דבר העורכת

בגיליון זה קווים לדמותה של המאפרה הישראלית. חפץ נייד זה שימש גם כמושג שמגחך על תחום הקרמיקה וכן על האמנים היוצרים בחומר, מה שהוסיף לדחיקתה של הקרמיקה לשולי השיח התרבותי במשך שנים רבות. בשנת 2020 מאפרות שנוצרו במפעלי קרמיקה בארץ במחצית השנייה של המאה ה-20 יכולות לשמש למחקר תרבותי רחב יריעה על תעשיית הקרמיקה בהתייחסות לתקופה זו גם מנקודת מבט כלכלית-חברתית, תקשורתית ועוד.

הטכנולוגיה היא חלק מחיי היומיום שלנו ומיושמת במגוון של תחומי יצירה. אני מזהה זליגה מעניינת בין אופני השימוש בטכנולוגיה עכשווית ובין פעילויות של אמנים שכישוריהם היצירתיים מפתיעים. זליגה היא מושג שמתאר תהליך הקשור לזמן. אמנים יוצרים שנים מתוך חיפוש מתמיד ושאיפה לדייק את הדיאלוג בין הנושאים המעסיקים אותם ובין חומרי הגלם ושיטות העבודה המתאימים להם כאמנים המתבגרים עם הזמן.

בתקופה זו של הווה מתמשך, מגפה ואי-נחת בחרתי לשתף בהצעה להאזנה. על הכריכה האחורית מופיעה הפניה להאזנה לסימפוניה מספר 40 של מוצרט. גיליון מספר ארבעים עשוי להיות מונח במרחב סביבכם באחת ההפוגות מהעיון בו. אפשר גם שהגיליון יונח מפוסק כשהכריכה וההפניה אליכם.
מחשבות טובות.

טליה טוקטלי

1280°C
כתב עת לתרבות חומרית

בשער: **גליה ארמלנד**, **אהבה בימי קורונה**, 2020, טכניקה מעורבת על חומר קרמי לבן, צילום: דפנה סרוסי

עורכת: **טליה טוקטלי**, עורכת משנה: **דורית בן טוב**, עיצוב גרפי והפקה: **דפנה סרוסי - סטודיו 40**,
עריכת טקסט: **קרן גליקליך**, דפוס: **דפוס שביט**, מו"ל: **עמותת אמנים יוצרים, אגודת אמני קרמיקה בישראל**
כתובת למשלוח מכתבים: caai@bezeqint.net **נא לציין בנושא: תגובות - 1280**

אגודת אמני קרמיקה בישראל
Ceramic Artists Association of Israel

אמנים יוצרים בישראל
עמותה מס' 58-001-698-2 עיר

משרד התרבות והספורט
בתמיכת משרד התרבות והספורט מנהל התרבות

כותבים בגיליון

ד"ר אורלי נזר בן חיים היא חוקרת קדרות סטודיו ישראלית מודרנית. בעלת תואר דוקטור מהמחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן גוריון, וכיום חוקרת במסגרת פוסט-דוקטורט במחלקה לאנתרופולוגיה וסוציולוגיה שם. טליה טוקטלי היא אמנית.

דורית בן טוב היא בוגרת החוג להפרעות בתקשורת באוניברסיטת תל אביב, פעילת שלום אופטימית וחפשנית בלתי נלאית.

גלי גרינשפן היא מרצה לאמנות. בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי ולימודי תואר שני באמנות בבצלאל. אמא לשלושה ילדים.

עדי שבתאי פפו היא בוגרת המחלקה לצילום בבצלאל והתמחתה בניהול עמותות. הקימה ומנהלת את הגלריה BY5 וכן מנהלת את עמותת אמנים יוצרים בישראל.

טליה טוקטלי היא אמנית.

ריקי מנור היא אמנית פעילה, בעלת סטודיו ביישוב רעות. השתלמה בלימודי קרמיקה בבית הספר לעיצוב ואמנות פרסונס בניו יורק, ובשנים האחרונות עוסקת במחקר קרמי בעקבות תופעות גאולוגיות על פני האדמה. מתמחה בשרפות ראקו.

ענת נגב. חושבת כמו מעצבת תעשייתית ויוצרת על התפר של אמנות ועיצוב בדגש על נושאים חברתיים. בוגרת המחלקה לעיצוב תעשייתי במכון הטכנולוגי חולון והמחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל. מתעניינת בים ובשיט.

נועם דובר חולק סטודיו עם מיכל צדרבאום במושב עין איילה. בעל MFA בקראפט, התמחות בקרמיקה וזכוכית, קונסטפאק, שטוקהולם, שוודיה. מרצה במחלקה לעיצוב תעשייתי בבצלאל ובמחלקה לעיצוב תעשייתי במכון הטכנולוגי חולון. עוסק בחומר ובניפוח זכוכית ומפתח מדפסות תלת ממד בקוד פתוח.

מיכל קלסובסקי היא אמנית קרמיקה והדפס, בעלת תואר שני באמנות יצירה. עובדת בסטודיו מרומיה שבמושב אמירים.

יאיר טלמור הוא בוגר בית הספר לאמנות - המדרשה, בית ברל. עובד במרכז המידע לאמנות ישראלית במוזיאון ישראל ובסדנת ההדפס בירושלים.

נגה ברנשטיין היא חוקרת אמנות בדגש על השפעות בין-תרבותיות באמנות ובקראפט מודרניים בארצות הברית וישראל. בעלת תואר דוקטור בתולדות האמנות מאוניברסיטת סטוני ברוק בניו יורק ולימדה בסטוני ברוק ובמכון הטכנולוגי לאופנה (FIT). עמיתת מארי קירי לפוסט-דוקטורט באוניברסיטה העברית בירושלים.

איתן ג'ורג' הורוביץ הוא אמן, אספן ופעיל חברתי. אוהב לחצות גבולות וליצור אמנות עם קהילות שונות בדגש על שימור ומחזור. חי ויוצר בעכו.

תוכן

4 אורלי נזר_**המרוץ לקאנון_קרמיקה יהודית-ישראלית מודרנית**
סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית_כתבה חמישית בסדרה

10 מיכל קלסובסקי_**ביקורי תערוכות_המעבר מקול קורא לקול קורא מבפנים**
שאלות על התערוכה לגילה מילר לפידות ואילן בק

18 יאיר טלמור_**המאפרה העברית: קווים לדמותה**

28 גלי גרינשפן_**מסעות ומסחר בעולם דמוקרטי** - שיחה עם וולטר מק'קונל

38 עדי שבתאי פפו_**סטודיו_MATERIAL GIRLS**

40 יבגניה קירשטיין_**מאמאקרמיקה**

41 **קורונה קליניק**

48 טליה טוקטלי_**ביקורי תערוכות_TALKING ABOUT TELL**_שרן אלרן ושי זילברמן

55 נגה ברנשטיין_**תל-TELL**_שרן אלרן ושי זילברמן

58 **צוללת**

61 עדי שבתאי פפו_**ביקורי תערוכות_עלים אינם נושרים סתם כך**
שאלות לאמנית רות שומרוני

68 נועם דובר_**יצירת קשר בין הקראפט המסורתי והפבריקציה המודרנית**

72 לנטנה_**אופיר זמודזיאק**_חשיפה ראשונה

74 **הביאנלה לאמנות ועיצוב, תל אביב 2020**_גוף ראשון. טבע שני

76 ענת נגב_**טכנולוגיה של החומר_על מדפסות תלת-ממד**

78 דורית בן טוב_**טכנולוגיה של החומר_פיתוח קרמיות**

80 יבגניה קירשטיין_**עבודה**

סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית

המרוץ לקאנון

מאמר 5

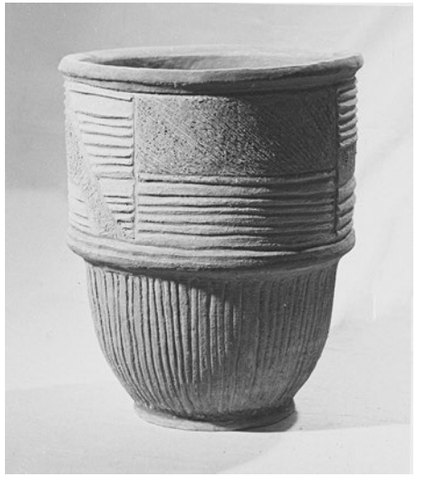
קרמיקה יהודית-ישראלית מודרנית

מאת: אורלי נזר

במחצית הראשונה של המאה ה-20 נתפסה מלאכת היד מקרמיקה שנוצרה בארץ בייצוג עממי של האמנות האירופית המודרנית. כך למשל טען קרל שוארץ (מנהלו הראשון של מוזיאון תל אביב לאמנות) כי מלאכת יד בעיצוב מקורי ובאיכות אמנותית היא קנה מידה לרמתה התרבותית של האומה. הוא האמין כי האמנות המקומית תצמח בארץ ישראל מתוך מלאכת היד האמנותית, המתפתחת מתוך צורכיהם של בני האדם, מנהגיהם וצורות חייהם. חשיבות מיוחדת יוחסה לכלי הקרמיקה, בהיותם פשוטים אך זולים מכלי הכסף, ולפיכך נגישים להמונים. שוארץ סבר שההנגשה של חפצים בצורה ובצבע בעלי "חן אמנותי" חשובה ביותר, ויש לעודד פיתוח של מלאכת מחשבת עם חותם של מקוריות, הנוצרת "בלשון העם" ומתאימה למשתמשים בה. ואולי חשוב מכול, בין שמדובר ביצירה של כלים יפים למטרת קישוט או כלים נוחים ומעשיים למטרת שימוש, ובין שמדובר בפסלים - לתוצרת היד הפוטנציאל להילחם בתעשייה ההמונית, בעלת ההידור הנבוב ומזויף, שהשחיתה את טעמו הטוב של הציבור המקומי.[1]

גדולה עוגן, **קיבוץ גלויות** (חבליט), 1963, 300/800 ס"מ, האוניברסיטה העברית ירושלים, קמפוס גבעת רם
צילום: אריאל ואהפטיג

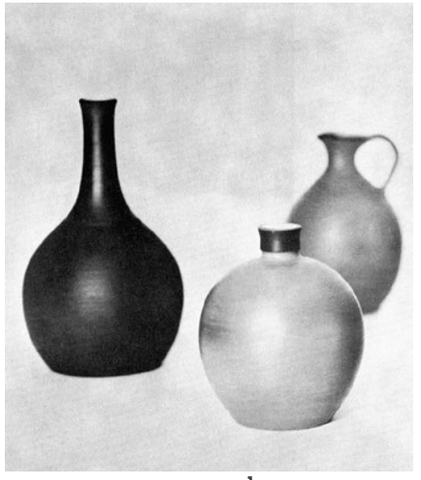
הדוויג גרוסמן, **כד וקנקן**, 1963, חומה, אנגוב
צילום: אברהם חי, מעיזבון האמנית



הדוויג גרוסמן, בניית יד, באדיבות המכון האומנותי בית שניידרמן, גבעתיים

גם בשלהי שנות החמישים נתפסה הקרמיקה הישראלית כביטוי עממי של האמנות המודרנית. פריץ שיף (מנהל מוזיאון חיפה לאמנות חדישה) זקף לזכותם של אמנים יוצאי אירופה שהיגרו ארצה בשנות השלושים והארבעים את העובדה שהקדרות הישראלית לא הסתפקה בחיקוי של קרמיקה קדומה או בעיטורים של סצנות תנ"כיות או נערות תימניות - כלומר התפיסה המסחרית ה"בצלאלית"; אלא נותרה נאמנה לעקרונות האירופיים של אומנות זו ויצרה בישראל אסכולה של קרמיקה מודרנית. בדומה לשוארץ וברוח אידאולוגיית הארטס אנד קראפטס, נתפסה קדרות הסטודיו המקומית כתגובת-נגד להשתלטותו של התיעוש על חיי היומיום. הסגנון האירופי היה אפוא החלופה לייצור ההמוני המסחרי, המכוון-תיירות, שנטה לחקות דגמים ארכאולוגיים ודימויים פולקלוריסטיים מומצאים.[2]

עם זאת, בכתיבה הרטרוספקטיבית על הקרמיקה הישראלית לא ניתן דגש להשפעתן של ההתפתחויות שחלו בשנות השלושים והארבעים בזירה הבינלאומית. כשלושים שנה מאוחר יותר (1959) הציגה גם הדוויג גרוסמן עצמה את סגנונה - המבוסס על שרפה נמוכה, צבעי אדמה וגימור מט - כבחירה פרקטית שנובעת מאילוצי המקום. עם זאת עיון בספרי התקופה העוסקים בקרמיקה הבינלאומית מעלה כי הסגנון שבחרה לא נבדל למעשה מזה של יוצרים בכירים שפעלו אז באירופה. החומר לשרפה נמוכה, אדמית (earthenware), שבו השתמשה גרוסמן היה בשימוש אינטנסיבי כבר בבית הספר של הבאוהאוס, שכן בכלל הוא לא התעוות בחום השרפה ולכן התאים ליצירת צורה ברורה וחדה בסגנון המודרני. האדמית



חנה חר"ג-צונץ, **כלי קרמיקה**, שנות החמישים של המאה ה-20, עיזבון האמנית, מתוך ויקיפדיה, 'קרמיקה ישראלית'

ג'ין מאייר, **קערה וכד**, 1954, הקערה - גובה: 10, רוחב: 6 ס"מ; הכד - גובה: 15, רוחב: 16 ס"מ,
צילום: אברהם חי, עיזבון האמנית, מרכז המידע לאמנות ישראלית מוזיאון ישראל

לא כך אנו נוהגים
לכתוב

גם אפשרה חיבור מדויק בין החלקים שממנה הורכבה הצורה.[3] עוד ידוע כי זיגוג האובייקטים בשרפה הנמוכה בסדנת הבאוהאוס היה פשוט ומונוכרומטי, בדומה לסגנון של גרוסמן מאז הגיעה לארץ ישראל. אף שאת ההשראה לשימוש בחומר זה זו ספגה עוד שם, ראתה גרוסמן בבחירתה באדמית חלופה לשרפה הגבוהה שהייתה מקובלת בארץ מוצאה.

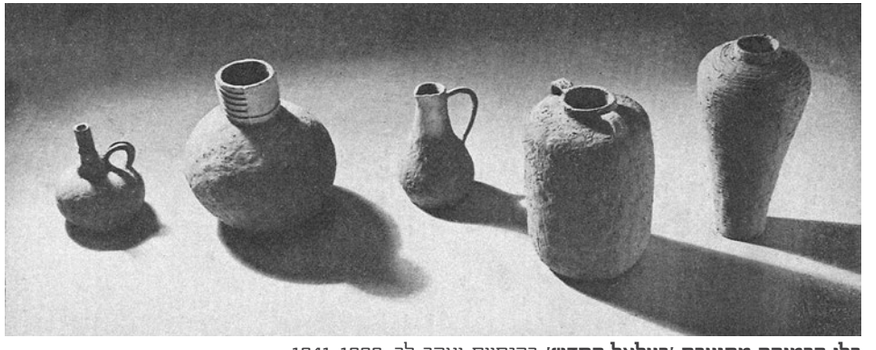
בשנות החמישים קיבל תחום יצירה אחד - הייצור של אריחים ועיטורי קיר, המשמשים באדריכלות - ערך חינוכי ממדרגה ראשונה. חשיבותם החינוכית של האריחים נבעה מאיכותם כאמצעי לגשר בין הציבור ובין האמנות המודרנית ולחשיפתו של הקהל הרחב לאמנות הפלסטית ולמחשבה המודרנית.[4] הדגש שהושם על יצירה המיושמת באדריכלות ניכר בעבודות הקרמיקה שהוצגו בספר The Crafts of the Modern World, שהוציאה בשנת 1968 המועצה הבינלאומית לקראפט (World Craft Council).
עבודות הקרמיקה שנבחרו לייצג את ישראל - של גדולה עונן, ג'ין מאיר וחנה חר"ג-צונץ - שיקפו התמקדות באלמנטים מודולריים בזיקה לאדריכלות. בחירה זו משקפת את המשקל שניתן בתקופה זו לאמנות פונקציונלית, בין היתר ליצירות אמנות שמלכתחילה נועדו לשמש יעד אדריכלי. ידוע כי מעצבת הפנים דורה גד (1912-2003) שיתפה פעולה עם קרמיקאים ישראלים ובפרויקטים רבים שילבה קרמיקה בעיצוב ייחודי כחלק מאדריכלות הפנים והריהוט.[5]

רן שחורי טוען שהסגנון שהוגדר "מקומי", "ישראלי", המייצג את ההתנזרות, הפשטות, הישירות, הרעננות והחדשנות של המדינה

הצעירה, היה למעשה סגנונה של התנועה המודרנית, שהתגבש בין השאר בבאוהאוס. כך סגנונם של המעצבים שעלו ארצה ממרכז אירופה בשנות השלושים הושפע מתפיסת עולם מודרנית-אירופית: סגנון זה התבטא בקו נקי, פונקציונלי וחסכני בהשפעת דוקטרינת "אמת החומר", שגרסה כי לכל חומר יש את הצורה, הטקסטורה, הצבע ושיטת העבודה הראויים לו, וכי יש להימנע ממלאכותיות ומחקיינות.[6]

ואולם המודעות להכרה שזכתה לה הקרמיקה על תרומתה למודרניזם הישראלי הלכה ודעכה. בתערוכה העשור הראשון: הגמוניה וריבוי (אוצרים: גליה בר אור וגדעון עפרת), שהתקיימה במוזיאון עין חרוד בשנת 2008 ועסקה באמנות הישראלית בשנות החמישים, אמנם הוזכרה הקרמיקה הישראלית בהקשר של תנופת הבנייה במדינה הצעירה, שרתמה לשירותה אדריכלים ואמנים והביאה לידי יצירתם של קירות הקרמיקה שעיצבו אהרון כהנא, יצחק דנציגר, ז'אן דויד, צבי גלי וגדולה עוגן;[7] אולם התערוכה לא שיקפה - לא דרך היצירות שנבחרו ולא בטקסט - את ההיבט המודרניסטי של ראשית הקרמיקה ואת החשיבות שיוחסה לה אז כמו שאלה באו לידי ביטוי למשל בעמדתו של אהרון כהנא, שהדגיש את תפקידה של היצירה בקרמיקה להנגשת המודרניזם לציבור הרחב.[8]

השמטת תרומתה של הקרמיקה הישראלית להתקבלותה של האמנות המודרנית מהדהדת בספר ובתערוכה Pax Israeliana: Israeli Modernism Index 1948-1977 שהתקיימה בשנת 2014. יוזמי התערוכה הציגו אותה כארכיון של העיצוב והאדריכלות הישראליים, וכבסיס נתונים השתמשו בספרי האמנות שיצאו לאור בין השנים 1948 ל-1977- התקופה שתוארה בספר כתור הזהב של המודרניזם הישראלי. בתקופה זו כבר הודרה הקרמיקה מסיפורה של האמנות הישראלית, ולפיכך אמנית הקרמיקה היחידה שנכללה באינדקס זה הייתה ציונה שמשי, שתוארה כציירת, פסלת, קרמיקאית ומעצבת טקסטיל.[9] כך נשמט מההיסטוריוגרפיה גוף ידע שלם על הזיקה המודרנית של הקרמיקה הישראלית בתחילת דרכה ■



כלי קרמיקה מתוצרת 'בצלאל החדש' בהנחיית יעקב לב, 1939-1941
מתוך ויקיפדיה, 'קרמיקה ישראלית'

חווה סמואל, כד עם דמות פרש, צילום: ליאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל (מוזי"א) תל אביב

הערות.....

[1] קארל שוארץ, **האמנות היהודית החדשה בארץ ישראל**, ירושלים: ראובן מס, 1941.

[2] ג'ון צ'יני, 'מלאכת מחשבת', בתוך בנימין תמוז (עורך), **אמנות ישראל**, תל אביב: מסדה, 1963, עמ' 305-319; F. Schiff, 'Translation of Cover letter', **Vrienden Van de Nederlandse Ceramiek: Israëlische keramiek** (Dutch and English), 20 (1960), pp. 35-38

[3] Edmund De Waal, **20th Century Ceramic**, London: Thames and Hudson, 2003

[4] 'Schiff, 'Translation of Cover letter

[5] רן שחורי, דורה גד: הנוכחות הישראלית באדריכלות הפנים, תל אביב: אדיריכלות ישראלית, 1994.

[6] שם.

[7] גדעון עפרת, 'הדיאלקטיקות של שנות ה-50: הגמוניה וריבוי', בתוך גליה בר אור וגדעון עפרת (עורכים), **העשור הראשון: הגמוניה וריבוי, משכן לאמנות עין חרוד**, 2008, עמ' 15-29.

[8] 'Schiff, 'Translation of Cover letter

[9] Assaf Cohen and Johanna Asseraf (eds.), **Pax Israeliana: Israeli Modernism Index 1948–1977**, Tel Aviv: Public School Editions, 2014

המעבר מקול קורא לקול קורא מבפנים

תהליכים ושלבים בדרך לתערוכת יחיד. ראיון עם גילה מילר לפידות ואילן בק

מאת: מיכל קלסובסקי, צילומים: הילה כרמל

תהליכים ושלבים בדרך לתערוכת יחיד ראשונה בעקבות ריאיונות עם האוצר אילן בק והאמנית גילה מילר לפידות על התערוכה 'ויסעו ויחנו וישבו', שהוצגה בגלריה המבשלה בתחילת שנת 2020.

את אילן וגילה אני מכירה שנים רבות וחשופה לעבודתם: אילן אוצר תערוכות מתחלפות רבות ומגוונות בגלריה של המבשלה שבטבעון; וגילה היא אמנית יוצרת שפגשתי תוך כדי הקמה של תערוכות קבוצתיות, ובייחוד במהלך השהות המשותפת ברזידנסי של AIDA במכון לקרמיקה בגבעת חביבה. לצד קורס הדפס שהעברתי במבשלה התרוממה לנגד עיניי תערוכת היחיד של גילה, ואני, שעדיין לא זכיתי לתערוכה כזאת, התרשמתי מאוד וגם הסתקרנתי. אך טבעי אפוא היה לשבת יחדיו ולשוחח, להעלות שאלות ולבחון כיצד מתממש החלום של רבים מהיוצרים והיוצרות - תערוכת יחיד. את התהליך המורכב והאישי הזה ניסיתי למקד בכמה שלבים מובנים, ודרך נקודות ציון אלה לפרוש את סיפור לידתה של התערוכה הייחודית 'ויסעו ויחנו וישבו', וכן לחדד תובנות. אני מקווה שעוד יוצרים ויוצרות ימצאו בתיאור עידוד ותמיכה להגשמת תערוכת היחיד שלהם.

הקפיצה

היצירה אוהבת להיראות, להיחשף, לתקשר במגוון אמצעים, אבל הקהל הכרחי תמיד. החשיפה מתחילה בדרך כלל בתערוכות קבוצתיות - במהלך לימודים, בעקבות מענה לקול קורא או היענות להזמנה חיצונית של עמיתים או אוצר/ת. בפורמט הזה מתקבצות כמה עבודות של יוצרים ויוצרות, בדרך כלל בהתאם לקונספט יזום של האוצר/ת. אף על פי שהבמה הזאת מעניינת, רבודה ומגוונת, האמנים והאמניות נדרשים להתאים עצמם, ולעיתים אף ליצור עבודות ייעודיות לקונספט החיצוני. תערוכת יחיד לעומת זאת מאפשרת שיח של יוזמה, שיתוף וביטוי אישי, שהוא כשהוא לעצמו משמש כקונספט. מדובר אפוא בקפיצה מנטלית ויצירתית חשובה במסלול הקריירה האמנותית, ויש לה השלכות עמוקות ומרחיקות לכת.

גילה מילר לפידות, **העקרה**, 2019, טכניקה ומדל

בשלב זה נוצר החיבור בין האוצר/ת ליוצ/ת - חיבור שלו משמעויות רבות ועוד יורחב עליו בהמשך. כאן רק אזכיר את מקומם של בתי הספר הגבוהים בקרש קפיצה לתערוכות יחיד ואציין שמעניין לבחון את פרקי הזמן שחלפו בין תערוכת היחיד הראשונה של הבוגרים הטריים (בעידוד בית הספר) ובין תערוכות נוספות שהם עשו בעתיד כאמניות ואמנים עצמאים.

גילה: "הרצון לתערוכת יחיד בעבע בתוכי כמה שנים מתוך תהליך התפתחותי טבעי שלי כאמנית. לאחר שנים רבות של יצירה שוטפת, יכולתי להתבונן על המכלול ולראות שיש תחומי עניין שמעסיקים אותי ושאני חוזרת אליהם שוב ושוב מזוויות שונות. עם ההבנה הזאת חלחלה ההרגשה הפנימית שהגיע הזמן שעבודות ייחשפו החוצה כמכלול ולא רק כעבודות יחידות בתערוכות קבוצתיות. יש לציין שהגעתי להחלטה על תערוכת יחיד לאחר שכבר השתתפתי בהרבה תערוכות, ביאנלות, שהות אמן (רזידנסי) וסימפוזיונים בארץ ובעולם, ומשהו פנימי דחף להתקדמות הבאה.
ההיכרות עם אילן בק, האוצר, החלה במפגשים קודמים כגון בביאנלה השמינית לקרמיקה (2016), כששנינו התקנו את עבודותינו זה לצד זה, וכן במהלך תערוכות בגלריה קריית האמנים בטבעון, שאילן עומד בראשה ושעבודותיי הוצגו בה. ההחלטה שאילן יאצור לי תערוכה אישית בגלריה נולדה בעקבות ההסכמה שהמיצב שלי 'מצעד האיוולת' לא ישתתף בשל גודלו בתערוכה 'טופסי טרוי - עולם הפוך', שנדדה מבית בנימיני לגלריה בטבעון (2017)".

תהליך העבודה

לאחר שנקבע המקום והזמן מתחילים לעבוד! מדובר בשוטטות שמובילה להתגבשות גוף העבודה, בדיקת חומרים, חידוד האמירה האישית, העזה, ניסוח מדייק של האמירה האמנותית. זהו תהליך אינטימי מאוד בין היוצרת לבין עצמה לבין היצירה, לעיתים תוך כדי חשבון פנימי ואמנותי נוקב, החלטות והתלבטויות, ביטחון עצמי מול חרדה וספק פנימי. כל אלה, ככל שהם אותנטיים ועמוקים יותר, כך היצירות האמנותיות שייוולדו יהיו משמעותיות ורלוונטיות יותר. כגודל השעה - כך גודל התעוזה הנדרשת.
במצב רגיש זה נמדדת איכות הקשר בין האמנית לאוצרת: האם יהיו אלה יחסי תמיכה, עידוד ותחושת שותפות יצירתית? או שמא התנגשויות, ניכוס יתר אוצרותי כלפי האמנית ותחושה של ניגוד אינטרסים? בשלב זה נכנסת המשמעות של בחירת החלל לתצוגה, שכן מפת הגלריה וחלק מתהליך העבודה כבר כולל בתוכו התייחסות להצבה והבנה שהעבודה תידרש לתקשר עם החלל שתוצב בו.

גילה: "במקובל בתהליכים של קפיצה התפתחותית, ההחלטה על תערוכת יחיד ראשונה יצרה בי כאוס פנימי גדול מלווה בחוסר ידיעה מוחלט של הדרך שתוביל מההחלטה ועד מימוש התערוכה. שתי מנטוריות שאני מוקירה ואוהבת - מירה חרות מורתי לשעבר והאוצרת מירב רהט - ליוו אותי בשלב זה ועזרו לי בפרימת פקעת הכאוס, חוט אחרי חוט, עד המקום שבו התחלתי לראות את הדרך. ביחד (וגם הרבה לבד) ותוך כדי נבירה פנימית מתמשכת ניסינו להבין

את יצירתי עד כה דרך פריזמות של הנושאים המעסיקים אותי, מאפיינים חומריים וצורניים של העבודות, מקורות הנביעה וההשראה שלי וכדומה. מהתהליכים האלה צפו כמה שלדי בסיס אפשריים לתערוכת יחיד.
לאחר הבנה בסיסית זו פגשתי את אילן כאוצר. הצגתי לפניו את מכלול עבודתי, קיימנו דיון ראשוני על התערוכה ויצאנו עם שתי תובנות: האחת - שנינו מעדיפים תערוכה שרוב מוצגיה יוכנו במיוחד בשבילה, להבדיל מתערוכה רטרוספקטיבית; האחרת - התערוכה תעסוק במצעד או במסע כלשהו כהמשך למיצב 'מצעד האיוולת' שרקם בינינו את התוכנית מלכתחילה. החלטה גולמית זו הלכה ונפתחה והתברה לאורך עבודתי האישית וכן במפגשים בינינו. בשלב זה דאגתי ללמוד היטב את חלל הגלריה על מאפייניו וכן את תפיסתו האוצרותית של אילן. בתהליך זה יכולתי לחוש שאילן ממש חי את הגלריה ובכל תערוכה בה מוציא את המיטב. זה אפשר לי לבטוח בו בהמשך הדרך ולפתח בינינו שיח מצוין.
תוך כדי העבודה על התערוכה וכשהחלו העבודות להוליד זו את זו, הלכה והתגבשה בי ההבנה שאני עוסקת במסע חיי: התבהרו שלבי החיים המעצבים של המסע ונוצר שלד החלוקה של התערוכה. במקביל נוצקה בי ההבנה שלימודי הקבלה המתמשכים אפשרו לי להתבונן על המסע מזווית מיוחדת - הזווית הרוחנית. חיברתי את העבודות לרובד הרוח דרך הוספת חלקי משפטים מהמקורות, לפי חוויה פנימית שהתחברה לכל עבודה. המשפט האוצרותי של אילן (במילותיי) - "הנושא יכול להיות חשוב מאוד ומעניין, אבל מה שיזכרו המבקרים בסופו של דבר קשור לנראות של התערוכה" - ליווה אותנו בהחלטות המשותפות

גילה מילר לפידות, **יציאה למסע 'ויפח באפיו נשמת חיים'**, 2019, אסמבלז', טכניקה מעורבת

גילה מילר לפידות, **אוריאל המלאך**, 2008, אבנית וחומרים מהטבע

שקיבלנו וילווה אותי בהמשך חיי המקצועיים".
לאחר כמה וכמה חודשי עבודה אישית בסטודיו נפגשנו שוב, אילן ואני, אל מול עבודות רבות שחלקן היו לא שלמות או שלא היה ניתן להציגן בסטודיו בשלמותן. במפגש זה דיברנו ארוכות על הפן הרוחני, כך שאילן הצטרף לחוויה שלי וצירף את הפן האוצרותי למה שהתגבש. בשלב זה הבשילה ההבנה של רצף התערוכה ושל החלוקה הפנימית שלה. הבנו שאנחנו עוסקים בתערוכת מיצב וגם דיללנו אופציות רבות לעבודות נוספות בשל גודל הגלריה. ובכלל, ככל שהתקדמתי בעבודה לקראת התערוכה התחדדה ההבנה שלי לגבי מה אני עושה ואיתה האמירה האישית: חיינו מורכבים מצירוף של חומר ורוח, כשלשני החלקים חשיבות זהה, והם מחברים ומשלימים זוויות מבט שונות על החיים ובכך מרחיבים אותם.

ההצבה

אף שההצבה נתפסת כפעולה אוצרותית עיצובית, בתערוכת יחיד היא חלק משלים לפעולת היצירה עצמה, ויחד הן יוצרות יצירה אחת, שהיא התערוכה. תערוכות נודדות שהוצגו בחללים שונים נראות ומשדרות תפיסה אחרת, בשל הסינרגיה המהותית בין החלל לאובייקטים המוצבים בו. בהצבה נוצרות מערכות יחסים בין העבודות, ומשמעויות ורבדים חדשים נובטים כחלק מהניתוק מחדר העבודה - מהסטודיו. העבודה ניתקת משורשיה ונהפכת למוצג אמנותי עצמאי. בעקבות שינוי בנקודת המבט עליה וחשיפתה לעיני כול אפילו היוצר או היוצרת מסתכלים עליה בעינים חדשות, והיא הופכת מוקד לתשומת הלב. בתערוכה 'ויסעו ויחנו וישבו' ראויה לציון הדרך המיוחדת שבה הופיעו הכתוביות המוצמדות בדרך כלל לעבודות, ובהן שם העבודה ומידע על הטכניקה.

גילה מילר לפידות, **מזבח/ובחרת בחיים**, 2004 + 2019, חומרים שונים

גילה: "הקשר שנוצר עם אילן לאורך הדרך אפשר לנו שיח מעניין ופורה על שאלות של הצבה. אחד הנושאים החשובים שדנו בהם היה השילוט בתערוכה. דיברנו תאורטית על משמעות השילוט בתערוכות. התייחסנו לשמות עבודות כאלמנט טכני נפרד מהעבודות, לעומת שמות כחלק אינטגרלי מהן. עסקנו במהות הקבלית של אותיות ומילים וכיוון הורדתם מהעליון לתחתון. ההבנות התאורטיות הובילו אותנו להחלטות המעשיות, ואולי החדשניות, של תערוכה ללא שילוט על הקירות. לחלופין נוצרו שמות העבודות בחומר והונחו בתוך העבודות או על הרצפה, כחלק מהותי ובלתי נפרד מהעבודות עצמן".

הצבת התערוכה

show time: המסך עולה, הזרקורים מאירים וההצגה מתחילה! בכוונה השתמשתי כאן במושגים מעולם התיאטרון במטרה להבהיר שתערוכה אינה מסתיימת בהצבה. היא חיה ודינמית ויש לה אינטראקציה פעילה עם הקהל, ואם נשכיל להתכונן ולפעול, היא תהיה ויטאלית ותוכל להמשיך ולצמוח עוד ועוד. יש כמה גישות להתנהלות בתערוכה, ולנו, האמנים והאמניות, יש לא פעם התחושה שזה איננו התחום שלנו, אלא יותר של אנשי השיווק ויחסי הציבור; אבל גם הפעולות הנלוות לתערוכה הן חלק מהיצירה ומהרבדים שאנו מטמיעים בה.
פתיחה מלווה בהקשרים תרבותיים רלוונטיים: שיח גלריה, סיורי גלריה, אירוח קולגות, סיורים של כתבי אמנות ואספנים, הרצאות, צילום - כל אלה יוצרים סינרגיה בין העבודות בחלל, הנוכחות הפיזית של האמנים והאמניות וכל מה שיכול למנף את התערוכה רחוק וגבוה יותר. זה הזמן היקר שבו אנו יכולים גם לקבל חזרה מהאמנות: פידבק, הערכה, רכישות, שיתופי פעולה עתידיים. קיבלנו חשיפה, יש לנו קהל! יצאנו מהמרחב האינטימי של הסטודיו אל העולם הגדול! התערוכה מאפשרת גם מבט-על על עצמנו כיוצרים, התבוננות עצמית מבחוץ, הבשלה פנימית שתיקח אותנו הלאה, אל המשך התהליך היצירתי.

אילן: "בתערוכת יחיד מושקע מאמץ גדול ואדיר, פיזי , כלכלי ונפשי, ואת התקופה הזאת צריך למצות כדי למנף את הקריירה האמנותית לשלב הבא, ממש לראות ולדעת מהו השלב הזה ולאן אנחנו רוצים להגיע בהמשך. אוצרים, מבקרי אמנות, אספנים וכל מי שמשמעותי בתחום צריך לדעת על התערוכה ולבקר בה. אם הם לא הגיעו - לא עשינו מספיק. מכאן גם החשיבות הגדולה של תיעוד מקצועי שישמש את האמנים והאמניות בהמשך - כדי להמשיך ולפרסם ולשווק את העשייה האמנותית שלהם".

גילה: "לאחר כשנה וחצי של עבודה מסיבית בסטודיו וכשבועיים אינטנסיביים של הצבת התערוכה בגלריה, ניתן היה לחשוב לרגע שהגעתי למנוחה ולנחלה ולהתיישב על זרי הדפנה של 'יש לי תערוכת יחיד'. אבל לא די בעצם קיום התערוכה, שהרי אנו כאמנים מעוניינים בכמה שיותר חשיפה לקהל מבקרים, אוצרים ואספנים. לכן השקעתי הרבה משאבים של זמן ויצירתיות למינוף התערוכה: קיימנו אירוע פתיחה גדול ואירוע נעילה משולב שיח גלריה; הפקנו שלושה אירועים של שיתופי פעולה שמשכו קהל רב; ארגנו הדלקת נרות חנוכה עם הקהילה הרפורמית

גילה מילר לפידות, **שער/פתחו לי שערי צדק**, 2011 - 2019, פיסול בחומר, 2/70/87 ס"מ?

'מעלות טבעון' והרב שלה אמנון ריבק; נפגשנו עם קבוצת לימודי הקבלה ועם הרבה שלנו ספיר נוימן איל ואורחים נוספים לשיח בנושא 'המסע בראי הקבלה'; ארגנו מפגש בוקר לקרמיקאים ששילב ביקור בתערוכה ושיח עליה עם הרצאה והדגמה של אמן הקרמיקה האמריקאי מארק לוטהולד (Marc Leuthold). גם נוכחותי בגלריה בכל השבתות כדי לפגוש מבקרים ולשוחח עימם יצרה ריבוי של אירועי שיח קטנים בגלריה לאורך כל התערוכה.

יש להדגיש שכל אלה לא היו קורים ללא העבודה היומיומית של פרסום ברשתות חברתיות, בפייסבוק ובווטסאפ, באתרים רלוונטיים באינטרנט ובפנייה אישית לאוצרים, לקולגות-אמנים וכן לחברים ומכרים. בשל המרחק מהמרכז החלטתי להיעזר גם ביחסי ציבור מקצועיים לקידום נוסף של התערוכה. אני מודה לאשת יחסי הציבור מיכל סדן, שהשכילה לפרסם כתבות על התערוכה ועליי בעיתונות הכתובה ובאתרים באינטרנט ולקבוע לי ראיונות אישיים שהושמעו ברדיו ובפודקסטים.

תקופת התערוכה הייתה משמעותית בשבילי כיוצרת, שכן במהלך שהותי המתמשכת בתערוכה ומתוך המפגשים והשיחות עם המבקרים הגעתי לכמה תובנות פנימיות מקדמות, והחוויה האישית שלי מול אחדות מהעבודות השתנתה וקיבלה משמעות נוספת או חדשה. למעשה, באופן מדהים, כל מפגש ושיחה עם מבקרים בתערוכה חידדו לי יותר את האמירה האישית (ובעצם הקולקטיבית).

נעילה

זה שלב הפירוק של התערוכה, האריזה, ההתכנסות חזרה אל מאחורי הקלעים. בדרך כלל מגיעים לתקופה זו חסרי כוח, גם בשל האינטנסיביות של תקופת התערוכה וגם בגלל ירידת המתח הטבעית, אולי אפילו ברגשות מעורבים של אבל, ריק והחמצה או אולי ריגוש על ההזדמנויות החדשות שנפתחו בעקבות מהלכים שעשינו וקרו. על אף כל המטענים הרגשיים יש לתת את הדעת על אחסון נכון ועל שימור של העבודות במקום מוגן עבור פרויקטים עתידיים, בייחוד אם התערוכה עומדת לנדוד לחלל נוסף מאוחר יותר.

גילה: "מבחינה פורמלית התערוכה ננעלה בסוף ינואר 2020 בליווי שיח גלריה כמקובל, ובאפיסת כוחות. בפועל התערוכה עמדה שבועיים נוספים לצורך צילומי סטילס ווידאו, שהתמשכו מעבר למצופה, ולצורך הפירוק. בזמן הזה חלפו בתערוכה אורחים מזדמנים שהמשיכו את השיח איתי. הפירוק היה איטי בגלל העייפות המצטברת ו'יציאת האוויר מהמפרשים', וגם בגלל הצורך להתבונן עוד רגע ולהיפרד מכל עבודה שפירקתי. למזלי את האריזות ארגנתי מראש באופן נוח וברור שאפשר לי לארוז כל עבודה באריזה המקורית ללא הצורך לחשוב מחדש איך כדאי לארוז וללא הצורך בחומרי אריזה נוספים. רוב העבודות הועברו למחסן האמנות שלי; מיעוטן חזרו לסטודיו; וארבעת המלאכים שריחפו בתערוכה הועברו לבנק דיסקונט לתערוכה 'אישה לאחותה: אוסף דיסקונט מארח אמניות ויוצרות', אוצרות: שולמית נוס, חגית פלג רותם. כשאחרונת העבודות מצאה את מקומה אמרתי לעצמי שמגיע לי חופש ואני לוקחת יומיים (בן, רק יומיים) שבהם לא אעשה כלום!! יומיים אלה אפשרו לי לנשום, להרהר על כל המהלך שעשיתי וגם להתבונן אל העתיד ■

1

המאפרה העברית: קווים לדמותה

מאת: יאיר טלמור צילומים: טליה רוזין

עדויות ראשונות לקיומן של מאפרות ארצישראליות מצויות מראשית המאה ה-20. כך למשל בעיתון 'השקפה' בשנת 1908 תוארה המאפרה כ'כלי לנפץ לתוכו את אפר הסיגריות',[1] ואף צוין כי מילה זו כבר הופיעה במילון כיס מאת יהודה גור (גרזובסקי). מודעה שהתפרסמה בשנת 1911 (תרס"ו) מטעם 'בצלאל' מציינת את מכירתן של 'אפריות', הרי הן נושאות אפר הסיגריות.
במאה ה-20 טיילה המאפרה הביתית בין חדרי הבית, חסרת תחושת שייכות לחדר מסוים. יש שהייתה מונחת במרכז השולחן לסיגריה שאחרי האוכל, יש שהמתינה לה בחדר השינה לסיגריה שאחרי, ויש ששכנה לה על שולחן העבודה העמוס. בכל מקום הייתה המאפרה חפץ שיועד לשימוש אישי או לשימושם המשותף של כמה אנשים. במעמדה כחפץ שימושי נודד נהפכה המאפרה גם לסוכנת פרסום. משנותיהם הראשונות ייצרו מפעלי הקרמיקה בארץ ישראל גם מאפרות, והמאפרה נהפכה למוצר שכיח ורב-גוני, שימושית דיה כדי לשמש כמתנה. מאפרות הקרמיקה התחרו במגוון של מאפרות מחומרים תעשייתיים אחרים כגון זכוכית, מתכת, ועם הזמן גם פלסטיק, ובהיותה מוצר פנאי נפוץ כל כך הייתה גם כר פורה למיני המצאות ושכלולים. כך למשל בשנת 1935 פורסמה ב'דואר היום' ידיעה על מאפרה מחרסינה המשולבת לא רק ב'בלוטה בשביל תבת הגפרורים', אלא גם במחזיק עיתון[2]
כיום רוב המאפרות הנמכרות בחנויות הטבק פונות אל קהל צעיר שמשתמש בהן במרחב הביתי, החשאי לכאורה, פעמים רבות לעישון סיגריות מגולגלות למיניהן. העיצוב מאופיין לרוב בצבעים זוהרים, בשכלולים טכנולוגיים או בדימויים של עלה מריחואנה, ולמאפרות נלווים כמובן מוצרים משלימים כגון שואב פירורי עלים מעוצב מפלסטיק (בדרך כלל בצורה של פטרייה או של בעלי חיים) או מתקנים לגלגול סיגריות.

בניגוד לפריחתה של המאפרה הביתית, המאפרה הציבורית מודרת כיום מהמרחב הציבורי. הסקר האחרון בנושא, שפורסם בשנת 2019, העמיד את שיעור העישון בכלל האוכלוסייה הבוגרת בישראל על 19.8%.[3] כפי שניתן היה להניח, רוב המעשנים הכבדים הם גברים מזרחיים. בקרב הנשים עומד שיעור המעשנות על 15.1%. מהסקר שפרסמה הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה בשנת 2018 עולה שרוב החשיפה לעישון היא עדיין במרחב הציבורי: 19% מבני 20 ומעלה נחשפו לעישון של אחרים בבית, 25% נחשפו במקום העבודה, 22% אצל חברים, 22% באירועים ובמקומות סגורים ו-26% נחשפו לעישון במקומות ציבוריים פתוחים. אחד

המהלכים הבולטים בעניין זה נעשה בשנת 2007, אז תוקן החוק למניעת העישון במקומות ציבוריים והחשיפה לעישון, תשמ"ג-1983, ונאסר להציב מאפרות במרחבים ציבוריים. למרות התיקון החוק לא נאכף, ובשנת 2018 הוצא 'צו למניעת העישון במקומות ציבוריים והחשיפה לעישון' וכן תוקנו תקנות נוספות המגבילות את הפרסום ואת המכירה של מוצרי טבק.

בשנת 1967 יצר קלאוס אולדנברג פסל של מאפרה ענקית. המאפרה עשויה לוחות עץ מחופים בפורמייקה לבנה, גדושה סיגריות ענק רכות מלטקס; לא עוד אשליה של ממד אישי, רק חפץ בעל שימושיות גבוהה. מאפרה זו מנסה לומר שבניגוד למקטורות או לפריטי יוקרה אחרים, רוב המאפרות הן פריט חסר אישיות, בין שהן מפוארות ובין שהן פונקציונליות. זה מה שמאפשר את השתלבותן במרחב האישי או הציבורי. הרוכב של מרלבורו איננו זקוק למאפרה. אפר הסיגריה יכול לנשור ממרומי סוסו אל האדמה. גם מעשן הנובלס או הטיים איננו זקוק למאפרה. הוא פשוט משליך אותה על אם הדרך ■

הערות.....

[1] השקפה, 28.2.1908

[2] דאר היום, 13.12.1935, עמ' 3

[3] 'דוח שר הבריאות על עישון בישראל 2018', אתר משרד הבריאות

4

5

3

2

צים חברת השיט הישראלית
ZIM ISRAEL NAVIGATION CO.
שלר

7

PICASSO SCULPTU
CANEMAKER
ABRAMS
harman kardon

8

שומריות
טל-34824תא

6

12

13

14

המאפרות נמצאות באוספים פרטיים. אנו מודות מקרב לב למי שאפשר לנו לצלם אותן.
השמות המצוינים בתחילת הכתוביות הם שמות המפעלים שפעלו בארץ בייחוד במחצית השנייה של המאה ה-20.

1 קרנת
2 לפיד, שנות החמישים, עיצוב: אלסבת כהן, אוסף מירון שבי, צילום: קובי קלייטמן
3 אבנית
4 פלקרמיק
5 בית היוצר,
6 אבנית
7 נעמן, אבנית
8 פלקרמיק
9 קדר
10 ?
11 שמלה של אתא, ראשית שנות השבעים, צילום: אלכסנדרה דנציג
12 לפיד, אוסף פרטי
13 אבנית, אוסף פרטי

שלי הררי, **עלי טבק**, 1977, צילום בהצבה בגלריה הורסט ריכטר, יפו, צילומים: ישראל צפריר, באדיבות מרכז המידע לאמנות ישראלית מוזיאון ישראל

גבי קריכלי, 'לא מאמין'

מסעות ומסחר בעולם דמוקרטי

מתוך שיחה בין וולטר מק'קונל וגלי גרינשפן שנערכה בבלמונט, ניו יורק ב-3 באפריל 2019

מאת: גלי גרינשפן

באפריל 2019 הגעתי לביתו של וולטר מק'קונל (Walter Mcconnell) בבלמונט, עיירה קטנה במערב מדינת ניו יורק, לא הרחק מהקולג' לקרמיקה באוניברסיטת אלפרד. קצת אחרי שלט הכניסה למשק החלב של השכנים פניתי ובחוץ פגשתי את וולטר. חצינו את הדשא הירוק, הספקתי להיזכר במערכת כלי האוכל הצבעונית של 'פיאסטה' שאכלנו בה כשהתארחנו בקיץ הקודם כשרק עברתי לאלפרד, ונכנסנו לשוחח בסטודיו.

אני רואה שבפינת הסטודיו אתה מארגן קומפוזציה של פסלים לקראת תערוכה. סיפרת לי על פסל בזיגוג אדום של בתך מדלן, שנוצר על ידי סריקה תלת-ממדית והודפס בחומר פולימרי בקנה מידה מוקטן. הטכנולוגיה הזאת מצטרפת לרפרטואר השכפול. איך זה השתלב בעשייה שלך?

ההזדמנות עלתה בשנת 2004, כשמעצב מניו יורק עודד אותי לנסות את סורק הגוף של בית הספר לאקולוגיה אנושית (Human Ecology) באוניברסיטת קורנל. סקרן ונלהב שכנעתי את זוגתי ובתי לבוא איתי, ויחד ניסינו את הטכנולוגיה של סריקת הגוף. כמה חודשי מחשבה שנשזרו בעשייה שלי הניעו אותי לניסיון הזה. באותה תקופה יצרתי מיצבים מחומר לח שכללו פיגורינות - שעתוקים מתבניות מסחריות. בעקבות עניין ממושך בציורי נוף מהמאה ה-19 ורעיון ה'נשגב', אימצתי את דמות ה'חוקר' המגלה ארצות, שכמו עלתה הישר מציור של קספר דוד פרידריך - דמות של גבר בודד על צוק מביט למרחק מעל עמק ערפילי. כשניתנה לי האפשרות להשתמש בסורק הגוף בקורנל, חשבתי שיהיה מעניין לשלב את הסריקה של גופי כך שאהיה אותו חוקר; דמות עירומה של אותו חוקר.

סטודיו האמן, ברקע מודל הבנה עשוי לוח מוקצף של קיר תצוגת כלי החרסינה הכחולים-לבנים לתערוכה CHINAMANIA שהוצגה בגלריות סאקלר ופרייר במוזיאון הסמיסוניאן, וושינגטון די-סי, 2016, צילום: גלי גרינשפן

'**A Theory of Everything: White Stupa and Dark Stupa**', מראה הצבה מתוך התערוכה Chinamania שהוצגה בגלריות סאקלר ופרייר במוזיאון הסמיסוניאן, וושינגטון די-סי, 2016, צילום: Maxwell Mackenzie

באיזה אופן אתה חושב על ההחלפה הזאת בין פסל, שהוא ניכוס של דמות סמלית, ובין פסל עירום של גוף מסוים?

במערך אזכורים חלופי. המיניאטורה של 'החוקר' במעיל ארוך ובמגפיים מעלה אסוציאציות היסטוריות. דמות הגבר העירום, בייחוד כשהוא מפוסל בחומר לח, נושאת הקשרים של מיתוסי בריאה יהודיים-נוצריים, אירניים, מתרבות הילידים האמריקאית ועוד - יש דוגמאות רבות חוצות תרבויות למקורו של האדם בחומר. אני חושב על תהליך הסריקה עצמו ועל שכפול הגוף כמעין אלכימיה טכנולוגית, אולי כמו מיתוס בריאה עכשווי. עולה אצלי המחשבה על דמות האלכימאי מכתביו של ניתה, שיוצר אדם מיניאטורי לשאת בבקבוקון כיס, שיפעל בעולם לפקודתו; או סיפורים על הגולם שקם לתחייה. יש לי מצבור של סריקות מוכנות ומזומנות להדפסה ולשימוש במיצבים. אני מוצא שתהליך הסריקה עצמו מרתק - האופן שבו קרני הלייזר עוברות על פני הגוף מכף רגל ועד ראש ומשגרות את המידע לתוכנה. יש בזה פיוטיות שקטה. אני עובד בסריקות ברזולוציה נמוכה כך שהפוקוס רך, והמודל משורטט בפירוט המינימלי המספיק להעיד על זהות אינדיווידואלית. בהתחלה כשהשתמשתי בסריקות של גופי הרגשתי פגיע, אבל השרטוט הרך מאפשר להתנתק. פסלים השתמשו בעזרים מכניים להעתקה ולשכפול של גוף אדם, כמו הפנטוגרף, מאז המאה ה-17, ובעזרתם הם יכלו לשנות את קנה המידה לפי הצורך. הסריקה הדיגיטלית יכולה להיות המשך לרצף ההיסטורי הזה.

האם זה נתיב אישי בעבודות שלך?

בסריקה ראיתי יצירה שאיננה מזמנת בהכרח פן אישי, אבל היא נהפכה לכזאת במהלך עבודה על פרויקט בשנת 2015 שנקרא 'משל והעתק' (Of Fable and Facsimile). מתוך תהליך זה את יכולה לראות כאן בסטודיו מודלים עשויים פלסטיק מוקצף של שלושה דורות של גברים במשפחת מק'קונל; אבי,הפטריארך, בקנה מידה מונומנטלי, גדול מהחיים. הוא היה בן 83 כשבא לסריקה. האחיין שלי ברגע שיא גופני, כמו אדוניס, בקנה מידה מוקטן. ושעתוק של גופי, ברגע אמצע החיים, בגובה של כ-75 ס"מ. מתוך אוסף הגופים בשלבי החיים השונים וההצבה בחלל החל להיווצר נרטיב משפחתי, וכשהלכת סביבם ודרכם בחלל המעגלי של הגלריה נבנה סיפור בין-דורי. הדמות המונומנטלית של אבי הוצבה בסוקרת את החלל כולו. התנוחה של אבי במהלך הסריקה לא הייתה מתוכננת; רק ביקשתי שיעמוד איך שהוא בוחר. מה שהוא ראה בה תנוחה קומית, נראה בסוף התהליך כזעקה מרה. זה יצא מושלם. זה התאים לאיך שהכרתי אותו בימיו המאוחרים. מבחינה פוליטית הוא היה בקצה השני, ביחס אליי, של המפה, ולא הייתה שיחה על פוליטיקה בלי שהוא יצא ממנה מרוגז או צועק. התנוחה הזאת הזכירה לי את השיר של דילן תומס: 'Do not go gentle into that good night' (אל תלך בנחת אל הטוב שבלילות)* - שיר על אביו הגוסס ובו הוא כותב: 'Rage, rage against the dying of the light' (זעם, זעם עם גסיסת המאורות)*. כך ראיתי את דמות האב במיצב, מופיע בזעם על במה בתוך מכל אטום. כך במיצב נוצרו כל מיני הקשרים לאבי כטיפוס.

בשיחות אמן שערכת בעבר סיפרת על העניין שלך במיתוסים ועל האופן שהם משתכפלים ומופיעים בתרבות העכשווית.

מעניין אותי הייצוג של עולם הטבע: איך הרעיון או התפיסה שלנו את ה'טבעי' משתנה במשך הזמן ואילו ייצוגים סטראוטיפיים מתמידים. ציורי הנוף של אסכולת נהר ההדסון האמריקאית מהמאה ה-19, ובייחוד פריזמות הנוף הקולנועיות רחבות הממדים, מתחברים לאופן ההתייחסות שלי לחלל. השם 'Itinerant Edens' מתייחס לסדרת עבודות מיצב עשויות חומר רטוב שמאוכסנות בתוך ויטרינות פלסטיק. Itinerant נקשר לאמן שנוסע ממקום למקום להרכיב פנטזיות צמחים מפורטות, גני עדן שקיימים לרגע. מעמדת התצפית הגבוהה והמרוחקת הם נראים כמו אשליה של גן אנדי. ואז, כשהלחות נבנית והמים מתעבים, נוצרת התחושה שזו מערכת חיה, ולא רק דימוי; מערכת רגישה לזמן, שבה האור והחום שואבים לחות מהחומר, ולחות זו חוזרת כטיפות גשם על דופנות הפלסטיק הסגורות. אלה אינם רק גושי חומר, אלא מערכת מונפשת, ובו זמנית היא אובייקט ואירוע. מדובר בעבודות מבוססות זמן - פרויקטים ארעיים - שנמשכות זמן מוקצב, וברגע שהתערוכה מסתיימת, הן חולפות ונעלמות. מעניין אותי מאוד האופן שבו הצופה חווה את האופי הרגעי של העבודה, את סביבות החומר המבודדות, שהן שבריריות ופגיעות אם רק פורצים חור קטן במעטפת המגינה. יש תחושה חזקה של פאתוס בחוויה הזאת.

בקרוב תציג מיצב חדש מסדרה זו בבית בנימיני,* מרכז לקרמיקה עכשווית בתל אביב, לשם הוזמנת במסגרת תוכנית שהות אמן בתמיכת AIDA. מה מעניין אותך ליצור בתערוכה שם?

וולטר מק'קונל בסטודיו עם מודלים בברסום CNC של שלושה דורות ממשפחת מק'קונל, צילום: גלי גרינשפן

בתהליך התכנון עניין אותי הביטוי 'Against the curvature of the earth' (אל מול הקימור של הארץ). תארי לעצמך איך גוף אנושי מרגיש מול העוצמה הזאת, ואני מקווה ליצור פרספקטיבה מואצת שתציע תחושה של חלל עצום בתוך החלל התחום של הגלריה. אני מדמיין דמות עירום גברי (גוף האמן) במעטפת אחת, מביט לאורכה של הגלריה אל עבר מעטפת שנייה, ובה אותה דמות בגרסה מיניאטורית מפנה מבט אל לילה משובץ כוכבים. אני מקווה להכניס את הצופה לתוך הפוגה, לרגע שקט של התבוננות ותהייה, ליצור שינוי בתחושת הזמן. אני אוהב לצטט מחקר שמדגים כיצד תחושת הזמן נתמחת ומתרחבת כשמישהו בוהה אל תוך חלל אדריכלי מוקטן. אתה נמשך לתחושת ההימצאות באותו חלל ובעקביות מעריך שזמן ההתבוננות ממושך יותר. לטוב ולרע כשאני מתכנן תערוכה, אני לא יודע הכול מראש. כדי שאצליח לדייק, אני חייב לאסוף את הנתונים הסופיים במקום עצמו.

האם תוכל לספר לי על סדרת העבודות במיצב בשם 'תאוריית הכול' (A Theory of Everhthing) שהצגת בכל מיני מקומות משנת 2016 - סדרה ובה אסמבלז' של מאות אובייקטים מסוגים שונים עשויים חומר יצוק בזיגוגים קריסטליים. איך זה התחיל?

זה עורק אחר של עבודות שנמשך כבר כמה זמן. בארצות הברית יש תעשיית מוצרים לקרמיקה בתחביב, שמספקת לקהילה של חובבי מלאכת יד וחובבי קרמיקה נלהבים תבניות גבס במגוון נושאים פופלריים: פיגורינות, פסלי גינה, סדרות לאוסף כלי קדרות, פסלונים לקראת חגים ופסלוני קישוט זולים. פיתחתי סקרנות אובססיבית לקשת התכנים של הקיטש הזה.

יש לך אוסף אדיר של תבניות כאלה כאן בסטודיו.

זה התגבש אצלי כעניין בעקבות ביקורים בחנות כזאת כדי לקנות ציוד. נתקלתי במאות פסלונים בשלב הביסק, לבנים, מסודרים שורות שורות על המדפים, אף אחד מהם לא מעניין במיוחד

סטודיו האמן, מראה החדר שבו אוסף תבניות היציקה, צילום: גלי גרינשפן

Of Fables and Facsimiles, מראה הצבה, מוזיאון האוניברסיטה האמריקאית, וושינגטון די-סי, 2015,
צילום: Maxwell Mackenzie

כשלעצמו, אבל האוסף בכללותו היה מלהיב. חשבתי שזה יכול להתפתח למשהו; לחתך של תשוקה, מבט-על מקרי, חד וצבעוני של אותה פיסת דמיון; מעין דמוקרטיזציה של האמנות - ביטוי לחלק בך שרוצה ליצור משהו משלך, רצון לגעת ביצירתיות שלך. אפשר שכולנו נהיה אמנים, וזו יכולה להיות הדרך להשתתף בסוג של עילית תרבותית. זה דמוקרטי. עם הזמן ראיתי שם תבניות משנות הארבעים, משנות השבעים. הטעם היה שונה, אבל זה היה אותו סוג דברים שניתן לאסוף.

ומה יש בה באותה תשוקה? איך היא נראית?

אם את מתייחסת לאוסף החפצים הללו כאל ראיה, זה איכשהו צפוי מראש: אנשים אוהבים חיות חמודות, אייקונים דתיים, דמויות דיסני, כדי לקשט את פנים הבית בבחינת בבואה של בעלי הבית , הטעם שלהם או חוש ההומור שלהם. בתוך התת-סוגה של קרמיקה לצביעה עצמית יש סדרות כמו דמויות מסרטי אנימציה, וזה הכול סביב הרצון לאסוף, להחזיק, להשיג את הכול. זה ארוג לתוך אובססיה. רצון כפייתי שיהיה לך את זה.

אני יכולה להבין יותר מדוע זו תאוריית 'הכול', מילה שאפשר לקרוא כ'כל הדברים' (The Theory of Every-thing).

זו בותרת אירונית. זה בהחלט לא כל הדברים, אבל חלון שדרכו מציצים אל מקטע של דמיון

קולקטיבי של מעמד בינוני, מצאי של דברים שמסיבה כזאת או אחרת אנשים רוצים. יש כאן פסלון של 'הנער בחליפה הכחולה', העתק מתוך ציור של תומס גינסבורו או אגרטל בסגנון אר-נובו. החפצים האלה מייצגים תרבות גבוהה, כך שאת יכולה שתהיה לך רפרודוקציה של 'עתיקות'. לעומת זה יש גם טווח רחב של חפצים 'טיפשיים' כמו תולעת עם מגבעת - דמות מסרט מצויר. המכלול, האוסף, זה מה שמעניין אותי כשאני יוצר. אני מכוון לכך שהתצוגה תהיה מהממת. כשהחפצים היומיומיים מאורגנים ומולבשים בזיגוג קריסטלים נוצץ ומרשים, זה מחדש את הקסם ומרומם את המעמד שלהם. כשהם מתמזגים ומסודרים באובססיביות וללא רבב, זה משנה את איך שאת רואה אותם.

מה יש בייצוגים המזכירים סגנונות אמנות מהמאה ה-18 וה-19 שמושך אנשים? נדמה לי שהעתקים של הסגנונות האלה מופיעים שוב ושוב.

אני מאמין שזה השתקפות של תחכום, מקרב אותך לפרוץ מעבר למעמד חברתי בינוני. חמותי אוספת פסלוני פורצלן של חברה איטלקית מסוימת מאוד, זה עניין של סטטוס. הוויטרינה שלה ובה פסלונים בסגנון רוקוקו, רגשניים ומתקתקים, מדגימים את האפשרות שלה לרכוש ולאסוף אותם. זה חלק מהסיפור של הפורצלן באירופה כחומר - מצרך נדיר, נגיש רק לבני מעמד חברתי גבוה ואריסטוקרטי. אבל התבניות באוסף שלי מיועדות ליציקה של חומר לשרפה בטמפרטורה נמוכה וזולה ולייצור של סט חפצים דמוקרטי יותר. כולם העתקים של העתקים שהופכים את הבלתי ניתן להשגה לזמין וקל.

בשנת 2017 הצגת את התערוכה Chinamania במוזיאון הסמיסוניאן בוושינגטון (Freer/Sackler Galleries of the Smithsonian in Washington DC). לצד שתי עבודות 'סטופה' מהסדרה 'תאוריית הכול', הצגת פרויקט שבו שיתפת פעולה עם צוות המוזיאון ויצרת סדרת שכפולים בהדפסת תלת-ממד של חפצי פורצלן כחולים-לבנים משושלת Kahngxi. את הקבצים של אותם דגמים וירטואליים ניתן היה להוריד למחשב או להזמין באמצעותם שכפול אגרטל עשוי פלסטיק. בפעולה זו הנגשת אוסף שמור, כך שהיה לך תפקיד פעיל בגלגול של אותם חפצים נדירים החוצה מהמוזיאון. זה מחזיר אותי לרעיון שהעלית של דמוקרטיזציה ונגישות.

האוצרת הזמינה אותי לעבוד עם האוסף של כלי הפורצלן הכחולים-לבנים שבעבר הוצגו ב'חדר הטווס' של המוזיאון. כמובן, נגישותי לכלים הייתה מוגבלת, למעשה לא יכולתי לגשת אליהם כמעט בכלל. הפתרון שלי היה לסרוק אותם בקנה מידה של 40% מהגודל המקורי ולעבוד עם הפקסימיליות. עיצבתי ארון תצוגה לתלייה על קיר הגלריה שיאבסן את הפורצלנים המקוריים, והפקסימיליות המיניאטוריות הוצגו לפניו על שולחן תצוגה ובו תאים מרופדים קטיפה. באופן מפתיע דווקא הכלים המקוריים נראו מזויפים, זוהרים באור הוויטרינה המוזיאלית המרוחקת. את קובצי הכלים המוקטנים - דגמים להדפסת פלסטיק ברזולוציה גבוהה וצבע מלא - אפשר היה להוריד מאתר המוזיאון ולהדפיס, כך שתמורת חמישים דולר יכולת לבחון במו ידייך את הפרטים המצוינים. אני לא יכול להיות בעל החפץ המקורי, אבל הייתי שמח מאוד שיהיה לי אחד מצוחצח וחלק, כך שהגילוי שגם אלה מספקים היה כמו לגלות אבן חן בכף ידי. זה מצוי בתחום התאוריה

של הסימולקרה - אתה מכיר את ההעתק טוב יותר מאשר את המקור, וההעתק הוא שזמין לכול.

בתערוכות שהצגת אני מוצאת שהמקום שלך כיוצר, כחלק משרשרת התעשייה והעשייה של חפצי הקרמיקה, הוא המקום שממנו אתה מעלה סיפורים ושאלות פוליטיות. כאמן יש לך גישה אל המוזיאונים והאוספים וגם את האפשרות לייצר בעצמך שכפולי אובייקטים, כך שאתה חוליה בהתמסרות בין מוסדות ובין כלל הציבור. זו חוליה חשובה כי היא מאפשרת להוסיף עמדה.

הצגתי פרוייקט שנקרא Travelers (נוסעים) כחלק מתערוכה בשם Cont[r]act Earth במוזיאון הנאן בסין (Henan Museum). באוסף המוזיאון מצאתי פסלוני קרמיקה משושלת טאנג (Tang) של דמויות שייצרו אמנים סינים וייצגו 'זרים' - אנשים מהמערב שהגיעו לסין על דרך המשי. זו הייתה תרבות קוסמופוליטית ומתוחכמת, והסינים בני האן נהגו להביא אל העיר זרים בעלי מיומנויות נחשקות כמו מטפלים בסוסים, בדרנים או פקידים. במהלך הפרויקט סרק המוזיאון את פסלוני דמויות האלה, הקבצים חצו את האוקיינוס באמצעות הלוויין והגיעו אלי בארצות הברית. אני במקביל סרקתי פסלונים מאותו סוג המצויים באוסף מוזיאון הסמיסוניאן, שלחתי את הקבצים חזרה לג'ינדג'אן בסיבים אופטיים, ושם הכינו מהם תבניות שהוטענו על משאיות בדרך היבשה עד ליעד במוזיאון הנאן. בסוף הדרך, במיצב, עמדו דמויות החומר שיצאו מתוך תבנית הלחיצה בתוך מעטפת הפלסטיק - תוצאה של מסע בין-יבשתי ויחסי מסחר.

על מה אתה עובד כרגע?

על עבודה מוזמנת, וריאציה של הסדרה 'תיאוריית הכול' שתיכלל בתערוכה על קרמיקת מיוליקה אנגלית מהמאה ה-19 - קרמיקה בצבעים בהירים וזיגוגי עופרת על אדמית, שהייתה פופולרית בתקופה הוויקטוריאנית. האוצרת ב-Bard Graguate Center Galleries בניו יורק חיפשה לכלול עבודות של אמנים עכשוויים שעובדים בקרמיקה, וזה התחבר לעובדה שבאוסף התבניות שאני עובד איתו יש הרבה פסלונים וכלים שמחקים, אם לא מעתיקים, את אותם חפצי קרמיקה אנגלית. סגנון המיוליקה נעשה פופולרי בין היתר בזכות הזיגוגים המרהיבים על בסיס עופרת, שהיו רעילים מאוד, ורבים מציירי העיטור במפעלים, רובם נשים, נפלו קורבן להרעלת עופרת. בהקשר של התערוכה העבודה שלי מתוכננת לתפקד כאתר זיכרון לנשים בתעשייה הזאת. כשסיפור זה ברקע, אני עובד על סדרת דמויות שאני מעצב בעצמי בהשראת דימויים של עובדי תעשיית קרמיקה מסטוק און טרנט (Stoke-on-Trent) שבבריטניה, אני מביים דוגמנים בתלבושות מתאימות, סורק בסריקת גוף ומדפיס במטרה לשלב את הפסלונים האלה בין סדרות האובייקטים שיצאו מתוך התבניות המסחריות מהאוסף שלי. התערוכה תתקיים במוזיאון וולטרס בבולטימור, במבנה יפהפה, בית משוחזר מהמאה ה-19 במרכז העיר. אני מצפה מאוד לראות את המיצב בחלל הזה ■

.....

.....הערות .....

.....

* מאנגלית ערן צלקוב, הארץ, מוסף ספרים, 20.1.2016*הריאיון התקיים לפני התערוכה שהתקיימה בבית בנימיני במאי-יוני 2019, אוצרת: Regarding the Curved "Eart,

שי ג'רסי, עדי טל

סטודיו MATERIAL GIRL

תל אביב

שנת הקמה: 2019

חומר: קרמי

MATERIAL GIRLS

מאת: עדי שבתאי פפו, צילומים: טליה רוזין

הסטודיו נמצא בגן החשמל, הנקרא על שם תחנת הכוח הראשונה של תל אביב שפעלה במקום טרם בנייתה של תחנת הכוח רדינג. באזור חנויות פרטיות קטנות ובתי מגורים של שלוש-ארבע קומות - חיבור של שכונת מגורים ומסחר, כולם מכירים את כולם. בכניסה מקבלת אותנו ויטרינה פתוחה לרחוב. הסטודיו מואר, מזמין, מחולק לשני חללים פתוחים: באחד שולחן גדול וסביבו כסאות בר נמוכים, ובשני אובניים הממתינים ליד היוצרת. לסטודיו עליית גג נמוכה, המשמשת פינת עבודה אינטימית ומחסן חומרים.

בסטודיו שי ועדי יוצרות ומלמדות. הן הכירו לפני הלימודים, סיימו את לימודיהן בשנת 2015 - שי בתל חי, עדי בבצלאל - ולפני כשנה ראו הזדמנות לחלוק סטודיו וליצור ביחד. את אהבתן לטבע ולחומר הן מגשימות בחיפוש אחר חומר טבעי שבו הן יוצרות בסטודיו כלים ייחודיים להן. בזמן הקורונה יצרו ערכות למכירה ובהן כלי מוכן שרוף, פלטת אנגובים ומכחולים ליצירה ביתית. את התוצרים מחזירים להן לשרפה ■

איור: יבגניה קירשטיין

קורונה קליניק

צילום: אלכסנדרה דבורקין

צילום: אלכסנדרה דבורקין

צילום: לנטנה (איור?)

מי מרפא / לנטנה כתיבה ותעוד

מוצרים מתחום הסניטציה שמתחכבים בנושאים שעניינם היגיינה אישית וציבורית הם מאזורי הנוחות של חפצים העשויים חומרים קרמיים - אסלות, כיורים, אריחים, כלים לשימוש במעבדות, משתנות ועוד ועוד.

בקורונה קליניק אנו מציגים שני ספלי פורצלן ייעודיים. הספל הלבן מיועד לשתייה במצב של מגבלה גופנית, כגון חולה השוכב במיטתו ומתרומם מעט כדי שיוכל לאחוז בידית הספל באופן עצמאי ולשתות מקצה הזרבובית. חולים שאינם עצמאים נזקקים לסיוע מידי אדם נוסף. המטפל אוחז בידית הספל ומטה אותו לפיו של החולה, הנוזל עובר לזרבובית (חוק

צילום: לנטנה

צילום: לנטנה

צילום: אלכסנדרה דבורקין

כלים שלובים), ואז המטפל יכול - בתנועה עדינה ומבוקרת - למזוג נוזל לפיו של החולה. דגם הספל הוא במקורו ספל תה מסורתי - ספל עם ידית שהיה מונח על צלוחית. במקרה זה ויתרו על הצלוחית, הוסיפו זרבובית כמו זו המוכרת מקומקומי תה, וכן הוסיפו כיסוי של למעלה ממחצית חלקו העליון של הספל. 'שפת הספל' היא מושג שאינו רלוונטי במקרה זה, שכן לא שותים ממנה. מזיגת הנוזל דרך הזרבובית מאפשרת שתייה ללא גלישה של המשקה מעבר לכלי.

הספל הגבוה המעוטר כחול מסגיר את המקום שבו נרכש ומכאן את ייעודו. לאורך הזרבובית, הדומה לידית ומשמשת בקשית שתייה, רשום קרלובי וארי (Karlovy Vary). העיר קרלובי וארי נמצאת בצ'כיה ומוכרת גם בשמה הגרמני קרלסבד. העיר משופעת במעיינות חמים ומוכרת בתרבות הנופש והמרפא שבה הכוללת טבילה בברכות חמות, שתייה מי מרפא בפיקוח ועיסוקי פנאי נוספים שטובים לגוף ולנפש.

מימי מרפא הם מי מעיינות טבעיים המכילים מינרלים וחומרים מומסים טבעיים אחרים כמו מלחים, גופרית וגזים. אלה מעניקים למים ערך טיפולי ונמזגים במסורה לספלי קרמיקה או לכוסות זכוכית.

אדולף ציילר שהה עם משפחתו בזקופנה, עיירת נופש בפולין, בשנת 1938. ניתן לנחש שהוא שתה מי מרפא שכן על גבי כוס זכוכית סגלגלה חרוט שמו, וניתן להבחין בסימון שנתות שנועדו לדייק את כמות מי המרפא שעליו ללגום מדי יום ביומו. בדפי העד ב'יד ושם' רשום שמת בוכנוולד ב-24 בדצמבר 1944. ייתכן שמי המרפא עזרו לו לשרוד כמעט עד סיום המלחמה.

מרקקה, 1730-1740, פורצלן סנט קלאוד
מתוך ויקיפדיה

מרקקה / דורית בן טוב

מרקקה היא כלי קיבול שנועד שיירקו לתוכו, בעיקר טבק לעיסה. למרקקות קרקעית שטוחה וכבדת משקל כדי לתרום ליציבותן, ולרובן שפה פנימית מסביב לשוליים כאמצעי הגנה נוסף מפני נזילה של התכולה במקרה שיתהפכו. יש מרקקות עם מכסים, אבל רובן ללא כל כיסוי; ולחלקן יש חורים, עם פקק, כדי לאפשר ניקוז וניקוי.

בדרום-מזרח אסיה השתמשו במרקקות מאות שנים. כך למשל בסין בזמן שושלת צ'ינג נהגו להניח לפני הקיסר מרקקה מזהב בטקסים רשמיים. לקראת אמצע המאה ה-19 (1840 לערך) הופיעו המרקקות גם בארצות הברית ובבריטניה. במאה ה-20, לאחר הקמתה של הרפובליקה העממית הסינית בשנת 1949, נפוצו המרקקות בכל קרן רחוב וכן בבתים. הייצור ההמוני של מרקקות היה חלק מהניסיון לחנך את הציבור הסיני לא לירוק על הרצפה. המרקקות הסיניות היו עשויות פורצלן לבן, ולעיתים קושטו מבחוץ במוטיבים סיניים.

מרקקות היו שימושיות במיוחד לאנשים שסבלו משחפת ולכן פלטו ליחה בעת השיעול. במרקקות ציבוריות נהגו לשים לפעמים תמיסות חומר מחטא כמו פנול כדי למנוע התפרצות מחלות. בתחילת המאה ה-20 המליצו רופאים לחולי שחפת לשאת עימם 'מרקקת כיס' ולא להשתמש במרקקות ציבוריות. אלה היו צנצנות בעלות מכסה הדוק שהחולים יכלו לשאת עימם לכל מקום. יש חולי שחפת שמשתמשים במרקקות אישיות כאלה גם כיום.

לאחר מגפת השפעת הספרדית ב-1918 דעך הנוהג של ירידה בפומבי, הן בשל המודעות הגוברת להיגיינה והן מסיבות של נימוסין בציבור. גומי לעיסה החליף את הטבק כחומר הלעיסה הנפוץ בקרב צעירים, וגם סיגריות נחשבו היגייניות יותר מטבק הלעיסה. מרקקות נפוצו בסוף שנות השלושים, אולם רובן נעלמו עם מסעי איסוף המתכות בזמן מלחמת העולם השנייה.

בתקופת המנדט הבריטי בארץ ישראל הותקנו מרקקות בכניסה למבני ממשל בעיקר לנוכח הנוהג המקומי לירוק בכניסה למבנים אלה כדי לנקות את הפה מאבק הרחובות. בהדרגה נעלמו המרקקות מהנוף במדינות המערב, ובעקבות הביקורת שהופנתה כלפי הסינים על השימוש שעשו במרקקות גם בטקסים רשמיים בהשתתפות מנהיגי סין, נעלמו הללו גם מחייהם לקראת סוף שנות השמונים של המאה ה-20.

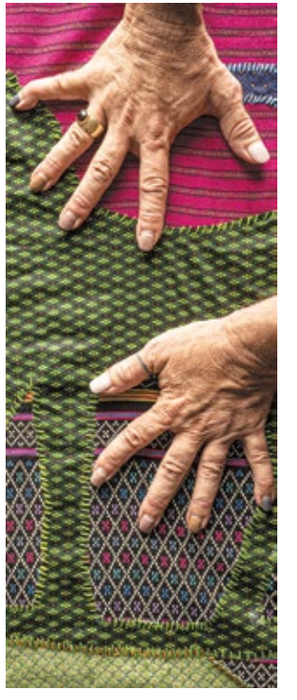
מרקקות הן מראה נדיר כיום. הן עדיין משמשות ייננים הטועמים יין, אשר טועמים לגימה קטנה ויורקים אותה למרקקה המלאה בנסורת, כדי למנוע שכרות, גם טועמי קפה ותה מקצועיים משתמשים במרקקות. רופאי שיניים מספקים מרקקות למטופלים.

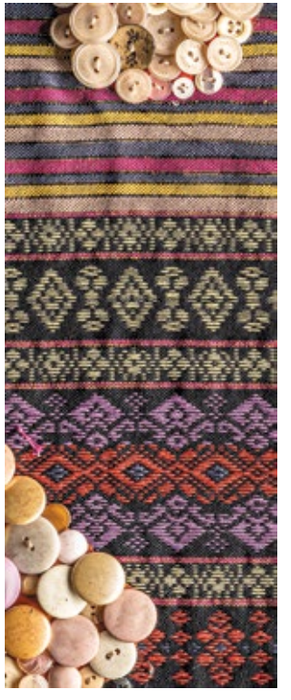
בדד בצ'אנג מאי / איתן ג'ורג' הורוביץ

התפרצות נגיף הקורונה הפכה את הטיול לתיאלנד שנתתי לעצמי כמתנת יום הולדת לכבוד גיל חמישים למסע מתמשך. אני עדיין בתאילנד, מתגורר בדירה שכורה קטנה שבה אני חי ויוצר. צ'אנג מאי - בירת צפון תאילנד, המשלבת את קסם התרבות של צפון המדינה עם עיר מודרנית - היא כיום עיר דוממת לחלוטין: אין תיירים, בתי המלון ריקים, החנויות סגורות.

אחת הסוגיות שאליהן אני נדרש בחודשים האחרונים כאן היא התקשורת. קשיי התקשורת באים לידי ביטוי במגוון של תחומים, שכן אני לבד, עליי לדאוג לכלכלתי, ומשהפכתי את החדר לסטודיו, חשוב לי להשיג חומרי גלם ליצירה. הגעתי לכאן עם טקסטיל ואביזרים שרכשתי בתחילת הטיול, ורצה הגורל ומצאתי את עצמי בתהליך יצירה בהשראת הסביבה והתרבות המקומית בתקופה שגם המקומיים אינם מכירים כמוה. יזמתי תהליכים של יצירה בשיתוף עם נשים מקומיות, וכך יצרתי אפיק קטן שמסייע לפרנסתן. אחרי שלימדתי אותן תכים בסיסיים של תפירה ורקמה, הן מסייעות לי.

אני עובד כאן בחומרי הגלם שקניתי בתחילת הטיול ובחומרים נוספים שהצלחתי לקנות מהתושבים המקומיים בדרכים שונות. בסטודיו הזמני מסודרים בדים איכותיים ארוגים או רקומים האופייניים למסורת המקומית, חלקי בגדים עבשווים, בדים שהושלכו והתבררו כבעלי ערך, שפע של כפתורים, מזכרות מרשרשות שבימים טובים נמכרו לתיירים ועוד ועוד. העבודות נמצאות בשלבים שונים של





תהליכי יצירה, כשאחזור לארץ אמשיך לעבוד עליהן מהבית.

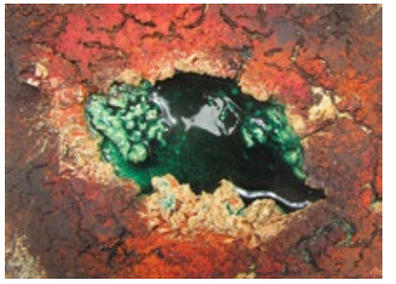
השלב הראשון בצ'יאנג מאי היה פרימה של מלבושים כדי שישמשו מצעים להמשך העבודה עליהם. אני מצרף בדים ואביזרים לכדי יצירה חדשה מתוך התייחסות לצבעים, לחומריות המגוונת, לדגמים. אחד האתגרים כאן הוא יצירת אווירה נוחה בזמן העבודה, שכן פגיעה בדגמים המסורתיים וניתוקם מההקשר המסורתי אינו קל לתופרות: קשה להן להבין שהיצירה אינה מיועדת לשימוש ואינה מתחום הפולחן.

שהותי כאן, ארבעה חודשים במקום זר שהשתנה גם בעיני התושבים המקומיים, היא גם הזדמנות להעמיק את תהליכי היצירה, אם כי בשלב זה אני כבר בשל לארוז כדי לחזור ולהמשיך לעבוד בסטודיו בעכו...

צילומים: מונגקול וונגסאקולינון

אדמה חרוכה / ריקי מנור

בעבודה בסטודיו בתקופת הקורונה הבאתי לידי ביטוי את המצוקה ואת הדאגה שחשתי: תחושה של אי-יציבות של קליפת הכדור במקביל להתפשטות מגפת הקורונה. האם יש קשר בין אדמה מבעבעת, תוססת, אדמה לא רגועה, ובין השינויים במערכות האקולוגיות הפוגעים באנושות שעל פני הגלובוס?



עבדתי בבוץ וסודה, במלחים, בזכוכיות ובחומרים אחרים בתהליכים שבסיסם במסורת העשייה בחומרים קרמיים. יצרתי משטחים שמדמים אדמה בוקעת, נסדקת ומתייבשת, ואחר כך נוספו על פניהם גם איים של צבע ותחושת רטיבות. אופי התבליטים השתנה במהלך התקופה וכך גם ההבנה שבעשייה בסטודיו טעון החוסן.

ריקי מנור, **האדמה אמרה את דברה**, 2020, 15/15 ס"מ, צילומים: ריקי מנור

לא מסתדר עם הפרופורציה של התמונה

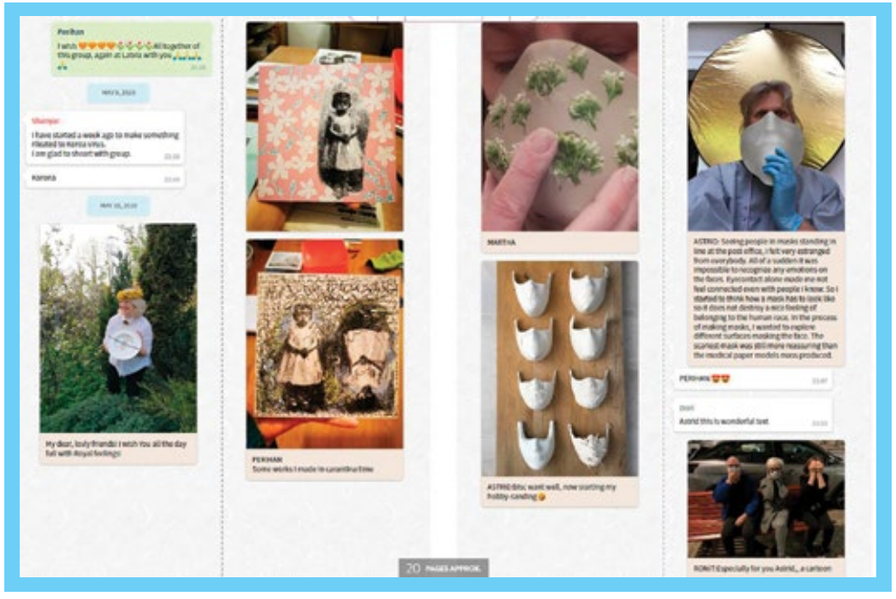
סן-מוריץ / מיה פרנס

מיה פרנס, **סנט מוריץ**, 2014, יציקות גבס מעובדות ולוח שנה, 372/35/35 ס"מ, מתוך תערוכה קבוצתית "מבצע", שופרסל לב תלפיות 2014, אוצרת שרון בלבן צילום: דוד מוצ'בסקי

ווטסאפ קורונה / דורית בן טוב

לפני שנים אחדות השתתפתי בפרויקט מיוחד ושונה בכפר נידח בלטביה,[1] שם פגשתי קרמיקאים שנהפכו לחבריי. מאז אנו שומרים על קשר דרך קבוצת הווטסאפ שפתחנו - LATVIA WORKSHOP. בחודשים האחרונים, במעטה הסגר שנפל על העולם מפחד מגפת הקורונה, נהפכה ההתכתבות בקבוצה למקור נחמה ועידוד. ביררנו מה שלום כולם ואיתגרנו את עצמנו ביצירה בעת חירום. בהסכמתם של חבריי לקבוצה אני שמחה וגאה לשתף אתכם בשיח זה. ניצחון החומר והרוח על המגפה - כיצד הפך וירוס למקור השראה.

[1] דורית בן טוב, 'ארוחה ותערוכה', c1280: כתב לתרבות חומרית, 36 (2017), עמ' 16-17.



עריכה: דורית בן טוב

תלמה אדלר קלנר ותמר הכהן

מרחב פעולה, פרויקט סטודיו, 2020, הצילום באדיבות האמניות

מרחב פעולה, סרטון

ביקורי תערוכות

תל -TELL - שרן אלרן ושי זילברמן, אוצר: דן ארמיאן, חורף 2020,
'הקוביה', גלריה לאמנות עכשווית, ירושלים

Tell me about Tell

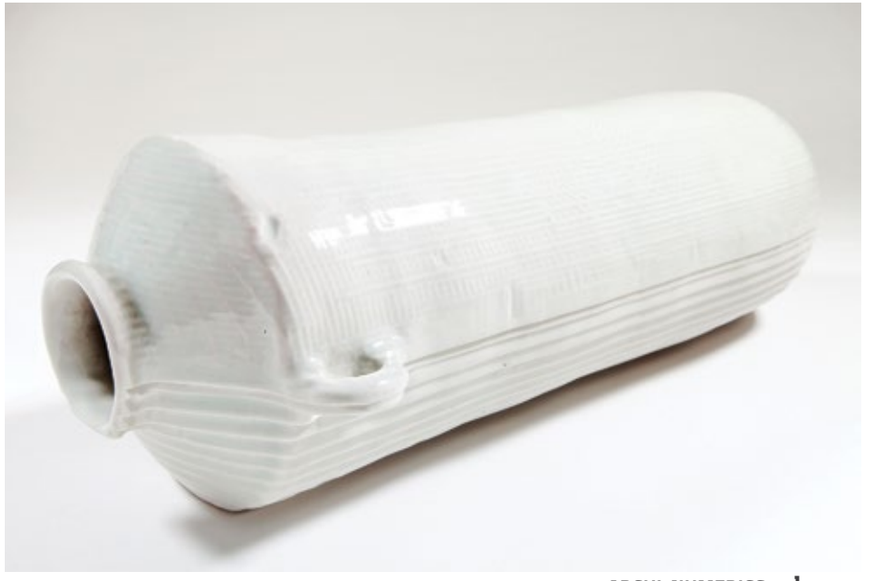
מאת: טליה טוקטלי, צילומים: אסף אורן

תל-Tell הוא שם תערוכתם המשותפת של שרן אלרן ושי זילברמן באוצרתו של דן אורמיאן שהוצגה בגלריה לאמנות עכשווית בבית הספר לאמנות 'הקוביה' בעמק המצלבה בירושלים. זמן קצר לאחר סיום התערוכה, בסוף פברואר 2020, השתנתה שגרת החיים בארץ בעקבות מגפת הקורונה, והאמנות הונגשה לציבור המעוניין דרך המסכים - שפע של הזמנות לביקורים וירטואליים במוזיאונים בארץ. שעות רבות צברתי בהתבוננות במסכים מוזנים בדימויים והקשבתי להסברים. הכתיבה על תל-Tell בתקופת הריחוק החברתי מדייקת עבורי את משמעותו של סיור ממשי בתערוכות אמנות.

התערוכה הוצגה במבואה של הקוביה ובגלריה הנמצאת בקומה השנייה. חוויית השיטוט בתערוכה והצפייה בה הייתה נוחה ומסקרנת, ובהתווסף 'זמן קורונה' נתתי דעתי על הדרך הנכונה שבה הונגשה התערוכה לצופים בחלל מורכב וכן על חשיבותה של חוויה רב-חושית תוך כדי תנועה. רינה ניקובה (ראו מסגרת) שלחה לעברי כד שהתייצב כסמן לעוררות המחשבה על ציר הזמן, מיכל הלפמן בתערוכה המוצגת עכשיו במוזיאון תל אביב מתייחסת לכד בעבודותיה פנים אל פנים.

שרן אלרן, ARCHI-NUMERICS, 2020, אבנית מזוגגת

שרן אלרן, **ARCHI-NUMERICS**, 2020, אבנית מזוגגת



שרן אלרן, ARCHI-NUMERICS, 2020, אבנית מזוגגת

נקודת המוצא לעבודותיהם של שרן אלרן ושי זילברמן היו שלושה כדים מתוך מכלול ממצאים ארכאולוגיים המתוארכים לתקופה שבין המאה ה-10 עד ה-7 לפני הספירה. הכדים גופם היו עוגן רעיוני על ציר הזמן והמקום. המפגש של האמנים עם הכדים היה באמצעות קובצי נתונים על צג המחשב, ומנקודה זו התפצלו שפות האמנות של כל אחד מהם והסתיימו בסיכום התהליך, כשכל אחד מהם השתמש בדרך עבודה מסורתית בתחום החומרי שבו יצר. שרן אלרן השתמש במידע הדיגיטלי ויצר תוכנת הפעלה המיועדת למחשב שהפעיל זרוע של כרסומת, CNC, שבאמצעותה יצר תבנית גבס מתאימה ליציקה של חומר קרמי. שי זילברמן הציג קולאז'ים. הוא בחר צורות מתוך צילום דיגיטלי, והחיתוך נעשה בקרן לייזר. שני האמנים התחילו את התהליך מול דימוי דיגיטלי. השלבים הראשונים בעבודותיהם נעשו בשפות דיגיטליות שונות, והמשכם היה בדרכים מסורתיות, כלומר במגע ישיר בין חומר ליד.

בכניסה למבואה של הקוביה על גבי כן עץ עדין נח כד לבן שהזכיר לי בצורתו כדים מתחום הארכאולוגיה. עמדתי מול מוצג חשוף ופגיע וסקרתי את חלל המבואה. על קיר גבוה מולי, בקצה הרחוק של המבואה, ראיתי עבודת קולאז' גדולה שזיהיתי בה דימויים הקשורים לצורות כד. הבחנתי בקולאז' צבעוני קטן ומפתיע שכמו סימן את הדרך אל עבר הגלריה בקומה השנייה. חלל מוגדר אפשר לי התבוננות נינוחה. חלקי כדים הגיחו מהקיר, מובחנים, ונראו לי כמיפוי של אזור ים המלח; זיגוג במרקם מנוקד דיבר איתי על המינרלים; צורות עגולות הנראות כעשויות מחוליות חומר ארוכות הזכירו לי הטבעה של דגם סל עשוי קש על בסיס כד חומר שמוצג באגף

שרן אלרן, ARCHI-NUMERICS, 2020, אבנית מזוגגת

הארכאולוגיה במוזיאון ישראל. צורת שטרודל @ במרכז פני השטח של כל אובייקט נחווה כסימן שבחר שרן אלרן להטביע ביצירותיו, אות לקשר שלו עם שפת המחשב. בשיחה עם אלרן התברר שהדימויים בעיני המתבונן, והפער המרתק מצוי בתווך שבין הצופה ליצירה. צורת השטרודל למשל היא תוצאה של התנועה הסיבובית שיוצרת זרוע הכרסומת בתחילת תהליך הגריעה ונשארת מוטבעת בתבנית.

העלייה במדרגות מזמנת מבט על התצוגה בכניסה, ומכאן נראו הכדים מטפסים על הקיר בפה פעור. עמדתי על סף הדלת כדי להכיל את הצבע הכתום שכיסה ביסודיות את קירות הגלריה. עוצמת הצבע הבדילה בין הפנים והחוץ, כד בוהק הניצב על כן במרכז החלל סימן שקט. תבונת התצוגה הזמינה את המבקר להליכה נוחה סביב החדר והתבוננות בקולאז'ים בשלושה צבעים כה דומים זה לזה וכה מגוונים. נוכחות הכד עיצרה את הנפח של גושי האוויר בחדר האוצר.

שרן אלרן הוא אמן ומעצב, דוקטורנט במעבדה ההיברידית באוניברסיטה העברית בירושלים, חוקר טכנולוגיות רובוטיות וקרמיקה וסוגיות של אנליזה דיגיטלית לתהליכי יצירה וסגנון אישי. כמעצב אמן ודוקטורנט הוא מתעניין בפני השטח של אובייקט מחומר הקרמי על שפע הדגמים והצורות שיצרה היד האנושית. האתגר של שרן הוא ליצור אפשרויות דיגיטליות לעבודה על גבי החומר הקרמי עד כי ייתכן שתוכנה כזאת תפתח שפה משלה. בשיחה שאלתי את שרן על תהליכי היצירה שהוא מצוי בהם ותהיתי באשר לתשוקת המגע שלו. אלרן חושב ומרגיש חומר: את הדימוי

ביקורי תערוכות

תל-TELL - שרן אלרן ושי זילברמן, אוצר: דן ארמיאן, חורף 2020,
הגלריה לאמנות עכשווית 'הקוביה', ירושלים

תל-TELL

מאת: נגה ברנשטיין, צילומים: אסף אורן

שיתוף פעולה בין אמנים אינו תופעה שכיחה בשדה באמנות העכשווית. בניגוד לאמנים שיוצרים יחד לאורך זמן תחת זהות משותפת, שיתוף פעולה חד-פעמי מכתיב יציאה מאזור הנוחות של תהליך העבודה האינדיבידואלי, ובו בזמן מערער ומחדד את גבולות העצמי היצירתי. במסגרת מחקר חומרי ורעיוני שארך כשנה וחצי חיפשו שי זילברמן ושרן אלרן אחר סינתזה בין פרקטיקות שונות בתכלית, שרק בדיעבד חשפו את מגוון נקודות ההשקה ביניהן. זילברמן הוא אמן קולאז' והדפס. תהליך העבודה שלו מהיר וספונטני (אם כי מבוסס על איסוף ועל קטלוג דקדקני של דימויים הלקוחים מספרים ישנים), ומתרחש על שולחן העבודה בסטודיו הביתי שלו ולעתים בסדנת ההדפס בכברי כחלק משיתוף הפעולה המתמשך שלו עימה. שרן אלרן הוא קרמיקאי וחוקר מדעי המחשב שעבודותיו הן פרי תהליך ארוך ואיטי של ניסוי וטעייה במגוון כלים טכנולוגיים. אצל שני האמנים תהליך היצירה או הייצור עובר במכוון דרך המגבלות שהחומר והטכניקה מכתיבים -הנייר עבור זילברמן, ואפשרויות העיבוד הדיגיטלי של החומר הקרמי עבור אלרן.

המחקר המשותף של השניים כלל ניסיונות לייצר אובייקטים היברידיים ובסופו של דבר הוליד שני גופי עבודות נפרדים שמשקפים זה את זה ללא תלות הדדית. בתחילת התהליך נקבעה הטיפולוגיה הבסיסית העומדת בבסיס של שני גופי העבודות: דימויי כדים ארכאולוגיים

שי זילברמן, **ללא כותרת**, 2019, קולאז' על נייר
צילום: אסף אורן

תל-Tell, צילום בהצבה

הוא מתאר לעצמו בקווים ובנקודות כמו שיופיעו על צג המחשב. הכנת תבנית יציקה באמצעות זרוע ממוחשבת מאפשרת תהליך גמיש, כלומר מעקב והכנסת שינויים תוך כדי תהליך הכרסום החשוף. בהיותו אמן חומר מנוסה טבועים בו אופני מגע מגוונים. כך הוא יכול לדמות תחושת מגע ולהעבירה מיד לשפת המחשב במגע בקצות האצבעות ■

בשנת 1964 הוקם בטבורה של ירושלים מרכז למחול בניהולה של רינה ניקובה, מחלוצות המחול הישראלי. הריקודים שיצרה התאפיינו בשילוב של אלמנטים ממסורת הריקוד המקומי כחלק מהבלט הקלאסי. הבד, כלי שימושי לכל דבר ועניין, נישא על ראשן של הנשים המקומיות, ומכאן תנועות גופן הנגזרות מהליכה עם משא על הראש. רינה ניקובה השתמשה בבדים בכוריאוגרפיה שיצרה, עוד קשר דק לתערוכה המדוברת. בצוואתה הורישה ניקובה את המבנה לעיריית ירושלים, והוא משמש כמרכז אמנות (הקובייה). לציון 120 שנים להולדתה הוצגה במרכז תערוכת צילומים שאצר גיא רז: "רינה ניקובה - בלרינה תנכית".

להקת רינה ניקובה מופיעה בירושלים, **1946**, צילום: זולטן קלוגר, לשכת העיתונות הממשלתית

שרן אלרן, **ARCHI-NUMERICS**, 2020, אבנית מזוגגת

מהמאות ה-10 עד ה-7 לפני הספירה שנסרקו במעבדה שבמכון הארכאולוגי באוניברסיטה העברית בירושלים. הבחירה בטיפולוגיה זו משקפת את אחת מנקודות ההשקה בין עבודותיהם של זילברמן ואלרן. שניהם עסקו בעבודות קודמות בפירוק של צורת הכד ובהרכבתה מחדש: אלרן ייצר סדרת כדים המבוססת על אלגוריתם שמאפשר מספר כמעט בלתי מוגבל של וריאציות שמקורן בתבנית יציקה אחת (Unlimited Edition, 2012); ואצל זילברמן הכד מופיע בסדרת קולאז'ים שהם בבחינת אבן דרך במעבר בין קומפוזיציות פיגורטיביות שבנויות מדימויים ברורים ומזוהים, למחקר צורני שמבוסס על דימויים מן המוכן אך משתמש בהם כחומר נע ליצירת גופים אמורפיים וחצי-אמורפיים (add title).

אף שהכד הוא דימוי מוגדר ומזוהה, ולמעשה דווקא משום כך, בתרבויות רבות הוא מהווה צורה ארכיטיפית בדומה לעיגול, לריבוע או לצלב. דימוי זה נושא עימו רבדים של משמעות, אך גם מאפשר לצקת לתוכו וליצור באמצעותו תכנים חדשים. המידע הארכאולוגי הנלווה לכדים העתיקים נוכח רק במעומעם בעבודות המוצגות בתערוכה, לא כאמירה או כמשמעות מכוונת, אלא כמעין תמהיל הומאופתי שאף שלא נותר לו זכר ממשי, הוא ממשיך להקרין מכוחו.

עוד רובד המשותף לשני אמנים אלו שעבודותיהם למראית עין שונות בתכלית, ומתגלם במובהק בעבודות בתערוכה, היא שכבתיות דו-משמעית - הן פיזית והן רעיונית. זילברמן עושה שימוש תדיר בדפים שלקוחים מספרים ישנים, אשר בדומה לכדים העתיקים נושאים מטען היסטורי באיכותם החומרית והאסתטית. לרוב הדפים נחתכים במספריים בתהליך ספונטני ואינטואיטבי, פעולה שהוא מדמה לרישום של קו בעיפרון. כך בקולאז' הפנורמי שיצר זילברמן במיוחד לקיר הגלריה בו מופיע הכד כארכיטיפ, המכל האולטימטיבי שחוצץ בין תוכן לריק. כחלק משיתוף הפעולה עם אלרן, בקולאז'ים המונוכרומטיים החליף את החיתוך הידני חיתוך לייזר של צורות שנגזרו מדימויי הכדים הארכאולוגיים הסרוקים ושהרזולוציה שלהם הופחתה עד כי צורתם המקורית אבדה לחלוטין. בעבודה הסופית הופחתה הרזולוציה של צורת הכד עוד יותר, ופורקה לכדי סדרת קומפוזיציות מופשטות ורב-שכבתיות: מצע צורני תחתון, שאחראי ליצירה של נפח ומרקם; מעליו שכבת דפי ספר מצהיבים שנחתכו בלייזר אבל נותרו בשלמותם, חושפים את פוטנציאל הפירוק הנוסף; ולבסוף שכבה מודפסת של גזירי צורות בגווני שחור רווי שנטמעים

בשכבות שתחתם ותוחמים אותן יחד. ריבוד השכבות והמשחק בנייר כחומר וכאובייקט הופכים את ההדפס למעין תבליט.

בניגוד לזילברמן, שמשתמש בנייר ליצירת נפח, הכדים של אלרן - שרוב עבודתו עוסקת בחישוביות תלת-ממדית - מושכים את העין אל פני השטח שלהם. צורות הכד הן תוצאה של נתון קיים - שעתוק הכדים העתיקים או תוצר היברידי של חיבור בין שני כדים. הטרנספורמציה של הכד העתיק לקובץ דיגיטלי מאפשרת לשמר נתונים ממנו בדיוק מרבי ובו בזמן להשתמש בנתונים אלה באופן גמיש ליצירת ספקטרום צורני חדש. אלרן השתמש בקבצים הסרוקים לייצור דיגיטלי של תבניות יציקה באמצעות מכונת כרסומת (CNC). הטופוגרפיה שמכונת החריטה יוצרת בתבנית הגבס - ומשתקפת במהופך בחומר הנוצק לתוכה - נתפסת לרוב כתוצר לוואי שעובר שיוף, כך שבמוצר הסופי לא נותר ממנו זכר. בעבודות של אלרן לא רק שפני השטח משקפים ישירות את תהליך הייצור שלהם, הם מבוססים על מניפולציה של המכונה באופן שחורג מהשימוש המסורתי בה. כל אחת מהקומפוזיציות היא תוצר חד-פעמי של תהליך ספציפי שאינו ניתן לשעתוק, כך שמכונת ה-CNC הופכת לכלי ביד היוצר. צבעי הזיגוג, שמבליטים עוד יותר את המרקם של פני השטח, יוצרים זיקה בין הכדים הדיגיטליים להיסטוריה רבת-הממדים של המדיום הקרמי.
בניגוד לקולאז'ים של זילברמן, שבהם כל שכבה מונחת באופן ממשי על פני השכבה שקדמה לה, בעבודות של אלרן שכבות של נתונים מוזנות לתוך המכונה ומשמשות בסיס לשכבות של החומר. בשני המקרים הריבוד השכבתי גם מטשטש וגם מבליט את מה שנמצא, פיזית, מתחת לפני השטח, וכן את הטיפולוגיה הבסיסית הנוכחת ברזולוציה נמוכה במכלול העבודות בתערוכה ■

הטקסט נכתב עבור 'תל-TEll', תערוכה משותפת לשרן אלרן ושי זליברמן, שהוצגה ב'הקוביה', גלריה לאמנות עכשווית, ירושלים ב (תאריך)?????

מופיע בכותרת. אולי לא צריך שוב

רענן חרל"פ //

רענן חרלפ, ללא כותרת
צילומים: דור קדמי
העבודה הוצגה בתערוכה הקבוצתית 'שבט בנימין'
חורף 2019,
אוצרת: דנה גילרמן
בית בנימיני, תל אביב

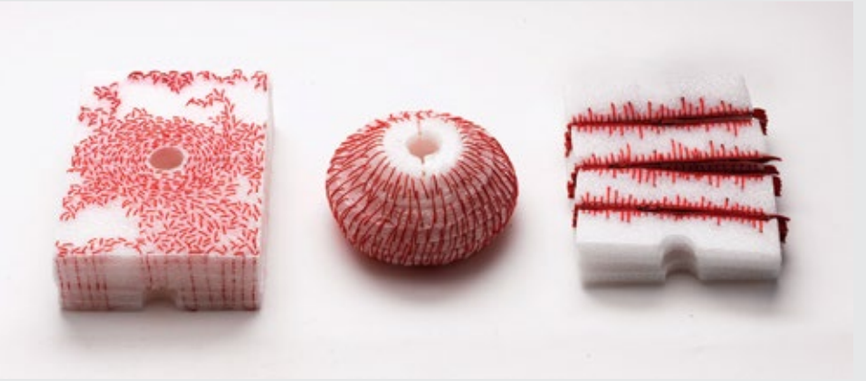
יוסף רג'בי //

יוסף רג'בי, היתוך إنصهار
צילומים: יוסף רג'בי

נראה קצת בחוסר, אוו קצת טקסט אוו עוד צילום של
רג'בי אוו עוד אייטם במקום התמונה הפליונה

צוללת

מיכלים // תערוכה



אורנה שחר, **אדום ולבן**, 2019, צילום: רן ארדה

יונית קריסטל, **המים שלי - לא בחד-פעמי**, 2017, 2019, טכניקה מעורבת, צילום: רן ארדה

מיכל זכאי, **מכל ראשית החיים**, 2019, מתוך סדרת ציורים, שמן על בד, צילום: רן ארדה

תערוכת אמנים יוצרים, תערוכה קבוצתית 'מכלים'
אוצרת: יובל עציוני
חורף 2019
גלריה B.Y.5 - עמותת אמנים יוצרים תל אביב

לודא את שם הצלם
לעבודות אלו

ביקורי תערוכות

רות שומרוני, עלים אינם נושרים סתם כך, תערוכת יחיד, אוצרות: רות שומרוני, שרי פארן, מרץ-יוני 2020, גלרייה B.Y5 עמותת אמנים יוצרים, תל אביב

באחרים כתוב: חורף/אביב... להאחיד

קשרים בחומר

מאת: עדי שבתאי פפו, צילומים: רן ארדה

את רות אני פוגשת ב'זום', ימי מגפת הקורונה מונעים מבעדנו להיפגש פנים מול פנים. במהרה אנחנו מתגברות על הריחוק הפיזי. רות בקלילות וברהיטות משתפת אותי בתהליכי היצירה שלה ובהווייתה כאמנית, דעתנית, פוליטית, חוקרת, שמתמסרת לחומר.

רות ילידת 1937. את תהליכי היצירה האמנותית שלה החלה בראשית שנות השישים, ומאז הציגה בתערוכות רבות בארץ ובחו"ל. היא מגדירה את עצמה קרמיקאית, אף שבשישים שנות יצירתה היא חוקרת ויוצרת בחומרים שונים. בימים שבהם נערכה השיחה הציגו שתי תערוכות יחיד שלה: 'עלים אינם נושרים סתם' שאצרה שרי פראן בגלריה B.Y5; ו'עבודות חוטים וצמר ו"רצועה קרועה" - עבודות קרמיקה ונייר', שאצרה רחל ששפורטה במוזאון הגאולוגי ברמת השרון.

רות שומרוני בגלריה B.Y.5

מה החיבור הראשוני שלך לחומר, לקראפט?

החיבור הראשון שלי הוא לקרמיקה - בדגש על אדמה. עניינה אותי האדמה. באותן שנים חייתי בבנימינה במשק חקלאי. לפני כ-55 שנה, באמצע שנות השישים של המאה ה-20, התחלתי לעשות ניסיונות עם תערובות, ניסויים. תקופה זו התאפיינה בחיפוש אחר הזהות הישראלית שלי, כמו של אמנים אחרים. האמנים התייחסו למולדת, לאור, לאדמה - למה שקשור להיותנו בארץ. הייתי כולי בתוך החומר עצמו, חיפשתי את החיבור בחומר עצמו. הבנתי שאני יוצרת כלים מכילים, כמו רחם. כדים גדולים מאוד כמה שהתנור אפשר.

האדמה שחקרת והניסיונות שעשית היו באדמה מאזור מגוריך? או מכל מיני מקומות בארץ?

אספתי אדמה ממקומות שונים בארץ: ממדבריות, אדמת סחף של נהרות, אדמה משפת הים. לעיתים התנור נשרף בעקבות הניסיונות האלה. התוצאות היו מעניינות מאוד. בזמנו לא היה אפשר לקנות חומר קרמי מוכן בשקיות כמו היום, ודן בעלי ואני היינו קונים תפזורות ממרבצים שהתגלו, חול מאזורים שונים, והייתי מערבבת לעצמי ולתלמידיי את חומר העבודה. זה היה חלק מהעשייה הקרמית: הקרמיקה מתחילה שם - בפיזי, הגופני, החושני. כל נגיעה, כל טביעת אצבע, נותנת המשכיות לחקור הלאה, מחשבות למה אני עושה.

מי השפיע עלייך?

הושפעתי מהרבה מאוד אמנים: הדוויג גרוסמן, אווה סמואל, יזהר נוימן - שאצלו עבדתי הרבה. כל אמן שמפתח טכניקה מושפע לדעתי מטכניקות של אמנים אחרים. את בודקת את הטכניקות של האחרים, ואז יוצרת משלך. להיכנס לסטודיו זה כמו להיכנס למטבח עם רצפט חדש, לנסות אותו, ואז אולי לשנות, לשכלל אותו. אסופה של מפגשים שקורים לך בחיים מביאים אותך למה שאת עושה. הושפעתי רבות ממוד פרידלנד - הגישה הפילוסופית האבסטרקטית שלה, חופש היצירה שלה והנאמנות לעצמה, בדיקת החומרים שלה ותהליכי היצירה שנקטה - כל אלה השפיעו עלי מאוד. עד היום כשאני יוצרת אני רואה לנגד עיניי מפגשים או שיחות עם מוד. אחד מהם חקוק לי חזק בזיכרון: מוד הייתה מתורגמנית של אמן שהאגודה הביאה מחו"ל. האמן ביקש שניצור כדורים. אני יצרתי כדור אחד במשך שעות, ולעומתי באותו זמן מוד יצרה באובניים עשרות כדורים מושלמים. כשהמנחה ביקש, לאחר שסיימנו, למעוך את העיגולים שהכנו, קפאתי. מוד לעומת זה ניפצה אותם אחד אחרי השני - את כל הכדורים המושלמים שהכינה. עד היום אני זוכרת את התפוצצות החומר על הרצפה, את הרעש, את שינוי הצורה, את קלילות הזריקה, ואת המשפט שהיא כל הזמן אמרה לי: 'אל תקחי את העבודה שלך ברצינות. תהיי נאמנה לתהליך עד הסוף. אם צריך בדרך לזרוק את החומר ולפוצץ אותו; אם צריך למעוך ולהשמיד; תעשי את זה בקלילות. הדבר רק יתרום לך בהמשך'.

למה הפסקת לעסוק בחומר קרמי?

זה היה תהליך פיזי קשה מאוד. חיפשתי להקל על עצמי. התחילו להביא חומרים מחו"ל או חומרים מעורבבים, כך שיכלתי לבחור לעצמי את החומרים שאליהם אני מתחברת מבחינת

רות שומרוני, עלים אינם נושרים כך סתם, 2020, צמר לקיה

גוועלד, (פרט ממיצב), 2019, חומר קרמי, טכניקה מעורבת

הצבעים והטקסטורה. אני עובדת רק בעבודת יד. לא אובניים ולא יציקות. הקרמיקה הלבה והתרחקה מהאדמה. זה הפסד. חלק מהחוויה, ליצור את החומר עצמו, נעלם.

חיפשת חומרים טבעיים אחרים לייצור בהם?

כן. חומרים טבעיים בצבעי אדמה. הכלים שלי תמיד היו כבדים, גדולים מאוד, עסקתי בסדרות. יצא שעבדתי שנתיים-שלוש על אותה סדרה עד שמיציתי את עצמי והמשכתי הלאה. 'עבדים היינו לקרמיקה'.

החיפוש שלך בחומרים אחרים: חוץ מהעבודה הנוכחית בגלריה, רוב העבודות שלך הם בצבע אדמה, טבעי. החיפוש שלך אחרי חומרים תמיד היה כדי לחזור לחומר הראשוני, האדמה, או שחיפשת חומר אחר לעבוד בו? הקשר שלך לחומרים יש בו את החיפוש לחיבור לאדמה? לישראליות?

אין ספק שזה חלק חשוב מאוד בעבודה שלי. תמיד. במשך השנים אמרתי לעצמי שקשה לי מאוד לעבוד עם הכלים הגדולים. התבגרתי, עדיין לא הזדקנתי, והחלטתי לעשות עבודות קטנות. אז התברר לי שכשאני עובדת בקטן אני לא יכולה לעבוד בחומר שעבדתי בו עד עכשיו. זה לא היה זה. לקח לי כחמש שנים לעסוק בסוגיה הזאת של איך לעשות עבודה לא גדולה מבחינת פרופורציה ואמירה. כל שינוי - לקח לי זמן להבין אותו. הבנתי שאני צריכה לעבוד דק יותר. בדרך פגשתי מורה שעבדה בנייר - תרצה פייטן, שחזרה מיפן. היא לימדה אותי איך לעבוד בסיבי נייר. מהר מאוד התחלתי לחקור את הנייר והגעתי לעבודות קרמיקה דקיקות שמכילות סיבים שמהם עושים את הנייר. הייתה לי תערוכה בשלוש-שלושים שנקראה 'דק'. כל הגלריה הייתה עבודות קרמיקה דקיקות שמכילות סיבים שמהם עושים את הנייר. סיבי תות נייר. עבודות קרמיקה דקות עם סיבים של נייר.

המפגש עם סיבי הנייר הפגיש אותי גם עם סיבים אחרים. הנייר נשרף ומשאיר חללים בחומר, אז החומר גם מקבל איזושהי טביעת אצבע. החומר מקבל את הזיכרון, את הסימן של הסיבים, הנייר נשאר. סיבים של מתכות, סיבי טקסטיל - כל אלה היו עולם של סיבים ומפגשים חדשים. זה היה מפגש נפלא, אבל הרגשתי שאני מזניחה את הקרמיקה, וגם היו קולות, ביקורת כלפיי על בגידה בחומר. התחלתי לעבוד בפורצלן: ערבבתי אותו עם סיבי נייר וקיבלתי משהו דק יותר מדק. קיבלתי חומר שיכולתי לצקת. התחלתי לצקת אותו על טקסטורות בטבע וקיבלתי את טביעת האצבע הייחודית והמדויקת של החומר - אם זה סלע, אם זה שורשים וכו'. את הכול עשיתי באופן ידני, גם את השקילה והערבוב. לא היה דיוק. תמיד היו תוצאות מהממות, אבל התנור שוב שילם מחיר. הייתי צריכה ללמוד את השרפה המיוחדת של החומר, שזה לא שרפה רגילה. עכשיו יש על זה ספרים ומאמרים.

לאחר מכן גיליתי אמנית אמריקאית, רוז'טה גולט (Rostette Gault), שבאותה עת עשתה את אותו התהליך. לא היה בינינו קשר ולא ידענו אחת על השנייה - אני הייתי באן, היא הייתה בארצות הברית. האמנית שלחה לי ספר בכתב יד של תהליכי העבודה שלה (יש לי אותו),

ולאחר מכן לימדתי את שיטת הפייפר קליי שפיתחתי. זה 'שלח לחמך' - אני נהנית לראות את הפירות שלו עד היום.

החיבור שלך לחומר הנייר היה בעקבות חיפוש אחר טכניקה עדינה, קלה יותר, לעבודה בחומר. מה החיבור שלך עם החבלים, החוטים של נשות היישוב הבדואי לקיה?
לפני עשרים שנה, בתחילת שנות האלפיים, קראתי מאמר על חיי היומיום של תושבי לקיה ועל העשייה של הנשים. קראתי על רות, אנגלייה שהתחתנה עם בדואי ועוברת לגור בכפר לקיה. היא זיהתה את הפוטנציאל של מלאכת היד של הנשים ועזרה להן ליצור שוק. היא ייבאה צבעים מאנגליה, הכריחה אותן לטפל בחוטים נגד עש, ועוד פעולות כדי שיהיה אפשר למכור את החוטים בשווקים.
הסיפור של לקיה הפעיל אותי: הגעתי לכפר (בקושי, כי לא ניתן היה להיכנס לכפר). בכפר היה מרכז ששימש את הנשים למקום עבודה. עשה לי משהו בבטן, אבל מה יכולתי לעשות? לא ידעתי לסרוג או לשזור, לא ידעתי מה לעשות איתן, אבל התחלתי לקנות כדורי צמר גדולים, גסים. האהבה שלי לצמר. דן החל לצלם במקום, והתחלנו לנסוע באופן קבוע. אפילו היינו בסיור עם העמותה בכפר. בכל ביקור קניתי כדורי צמר גס של שטיחים. הארגזים של החוטים גדלו, והארגזים הסתכלו עלי. התחלתי לייצר בסריגה כדים גדולים, מכליים.
המשכנו לנסוע ללקיה, ודן צילם את כל התהליך מסביב. במלחמת המפרץ, בשנת 1991-1992, הצעתי עבודת צמר לתערוכה קבוצתית משותפת שאצר ג'פרי ג'פסון בבית האמנים. אריה ברקוביץ' אמר אז שהזמן לא בשל מבחינה פוליטית להציג משהו שקשור לערבים ובדואים. עזבתי את העבודה בחוטי לקיה ואכסנתי אותם. לפני שנה וחצי הורדתי מהבוויידם את החומרים שהכנתי בזמנו, חבר ובנו ראו העבודות והאיצו בי לעבוד בחומר ולהמשיך בפרויקט. בשנה וחצי האחרונות עבדתי רק בצמר.

בהסתכלות על העבודות שלך יש חיפוש של חומר מסורתי, ראשוני. וברגע שאת מוצאת אותו, את לאו דווקא עובדת בו באופן המסורתי. נראה שאת מחפשת את דרך העבודה שלך, הפרטית - לקחת את המסורתי ולנתק אותו משם, לשנות את הדרך.
המוטיבציה שלי לא עוסקת במודעות. אני לא מודעת למה שאת אומרת, אלא אני נותנת לעצמי לפעול. כך למשל אני לוקחת חבל ליד, מפרקת אותו, בודקת אותו: מה הוא אומר לי? האם אני מסתפקת בו? או שאני צריכה לעבות אותו באמצעות סמרטוטים, בדים בסטודיו? זה חופש ספונטני של העשייה. את השאלה למה ומה הסיבה אני משאירה למאוחר יותר, שלא יהרוס לי את הספונטניות.

העבודות שלך פוליטיות מאוד. יש בהן אמירה פוליטית נוקבת על החברה. האם זה נמצא בתוך התהליך, מוביל אותך? או שהחיבור נעשה לאחר מכן?
כשאני עובדת אני בחצי מדיטציה, חשה, יש את הזמן לחשוב. אני חיה בתוך מצב מסוים. זה משפיע על העבודה באותו הרגע. לעיתים אני תוהה לעצמי, לו הייתי יותר פוליטית, האם

??????

העבודות שלי היו יותר נועזות? אני מושפעת מאוד מהפוליטיקה, אבל בסופו של דבר מה שמכתיב את העבודות שלי זו האסתטיקה. אני לא נאמנה עד הסוף לפוליטיקה.

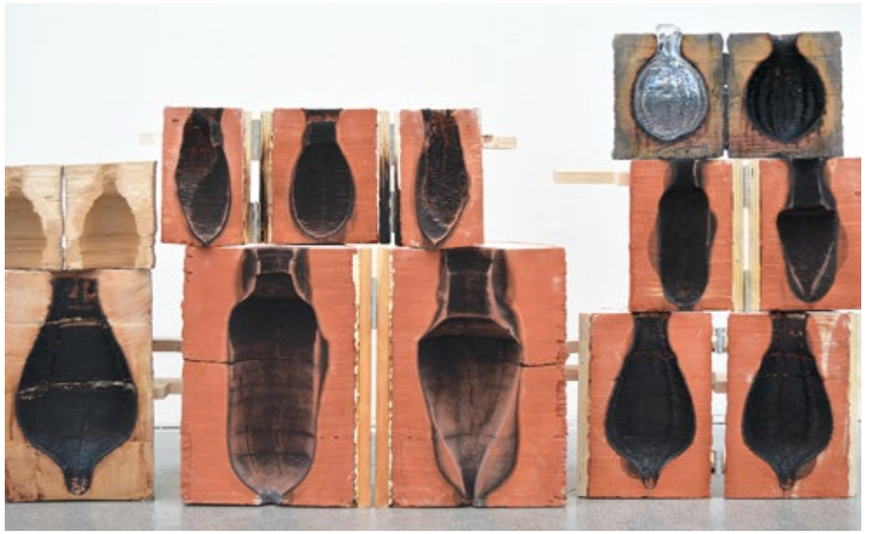
כשאת מתחילה ליצור למען תערוכה, את מתכננת את החלל, או שאת עובדת ורק אז מתחילה לבנות ולתכנן את התערוכה?
יש פנטזיה: אני מפנטזת על התערוכה לפני, יודעת איך אני רוצה שהיא תיראה. מה אני רוצה שיהיה. כך למשל בתערוכה בגלריה B.Y5 רציתי להפוך את השטיח לתלת-ממד. אני כל הזמן מדברת על הקשר של נשות לקיה שעושות את השטיח בדו-ממד. אני עושה את השטיח בתלת-ממד. אני נהפכת לקטנה-קטנה, אני בתוך נפח השטית. למשל מילימטר אחד של שטיח של נשות לקיה נהפך בגלריה לחמישה מטר. יש לי סקיצות, רישומים, כדי לראות לאן אני רוצה שזה ייקח אותי. אני מסוגלת לתת הגדרה לעבודה שלי. נשות לקיה יוצרות שטח בדו-ממד, ואני יוצרת את אותו שטיח בתלת-ממד.

האם יש לך זמנים קבועים שבהם את נכנסת לסטודיו?
לא. לפעמים אני נכנסת, מסניפה את הסטודיו ויוצאת. נכנסת לסטודיו, נוגעת, מריחה, לא משהו קבוע.

על מה את עובדת היום?
היום אני יוצרת בסטודיו בחומר קרמי. חזרתי לחומר שהיד מכירה גם אם אעבוד בעיניים עצומות. יש פחות אתגר, אבל תמיד יש הפתעות ■

נועם דובר, **Embodying Amphorae, Embracing the Digital to the Handmade**, 2017, זכוכית, ניפוח זכוכית, גדלים משתנים, צילום: נועם דובר

יצירת גשר בין הקראפט המסורתי ובין הפבריקציה הדיגיטלית



נועם דובר, **Embracing the Digital to the Handmade**, תבניות (פרט), 2017, טרה קוטה וחומרים נוספים, הדפסת תלת-ממד, גדלים משתנים, צילום: מיכל צדרבאום

מאת: נועם דובר

במהלך סיור מודרך בקיץ 2016 בין היכלי הענק של מוזיאון הזכוכית בקורנינג, ניו יורק, בנושא שיטות עבודה בזכוכית מהתקופה הרומית, נחשפתי לעובדה המאלפת כי הפניקים הקדמונים ניפחו זכוכית בתבניות עשויות טרה קוטה(!) בסך הכול כשלושים שנה אחרי שהם פיתחו מראשיתה את שיטת ניפוח הזכוכית באמצעות צינור מתכת. ביל גודנראת' (Gudenrath), אמן זכוכית וחוקר ההיסטוריה של הזכוכית, הביר לי את אניון, גדול מנפחי הזכוכית של התקופה, ובן את עבודתם של שאר מנפחי הזכוכית הפניקים מהמאה הראשונה לספירה. בעת ההיא הייתה פיניקיה חלק

אניון, פך הזכוכית הכחולה, המאה הראשונה לספירה, סוריה, גובה: 22 ס"מ, ניפוח לתבנית, עיצוב ידני, צילום: מידד סוכולובסקי, באדיבות אוסף מוזיאון ארץ ישראל (מוז"א) תל אביב

מהאימפריה הרומית ואחת הפרובינציות היצרניות והחדשניות ביותר.

מאחר שכבר הייתי בעיצומו של פרויקט הבנייה של מדפסות תלת-ממד קרמיות ופיתוח שיטה לייצור תבניות קרמיקה לניפוח זכוכית במסגרת לימודי התואר השני בסטוקהולם, הוסיף המפגש עם הידע הפיניקי הקדום הקשר היסטורי לעבודתי, והיה בבחינת מקור ידע חומרי מרתק. הייתי, ועודני, נתון בחיפוש אחר דרכים לגשר בין ידע-חומר מסורתי ובין אפשרויות ייצור דיגיטליות עדכניות, וכעת מצאתי שותף בן אלפיים שנה. אניון הוא אפוא המנטור המלווה אותי מאז, בכל שנות הפיתוח.

בתהליך זה אני מזמין אל תוך הפרקטיקה את מהויות הקוד הפתוח ואת שיטות הייצור הדיגיטליות, ובו בזמן מחזיק ערוץ תודעתי פתוח אל עבר מסורות החומר העתיקות בקרמיקה ובזכוכית. אני אוחז אפוא בשני ארגזי כלים - זה המסורתי וזה הדיגיטלי העכשווי - ומגשר ביניהם לכדי גישה אקספרימנטלית לעבודת הקראפט. קראפט הוא בשבילי גופים של ידע-חומר, שזורים בשרשרת ההיסטוריה כחוליות בתצריף הידע של המין האנושי. כמי שהחל את דרכו המקצועית כמעצב תעשייתי ונדד אל מחוזות הקראפט ומיומנות החומר, העבודה על תבניות היא בשבילי מפתח לתהליך רעיוני ולביטוי צורני. התכנון והבנייה של תבניות ומדפסות תלת-ממד הן בעיניי יצירה של כלים מרכזיים לעבודה בחומר, המבטאים את גישתי שיצירה של כלי העבודה היא ערך ראשוני ומרכזי במלאכת הקראפט.
אף שהדפסה בתלת-ממד מבטאת את השחרור המחשבתי מהמגבלות הצורניות של התבנית, החיבור בין המסורות מוביל אותי להשתמש במדפסת תלת-ממד קרמית ככלי ליצירה של התבניות. התבניות שלי הן החייאה של הטכניקה הפניקית העתיקה שאבדה במהלך ההיסטוריה מתוך מינוף האפשרויות הצורניות העדכניות של תכנון וייצור ממחושבים. בועת הזכוכית, בהיותה חומר נוזלי, גולשת ומתנפחת בחלל הנגטיבי של התבנית הקרמית, מעתיקה את צורתה ואוספת לתוכה את אופייה החומרי יחד עם חלקיקים של חומר קרמי מגוף התבנית. בכך הזכוכית היא בבחינת 'חומר הקלטה' של אירוע התמצקותה בתבנית ■

נועם דובר, **Rock Amphora** (פרט), **Embracing the Digital to the Handmade**, זכוכית, ניפוח זכוכית, 15/9/7 ס"מ צילום: נועם דובר

אופיר זמוזיאק

צילום: אופק אבשלום

אופיר זמוזיאק (נ' 1974) הוא אמן ומעצב מיומן שעובד בשיטות עבודה מסורתיות ובטכנולוגיה עכשווית. עבודתו מאופיינת בגמישות ובשימוש במגוון של חומרים וטכנולוגיות. במקביל לניהול הסדנה לקרמיקה ב'שנקר' ולהתמחות בהדפס רשת על טקסטיל, הקים אופיר סטודיו לעיצוב ביהוד. בסטודיו הוא יוצר בזכוכית, בפורצלן, בפולימרים ובמתכות. הסטודיו המאובזר מאפשר לו להוציא לפועל תהליכים מורכבים שמשלבים את מגוון השיטות לכדי יצירה במנעד הרחב שבין הדפס בתלת-ממד ליציקה של זכוכית חמה

ללא שם, (פרט מסדרה **Lanceolate**), הדפסת תלת-ממד, יציקה קרמית, אורך: 14, גובה: 10, רוחב: 8, אבנית,
צילום: אופיר זמודזיאק

האמן בסטודיו, צילום: בועז ניר שלום

Veins, גובה: 51, אורך: 31, רוחב: 8 ס"מ, הדפסת תלת-ממד, יציקה קרמית, אדמית
צילום: אופיר זמודזיאק

Lanceolate (פרט מסדרה), אורך: 14 גובה: 10, רוחב: 8, הדפסת תלת-ממד, יציקה קרמית, אבנית
צילום: אופיר זמודזיאק

הביאנלה לאמנויות ועיצוב 2020
גוף ראשון, טבע שני

ברוח המגמה האמנותית העולמית העכשווית - לפרוץ גבולות בין תחומים שונים - נפתחה הביאנלה לאמנויות ועיצוב במוזיאון ארץ ישראל בתל אביב.
הביאנלה נערכת בשיתוף עם עמותת אמנים יוצרים בישראל, מוסדות אקדמיים בתחום האמנות והעיצוב ועיריית תל אביב, ו-300 אמניות ואמנים מציגים בה 250 עבודות.
היצירות מנביחות חומרי גלם פיזיים ורעיוניים הנקשרים למרחב התרבותי, המקומי והגלובלי; והתערוכה כולה מזמנת מפגשים חדשניים ומעוררי עניין בין שדותיו של השיח המעשי והתרבותי הקשור לתרבות חומרית ■

מרתה ריגר, **ללא כותרת** חסרים פרטים

סמנכ"לית ואוצרת ראשית, מייסדת הביאנלה מוז"א: ד"ר דבי הרשמן
אוצרים ראשיים: אנריאטה אליעזר ברונר, יובל סער
אוצרי משנה: מירב רהט, ניר הרמט, ליאורה רוזין
יוני - מוזיאון ארץ ישראל (מוז"א) תל אביב
צילומים: הדר סייפן (צילומי חלל? כל הצילומים?)

חומרי הדפסה במדפסת תלת ממד

מאת: ענת נגב

הדפסה במדפסת תלת-ממד היא מושג נרחב ביותר הכולל בתוכו עולם שלם של חומרים וטכנולוגיות. כדי להבין את עקרונות הפעולה ולבחור את החומר שבו נרצה להדפיס, יש להבין כיצד הבחירה במדיומים שונים מאפשרת יצירת אובייקטים שונים.

גם אם מקובל לחשוב שהדפסה בתלת-ממד היא טכנולוגיה חדשנית, המדפסות הראשונות בתלת-ממד באו לאוויר העולם לפני ארבעים שנה כמעט - בשנת 1983. עוד כ-25 שנים עברו עד שפג תוקף הפטנט של מדפסות אלה, ואז החל הפיתוח של מדפסות תלת-ממד נגישות יותר. כיום ניתן למצוא מגוון של מדפסות לחומרים מגוונים ובדרגות דיוק וגימור שונות, וכמובן גם בטווח מחירים עצום: החל במדפסות ענקיות שעולות מאות אלפי יורו, וכלה במכונות זולות יחסית למוצרים ביתיים פשוטים וזמינים.

העיקרון של שיטת ההדפסה דומה ברוב המכונות. דמיינו מוצר, כל מוצר שהוא, ועכשיו בדמיונכם פרסו אותו לשכבות דקיקות ביותר. כך עובדת המדפסת - המוצר מודפס שכבה אחר שכבה. החומר שמדפיסים בו וטכנולוגיית החיבור או המיצוק של החומר משתנים, אבל עקרון השכבות הדקיקות זהה בכולם.
במדפסות הראשונות נעשה שימוש בחומר נוזלי, פולימר שהפך מוצק בחשיפה לאור. בטכנולוגיה זו קרן לייזר מאירה את הנוזל שכבה אחר שכבה, וכך צומח המוצר, בעיקר בתנועה על ציר ה-Z (הציר האנכי, כלפי מעלה). המוצר המתקבל הוא מודל מדויק בעל פרטים ברורים, ואפילו יכול להיות שקוף. לאחר שהחומר הנוזלי מתקשה, מתקבל מוצר קשיח ושביר שלאורך זמן מושפע מתנאי הסביבה כגון לחות, חום ואור.
כמה שנים מאוחר יותר, בשנת 1992, הומצאו מדפסות מבוססות אבקה: ממלאים תא אטום באבקת חומר פלסטי, ניילון, ומגע של קרן לייזר באבקה ממצק את החלקים המודפסים. בטכניקה זו אפשר לעבוד בשלושה צירים במקביל, והמודל המוגמר נשלף מתוך תא האבקה. בכל המקומות שבהן לא נגעה קרן הלייזר, האבקה נשארה לא מחוברת, ושטיפה וניקוי של הדגם חושפים את האובייקט הסופי. בשיטת הדפסה זו אפשר להגיע לפרטים מדויקים ולצירים אינטגרליים בתוך המוצר. החומרים שאפשר להשתמש בהם בשיטה זו מגוונים, גם בצבעם, ואפשר להדפיס גם מוצר שבו כמה צבעים.

בשנת 2005 הומצאה מדפסת פשוטה מאוד שנהפכה למוצר ביתי נפוץ. חוט פלסטיק דק עובר דרך ראש הזרקה מחומם שיכול לנוע בצירי ה-X וה-Y, בדיוק כמו אקדח דבק. בסיס המוצר נע על ציר ה-Z (המאונך) ומשתנה לאחר כל שכבה מודפסת באמצעות מערכת רובוטית פשוטה מאוד. המוצר המתקבל גס למדי, אבל זול וזמין מאוד. מדפסות אלה תוכננו בקוד פתוח, המאפשר לכל המשתמשים לגשת אל תוכנת ההפעלה, הן כדי להשתמש בה והן כדי לתרום לשיפורה. לשיטת הדפסה זו חסרונות רבים: הדבקת החלקים בציר ה-Z (גובה המוצר) חלשה מאוד, והם נוטים להתפרק בקלות; רמת הדיוק נמוכה; ההדפסה איטית; ואי-אפשר לסדר כמה חלקים זה על גבי זה כדי להשתמש ביעילות במרחב ההדפסה.
יש גם מדפסות אחרות, לשימושים מגוונים: יש מדפסות שמשתמשות בחלקיקי מתכת, בפלסטיק מסוגים שונים ובגימורים מגוונים ביותר; מדפסות גבס, שבגדולות שבהן אפשר להדפיס קירות וחלקי בניינים; מדפסות שחותכות שכבות דקות של נייר או פלסטיק ומלחימות אותן למבנים תלת-ממדיים. בתעשיית התכשיטים מדפיסים דגמים של תכשיטים בשעווה, וממנה יוצרים תבניות ליציקה; ובתעשייה הרפואית מדפיסים שתלים, חלקי שיניים ותותבות לאיברים.

המדפסת המשמשת לחומר קרמי עובדת בדיוק בשיטה שבה עובדת המדפסת המשתמשת בחוט כחומר גלם. במקום גליל החוט המוזן לראש המכונה, מחברים בקבוק פלסטיק הפוך ובו תמיסה של חומר קרמי נוזלי. ראש המדפסת מטייל עם מכל החומר הקרמי ומזלף שכבה דקה שבונה את המוצר המבוקש שכבה אחר שכבה. תהליך הדפסה זה פשוט מאוד, ולמוצרים המתקבלים מראה אופייני של זילוף. לא כל מוצר אפשר להדפיס בחומר קרמי. כדי לדעת מה יעבוד ומה לא, דמיינו את המוצר שלכם כשהוא בנוי מחול ים רטוב. כל שכבת חומר צריכה להיות מונחת על שכבה תומכת מתחתיה; אפשר לעשות מרווחים קטנים של אוויר, אבל רוב החומר צריך לקבל תמיכה. אף על פי שלאחר ההדפסה אפשר לעבד את החומר וללטש אותו, מדובר בתהליך ידני ממושך, ומכיוון שבשלב זה המוצר עדין ופריך מאוד, קשה להבטיח שלא יתפורר או יישבר. רוב המוצרים המודפסים נשארים אפוא ברמת הגימור של המדפסת. כדי למצק את החומר יש לשרוף אותו, כמו כל אובייקט קרמי.
בשנת 2013 השתתפתי בביאנלה השביעית לקרמיקה עם מוצר שעיצבתי בתוכנת תלת-ממד בכוונה להדפיסו בחומר קרמי. תוך כדי התהליך נעשה המוצר אווירי ומפותל יותר ויותר, ובסופו של דבר התחוור לי שהוא לא יעבור את מבחן החול הרטוב, ושאין שום סיכוי שאצליח לייצרו בחומר קרמי. לעומת זה, האובייקט שנוצר התאים מאוד להדפסה בטכנולוגיה של אבקת ניילון המסונטרת באמצעות לייזר. לשמחתי, התייחסה אוצרת התערוכה, ענת גטניו, לרעיון שממנו נבעה העבודה, ואהבה את ההתפתחות הטכנולוגית שהמוצר עבר. כך הוצגה העבודה בתערוכה מודפסת בשני חומרים: ניילון לבן ואווירי, ונירוסטה בציפוי זהב 24 קראט ■

פיתות קרמיות

מאת: דורית בן טוב, צילומים: דורית בן טוב

בעיצומו של סגר הקורונה שנפל עלינו פתאום עמדתי לפני התלבטות לא פשוטה - אמנם לא בעניינים ברומו של עולם, אבל בהחלט בעניינים הקשורים לתנור שלי בסטודיו, שהוא מקור גאוותי ואחת מרכישותיי החשובות.

כבר שנה עומד לו התנור בסטודיו, שותף כולו למעשה היצירה שלי, ועכשיו עמדתי על פרשת דרכים: כיצד אמשיך בשרפת הזיגוגים? האם בפיזור אבקת אלומינה על גבי המדף? האם עם דורגלים? האם אמרח את מדפי התנור החלקים בטיח מדפים?
מאחר שהאלומינה עמדה להיגמר ודורגלים לא נראו באופק, נותרתי עם הברירה של טיח המדפים. משהו בי התנגד. העליתי בזיכרוני את אינספור מדפי התנורים שראיתי בעשרים השנים שבהן אני עוסקת בקרמיקה, והמראות היו לא פשוטים. איך אעולל זאת לתנור שלי?

בייאושי כתבתי לאסתי ברק, והיא בדרכה הנלבבת והפתוחה שיתפה אותי בטריק גאוני, שכדרכם של טריקים גאוניים הוא פשוט-פשוט. את הטריק כיניתי 'פיתות קרמיות', והיופי הוא שנוסף על הזמינות שלו, אפשר להשתמש בחומר השרוף שוב ושוב גם לשרפות נוספות: מצד אחד מייצרים, ומצד שני נוצר מאגר. מקווה שאתם תיהנו מהטריק כמו שאני נהנית, ותודה לאסתי ■

יבגניה קירשטיין, כד קורונה, 2020, **טכניקב?**, צילום: אריק שרגא