



כתב עת לתרבות חומרית
א'ס'ס'ס' 1280

גיליון 34 ||||| 2016

מחיר: 50 ש"ח כולל מע"מ



0 02320000002 1

אנגובים זה כיף! זו הכותרת לכתבה הסוגרת גיליון זה, כתבתה של מיכל קורן במדור הטכנולוגיה של החומר. הנחתי לכותרת הזאת להתרוצץ בראשי. האם אמצא שימוש במילה כיף בכתבתו של אמן יוצר בתחום אמנות אחר?

כִּיף הִיא מִילָה יוֹמִיּוּמִית. מִילָה שְׁמֵת־אֶרֶץ תְּחוּשׁוֹת שֶׁל הִנָּה וְסִיפּוֹק בְּהֻקֶּשֶׁר שֶׁל חוּוִיּוֹת בְּתַחֲמוּמִים שׁוֹנִים. כִּיף שֵׁיכֵת לְמִילִים שֶׁחֲדָרוּ לַשֹּׁפָה הָעֵבְרִית מֵהָעֵבְרִית, וּבְעֵרְבִית כִּיף הוּא גַם כִּינוֹי לַחֲשִׁישׁ, שְׂכִידוֹעַ גֹּרֵם לְהִתְרוֹמְמוֹת רוּחַ עַד כְּדִי אֹבֵדֵן חוֹשִׁים.

כִּיף כְּמוֹ שְׁמִיכֵל קוֹרֵן מִשְׁתַּמֶּשֶׁת בּוֹ מִכוּוֵן לִהְיוֹת וּלְסִיפּוֹק שְׁלֵעֲתִים הֵם חֶלֶק מִתְּהִלָּתוֹ הַיְצִירָה. אִין זֶה מִיִּיתֵר מִצְבִּי נִפְשׁ אֲחֵרִים שְׁמוּפִיעִים וּמִשְׁפִּיעִים עָלָיו.

פיטר יעקב מלץ מחפש בעבודותיו את המקום הטרי שבו הנביעה הראשונית הזאת, המובילה ליצירה, מפעפעת. פיטר מדגיש את חשיבותו של המגע הפיזי הישיר עם החומר כמסייע לשמר את תחושת האמינות לאורך תהליך מתמשך של יצירה. המגע הפיזי אינו נחלתם של אמנים שיוצרים בחומר הקרמי. אבל החומר הקרמי ייחודי באיכויותיו ומכיל בתוכו (בתוך עצמו) התנגדות שמאפשרת שיח בין היוצר לחומר.

כתב עת לתרבות חומרית

בשער: **נדב ראובנוור**, מחווה **101**, פרט מפריקט גמ, בצלאל, 2016, פורצלן, נירוסטה, תאורת לד, זכוכית צילום; נדב ראובנוור

עורכת: **טליה טוקטלי** | עורכת משנה: **דורית בן טוב** | מערכת: **גלי גרינשפן**, **ענת נגב**, **אורלי נדר**, **אמנון עמוס**, **עפרה עמיקם**, **מיכל קורן**, **רונן ימין**, **יאיר טלמור** | עיצוב גרפי והפקה: **דפנה סרוסי**, **סטודיו 40** | עריכת טקסט: **קרן גליקליך** | קדם דפוס ודפוס: **דפוס שביט** | מו"ל: **עמותת אמנים יוצרים**, **אגודת אמני קרמיקה בישראל**

כתובת למשלוח מכתבים: caai@bezeqint.net וא לציין בנושא: תגובות - 1280

תוכן

4 אורלי נזר_המרוץ לקאנון_רטרוספקטיבות_סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית

20 יאיר טלמור_ייצור המאפשר יצירה_ריאיון עם אסנת ריצמן

26 ד"ר אמיתי מנדלסון_ביקורי תערוכות_יום הולך ויום בא_פיטר יעקב מלץ מוזיאון ישראל, ירושלים

29 טליה טוקטלי_התבליט הלבן צבעוני מאוד_על עבודתו של פיטר יעקב מלץ

32 שי הלוי_בית ריק_כתבה מצולמת

44 יקיר שגב_ביקורי תערוכות_עבודה אחת בביאנלה השמינית לקרמיקה ישראלית_מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב

48 צוללת

50 זאב ככלב נחייה_ריאיון עם אברהם קריצמן

54 יאיר טלמור_שבעה ימים או מתי יפגשו שמים בארץ_אסף בן צבי ועירית אבא

58 טליה טוקטלי, רוני בן ארי_ביקורי תערוכות_חיפוש קרוב_מוזיאון הצילום בתל חי

62 גלי גרינשפן_על עקרות והאבקה_טל רוזן אליעזר

70 בוגרים 2016

82 עפרה עמיקם_רימונים למתנה_מסה קטנה למחווה גדולה

84 מיכל קורן_טכנולוגיה של החומר_אנגובים זה כיף!

כותבים בגיליון

(לפי סדר הכתבות)

אורלי נזר היא אמנית קרמיקה, בוגרת בית הספר לאמנות, חברה ותרבות במכללה האקדמית ספיר. בשנים האחרונות עוסקת בכתיבה תאורטית בתחום אמנות הקרמיקה.

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

ד"ר אמיתי מנדלסון הוא אוצר בכיר וראש המחלקה לאמנות ישראלית במוזיאון ישראל, ירושלים. בין התערוכות שאצר: "שולחן לשניים, אברהם אופק ומיכה אולמן" (1999), "חזון מיכאל: יצירתו של מיכאל סגן-כהן, 1976-1999" (2004), "נביא בעירו: יצירתו המוקדמת של ראובן רובין, 1914-1923" (2006), "זמן אמת: אמנות בישראל, 1998-2008" (2008) (עם אפרת נתן) ואת תצוגת הקבע של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל.

טליה טוקטלי היא אמנית.

קבוצת בית ריק פועלת בירושלים מאז שנת 2011.

שי הלוי הוא צלם. למד צילום היסטוריה וארכאולוגיה. צלם המגילות הגנוזות ברשות העתיקות. עבודותיו הוצגו בתערוכות בארץ ובעולם. חי ויוצר בירושלים.

יקיר שגב הוא מעצב גרפי, בוגר בצלאל ובעל תואר שני באמנות מאוניברסיטת תל אביב. נולד בתל אביב בשנת 1980. חוקר, אוצר וכותב על אמנות ועיצוב ישראליים.

רוני בן ארי היא אוצרת ואמנית צילום רב-תחומית בדגש חברתי. מציגה תערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות במוזיאונים ובגלריות בארץ ובעולם. בוגרת המדרשה למורים למלאכת יד ואמנות, המדרשה לאמנות, המדרשה לצילום גאוגרפי ובית הספר לעיתונאות.

סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית

המרוץ לקאנון

מאמר 2

רטרופקטיבות

במאמר ההקדמה לסדרת המאמרים "המרוץ לקאנון", שהופיע בניליון 38, כבר ציינתי שבשדה הקרמיקה הישראלית מתרחשים כל הזמן תהליכים בכמה זירות, בין היתר החינוך, האוצרות והאמנות. מכיוון שההיסטוריה של הקרמיקה הישראלית כמעט שלא נחקרה ותשתית היסטורית של ידע על השדה כמעט שלא נוצרה, הידע שמחמסד מקורו בעיקר ביוזמות של יחידים. אבל מיהם יחידים אלה? מה מאפיין את כתיבתם?

במאמר זה אעסוק ברטרופקטיבות שנערכו לאמני קרמיקה ישראלים מתוך התייחסות לשלוש שאלות עיקריות: מי יזם את התערוכה? כיצד האמנים שזכו לרטרופקטיבה מוקמו בשדה הקרמיקה או האמנות? ואילו אמצעים ננקטו כדי לייחד אותם ולהצדיק את התערוכה ההיסטורית? בסקירה שאציג אנתח כיצד הוצגו האמנים בהקשר של יוזמי התערוכה, נקודת מבטם של הכותבים עליהם והתקופה שבה התקיימה התערוכה.

כמו שנראה, את הרטרופקטיבות יזמו בעיקר מקורביו של האמן וכן נמצאו הבדלים בכתיבה על אמנים בשני צירים עיקריים: ציר ההשתייכות - תחום ההתמחות העיקרי של הכותב; והציר המגדרי - הבדל בכתיבה על נשים ועל גברים.

לידיה זבצקי כסטודנטית בבצלאל, תחילת שנות השישים, מחנה שנלר, באדיבות ארכיון בצלאל

הדויג גרוסמן

הרטרוספקטיבה הראשונה שנערכה בישראל לאמנית קרמיקה כלשהי הייתה להדויג גרוסמן ושמה "החרס: הדויג גרוסמן 1926-1966". זו הייתה תערוכת הפתיחה של ביתן הקרמיקה במוזיאון הארץ בתל אביב (לימים מוזיאון ארץ ישראל) באוגוסט 1966. את הטקסטים לתערוכה כתבו מנכ"ל המוזיאון, ח' אלפרין, הארכאולוגית ד"ר רות עמירן וגרוסמן עצמה, והם מבססים את מעמדה של גרוסמן כמי שיצרה את התשתית לקרמיקה היהודית-ישראלית. ד"ר עמירן ציינה את מקומה החשוב של גרוסמן בחינוכם המקצועי של הארכאולוגים: "הדויג הייתה המורה הראשונה שהוכיחה לתלמידי הארכאולוגיה שהעניין בכלי חרס איננו צורתם ועיטוריהם בלבד, אלא החומר שממנו נעשו, השיטה שבה נעשו, תהליכי בנייתו של כל כלי וכלי, וערכו האנושי של הקדר שיצר את הכלים העתיקים".¹ אלפרין אפיין את יצירתה ככזאת ש"מצטיינת במחשבה וברגש, בטעם טוב ובשלמות הביצוע, ומעל לכל - בתחושת החומר".² גרוסמן עצמה תיארה את יצירתה כניסיון לנסח אסתטיקה שתהיה שונה מהקרמיקה המרכז-אירופית שעליה התחנכה. לפיכך בחרה לוותר על הזיגוגים ועל העיטורים, עבדה אך ורק בחומרי הארץ ובצבעי חומר (אנגובה), ואת הצורניות שאבה מרגישותה לנוף ההרי של הארץ, לצבעוניות המונכרומית, לאור והצל המיוחדים לו. אבל נראה שמעל הכול היה חשוב לגרוסמן ייחודה כמייסדת אסכולת הקדרות בארץ: "אני משתדלת לתרום תרומה של יצירות-חרס לאמנות הקרמיקה, ואם אצליח לעצב אף בסיס בריא ליצירות הדור הצעיר [...] והיה זה חלקי מכל עמלי".³



חנה סמואל, אוסף מוזיאון ראשון לציון

הדויג גרוסמן נולדה בשנת 1902 בברלין, עלתה לארץ בשנת 1933, נפטרה בשנת 1998. למדה קדרות וטכנולוגיה של הקרמיקה בגרמניה. לימדה בברלין ומשנת 1937 בסטודיו פרטי בירושלים. בשנת 1953 הייתה ממקימי כפר האמנים עין הוד. בשנת 1959 הקימה בגבעתיים בית ספר עירוני לאמנות.

חנה סמואל

התערוכה "חנה סמואל עבודות 1932-1967" התקיימה בביתן הקרמיקה במוזיאון הארץ באפריל 1967. אורי בושויץ' ייחד בשנה זו את יצירתה של סמואל בחן הסגנון, בקלות הקו ובעדינות הגוונים, ובכך ששנים רבות הייתה סמואל האמנית היחידה שלא הדירה מאמנותה את השימוש בעיטורים וזיגוג, שכן היא ציירה וקדרית כאחד. ועם זאת, למרות יצר "הצייר" המפעם בה, מתוך ריסון עצמי

ציוריה ורישומיה רק משרתים ומלווים את הצורה, כמו שניסחה סמואל במילותיה: "להניח לכדים להיות כדים ולספלים להיות ספלים".⁴

חנה סמואל נולדה בשנת 1904 בעיר אסן בגרמניה, עלתה לארץ בשנת 1932, נפטרה בשנת 1989. למדה קרמיקה בגרמניה. בשנת 1934 הקימה יחד עם פאולה אהרונסון את בית המלאכה "כד וחומר" בראשון לציון. בית המלאכה נסגר בשנת 1979.

חנה חר"ג-צונץ

התערוכה "חנה חר"ג-צונץ - עבודות קדרות" התקיימה בביתן הקרמיקה במוזיאון הארץ בדצמבר 1967. בטקסט הנלווה לתערוכה הוצגה חר"ג-צונץ כיוצרת-חוקרת שתרמה לפיתוחה של קרמיקה מקומית איכותית. עוזה זבולון, אוצרת ביתן הקרמיקה, ציינה כי יצירתה של חר"ג-צונץ מתאפיינת בשימוש בחומרים מקומיים בלבד, ושהישגה החשוב ביותר הוא מציאת החומר ליצירת כלים אדומים ודקי דפנות כדוגמת כלי הטרה סיגילטה העתיקים. מבחינה סגנונית ציינה זבולון כי עבודותיה של חר"ג-צונץ מצטיינות בהרמוניה ובמשמעת, בויתור על אפקטים חיצוניים ובפונקציונליות.⁵

חנה חר"ג-צונץ נולדה בשנת 1934 בעיר המבורג בגרמניה, עלתה לארץ בשנת 1940, נפטרה בשנת 2007. למדה בגרמניה, בפראג ובפירנצה. בשנים 1942-1940 עבדה אצל הדויג גרוסמן בירושלים. משנת 1945 עבדה בסטודיו עצמאי בחיפה. בשנים

1954-1978 לימדה קרמיקה במכללת אורנים. בשנים 1956-1965 לימדה קרמיקה תעשייתית בטכניון. בשנים 1979-1988 לימדה קרמיקה בחוג לאמנות, מדור יצירה, באוניברסיטת חיפה.

נראה כי שלוש האימהות המייסדות של הקרמיקה הישראלית זכו להערכה דומה כשהיו הכותבים משדה הקרמיקה. בדומה לגרוסמן, הוערכה גם חר"ג-צונץ בעיקר על היותה מורה וחוקרת, סוללת דרך ומניחה תשתית לדורות הבאים. מעניין להשוות את הטקסט שנכתב על חר"ג-צונץ במוזיאון הארץ עם טקסטים שכתבו אוצרים משדה האמנות. בשנת 1960 כתבה אוצרת מוזיאון תל אביב,



חנה חר"ג-צונץ, באדיבות המשפחה

פולה אייכנבאום, כי "אין תאוריות יבשות לתפיסתה האמנותית של הגב' צונץ-חר"ג. ישנה הבנה עמוקה ליחס שבין חומה, צבע, אקלים ותנועה אנושית. ההרמוניות השקטות של הספלים, הצנצנות והצלחות של האמנית תואמים לתחום חלומותינו".⁶ בתערוכת יחיד נוספת במוזיאון חיפה בשנת 1970 הגדיר מנהל המוזיאון, גבריאל תדמור, את פעולת המצאת החומרים של חר"ג-צונץ כעמדה פילוסופית שנוגעת למעשה היצירה באופן כללי (לאו דווקא בקרמיקה); ועל החיפוש שלה אחר איזון בין עיצוב הצורה וביטוי המלא של החומר אמר כי "אלה חיפושים אחר בטוי לרעיון פלסטי-פיסולי גרידא". תדמור אף נדרש לסוגית הקרמיקה במוזיאון וכתב: "ידועים לנו אי-אלה ספקות, שיקולים ומחשבות, שהוקדשו להגדרת מלאכת-מחשבת וכיצד לסווגה. האם מקצוע זה הוא איזה-שהוא דרג של מלאכה, האם זאת אמנות צרופה, או שמא יש לתלותו באמצע בין שני המושגים הללו. אך לאיש האוהב להימצא מוקף חפצי-חן בחייו היומיומיים אין ספק בדבר מקומה של חנה חר"ג-צונץ בקונסטלציה האמנותית. אין מקום להרהורים על סיווגו של פרי עבודתה". והוא הוסיף וקבע כי "זוהי אמנות, משום שאמן עשה אותה, והוא אמן משום שהוא מאמין כי מעשי ידיו הינם אמנות".⁷

הגל השני: קרמיקה בשדה האמנות

בשנים 1985 ו-1988 התקיימו עוד שתי רטרוספקטיבות לחוה סמואל, ובשנת 2011 התקיימה לכבודה הרטרוספקטיבה הרביעית. בתערוכה שהתקיימה בשנת 1985 - "חוה סמואל - קרמיקאית" - בהפקה משותפת של אגודת אמני הקרמיקה בישראל ובצלאל, ציינה עורכת הקטלוג נורה כוכבי, כמו בושויץ' לפניה, כי נקודת מבטה של סמואל היא של ציירת, וכי הכלים שיצרה שימושיים וצורתם פשוטה. עם זאת תיארה כוכבי תהליך שבו הציור אינו מותאם לצורה, אלא שהצורה והציור נבראו בו זמנית - התאמה שהעניקה לציורים שלמות אורגנית.⁸ כוכבי הדגישה שבעבודת הקדרות יצרה סמואל את המשטח הנכון לציוריה, אבל עם זה ציוריה לא האפילו על הצורה. כדי להדגיש זאת הבחינה כוכבי בין יצירתה של סמואל ובין ציירים כגון פיקסו ומירו, שנעזרו בקדרים מקצועיים ליצירת הכלים, וציורם השתלט על הכלי ו"ניגן כינור ראשון". כוכבי כאמור הדגישה את היותה של סמואל ציירת, שכמו ציירים אחרים יצאה אף היא אל הטבע כדי לרשום מתוך סביבתה הקרובה - הצמחייה, הדמויות הססגוניות, הנוף - וגם היא, כמו רבים אחרים שהגיעו ארצה בשנות העשרים והשלשים, התרשמה מססגוניותו של המזרח.⁹ דחף היצירה האמיתי שלה הוא שאפשר לה להתמיד ביצירתה החלוצית, בתנאים קשים ובסביבה שלא הבינה דבר באמנותה.¹⁰

חשיבותה של סמואל הייתה אפוא בראשוניותה ובהתמדתה. כך למרות המרכזיות של היותה ציירת, על הישגיה הציוריים אי אפשר ללמוד מכתבתם של אלפרין וכוכבי, אלא רק מתוך ספר רטרוספקטיבה שיצא לאור בשנת 1988, "חוה סמואל ציורים", בהפקתה של חוה סמואל עצמה ובעריכתו של אברהם רונן. מכתבתו של רונן על הציורים אפשר ללמוד כי החוויה הרגשית והחוויה האסתטית היו כרוכות אצל סמואל יחדיו, שכן "יופיי" בשבילה לא היה רק צירוף הרמוני נעים עין של צורות וצבעים, אלא חלק מחוויה רגשית מורכבת שראשיתה בהתרשמות עמוקה והמשכה בהזדהות רגשית עם האובייקט.¹¹ הדיון ביצירתה בתוך שדה האמנות, ובאופן ממוקד יותר במדיום

הציור, כלל התייחסויות לסגנון ולמיקומה באסכולה, בניגוד לדיון ביצירתה בתוך שדה הקרמיקה, שחסר אותם. על פי תפיסתו של רונן היצירה בקרמיקה אפשרה לסמואל פרנסה, אך גם הזדמנות להעניק חוויה אסתטית למשתמשים בכלים שיצרה.

תפיסה זו את כליה של סמואל כחוויה אסתטית למשתמשים אינה מודגשת בכתיבה אחרת על יצירתה, ולראיה, בשנת 2011 התקיימה לכבודה עוד רטרוספקטיבה, הפעם ביוזמתו של מוזיאון ראשון לציון, שבו הופקדו למשמרת יצירות מעזובון של האחיות חוה ואדית סמואל. את התערוכה "חומר מן הרוח: חוה סמואל חלוצת הקרמיקה הישראלית" אצרו יונה שפירא וניר פלדמן, והוצג בה אוסף יצירות הקרמיקה של סמואל שלא הוצג עד כה במוזיאון. בפתח הקטלוג הביעה אוצרת המוזיאון, יונה שפירא, תקווה כי התערוכה תבליט את ראשוניותה של סמואל בתחום הקרמיקה הארץ ישראלית ואת השפעתה על הבאים אחריה.¹² גם ניר פלדמן, האוצר שחקר את תולדותיה של סמואל, הדגיש את חשיבותה בתולדות הקרמיקה הישראלית בהיותה הראשונה שהקימה בית מלאכה לקדרות.¹³ מבחינת הסגנון לא דן פלדמן בקרמיקה של יוצרים אחרים באותה התקופה ואף לא בהיותה של סמואל ציירת, ואת עבודותיה הקביל לקערות מעוטרת מצירות ומזוגנות שנמצאו במצודת עתלית מהתקופה הצלבנית, ציורי הציפורים בקרמיקה הפלשתית מהשנים 1200-1000 לפנה"ס ופסלונים של נגנים מאוחרים מעט יותר, מהתקופה הישראלית, המאות ה-9-8 לפנה"ס. עוד טען פלדמן כי פסלוני הקרמיקה של סמואל הם המשך לאמנות הפסלונים בארץ מהתקופה הישראלית של העת העתיקה ולפסלוני ה"טנאגרה" (Tanagra) של יוון הקדומה. כתיבתו של פלדמן ממחישה את הפער, שניכר בו גם בהמשך הדברים, בין כתיבתם של אלה השייכים לשדה הקרמיקה ובעלי ידע טכני והיסטורי בתחום ובין אלה שחסרים אותו ואת העניין בשדה זה.

ג'ין מאיר

התערוכה "ג'ין מאיר - רטרוספקטיבה" התקיימה בשנת 2000 במוזיאון וילפריד ישראל לאמנות ולידיעת המזרח, בקיבוץ הזורע. הקטלוג יצא בהוצאת קיבוץ עין השופט ומשפחת האמנית. הכותבים ציינו כי יצירתה של מאיר ייחודית באיכותה הגבוהה בתקופה שבה נפרצו הגבולות, ובהיותה מורה חשובה. הערך הוענק למאיר על שהמשיכה ליצור בסגנון אנגלי מוקפד כשמסביב פרח האקלקטיות והסלחנות הפוסט-מודרנית. ד"ר עירית ציפר, אז אוצרת ביתן הקרמיקה במוזיאון ארץ ישראל, הגדירה את ג'ין מאיר כאחת מבכירי אמני החרס בישראל, שיצירתה הופכת מ"כלי אומנותי ליצירה אמנותית, הפותח את שערי המוזיאונים ווירטיות האספנים, ומקנה לו מקום של כבוד בזכות עצמו".¹⁴ הישג זה הוא פרי עיצוביה בקו קלסי, שנעשים בהקפדה על שלמות הצורה והטיפול בפני השטח, החסינים לפיתוי רוח הזמן של השוק ושל טעם הציבור ועומדים בסטנדרטים גבוהים ובדיסציפלינות אקדמיות מחמירות. עירית ציפר היא ארכאולוגית, ובשנה שהתקיימה הרטרוספקטיבה אצרה את הביאנלה הראשונה לקרמיקה ישראלית במוזיאון ארץ ישראל. היכרותה עם שדה הקרמיקה אפשרה לה להעמיד את יצירתה של מאיר לצד יצירתם של קדרים בינלאומיים בעלי שם ולייחד אותה בכך שהיא מטמיעה בעבודתה את הנוף

תמיר ייחדה את רדליך כבעלת קול אישי, ברור ואמיץ, החופשייה לבחור נושאים מהאקטואליה הישראלית ולטפל בהם בשפה האמנותית (הקרמיקה) שפיתחה לעצמה.²⁰ בקטלוג בולט היעדרו של דיון ביצירתה של רדליך מתוך הפרספקטיבה של שדה הקרמיקה, היא מוצגת כאמנית קונצפטואלית יחידה לנוכח שדה של יוצרי כלים, ללא ניסיון לאפיין את ייחודה ביחס ליצירה אחרת בחומר הקרמי באותה התקופה.

רעיה רדליך נולדה בשנת 1946 בחיפה. נפטרה בשנת 2002. בוגרת המחלקה לקדרות בבצלאל (1969) ולימודי תעודה בעיצוב תעשייתי, קרמיקה וחכוכית ב-RCA בלונדון (1972). בעלת תואר שני בפיסול ממכון פראט בניו יורק (1987) ותואר שני בפילוסופיה מאוניברסיטת חיפה (1999). בשנים 1975-1978 לימדה במחלקה לקדרות בבצלאל. משנת 1978 ועד סמוך לפטירתה לימדה בחוג לאמנות, מדור יצירה, באוניברסיטת חיפה.

משה שק

התערוכה "משה שק - צלמים" במוזיאון הפתוח בגן התעשייה עומר התקיימה בשנת 2006 (אוצר: אורח: גבריאל מענית). במונוגרפיה שהוציא המוזיאון בסיוע קיבוץ בית ניר לא הוצג משה שק לצד אמני קרמיקה אחרים, אלא כאמן בעל סגנון ייחודי בתוך שדה האמנות הישראלית, כזה שיצירתו האמנותית ואהבתו את הארץ והאדמה הם אחד: "זכית להכרה כאמן ישראלי ייחודי עם תדמית של 'עברי חדש'", כתבה אוצרת המוזיאון רותי אופק בספר שהוצא לכבוד התערוכה.²¹ בהקדמה כתבה כי שק הוא "אמן יוצא דופן בנוף הפיסולי הישראלי", בעל פיסול מקורי, שאינו מתפשר ואינו שואף להימצא באור הזרקורים, נאמן לעצמו, לדרך העצמאית, לחומרות, לנפחים ולצורות,²² ממשיך את דרכו של מורו רודי להמן, ששילב ביצירותיו את החומר, את הרוח ואת הצורה.

את הבחירה בחומר הסביר גבריאל מענית, האוצר האורח, בחיפוש אחר אלמנטים שיוצרים רצף של קיום חומרי, מקומי, למעשה אוניברסלי.²³ מענית ייחד את יצירתו של שק מהזרם הכנעני באמנות הישראלית בכך שהיא משלבת בין התרבויות כאן, מצביעה על הדומה ואף מייצגת את אמונתו בתפקידה של האמנות לתקן את המציאות.²⁴ ד"ר דורית קידר קישרה את יצירתו עם אמנות פולחן האדמה, שממנה הוא שואב את אופיים החזותי והתוכני של פסליו.²⁵ גם מאמרו של דורון בר-אדון מיקם את שק בתוך שדה האמנות הישראלית, ואף קשר את השאלות האמנותיות-קיומיות שהוא שואל ביצירתו עם שאלות היסוד שנשאלו באמנות תמיד - על המהות החווייתית הטמונה במקצב של הקו והכתם והחלל, וממילא על הזהות הרוחנית הקולקטיבית.²⁶ שק מתייחד מאמנים אחרים בני דורו בכך שבניגוד להם, שהושפעו ברובם מהאמנות האמריקנית - בעיקר אמנות הפופ ואחר כך האמנות הקונספטואלית - הוא סירב לנהל דיאלוג עם הרוח האירופית והאמריקנית המודרנית.²⁷ עם זאת, טען בר-אדון, עכשוויותה של יצירתו נובעת מהיותה כל כולה קשובה לחומרי המקום ולמרחב האנושי שלו ונובעת מהם, ומכאן היא גם אחת הנוסחאות האמנותיות המעניינות בארץ לחיבור בין נפש היחיד לליבת המקום באופן שלא יכול היה לצמוח

הארץ-ישראלי על צבעוניותו המקומית המיוחדת.¹⁵

גבריאל מענית, אוצר המוזיאון, ייחס לה ערך ברוח אידאולוגיית האמנות והאומנות וטען שיצירתה נועדה לטפח תרבות של יופי בסביבת חייה בהעניקה לה גם פרנסה: "מכאן גם נובעות התמיכה, ההכרה וההערכה שרוחשים לה בקיבוץ ובקהילת האמנות".¹⁶ גם ציפר וגם מענית העניקו ליוצרת ערך מתוך פרספקטיבת הדיסציפלינה שאלה השתייכה, כמקצוענית ומסורתית בתוך תחום שנבולותיו נפרצו, ותקן האיכות בו התערער.

ג'ין מאיר נולדה בשנת 1924 בלונדון, עלתה לארץ בשנת 1951, נפטרה בשנת 2000. לימדה בלונדון אמנות וקרמיקה. לימדה בסדנה פרטית בקיבוץ עין השופט. הקימה את סדנת הקרמיקה בחוג לאמנות, מדור יצירה, באוניברסיטת חיפה ולימדה בה עד שנת 1975, ושוב בשנים 1985-1987.

רעיה רדליך



רעיה רדליך, באדיבות שמעון רדליך

התערוכה "הילות שנפלו - רעיה רדליך" התקיימה בשנת 2002 בגלריה לאמנות באוניברסיטת חיפה. את התערוכה אצר אבישי אייל, והקטלוג הופק בסיוע האוניברסיטה, משפחת רדליך ואגודת אמני הקרמיקה. לאורך הקטלוג כולו משורטטת רדליך בדמות של יוצרת-לוחמת, משכילה בהגות הפילוסופית הרלוונטית לשדה האמנות, שפעלה למען הכללתה של היצירה הקרמית בשדה זה. את הקטלוג פתח רקטור אוניברסיטת חיפה, אהרון בן-זאב, בהכרזה כי רעיה רדליך היא מבכירי היוצרים בתחומה בישראל, וכן ש"על אף מגבלות המדיום", יצירתה משלבת רעיונות

ומסרים אישיים, כלל אנושיים ופוליטיים עמוקים.¹⁷ אבישי אייל, האוצר, תיאר דמות שפעלה גם כיוצרת וגם כמישור התאורטי והפרשני, שמעבר לעיסוק ביצירתה האישית נאבקה לביטול הנחיתות של תחום הקרמיקה בתוך שדה האמנות הישראלית. מאבק זה כלל גם את התחום התאורטי, והתבטא בניסיון לפתח תאוריה שתתמודד עם ביקורת האמנות הפוסט-מודרנית ועם זרם המחשבה המרכזי בישראל שאותו ייצג מוזיאון ישראל.¹⁸ כדי לייחד את יצירתה האישית של רדליך, הבחין אייל בין יצירתם של קרמיקאים שעוסקת בבניית כלים יפים, ביופי ובשלמות, ובין יצירתה של רדליך, שאמנם שואבת מהמוסכמות של עולם הקרמיקה וממושגיו החומריים, אבל מקשרת אותם לתפיסה פילוסופית אוניברסלית.¹⁹

במאמר הפותח את הקטלוג דן ד"ר גבריאל צורן בשירו של רילקה "טורסו ארכאי של אפולו" ומכניס את הקוראים לשיח פילוסופי מתוך התייחסות עקיפה בלבד ליצירתה של רדליך. עוד השתתפה בקטלוג האוצרת ומבקרת האמנות טלי תמיר, שציינה כי העדפת הפרגמנט על פני השלם או שמיטת השלם לטובת הפרגמנט מאפיינת את החשיבה הפוסט-מודרנית בכללותה.

בשום מקום אחר בעולם.²⁸ שק מתואר אפוא בעקביות כאמן ייחודי, מתוך התעלמות משדה הקרמיקה הישראלית ובמאמץ להעניק ליצירתו רלוונטיות לשיח האמנות העכשווי.

משה שק נולד בשנת 1936 בעיר זמושץ' בפולין, עלה לארץ בשנת 1948, נפטר בשנת 2011. היה תלמידו ואחר כך שוליתו של הפסל רודי להמן (1959-1977). לימד בסטודיו בקיבוץ ניר יצחק ומשנת 2003 בבית הספר "בסיס" בהרצליה.

תניה אנגלשטיין

את התערוכה "בשבילך" אנחנו מתגעגעים" שנערכה בשנת 2009 בגלריית הסדנה לאמנות ביבנה, יזמו מנהל הגלריה, רוני ראובן, ובני משפחתה של תניה אנגלשטיין. הקטלוג יצא בהוצאת בן זונה, חזי אנגלשטיין. ייחודה של אנגלשטיין מוצג כנובע מהעיסוק החדשני והרלוונטי לשדה האמנות הישראלי בשאלות של שייכות וזהות. כך למשל מיקמה שלומית באומן את יצירתה של אנגלשטיין במעבר מן התפיסה של "הנאמנות לחומר", כמו שרווחה בשנות השבעים, לתפיסה שחוקרת את אפשרויות הביטוי בו ובדקת את גבולותיו האמנותיים והעיצוביים.²⁹ לפיכך שייכה אותה ל"דור הביניים של אמני הקרמיקה בישראל", שהתחנכו על ברכי התפיסה הרואה בחומר הקרמי אמצעי חומרי לניסוח "מקומיות" (תפיסה זו התבטאה למשל בשימוש בחומרי גלם מקומיים ובשימוש בנוף הישראלי ובמקורות ארכאולוגיים כהשראה). עם זה ייחדה באומן את יצירתה של אנגלשטיין בכך שיצירתה הבוגרת מתריסה נגד אותה ישראליות "הממציאה את עצמה מחדש", בהמירה את מקורות השראתה התרבותיים, הצורניים והחומריים במקורותיה המצריים-ערביים. כך יצירתה בולטת מאוד בקרב דור הביניים בעיקר במעבר שעשתה מעיסוק במרקמים כשהם לעצמם אל עבר התייחסות אליהם ככלי בעל משמעות מרובדת שמייצגים את היחסים בינה ובין סביבתה. העיסוק בזהות מקומית מתוך ניסוח מחודש של הישראליות - המחובר ישירות למוצאה הערבי ולדואליות שאפיינה את הווייתה כאישה מזרחית בישראל - שייך, טענה באומן, לדיון עכשווי בתחום הזהות.³⁰ לעומת באומן, המצויה היטב בשדה הקרמיקה, עמי שטייניץ ייחס את יצירתה המיוחדת והעכשווית של אנגלשטיין בשנות התשעים לעיסוק חזותי בזיכרון ובשוליות של המזרחי, הנשי, והקרמיקה כאלטרנטיבה לסביבה התרבותית הקיימת. בכך לטענתו הביאה אנגלשטיין את תחום הקרמיקה אל מעמד אמנותי חדש, שמשתלב בשיח של שינוי חברתי ותרבותי.³¹ שני הכותבים מייחסים לאנגלשטיין עיסוק ביקורתי בנושאי זהות. עם זאת שטייניץ, שכתב מפרספקטיבה חיצונית לשדה הקרמיקה, ייחס לאנגלשטיין ראשוניות בתוך שדה הקרמיקה עצמו.

תניה אנגלשטיין נולדה בשנת 1950 בירושלים להורים יוצאי מצרים. נפטרה בשנת 2008. בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל (1975). לימדה קרמיקה בסדנה לאמנות ביבנה בשנים 1982-1992 וניהלה אותה בשנים 1986-1987.

פנינה עמיר

בשנת 2010 התקיימה בבית אהרון כהנא ברמת גן התערוכה "פנינה עמיר-זמיר" (אוצרת: אינה ארואטי) ביוזמתם של בתה, נעמי, ואגודת אמני הקרמיקה. אבנר זינגר, יושב ראש ועדת התערוכות

של האגודה הציג את התערוכה כהזדמנות להתבונן ביצירתה של פנינה עמיר, הבלתי מוכרת לרבים, ובייחוד כהזדמנות להודות לה "על תרומתה הענקית והאנושית לאגודה כאיגוד, ולקרמיקה הישראלית".³² אוצרת התערוכה, אינה ארואטי, ציינה כי חשיבותה של פנינה עמיר-זמיר בהמשכת דרכו של נחמיה עזז בהטבעת חותם של זהות ישראלית שורשית במפעלי הקדרות בארץ, ובהיות יצירתה מפוארת ונחשקת בקרב אספנים.³³ מהקטלוג ניכרת הערכה אישית רבה, אבל חוסר רצון או חוסר יכולת לייחד את יצירתה של עמיר-זמיר מבחינה סגנונית.

פנינה עמיר-זמיר נולדה בשנת 1929 ברומניה, עלתה לארץ בשנת 1940, נפטרה בשנת 2011. תחילה עבדה כשוליה במפעל הקרמיקה לפיד, ובשנת 1955 הצטרפה לסדנה האמנותית של מפעל חרסה, שם הועסקה בעיטור ובעיצוב כלים. בשנים 1960-1965, לאחר פרישתו של נחמיה עזז, עמדה גם בראש המחלקה האמנותית של חרסה. שנים רבות עבדה בהתנדבות כמזכירה של אגודת אמני הקרמיקה בישראל.

מוד פרידלנד

את התערוכה "מוד פרידלנד - אמנית קרמיקה 1932-1998" שנערכה בבית בנימיני בתל אביב בשנת 2011 יזם יורם רזנהיימר, אספן אמנות ששנים רבות אסף את יצירתה של פרידלנד.³⁴ רזנהיימר הפיק את הספר בשיתוף פעולה עם אגודת אמני הקרמיקה, אבל נפטר טרם הוצאתו לאור. את הטקסטים בספר ערכה דליה מנו. הכותבים שתחום התמחותם קרמיקה תיארו את פרידלנד כיוצרת אקלקטית, הרפתקנית ורב-גונית; ואילו הכותבים מתוך שדה האמנות תיארו אותה, ברוח האספן שלה יורם רזנהיימר, כאמנית אקספרסיוניסטית שיצירתה עוסקת בייצוג עצמי. רזנהיימר עצמו אפיין את פרידלנד כאמנית שהרעיון, התהליך והעשייה היו חשובים לה יותר מהתוצר הסופי,³⁵ וכמי שעבדה באופן יצרי, פראי כמעט, בדגש מופחת על הדיוק ועל הגימור.³⁶ אברהם קמפף כינה את יצירתה "פיסול", ואת מלאכת היד פירש כעיסוק בצמיחה ובחיים בעולם שכוחות מכניים הם ששולטים בו.³⁷ צורתם האורגנית של כדיה מזכירה את הצורות האמורפיות שגיבש הפסל ז'אן ארפ (Arp), ולעתים קרובות הן מרמזות לפסליו של קונסטנטין ברנקווי

(Brâncuși).³⁸

גדעון עפרת, בדרכו, ראה ביצירותיה של פרידלנד "כדי מדיטציה על החיים ועל המוות".³⁹ הוא העניק לה ערך "פיסולי" בכך



מוד פרידלנד. ארכיון מוד פרידלנד

שיצירותיה מייצגות את הגוף האנושי האינדיבידואלי, המתאפיין ב"סטייה" מהמושג, ב"חולשה" האנושית.⁴⁰ עפרת הבחין בין התפיסה הסטראוטיפית את הקדרים ככאלה שמטרתם רק לייצר יופי, ובין יצירתה של פרידלנד שהיא בגדר ייצוג עצמי.⁴¹ ביחס לשדה הקרמיקה הישראלית הציב אותה עפרת "בראש מובילי אמנות הגלזורה בישראל", שקידמה עם בנות דורה יחד זיגוג על-מקומי ומופשט, מתוך שחרור מהזיקות הארכאיות, מהדקורטיביות הים-תיכונית ומהשאיפה למקומיות שאפיינה את הקדרות הישראלית עד אותה העת.⁴²

עוד ארבעה מאמרים כתבו מי שהשתייכו בברור לשדה הקרמיקה, נורה ונעמי תיארו את מפגשן עם פרידלנד בבצלאל בתחילת שנות השישים, בהדישן את אופייה ההרפתקני והסוחף.⁴³ שלומית באומן אפיינה אותה כיוצרת משוחררת מכבלים של תקופה, סגנון, משפחה, טכניקה ותרבות הגמונית; ואת יצירתה כתערובת של מאפיינים סגנוניים מקומיים עם "ליל סגנונות שרווחו באותה תקופה באירופה ובארצות הברית" והשפיע עליה.⁴⁴ את הטקסט האחרון במונוגרפיה כתבה בשנת 1994 רעיה רדליך, מי שאצרה את תערוכת היחיד שלה "מוד פרידלנד - עבודות בחומרים שונים" בגלריה הלימודית של החוג לאמנות באוניברסיטת חיפה. תחת הכותרת "השפה הפיסולית של מוד" דנה רדליך ביצירתה הפיגורטיבית של פרידלנד וייחסה רבים מדימוייה - דמויות חסרות ראש וידיים וראשים נטולי גוף - לתחושת תלישות: "נולדתי וגדלתי באירופה ואני יושבת עם הרגליים כאן והראש שלי במקום אחר", מצוטטת פרידלנד. מתוך דיון באסמבלז'ים הציגה רדליך את יצירתה של פרידלנד כ"חיפוש עקשני אחר החלקים שיתאימו בעיניה האחד לשני, כדי לברוא שוב ושוב עולם מובן ושלם יותר".⁴⁵

נוסף על הכותבים המקומיים, פתח את המונוגרפיה הפרק "פרלוד" שכתב לא אחר מהקדר הבריטי והסופר רב הזכויות אדמונד דה ואל, שהיה מיווד עם רוזנהיימר, ואף שמעולם לא פגש את פרידלנד, זכה להיות הבעלים של יצירה אחת שלה, מתנתו של רוזנהיימר. בהסתמך על מחקרו של רוזנהיימר קבע דה ואל כי הסימולטניות של מוד, העובדה שבה בעת יצרה בסגנונות כה רחוקים זה מזה (הוא מודה כי בתחילה עוררה אצלו פרידלנד מבוכה מסוימת), היא זו שמייחדת את יצירתה: "האופן שבו היא חוצה גבולות תמטיים ואסתטיים גם יחד".⁴⁶ לסיכום נראה שקיים שוני גדול בנקודת ההתייחסות של הכותבים בהתאם לשייכותם המקצועית: הכותבים מתוך שדה הקרמיקה, הישראלית והבינלאומית, מדגישים אקלקטיות סגנונית, ואילו הכותבים האחרים בוחנים את יצירתה כתופעה חד-פעמית בתוך שדה האמנות ומנתחים אותה בכלים השייכים לשדה זה.

מוד פרידלנד נולדה בשנת 1932 בווינה, משם עברה המשפחה בשנת 1938 לרומניה. עלתה לארץ בשנת 1950, נפטרה בשנת 1988. למדה פיסול באקדמיה לאמנות בבוקרשט. בשנים 1951-1956 למדה אמנות ב"בזאר" בפריז והתמחתה בקרמיקה באקדמיה לאמנות שימושית בווינה. בשנים 1960-1962 לימדה במחלקה לקרמיקה בבצלאל.

לידיה זבצקי

התערוכה "לידיה זבצקי - חותמה באמנות החומר" התקיימה בבית האמנים על שם זריצקי בתל אביב בשנת 2011 (אוצרת: אינה ארואטי). במקביל יצאה לאור המונוגרפיה "לידיה זבצקי - מעל

ומעבר לחומר", בהוצאת ענת ויואב זבצקי, פרי עטו של גדעון עפרת. הקו המנחה בכל הפרקים הוא הצגתה של זבצקי כראשונה ויחידה בתוך שדה הקרמיקה הישראלית, וככזאת שנקלעה אליה במקרה, אף שתשוקתה האמתית הייתה הפיסול.⁴⁷ ביחס לשדה האמנות זבצקי מוצגת כמנהלת דיאלוג עכשווי ורלוונטי, כמתגברת על "חטוּת" הקרמיקה וכיוצרת "אמנות". זבצקי מוצגת כ"מורדת הבצלאלית הגדולה מכל במורשת הקרמית היקית",⁴⁸ שגם הובילה את הדג-מיתולוגיזציה של היצירה הקרמית הישראלית ובמקביל חילצה את היצירה הקרמית מחבל הטבור המקומי.⁴⁹ עפרת מאפיין את יצירתה במחצית השנייה של שנות השבעים ב"נטייה פיסולית טהורה, מופשטת ומינימליסטית מאד, הנתונה לא מעט להשפעתו (שוב, א"נ) של קונסטנטיין ברנקוויץ".⁵⁰ אם אמנות הפופ או המינימליזם מצאו את ביטוייהם בעשייה הקרמית הישראלית רק בשנות השמונים, עפרת מזהה את הופעתה אצל זבצקי כבר בשנות השבעים עם חומריות "נמוכה", פוסט-פופית. בשנות השמונים הכניסה זבצקי ליצירה הקרמית "סוג של" מושגיות.⁵¹ השימוש שעשתה בשנות התשעים בכד המסורתי תאם את התפיסות הפוסט-מודרניות של אמני התקופה: גישה פלורליסטית שמאשרת אקלקטיקה משחקית וסתירות סגנוניות בו זמניות (עפרת מתעלם מקיומה של רעיה רדליך).⁵² כדי הענק הצבעוניים של זבצקי בתערוכה "כדים" בשנת 1993 בביתן העיצוב במוזיאון ישראל היו מפגן כוח של צבעוניות וקנה מידה מונומנטלי שהיצירה הקרמית הישראלית טרם הכירה,⁵³ ומול שדה האמנות "טעמה לידיה זבצקי את טעם ניצחונה כפסלת וכמי שהצליחה להכשיר את היצירה הקראמית כיצירה אמנותית לכל דבר".⁵⁴ אף שעפרת כתב באותן השנים גם על מוד פרידלנד ועל לידיה זבצקי, הוא לא הזכיר את קיומן זו אצל זו. כאמור, הוא גם לא הזכיר את יצירתה של רעיה רדליך, שפעלה במקביל לזבצקי, ושיצירתה התאפיינה באותן שנים בטיפול מושגי בכד.

לידיה זבצקי נולדה בשנת 1937 בפולין, עלתה לארץ בשנת 1961, נפטרה בשנת 2001. בפולין למדה עריכת דין. בוגרת המחלקה לקדרות בבצלאל (1965), בשנים 1965-2001 לימדה בה קרמיקה, ובשנים 1987-1990 עמדה בראשה.

ורדה יתום

התערוכה "ורדה יתום - פיסול - הכי רחוק מתל אביב" התקיימה במוזיאון הפתוח גני התעשייה תפן ועומר בשנת 2015 ביוזמתו של ד"ר אלי ברודרמן, שהיה תלמידה של יתום. הקטלוג יצא לאור בהוצאת המוזיאון ובסיוע קיבוץ סאסא. לאורך הקטלוג יתום מוצגת כפסלת שמתעקשת להשתמש בקרמיקה כמדיום עיקרי ליצירתה האמנותית, אף שהיא משלמת את מחיר סירובו של שדה האמנות לקבל אותה לשורותיו. "ורדה יתום אינה משתייכת לזרם אמנותי כלשהו באמנות הישראלית", כתבה רותי אופק בהקדמה לקטלוג.⁵⁵ מאמרו של יוזם התערוכה, אלי ברודרמן, פותח במשפט: "ורדה יתום היא אחת מעשרת הפסלים הקרמיים הטובים בעולם. עובדה זו לא הפריעה לה לשמוע ממרבית המוזיאונים בישראל סירוב מנומס להציג את אמנותה".⁵⁶ בהמשך המאמר

לחוג, בין שליטה לאי-שליטה, התהוות משתנה בכל נגיעה ולחיצה, לקיחת סיכונים, דיאלוג, נקיטת עמדה וקבלת החלטות.⁶⁷ כמו הורוביץ-ליבנה בתערוכתה של ורדה יתום, נראה כי גם דברי ההקדמה שכתבה מנהלת מוזיאון עין חרוד, גליה בר אור, מתמצתים תפיסה שיודעת לשלב בין היבטים ששייכים לשדה הקרמיקה ובין היבטים ששייכים לתפיסת האמנות. לדבריה, יצירותיה של קמחי מתאפיינות בכוח המצאה ובריגישות שמאתגרת מושגים שגורים כמו למשל "קרמיקה" כמדיום או "כלי" כנושא לפיסול בחומר. עוד ציינה בר אור את מושגיותה של היצירה של קמחי בתפיסתה הרפלקסיבית את המדיום.⁶⁸

רינה קמחי נולדה בשנת 1934 בירושלים. בשנים 1960-1961 למדה קרמיקה אצל הדיוג גרוסמן. בוגרת המחלקה לקדרות בבצלאל (1966). לימדה שנים רבות: בשנים 1973-1978 בחוג לאמנות, מדור יצירה, באוניברסיטת חיפה; בשנים 1978-1989 במרכז לאמנות חזותית בבאר שבע; בשנים 1989-2000 במכללת אורנים; בשנים 1995-1997 במחלקה לקרמיקה במכללת תל חי.

אודי אבן

התערוכה "אודי אבן - קדר-אמן" התקיימה בבית בנימיני בשנת 2016 ביוזמתה של משפחת האמן (אוצרת התערוכה: תמרה ריקמן). התערוכה, שהייתה למעשה תערוכת מחווה, כללה מחווה פיסולית של חברי קבוצת "זיק" (על גג הבניין); מחווה קולנועית של אחותו, הבמאית ענת אבן (הסרט "אחרי הסוף") ועבודות קרמיקה של בנו, איתמר. בתערוכה הוצג אודי אבן כקדר שהשתייכותו לשדה האמנות אינה מוטלת בספק, בעיקר בזכות שייכותו לקבוצת זיק. עוד הוא הוצג כאיש אוהב אדמה, שבתחילה, לפני לימודיו בבצלאל, למד אצל קדר ערבי מעזה, ושמיכותו לחומר נבעה מאופיו הסוער ומנטייתו לפרום גבולות ולערבב בין סוגות. ריקמן אפיינה את יצירתו של אבן בתהליכי עבודה ניסיוניים, לא שגורתיים, ואף סוערים, וככזאת שעסקה בעיקר בחקר תכונותיו של החומר וגבולותיו. האוצרת הדגישה את אהבתו לשיתופי פעולה, שבאה לידי ביטוי במיוחד בחברותו בקבוצת זיק.

אודי אבן נולד בשנת 1959 באילת. נפטר בשנת 2004. בשנים 1981-1982 למד קדרות אצל קדר עזתי. בוגר המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל (1987). היה חבר בקבוצת זיק שנוסדה בשנת 1985. בשנים 1988-1991 לימד במחלקה לקרמיקה בבצלאל ובשנים 2002-2004 לימד בחוג לאמנות, מדור יצירה, באוניברסיטת חיפה.

בניגוד לשנות השישים, אז יזמו את הרטרופקטיבות אוצרות ביתן הקרמיקה במוזיאון ארץ ישראל מתוך תפיסתן את עצמן כמתווכות בין הקרמיקה הקדומה לזו העכשווית, בין לבין הקהל, ומתוך אחריות ומחויבות היסטורית; את הרטרופקטיבות המאוחרות, למן שנות האלפיים, יזמו בדרך כלל בני משפחתו של האמן או מקורבים לו, והם שבחרו בדרך כלל את הכותבים מתוך שאיפה למצב את חשיבותו האמנותית של קרובם.

מנתח ברודרמן מדוע עד היום לא קיבל עולם האמנות את הפיסול הקרמי למחוזותיו. מאמרו של ברודרמן מעיד על נתק מוחלט מהדיון התאורטי שהיה בשדה האמנות למן שנות השמונים, כשהיסטוריונים רבים בעלי שם כמו פול גרינהול (Greenhough) וגלן אדמסון (Adamson) דנו עמוקות בסוגיה זו. בהקשר של ההזדה כיתה אוצרת המשנה של התערוכה, תמר הורוביץ-ליבנה, את יתום "לוחמת חמר", שיצירתה כרוכה בהתמסרות סיופית, טוטלית, לפיסול אמנותי בחומר סרבן ושביר: "אין אצלה התייפפות הן בטיפול התמטי והן בטיפול החומרי".⁶⁹ היא גם מציינת שיתום זורקת, לוחצת, מטיחה חומר על הפסל כשהיא בונה אותו, "וכך גם הדימוי ניטח אל עיני המתבונן".⁶⁹ כאן לראשונה העלתה הורוביץ-ליבנה את הטענה לקשר הכרחי ביצירתה של יתום בין החומר לתוכן, ולפיכך יצירתה היא הבעה אמנותית לא למרות החומר (כמו שטען גדעון עפרת בנוגע ליצירתה של זבצקי), אלא בזכותו.

ורדה יתום נולדה בשנת 1946 בחולון. בשנים 1970-1984 למדה לסירוגין הוראת אמנות במכללת אורנים והשלימה את לימודי התואר הראשון בחוג לאמנות באוניברסיטת חיפה. בעלת תואר שני בפיסול קרמי מאוניברסיטת "אלפרד" בניו יורק (1988). בשנים 1989-2013 לימדה קרמיקה במכללת אורנים.

רינה קמחי

התערוכה "רינה קמחי - בין חימר לחרס" התקיימה במשכן לאמנות עין חרוד בשנת 2015 בעקבות פנייתו של האמנית,⁶⁹ והקטלוג יצא לאור בשיתוף פעולה בין השניים. יניב שפירא, אוצר התערוכה, ייחד את יצירתה של קמחי מאז סוף שנות השבעים בנבדלותה מהקדרות המקובלת ובנטייתה הברורה אל עבר תחום הפיסול הקרמי (שוב, כאילו הייתה קמחי היחידה בהקשר זה). פיסול זה כדבריו נוטה למופשט יותר מלפיגורטיבי, ולמטפורי יותר מלדקורטיבי.⁶⁹ נקודת הציון המרכזית שיצר שפירא וסביבה בנה את התערוכה היא ההדהוד ליצירתו של יצחק דנציגר: "הידרשותה של קמחי לתכנים אלה נובעת גם מהיכרות עם הפיסול של יצחק דנציגר משנות השישים, שעסק במוטיבים של כבשים, מכלאות ומובילי מים".⁶¹ שפירא גם מייחס לקמחי תרומה גדולה להרחבת העיסוק במדיום הקרמי ככזה שחורג מעבר לגבולות עצמו - "כמנסח אמירה על מקומו של האדם בעולם"⁶² - אך אינו דן ביצירתה בהקשר של שדה הקרמיקה ואינו משווה את יצירתה ליצירתם של אמני או אמניות קרמיקה בארץ או בעולם. האמנים היחידים המוזכרים הם אמנים מוכרים ומבוססים בשדה האמנות (כגון אלימה ודנציגר). לעוד שני כותבים בספר - גדעון עפרת ושלומית באומן - פנתה קמחי עצמה. עפרת כינה את המסכות של קמחי "מנת בצק עגולה ושטוחה",⁶³ שיש בהן רגרסיה אל הבהמי, המבטאת החרפת האל-רוחניות והאנטי-שגב של המצב האנושי.⁶⁴ אף שקמחי פנתה אל באומן מתוך רצונה שיצירתה תיקרא מתוך ההקשר של שדה הקרמיקה, באומן אינה דנה בפירוט ביצירה, אבל ממקמת אותה בהקשר היסטורי של תקופה: החל בתחילת שנות השמונים, אז נהפך שדה האמנות לקונצפטואלי וביקורתי, לפוסט-מודרניסטי, וכלה באמצע העשור הראשון של המאה ה-21, אז דחה השדה את ההיצמדות האדוקה לחומריות כלשהי.⁶⁵ ולבסוף, קמחי לא הסתפקה בכתיבתם של אחרים וביקשה לתת בעצמה את ההקשר הנכון ליצירתה: "המדיום הוא המסר" טענה: ייחודיות החומר, המטפורות והסטראוטיפים הם בלתי נדלים וללא תחליף.⁶⁶ היצירה בחומר היא משחק דרמטי בין פנים

כשלא היו הכותבים מומחים לקרמיקה, הם הציגו את האמן או האמנית כיחיד וכפורץ דרך בשדה הקרמיקה, וצינו שיצירתו מהדהדת אמנים בעלי שם משדה האמנות. כשהיו הכותבים בעלי ידע בקרמיקה, נעשה ניסיון למקם את האמן או האמנית בתוך ההקשר של שדה זה (למשל עירית ציפר על ג'ין מאיר או שלומית באומן על מוד פרידלנד ועל רינה קמחי). זאת ועוד, כשדובר באמן גבר, השתייכותו לשדה האמנות לא הוטלה בספק, והבחירה בחומר נקשרה עם סטראוטיפי גברי של בעל מלאכה ועובד אדמה (משה שק ואודי אבן). בנוגע לנשים הוזכר שדה האמנות כזירה נחשקת שהתקבלות אליה כרוכה במאבק עם סטראוטיפים מזדירים. יוצאת מן הכלל בהקשר זה היא תניה אנגלשטיין, ששלומית באומן הצליחה לשלב בין המרכיבים ההופכים את יצירתה לייחודית בשדה הקרמיקה ובין הרלוונטיות לשדה האמנות. משנת 2015 מסתמן שינוי קל, שאינו מעיד בהכרח על התפתחות בזמן, אלא בעיקר על אישיותן של הכותבות. כך אפשר למצוא כתיבה של אוצרות כגליה בר אור ותמר הורוביץ-ליבנה שמעידה על הבנתן את התפיסה כי "המדיום הוא המסר"; את המושגיות הקיימת ביצירות, הנובעת מנישתן הרפלקסיבית של היוצרות בחומר; ואת הערך המוסף של הסטראוטיפים והמטפורות בתחום. במקרים אלה היצירות הן אמנות לא "למרות החומר", אלא בזכותו.

לא נעלמה מעיני העובדה כי בין השנים 1967-2000 נעדרו תערוכות רטרופספקטיביות של אמני קרמיקה ישראלים, מלבד שתי התערוכות של חוה סמואל בשנים 1985 ו-1988. לכך סיבות אחדות שאליהן אדרש במאמרים הבאים בסדרה "המרוץ לקאנון" ■

- הערות
- [1] רות עמירן, בתוך **הדיוג גרוסמן - החרס** (תל אביב: מוזיאון הארץ, 1966), ללא מספרי עמודים.
 - [2] ח' אלפרין, בתוך **הדיוג גרוסמן - החרס**.
 - [3] הדיוג גרוסמן, בתוך **הדיוג גרוסמן - החרס**.
 - [4] אורי בושויץ, "על יצירתה של חוה סמואל", בתוך **חוה סמואל** (תל אביב: מוזיאון הארץ, 1967), ללא מספרי עמודים.
 - [5] עוזה זבולון, **חנה חר-ג-צונץ - עבודות קדרות** (תל אביב: מוזיאון הארץ, 1967), ללא מספרי עמודים.
 - [6] פולה אייכנברג, **חנה חר-ג-צונץ - קרמיקה** (חיפה: מוזיאון לאמנות חדשה, 1960), ללא מספרי עמודים.
 - [7] גבריאלי תדמור, **חנה חר-ג-צונץ** (חיפה: מוזיאון לאמנות חדשה, 1970), ללא מספרי עמודים.
 - [8] נורה כוכבי, "חוה סמואל - הציור כבסיס", בתוך **חוה סמואל - קרמיקאית** (תל אביב: אגודת אמני הקרמיקה, 1985), ללא מספרי עמודים.
 - [9] שם.
 - [10] נורה כוכבי, פתח דבר **לחוה סמואל - קרמיקאית**.
 - [11] אברהם רונן, **חוה סמואל - ציורים** (תל אביב: חוה סמואל, 1988), ללא מספרי עמודים.
 - [12] יונה שפירא, "חוה סמואל במוזיאון ראשון לציון", בתוך **חומר מן הרוח: חוה סמואל חלוצת הקרמיקה הישראלית בעריכת יונה שפירא** (מוזיאון ראשון לציון, 2011), עמ' 8.
 - [13] ניר פלדמן, "חוה סמואל חלוצת הקרמיקה הישראלית", בתוך **חומר מן הרוח**, עמ' 12.
 - [14] גבריאלי מענית, פתח דבר **לג'ין מאיר - רטרופספקטיבה** (קיבוץ עין השופט ומשפחת האמנית, 2000), עמ' 7.
 - [15] עירית ציפר, "ג'ין מאיר - שיעור בקרמיקה", בתוך **ג'ין מאיר - רטרופספקטיבה**, עמ' 9-10.
 - [16] מענית, פתח דבר **לג'ין מאיר - רטרופספקטיבה**, עמ' 7.
 - [17] אהרון בן-זאב, הקדמה **לרעיה רדליך - הילות שנפלו**, בעריכת אבישי אייל (הגלריה לאמנות אוניברסיטת חיפה, 2002), עמ' 5.

[18] אבישי אייל, "קולה של אשה אחת: על חייה ויצירתה של רעיה רדליך", בתוך **רעיה רדליך - הילות שנפלו**, עמ' 31. בשנת 1999 כתבה רדליך עבודת מוסמך בפילוסופיה על ברירת החיקוי באמנות על פי קאנט ואדורנו, ותכננה להמשיך ללימודי דוקטורט. אבישי אייל ייחד אותה כמי שנאבקה על ההכרה באמנות הקרמיקה כשוות ערך לכל צורת אמנות אחרת: ברובד האישי נאבקה כדי לזכות בהערכה כאישה עצמאית וכיוצרת; וברובד המקצועי נאבקה כדי לבסס את הוראת הקרמיקה ככלי חינוכי ואמנותי תקף, בדומה לשאר מקצועות הלימוד באמנות. ראו שם, עמ' 17.

[19] אייל, שם, עמ' 34.

[20] טלי תמיר, "שורת הכדים השבורים: על עקרון האי-שלמות בעבודתה של רעיה רדליך", בתוך **רעיה רדליך - הילות שנפלו**, עמ' 13-15. תמיר כתבה גם מאמר ביקורת על תערוכתה של רדליך "חלום אטרוסקי" בגלריה הוראס ריכטר, יפו 1992 ראו: טלי תמיר, "שדרת הכדים השבורים", הארץ, 1992/05/26, עמ' 5, ארכיון "רמי"; וכן כתבה את הטקסט בתערוכת היחיד של רדליך "קסנדרה" בגלריה לפיסול על שם קונסטנט (אצרה: אינה ארואטי) ראו: טלי תמיר, "הנחש, או עקרון חוסר השלמות", בתוך **רעיה רדליך - קסנדרה** (רמת גן: הגלריה לפיסול על שם י' קונסטנט, 1994).

[21] רותי אופק, "הנגיעה בחומר היא התוכן: רותי אופק בשיחה עם משה שק", בתוך **משה שק - צלמים** (המוזיאון הפתוח גני התעשייה תפן ועומר, 2006), עמ' 145.

[22] רותי אופק, הקדמה **למשה שק - צלמים**, עמ' 9.

[23] גבריאלי מענית, "הגעגוע הוא המולדת האמיתית: על אמנותו של משה שק", בתוך **משה שק - צלמים**, עמ' 25.

[24] שם, עמ' 25.

[25] דורית קידר, "ארכיטיפים פולחניים ביצירת משה שק", בתוך **משה שק - צלמים**, עמ' 29. דורית קידר היא חוקרת בתולדות האמנות, כתבה עבודת דוקטור על הזן כאמצעי להעצמת היצירתיות.

[26] בר-אדון מציין את פול קליי, ברנקווי, רוברט ראושנברג וג'וסף ג'ונס. ראו דורון בר-אדון, "לשוחח באינטימיות עם תרבות המזרח: על עבודותיו של משה שק", בתוך **משה שק - צלמים**, עמ' 55.

[27] שם.

[28] שם.

[29] שלומית באומן הייתה חברה של אנגלשטיין, ויחד הן פעלו להפקתן של תערוכות חשובות כ"חומר אחר" (1998, אצר: עמי שטייניץ) והביאנלה הראשונה לקרמיקה ישראלית (2000). באומן הייתה יושבת ראש אגודת אמני הקרמיקה בישראל בשנים 1998-2005. כיום היא האוצרת של גלריה בית בנימיני.

[30] שלומית באומן, "מגע ישיר", בתוך **בשבילך אנחנו מתגעגעים**, בעריכת רוני ראובן, ללא מספרי עמודים (חזי אנגלשטיין, 2009).

[31] עמי שטייניץ, "כתיבה מזרחית", בתוך **בשבילך אנחנו מתגעגעים**. עמי שטייניץ, שעבד יחד עם אנגלשטיין בסדנה לאמנות ביבנה, התבלט בשנות השמונים והתשעים כאחד האוצרים ה"אלטרנטיביים" שהתנגדו ל"סכמה השתלטנית" של מוקדי הכוח בשדה האמנות, והיה חלוץ בעריכת תערוכות בעלות סדר יום אחר כמו למשל תערוכות העיצוב בסדנה ביבנה.

[32] אבנר זינגר, בתוך **פנינה עמיר-זמיר** (בית אהרון כהנא ואגודת אמני הקרמיקה הישראל, 2010), עמ' 3.

[33] אינה ארואטי, בתוך **פנינה עמיר-זמיר**, עמ' 7.

[34] יורם רוזנהיימר למד אצל אלסבת כהן, הדיוג גרוסמן ורודי להמן. לאחר מכן למד ועבד כמהנדס קרמיקה בלונדון, וכמה חודשים בשנת 1968 עבד במפעל לפיד כמנהל טכני. שם פגש את מוד פרידלנד. בסוף שנות השמונים החל לעסוק בקידום אמנות ישראלית עכשווית. בשלוש השנים האחרונות לחייה של פרידלנד ביקר רוזנהיימר בביתה שלוש פעמים בשבוע ועזר לה בבית המלאכה.

[35] יורם רוזנהיימר, "סיפור חיים", בתוך **מוד פרידלנד - אמנית קרמיקה 1932-1998**, בעריכת יורם רוזנהיימר (משפחת רוזנהיימר ואגודת אמני הקרמיקה בישראל, 2011), עמ' ח.

שיחה על הכלכלה של היצירה והאמנות

ייצור המאפשר יצירה



אסנת ריצמן, ילידת רחובות, בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי וחוכית בבצלאל (2005). יוצרת בסטודיו במרכז ירושלים. בקומה הראשונה מוצגות העבודות למכירה לצד עמדת אבניים, ובקומה העליונה התנור ועמדות אבניים נוספות.

[36] שם, עמ' ט.

[37] אברהם קמפף, "אמנות אמיתית", בתוך מוד פרידלנד - אמנות קרמיקה, עמ' טז.

[38] שם, עמ' יז. מאמרו של קמפף מבוסס בחלקו על הטקסט שכתב לתערוכת היחיד של פרידלנד בגלריה הלימודית של אוניברסיטת חיפה בשנת 1994.

[39] גדעון עפרת, "א-לה-מוד", בתוך מוד פרידלנד - אמנות קרמיקה, עמ' יט.

[40] עפרת: "אינני מומחה להנדסה קרמית ואני בא אל יצירתה של מוד פרידלנד מאפיק האמנות. מהיבט זה של היצירה החזותית המודרנית, האמנית ביטאה את זמנה, זמן ההפשטה [...] דרגת ההפשטה, חירותה ואיכותה במכלי החרס המזוגגים הללו, משתוות למיטב ציורי ההפשטה האנפורמלית בישראל של שנות השישים ואילך", ראו עפרת. שם, עמ' יח.

[41] גדעון עפרת. "א-לה-מוד", עמ' יט.

[42] "מהו, אם כן, מקומה של מוד פרידלנד ופועלה האמנותי בתולדות הקרמיקה הישראלית? מקום טוב למעלה: בין המקדמות החלוצות והמורות החשובות של המדיום (על כך יעידו, לפחות, תלמידיה ב'בצלאל'), שם, עמ' כ. עפרת כתב זאת אף שפרידלנד לימדה בבצלאל שנתיים בלבד, בשנים 1960-1962.

[43] נורה ונעמי, "דרך משלה", בתוך מוד פרידלנד - אמנות קרמיקה, עמ' טו.

[44] שלומית באומן, "חומריות משחררת", בתוך מוד פרידלנד - אמנות קרמיקה, עמ' יג.

[45] רעיה רדליך, "השפה הפיסולית של מוד", בתוך מוד פרידלנד - אמנות קרמיקה, עמ' כא.

[46] אדמונד דה ואל, "פרלוד", בתוך מוד פרידלנד - אמנות קרמיקה, עמ' ה.

[47] גדעון עפרת, לידה ובצקי - מעל ומעבר לחרס (ענת ויואב זבצקי, 2011), עמ' 66.

[48] שם, עמ' 169.

[49] שם, עמ' 170.

[50] שם, עמ' 26.

[51] שם, עמ' 64.

[52] שם, עמ' 88.

[53] שם, עמ' 106.

[54] שם, עמ' 130.

[55] רותי אופק, "היחיד והרבים בסדרות של ורדה יתום" בתוך ורדה יתום - פיסול - הכי רחוק מתל אביב, בעריכת רותי אופק (המוזיאון הפתוח גן התעשייה תפן, 2015), עמ' 41.

[56] אלי ברודרמן, "חרדת האמנות", בתוך ורדה יתום - פיסול, עמ' 17.

[57] תמר הורוביץ-ליבנה, "חפץ איש ותבנית", בתוך ורדה יתום - פיסול, עמ' 35.

[58] שם.

[59] קמחי מספרת כי פנתה אל המוזיאון וכי האוצר יניב שפירא הציע לה תערוכה לאחר שזיהה ביצירתה קשר לסדרת המכלאות של יצחק דנציגר.

[60] יניב שפירא, "מעגלי חומר ורוח", בתוך רינה קמחי - בין חימר לחרס (המשכן לאמנות עין חרוד, 2015), עמ' 28.

[61] שם, עמ' 30.

[62] שם, עמ' 31.

[63] גדעון עפרת, "לחם הפנים", בתוך רינה קמחי - בין חימר לחרס, עמ' 38.

[64] שם, עמ' 42.

[65] שלומית באומן, "להיות נוכחת", בתוך רינה קמחי - בין חימר לחרס, עמ' 48.

[66] רינה קמחי, "שיטוטים בין חימר לחרס", בתוך רינה קמחי - בין חימר לחרס, עמ' 55.

[67] שם, עמ' 56.

[68] שם.

איך הגעת לקרמיקה?

תמיד התעסקתי בציור, וגם נגעתי בקרמיקה. אחרי הצבא לא ידעתי מה לעשות. עבדתי בסטודיו של מישלי על יד הבית, ובאיזשהו שלב נרשמתי ללימודים בבצלאל והתקבלתי. לא היה פה איזה חלום או איזה חזון. יותר התגלגלות. אבל מהרגע שנכנסתי לבצלאל ידעתי שזה זה. אם להרבה היו שאלות, לי לא.

איך הייתה חוויית הלימודים שלך?

נהייתי מאוד. בשנים הראשונות רוכשים הרבה טכניקות. אחר כך נסעתי לחילופי סטודנטים באוסטרליה, אבל בטעות הגעתי לבית ספר שלא רציתי - במקום זה שבסידני, הגעתי לזה שבמלבורן. ההפך המוחלט מבצלאל. מחלקה שכולה שבעה סטודנטים, כולם בני 17. כמה חודשים עשיתי מה שאני רוצה. בהתחלה היה לי קשה מאוד, אבל אז התחלתי להפעיל את עצמי. עצמאות. בלי רעש מסביב. חרשתי את הספרייה - פתאום היה לי זמן. בבצלאל אין זמן, אתה רץ בין משימות כל הזמן. זו הייתה הפסקה או עצירה טובה. ואז חזרתי לבצלאל. לאחר הלימודים שאלת השאלות היא "מה עכשיו?". זה נמשך כמה שנים טובות וקשות של עול הפרנסה. התחלתי לעבוד בסטודיו של מישלי, פה בירושלים. הייתה לי פינה קטנה. בבצלאל התעסקתי הרבה בעישון - רדוקציה, ראקו - עם הגלזורות לא הסתדרתי ופתאום הייתה לי רק שרפת חשמל, ואי אפשר להשתמש בפורצלן כי זה יקר... מתחילות כל השאלות של המעבר לניסוי ולתרגול.

איך התחלת לעסוק בקרמיקה כמקצוע?

ניסיתי למכור ב"רוח כדים". לא היה לי טוב



התנור. זה יוצא המון שעות עבודה: שישה ימים בשבוע. 13 שעות ביום. אבל זה עובד. השאלה היא כמה זמן אפשר להמשיך כך? כי אם אני רוצה לייצר יותר, אני צריכה לפנות יותר מקום בתנור, ואז ללמד פחות. ולכל זה יש מחיר. משפחה לדוגמה. אבל זו הדרך היחידה שהצלחתי לקיים את זה.

איך העבודה משפיעה על היצירה שלך?

כשסיימתי את בצלאל הייתי עסוקה מאוד בעישון, בראקו ובעיקר בנייקד ראקו. וזה לא רווחי. גם כי נדרשת הרבה השקעה בכל כלי וכלי, וגם יש הרבה בלאי. ואלה לא כלים פונקציונליים. לאט-לאט התפתחה טכניקת הצביעה שהגיע מעולם העישון, של חשיפה ואי חשיפה, בעזרת שעווה ושכבות. בנוגע לתערוכות - הבעיה היא זמן. כל הזמן אני מחפשת זמן. יש כמיהה, יש תכנון, אבל באינטנסיביות של חיי היום, של לתחזק את המקום הזה, אני לא מצליחה. כמה זמן אפשר להיות "פועל סיני" מייצר? עם זה יש לי הרבה חופש במה שאני עושה. אני יכולה כל הזמן להשתנות. עשיתי עשרה כאלה? מבחינתי אפשר לעבור הלאה.

מה מעסיק אותך ביומיום של הסטודיו?

אני שומרת מעט כלים. אני לא מתמודדת עם צילום. לא מעלה לפייסבוק או לאינסטגרם - כל הדברים שאמורים לעשות. אולי אני קצת בורחת מזה. אני מודעת לזה שלקחתי סטודיו במרכז העיר, שיש בו הרבה תנועה והרבה אנשים שנחשפים אליו וחוזרים, ולכן אני לא צריכה להשקיע בדברים שמטבעי אני פחות טובה בהם. מצאתי שפה משלי. ומכיוון שבירושלים אין הרבה חשיפה לאמנים כמו בתל אביב, אנשים זוכרים אותי וחוזרים. והחזרה זה הכוח. אני לא נבחנת רק בעוברים ושבים המקריים. הם לא הפרנסה.

אני מתמודדת בעיקר עם שאלת המחיר של הזמן והעבודה. אם אני לא מספיקה לייצר את מה שאני צריכה, האם אני צריכה להעלות את המחיר, כדי שאוכל לייצר קצת פחות? זו שאלה. אני לא עושה לא רימונים ולא חמסות. אני מקפידה לעשות את הספלים והקערות, שאלו דברים שנמכרים יותר, אבל הרבה פחות רווחיים. ועם ההוצאות מסביב כמו שקיות, אריזה, מע"מ, ביטוח, שכירות - זה על גבול הבלתי אפשרי. השימוש בתבניות מטרתו לענות על מצוקת הזמן. ככה אני מפנה לי זמן לקערות גדולות באבנים. בתהליך התמחור אני שואלת את עצמי האם אני הייתי יכולה לקנות במחירים שאני מוכרת? אפשר למכור הכול, זה רק עניין של מחיר. אם פריט לא נמכר, אני מעבירה אותו ל"מציאון". כך אני לא נתקעת עם המון כלים. זה משחרר. אפשר להתנסות. לכל היותר ניתן אותו מתנה ללקוח.

ייתכן שבסופו של הניסוי אניע למסקנה שכל העניין לא רווחי, שמוטב לעבוד במשהו אחר עם משכורת ולבנות סטודיו בבית ולעשות לתערוכות. הרבה קרמיקאים עובדים ככה. אני עוד לא שם. כרגע היצרנות ממלאת אותי, לא בטוחה לכמה זמן זה יישאר ■



וגם לא מכרתי מספיק. ניסיתי בירידים ושנאתי את זה. באיזשהו שלב זה נהיה קשה ומדכא. אפילו נרשמתי ללימודי אדריכלות נוף. אבל אז שכנעו אותי שאני אצא עם אותו דבר. בתכלס חמש שנים ניקיתי בתים וכל הזמן נאבקתי על זמן סטודיו. איך להתפרנס כדי שיהיה זמן לסטודיו. באיזשהו שלב החלטתי שאם אני לא מצליחה לברוח, אז כדאי שאתחיל להתפרנס. הייתה אז את התערוכה של "שבוע העיצוב" בירושלים, והיו לזה פרסים. בתור קרמיקאים אנחנו לא נחשבים. ופתאום זכיתי במקום הראשון, שזו הייתה הפתעה מאוד גדולה. בעקבות זה עלה נושא מתחם המעצבים פה בעיר. סטודיו במרכז, של מעצבים-אמנים צעירים. אתה מקבל סטודיו קטן מאוד ואת כל התשתית, ויש לך סוג של חנות/סטודיו במרכז העיר. למיזם היה פוטנציאל גדול הרבה יותר ממה שמומש בסופו של דבר. הייתי שם שלוש-ארבע שנים, ושם גיליתי שטוב לי. שמתאים לי הדיבור הישיר עם הלקוח. אחר כך היה עליי לבחור בין לעבור למשהו כמו כאן או לפתוח סטודיו באזור התעשייה בתלפיות. ואז שוב עלתה בעיית המכירה, והשינוע, כי אין לי רכב... הגעתי למסקנה שניסיתי את הכול וזה הכי מתאים לי. באיזשהו שלב החלל הזה התפנה.

את מרגישה במאבק?

המאבק הוא לא כמו שמדמיינים - בניסיון למכור, כי אני מוכרת טוב. הבעיה היא להרוויח מספיק כדי שהמקום יהיה כדאי מבחינה כלכלית. אני פה כבר שנתיים. וההפתעה שזה עובד וברציפות. אני יוצרת פה, ויש לזה הוצאות. עיקר ההכנסה הוא מההוראה. יש לי פה שלוש עמדות אבניים ואני מלמדת קבוצות של ארבעה. בדיעבד אולי יכולתי ללמד קבוצות גדולות יותר, ואז זה היה יותר משתלם, אבל קשה לתפעל הכול יחד: לייצר, למכור, לנקות, להכין גלזורות, לטעון את

| פיטר יעקב מלץ - יום הולך ויום בא | אוצר: ד"ר אמיתי מנדלסון | דצמבר 2015 | מוזיאון ישראל, ירושלים |

על יום הולך ויום בא

באוגוסט 2015 יצא פיטר יעקב מלץ למסע רגלי מביתו בקדימה למוזיאון ישראל. בדרך, שארכה כשבועיים, הוא יצק חלקי נוף, רהיטים מבית הוריו, את מצבת הקבר של אחיו, את המקום שבו ירה יגאל עמיר ביצחק רבין, כורכר מחוף הים, אבן הנצחה לזכרו של אייבי נתן בנווה שלום, אובייקטים מקודשים ממזר אבו גוש, ולבסוף, כשהגיע למוזיאון, את רגלו של "אדם" של אוגוסט רודן העומד בשערי המוזיאון ואת הטקסטורה של היכל הספר. את ההטבעות והציקות עשה מלץ בעזרת צוות שהלך עמו בדרך. הם יצרו עמו את ההטבעות בשטח ולקחו אותם ליציקה בסטודיו עוד באותו הלילה. התוצר של מסע זה הוא קיר שמחולק לשישה עשר חלקים, שש עשרה תחנות, מביתו ועד חלל התצוגה, שבו יצר את היציקה האחרונה במסע: פינת החלל שבו עומדת היצירה המוגמרת.

מוטיב המסע חוזר ונשנה ביצירתו של פיטר יעקב מלץ: בעבר יצר סדרות של עבודות שקשורות למסעות אל ירושלים וכן עבודות ביוגרפיות כמו הפרויקט "מתחת לפני השטח", שבו יצר 365 ציורים יומיים שסיפרו באופן ויזואלי את שעבר עליו בכל יום בשנה. בפרויקט "יום הולך ויום בא" הלך מלץ פיזית, כמו עולה לרגל, מתחנה לתחנה בדרכו ליעד הקדוש, אלא שהמקום הקדוש אינו כנסייה או מקום דתי רשמי, אלא מוזיאון: מוזיאון ישראל, שאותו ייעד בורים שץ להיות מקדש של אמנות, המרכז הרוחני היהודי של ארץ ישראל המתחדשת. בכך הוא ממלא את תפקידו של הצליין החילוני, הממיר את הדת הממוסדת בדת האמנות. הוא מביא למוזיאון את הדרך עצמה, את הפיזיות שלה, את הטקסטורות שלה. היציקות שיצר בדרכו הן מעין שרידים קדושים של המסע. הטבעה ויציקה הן מעין צילום-תלת-ממדי או כמו שמגדיר זאת האמן: "פיסול צילומי". האובייקט או חלק מהנוף משוכפל, והנה לנו תיעוד תלת-ממדי של המציאות, שנוצר מתוך הנגטיב שלו, בחומריות אחרת לחלוטין אך באותה הטקסטורה, מעין שעתוק של האובייקט עצמו. וולטר



פיטר יעקב מלץ, יום הולך ויום בא, 2015, צילום: יאיר חובב, מוזיאון ישראל, ירושלים ©

התבליט הלבן צבעוני מאוד

"יום הולך ויום בא" - תבליט הקיר של האמן פיטר יעקב מלץ - מוצג במוזיאון ישראל. גודלו כגודל קיר החלל בין שתי קומות בגלריות רחבות ידיים, ומקומו מול גרמי המדרגות מממן התבוננות מכמה נקודות גובה ומרחק. תצפית מהגלריה העליונה שואבת את הצופה אל עבר עבודת קיר גדולה מאורגנת כמפה, שמחולקת לשישה עשר ריבועים, 4x4. שינוי קנה המידה של הקיר בזמן הירידה או העלייה במדרגות מאפשר התרחקות, השתהות, הרהור ועם זאת ובתוך פרק זמן קצר גם חוויה אחרת - קרבה ממשית עד כדי נגיעה בחומה הלוח ושוב, עלה ורד, מלמעלה עד למטה - רק אני, אני ואתה. חוויית צפייה מאתגרת.

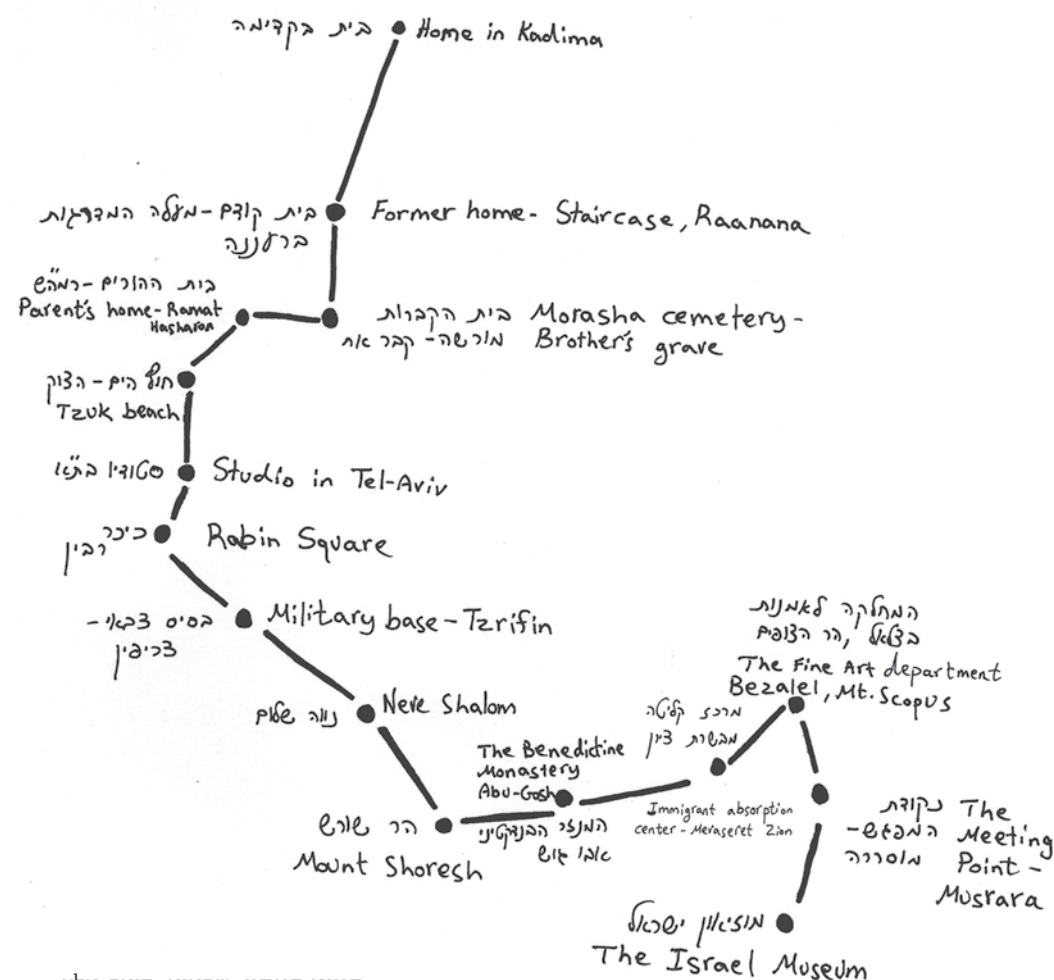
נפגשנו בהרי ירושלים. ברוח ציון דרך משמעותי לשנינו. ליתר דיוק נפגשנו לפני המנזר של אוליביה. כאמן צעיר ומודע שחונך על ברכי הפוסט-מודרניזם הבין פיטר שהוא שואף ליצור מתוך אותנטיות; לפצח את המהלך האותנטי. פיטר הגדיר לעצמו אופני שיח, מונחים שיהיו חלק מתהליך העבודה שלו כאמן ויאפשרו לו ליצור באופן הישיר ביותר. דבר זה בא לידי ביטוי בנוכחותו בכל שלבי העשייה, במגע הישיר עם חומרי העבודה. לממד הממשי נוסף ממד רוחני עמוק שמהווה בשבילו חלק מהותי מהיצירה. פיטר משתמש במושגים שהיו רלוונטיים בשיח האמנות בעבר - כגון רומנטיקה או פאתוס - כנקודות שמולן הוא מכיל את יצירתו.



צילום: פיטר מלץ

בנימין ביכא את אובדן ההילה של יצירות האמנות בעידן השעתוק. נגד עמדה זו עומדת אפשרות דתית שהייתה נפוצה בימי הביניים שבה איקונה שמעתיקים אותה מעצימה את כוחה דווקא. כך נדמה שקורה גם ביצירתו של מלץ. הטבעה יכולה גם לשאת מטען דתי אדי, והדוגמה הידועה ביותר בהקשר זה היא תכריך טורינו, אותה הטבעה מסתורית של דמות אדם על בד שרבים מאמינים שהיא-היא הטבעת גופו של ישו לאחר צליבתו. בעבודה של פיטר יעקב מלץ השילוב של ההטבעות עם עצם המסע ומטרתו יוצקים על קיר המוזיאון מכלול שיש בו מן הרליגיזם והיומיומי, מן ההליכה הפיזית והמטרה הנכספת הרוחנית.

יצירה זו של מלץ משלבת בין האישי, הקולקטיבי, הטרוויאלי, הביוגרפי והדתי - כל אלו מוטבעים ומוצגים כביטוי מוחשי למסע הפיזי שעבר האמן. את הדרך הוא הטביע בצלמו. התוצאה היא מסע אמנותי מפוכח אך גם רומנטי; מתבונן מן הצד, אך גם ממשי ונוכח בתוך החומה. יום אחר יום, צעד אחר צעד, תחנה אחר תחנה, אל עבר היעד הנכסף - מקדש האמנות, המוזיאון ■



תוואי המסע, שרטוט: פיטר מלץ



בסטודיו, צילום: שירה ברק



נוה שלום, צילום: אמנדה שוורץ



מוחיאון ישראל, ירושלים, צילום: שירה ברק



שורש, צילום: אמנדה שוורץ

אני סבורה שהמנגנון שפיטר שואף לפענח ומתוכנן ליצור הוא המקום שבו התהליך היצירתי מתחולל. לשם כך נדרש דיאלוג מודע שמשמש כפילטר או כמדד כיול מול חומרי נפש. תכנון מדויק של שלבי העבודה באתר הנבחר מאפשרים התמסרות למעשה העבודה גופה. פעולת הגוף מדייקת את הרעיון.

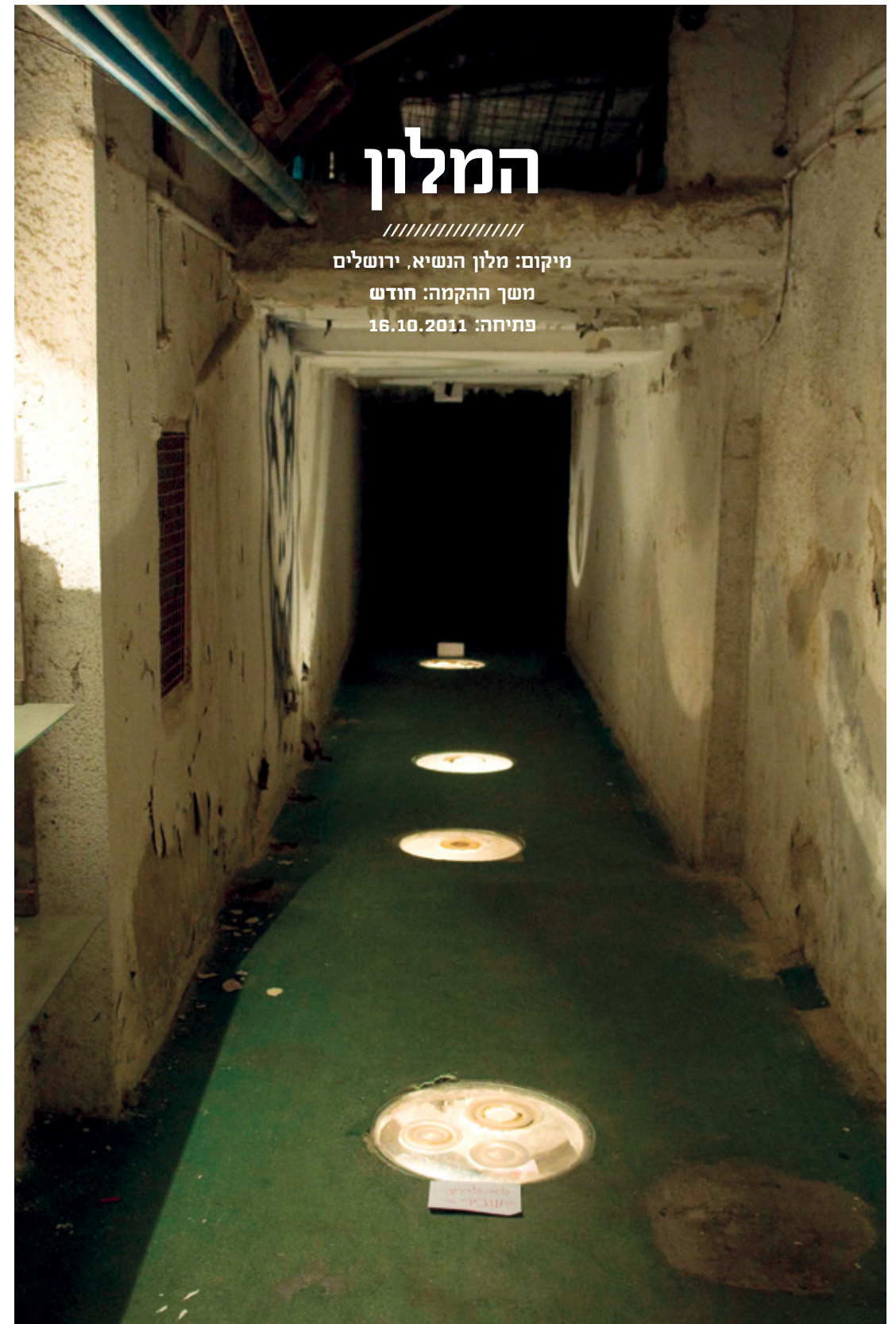
השימוש בחומר הקרמי כשלב בהכנת התבליט אינו משגרת השימוש בו, אלא נעשה מתוך מיצוי של תכונותיו. פיטר בחר תוואי דרך ובו עשה עשר אתרים. בכל אתר במסע הוא דוגם בחומר קרמי לח חלק מרובע בגודל אחיד. החומר לוכד את תבנית המקום. שש עשרה תבניות חומר מאפשרות יציקה של עשר ריבועים מגבס. הגבס מתקשה, ואילו החומר הלח משמש לתבנית הבאה. החומר הולך ובא. מתח יצירתי טמון באופי המסע - מסע עם אנשי צוות, פיטה, אמן מוביל מגובה בתכנית מסע, משתף את חברי הצוות בשהייה ובפעילות אמנותית באתרים בעלי משמעות פרטית וטעונה בשבילו. זהו מסע כבד מבחינה רגשית ופיזית.

אני מוצאת עניין בשלב שבו השטח שבעתיד יהיה חלק מהתבליט מכוסה ולכן מוסתר. אני סבורה שאופי המהלכים שנקט פיטר סייעו לו להיות נאמן לדרכו האמנותית. לצד החשיפה והאינטימיות נעשות בשטח מחוות גופניות. נעיצת מבט חודר לתוך המקום, שימוש בחומר רק, מעבר בין כיסוי פיסת שטח לגילוי, נשיאת המשא הפיזי של הדגימה עד הסטודיו, יציקת הגבס לתבנית ובהמשך גילוי פני התבליט - כל אלה הם שלבים על ציר זמן. בזמן הזה מתחולל שינוי משמעותי שמסייע בהבנת מנגנון האותנטיות וישומו. הפרטי נשאר בגוף האמן בזמן שהשיח עובר לשפת האמנות ■

שי הלוי מתעד את פרויקט קבוצת בית ריק

בית ריק

קבוצת בית ריק פועלת בירושלים מאז שנת 2011. הקבוצה בונה היכלי תרבות זמניים בחללים נטושים ובחורים השחורים של העיר. בכל פרויקט הקבוצה מקימה תשתית לסביבת יצירה ומאכלסת אותה בקהילה ארעית שנאספה לשם כך. את ההיכל בונים כל חברי הקהילה - עשרות עד מאות משתתפים שפעילים בכל פרויקט. כל פרויקט נבנה סביב נושא מאחד שנבחר כדי ללכד את הפעולות השונות בחלל. לאחר הקמת התשתית הקבוצה מפעילה את המקום למשך תקופה מוגדרת. בסוף הפעולה הקבוצה עוזבת את החלל ומשאירה בו את התשתית שנבנתה ●





מכון הסיבים

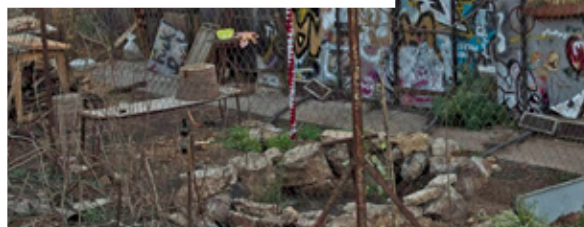
מיקום: מכון הסיבים, ירושלים

משך ההקמה: חצי שנה

פתיחה: 9-11.4.2012

לחץ דם עד 50/80





הקיבוץ

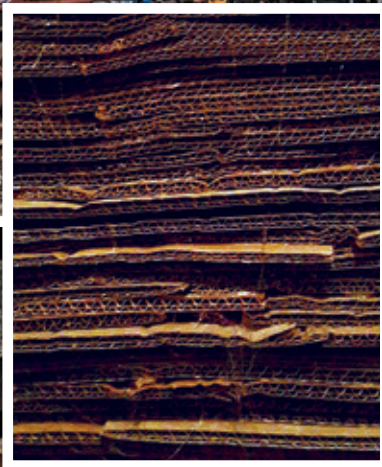
//////////

מיקום: חוות הלימוד

משך ההקמה: שלושה חודשים

פתיחה: 1-6.10.2012





קרן 322

מיקום: התחנה הראשונה
משך ההקמה: חצי שנה
פתיחה: 1.1-31.12.2014



43 | 42



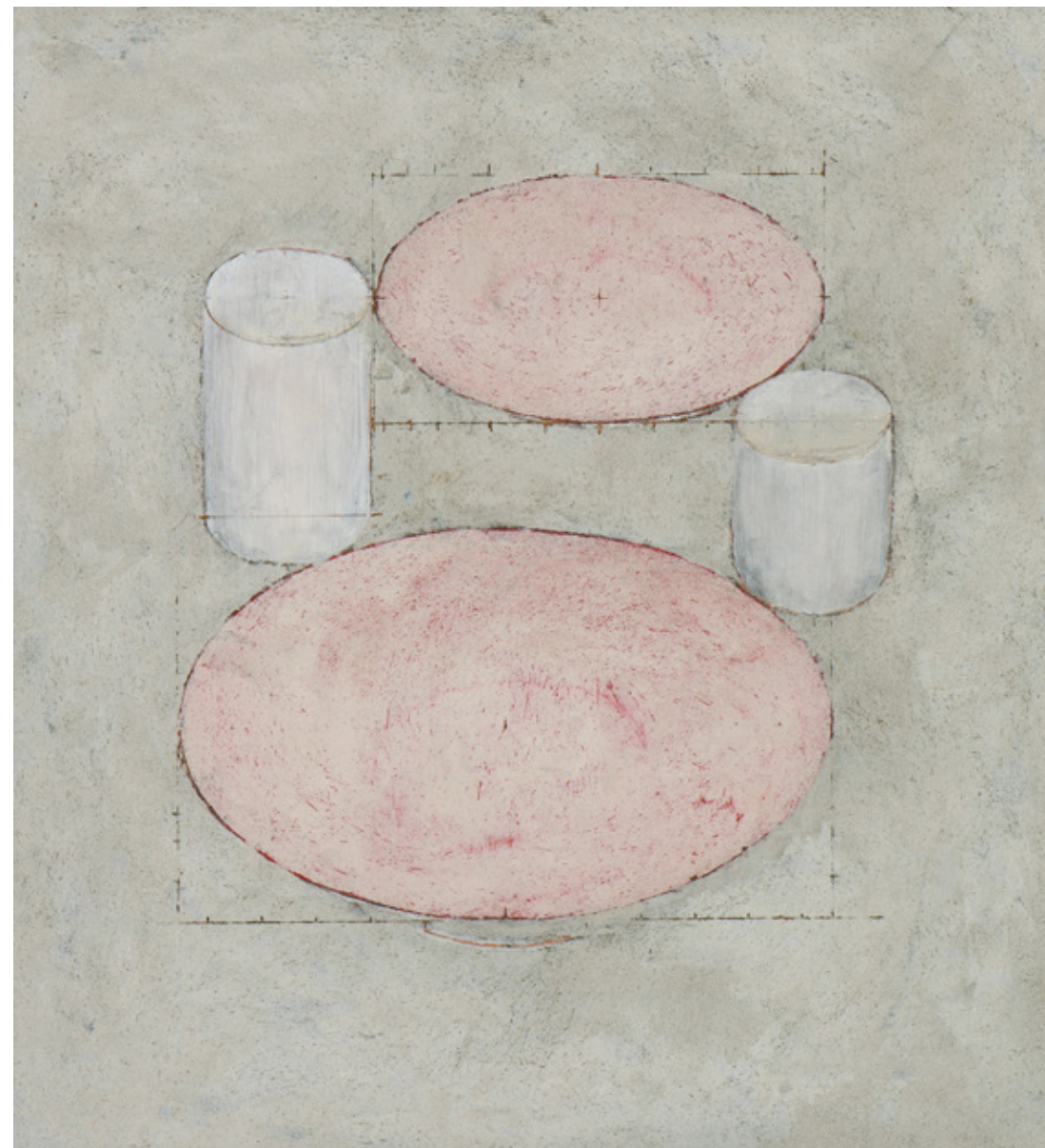
| "רטוב/שרוף - הביאנלה השמינית לקרמיקה ישראלית" | אוצר: ערן ארליך |
| אוגוסט-נובמבר 2016 | מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב |

על עבודתו של אריאל ברלצקי

טבע דומם עם סף

בביאנלה לקרמיקה תלויים ארבעה ציורים: שלושה ציורים קטנים, בצבעי זית ואדמה אפרוריים; אחד גדול יותר, בירוק עמום. האם הם במקום הנכון? אלו הרי יצירות מצוירות, שטוחות, זרות לכאורה לחומר ולפיסול הקרמי או לשלל הכדים, הגופים, הפסלים ורוב היצירות התלת-ממדיות המאכלסות את התערוכה. מרחוק נראים ציוריו של אריאל ברלצקי בביאנלה לקרמיקה כמשטחי צבע ועליהן צורות שטוחות, נטולי התרחשויות כמעט. מקרוב, למרבה המזל, מתפענחים הדימויים הציוריים לכדי ייצוג של טבע דומם מסורתי, המורכב מקערות וכוסות על שולחן; הנה בכל זאת נמצאו להם, מצוירים, אובייקטים קרמיים כלשהם - אך האם בכך תם הקשר בין הציורים לחומר הקרמי?

מתפענחים, אני אומר בנוגע לדימויים, שכן הכלים והכוסות מצוירים באופן סמוי ומזירי כל כך, בהתוויה גאומטרית מדודה של היטל הכלי הנצפה מזווית מסוימת, ובצבעים עמומים כך שנדמה שיותר משכלי החרס והזכוכית מצוירים על פני השטח, הם שואפים לשקוע אל תוכם פנימה, בדרגות שונות של היטמעות ברקע, על סף אפשרות הנראות שלהם. רק הרישום הפרספקטיבי המדויק ושינויים קלים בגוון מרמזים על נפחיות, על נוכחות תלת-ממדית אפשרית. נדמה שהצורות השטוחות הללו הן ציור של טבע דומם בסיסי, כמעט ארכיטיפי, בבחינת הכלים הצנועים והמיידים ביותר לצורכי החיים הבסיסיים - אכילה ושתייה; אבל גם הדומם הבסיסי ביותר - אותם חרסים ובקבוקים שמניחים לפני התלמיד העושה את צעדיו הראשונים בציור בסטודיו. כל אלו מרמזים שהעבודות במיצב הציור של ברלצקי עוסקות בסף, בספיות, בהשעיה ובהתהוות, ולאור זאת אני מבקש לקרוא את עבודותיו בתערוכה כציורים שתוהים על סף הציור עצמו, ויתרה מזאת - באמצעות אותה ספיות לנסות למצוא את ההקשר המיוחל בין מעשה הציור הדו-ממדי ובין החומר התלת-ממדי שאותו מבקשת התערוכה כולה לחקור.



אריאל ברלצקי, ללא כותרת, 2014, צבעי שמן ושמוט על עץ לבד, 39/41 ס"מ



אריאל ברלצקי, ללא כותרת, 2013, צבעי שמן
ושמט על עץ לבד, 42/40 ס"מ

לאמצעי הבעה חזותיים שמעניקים ליצירה עומקי משמעות נוספים גם ברובד המדיומלי שלהן. אני מוצא שגם בציור של אריאל ברלצקי ניתן כעת, לאור המסקנות הללו, לעקוב ביתר בהירות אחר מהלך מעניין כזה, שעשוי לפתוח מסילות חדשות לאמנות הקשורה בחומר הקרמי.

בהוסיפו את גרגירי השמט לצבע של הציור, על מנת לצייר טבע דומם של כלים קרמיים, ברלצקי מנסה אפוא לבטל, באופן מעשי ומושגי כאחד, את החיצויים הנצחיים-לכאורה שבין אופן הייצוג ומושא הייצוג, בין המתואר ובין דרכי התיאור. להבנתי, מהלך זה מביא לכדי השעיית הפרדה (השגורה על כולנו מדי) בין המשמעות הטמונה בכלים

שמהם נוצרת האמנות, ובין הנושאים שהיא עוסקת בהם. משבוטלו המחיצות המלאכותיות ומשאבדה האבחנה בין חומר קרמי ובין צבע, החומר הקרמי נותר זה שנוכחותו מציירת את עצמה באמצעות עצמה כקערות, חרסים, צלחות וכו'. העבודות החרישיות הללו נעות אפוא במעגל רפלקסיבי סגור, שמתבונן בסף שבין מתואר ובין קיים, בין ייצוג ובין נוכחות: אובייקט קרמי, שבעצמו מתאר אובייקטים קרמיים, באמצעות חומר קרמי, שנדמה כתחילתו של מעשה התיאור וחוזר חלילה ■

הערות

[1] ראו למשל לאה דובב, **שישה מבטים על ציור-מוזיקה** (ירושלים: מוסד ביאליק, 2003), עמ' 193.

[2] Martin Bailey, **Vermeer** (Phaidon 1995), p. 60-62

במבט ראשון נראה שעבודותיו של ברלצקי מציבות אותנו לכאורה במצב ספי מוכר למדי, כמעט שגרת, שבין הרישום לציור. נראה שהצייר סיים את תיווי המתארים המדויקים והשטוחים, והנה עוד רגע תחל מלאכת הציור האמתית של ייצוג אשלייתי של טבע דומם במסורת הראליסטית המקומית, המזוהה עם הסדנה לציור ורישום הירושלמית, שברלצקי הוא אחד מאמניה. אך לשווא. הציור קפא על הסף, והעין נאלצת לתור אחר התרחשויות נוספות על פני השטח שלו, המסרבים להפוך לחלון למציאות אחרת. ואכן, מבט שני, קרוב יותר, מעלה כי סימני הרישום של הכלים נחרתו פנימה יותר משנרשמו, והם אחוזים בפני השטח באופן גשמי, חומרי, שמזכיר חריתה בלוחות פין או פרסקו. נוצר כאן אפוא סף נוסף, הפעם ברובד החומרי של הציור, המתנודד בין מה שנמצא מעל לפני השטח הציוריים ובין מה שנמצא מתחתם; במקום מראית עין של חומריות מצוירת, אשלייתית, מעניק ברלצקי לכלי הטבע הדומם נוכחות מתעתעת שונה, בהטביעו את מתארם בפני השטח של הציור עצמו, בתבליט רפאים של נוכחות חומרית סמויה. רק עיון בטקסט הנלווה, הסמוך ליצירות, מאשר סוף סוף את מה שהעין חשדה בקיומו מלכתחילה וגואל אותנו מחוסר הוודאות: האמן עירב בצבע את גרגירי השמט, גרגירי חומר שנשרפו בנפרד קודם הוספתם לתערובת החומר, כך שצבע וחומר קרמי נמללו זה בזה לכדי מצב ספי של פני שטח מצוירים/ מכויירים.

על הדעת עולים מאליהם שני אמנים פיגורטיבים מאוד מסביבתו הקרובה של האמן שחצו גם הם את סף הצבע והעבירו אותו למצב צבירה חומרי יותר, כשהם חורצים, כל אחד בדרכו, תלם ייחודי במודרניזם. המוקדם והמפורסם יותר, שלדעת רבים מבשר את המודרניזם עצמו,¹ הוא יוהנס ורמיר מדלפט, שבכמה מיצירותיו ערבב בצבעיו גרגירי חול ליצירת אפקטים ומרקמים של ריצודי אור, כחלק מחקירותיו האופטיות,² המפורסמת שבהם היא "מראה דלפט" (1660-1661, מאוריציוס, האג). השימוש החדשני של ורמיר בפיגמנט מעורב בחול נוטה, עם זאת, להיות סלקטיבי למדי; אף שהוא מדגיש את חומריותו ואת עצמאותו של הצבע באופן מודרני להפתי, שמקדים את זמנו, לעתים נדמה שהוא דווקא מעצים את הראליזם האשלייתי של תור הזהב בציור ההולנדי במאה ה-17.

האמן השני והמוכר פחות שעירב חומר זר ומפתיע בצבע הוא הצייר המודרני הצרפתי-פולני בלחוס (בלחוס קלוסובסקי דה רולה, 1908-2001, Balthus). בלחוס, הידוע ביצירותיו הפיגורטיביות של תיאורי פנים מעיקים ודמויות נשיות על סף גיל ההתבגרות, רקח בכמה סדרות ציורים את צבעיו בהוסיפו להם את החלבון קזאין (Casein). קיימת גם הצורה העברית גבינין). החומר העיקרי המשמש בייצור גבינה. הוספת הקזאין לצבע מדגישה את המרקמים המגורדים והסידניים שהוא מאפשר, ואת שטיחות הציור וחומריותו באופן שכמעט חותר תחת הראליזם הנוקב של דמויותיו. לעיסת הצבע שבלחוס רוקח נלווית לעתים גם תחושה גופנית טורדת, שמתיישבת היטב עם הסצנות המתוחות והפתייניות שהוא מצייר: הצבע כמצב ספי שבין תיאור גוף האדם לחומריות גופנית לא נעימה, כשל בשר או עור אנושי.

בעבודותיהם של ורמיר מצד אחד ובלחוס מן הצד האחר פתרונות הסדנה הטכניים בדמות עירוב חומרים (חול, קזאין) בפיגמנטים הופכים אפוא, באמצעות הציור בצבע שנהפך לחומר,



תערוכת מחווה למייסדי המכון האמנותי, בית שניידרמן

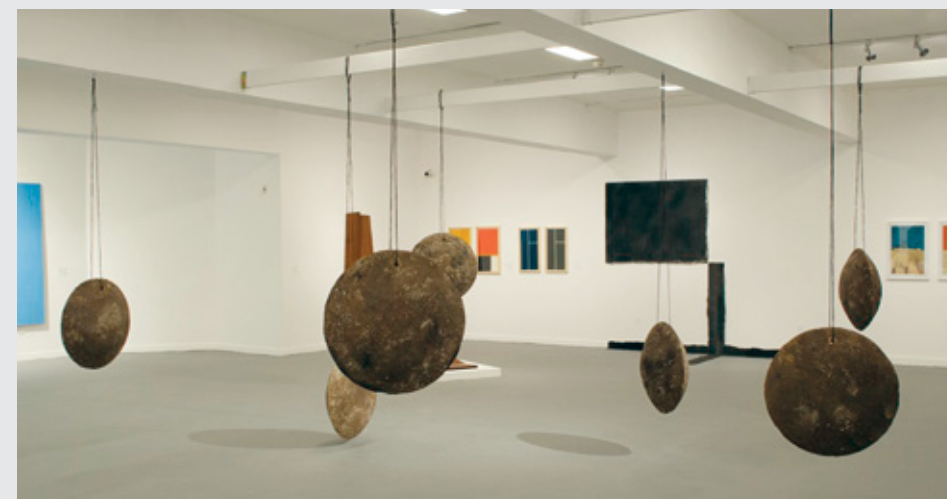
הגלרייה העירונית גבעתיים
אוצרת: אילנית יגיל
צילום: רן ארדה



תערוכת מחווה צנועה להדוויג גרוסמן ורודי להמן מוצגת במכון המים בגבעתיים. אילנית יגיל קיבצה רשמים, סיפורים ועבודות במהלך מסע בעקבות הזמן. התערוכה כוללת בין היתר מיניאטורות שנוצרו למכירה ותבניות ממחקר התבליטים המצריים וכן סרטון שבו נראית הדוויג עובדת עם ילדים בגרמניה קודם עלייתה ארצה. בכך מאפשרת התערוכה הצצה קטנה לעולמם הפנימי של בני הזוג ולשיתוף הפעולה ביניהם במהלך עבודתם.

פוסט-פוסטמודרניזם אוטופיה // אחיה כנה

המודרניזם הישראלי בשנות השבעים של המאה ה-20
מוזיאון חיפה לאמנות
אוצרת: סבטלנה ריינגולד
נעילה: 22 בינואר 2017



אחיה כנה, תלוי ועומד, צילום: סטס קורולוב

"ילדה טובה" // נצה יפה

המבשלה לאומנויות הקרמיקה, קריית האמנים,
קריית טבעון
אוצר: אילן בק



נצה יפה, מחסן כלים, 2016, אבנית, בניית יד
צילום: אריאל ורהפטיג

"ילדה טובה" היא תערוכה עדינה מלאה אהבה. נצה יפה בוחנת את זהותה דרך העיסוק בזיכרון מבית הוריה שממנו נאלצה להיפרד. זה לצד זה מוצגים אובייקטים משמרי זיכרון עבר, שמקושרים לשכיחות; ואובייקטים שמייצגים את הצורך בעצמאות, באינדיבידואליות. הצופה מוזמן לבחון את המוצגים ולהרהר בתהליך של התפתחות הזהות הפנימית, תהליך שהוא שאיפה לאיזון עדין מתמיד בין השייכות, השורשים והנורמות ובין החופש ועצמאות הפרט.

זאבכלבנחיייה

מי אתה אבי קריצמן?

אברהם.

בוגר המחלקה לאמנות בבצלאל, תואר שני ברויאל קולג' בלונדון.

אני אמן, אמן הולך.

הליכה בשבילי היא תחילת מסע היצירה.

הלכתי בספרד, הלכתי ביפן, הלכתי ברומניה, והלכתי בלונדון. אני הולך הליכת אמן.

אברהם קריצמן, אש בכל יד, 2016

גבס, 20/20/30 ס"מ

גלריית News of the World, לונדון





אברהם קריצמן, פרחים מגן עדן, 2016, שמן על בד, 60/50 ס"מ; וגבס, 30/30/60 ס"מ
גלריית News of the World, לונדון



אברהם קריצמן, שדות 3,2,1, 2016, גבס, 45/25/25 ס"מ, גלריית News of the World, לונדון

מה פירוש הליכת אמן?

הליכה מתוך בחירה. הליכה שהווייתה היא הדרך, שמהותה טמונה בחוויה של היות הולך. הולך, מתבונן, מלקט, רושם, מצלם. כל יום יוצר הדהוד פנימי בעל אופי אחר. התגובה באה לידי ביטוי בפעולות שאני עושה בדרך. יש שאני שווה במקום מסוים עד כדי מיצוי. אני מאתגר את תחושת המיצוי. אני רושם בדרכים שונות, מצלם וכו'. מדי ערב אני מסכם לעצמי ביומן המסע את היום שעבר.

התחלתי בדרכים מוכרות, רוויות מיתולוגיה. חודש ימים הלכתי בדרך לסנטיאגו דה קומפוסטלה בצפון ספרד - נתיב עלייה לרגל רב מסורות שקיים יותר מאלף שנים. חודש ימים הלכתי ביפן במסלול מעגלי באי אישקוקה. הליכה בתוואי מוכר מייתרת את פעולת החיפוש אחר המסלול. נקודת הסיום אינה מטרת ההליכה. הדרך כבר מכילה סיפור גדול, ולכן היא בגדר מצע לחוויית היות הולך. אני הולך קשוב פנימה והחוצה לסירוגין, מתבונן בחופשיות ואוסף מסמנים לחוויה הבת חלון. הולך בשעות האור, ישן בחושך. הגוף נמצא בפעילות גופנית במחזוריות קבועה שתואמת את מחזור היום והלילה.

יש גם הליכה במסלול שאני יוזם או שמקורו בצירוף מקרים. ההליכה ברומניה נעשתה בהקשר של דמות מיתולוגית משפחתית - סבא רבא בעל חזון ששלח את ילדיו ארצה מבעוד מועד. להליכה ברומניה הצטרפו שתי חברות. יצאנו מהכפר שבו חי סבא רבא שלי. הייתי נטול דימויים, ואת הסיפור האישי שמרתי לעצמי. גם בהליכה עם שותפים לדרך שמרתי על הליכת האמן שסיגלתי לעצמי. המסלול נוצר בעקבות רישום של זאבה שאט-אט נהפך לזאב. בעבר בוקרשט שרצה כלבים משוטטים, והרשויות עסקו בהשמדתם. הזאבה(ה) שימשה לי ככלב נחיה במסלול.

אמרת שהיותך אמן הולך זו ההתחלה של תהליך היצירה. מה הלאה? לאן אתה מתכנס?

למען הרשמי שלי כאמן - לסטודיו. אני פורש את מה שהבאתי אתי מהדרך: חפצים, צילומים, פקסטים - כל מה שצברתי. בזמן העבודה בסטודיו התחושות ההיוליות מתחדדות. אני עובד תמיד בו זמנית על כמה ציורים, ובמקביל שומר זיכרון של מראות מסוימים מהדרך.

בציורים שציירתי עם שובי מרומניה הופיעו פרחים מגן עדן. הכנסיות המצוירות בצפון רומניה הדהדו בתוכי. הכנסיות אינן גדולות, וקירותיהן החיצוניים והחללים הפנימיים מכוסים ציורים שצוירו במשך עשרים שנה במאה ה-16. צצו ונעלמו. הציורים ברורים וצבעוניים. הרכב הצבעים שבו טמון סוד השימור עדיין לא פוענח. על אף שכבת הציור הדקיקה, אפשר להבחין במחווות הציוריות של מכחול הציירים. בהקשר של ציורי הפרחים חזר והטריד אותי זיכרון מסוים: מראה אדם שתוחב אצבע לאדמה ושולף אותה. פעולה לא מובנת - חור באדמה, זיכרון של תחיבת אצבע. החלטתי ליצור פסל בחלל הגלריה. רכנתי מעל גוש גדול של חומר קרמי, החדרתי את הידיים לתוכו והנעתי אותן. חשבתי על אותם פרחים, על התנועה בציורי הפרחים שציירתי. לאחר הוצאת הידיים יצקתי גבס לחללים שנוצרו.

הסתיימה התערוכה. מה מפעיל אותך הלאה?

תכנון המסע הבא. אני מתכוון ללכת מטורינו לרומא ■



אסף בן צבי ועירית אבא, **שבעה ימים**, 2015, צילום: אביתר הרשתיק, באדיבות גלריה גורדון

העבודה המשותפת של אסף בן צבי ועירית אבא "שבעה ימים" (2015) מפקיעה את בן צבי מן המשטח הריק של הבד או הנייר ומעמידה לפניו ישות קיימת - כלי עשוי חרס. בתהליך היצירה המשותף נהפכו הכלי והעיטור שעליו לאובייקט אחד - לכדים שיצרה אבא: שבעה כדים עשויים חומר שחור, שצורתם צורת אמפורה חסרת ידידות.

השמטת הידיות בכדים המודרניים איננה רק עניין טכני, אלא פריעה של הסדר הקומפוזיציוני הקלסי של האמפורה. אין לפנינו ומאחור, אין חשוב יותר וחשוב פחות. רק חומר וצבע, שמנסים להתהוות לכדי צורה. כל כד שונה מעט, עדות לקדרות הידנית. גם הגובה שונה, בין 23 ל-27 ס"מ. קימור הכד נבדל בגובהו ובמרחקו מן הבסיס. אולם אין לטעות, יד אחת עשתה אותם; יד אחת ניסתה ליצור טיפוס של כד. אבא ממשיכה ליצור כדים שחורים כאלה באופן עצמאי, ואותם היא מעטרת בזיגוג חלקי. כמו כן יצרה השנה עם בן צבי סדרת כדים דומים בשם "הר הדמעות" (2016).

השם "שבעה ימים" מרמז על סיומו של מחזור. גם המוות עולה על הדעת מן הצבע השחור של הכלים. אולם אף שהיחס למוות קיים כאן, כדאי לנו להשהות מעט את הדיון בו למען בירור של מושג הזמן. כמו שצינו מבקרים אחדים, בשנות התשעים נהפך ציון הזמן לאלמנט מרכזי בעבודות של בן צבי. ברבים מהציורים מופיע תאריך היצירה כחלק מהותי מהקומפוזיציה. בהדפסים רבים הוא נוהג לחתום ולתארך את היצירה בלוח התצריב עצמו, בחתימת האמן הידנית או בשניהם גם יחד.

דוגמה מוקדמת לעיסוק בזמן אפשר למצוא בסדרה ובה 262 רישומים שהוצגו בתערוכה "מרישומי של דום-גל-דום" (1987).² בסדרה זו יצר בן צבי שתיים עשרה סדרות של רישומים שכל אחת מהן מבוססת על מוטיב אחד. האובייקטים עוברים שינויים וגלגולים מדף לדף, מרישום לרישום, אולם בכל דף מהותו של האובייקט עדיין נוכחת. בתערוכה הוצגה כל סדרה כקרי רישומים צפוף, טיפוגרפי, מעין סטוריבורד מופשט. הרישומים עצמם נעשו בשנים עשר ימים "שנתפשים בעיניו של בן-צבי כפרק זמן מתומצת של המחזוריות השנתית".³ מוטיב דומה מופיע גם בציור



אסף בן צבי, **תפרים חיים**, 2013, באדיבות סדנת ההדפס, ירושלים

שבעה ימים [או] מתי יפגשו השמים בארץ

"סירה עם אופניים - סיבוב הרגליים על הדושות גורם לי לחוש את הבהק המתכתי. הנייר יוצר את האוויריות ועליו חתיכות עופרת מבהיקה. ה'סירה' שצמודה לאופניים היא משקל עודף המושך אותם וגורם להם להסתובב סביב עצמם במעגלים, בלולאה המחזירה לאותה נקודה".

(אסף בן צבי, "אופניים עם סירה", 1987).¹

"נוף שלא ראיתי" (2007), המבוסס על חווית הביקור בקברו של הצייר אורי רייזמן. מהלך חייו של רייזמן מיום הולדתו, ב-24 בינואר 1924, ועד מותו ב-24 בינואר 1991, מתגלה בציון הספרות ובאיקונוגרפיה של שילוב צבעי הכחול והאדום.⁴

דחיסת הזמן והמרחק היא אפוא מוטיב מרכזי בעבודותיו, וכן צבי יוצר מפעולה זו אלגוריה להכרה עצמית ולאמנות. ב"שבעה ימים" הוא משתמש בבריאה כמוטיב להתנסות בו. אותה התנסות מאששת את גבולות הסובייקט ככוליות ובו בזמן מבססת את ההבנה כי היצירה (או "הבריאה") עשויה לחתור ממש תחת כינון זה. משה גרשוני עשה פעולה דומה כשחיבר בצלחותיו המצוירות בין ישראל של שנות השמונים של המאה ה-20 ובין ה"שם" של אירופה במלחמת העולם השנייה. בשונה מגרשוני, פעולתו האמנותית של בן צבי משהה את הדימוי האמנותי ומנתקת אותו מזמן ומחלל ליטראליים לטובת מחזורים קוסמולוגיים. אבל במקום לשקוע בפרשנות ספרותית או פסיכולוגית, בן צבי הופך את הפעולה לממשות, לאירוע.⁽⁵⁾ מסלולי התנועה סביב הסובייקט הם אתיים, בהיותם בחינה של העולם החיצוני. עיניים, מילים, גוף ובעיקר ידיים שנשלחות לכל עבר, מבקשים לאחד את הסובייקט שהתפרק במסלולים מעגליים אלו.

הטקסט מסתמך על שתי גישות פילוסופיות שאינן מתיישבות לחלוטין זו עם זו. במרכז עומדת הפנומנולוגיה - שיטה פילוסופית שפיתח אדמונד הוסרל (1859-1938), ועיקרה ההנחה כי האובייקט (החפץ) הוא סמן של מהות בעולם, המנותקת מכל ידע או הנחה מוקדמים. למעשה האובייקט הוא אוסף ההתייחסויות של הסובייקט (האדם המתבונן) אליו. ממשיכיו של הוסרל כגון מרטין היידגר (1889-1976), עמנואל לוינס (1906-1995) ומוריס מרלו-פונטי (1908-1961) היו חלוקים בשאלה אם הסובייקט מכיל הכרה (קוגניטיו) פנימית, או שהוא אוסף של התנסויותיו בעולם. השיטה הפילוסופית האחרת הבאה לידי ביטוי בטקסט מבוססת על כתיבתו של חוקר הדתות מירצ'ה איליאדה (1907-1986) ועל המושג ה"מיתוס של השיבה הנצחית" שפיתח. מושג זה מעמיד במרכז החוויה הדתית של האדם את שחזורם של ריטואלים בתרבות, ששוכרים את המושגים הרציפים של זמן וחלל ■

הערות

- [1] אסף בן צבי, "אופניים עם סירה", פרוזה, 69 (1987): 95-96.
- [2] גלריית סדנאות האמנים, ירושלים 1987.
- [3] טלי טמיר, "אובססיה", כל העיר ירושלים, 14 באוגוסט 1987.
- [4] ענת דנון-סיון, "טבע הציור", בתוך אסף בן צבי - לשכוח כמעט את הכל (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2012), עמ' 15-17.
- [5] עמנואל לוינס, "משמעות העשייה הדתית", בתוך עמנואל לוינס בירושלים בעריכת ז'ואל הנסל (ירושלים: מאגנס, תשס"ז).

בעמוד השמאלי: **נצה יפה, גדר** (פרט), 2016, paper clay, רשת לול, רשת ברזל
צילום: אריאל ורהפטיג (ראו צוללת, עמ' 48)

ביקורי תערוכות ביקורי תערוכות

58 | 59

מאת: טליה טוקטלי, רוני בן ארי ||| צילומים: אלכס סלזניב, לנטנה

"חיפוש קרוב" - חומר וצילום - תערוכה קבוצתית | אוצרות: טליה טוקטלי, רוני בן ארי |
2016 | בית בנימיני, תל אביב, מוזיאון הצילום בתל חי |

חיפוש בחלל

התערוכה "חיפוש קרוב" הוצגה תחילה בשתי קומותיה של הגלריה בבית בנימיני בתל אביב. המבקר הצופה הוזמן לדלג במבטו בין עבודות עשויות חומר ובין צילומים, ובכל מרחב התחוללו שלבים שונים של תהליכי יצירה. המתבונן המשוטט בין המוצגים בתערוכה עשוי היה לחוות עצמו כמתווך, ליצור קשרים משלו וכן לעקוב אחר המהלך שהוביל אותנו, כאוצרות התערוכה, לגישורי שפה שאינם מובנים מאליהם.

הזמנה שהגיעה מרותי אופק, האוצרת הראשית של המוזיאונים הפתוחים, ונעמה חייקין, האוצרת של מוזיאון הצילום בגן התעשייה תל חי, לארח את "חיפוש קרוב" אפשרה לנו כאוצרות התערוכה להציבה מחדש בחלל מוחאלי חד קומתי, רחב פתחים ומואה. הצבה מחדשת זו חידדה והעמיקה את חשיבות מבטו של הצופה במרחב אחד ובאופנים שונים של הקשרים והמרות, ואפשרה לו להמשיך את שרשרת הבניית התובנות בדרכו ■



חומר: מירי ברנד, משקולות, 2015, חומר יציקה קרמי, צמר, אפוקסי, גובה: 60, רוחב: 130 ס"מ
צילום: אתי שוורץ, ללא כותרת, 2015, הדפסת פיגמנט על נייר אורז, 40/60 ס"מ

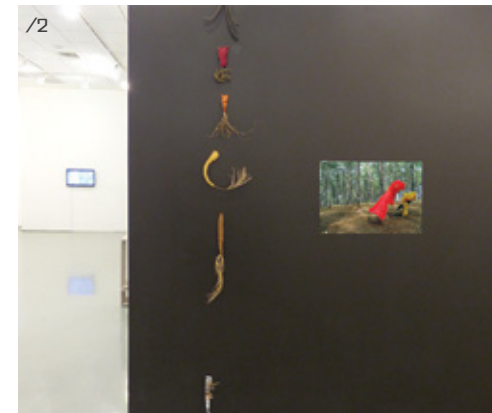


חומר: **שולמית טייבלום-מילר, שטחים ריקים**, 2015, פורצלן, זיגוי קריסטל, עבודת אבניים, גובה: 21, קוטר: 27 ס"מ
צילום: **רמי מימון, ללא כותרת**, 2015, הדפסת פיגמנט על נייר ארכיבי, 60/42 ס"מ



3/ חומר: **מיכל אלון, על סף הסוף והראשית**, 2015, פורצלן, עבודת אבניים, זיגוי, לסטר זהב, חוט, פליו, אורך: 150, רוחב: 90 ס"מ
צילום: **חנה סהר, כד ופרחים**, 2015, ננטיב שחור לבן, הדפסת פיגמנט על נייר ארכיבי, 60/40 ס"מ

4/ חומר: **ורדה יתום, חיבורים שקופים**, 2015, חומר, זכוכית, גבס, גובה: 57 ס"מ
צילום: **מאיר רקוץ', בקושי שנת אור**, 2015, הדפסת פיגמנט על נייר ארכיבי, 40/60 ס"מ



1/ חומר: **אריאלה אברהמסון, חפץ**, 2015, חומה, בניית יד, גובה: 93, אורך: 115, רוחב: 45 ס"מ
איתמר שמשוני, **מבזק חדשות**, 2015, עבודת וידאו, 3:00 דק'

2/ חומר: **מיכל אדלר-שלו, הילולה**, 2015, חומרים מן הטבע וטקסטיל, גדלים משתנים, גובה מרבי: 30 ס"מ
צילום: **מתי חלילי, רוחו של סוציפילי**, 2013, הדפסה על נייר צילום צבעוני, 40/60 ס"מ

האמן טל רוזן בשיחה עם גלי גרינשפן על איך חומרים עוברים, מתעכלים, נתפרים, מאביקים ומפרים, על התגלגלות אמונתית ומשא ומתן שמחפש להשהות תחושה של עקרות ולהציע המשכיות בלתי פוסקת

על עקרות והאבקה

למדתי צילום והתחלתי ממקום שהחומר שלו הוא תמונה, אבל אתה יוצר וחוקר חומרים שונים, בין היתר חומרים אורגניים. מעניין אותי להבין את היחס שלך לחומר ולדימוי ואיך נוצרו המחקר הבלתי נגמר והפעולה המתמשכת.

אני מצלם כל הזמן, אבל הבנתי שלא מעניין אותי להציג את הצילום כצילום, אלא כבעל תפקיד בהצבה. תמיד התרכזתי בפעולה עצמה, ולא רק בדימוי. אני מגיע מצילום רחוב, שכולל שיטוט ואיסוף במשך שעות, ימים, חודשים. הייתי אוסף סך פעולות של אנשים ונוכחות של אור, אבל גם הייתי נעלם מאחורי המצלמה; הפעולה גם יצרה מסך, בריחה מהמציאות, והאובייקט, הצילום שנוצר, היה תמיד מרוחק מהצופה.

ומה כלל המעבר?

במשך תקופה צילמתי עבודות פיסול שיצרתי בסטודיו. עבדתי עם משטחים מהיסטוריית הצילום כמו זכוכית ומתכת, וצילמתי את השינויים הכימיים ממלחים, זמן ואוויר ומאובייקטים נוספים כמו צמחים. במקביל עבדתי עם דימויים מעולם הספורט כדרך להציג פעולה שנמשכת, ועם מה שכינתי "צילומי מלכודת". בשנים האחרונות אני מחפש את המגע, את ההשתלבות של אנשים, את ההשתתפות ואת האחריות שלהם. באתר שלי לדוגמה יש קטגוריות שמתארות דרכי השתתפות או פעולה: דוכנים, מתקנים, מערכים ודימויים. דוכן באנגלית זה stand, גם במוכן של To take a stand, ובקטגוריה זו המיצגים.

מההקשר הרחב של המזרח התיכון, הלוואנט, דרך חומרים משותפים. לסומק לא מתייחסים כאל צמח מקומי, אבל הוא נמצא כאן אלפי שנים. הרעיון הבסיסי במיצג מתמשך של חודשים הוא שכל משתתף חווה קטע ונוצר סיפור משתנה והרבה בדיות מבוססות מציאות.

כחלק מהפרויקט היו כמה אירועים: מיצג תפירת מלפפונים, חלוקת מיץ סומק בתערוכה ועל חוף הים, מסע להר הסומק. הצגת גם צילום במדבר ובו רגליים של שני גברים, מושב איצטדיון וגבינה צהובה, שגם בו כמעט נוגעים בחומר ובריח.

הצילום הוצג באופן שמרחיב את היריעה של משך העבודה כחלק מאוסף האירועים. הוא היה נעול בחדר המזכירות של בצלאל שהייתי צריך לפתוח כדי להזמין אנשים להיכנס. זה היה רגע שסגירת הדלת יצרה מרחב נוסף בתערוכה, בועה שנותנת פתח לשיחה. בחדר היו צילומים שעזרו להבין את ההקשר שאני פועל בו: גבר עם שריון עשוי מדליות, והצילום עם הגבינה הצהובה. היו שם החומריות, הטקסיות, העניין שלי בהתקשטות גברית. העבודה כולה התחילה עוד לפני רגע הפגישה עם הקהל והמשיכה אחריו. השלבים הראשונים התחילו במחקר סביב החומר, הסומק, בדיקת מתכונים, בדיקת האפשרות לתפור מלפפונים, מציאת תופרים ופרפורמרים. האינטראקציה עם הפרפורמרים היא חלק חשוב בעבודה: הרצון להעביר את החומר שלי לכלי הכלה אחר, לאדם שאיננו האמן; שצריך לשכנע אותו שמלפפון וסומק מעניינים, והוא צריך כמעט לעשות אמנות בעצמו. התופרות של המלפפונים בעיקר תפרו, אבל הפרפורמרים שחילקו את המיץ יכלו להעלות בשיחה את המציאות של עצמם כמו למשל אורי קארין שעושה דראג והעלה נושאים מגדריים.

בסופו של דבר לא נשאר אובייקט אמנותי מובהק.

אוסף הפעולות הוא עבודת האמנות, ואולי אחת מהן מייצרת אובייקט, אבל הפעולה לא מייצרת מוצרים. חומר מייצר משהו גם בצורה אמורפית כמו ריח מלפפונים בחלל. המלפפונים נתפרו, נוצר בד, ונוצרו צילומים כתוצרי לוואי שלא נועדו לתעד. כשאתה הופך למייצר מוצר וממשיך לעשות את אותו הדבר, המקום שלך נקטע. אני רוצה לעשות משהו מתמשך, להמשיך לנוע. שום דבר ממה שעשיתי לא גורם לי לעצור. אני רוצה לחנך גם את עצמי לסקרנות, להתעסקות, למגע, למשהו שממשיך תמיד לפעול. יש לי מלפפונים בסטודיו שגם אחרי ארבע שנים הריח שלהם עדיין באוויר. ריח וזיכרון ממקמים גם בזמן, בסיטואציה חוזרת. חשוב לי להזכיר איך היה להיות ילד, גם מתוך נאיביות וחוויות שכיף להיזכר בהן וגם מדברים עצובים וקשים. זה מזכיר לך על עצמך, איפה אתה עכשיו לעומת מה שהיה, ואם זה משהו רע, איך התקדמת, איך המשכת.

יש לך הרבה עבודות שמשתמשות בספורט? זה מעלה גם שאלה על קבוצה ואחד.

בעבר השתתפתי בספורט קבוצתי - כדורסל - שבו ההרגשה היא שאתה תמיד אתה וחושב על עצמך בזמן שאתה מתפקד בשביל אחרים. אף פעם לא חשבתי על האמנות כעל כלי לביטוי עצמי, כמו הסטראוטיפי המקובל. בשבילי היא ניסיון לתקשר משהו שקשה לתקשר, לייצר קו,



טל רוזן אליעזר, בגד המלפפונים (קדימה), 2016, צילום: עומר מסינגר

אתה יכול לספר על המיצגים?

אלו מיצגים לא במובן הבימתי תאטרלי, אלא פעולה שמבקשת משא ומתן, לרוב דרך חומרים אכילים, דיבור ויצירה של אינטראקציה ישירה. לדוגמה, דוכן לקפסולות ג'לטין מיניאטוריות עם נזלים, תבלינים וחתוכות פרי שהוגשו בכפית. ביקשתי מאנשים לחכות עד שהג'לטין מגיע לטמפרטורת הגוף ונמס כדי להרגיש טעמים. מי שלא החזיק את זה שבע שניות בפה נענש, ונשאר עם טעם לא נעים של גיל שלא נמס. צריכת האוכל והטעם נהפכה לצריכת אמנות, והדבר החשוב היה ההשתתפות. לבקשה להכניס משהו לפה הייתה חשיבות בשבילי - שנדבר ונתייחס לחומר דרך זה שמריחים אותו, נוגעים בו, חווים אותו, ולא רק מסתכלים עליו. הג'לטין עשוי מעצמות, ובתהליך מעגלי חוזר לנף.

מה בין האסתטיקה של החומרים ובין הפוליטיות של משמעותם הסמלית?

החומרים נקשרים למקומיות ולזיכרון ולמה שיש במקום שאני נמצא בו. מה שגדלתי אתו הוא הישראלי בשבילי: גבינה צהובה, מלפפון, שיחי לנטנה, הרדוף פלומבגו ושיחים מהרחוב, למרות ששום דבר מהם לא מקורי למקום. לא במקרה למיצג המתמשך שהצגתי בתערוכת גמר התואר השני קוראים "למרות שבמקור זה לא שייך לאף אחד". זה מראה שאני מודע לכך שמשהו יכול לבחור לראות בזה מעשה פוליטי או לטעון שיש מקור לדברים, אבל מבחינתי זה מטושטש. ניסיתי להרחיב את השאלה "מהו ישראלי" למשהו שלא כבול לגבולות שלנו, אלא הוא חלק

למצוא אנשים שמחפשים משהו דומה, וככה לייצר את הקן שנעים לך, דרך הבדידות. לשלוח שדרים לחיזורים ולראות אם חיזור יענה בלי לתקוף. בגלל זה אני גם מאוד מתחבר לספורט ולקהל בספורט שהופך ליחידה אחת, כולם שרים את אותו השיר. כגבר היה לי קשה להיות חלק מקבוצת גברים. תמיד חיפשתי את המגע הנשי, האימהי, שלא היה לי כילד, ופתאום מצאתי בקהל אחוות גברים. שם אפשר לקלל ולצעוק ואף אחד לא שם לב. אפשר להיעלם וזו יכולה להיות תחושה טובה.

בחלק מהדימויים שלך לגברים יש שיריון.

כן, הם אני.

יש רגעים שאתה שומר על מרחק כמו בעבודת הסאונד (שהושמעה במטבחון ובכניסה לשירותים בבצלאל), שבה אתה ובת זוגך מרה דיבתם ריאיון שנערך פעם עם האמנית איטו בראדה (Yto Barrada). אתה הקראת את תשובותיה של בראדה, ומרה הקריאה את שאלותיו של המראיין. בריאיון מופיעה התייחסות של האמנית למקומיות, אבל באופן ההקראה אתה מעלה נושא של זוגיות ואינטימיות שעובר דרך כמה שכבות.

בת זוגי מרה חודרת לאמנות שלי ומייצרת ניואנס אישי. האינטימיות החלה עוד לפני התערוכה, כשמי שעבד בסטודיו סביבי נכנס ושמע אותנו. הייתי נוכח שם, בקול שלי, הייתה אינטימיות באינטונציה של אשתי. זו דרך לשחק אותה בעבודה גם מתוך העניין והחדות שלה ביחס לאמנות בכלל וגם כשיקוף שלי. היא הפכה לרשמקול עם יכולות מיוחדות לשדר את זה חזרה לי ולעולם, דרך הקול שלה. השיתוף קשור גם להאבקה. הדור שלנו עוסק הרבה בעקרות, בשיקוף תחושה שלא משנה מה נעשה, נישאר באותו מקום. שילוב אנשים, לתת חלק, הוא ניסיון לעשות משהו עם התחושה.

בשיחה אחרת דיברת על עולמות האמנויות, גם זו יכולה להיות צורה של פוריות.

אין עולם אמנות אחד. אנחנו נוטים להתייחס לפיסול, לציוה, כעולמות בפני עצמם. אבל עכשיו יש השקה לתחומים נוספים כמו מדע, תאטרון או טכנולוגיה בצורה אקטיבית, בשיתופי פעולה. עולם אמנות אחד יכול להיות מגביל. לו היו יותר עולמות והיית יודע לראות אותם, היה קל יותר להתחבר למה שנכון לך. אלו אותם הדברים כמו בביולוגיה או במתמטיקה; גם הם מתעסקים באופן יצירתי מאוד בפתרון בעיות, בשאלות ובצורה שבה הם צריכים למצוא תשובה.

ספר על העבודה שלך במניפסטינה, כחלק מאירועי מניפסטה 11, הביאנלה האירופית הנודדת שהתקיימה הקיץ?

מניפסטינה הוא פרויקט לווייני שיזם מאורציו קטלן (Cattelan). שבו הוא אסף והזמין אמנים להציע הפגנה, פעולה במרחב הציבורי בשווייץ. בעזרת עיתונאי חקרתי על ספורט וחקלאות בציריך, מחקר





טל רוזן אליעזר, במקום שבו שתלו גבינה היה בית שנחרב, 2016, צילום: עומר מסינגר

שהוביל לפעולה סימבולית שכמעט לא הותירה שאריות וכללה סיפור שנקשר למקום. הסיפור הוא שבמלחמת העולם השנייה שתלה המדינה במרכז ציריך תפוחי אדמה כדי להאכיל את התושבים. אדמת הכיכר הזאת נשארה חשופה ואפשרה, זאת הטענה שלי, התאגדויות ספונטניות והפגנות. לפני כמה שנים כיסו את הכיכר והפכו אותה למשהו עקב, ממוסד ותיירותי. במקום אחר בציריך נוצרה פעולה הפוכה. הרסו איצטדיון עירוני כדי לבנות איצטדיון חדש, אבל תושבי העיר החליטו בהחלטה דמוקרטית לא לבנות אותו, והקרקע נשארה חשופה. קורים שם אירועי אמנות ושוליים, בין היתר גינה חקלאית שהקימה אגודת החקלאים העירוניים, שם הם עורכים ארוחות פתוחות לכול. הפעולה הייתה יחד עם קבוצת אנשים: בישלנו במקום את תפוחי האדמה הסגולים, ירק היסטורי שמגדלים שם, אכלנו וצעדנו אל הכיכר במרכז ציריך, שם חילקנו את תפוחי האדמה וסיפרנו לאנשים את שני הסיפורים. יצרתי חיבור רעיוני בין המקומות, חיבור שנוקט עמדה בשאלה מה קורה כשמדינה משתלטת על אזור, מכסה אותו בבטון והורסת את היצירתיות.

אז היצירות צצה במקום אחר.

זו מהותה של יצירתיות. כמו זרעים של סביון - דימוי ידוע בארגונים פנאטים של ספורט - "אי אפשר להרוג רעיון". מכה, כמו בסביון, דווקא תעזור לפזר את הזרעים. הרעיון יצוץ במקום אחר. הפעולה שלי הייתה אמנותית, לא אקטיביסטית. זה בסדר אם יש אמנים שהאמנות שלהם היא אקטיביזם, אבל כשזה הופך לתנועה כללית שהאקטיביזם בה הוא העיקר, אז זה בעייתי. אקטיביזם הופך להיות הצדקה לאמנות במקום שהאמנות תהיה חלק מהתרבות ומאבני הבניין של התרבות גם בלי שנגייס אותה. כך למשל אני נלחם להשיג כספים עבור אמנים ואמנות. ואם אני צריך להגיד שזה "משלב את הקהילה" כדי לקבל את הכספים, אנחנו נמצאים במקום בעייתי. תחומי העניין שלי משיקים לאקטיביזם, אבל דרך ההצבעה.

הצגת גם במניפסטה עצמה הקיץ.

הצגתי חלק ממיצג התפירה עם המלפפונים הגדולים של שווייץ, והתייחסתי לנושא של המניפסטה כולה, שהשנה היה שיתוף פעולה בין אמנים ללא-אמנים. הזמנתי קריפטוגרף בשם תומר אשור, שהמקצוע שלו למצוא היגיון בכתבים שנראים לכאורה לא ברורים, שיעמוד אתי על הבמה וידבר. למיצג קראנו ("בעיית הסוכן הנוסע" - The traveling sales man problem) - שמה של בעיה מורכבת במחשבים שאין לה פתרון מתמטי. הסוכן היה גם אני, אדם מישראל שאורז את מכונת התפירה שלו ועובר למדינה אחרת. נוצרו גם חיבורים אסתטיים ורעיוניים. התפרים בין הערים הם כמו התפרים בין המלפפונים, והאוכל - סומק שעובר בין מדינות.

מה בין האחריות שלך במחקר ובין המאמץ והאחריות של מי שאתה פוגש לפענח את כתב הסתרים? אני יוצר מערכת ובה חיבורים והקשרים בין אנשים, בין חומרים, בין היסטוריה והווה. בשביל מי שמוכן למשוך את הקווים ולעשות את החיבורים, ההקשרים עולים והרווח נוצר מההשתתפות הוורבלית והחומרית. אפשר להתאכזב, אבל גם מאכזבה ומעיימות עם ציפיות יוצאים נשכרים. אחד המכשולים ביחס של אנשים לאמנות הוא הציפייה שהיא תעביר אותם חוויה אסתטית גדולה,

תתחרה בהליווד או בחיים אפילו. אמנות יכולה להיות חוויה מרובה - לא תמיד אינטלקטואלית, לא תמיד חומרית, לא תמיד אישית או נעימה, ולפעמים כל אחד מהדברים האלה ועוד הרבה דברים שלא ידעת.

היינו בסטודיו שלך וראינו ערמות גבינה ומתכת.

ראית חלק מהמחקר. גבינה שחיכתה חודשים במקרר ואותה גיררתי כהכנה לניסויים לעבודות. ניסיון להעביר זיכרון ילדות דרך ריח - cheesy feet - ריח שמטשטש בין הסירחון של הגבינה לסירחון של הרגלים וספורט. לעומתה המתכת היא בעלת נראות מונומנטלית, כשהפירור הוא גוף החומר שאבד ונתון במצב של אפשרות לשינוי. ממתכת יוצרים כלי ניצחון. אבל כשאתה זוכה במדליה, זה מסמל סוף ולא המשך, יש בזה עצב. החיבור אינטואיטיבי, חומרי וסמלי בין הגבינה למתכת.

איפה הקראפט שלך? במה אתה מתמקצע?

למה אני צריך להתמקצע? להפך, אני משתדל לעבוד בחומר ולא בטכניקה. להתמקצע בזה שבכל פעם אדע לבחור משהו שאני לא יודע לעשות וללמוד. ואם יש משתתפים, אז אולי להם יש יכולות טובות יותר, ואני אוכל להשתמש בזה כתוספת ליכולות שלי. אם אני טוב בצילום, זה לא בהכרח מקדם אותי או את הצילום. אני רוצה להתמקצע בלהיות אמן ■



אילה לוי

המכון לאמנויות במכללת תל חי, המחלקה לקדרות

כלים לשליחותך

// חומרים: חרסיות

// שיטות עבודה: אבניים

// צילום: דרור מילר



גילי כלב קיסר

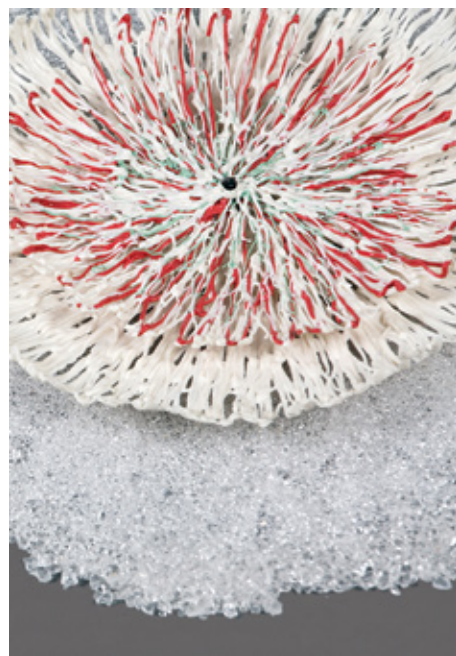
המכון לאמנויות במכללת תל חי, המחלקה לקדרות

365°C

// חומרים: חרסיות

// שיטות עבודה: אבניים, יציקות גבס

// צילום: דרור מילר



מעין בן יונה

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחוכית

נקודת מבט

// חומרים: זכוכית, פורצלן, אבנית

// שיטות עבודה: אבניים, תבניות לחיצה, הזלפות, Pâte de verre

// צילום: יעל הנגלהרט

שרי הימלפרב

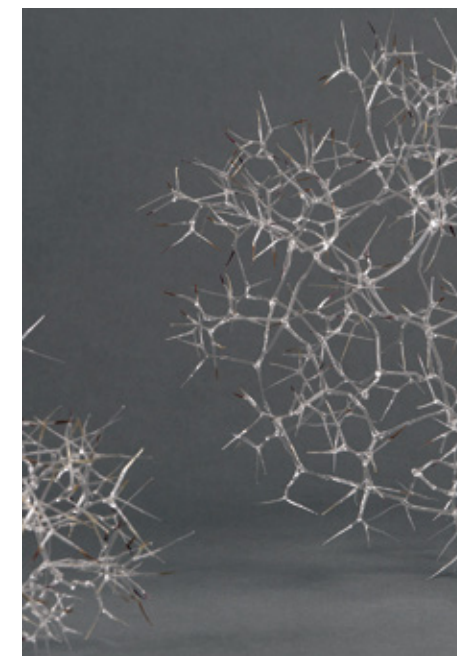
בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחוכית

באביב אני מתה

// חומרים: עץ מעובד

// שיטות עבודה: מצלול

// צילום: איתי בנית



אודליה לויכטר

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחוכית

בית בתה Emerge

// חומרים: זכוכית

// שיטות עבודה: טכניקה מעורבת

// צילום: איתי בנית





מתן דוילד

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחכוכית

ספינקס

// חומרים: זכוכית

// צילום: איתי בנית



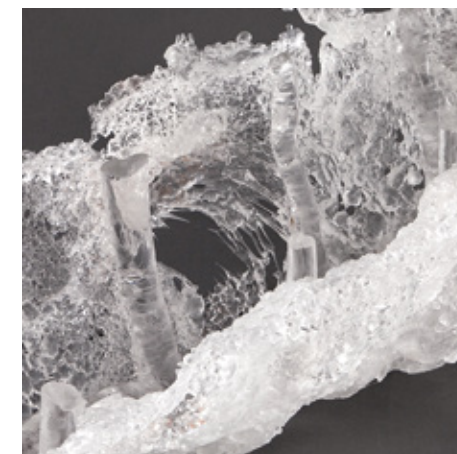
דינא מימי

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחכוכית

From the Mohawk to the Mediterranean Sea

// חומרים: עץ, חומר קרמי

// צילום: איתי בנית



אולגה רייניש

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחכוכית

פרפר בן חלוף

// חומרים: זכוכית

// שיטות עבודה: סלאמפינג, ניפוח,

יציקות, Pâte de verre

// צילום: איתי בנית



נעה צ'רנובסקי

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחכוכית

היו לפני בעולם הזה

// חומרים: אבנית
// שיטות עבודה: אבניים, עיטור ידני
// צילום: איתי בנית



גילי רענן

המכון לאמנויות במכללת תל חי, המחלקה לקדרות

קול קורא

// חומרים: אדמית, ברזל
// שיטות עבודה: אבניים, עבודת יד
// צילום: דרור מילר

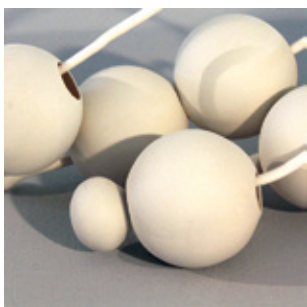


אפרת דורי

המכון לאמנויות במכללת תל חי, המחלקה לקדרות

חיבורים

// חומרים: חרסיות
// שיטות עבודה: בניית יד
// צילום: דרור מילר



עדנה פרידמן

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחזכית

השאר סימן

// חומרים: פורצלן, אבנית
// שיטות עבודה: יציקה, אבניים, משטחים
// צילום: איתי בנית



גיא בר סיני

מכון טכנולוגי חולון,
המחלקה לעיצוב תעשייתי

דה יוראלי דיזיין

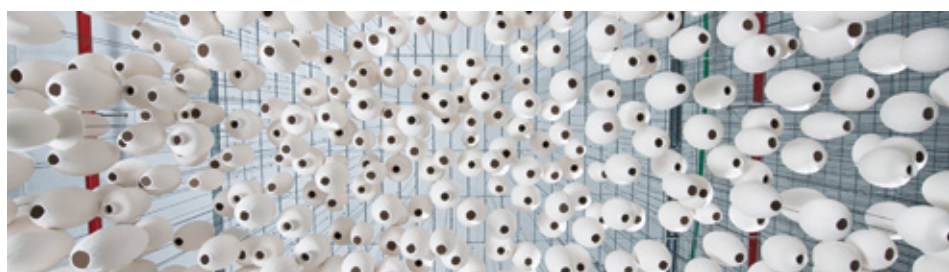
// חומרים: אלומיניום, עץ מעובד, אזיקונים
// צילום: גיא בר סיני

עמרי ניסים

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים,
המחלקה לעיצוב קרמי וחזכית

טיפת קצב

// חומרים: תערובת פורצלן
// שיטות עבודה: יציקה
// צילום: איתי בנית



תהילה אסקין

המכון לאמנויות במכללת תל חי, המחלקה לקדרות

SOMA

// חומרים: חומר קרמי
// שיטות עבודה: יציקה
// צילום: דרור מילר



נדב ראוכוואגר

בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

מחווה 101

// חומרים: פורצלן, נירוסטה, פס לז, זכוכית
// שיטות עבודה: יציקה, אבניים, Video Mapping
// צילום: נדב ראוכוואגר

רימונים למתנה

מסה קטנה על מחווה גדולה

בהתרגש עלינו החגים במחזוריות שקשורה לעונת השנה, אמני ואמניות קרמיקה היוצרים בתחום העיצוב, הקדרות והאמנות - אם אפשר לעשות חלוקה אנכרוניסטית כזאת - מציעים ממרכולתם כחלק ממסורת עתיקת ימים של נתינה וקבלה של מתנות. מדי פעם בפעם עולות תהיות ושאלות על החיים החברתיים של המתנות כחלק מרכזי ומשמעותי באירועי חג ובארנון היחסיים החברתיים. חיפוש קצר באינטרנט של המילה "מתנה" מעלה מבחר הצעות מפתות להעשרת קשרים דרך נתינת מתנה: "מבחר מתנות ענק", "מתנות מקוריות", "מתנות מחוץ לקופסה", ובתרבות אפשר למצוא פתגם הפוך ביחס למתנה: "עבר ביתו, בוצע בצע; ושונא מתנת יחיה" (משלי טו, כז).

מילון רב מילים מגדיר את המילה "מתנה" כך: "דבר שקונים או נותנים למישהו כדי לשמח אותו, כדי להביע כלפיו אהבה או תודה, לרגל מאורע כלשהו וכד'".

מתנה: אֶשְׁכֶּה, אֶתְנֶה, דֹּרוֹן, זָבֵד, מִנְחָה, מִתָּה, שִׁי, תְּשׁוּרָה

אחד הראשונים שמיפה את הנתינה והקבלה של מתנה במטרה להבין מבחינה תאורטית אותה ואת משמעותה החברתית היה הסוציולוג והאנתרופולוג הצרפתי מרסל מוס (Mauss). כבר בתחילת שנות העשרים הדגיש מוס את העובדה הנסתרת כי מתנה שניתנת לכאורה מתוך רצון חופשי ללא כל חובה חוקית או מוסרית, כמעט אף פעם אינה "מתנת חינם", והיא קושרת את הנותן ואת המקבל בשרשרת של מחויבויות. מדובר במערכת של נתינת חפצים כמתנה שבה ערך הטובין המוחלפים אינו נמדד רק במחירים בשוק הסחורות "הרגיל", אלא בהקשר החברתי של הנותן והמקבל, מה שמכונה "חליפין סימבוליים".¹

מוס מציין כי בטקסים הראוותניים של הפוטלאץ' - טקסים שהיו מקובלים בתרבויות אינדיאניות בצפון-מערב אמריקה, שבהם חילקו המנהיגים כמויות גדולות של מזון לשבט - נועדה חלוקת המזון לחזק את הסולידריות החברתית ולבסס את מעמדו של המנהיג. סעודות במשמעות דומה, שמשלבות נתינה מסוגים שונים, נערכות גם בקהילות בודהיסטיות בדרום מזרח אסיה, בדרך כלל לפני העונה הגשומה או אחריה. מוס כתב בתחילת שנות העשרים של המאה ה-20, אבל נראה שדבריו תקפים גם היום, ובאירועים כמו חתונות מופעלת מערכת מורכבת של התחשבנויות: מה מקובל ומה סביב, איך לא להיראות קמצן חלילה, אבל גם לא להתרושש. גם ההיסטוריון גדי אלמזי נחן את דעתו על המתנה כאובייקט עם משמעות שמקדם חיים חברתיים.

בכתיבתו על חילופי מתנות בימי הביניים ובעת החדשה המוקדמת הוא מציין שבתקופה הטרומ-מודרנית חלק ניכר מהטובין ומהשירותים, ולעתים אפילו רובם, לא עברו מיד ליד באמצעות מנגנוני השוק, אלא מחוצה לו, באמצעות העברות חד-צדדיות (מסים ושלל) או כמתנות ומנחות בין קבוצות שארות (נדוניות ומתנות חתן), בין הדורות (ירושות), בין חברי אליטות פוליטיות, בין קהילות כפריות ועירוניות ובין אדונים ומשרתים.² תפיסה כזאת של חילופי מתנות מתמקדת במשא ומתן המובלע או הגלוי בין הצדדים על משמעות מעשיהם. מתנות, לפי תפיסה זו, אינן מוסד או מהות קבועה, אלא שדה למאבק על משמעות, הנערך לפי כללים משתנים וסותרים.

מתנות מופיעות גם ביחסים הרגשים בחדר הטיפולים. הספרות הטיפולית, בעיקר מהפרספקטיבה הפסיכואנליטית, מזכירה כל מיני מניעים לנתינת מתנות. המאמר "מדוע מטופלים נותנים מתנות" הוא אבן דרך במיפוי המניעים החבויים והגלויים בנתינת מתנה בתוך טיפול גם משום שהחוקרים מבררים את התגובות המגוונות של המטופלים.³ מתברר שהמתנה מתפקדת כאמצעי לפייס את המטפל, לזכות בחיבתו, להשאיר אצלו אובייקט מוחשי שמייצג את המטופל וגם להעביר מסר לא מילולי במקום מילים. למטופלים מצדם תגובות מגוונות, בין היתר דחייה עדינה או הצעה לשוחח על משמעות הפעולה בלויית קבלת המתנה או דחייתה. נתון מעניין שעלה במחקר הוא שהמתנה קשורה לתוכני הטיפול, נוצרה על ידי המטופלת או נרכשה בתקווה שהמטופלת תאהב אותה. רוב המתנות ניתנו בטיפולים שבהם הדילמות המרכזיות היו קשורות ביחסים בתוך המשפחה.

אחד האובייקטים המיוצרים לעיפה ונרכשים בהתמדה כמתנה הוא הרימון העשוי קרמיקה. מוצאו של העץ בדרום מזרח אסיה, ולאזורנו הגיע בימי קדם ומאו מילא תפקיד חשוב בחקלאות ובתרבות. לפרי הרימון משמעותיות במקרא ובמיתולוגיה היוונית, וכיום הוא מייצג מקומיות ארץ ישראלית ושייכות. צורתו, צבעו האדום וגרגריו הם מטפורה לתשוקה. כיוצרי רימונים פעולת היצירה מחברת אותנו עצמנו כחוליה בסיפור המרובד שלו.

גם קערות וספלים - אובייקטים מכילים, בעלי מעטפת חיצונית וחלל פנימי - פופולריים מאוד כמתנות, ובהכינו אותם, כשאנו ממירות במגע היד את החומר לצורה ולצבע, עוברים עלינו תהליכים קוגניטיביים ורגשיים שמייצרים הזדהות עם נותן המתנה ועם מקבלה. מתברר אפוא שאיננו רק פעילות בשדה האמנות והעיצוב, אלא גם ממלאות תפקיד חשוב בהעשרת ובהעמקת המשמעות של היחסים החברתיים ■

הערות

- [1] מרסל מוס, מסה על המתנה: צורתו וסיבתו של החליפין בחברות הארכאיות, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2005.
- [2] גדי אלמזי, "חילופי מתנות בימי הביניים ובעת החדשה המוקדמת", ויקיפדיה.
- [3] Sarah Knox, Robert Dubois, Jacquelyn Smith, Shirley Hess and Clara Hill, "Clients' Experiences Giving Gifts to Therapists", *Psychotherapy Theory, Research, Practice, Training* 46, no. 3 (2009): 350-361.

אנגובים זה כיף!

אנגובים זה כיף! הם הצבעים הבסיסיים, הקלים והמגוונים ביותר ליישום. התערובת הבסיסית והפשטה ביותר להכנת אנגוב היא ערבוב חומר יבש עם מים עד שמתקבל מרקם נוזלי. נשתמש בו על פני השטח של החומר (למשל כעיסור על ספל או על אריח) כדי להוסיף צבע, לשפר את מרקם פני השטח, לספק רקע לעיסור נוסף או להוסיף מרקמים. מכיוון שהרכבו של הצבע ותכונותיו דומים לזה של החומר, נשתמש בהם על חומר לח ונקפיד להתאים את שיעור ההתכווצות שלו לזה של החומר שמתחתיו, שאם לא כן הוא עלול להיסדק (כשהאנגוב מתכווץ יותר מהחומר שמתחתיו) או להתקלף וליפול (כשהחומר מתכווץ יותר מהאנגוב שעליו). ייחודו של האנגוב ביכולתו להיטמע ולהתאחד עם החומר ולהפוך חלק בלתי נפרד מהגוף עצמו.



סגראפיתו - שלי אוקון

השיטות לעבודה עם אנגובים רבות ומגוונות. אפשר לטבול, לרסס, להבריש, לצייר, ליצור תבליט, לחרוט, לשייף ולהדפיס, להשתמש בשיטה אחת או לשלב ביניהן. מהו אנגוב וכיצד להכינו ראו בגיליון הקודם (מספר 33). כאן אני רוצה להציג שבע שיטות עבודה מהנות עם צבעים אלה.

סגראפיתו - באיטלקית Sgraffito היא טכניקת עיסור ליצירת מרקמים או דימויים בחומר הקרמי. החומר נצבע בשכבה אחת או יותר של אנגובים בצבעים שונים ובשלב הייבוש Leather hard, הציור מצויר על ידי גירוד או גילוף הצבע. מטרת הגירוד לחשוף מחדש את השכבות התחתונות, שלהן צבע שונה.



מי זכוכית - גיא ג'אנה



הדפסה משבלונה - אורית בן אריה



מרקמים וציפויים - טד פליינג



סגרפיטו - אילת אדלר



סגרפיטו - יעל פייזנר

סליפ טריילר - טכניקת עיטור ליצירת תבליטים בעזרת בקבוק לחיצה (סקיזר). חשוב להשתמש באנגוב סמיך ומסונן, שיהיה יציב וחלק ולא ייזל וילכלך את העיטור.

מי זכוכית - טכניקה שכוללת מריחת מי זכוכית/סודיום סיליקט על גבי שכבת האנגוב ויבושה המהיר בעזרת אקדח חום. שכבת החומר הפנימית, התחתונה, נשארת רטובה וגמישה, ומתייבשת החוצה יוצרת מרקם סדקים מעניין.

איור - לבעלי היד החופשית קוסמת יכולתו של האנגוב לשמור על קו נקי ועל פרטים ברורים. בניגוד לזינוג הנוזלי, האנגוב יציב ומאפשר לצייר בעזרתו ללא מגבלות טכניות.

מרקמים וציפויים - העבודה באנגוב סמיך וחלק היא חוויה חושית מענגת. המרקם הקרמי מאפשר למרוח אותו בידיים, בכלי מסיליקון גמיש או בעזרת מברשת, וכן לפסל תבליט או ליצור פני שטח מורכבים כך שצורתם נשמרת בתהליך הייבוש ומאפשרת לעצבם מחדש בתלת-ממד.

הדפסה משבלונה - העבודה באנגוב, שהוא בעצם חומר, מאפשרת להטמיע את ההדפס בחומר כך שבסיום השרפה שני החומרים מתאחדים למקשה אחת. בעת ההדפסה רצוי להשתמש בשבלונה עשויה סיליקון גמיש ולא פלסטיק כדי שניתן יהיה להצמידה אל החומר ולמרוח את הצבע מבחוץ כלפי פנים באופן נקי וברור.

חיפוי מלא - אנגובים יכולים לשמש ככיסוי מלא מעל חומר אחר כדי לעשותו בהיר יותר, כהה או צבעוני ■



סליפ טריילר - אביטל אשד, צילום: אביטל אשד



חיפוי מלא - נעה אלמגור



איור - גיא ג'אנה



אסנת ריצ'מן, ללא כותרת, 2016, עבודת אבניים, צילום: שי הלוי