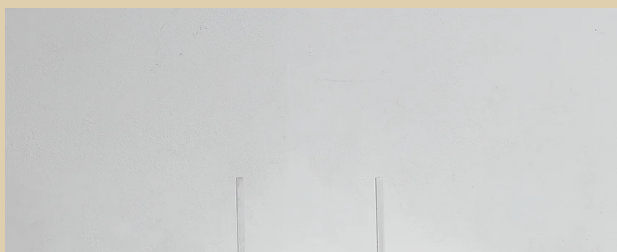


Time After Time #23, Acrylic and industrial paint on wood, photographs and mirrors, 72x30.5x26.5 cm. photo: Elad Sarig

10.11.2020 - נפגשתי עם נחום טבת בסטודיו שלו בקרית המלאכה בדרום תל אביב

**מרבח עיניים:** בתחילת השנה, זמן קצר לפני הקורונה, הצגת תערוכה לצד יהושע נוישטיין בגלריה חזי כהן בתל אביב. בתערוכה הצגת עבודות קטנות, סדרה בשם 'Time After Time' ועבודה נוספת בשם 'גשרים וסירות'. זו קבוצת העבודות הכי סולידיות שלך שראיתי, מאד מכונסות בתוך עצמן.

**נחום טבת:** ב-2012 הצגתי לראשונה תערוכה מקיפה שהיו בה רק עבודות קטנות. התערוכה 'הולך על קיר' שאצרה שרית שפירא ז"ל בגלריה האוניברסיטאית בתל אביב. זו הייתה רטרופקטיבה של עבודות קטנות (1980-2012), את רובן לא הצגתי לפני כן, כי זה כמעט אף פעם לא נראה טוב לשים עבודה קטנה ליד העבודות הגדולות שלי. בעבודות הגדולות יש אלמנטים מיניאטוריים לצד אלמנטים גדולים, ועבודות הקיר הקטנות תמיד נראו לידן כמו משהו שעף החוצה מתוך העבודה הגדולה, כמו רסיס מהסיבוב של המערבולת שעף ונדבק לקיר, כמו משהו פחות חשוב. בתערוכה באוניברסיטה הוצגו גם ארבעת העבודות הראשונות מהסדרה 'טיים אפטר טיים' שהתחילה ב-2010. מאז, במהלך השנים, הסדרה התפתחה ועשיתי עוד כעשרים-שלושים עבודות, כולן באותן מידות, וכולן מתחילות בשיטתיות בדיוק באותו האופן, אותם אלמנטים והעמדה זהה, כמו שמתחילים רהיט או מוצר בבית מלאכה. החזרתיות, פעם אחר פעם, חשובה כאן, ההתקשות לחזור שוב ושוב על אותן פעולות ועדיין למשוך את העבודות לשונות, להבדיל אותן זו מזו. גם ההחלטה להציג קבוצה קטנה בתערוכה, ולא להציג שום דבר על הרצפה, כי גרביטציה או ההתגברות עליה, ההתהפכויות בין קיר ורצפה, הן לב העניין מבחינתי. העבודות הקטנות דורשות סוג אחר לגמרי של התבוננות בהשוואה לעבודות הרצפה הגדולות, הן מכוננות יחסים אחרים עם הצופה, שמוזמן להתקרב אליהן ולתקוע את הראש לתוכן. שאלה שעולה בעבודות האלו היא מה קורה כשדבר, למשל שולחן, מוסט מהרצפה לקיר ו"עומד" על הקיר כרצפה, אולי אפשר אז לחשוב עלינו כעל מי שמתבוננים מלמעלה, ממבט ציפור על הדברים, ומתנתקים מרצפה יציבה.





Time After Time #20 (with white), 2019, Acrylic and industrial paint on wood, mirror, 46x31.5x26 cm. photo: Elad Sarig

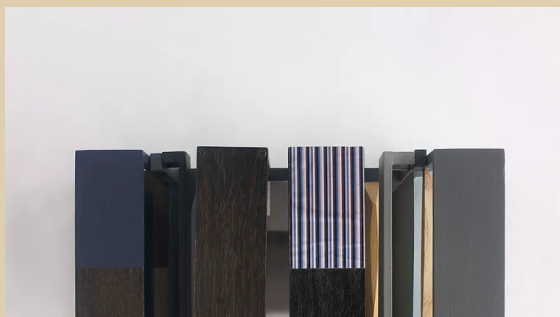
**מ.ע.** בתערוכה בחזי כהן בשונה מ'הולך על קיר', לא היו בכלל עבודות עם התנועה הסיבובית. הן כולן היו סגורות. עם גריד מאד מוקפד, דומם הרבה יותר.

**נ.ט.** נכון. ב'הולך על קיר' היו עבודות פחות או יותר משתי קבוצות, המוקדמות שנעשו בזמן שעבדתי על סדרת 'שיעורי ציור' (1983-1990). בהן תמיד יש מרכז ותנועה סיבובית חזקה שמעיפה החוצה – ומחזיקה, כמו במגנט, את כל החלקים יחד. והקבוצה השנייה שמבוססת על גריד, כמו עבודות הרצפה הגדולות שעשיתי החל מאמצע שנות ה-90.

את הקבוצה השנייה התחלתי ב-2010, רק אחרי שסיימתי את ההצבות הגדולות שהוצגו במזיאון ישראל (2007), הרצליה (2008) וההצבה הגדולה שעשיתי לבניין הבנק הבינלאומי בשרות רוטשילד (2009). לא יכולתי לעבוד במקביל על העבודות הקטנות ליד הגדולות מאד. נקודת הפתיחה של העבודות אחידה. הן מורכבות משלושה שולחנות טיפה יותר גדולים מהשאר, ששוכבים על הגב. שאנחנו רואים אותם כאילו מלמטה. ומעליהם בהיפוך, כבדימוי ראי, שורת שולחנות שעומדים 'נכון'. תמיד כשאנחנו רואים צורה ארכיטקטית כמו שולחן, אנחנו, הגוף שלנו, 'יודע' אם השולחן הפוך או מוטה ביחס למנח הרגיל, וזה נכון אגב גם ביחס לסירה. אם רואים אותה מלמטה, האם המבט מתוך המים? וכו'.

הסדרה התפתחה ב-2010 כשנסעתי לניו יורק לתקופה. אחרי שסיימתי לנהל את התואר השני של בצלאל בתל אביב, והחלטתי שאני חייב לברוח מפה, שלא יבלבלו לי את המוח (מחייך). החלטתי שבניו יורק לא אבנה שום דבר, לקחתי איתי בכמה קופסאות נעלים הרבה מכל היחידות המודולריות שהיו במסגרת המגבלות שקבעתי ככללי המשחק של הסדרה החדשה, שולחנות קטנים, סירות קטנות וכו', הדברים איתם עבדתי אז, ואצל חבר שם בניתי שלושה-ארבעה שולחנות יותר גדולים שישמשו בתור הבסיס. חוץ מזה לא בניתי שום דבר שם. הייתה לי בדירה פינה לצבע ופינה להרכבה. זה מצא חן בעיני, ראיתי שזה כיף לעבוד בקנה המידה הזה. שלפעמים אפשר להגיע להתחלה טובה לעבודה מאד במהירות, ושלא הכל צריך להיות איזה רומן ארוך, אפשר סיפור קצר, לא במובן הרדוקטיבי המינימליסטי המצמצם, אלא בקטע של פאן, של משחקיות.

הייתי שם לבד רוב הזמן, והיה לי טוב לא רק להיפטר מבצלאל, אלא גם פתאום להיות כמו ילד בן עשרים וכמה, שאין לו חובות לאף אחד, ויכול באמצע הלילה לחזור לעבודה ולהזיז משהו, זה היה ממש לעניין. בנוסף הסטודיו היה בצ'לסי באזור הגלריות, ואם קצת נמאס לי מהסטודיו - אני יוצא לראות כמה תערוכות בשכונה. כשאתה מבקר לשבוע אתה כמו עכבר במבוך, מתרוצץ, שלא תפסיד שום דבר, דרך אימרה לראות אמנות, אני לא הייתי רוצה שככה יסתכלו על העבודות שלי. אחת המחשבות שהיו לי באותה תקופה היתה לחזור ולחוות אמנות כמו שפעם הסתכלתי, עם זמן ובלי לחץ ולא בשביל לצלם להראות לסטודנטים בשיעורים אחרי זה, זה היה מאד מרענן.





*Time After Time #5(with ISA) 2012, acrylic and industrial paint on wood, photographs, 16X30.5X17 cm. photo: Elad Sarig*

**מ.ע:** מאיפה הגיע השימוש בתמונות ב'Time'?

**נ.ט:** מקרה שהתגלגל מזה שהסתבכתי עם אחת העבודות, צבעתי את השולחנות עוד פעם ועוד פעם והם נראו לי עייפים, מותשים מעודפי הצבע. כשדבר כזה קורה לי בסטודיו בארץ אני הולך למלטשת, מגלח את הצבע ומתחיל מחדש או לוקח שולחן אחר, ובניו יורק לא הייתה לי אפשרות כזו. אז חיפשתי פתרון. הייתה אז בניו יורק רטרוספקטיבה מופלאה של מאטיס, דבר ממש מרגש שפתח את התערוכה, היה ציור לא גמור של טבע דומם שבו הוא לקח חתיכות נייר עם דימוי רשום, או רעיון לצבע ותקע בעזרת סיכות בדם וככה הוא בנה את הציור. זה גם הזכיר לי דברים שעשיתי בעבר, ואמרת לי עצמי, אלך ואקנה קרטונים ואחתוך במידה של השולחנות, ואמצא פתרונות לבעיות הצבע והתוכן בפסל הזה. בדרך חזרה נכנסתי לגלריה 'האוסר אנד וירת', יש להם בכניסה מדפים עם הזמנות לכל התערוכות של האימפריה שלהם, בלונדון, בהונג קונג, וכו', שמדפסות על קרטון מהסוג הכי עבה וטוב שיש, עוד אחד מסימני הכוח שלהם. קרטון כזה אפשר לצבוע אותו בלי שיתעקם. החלטתי שאקח שניים-שלושה כאלה ויהיה לי עם מה לעבוד. באתי לסטודיו וחתכתי מלבן במידת השולחן מהצד הלבן של הזמנה, כדי להתחיל ולשחק עם צבע, ואופס, אני רואה שבצד השני היה דימוי של טפט עם פסים כחול, לבן, שחור, קטע מתוך עבודה שמדפסת על הזמנה לתערוכה של איסה גנסקן, ואני שיש לי בעבודות מלא הערות ובדיחות על הפשטה, דקורטיביות ו'טפטים', נופל לי ליד, במקרה, פרט עם אופ-ארט מדורדר לטפט. מיד נדלקתי.

דבר שדיברתי עליו לא מעט כמרצה בבצלאל היה 'איך דבר נוגע בדבר', צורה ליד צורה או אובייקט ליד/על אובייקט - איזה 'צליל' חיבור חומרים משמיע, ומשהו במפגש בין משטחי הצבע והלכות על הדיקט עם הרפרודוקציה המודפסת עשה לי את זה, הכניס רעננות, ופתח את הסיפור. הבנתי שיש עם מה לעבוד. אחרי שהתחלתי לעבוד באופן הזה הייתי חוזר לגלריה, נכנס, תופס ערימה של הזמנות ומכניס לתיק, והם היו מסתכלים עלי, ומרימים גבה, מי זה המוזר הזה (צוחק).



*Painting Lesson #5, 1986, Acrylic and Industrial paint on wood, object and chair, 270X315X290 cm, Collection of The Israel Museum, Jerusalem. photo: Oded Lebel*

מ.ע. היא מראה חדש של ציטוטים של עבודות אמנות בעבודתו של ענן שהתפרסמו לא מעט.

**נ.ט.:** ברור, מיד קלטתי את הפוטנציאל שיש בזה, ואת השוני בין זה ובין מה שעשיתי בשנות ה-80 בסדרת 'שיעורי ציור', שמתעסקת ביחס למסורת ומתכתבת עם קונסטרוקטיביזם והיסטוריה מודרניסטית, ועם אמנים כמו ג'אד וסמית', ועם אלה שארוך קרא להם באחד הציורים שלו "הבחורים הטובים מראשית המאה". הסדרה נעשתה ברגע ספציפי בשנות ה-80 כשכולם דיברו על ניכוס ועל ייחוס, ואם מישהו הזכיר בעבודה את מלביץ' אז בכלל טוב, האמנות הפכה לתשבץ. והדור האמריקאי של שנות ה-80, ה'ניאו גאו', הציג בין השאר עמדה מתנשאת לטעמי, שאומרת - מה שאתם הצעתם כבר לא רלוונטי, אי אפשר לעבוד עם זה, אנחנו יותר חכמים, ביקורתיים, ואנחנו מבינים את הכישלון שלכם ואנחנו עושים מכם צחוק, ומביסים אתכם. זה טון שלא קיבלתי אף פעם. העמדה שלי, בעיקר ביחס לדונלד ג'אד וסול לוויט וכו' היתה עמדה של הערכה גדולה לרדיקליות שלהם, של הורדת כובע, והשאלה עבורי היתה איך אני ממשיך לעבוד עם העמדה האוטופית הזאת מתוך הבנת הכישלונות שלה. אני רואה בזה כלים בעבודה.

אז באמת כשנכנסה איסה גנסקן בתוך הפסלים מיד קפצה לי המחשבה על ייחוסים וציטוטים מהסוג הזה, וגם איך זה נכנס דרך המנגנונים של גלריות, דרך 'האוסר' אנד ווירט'. וזה פתח מקום לעבודות להיות מורכבות וחופשיות יותר. התמונות גם מסבכות את המשחק עם הגרביטציה שיש בעבודות, אלו דימויים שמראים למשל רצפה שעומד עליה משהו, ומוסט, או בנין שנראה פתאום הפוך, אלו כולם סימנים להתהפכויות של החלל, של חוסר אפשרות לייצב את מה שרואים ולהגיד - זה ככה. בתוך הפסלים יש גם מראות, שמייצרות חללים וירטואליים, תמונות והשתקפויות של האובייקטים שסביבם. ונוצר לעתים בלבול בין צילום להשתקפות בראי ולאובייקטים בפסל. מה שקורה בפנים אחר מאוד מהחזות הראשונית של גאומטריה וגריד נוקשים. יש הבדל בין ראיית הפסל על הקיר ממרחק בחלל ובין מה שהעניינים מגלות בלבירינת הדחוס והמעורבב הזה מקרוב.



Time After Time #16, 2019, acrylic and industrial paint on wood, photographs and mirror, 26x44.5x27.7 cm. photo: Elad Sarig

**מ.ע.:** הנראות של העבודות שלך עברה כברת דרך משמעותית מהעבודות מהקיבוץ עם הדיקטים החיוורים ועד לצבעים הזרחניים והפרספקט, זה גם השינוי שעברה החברה שלנו מבחינות רבות. מה הוביל לשינויים האלה בשיטת העבודה אצלך?

**נ.ט.:** אלי פטל אמר לי פעם משהו דומה: "התחלת מהקיבוץ הסוציאליסטי, דלות החומר, ועכשיו הדברים נראים דיגיטליים". עוד כשהתחלתי לעבוד בשנות ה-70 בקיבוץ העניין שלי היה בהפשטה, עשיתי דברים מהג'אנק שמצאתי מסביבי, לא הייתה חנות לחומרי אמנות בעמק בית שאן. אחרי מלחמת יום כיפור, כשעזבתי את הקיבוץ, זה השתנה. התחלתי לחשוב שהרגישות החומרית הזו יכולה להפוך למניירה של "הטעם הטוב הישראלי". באותן שנים גם התחלתי להציג באירופה וראיתי דברים ובמידה מסוימת ניתקתי את עצמי מהחומרים המוקדמים. אני לא חושב שנראות אחת עדיפה, אפשר לקפוץ מעניין לעניין ואפשר לערוב ואפשר לעשות הפוך, העמדה הזאת יכולה לעשות עניין בחיים. במבט לאחור, יש משהו במינימליזם או הפשטות של העבודות המוקדמות שלכאורה משדר מראש סוג של כנות, של אותנטיות. בעשורים האחרונים חשבתי שאפשר לפקפק בהנחה הזאת. כשבשנות ה-70 המאוחרות התחלתי להגיד 'לא' לסוג הנראות הזה, זה היה ממקום שזה כבר היה נראה לי אקדמי.

יש מאפיין לעבודות שלי מההתחלה ועד היום, שכל קבוצת עבודות היא ביקורת על הקודמת, כל קבוצה מעלה שאלה, למה אני צריך לדבוק בכללי העבודה הקודמים. זה קורה גם בהתפתחות בתוך קבוצת עבודות. ב'טיים אפטר טיים', אחרי כ-15 עבודות בסדרה, פתאום הופיעו הצבעים הזוהרים. וראיתי שזה מאיר ופותח בצורה

חדשה עבורי את פנים הפסל, מכניס קריאה חדשה, משנה את תחושת המשקל, ואת הנוכחות, האוירה והמשמעויות של הפסל, ואלו נראו לי סיבות טובות להמשיך עם זה הלאה.

אני זוכר ב-84' בתקופה שעבדתי על 'הדובה הגדולה', איצ'ה גולומבק היה לקראת סיום לימודיו במדרשה והוא היה צריך לכתוב עבודה והוא בא לשוחח איתי, השאלה הראשונה שלו הייתה: "נחום, תגיד איך אתה מתקדם מסדרה לסדרה?", אמרתי לו- איצ'ה, אני כמו מפעל מכוניות, כל שנתיים יש מודל חדש (מחייך). ועד אותו שלב, בעשר-חמש עשרה שנים הראשונות שלי זה באמת היה כך. האמת שמעט אחרי שדיברתי איתו, התחלתי סדרות שאני 'תקוע' איתן עד היום. מאמצע שנות ה-80 אני עובד עם 'סט של מגבלות' ומבסס את העבודות על אותם אובייקטים מדולריים שאני בונה במן פס ייצור בסטודיו. אני אוהב את הערבוב הזה בין סטודיו לנגריה פרימיטיבית ובין סתם חפץ לאמנות. אני אוהב את המקום שיש מערך של הגבלות, שיטה, ואז צריך לראות כמה אפשר להרחיב את העולם שלך, את השפה, לפתח או לשלול כללים קודמים, להפתיע את עצמך, ועדיין להיות נאמן לשיטה. היו רגעים, כשהתחלתי עם הצבע בשנות ה-80, שהרגשתי שממש שיניתי את עורי, אני זוכר שעשיתי את 'הדובה הגדולה', לא ישנתי לילות, אמרתי לעצמי אנשים יודעים מי זה נחום, פתאום אני בא עם דבר כזה, אולי אני סתם איזה זיקית. בדיעבד, מה שהיה נראה כמו המון קפיצות בסוף מתחבר ביחד.

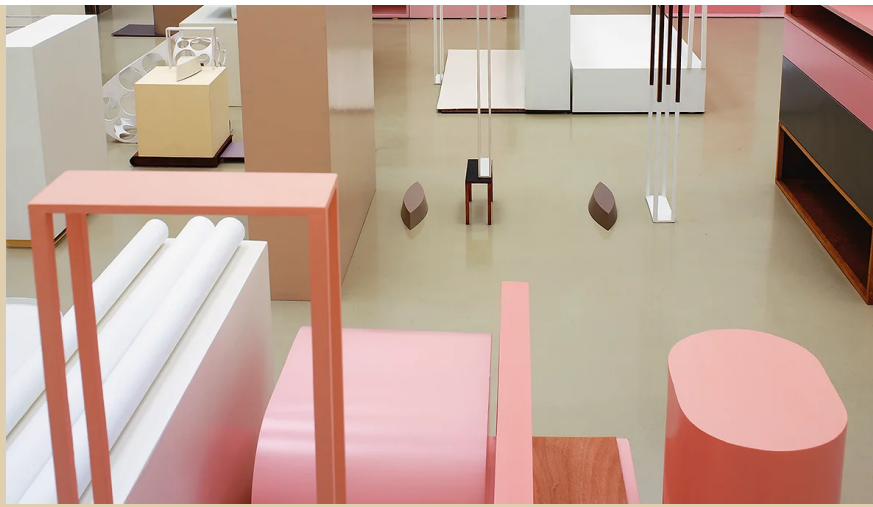


פינה, 1974, צבע תעשייתי על דיקט, כסאות. 200X200X90 ס'מ. אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות. צילום: ראובן מילון

**מ.ע:** מה לדעתך שלח אותך בכיוון המופשט? מה הביא אותך להימנע מפיגורטיביות בתוך העבודות?

**נ.ט:** בגיל 12, בבית הילדים בקיבוץ, תליתי לי רפרודוקציה של מונדריאן מעל המיטה. כל אחד כנראה נמשך לסוג מסוים של הופעה של דברים בעולם. בחיים אנחנו מתחילים לצעוד באיזשהו שביל, ובדרך זו או אחרת השביל שלי הוביל אותי להוריד ציור מהקיר ולערבב אותו עם שולחן וכיסא זה פתח לי אפשרויות. אפשר לקשור את זה לביוגרפיה וכו', אבל אני לא מתעניין בממד הזה, אני לא שם. מעניין אותי הפרויקט המודרניסטי, הפשטה ורדוקציה, מעמד האובייקט, לא כעניין למחקר, אלא כמערכת שבאמצעותה אני מתעניין בנוכחות של אדם בעולם, הפסלים הם בעצם מלכדת לצופה, הוא הפיגורה שבשבילה כל זה נעשה.





*Several Things*, 2006, detail of installation, Israel Museum, Jerusalem. photo: Oded Lebel



אדות | אור על קיר | מרבה עיניים