

שקוף **USER**
למשתמש **TRANSPARENT**

אילת זהר **AYELET ZOHAR**

תערוכת יחיד **SOLO SHOW**
מתוך אוסף "הארץ" **From the Haaretz collection**



שקוף למשתמש

אילת זהר, תערוכת יחיד
מתוך אוסף "הארץ"

ספטמבר 2016

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג

עריכה: אפרת לבני

עיצוב: מאיה שחר

עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא

תרגום לאנגלית: ראלף מנדל

עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק

הגהה: מיה אשרי

צילום: אברהם חי

דפנה גזית (תמונה מס' 3 בעמ' 9); אוסקר אבוש (תמונה 19 בעמ' 17);
אלעד שריג (תמונה מס' 35 בעמ' 37); אילת זהר (תצלומים נוספים במאמר)

עיבוד תמונות: אנה גלשטיין

הדפסה: דפוס גרפופרינט

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודות:

רמי גז

מעין אליקים

ינק יונטף

רונן אהרון

יגאל אליקים וצוות מחלקת אחזקה של "הארץ"

ניב ניצן, רוני כהן, אורלי דניאל-פאר, ששה איידלמן

מיכה שטרית

© 2016, מינוס 1

רח' שוקן 18, תל אביב

טלפון 03-5121732

מייל: minus1@haaretz.co.il

www.minus1.co.il

מבט כפול: לאחור, וקדימה

התערוכה של אילת זהר משקפת קו פעולה מסוים באוסף "הארץ": מעקב אחרי התפתחות היצירה של אמנית או אמן, הכולל עבודות שנוצרו לפני שנפגשנו עמה או עמו לצד עבודות שנוצרו במשך השנים שלאחר מכן. בזמן אמת, קשה לדעת אם פעילות מסוג כזה תורמת לבניית אוסף טוב או חשוב, אבל תהליך בניית האוסף גם עוזר לאמנית או לאמן להמשיך ליצור, וזו אולי ההצדקה הטובה ביותר לאספנות.

באוסף יש עבודות מ-31 שנות יצירה של אילת. התחלנו לרכוש אותן לפני 15 שנה אבל המוקדמת ביותר נוצרה עוד הרבה קודם לכן, ב-1985. אם במבט לאחור על שנות יצירה רבות העבודות ממשיכות להיות מעניינות וטובות, כמו במקרה של אילת, אז אני מרגיש שהן גם מקנות לאוסף משקל משמעותי.

עמוס שוקן

כריכה אחורית:

אילת זהר, **ללא כותרת (קעקוע)** (פרט), 1993-1999; צילום: אברהם חי

7

**שקוף
למשתמש**

שיחה עם אילת זהר
אפרת לבני

35

עבודות

101

**User
Transparent**

A conversation with
Ayelet Zohar
Efrat Livny

ש ק ו ף ל מ ש ת מ ש

שיחה עם אילת זהר
אפרת לבני

“להסוות פירושו להעמיד פנים
שאינ לנו מה שיש לנו; לעשות
סימולציה פירושו להעמיד פנים
שיש לנו מה שאין לנו.”

ד"אן בודריאר*

אפרת לבני: לא רבים יודעים שאת אמנית פעילה, את ידועה יותר כמומחית וכאוצרת לאמנות עכשווית ממזרח-אסיה. בין השנים 1981-1982 התגוררת ביפן, ובין 1994-1996 בסין, ואת דוברת יפנית וסינית. התואר הראשון שלך הוא בלימודי מזרח-אסיה, שהורחבו בלימודי MFA באקדמיה המרכזית לאמנות בכייג'ינג (שם למדת ציור דיו). ב-2000 השלמת תואר שני באוניברסיטת תל אביב ועבודת התזה שלך עסקה באמן היפני מורימורה יאסומאסה,¹ ב-2007 השלמת לימודי דוקטורט בבית הספר לאמנות סלייד, אוניברסיטת לונדון, בהנחייתו של היסטוריון האמנות הנודע גורמן ברייסון. עבודת הדוקטור שלך עסקה באסטרטגיות של הסוואה באמנות עכשווית במרחבים תרבותיים שונים תוך שימת דגש מיוחד על יפן. ב-2009 השלמת פוסט-דוקטורט באוניברסיטת סטנפורד וב-2011 פוסט-דוקטורט נוסף במכון סמיתסוניאן. במקביל אצרת כמה תערוכות - ביניהן תערוכה קבוצתית מקיפה בנושא מגדר, מיניות ופרפורמטיביות² באמנות יפנית עכשווית, ותערוכה קבוצתית גדולה בנושא הטראומה של המלחמה בצילום ווידאו-ארט מיפן - ופירסמת מאמרים רבים בתחום זה. כיום את מרצה לאמנות אסיה ואמנות גלובלית בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. אך לצד זה את גם בוגרת של המדרשה לאמנות ובמשך כל השנים תמיד החזקת סטודיו שבו את יוצרת סדרות של עבודות בחומרים ובתחומי מדיה שונים, שהצטברו זה מכבר לגוף עבודה נרחב ומעמיק המקיים קשר עם עבודתך כאוצרת וכחוקרת ועם הנושאים שבהם את מתמחה. יש מעט דוגמאות דומות באמנות הישראלית שבהן אמן יוצר הוא גם חוקר באקדמיה וגם אוצר פעיל בו-זמנית. כיצד את רואה את הקשר בין שלוש העמדות הללו - אמן-אוצר-חוקר - ומה המשמעות שלו ביחס ליצירתך?

אילת זהר: האמנות ותהליכי היצירה הם אבני יסוד בזהותי ולכן יש להם חשיבות רבה והשפעה עמוקה על המהלכים ועל העמדות הנוספות שבהם אני אוהזת. קיימים בעולם אנשים שנטייתם יותר מושגית או מלולית/טקסטואלית, בעוד שאחרים הם בעלי נטייה חזותית-אפקטיבית.³ קרול ארמסטרונג אמרה כי במאבק בין הדימוי לטקסט, במשך מאות שנים היה זה הטקסט שגבר על הדימוי.⁴ גם בעת הזאת אנו רואים מחד גיסא, הפצה אינסופית של דימויים, בעוד שמאידך גיסא, בשדה האמנות, אנשי המלה גוברים על אנשי הדימוי. בשנים האחרונות חלה עלייה דרמטית במספרם של אנשים שמגיעים מדיסציפלינות טקסטואליות בתוך שדה האמנות - חוקרים ששפתם פילוסופית בעיקרה וכלי העבודה שלהם תיאורטיים ביסודם. אני רואה מקרים רבים של דיון פילוסופי ומושגי מבריק, הבניה של דימויים בהקשרים תרבותיים וחברתיים, אבל יכולת דלה מאוד של קריאת החזותי או של אינטראקציה משמעותית עם הדימוי, חומריו וייצוגיו - ולא רק כמעריך מסמנים המתפקד בהקשרים שיוצר בעבורו העולם הטקסט

* סימולקרות וסימולציה, 1981
תרגום: אריאלה אזולאי
(תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007)

טואלי. מכיוון שהדיון עבר לשימוש במושגים אפיסטמולוגיים ופנומנולוגיים, תשומת הלב לרבות מהתכונות החומריות, הפרפורמטיביות והאפקטיביות של היצירה נדחקה הצדה, ואני מוצאת בכך בעייתיות מסוימת. כאמנית בראש ובראשון, נה, אני שייכת לקבוצה שעוסקת בדימוי, הנע בין חויית העין והחזותי ובין חויית הגוף והחומריות (גם כשזו וירטואלית), בדרך של אינטראקציה במקום ניהולו/ הכלתו/ הדחתו דרך השפה והטקסט.

לפיכך, המחקר שלי נובע קודם כל מהדימויים, מח' וויה חזותית שנוגעת בי. אני ניגשת למחקר מנקודת מבט של אמנית, והדימוי החזותי לעולם עומד במרכזו. גם כשהעיין סוקר שלי נגע בשאלות של מגדר (למשל, בעבודת התזה על מורימורה), חלק ניכר מהדיון נגע בשאלות חזותיות הקשור רות בגוף - שאלות על אודות התחוות, התחפשות, התמס' כות וכיצא באלה; עניין אותי המצב הנפשי של מורימורה כאמן שעבר מצדה האחורי של המצלמה, מהעמדה של מי ששולט במבט, אל העמדה עצמית מול המצלמה, במצב של היות נתון למבט ולמניפולציה של המתבונן, מתוך ויתור על עמדת הכוח של הצלם⁵ (תמונות מס' 1-2). גם בעיסוק שלי בשנים האחרונות בפוליטיקה של זיכרון והדחקה של המלחמה באסיה ובאוקיינוס השקט (1931-1945) ביפן, אני בוחנת את הנושא מבעד לפילטרים של נראות ואי-נראות, כשבמרכז ניצבים דימויים כמו שרידים של תרבות חומרית ואדריכלית או אתרים כמו מערות, יערות ומעמקי הים. כלומר, גם הדיון הפוליטי והתיאורטי עובר באופן מובהק דרך העיסוק בחזותי ובפרפורמטיבי ביחס לשיכחה ולהדחקה.

במונחים רבים מתקיימים קשרי גומלין בין המחקר ובין עבודת האמנות שלי שניזונה מתהליכי המחקר: כאמנית, בס' טודיו, אני לרוב בוחרת לעבוד בסדרות, כשנקודת המוצא לכל סדרה היא דימוי, פרקטיקה חזותית או שאלה תיאורטית (שגם היא מקורה בחזותי), אשר עלו בצורה זו או אחרת במהלך המחקר ועתה נהפכים למניע, לכלי או להשראה ליצירה. החיבור בין טקסט לדימוי הוא חלק חשוב מהמשיכה שלי לת' רבות החזותית של מורח-אסיה: בתוך המסורת הזאת, ההבחנה בין טקסט לדימוי רפויה הרבה יותר מאשר במערב, שהרי הטקסטואלי (הכתב) מוצא מן הדימוי,⁶ והדימוי (של ציור הדיו) הוא תולדה של כתיבה. על כן, אני תופשת את האמנות שלי כעקבות בחומר של תהליך פרפורמטיבי: הציור כרקורד של פעולה, ככתיבה של החזותי, כסימן שאותו מותיר הגוף. תהליך האוצרות הוא בעבורי מהלך משלים למחקר וליצירה. המחקר נוכח א-פריורית ביצירה וכיחד הם מולי' דים חיבור אל דימויים או אובייקטים של יוצרים אחרים, ואלה מובילים בתורם לעבודה בחלל. אני מתייחסת לעבודת האוצרות שלי כמו לאמנות מיצב, שבה עבודת האמנות שאני בוחרת להציג הן חלקים מתוך עבודה רחבה יותר שבתוכה נוצר דיאלוג בין העבודות ובין עצמן, ובין העבודות ובין המ' רחב המאפשר את האינטראקציה הזאת - מרחב שנוצר מתוך הקונטקסט האוצרותי שיצרתי ומתבסס תמיד גם על עמדתי כאמנית יוצרת. בתערוכות מסוימות התערבתי באופן פיזי בחלל עצמו (לדוגמה, ציור על קירות החלל - תמונה מס' 3), באחרות הצבתי כקו מנחה את האסתטיקה של חיבור בין ספרות לדימוי חזותי⁷ (תמונה מס' 4) וישנן כאלה שבהן פעלתי כאמנית מיצב לכל דבר דרך טרנספורמציה של חלל



התצוגה (תמונה מס' 5).⁸ תפישתי את פעולת האוצרות מגיעה בראש ובראשונה מתוך החוויה והעשייה שלי כאמנית שפוע' לת במרחב שבין המשטח הדו-ממדי של הציור ובין החלל שבו מתקיים המיצב. הבחירות שלי בתהליך האוצרותי, כמו בזה המחקרי, מתחילות בחזותי ונוגעות בשאלות על האופן שבו החזותי מרחיב את החוויה הקיומית ומפרש אותה מעבר לש' פה. בעוד שהעשייה האוצרותית היא קודם כל נגיעה אפקטי' בית וחזותית, היא גם מחוברת אל הסקרנות האינטלקטואלית שלי ואל האמירות המחקריות והפוליטיות הנובעות ממנה.



7.א. ריבוי עמדות מהסוג שאת מתארת עומד בסתירה לנטייה הרווחת של אנשים ושל החברה ככלל לקטלג ולהכניס דברים למשבצת אחת קבועה וקוהרנטית. אותה נטייה עומדת גם ביסוד התפישה הרואה בתרבות סין ויפן דבר מונוליתי, מרוחק ושונה לחלוטין מ"כאן" ומ"איתנו" - תפישה המאפשרת להפעיל כלפי אותן תרבויות את הקטגוריה של ה"אחר" האקוטי, שנדמה כי גם 40 שנה אחרי אדוארד סעייד והומי ק. באבא⁹ עדיין שלטת, בוודאי מחוץ לאקדמיה. מצב זה מקשה לתפוש את הרלוונטיות של התחום ואת הקשר שלו למקרה הלוקאלי הישראלי, קשר שהפוטנציאל שלו בוודאי טמון בשיח על אודות יחסי מזרח-מערב או יחסי אסיה-אירופה. כיצד את מתמודדת בעשייה שלך עם אותו בחשבון?

7.א. הקשר שלי עם יפן (שהחל ב-1981) ועם סין (שהחל ב-1988) הוא ארוך שנים, אינטנסיבי וכולל נקודות מבט מש' תנות. במשך השנים ההתנסות שלי במזרח-אסיה כללה פנים שונות: חיים במקום, לימודים אקדמיים, זוגיות והורות, פרידה, מסעות לאורך היבשת ולרוחבה, מפגשים ישירים עם יוצרים בני זמננו, יחסי עבודה ומחקר, חברויות, התעמקות בציורים עתיקים, קריאה בספרות עכשווית וקלאסית, עבודת ארכיונים וספריות, וכן מעורבות פוליטית. כלומר, בעבורי יפן, וגם סין, הן סוג של בית והיכרות שחורגת הרבה מעבר לשיח של התפעמות ואסתטיקה. אני גם משתדלת ללמד את הסטודנטים שלי ברוח זו: מתוך עמדה ביקורתית, חקרנית וקוראת תיגר, שאינה מפחדת לפקפק ולשאול, ואינה נסחפת אחר תשוקה ראשונית של היקסמות. מה שמעניין אותי הן שאלות הרבה יותר ממוקדות - למשל, מדוע יפן אינה מסוגלת לפתור את יחסי עם מדינות אסיה האחרות; התמודדות עם שאלות של הדחקה וביקורת פוליטית בתוך יפן; הבנת תהליכים פרפורמטיביים בכל הקשור בכתיבה, ציור, חקירה מדעית וצילום ביפן כיום; בשנים האחרונות אני עובדת על מחקר גדול מאוד שעוסק בראשית הצילום ביפן, ובפרויקט נוסף הנוגע בייצוגי ערבים, פלסטינים והסכסוך הפלסטיני-ישראלי ביפן; יש לי עניין רב בתקופת מייג'י (1868-1912) והאופן שבו יפן הניעה את תהליכי המודרניות ונהפכה בפועל מתרבות אסייתית למ' דינה מערבית, טכנולוגית ואימפריאליסטית, שרואה סוגיות של לאומיות וקידמה כשיח המוביל. למעשה, בשנים האחרון' נות אני מוצאת את עצמי בעמדה ביקורתית גם כלפי השיח

הפוליטי המרכזי ביפן (הממשל היפני כיום הוא בעל נטייה ימנית מובהקת) וגם כלפי ההתנהלות הפוליטית והכלכלית בסין (שעסוקה בדברון כלכלי ובהשתקת עמדות ביקורתיות), תוך אהבה והערכה לאמנות חתרנית, ביקורתית, פורצת דרך ומתנגדת, כזו שמציבה אתגרים לשיח השלטוני, כפי שהתפתחה בשתי התרבויות הללו. מתוך כך, פעולות האוצרות שלי מכוונות להביא את הקולות האלה, במורכבותם ובהתלבטויות המלוות אותם, גם אל מחוץ לארצותיהם.

אני מוצאת שהמקרה של סין ויפן - לרבות ההיסטוריה הארוכה והמורכבת של היחסים בינן ובינן אירופה, ובינן ובינן התרבויות האסייתיות האחרות (בוודאי בהקשרים המודרניים) - הוא רלוונטי מאוד לישראל של היום. התרבות היהודית היא במונח מסוים האב הקדמון של התרבות האירופית, ובה בעת הבן החורג של אותה תרבות, בעוד שהצינונות ביקשה, לכאורה, להחזיר את הזהות היהודית אל תוך המרחב האסייתי. נטייתם של ראשי המדינה והשיח המרכזי שבה לראות בישראל מקום אירופי - יש בה מידה גדולה של הטיה וקולוניאליזם. היינו, כל עוד ישראל תראה בעצמה תרבות אירופית, היא בהכרח תישאר גם תרבות קולוניאלית, שאוחזת בפריבילגיות מומצאות ותחושת עליונות, ומרשה לעצמה לנהוג באופן ברוטלי ביחס לתרבות המקומית, יחס המוצדק על ידיה באמצעות מושגים של קידמה ומודרניות. בדומה לכך, גם מאבקה של יפן על זהותה המודרנית כלל שלב ארוך ואלים של התנערות מאסיה ופגיעה אלימה בתרבויות שכנות. היפנים שילמו על כך מחיר כבד של תבוסה מוחצת כחלק מתוצאות המלחמה באסיה ובאוקיינוס השקט ב-1945, אבל הם עדיין מצויים בהתלבטות עמוקה בנוגע למקומם בין אסיה למערב, וקשריהם עם תרבויות אסיה האחרות סבוכים ובלתי פתורים. בעבורי, הסיפור היפני של 150 השנים האחרונות הוא סוג של אות אזהרה בעבור ישראל של היום, שאינה משכילה להבין את מקומה בתוך המרחב האסייתי. סין, לעומת זאת, היא מעצמת-על, בגודלה ובאוכלוסייתה, והמאמץ הכלכלי של העשורים האחרונים הפך אותה גם למעצמה כלכלית. הבולמוס הכלכלי של סין, ההתעשרות המואצת והעיוורון בכל הנוגע לכסף, השחיתות הפושה והמדינה שהפקירה את אורחיה - גם הם סימני אזהרה למי שאינו מוכן לנהל מדינת רווחה ושאינו מציב את האורחים וצרכיהם בראש מעייניו. המקרה של סין העכשווית הוא תמורה אזהרה לכל מי שמבין את אחריותה של מדינה לרווחת אזרחיה.

היכרות מעמיקה עם ההיסטוריה של אסיה, עם התהליכים הקולוניאליים והשלכותיהם המרחיקות לכת, הנמשכות עד היום, היא היכרות הכרחית בעיני - לא פחות מאשר ההיכרות עם תרבות אירופה או ארצות הברית. השקעתי בכך שנים רבות ואני חושבת שתמונת העולם של אסיה, לפחות מורחג-אסיה, נהירה לי. מעבר לקווי הדמיון ששירטטתי כאן, אני חושבת שהיכרות עם המרחב האסייתי (לאו דווקא מסיבות פרקטיות) היא הכרחית - פשוט כדי להבין את מערך הערכים, השאיפות, התשויות, העבר המדומיין, ההווה המתהווה והעתיד המקוה, שבתוכו פועלות תרבויות נוספות. יחד עם ההיבטים ההיסטוריים והפוליטיים, גם להתפתחויות האסתטיות בסין וביפן יכול להיות תפקיד מאיר עיניים בייחס חס לתולדות האמנות הישראלית, אשר מתוך שאיפה למקם את עצמה כחלק מאירופה (ובהמשך ביחס לארצות הברית)

אימצה באופן בלעדי את המודל המערבי. האמנות המערבית לתולדותיה הציבה במרכז את הנראה ואת ההתבוננות בעולם, תוך שימת דגש על יצירת דימוי או ייצוג נאמן שלו ושל כל מה שנתפש בעיניה כאמיתות ויואליות, הממוקדות בנראות העולם, כמוטיב-על. האמנויות בסין וביפן לא העניקו קדימות לערכים הללו של תיאור העולם וייצוגו, או של "האמת האובייקטיבית" הנשענת על נראותם של הדברים. בסין נרצו שפות חזותיות עשירות של מונוכרום באמצעות שימוש בדיו שחור, נייר לבן ומהילה במים כדי ליצור את ריבוי גוני האפור שביניהם, בעוד שביפן היתה תמיד רגישות גבוהה לכל מה שקשור בפני השטח, בחומריות, בהבניה של הדימוי או בהטבעה שלו.

כדי להדגים את המתח הזה אביא דוגמה מתוך המחקר האחרון שלי, שנוגע דווקא לצילום ביפן. צילום הוא כמובן טכנולוגיה מערבית, שהומצאה ב-1839 בצרפת ובבריטניה על ידי דאגר וטלבוט, בהתאמה. כעשור לאחר ההמצאה הראשונה היו כבר מצלמות וניסיונות צילום ראשונים ביפן. הצי לום הוא לפיכך מדיום ראוי לבחון דרכו כיצד שימוש באותו מנגנון (אפרטוס) עצמו יכול לנבוע מעמדות ומערכים שונים בתכלית ולהוביל למערך דימויים המציג תפישת מציאות (או ליתר דיוק, תפישת "אמת") שונה לחלוטין. הצילום באירופה צמח מתוך פרקטיקות של התבוננות והבניה בת מאות שנים של המבט מבעד למכשירים שונים (כמו ה"קמרה אובסקור רה") - בניסיון ללכת את העולם הנראה ולקבעו, תוך רצון עז להגיע אל האמת מתוך תיאור פנומנולוגי של מציאות חיצונית, "אובייקטיבית", בניסיון ליצור "ריאליזם" ולתאר את "העולם האמיתי" המתקיים באופן יציב ובלתי משתנה מחוץ לסובייקט, כניסיון לתיאור של אמת אובייקטיבית המתקיימת מעבר לאנושי, היחסי והחולף. אני טוענת שה צילום ביפן חורג מההסכמה הנרחבת שתפקידו של הצילום הוא בייצוג העולם ותיאורו, והוא נובע מתוך תובנה הממשיכה את הניסיון החזותי שנצבר בציור דיו, ניסיון הקשור לגישות של ציור פרפורמטיבי ואינדקסלי,¹⁰ ולחיפוש המדעי אחר עקבות והטבעות (traces) כעדות וכהוכחה לקיום.¹¹ העיסוק במושג ה"אמת" נבע מתוך הבנתו כעדות חומרית, או כעקבות האובייקט/האור במצע (נייר). לאחרונה, ערכתי גנאלוגיה של תצלומי שמש ותצלומים ישירים של אור שנעשו ביפן החל במחצית השנייה של המאה ה-19, דרך המחצית הראשונה של המאה ה-20 והשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, ועד לצילום עכשווי - ישנו מספר מרשים של תצלומים כאלה (תמונות מס' 6-7). אחת התשובות שלי לשאלה מדוע כל כך הרבה צלמים הפנו את עיניהם ישירות אל השמש השורפת (או אל מקור אור אחר, מלאכותי), בפעולה שאותה אני מכנה "אנטי-צילום", היא שהפעולה הזאת היא הצבה של ה"אמת" החומרית והחזותית של הצילום שנובעת מן הקשר שלו אל אור ישיר (שאינו מתוּן ואינו חוזר מאובייקטים), ועל כן הוא מהווה את הפעולה הישירה ביותר של רישום האור בעזרת המצלמה, בלי שום התייחסות או רצון לייצר דימוי בעל נראות ספציפית. אלה הם תצלומים שאינם מראים דבר אבל עוסקים ב"אמת הצילומית" מתוך הרישום הישיר של האור, הטבעתו וצריכתו בפני השטח הרגיש של האור, תוך התייחסות לממד החומרי והחזותי של האור עצמו, באמצעות האפרטוס הצילומי.



ידע מהסוג הזה, יותר מאשר האיכונוגרפיה הספציפית של הציור הסיני והיפני, משמש בעבורי מקור חשוב ותובנה חזותית שדרכה אני מוצאת אפשרויות שונות לעבודה, פיתוח והשראה. גם המונוכרום, גם שטיחות פני השטח וגם העקבות וההטבעה הם כולם מאפיינים שתומכים זה בזה ומשמשים אותי בתהליכי היצירה שלי.

7.א. בכתיבה של תולדות האמנות הישראלית היחס בין "שם" ל"כאן" חוזר ומופיע כמוטיב מכוונן, כשה"שם" הוא תמיד אירופה. אצלך ה"שם" הוא מורחג-אסיה וביצירה שלך מתבצעת הכלאה עם ה"כאן" בכמה מישורים. במישור האיכונוגרפי, הצופה מזהה בעבודות דימויים המוכרים לו מתרבות סין ויפן כמו כלי חרסיה מעוטרים, מגיפות, עצי בונסאי ועוד. אך ההכלאה האמנותית הזאת מתרחשת במישורים נוספים של הקשרים, מקורות ופרקטיקות שהם בעלי השלכה עמוקה על היצירה שלך ועל הפרשנות שלה. ההצלבה הזאת בין סין, יפן וישראל, החוזרת ומופיעה ביצירותייך לאורך כל השנים, היא מצד אחד בוודאי תוצר של הזהות ההיברידית שהתפתחה דרך הסיפור הביוגרפי האישי שלך דרך הקירבה והזהדות שלך עם התרבויות האלה; מצד שני, היא תוצר אמנותי-אינטלקטואלי של שימוש באנלוגיה בין-תרבותית, פוליטית ואידיאולוגית לצורך נקיטת עמדה ביקורתית. הייתי רוצה שנעמוד על כמה מנקודות החיבור הללו ועל המשמעות שלהן ביצירתך. נתחיל בקבוצת העבודות הראשונה שאוסף "הארץ" רכש ממך באוקטובר 2001 וכללה עבודות מארבע סדרות: סדרת שולחנות הפינג פונג (תמונות מס' 63-66 בעמ' 96-99), סדרת הצלחות (תמונות מס' 61-62 בעמ' 92-95), סדרת האמבטיות וסדרת חיתוכי העץ (תמונות מס' 35 בעמ' 37; 46-50 בעמ' 61-67; 55-58 בעמ' 79-85).

7.א. סדרת שולחנות הפינג פונג ממשיכה את היגיון הפעולה על פני השטח. שולחן הפינג פונג הוא מעין הטרוטופיה: זוהי טריטוריה מובחנת בתוך מרחב התצוגה שתחומה על ידי קווי גבול ברורים המגדירים את מערך הפעילות ויוצרים את חוקיות התנועה בתוכה. קווי הגבול מגדירים את יחסי החוץ-פנים, מה שייך ומה לא, ובהשאלה הם מתפקדים כמטפורה לחוקי משחק בכל טריטוריה אחרת - בספורט, כמו באקדמיה, בממשל ובכלכלה. העבודה עם השולחנות התחילה ממחשבה אופקית: במקום מצע שעליו נוצרים דימויים, השתמשתי בהם כמצע שעליו מונחים דברים - אובייקטים מצויים (רדי-מייד) או מגורות עץ. פעולת ההנחה על פני השטח מדגישה את השטיחות, מחד גיסא, ואת התייחסותן של האובייקט המונח לתחליף לדימוי המיוצג, מאידך גיסא. על פי הבדחיות, בעיני קר בגישתן, רצוי שהעולם לא ייחווה באופן שבו הדברים (אובייקטים ודימויים) ייספגו בתודעה ויגרמו לתגובה של הנפש, אלא בדומה לשולחן פינג פונג, הדימויים רק מונחים, או מוטחים בתודעה ונורקים בחזרה אל ה"אוויר" - הם אינם נטמעים בה, מתוך כוונה שלא יטביעו בה עקבות.

האובייקטים והמגורות בסדרה זו הם המשך לדימויים שהעסיקו אותי כבר ביצירות קודמות: אמבטיות, נופים בדיו, אבני דרך, מגילה מגולגלת, טביעות רגליים וידיים, דוגמאות של פורמייקה, צלחות, תפווים ומלונים, קולבים, מכחולים, מגב/מניפה, טקסטים חתוכים כגולפה ועוד. כל אלה מונחים על פני שולחן הפינג פונג, משחורים סיטואציות שונות של הנחה או הטבעה שהיא חזירה פיזית אל תוך פני השטח, מתוך גריעת החומר ולא כיצירת דימוי. הסדרה מתייחסת לארבע העונות - וזו גם הכותרת שלה - בהשאלה ממסורת הציור של מורח'אסיה. הציורים מדגישים היבטים של זמניות וארעיות, וביחד, כסדרה, הם יוצרים רצף המתייחס למושג הזמן, טמפורליות, חילופיות, השתנות - בניגוד ליציבות ולאי-תנועה (stillness) של הציור עצמו. שלא כמקובל בסדרות מסוג זה, העושות שימוש בהקשרים עונתיים ואופני ביטויים בטבע (גשם, פריחה, שלג וכדומה), בסדרה הזאת העונות נר-תרות ללא מסמן ספציפי. האובייקטים המופיעים בעבודות אינם קשורים באופן תרבותי (או אסוציאטיבי) לעונה מסוימת, והחלוקה היא שרירותית. הכותרת מתייחסת בעיקר לעובדה שיש בסדרה ארבעה ציורים ולכך שהיא מבקשת לעסוק בזמן ובחילופיות - במובן המושגי ולא במובן הקונקרטי.

החיבור ללוקאלי נרמז בחלק מהדימויים והאובייקטים, במיוחד דרך השימוש בקולבים, בפירות, בפורמייקה ובצלחות חרסינה כחול-לבן שמהן התפתחה סדרת הצלחות (תמונות מס' 61-62 בעמ' 92-95). זוהי סדרה שעושה חיבור בין צב-עי כחול-לבן כסימבול יהודי וישראלי ובין צלחות הפורצלן המעוטרות בכחול-לבן כחלק ממסורת כלי החרסינה הסיניים. במקור, כלי החרסינה בסין צוירו בשחור-לבן, בדיוק כמו האסתטיקה של ציורי הדיו, אבל החל במאה ה-13, בזמן שהמונגולים ייסדו את האימפריה שחיברה את סין לאירופה תחת שלטונם, הגיעו לסין הכחול-קובלט ושיטות העבודה של ציור מתחת לגלוורה מפרס ומהמזרח התיכון, והשימוש בקובלט תפס את מקומם של המינרלים האחרים באופן דר-מיננטי. כך נהפכו כלי מינג למוזהים עם ציור בכחול מתחת לזיגוג שקוף, על רקע לבן. מאוחר יותר, מתוך התשוקה הג' דולה לכלים המעודנים והיוקרתיים שהגיעו מסין, נוצר רצון ליצור כלים דומים גם באירופה, וקומבינציה זו של פורצלן בכחול-לבן נהפכה להיות לקונבנציה תרבותית עולמית של עיטור כלי פורצלן. גם לאחר שהחלו לייצר פורצלן באירופה, בתחילת המאה ה-18, עדיין נשמרה הקונבנציה של עיטור כלים בצבע כחול, בדיוק כפי שאלה יוצרו בסין, וכך נהפך הכחול-לבן למאפיין של כלי מייסן בגרמניה, כלי נְבֶר בצרפת, כלי דֶלֶפֶט בהולנד, כלי וודג'ווד באנגליה ועוד. זוהי דוגמה מע-ניינת לעובדה ש"העתקה" איננה, כפי שרבים אוהבים לדמיין, פעולה חד-כיוונית ממערב למזרח, אלא זוהי בעצם תנועה דיפוזית: הכלים שמקורם בסין הושפעו מפרקטיקות ייצור שהגיעו מהמזרח התיכון, ולאחר מכן טכנולוגיות ואסתטיקות אלה הועתקו על ידי יצרנים שונים בארצות אירופה.

בזמן שהותי בסין יצרתי סדרה של צלחות וכדים עשויים פורצלן, שעליהם ציירתי בכחול דימויים שעסקו בזהות הישראית שלי (תמונות מס' 8-9). סדרה זו יצרה את האפשרות של ציור שטוח באופן המאפשר הלימה בין הציור ובין פני השטח של האובייקט, כך שאין מדובר בייצוג אוטונומי אלא בדימוי חזותי שהוא חלק ממעטפת הגוף התלת-ממדי - כשם



שקעקוע מוטמע אל תוך העור, על פני גוף האדם. גם בסדרת ציורי הצלחות העניין שלי בדימוי של הצלחות המונחות על השולחן נובע מהעניין בשטיחות המושלמת שלו ובאופן שבו הציור מתפקד לא רק כפעולה או ביחס לפני שטח מושגיים, אלא גם, כפי שנטען ונומק היטב בטקסטים הקנוניים של הציור המודרניסטי, מעצם מהותו כאמנות בדו-ממד, השטיחות היא הגורם הדומיננטי בכריאת הדימוי.¹² נוסף על כך, הדיקט, המצע שעליו אני פועלת, הוא במקורו חומר בנייה לרהיטים, ועל כן אך טבעי היה מבחינתי ליצור ממנו פני שטח של שולחן, ועל פני השולחן להניח את הצלחות - אך שלא כמו בציורי טבע דומים של המסורת ההולנדית, שבהם נקודת המבט על השולחן העמוס היא תמיד קלונית, או מן הצד, בחרתי בריבוי מבטים תוך שימוש עיקרי במבט-על משטיח, ומתוך כך יצרתי תלכיד של פני שטח של הדיקט כמצע, פני השטח של השולחן והאובייקטים המונחים על פניו.

במובנים רבים, סדרת האמבטיות (תמונות מס' 35 בעמ' 37; מס' 49 בעמ' 64; מס' 50 בעמ' 67) מרחיבה את העיסוק בכלי חרסינה, בשטיחות ובקשר הסיני-יפני-ישראלי. ל"סנטור" ול"אונסן"¹³ יש מקום חשוב בתרבות היפנית ובחיי היום-יום של התושבים. אינסטלציה מודרנית הוכנסה לבתי המגורים ביפן רק החל באמצע המאה ה-20 והרחצה בבית מרחץ שכר-נתי, או באתרי מעיינות חמים בומני החופשה, מקובלת עד היום במקומות רבים ביפן. הרחצה אינה רק עניין היגייני-פונקציונלי אלא גם פעולה שמקורותיה בפולחני טהרה, שה-תגלגלו לכדי פרקטיקה חברתית-קהילתית. בשנות מגורי ביפן נחשפתי לתרבות הרחצה הייחודית הזאת, והחיבה היתרה שרבים ביפן רוחשים לטבילה הארוכה ולזמן הנינוח בתוך המים החמים הפכה גם לחלק מסדר היום שלי. האמבטיה מביאה עמה תחושה של התנתקות, התרגעות, מבט פנימה וכן ויתור על שליטה ועל ההיגיון המכתיב את המבנים המוסדרים של מרבית הפעילויות היום-יומיות, במיוחד ביחס לחתירה מתמדת לתועלת מקסימלית. בהקשר הזה, הרחצה באמבטיה יכולה להיחשב כעין אתר של הטרוטופיה - בעלת מרחב וזמן נפרדים המאפשרים התנסות מנטלית שונה. השהייה במים בתנוחה מאוונת שכיבן ציפה לשקיעה היא מטונימיה למצב של שחרור, פגיעות, הסרת מגננות ומתן דרוור ללא-מודע. לא בכדי הפסיכואנליזה מתנהלת כשהמטופל נמצא בשכיבה. עם זאת, בסדרת הדיקטים הזאת ציירתי אמבטיות דווקא על פי אב-טיפוס של האמבטיה הביתית הישראלית ולא היפנית. מבחינה חומרית, מדובר בחדרי אמבטיה שהם חדרי חרסינה (חיפויי הקירות, הכיורים, האסלות והאמבטיות) - המכונה באנגלית china. דימוי האמבטיה צויר בצבע סופרלוק לבן ומבריק שאוטם ומכסה את חלקי הדיקט (בדומה לציפוי האמייל של האמבטיות הממשיות), ואגן האמבטיה עצמו מתואר במבט-על או מנקודת מבט אופקית של מי ששוכבת בתוכו, כשמצב השכיבה/ הקצרה הוא הקרוב ביותר לשטיחות דו-ממדית. כמו בסדרות של שולחנות הפינג פונג והצלחות, גם כאן נקודת המבט מתלכדת עם פני השטח.

בכל העבודות בסדרה, האמבטיה היא הדימוי המרכזי וסביבה ישנו מערך שלם של דימויים המופיעים כעין אינ-וונטר, אסופת מסמנים או לקסיקון אישי של אפשרות ייצוג אינדקסלית של עולם דימויים פרטי. גם האמבטיה אינה ייצוג של אמבטיה אמיתית אלא אמבטיה ממוערת, קטלור

גית (כמו הדימויים המוקטנים שבתוך המוודה הירוקה של מרסל דושאן). בעבודה **מכתב לחבר יפני** (תמונה מס' 50 בעמ' 67), למשל, האמבטיה מופיעה כעין שריד של מערך דימויים שלם שקרס, כשהדימויים כולם נמחקו בעזרת סכין חיתוך ועל הדיקט נוצר במקומם מערך של סימני המחיקה. רק שני מסמנים יחידים נותרו ניתנים לזיהוי לצד האמבטיה, כמו חמקו מהסכין: טקסט ביפנית (תרגום של כותרת שכתב דרידה ב"מכתב לחבר יפני" בניסיון לתרגם את המושג "דקונ-סטרוקציה" ליפנית)¹⁴ וכנף גלימה מתנפנף ברוח. בציור אחר בסדרה, שנקרא **סאבישיסה** (חלודה/ בדידות/ עצבות) (תמונה מס' 49 בעמ' 64), האמבטיה מצוירת כמוארת על ידי אורות מכונית רחוקים ומתוכה מבצבצות זוג רגליים של גוף/גופה. הדיקט עצמו פגוע ומחורר והעבודה משרה תחושה כבדה של מלנכוליות, בדידות, תוגת הקיום ותחושת אובדן.

7.א. העבודה שקוף למשתמש (תמונה מס' 35 בעמ' 37) יכולה להיחשב כחוליה מקשרת בין סדרות שולחנות הפינג פונג, האמבטיות, הצלחות וחיתוכי העץ, כשהיא מכילה בו-זמנית אלמנטים מכולן: הרקע הוא מחצית שולחן פינג פונג שעליו מתוארת קבוצת כדורי פינג פונג פזורים, במרכז נראים אמבטיה וקיר אריחי חרסינה, לצדם צלחת מנופצת, מעוטרת בכחול-לבן, ובד קפלים לבן שבשוליו פס כחול מתפקד במרומו בו-זמנית כמגבת וכדגל ישראל או כטלית, ודימוי נוסף נראה מחוק כולו בחיתוך עץ. מעל לכל מתנוססת הכתובת "שקוף למשתמש", עשויה גם היא בחיתוך עץ אל תוך משטח הדיקט בכתב מראה כגולפה. חיתוך עץ הוא טכניקה מסורתית (שמקורה בסין ושוכללה ביפן), שהלכה והתפשטה בעבודות שלך עד שהובילה ליצירת סדרת דיקטים גדולי ממדים העשויים כולם בטכניקה הזאת (תמונות מס' 49 בעמ' 64; מס' 50 בעמ' 67; מס' 55-56 בעמ' 79-81).

7.א. העבודה על מצע של דיקט חשוף, מדיום שאותו הפנמתי בעת לימודי במדרשה, נעשתה בהמשך לגורמה המקובלת או מבית מדרשו של רפי לביא. מצאתי דרך לקשור בין הדיקט החשוף, הישראלי, ובין שפת הדימוי ביפן, תוך שאני מייצרת חיתוך עץ על פני השטח של הדיקט. מטרת אימון הטכניקה הזאת היתה כפולה: בהיבט הפורמליסטי, זו היתה דרך לחזור אל תוך המרקם החומרי, לפרק את פני השטח של הדיקט, ולא לאפשר למשטח העץ את קיומו כמצע לציור (בנוסף של הציור המערבי, המציג את הדימוי המצויר כחלון אל המציאות); בהיבט הייצוגי, פעולת הפציעה של פני השטח לא איפשרה לדימוי להמשיך ולהתקיים, ותפישת ההתבוננות של הציור בעולם כמו נשללה ממנו. עם זאת, חזירת הסכין אל תוך מצע העץ היא שטוחה מעיקרה ועדיין נשארת על פני השטח בלבד, ולכן בשלב הבא ביקשתי לחזור ממש דרך פני השטח ולבטל אותם כליל. חיפשתי פעולה שתכריע את המצע ותעבור דרכו לצדו השני. לשם כך, הובלתי את הע-בודות אל מטווח ירי והנחתי אותן מאחורי המטרות. היורים המתאמנים לא ידעו שהם יורים בציורים כך שהפיוור של

הפגיעות על פני הדיקטים היה אקראי לחלוטין (תמונה מס' 46 בעמ' 60-61). דושאן בהזכוכית הגדולה פעל באופן דומה: הוא ירה מתוך אקדח גפרורים טבולים בצבע, ובכל מקום שבו הם פגעו בזכוכית הוא קדח חור. עבודות הדיקט טעונות, אם כן, בשרשרת של מסמנים והקשרים: בהקשר הישראלי דרך הדיקט ו"דלות החומר"¹⁵ בהקשר היפני באמצעות השימוש בטכניקת חיתוך העץ, בהקשר של תולדות האמנות המערבית באמצעות החיבור לדושאן, ולבסוף, שוב בהקשר הלוקאלי - באמצעות הירי האקראי והבלתי מודע במטוח והקשר הבלתי נמנע שלו למיליטריום הישראלי.



10



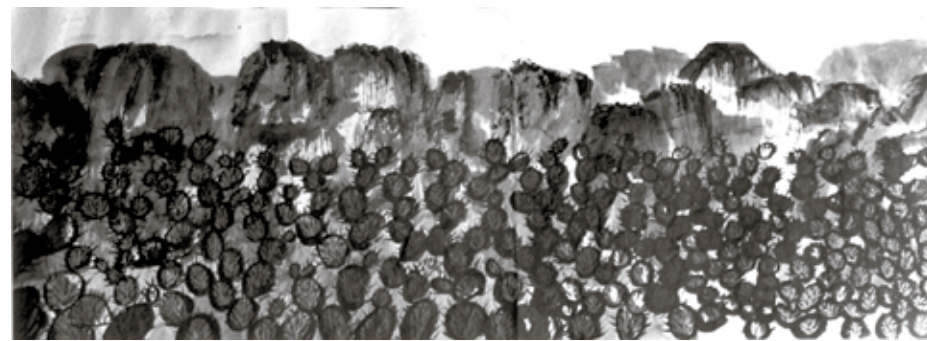
11

7.א. ביצירה שלך את עושה לא פעם שימוש בפורמטים קלאסיים של ציור אסייתי, כגון מניפה (תמונות מס' 10-11), מחברת אימון לכתיבה, פורמטים עגולים, טפטים וכדומה. המגילה היא פורמט אסייתי נוסף שאת מאמצת ליצירה שלך, והיא קשורה קשר הדוק לשפת ציורי הדיו שהתפתחו בסין לפני יותר מ-1,000 שנה והם אולי המזוהים ביותר עם האמנות באסיה. ב-1996 יצרת סדרה של מגילות נייר (תמונות מס' 12-14) ברישומי דיו וכ-15 שנים אחר כך, ב-2010, חזרת להשתמש בפורמט דומה, אך הפעם, באופן החורג מהמסורת, עשית זאת בסדרה של ציורי דיו ושמן על דיקטים וקנווסים ארוכים וגדולי ממדים (תמונות מס' 37-41 בעמ' 42-51). שתי הסדרות, השונות מאוד מבחינת הטכניקה, החומרים והממדים שלהן, עוסקות באותו הנושא - גדר וגבול - ובשתיהן מתקיימת הלימה בין צורה לתוכן מעצם ההתאמה בין הפורמט האופקי והארוך של המגילה ובין זה של קו גבול. גדר וגבול הם נושאים אקוטיים במרחב הישראלי, הן מבחינה פיזית קונקרטית בנראות שלהם (או לחלופין באי-הנראות ובמאמצי המחיקה שלהם) והן מבחינה פוליטית-קונספטואלית. בשתי הסדרות ההכלאה שנוצרת היא כמו בין שפה זרה לדיבור מקומי.

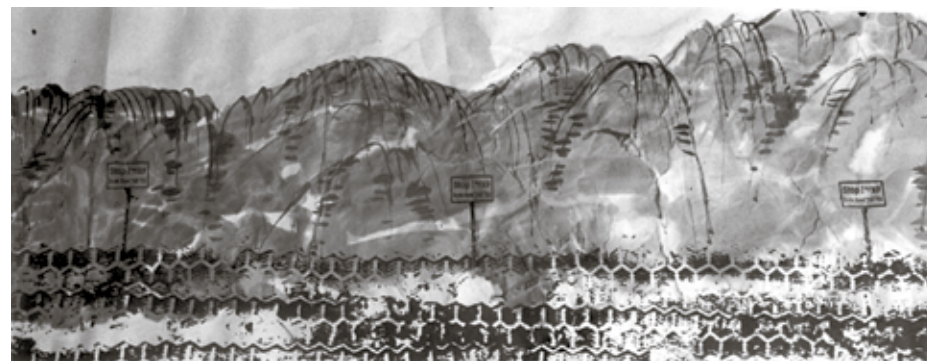
7.א. אני מודעת לכך שדימוי הגדר והגבול הוא דימוי נוף בעל טווח רחב של פרשנויות בארץ, אבל בעבורי הניסיון לשרטט את הגבול נגע קודם כל ישירות בפורמט הנמשך, הארוך מאוד, של המגילה, או הלופ האינסופי, שאני מרכה לעסוק בהם. את סדרת מגילות הנייר ציירתי מיד עם חזרתי הראשונה לארץ ב-1996 והיא כוללת מודלים שונים של גדר - שכבה, תיל, גדר-חיה, סברס או שביל טשטוש - שכולם אופייניים למרחב הישראלי. סדרת הדיקטים מארון אל-ראס (תמונות מס' 37-41 בעמ' 42-51) צוירה במשך השנה שבה התגוררתי בקיבוץ יראון, במרום הגליל העליון, ממש מתחת לכפר הלבנוני מארון אל-ראס, ששמו נקשר בקרב שהתקיים בו במלחמת לבנון השנייה ב-2006. החיים בקיבוץ המרוחק היו שונים מכל מה שהכרתי. עד אז חייתי רק בסביבות עירוניות, או שהייתי חלק מקהילת חוקרים באקדמיות מרכזיות. הסביבה הכפרית, החברה הקטנה והסגורה שחבריה שקועים בענייני היום-יום, הגדר המקיפה את הקיבוץ, הכפר הלבנוני המשקיף מעליו, קרוב כל כך ועם זאת מחוץ להישג יד ולטווח התודעה,



12



13



14



המרחק ממרכז הארץ, החיים לצד קו הגבול והנוכחות הצבאית המסיבית - כל אלה השפיעו עלי עמוקות, חילחלו אל תוך היצירה וקיבלו ביטוי בציור. התיאורים עצמם התבססו על שורה של חיבורים: בין ציור דיו לציור שמן, בין יום ללילה, בין שני צדי קו הגבול, בין תאורה מלאכותית לטבעית. הרקע לכל העבודות בסדרה הוא קו הנוף של המפגש בין שולי הקיבוץ ובין המצוק המתרומם שבראשו הכפר הלבנוני. על הרקע הזה הונחו, כמו פזורים, בליל של דימויים: בונקרים ורשתות הסוואה, מצודות וכתובות אש, שועלים ועצי אורן, מטוסי קרב שיצאו להתקפה וצמיגים בוערים, גדרות, כיסאות פלסטיק, פצצות תאורה, מגדלי תצפית, פסל האריה של תל חי, ועוד. בעבורי, סדרה זו מייצגת את האפשרות ליצירה של נוף מושגי המכיל בתוכו פרטים הלקוחים מהסביבה המיידית, ושימוש באסטרטגיות ייצוגיות של ציור שמן לצד פרקטיקות של פני השטח, משיכות דיו שטוחות, סימון ותיחום, וכל זאת כדי ליצור תמונת עולם המחברת בין איום חיצוני לחרדה פנימית, שמקורם הוא דווקא במקומי ובמוכר.

את פורמט המגילה חקרת גם במדיומים אחרים: ב-2001 יצרתי את עבודת הווידאו גדר (תמונה מס' 15) - נסיעה בלופ אינסופי במעגל סביב גדר של קיבוץ בשעת לילה. המגילה בציור והלופ בווידיאו מייצגים באופן דומה בעיני תנועה אינסופית, כליאות וחוסר יכולת להשתחרר מהמגב לות של התיחום. הלופ האינסופי של הווידאו המדגיש את הריק, והחשיכה הנקטעת בקצב קבוע על ידי אורות פנסים, יוצרים יחדיו אווירה אפילה ומעיקה. אווירה דומה עולה גם מסדרת תצלומים לילית של הגדר בקיבוץ יראון (2009) וב סדרה הפרעה גבולית (תמונה מס' 16) שבה צילמתי כל אחד מהשלטים לאורך הגבול עם לבנון - ממטולה ועד ראש הנקרה (2011-2012). התייעוד של השלטים הירוקים על הרקע הפ סטורלי של הנוף והעצים יצר סוג של קו רצוף מדומיין (מעין גדר), הנובע מהרפטיביות והוהות בין הפרטים. באופן דומה מתפקדת סדרת תצלומים בשחור-לבן מ-2012 של מצודות טי גארט (משטרות בריטיות) הממוקמות לאורך קו הגבול (תמונה מס' 17). הפרויקט האחרון שלי בתחום זה צולם בווידיאו ב-2013 בנסיעה היקפית סביב הגדר של קיבוץ בארי, באזור שסמוך לגבול עם רצועת עזה.

א.7. השימוש בסימבולים הקשורים במיתוסים מכוננים של החברה הישראלית אינו חדש אצלך. הפעם הראשונה שפגשתי את היצירה שלך היתה בנובמבר 2000 בתערוכת היחיד "קרנטינה" (תמונה מס' 18), שהוצגה בגלריה של קרן היינריך בל בתל אביב ובה חיברת בין אייקונים מובהקים של הישראליות הציונית-התיישבותית - הצבר והתפוח, שני סימבולים שמקפלים בתוכם גם את ההיסטוריה של הסכסוך הישראלי-פלסטיני - ובין פרקטיקת הבונסאי השאולה מהתרבות היפנית. התפוח, פרי שמקורו בכלל מסין, עמד גם במרכז תערוכת היחיד הבאה שלך, "Apfelsine" (תמונה מס' 19) מ-2001, שהוצגה בגלריית המדרשה, שבה שילבת את הסיפור "ארץ התפוחים העצובים" מאת הסופר הפלסטיני ע'סאן כנפאני. ההיסטוריה והפוליטיקה של סין ושל יפן, כמו אלה של ישראל, מלוות בטראומות



לאומיות, במורכבות היחסים עם המדינות השכנות, ביחסים דכאניים של רוב כלפי מיעוט ובסכסוכים ומתחים אתניים-לאומיים הכוללים אלימות עממית מתפרצת וברוטאליות משטרית-מאורגנת. האנלוגיה הזאת היא רכיב מרכזי הן בפעולה המחקרית והאוצרותית שלך והן ביצירה שלך.



20

7.א. ת.א. העיסוק שלי בנושא החל כבר בראשית שנות ה-90, אבל הפעם הראשונה שבה דיברתי ישירות על הנכבה דרך בחינה של מצבי הדרה, הזרה והחלפה של אוכלוסיות אכן היתה בתערוכה "קרנטינה" (תמונה מס' 18), שם הצבתי עצים וצמחים שחלקם הם צמחים מקומיים שהודרו מן המרחב, בעוד שאחרים, "נחשבים" יותר, תפסו את מקומם. ביסודו של דבר, עסקתי או בצבר, שהפך לגדרות שבורות, נעלמות ומפוזרות בצדי דרכים, כעדות לחיים ולחללאות שהיתה ונהרסה, וכן בשיחי ורדים ושושנים, שנתפשים כצמחים יוקרתיים ואירו-פיים המחברים את ישראל לאירופה ומשמשים בפרקטיקה היום-יומית (חקלאות וייצוא, למשל) כאמצעי למיצובה של ישראל כאומה מפותחת ומערבית. החל ב-2002, הנכבה, יחד עם מושגים נוספים הקשורים בה כמו מחיקה והסתרה, הלכו ותפסו מקום נרחב יותר בעבודות שלי - במיוחד בסדרת מי-צבים מתמשכת שבה הצבתי רשת הסוואה מתוחה אופקית שמתחתיה הוסתרו בכל פעם חפצים אחרים (תמונות מס' 20-23). העבודה שיצרתי עם חזרתי לישראל ב-2010, ובה הוסתר דגם שלם של כפר הרוס מתחת לרשת הסוואה (תמונה נה מס' 20), היא אולי הישירה ביותר בסדרה, אבל הן כולן עוסקות באותם הנושאים. ב-2013 הצגתי את העבודה גן יבש: מיני-נכבה (תמונה מס' 24), שהוצבה על גג בית בנימיני בתל אביב (המרכז הישראלי לקרמיקה עכשווית), ובה קבוצה של פסלי בתים הרוסים, עשויים מחלוקי אבן, שהושטלו והוטמעו בתוך משטח של שברי קרמיקה וחרסים. לחלופין, בעבודת המחקר, האוצרות והכתיבה שלי אני מתמקדת לא פעם ביצירתם של אמנים פלסטינים-ישראלים כמו איברהים נובאני,¹⁶ עבד עאבדי¹⁷ או חנא פרח כפר בירעים, שבמסגרת הכתיבה על יצירתו (שבמרכזה סיפורו של כפר בירעים) עברתי בין ארכיונים שונים והגעתי למסמכים ולתצלומים שלא ראו אור זה עשרות שנים.¹⁸



21



22



23

7.א. ת.א. במסגרת העבודה עם ההגות של דלו וגואטרי, המושג שלהם "סקיואנליזה" תופס אצלי מקום מרכזי. זה מושג מא-תגר במיוחד כיוון שהוא מציג תפישה של פיזור ופירוק ב"חס ל"אני", העומדת בסתירה למבט הפנימי שלנו על עצמנו הנחוה כרצף וקוהרנטיות. אני משתמשת במושג בצורתו המפוזרת (לא מוגדרת או סגורה), כחומר, באופן שבו הביזור והפירוק הם צורות התייחסות אלטרנטיביות למציאות, כוו שאינה בנויה סביב מרכז אחדותי ורצף ליניארי ופנומנולוגי. הסכיואנליזה הפרטית שלי, אני חושבת, באה לידי ביטוי בצורת התקדמות קונצנטרית או מעגלית. אישית, מצבים של סכיוופרניה והיברידיות, חויתי בשנים שחייתי בלונדון יותר מאשר בסין או יפן. דווקא שם נהפכתי למוזהה כמיעוט, וכ"עיקר למוזהה כיהודייה; אף אחד מהפרמטרים הללו לא תרם לתחושת הביטחון שלי - מחד גיסא, הייתי דוקטורנטית מצ"ליחה ואמנית יוצרת ופעילה, ומאידך גיסא, במגע היום-יומי שלי עם הסביבה נתקלתי ללא הרף ביחס מתנשא או מתעלם. זה היה גם הרגע שבו הבנתי, ולו במעט, מה פירוש להיות פלסטיני-ישראלי, את המתח שבין זהות והישגים אישיים ובין ההתמודדות עם תיוג, שיוך לקבוצת מיעוט ותחושת זרות חריפה. מובן שבמקרה הפלסטיני-ישראלי מדובר במצב מורכב אלפי מונים מפני שתחושת הזרות מופיעה בבית שלך עצמך ותחושת ההשתייכות אינה רק לקבוצת מיעוט, אלא לקבוצת מיעוט המוזהה עם האויב. זה היה גם הזמן (2003) שבו יצרתי קשר עם איברהים נובאני וכתבתי עליו את המאמר שקשר בין סכיוופרניה להסוואה. טענתי המרכזית היא שמצב של אי-נראות או הסוואה הוא מצב של איבוד זהות קוהרנטית ושלמה, כפי שהיא מנוסחת בשיח הפסיכואנליטי. השיחות שלי עם איברהים באותו זמן מתחו קו מתפתל בין הזהות של הסבים שלי, שחיו בברלין בשנות ה-20 וה-30 של המאה שעברה, בין זהותו שלו כבן המיעוט הפלסטיני בישראל היום ובין החוויה הפרטית שלי בלונדון בתחילת שנות ה-2000. הסכיוופרניה, כפי שהבנתי אותה אז, נבעה מן הפער בין תחושת הערך העצמי לבין הדמות המצטיירת בעיני של המתבונן, המזוהה על ידי ערכים סטריאוטיפיים ומונעת על ידי שלל דעות קדומות שאינן בהכרח רלוונטיות לזהות הפרטית שלך, או לאופן שבו את מדמינת את הדרך שבה דמותך מופיעה בעיני של המתבונן.

24



ככלל, אני רואה בהגות של דלו וגואטרי את המחשבה המשוכללת והאפקטיבית ביותר לפירוק ולחיבור מחדש של כמה מאבני היסוד במחשבה המערבית. כאשר הם מצביעים על הניתוח הפרוידיאני של הקונפליקט האדיפלי כמדיר את כל מי שמסיבות כאלה ואחרות לא נולד למשפחה גרעינית עם שני הורים הטרוסקסואלים, הם חושפים כיצד תיאוריה מדעית לכאורה של תהליכים נפשיים, הקשורים בהתהוות מגדרית ומינית, משמשת למעשה כמבנה לשמירת כוחו של מודל המ"שפחה המערבי, ודרכו מייצרת את מודל השליטה החברתית ביחיד. על כן, שלילתו של אדיפוס, "אנטי-אדיפוס"¹⁹ היא צעד ראשון כדי לשחרר את הסובייקטים מן העול שהטילה על כתפיהם התפישה האדיפלית, שמטרתה למשטר ולמשמע את האדם אל תוך המערכות החברתיות הקיימות. זוהי תובנה שלאורה הם מפרקים ומנתחים שלל הבחנות מערביות: בין גוף למחשבה, בין חומר לתודעה, בין זיכרון למיניות, בין נראות לאי-נראות ועוד. כמעט כל אחת מהעבודות שיצרתי

7.א. ת.א. אין ספק שכשמדובר בהכלאה ובוהות היברידית או מפוצלת, הזוהות הפלסטינית-ישראלית היא אחד המקרים המורכבים והמאתגרים ביותר. בפרויקט המחקרי שלך על אמנות סין ויפן, גם בעבודת התזה שעסקה במגדר וגם בעבודת הדוקטור שעסקה באסטרטגיות של הסוואה, השאלות על זהות ביחס למצבי זרות ושייכות או היבחות והיטמעות הן שאלות מרכזיות. "ארגו הכלים" לדיון בשאלות הללו כולל כמוכן שורה ארוכה של הוגים כמו הומי ק. באבא, זאק רנסייר, ג'ודית באטלר ורבים אחרים, אך נדמה שבעבורך מרכזיות במיוחד המחשבה של ז'יל דלו ופליקס גואטרי והניתוח שלהם את המבנים הרציונליים שבבסיס המחשבה המערבית.

נובעת מקשר כלשהו אל הגותם, בעיקר דרך כמה מושגים מרכזיים החוזרים ומתפתחים אצלם:

מושג "ההיעשות בלתי מורגש" (becoming imperceptible) מופיע בסוף הדיון שלהם על אודות תהיך ההיעשות (becoming): "להיות מוסווה, פירושו להיות כמו כולם",²⁰ הם כותבים; כלומר, מבחינתם, אי-נראות אינה תוצאה של היקבעות במצב של זרות, אלא ההיפך מכך: היא מתארת תהליך של היטמעות מוחלטת בסביבה והפיכה לגרם זהה ושייך עד כדי כך שהוא נהפך לבלתי נראה; מושג "הסכיואנליזם",²¹ שכבר הזכרנו, מצביע על צורה חדשה של התבוננות באדם – שלא מתוך חשיבה על גרעין בהיר, מגובש, אחיד וקונסיסטנטי – אלא מתוך תפישה מבוזרת ומרחבית של "האני", הרואה בזהות העצמית מצב פתוח הנמצא בהשתנות וכוּרוך במשא ומתן מתמיד ביחס בין הסובייקט ובין הסביבה וביחס למצבי רות/היטמעות ושייכות/אי-שייכות; מושג "הריבוי" (multiplicity)²² קשור אצלם במעבר אל מחוץ למי שטור וניהול של שיח אחדותי והחלפתו במבנים של "חזרה" (repetition) ו"שוני" (difference); ואילו ה"קפול" (fold) מתייחס לפני השטח והמעבר מדו-ממד לתלת-ממד שלא דרך אשליה של ייצוג או הנכחה של האובייקט; "נוודות" (nomadism)²³ הוא מושג שאותו שני ההוגים מציבים כא-לטרנטיבה לתפישה הריכוזית והמייצבת של השיח ההגמוני. הנווד הוא מי שמאטגר את המערכת המוסדרת וההיררכית על ידי תנועה מתמדת, חוסר יציבות וחציית גבולות; "גוף ללא איברים" (Body without Organs) עוסק בקריאה של הגוף מעבר לחלוקה המדיצינית הפונקציונלית של איברים ותפקוד, והעדפת תפישה של הגוף ככוליות אפקטיבית של ריבוי תחור שות והתנסות – הגוף הכואב, הגוף המתמכר, הגוף הנהנה.²⁴ כל אלה הם מושגים וערכים שעמם אני מזדהה ובתוכם אני פועלת בכתובה ובאוצרות שלי, והם גם מקבלים ביטוי כמאפיינים מהותיים וחוזרים ביצירה האמנותית שלי: חזרה וריבוי של קווים, דגמים וחיתוכים; הטמעה והסוואה של הדימויים אל תוך ועל פני המשטח והקומפוזיציה; הבולטים מינוריים בין צורה לרקע שמותחים את הגבול בין נקודת הדמיון לנקודת השוני – הן מבחינת סקאלת הצבעים והן מבחינת הצורות והדימויים; ביטול ההיררכיה – הן בין מרכז לשוליים והן בין חומרים "גבוהים" ל"נמוכים"; שימוש בפורמטים ארוכים באופן חריג ומבנים שולחניים או מתקפלים.

7.א. כאן אנחנו חוזרות לתנועה הזאת שבין המחקר התיאורטי לחקירה החזותית, שמלווה אותך לאורך כל הדרך. ללא ספק, מושג מפתח להבנת היצירה שלך הוא "הסוואה", שאותו את חוקרת ומפתחת במשך שנים. האם תסכימי איתי שהעיסוק האמנותי שלך בהסוואה קדם לעיסוק התיאורטי, והוא מופיע מוקדם מאוד ביצירתך כשהוא קשור בתחילת הדרך לעיסוק בדימויים מיניים?

7.א. בהחלט אפשר למצוא כבר בעבודות מוקדמות שלי את העיסוק בכיסוי ובהסתרה שיכול להיחשב כתחילתו של העניין שלי בהסוואה. בעבודה מאונן מ-1985 (תמונה מס' 44 בעמ' 54), שהיא העבודה הוותיקה ביותר מבין עבודות האמנות

שלי המצויות באוסף שלכם, אפשר כבר לראות שההסתרה היא שאלה מרכזית. על פני משטח הדיקט נמתחים קווים דקים לרוחב הציור ומכסים אותו כליל. הקווקו הזה מדמה תצוגה של תמונה מתוך מוניטור או דימוי הנראה מבעד למסך, כשמאחורי הקווים הדקים צפה ועולה דמות גדולה של גבר, כעין אב גדול או מנהיג – אולי דמות כמו זו של מאו, או רפי לביא או "האח הגדול" מ-1984 של ג'ורג' אורוול – כייצוג של פטריארכיה. בחיבור בין מנהיג-על לאוננות ביקשתי למתוח ביקורת על העיסוק-בעצמי של המנהיגות, על הסוליפסיום, הכוחנות והעמדה מול העולם מתוך התכנסות, אטימות והתעלמות. הגבר המאונן שוכב על שולי הפריים, בחזית הציור, מכונס בעצמו כשגבו מתלכד עם בסיס התמונה, דמותו בנויה קווים וחריטות. זה היה אחד הניסיונות הראשונים שעשיתי של חיתוך עץ בסכין במטרה לחזור אל תוך פני השטח של הציור. העיסוק בדימויים מיניים אינו נוכח באופן רציף בעבר דתי אבל הוא חוזר ועולה מדי פעם, והוא כמעט תמיד קשור בעיסוק שלי בקו וביצירת מסכים. בסדרת עבודות מאוחרת יותר, של ציורי דיו על נייר, עסקתי בדימויים הלקוחים מעולם ה"שונוה" – ציורי פורנו ביפן – שאותם הצבתי כמתרחשים מאחורי פרגודים, וילונות, כילות, מסכים, תריסים ורשתות – דרכים שונות להסתיר את המעשה מאחורי משטח של קווים דקים היוצרים חיץ (המלוכד עם פני השטח של הציור) בין הדימוי ובין הצופה (תמונות מס' 42-43 בעמ' 52-53). בסדרה זו התמקדתי במעריך היחסים שבין הקו המכני לקו הידני, "הרגיש". בזמן לימודי באקדמיה לאמנות בבייג'ינג שמעתי, פעם אחר פעם, עד כמה חשובה העבודה על הקו כולל מבנה ה"עצמות", הרגישות, אופן ההולכה והדחיסות שלו. וככל ששמעתי על כך יותר, סירבתי לקבל הכתבה שכוו או תפישה שרואה בקו אמצעי בלבד לתאר רגישות או הבעה. חיפשתי לעצמי דרך לפתור זאת מבלי לכפור בעיקרי השיטה הקלאסית של ציור דיו. השלב הראשון היה כשמצאתי סוג נייר בעל טקסטורת פסים עדינה ומיוחדת שנוצרה מן הרשת שלתוכה נוצקה עיסת הנייר בעת הכנתו. זהו נייר פשוט וזול שעיקר מטרתו היא סינון אור החודר מבעד לחלונות. את הגלינות הראשונים מילאתי בציורי קווים דקים, תוך שאני חוזרת בקפדנות בעזרת מכחול על הקווים היצוקים בתוך המרקם ויוצרת חפיפה בין הקווים שכנייר המתועש ובין הקווים הידניים שלי.

סדרת הפסים הראשונה היתה אם כן מופשטת ביסודה, אבל היא הובילה אותי לחיפוש אחר דימוי שיתאים בנראות ובמהות שלו ליחס שבין "דני" ו"רגיש" ובין מכני ומתועש. הדימויים הראשונים שיצרתי בסדרה זו היו דימויים של תריסים ומסכי במבוק, חלקם פרושים, חלקם מגולגלים וחושפים את המשטח. בשלב הבא, מצאתי ציורי "שונוה" שעוצבו בצורה כו שסצינות ארוטיות מופיעות כשהן נראות מבעד למסכי במבוק, כילות יתושים או רשתות דייגים (תמונות מס' 25-26). את הדימויים הללו תירגמתי למערכת קווים דקים והעקתי על גבי אותו סוג של נייר ומתוך אותה פעולה של חזרה על הקווים ושחזור של צורת הקו המייצרת את הדימוי. הבחירה בדימויים פורנוגרפיים בסדרה זו נובעת אם כן דווקא מתוך היכס של הסתרה, כיסוי ופירוק של הדימוי אל תוך מערך הקווים, אך גם בה מגולם היכס היסטורי של המתח בין מזרח למערב. הדימויים המיניים של ה"שונוה" היו נפוצים

מאוד ביפן בין המאה ה-17 למאה ה-19. טובי הציירים עסקו בייצורם והם היו חלק מהשוק הפעיל מאוד של יצירה והפצה של דימויים מודפסים ומשוכפלים בעריה של יפן בתקופת טוקוגאווה. האיסור על הפצתם, וההגבלות על תיאור של דימויי איברי מין או שיער ערווה, הם תולדה של המפגש עם המוסרנות הוויקטוריאנית של האמריקאים והבריטים במאה ה-19, כשביפן, בניגוד לאירופה ולאמריקה, איסורים אלה נותרו על כנם עד היום.

7.א. מאוחר יותר ההסוואה הולכת ותופסת מקום נרחב ביצירתך ומקבלת הקשרים חדשים. מבחינה סגנונית, היא נוכחת בסדרת חיתוכי העץ (תמונות מס' 46-50 בעמ' 61-67) שלך משנות ה-90 ובאופן מובהק יותר בסדרה גדולה של עבודות נייר מ-2004-2005 המורכבת מדגמי הסוואה צבאיים שונים, שאותה רכשנו לאוסף כמעט במלואה כעשר שנים אחרי יצירתה (תמונות מס' 36 בעמ' 38-41; מס' 45 בעמ' 56-59; מס' 54 בעמ' 74-77; מס' 60 בעמ' 88-91). ההסוואה מופיעה בהם כהמשך לנושאים שעליהם דיברנו, בקשר לזהות ובקשר למצבים של היברידיזציה ושל ניסיון להיטמע במרחב החברתי והתרבותי, ונראה שהדגש בעבודות הללו הוא היחס בין הנראה לנחשב ובין הנראה לאי-נראה. האם תוכלי לספר כיצד הגעת לעסוק במושג ה"הסוואה" ומה החשיבות שלו ביצירתך?

7.א. אל מושג ה"הסוואה" הגעתי כמעט במקרה בשנות ה-90, כאשר עבדתי על עבודת התזה שלי שעסקה ביצירתו של מר רימורה יאסומאסה,²⁵ בהקשר של מושג המופע המגדרי של ג'ודית באטלר והחיקוי התרבותי של הומי ק. באבא. תוך כדי עבודת המחקר והקריאה בחומרים השונים הגעתי למשפט שנכתב על ידי ז'אק לאקאן בסמינר ה-11: "תוצאת החיקוי היא הסוואה".²⁶ למפגש עם הרעיון הזה היתה השפעה עמוקה עלי וממנו צמחה ההחלטה להקדיש את עבודת הדוקטור שלי לשאלת ההסוואה. בסופו של דבר המחקר התפתח בכיוון דלויאני וכלל בתוכו דיון במושגים שהזכרנו, כמו סכיואנליזם ואי-נראות. מבחינת החומרים החזותיים, התמקדתי בדימויי הסוואה שהם בעלי התכוונות פוליטית בעבודותיהם של אמנים עכשוויים ממקומות שונים בעולם תוך שימת דגש על יצירתם של אמנים יפנים ואמנים פלסטינים-ישראלים. מחקר הדוקטורט כלל גם צד פרקטי שבו הצגתי מיצב בארבעה חלקים שהגיבו לארבעת פרקי הדוקטורט (תמונות מס' 20-23), תוך הצגת מבנים חזותיים שנוצרו ביחס למהלך המחקרי שהופיע בטקסט. וכך, לראשונה באופן מוצהר, החזיקרה האינטלקטואלית והעבודה בחומר ובדימוי התלכדו לכדי מהלך אחד שלם.

לשתי דמויות נוספות שנתקלתי בהן במשך המחקר שלי היתה השפעה מכרעת על הכיוונים שבהם התפתחה היצירה שלי. הדמות הראשונה היא אבוט הנדרסון תיאיר (Abbott Handerson Thayer 1849-1921), שהיה צייר אמריקאי בינוני למדי, אבל היה זה שתיאר לראשונה את הפרקטיקות השונות וסוגי ההסוואה הרווחים בטבע. מס'

25



26



27





קירה שיטתית של ארכיון ניירותיו האישיים למדתי רבות על תהליך המחקר שלו, כמו גם על ההתנגדות והלעג שהוא עורר בתחילה בקרב דמויות מפתח, כמו נשיא ארצות הברית, תאודור רוזוולט, וגופים נכבדים כמו אגודת הצפרים והוואולוגים באוניברסיטת הרווארד. תאייר המשיך במחקר ובניסיונות החזותיים שלו, למרות ההתנגדות, עד שלבסוף מצא אוזן קשבת במשרד ההגנה של בריטניה. במידה רבה, הוא היה דמות מסוכסכת וטרגית, עם יסודות מאנים-דפר סיביים, שהתעקש על רעיונותיו והלך איתם עד הסוף. רבים מן האובייקטים החזותיים וההישגים של תאייר באים לידי ביטוי בדימויים שונים המופיעים בציורים שלי, כמו בסדרת הצלפים (תמונות מס' 27-28; מס' 51-53 בעמ' 68-73) - הכוללת ציורים, קולאזים והדפסים.

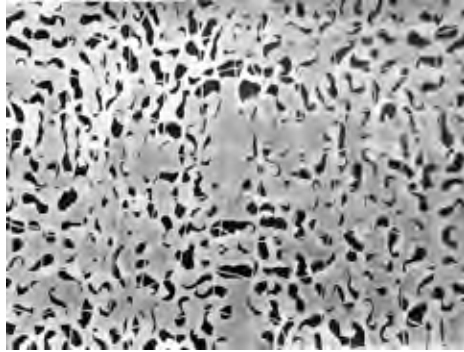
הדמות השנייה היא שיאינה סוקמסה (Shiina Sukemasa 1868-1933). שיאינה היה צלם יפני עלום שלא רבים מכירים. נתקלתי בעבודתו לראשונה בספרו של ג'ון דאואר (John Dower), 100 שנות צילום ביפן, שם מופיע תצלום מופשט למדי של ליקוי חמה שאותו צילם ב-1894. בחיפוש אחר מידע נוסף עליו, הגעתי לסאפורו (העיר הגדולה ביותר במחוז הוקאידו ביפן) ושם התודעתי לתצלומי השונים, לניסיונותיו בצילום אסטרונומי, להמצאות ולפטנטים שרשם על שמו ולמעורבותו בהכנת תאורת פלאשים להלווייה של הקיסר מייג'י (שנערכה כנהוג ביפן באישון לילה) ב-1912. העבודה עם חומריו של שיאינה, ובעקבותיה עם גוף רחב של תצלומי שמש וצילום אסטרונומי ביפן, פתחה בעבורי מרחב חדש של התייחסות לצילום - צילום שאינו מייצג או מראה דבר, אלא עוסק בתהליך הטבעת האור בחומר הצילומי עצמו, או מה שאני מכנה "צילום אטום" (Opaque Photography). העניין הרב שיש לי במושג זה, ובצילום שאינו מראה דבר אלא משמש עקבה אטומה של רישום האור, נובע מהעיסוק שלי בשאלות של הסוואה ואי-נראות וכיצד הן מתגלגלות בצילום. גם מחקר זה נובע ישירות מהעבודה שלי בסטודיו: במקרים רבים, איני רואה את משטח הציור כאזור ייצוג, "חלון אל העולם", אלא עוסקת בשאלות כיצד מחיקת פני השטח מעלימה את הדימוי וכיצד הכתיבה והיחס שבין פני השטח ובין פעולות שונות של נגיעה בו, הנחה על פניו או חדירה דרכו מייצרים את הדימוי כעקבה. השימוש בעקבה כדימוי ראשון - או כפי שדרידה מכנה זאת "ארכה כתיבה"²⁷ כשהממשי רושם עצמו על פני השטח - הוא תהליך מרכזי בעבורי בתוך ההבניה של מושג הסוואה. מחיקת הדימוי, מחיקת עומק התמונה וההתרחקות בפני השטח קשורים, אם כן, קשר הדוק למחקר שלי על הצילום היפני.

אין ספק שסדרת עבודות הנייר מ-2004-2005 (תמונות מס' 36 בעמ' 38-41; מס' 45 בעמ' 56-59; מס' 54 בעמ' 74-77; מס' 60 בעמ' 88-91), הכוללת יותר מ-50 עבודות בדיו של דגמי הסוואה הלקוחים ממדים של צבאות שונים בעולם, היא מרכזית מאוד ביחס לחקירה החזותית שלי את הנושא הזה. היא מתעכבת על המגוון האדיר של צורות וצבעוניות של דיגום, שמפרק את פני השטח של הגוף ומטמיע אותו בסביבה. העבודה על סדרה זו, כמו בשפת ציור הדיו בכלל, היא עבודה אלתור על נושא אחד קבוע וריבוי וריאציות, בדומה ליצירה במוזיקת ג'ז. במסורת ציור הדיו יש מיעוט יחסי של נושאים שעליהם נעשו וריאציות שונות על ידי הבדלים סגנוניים באופן משיכת המכחול ובכתב היד הייחודי לכל יוצר. המהלך של חקירה ובירור של מצבי הסוואה חוזר ומופיע ביצירה שלי לאורך שנים גם בטכניקות אחרות: בסדרה של ציורים על דיקט מ-2015-2016, שעוסקת בדימויים שונים של רשתות הסוואה מתוחות; בסדרות שבהן אני עוקבת אחר אופנים שונים של היטמעות והיעלמות של הפורטרט במרחב - כמו בציור רעולי הפנים מ-2007 (תמונה מס' 30) או בסדרת התצלומים של אנשים המסתירים את פניהם בכפות הידיים או מסוככים גב למצלמה (2009); בסדרת תצלומים של בני, עידו, המוסווה בינות לענפים ולצמחים במרחב עירוני ובוואדיות במדבר (2011-2012, תמונה מס' 31); בסדרה של פוטוגרמות שיציתי בלונדון ובה הדפסתי רשת הסוואה ישירות על פני משטח נייר הצילום (2007, תמונה מס' 29); ובסדרת המיציבים של רשתות ההסוואה (2004-2010) שבהם עבדתי עם רשת הסוואה לבנה של הצבא הבריטי (במקור מיועדת לכיסוי אובייקטים באזור הארקטי), שבעזרתה הטמעתי והעלמתי אובייקטים ודימויים אל תוך המרחב של הגלריה (תמונות מס' 20-23 בעמ' 18). השימוש השיטתי בגאמת צבעים נמוכה, או במונוכרום, ובשיטחות של פני השטח, שמאפיין את העבודות שלי, מתחבר היטב לעיסוק שלי בדימויים של הסוואה, שהרי הסוואה היא תהליך של השטחת אובייקטים תלת-ממדיים וחיבורם אל פני השטח של המרחב, תוך ביטול קווי מתאר או צבעוניות חריגה.

7.1. סיפרת לי שמתוך המחקר על עבודת הדוקטור שלך בנושא ההסוואה יצרת מושג חדש שקראת לו "רב-מוקדיות" (Multifocality) והוא שימש אותך גם ככתיבה על אמנות וגם ביצירה שלך עצמך.

7.1.1. רב-מוקדיות הוא מושג שמצביע על פריסה, שטוחה בעיקרה, כוונת המסרבת לנקודת המבט היחידה והאחידה של הציור הקלאסי או "הצילום השקוף" (הצילום כחלון, כוונת שמראה את העולם ומעלים את היותו תהליך של ייצוג).²⁸ נקודת המבט של רב-מוקדיות/ריבוי-מוקדים/מולטי-פוקאליות מאפשרת הבנה של פריסת המרחב מחדש שלא דרך נקודת המבט של המתבונן (שבהכרח נהפכת למנגנון פנאופטי של שליטה דרך המבט), אלא כריבוי של נקודות מבט מפורות במרחב היצירתי רות מבט היקפי ופריסה לכל הכיוונים. אפשר לחשוב בהקשר זה על התפישה הקוביסטית, למשל, אך במסורת ציור הנוף במזרח אסיה התפישה הזאת התקיימה מאות שנים קודם לכן. גם הקרטוגרפיה של מזרח אסיה, בעיקר קרטוגרפיה לצרכים

29



30

31





צבאיים, שונה מזו המערבית כשהמפה אינה מכוננת על בסיס עיקרון ה"הצפנה" או אהדות התיאור של האזור המשורטט, אלא מכוננת אל מבט אופקי, כזה שמניח מראש את היות המפה מונחת על שולחן והמתבוננים צופים בה מכל צדדיו. הציור שלי, במקרים רבים, נעשה גם הוא תוך שהוא מונח על השולחן או על הרצפה, כאשר אני נעה מסביב למשטח העבודה, בכל פעם בכיוון או בתנועה שונים, ומבקשת ליצור מרחב יצירה נע. לכן גם נקודת המבט עשויה להשתנות לעתים קרובות, אם כי בסופו של דבר אני מביאה בחשבון תלייה של העבודות על הקיר מטעמים פרקטיים של האופן שבו אמנות מוצגת ונחווית במחוזותינו.

7.א. אם הזכרת מפות צבאיות, הרי שכתת-נושא לעיסוק בהסוואה ביצירותייך חוזר ומופיע גם העיסוק במיליטריוזם באופנים שונים - בעבודות היריות במטווח, במיצבי רשתות ההסוואה (תמונות מס' 20-23 בעמ' 18), בסדרת הצלפים (תמונות מס' 27-28 בעמ' 21-22; מס' 51-53 בעמ' 68-73), בסדרת המשקפות (תמונות מס' 32-33), בסדרת מארון א-ראס (תמונות מס' 37-40 בעמ' 42-49), בסדרת ההפצצות (תמונה מס' 41 בעמ' 50; מס' 34 בעמ' 25) ועוד. ההוויה של מלחמה וסכסוך אלים מחלחלת לעבודות דרך ייצוגים של אלימות צבאית.

7.א. ברובד הראשון, אין זה מפתיע שדימויים כאלה חוזרים ליצירה שלי כמי שיוצרת מתוך וכלפי החברה הישראלית, שהמיליטריוזם הוא בודאי אחד המאפיינים המרכזיים שלה ושהמרחב הציבורי שלה רווי מופעים של אלימות צבאית. אבל ברובד נוסף, ולא פחות משמעותי בעבורי, המיליטריוזם מכונן גם אל המושג "מכוננת המלחמה"²⁹ (war machine) של דלו. בחיבורו המוקדם על מכוננת המלחמה דלו מדבר על הנוודים, הלוחמים, מנגנוני המלחמה והקשר ביניהם. אני חושבת כי מופעים אלה של צבא ומיליטריוזם בעבודות שלי קשורים באופן עמוק בתפישה זו של נוודות ושל הצבא כמערך שבטי, היררכי, הנע במרחב. היחסים של פני השטח ופציעות, תו, המעבר בין פני הדיקט לאחוריו, בין הנחה ובין חפירה, חדירה (קליע, סכין) ומשיכה (מכחול) - כל אלה מבטאים יחסים של התכוונות, חשדנות והתגוננות, שיכולים להיות מוכלים היטב בתוך מחשבת הנוודות ומכוננת המלחמה של דלו. המיליטריוזם המופיע בעבודתי קשור בפרקטיקה צבאית של ההסוואה ופעולתו של הצלף כפעולה של מימוש של מבט, אי-נראות, שליטה, חמקנות, דיוק, כיוונון וכדומה. הפעולות הללו נתפשות אצלי כפעולות הדומות במובן הרחב לפעולתו של הצייר - לא הצייר האירופי המסורתי המתמודד עם חלונות ונראות, אלא הצייר של פני השטח, העוסק ביחסים שבין פני השטח ובין המחוות (או האובייקטים) המונחים על פני המשטח.

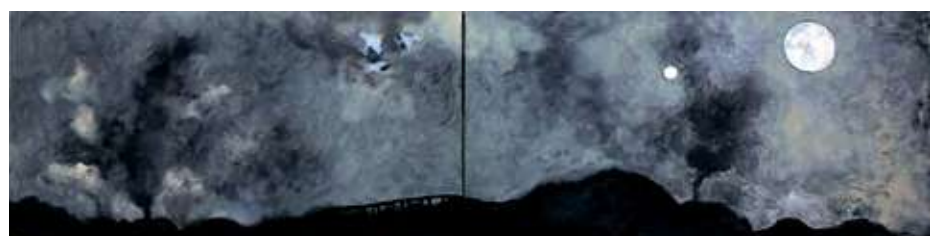
העניין שלי בדמותו של הצלף נובע מכך שאני מוצאת כי הוא מגלם היטב את הרצף שבין הממד הפוליטי, מיליטריסטי-קונקרטי, ובין הממד החזותי של הסוואה ואי-נראות והממד התיאורטי של הדיון הפנאופטי על אודות שליטה דרך המבט (בהיותו רואה ואינו נראה), ודרך כך על אודות שא-

לות של היעלמות והטמעה ושל זהות בכלל. בעבודות שונות שלי שבהן דמותו של החייל-צלף שתולה בתוך מרחב רועש ויוואלית של דגמי טפטים או מצעים - רשומה במכחול, בדיו או בגרפיט - מוטמע הפן האלים אל תוך המשטח של דגם פרחוני דקורטיבי (תמונה מס' 51 בעמ' 68). דמותו מופיעה כמודל חסר זהות, כמדיום של כוח ושליטה. השתילה של הצלף האנונימי כיצור אלים בעל פוטנציאל פגיעה גבוה, בתוך הדגמים הססגוניים והנעימים לעין, היא מעין תמצית של מוטיב ההסוואה בעבורי. ההשראה לעבודות הללו לקוחה גם מסיפורו הלא ייאמן של אונדה הירואו (Onoda Hiroo) (1922-2014) שהיה קצין בחיל המודיעין היפני והמשיך להסתתר בג'ונגלים של האי לובאנג במשך שלושה עשורים מתום המלחמה באסיה ובאוקיאנוס השקט, עד שיצא ונחשף ב-1974 (לאחר מפגש עם צלם צעיר שהיה נחוש למוצאו ולהחזירו ליפן). אונדה פעל כצלף מתוך הג'ונגל והרג עשרות אנשים במשך שנות הסתרתו כדי להשיג מזון ואת שאר צרכיו. משהו בכוח הבלתי נתפש של המבט השולט של הצלף, שב לחיצה קטנה על ההדק יכול לגזור מרחוק חיים או מוות, הוא מחשבה מטרידה במיוחד, בעיקר לאור האי-נראות שלו עצמו והיעדרו מן המבט.

7.א. מהדברים שלך חוזרת ועולה שאלת האי-נראות של הסובייקט ושל המדיום כשאלה מרכזית. ניכר כי באמנות שלך את מחפשת דרכים להתמודד עם העובדה שהמדיום לרוב הוא שקוף למשתמש (ליצור ולצופה כאחד), ולכן גם בציור וגם בצילום את מבקשת להימנע עד כמה שאפשר מפרקטיקות של ייצוג, ובמקום זאת להתרכז בפני השטח, בחומריות, בהנכחה של אובייקטים ובדימויים שהם "אנטי-דימוי" (מוסתרים, מחוקים, מסנוורים וכדומה). המונח "שקוף למשתמש" - כשם אחד הציורים שלך (תמונה מס' 35 בעמ' 37), שבחרנו גם כשם לתערוכה זו - לקוח מעולם המחשבים ומתאר מצב שבו כל פקודה של המשתמש כרוכה בשרשרת ארוכה של פעולות הנדרשות כדי להגיע לתוצאה המבוקשת אך נסתרות מעיני המשתמש. השאלה של המונח הזה לעולם החברתי משמשת כמטבע לשון המתאר את הסתרת המחיר האמיתי - אנושי, כלכלי, אקולוגי או אחר - שנגבה לאורך שרשרת הייצור/ מתן השירותים/ ניהול סכסוכים וכדומה, מעיני "משתמש הקצה" (האזרח/הצרכן). היות שקוף, מצב שבו מצד אחד הדברים מתקיימים אך מצד שני אין להם נראות, הוא רלוונטי ליצירה שלך בכמה מישורים נוספים: אם זה ביחס להיותה של אמנות

אסיה שקופה בעבור האמנות הישראלית המתעקשת לראות עצמה כחלק מאמנות המערב בלבד, אם זה ביחס לעיסוק שלך בנכבה הפלסטינית המתמשכת השקופה בעבור הקונסנוזם הישראלי-יהודי, או אם זה בהיבט האוטוביוגרפי שבו גוף היצירה הוותיק והענף שלך הוא שקוף לממסד האמנותי ולשוחרי האמנות.

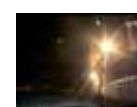
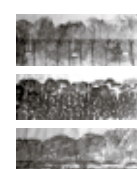
7.א. מעבר לדימויים ולהקשרים השונים העולים מהאופן שההסוואה מתפקדת בתוך האמנות שלי, אני אכן חושבת שהמושג יכול לשמש גם מטונימיה למצב של גוף היצירה שלי ביחס לשדה האמנות הישראלי. במובנים רבים, אני פועלת כאמנית מוסווית - המופע שלי במרחב הציבורי הוא של אוצרת, חוקרת ומרצה, בעוד הפעילות האמנותית שלי מתרחשת בסטודיו וכמעט שאין לה נראות פומבית, היא אינה מוכרת לקהל הרחב. מכאן שיש משמעות עקרונית לעובדה שעמוס שוקן ואת חוזרים ומבקרים בסטודיו ורוכשים לאוסף עבודות במשך השנים, ועתה גם מציגים אותן. הרצף של הקשר בין אספן לאמן הוא סוג של עוגן, מעצם הידיעה שהיצירה זוכה להכרה ולהערכה שאינן נקודתיות או תזויתיות אלא נובעות מתוך ליווי ומעקב אחר התהליכים ארוכי הטווח, מתוך היכרות שיטתית ועמוקה של גוף היצירה המתמשך, ומתוך כך שאתם מעניקים לה בית.



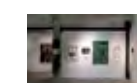
רשימת עבודות*

List of works

- 9
פנטקס סופר-A, המצלמה שלי, 1995
קובלט מתחת לגלזורה שקופה, פורצלן גינג דה ז'ן
קוטר: 28.7 ס"מ
Pentax Super A, My Good Old Camera, 1995
Underglaze cobalt painting, Jing De Zhen porcelain
28.7 cm in diameter
- 10
תת הכרה נפתחת כמו מניפה, 1996
דיו עט על נייר מניפה
30x60 ס"מ
Sub-Consciousness Opens Like a Fan, 1996
Pen ink on fan paper
30x60 cm
- 11
תת הכרה נפתחת כמו מניפה, 1996
דיו מוחתם על נייר מניפה
30x60 ס"מ
Sub-Consciousness Opens Like a Fan, 1996
Stamped ink on fan paper
30x60 cm
- 14-12
מלמעלה:
גדר ריבועים; גדר סברס; שביל טשטוש (מתוך הסדרה מגילות גבול), 1999
דיו על נייר מגילה
40x400 ס"מ
From top:
Square Fence; Sabra Fen; Intrusion-Tracking Dirt Road
(from the **Border Scrolls** series), 1999
Ink on scroll paper
40x400 cm
- 15
גדר, 2001
וידאו, 15:32 דקות
Fence, 2001
video, 15:32 min
- 16
כביש הצפון (מתוך הסדרה הפרעה גבולית), 2011
הדפסת למבדה
80x120 ס"מ
Northern Route (from the **Borderline Disorder** series) 2011
Lambda print
80x120 cm
- 17
משטרת סאלחה, מושב אביבים (מתוך הסדרה טגארט), 2010
צילום שחור לבן
80x120 ס"מ
Salha Police Building, Moshav Avivim (from the **Tegart** series), 2010
Black-and-white photograph
80x120 cm
- 18
התערוכה "קראנטינה" (מראה הצבה), 2000
אוצרת: טל בן-צבי, גלריה קרן היינריך בל, תל אביב
The exhibition "Quarantine" (Installation view), 2000
Curator: Tal Ben-Zvi, Heinrich Böell art gallery, Tel Aviv
- 19
התערוכה "Apfelsine" (מראה הצבה), 2001
גלריה המדרשה, תל אביב
The exhibition "Apfelsine" (Installation view), 2001
The Midrasha Gallery, Tel Aviv



- 1
מורימורה יאסומאסה, מרילין שחורה, 1996
תצלום צבע
Morimura Yasumasa, **Black Marilyn**, 1996
Color Print
- 2
מורימורה יאסומאסה, דובלונאז', 1988
תצלום צבע
Morimura Yasumasa, **Doublonnage**, 1988
Color Print
- 3
התערוכה "עבד עאבדי, מחווה ללוטפיה אחותי במחנה יארמוכ" (מראה הצבה), 2013
אוצרות וציור קיה אילת זהר, בית הגפן, חיפה
700x300 ס"מ
The exhibition "Abed Abdi, Homage to Lufiya, My Sister at Yarmouc Refugee Camp" (Installation view), 2013
Curator and mural: Ayelet Zohar, Beit Hagefen, Haifa
700x300 cm
- 4
התערוכה "שני ירחים על החוף וציפור מכנית ביער נורבגי: הרוקי מוראקמי ואמנות עכשווית" (מראה הצבה), 2014
אוצרת: אילת זהר, גלריה קונטמפוררי ביי גולקונדה, תל אביב
The exhibition "Two Moons on the Shore and Wind-Up Bird in Norwegian Wood: Haruki Murakami and Contemporary Art" (Installation view), 2014
Curator: Ayelet Zohar, Contemporary by Golconda Gallery, Tel Aviv
- 5
התערוכה "מופע המינים: מגדר מיניות ופרפורמטיביות באמנות יפנית עכשווית" (מראה הצבה), 2005
אוצרת: אילת זהר, מוזיאון טיקוטין לאמנות יפנית, חיפה
The exhibition "PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Contemporary Japanese Art" (Installation view), 2005
Curator: Ayelet Zohar, Tikotin Museum of Japanese Art, Haifa
- 6
האמאיה הירושי, השמש של יום הכניעה, טאקאדה, מחוז נייגאטה (15 באוגוסט 1945, 12 בצהריים)
צילום שחור-לבן
באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עיזבון האמאיה הירושי
Hamaya Hiroshi, **The Sun of Surrender Day, Takada-shi, Niigata Prefecture (15 August 1945, 12 noon)**
Black-and-White photograph
Courtesy Tada Tsuguo, director of Hamaya Hiroshi Estate
- 7
נוגוצ'י ריקה, השמש מס. 11, 2007
צילום במצלמת נקב
Noguchi Rika, **The Sun #11**, 2007
Pinhole camera photography
- 8
כד רבין, 1995
קובלט מתחת לגלזורה שקופה, פורצלן גינג דה ז'ן
גובה: 28 ס"מ
Rabin Jar, 1995
Underglaze cobalt and copper painting, Jing De Zhen porcelain
Height: 28 cm



* רשימה זו כוללת רק את פרטי העבודות המלוות את הטקסט. בפרק "עבודות" (עמ' 35-99) מופיעים הפרטים בצמוד לדימויים.

העבודות המלוות את הטקסט אינן חלק מאוסף "הארץ". כל הדימויים בקטלוג הם של יצירות מאת אילת זהר, אלא אם כן צוין אחרת.

The following list includes details of images related to the text only. In the Works section (pp 35-99), details are displayed next to images. Images accompanying the text are not part of the Haaretz collection. All images in the catalogue are works by Ayelet Zohar unless otherwise indicated.

29
רשת הסוואה (מתוך הסדרה **הסוואות**), 2007
 פוטוגרמה על נייר צילום
 80x120 ס"מ
Camouflage Net (from the **Camouflages** series), 2007
 Photogram on photographic paper
 80x120 cm

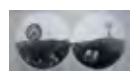
30
פורטרט עצמי כאיש חמאס, 2006
 צבע שמן על דיקט מחורר
 70x70 ס"מ
Self-Portrait as Hamas Member, 2006
 Oil paint on perforated plywood board
 70x70 cm

31
עידו בין עלים (מתוך הסדרה **בהסוואה**), 2012
 צילום, הדפס למבדה
 40x60 ס"מ
Ido Among Leaves (from the **In Camouflage** series), 2012
 Photograph, Lambda print
 40x60 cm

32
גלגל ענק, עמוד תווים ועכבר בנוף (מתוך הסדרה **משקפות**), 2014
 דיו על נייר שואן
 27.4x47.5 ס"מ
Ferris Wheel, Music Stand and a Mouse
 (from the **Binoculars** series), 2014
 Ink on Xuan paper
 27.4x47.5 cm

33
צמיגים בוערים (מתוך סדרת **משקפות**), 2010
 דיו על נייר שואן
 27.4x47.5 ס"מ
Burning Tires (from **Binoculars** series), 2010
 Ink on Xuan paper
 27.4x47.5 cm

34
1084: נוף לילי עם שני ירחים וגשר בטון, 2004-2011
 שמן על קנבס
 38x152 ס"מ
 אוסף עדנה ואביטל פסט
**1084: Nocturnal Landscape with Two-Moons
 and Concrete Bridge**, 2004-2011
 Oil on canvas
 Edna and Avital Fast Collection
 38x152 cm



20
מוסווה (מראה הצבה), 2010
 "הסטודיו" של אורית חביב, תל אביב
Camouflaged (Installation view), 2010
 The Studio by Orit Haviv, Tel Aviv

21
ים המוות (מראה הצבה), 2004
 מרכז וובורן למחקר אמנות, לונדון
Dead Sea (Installation view), 2004
 Woburn Research Centre, London

22
מסע החיים בין הביצה והעשב (מראה הצבה), 2007
 מרכז וובורן למחקר אמנות, לונדון
**The Lifetime Journey Between the Egg
 and the Grass** (installation view), 2007
 Woburn Research Centre, London

23
מוסווה (מראה הצבה), 2009
 אוצרת: קימברלי ג'והנסון, מרכז הדלנדס לאמנות, סן פרנסיסקו
Camouflaged (Installation view), 2009
 Curator: Kimberly Johansson, Headlands Centre for the Arts,
 San Francisco, CA

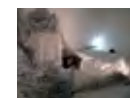
24
גן יבש/ מיני-נכבה (מראה הצבה), 2013
 בית בנימיני, תל אביב
 480x240 ס"מ
Dry Garden/ Mini-Nakba (Installation view), 2013
 Benyamini Center Tel Aviv
 480x240 cm

25
 מיוחס לאיסודה קוריוסאי (1735-1790)
 שונגה בסגנונו של סוזוקי הארונובו
 הדפס חיתוך עץ
 Attributed to Isoda Koryusai (1735-1790),
 Shunga in the style of Suzuki Harunobu
 Woodblock print

26
 איסודה קוריוסאי (1735-1790) שונגה מתוך
 סדרת **שתיים-עשרה הוראות באמנות המין**
 הדפס חיתוך עץ
 Isoda Koryusai (1735-1790) Shunga from the
 series **The Twelve Teachings of Sexual Art**
 Woodblock print

27
צלפים מאחורי פרחים וציפורים, 2010
 גרפיט על נייר טפט
 43x27.5 ס"מ
Snipers Behind Flowers and Birds, 2010
 Graphite on wallpaper
 43x27.5 cm

28
צלפים בין שושנים, 2014
 דיו על נייר טפט
 32.5x102 ס"מ
Snipers and Roses, 2014
 Ink on wallpaper
 32.5x102 cm



- 1 שמות יפניים במאמר זה נכתבים בסדר היפני, שבו שם המשפחה קודם לשם הפרטי.
- 2 המושג פרפורמטיביות תופס מקום מרכזי בתיאוריות עכשוויות של מגדר, חירות ואמנות. פרפורמטיביות נתפשת דרך החשיבות שניתנת לאקטים של ביצוע ומופע, על פני תוצר ומטרה - בין שהדבר מופיע בשפה, כפי שניסח זאת ג'ון אוסטין (John Austin) בחיבורו "איך עושים דברים עם מילים?" ("How to do things with words?"), ובין שמדובר בפרפורמטיביות מגדרית, כפי שטוענת ג'ודית באטלר (Judith Butler) בספרה *צרות של מגדר* (Gender Trouble). טענתה המרכזית של באטלר, שהרחבה אחר כך לתחומי חיים נוספים, היא כי התפקוד המגדרי בחברה הוא תוצר של ביצוע תפקידים ופונקציות מוגדרות בהקשר תרבותי נתון. עלייתה של אמנות המיצג בשנות ה-70, והתפישה כי פעולה וביצוע הם בעלי חשיבות רבה יותר מאשר התוצר הסופי (אשר נתפש כסחורה עוברת לסוחר), הביאה לידי שימוש נרחב במושג בהקשרים של אמנות עכשווית. ראו, למשל: Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (eds.), *Performativity and Performance* (New York & London: Routledge, 1995).
- 3 תיאוריית האפקט (Affect Theory) היא תיאוריה תרבותית שהתפתחה בשנים האחרונות בבריטניה ומתמקדת בתגובה הרגשית או המנטלית, ובהשפעה הנפשית של חומריות - כלומר, של נגיעה, תחושה, טקטיליות ופיזיות. התיאוריה מצביעה על אלמנטים של רגעים ושינוי, פעולה או פסיביות, זיכרון או חילופיות, שעוברים כולם דרך הגוף, החומר והמגע, ועל כוחות החיות וההיבטים הגופניים הפועלים מעבר לרגשות כדחף מוביל בתחומי הנפש (וזאת, בהמשך לתפישה הפסיכואנליטית). התיאורטיקנית המרכזית בגישה זו היא שרה אחמד מאוניברסיטת לונדון. ראו: Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (London: Routledge and Edinburgh University Press, 2004); Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader* (Durham and London: Duke University Press, 2010).
- 4 ראו: Carol Armstrong, "Visual Culture Questionnaire", October 77 (Summer 1996), 25-70, 28.
- 5 מורימורה יאסומאסה (Morimura Yasumasa) הוא צלם יפני (נולד 1951, אוסקה), שעבודתו מתאפיינת בחיקוי צילומי וחזרה על מודלים מתולדות אמנות המערב, הקולנוע ההוליוודי וצילום במאה ה-20. עבודתו התפרסמה במיוחד בסדרת *בת תולדות האמנות* שאותה החל ב-1985 ובה הוא מופיע בעצמו בלבוש ותפקיד של איקונות ידועות מעולם האמנות - כמו אולימפיה, מונה ליזה, רוז סלאווי, סינדי שרמן ועוד; בסדרה *שחקנית*, שהחלה ב-1996, מורימורה מופיע בדמותן של הדיוות הגדולות של הוליווד והקולנוע האירופי - גרטה גרבו, מרלן דיטריך, מרילין מונרו, בריז'יט בארדו ואחרות; בסדרה האחרונה, שהחלה ב-2005, מורימורה בחר להציג את עצמו בתוך תצלומים איקוניים מהמאה ה-20, לעתים קרובות דווקא בדמות גבר, בניגוד לדמויות הנשיות שאיפיינו את עבודותיו הקודמות. ראו למשל: Norman Bryson, "Morimura: 3 Readings", *Art + Text* (Vol. 52, 1995): 74-79.
- 6 הכתב הסיני (שבחלקים ממנו נעשה שימוש גם ביפן) הוא כתב סימניו המורכב ממערך מבנים חזותיים, בעלי סטרקטורה של שורש, קווים נוספים ואיחוד צורות. כתב זה צמח בראשיתו מקבוצת ציורים תיאוריים שעברו תהליך הפשטה וסטנדרטיזציה, אולם כיום רק חלק קטן מכתב זה מורכב מסימנים פיקטוגרמיים שמקורם בציורים איקוניים-סימבוליים המייצגים דברים בעולם. לדיון נרחב באופן שבו נתפשת מערכת כתב זו במערב, ראו: Li Jinjia, "The Figurative and the Gestural: Chinese Writing According to Marcel Granet", in: Marija Dalbello and Mary Shaw (eds.), *Visible Writings: Cultures, Forms, Readings* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011): 259-272.
- 7 באביב 2014 אצרתי בגלריה קונטמפוררי בתל אביב את התערוכה "שני ירחים על החוף, וציפור מכנית ביער נורווגי: הרוקי מורקמי ואמנות עכשווית", שקשרה בין יצירות הספרות של מורקמי ליצירות אמנות עכשווית מרחבי העולם. http://contemporary.co.il/show_exhibition/48
- 8 בתערוכה "מופע המינים: מגדר, מיניות ופרפורמטיביות באמנות יפנית עכשווית" (PostGender), שאצרתי ב-2005 במוזיאון טיקוטין בחיפה, עוצב האולם המרכזי, שבו קבועים תאי זכוכית המיועדים לתצוגת מגילות וחפצים יפניים מסורתיים, כעין רובע "חלונות אדומים". ראו מאמר שכתבתי בנושא: <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1143538156/1143567844>
- 9 הומי באבה (Homi K. Bhabha) הוא אחד מממשיכי דרכו של אדוארד סעיד וביחד עם
- גיאטרי צ'קרבורטי ספיבק (Gayatri Chakravorty Spivak) הם נחשבים לאבות הביקורת הפוסטקולוניאלית. ראו את ספרו החשוב של באבה: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).
- 10 ציור הדיו הוא מסורת הציור המרכזית והחשובה ביותר באמנויות מזרח אסיה (סין-קוראה-יפן). בשיטת ציור זו, ההיבט הפרפורמטיבי, כלומר אופן הביצוע, מודגש על פני אופן הצגת הדימוי או הקשר שבין הדימוי למוצג. על הפערים שבין ציור דיו לשיטת הייצוג בציור האירופי, ראו: Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997).
- 11 על המושג "שאשין" (שיקוף האמת) - המושג היפני לצילום, ועל השימוש בשיטות של הטבעת צמחים בנייר כגילום של אמת זו, ראו: Maki Fukuoka, *The Premise of Fidelity: Science, Visuality, and Representing the Real in Nineteenth-Century Japan* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2011).
- 12 קלמנט גרינברג, "ציור מודרניסטי", תרגום: דגנית ברסט ועדה נעמני, המדרשה, גיליון 3 (מאי 2000): 84-96. פורסם לראשונה ב: Forum Lectures (Washington, DC: Voice of America, 1960)
- 13 סנטו (sento) הוא בית מרחץ שכונתי; אונסן (onsen) הוא מעיין חם טבעי שהוסדר כבית מרחץ לרחצת מבקרים.
- 14 על מכתבו של ז'אק דרידה לפרופסור איזוצו טושיהיקו (Toshihiko Izutsu, 1914-1993) מאוניברסיטת קיאן, בתשובה לבקשה לעזרה בתרגום המושג "דקונסטרוקציה" משפות אירופיות ליפנית. ראו: Jacques Derrida, "Letter to a Japanese Friend", in: David Wood & Robert Bernasconi (eds.), *Derrida and Differance*, (Warwick: Parousia Press, 1985): 1-5.
- 15 "דלות החומר" הוא שמה של תערוכה אשר עסקה בחומרים הפשוטים והבלתי-אציליים של האמנות הישראלית בשנות ה-60 וה-70. המושג הפך לשם נרדף ל"אמנות ענייה" וכזו שמשמשת בחומרים פשוטים, מצויים, וממוחזרים. ראו: שרה ברייטברג-סמל, *כי קרוב אליך הדבר מאד: דלות החומר כאיכות באמנות ישראלית*, קטלוג תערוכה (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1986).
- 16 מאמרי על איברהים נובאני: Ayelet Zohar, "The Paintings of Ibrahim Nubani: Assimilation, Camouflage and Schizophrenia", *Theory, Culture & Society*, vol. 28(1) (Jan 2011): 3-33. גרסה מוקדמת של מאמר זה הופיעה בעברית: אילת זהר, "איברהים נובאני: הסוואה, היטמעות וסקיזופרניה - 8 פרוגמנטים", פרוטוקולים של המחלקה להיסטוריה ותיאוריה בצלאל, גיליון 4 (רוחות אביב, אפריל 2007): 27-37. <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1173510036/ibrahim>
- 17 אילת זהר, "קפלים ואהלים, דיוקנאות ומגרות: מחווה ללוטפיה אחותי במחנה ירמוכ", בתוך: *עבד עאבדי - מחווה ללוטפיה*, קטלוג תערוכה (חיפה: בית הגפן, 2013): 27-37.
- 18 אילת זהר, "בירעים על כוכים: ארכיון הארכיונים" מאמר צילום ואחרית דבר, בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית, גיליון 3 (אקטביזם חזותי, מאי 2016): <http://journal.bezalel.ac.il/he/article/3688>
- 19 לדיון בביקורת על "חסבין אדיפוס" ופתרונו (אליבא דפרויד) כממשטר בחברה המערבית, ראו: Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane (trans.), (London: Athlone, 1984) [originally published in French, Paris: Les Editions de Minuit, 1972].
- 20 המושג "היעשות" (devenir/ becoming) נלקח מתוך כתיבתם של ז'יל דלז ופליקס גואטרי בספרם *אלף מישורים* והוא מצביע על תהליך של שינוי מתמיד והמרה ממצב אחד למשנהו. להיעשות אשה, להיעשות חיה, להיעשות בלתי מורגש וכו'... ראו: Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trans.), (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987) [originally published in French in 1980].

- 21 להגדרת מושג ה"סכיזואנליזה", ראו:
Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, 322-339.
- 22 מושג זה הוא חלק מהדיון בחזרה ושינוי, כפי שמופיע גם בספר אלף מישורים:
Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, Paul Patton (trans.), (New York: Columbia University Press 1994) [originally published in French in 1968]; Gilles Deleuze and Félix Guattari, "1837: On the Refrain", *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 310-314.
- 23 הדיון בנווד ועולמו מופיע כפרק 12 באלף מישורים:
"1227: Treatise on Nomadology–The War Machine", *A Thousand Plateaus*, 351-423.
- 24 הדיון במושג "גוף ללא איברים" (Body without Organs) מופיע לראשונה באנטי-אדיפוס, פרק 2, 9-16, ובאלף מישורים, פרק 6:
"November 28, 1947: How Do you Make Yourself a Body without Organs?", 149-166.
- 25 ראו הערה 5
- 26 לאקאן עוסק במאמרו של רוג'ר קאיווה ובעמדת הצופה ביחס למוטווה בסמינר ה-11. ראו:
Roger Caillois, "Mimicry and the Legendary Psychasthenia", *October* (Vol. 31, Winter 1984): 17-32 [Originally published in *Minotaure*, 1935]; Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Jacques-Alain Miller (ed.), Alan Sheridan (Trans.) (London: Vintage, 1977): 99. [First published in French, Editions du Soleil, 1973].
- 27 המושג "ארכה כתיבה" (archae-writing) הוא מושג יסודי בכתיבתו של ז'אק דרידה ונדון בהרחבה בספר המכונה על הגרמטולוגיה. דרידה טוען כי הכתיבה של הממשי קודמת לדיבור, קודמת לדימוי או לצורה. ה"ממשי" (Real) הוא מושג הלקוח מהניתוח של לאקאן ומתייחס לקיום המוחלט המצוי מעבר למגבלות החושים, ועל כן אינו נגיש לתודעה האנושית. ה"ארכה כתיבה" היא הדרך שבה הממשי "כותב את עצמו על פני השטח, לפני שהמלה או משמעותה נולדו". דרידה טוען כי תקשורת יכולה להיווצר רק במידה שהממשי מתקיים בצורה כלשהי במסמך, וכי הרישום הראשוני של הממשי בחומר מתרחש בצורה של הטבעה, שריטה, חריטה, צלקת או כל צורה אחרת שבה הממשי "נכתב" בתוך החומר. לדיון נוסף במושג זה ראו: ז'אק דרידה, על הגרמטולוגיה, תרגום: משה רון (תל אביב: רסלינג, 2015) [מקור בצרפתית, 1967].
- 28 על המושג "תמונות שקופות" (Transparent Pictures), ועל היחס לצילום כמייצג מציאות, ראו:
Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry* 11(2) (Dec. 1984): 246-277.
- 29 "מכונת מלחמה" הוא מושג המופיע באלף מישורים ומתייחס לעולמם של הנוודים, למבנה הארגון השבטי, ולתנועה במרחב וב"מישור חלק". ראו הערה 20.

*** ע ב ו ד ו ת ***

W o r k s

* כל העבודות הן חלק מאוסף "הארץ"
(למעט עבודות מס' 52-53)
All works are from the Haaretz collection
(except no. 52-53)



35

שקוף למשתמש

2001-1993

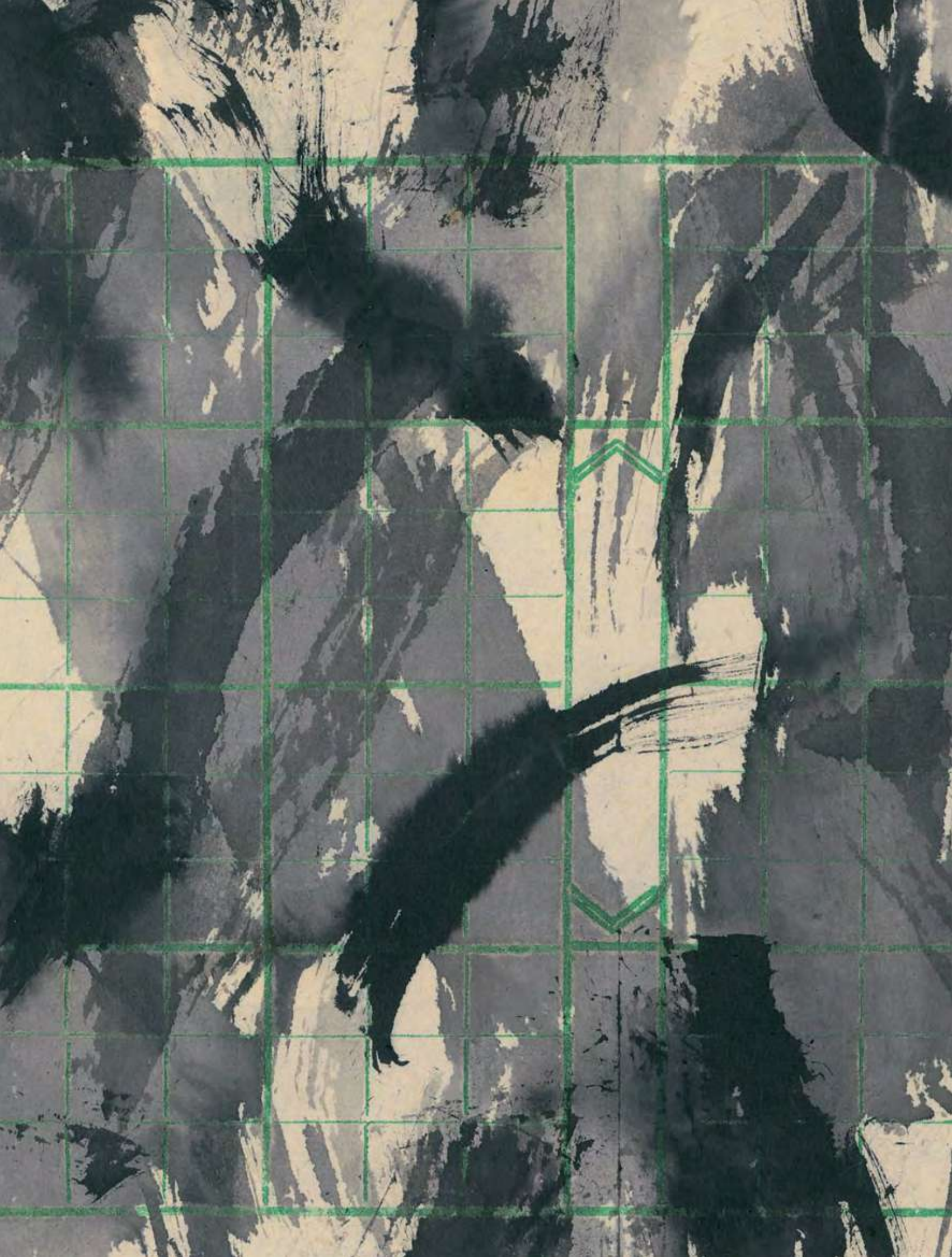
סופרלק, צבע לוח, אקריליק, שמן, לקה, יריות וחיתוך עץ

122X128 ס"מ

User Transparent

1993-2001

Enamel, board paint, acrylic, oil paint, gunshots and woodcut on plywood
122X128 cm



בעמודים הבאים
Following pages

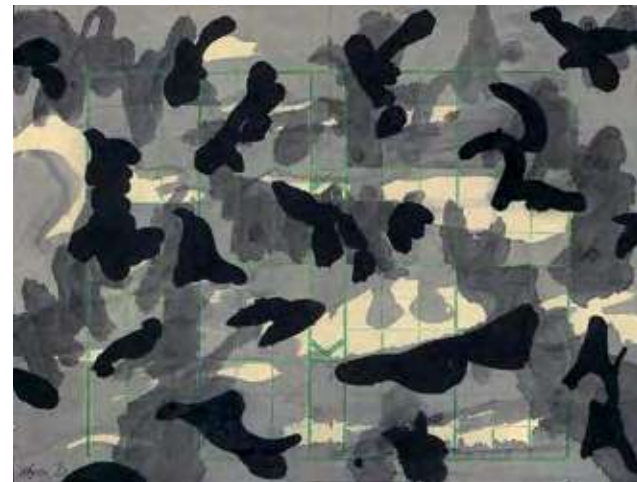
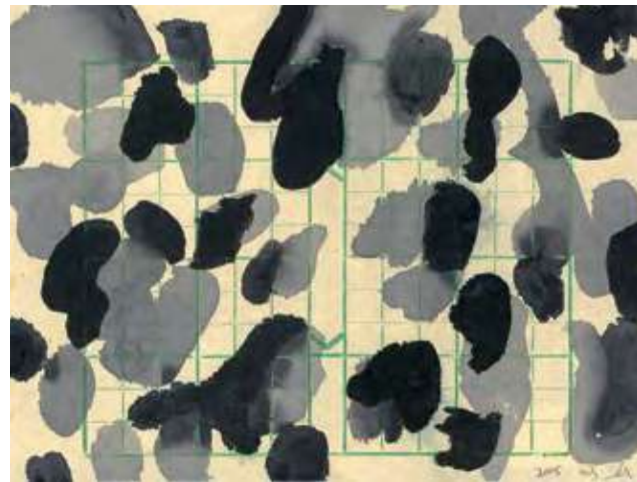
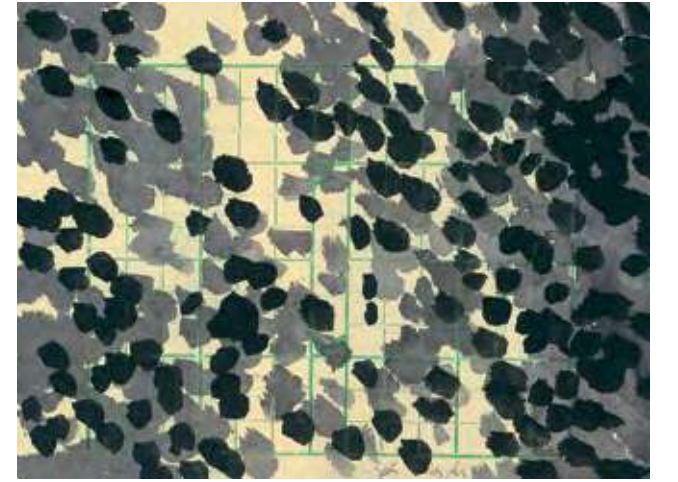
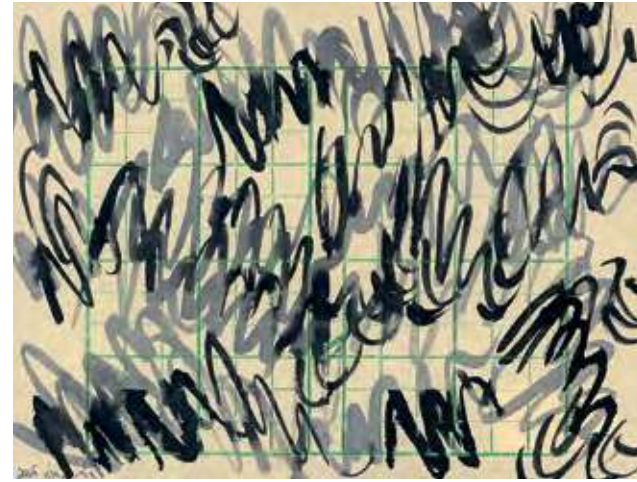
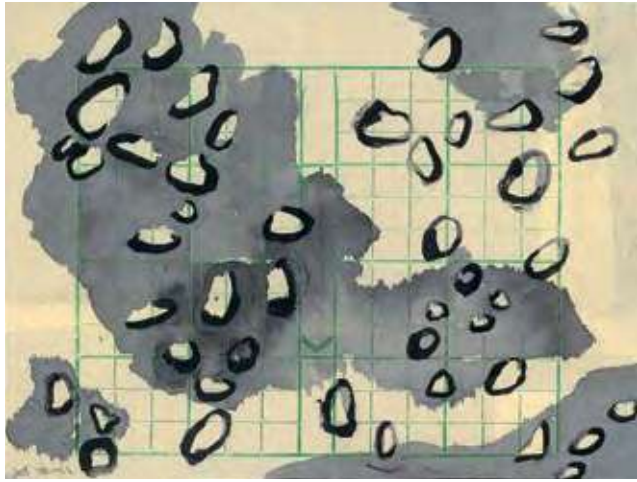
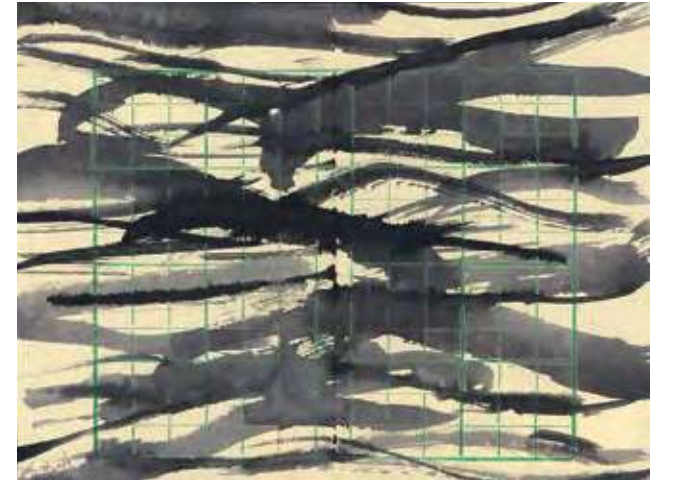
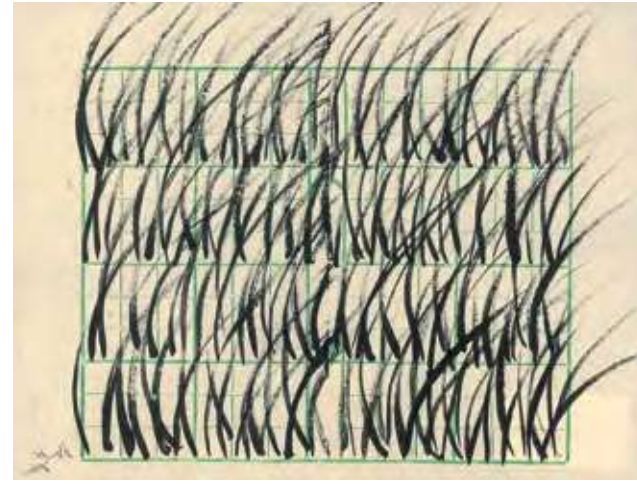
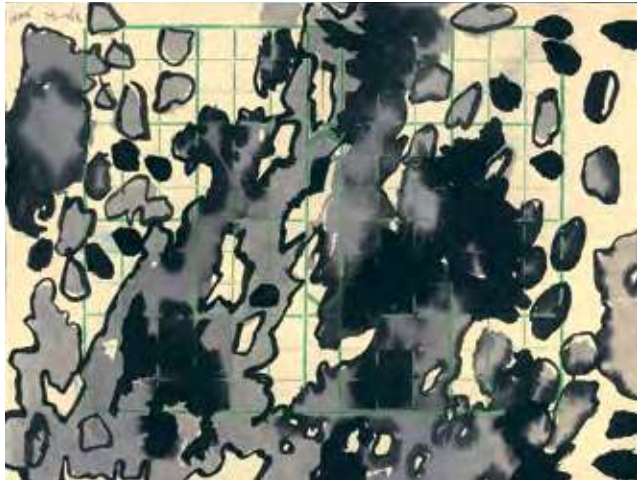
36

הסוואה על רשת ירוקה (סדרה)
2005
דיו על נייר מחברת אימון לקליגרפיה
19x25.5 ס"מ כ"א

Camouflage Design on Green Net (series)
2005
Ink on calligraphy training notebook
19x25.5 cm each

פרט
detail







37

La La Land (מתוך הסדרה **מארון אל-ראס**)
2010
דיו, אקריליק וצבע שמן על דיקט
122X244 ס"מ

La La Land (from the **Marun Al-Ras Series**)
2010
Ink, oil paint and acrylic on plywood
122X244 cm



38

Desiring Machines (מתוך הסדרה מארון אל-ראס)

2010

דיו, אקריליק וצבע שמן על דיקט
122X244 ס"מ

Desiring Machines (from the Marun Al-Ras Series)

2010

Ink, oil paint and acrylic on plywood
122X244 cm



39

הם טסו עם עלות השחר (מתוך הסדרה מארון אל-ראס)

2010

שמן ואקריליק על דיקט

122X244 ס"מ

They Flew Off at Dawn (from the Marun Al-Ras Series)

2010

Oil and acrylic on plywood

122X244 cm



40

נורים (מתוך הסדרה מארון אל-ראס)
2010
שמן ואקריליק על דיקט
122X244 ס"מ

Flares (from the Marun Al-Ras Series)
2010
Oil and acrylic on plywood
122X244 cm



הם טסו בתמרות עשן (מתוך הסדרה מארון אל-ראס)
2010
צבע שמן ואקריליק על קנבס
30x122 ס"מ

They Flew Off in Pillars of Smoke (from the Marun Al-Ras Series)
2010
Oil and acrylic on canvas
30x122 cm

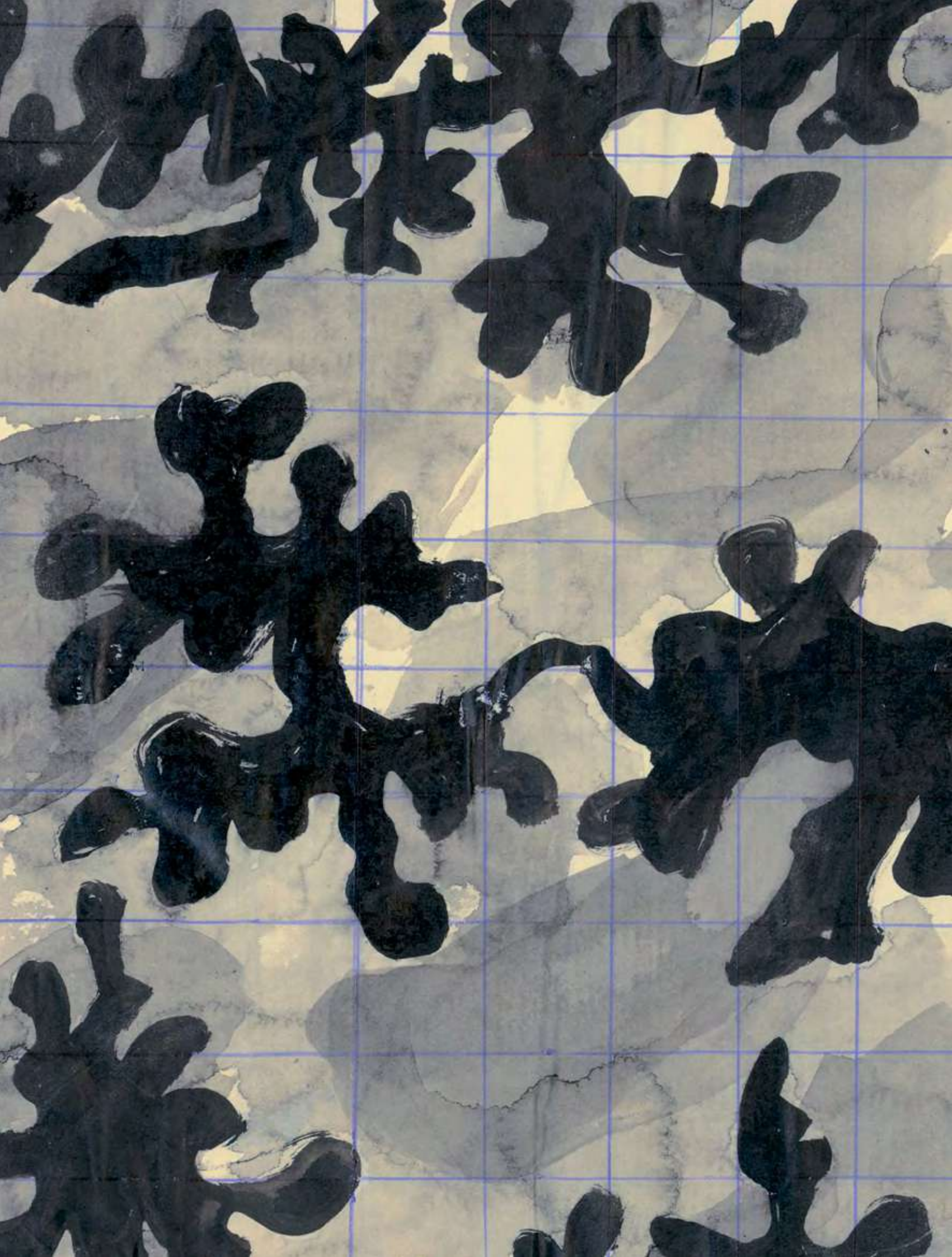


43
בעל, אשה ומאהב (על פי איסודה קוריוסאי, מתוך הסדרה **שונגה**)
 2001
 דיו על נייר קוריאני
 98x101 ס"מ
 —
Husband, Wife and Lover (after Isoda Koryōsai, from the **Shunga** series)
 2001
 Ink on Korean paper
 98x101 cm



42
מציצנית (על פי איסודה קוריוסאי, מתוך הסדרה **שונגה**)
 2001
 דיו על נייר קוריאני
 98x101 ס"מ
 —
Voyeuse (after Isoda Koryōsai, from the **Shunga** series)
 2001
 Ink on Korean paper
 98x101 cm





בעמודים הקודמים:

44

מאונן (בשם האב)

1985

אקריליק וחיתוך עץ על דיקט

122X187 ס"מ

Masturbator (In the Name of the Father)

1985

Acrylic and woodcut on plywood

122X187 cm

בעמודים הבאים
Following pages

45

הסוואה על רשת כחולה (סדרה)

2005

דיו על נייר מחברת אימון לקליגרפיה

21X32 ס"מ כ"א

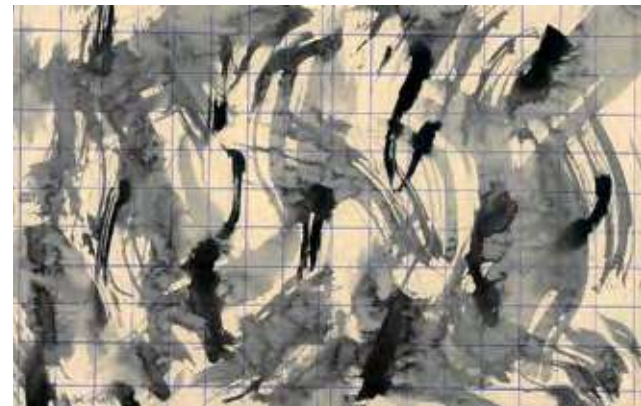
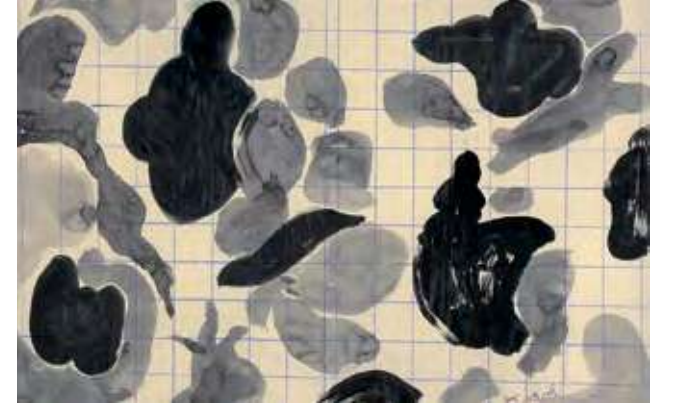
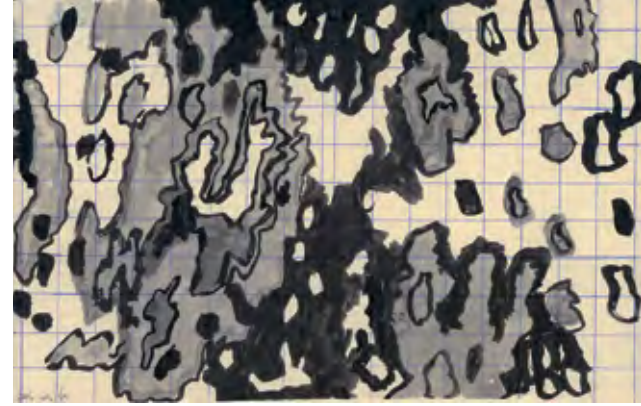
Camouflage Design on Blue Net (series)

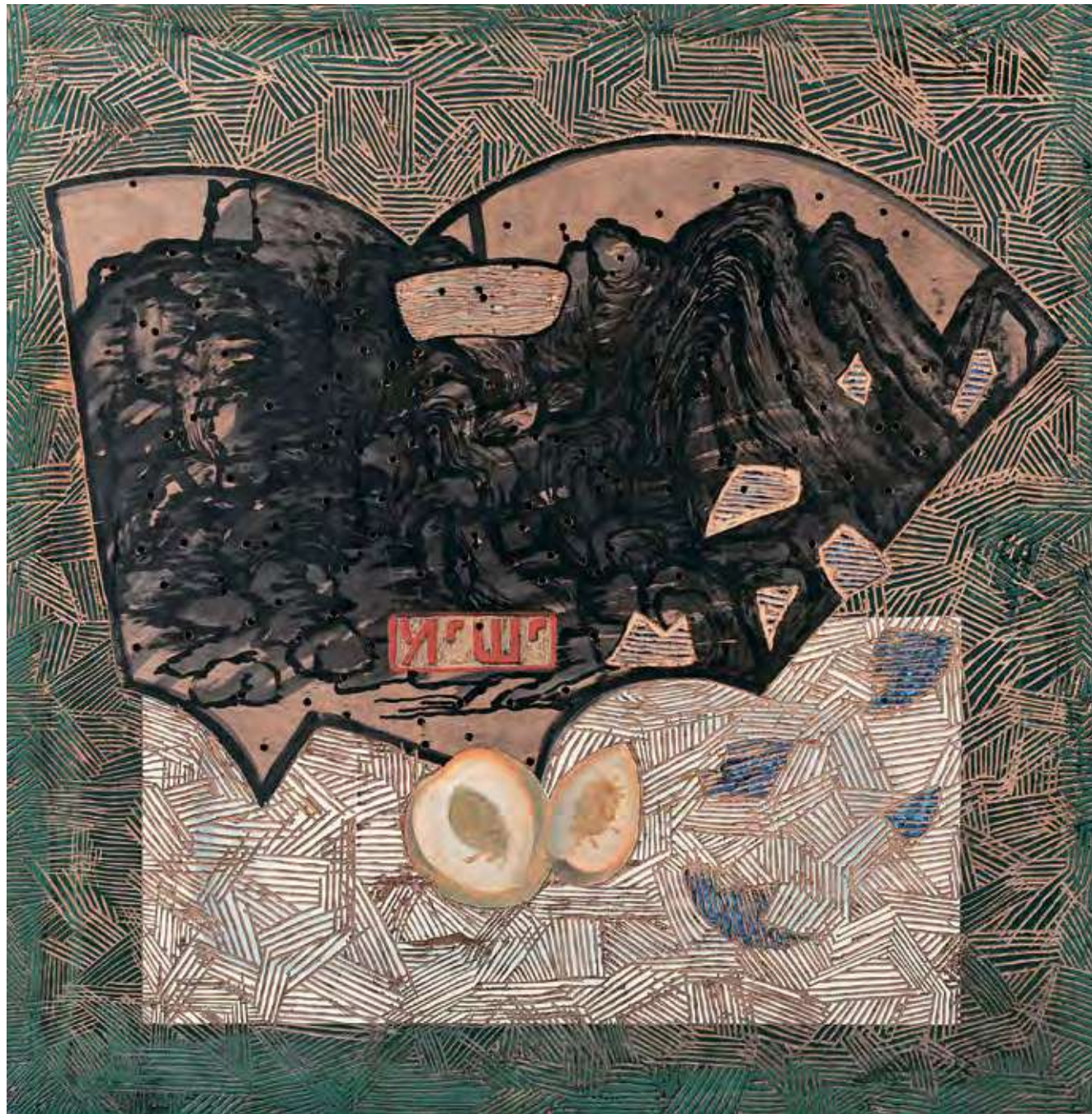
Ink on calligraphy training notebook

21X32 cm each

פרט
detail





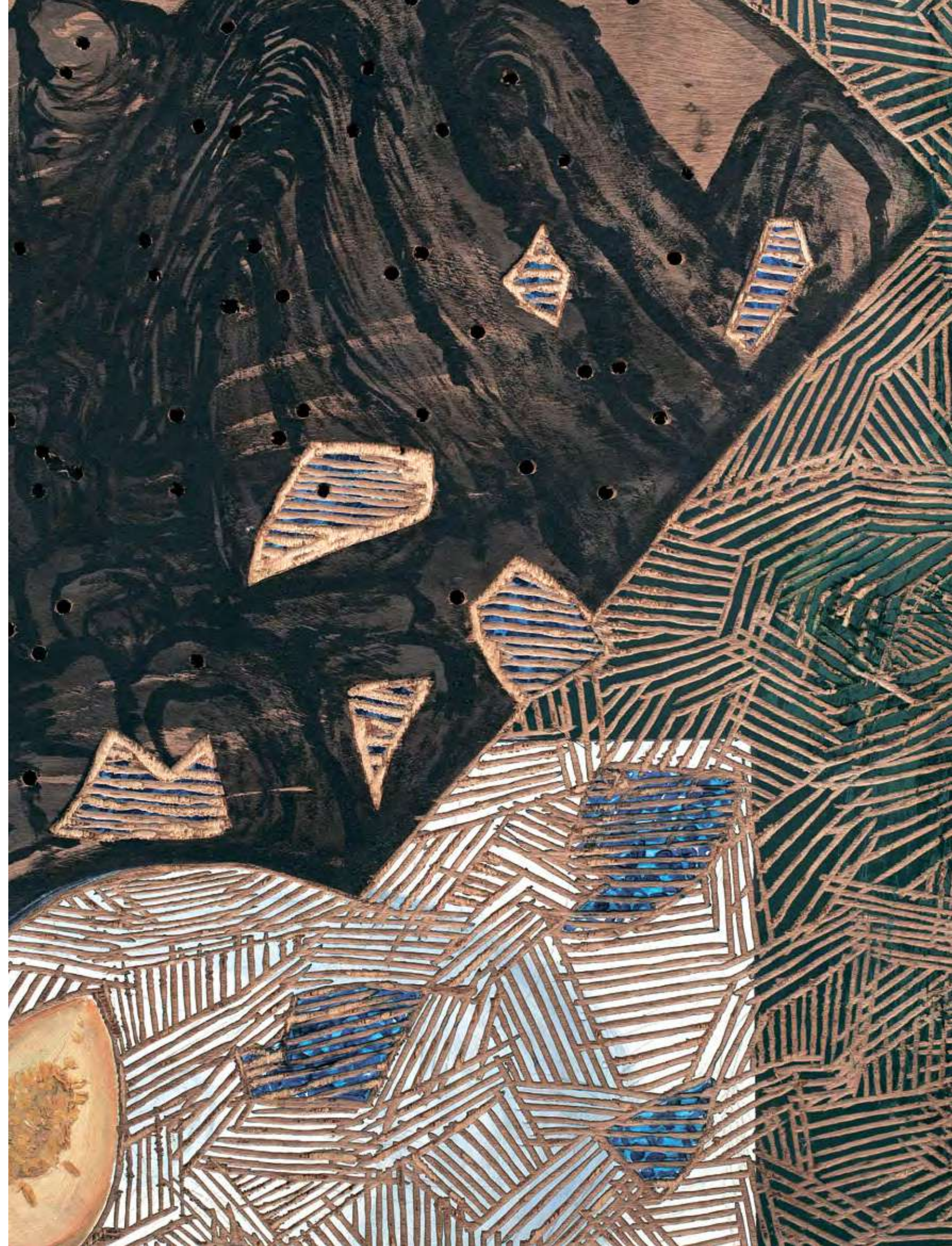


46

אישי
 1998-1993
 דיו, סופרלק, שמן, יריות וחיתוך עץ על דיקט
 122x120 ס"מ

Personal
 1998-1993
 Ink, enamel, oil, gunshots and woodcut on plywood
 122x120 cm

פרט
 detail

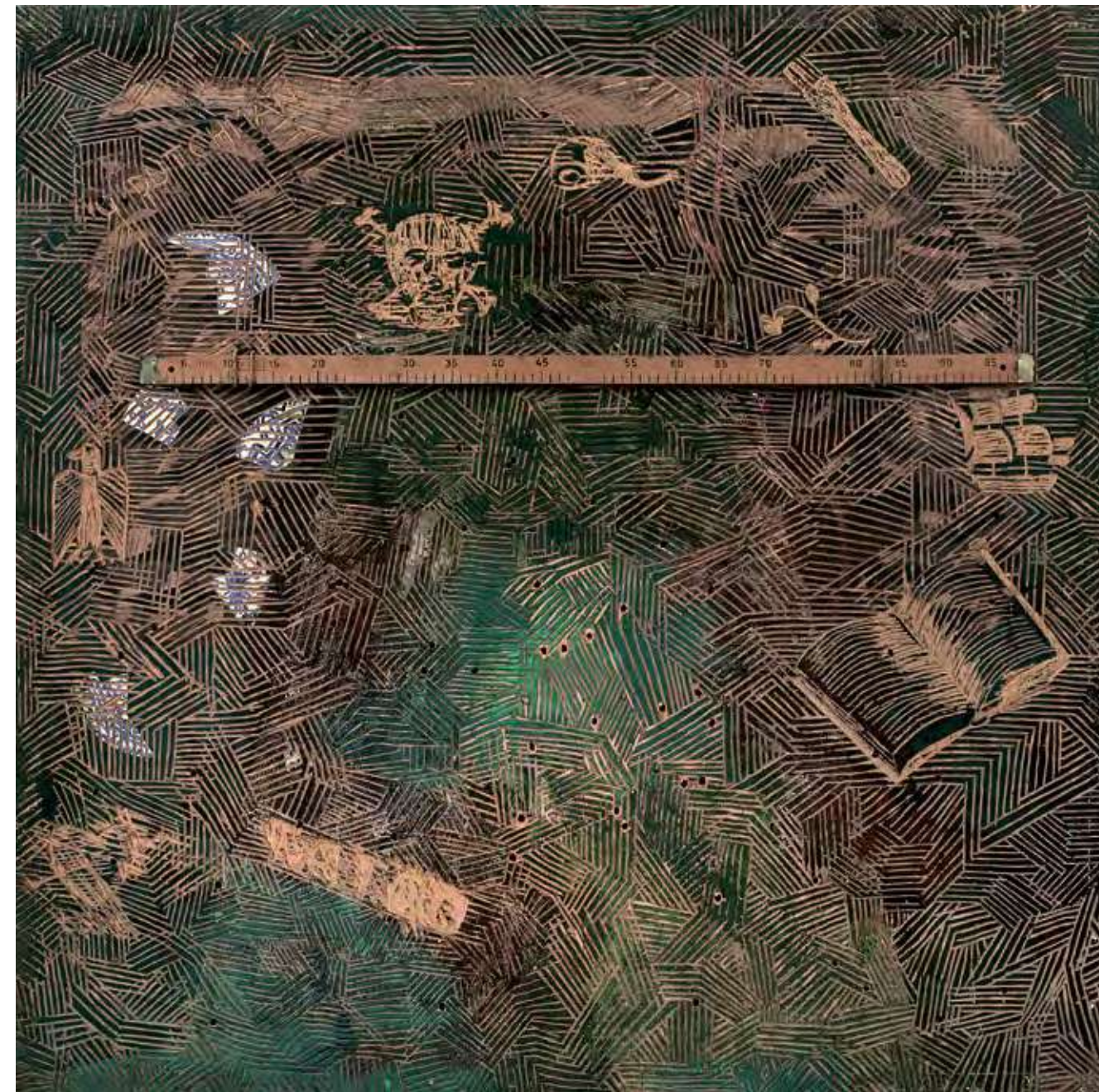




48

Booking
1998-1993
צבע שמן, אקריליק, שיער, קידוח, יריות וחיתוך עץ על דיקט
122X122 ס"מ

Booking
1993-1998
Oil paint, acrylic, human hair, drilling, gunshots and woodcut
on plywood
122X122 cm



47

ללא כותרת (קעקוע)
1999-1993

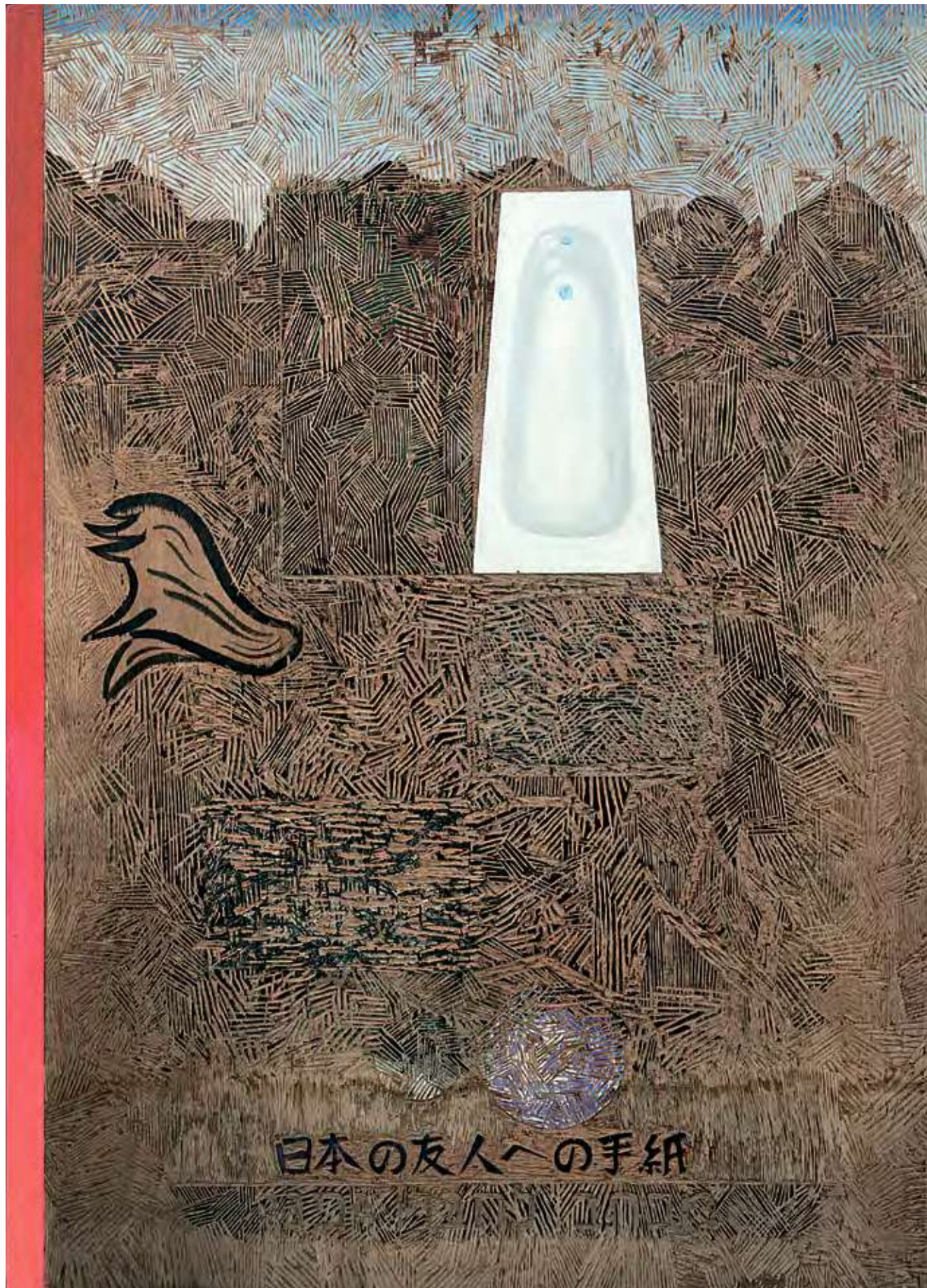
אקריליק, סרגל, יריות וחיתוך עץ על דיקט
123X125 ס"מ

Untitled (Tattoo)
1993-1999
Acrylic, ruler, gunshots and woodcut on plywood
123X125 cm



SABISHISA (בדידות)
1998-1992
אקריליק, סופרלק, יריות,
קידוחים וחיתוך עץ על דיקט
120x170 ס"מ

SABISHISA (loneliness)
1992-1998
Acrylic, enamel, gunshots, drilling
and woodcut on plywood
120x170 cm



50

מכתב לחבר יפני

1996

אקריליק, סופרלק, דיו וחיתוך עץ על דיקט
170x122 ס"מ

Letter to a Japanese Friend

1996

Acrylic, enamel, ink and woodcut on plywood
170x122 cm



צלפים ופרפרים (פרט)
2016
הדפס רשת על נייר טפט
52.5x4,000 ס"מ

Snipers and Butterflies (detail)
2016
Screen printing on wallpaper
52.5x4,000 cm



52

צ'לף אדום

2009

קולאז' טפטים על עץ

61X182X2 ס"מ

—

Red Sniper

2009

Wallpaper collage on wood

61X182X2 cm



53

צלף שחור
2012
קולאז'י טפטטים על דיקט
122x150 ס"מ

Black Sniper
Wallpaper collage on plywood
122x150 cm



בעמודים הבאים
Following pages

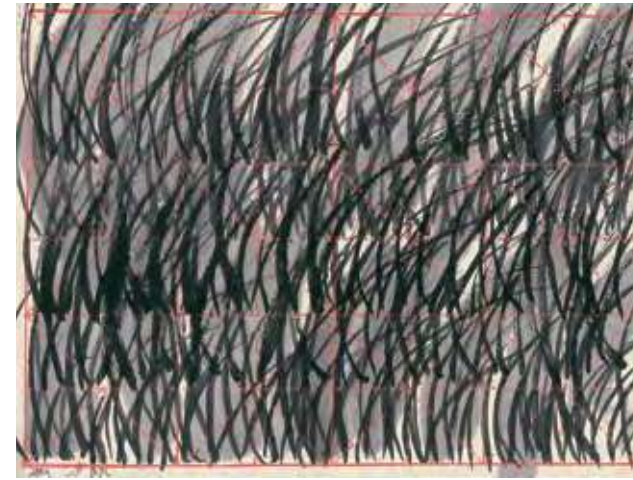
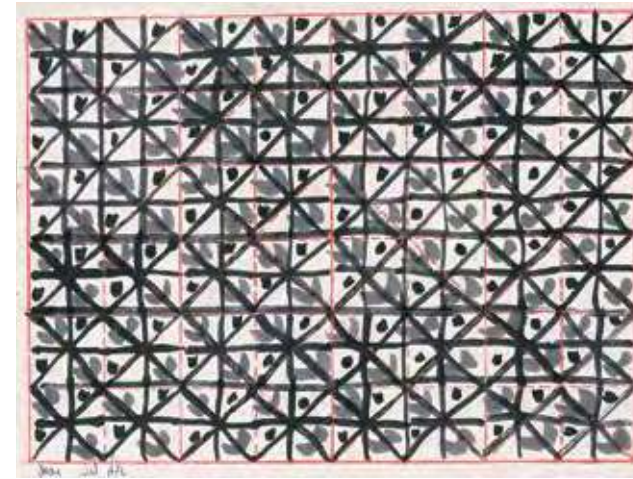
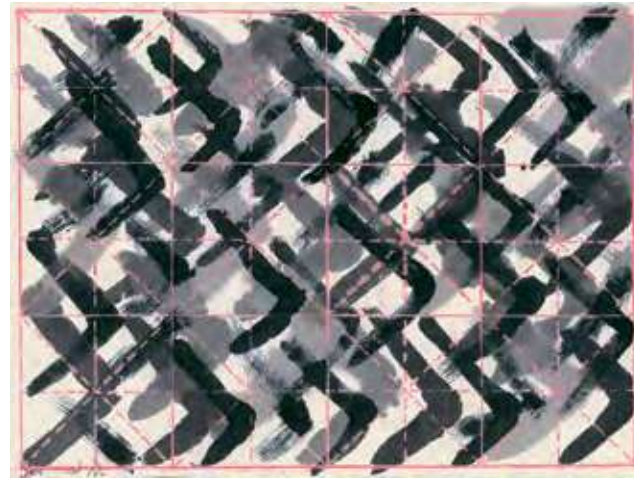
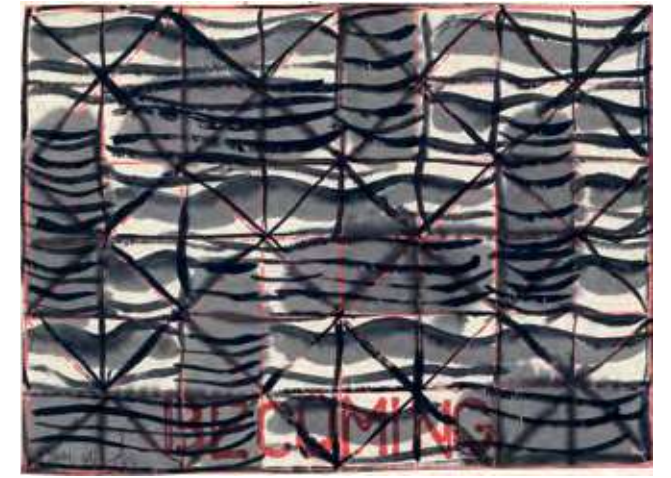
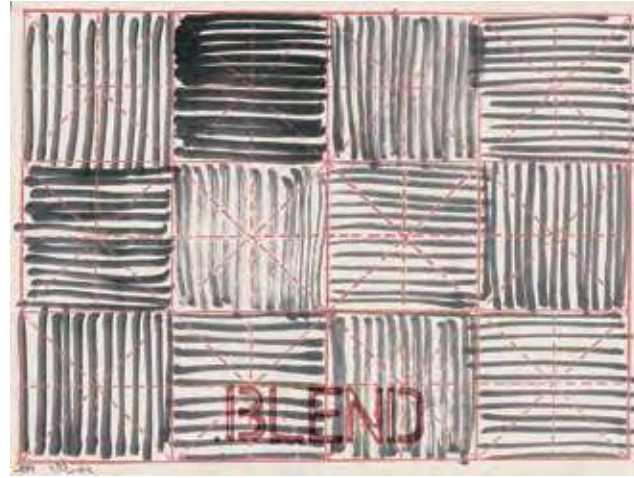
54

הסוואה על רשת אדומה (סדרה)
2004
דיו על נייר מחברת אימון לקליגרפיה
16x22 ס"מ כ"א

Camouflage Design on Red Net (series)
2004
Ink on calligraphy training notebook
16x22 cm each

פרט
detail







55

בשעת ערב/ האישי שעוזב אותי/ מצלם אותי ברצינות

1993

דיו, צבע לוח, סופרלק, שמן וחיתוך עץ על דיקט

123X250 ס"מ

Evening/ this Man who's Leaving Me/
Earnestly Takes My Picture

1993

Ink, board paint, enamel, oil paint and woodcut on plywood

123X250 cm

פרט
detail





56

מצלמת בשקדנות/ תמונה אחר תמונה/ שאשליך כנראה

1993

סופרלק, אקריליק, צבע לוח וחיתוך עץ על דיקט

121X180 ס"מ

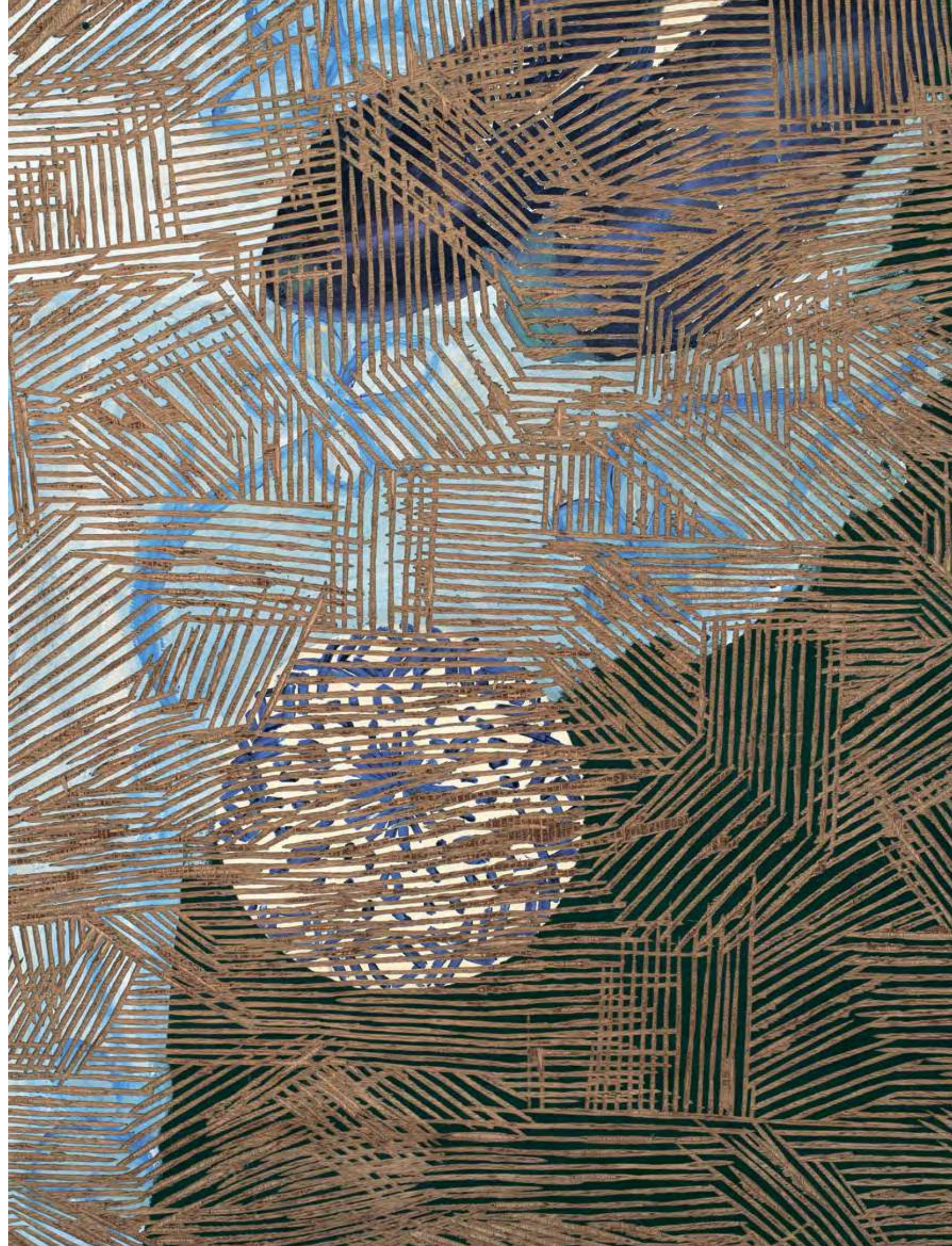
[On Kujukuri Beach] Taking Picture After Picture/
I May Only Throw Away

1993

Enamel, board paint, acrylic and woodcut on plywood

121X180 cm

פרט
detail





57

כתם מונגולי

1990

דיו, צבע לוח וחיתוך עץ על דיקט

123X250 ס"מ

Mongolian Spot

1990

Ink, board paint and woodcut on plywood

123X250 cm



58

תיכף אשוב

1990

דיו, שמן, גרפיט וחיתוך עץ על דיקט

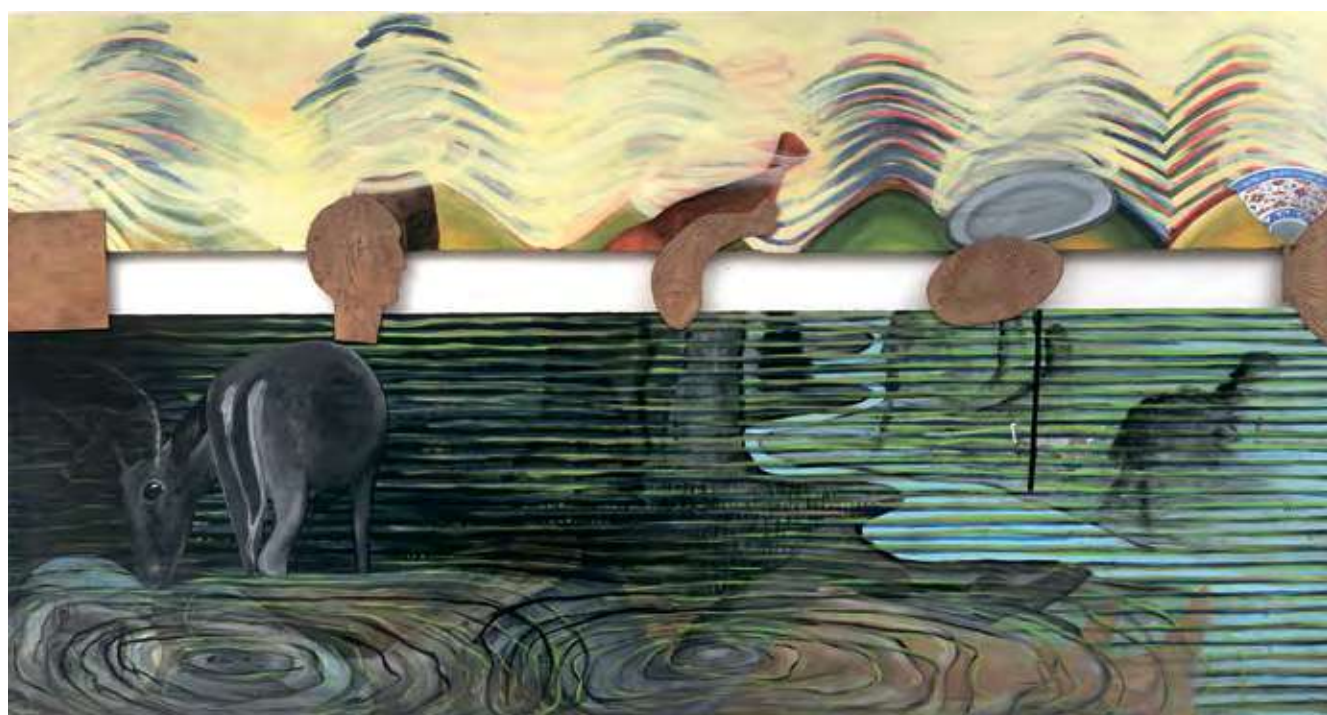
123x250 ס"מ

Back Soon

1990

Ink, oil paint, graphite and woodcut on plywood

123x250 cm



59

לא כותרת

1988

אקריליק וחיתוך עץ על דיקט

133.5X250 ס"מ

Untitled

1988

Acrylic and woodcut on plywood

133.5X250 cm



בעמודים הבאים
Following pages

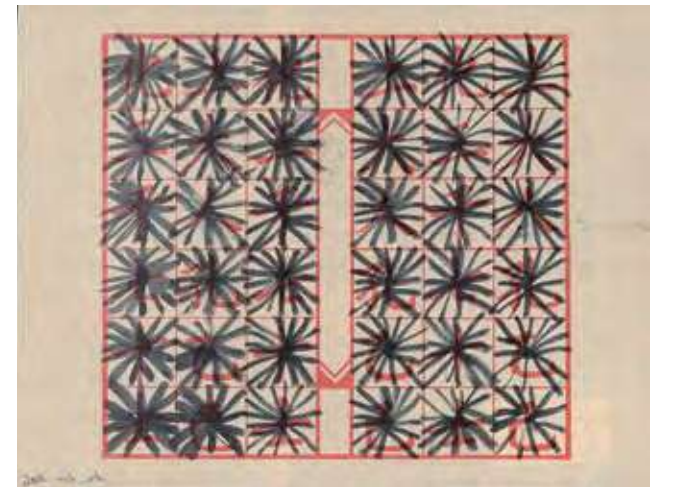
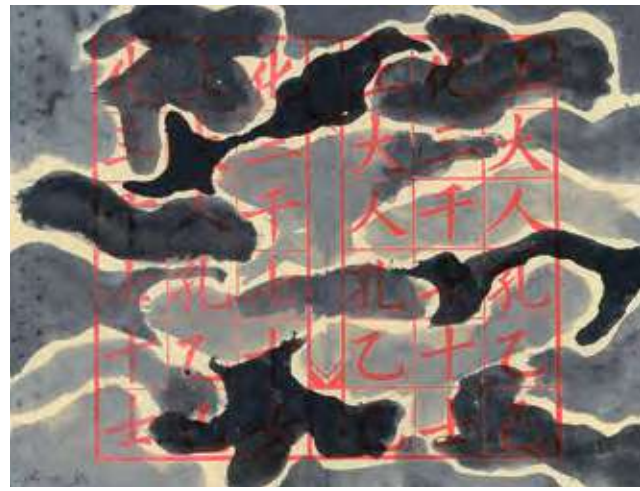
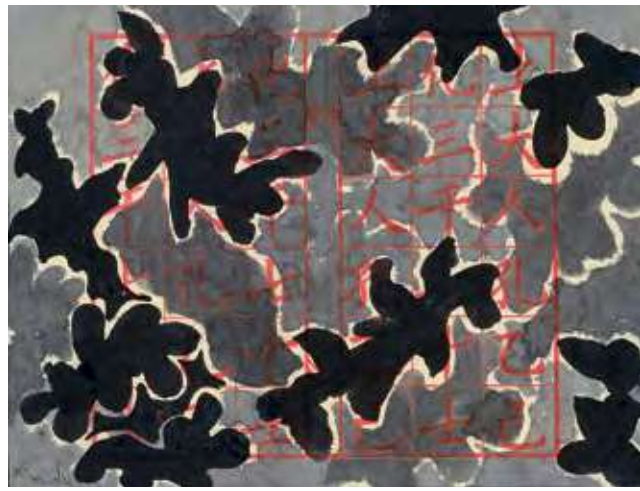
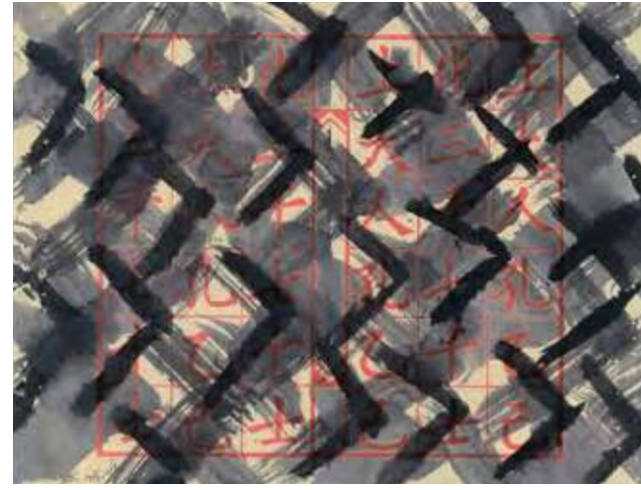
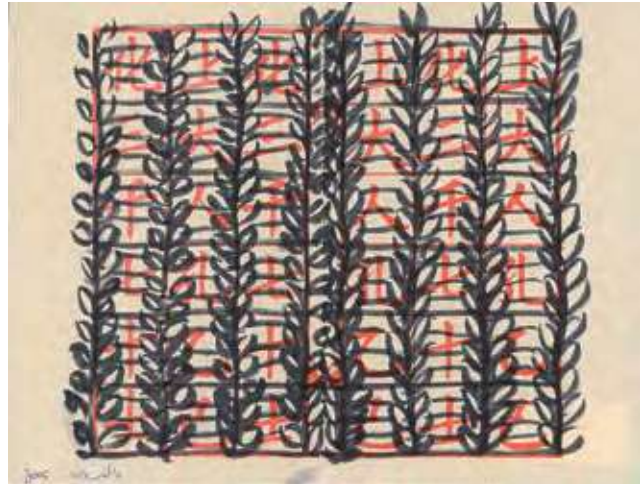
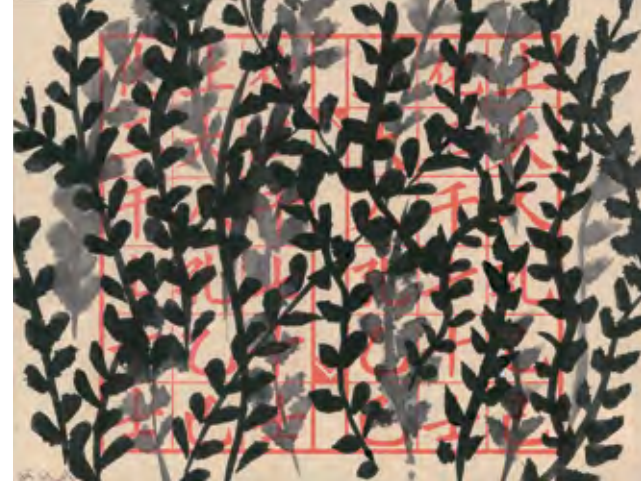
60

הסוואה על רשת כתב סיני (סדרה)
2005
דיו על נייר מחברת אימון לקליגרפיה
19X24 ס"מ כ"א

—
Camouflage Design with Chinese Characters (series)
2005
Ink on calligraphy training notebook
19X24 cm each

פרט
detail







61

משוטטת (מתוך הסדרה **צלחות**)

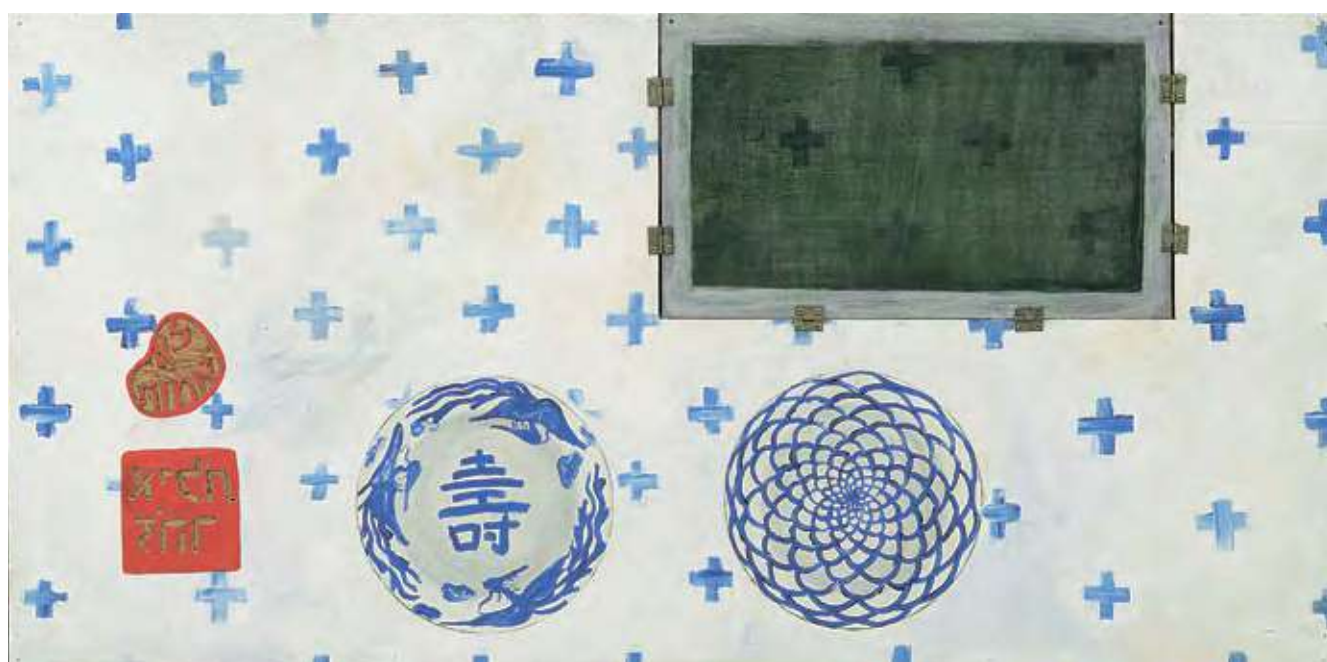
1995

שמן, סופרלוק, צבע ספריי, חיתוך עץ וצירים על דיקט
61x190 ס"מ

Flâneuse (from the **Plates** series)

1995

Oil paint, enamel, spray paint, hinges and woodcut on plywood
61x190 cm



62

לא אמות

1997

שמן, סופרלק, חיתוך עץ וצירים על דיקט

60x120 ס"מ

I Shall Not Die

1997

Oil paint, enamel, hinges and woodcut on plywood
60x120 cm

63
ארבע עונות - קיץ
 1993
 צבע שמן, אקריליק, צבע לוח, אוברייקטים וחיתוך עץ על דיסקט
 122x250 ס"מ

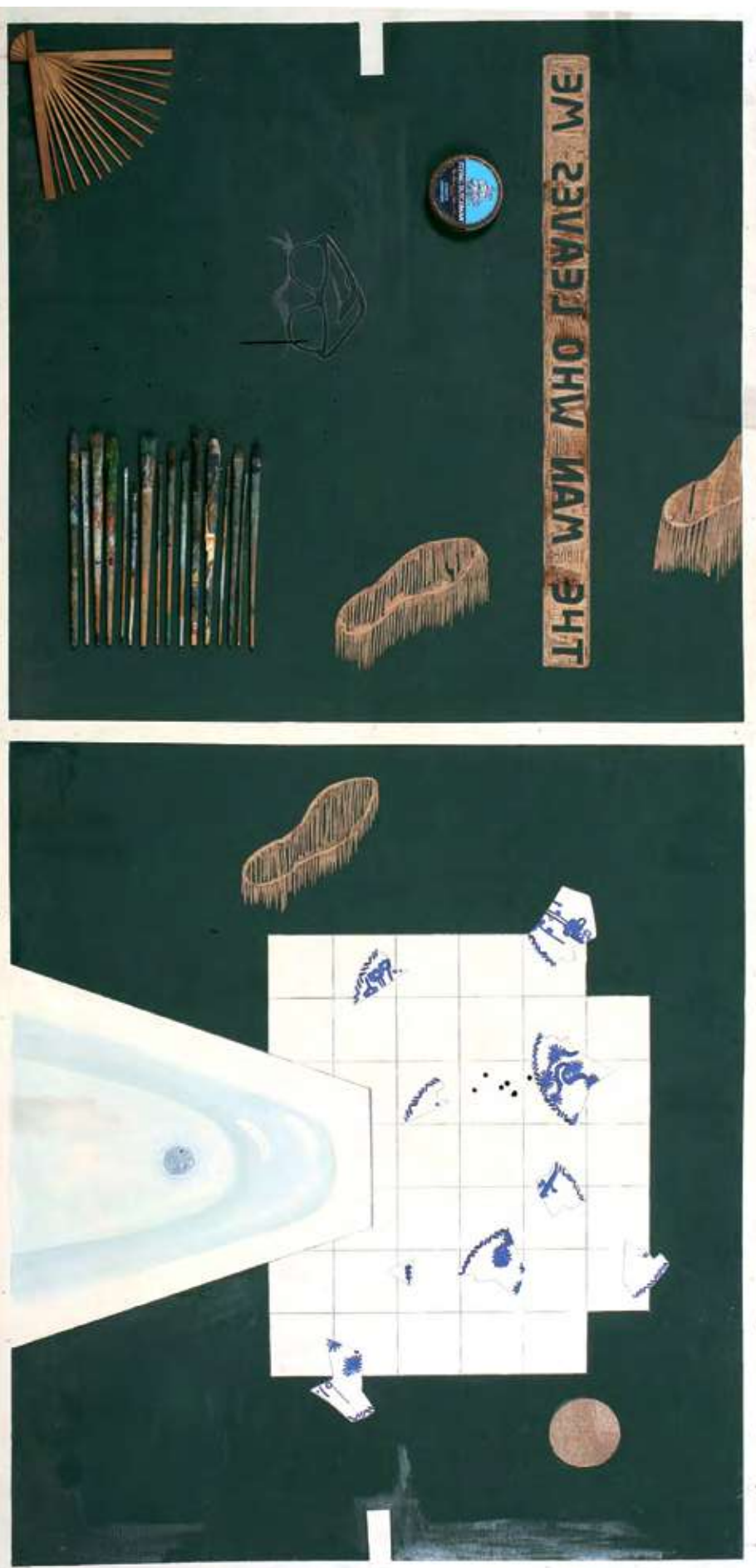
The Four Seasons - Summer
 1993
 Oil paint, acrylic, board paint, objects and woodcut on plywood
 122x250 cm

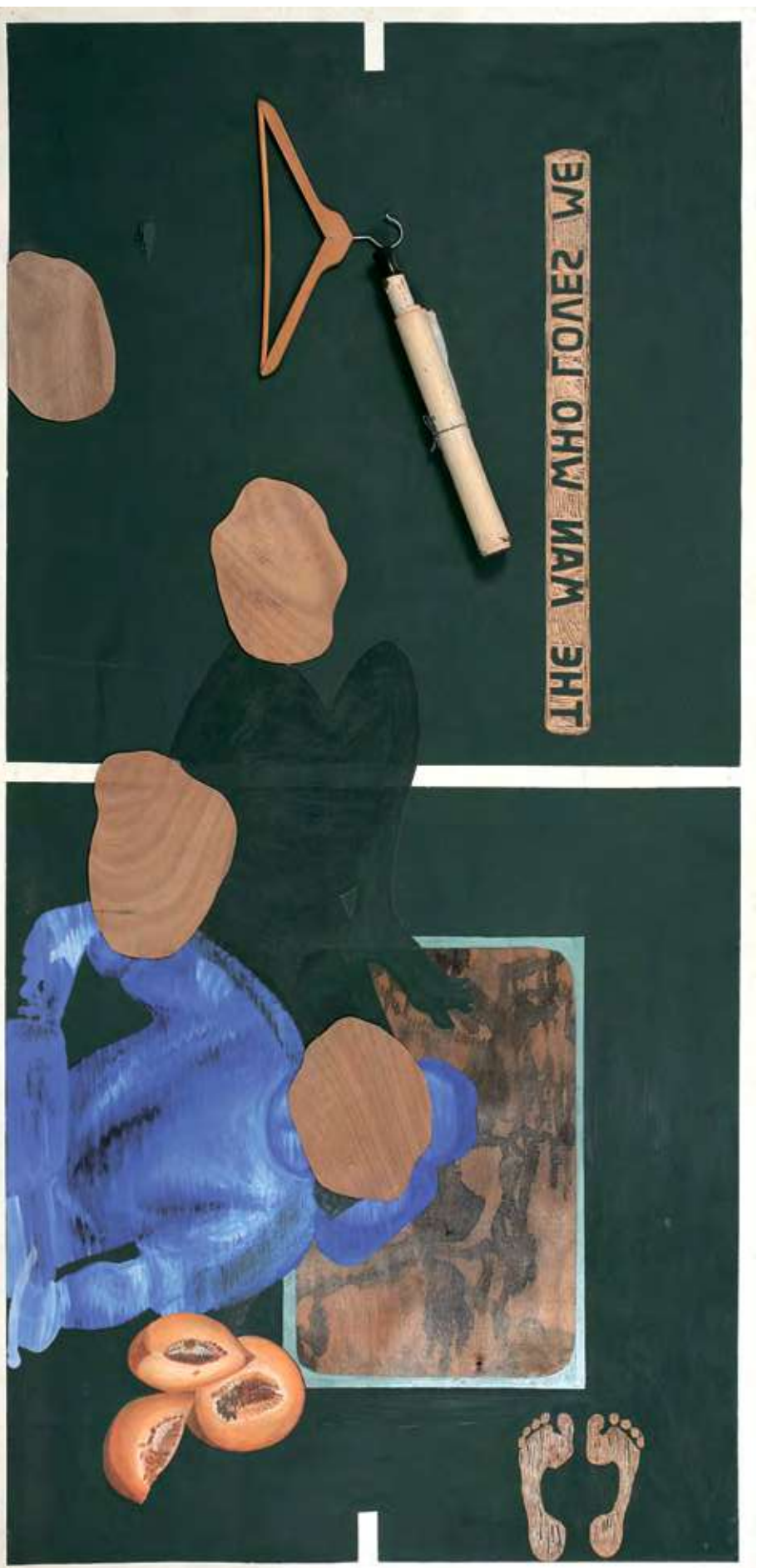


64

ארבע עונות - חורף
 1993
 צבע לוח, צבע שמן, אקריליק, סופרליק וחיתוך עץ על דיסקט
 122x250 ס"מ

The Four Seasons - Winter
 1993
 Board paint, Oil paint, acrylic, enamel and woodcut on plywood
 122x250 cm



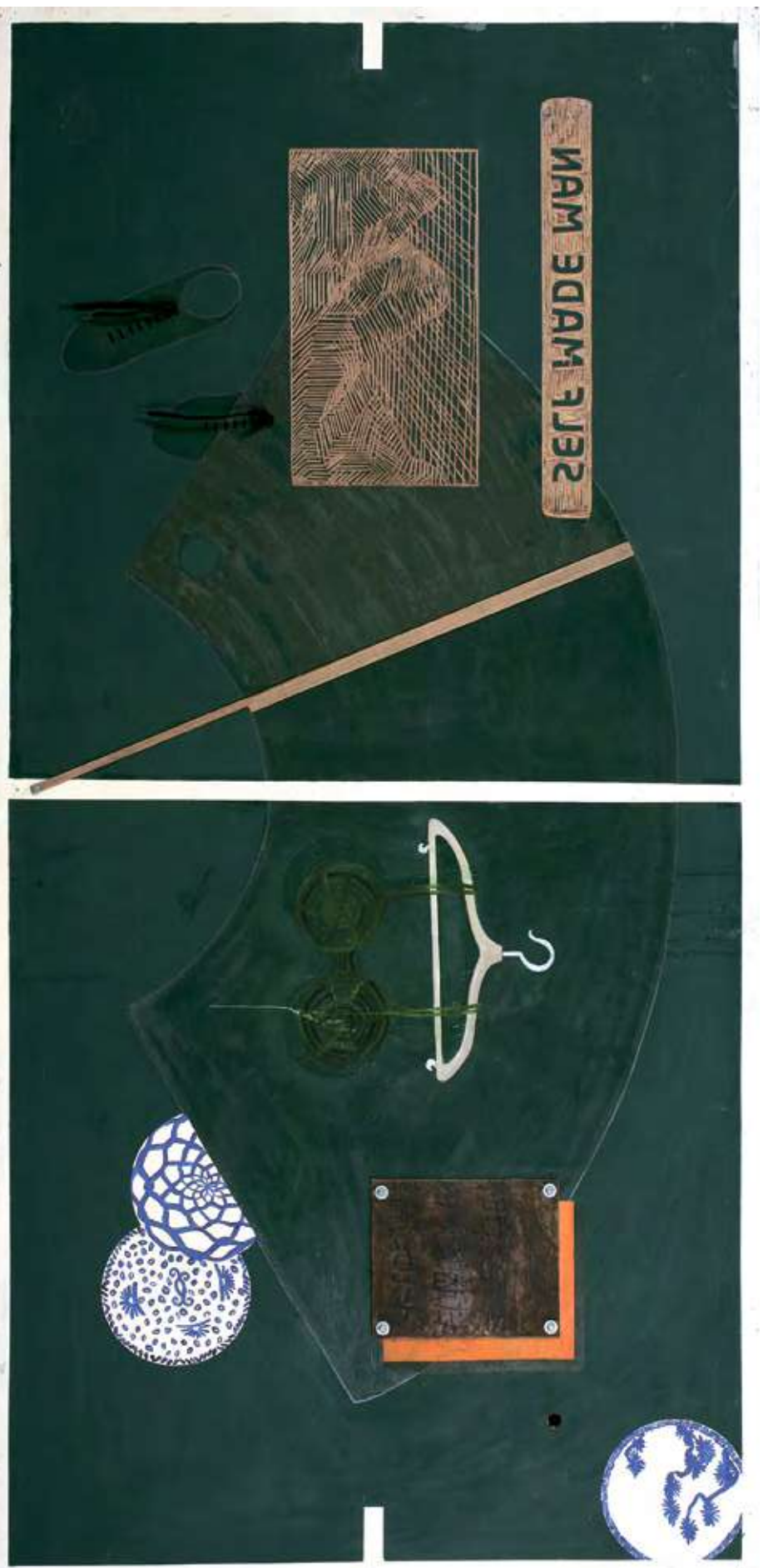


65
ארבע עונות - סתיו

1993
צבע לוח, צבע שמן, אקריליק, סופרליק, אוברייקטסים והיתוך עץ על דיוקט
122x250 ס"מ

The Four Seasons - Autumn

1993
Board paint, Oil paint, acrylic, enamel, objects and woodcut on plywood
122x250 cm



66
ארבע עונות - אביב

1993
צבע לוח, צבע שמן, אקריליק, סופרליק, אוברייקטסים והיתוך עץ על דיוקט
122x250 ס"מ

The Four Seasons - Spring

1993
Board paint, Oil paint, acrylic, enamel, objects and woodcut on plywood
122x250 cm



User Transparent

Ayelet Zohar, solo show
From the Haaretz collection

September 2016

Curator: Efrat Livny

Catalogue

Editor: Efrat Livny
Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Proofreading: Maya Asheri

Photography: Avraham Hay

Dafna Gazit (plate 3, p 9); Oscar Abosh (plate 19, p 17)
Elad Sarig (plate 35, p 37); Ayelet Zohar (all other photographs in the article)

Image processing: Anna Gelshtein
Printing: Graphoprint

Logo Design: Eran Wolkowski

Acknowledgements:

Rami Guez
Maayan Elyakim
Yanek Iontef
Ronen Aharon
Igal Elkayam and the Haaretz maintenance team
Yaniv Nitzan, Ronen Cohen, Orly Daniel-Peer and Sasha Eidelman
Micha Shitrit

© 2016, MINUS 1
18 Schocken St. Tel Aviv
Tel: 5121732_03
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the cover:
Ayelet Zohar, **Untitled (Tattoo)** (detail), 1993-99; Photography: Avraham Hay

Dual view: backward, and forward

The exhibition of works by Ayelet Zohar reflects a particular line of activity in the Haaretz Collection: following the development of an artist's work, including works that were done before we met with her or him, alongside others produced in the years afterward. It's difficult to know, in real time, whether this approach is beneficial in terms of creating a good or important collection. Still, by building a collection, one also helps the artist to go on producing work – perhaps the best justification of all for collecting.

The works in the collection extend across Ayelet's 31 years of creative endeavor. We started to acquire them 15 years ago, but the earliest ones date back to 1985. I think that if, in retrospect, works created over a long span of creativity continue to be interesting and fine – as is the case with Ayelet – they lend the collection significant weight.

Amos Schocken

6

101

**User
Transparent**

A conversation with
Ayelet Zohar

Efrat Livny

35

Works

7

Hebrew section
with images

List of works
(26–29)

User Transparent

A conversation
with Ayelet Zohar
Efrat Livny

“To dissimulate is to
pretend not to have what
one has. To simulate is
to feign to have what one
doesn’t have.”

Jean Baudrillard*

Efrat Livny: The fact that you are an active artist is not widely known – you are better known as an expert on and curator of contemporary East Asian art. In 1981-1982 you lived in Japan, and in 1994-1996, in China, and you speak Japanese and Chinese. Your undergraduate degree in East Asian Studies was extended in the form of MFA studies in the Central Academy of Fine Arts in Beijing (where you studied at the Ink Painting Studio). In 2000, you obtained an MA at Tel Aviv University; your thesis was on the Japanese photographer Morimura Yasumasa.¹ In 2007, you received a PhD from the Slade School of Fine Art, University of London, under the supervision of the leading art historian Norman Bryson; your dissertation considered Strategies of Camouflage in contemporary visual art, with special emphasis on Japan. Two years later, you completed a postdoc at Stanford University, and in 2011 a second one at the Smithsonian Institution. Amid this, you curated a number of exhibitions, including a comprehensive group show on the theme of gender, sexuality and performativity² in contemporary Japanese art, and a large group show on the subject of war trauma in contemporary Japanese photography and video art, and you also published many articles in the field of contemporary Japanese art, especially photography. At present, you are a lecturer in the Art History Department of Tel Aviv University, specializing in Asian and Global arts.

Yet, you are also a graduate of the Midrasha Art School and have all along maintained a studio in which you create series of works in diverse materials and media fields. Your body of work, as broad as it is deep, converses with your curatorial and research activities, and with your subjects of specialization. There are few similar examples in Israeli art, in which a creative artist is simultaneously also a researcher in academe and an active curator. How do you see the relation between these three professions – artist-curator-researcher – and what is its significance in terms of your artwork?

Ayelet Zohar: Art and the creative process are cornerstones of my identity. Accordingly, they have great importance and exert a deep influence on everything I do and on my other professions. Some people are more inclined toward the conceptual or the verbal/textual, others possess a visual-affective³ proclivity. Carol Armstrong said that in the struggle between image and text, text was dominant for hundreds of years.⁴ In our time, too, we see, on the one hand, a ceaseless dissemination of images; whereas, on the other hand, in the field of the arts, “word people” are dominant over the “image people.” In the past few years there has been a dramatic increase in the number of those who come from textual disciplines within the field of art: researchers whose language is primarily philosophical and whose working tools are fundamentally theoretical. I see many brilliant philosophical and conceptual discussions, or the construction of images in cultural and social contexts, but meager ability in

terms of visual reading or of meaningful interaction with the image, its materials, and its representations, and not only as a matrix of signifiers that function in the contexts created by the textual world. The shift of the discussion into epistemological and phenomenological concepts, has marginalized attention to material, performative, and affective qualities of the work of art. In my view, this is extremely problematic. As primarily an artist, I am part of a group that relates to the image, shifting between ocular and visual experience and the experience of the body and materiality (even when virtual), in a mode of interaction, instead of being controlled/ contained/ repressed through language and text.

Accordingly, my research stems from images, or from a visual experience that had some impingement on me. I approach research from the point of view of an artist, and the visual image occupies the center. Even when I have been engaged with gender issues (for example, my thesis on Morimura Yasumasa), a substantial portion of the discussion touched on body-related visual questions – about impersonation, masquerading, masking, and so on. I was interested in Morimura’s mental state as an artist who moved from being behind the camera, from a position of the artist controlling the gaze, to self-positioning in front of the camera, in a condition of being subject to the gaze and manipulation of the beholder, eschewing the position of power held by the photographer (plates 1–2, p. 8).⁵ In recent years, my engagement with the politics of memory, and repression of the Asia-Pacific War (1931-1945) in Japan, I examine the subject through filters of visibility and invisibility, centering on images of remnants of material and architectural culture, or sites such as caves, forests and ocean depths. In other words, the political and theoretical discussions, too, are saliently processed through engagement with the visual and the performative in relation to forgetting and repression.

In many senses, reciprocal relations exist between my research and my artwork, which is nourished by the processes of research. As an artist in the studio, I generally choose to create series of works for which the point of departure is an image, a visual praxis, or a theoretical question (also originating in the visual), that arose during research, now becoming a motivation, a form, a tool or inspiration for the work of art. The connection between text and image is crucial to my attraction to the visual culture of East Asia: in that tradition the distinction between text and image is far looser than it is in the West, for after all, the textual (writing) originates from the image,⁶ and the image (in ink painting) is a product of writing. As such, I perceive my art as material traces of a performative process: the painting as a record of action, as the writing of the visual, as a trace left by the body.

The curatorial process complements my research and creative work. Research is a priori present in my artwork, and together they engender a reference to images or objects of other artists, which in turn lead to the process in space. I treat my curatorial work as installation art, in which the works chosen are a part of a broader context within which a dialogue is formed among the works themselves, and between the works and the space forged by the curatorial context, which is always based also on my position as an artist. In

- 1 The Japanese names in this article appear in the Japanese order: surname precedes first name.
- 2 The concept of performativity occupies a central place in contemporary theories of gender, socialization, and art. Performativity is perceived through the importance ascribed to actions and performance, distinguished from product and goal – whether in reference to language, as articulated by John Austin in his essay “How to Do Things with Words?,” or gender performativity, as Judith Butler argues in her book *Gender Trouble*. Butler’s main argument, subsequently extended to additional areas of life, is that gender roles in society are a product of the performance of defined functions within a given cultural context. The rise of performance art in the 1970s, and the concept that action/performance exceeds the importance of the final product (which is perceived as a commodity), led to a broad use of the term in contexts of contemporary art. See, for example, Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (eds.), *Performativity and Performance* (New York & London: Routledge, 1995).
- 3 Affect theory, a cultural theory developed in recent years in the UK, focusing on one’s emotional or mental response, and on the sensual influence of materiality – namely, touch, sensation, tactility, and physicality. The theory addresses elements of temporality and change, action or passivity, memory or transience, all of which are conveyed through body, material, and touch, and also refers to the forces of vitality, and the physical aspects that operate beyond emotions as a leading impulse in the realms of the mind (pursuant to psychoanalytic theory). The major theoretician of this approach is Sara Ahmed, from the University of London. See: Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader* (Durham and London: Duke University Press, 2010); Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (London: Routledge and Edinburgh University Press, 2004).
- 4 Carol Armstrong, “Visual Culture Questionnaire”, October 77 (Summer 1996), 25–70, 28.

* *Simulacra and Simulation*, 1981
trans. Sheila Faria Glaser
(Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994)

All plates are located in the Hebrew section.

some exhibitions I intervened physically in the space itself (for example, painting on the walls in the exhibition space – plate 3, p. 9); in others I posited the aesthetics and interface between literature and the visual image (plate 4, p. 9),⁷ and in some cases I operated as an installation artist in every respect by transforming the exhibition space (plate 5, p. 9).⁸

My perception of the act of curating derives first and foremost from my experience and activity as an artist who performs in the area between the two-dimensional surface of a painting, and the space in which the installation takes place. My choices in the curatorial process, as well as in the research process, begin with the visual, and touch upon questions relating to the way in which the visual expands the existential experience and interprets it beyond language. While the curatorial process primarily holds an affective and visual touch, it is also linked to my intellectual curiosity, and to the research conclusions and political positions that arise from it.

EL: The multiplicity of positions you describe conflicts with the prevailing tendency among people, and within society overall, to catalogue things and place them in one permanent and coherent slot. The same tendency underlies the conception of the cultures of China and Japan as monolithic, remote, and utterly different from “here” and from “us.” That approach makes it possible to apply to those cultures the category of the exotic “Other,” which seems, 40 years after Edward Said and Homi K. Bhabha,⁹ to remain dominant, certainly outside academe. In this state of affairs, it is difficult to grasp the relevance of this field to the local Israeli case – a connection whose potential resides in the discourse of East-West or Asia-Europe relations. How do you cope with this difficulty in your work, and in what ways does your art take it into account?

AZ: My connection with Japan (which began in 1981) and with China (which began in 1988) is of long duration, intensive, and includes shifting points of view. Over the years, my interaction with East Asia became multifaceted: living there, academic studies, a relationship and parenthood, separation, travels across the length and breadth of the continent, direct encounters with contemporary creative artists, work and research relations, friendships, immersion in ancient paintings, reading contemporary and classical literature, archival and library work, as well as political involvement. In other words, Japan, and China as well, are some sort of a home, a familiar place that far transcends the discourse of fascination and aesthetics. It is also in this spirit that I try to teach my students: from a critical, probing stance that posits challenges, not afraid to doubt and ask, and is not swept away by an initial avidity of enchantment. The questions that interest me are far more focused in character: for example, why Japan is not capable of resolving its relations with other Asian countries; issues of repression and political criticism in Japan; understanding performative processes relating to writing, painting, scientific research and photography in Japan today; In recent years, I have been working on a large research

project referring to the early stages of photography in Japan, and on another project concerning the representation of Arabs and Palestinians, and the Palestinian-Israeli conflict in Japan. I have great interest in the Meiji Period (1868-1912), and in the way Japan set in motion the processes of modernity and was transformed from an Asian culture into a Western, technological, and imperialistic state that views issues of nationalism and progress as the leading discourse.

Actually, in recent years I have found myself taking a critical view of the central political discourses in Japan (the present Japanese government is saliently right wing), and of the political and economic policies of China (which is mainly engaged with economic stimulation and the silencing of critical voices). Simultaneously, I esteem the subversive, critical, ground-breaking resistance art and artists who challenge governmental policies, which are present in the two cultures. Accordingly, my curatorial activities are aimed at making these voices, in all their complexity and their various endeavors, known outside their countries, too.

I find that the case of China and Japan – including the long and fraught history of their relations with Europe, and between them and the other Asian cultures (certainly in their modern contexts) – is highly relevant for today’s Israel. In a certain sense, Jewish culture is the forebear of European culture and simultaneously its stepchild; whereas Zionism sought, apparently, to restore Jewish identity to within the Asian sphere. However, the fact that Israel’s leaders and leaders of the country’s central discourse tend to view Israel as a European culture reflects a great degree of cultural bias and colonialism. In other words, as long as Israel considers itself a European culture, it will perforce remain a colonial culture, which clings to its invented privileges and sense of superiority that allows itself to behave brutally toward the local culture, justifying this in the name of progress and modernity. Similarly, Japan’s struggle for its modern identity included a long, violent stage of disassociation from Asia and violent assaults on neighboring cultures. The Japanese paid a steep price for this in the form of their crushing defeat in 1945, at the end of the Asia-Pacific War. However, a continuous search for their place between Asia and the West is ongoing, while their relations with other cultures in Asia remain convoluted and unresolved. In my view, the Japanese process of the past 150 years constitutes a type of warning for present-day Israel, which fails to understand its place within the Asian sphere. China, in contrast, is a superpower in size and population, and its economic efforts in the past decades have made it a juggernaut in that realm. China’s economic mania and accelerated growth, its blindness about money, the spreading corruption and the state’s abandonment of its citizens – these too are warning signs for those who are unwilling to maintain a welfare state and do not place citizens and their needs at the top of the agenda. The case of present-day China is an alarm bell for everyone who understands the state’s responsibility for its citizens’ well-being.

I believe that a thorough knowledge of Asian history and a profound understanding of the colonial processes and their far-reaching consequences (which continue to exert influence to this day), are essential

– no less than a familiarity with European or American culture. Having devoted many years to this, I think I have a lucid grasp of Asia, or at least East Asia. Beyond the similarities I have outlined here, I believe that a knowledge of the Asian region (not necessarily for practical reasons) is essential, in order to comprehend the nexus of values, aspirations, desires, imagined past, emerging present, and hoped-for future within which other cultures operate. Along with the historical and political aspects, the aesthetic values of China and Japan can illuminate the history of Israeli art, which, in its desire to define itself as part of Europe (and subsequently of the United States), exclusively adopted the Western model. Western art has always positioned the visible and observation of the visible world at the core, with prominence given to image-making or faithful representation of what was perceived as visual truths, focusing on the world’s visibility as a meta-narrative. The arts in China and Japan did not prioritize description and representation of the world, or of the “objective truth” that derives from the visibility of things. In China, rich visual monochromatic languages were employed through the application of black ink, white paper and dilution in water in order to create the multiple shades of gray between them, while in Japan there was always great sensitivity to everything related to surface, materiality, and the construction of the image or its imprint.

I will illustrate this tension with an example from my latest research, which considers photography in Japan. Photography is of course a Western technology, invented in 1839 in France and Britain by Daguerre and Talbot, respectively. A decade later, there were already cameras and attempts at photography in Japan. Photography is thus an appropriate medium through which to examine how operation of the same apparatus can stem from radically different cultural positions and values, and lead to a matrix of images that displays a distinctively different perception of reality (more precisely, a perception of “truth”). Photography in Europe sprang from praxes of observation and centuries-old construction of the gaze through different instruments (such as the camera obscura). It was an effort to capture the visible world and then fix the image, stemming from the desire to represent the truthful image through objective, external reality; an attempt to create realism and depict the “true world” that stably and unchangingly exists external to the subjective; an effort to describe an objective truth that exists beyond the human, the relative, and the transitory.

In contrast to this, consistent with approaches of performative and indexical painting,¹⁰ together with a scientific search for imprint and traces as proof of existence,¹¹ I maintain that photography in Japan is the outcome of an insight that upholds the visual experience accumulated in ink painting, beyond the commonly accepted role of photography in representing and depicting the world. The consideration of the term “truth” stemmed from the understanding of its material presence, or as traces of the object/light registered onto the paper substance. Recently, I compiled a genealogy of sun photographs and direct photographs of light that were taken in Japan from the end of the nineteenth century, through the first half of the twentieth century and the postwar years, down

- 5 Morimura Yasumasa (b. 1951, Osaka) is a Japanese photographer whose work is characterized by photographic mimicry and repetition of models taken from Western art history, Hollywood movies and twentieth century photography. His work gained particular fame in the series **Daughter of Art History**, which he began in 1985, and in which he himself appears in the dress and role of well-known icons from Western art, such as Olympia, Mona Lisa, Rose Sélavy, Cindy Sherman, and others. In the series **Actress**, which began in 1996, Morimura appears as the great divas of Hollywood and European cinema: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, and others. In the last series, which began in 2005, Morimura chose to present himself in iconic photographs from the twentieth century, often personifying a man, contrary to the feminine images that characterized his earlier works. See, for example: Norman Bryson, “Morimura: 3 Readings,” *Art + Text* (Vol. 52, 1995): 74–79.
- 6 Chinese script (parts of which are also used in Japan), consists of characters developed from a set of visual constructs, that are made of radical and additional lines and the unification of forms. The script had developed in its early stages from a group of descriptive paintings that underwent a process of abstraction and standardization. Today, only a small fraction of the script consists of pictographic characters originating in iconic-symbolic paintings that represent things in the world. For an extensive discussion of how this system of writing is perceived in the West, see: Li Jinjia, “The Figurative and the Gestural: Chinese Writing According to Marcel Granet,” in: Marija Dalbello and Mary Shaw (eds.), *Visible Writings: Cultures, Forms, Readings* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011): 259–272.
- 7 In spring 2014, I curated the exhibition titled: “Two Moons on the Shore, a Wind-Up Bird in Norwegian Wood: Haruki Murakami and Contemporary Art”, at the Contemporary Art Gallery in Tel Aviv, which drew connections between Murakami’s literary works and contemporary works of art from around the world. See: http://contemporary.co.il/show_exhibition/48
- 8 In the exhibition “PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Contemporary Japanese Art”, which I curated in 2005 at the Tikotin Museum of Japanese Art in Haifa, the main hall, which contains numerous glass cases designed to display scrolls and traditional Japanese objects, was designed to evoke a “red light district.” For an article I wrote on the subject, see: http://bezael.secured.co.il/zope/home/en/1143538156/1143567844_en
- 9 Homi K. Bhabha is one of Said’s intellectual heirs; together with Gayatri Chakravorty Spivak, the three are considered the progenitors of postcolonial critique. Bhabha’s key text is *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).

to contemporary photography – there is an impressive number of such photographs (plates 6–7, p. 11). One of the answers I came up with to the question of why so many photographers turned their lens directly at the burning sun (or at a different, artificial light source), in an action that I coined “anti-photography,” is that this particular act constitutes the material and visual truth of photography as a process that emanates from its contact with direct light (neither mediated, nor reflected back from objects), and as such, it constitutes the most direct action of light registration by the camera, without any reference or desire to form an image of specific visibility. These photographs do not show anything but refer to “photographic truth” through the direct registering of light, its imprinting and burning onto the light-sensitive surface, with reference to the material and visual dimension of the light itself, through the photographic apparatus. It is knowledge of this kind, more than the specific iconography of Chinese and Japanese painting, that serves me as an important source and visual insight, through which I find different possibilities for work, development and inspiration. Monochrome, surface flatness, traces and their imprinting, are all mutually related features that serve my creative process.

EL: In writing about the history of Israeli art, the relationship between “there” and “here” repeatedly appears as a formative motif, with “there” always being Europe. For you, “there” is East Asia, and in your art a hybridization with “here” occurs at various levels. At the iconographic level, the viewer identifies in your works images that are familiar from Chinese and Japanese cultures, such as decorated porcelains, fans, bonsai trees and so on. However, this artistic hybridization occurs at additional levels of contexts, sources and praxes that bear profound implications for your art and for its interpretation. The cross-grafting of China, Japan and Israel – a constant element in your work – is, on the one hand, certainly associated with the hybrid identity that has developed through your personal biography, and through your closeness and identification with those cultures. On the other hand, it is an artistic-intellectual product of the application of a political and ideological intercultural analogy in order to take a critical stance. I would like us to consider a few of these connecting points and their significance in your art. Let us start with the first group that the Haaretz Collection purchased from you in October 2001, which consisted of works from four series: the ping-pong tables (plates 63–66, pp. 96–99), porcelain plates (plates 61–62, pp. 92–95), bathtubs and woodcuts. (plate 35 p. 37; plates 46–50, pp. 61–67; plates 55–58, pp. 79–85).

AZ: The ping-pong tables series continues the logic of surface action. A ping-pong table is a kind of heterotopia: a distinct territory within the exhibition space, delimited by clear boundary lines that define the disposition of the activity, and create the rules of movement within it. The boundary lines define internal-external relations, what is in and what is out, and by analogy function as a metaphor for game rules in all

other territories – sports, academe, government and the economy. My work with the laid plywood boards began with horizontal thinking: instead of a substance on which images are being created, I used them as a surface onto which things are placed – found objects (readymade), or wooden cutouts. The act of emplacement on the surface emphasizes the flatness, on the one hand, and the reification of the emplaced object as a substitute for the represented image, on the other. According to Buddhism, and especially in the Zen approach, ideally, the world need not be experienced in a manner in which things (objects and images) are absorbed into the consciousness, and cause a reaction of the mind, but, like a ping-pong table, they are laid upon it, flung onto it, and hurled back into the “air.” They need not assimilate into consciousness, so that they will not imprint their traces. The objects and the cutouts in this series continue the images with which I was already engaged in earlier projects: bathtubs, ink landscapes, milestones, a rolled-up scroll, hand and footprints, Formica samples, plates, oranges and melons, coat hangers, paintbrushes, wiper/fan, texts engraved into printing-blocks, and more. These are all laid onto the ping-pong table’s surface, reconstructing various situations of emplacement or imprinting, which is a physical penetration of the surface, through the subtraction of matter, not as the formation of images. The series references the concept of “Four Seasons” – which is its title – borrowing from the East Asia painting tradition. The paintings accentuate aspects of temporality and ephemerality, and together, as a series, they form a sequence that depicts the concept of time, impermanence, transience, and mutability – in contrast to the stability and stillness of the painting itself. Unlike similar series which make use of seasonal context and natural aspects (rain, blossom, snow and so forth), in this series, the seasons remain with no specific signifier, the objects represented in the works are not culturally (or associatively) related to a particular season, and the division is arbitrary. The title refers primarily to the fact that there are four paintings in the series, and that it refers to temporality and mutability, in the conceptual rather than the concrete sense.

The affinity with the local is hinted at in some of the images and objects, notably with the use of coat-hangers, fruit, Formica and blue-and-white porcelain ware, from which the plates series evolved (plates 61–62, pp. 92–95). That series draws a connection between blue-and-white as a Jewish and Israeli symbol, and the porcelain plates decorated in blue-and-white in the Chinese tradition. Originally, porcelain in China was painted in black and white, like the aesthetics of ink paintings. However, at the beginning of the thirteenth century, when the Mongols founded the empire that connected China to Europe under their rule, cobalt blue arrived in China, along with the working methods of underglaze painting from Persia and the Middle East, and the use of cobalt blue chiefly supplanted the other minerals. Thus, Ming porcelain became associated with a white, translucent background decorated with underglaze blue painting. Subsequently, driven by a desire for the delicate and prestigious porcelain wares that came from China, Europeans sought to create similar wares, decorated in similar coloration. Thus, the combination of blue-and-white ornament in porcelain became a worldwide cultural

convention. Even after porcelain began to be manufactured in Europe at the beginning of the eighteenth century, the convention of blue-and-white decoration persisted, just as in China; thus blue-and-white became the characteristic feature of Meissen porcelain in Germany, Nevers wares in France, Delftware in Holland, Wedgwood porcelain in England, and others. This is an interesting example showing that “imitation” (or “mimicry”) is not, as many like to imagine, a unidirectional action from West to East. Rather, it is a diffuse movement: the wares originating in China were influenced by Middle Eastern practices; later, these technologies and aesthetic principles were copied by various manufacturers in European countries.

During my stay in China I produced a series of porcelain jars and plates on which I drew, in blue, images relating to my Israeli identity (plates 8–9, p. 12). This series offered the possibility of flat painting, allowing for congruity between the painting and the object’s surface, so that it is not an autonomous representation, but a visual image integral to the envelope of the three-dimensional object – as a tattoo is assimilated into the skin on the human body. In the Plates series, too, my interest in the image of the emplaced plate stems from its perfect flatness, and the manner in which the plate merges with the table surface. The painting functions not only as a trace of action, or in relation to a conceptual surface, but also for its quality as the art of two-dimensionality. Flatness becomes the dominant aspect of the image (as was well argued in the canonical texts of Modernist painting).¹² Moreover, since plywood, the substance with which I work, is originally a material for furniture making, it was only natural for me to use it to create a table surface, and place the plates on it. However, unlike still-life paintings of the Dutch tradition, in which the point of view toward the laden table is always via a window-like frame, or from the side, I chose a multiplicity of gazes, using primarily a flattening top view, thereby creating a conglomerate of the plywood surface as a substance, the table surface, and the objects emplaced on it.

In many ways, the Bathtubs series (plate 35, p. 37; plate 49, p. 64; plate 50, p. 67) extends my engagement with porcelain ware, flatness and the Chinese-Japanese-Israeli connection. The sento and the onsen¹³ play an important role in Japanese culture and in people’s day-to-day life. It was not until the middle of the twentieth century that modern plumbing was installed into homes in Japan, and washing in the neighborhood bathhouse, or hot springs sites during days off, is still widespread in Japan. Washing is not only functional-hygienic, but a practice stemming from purification rites, which evolved into a social-communal practice. Over the years in Japan, I encountered this distinctive form of washing, and the fondness many Japanese have for a long immersion and relaxed time in hot water, which eventually became part of my own daily schedule. The bathtub evokes a feeling of detachment, tranquility, introspection and a forgoing of the control and the logic that dictate the pre-arranged structures of most everyday activities in a constant thrust toward maximum utility. In this context, washing in a bathtub may be considered a sort of heterotopia, a removed time and space that allow for an alternative inner experience. Lying down in water,

- 10 Ink painting is the central and most important tradition of the East Asian arts (China, Korea, Japan). In this method, the performative aspect is emphasized over realistic visuality and representation. On the disparities between ink painting and the methods of representation in European painting, see: Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
- 11 On the term shashin (“reflecting truth” – the Japanese term for photography), and on the use of methods of imprinting plants on paper as an embodiment of this truth, see: Maki Fukuoka, *The Premise of Fidelity: Science, Visuality, and Representing the Real in Nineteenth-Century Japan* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2011).
- 12 Clement Greenberg, “Modernist Painting,” *Forum Lectures* (Washington, DC: Voice of America, 1960) <http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>
- 13 Sentō is a neighborhood bathhouse; onsen is a hot spring, its water trapped and set for the service of visitors as a bathhouse.

in a posture of equilibrium between floating and sinking, is a metonymy for liberation, vulnerability, shedding defenses, and freeing the unconscious. It is not a coincidence that in psychoanalysis, the patient is in the prone position.

At the same time, the Bathtubs series is actually based on the Israeli home-type bathtub, not the Japanese one, in which materially, the entire room is covered with porcelain (tiles, sinks, toilets and bathtubs) – which is nicknamed "China" in English. The bathtub image was painted with shiny white enamel paint (Superlac), which seals and covers the plywood sections (like the glazing of real bathtubs), while the basin itself is depicted from a top view, or from a horizontal viewpoint of the person lying in it, as the state of lying/foreshortening is the closest to two-dimensional flatness. As in the Ping-Pong Tables series, and the porcelain plates, here too the gaze melds with the surface.

In each work in the series, the bathtub is the central image, while around it is an array of images, rather like an inventory, a compilation of signifiers or a personal lexicon of the possible indexical representation of a private universe of images. The bathtub, too, is not a representation of a real bathtub, but a miniaturized, catalogue-type bathtub (like the small-scale images in Marcel Duchamp's *Green Box*). In *Letter to a Japanese Friend* (plate 50, p. 67), for instance, the bathtub appears as a remnant of a lost collection of images that had collapsed, having been erased with a curving knife, replaced by an array of erasure and cutting marks. Only two lone signifiers are still identifiable next to the bathtub, as if they had evaded the knife: a text in Japanese (the Japanese translation of Jacques Derrida's "Letter to a Japanese Friend," written in an attempt to match a Japanese rendering for the term deconstruction¹⁴), and a wing of a robe blowing in the wind. In another painting in the series, titled *Sabishisa* (rust/loneliness/sadness) (plate 49, p. 64) the bathtub is painted as though illuminated by distant car lights, with a pair of legs of a body/corpse lying in it. The plywood itself is flawed and perforated, and the work exudes a heavy, oppressive feeling of melancholy, solitariness, existential gloom and a sense of loss.

EL: The work *User Transparent* (plate 35, p. 37) may be considered as a link between the Ping-Pong Tables series, Bathtubs, Plates and the woodcuts, as it incorporates elements from all of them: The background is half a ping-pong table with scattered ping-pong balls on it; in the center is a bathtub and a wall of porcelain tiles; alongside is a shattered plate with blue-and-white designs, and a white pleated fabric with a blue stripe on its rim simultaneously functioning allusively as a towel, an Israeli flag, or a tallit, and another image, completely erased by the woodcut. Above all these images there is the inscription "Shakuf Lamishtamesh" (Hebrew for "User Transparent"), cut into the plywood surface in mirror writing, as in a printer's block. Woodcutting is a traditional technique originating from China and enhanced in Japan, which became increasingly frequent in your art, culminating in a series of large-scale plywood boards all done in that technique (plate 49, p. 64; plate 50, p. 67; plates 55–56, pp. 79–81).

AZ: The work on a bare plywood board, a medium I internalized during my studies at the Midrasha, had become an accepted norm during the times of Raffi Lavie. I found a way to link the Israeli, bare plywood, to a visual language originating in Japan, by executing a woodcut onto the plywood surface. My goal in adopting this technique was twofold: formalistically, it was a means to penetrate the material texture, to deconstruct the surface of the plywood board, not allowing the wooden surface its existence as a substance for painting (in Western painting conventions, which present the painted image as a window to reality). Representationally, the act of wounding the surface did not allow the existence of the image, negating the concept of perception of the world. Nonetheless, the knife's penetration into the wooden substance is essentially flat, and remains only on the surface. Therefore, in the next stage I set out to physically penetrate the surface, and entirely annul it. I looked for an action that would subdue the substance and pass through to the other side. To perform this task, I took the works to a shooting range, and placed them behind the targets. The shooters did not know they were firing at paintings, so the scatter of the bullet holes on the plywood surface is completely random (plate 46, pp. 60–61). Duchamp did something similar in *The Large Glass*: he fired color-tipped matches from a pistol, and wherever they hit the glass he drilled a hole. The plywood works, then, are charged with a chain of signifiers and contexts: the Israeli context through the plywood and *The Want of Matter*¹⁵ in the Japanese context through the use of woodcut techniques; in the context of Western art history, through the association to Duchamp; and finally, again, in the local context, through the random, unconscious firing on the shooting range and its unavoidable association with militarism in Israel.

EL: You often make use of Asian classical formats in your painting, such as a fan (plates 10–11, p. 14), calligraphy practice notebooks, round formats, wallpaper, and so on. The scroll is another Asian format that you have adopted in your work, which is closely related to ink painting language and materiality that developed in China more than a thousand years ago and are perhaps the formats most closely identified with Asian art. In 1996, you created a series of paper scrolls of ink drawings (plates 12–14, p. 15). Then, about 15 years later, in 2010, you reverted to the use of this format, but this time, in a departure from the traditional, you produced a series of ink and oil paintings on long and expansive plywood boards and framed canvases (plates 37–41, pp. 42–51). Both series, which are very different in terms of technique, materials and size, engage with the same subject – fence and border – and in both, congruity exists between form and content, through inherent correspondence between the long and horizontal scroll format, and that of the border line. Fences and border lines are acute topics in the Israeli sphere, both physically and concretely in terms of their visibility (or, alternatively, in their invisibility and the efforts at erasure), as well as in political-conceptual terms. In both series, the ensuing hybridization suggests a link between a foreign language and local speech.

AZ: I am aware that the fence and border is a landscape image susceptible to a broad range of interpretations in Israel. For me, though, the attempt to demarcate the border related first and foremost directly to the continuous, very long format of the scroll, or the endless loop, both of which occupy my attention greatly. I painted the series of paper scrolls immediately after my first return to Israel, in 1996; it included different models of fences – lattice, barbed wire, hedgerow, prickly-pear fruit (sabras), or intrusion-tracking dirt roads – all of which are typical of the Israeli space. The *Marun al-Ras* series of plywood boards (plates 37–41, pp. 42–51) was painted during the year I lived in Kibbutz Yiron in the Upper Galilee, right below the Lebanese village of Marun al-Ras, whose name would be linked to a battle fought there in 2006, during the Second Lebanon War. Life in the remote kibbutz was different from anything I had previously known. Until then I had lived only in urban milieus, or was part of a community of researchers in major academic institutions. The rural environment, the small and closed society whose members are immersed in quotidian matters, the fence encircling the kibbutz, the Lebanese village overlooking the kibbutz yet beyond reach and consciousness; the distance from Israel's center, life next to the border and the massive army presence – all affected me profoundly, trickled into the art, and found expression in painting. Depictions were based on a number of associations: between ink and oil painting, between night and day, between two sides of the border line, between artificial and natural lighting. The background to the works in the series is the landscape line of the convergence between the edges of the kibbutz and the rising cliff atop which is the Lebanese village. Against this background a medley of images was set, seemingly scattered: bunkers and camouflage netting, fortresses and fire inscriptions, foxes and pine trees, attacking warplanes and burning tires, fences, plastic chairs, illumination flares, observation towers, the lion sculpture at Tel Hai and more.

For me, this series represents the possibility of creating a conceptual landscape containing details taken from the immediate environment, the use of representational strategies of oil painting alongside surface praxes, flat ink strokes, marking and demarcating – all of which are aimed at creating a conceptual view that associates external threat with inner anxiety, both not necessarily generated by the local and the familiar.

I also investigated the scroll format in other mediums: In 2001, I created the video art work *Fence* (plate 15, p. 16) – driving in an endless circular loop around a kibbutz fence at night. As I see it, the scroll in painting and the loop in video art represent a similar fashion of infinite movement, being imprisoned and the inability to liberate oneself from the limitations of enclosure. The video's endless loop that accentuates emptiness, and the darkness, regularly broken by the road lights, together create a somber, oppressive atmosphere. A similar atmosphere arises in a series of night photographs of the fence in Kibbutz Yiron (2009), and in the *Borderline Disorder* series (plate 16, p. 16), in which I photographed each of the signs along the border with Lebanon, from Metula to Rosh Hanikra (2011–2012). The documentation of the green signs against the pastoral backdrop of the landscape created an imaginary unbroken line (like a fence), created by the repetition

14 On Jacques Derrida's letter to Prof. Toshihiko Izutsu (1914–1993) from Keio University, in reply to a request for help in translating the concept of deconstruction from European languages into Japanese, see: Jacques Derrida, "Letter to a Japanese Friend," in: David Wood & Robert Bernasconi (eds.), *Derrida and Différance* (Warwick: Parousia Press, 1985): 1–5.

15 *The Want of Matter* was the title of an exhibition that referred to the lowly and ignoble materials commonly used in Israeli art of the 1960–1970s. The term became synonymous with Ars Povera and artists using simple, common or found materials. See: Sarah Breitberg-Semel, *The Want of Matter: a Quality in Israeli Art*, Exh. Cat. Tel Aviv Museum of Art, 1986.

and the likeness of the details. A series of black-and-white photographs from 2012 of Tegart forts (British police stations from the Mandate period) (plate 17, p. 16) that are located along the borderline functions similarly. My last project in this subject was a video shot in 2013 during a drive around the perimeter fence of Kibbutz Be'eri, in an area close to the border with the Gaza Strip.

EL: The use of symbols related to formative myths of Israeli society is not new in your oeuvre. I first encountered your art in November 2000, in your solo show Quarantine (plate 18, p. 17), at the Heinrich Boell Foundation Gallery in Tel Aviv. In that exhibition you referred to typical icons of Zionist-settlement Israeliness – the sabra and the orange, two symbols that also encapsulate the history of the Israeli-Palestinian conflict – brought together with the praxis of the bonsai, borrowed from Japanese culture. The orange, a fruit that actually originates in China, was also at the center of your next solo exhibition, Apfelsine (plate 19, p. 17), in 2001, in the Midrasha Art School Gallery, in which you integrated the story “Land of the Sad Oranges,” by the Palestinian author Ghassan Kanafani. The history and politics of China and Japan, like those of Israel, are immersed in national traumas, complex relations with the neighboring countries, oppressive relations of the majority toward minorities, and ethnonational tensions and conflicts that include surging popular violence and organized police brutality. This analogy is a central element both in your research and curatorial work, and in your art.

AZ: My engagement with this subject dates back to the 1990s, but the first time I spoke directly about the Nakba, through the examination of plights of exclusion and population transfers, was indeed in the Quarantine exhibition, in which I installed trees and plants, some of them local, excluded from the surrounding sphere, to be supplanted by others that are more highly regarded. Basically, I was referring to the sabra – a local plant that became broken, hidden, scattered around roadside fences – as a silent testimony to a way of life and agriculture that had once existed and was then destroyed and denied; and to rose bushes, which are considered prestigious European plants that connect Israel to Europe and serve, in everyday praxis (agriculture and export, for example), as a means by which to situate Israel as a developed Western nation. Beginning in 2002, the Nakba, together with related concepts, such as erasure and concealment, began to occupy a more extensive place in my work, particularly in an ongoing series of installations in which I stretched camouflage netting horizontally, and under which different objects were concealed (plates 20–23, p. 18). The work I created upon my return to Israel in 2010, in which I installed an entire model of a destroyed village, hidden under camouflage netting (plate 20, p. 18), is perhaps the most direct in the series, but they all address the same themes. In 2013, I exhibited my work *Mini-Nakba / Dry Garden* (plate 24, p. 19) on the roof of Beit Benyamini in Tel Aviv (the

Israeli Center for Contemporary Ceramics), consisting of a group of sculptures representing remnants of destroyed houses made of stone pebbles, which were implanted and integrated into a surface of broken ceramic shards. Alternatively, in my research, curating and writing, I often focus on works by Palestinian-Israeli artists, such as Ibrahim Nubani,¹⁶ Abed Abdi,¹⁷ or Hanna Farah Kufur Bir'im. In the course of writing about Farah's work (at the center of which is the story of the village of Bir'im), I went through various archives and reached documents and photographs that had not seen the light of day for decades.¹⁸

EL: There is no doubt that when it comes to considering hybridization or split identity, Palestinian-Israeli identity is one of the most complex and challenging cases. In your research project on Chinese and Japanese art, in your MA thesis on gender, and in your doctoral dissertation, which researched Strategies of Camouflage, questions concerning identity in relation to situations of alienation and belonging, or being scrutinized and assimilating, are central. The “toolbox” for addressing these questions includes numerous thinkers, such as Homi K. Bhabha, Jacques Rancière, Judith Butler and many others. Still, it would seem that for you, Gilles Deleuze and Félix Guattari's analysis of the rational structures underlying Western thought occupies a central place.

AZ: Within the framework of working with the concepts of Deleuze and Guattari, I have found their notion of “schizoanalysis” to be central for me. This is a particularly challenging idea, because it proposes a concept of scattering and dismantling the self, whereas our inner view of ourselves is experienced as continuous and coherent. I use the concept in its diffuse form (not defined or closed) as matter, in the same way that decentralization and fragmentation are alternative forms of apprehending reality as not being constructed around a unifying center and a linear and phenomenological continuity. My personal schizoanalysis, I think, is performed in concentric forms of distant circles. Personally, I experienced situations of schizophrenia and hybridization more during my years in London than I did in China or Japan. It was actually in London that I became identified as a minority, and in particular as a Jew. Neither of these parameters contributed to my sense of security: on the one hand, I was a successful PhD student and an active artist, but on the other hand, in my everyday contact in the public sphere, I was constantly patronized or ignored. That was when I understood, even if only slightly, what it means to be a Palestinian-Israeli: the tension between identity and personal achievements, and having to cope with labeling, minority-group affiliation and a sharp sense of alienation. Of course, the Palestinian-Israeli case is immeasurably more complex, because the sense of alienation emerges in your own home, and affiliation is not just with a minority group, but to a minority associated with the enemy. It was also at this time (2003) that I established contact with Ibrahim Nubani and wrote the article about him that first linked schizophrenia and camouflage. My principal argument is that an extended situation

of invisibility or camouflage involves loss of a coherent and complete identity, as it is articulated in the psychoanalytic discourse, for example. My conversations with Ibrahim at the time cast a convoluted line between the identity of my grandparents, who lived in Berlin in the 1920s and 1930s; his identity as a member of the Palestinian minority in Israel today; and my private experience in London at the beginning of the 2000s. The schizophrenia, as I understood it then, stemmed from the disparity between the sense of self-worth and the image formed in the eyes of the beholder, which is nourished by stereotypical values and driven by a host of prejudices that are not necessarily relevant to my private identity, or the manner in which I imagine the way that my image / identity is reflected in the eyes of the beholder.

In general, I see the philosophy of Deleuze and Guattari as being the most sophisticated and effective instrument for dismantling and reconstructing some of the cornerstones of Western thought. In observing that the Freudian analysis of the Oedipal conflict excludes all those who, for whatever reasons, were not born into a nuclear family with two heterosexual parents, they expose the method by which an ostensibly scientific theory of mental processes that are related to gender and sexual development, is effectively used as a structure to maintain the power of the Western model of the family, through which it creates the model of social control of the individual. Accordingly, the negation of Oedipus, “anti-Oedipus,”¹⁹ is a first step in order to liberate subjects from the burden imposed by the Oedipal idea, which aims to regiment and discipline the individual within the existing social structures. In the light of this insight they dismantle and analyze a plethora of Western perceptions: between body and thought, between matter and consciousness, between memory and sexuality, between visibility and invisibility, and more. Almost every one of the works I have created derive from a connection to some aspect of their thinking, principally through a number of central concepts that they develop recurrently:

The concept of “becoming imperceptible” appears at the end of their discussion about the process of becoming²⁰. From their point of view, invisibility is not a result of being fixated in a state of alienation, but the very opposite: it describes a process of total assimilation into one's surroundings, of becoming identical with it, belonging to a point where one becomes invisible. The concept of “schizoanalysis,”²¹ which we have already mentioned above, suggests a new form of understanding people – not through the notion of a clear, crystallized, uniform and consistent core, but through a decentralized, spatial conception of the self, which views the self as an open process in a state of constant flux, and involves a perpetual negotiation between the subject and the surroundings, and situations of alienation/assimilation and belonging/non-belonging. They see the concept of “multiplicity”²² in relation to a passage out of the regimentation and control of a unifying discourse, and its replacement with structures of repetition and difference. The “fold” refers to the surface, and the transition from two-dimensional to three-dimensional by means other than the illusion of representation, or presence of objects. “Nomadism”²³ is a concept that the two thinkers posit as an alternative to the centralized, stabilizing perception of the

- 16 See: Ayelet Zohar, “The Paintings of Ibrahim Nubani: Assimilation, Camouflage and Schizophrenia”, *Theory, Culture & Society* (vol. 28(1), Jan 2011): 3–33.
- 17 Ayelet Zohar, “Folds and Tents, Portraits and Drawers: Homage to Lutfia, My Sister in Yarmouk Refugee Camp”, in *Abed Abdi: Homage to Lutfia*, exhibition catalogue (Haifa, Beit Hagefen, 2013): 27–37. https://www.academia.edu/17302977/Folds_and_Tents_Portraits_and_Drawers_Homage_to_Lutfiyah_My_Sister_in_Al_Yarmouk_Camp
- 18 Ayelet Zohar, “Bir'im on Caves: Archive of Archives”, photo essay and epilogue, *Bezalel Journal of Visual and Material Culture*, issue no. 3 (Visual Activism), May 2016: <http://journal.bezalel.ac.il/en/article/3705>
- 19 For a discussion of the Oedipus complex and its resolution (according to Freud), as a regulating factor in Western society, see: Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane (trans.), (London: Athlone, 1984) [originally published in French, Paris: Les Editions de Minuit, 1972].
- 20 The concept of becoming (devenir), is taken from Deleuze and Guattari's book *A Thousand Plateaus*, referring to a process of constant change and transformation from one state into another. Becoming-woman, becoming-animal, becoming-imperceptible, etc. See: Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trans.), (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987): 279 [originally published in French in 1980].
- 21 For a definition of schizoanalysis, see: Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, 322–339.
- 22 This concept is part of the discussion of difference and repetition, as it appears in *A Thousand Plateaus: Gilles Deleuze, Difference & Repetition*, Paul Patton (trans.), (New York: Columbia University Press 1994) [originally published in French in 1968]; Gilles Deleuze and Felix Guattari, “1837: On the Refrain,” *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 310–314.

hegemonic discourse, and the nomad is the one who challenges the regularized, hierarchical system by means of perpetual movement, instability and crossing boundaries. The concept of "body without organs" offers a reading of the body beyond the functional medicinal division of organs and function, with a preference for a perception of the body as an affective wholeness of sensation and experience – the hurting body, the addictive body, the enjoying body.²⁴

These are all concepts and values with which I identify, and within which I perform my writing and curatorial work, and they are also given place as substantive repeated features in my artwork: repetition and multiplicity of lines, patterns and cuts; assimilation and camouflaging of images into and onto the surface and composition; minor differences between form and background that stretch the boundary between the point of resemblance and the point of difference, in terms of both the color scale and the forms and images; elimination of the hierarchy, both between center and margins, and between "high" and "low" materials; use of exceptionally long formats; and table-like or folding structures.

EL: Here we come back to this movement between theoretical research and visual inquiry, which has been a constant process for you. Without a doubt, a key concept for understanding your art is "camouflage," which you have been studying and developing for years. Would you agree with me that your artistic engagement with camouflage preceded your theoretical inquiry, and that it appears very early in your work – initially related to sexual imagery?

AZ: It is definitely possible to find in my early works an engagement with covering and concealing, which can be considered the start of my interest in camouflage. Indeed, concealment as a central theme is apparent as far back as 1985, in *Masturbator* (plate 44, p. 54), the earliest of my works in your collection. Thin lines extend across the width of the painting, covering it thoroughly. This hatching simulates monitor images, or an image seen through a screen. Underneath the thin lines, a large figure of a man emerges, a kind of Great Father or a leader – perhaps a Mao-like figure, or Raffi Lavie, or Big Brother from Orwell's 1984 – as a patriarchal representation. By juxtaposing a meta-leader with masturbation, I was to critique the self-absorption of leadership, the solipsism, belligerence, and the positioning vis-à-vis the world from a stance of indifference, callousness and disregard. The masturbating man lies on the edges of the frame, in the forefront of the painting, wrapped up in himself, his back merging with the base of the picture, his figure constructed with lines and engraving, being one of my first attempts at woodcutting using a knife, with the aim of penetrating the painting's surface.

Sexual imagery is not constantly present in my work – though it reappears from time to time, always related to my engagement with lines and screens. In a later series of works, ink paintings on paper, I worked with images taken from the world of "shunga" – pornographic images in Japan – placing the images behind folding

screens, curtains, mosquito netting, screens, blinds and fishing nets: different ways to conceal the act behind a surface barrier of thin lines (which merges with the surface of the painting), between image and viewer (plates 42–43, pp. 52–53). In that series I focused on the disposition of mechanical lines, amalgamated with manual lines. During my studies at the Central Academy of Fine Art in Beijing, I heard time after time about the importance of the line, its "bone" structure, sensitivity, its mode of progression and compression. The more I heard about it, the more I refused to accept such a dictate, or the view that sees the line as an exclusive construct for depicting sensitivity or expressiveness. I looked for a way to resolve this conflict without abjuring the tenets of the classical methods of ink painting. The first stage took place when I found a type of paper with a delicate line texture, created by the net into which the pulp is cast during its preparation. It is simple, inexpensive paper, primarily used to filter the light entering through glass windows. I filled the first sheets with drawings of thin lines, meticulously repeating with a brush the lines that were forged into the texture, superimposing the lines in the industrial paper with my manual lines.

Accordingly, the first series of lines was mostly abstract, but it prompted me to search for an image that would match, in terms of its visibility and essence, the relationship between "manual" or "sensitive," and the mechanical / industrial. The first images created in that group were of bamboo blinds and screens, some of them stretched open, others rolled up and exposing the surface. In the next stage, I found a group of "shunga" images that were designed so that the erotic scenes were situated behind bamboo screens, mosquito netting or fishnets (plates 25–26, p. 21). I "translated" these images into my fine lines system, and copied them onto the same type of paper by means of repeating the lines in the paper's texture, to form the image. Thus, the choice of pornographic images for this series actually derives from a thrust to conceal, cover and deconstruct the image into the array of lines, yet the series embodies an historic element, namely, the tension between East and West. The sexual imagery of "shunga" was ubiquitous in Japan between the seventeenth and nineteenth centuries. They were rendered by the finest artists, and were part of the widely active market of making and distributing printed and duplicated images in Japanese cities during the Tokugawa period. The ban on their distribution, and the restrictions on the depiction of genitals or pubic hair are the result of the encounter with the Victorian puritanism of the Americans and the British in the nineteenth century – and in Japan, contrary to Europe and America, those restrictions remain in effect to this day.

EL: Camouflage later gradually becomes more extensive in your work and receives new contexts. Stylistically, camouflage is already present in your Woodcuts series from the 1990s (plates 46–50, pp. 61–67), and more saliently in a large series of paper works from 2004–2005 (plate 36, pp. 38–41; plate 45, pp. 56–59; plate 54, pp. 74–77; plate 60, pp. 80–91), consisting of various camouflage designs, which we acquired for the Haaretz Collection almost in its entirety about ten years after its creation. Camouflage appears in your work in relation

to situations of hybridity, and in an effort to assimilate into social and cultural spaces, and the significance of these works would seem to be the relationship between the seen and the comprehended, between the seen and the unseen. How did you come to be engaged with this concept, and what is its importance in your entire oeuvre?

AZ: I arrived at the concept of camouflage almost by chance during the 1990s, while working on my thesis, which looked into the work of Morimura Yasumasa,²⁵ in the context of Judith Butler's concept of gender performance/ mimicry, and the cultural mimicry adduced by Homi K. Bhabha. While doing the research and reading relevant Lacanian material, I arrived at a sentence written by Jacques Lacan in the XI Seminar: "The effect of mimicry is camouflage."²⁶ The encounter with this idea affected me profoundly, and from it sprang the decision to devote my doctoral dissertation to the question of camouflage. In the end, the research developed in a Deleuzian direction, and included a discussion of concepts mentioned above, such as schizoanalysis and imperceptibility. With regard to the visual materials, I focused on images of politically oriented camouflage in projects of contemporary artists from different parts of the world, with an emphasis on Japanese and Palestinian-Israeli artists. The PhD research included a practical element, in which I exhibited an installation project in four spaces (plates 20–23, p. 18), each responding to the four chapters of the dissertation through a presentation of visual structures that referred to the research process presented in the text. Thus, for the first time declaratively, intellectual inquiry and visual project fused into one complete course of action.

Two figures I encountered during my research exercised a decisive influence on the directions in which my art developed. The first is Abbott Handerson Thayer (1849–1921), a mediocre American painter who was the first to describe the different praxes and types of camouflage that prevail in nature. From a systematic perusal of his personal archive I learned a great deal about his research process, as well as about the resistance and ridicule he aroused initially among leading figures, such as President Theodore Roosevelt, and distinguished bodies such as the Harvard societies of ornithologists and zoologists. Despite the opposition, Thayer persisted with his research and visual experiments, until finally he found an attentive ear in the British War Office. Overall, he was a conflicted and tragic figure, with manic-depressive symptoms, who insisted on his ideas and followed them to the end. Many of Thayer's visual objects and his achievements are present in various forms in my own work, such as in the *Snipers* (plate 27, p. 21; plate 28, p. 22; plates 51–53, pp. 68–73) in paintings, collages and prints.

The second figure is Shiina Sukemasa (1868–1933), a little-known Japanese photographer. I first encountered Shiina's work in John Dower's book *A Century of Japanese Photography*, in which an abstract photograph of a solar eclipse taken in 1894 appears. In my search for additional information about him, I went to Sapporo (the largest city in Hokkaido Prefecture), where I became acquainted with his diverse

23 The discussion of nomads and nomadology appears in Ch. 12 of *A Thousand Plateaus*: "1227: Treatise on Nomadology The War Machine," *A Thousand Plateaus*, 351–423.

24 The discussion of the term body without organs appears for the first time in *Anti-Oedipus*, Ch. 2, 9–16, and in *A Thousand Plateaus*, Ch. 6: "November 28, 1947: How Do You Make Yourself a Body without Organs?", 149–166.

25 See note no. 5

26 In the XI Seminar, Lacan refers to Roger Caillois' text and the stance of the viewer vis-à-vis the concealed. See: Roger Caillois, "Mimicry and the Legendary Psychasthenia," *October* (Vol. 31, Winter 1984): 17–32 [Originally published in *Minotaure* in 1935]. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller (ed.), Alan Sheridan (Trans.) (London: Vintage, 1977): 99. (First published in French, Editions du Seuil, 1973).

photographs, his attempts at astronomical photography, inventions and patents registered in his name, and his involvement in preparing flash lighting for the funeral of the Meiji Emperor (held, as is the custom in Japan, in the dark of night) in 1912. Working with Shiina's materials, and with an extensive corpus of sun images and astronomical photography in Japan, opened a new vista of photography – photographs that do not represent or show anything, but engage in registering light on the photographic material itself, what I coined opaque photography. My great interest in this concept, and in photography that does not show anything but serves as an opaque “trace” of the registering of light, derives from my engagement with questions of camouflage and invisibility, and their embodiment in photography. This research, too, stems directly from my studio work: In many cases, I do not view the painting surface as a representation zone, a “window to the world,” but I engage in questions of how the erasure of the surface eliminates the image; and how writing and other actions performed over the surface (touching, placing or penetrating) create the image as a trace. The use of the trace as a primary image – or “arche-writing”, as coined by Derrida,²⁷ when the real “writes” itself onto the surface – is a central process for me in regard to the construction of the concept of camouflage. The erasure of the picture's representational depth and the concentration on the surface are thus closely connected to my research of Japanese photography.

There is no doubt that the paper drawings of 2004-2005 (plate 36, pp.38-41; plate 45, pp. 56-59; plate 54, pp. 74-77; plate 60, pp. 80-91), which includes more than 50 ink drawings of camouflage designs taken from the uniforms of various armies, is very central in terms of my visual inquiry into this subject. The series dwells on the immense diversity of forms and coloration designs, which deconstructs the body's surface and assimilates it into the environment. The process in this series, as in ink painting in general, takes the form of improvisation on one theme and multiple variations, like in jazz music. There is a relatively limited number of subjects in the ink painting tradition, but endless number of variations are employed through stylistic differences in brush stroke, and the personal handwriting of the artist. This process of investigating and clarifying varying states of camouflage recurs in my artwork over years: in a series of paintings on plywood from 2015-2016, considering images of stretched camouflage netting; in series in which I follow different modes of a portrait's assimilation and disappearance in the surrounding space, as in a 2007 painting of masked individuals (plate 30, p. 23) or a series of photographs of people hiding their face in the palms of their hands or turning their back to the camera (2009); in a series of shots of my son, Ido, hidden among branches and plants in an urban space and in the desert (2011-2012) (plate 31, p. 23); in a series of photograms created while in London, in which I projected light on a camouflage net directly placed onto a photo-paper surface (2007) (plate 29, p. 23); and in a series of installations of camouflage netting (2004-2010) in which I worked with white British Army camouflage netting (originally designed to cover objects in the Arctic), concealing and assimilating objects and images into the gallery space. The systematic use of a low gamut of colors, or of monochrome, and of the surface flatness which

characterize my work, connects well to my engagement with images of camouflage – as camouflage is a process of flattening three-dimensional objects, connecting them to the plane surface, while annulling contour lines or bright coloration.

EL: You mentioned that you came up with a new term, "multifocality", a result of your doctoral research, which serves you both in your writing about art and in the artwork itself.

AZ: "Multifocality" is a term that suggests the spread out, primarily flat, which is opposed to the singular, unified point of view of the classic painting or transparent photography (i.e., the photograph as a window, showing the world, while concealing the representation process).²⁸ The multifocal point of view enables an understanding of spatial disposition, not from the observer's point of view (which necessarily becomes a panoptic mechanism, controlled by the gaze), but as a multiplicity of spatially dispersed points of view that create a peripheral view and an omnidirectional disposition.

The concept of cubism, for example, comes to mind in this context, but in East Asian landscape painting tradition, this concept existed centuries earlier. East Asian cartography, particularly military cartography, also differs from Western models, where the map is northern-orientated, or a uniform depiction of the demarcated area; rather, it is horizontally oriented, presupposing the map being spread out on a table and viewed from all sides. My painting, too, in many cases, is done with its surface lying on a table or on the floor, while I move around the surface in different directions, seeking to create a moving workspace. Accordingly, the point of view might also change frequently, though in the end I take into account, for practical reasons, that the works will be hung on a wall, as that is how art is commonly shown and experienced.

EL: Since you have mentioned military maps, it is notable that militarism recurs in your work in various ways as a sub-theme of your engagement with camouflage: in the shooting-range works, the camouflage netting installations (plates 20-28, p. 18), in the *Snipers* series (plates 27-28, p. 21-22; plates 51-53, pp. 68-73) – the *Binoculars* series (plates 32-33, p. 24), *Marun al-Ras* series (plates 34-40, pp. 42-49), the *Landscape with Full Moon and Bombings* series (plate 34, p. 25; plate 41, p. 50), among others. The state of war and violent conflict trickles into your works through the representation of military violence.

AZ: At the first level, it is not surprising that images of this kind enter my work, given that I create from within Israeli society, in which militarism is certainly a central feature; its public space is saturated with manifestations of establishment and military violence. But at another level, and one that is no less meaningful for me, the militarism also aims at Deleuze's war machine.²⁹ In his early essay on the war machine, Deleuze talks about the nomads, the fighters and the mechanisms of war and their interconnectivity. I think that

these performances of army and militarism in my works (sniper, shooting, fortresses, camouflage, and so forth) are related in a deep way to this concept of nomadism and of the army as a tribal, hierarchical disposition moving in space. The militarism in my art does not necessarily refer specifically to the Israeli army and its actions, with their host of political implications; rather, it is related to the military action of camouflage, and the sniper's embodiment of the gaze, invisibility, control, stealth, precision, aiming, and so forth. I perceive these actions as being broadly comparable to the actions of the painter – not the traditional European painter who copes with the window view and visibility, but the painter of the surface, who relates to surface and gestures (or objects) placed on the surface. In my specific case, the relations of the surface and its wounding, the transition between the surface of the plywood and its rear, between placing and digging, penetrating (bullet, knife) and stroking (paintbrush) – all express relations of intentionality, suspicion and defensiveness, that may be well accommodated in Deleuzian thought of nomadism and war machine.

I am interested in the sniper image since I find it to well embody the continuity between the political and concrete-militaristic dimensions, the visual dimension of camouflage and invisibility, and the theoretical dimension of the panoptic discussion on control via the gaze (the sniper can see, but is not seen) – and raise questions of disappearance and assimilation, and of identity in general. In various works of mine, in which the image of the soldier-sniper is implanted in a visually noisy space of wallpaper or bedding patterns – drawn with brush, ink or graphite – the violent aspect is assimilated into the surface of a decorative floral pattern (plate 51, p. 68). The sniper's image appears as an identity-less model, a medium of power and control. The implantation of the anonymous sniper as a violent being bearing a high potential for inflicting harm, within eye-pleasing colorful patterns, is akin to the essence of the camouflage motif.

The inspiration for these works comes from the unbelievable story of Onoda Hiroo (1922-2014), a Japanese Imperial Army intelligence officer, who went on hiding in the jungles of Lubang Island in the Philippines for three decades after the end of the Asia-Pacific War, until he was discovered in 1974 (following an encounter with a young photographer who was determined to find and bring him back to Japan). During his years in hiding, Onoda operated as a sniper and killed dozens of people in order to obtain food and satisfy his other needs. Something in the incomprehensible power of the sniper's controlling gaze, and his ability, with a light squeeze of the trigger, to decree life or death from afar, is a highly disturbing thought, particularly in the light of his own invisibility and his absence from the gaze.

EL: What you say repeatedly evokes the question of the subject's invisibility and of the medium as a central issue. It is apparent that you are looking for ways to cope with the fact that the medium is generally user transparent (for artist and viewer alike). Accordingly, both in your painting and your photography you try to avoid, as far as possible, the praxes

27 Archae-writing, a basic concept in Jacques Derrida's thought, is extensively discussed in his quintessential book *Of Grammatology*. Derrida maintains that the writing of the Real precedes speech, precedes image or form. The Real is a concept borrowed from Lacan's analysis, which refers to absolute existence that is found beyond the limitations of the senses, and is therefore not accessible to human consciousness. Archae-writing is the way in which the real inscribes itself (Derrida, *Of Grammatology*, 59-61). Derrida argues that communication can exist only if the Real is presented in the signifier, and that the primary registration of the Real on material takes place in the forms of imprinting, scratching, engraving, scarring, or any other form in which the Real "is written/inscribed" into matter. For further discussion of this concept, see: Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1997). [original in French, 1967].

28 On the concept of "Transparent Pictures," and on photography as a medium for representing reality, see: Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry* (Vol. 11(2), Dec. 1984): 246-277.

29 The term "war machine", which appears in *A Thousand Plateaus*, refers to the world of the nomads, the tribal structure of organization and to movement in the space and on a Smooth Space. See note 18.

of representation, concentrating instead on surface, materiality, on rendering objects present, and on images that are anti-image (hidden, erased, blinding, and the like). The term user transparent, the title of one of your paintings (plate 35, p. 37), which we also chose as the title for this exhibition, derives from the world of computers, referring to a situation in which every command of the user entails a long series of actions that are required in order to arrive at the desired result. But these are hidden from the user's sight. Applied to the social world, the term alludes to the concealment of true price – human, economic, ecological or other – that is exacted across the chain of production / providing services / managing conflicts and so forth, hidden from the eyes of the end user (citizen / consumer). Being transparent, a situation in which things exist but are not visibly manifested, is also relevant to your work on several other platforms: I refer to Asian art being transparent for Israeli art, which insists on viewing itself as part of Western art exclusively; to your engagement with the ongoing Palestinian Nakba, which is transparent for the Jewish-Israeli consensus; and to the biographical aspect, in which your many decades of ramified artwork is transparent to the art establishment and the art world.

AZ: Beyond the various images and contexts that arise from the way camouflage functions in my art, I do in fact think that the concept of transparency can also act as a metonymy for the position of my body of work in relation to the Israeli art field. In many senses, I work as a camouflaged artist: my presence in the public sphere is as a curator, researcher and lecturer, whereas my artistic activities take place in the studio and hardly hold any public visibility, and are not known to the broad public. It is, then, highly meaningful that Amos Schocken and you have made recurrent visits to my studio over the years and acquired a large volume of works for the Haaretz Collection, and now are also exhibiting them. The continuity of the connection between collector and artist is a type of anchor, in terms of the sheer knowledge that one's work has gained recognition and appreciation that are not occasional, random or erratic, but stem from following and staying abreast of the long-term processes, based on systematic and deep familiarity with the ongoing body of work, and the fact of giving it a home.

