת המשי הרכה, כך על הטוקונומה להביא פנימה את החוץ ולהיות מסוקסת, מיובלת, זרה. אם תהיה נעימה למראה, תיספג בבית ותישכח. עליה להיות שעון מעורר לעבודת הבוקר. אתה מכניס אותה לביתך בחשש מה פְּהֶכְנֶס זר, כמו באותו סרט איטלקי שבו כל בני הבית למן אבי המשפחה ועד למשרתת מתאהבים נואשות באורח שהזדמן וביקורו מטלטל את הבית ומחולל טרנספורמציה בכל אחד ואחד מהם. כדי למלא את תפקידה, הטוקונומה לא תוכל באמת להיות בבעלותך, היא אינה רכוש, היא תודעה שאינה ניתנת לריסון, חורגת ואפילו מסוכנת. אמי, באחת מרשימותיה ההומוריסטיות, הפכה את 'הגומחה התמוהה' לבור קהול הכניסה שאל תוכו צונח שכננו הבלתי נסבל, המתלונן הנצחי.

בנסיעה הראשונה ראיתי בין השאר תערוכה של סוגימוטו במוזיאון פרטי קטן ויוקרתי, הוסומי, בקיוטו, שאולי גם לה הייתה השפעה, בעיקר בכיוון של הרשאה לעשות דברים עם הטוקונומה המסורתית. בתערוכה הוצגו יצירות אמנות מן האוסף הפרטי של סוגימוטו בגומחות דמויות טוקונומה. בין המוצגים היה ציור אנטומי מערבי וראש צלוב החורגים משמעותית ממה שנהוג ומקובל להציב בטוקונומה.

הנסיעה השנייה שלי, לבדי, היתה בעיקרה הליכה ממקדש למקדש. כשנותר זמן פנוי לקראת סוף היום הייתי שואלת בגוגל מפות

Temple near me

ואף פעם לא התאכזבתי. כששבתי לתל אביב השתעשעתי ברעיון לבנות מתחמים דמויי מקדשים ברחוב אבן גבירול אליו צופה הסטודיו שלי. חשבתי על בניית גשרים שיחברו בין שני בתים הניצבים זה מול זה ובהם יגורו ויפעלו קהילות קטנות של נאמר 'נאמני אמנות'. מתחם יכול שני בניינים, חנויות, גנים וגשר שמלבד היותו מעבר ביניהם יהיה גם חלל תצוגה. אני מדמינת ריטואלים יומיים של פתיחה וסגירה של התצוגות על הגשר הפונות אל הכביש, דרך שימוש בדלתות הזזה או דלתות סובבות על ציר. חללי תצוגה נוספים יהיו חלונות הראווה של החנויות בקומת הקרקע. כצעד ממשי ראשון בכיוון זה, הנתון לשליטתי, התחלתי לחשוב על הסטודיו שלי כדבר מה שהולך 'לקראת הגשר'. אני קוראת למבנים שאני בונה עכשיו מציורים 'טוקונומות', כאלה שבהן ה"קיר" ועבודת האמנות הם אחד. אלה מבנים קלים לפירוק וניתן לבצע בהן שינויים דרך חיבורים ותוספות. אחת התוספות היא מעין אובי מקרטון גלי שמקיף את מבנה הטוקונומה מבחוץ.

היפנים אלופים בבניית ביתנים, כאלה שהפוטנציאל שלהם לשוב ולהיות שוב שדה, גלום במראה שלהם, בחומריהם, ובחיבורים בין החומרים השונים. במיוחד משכו את תשומת לבי ביתני תצוגה לתערוכות (חרציות בעונת הסתיו - 'סידור פרחים יפני' היה כינוי גנאי במדרשה אבל יש לי הרגשה שאיש לא הכיר אז את הסידורים הגיאומטריים הנהדרים הללו) וביתני המתנה לטקס תה, מצ'יאיי, ומבחינתי חלק מהדימויים בציורים צמחו ממבנים אלה בדרך מפותלת דרך תוכנת מחשב. אני חושבת על ההצבה בסטודיו כמרץ באו בהשראת קורט שוויטרס, כגן יפני, כביתה של משפחת משה, וכנולים מבית המלאכה לאריגה שהיה לסבי בילדותי בנס-ציונה ואשר מופיע בסיפור 'העסק המאושר' בגלגול חדש.

אני אסיים כפי שפתחתי, עם נוף שאול, הפעם בסטודיו שלי באבן גבירול. אני, וככל הנראה רק אני, רואה את מה שאני עושה כיום כהתערבות ארכיטקטונית בקנה מידה קטן ברחוב אבן גבירול.