



כתב עת לתרבות חומרית
1280°C

גיליון 35
2017

מחיר: 50 ש"ח כולל מע"מ



0 0232000002 1

דבר העורכת

במה מותרת הדמות חדת האוזן (ראו צילום השער) מן הזוגיים, מאלה שיכולים לקרוץ באחת מעיניהם או מאלה שסומק הלחיים מעניק להם זהות מוגדרת, ליצן או גברת? חד אוזן זה מערער בנוכחותו על הסימטריה המוכרת בפיסול ראש ומעורר עניין. פיו, שמודגש באודם שפתיים, יכול להפיק מרגליות. דמות זו הוצגה בתערוכה טופסי טרווי - התערוכה השנתית של אגודת אמני קרמיקה בישראל. שם התערוכה מכוון למצבי אי סדר ופרימת הייררכיות עד כדי טירוף.

אנחנו הקוראים, המתבוננים, יכולים להציף עצמנו בתהיות שקשורות לתחומי השיח כשמדובר ביצירה בחומר קרמי. במה מותר השימוש בחומר הקרמי? האם לעיצוב בחומר קרמי נחוצה הגדרה עצמאית, או שהוא יכול להיכלל בתחום העיצוב הכללי? הבידול ההיסטורי של פיסול קרמי מפיסול בחומרים אחרים - מה תוקפו היום? השיח האמנותי-תרבותי-חומרי רוטט, תחומים זולגים זה לתוך זה. ההגדרות ההיסטוריות, מיון על פי תחומים וכן תקינות התצוגה של יצירות עשויות חומר קרמי נבחנים מחדש. אני סבורה שזה תהליך מרתק שקשור לחיים סביבנו. תחום הקרמיקה שותף בבחינת מצבי מעבר ממקום למקום, ועצם נוכחותו בשדה התרבותי-אמנותי מעורר את שאלת הגדרת התחום. לו הייתי על יד הפסל ולא היה סביבי אף אחד, הייתי מלטפת את הצד הנטול ומהרהרת בידיות. לפעולת הדפדוף איכויות מעוררות השראה. נסו אותן תחילה.

טליה טוקטלי

כתב ט' יחייבית חוסי"ר
1280°C

בשער: מאירה אונא, כן לא אדום ירוק, 1971-2017, פרט מתוך מיצב, מתוך התערוכה טופסי טרווי, 2017, צילום: שי הלוי

עורכת: טליה טוקטלי | עורכת משנה: דורית בן טוב | מערכת: גלי גרינשפן, ענת נגב, אורלי נר, 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 נא לציין בנושא: תגובות - 1280



תוכן

4 אורלי נזר_המרוץ לקאנון_מימקצוע נשי' ליאונטנטיות' גברית_סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית

12 גלי גרינשפן_קרב יום_רשימות על פעולת האוצרות

20 אירנה גורדון_עולם הפוך_טופסי טרווי - התערוכה השנתית של אגודת אמני קרמיקה בישראל_בית בנימיני, תל אביב

31 צוללת

39 ענת לידרור_מתי יצלצלו הפעמונים_אבנר זינגר ומוחמד אבו רקיה

44 רונית זוהר_הרגשתי כאילו אני מקשיבה ליצירת ג'אז_שיחה עם סקויה מילר

50 אילן בק_חיים שלמים_שיחה עם מוניקה הדרי על תערוכתה 'לחיים'

54 רחל מנשה דור_שיחה עם מוניקה הדרי בעקבות תערוכתה 'לחיים'

57 אילן בק_PASTICHE, BRICOLAGE_דינה כהנא גלר

62 מיכל אלון, אורי אלון_קערה שוטה_כתבה מצולמת

69 טליה טוקטלי_לוקחת סיכונים_מירי פליישר

74 עפרה עמיקם_הומאז' כדרך ביטוי_על התערוכה הומאז'

82 מיכל קורן_טכנולוגיה של החומר_פסטה מצרית

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.

גלי גרינשפן היא מרצה לאמנות. בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי ולימודי תואר שני באמנות בבצלאל - אקדמיה לאמנות ועיצוב. אמא לשלושה ילדים, גרה בגבעתיים.

אירנה גורדון היא האוצרת הראשית של סדנת ההדפס ירושלים ואוצרת עצמאית של אמנית עכשווית. דוקטורנטית בתכנית לפרשנות ותרבות באוניברסיטת בר אילן.

נדיה עדינה רוז היא אמנית רב-תחומית. עלתה ארצה בגיל 22 ממוסקוה. עוסקת בציוה, פיסול, איור ספרים, כתיבת שירה והוראת אמנות. ספר שירה הראשון **דיו של שלג** (2015) זכה בפרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם.

ענת לידרור היא מנהלת מרכז האמנות המשותף גבעת חביבה ואוצרת גלריית השלום. למדה ארכיטקטורה, צילום ואמנות בבצלאל - אקדמיה לאמנות ועיצוב. מאמינה בקשר בין אמנות לאדם ולסביבתו ובאמת רבת הרבדים שרק האמנות יכולה להעביר.

רונית זוהר היא קרמיקאית, מתגוררת ביפו.

אילן בק הוא בוגר המחלקה לעיצוב קרמי וחוכית בבצלאל - אקדמיה לאמנות ועיצוב, ובעל תואר שני בעיצוב תעשייתי מטעם הטכניון. מרצה במחלקה לעיצוב קרמי וחוכית בבצלאל וממנהלי המבשלה לאמנויות הקרמיקה וגלריית קרית האמנים בקרית טבעון.

רחל מנשה דור היא אמנית. בעלת תואר שני (MFA) מטעם המחלקה לקרמיקה בבית הספר לעיצוב רוד איילנד, ארצות הברית (RISD), מלמדת במכללה האקדמית לחינוך אורנים ובסטודיו לקרמיקה בפנימיית 'אמונה' לנוער בסיכון בעפולה. יוצרת ומלמדת בסטודיו שלה בבית קשת.

מיכל אלון היא אמנית קרמיקה. בוגרת המחלקה לעיצוב סביבתי ותעשייתי בבצלאל - אקדמיה לאמנות ועיצוב. יוצרת בסטודיו בהדר עם ומלמדת בגבעת חביבה.

אורי אלון עוסק במחקר ובפיתוח של מערכות תומכות חיים. בוגר המחלקה לעיצוב סביבתי ותעשייתי בבצלאל - אקדמיה לאמנות ועיצוב.

טליה טוקטלי היא אמנית.

עפרה עמיקם היא יוצרת, אוצרת וחוקרת תרבות.

מיכל קורן היא אמנית, בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל - אקדמיה לאמנות ועיצוב. יוצרת ומלמדת בסטודיו שלה ביפו.

סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית

המרוץ לקאנון

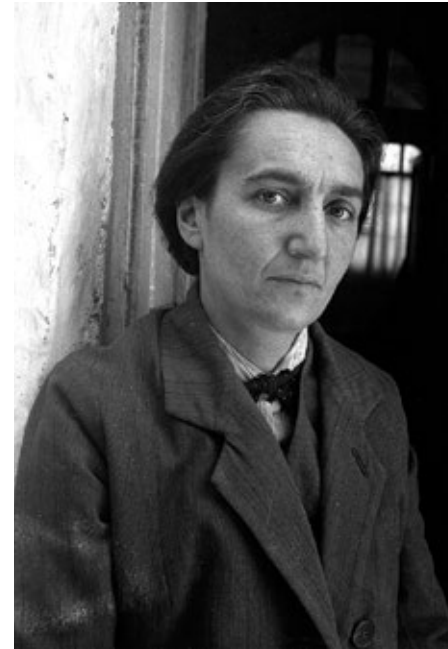
מאמר 3

מ'מקצוע נשי' ל'אותנטיות' גברית

רוב אמניות הקרמיקה בישראל הן נשים. הן מומחיות בטכנולוגיה המשמשת אותן ביצירתן, אבל זו נתפסת כמלאכה. מקורו של יחס זה בשימוש הסלקטיבי במונח 'טכנולוגיה' ובקשר בין טכנולוגיה לגבריות (Johnson, 2010). גברים נתפסים כבעלי משיכה טבעית לטכנולוגיה, ואילו נשים נתפסות כחוששות ממנה או לא אוהבות אותה. גם כשהן משתמשות בה, הן נתפסות כמי שאינן מחפשות להבין אותה (Bray, 2007). מהמחקר עולה כי נשים מערביות רבות שעוסקות בקרמיקה מאמינות כי עבודתן נתפסת רצינית פחות מזו של גברים בתחום, וכי עיסוקן נתפס כתחביב, כעיסוק משני, ומתחבר עם האמונות הרווחות בציבור בנוגע ליכולותיהן לשלוט בטכנולוגיות ובציוד הקשור בקרמיקה. בניגוד לגברים, שתפיסתם המקצועית נוטה להיות בוטחת, נשים שעוסקות בקרמיקה מתקשות למצוא לעצמן הגדרה חד-משמעית בתוך המרחב של אמנית, קדרית ומעצבת (Weida, 2011).

שבורים' טופלו בעבודה בקרמיקה במרכזי תעסוקה שיקומיים, בתהליך שמטרתו הייתה לאפשר להם להשתחרר מהמלנכוליה ולהובילם למקומם ולמעמדם הנכון בעולם. מתוך ניצול מקצועיותן של נשים אלה התפתח השיקום לאסטרטגיית גאולה, והאומנות קיבלה התוויה נשית ושייכה לדיסציפלינות 'נותנות השירות' (Sorkin, 2016). התווית הטיפולית שהודבקה לקרמיקה חיזקה את דימויה כאמנות שולית ונשית, וביקורת האמנות הישראלית ראתה בה קישוט, אמנות שימושית ותחביב (טרכטנברג, 2008). הזלזול בנשים יוצרות נבע מהעדפתן את הבית ואת המשפחה, העדפה שהביאה לידי הטענה כי אינן מקצועיות מספיק, ואולם למרות הגישה המזלזלת כלפי יצירתן, כיום יש הטוענים כי אם בתחום הציור תרומתן של נשים אמניות השתוותה לזו של הגברים, בתחום הקרמיקה נראה שנשים שפיסלו בחומר עלו על הגברים בתרומתן הייחודית להתפתחות האמנות המקומית, בייחוד בעשורים הראשונים של המאה (מרקוס, 2008).

בניגוד לישראל, שבה תרומתן של אמניות קרמיקה טרם נחקרה, בכל הנוגע לארצות הברית מצאה החוקרת גיני סורקין כי הקרמיקה הייתה מרכזית להיסטוריה הפמיניסטית שם: קרמיקאיות של שנות החמישים היו החלוצות של הייצור האמנותי פוסט-סטודיו, שאפיין את שנות השישים בארצות הברית, אבל יותר מכך, הן הקדימו את האמנות הקולקטיבית הפמיניסטית של שנות



הדוויג גרוסמן 1998-2002, באדיבות המכון לאמנות בית שניידרמן, גבעתיים

אבחנות מגדריות רלוונטיות גם לייצור התעשייתי של הקרמיקה ולאסוציאציה המגדרית של המקצוע 'מעצב'. נשים הועסקו במפעלים כמעטרות, ואף שרובן חתמו את שמן על העבודה, רק אחדות מהן ידועות, לעומת הגברים המעצבים, ששמן ידוע. התפיסה הפטריארכלית שאפיינה את שוק העבודה הדהדה גם לתיעוד ההיסטורי של מפעלי הקרמיקה, וההתעלמות מתרומתן של נשים לתעשייה זו הביאה לידי הצגה לא שלמה, ואף מעוותת, של התחום, כמושתת על הגברים כמעצבים וכלקוחות (Buckley, 1990). גם ההיסטוריוגרפיה של קדרות-הסטודיו במאה ה-20 חושפת בנייה ממסדית של נרטיב של דומיננטיות גברית, כשמספר הקדרים המוצגים בקאנון גדול פי שלושה ממספר הנשים (Vincentelli, 2000).

בתקופת הגעתן של האימהות המייסדות של תחום הקרמיקה לארץ ישראל - חוה סמואל, הדוויג גרוסמן וחנה חר"ג-צונץ - נתפסה הקדרות, המבוססת על כוח ועל קביעות, כעבודה של גברים. בבתי הספר לאמנות באירופה התקשו הנשים בדרך כלל לקבל הכשרה בעבודה על האובניים, והן הוכשרו רק ליצירה בטכניקות של בניית יד (De Waal, 2003). על רקע אירופה הפטריארכלית מרגשת ההבנה כי את קדרות הסטודיו היהודית בארץ ישראל ייסדו שלוש נשים. עם השנים התבססה הקרמיקה בארץ ישראל כמקצוע נשי, עד שבשנת 1960 הביעה הדוויג גרוסמן תקווה כי כניסתם בעת האחרונה של גברים צעירים לתחום הקדרות ואמנות הקרמיקה תביא לידי התרחבות והתקדמות טכנולוגית בתחום (Grossman, 1960). בשנת 1986 הציגה ציונה שמשי שתי אבחנות מעניינות: הראשונה, כי בתהליך לא מובן נהפכה הקרמיקה בארץ, למרות כל הקשיים, למקצוע נשי; והשנייה, חשובה יותר לענייננו, כי ישראל היא ארץ שאוהבת קרמיקה, אבל הממסד האמנותי בה אינו מקבל את החומר הקרמי, ויוצרים בחומר עדיין משתתפים רק במידה מועטה בתערוכות אמנות רגילות (עמירן, 1986). אבחנותיה של שמשי מהדהדות את הטענה כי מגדרו של האמן/נית משפיע על האופן שבו האמנות נראית ונדונה. בשנת 2005 סיפרה ציונה שמשי כי ניסתה לקדם את כניסתם של בחורים למחלקה לעיצוב קרמי, אולם אלה שהצטרפו לא היו 'גיבורים', אלא 'טיפוסי אנטי-גיבור בנוסח וודי אלן' (באומן, 2005).

הביוגרפיות של חנה חר"ג-צונץ והדוויג גרוסמן - בדומה לאלה של עוד נשים מקצועיות בתחום הקרמיקה - כוללות פרקים של עבודת שיקום עם פצועי מלחמה (עפרת, 1991). 'יחילים



ציונה שמשי, באדיבות מרכז המידע לאמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים



שלי הררי 1916-2014, ארכיון הצלם אפרים צפריר, מרכז המידע לאמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים

יחיד אחת בלבד של אמן קרמיקה, תערוכות של איתן גרוס בשנת 2007 בשם 'ציפורה, אם איתן היה בת, הייתי מחכה לו!' (אצרה שלומית באומן). בהקדמה לקטלוג כתב מנהל המוזיאון מאיר אהרונסון כי העבודה שפענחה בשבילו את יצירתו של גרוס (וכנראה הייתה כרטיס הכניסה של גרוס למוזיאון) הייתה העבודה 'פורטרט עצמי' (2006), לוח קרמיקה שעליו מודפסת תמונתו של גרוס לבוש כאישה, ומסביב הכיתוב: 'ציפורה! אם איתן היה בת, הייתי מחכה לו' (אהרונסון, 2007). אוצרת התערוכה, שלומית באומן, ציינה את הקשר בין יצירתו החופשית של גרוס ליצירתו של גרייסון פרי, מי שזכה בשנת

2003 בפרס טרנר האנגלי, שכן רב המשותף ביניהם: זהות חוצה גבולות מגדריים, חופש פעולה על הנפחים הקרמיים ועיסוק בעולם פנימי ואישי, פוליטי וחושפני, המטשטש ומאתגר את הגבולות בין ה'נורמלי' ל'סוטה', כל אחד בדרכו (באומן, 2007). קשה שלא להעלות את הסברה שיצירתו הטרנס-ג'נדרית, האפנתית לתקופה שבה יצירה דומה זיכתה את יוצרה בפרס טרנר, היא שאפשרה את קיומה של תערוכת יחיד של אמן קרמיקה במוזיאון לאמנות רמת גן; ובאופן רחב יותר, יצירת הקרמיקה זכתה במעמד של אמנות הודות להיותו של האמן גבר שעוסק בשאלות מגדריות במדיום נשי. המקרה של איתן גרוס תואם את הסטטיסטיקה הכללית, שכן בדיקה מספרית חושפת כי מאז שנת 1980 כ-40% מתערוכות היחיד המוזיאוליות במדיום הקרמיקה היו של גברים ואת חמש מתוך שמונה הביאנלות לקרמיקה ישראלית אצרו גברים.

מגמה דומה ניכרת בהנהלת המחלקה לעיצוב קרמי וחכוכית בבצלאל. המנהל הראשון של המחלקה לקרמיקה שם אמנם היה דוד ואכטל (ניהל בשנים 1958-1962), אבל הקמתה של המחלקה לקדרות, כפי שאנו מכירים אותה כיום, נזקפת לזכותה של גדולה עוגן. גדולה עוגן מונתה לנהל את המחלקה בשנת 1962, ולאחריה כיהנו בתפקיד ציונה שמשי, לידיה זבצקי ודינה כהנא גל. בשנת 1995 קיבל דידי לין את ניהול המחלקה, ובעקבות ההצלחה בשווקים של אובייקטים תעשייתיים שמתבססים על קראפט ועלייתו של 'שיח הקראפט' 'מסרב' התפקיד לחזור לידיים נשיות. בסיכמו של דב, מתוך שמונת מנהלי המחלקה לקרמיקה עד כה, ארבעה מהם היו גברים, ומאז 1995, במשך יותר מעשרים שנה, ניהלו אותה ברצף שלושה מהם.

גם בבית בנימיני מסתמנת העדפה של גברים, אף שמנהלות המוסד הן נשים. מבדיקה

השבעים, ובייחוד את המורשת של העשור כרווי במוסדות תצוגה אלטרנטיביים. עם זאת אותן נשים חלוצות פעלו במדיום שלא הוכר כאמנות, וזירות ההשפעה שלהן היו מוגבלות. אי-השוויון העיקרי, טענה סורקין, התקיים בתוך שדה הקרמיקה עצמו: הן נתפסו כמורות, תפקיד נשי מקובל, ולא כאמניות משפיעות (Sorkin, 2016).

על רקע הקשר בין מגדר לקרמיקה ותפיסתו הנשית של התחום, מעניינת ההתייחסות שניתנה בתקופה האחרונה לאמני קרמיקה ישראלים גברים, בתוך השדה ומחוצה לו. במאמר על הרטרופקטיבות (נזר, 2016) דנתי באופן שבו הוצגו אמנים גברים ונשים: בזמן שיצירתן בקרמיקה של נשים נתפסה כתחביב או כבררת המחדל לעיסוק בפיסול 'ידידותי' יותר לנשים, הן בקנה המידה והן באפשרו לעבוד מהבית, בכל הנוגע לגברים קיבלה היצירה בקרמיקה ממד ערכי.

דוגמה מן העבר ליתרון של הגברים בשדה הקרמיקה הישראלית לקוחה מהתערוכות בביתן הקרמיקה במוזיאון ארץ ישראל. לאחר עשור שבו לא נערכו בביתן תערוכות של קרמיקה עכשווית, אפשרו שינויים בהנהלת המוזיאון בשנים 1994-1995 שלוש תערוכות יחיד לקרמיקאים ישראלים עכשוויים. שתיים מהתערוכות, שלהן היה גם קטלוג, היו של אמנים גברים: 'הקרמיקה של משה שק (ג'וק)' (1994) ו'הקרמיקה של גדעון קריא' (1995). תערוכה אחת - 'גפנים: מייצבים קרמיים' (1995), ללא קטלוג - הייתה של שלי הררי (1916-2014).

זאת ועוד. בשלושים שנות קיומו של המוזיאון לאמנות ישראלית רמת גן התקיימה בו תערוכת



איתן גרוס 1939-2006, צילום: שי בן אפרים



משה שק 1936-2011, צילום: חיים ברקת

באומן, שלומית, 2005. 'על אהבות ובגידות: שלומית באומן מראינת את ציונה שמשי', 1280°C: כתב עת לאמנות הקרמיקה, 13: 4.

באומן, שלומית (אוצרת), 2007. איתן גרוס: ציפורה, אם איתן היה בת, הייתי מחכה לו. המוזיאון לאמנות רמת גן. טרכטנברג, גרסיאלה, 2008. 'ממוצלות למועלמות: יוצרות בעיני ביקורת האמנות', בתוך רות מרקוס (עורכת), נשים יוצרות בישראל 1970-1920 (עמ' 23-46). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ימין, רונן, 2016. 'אני קדר', בתוך שלומית באומן (עורכת), חומר כשפה - שפה כחומר (עמ' 164-173). תל אביב: בית בנימיני.

מרקוס, רות, 2008. נשים יוצרות בישראל 1970-1920. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

נה, אורלי, 2016. 'המרוץ לקאנון: סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית / מאמר 2: רטרופקטיבות', 1280°C: כתב עת לתרבות חומרית, 34: 4-19.

עמירן, רות, 1986. הקרמיקה בתקופה העתיקה והחדשה. תל אביב: לפיד.

עפרת, גדעון, 1991. ראשית הקרמיקה הישראלית 1962-1932. תל אביב: אגודת אמני קרמיקה בישראל.

Bray, Francesca, 2007. 'Gender and Technology', *The Annual Review of Anthropology*, 36: 37-53.

Buckley, Cheryl, 1990. *Potters and Paintresses Women Designers in the Pottery Industry 1870-1955*. London: The Women's Press.

De Waal, Edmund, 2003. *20th Century Ceramics*. New York: Thames & Hudson.

Grossman, Hedwig, 1960. 'Zur Geschichte der Kunstkeramik im neuen Israel', *Vrienden van de nederlandse ceramiek: Israëlische keramiek*, 20 (3): 42.

Johnson, Deborah G., 2010. 'Sorting Out the Question of Feminist Technology', in *Feminist Technology*, edited by Linda L. Layne, Sharra L. Vostral, and Kate Boyer. Chicago: University of Illinois Press.

Sorkin, Jenni, 2016. *Live Form: Women, Ceramics, and Community*, Chicago: The University of Chicago Press.

Vincentelli, Moira, 2000. *Women and Ceramics: Gendered Vessels*. Manchester: Manchester University Press.

Weida, Courtney Lee, 2011. *Artistic Ambivalence in Clay: Portraits of Pottery, Ceramics and Gender*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.



חיימי פניכל צילום: שי הלוי



רועי מעין וארוז מעין, White Cube #3, 2015, פרפורמנס, חומר קרמי, כלי עבודה לקדרים, הביאנלה הבינלאומית ב-GYEONGGI, דרום קוריאה, צילום: רועי מעין



דימה גורביץ', צילום: דפנה סרוסי

אקראית בעת כתיבת מאמר זה עולה כי 30% ממצבת המורים הם גברים. מעניינת גם העובדה כי מבין 22 הזוכים במלגת 'סטודיו ראשון' של קרן בנימיני, המוענקת משנת 2003, 27% היו גברים. יתרה מכך, משנת 2014, במשך ארבעה מחזורים, זכה במלגה גבר אחד לפחות, ובשנת 2015 אף זכו שניים. כלומר, מאז 2014 שליש מהזוכים הם גברים, אף שידוע כי שיעורם של הגברים במחלקות לקרמיקה נמוך. ייתכן שב-HIT המצב שונה, אך שם אין מחלקה לקרמיקה, אלא סדנת קרמיקה בתוך המחלקה לעיצוב תעשייתי.

מה ניתן ללמוד מנתונים מספריים אלה? הקרמיקה בישראל היא מקצוע נשי, אבל לגברים, כמו בכל מקום, יש יתרון. מעבר למעמדם העדיף בכלל החברה, קשה שלא להסיק שמובילים בתוך שדה הקרמיקה עדיין מאמינים שהנכחת אמני קרמיקה גברים תשפר את מעמדו של התחום. לצערנו, במקום שהמובילים בשדה יתהדרו בתרומתן של נשים לשדה הקרמיקה הישראלית, ולשדה האמנות בכלל, הם נוטים להסתיר זאת ■

מקורות

אהרונסון, מאיה, 2007. 'יומן בחומה, על הלוח שפיענח את עבודתו וחיוו של איתן גרוס', בתוך: שלומית באומן (אוצרת), איתן גרוס: ציפורה, אם איתן היה בת הייתי מחכה לו (עמ' 3). המוזיאון לאמנות רמת גן.

על התערוכה 'קרב יום' שהוצגה בגלריית הקוביה בירושלים, מרץ-אפריל 2017

קרב יום

רשימות על פעולת האוצרות

מחשבה ראשונה ביחס לתערוכה 'קרב יום' כללה את השאלה מאיפה נובעת היצירה ומה מקומה של הקרמיקה במובן הרחב שלה ביחס לנביעה זו. חיפשתי לגעת במעמקים שבהם אותו דחף רגשי נוצר. מעמקים אלה התגלו כקשורים קשר בל יינתק לגוף - גם כאתר המכיל אותם וגם כמה שמתווך את אותה תנועה החוצה. מעמקי נפש אלו כוללים גם את הלא ניתן לדיבור ונקשרים גם למניע מרכזי שלי - הרצון להתנגד לסגירות ולהשתקה; הרצון להראות כי אף על פי שאפשר לעקוף ולעדן נושאים בוערים ולהימנע משימוש בסמלים בעלי עוצמה שאינם תמיד מוסכמים על הכלל ונוחים, יש שבוחרים לראות באופן ביטוי שפוחח ומרחיב דבר הכרחי. בהכרחיות זו נכללים בין היתר תשוקה, הומור, אלוהים והשואה, וגם יצר הרע, עדות, הגוף וצרכיו. למעשה כל התמודדות עם ביקורת חברתית, עם טאבו, עם הכללי והאישי תעבור דרך הגוף הספציפי של מי שבחרו ליצור מתוך אותו דחף.

הפעולה הגופנית אל החומר, עליו ודרכו היא זו שנותנת את התוקף. התוכן הייחודי הוא בין היעל מהי מדברים ובין הפעולה הגופנית והאיך הוא עובר אל החומר או המצע. אותו מצע איננו רקע ניטרלי, אלא כרוך במציאות, טעון מלכתחילה, בין שמתייחסים אליו כחומר ובין שמתייחסים אליו כדימוי. אפשר לטעון כי בבסיס האומנות (Craftmanship) יש גורם מעדן; ביטוי גולמי עובר תהליך רב שנים של התמקצעות, השתפרות והתקדמות. עם זאת בתערוכה המקצועיות הרבה מתועלת הן אל עבר גבולות אפשרות החומר; והן אל עבר הפריצה החוצה של פעולה מסדר רגשי בעל קצב ותנועה מנוגדים. נוצרים פערים בין הטקסט ויכולתנו לקרוא אותו ובין החוויה הגופנית את האובייקט שנושא אותו ויכולתנו כצופים להכיל גם חוסר משמעות.





אלי פטל, חומוס, 2003, צלחת עם צבע שמן

בתערוכה גם את הרגע המוקפד, המופנם והמוכל ביותר: חדות ומיקוד אלה אפשריים בטכניקת העבודה המסוימת של העתקת הדימוי הצילומי ויצירתו כתבליט פורצלן בתחתית הכוס ובטכניקת היציקה של הפורצלן האנגלי.

גם הזמן הוא עיקרון מכריע. בתיעוד הפרפורמנס של חיה רוקין מילא היין את גופה עד הרגע המכריע שבו הוא נשפך החוצה ורשם את חוסר האפשרות להכיל. בצלחת החומוס של אלי פטל פעולות הבישול וההגשה מקבילות לפעולת הערבוב האינטנסיבית של הצייר, המניש את הצבע על הצלחת. כמו שתיאר פטל בשיחה בתערוכה - רגע אחד של ציור ושנתיים עד שיתייבש הצבע. קצב של רגע פעולה לעומת תהליך ארוך, עד הרגע שהעבודה מתחילה מחדש כיצירה. שניהם הכרחיים ורשומים בצלחת.

זמן הוא גם האפשרות להתבונן בכל חריטה בסכין יפני סביב אותיות תפילה וכן בכל חור סביב אות, ולחוות מחדש תהליך של עיבוד מחשבה ומילה אל משטח החומר. בעבודה 'Other places I find babies' של הדרה רבינוביץ יש הקבלה בין גוף האמנית באותו היום ובין הדמיון של השתנותו בעקבות היריון עתידי מיוחל. העיסוק במהות הזמן עולה בעבודתה 'קרב יום', שהייתה

התערוכה הוצגה בגלריה הקוביה בירושלים וכללה עבודות של אמנים ואמניות, אצל חלקם הקרמיקה היא מרחב העבודה היומיומי. עבודת האצרות היא התייחסות אל המכלול, כלומר אל ההקשרים העולים מתוקף הנוכחות הצמודה של העבודות, אבל היא לוקחת בחשבון שכל משתתפת ומשתתף יוצר ברצף הקשרים פנימי ואישי. הגלריה נמצאת במרכז לימוד אמנות, ותנועת האנשים הרבה אפשרה לתערוכה את החיות שלה גם לאחר רגע הפתיחה. הכניסה לחלל לכאורה יצרה רגע שליו, אבל השלווה הופרה משהחלו הצופים להתבונן ביצירות ולחוות אותן. אותי העסיקה גם השאלה כיצד 'לנהל' את ההתרגשות שעוררו בי העבודות באופן שיאפשר גם לצופים להכניס את פרשנותם שלהם, וכיצד היתקלות המבקרים בעבודות תאפשר אינטימיות. התהליך האצרותי היה איפוא בשבילי כמעין ניהול התנועה בין עוצמות קול של כל טקסט ופעולה אמנותית, באופן שיאפשר מערכת של הקשרים שאינה סגורה וסוגרת.

בכל העבודות שהוצגו בתערוכה אפשר לראות כיצד נבנה מתח בין הרגע המכריע הרגשי ובין הרישום שהוא הותיר על החומר והאופן שבו הוא נרשם. כך למשל במפות שיצרה יעל עצמוני הרישום בחומרים קרמיים שונים הוא שכבה שאותה עצמה אפשר לקרוא כטקסט שהיא הוסיפה, כרובד מחדש בדיאלוג בין שלושה מקורות: הפתקה ההיסטורית ובה רישום מחנה סוביבור, תבליט תוואי נוף המקום והעדות של אביה בספרו 'שריד מסוביבור'. את הטקסט הזה אפשר לקרוא מתוך התבוננות רגישה בבחירת החומרים, בכתם, בקו, בהיספנות אל המשטח, ברעילות, בכל פרט פיזי שמונח על דפי הפורצלן הגדולים.

אצל שחף גבעון החומר הוא גם הגוף - בין שהוא העין הסגורה, הפה, העתקת פניה שלה אל הפסל; ובין שהוא עור נושא קעקוע או צלקות. גופה מופיע בגוף עבודותיה, ונעשה ניסיון להוליד את תחושת החומר החי בכלי השרוף. בהתכתבותה עם פיסול וכיור אפריקאי שחזרה גבעון את הרעיון שבו האמן השבטי מעתיק את הצילוק ואת הקעקוע מגופו אל גוף החומר וכך מנציח אותו. הופעת הדייקן בעבודתה של אורלי אדלביץ הוא במונח זה הקצה השני של המנעד הרגשי ביצנו



יעל עצמוני, מימין לשמאל: מפה אילמת, 2013, פורצלן ורישום; העתק שמש, 2013, פורצלן וחיגוג; קץ, 2013, פורצלן, רישום וחיגוג, צילום: נועה בכנר



משה גרשוני, ללא כותרת (הנני), 1988, מתוך הסדרה 'קרמיקה יהודית', 1988, זיגוג על כלי חרסינה תעשייתי, צילום: גלי גרינשפן



הדרה רבינוביץ, קרב יום, 2017, מגזרת נייר על חומה, זיגוג, חוט מוזהב, צילום: נועה בכנר

ההשראה לשם התערוכה - פנייה ישירה לשינוי זמן ומעבר לזמן שאיננו יום ואיננו לילה. בשיחה שנערכה בתערוכה סיפרה הדרה רבינוביץ כי לפני כמה שנים החליטה לעשות ניסיון ולכתוב רק משפטים שמבחינתה הם אמת. עבורי עצם הניסיון (האמיץ) לאתר 'אמת' מול האפשרות של הקיום הבו זמני של יום ולילה הם תהייה עם קצות פתרון שונים לשאלה משותפת.

כעונן רעיוני לתערוכה זו נעזרתי במחשבה על יצירותיו של משה גרשוני מתוך הסדרה 'קרמיקה יהודית': הודות לבנו אורי ולבן זוגו חואן, שלהם אני מודה מקרב לב, הוצגה בתערוכה יצירתו של גרשוני, 'ללא כותרת (הנני)', 1988, מתוך עבודות קרמיקה אלו. זו צלחת עשויה קרמיקה תעשייתית ועליה מצויר בשחור דימוי של זה, כתם שחור נזל, מריחת אצבע, חצים שמופנים מעלה אל עבר המילה 'הנני' שנכתבה בכתב ידו של גרשוני. בשיחה עם שרה ברייטברג-סמל אמר גרשוני כך: 'כששאלו אותי איזה קרמיקה אני עושה, אמרתי: קרמיקה יהודית מהאמא ומהמרק עוף. התחלתי לקנות בשוק הפשפשים כלים, סרוויסים ממרכז אירופה, רובם מאוד פשוטים, חלקים [...] על הקרמיקה מיד צמחו צלבי קרס ומגני דוד, האסתטיקה של הלכלוך, השמוצעריי (הלכלוך) האקספרסיבי. בכלי החרסינה הלכלוך נראה כאילו אפשר לרחוץ אותו - צלבי הקרס, הצהוב-חלמון השפוך - אבל אי אפשר. זה שם.¹

כששאלה אותו ברייטברג-סמל, בשיחה אחרת, על הופעת האל בציוריו (חשוב להזכיר את ההקשר האמנותי שבו פעל בשנות השמונים ואת המיצב 'בדם לבי' ועבודות נוספות שפרצו שתיקה סביב נושא השואה - בדימוייה, באל, ברגש המנוגד לדלות ולמושגיות הישראלית הרווחת), ענה: 'את מכירה את הפסוק הזה מתהילים, שלא כתבתי אותו בציורים שלי כי הוא פאתטי מדי, 'ממעמקים קראתיך יהוה? הפסוק הזה מתאר את הציור שלי. לא במובן של 'אני קורא לך לעזרה ממעמקים';



קרוב יום, מראה מהתצוגה, צילום: נועה בכנר



אורלי אליאונורה אדלביץ', קופסת פורצלן
(פריט מתוך סדרה), 2014, חריטת גבס, יציקה לתבנית, פורצלן אנגלי (Bone China), זיגו, צילום: גלי גרינשפן

אלא 'ממעמקים קראנו לך יה, מהתהום המצאנו אותך, כדי שתתן משמעות לחיינו. זו נקודת המוצא. הקושי להאמין באמונה - או הלכלוך הזה, שצריך להפוך בציור לאמונה?² כלומר, אי אפשר להפריד בין הגופניות הישירה ובין החיפוש המתמיד אחרי אל או אמת או כל מושג שכזה.

כשביקרתי בסטודיו של משה גרשוני כחודש אחרי שנפטרו, חוויתי כיצד באופן מאגי כמעט הוא הצליח להטעין חפץ בעוצמה אדירה. לאט לאט, אחת אחת, נפרסו צלחות הקרמיקה

שעליהם צייר גרשוני בשנת 1988, ואפשר היה לחוש את תנועותיו. הטקסטים רבי התוקף שאותם כתב ולכלך, כתמים שנשפכו, נמרחו וצוירו, תיעדו את הצייר הישיר בין התהומות שמהן יצר ואליהן התייחס, ובין הגופניות שתיווכה אותם אלי. צלבי קרס, 'אל מלא רחמים', 'כוס ישועות לפני אדוני', 'צדק', 'בואי כלה', ו'למען לא ניגע לריק ולא נלד לבהלה', ה-'mench' ו'האל' - חוזרים למחשבות. אל ה'כלה' מתייחס גרשוני כסוף, ככיליון, כקצה של מעמקי ההתהוות. הלוואי שיכולתי לגעת בריק, הלוואי שהמגע לא יהיה לריק, וחשבתי כיצד הבהלה אורבת ונכרכת בלידה. פיוטיות רבת כאב ותשוקה, כשכל אות חותרת אל קצה הצלחת ברטט משלה, והמרכז שואב או מפזר את הכתם.

לפני כמה שנים התגוררתי כמה חודשים בפראג. ביקרתי בבית הקברות היהודי העתיק שם וגם נכנסתי למוזיאון הסמוך, השייך לחברה קדישא של העיר. במוזיאון זה ראיתי צלחת שנחרטה בזיכרוני: כלי אוכל ששימש את אנשי החברה מעוטר בשוליו בטקסט - 'שייך לחברה קדישא גומלי חסדים בשנת תקצט לפק'. האותיות השחורות העבות המופיעות כעיטור סימנו רגע שולי אך מכריע, רגע שבו העיסוק במוות, בקבורה ובפוערה נפגש עם רגע פשוט של אכילה בארוחה משותפת. מצבי המעבר הרוחניים ביותר ילוו תמיד בפעולות הפשוטות של החיים עצמם, וכלי האוכל הוא המגע הזה ■

הערות

[1] שרה ברייטברג-סמל (אוצרת), גרשוני*, תל אביב: מוזיאון תל אביב, 2010, עמ' 314.

[2] שם, עמ' 272.

טופְּסִי טְרוּי עולם הפוך

טופְּסִי טְרוּי (Topsy Turvy) הוא ביטוי באנגלית המציין מצב של תוהו ובוהו, של אי סדר ובלבול מוחלט, של עולם הפוך, שסדריו השתבשו. טופְּסִי טְרוּי הוא התיאור שניתן לעולם הקומי המטורף שיצר התמלילן הבריטי ויליאם שונק גילברט באופרות הקומיות שכתב יחד עם המלחין ארתור סאליבן וזכו להצלחה גדולה באנגליה והוויקטוריאנית של המאה ה-19. בעולם הקרמיקה המסחרית ידועים ספלי הטופְּסִי טְרוּי הפופולריים בחג המולד, שצורתם דמויות שעומדות על ראשן. בתערוכה השנתית של חברי אגודת אמני קרמיקה בישראל התבקשו אמנים להציע אובייקט, פסל או מיצב אשר מבטאים מצב של תוהו ובוהו, של היפוך במובן החומרי, הצורני והשימושי ובמקביל במובן החברתי, התרבותי והפוליטי.

האובייקטים, החומרים ואופני העבודה הקרמיים המסורתיים מגלמים במידה רבה יציבות והכלה, פונקציונליות וסדר. הם משקפים יחסים מובנים בין אנכיות לאופקיות, בין חוץ לפנים, בין צורה לדימוי, כשקריאת התיגר מתרחשת בתוך חוקי המשחק של הקראפט. הקרמיקה העכשווית מתמקדת בטכנולוגיות ובנישות שמעניקות מרחב לפנטזיה ולדמיון, מפתיעות ומערערות על המוסכמות.

נושא התערוכה הזמין עבודות שיש בהן ממד סיפורי ואף אלגורי, ולרבות מהיצירות צבעוניות גדושה, שאף היא סימבולית. יוצרים אחרים בחרו דווקא במינימליזם צורני ובמונוכרומיות מאופקת. היצירות מותחות את גבולות המדיום למצב של התבוננות מחודשת - הצגת עולם המודרניטי עד ציני, סוריאליסטי עד מלנכולי, קרנבלי עד קרקסי, גרוטסקי עד טרני - לצד התייחסות ישירה למציאות על מגוון היבטיה. התערוכה נעה על הגבול שבין אומנות (קראפט) לאמנות, בין עבודות קרמיות לפיסול ולמיצב, ומבקשת לפרוש מערך מתעתע, טורדני ומרהיב, המשקף את ההיגיון הפנימי, ההשראה והמקוריות שיש ביצירה הקרמית, ובה בעת מאפשר מחשבה וביקורת על חיינו בהווה ■

////////////////////
 'טופְּסִי טְרוּי' התערוכה השנתית של אגודת אמני קרמיקה בישראל 2016-2017, בית בנימיני, תל אביב, גלריית קרית האמנים, טבעון, אוצרת: אירנה גורדון



דימה גורביץ, ללא כותרת, 2016-2017, פיסול בחומר



גילה מילר לפידות, מצעד האיוולת, 2016, מיצב, חומר קרמי, טכניקה מעורבת, צילום: רן ארדה



שחף גבעון, על שלושה דברים, 2017, לחיצה לתבנית, אובניים, עיבוד ידני, ראקו



מימין:
ברק טויטו, משיח אקס מכינה, 2017, פסל מתוך סדרה, צילום: ברק טויטו
אסנת ריצ'מן, אדמה כבושה, 2017, חומר, זכוכית ושמן זית





ארגמון קוצני מגודל // ידידיה גוטליב

ידידיה גוטליב מלמד קרמיקה ומנהל את הסטודיו לקרמיקה CLAYISRAEL במשואות יצחק, עבודה זו הוצגה לאחרונה בתערוכה הומאז' (ראו כתבה בעמ' 75)



ארגמון קוצני מגודל, 2016, חומר מנוקד, מלחים, זינוג וצובענים, 75/47 ס"מ, צילום: סיגל קולטון



טלי בר סנה, לוכד הזבובים, 2017, חומר, רדי מייד, עיבוד ידני ושריפה

מקומיים ובין-לאומיים.

בתערוכה זו, כמו שמבטא שמה - Keramik - המכנה המשותף הוא החומר. האוצרת בחרה להציג חמישה אמנים מצרפת ומאוסטריה שכאמנים היוצרים בחומר קרמי פיתחו אמירה אישית מובהקת.

משתתפים נוספים: ג'סיקה לג'ארד (Jessica Lajard), ברברה רייסינגר (Barbara Reisinger), ג'ין סוספלוגאס (Jeanne Susplugas)



אלמר טרנקוולדר (Trenkwalder) WVZ95 B, 2015, טרקוטה מזוגנת, דיו וגרפיטי על נייר, 165/165/18 ס"מ, צילום: מיכאל באשאטה

וינה, קרמיקה, לא בארמון //

KERAMIK

אפריל, 2017

גלריה שטיינק, וינה (Galerie Steinek)

אוצרת: דיאטגרד גרימר (Dietgard Grimer)

גלריה שטיינק היא גלריה ותיקה הסמוכה לאקדמיה לאמנות בווינה. בגלריה מוצגת אמנות עכשווית העוסקת בשיח הבין-דורי בין אמנים ובמפגש בין תרבות לאמנות. מציגים בה אמנים



ג'רולד טוש (Tusch) Pad And Paddy, 2007-2008, חומר, קטיפה, 61 ס"מ, צילום: ג'רולד טוש

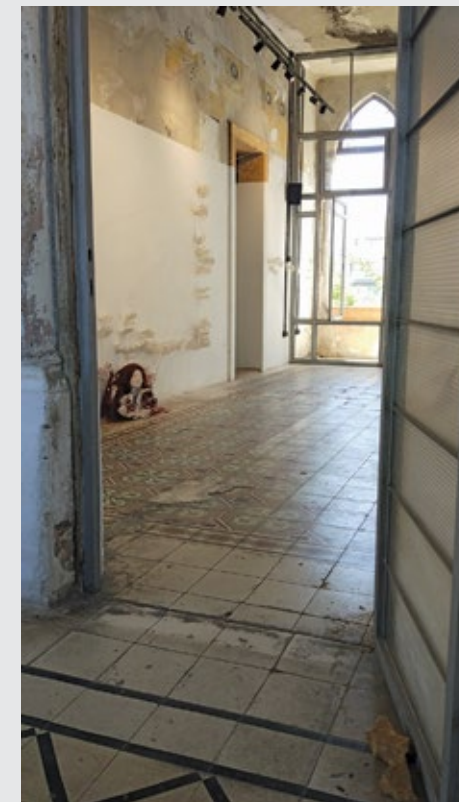
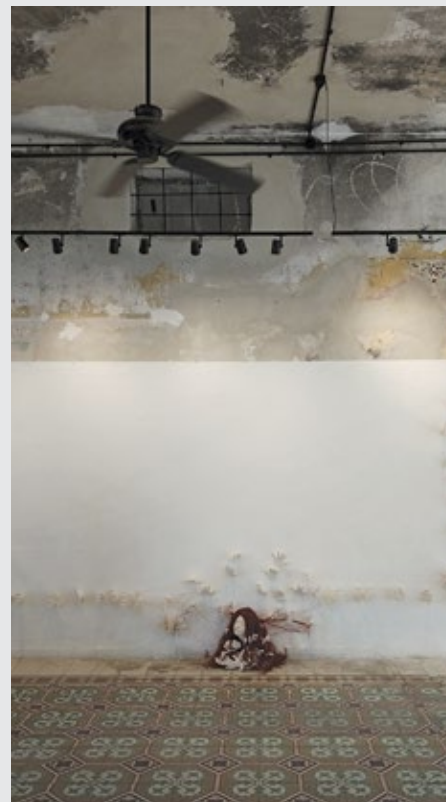


רונית ברננה, מימוזה ביישנית, פרט ממיצב, צילום: אלעד ברננה

משוכים ביניהן. מיקום כפות הידיים ופריצתן מתוך הקיר מגדירים מרחב נפרד בחלל החדר. הרצפה פנויה, מה שמאפשר התבוננות על המיצב ממרכז החלל. הידיים מכוונות למסלול סיבובי שמאפשר התבוננות מעמיקה בכל אחד מהמוצגים.



רונית ברננה, מימוזה ביישנית, פרט ממיצב, צילום: אלעד ברננה



רונית ברננה, מימוזה ביישנית, מבט לחלל התערוכה, צילום: אלעד ברננה

מימוזה ביישנית // רונית ברננה

מימוזה ביישנית, מיצב

2017

גלריית הבית האדום, תל אביב

אוצרת: חגית פלג רותם

בהצבת תערוכה בגלריה בבית האדום התמודדה רונית ברננה עם האתגר של שימוש נכון בחלל. הבית האדום הוא מבנה היסטורי בדרום תל אביב, שחלל הגלריה הוא אחד מחדריו: חדר מואה, בעל תקרה גבוהה, על הקירות ציורים מהוהים, הריצוף עשוי מרצפות בדגם חוזר. רונית תחמה את חלל המיצב על ידי צביעה בלבן של הקירות, שלא במלוא גובהם. כך נוצר חלל ברור ואינטימי. הדמות המרכזית מונחת על הרצפה וצמודה לקיר, נוכחותה הפיסולית וכן שערה הערמוני מסמנים אותה כמרכזית. ממנה והלאה מגיחות מהקיר כפות ידיים לבנות שחוטטים



נדיה עדינה רוז, עליה, 2016

כסות // נדיה עדינה רוז

בית האמנים, ירושלים

2017

אוצר: חגי שגב

היסטוריה

הרי השקט
שסבתא צברה במשך היום
היו קורסים בלילה
בהתפרצות נחירותיה.

קורות חנייה המתכים
נפלטו ישר
אל תוך חלומותי.
כך למדתי היסטוריה.

סהרורית
בהיתי בשמירה הצבעונית
המכסה את גופה הנעיר
מפרחים את שדה הקרב.

פחדתי שלא
תשוב בבקר, שתשא
באותה המלקמה
בה אבנה את סבי.

נדיה עדינה רוז, 'היסטוריה', בתוך הניל,
דיו שלג (עורך: דרור בורשטיין). תל אביב:
הליקון ואפיק - ספרות ישראלית, עמ' 13.



נדיה עדינה רוז, כריות 1, 2017



מתי יצלצלו הפעמונים?



אבנר זינגר ומוחמד אבו רקיה, פעמון (פרטים מתוך מיצג), 2016, חומר הדפס ושריפה גבוהה, 40 ס"מ

נצח, זמניות, על זמניות, אנושות, תפיסה אנושית של זמן, הם אזורי הקריאה כאן. זמנים בהם הטבע כבר לא קוצב עבורנו את פעימת הזמן והמחזוריות, הוא מתקיים כשלעצמו, רוב הזמן במנותק מאתנו. ואנחנו, הרכבנו משקפים מפרידים בין הזמן לטבע ומשקפיים נוספים - משקפי לאום ודת, מגדר ומסורת, יצירי כפיו של האדם.

התערוכה שואלת על הכוחות שמובילים את האנושות ועל התייב שזו בחרה ללכת בו. היא מציפה כמיהה לזמן שהיה קיים באופן מלא בעולם טרום אנושי או בתחילת ימי האנושות - זמן טבעי. זמן שאינו עבד לקדמה, זמן של עונה ומחזור, זמן של סבלנות, עשרות אלפי שנים בהם היטיב הטבע עם האדם, יצר עבורו מזון ומחסה, מקורות מים וצמיחה. אך האדם בחר בעקרון השליטה: על הטבע, על הזמן וארגונו, ובינו לבין עצמו, אנשים שולטים באנשים.

נאות הכיכר 2017 // סדנה



מדי שנה בשנה, בחודשי החורף, מתקיימת סדנה בינלאומית בנאות הכיכר אשר בערבה. הוגת הרעיון היא אסתי ברק, המתגוררת ויוצרת בערבה. מאז הסדנאות מתקיימות ביוזמת ובהפעלת אגודת אמני קרמיקה בישראל. הסדנה נמשכת שלושה-ארבעה ימים, ומתקיימת בסטודיו של אסתי ברק. המשתתפים לנים בנאות הכיכר, מה שמאפשר לימוד, חשיפה והתנסויות בחומר באווירה מיוחדת.



ג'ון היגנס בסדנה צילומים: באדיבות עמיאלה רונקן

בכל שנה מוזמן אמן אורח להנחות את הסדנה, והשנה היה זה ג'ון היגנס (John Higgins), הידוע בנישתו הרעננה לחומר בשימוש בטכניקות שונות של בניית יד. בין שאר האמנים הרבים התארחו במהלך השנים מיצו שי (Mitsuo Shji) מיפן; ג'קסון לי (Jackson li), אמן סיני שמנהל את המרכז הלימודי הגדול בג'ינגדג'הן (Jingdehen); טרי דיוויס (Terry Davies), אמן אנגלי שמתגורר באיטליה אשר הדגים שריפות נייר במסגרת מרתון השריפות; וסוזן קווייט (Susan Coiiett) הקנדית, שיוצרת עבודות פורצלן גדולות ממדים.

השנה, בשל הביקוש הרב, נערכו שתי סדנאות, וכבר עתה, בשלהי הקיץ, מתוכננת הסדנה שתתקיים בחורף 2018.



בעמוד מימין:

אבנר זינגר, זרח השמש (פרט), 2016, חומר והדפס, 70 ס"מ

אבנר זינגר, בעזרת השם (פרט), 2016, חומר והדפס, 70 ס"מ

בעמוד זה:

מוחמד אבו רקייה, ללא כותרת, שמן על דיקט, 75/80 ס"מ



הפעמון וגלגלי התפילה, הנצח, השקט והצליל מגיעים מעולם אחר, עליון, של רוח, הרמוני, מחוץ לזמן. זהו מקום המאחד את כלל האנושי ומה שמעבר לו לשלם אחד. מוחמד ואבנר מגישים צורות וחללים של אפשרויות לקשר בין ארץ לשמיים, לתפיסה של יופי, לתנועת הרוח ולזמן; ואולי גם לנצח.

אבנר זינגר בעבודתו 'יש ואין' מציג מחזורים של זמן בלתי אפשרי. ניסיונותיו ליצור עבודה במהלך 24 שעות, זמן המתגבר את תכונות החומר יצרו שבירים המאגדים בתוכם תפיסת זמן של החומר והתנגדותו.

מוחמד אבו רקייה יוצר פעמונים מאז ומתמיד. הצורה, הצליל, והחלל מביעים עבורו את המפגש הנכון. הם גם אלו המביעים את שתיקתו, את הקושי שלו לדבר. השתיקה רועמת בשפתו המדוברת, אך בשפת היצירה היא עשירה, הרמונית וקולחת, שפה שירית ממש.

שניהם מטפלים בעבודותיהם בפני השטח על ידי הדפסים ומרקמים. הם נעצרים להתבונן על סימני הסדקים, הבקעים והקילופים, תוהים ומנסים להבין עוד רובד בקשר בין האדם, החומר והמהות החמקמקה והגדולה כל כך, הזמן.

'מתי יצללו הפעמונים?' זוהי קריאה להתעוררות עמוקה ■

*הטקסט נכתב לתערוכה ומובא כאן כלשונו.

תחושת 'האין זמן' בה אנו חיים: הקצב המהיה העמוס, ששטה מהזמן הטבעי השאיר אותנו עם זמני המסך, עם זמן מפוצל לזמן יהודי ומוסלמי, נוצרי ובודהיסטי ועם מרוץ השעון, השעות והדקות המדודות. נותרנו עם תחושת אבדן, של הזמן, מנותקים, מנוכרים.

מוחמד אבו רקייה ואבנר זינגר אמני החומה, הולכים בדרך זה ליד זה, כבר יותר מ-20 שנה. לראשונה הם חוברים בתערוכה משותפת בה הם מבקשים להרים את הראש מתוך החומר ובאמצעותו לשאול, האם משמעותו המלאה של הזמן היא כי קיים גם מרחב נצחי, רוחני מעבר לו? והאם המרחב הזה שייך כולו לדת? מהי מקומה של רוחניות חילונית בקרבנו? מה מקומה של רוחניות החוצה הגדרות של דת ואפילו של חילוניות? מדוע מבטנו קרוב כל כך לאדמה? האם שכחנו את שיעור קומתנו הרוחני? איך כל זה קשור לתחושה שההרמוניה אבדה מהקיום היומיומי שלנו?

הרצון לשנות את כללי המשחק, בשמחה אפילו, בצבעים עזים, לרענן את המערכת האוטומטית שלנו, לערער על תפיסות זמן קיימות, מתבטא באפשרויות חדשות לייצוג ותפיסת הזמן. האמנים חוקרים בעבודותיהם מרווחים אחרים, תפיסת זמן סובייקטיבית, זמן מצלצל: זמן הקשור בצליל, בעומקו, ברוחבו, במלאותו.



רונית זוהר משוחחת עם סקויה מילר

'הרגשתי כאילו אני מקשיבה ליצירת ג'אד'

בינואר 2016 מצאתי את עצמי מזמינה כרטיס טיסה לניו יורק. מי פס לנו יורק בעיצומו של חורף? שתי תערוכות חשובות עמדו בפני סגירה, ודחייה לא עמדה על הפרק: האחת - תערוכת הפסלים של פיקאסו ב-MOMA, והאחרת - תערוכה בגלריה לאמנות של אוניברסיטת ייל ושמה The Ceramic Presence in Modern Art. את התערוכה הזאת אצר סקויה מילר, קרמיקאי שזכיתי לפגוש ולשהות במחיצתו שבועיים, בקיץ 2015, בסדנת האמנות של Aida Shed בגבעת חביבה. סקויה הוא קרמיקאי מוכשר ביותר עם ידע רחב בהיסטוריה של האמנות בכלל ושל קרמיקה בפרט, וכשהוא משתף

בקדמת הצילום עבודה של הנס קופר (Coper)

מלצירט הוא הדוגמה הידועה ביותר, אבל יש גם אחרים. היו גם כמה אמנים מושגיים שמדי פעם השתמשו בחומה מעניין אותי איך שתי נישות אלה, שלכאורה נבדלות לחלוטין זו מזו - זו שנוגעת בחומר וזו שנוגעת במופשט - יכלו לתקשר זו עם זו. אני רואה בעבודה על תערוכה זו חלק מההכרה הגדלה והולכת באפשרות להשתחרר מההפרדות שיצרנו בין תחומים של תרבות ויזואלית, ובמקום זאת לחפש ולזהות את הקשרים ביניהם.

מה הביא אותך לנושא התערוכה? איך זה קרה?

בשנה השנייה לשהותי בייל הזמין אותי ג'וק ריינולדס, מנהל הגלריה לאמנות שם, לאצור איתו תערוכה. הוא הכיר את תחום ההתמחות שלי ורצה מאוד להציג קרמיקה בגלריה, בייחוד לאחר שפגש את לינדה שלנגר, אחת האספניות הידועות בתחום בארצות הברית. כבר בתחילת הפרויקט היה ברור שהפריטים שהיו עמודי התווך באוסף של הגברת שלנגר - עבודות של אמנים כמו פיט וולקוס, ג'ון מסון, קן פרייס ועוד - משלימים רעיונית וויזואלית עבודות מתוך האוסף המדהים של המחלקה לאמנות מודרנית ומושגית בגלריית ייל. וכך, במקום שתהיה לנו תערוכת קרמיקה נטו, הבנו שיש בידינו הזדמנות נדירה להציג עבודות מחומר משנות החמישים של המאה ה-20 ועד תחילת המאה ה-21 לצד עבודות תואמות בתחומי מדיה אחרים. מוקד התערוכה נהפך אפוא לקשרים בין עבודות אמנות מדיסציפלינות שונות - פחות דגש על החומר וייחודו כאמצעי ביטוי בעולם האמנות, ויותר חיפוש אחר המשותף באמירה, במניע ובחשיבה לאמני קרמיקה ולאמנים שאינם קרמיקאים אבל בחרו להשתמש בחומר.

כשהסתובבתי בתערוכה הרושם החזק ביותר היה הרמה הויזואלית, ההרמוניה בין העבודות והקצב שלהן. כיצד הן 'דיברו' זו עם זו, השלימו זו את זו, אם על גבי קנבס ואם עבודה בחומר. סימביוזה חזותית. מעולם לא ראיתי תצוגת אמנות כזאת. הרגשתי כאילו אני מקשיבה ליצירת ג'אז. באיזו גישה ניגשת לאצירת התערוכה הזאת, לבחירת האמנים?

תודה רבה! אני חושב שהחלק המהנה ביותר היה סידור התערוכה. ג'וק ואני עבדנו בשיתוף פעולה הדוק, וצוות אמנותי מדהים עזר לנו. בחרנו עבודות מתוך האוסף של הגברת שלנגר, והיו לנו רעיונות בנוגע לעבודות שנרצה להציג ממנו. אבל המתנה הגדולה הייתה הגמישות שניתנה לנו לנסות דברים. עבודות שחשבנו שיהיו נהדרות יחד, בשטח ממש לא התחברו, וצמד אחרים מפתיעים התגלו פתאום תוך כדי ההצבה, בלי שחשבנו עליהם מראש, ועזרו לנו לספר את הסיפור של כיצד קרמיקה מתייחסת לצורות אמנות אחרות.

כבר בשלבים הראשונים של התכנון זיהינו שלוש דרכים עיקריות שבהן הקרמיקה התחברה לעולם הפרקטיקה של האמנות המושגית: האחת - דרך תאוריה או רעיון מה מהווה יצירת אמנות; השנייה - דרך הרקע של האמנים עצמם; והשלישית - דרך השטח, כלומר איך הדברים נראים. שלוש הדרכים האלה הן עמוד השדרה של הקטלוג. אבל בנוגע לתערוכה עצמה הבנו שהטיעונים שלנו יוצגו באופן



אחרים בידע העצום שלו מתגלה רהיטות מדהימה. מצאתי שהוא דובר שקט, סבלני ומשעשע, וההקשבה לו הייתה עונג אמיתי. בבוקר קפוא עשיתי אפוא את דרכי לניו הייבן לפגוש אותו בבית קפה על יד אוניברסיטת ייל, שם הוא משלים בימים אלו את כתיבת עבודת הדוקטורט שלו העוסקת בקשר בין הקרמיקה ובין האמנות המושגית בשנות השישים והשבעים בארצות הברית.

מה גרם לך לקחת פסק זמן מהסטודיו ולעבור לאקדמיה ולמחקר?

החיים מורכבים. היו לי כמעט 15 שנים נהדרות, יצרניות ומלאות סיפוק כקדר במשרה מלאה בסטודיו בחוף הצפון מערבי. עם זאת בעבודתי בסטודיו התקשיתי להתייחס לשאלות היסטוריות ותאורטיות שהעסיקו אותי כמו למשל מדוע אני עובד בצורה זו או אחרת, ואיזו משמעות יכולה הקרמיקה לשאת בעבר ובהווה.

הכול השתנה כשבשנת 2008 נעשיתי הורה, ופתאום הבנתי שהשאלות הללו היו אמיתיות ומשמעותיות מאוד בשבילי ושבמצב הגיע הזמן להתייחס אליהן. למדתי שנתיים לתואר שני ב-Bard Graduate Center ב-Decorative Arts, Design History and Material Culture בניו יורק, וכעת אני שוקד על הדוקטורט שלי בהיסטוריה של האמנות.

מה התזה שלך?

התזה שלי מתבססת על עבודתי בתערוכה שראיתי. תוך כדי המחקר על נוכחות הקרמיקה גיליתי שהיו כמה אמנים שעבדו בחומה, אבל גם יצרו עבודות שמתקשרות עם אמנות מושגית. גיים



האם אתה חושב שכיום הגבולות בין אמנות קרמית ובין אמנות עכשווית מטושטשים יותר? כן, אבל אני חושב שכל הקווים מטושטשים יותר. זה לא רק שלקרמיקה יש יותר אפשרות בתוך עולם האמנות העכשווית. תחומים רבים עוברים את התהליך הזה, והוא נמשך כבר זמן מה. בקרמיקה ובתחומים המשויכים לקראפט השאלה הופכת להיות איך גישות מסורתיות משתלבות יותר באפשרויות המתרחבות הללו, שכן רבות עדיין אינן נחשבות או נתפסות כביטוי מלא של אמנות עכשווית. דרך אחרת לומר זאת היא שהקווים היטושטשו במדיומים ספציפיים, אבל עדיין יש לנו את המושג המגושם של 'אמנות' עם ההגדרות הרבות והמרוכבות שלו ■

/// עבודת הדוקטורט של סקויה מילר ///
 המחקר בוחן את הקשרים בין עולם הקרמיקה לעולם האמנות המושגית במזרח ארצות ברית ובמערב בשנות השישים והשבעים. כיום בעולם האקדמי האומנות הנוצרת בסטודיו ואמנות מושגית נתפסות כשני סוגי שיח שונים ומרוחקים: את האחת מגדירים מהותה החומרית ומעורבותם של התהליכים הידניים, והאחרת נתפסת כמנותקת מהחומר ומתרכזת בעיקר ברעיונות. ואולם בתקופה המדוברת כמה אמנים - למשל ג'ים מלצ'רט (Melchert) ולואל דארלינג (Darling) - השתמשו בחומרים מעולם הקראפט, בייחוד קרמיקה, ובמקביל השתתפו באופנים שונים של עשייה אמנותית מושגית כמו מיצגים ועבודות אמנות ארעיות. המחקר שסקויה כותב מבקש להאיר את עבודתם של אמנים אלה ולהחדיר את הגישה מבוססת הקראפט להיסטוריה של התקופה.

הברור והמשכנע ביותר אם נתרכז בוויזואליות ולא בדיקטיויות. ומשום כך היו עבודות שבחרנו להציג ללא כיתוב.

נקודה אחרונה שהייתה חשובה לנו מאוד הייתה קווי הראייה. הקפדנו מאוד שהעבודות ייתנו מקום זו לזו, כמו שאת עצמך חווית כשהסתובבת בתערוכה. כמו כן הקפדנו מאוד על קצב ועל כמות: למרות שעבודות קרמיקה הן לעתים קרובות אינטימיות מאוד ושואבות אותך אליהן כצופה, יש הזדמנויות שבהן למשל כד קטן של האנס קופר יכול לעמוד ביחס לפסל גדול של מרטין פורייה, שנמצא הרחק מאחוריו. רצינו שהתצוגה תהיה לא רק מעניינת, אלא גם יפהפיה.

התצוגות שראיתי היו מסודרות בדרך כלל בצורה תמטית או כרונולוגית. היית בתערוכה של פיקאסו ב-MOMA. זו הייתה תערוכה נהדרת עם עבודות נהדרות, אבל חסרה לי תחושת המנייה, החיבור של כל העבודות יחדיו. זה היה משהו שהייתי קשובה אליו מאוד משום שקודם הייתי בתערוכה שלך.

לניוק ולי יש רקע כאמנים יוצרים, ואני חושב שזה עזר לנו להתייחס לעבודות באופן דומה - כחוויה חזותית יותר מאשר כאילוטרציה של רגע מסוים בזמן או רעיון שהגה האוצר. זה היה שיתוף פעולה נהדר, ואני למדתי הרבה מאוד על העמדת תערוכה גדולה. חשתי סיפוק גדול כשראיתי את כל העבודות יחד, איזו הצהרה חזקה וברורה היא יכולה להיות בכל הנוגע למורכבות ולעומק של עולם הקרמיקה כצורה של ביטוי אמנותי.

האם אתה חושב שהגישה שלך בנוגע להטמעתה של אמנות הקרמיקה בתוך עולם האמנות של העבר תתרחב בעתיד?

אני חושב שזה כבר קורה, ויש עדות לכך. עוד מוזיאונים וגלריות כוללים אמנות קרמית מהמאה ה-21 בתצוגות הציור והפיסול שלהם, כמו למשל המוזיאון החדש והמורחב SFMOMA. ככל שנראה יותר קרמיקה מעורבת באמנות העכשווית, כך יהיה קל יותר לבחון את הקשרים הקיימים בעשרות השנים האחרונות בין התחומים ולשים לב אליהם.



ג'ון מייסון (Mason), פסל אנכי ללא כותרת, אבנית מזוגנת, 76.2/40/187.45 ס"מ

חיים שלמים

את הרומן עם החומר החלה מוניקה בסוף שנות השבעים, במהלך לימודי ההוראה לאמנות במכללת אורנים ובהשפעת מורתה הראשונה בחומר חנה צונץ. מאוחר יותר המשיכה ללימודים בבצלאל, שם רכשה את מקצועיותה בתחום: 'מחנה צונץ קיבלתי את ההשראה לעבוד בחומר בחרדת קודש ואת האהבה לחומר ולהוראה. במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל בראשות גדולה עונן העמקתי בצד המקצועי והרחבתי אופקים'.

את הסטודיו בקיבוץ הקימה מוניקה במהלך הלימודים בבצלאל, ועם הזמן הוא נהפך לענף עצמאי מבחינה כלכלית. תחילה חשבה לעבוד באופן תעשייתי - לצקת כלים ולהכשיר חברים שישתלבו בעבודת הייצור; אבל כשהרעיון לא צלח, החליטה לבסס את הסטודיו על עשייה עצמית ולהתמקד בעבודת יד ואובניים. עם השנים, לצד עיצוב הכלים בקדרות פונקציונלית לא ויתרה על הצד האמנותי, שאותו הציגה בתערוכות רבות בארץ ובח"ל.

הצילום באדיבות מוניקה הדרי, צלם: אילן שטולמן

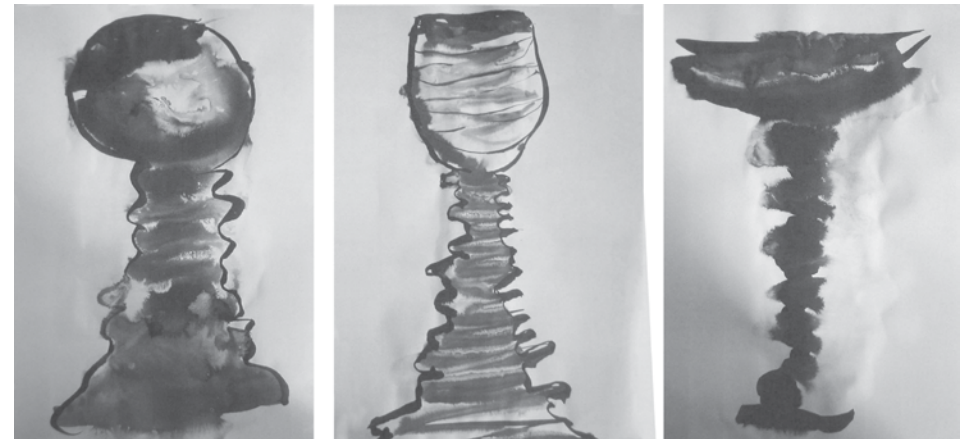
הרקע השחור. התאורה מאירה אזורים מסוימים על הרצף ויוצרת צלליות שמאזכרות את אלה שאינם. בדומה למנגינה נוצרים מקטעים רגועים לצד חלקים דרמטיים וסוערים, אנלוגיה לדברי הימים של הקיבוץ.

בפתיחת התערוכה היטיבה תמר לתאר את תחושתה ואת המוטיב שהנחה אותה בעיצוב החלל: התחושה שבעולם מתגלה רוח נעלה, אדירה, ששיירת החיים יוצרת. ששורת החיים מחבקת את היוצאים מן השורה וגם את ההולכים בה.

מוניקה מאשרת שיצרה סיכום של תקופה, ואכן מהמיצב עולה מעט תחושה של חדר הנצחה לדור הוותיקים שהקימו את גבת. אבל היא מכוונת לעתיד, מרימה גביע לחיי המשכיות הקיבוץ שהיא אוהבת ולדורות הצעירים של הקיבוץ המתחדש ■



מוניקה הדרי, חיים, 2016, פרט מתוך מיצב, צילום: אסף וגיל שיפמן



מוניקה הדרי, רישום גביעים, 2017, דיו על נייר, צילום: באדיבות מוניקה הדרי

מוניקה הדרי נולדה בעיר סיגט שבטרנסילבניה, רומניה. בשנת 1944, בהיותה בת עשר, הגיעה לאחר גלגולים רבים מטרסניסטריה, אוקראינה, לארץ. היא הגיעה לבדה ונקלטה בגבת, ומאז היא שם. כך כמעט חיים שלמים הם יחד, היא והקיבוץ, שלובים זה בזה. מוניקה מדגישה את הקשר החזק שלה למקום, שבא לידי ביטוי בתחושת השייכות, הבית, הקהילה. היא גם אינה שוכחת להוקיר תודה על שהתאפשר לה לעסוק בקרימיקה ובאמנות, דבר לא מובן מאליו באותה תקופה.

בראשית היה הרצון להכין מיצב קרמי לחגיגות התשעים לגבת. אחרי לבטים וניסיונות בשלהי ההחלטה על הברכה 'לחיים!' הרמת גביע היין היא מחווה הן לעתידה של גבת, לדור ההמשך, והן לדור שהקים ובנה ושאיננו כבר, מעין סיכום של דרך ותקופת חיים.

עם נושא הגביע התמודדה מוניקה כבר בזמן לימודיה בבצלאל, כשעיצבה גביע לאלהיה התשבי (הנביא). בתהליך העבודה החלה ליצור קבוצת גביעים בעבודת יד, כל אחד שונה בצורתו מרעהו: זאת הייתה עבודה איטית, אינטימית וממושכת. כל גביע קיבל את מנת יום היווצרותו ושיקף את התחושות של אותו היום - לעיתים חולשה וכאב ולעיתים חוזק ושמחה. כך נוצרה שורת הגביעים, שמספרם עבר את שנותיה של גבת, ואז התווספה באופן טבעי קבוצת הבקבוקים. את הגביעים עשתה מחומר לטמפרטורה גבוהה, אבנית לבנה עם גרגירי בזלת וטוף שלשה לתוכה, והם מזוגנים בבסיסי זיגוגים לבנים שפיתחה עם השנים והשפיעו על גרגירי הבזלת כל אחד בדרכו.

על עיצוב התערוכה ניצחה האדריכלית תמר תמיר משיח. בספריית הקיבוץ נבנה חלל ממחיצות שחורות עם מדף ארוך מברזל שחור, שמעניק תחושת ריחוף לגביעים שהונחו עליו. הגביעים, מקצתם שפופים ומקצתם תמימים, מונחים בשורה בדומה לתווים במחברת שמנגנים את שירתה של גבת. אף שמוניקה טוענת שבגביעים לא התכוונה לעשות את חברי הקיבוץ, עולה תחושה חזקה הן של דמויות והן של צודדות פנים, ואלה נוכחים ונעלמים במשחק של פוזיטיב-נגטיב על

//////////
 'חיים', מיצב, 2016, אוצרת: נטע הבר; עיצוב חלל: תמר תמיר משיח

המקורי של הקרמיקה הוא החיבור הישיר עם האדמה קודם כול. האימפאקט הראשון הזה הוא מיוחד. גם רגשית זה המהות מבחינתי.

מאיפה התחיל הרעיון של התערוכה בגבת?
איך את התרשמת? מה את הרגשת? מה חשבת?

ראיתי מישהי שיודעת את החומר. שיודעת להבחין בדקויות של הדברים. בנוגע להצבה תהיתי על היחסים ביך ובין האוצרת. תהיתי למשל על הגובה של הגביעים ועל אופן הצבתם. רציתי לראות את החלק הפנימי של הגביעים שלא היה נגיש.

לפני שנתיים בערך נערכה ישיבה על שנת התשעים לגבת וחשבתי שגם אני רוצה לעשות משהו. גם אני מתקרבת לתשעים, לאט לאט, וזה נראה לי נכון. אני באמת מרגישה הרבה דברים לגבת. גם גבת, כמו כל החיים, משתנה כל הזמן, ואנחנו היינו כאן בדור שגבת רק התחילה... גבת בת תשעים ואני בת שמונים ושלוש וחצי. אמנם באתי הנה כשהייתי בת עשר, אבל את רוב שנתיי חייתי כאן. גבת והתנועה הקיבוצית בכלל הם יצירה בסיסית מאוד במדינת ישראל. הרגשתי שאני רוצה לעשות, ועם זה הייתה לי מוגבלות פיזית עקב תאונה שעברתי. היה לי חשוב מאוד לחזור לעבודה.

מדוע בחרת בגביעים כדימוי?

חשבתי שזו צורה מעניינת מאוד - הגביע. אחר כך חשבתי שאפשר לשתות ממנו וגם שהוא מזכיר בצורתו נר זיכרון. משהו שהוא היפוכו של דבר - ה'לחיים' וה'לזכור'. עשיתי הרבה רישומים כדי להיכנס לקצב של הגביע. לא הצבתי מטרה של כמות. המחשבה הראשונה הייתה של שולחן ערוך עם גביעים, גדול וגבוה כדי שיראו את הרגל מהצד.

את הגביעים בניתי בעבודת יד. השתמשתי בחומר לבן של יהוא, והטמעתו בתוכו אבקת בזלת שטחנתי, כדי לשבור את הלבן הגירני. השתמשתי בשבעה זינוגים לבנים: ממבריק לסמי-מט ולמט. כל זינוג 'פתח' את גרירי הבזלת אחרת ב-1250 מעלות. לאט לאט נוצרו הצורות של הגביעים האלה, וכל אחד היה אחר. בהתחלה בכל יום עשיתי בקושי אחד. הרבה פעמים אמרתי לעצמי: מה אני עושה? את הנכויות שלי? פה זה יום של 'דאון', ופתאום יש יום שיש בו יותר מרץ וחיים. כל אחד באמת אחר מהשני. זו הייתה עבודה מדיטטיבית.

לאט לאט התמלא השולחן הזה בסטודיו. בשלב מסוים עשיתי גם בקבוקים כי הרגשתי שצריך משהו בגובה. יצרתי במחשבה על המקום הזה ועל החיים כאן ועל מה שהיה ומה שיש ומה שהולך ומתפתח, ופתאום נהיו לי 103. רק אז היה אפשר להתייחס אל המספר, אבל זה לקח המון זמן. זה היה הדבר העיקרי שעשיתי במשך שנתיים בסטודיו, לפחות באופן מוגבל מבחינת העבודה.

האם תוכלי להרחיב על אופן ההצבה?

הרבה זמן, תוך כדי העבודה, התלבטתי איך להציב אותה. אוצרות בימינו נעשתה מקצוע, מקצוע



מוניקה הדרי, חיים, 2016, פרט מתוך מיצב, צילום: אסף וגיל שיפמן

רחל מנשה דור בשיחה עם מוניקה הדרי בעקבות התערוכה 'לחיים' בקיבוץ גבת

נפגשתי עם מוניקה הדרי בסטודיו שלה 'קרמוניקה' בקיבוץ גבת. כבר עם כניסתי אל הסטודיו הקדומה מוניקה להסביר על המקום: 'המבנה הזה היה חלק מהקאמפ (המחנה) של הצבא הבריטי, אז מחוץ לגבת, ובסמוך היה שדה תעופה. בשבוע שעבר התפורר הקיר והמדפים קרסו, והיו שם דברים מבצלאל שנשברו.'

מוניקה, תלמידתה של חנה חר"ג-צונץ, אומרת שבזכותה הלכה ללמוד בבצלאל: 'היא עשתה לי תיאבון להכיר את הקרמיקה לעומק'. מוניקה החלה ללמוד בבצלאל כשהייתה בת 41, אחרי שלמדה אמנות במכללת אורנים וכבר הייתה מורה. כיום היא מודאגת מהכיוון שהקרמיקה בארץ פונה אליה: 'הדחיפה ליותר אמנות מוציאה את הנשמה של הדבר האמיתי, הראשוני. הדבר

דינה כהנא גלר - PASTICHE, BRICOLAGE | אוצר: אילן בק | ינואר-מרץ 2017 | המבשלה
לאומנויות הקרמיקה, קרית טבעון |



PASTICHE, BRICOLAGE

התערוכה המוצגת בגלריה בקרית האמנים שבקרית טבעון היא תחנה על רצף העשייה המתמשך של דינה כהנא גלר. עבודות חדשות מוצגות לצד עבודות ישנות: אסמבלאז' של רישומים שמונחים על מדף ארוך, רישומים גדולים בגרפיט על נייר, עבודות פיסול מחומר קרמי. אובייקטים מסקרנים שיוצרים חוויה של חדר פלאות, שתחת הוויטרנה השקופה נהפכו לאוסף אנציקלופדי של חפצים ללא קטלוג ברור. חלל הגלריה משתנה בין אזורים דחוסים למרחב ריק ונושם.

לרגל התערוכה ישבנו לשיחה על חומה, מים, כדורים ומשקל.

מוטיב העיגול, הכדור, תופס מקום נרחב בנפח העבודות המוצגות בתערוכה. הוא מופיע ברישומים, בעבודות המדף וכמובן באובייקטים הקרמיים. איך הגעת לעבוד על צורת הכדור? בתקופה שלמדתי בבצלאל היה לי רעיון לעשות אובייקט לכף היד שיש לו איכות מישושית טקטילית, אובייקט ללא תחתית בהנחה סטטית קבועה, שמאפשר הצבה משתנה. את הכדור

חשוב. בעבר אצרתי את כל התערוכות שלי בעצמי. יום אחד נטע הבר, האוצרת, הביאה את תמר תמיר משיח שהיא ארכיטקטית. בחורה מיוחדת מאוד. התחלנו לשוחח על ההצבה. היא העלתה את הרעיון שזו גם הדרך של גבת. של תשעים שנה. שזו שיירה. אני פחדתי שהצבה כזאת תוריד מהכוח שלהם כקבוצה, משום שבמצב כזה רואים כל גביע או בקבוק, והוא לא מתחזק על ידי האחרים. חששתי שלא כולם מספיק טובים, ובאמת לא כל אחד הוא יצירה בפני עצמו. הוא חלק. אבל כשתמר אמרה שזה כמו שורה בשיר, זה נתן מבחינתי את האפשרות לתת ביטוי לגביעים השונים. שכל אחד הוא באמת מילה אחרת: זה חולשה, זה כפוף קצת, ועקום קצת, זה loose קצת, וגם ההתרוממות - היא גם כן באה. זה היה חלק מהעבודה, להרגיש את הניואנסים הקטנים האלה. דווקא לא לעשות את זה מושלם כמו שאת יכולה לעשות על האובייקט. פה זה יצא יותר ממה שהייתי תחושה. ממש תחושה של הגוש וההרגשה: הנכונות של אותו היום, וכל יום את מרגישה טיפה אחרת.

כמה ימים התלבטתי ותוך כדי חשבתי לעצמי: מוניקה, להציב את זה ככה זה אתגר גדול יותר בשבילך. וצריך אומץ בשביל זה. וממש הרגשתי שאני צריכה להכריע בעניין מהותי. ואז אמרתי לתמר: אני הולכת איתך על זה. ההחלטה ללכת על זה הייתה מלווה בדפיקות לב. יום לפני הפתיחה אפילו נתקפתי חולשה ולא יכולתי פיזית להציב את התערוכה, ותמר השלימה לפי התכנית. הוצבו כתשעים גביעים ובקבוקים על גבי קונסטרוקציה דקה לאורך הקיר בגובה העיניים כמו שיירה על רקע שחור. הצלחתי להגיע לפתיחה למחרת.

החדר שנבחר היה חדר עיון בספרייה של גבת, שהיא משהו חי, ומעבר לקיר יש חדר זיכרון של הנופלים וחברי גבת. לפחות חברי גבת היו מודעים לזה. החדר שינה את ייעודו, ונבנתה קונסטרוקציה על רקע שחור שהזכיר אבל וזיכרון. השחור היה בהחלט תרומה של תמר לרעיון.

איך הרגשת כשהתערוכה עמדה?

לפעמים, כשלא היו אנשים, הייתי באה לשם לסדר משהו, וזו הפעם הראשונה שהיה לי טוב לשבת בפניה ולהסתכל על זה. זה היה כמו מדיטציה. את העבודות שלי אני מסתירה בדרך כלל. גם העבודה הזאת כוסתה בניילון כשהייתה על השולחן בסטודיו. אני לא אוהבת להיות בתוך עצמי פעמיים. אבל שמה היה משהו בעבודה הזאת שהשפיע עלי, איזו שלווה. הרגשת שלמות... לא שהעבודה מושלמת, אבל החיבור היה. אלקה, חברה טובה מאוד שלמדנו יחד, אמרה שיש בזה משהו מהמהות. הדבר הזה היה לי חשוב מאוד. כי הוא נגע במשהו שאני מרגישה ואפילו לא מצליחה כל כך לפענח אותו.

בנסיעה הביתה חשבתי לעצמי כמה מרתק לגלות שההתחבטויות והחיפוש בתהליך היצירה קיימים בכל אחד מאיתנו ובכל גיל. ואולי זו המהות ■



התחילה לפני יותר משנתיים, וחשבתי שנכון להציג את האובייקטים הקרמיים. תהליך הפרישה מההוראה במחלקה לקרמיקה בבצלאל הזמין סיכום. ייתכן שבאווירה הזאת נוצר אצלי רצון לחזור לעבוד על האובייקטים, ורוב המוצגים נעשו לאחרונה לקראת הצבת התערוכה.

קודם סיפרת שהטיפול בפני השטח של הכדורים נוצר גם בהשראת עבודות הרישום וההדפס של דימויי הגלים. איך העיסוק בדימוי של מים מתחבר לכל העשייה?

בהתחלה הייתה כוס מים. הגשת כוס מים למישהו היא מחווה ראשונית מאוד של נתינה, ביתיות, אינטימיות, כשהמים עצמם הם נושא בראשיתי מאוד. המשכתי לדימוי מים מחוץ לכוס ולכלי, לחיפוש ניסוח לצורה כשלא המכל מעצב את המים. הטיפות הן אולי גם חלק מהמחשבה על הצורות הכדוריות. לא הכול מחושב וסדור לינארית בתהליך עבודה מתמשך שמושפע מהרבה גורמים חיצוניים ופנימיים.

התחושה הזאת שאת מדברת עליה, שלא הכול סדור לינארית ומחושב, דומיננטית מאוד במיוחד בעבודת המדף, המשתנה בכל פעם כשהיא מוצגת. כיצד נוצרו ונאספו האובייקטים והרישומים לעבודה?

רוב עבודות המדף הן עבודות שנעשו כניסיונות למידה לקראת 'העבודה': אלה ניירות קטנים שמשמשים לבדיקה ולהשוואה. אני שומרת אותם כראשי פרקים להמשך של עבודות מתוכננות. לפעמים מוצדק לזנוח תכנית ולהפליג למקום אחר, וזו נקודת ציון למשהו שלא התפתח בינתיים. יש משהו משוחרר יותר בעשייה כזאת, אין את כובד המשקל שיש ל'עבודה'. זה מאפשר גם לסנן הגדרות שיפוטיות מצנורות. הרישומים עשויים על ניירות טובים כבדיקה מלאה לאיכויות ברישום הסופי. אחרי שנאספו ועלו זמנית על מדף בסטודיו בשכונת מקרית, גיליתי שזו הייתה הצעה לסידור שמזמין הסתכלות שונה. נוצרת סקרנות למתרחש מאחורי החלקים המוסתרים. קו האורך מזמין צפייה בהליכה, וההגבהה מקשה על ההתמקדות בפרטים ומפעילה את הגוף לחוויה שונה.

הן ההכוונה שלך לחוסר ההתמקדות בפרטים והן הבקשה לחוות את העבודה כמכלול מציעות להבין את העבודה גם דרך תאוריית הגשטלט, שלפיה 'השלם שונה מסכום חלקיו'.

אפשר לראות בעבודה הזאת סוג של דיוקן עצמי שמתקיים על ציר הזמן. אחד הרעיונות החשובים בגשטלט הוא שבני האדם בנויים מהמון תבניות שהם אספו בימי חייהם: חוויות, זיכרונות, פרשנויות של חוויות עבר, צמתים, נקודות ציון וכדומה. אף על פי שקודם הזכרנו הצטלבות של זימונים והזמנה של סיכום, עיקר ההתייחסות בתערוכה היא דווקא להווה, והעבר חשוב לצורך ההווה והעתיד ■

הראשון, שצורתו כעין פרי, יצקתי בברונזה. למרכיב של גודל ומשקל היה תפקיד חשוב בהתאמת האובייקט לאחיזה בכף יד: מצד אחד שיהיה מורגש, נוכח, ומצד שני לא כבד ומעיק מדי. כשהתחלתי ללמד במחלקה לקרמיקה, יצקתי בסדנת הגבס גרסה חדשה לאובייקט בחומר יציקה. בעזרתו של שמעון בדה, מי שהיה המעצב והמודלר של נעמן, למדתי ממנו לעשות תבנית ליציקה קרמית והשתמשתי בתהליכים של ייצור תעשייתי לשכפול פסל בחומר יציקה. הדופן הנוצרת בתהליך היציקה הקרמית דקה, ולכן תחושת המשקל שהתקבלה לא הייתה טובה, קלה מדי עבורי. זה בלט בהשוואה לאובייקט שיצקתי בברונזה, שמבחינת המשקל נתן תחושה נכונה יותר, למרות שהיה קטן יותר.

באמצע שנות השמונים שהיתי תקופה בארגנטינה, שם נתקלתי במשחק כדור בשם בוצ'ה, שמשחקים אותו בגנים ציבוריים. הכדורים במשחק עשויים עץ מקומי קשה במיוחד. נוכחתי שהכדור הזה הוא נוסחה מבוררת ומדויקת למשקל ולגודל המתאימים לכף היד. באותה תקופה עבדתי בעיקר בעץ. במועדון שכונתי אספתי כדורי בוצ'ה ישנים - באותו הזמן התחילו לייצר כדורים מפלסטיק - וגם הזמנתי כדורים אצל חרט. תכננתי לעבד אותם בגרסאות חדשות. שילבתי כמה מהכדורים בפסלי העץ שלי, אבל הקושי של העץ גרם לי לוותר.

מדי פעם - בין פרויקטים או סתם בתקופות של הפוגה בעבודה בסטודיו - חזרתי לכדורים. זו עבודה מדיטטיבית, לכד. אט אט, ללא התמקדות ברצף, הצטברה סדרה של גופים שמשתנים בין נוקשה למעוגל, לרך ולאורגני. הגיוון והניגודים האלה נמצאים בעבודות האחרות, וכך גם הרישום במקביל לפיסול. בסדרה החדשה יצרתי כדורים מוגש חומה, בעיבוד ידני ועבה, ובפני השטח טיפולתי גם בהשראת עבודות הרישום וההדפס של דימויי הגלים. כשהצורות התהוו בחבטה, בגריעה ובריקון, התקבלו כדורים שמייצרים תחושת משקל נכונה.

האובייקטים מזכירים בצורתם את אבני המשקל ששימשו באזורים שונים בעולם בכלל ובאזורנו בתקופת הברזל בפרט וגם להם הייתה צורה כדורית. מדוע חשובה לך תחושת המשקל בעבודות?

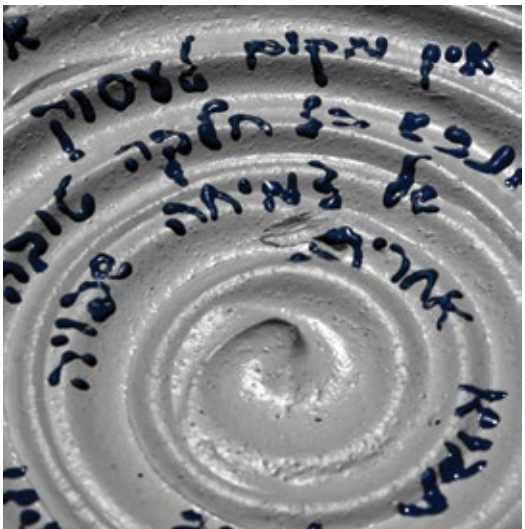
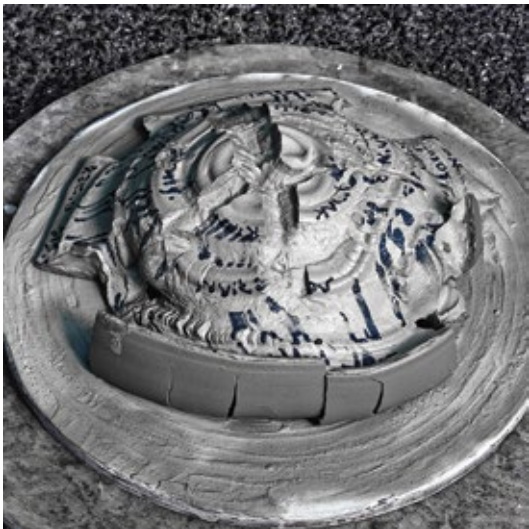
הכובד הוא חלק מהחוויות החושיות שלנו במציאות כמו הראייה והמישוש. הוא שמייצב אותנו, את החפצים ואת הדברים שסביבנו, והנוכחות שלהם נקבעת בהשוואה לגוף שלנו. גם גדלים אנחנו מודדים באותה צורה. מה שגדול יותר מגופנו יכול לאיים, או להפך - לעטוף. תחושת משקל נכונה קיימת גם בקרמיקה, בכלים השימושיים ובייחוד בספלים. בספלי הפורצלן, הבון-ציינה האנגליים הדקים, נוצרת תחושת משקל קלה מדי שתורמת לתחושות של זהירות ויראה מהשבריריות, המשרתות את הטקסיות המעודנת של חוויית השתייה. בספלי הבוואריים הכבדים, לעומת זה, המשקל מייצב מול ההתפרעות בהשפעת האלכוהול.

שמתי לב שהשתמשת במושג 'כובד'. החומר הקרמי באמת משדר כובד שהוא לא רק פיזי, אלא גם טכני, היסטורי ותרבותי. החומר הקרמי אינו מהחומרים המזוהים איתך. מה גרם לך להתגבר על תחושת הכובד ובשביל התערוכה ליצור אובייקטים פיסוליים בחומר הזה דווקא? נוצרה הצטלבות של זימונים לתערוכה. המחשבה על תערוכה במקום שמרכז עשייה בקרמיקה

בעקבות שירו של פרץ רוניצקי 'עשבים שוטים'

קערה שוטה







על גבי החומר הרטוב מילות השיר של פרץ רוניצקי 'עשבים שוטים'



לוקחת סיכונים

אני לוקחת סיכון ומהרהרת מילים על עבודותיה של מירי פליישר כהמשך לתערוכתה 'לוקחת סיכונים' (בית בנימיני, 2017, אוצרת: שלומית באומן). מירי יוצרת על בסיס ידע מקצועי רחב ומעורבת בשיח האמנותי. כששוחחנו הבחנתי בדיבורה בשני קולות: קול א - אני קודם כול קדריית, אוהבת ומעריכה את התחום; קול ב - אני לא יכולה להיות קדריית. מהו אפוא המרחב המקצועי שמירי פליישר יוצרת בו? מסקנה תחילה: מירי פליישר היא אמנית קדריית.

במונח קדרות אנו משתמשים כפשוטו: קדר הוא אמן שיוצר בחומר על אובניים. עבודת אובניים מכוונת לרוב ליצירת חפצים שימושיים, וכלי מוכן לשימוש רק לאחר סיום התהליך הקרמי הכולל שריפות, זיגונים ועוד. ארגז הכלים של מירי מתבסס על תורת הקדרות, הכרוכה בעבודת אובניים. זו מחייבת ריכוז ומתקיימת מתוך מגע ישיר בין החומר הלח לגוף האמן. ייחודה של מירי פליישר הוא אופן התנהלותה במרחב הקדרי. ההחלטות שהיא לוקחת על עצמה בכל הנוגע לשימוש בחומרים - כתוספות לגוף החומר או לחומרי החיפוי - אינן על פי הספר. גם חלוקת הזמן בתוך תהליך העבודה שונה מזו של עבודת קדר 'נאמן למקור'. המסגרת - תחילת התהליך על האובניים וסיומו בשריפה בתנור - הם ששייכים לתחום הקדרות.

אני סבורה שהכלי במצבו הראשוני, לאחר יצירתו על האובניים, משמש בעבודתה כשלד, כמסמן. נקודת זמן זו של 'היות כלי' היא נקודת הרפיה משחררת, שמאפשרת התכנסות וקבלת החלטות בנוגע להמשך תהליך היצירה. בנקודה זו יש נוכחות ממשית של צורה, המעידה על השימוש





בה: קערה לפירות, למרק, לאוכל לחתולים.
השלת המחויבות השימושית מאפשרת ליצירה
האישית מרחב רעיוני וחומרי כאחד.

מירי פליישר מפעינה ומרחיבה את המושג
'כלים שימושיים' גם אם הכלים נראים
שימושיים, מטענם גולש הרבה מעבר לשולחן
האוכל. הכלים כקבוצה או כפרטים עשויים
להתפענח כתיאור של מערכות יחסים בין-
אישיות. יש שעבודותיה הן אמירות מהתחום
הפוליטי, ורבים אחרים הם גוף לעצמם:
המתבונן יתבונן - המכיל יכול.

'עבודות מעניינות', אמרתי. מירי סיפרה על תהליכי עבודה, על האתגר ליצור על פי בחירתה
ותחושותיה ועם זאת לא לוותר על היותו של הכלי שימושי. 'עכשיו הכלים פתוחים ומוגנים
מבחוץ', סיכמה. בתערוכה האחרונה הציגה מחדר כלים עבי זיגוג. הזיגוג כבד עד שנראה מתקשה
לשאת את עצמו, מתכווץ כדי לשמור את אחיזתו על פני השטח. אילו הייתי מציירת חתך אורך
של הכלי המוכן, הייתי מבחינה בשלד ועליו חיפויים עבים כמעילים.
לשיטתה של מירי פליישר עלינו לחוות את כל מה שהכלי יודע להציע: לנעת, לחוש את עובי
הדופן, את מרקם החיפוי, את משקל הכלי, את נוחות אחיזתו. אפשר להניח אותו במקומות
שונים במרחב הביתי, לחזור ולגעת להתבונן וגם להשתמש. כלי דו-מהותי שעוטה שתי אדרות.
צמד כדים שחורים עגולי מרה חסרי חיפוי חיצוני שתכולתם הלבנה והדשנה גולשת החוצה
מעבר לפתח צר עוררו בי עניין, צמד שובי לב מטרידים. צורתם מזכירה אלבסטרון (מכל קטן
לשמן או לתמרוקים ששימש במאה ה-6 לפנה"ס ביוון העתיקה).

בעבודתה 'נִכְבָּה' (הביאנלה השישית לקרמיקה, 2011, אוצרת: שלומית באומן) הוצגה לבנה
עשויה חומר (אבנית) שבצורתה החסרה מעידה על היותו של קנקן פלסטיני חלק ממנה. הקנקן
הותך, גלש לקערה צמודה ונהפך למוצק. בעבודה זו הקדרות המקומית משתפת בצורה ישירה
והתהליך נהיה התבוננתי בצילום העבודה, ריכזתי מבט בצבר החומה במרקמו ובצבעו. נלשתי
לאזורי שיח אחרים, עלו בדעתי דימויים שקשורים באוכל באכילה ובעיכול.
צמד שובי הלב המשיכו להטריד אותי. למה מכוונת מירי בבחירתה בגוף חומר שחור חשוף?
למה מכוונת הצורה ופרץ הנוזל הלבנבן? אני מסתכנת ומצביעה על כיוון שונה בעבודה זו. עבודה
דו-מהותית שבאמצעות הקדרות מציפה נושאי שיח חברתיים או פוליטיים. ימים יגידו... צבעים

יגידו... ■



מירי פליישר, נכבה, 2011, אבנית, קנקן פלסטיני מותך, שברי פורצלן, 37/34/38 ס"מ
צילום: ליאוניד פדרול © מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב

| הומאז' | אוצרות: נוגה מגדל, אסתי דרורי | דצמבר-מאי 2016 | מרכז אמנויות וגלריה ע"ש אפטר-ברר, מעלות תרשיחא |

הומאז' כדרך ביטוי

תערוכת הקרמיקה הקבוצתית 'הומאז', שהוצגה במרץ 2017 בגלריה על שם אפטר במעלות תרשיחא, מזמנת התבוננות על יחסים ועל תשוקה. אפשר להבין אותה כיחסים בין מרכז ופריפריה במובן של הצגת קרמיקה ישראלית במיטבה בגלריה צפונית שמצריכה סוג של עלייה לרגל, כמו צליינות לאתר מרוחק, שבו מדומיינת הגשמה של התשוקה בחוויה מתמירה, במקרה זה חוויה ויזואלית אסתטית; ואפשר להבין אותה כמערכת יחסים בין קרמיקה בישראל כפריפריה לעשייה הקרמית הבינלאומית, בדומה ליחסים בין הציור והפיסול באמנות הפלסטית הישראלית לאמנות הבינלאומית, שמתחילתה מתמודדת עם שאלות של מקור והשראה.

בתערוכה השתתפו 24 אמני ואמניות קרמיקה, חברי אגודת אמני קרמיקה בישראל, שיצרו בסימפוזיון הקרמיקה בתל חי בדצמבר 2016 אובייקטים פיסוליים כמחווה לאמן או לאמנית בינלאומיים. הרעיון לתערוכה עלה במהלך הסימפוזיון בעקבות הצגתן של עבודות הקרמיקה שיצרו האמנים האורחים בעשרים שנות קיומו. אוצרות התערוכה 'הומאז' יצרו מהלך נוסף שבו הדיאלוג בין האמנים העצים את הרלוונטיות של הקרמיקה כשדה שמציף שאלות אמנותיות ותרבותיות.



עדינה סולמונוביץ, מוזה עם דגים, 2016, הומאז' לסרגיי איסופוב, חומה, טכניקה מעורבת, שריפה גבוהה
צילום: עדינה סולמונוביץ

יחסים אלה מתכוננים דרך הדינמיקה של התשוקה, אותו רגש פתלתל ועוצמתי המכוון אותנו בבחירותינו בעולם. בשיטוט בחלל הגלריה בין העבודות המוצגות כשלצדן צילום קטן של עבודת האמן שאליו הן מתייחסות עולה השאלה למה השתוקקה האמנית הישראלית כשבחרה את מושא תשוקתה: האם בחרה 'אובייקט' שמשקף את גוף עבודתה הקרמית? האם בחרה אמן שחפצה לרדת לעומק יצירתו? האם בחר היוצר אמן שאתגר אותו לעבוד לצדו ולהמשיך הלאה? פענוח הקשר הוויזואלי והחומרי בין אמני הקבוצה ובין האמנים שאליהם הם מתייחסים מעלה מגוון ביטויים לפעולת ההומאז'. אפשר לראות עבודות שעולה מהן התבוננות בעבודתו של האמן והזדהות עמו עד כדי חיקוי שלו אם בטכניקה ואם בחומריות; עבודות אחרות מאמצות טכניקות מסוימות, אך פורצות את מרחב המחווה לביטוי רעיוני וחדשני שאינו מופיע אצל האמן שהן מוקירות; ויש עבודות שמבטאות הזדהות בטכניקה או בצבעוניות, אבל פורצות לדרך עצמאית עם משפטים ויוזאליים וחומריים חדשניים וקוראי תיגה. לעיתים כמה אמניות עושות מחווה לאותו אמן רחוק כשהן יוצרות מבעים ונקודות מבט שונות על עבודת המקור, כמו שמראה האובייקט המוצג בצילום.

התערוכה הומאז' נפרשת כתערוכה שנושאה הסמוי הוא התבוננות, פנימה והחוצה. תכונה אנושית מיוחדת המצויה בבסיס היכולת לעשות הומאז' היא האמפתיה - אותה פעולה של הדמיון והרגש המאפשרת לנו לחוש חוויה אסתטית ורגשית מול יצירת אמנות. כך ההתבוננות של האמנית



יעל נובק, זיקוק, מיצב, 2016, הומאז' למשתתפי הסימפוזיון, פורצלן, חומרים שונים, טכניקה מעורבת צילום: נוגה מגדל



גיאנה שימונוב, ללא כותרת, 2016, הומאז' לג'וק דהסובאג', אובניים, זיגוג שחור וזהב, צילום: נוגה מגדל

המילה 'הומאז' שימשה בתקופה הפאודלית באירופה במשמעות של 'הצהרת אמונים', ובתולדות האמנות משמעותה התייחסות של אמן לאמן נערץ או חיקוי שלו. ובמילותיהן של האוצרות: 'הומאז' - מחווה, מתן הוקרה ליוצר בדרך כלל באמצעות רמז ברור ביצירה של האמן המביע את המחווה. פעמים רבות המחווה מופיעה בדרך של "ציטוט" או רעיון המופיע ביצירה המקורית. בתחילתה יצרה הקרמיקה הישראלית את עצמה כשדה תרבות דרך השראה מממצאים קרמיים קדומים מהארכאולוגיה או הזדהות עמם. זו הייתה דרך לייצר זהות ושיוכות למקומיות שאבדה. תערוכות רבות הציגו כלים בהשראת הכלים העתיקים ולעיתים עבודות מודרניות לצד ממצאים ארכאולוגיים, כדיאלוג. יחסים אלו בין הווה לעבר - שכללו חקר של החומרים, הטכניקות, הצורות והשימושים - סיפקו את תשוקת ההיטמעות במקום הגאוגרפי באופן גופני, חווייתי.

בפסיכואנליזה מייחסים חשיבות רבה לתהליכים בין-אישיים שנקראים 'יחסי אובייקט'. מדובר ביחסי הזדהות, הפנמה, חיקוי ודחייה שמתקיימים בין אדם לזולתו, ומהילדות המוקדמת ובמשך כל חייו יחסי אובייקט אלה משתכפלים עם דמויות, עם מקומות ועם חפצים בעלי משמעות.

סוד ההתמרה נעוץ ביכולת להתבונן, במסע בין ראיית הצורה החיצונית של הדבר לצלילה אל פנימיותו. בתערוכה מצויים אובייקטים שמאירים הבנה פנימית משותפת של משמעות הצורה, הזדהות עם צבעוניות וגם מעוף משחרר של ביטוי אישי. העבודות מבטאות רגעים של התחברות פיזית ומטפיזית בין שני בני אדם במרחק זמן ומקום ומאשררות את הצורך ב'היות' שרק האמנות מזמנת לנו: 'יצירת האמנות טובה בשעה שנולדה מתוך הכרת. זה המקור שממנו היא נובעת ושעל פיו נחרץ דינה; דין אחר אין. שעל כן, אדון נכבד, לא ידעתי להשיא לך עצה אלא זו: להתכנס בתוך עצמך ולבחון את המעמקים שמהם נובעים חייך.'²

הערות

[1] ריינר מריה רילקה, **מכתבים אל משורר צעיר**, תרגום: עדה ברודסקי, כרמל 2015, מתוך Ynet ספרים, 6.4.2004.

[2] ש.ס.



הומאז', מראה מהתצוגה, צילום: נוגה מגדל

הישראלית ביצירת האמן שאליו היא מתייחסת היא התבוננות אמפתית, חקרנית וחוויתית שמנסה לספר באמצעים דומים על ייחודיות, על השראה ועל אינטימיות. אמפתיה חוויתית זו מאפשרת סוג של שחרור מהבדידות הקיומית שעליה כתב המשורר הגרמני רילקה: 'אבל ייתכן גם שאחרי הירידה הזאת לתוך עצמך ולתוך בדידותך תיאלץ לוותר על היותך משורר [...] אבל גם אז לא הייתה ההתכנסות שמדובר בה מעשה-שווא. בכל מקרה ימצאו חייך למן אותו זמן דרכים משלהם. שיהיו דרכים טובות, עשירות ומגיעות-למרחוק!'

זו גם התבוננות שיש בה הצהרת אמונים למשלח יד משותף, להיסטוריה ולתולדות הקרמיקה, ובייחוד לאחוה אישית ואמנותית, שכן האוצרות וההצבה של חלל הגלריה - כשהאובייקט העכשווי ממוקם על יד צילום מוקטן של מושא ההומאז' - מביימים אותנו הצופים כאובייקט נוסף במרחב בין העבודות. אנו נדרשים להתקרב לעבודות ולצילום כדי לעמוד על סוד הבחירה המוצפן בהם, ובכך הצופה מצטרפת כשלישית לאינטימיות שבין שני האמנים.



אלון גיל, כד' יגן עדן, 2016, טכניקה מעורבת
צילום: ליאוניד פדרול © מוז"א - מוזיאון
ארץ-ישראל, תל-אביב



מיכל קלסובסקי, מפקירים עמדה, 2016,
רישום וחרוטה על משטח חומר
צילום: נוגה מגדל



מרגלית בסן, רקמה על מפית כותנה

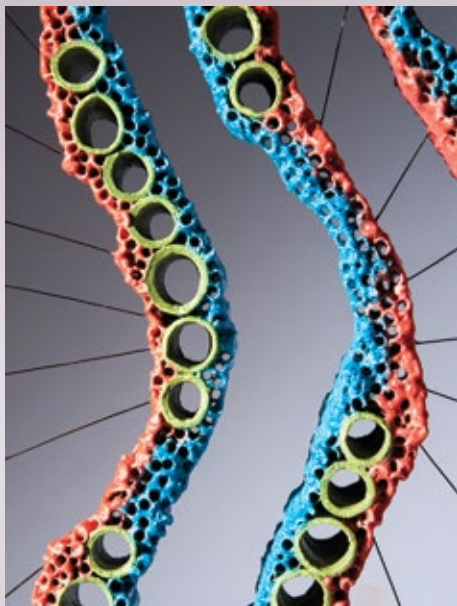


בחירת המצע, כלומר סוג הבד שעליו תרקום מרגלית, היא השלב הראשון במעשה הרקמה. הדימוי שעתידי להירקם נבחר מתוך עבודות אחרות שיצרה במדיה אחרת - ציור או צילום. מרגלית רוקמת ישירות על הבד כשהיא מתבוננת על העבודה האחרת.

חופי הרקמה עשויים כותנה, פשתן או משי. מרגלית רוקמת תכים מונחים ומאוחזים בצפיפות רבה ולכיוונים שונים. יש שהיא רוקמת בתכי-קשרים. חופי הרקמה עשוי כמה סיבים דקים. כדי לרקום בחופי דקיק יש לפרוס את הגדיל ולהשתמש בסיב הבודד הדק.

פסטה מצרית

אמנות ומדע הם אהבה גדולה וישנה שלי. איתם אני בוחנת את סודות הטבע, שואלת שאלות ומפרשת את המציאות הסובבת אותנו. לאחרונה נתקלתי ברייצ'ל לירי (Leary), אמנית קרמיקה צעירה שעבודותיה מושפעות מצורות וממבנים זעירים בטבע שהיא חוקרת דרך עדשת המיקרוסקופ. את שני העולמות היא משלבת ומפרשת באופן חדשני ומרענן במיוחד בעזרת חומר קרמי עתיק בן 7,000 שנה - פסטה מצרית. חומר זה הומצא במצרים העתיקה ושימש בעיקר לייצור פסלונים, כפתורים וחרחים לתכשיטים. בניגוד לשימוש המסורתי, האמנית בחרת לפסל פסלים מופשטים צבעוניים ולהיעזר בחוט מתכת ניכרום גמיש, שמהווה את השלד ותומך בגוף הקרמי.



רייצ'ל לירי, MICROLOGY 5.2, 2014, פסטה מצרית
45/28/6/40/22/6 ס"מ, צילום: גלן נורווד

רייצ'ל לירי, MICROLOGY 3.1, 2014, פסטה מצרית, 10/9/9 ס"מ, צילום: גלן נורווד

טכנולוגיה של החומר

מהי פסטה מצרית?

פסטה מצרית היא גוף קרמי שמיועד לטמפרטורה נמוכה, ובשונה משאר הגופים הקרמיים הוא מזג את עצמו. לראשונה שימש חומר זה במאה החמישית לפני הספירה, והיה לחומר המזוג הראשון שהמצרים המציאו. הפסטה היא למעשה משחה (paste, ומכאן שמה), שכמעט אינה מכילה חרסית, אלא מורכבת בעיקר מקוורץ ומתרכובות נתרן (Soda) מסיסות במים, שבזמן הייבוש נודדות לפני השטח ומצטברות שם. במהלך השריפה מלחי הנתרן ניתכים יחד עם הקוורץ ובעזרת החום הנפכים לזיגוג מבריק שמאופיין בצבעים חזקים של כחול, ירוק וטורקיז. בשל אופייה המזדג, חומר זה דורש תנאי ייבוש מיוחדים שיבטיחו שהמלחים לא יספגו במשטח הייבוש או ייצטברו באופן לא אחיד על פני השטח.



צילום: מיכל קורן

מתכון בסיס ל-100 גרם אבקה של פסטה מצרית

- פלדספר נתרני.....39 גרם
- קוורץ.....39 גרם
- בולקליי.....15 גרם
- סודה אש.....6 גרם
- סודה לשתייה.....6 גרם

תוספות צבע

- לבן - תחמוצת בדיל.....6 גרם
- צהוב לימון - תחמוצת כרום.....0.5 גרם
- שוקולד - תחמוצת ברזל.....2 גרם
- ירוק - תחמוצת כרום.....3 גרם



רייציל לירי, BUDDING, 2015, פורצלן, פסטה מצרית, 17/15/15 ס"מ, צילום: אולה אקוני



רייציל לירי, MICROLOGY 4, 2015, פסטה מצרית, 4.30/32/11 ס"מ, צילום: גלן נרווד

טכנולוגיה של החומר

- כחול - תחמוצת קובלט.....0.1 גרם
- אינדיגו - תחמוצת נחושת.....0.8 גרם, תחמוצת קובלט.....0.05 גרם
- אדום - צובען תעשייתי אדום.....8 גרם
- בורדו - תחמוצת מנגן.....2.5 גרם
- טורקיז - תחמוצת נחושת.....1.75 גרם
- שחור - צובען תעשייתי שחור.....10 גרם, תחמוצת מנגן.....1 גרם

הכנת פסטה מצרית

שוקלים כל אבקה בנפרד ולאחר מכן מערבבים את כל החומרים עד שמתקבלת תערובת אחידה. מוסיפים בהדרגה כמויות קטנות של מים ולשים את התערובת עד שמתקבל בצק דביק. בשלב הזה החומר מוכן לעבודה.

איך עובדים?

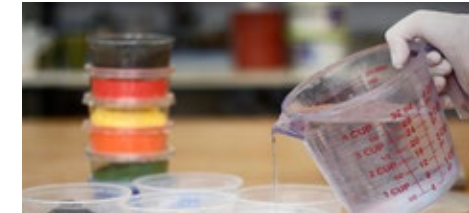
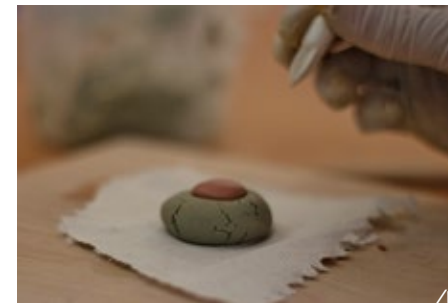
הפסטה המצרית מכילה רק מעט חרסית - שמעניקה את הגמישות ואת יכולת הפיסול של חומר רגיל - ולכן אינה יכולה להתקפל או להימתח. לכן היא מתאימה בייחוד לעבודות קטנות (ולא עבודות מדי) כגון לחיצה לתוך תבניות וחרוזים. אם בכל זאת משתמשים בה לצורות או למבנים פיסוליים גדולים, חשוב לזכור שאינה מחזיקה את עצמה, ולכן יש לחזק את גוף העבודה ולבנות שלד ממתכת גמישה כגון חוטי ניכרום (Nichrom) או קנטל (Kanthal).

ייבוש

הפסטה המצרית מתבססת על תערובת פתוחה מאוד (גבישי התערובת אינם צמודים זה לזה), ולכן היא מאפשרת למים להתאדות בקלות ובמהירות וכאמור מזגנת את עצמה. היא מכילה בעיקר חומרי מילוי כגון פלדספר נתרני, נפלין סייאנט וקוורץ, הסופגים מעט מים ומאפשרים אידי קל. תכונה זו מאפשרת לתוספת המלחים להתגבש על פני השטח וליצור את הזיגוג הסדוק; סודה ביקרבונט (סודה לשתייה) נמסה במים ומתגבשת במהירות על פני השטח, וסודה קרבונט (סודה אש) מעשירה את התמיסה בנתרן. ייבוש איטי ומבוקר מאפשר למלחים אלה להצטבר באחידות על פני השטח ולצפות אותו בשכבה גבישית ולבנה. לכן נייבש את העבודה בתלייה או על משטח אטום (שאינו סופג).

שריפה

החומר נשרף בטמפרטורה נמוכה, 950-900°C, ואפשר לשלב אותו בשריפת ביסק רגילה ■





רות' דאקוורת' (Duckworth) 2009-1919, ללא כותרת, פורצלן, טכניקה מעורבת, ללא זיגוג
מתוך התערוכה The Ceramic Presence In Modern Art, 2015-2016, באדיבות הגלריה לאמנות, אוניברסיטת ייל