

נעמה צבר

זיעה

מוזיאון תל אביב לאמנות

מרץ – מאי 2010

במיצגי סאונד משנות ה-70 של המאה ה-20 ישבו פיליפ גלאס [Glass] ונגנים נוספים במרכז גלריה זו או אחרת, מוקפים בעשרות אנשים, שהיו ישובים או שרועים על הרצפה סביבם, וארבעה רמקולים – אחד בכל פינה של החלל – השמיעו את המוזיקה שניגנו. באופן זה, הנגנים עצמם, כמו גם הקהל שסביבם, היו שרויים בתוך המוזיקה שהקיפה אותם מכל פינות החלל, ואלה וגם אלה היו שותפים שווים ביצירתה. במהלך זה ביקשו גלאס ובני דורו לוותר על ההיררכיה המקובלת בין פנים לחוץ ולהציב מודל חדש של יחסים, החותר תחת המודל הנורמטיבי המפריד בין הבמה לקהל, בין יוצר לצופה, בין אקטיבי לפסיבי.

עבודות הסאונד המוקדמות של נעמה צבר, דוגמת **קומפוזיציה 24** (מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2006; "ארט פוקוס", ירושלים, 2008) הקצינו אלמנט זה והציעו מודל חדש ועצמאי של יחסים. בעבודות פרפורמטיביות אלו, קבוצה של מוזיקאים ניצבת על מערך מאורגן של מגברים, כאשר כל מוזיקאי ניצב על מגבר נפרד ומבצע קטע מוזיקלי אחר. מערך הצלילים הכללי, המשלב בין נגינת גיטרות לשירה, יוצר סאונד המתפצל ומתערבל בין קולות המוזיקאים השונים; סאונד המשתנה עם מהלך הזמן, אך לא פחות מכך, גם עם תנועתה של הצופה בחלל. מעבר לייחודיות שבאופן בניית הסאונד, אלה הן עבודות מיצג מורכבות שבהן הנגנים, הקהל והאמנית כולם משתתפים פעילים.

בניגוד לעבודות כמעט אינטראקטיביות אלו, העבודה **Encore** (גלריה דביר, 2007; "ארט באזל", 2007), הציגה במה שלמה, עם מערכת תופים, גיטרה, מיקרופונים ומגברים, עטופה כולה בגאפר שחור – חומר השייך אל "מאחורי הקלעים" של הבמה, אל "העבודה השחורה" הקשורה בה – ותלויה בשלשלאות מתכת מעל הרצפה. נוכחותם של כלי הנגינה ואביזרי הבמה בעבודה ברורה, אולם אפשרות השימוש בהם חסומה. עודפותו של החומר השחור, המבודד והאוטם, אופפת כול ומייצרת אובייקט מרחף, מוכר ומאיים, מוחשי וערטילאי בעת ובעונה אחת. זהו אובייקט משתלח וחנוק, ייצוגי ואפל, החותר תחת אפשרות הכלתו במסגרת משמעות נתונה; אובייקט שנותר, בסופו של דבר, בלתי חדיר למבט.

נראה כי גם בתערוכה הנוכחית במוזיאון תל אביב לאמנות, מבקשת צבר להמשיך ולברר את מהות היחסים בין סוגים שונים של שדות פעולה ומשמעות, לייצר מרחבים פנימיים בעודה פולשת או חורגת מאלו הקיימים, ובתוך כך לערער על גבולות מובחנים ומקובלים. הכניסה לחלל התערוכה כמעט וחסומה על ידי "קיר סאונד" עשוי רמקולים ביתיים המוצבים זה על גבי זה ומונעים ממבטה של הצופה לגלוש לעומק החלל. כשעוברים את קיר הסאונד מגלים שהוא, למעשה, סוג של כלי נגינה עצמאי, שחלקו האחורי חשוף, אוחז חוטים ומיתרים שונים, וחלקו הקדמי משמיע פידבק המיוצר ונובע מתוך גופו שלו. בהמשך נתקלים בקיר נוסף, המשמיע סאונד דומה, שאינו מובנה מוזיקלית ואינו בהכרח נהיר מלודית. בד בבד, מתברר לצופה כי עומד בחלל ריח מסוים, מוכר, ועם זאת בלתי מובן. המוכרות הקלושה של הריח מצד אחד, והזרות שלו ביחס לחלל המוזיאלי מצד אחר, מייצרים מצב של דיסאוריינטציה, המלווה את הצופה בעודה ממשיכה לנוע פנימה אל תוך החלל.

על הקיר השחור, הנפרש אל מול הצופה לאחר שהיא עוברת את קיר הסאונד, שורות של מדפי עץ כבדים ומבהיקים ועליהם ניצבים בקבוקים הפוכים, חלקם שמוטים, חלקם ממם תלויים. אלה הם בקבוקי משקאות אלכוהוליים חצי ריקים, אשר סדינים לבנים מלופפים תחובים בפיותיהם, קושרים ומחברים באופן לא ברור בין קצות הבקבוקים. תחושת זליגה של נוזלים, אולם גם של גבולות ותחומים, שורה על המיצב. הסמוי מן העין מודגש, האינטימי והמוצנע נחשף.

העבודה, הנקראת **זיעה** (2010), משדרת תחושה רעילה. יש בה ממד פתייני, מבהיק ומגרה, אך גם ממד מוקצה ומלוכלך, ושניהם גם יחד טובלים בתחושה של אלימות ושל הרס עצמי וכללי. היא מחברת בין אלמנטים מבניים נוקשים, דוגמת המדפים, לבין אלמנטים אמורפיים רכים, דוגמת הסדינים המלופפים. אלא שבמהלך ספיגת הנוזלים, נוקשות המדפים נסדקת ומתרככת, ואילו רכותם של הסדינים נעכרת, מוכתמת ומתגבשת. העבודה משלבת אנינות ועודפות, עדינות ובוטות, סדר וחוסר שליטה. מסורת הפיסול המינימליסטית נוכח בה עד מאוד, אולם מעורבים בה באופן שאינו ניתן להתרה גם תכנים ספציפיים ואישיים, המערערים את קשיחות מסגרתה, למשל: חיי הלילה, על המוזיקה, השתייה והאינטימיות המוקצנת המתקיימת במסגרתם.

השילוב בין בקבוקי הזכוכית והאלכוהול האצור בהם מעלה על הדעת בקבוקי מולוטוב מאולתרים, הנוצרים מתוך תעצומות אידיאולוגיות ונפשיות בידיים לא תמיד מיומנות. ממד הזמן הכרוך בעבודה מעצים את אלמנט האיום הקיים בה. בשלב הראשון, איזון הנוזלים הפיזיקלי עוצר אמנם את ספיגת הנוזלים בעבודה, אבל בשלב השני, ממשיך התהליך אל מחוזות המקרי והלא נודע שכן אין לדעת אם ומתי תקרוס העבודה כולה בשל שינוי מצב הצבירה של מדפי העץ המרכיבים אותה.

נוסף על כך, הסדינים התחובים בפיות הבקבוקים; האופן שבו הם חודרים את מדפי העץ הנוקשים והמחוררים; תהליך הספיגה והפעפוע שהם מאפשרים; התנפחות מדפי העץ כתוצאה מהצטברות הנוזלים – כל אלו עשויים להזכיר גם היבטים מסוימים של פיזיולוגיות הגוף הנשי, במהלך המחזור החודשי או בעת מגע מיני. היבט מגדרי זה, המרומז בעבודה זיעה, עולה באופן נחרץ וברור יותר בעבודת הווידיאו (2009) *Untitled/Babies*, המוקרנת מנגד, על קיר הניצב בזווית מוטה מעט. בעבודה נראית להקת נשים צעירות המבצעת שיר של הלהקה הבריטית (1) Pulp על במה הניצבת בחלל תעשייתי מרוקן ושטוף אור. סולנית הלהקה, האמנית עצמה, שרה בקול נמוך וחלוד, שמתפתח בהמשך למנעד קולי רחב. השיר, הנמסר בגוף ראשון, עוסק בכמיהה עמוקה לבחורה. עם התפתחות השיר פורקת האמנית את הגיטרה מכתפה ומתחילה להטיח אותה ברצפת הבמה. מה שנראה בתחילה כחיקוי של מחוות רוק'נרול גברית שחוקה, הופך עם התמשכות הסצנה להשתלחות חסרת מעצורים לכאורה, אך מתגבש בסופו של דבר למהלך עצמאי רב עוצמה, מהלך בעל היגיון פנימי נפרד, הפוער פער רעיוני במבנה ההופעה. האמנית מכה והולמת, הולמת ומכה, מתעייפת וממשיכה, עד שרצפת העץ של הבמה מתחילה להיסדק. הגיטרה, היצוקה מחומר עמיד בעליל, נותרת שלמה בעוד הבמה נשברת ומתפרקת לחלוטין מסביבה. ברקע ממשיכות חברות הלהקה לנגן בקצב גובר והולך, עד לקריסתה של האמנית באפיסת כוחות בין שברי הרצפה, והגיטרה לצידה.

במהלך זה של האמנית, המייצר מעין אקס-טריטוריה לא צפויה, אפשרות של השהייה, עוברת העבודה משדה הופעת הרוק'נרול, שאליו נדמה כי היא משתייכת בתחילה, אל השדה של אמנות גוף. בכך קרובה העבודה למיצגי ההתשה-העצמית של אמנים כמו מרינה אברמוביץ' [Abramovic], ויטו אקונצ'י [Acconci] או כריס ברדן [2] (Burden) שבחרו לא אחת לבצע פעולה מסוימת והמשיכו בביצועה עד כלות הכוחות, יותר מאשר לעבודתם של אמנים דוגמת ג'ארויס קוקר [Cocker], סולן להקת Pulp. מהלך העבודה מתברר כמושתת על משך ולא על שיא, מהלך המותנה בהכרעה פנימית ולא בגורם חיצוני.

עבודותיה המאוחרות של צבר מציעות, אם כן, סוג אחר של יחסי גומלין עם הקהל. לעיתים קרובות היא משתמשת במסמנים מוכרים משדות שיח ופעולה מסוימים, אולם עבודותיה מסיטות או מרחיבות את טווח ההשתמעויות שלהם, ובכך מטלטלות את הצופה ברגע המפגש עימן. כל אחת מן העבודות המוצגות בתערוכה זו מכוננת מעין עולם סגור, מערכת אוטונומית, אוטרקית, המכילה ומכלכלת את עצמה. קירות הסאונד משמיעים פידבק הנובע מתוך גופם; הבקבוקים, אשר סדינים מלופפים העוברים דרך גוף המדפים, תחובים בפיות הבקבוקים ומחברים באופן לא ברור בין קצותיהם, מקיימים אוסמוזה בינם לבין עצמם, תוך שנוזליהם זולגים ונספגים גם לגוף המדפים; עבודת הווידיאו, הנדמית בתחילה כתיעוד של הופעה לפני קהל, מתבררת כמהלך פנימי, פרטי, תרפויטי במידה מסוימת, שאינו תלוי כלל בקיומו של גורם חיצוני. אדישות המערכות הללו לנוכחותה של הצופה, למהלך תנועתה בחלל או לתגובתה מולן מייצרת מעין מרחבים הטרופיים סגורים, (3) שאותם יכולה הצופה לבחון אולם לא לחדור; מרחבים שבהם מתקיימת סוג של עודפות פנימית - עודפות של חומר, של אנרגיה, של פעולה, המגיעה אל מצבי סף וגבול, אולם נותרת מוכלת במסגרתה שלה, גם אם על בלימה.

הערות

- [1] השיר יצא כסינגל בשנת 1992 בחברת Gift Records ושולב בהמשך באלבום הלהקה המצליח Intro בשנת 1993.
- [2] למשל, Five Day Locker Piece [1971], או Through the Night Softly [1973] של כריס ברדן; Seed Bed [1972] של ויטו אקונצ'י; או Rhythm 10 [1973] של מרינה אברמוביץ.
- [3] להרחבה על המושג "הטרופיה" ראו: מישל פוקו, הטרופופיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: הוצאת רסלינג, [1982] 2003.