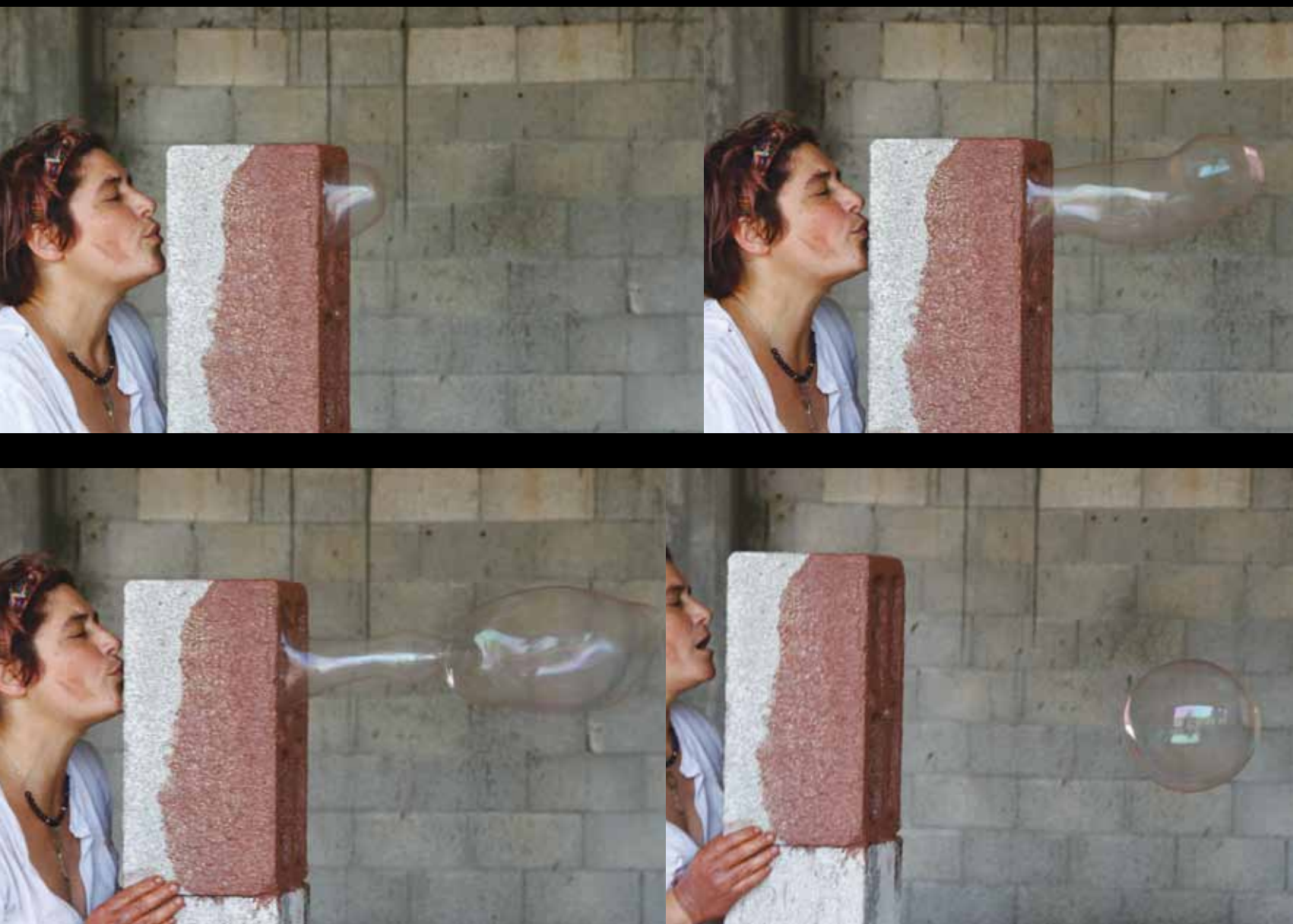




כ ת ב ע ת ל ת ר ב ו ת ח ו מ ר י ת

א' 1280

חזיר: 50 ש"ח בולל תע"מ

דאנאקוד 232-2
0 0232000002 1

דבר העורכת

בצילומים על השער מפריחה האמנית הגר מיטלפונקט בועות מבעד לפתח של בלוק בנייה. לבועות פני שטח דקיקים וסופן ידוע מראש. הבועות עשויות תמיסה שעיקרה טרה סיגילטה - חומר חיפוי המוכר מהמאה הראשונה לפני הספירה - התקופה הרומית הקדומה. הבועה של מיטלפונקט מפריחה גם את ההרגל המחשבתי המחבר את השימוש בטרה סיגילטה לחיפוי של אובייקטים קרמיים.

במדור "קרמיקה ותעשייה" מתואר שימוש בחומר קרמי יבש, נטול לחות, שאינו פלסטי. גם כאן החומר אינו מעורר את האסוציאציות השגורות של קרמיקה כגון בוך, בצק ועוד.

חיימי פניכל, אמן ממציא, מציף שאלות אמנותיות, אומנותיות ותרבותיות בעזרת מבט יחף וטרי על חומרים שונים כגון חול, איטונג או פורצלן. הוא משתמש בהם באופן שאינו צפוי ומרתק.

סדנאות מקצועיות הן מההפוגות הנחשקות. מה עושה אותן לכאלה? נוסף על שינוי האווירה, המקום והחלפת הידע, האם לצד השפע וההתחככות יש תהליך של הגדרה עצמית?

טליה טוקטלי



בשער:

הגר מיטלפונקט, If clay could fly, 2010-2011
בועות חומר, תמונות מתוך מיצג בשיתוף ארז מעין
צילום: הגר ציגלר
עמוד 38

עורכת: טליה טוקטלי עורכת משנה: שירה סילברסטון מערכת: גלי גרינשפן, אמנון ישראלי, אורלי נזר, מרי סולומון, אמנון עמוס, עפרה עמיקם, מיכל קורן
עיצוב גרפי והפקה: דפנה סרוסי, סטודיו 40 עריכת לשון: קרן גליקליך קדם דפוס, הדפסה וכריכה: דפוס אלי מאיר
מו"ל: עמותת אמנים יוצרים / אגודת אמני קרמיקה בישראל

בתמיכת מנהל התרבות במשרד החינוך



כתב עת לתרבות חופרית

1280

תוכן עניינים

5

גלי גרינשפן
בן מחשיר

שיחה עם האמן חיימי פניכל

12

שולמית טייבלום-מילר
במעמקי הקרמיקה הקוריאנית

רשמי מסע

17

אורלי נזר
הבוזי והאחר

22

אמנון עמוס
דרך הלבנים האדומות
Watershade

27

צוללת
מקבץ שטח

32

נועה תבורי
אחד על אחד
אמן אחד על עבודה אחת

34

רועי מעין
ביקורי תערוכות

"בילאטה", תערוכה קבוצתית בגלריה לאמנות

אום-אל פחם

41

מצצים

אסנת ריצמן

42

עינת כהן
ביקורי תערוכות

"יזרעי חמניות", מיצב של האמן איי ויווי,

מוזיאון הטייט מדרן, לונדון

44

פאזה

עצים

46

אתי גורן
טכנולוגיה של החומר

שרפות עצים

50

לנה דובינסקי
קרמיקה ותעשייה

סיור במפעל "נגבי"

54

מיכל קורן
גזור ושחור

לא חיוני אך שימושי

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



בגיליון 21 הושמטו בטעות הפרטים המלאים:
מיכאל דריקס, ללא כותרת, 2005, חומר
גודל 32/16 ס"מ
מאוסף לזשי אמנות ופרוייקטים ובאדיבותו
צילום: ליאונד פדרול
באדיבות מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב



Homebox, 2005-2002, בלוק איטונג, 30/30/30 ס"מ, זוכה במקום הראשון בתחרות הפיסול על שם אליקס דה רוטשילד, מתוך אוסף האמן, צילום: עילית אזולאי

גלי גרינשפן

חיימי פניכל (38), אמן מוערך, הציג במוזיאונים בארץ, בין היתר במוזיאון ישראל ובמוזיאון חיפה, וכן בפריס ובמדריד. הוא סיים את לימודיו במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל בשנת 2002, זכה בפרס האמן הצעיר ובמקום הראשון בתחרות על שם אליקס דה רוטשילד.

נפגשו לראשונה עוד לפני שהתחלתי ללמוד בבצלאל - מפגש קצר שחזק בי את הרצון ללמוד. גם כיום מחברת בינינו השאיפה המשותפת ליצור

בן ממשיר

שיחה עם האמן חיימי פניכל

אמנות טובה - שאיפה שהגדרתה חמקמקה, וכמו שחיימי טוען: "הבחוחץ של זה אולי רומנטי ומיופיף בעיני אנשים, אבל זה מקצוע קשה מכל היבט אפשרי". במילים אחרות, הוא ניסה לעודד אותי להתגבר על משברים. הסטודיו שהוא עובד בו בגני תקווה - על שלל כלי העבודה שבו, שפע החומרים והמדפים העמוסים עבודות "ניסיוניות" - בהחלט מעורר השראה. זה זמן רב האמן והסטודיו מתכוננים לתערוכת היחיד שתוצג בקרוב.

חיימי: נצא לסיור. בתערוכה יהיו שלוש סצנות: חדר, אתר עבודה ושדה. הראשונה היא חדר ובו מיטה עשויה טֶרָצוֹ ועליה מזרון עשוי סיבית, ומעליהן דיוקן שהוא עבודת וידאו. המיטה עשויה ממה שאנחנו מכירים כחומר להכנת רצפה, מדרגות, חומר שנקרא טרצו או סומסום. גודל המיטה בין מיטת ילד למיטת נוער, כך שלאף אחד לא יהיה נוח לשכב עליה. את המזרון שמונח על המיטה אני מכין מסיבית. אני לוקח מדפי סיבית, פורס לרצועות, משייף, מוריד ציפויים למיניהם, לוקח פטיש, דופק, מרסק, מעביר בבלנדר ומסנן.

גלי: מה המטרה של כל הפעולות האלו? האם אתה מתחקה אחרי תהליך הייצור המקורי?

חיימי: אני מחזיר את החומר של מדפי הסיבית למצבו הקודם. החומר הזה הוא הזבל של הזבל, פסולת של עץ. במהלך כל ההכנות פתחתי המון פלטות כאלה ומצאתי בפנים פלסטיק, גומי, בטון, חצץ, מסמרים חלודים וברגים. את החומר הזה אני מחדש, עושה מחדש. אחרי שאני יוצר הרבה ממנו, אני בונה מודל של מזון שבשבילו הכנתי תבנית בטון. את החומר הזה, הסיבית, מייצרים בכבישה, אז גם בניתי כל מיני מכשירים שדוחסים את החומר.

גלי: מהי עבודת הווידאו שמעל המיטה?

חיימי: בתוך הסצנה הזאת תהיה עבודת וידאו שתתאר דיוקן. הדיוקן ייווצר על לוח ברזל שעליו מופיעה אדמומיות שנוצרת בעזרת חום. על ידי תזוזה של מקור החום, צילום ועריכת וידאו הדיוקן מתרכב ומתפרק. הדיוקן הוא של דוד שלי שנהרג במלחמת ששת הימים. מאז שאני זוכר את עצמי אני מגיע לסבתא ביום שישי עם המשפחה, נכנס לבית שלה בכפר סבא, ובין הדברים הראשונים שאני רואה זה הדיוקן הזה, שמתחתיו כתוב "חיים פניכל ז"ל". ליד הדיוקן ניצב נר זיכרון, מצדו השמאלי מונח הצלי"ש, כי הוא מת גיבור, ועוד תעודות כגון "עץ זה ניטע על שמו של חיים פניכל ז"ל". בעצם, כל טקסי הזיכרון ובית האבלות הזה הם כמו בביטוי "תבנית נוף ילדותי". מתוך הזיכרון הזה ועוד זיכרון

71280°C



צילום: שי הלוי

1280°C6

ילדות שלי, של חורף, נוצרה גם העבודה של נעל בוץ. החקלאים קוראים לאדמה שהיא עשויה ממנה "אדמה כבדה", שזה כשהוא לעצמו שם טעון מאוד. זו אדמה מכאן, מאזור החוף והשרון, אדמה חקלאית שאחרי הקציר ולפני הזריעה. יש בה שאריות של תבואה וקש, ואפשר ליצור ממנה מעין אדובה. היא קשורה לזיכרון של תחתית הנעל המתמלאת בוץ ונהיית כבדה, ופתאום לכל צעד יש משקל.

גלי: אפשר לומר שהזיכרונות הם בשבילך מעין חומרי רקע או תבניות. במילים אחרות, אתה מתייחס לקיר הזיכרון כנוף ילדות בדומה לאדמה הכבדה. איזה מקום יש לסיפורי הרקע של חיך בעבודות שאתה יוצר?

חיימי: אני לא מעוניין בהנצחה ובעבודה שהיא שכול. לא לשם אני מכוון. כשאתה גדל לתוך משהו, כילד אתה לא מתעסק יותר מדי בשאלות האלה. אני זוכר שכמעט בכל פעם נעמדתי מול הקיר הזה וקראתי את סיפור הגבורה שלו, או הסתכלתי על התמונה עם רבין, זה מאוד סקרן אותי. בשביל ילד זאת המציאות. השאלות וההתחבטויות ואולי אפילו הכעס הגיעו בשלבים קצת יותר מודעים בחיים, כשנעשיתי בן אדם קצת יותר בשל. היותי קרוי "על שם" היא לא מצב מיוחד. המון אנשים חיים את המציאות הזאת, ורובם לדעתי לא מתעסקים בזה יותר מדי. בכל הנוגע ליחסים בין הצופה לאמן חשוב לי מאוד שלא לכפות על הצופה את כולי, את כל הסיפור שלי ואת כל המחשבות או הפילוסופיות או ההתלבטויות שלי. זה המקום שאני מכוון אליו. חשוב לי להיות נגיש בעשייה ובתוצאות. אחד הדברים הראשונים שרשמתי על הלוח שלי היה לא לפחד מדימויים מוגדרים, כלומר שלכולם יהיה ברור שזה צמח או סולם.

גלי: איזה יתרון יש לדימויים ברורים?

חיימי: הם משאירים מקום שהצופה יכול להיכנס אליו. אין אחד שלא מבין מה זה בית או שאין לו את הסיפור שלו בתוך הבית. אני לא חושב שאם עושים משהו פשוט, זה עושה אותך פשטני. הפשטות חשובה לי, ואני מכוון אליה, וקשה לעשות משהו פשוט. דבר יכול להיות מורכב, אבל לא מסובך. אניגמטיות היא לפעמים חרב פיפיות. היא

"בתהליך העבודה שלי בסטודיו

אני משקיע הרבה זמן ואנרגיה

כדי לפצח, כדי לפתור.

אני נזהר מלהשתמש במילה

"לאלף" את החומר"

גלי: כשאתה עובד על יצירה, אתה מרגיש תחושה חזקה של חדוות יצירה.

חיימי: התפוררות היא גם סימן לחיים.

גלי: זה סוג של היפוך שבו ההתפוררות איננה סוף החומר, אלא נקודת פתיחה אינסופית.

הדחיסה לתבנית, לדימוי, היא הסיום. ספר לי איך נכנסה עבודת וידאו לתוך מעבדת החומרים שלך?

חיימי: הסצנה השנייה היא אתר עבודה, אתר בנייה ובו סולם עשוי חול, מריצת מלט ואינסטלציה של מסמרים תקועים על קיר, כמה מסמרים בסידור חסר דימוי. כשיצרתי את סולם החול לקחתי טכניקה מפה וטכניקה משם, השתמשתי בידע שלי מתחום הזכוכית. אבל לשמחתי הצלחתי לשכלל את העשייה ולהגיע לאיכויות דרמה גבוהות. בתהליך העבודה שלי בסטודיו אני משקיע הרבה זמן ואנרגיה כדי לפצח, כדי לפתור. אני נזהר מלהשתמש במילה "לאלף" את החומר.

גלי: למה אתה נזהר?

חיימי: כי יש בזה סוג של התנשאות על החומר, ואני יודע שאם הוא רוצה הוא מחזיר לי וקורע אותי לגזרים. אנחנו ביחסי עבודה, ואם אני אכפה את עצמי עליו, הוא לא ישתף פעולה. צריך לכבד אותו. אני אוהב את המורכבויות הטכניות: זה מאתגר, זה כיף, אבל זה גם מייאש. יחד עם זה להגיע לפתרון שלא רואים בו את כל המאמץ שהושקע - זה נפלא.

גלי: יש כאן בסטודיו שלך המון ניסיונות בכל מיני חומרי עבודה: מה זה לוח המסמרים שאתה מראה לי? אלה מסמרים חלודים?

חיימי: כל אלה יציקות, לא מסמרים אמיתיים. יש פה אבקות ברזל, חלודה שאני אוסף, צמר פלדה שאני שורף ומסנן או מחליד, אבקה קנויה של מעברות כימיה למיניהן וכל מיני חומרים. המסמר -

שבחיים האמיתיים הוא ברזל - הולך ומחליד לאט לאט, ומהכליה הזאת שלו אני אוסף את החומר ויוצק אותו מחדש. זה מהלך דומה למה שקרה עם הסיבית. גם כשהוא נבנה מחדש הוא נבנה בתהליך גסיסה. התוצר עשוי אפוא מהמוות של החומר, מההפרשות שלו. אני כביכול מחיה אותו מחדש, אבל הוא נוצר בלוי ומוחלד.

גלי: כשאני מסתכלת על העבודות שלך אני מרגישה תחושה חזקה של חדוות יצירה.

חיימי: התפוררות היא גם סימן לחיים.

גלי: זה סוג של היפוך שבו ההתפוררות איננה סוף החומר, אלא נקודת פתיחה אינסופית.

הדחיסה לתבנית, לדימוי, היא הסיום. ספר לי איך נכנסה עבודת וידאו לתוך מעבדת החומרים שלך?

חיימי: עבודה כמו הדיוקן יכולה להיעשות רק בוידאו. יש פה קשר בין המדיום לתוכן וגם להיתכנות. יש דברים שלא יכולים להיות משהו אחר חוץ מפסל. ביני לבין עצמי, כשאני מתלבט בתוך הסטודיו, אני לוקח את הרכיבים של העבודה: מדיום (פיסול, ציור או וידאו), חומר, טכניקה, ודימוי/קונספט ומשתדל שיהיו ביניהם גם הרמוניה וגם חוסר הייררכיה. כשלמדתי בבצלאל - ולדעתי זה נפוץ מאוד גם בשנים האחרונות - הייתה הייררכיה ברורה מאוד בין רכיבי עבודת האמנות: קודם כול וראשית כול זה הרעיון. אבל עליי זה לא כל כך מקובל. הרעיון, החומרים, הטכניקה והקונספט - כל אלה צריכים להשתלב זה בזה, וההרמוניה היא שמייצרת את הסינרגיה ואת הערך המוסף. בחרתי בוידאו כי זה המדיום הנכון לעבודה הזאת, ולא כי כיום אמן צריך לעשות וידאו. העוגן לא חייב להיות דימוי, הוא יכול להיות גם חומר. כך למשל במריצה היה חשוב לי המלט, החומר עצמו, ואליו התאמתי את הדימוי. זה היה כוס, כפית, גריל, דימויים שונים ומשונים, ועכשיו זה מריצה. בסולם זה היה ההפך: הסולם הזה, שהוא הסולם המאוותר של אתר הבנייה, היה חשוב לי, ובסופו של דבר הגעתי להשתמש בחול, בחרתי בחול כחומר ליצור ממנו את הדימוי.

גלי: יש כאן בסטודיו שלך המון ניסיונות בכל מיני חומרי עבודה: מה זה לוח המסמרים שאתה מראה לי? אלה מסמרים חלודים?

חיימי: כל אלה יציקות, לא מסמרים אמיתיים. יש פה אבקות ברזל, חלודה שאני אוסף, צמר פלדה שאני שורף ומסנן או מחליד, אבקה קנויה של מעברות כימיה למיניהן וכל מיני חומרים. המסמר -

גלי: בסיום הלימודים בבצלאל הצגת עבודות

שבחיים האמיתיים הוא ברזל - הולך ומחליד לאט לאט, ומהכליה הזאת שלו אני אוסף את החומר ויוצק אותו מחדש. זה מהלך דומה למה שקרה עם הסיבית. גם כשהוא נבנה מחדש הוא נבנה בתהליך גסיסה. התוצר עשוי אפוא מהמוות של החומר, מההפרשות שלו. אני כביכול מחיה אותו מחדש, אבל הוא נוצר בלוי ומוחלד.

גלי: כשאני מסתכלת על העבודות שלך אני מרגישה תחושה חזקה של חדוות יצירה.

חיימי: התפוררות היא גם סימן לחיים.

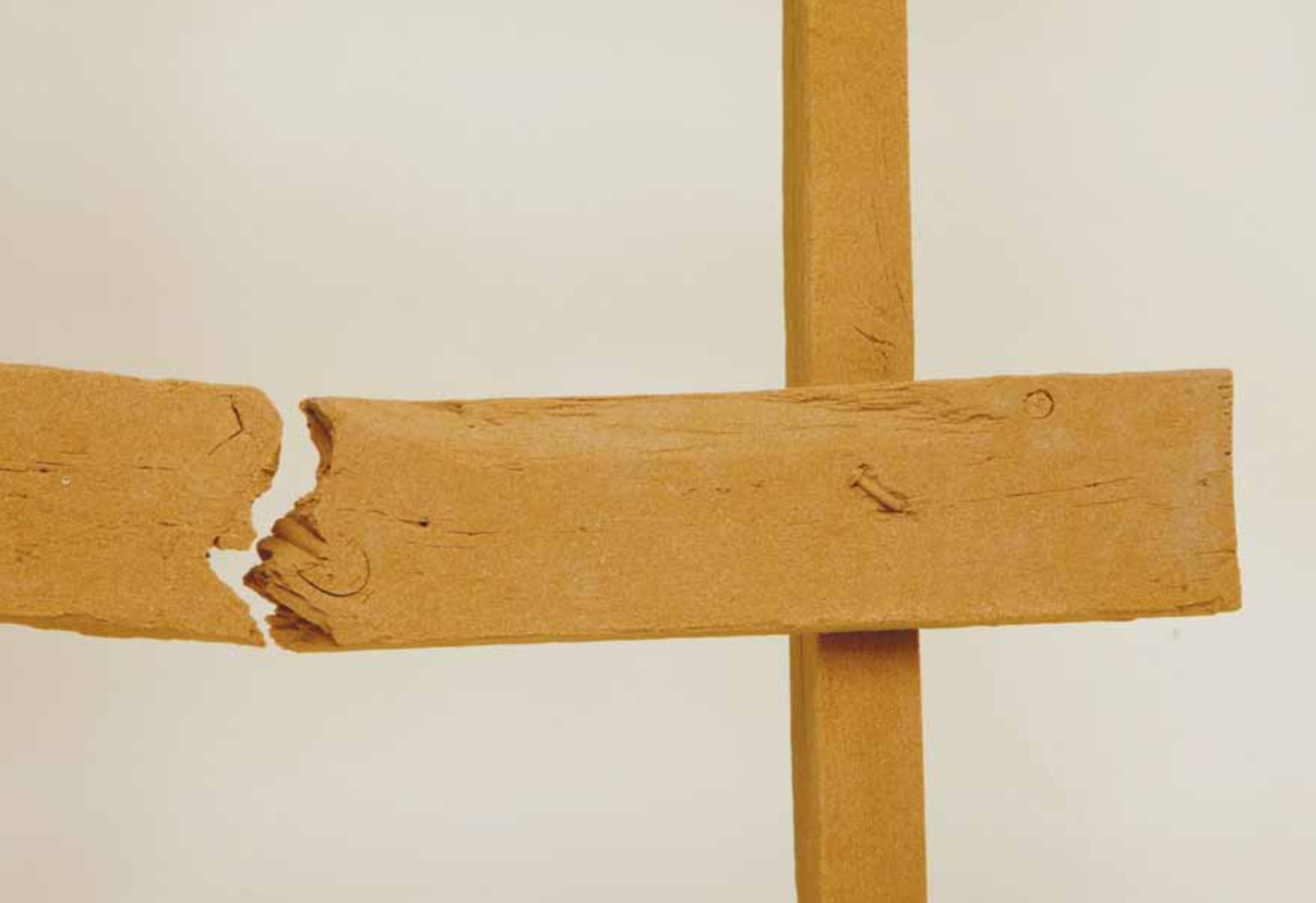
גלי: זה סוג של היפוך שבו ההתפוררות איננה סוף החומר, אלא נקודת פתיחה אינסופית.

הדחיסה לתבנית, לדימוי, היא הסיום. ספר לי איך נכנסה עבודת וידאו לתוך מעבדת החומרים שלך?

חיימי: עבודה כמו הדיוקן יכולה להיעשות רק בוידאו. יש פה קשר בין המדיום לתוכן וגם להיתכנות. יש דברים שלא יכולים להיות משהו אחר חוץ מפסל. ביני לבין עצמי, כשאני מתלבט בתוך הסטודיו, אני לוקח את הרכיבים של העבודה: מדיום (פיסול, ציור או וידאו), חומר, טכניקה, ודימוי/קונספט ומשתדל שיהיו ביניהם גם הרמוניה וגם חוסר הייררכיה. כשלמדתי בבצלאל - ולדעתי זה נפוץ מאוד גם בשנים האחרונות - הייתה הייררכיה ברורה מאוד בין רכיבי עבודת האמנות: קודם כול וראשית כול זה הרעיון. אבל עליי זה לא כל כך מקובל. הרעיון, החומרים, הטכניקה והקונספט - כל אלה צריכים להשתלב זה בזה, וההרמוניה היא שמייצרת את הסינרגיה ואת הערך המוסף. בחרתי בוידאו כי זה המדיום הנכון לעבודה הזאת, ולא כי כיום אמן צריך לעשות וידאו. העוגן לא חייב להיות דימוי, הוא יכול להיות גם חומר. כך למשל במריצה היה חשוב לי המלט, החומר עצמו, ואליו התאמתי את הדימוי. זה היה כוס, כפית, גריל, דימויים שונים ומשונים, ועכשיו זה מריצה. בסולם זה היה ההפך: הסולם הזה, שהוא הסולם המאוותר של אתר הבנייה, היה חשוב לי, ובסופו של דבר הגעתי להשתמש בחול, בחרתי בחול כחומר ליצור ממנו את הדימוי.

גלי: בסיום הלימודים בבצלאל הצגת עבודות

חיימי: סבא שלי היה מכין מסמרות לאוניות. תלויה פה על הלוח תמונה שלו במספנה. היום אני יותר רגיש לזה שהוא השפיע מאוד על החינוך שלי. חוויה ראשונית שאני זוכר היא שבסלון של סבא וסבתא בגבעתיים היה קיר, ועל הקיר היה גריד עשוי לייסטים של עץ, ובכל ריבוע הייתה תמונה קטנה או חפצי פורצלן. סבא שלי אהב לעשות עבודות קטנות בעץ ותלה שם כל מיני דברים. הגריד הזה גם הסתיר קו מתאר של דלת: הקיר בעצם נפתח אל תוך מחסן קטנטן, מטר על מטר וחצי, שהיה מלא כלי עבודה מסודרים בקופסאות. כל חיי הפעולה הראשונה שהייתי עושה כשהייתי



סולם, 2009-2010, חול, 250/70 ס"מ, צילום: יוטלי

עצמי אני מרגיש שביום שריתכתי משהו בסטודיו, או יצקתי משהו, או ליטשתי משהו ואני חוזר כולי מאובק והמקלחת נסתמת מכל השחור שיוצא מזה - ביום כזה אני מרגיש גבר. בהקשר הזה אני מרגיש גברי, בהחלט. הרבה פעמים אני מסתכל מהצד ורואה עד כמה מגוחך לעבוד בכלי כזה, ורואה את

כל הקלישאות, ויחד עם זאת זה עושה לי טוב. אני מרגיש שזאת מלאכה גברית ושעשיתי מה שגבר צריך לעשות. הגבריות שהשתרשה בי היא קודם כול עימות. הגבר הוא קודם כול לוחם, והיצר הזה חזק בי מאוד, ולכן אני נקלע לעימותים עם בעלי סמכות, בעיקר עם גברים. גבר שנמצא איפשהו מעליי - אני כמו תרנגול טיפש. ואני משלם מחיר יקר על הטוויטיות הזאת.

מגיע לסבא וסבתא זה לפתוח את הדלת ולהיכנס פנימה. זה היה פנטסטי. עולם ומלואו. אני חושב שיש לזה קשר ישיר למה שאת רואה פה על הקיר: הסדר, סוג המשטור של הכלים והחומרים. לא מעט מהכלים פה הם מהמחסן.

גלי: מתוך העבודות עולה סיפור על בעלי מלאכה - האדריכל, פועל הבניין, הפסל, איש המלאכה - האם גם ביניהם יש הייררכיה? בין כל אותם גברים - סבא שלך, הדוד שלך שאתה קרוי על שמו, בעלי המלאכה - איפה אתה ממקם את עצמך?

חיימי: קודם כול אני כולם. התפקיד שלי בתוך זה הוא כולם. יש פה התעסקות בגבריות. ביני לבין



שכלולים, 2010-2011, פורצלן יציקה, תחמוצות ומלחים, צילום: שי הלוי

גלי: אתה מרגיש שיש פער בין איך שאתה מציג את הגבריות באופן מילולי ובין איך שאתה מייצג אותה באמנות?

חיימי: בהתנהלות שלי עם החומרים נוצרת מערכת יחסים, ולא כפייה. בעבודות בלבני איטונג זה בלט כי החומר נתפס גברי, והמלאכה של הפיסול כל כך עדינה, שאפילו כשדובר בבניין, שהוא סמל של משהו קשה ונטוע, הייתה דואליות. יש בהו רגישות גדולה לפרטים. המקומות שבהם אני מרגיש קמצוץ של אושר אלה מגרשים של חומרי בנייה. יש פה אחד קרוב, ואני המון אצלו. במגרש. ואת יודעת מי בא לשם? לא באים לשם פסלים. באים לשם קבלנים ורצפים וטייחים ושיפוצניקים, גיוחות אחד אחד. כל אחד עם הכרס שלו, ואני מת על המפגש הזה. אני שואב המון ידע ומידע במקום הזה.

גלי: היית רוצה להיות אחד כזה? גיוחא כזה?

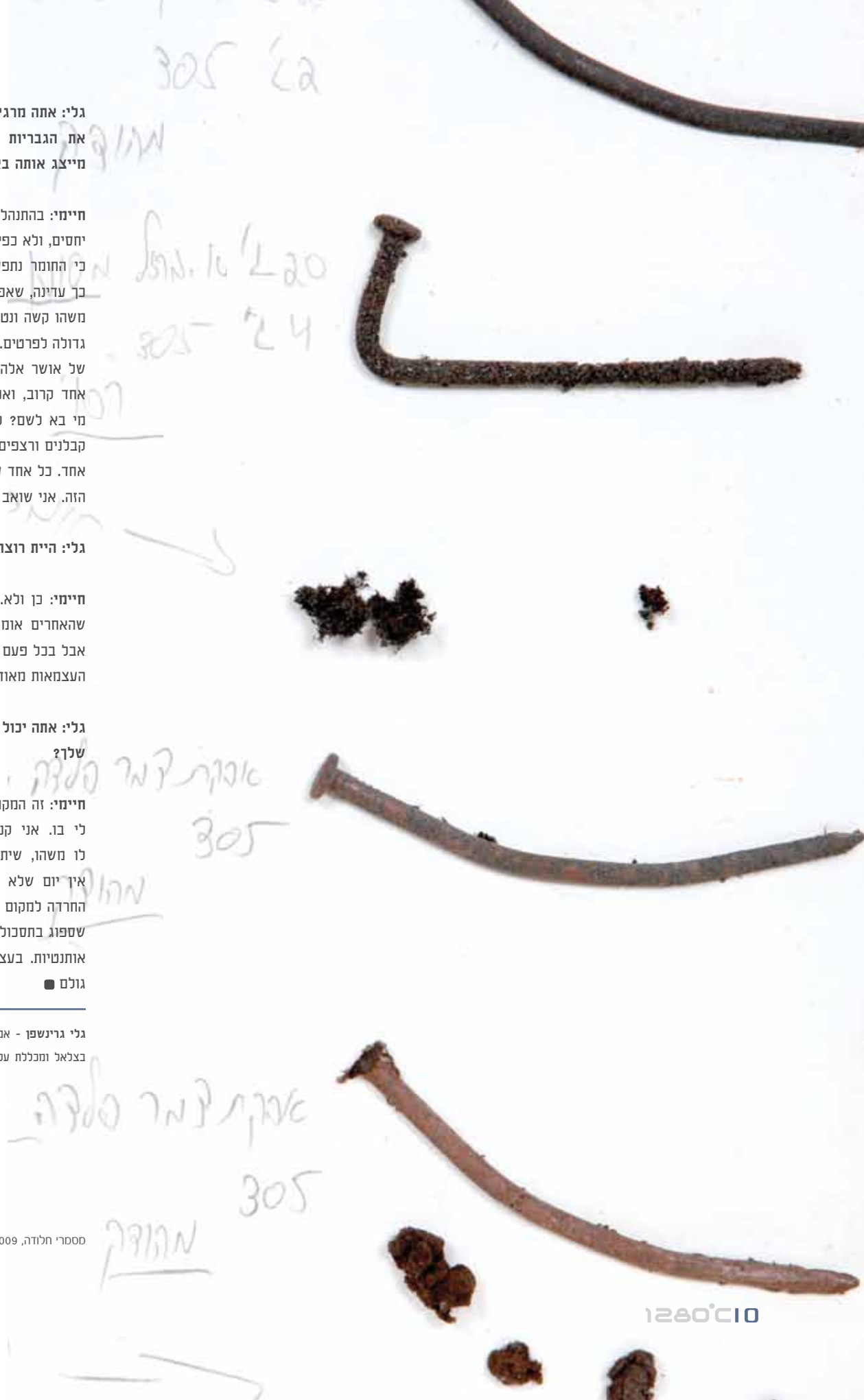
חיימי: כן ולא. לא, כי קודם כול אתה עושה מה שהאחרים אומרים לך. אתה יכול להיות עצמאי, אבל בכל פעם מחדש יש לך בוס אחר. העניין של העצמאות מאוד חשוב לי.

גלי: אתה יכול לספר איזה מין מקום זה הסטודיו שלך?

חיימי: זה המקום בשבילי, מקום שלרוב הכי בטוח לי בו. אני קנאי מאוד לסטודיו, חושש שיקרה לו משהו, שיתפוצץ משהו, שהוא יישרף. כמעט אין יום שלא עוברת לי בראש המחשבה הזאת, החרדה למקום הזה. זה מקום מאוד מאפשר. מקום שספוג בתסכולים וספוג בקושי, אבל גם באיזושהי אותנטיות. בעצמאות שלי ובדחפים שלי. סוג של גולם

גלי גרינשפן - אמנית, בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי וחזותית, בצלאל ומכללת עלמא לתרבות עברית. חיה ויוצרת בתל אביב

סמסרי חלודה, 2009-2010, חלודה, 5/10 ס"מ, צילום: ויטלי



במעמקי הקרמיקה הקוריאנית

ר ש מ י מ ס ע



כלים עכשוויים עשויים בטכניקות מסורתיות



שולמית טייבלום-מילר
צילומים: שולמית טייבלום-מילר, דן ברוך

פסטיבל הסלדון נערך מדי קיץ בגנגיון, עיר קטנה בדרום חצי האי של קוריאה. עד המאה ה-14 הייתה גנגיון מרכז חשוב לייצור כלי סלדון, ומשם יוצאו הכלים לרחבי מזרח אסיה. ואולם הכיבוש המונגולי במאה ה-13, החלפת שושלת המלוכה והשינוי הסגנוני שבא בעקבותיהם הרסו והשכיחו את אמנות העשייה של כלים אלה. במחצית הראשונה של המאה ה-20 החלו בגנגיון להתחקות אחר הטכניקה לייצור כלי הסלדון, והאזור שב והיה מרכז חשוב בתעשייה זו. זה 38 שנים נחגג שם פסטיבל שנתי המארח תחרות ארצית של יוצרי סלדון, ובשנים האחרונות התווספה גם תערוכת קרמיקה בינלאומית. במתחם הפסטיבל יש מפעל סלדון, מוזיאון לחולדות הסלדון, מוזיאון לתערוכות עכשוויות, סדנאות קרמיקאים וגלריות, ובמסגרת הפסטיבל מתקיימים אירועי תרבות, תצוגה מרהיבה

של קרמיקאים קוריאניים, כיתות אמן והדגמות. לחוך קלחת זו הוזמנה קבוצת אמנים מאוסטרליה, מארצות הברית, מיפן ומישראל שעבודותיהם נבחרו להשתתף, כחלק מהפסטיבל, בתערוכה בינלאומית במוזיאון גנגיון. במהלך ששת ימי הפסטיבל השתתפנו בכיתות אמן של מיטב הקרמיקאים הקוריאנים, וגם הדגמנו שיטות עבודה לקהל הרחב. כיתות האמן התמקדו בדרך כלל בטכניקות עבודה מסורתיות, מקצתן מרתקות ולא מוכרות במחוזותינו. את כיתות האמן העבירו אומנים שיצרו כלי סלדון ואונגי, אומנים שהתמקדו בתרבות קערות התה וכאלה שעבדו בקו עכשווי יותר.

בפסטיבל התוודענו לטכניקת עשיית כלי הסלדון - כלים בעלי זיגוג ירקרק המזכיר את אבן הירקון, שבמזרח נחשבת קמע מזל. לייצור כלי הסלדון משתמשים בחומר שנכרה בשדות האורז ומכיל כמות קטנה של ברזל. עיטור הכלים נעשה בטכניקת שיבוץ (inlay) של סליפ לבן או שחור ועליו זיגוג שקוף, ואת הכלים שורפים בשרפת רדוקציה בתנור



נובוריגמה (תנור עץ מרובה חדרים) לטמפרטורה של 1200C°. הצבע הירקרק מתקבל מהרדוקציה של הברזל המצוי בחומר עצמו.

בימי הפריחה של הסלדון הקוריאני שימשו הכלים בעיקר את האצולה במרחב של קוריאה-סין. כיום הקוריאנים יוצרים כלים אלה לעתים מתוך שימור המסורת העתיקה ולעתים מתוך נתינת פירוש חדש. אחת הטכניקות שהודגמו לנו היא בניית האונגי - מכל ענק המיועד לאחסון כימצי (ירקות מוחמצים חריפים, שיחד עם האורז הם ליבת החוויה הקולינרית בקוריאה, שממנה נמלטנו בערבים לקפה דה פריז - המנומנם והיחיד בעירו - כדי למצוא נוחם בקראסון וקפה מן המניין). את האונגי יוצרים על אובני רגל אטיות במיוחד בעבודה יבשה. תחילה מכינים משטחים על ידי חבטת גוש חומר ברצפה עד שמתקבל משטח ארוך וצר, ואת המשטחים מניחים בשלבים זה על גבי זה. לאחר הדבקת המשטח מעצבים אותו על ידי סיבוב גלגל אטי מאוד ובעזרת כלי עץ מיוחדים המיועדים למטרה זו. לאחר שהמשטח נופח ומעוצב מניחים עליו

על כל הקרמיקאים שביקרו - רובם חיים בבתי נאים בכפרים ולכל אחד מהם תנור נובוריגמה (או שניים). את עבודותיהם פגשנו מאוחר יותר בגלריות של סיאול. ארחיב על אחדים מהם. הנא ג'ון (Hanna Jun) הוא אחרון בוני הרעפים. הוא חי על ראש הר במונגיונג (Mungyeong), כפר קרמיקאים ידוע במרכז קוריאה. הוא כבן שמונים, וכל חייו עשה רעפים בטכניקה ידנית מסורתית, אטית ויקרה. במשך השנים תועשה הכנת הרעפים והעלויות הוזלו, והעשייה המסורתית הלכה וגוועה. לפני כעשר שנים נשרף בסיאול מבנה שער, שריד מחומות העיר מהמאה ה-14, וכשרצו לשחזרו התברר שנותר רק בונה רעפים אחד שביכולתו לייצר את הרעפים בשיטה המסורתית. מיד הוענק לו התואר ICA, והרשויות הזמינו ממנו 30 אלף רעפים (על כל צרה שלא תבוא), ובזאת הובטחה פרנסתו. בסיוור לבית המלאכה שלו ראינו את תהליך הייצור האטי והמפרך, אך נראה שבריאותו איתנה והוא יעמוד בהזמנה.

פארק ג'ונג איל (Park Jong Il), החי גם הוא בכפר

מעניין - אומן המגלף את כלי הפורצלן שהוא יוצר. קון למד את אמנות הגילוף אצל פסל עץ בודהיסטי (פארק צ'אן סו, Park Chan-Soo) ויישם את רוח גילוף העץ בפורצלן. בביקור בסטודיו יצר הגילוף המסיבי של הכלים רושם כבד מעט, אבל כשפגשנו בכלים האלה בגלריות של סיאול הם היו מרהיבים ביופיים.

ביקרו במוזאונים רבים: מקצתם מוזיאונים ייחודיים, כמו מוזיאון Maritime, המוקדש כולו למטען כלי הסלדון של ספינות טרופות מהמאות ה-11-14, או מוזיאון Clayarch, המתמחה בקרמיקה אדריכלית ובשילוב אמנות בתעשייה - שם ראינו תערוכה גדולה של נינו קארוזו מאיטליה ותערוכה נוספת - "לבנה" (Brick) - שהציגה לבנים מרחבי העולם. במוזיאון Clayarch יש מתחם שלם המשמש כסטודיו מאובזר גדול מאוד, ובכל שנה מתארחים בו חמישה קרמיקאים מהעולם לביצוע עבודה בסדר גודל מרשים.

בקוריאה אוצרים את התערוכות באופן ההופך את

משטח נוסף וחוזרים על התהליך, עד שמתקבל הכד. גובהו יכול להגיע למטר עד שניים. האונגי הוא אלמנט חשוב בתרבות המגורים, האוכל והקדרות בקוריאה כולה. לכל בית בכפר יש בחצר מזווה עם כמה כדי אונגי מסורתיים, ובשנים האחרונות התגלה ששימור בכדי אונגי אלה איכותי יותר משימור בכלים העשויים חומרים תעשייתיים, וגם מפעלי המזון החלו להשתמש בהם במקום במכלי הפלסטיק. תעשיית האונגי אפוא פורחת. הפריחה הומחשה לנו היטב כשהגענו לכפר העוסק כולו בעשיית אונגי: יש בו סדנאות גדולות, מוזיאון לתולדות האונגי ואקדמיה לאונגי.

לאחר ששת ימי הפסטיבל יצאנו לטיול מאורגן של שמונה ימים ברחבי קוריאה ולביקורים אצל קרמיקאים שחלקם נשאו את התואר "אוצר לאומי" או "משמר מורשת" (ICA - Intangible cultural asset) - תואר הניתן לאומנים שבעבודתם משמרים מסורות עתיקות. קצרה היריעה מלספר

ככל שנענו צפונה פגשנו יותר ויותר אומנים העובדים בפורצלן. הקוריאנים ידועים באיכות הפורצלן שלהם, ובשנות הכיבוש היפני (1910-1945) הועבר רובו של הפורצלן שנכרה בקוריאה ליפן. לאחר תום הכיבוש נותר זיכיון הכרייה בידי היפנים, ורק בשנות ה-80 הצליחו הקוריאנים להשתחרר ממנו ולהחזיר את זכות הכרייה לעצמם. גם כיום ניתן למצוא בקוריאה פורצלן פחות מאבנית.

ג'ון סונג קון (Jeon Seong-Keun) הוא עוד קדר

היומיומי למרהיב עין. את הקסם הזה פגשנו בכל המוזיאונים שביקרו בהם: כל התערוכות מוצגות בהרבה כבוד ויופי, ולא פעם האמנות הפלסטית מוצגת יחד עם הקרמיקה. ככלל הקרמיקה היא חלק טבעי מעולם האמנות. בכל מוזיאון יש התכוונות לחינוך וליצירה, ואפשר למצוא שם סדנאות מפותחות ומתוחזקות היטב, וניכר שיש בהן פריחה יצירתית ועשייה מרובה.

את המסע סיימנו בסיאול. עיר מרתקת, מודרנית מאוד ובה רובע שלם המוקדש לאמנות: בניינים שלמים שהם גלריות. בכל יום רביעי נפתחות

1. כלי סלדון מהתנור
2. יונג ג'י בונג (Jung Gi Bong) מדגים שלבי שיבוץ (inlay)
3. לי האק סו (Lee Hak Su) מדגים בניית אונגי
4. חצר הסטודיו של לי האק סו





2.



1.



3.

התערוכות החדשות ברחבי הרובע, והסימן לפתיחה הוא זרי סחלבים ענקיים בכניסות לבניינים ולגלריות. כל אחד מוזמן להיכנס, ובפנים - חגיגה. חזרנו מקוריאה הלומי קרמיקה ואמנות, ואת המטען שקיבלנו שם בכוונתנו לפרוק בתערוכה קבוצתית שתפתח בחודש מרץ בחלל לאמנות של מיקי חירוש בכיכר קדומים ביפו. הסחלבים בכניסה - מובטחים.

הקרמיקאים הישראלים שהשתתפו בתערוכה ובסיום: זהרה הראל, רותי ברקאי, שמאי גיבש, מרתה ריגר, שירה סילברסטון אדית רוזנפלד ושולמית טייבלום-

מילר ■

שולמית טייבלום-מילר - קרמיקאית

1. הנא ג'ון (Hanna Jun) - אחרון בוני הרעפים

2. חצר טיפוסית של בית קוריאני

3. תנור שרפה נוכריגמה

הבזוי והאחר

המושג "בזוי" באמנות והפוטנציאל של הקרמיקה לייצוגו של האחר

קים דיקי, Lady J, 1996, חומר יציקה לתבניות, 3/17/6 ס"מ, צילום: באדיבות האסן



הפתיח למאמר זה התאפשר בזכות מסע של שבועיים במחוזות הקרמיקה של סין. הנדיבות הקולינרית של מארחינו בכנס השלישי של אגודת עורכי עיתוני הקרמיקה (ICMEA) כללה בין היתר ראש של ברווז צלוי ועינו המביטה מהצלחת, אצבעות תרנגולת מתובלות, בשר קצוץ שהוגש עם העצמות, עם הסחוסים ועם העור וקוביות נרעדות של דם קרוש. מה שלידיריי הסינים היה אוכל יומיומי או אפילו מעדן, התאים לי לצילומי המזכרת אבל בשום פנים ואופן לא נתפס כראוי למאכל.

מהו הבזוי ומהי בזות?

בזוי: מגונה, מבוטל, נקלה, מבזה, נבזה, נלעג, מושפל, מחורף, מגודף, מתועב, מנואץ, מאוס. הבזוי מורכב מאותם רכיבים, בייחוד של הגוף, המאיימים להפר את תחושת הניקיון וההלימות ונתפסים בלחי טהורים ולא ראויים לתצוגה או לדיון ציבורי: הפרשות צואה ושתן, קיא, דם, חלקי גוף פנימיים, גופות, גילוי עריות ופדופיליה.

את רעיון הבזות פיתחה הפילוסופית ז'וליה קריסטבה בספרה **כוחות האימה** (Powers of Horror, 1980) (קריסטבה, 2005) בהשפעת רעיונותיו של הסופר והוגה הדעות הצרפתי ז'ורז' בטאיי (George Bataille). המושג "בזות" מצביע על מה שהורחק מן הגוף, הוצא ממנו כהפרשה והפך ל"אחר". קריסטבה מתארת מחדש את חוויית הקיום כחוויה דיאלקטית, רצופת מתחים פנימיים, שהמיניות והפחד שולטים בה בכל מיני דרכים. בכך היא חושפת את הקונפליקט האנושי ביחס לבזוי: מה שיצא ממני הוא אמנם בזוי, אבל הוא היה בתוכי ועל כן הוא חלק ממני שאני. ההתמודדות עם קונפליקט זה הופכת את הבזות לצומת של פוביה, אובססיה ופרוורסיה. הדת הפכה את הבזות לטומאה המצריתה מערכת שלמה של איסורים וטקסי היטהרות, ואלה מתקיימים בכל הדתות ובכל החברות.

אמנות הבזות

אמנות הבזות ראשיתה בתחילת ה-20 בעבודותיהם של האמנים הסוריאליסטים. ואולם רק בשנות ה-60, עם פריצתה של האמנות הנשית, קיבלה

עבודות הקרמיקה העוסקות בבזות מנצלות את הגישה התמימה שלנו לקרמיקה, המזוהה לרוב עם יופי ונעימות חזותית

הבזות מקום חשוב בעשייה האמנותית, שכן הסדר החברתי הפטריארכלי מבזה את תפקודי הגוף, בעיקר הגוף הנשי. הבזות מערערת על הזהות, על המערכת, ואינה מכבדת גבולות, עמדות וכללים. הפרקטיקה של אמנות הבזות מבוססת על חומרים הנחשבים "ינמוכים": עיסוק באברי גוף אסורים, שיבוש התבנית השלמה, פרגמנטציה, חדירה והצצה, שילוב בין ניגודים וציטוטים מטקסטים אחרים (אינטר טקסטואליות), שאילת סמלים תרבותיים ודתיים, נתינת ביטוי לטראומות, הצגת מיצגים פולחניים ונתינת פרשנויות תאולוגיות חדשניות ופמיניסטיות. המבע של אמנים אלה מכיל היבטים מגוונים של ביקורת תרבות: פוליטית, חברתית, מגדרית ודתית.

בשנת 1993 הציג מוזיאון ויטני בניו יורק תערוכה בשם "אמנות בזויה: דחייה ותשוקה באמנות האמריקנית", וזו הפכה את המונח למטבע שגור באמנות.

הבזוי הנטפל ליופי

תחום הפיגוריות למשל הוא כר פורה להצגת היבטים של הבזות מתוך ניצול הציפייה מהפיגורינה להציג מצב נעים ויומיומי. ג'סטין נובק בעבודה "דיספיגורינה מספר 46" רוכב על השאננות של הצופה בבואו להתרשם מפיגורינת פורצלן ומערער את תחושת הנינוחות בעזרת דימוי מפתיע של נערה התופרת את עורה שלה. עיסוק בבזוי מתוך סטראוטיפ היופי של הקרמיקה נמצא גם בעבודותיו של גרייסון פרי, זוכה פרס טרנר הבריטי לאמנות. פרי יצר כדים לכאורה קלסיים, שבמבט מקרוב מגלים סצנות של פדופיליה, אוננות והתעללות בילדים.

נוסף על דרך הנרטיב, המאפיינת פיגוריות או דימויים על כד, הקרמיקה מטפלת בבזוי גם באמצעות יצירת אובייקטים שבצורתם ובהקשרים

שהם מייצרים יוצרים תחושות של איום או בהלה. ג'וז קיתסון (Juz Kitson) מוסיפה לאובייקטים הקרמים שלה שערות, עור נחש, אצות, שעווה ועצמות כדי להכניס את הצופים לעולם מעוות המורכב מאוסף של חתיכות בשרניות ואיברים מדולדלים.

הכלי המכיל את הבזוי

נקודת מוצא רבת עוצמה לעיסוק בבזות היא הכלי. במקרה זה הקרמיקה היא מטפורה לגוף המכיל את הבזוי בתוכו או לחלופין כלי הקיבול לבזוי שהופרש מתוכנו, המקום שאליו הוא הורחק או זה אשר מסוגל להכילו. סדרת ההיגיינה של מרק צצולה (Marek Cecula) מצד אחד מדמה גוף מכיל, אבל מן הצד האחר עוסקת במזיגה, בניקוז או בהכלה של נוזלים כגון רוק, שתן, צואה או דם שהורחקו מן הגוף, מתוך הדהוד של היגיינת בתי חולים על כל הקשריה המרחיעים.

הבזוי שמתוך הטכניקה עצמה

בתחום הקראפט, המבוסס על טכניקה ומיומנות, אפשר למצוא ביטויים ויזואליים של בזות בתוך הטכניקה עצמה. כאלה הן למשל עבודותיו של "הקדר המשוגע" ג'ורגי אור (-G. E. Ohr 1857), שפעל מאמצע המאה ה-19 בארצות הברית, בתקופה שציפו מקדרים להפגין שליטה בטכניקה. עבודותיו זכו לבוז ולדחייה מצד עמיתיו למקצוע, אבל כיום הן נחשבות לקרמיקה הרדיקלית ביותר בתקופתו.

בדיקת הבזוי מתוך הטכניקה עצמה מזמינה קריאה מחודשת ומרתקת של עבודות קרמיקה, כך שאת הבזוי אפשר למצוא גם בעבודות הכוללות פעולה הרסנית - עבודות שלא נעשו מתוך תפיסה של בזות, אבל אפשר לראות בהן כאלה. כיוון אחר של התייחסות לטכנולוגיה של הקרמיקה כנקודת מוצא לעיסוק בלחי הולם זכור לי בתערוכה של המחלקה לקרמיקה במדרשה לאמנות ב-2009. בתערוכה הציגה התלמידה עידית בר טל סדרה של עבודות ראשוניות על האבניים ועליהן כתובים אחוזים שונים של רכיב השמוט בתערובת החומר, פעולה שעוררה אצלי הרהורים על הרכיבים של האדם ועל מידת ההלימות שלו.

סדקים, נזילה לא רצויה של זיגוג, עיוות כתוצאה מהיזכרון של החומר", טעויות בעבודה בתבניות - כל אלו נתפסו לא פעם במהלך ההיסטוריה כבזויים.



ג'סטין נובק, Disfigurine #46, 2006, חומר בשרפת ראקו, מחט וחוט, 40/26/28 ס"מ, צילום: באדיבות האסן



בריג'יט סאופה, Lamb, Paper porcelain, 2010, 30/50/20 ס"מ, צילום: באדיבות האמנית

אבל לא עוד. כיום ״הכול מותר״, אפילו בקרמיקה. אז מה יכול להיות היום ביטוי של הבזוי? כיום הבזוי הוא מושג סובייקטיבי, כלומר דבר הוא בזוי כאשר הוא נתפס כך בתודעתו של הצופה. ואולם נראה שברגע שהאמנות עוסקת בבזוי, הוא מפסיק להיות כזה (ראינו זאת בתערוכה ״התרונות״ מאוסף דורון סבג במוזיאון תל אביב לאמנות, 2008). כלומר, בתוך הגלריה הפסקנו להתרגש מעיסוק בזהות מינית, בהפרשות ובדם.

כיום העיסוק בבזוי נתפס לא פעם כאשר קיים עירוב של תחומים: כך עיסוקם של מבוגרים בעולם השייך לצעירים, ימנים בעולם של שמאלנים או דתיים בעולם של חילונים. ומה בנוגע לקרמיקה בעולם האמנות? בהקשר זה יש לקרמיקה פוטנציאל אדיר בייצוג של ״אחרות״. אם האמנות היא שפה, הקרמיקה היא דיאלקט. הדבר דומה לשיח גברי לעומת שיח נשי, שיח קולוניאליסטי לעומת רב-תרבותיות. ועל כן, כשמעמידים את הקרמיקה לצד האמנות, הקרמיקה היא האחרת. דמו אפוא לעצמכם כד בתערוכה של אמנות עכשווית, כמה אנרגיה של ״זרות״ יכולה להיות טעונה בו...■

אורלי נור - אמנית קרמיקה, בוגרת בית הספר לאמנות, חברה ותרבות בספיר, בשנים האחרונות עוסקת בכתיבה תאורטית בתחום אמנות הקרמיקה



3.



1.

נקודת מוצא רבת עוצמה לעיסוק בבזות היא הכלי. במקרה זה הקרמיקה היא מטאפורה לגוף המכיל את הבזוי בתוכו או לחילופין כלי הקיבול לבזוי שהופרש מתוכנו

1. **ליאו גייאנו**, Container Series, 2009, פורצלן
צילום: באדיבות האסן
2. וילסה בוסלנד, Pieta, 2010, חומר ותחמוצת ברזל, פרט מסדרה, צילום: באדיבות האמנית
3. **קים סימונסון**, Spitting Girl, 2005, חומר, זכוכית, 50/50/110 ס"מ, מתוך אוסף פרטי
צילום: באדיבות האסן
4. **מיכל שמיר**, פצע קר, 2004-2005, סוכריות גומי, 150/170/40 ס"מ
צילום: באדיבות גלריה שלוש, תל אביב

סקורות

קריסטבה, ז'וליה (2005). **כוחות האיסה: מסה על הבזות** (מצרפתית: נועם ברוך), רסלינג, תל אביב.



4.



2.

אמנון עמוס
צילומים: אמנון עמוס

לרב אחד, בתחילת החום התל אביבי הגדול, צלצל הטלפון; מעבר לקו אביבה בן סירה, מנהלת AIDA בישראל: "האם תהיה מעוניין לנסוע לוותרשד לסדנת קיץ של שבועיים בחודש יולי?" היא שואלת. את שם המקום כבר שמעתי פעמים אחדות, ידעתי שהוא קשור לחומר ושמדובר בהודמנות חד פעמיות. אין ספק, חשבתי לעצמי, זה הזמן לנער את אבק הקאולין ופירורי הבולקלי מעל התרמיל, לצחצח את האנגליה ולאזור את ארגו הכלים השמור לנסיעות מיוחדות מסוג זה (בשנים האחרונות רבים מחבריי לתחום מתחזקים אחד כזה). את זוגתי למסע, מיכל אדלר-שלו, אפגוש רק בשדה התעופה בניו יורק, מעין פגישה עיוורת שעולם הקרמיקה מזמן. התברר ששידוך מוצלח מזה לא יכולתי לבקש.

התנסות מסוג זה אינה זרה לי. כבר ביליתי חודש בסין, בין היתר בעיר זיינג דה ז'ן (Jing De) (Zheng), בירת הפורצלן העולמית: חוויה מרגשת, בלתי נשכחת, ביקור חובה לכל מי שחומר באפו ובמחשבתו. המסע לסין היה מסע מעצב שחיבר אותי בנימי נפשי לערש תרבות החומר ומסורת הקדרות, ומאז חוזר ומציף אותי באחת ובהדרגה. נסעתי למרוקו וביקרתי במרכזי הקרמיקה הגדולים בערים סאפי ופס, השתתפתי בכיתת אמן עם מאט נולן (Matt Nolen) שנערכה בגבעת חביבה (בחסות AIDA), והשנה השתתפתי בסימפוזיון הבינלאומי לקרמיקה שנערך באום אל-פחם בהשתתפות אמנים מהארץ, מארצות הברית ומאורבייג'ן - מפגש של חמישה ימים, מרתק ומפרה. כל חוויה הייתה מיוחדת ושונה בדרכה, אבל הסקרנות שמעורר בכל פעם המפגש עם תרבות לא מוכרת, היציאה מהשגרה המפרכת בסטודיו וההיכרות עם אמנים אחרים - כל אלה קושרות בין החוויות ומלכות את אש היצירה.

מרכז וותרשד לאמנויות הקרמיקה (Watershed Center for the Ceramic Arts) מספק לאמנים את הסביבה, את המרחב ואת הזמן ליצור בחומר. הוא נמצא בניו קאסל (New Castle), באזור החוף התיכון של מדינת מיין - מרחק שעה נסיעה מפורטלנד ושלוש שעות נסיעה מבוסטון - חבל



דרך הלבנים האדומות Watershed

מרכז וותרשד לאמנויות הקרמיקה מספק לאמנים את הסביבה, את המרחב ואת הזמן ליצור בחומר. הוא נמצא באזור החוף התיכון של מדינת מיין בחבל ארץ שהתברך בנוף עוצר נשימה: אגמים, יערות, עיירות דייג ציוריות, שוקי פשפשים ואוכמניות הגדלות פרא לצדי הדרכים. בתוך הפסטורליה הזאת מתקיימת ההצגה הגדולה הנקראת וותרשד, שאנחנו זכינו לשחש בה שחקנים זמניים



לבו הפועם של המקום הוא עקרון השיתופיות: החל בעבודה בסטודיו, הממוקם בחלל מפעל הלבנים הישן ומאובזר בכל הציוד הדרוש, דרך הכנת החומר המקומי, שקילת הזיגוגים והשרפה בקבוצות, וכלה בניקיון השבועי של אזור המגורים ושטיפת הכלים לאחר הארוחות המשותפות

הזאת - בעבודה הפיזית היומיומית, בסיזיפיות הנלווית לחהליך היצירה ובעובדה המשעשעת שבסופו של היום כולנו מלוכלכים, מכוסים בוץ ואבק ואפופים בריחם של התנורים המעשנים. בשיתופיות הזאת יש את הכוח להפיל מחיצות, לשבור מחסומים, להקטין את האגו ולחבר את כולנו - מבוגרים או צעירים, מפורסמים עטורי תהילה או אנונימים לחלוטין - זה לזה. כולנו בסופו של דבר אנשים של חומר. כעת אני יכול לומר בבירור - בוטרשד התאהבתי מחדש פעם אחר פעם באמנות שלי, ונדמה לי שזה כל הקסם

אמנון עמוס - בוגר המחלקה לעיצוב קרמי וחזקית, בצלאל. שותף בגלריה "גילדהי" - קואופרטיב של אמני קרמיקה, ירושלים. קדר המתעמק בחקר של מסורות קרמיות והשתקפותן בחרבות

ארץ שהתברך בנוף עוצר נשימה: אגמים, יערות, כרי דשא ואחו נרחבים משובצים חוות מבודדות, וכן באנשים אדיבים, בעיירות דיג ציוריות לחופיו המפורצים של האוקיינוס האטלנטי, בחנויות עתיקות ובשוקי פשפשים. בחודשי הקיץ מזג האוויר הנוח, הלבסטר והאוכמניות הגדלות פרא לצדי הדרכים, סמל האזור, מושכים לשם המונים. ובתוך כל הפסטורליה הזאת מתקיימת ההצגה הגדולה הנקראת וטרשד, שאנחנו זכינו לשמש בה שחקנים זמניים.

כיצד נוצר והתגבש במקום מרכז לאומנות החומר? האזור עשיר במרבצים של חומר אדמית ששקע בנהרות הסביבה ומתאפיין בשרפה לטמפרטורה נמוכה, בפלסטיות נמוכה יחסית ובגוון חום אדמדם. רוב המאה ה-19 שימשה האדמית ליצירת לבני וטרשד המפורסמות, שהיו מקור פרנסה חשוב לחושבי האזור, ואולם הקדמה ואחר כך הייצור הוזל במזרח הרחוק הפכו את התעשייה הזאת לבלתי כדאית, והיא גוועה לאטה. בשל הערך ההיסטורי של הלבנים נעשה בשנות ה-70 ניסיון לחדש את ייצורן, אבל הניסיון כשל מסיבות כלכליות, והמפעל עמד בשיממונו.

באמצע שנות ה-80 הגיעה למקום קבוצה של 12 קרמיקאים מארצות הברית ומאנגליה במטרה לנסות להחיות את האתר ולהשתמש בו בדרך חדשה. הם הגיעו לעבוד במקום בחודשי הקיץ, והאווירה של יצירה וחיים משותפים במפעל הישן, המחוספס, והיעדר הגדרה ברורה באשר לאופי המקום עודדו אותם לנקוט גישה שונה, נמרצת ומודעת. התוצאה הייתה יצירה חיונית ורבת עוצמה. מכאן נסללה הדרך להתגבשותה של קהילה שעיצבה והניחה את קווי היסוד לפילוסופיה של וטרשד.

ייחודו של המרכז בעצם היותו מקום קטן, צנוע ומבודד הדוגל בגישה קומונרית חסרת הייררכיה. מובן שלמוסד יש מנהל ואחראי על ניהול הסדנאות, אבל לבו הפועם של המקום הוא עקרון השיתופיות: החל בעבודה בסטודיו, הממוקם בחלל מפעל הלבנים הישן ומאובזר בכל הציוד הדרוש, דרך הכנת החומר המקומי, שקילת הזיגוגים והשרפה בקבוצות (במקום תנורי אנגמה, סודה, ראקו וחשמל), וכלה בניקיון השבועי של אזור המגורים ושטיפת הכלים לאחר הארוחות המשותפות. מדי ערב מתכנסים הכול להרצאת שקופיות של אחד האמנים ומשוחחים על יצירתם ועל בכלל. את



AIDAshed

שבועיים שכונתה AIDAshed.

ברוח וטרשר הייתה לאומנים המשתתפים מחיבות אחת בלבד - להיות. השאיפה הייתה שיעסקו בעשייה וביצירה באופן החופשי ביותר - ללא יד מכוונת, ללא מטרה, ככל העולה על רוחם. המרכז בגבעת חביבה התחייב לאפשר את התנאים הפיזיים והחומריים של חופש זה, לענות לכל צורך ובקשה ולדאוג לכל פרט.

המסגרת הכללית הייתה לעבוד ברצף מיום ראשון בבוקר ועד יום חמישי בערב, כל אחד בקצב שלו ולפי הרגשתו. סוף השבוע הוקדש לביקורם של האורחים מחו"ל בירושלים ובים המלח, ולאחריו נעשה סבב יצירה נוסף, מיום ראשון ועד חמישי. כל המשתתפים לנו בגבעת חביבה. במשך השבועיים נראו בסדנה רוב סוגי העשייה הקרמית, בהתאם לבחירתו האישית של האומן: עבודות פיסול, עבודות באקסטרוזר, באובניים, במשטחים, קדרות, בניית תבניות, בנייה בפייפר קליי, יציקות, וכן מיצבים מושגיים ומגוון של שרפות. היה מעניין לעקוב אחרי אופן עבודתו ודרך מחשבתו של כל אומן ואומן, ולראות איך הוא פועל כשאין לו מגבלות של נושא, מטרה וחומר. אחדים התנסו בדברים חדשים ולא מוכרים להם, אחרים המשיכו בעשייתם הרגילה, אבל בווריאציה שונה. היו שניצלו את זמנם לעבודה למטרה מוגדרת כמו תערוכה או הזמנה מיוחדת, והיו שניצלו את ההזדמנות להתחבר לעשייה לאחר תקופה של אי-יצירה. העובדה שלא היה כל צורך למלא משימה כלשהי או להוכיח דבר מה תרמה לאווירה המשחררת והמחשמלת ששררה בסדנה. המתכונת הייחודית של הסדנה והחיים יחדיו כעשרה ימים תרמו כמובן גם ליצירתם של קשרים אישיים עמוקים בין המשתתפים נוסף על הפן המקצועי. השפעתה של הסדנה לא פגה גם לאחר סיומה, ורבים מהמשתתפים העידו כי היא שיפרה את עבודתם והפיחה בהם רוח יצירה חדשה גם שבועות מאוחר יותר. רעיונות שעלו ונבדקו לראשונה בסדנה כבר באים לידי ביטוי בתערוכות ■

אבנר זינגר - קדר

אבנר זינגר

עולם הקרמיקה מזמן והזדמנויות רבות ומגוונות לסדנאות ולמפגשים מקצועיים בעלי אופי ומטרות שונים, ונדמה שהצורך של ציבור הקרמיקאים בהם הוא חלק בלתי נפרד מעיסוקם. אפשרויות היצירה והטכניקות כה רבות ומגוונות, עד שאי אפשר לרכוש מיומנות בכולן, והמפגשים מאפשרים למשתתפים להיחשף להן בתמצות וביעילות. כך עשויות הטכניקות החדשות לעזור למבקש לשנות משהו בעבודתו ולפתוח לפניו אפשרויות נוספות ורעיונות חדשים. גם בדידותו של הקרמיקאי העובד לבדו בסטודיו תורמת לצורך לצאת למפגשים ולסדנאות, שם מתאפשר לו להציג את עצמו ואת עבודתו ולחוות דיאלוג מקצועי עם אמנים עמיתים.

רצון זה הביא אותנו ליזום מפגש של שבועיים במרכז לאמנות בגבעת חביבה. המפגש, שהתקיים בקיץ 2010 ונקרא "אידהשד" (AIDAshed), על שם הארגון שסייע במימונו, היה מימושו של רעיון שהתגלגל זמן מה לקיים מפגש בארץ ברוח וטרשר (Watershed). לסדנאות וטרשרייד, האורכות שבועיים, נשלחים מדי שנה בשנה שני אומני קרמיקה ישראלים במימון ארגון אידה (AIDA - Association of Israeli Decorative Arts) - ארגון פילנתרופי אמריקני שמטרתו לקדם ולפתח אומנים ישראלים בתחום הקראפט (בעיקר קרמיקה, צורפות, טקסטיל וזכוכית) בראש ובראשונה על ידי חשיפתם לקהל של אומנים, צרכני אומנות, אספנים, גלריות ומוסדות בינלאומיים. הארגון מסייע לאומנים להשתלב באירועים מגוונים בארצות הברית ומביא אומנים מהשורה הראשונה לערוך סדנאות בארץ. מאז היווסדו בשנת 2003 סייע הארגון בקידום יותר משבעים אמנים ישראלים באמצעות הענקת מלגות להשתתפות בירידים ובהתמחויות במוסדות ובבתי ספר לאומנות ברחבי ארצות הברית, ובשנת 2010 תמך בהבאת כמה אמני קרמיקה לארץ.

בשיתוף הפעולה של אידה עם וטרשר חברו שלושה אומני קרמיקה אמריקנים ל-12 אומנים ישראלים - שמונה ותיקים וארבעה צעירים - ויחד הם יצרו את הקבוצה הראשונה שנאספה במרכז לאומנויות בגבעת חביבה לסדנה של

בתי ספר בארצות הברית המאפשרים התמחות

www.watershedceramics.org

www.redlodgeclaycenter.com

www.archiebray.org

www.haystack-mnt.org

אחרים מומלצים

www.aidaart.org

אחרים המקדמים אמני קרמיקה אמריקנים ומהעולם

www.artaxis.org

www.accessceramics.org





ינאי סגל, קסע, 2010, חומר שרוף, קוטר 6 ס"מ
צילום: שי הלוי

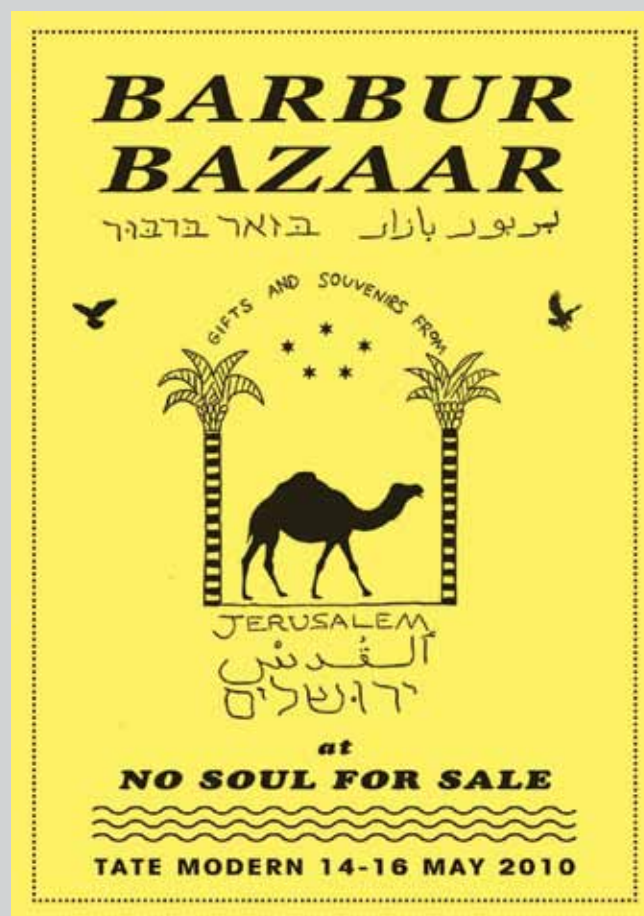
No soul for sale

במאי 2010 השתתפה קבוצת ברבור באירוע ושמו No soul for sale שנערך באולם הטורבינה של מוזיאון הטייט מודרן (Tate Modern) בלונדון כחלק מחגיגות העשור של המוזיאון. קבוצת ברבור הם אמנים צעירים, בוגרי בצלאל, שבשנת 2005 הקימו יחדיו גלריה בירושלים. ביריד הטייט יצרו חברי הקבוצה - ינאי סגל, אבי סבח, מאשה זוסמן וראמי סעדי - את המיצג "בזאר ברבור" - בזאר של מזכרות מירושלים מעשה ידיהם. הדוכן, שכלל מאות פריטים קטנים, נועד להתאים לתנאי התצוגה ביריד רב משתתפים מתוך רצון ליצור חיבור אישי עם המבקרים וגם לבחון את הבעייתיות של המושג "יריד ללא מטרות רווח".

הפריטים בדוכן נעשו בהשראת המזכרות הנמכרות לתיירים בעיר העתיקה. למושג מזכרת משמעויות רבות, ורבים נוספים על אלה הנראים לעין. מזכרת מטיל או מביקור במקום חשוב אמורה - למרות היותה מוצר משועתק ומסחרי - לגלם בתוכה את החד פעמיות של החוויה האישית של התייר. המזכרת היא חפץ המגלם בתוכו משמעות אישית לרוכש למרות היותו בהגדרתו קלישאה: שאלמלא היה קלישאה, לא היה הרוכש הפוטנציאלי רואה בו את החפץ הנכון לסימון החוויה הספציפית שאותה הוא אמור להזכיר. הרעיון לספק למאות מבקרים וקונים מזכרת מירושלים אף שלא ביקרו בה מתייחס גם לאפשרות לייצר נרטיב בעזרת התיירות, כשכל מבקר בירושלים בוחר לראות בה משהו אחר וגם מוצא את המזכרת הנכונה למבט שהוא מביא עמו. המהלך כולו בחן את האלמנט הים-תיכוני בהתקשרות בין אמנים ישראלים למארחים האנגלים והדגיש את הציפיות הבלתי מילוליות שיש לשני הצדדים זה מזה.

עולם החומר של המזכרות שאותו ביקשו חברי ברבור לשחזר בטייט כלל עץ, נחושת, קרטון וכמובן חרס. אין חומר הנושא עמו מטען של זמן יותר מהחרס. ההשראה לחרסים שייצר ינאי סגל התקבלה בין היתר מהחרסים הנמכרים בעיר העתיקה בירושלים. המזכרות האלה נמכרות לעתים כ"עתיקות" אמיתיות, כך שזיוף שלהן בעצם איננו זיוף. בכלל, כל המזכרות הנמכרות בעיר העתיקה, ובכל מרכז תיירותי, הן הד רחוק של כוונה מקורית שהתגלגלה במשך עשרות שנים. מזכרות של מזכרות. הדחף לפרוס בחלל הגלריה הלונדונית חרסים, עצים, כלי נחושת ושאר אובייקטים בעלי חומריות חמה ו"אותנטית" נבע דווקא מהיותם כל כך יוצאי דופן במעבדה הסטרילית, שהיא המרחב שבו האמנות העכשווית מתקיימת בדרך כלל. והחרס, יותר מכל החומרים, נושא עמו מטען של חום, הד לשרפה שעבר, וכל כולו מדבר על פתוס ועל אנושיות, שכן די במציאה של חתיכת חרס קטנה באדמה כדי לדעת - פעם היו כאן בני אדם.

ינאי סגל





סירה
פרט מתוך סדרת סירות.

אתל פיסרף, סירה, 2010,
משטחי חומר מזוגגים לשרפה בטמפרטורה גבוהה,
גובה: 11/28 ס"מ

ריקי מנור, ללא כותרת, חומר לשרפה בטמפרטורה גבוהה, קוטר 35 ס"מ
צילום: נווה אנטופולסקי, ריקי ענטר



פני השטח 2010

"מסע בחינה, חיפוש והתמודדות של יצירת מרקמים וסוגי שרפה שונים על פני צורות שטח מוגדרות".

עבודות מתערוכתה של ריקי מנור שהוצגה בתאטרון ירושלים, אוצרת: נגה ארד אילון.

התכתבויות

תערוכה זו עניינה בחינת המהלך המתחיל בהגייה של עבודת אמנות ומסתתים בהפיכתה לממש פיזי הנחפס בחושים. צוות ייפו 23" פנה לאמנים מעבר לים - אחדים ישראלים ואחרים לא - וביקש מהם להציע הוראות לביצוע עבודת אמנות מתוך ההבנה שאת העבודה יוציאו אל הפועל אמנים מקומיים. לאמנים הובהר שמרגע שההוראות יתקבלו, שליטתו של האמן השולח על הביצוע תהיה נתונה בידיו של אמן אחר, האמן המבצע.

את האמנים המבצעים בחר הצוות של יפו 23 חוץ מבמקרה של גייקוב אמדל מפרנקפורט ומעין אליקים, שכבר התכתבו ביניהם לפני כן, רדי-מייד שכזה.

באחד המקרים - של פבלו פרנגדז זפאטה בוגוטה ומיה מוצ'בסקי-פרנס - קיבלה מיה מסמך הוראות בצירוף שני תרשימים המתארים כיצד פבלו רואה לנכון לבצע את העבודה. הוראותיו של פבלו דרשו שימוש בכשמונה ק"ג חומר מקומי. מיה הכבירה והרחיבה את העבודה למהלך מחקרי - והכפילה את העבודה בשמונה (כמספר השבועות שהתערוכה תוכננה לעמוד - והוארכה זה מכבר), כך שבמקום ראש אחד הכינה שמונה.

התערוכה התקיימה ביפו 23, אתר לאמנות של בצלאל בירושלים. אוצרים: די"ר רועי ברנד, סימון קרנץ, שגית מזמר ויעל רוכמן.



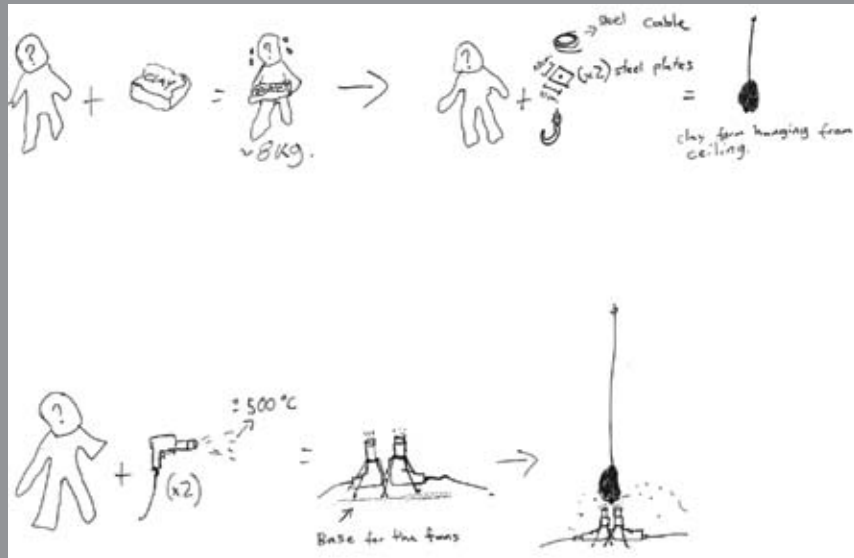
איריס מורג, פרחים פרסיים בירוק, 2008,
ציור כצבעי אוברגלייז על פורצלן, 23/12 ס"מ

ציור על פורצלן

העבודה הוצגה בתערוכה הבינלאומית לציור על פורצלן שהתקיימה במוזיאון יפו לעתיקות.



מיה מוצ'בסקי-פרנס, 2010, צלמית עצמית בצריפה חופשית,
חומר מקומי ושני מבערים, פרט ממיצב, 8/8 מטר



תרשים הוראות לביצוע של האמן פבלו פרנגדז זפאטה
משמאל: העבודה, כפי שיצרה האמנית מיה מוצ'בסקי-פרנס

אבן ירושלמית

מתוך תערוכת עיצוב י"זמן 2011 שנערכה במתחם הנסן, ירושלים. אוצר: טל גור.



שרה שורקי, "אבן ירושלמית", 2010, חומר יציקה, תחמוצות ומלחים, פקקי פלסטיק, 9/8/6.5 ס"מ כל אבן



רועירחלי, 06/07, 2010, חומר וקונסטים, 20/30 ס"מ, צילום: הגר ציגלר

תערוכת יחיד

רחלי רוטמן גרגיי ורועי מעין מציגים בגלריה פריסקופ בתל אביב. גוף עבודות המייצג מפגש אישי אומנותי רב רבדים. עבודה על כל אובייקט החלה מתוך מחשבה משותפת על חיבור ודו-שיח, אך נוצרה אצל כל אמן בסטודיו שלו. בהמשך התהליך הוחכו האובייקטים בתנור השרפה לגוף אחד. אוצרת: שרי פארן.

חומות

שמאי גיבש ועירית רוזנברג מציגים בבית אהרון כהנא ברמת גן, אוצרת: אינה ארואטי.



שמאי גיבש, אסטלות 2011, אבנית בחיפוי, טרה סיגילטה, הדפס ברזל, רדוקציה בתוך סאגר עם חומרים אורגנים, 225/210/50 ס"מ

עירית רוזנברג, ללא כותרת, 2011, חומר קרמי, הדפס וברזל, 42/17 ס"מ



לנה דובינסקי, חומר זמני, יציקת פורצלן, 13/18/9.5 ס"מ

חומר זמני

מתוך תערוכה בגלריית החווה לאמנות אקולוגית בינתחומית, חולון. אוצרת: נילי פורר רבינוביץ.

טבילה

נועה תבורי
צילומים: נועה תבורי

בעבודה זו אסופת חפצים קטנים המוצבים על גבי כונית מדפים, מצופים/טבולים בבוץ נוזלי. העבודה היא הצבה מוקטנת, מעין דגם - שלב בדרך לעבודה גדולה יותר, שבה מתוכנן לטבול או למרוח מגוון של חפצים אמיתיים (בגודל אמיתי) בתערובת של בוץ, ובאמצעותם לייצר פסל או מיצב של סביבה מצופה בוץ. המריחה בבוץ היא בעצם השחתה של החפץ, תוך כדי כיסוי שלו, הסוואה של צורתו המקורית, כאשר מה שנשאר הוא צורתו הבסיסית יותר, הכמעט מופשטת. בעבודה זו אני עוסקת בשאריות, בחפצים ישנים וזנוחים שאני משתמשת בהם מחדש. מעניינים אותי גם בעלי החפצים, הסובלים ממזב של עודפות בשל אספנות אובססיבית ואגירה, וכן הערמה - מבנים מורכבים מחלקים רבים, המורכבים זה על גבי זה בצורה מובנית או כאוטית.

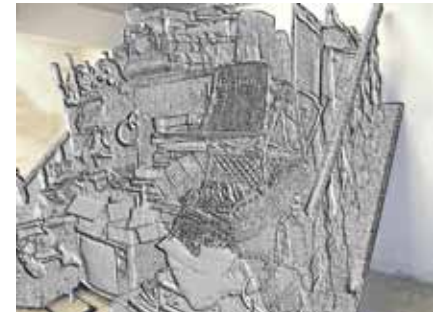
בעבודה קודמת שעשיתי ונקראה "אינוונטר מתי", הוצבו חפצים רבים בערמה גדולה נוטה ליפול מרצפת הגלריה ועד מרפסת בקומה השנייה, וממנה המשיכו להשתלשל כלפי מטה. שם העבודה הוא מושג מעולם הכלכלה, המתאר מלאי בלתי סחיר או שאין לו ערך כלכלי. במושג זה נתקלתי אגב קריאת הסיפור "חופרים יסודות" של אנדריי פלטונוב, המספר על חבורת אידאליסטים קומוניסטים המאמצת יתומה ומשמישה בשבילה חפצים זנוחים כצעצועים.

גם הרעיון של העבודה בבוץ הוא פיתוח של חוסר היכולת להיפטר מחפצים: הבוץ הוא בעצם חומר, ושיפת החומר עם החפצים בתנור קרמי תביא לידי כך שהחפצים ישתמרו כחרסים ויזכו לגלגול נוסף (reincarnation). השרפה במקרה זה אינה פשוטה. על השרפה משפיע חומר הציפוי שאבחר להשתמש בו (בד, נייר פלסטיק וכו'), שכן בד טבול בחומר (בוץ כלשהו) יתנהג אחרת מנייר טבול בחומר או מפלסטיק. גם ההרכב של תערובת הבוץ (איזה חומר ואיזה תוספים) ישפיע על השרפה, שכן יש הרכבים שייסדקו או אפילו יתפוצצו במהלכה. כעת אני עורכת ניסיונות בחומרים ובתערובות מגוונות כדי למצוא את השילוב הנכון בשבילי.

ואולי אבחר בסופו של דבר בעבודה לא שרופה. אני אוהבת את מראה החומר הלא שרוף, האדמתי, הבוצי, ובעבר אף עשיתי עבודות ששילבו חומרים כאלה. השתמשתי בתערובות בוץ שהכילו בין היתר חומר, נייר, קש ושיפודים, והן נתנו הרבה כוח (קונסטרוקציה) לחומר ואפשרו לעשות דברים שאי אפשר לעשות בחומר רגיל, בשל המגבלות שמציבה השרפה.

כרגע האפשרויות עדיין פתוחות

נועה תבורי - אמנית



אחד
על
אחד

ייצוגים של מרחב חד פעמי

ביקורי תערוכות

בלאטה מוזיאון אום אל-פחם | אוצר: רועי מעין

רועי מעין
ציורים: הגר ציגלר

הפאנל

סימפוזיון הקרמיקה בגלריה לאמנות אום אל-פחם והתערוכה שלאחריו הם פועל יוצא של הימצאות האמנים בגלריה לאמנות ביישוב ערבי ועל גג הגלריה, משקיפים על העיר ועל הכפרים הצמודים לה ואגב כך גם על גדר ההפרדה העוברת כלחישת נחש בחוכה. בחירת האמנים, חלוקת סדר היום, שילוב ההרצאות והאירועים - כל אלה נעשו מתוך חשיבה על המשמעויות המיוחדות של מיקום שכזה, הן מן הבחינה הפוליטית והן הפואטית. השאלה החשובה ביותר שהיה עלינו לשאול באירוע כזה היא למה גג באום אל-פחם? מה ייחודיותו של מפגש במקום זה, שהרי אמנים מלאומים ומדתות שונות יכולים להיפגש גם בכפר סבא או בחיפה. ברור היה אפוא שליבת הסימפוזיון צריכה להיות המפגש בין אמנים מדתות ומלאומים שונים. עם זאת היה חשוב להתרחק מאמירות שחוקות ולעוסות על הקשר בין העיסוק בחומר הקרמי ובין האדמה - אדמת המריבה שאנו חיים עליה. גם העיסוק בטכניקה ייחודית מן העולם נראה זר ולא נכון, שכן מה לציור יפני על כדים או לשיטות שרפה אירופיות ולעיר הערבית? כאמור, טכניקות אלו יכולות להילמד בכל עיר ובכל זמן. בשנה שקדמה לסימפוזיון נבחרו האמנים, שובצו תכנים לאירוע ונמצאו פתרונות טכניים לארגון ולאבזור סדנאות העבודה. וכל אותו הזמן ניקרה השאלה: מה נושא הסימפוזיון? האם צריך הנושא להיבנות סביב מסורות מקומיות? שכן בעיר אום אל-פחם וסביבותיה פעלו מאות שנים עשרות בתי מלאכה לקדרות, ששירתו את תושבי ואדי ערה. הם נעלמו רק בעשורים האחרונים, בעקבות הייפלישה של כלים תעשייתיים זולים מאירופה ומהמזרח הרחוק וכן של מפעלים ישראליים יהודיים שפעלו בארץ בעיקר בשנות ה-60, ה-70 וה-80.

שירה סילברסטון, אצלנו, 2010, פורצלן, חומר, אדיקוני פלסטיק, שולחן סן המוכן, 100/60/70 ס"מ, פרט



חסן חאסר, ריבועים, 2010, חומר וזלזל, 60/60/40 ס"מ

פוקו כאופן שבו מרחבים מוגדרים מקיפים סובייקט וכך מביאים לידי פגיעה בכוחו של הפרט, ואף לשלילה של כוחו ולעתים של זהותו. החללים הם לרוב מקומות שבהם הפרטים נמצאים שלא מתוך בחירה חופשית לגמרי, אלא מכורח תכתיבים של החברה והתרבות (בתי זקנים, מוסדות לחולי נפש, בתי ספר והדוגמה הקיצונית יותר - בית הסוהר). גם חלל התאטרון הוא חלל שהאדם בוחר לפקוד אותו וקיומו מאפשר הוויה שונה מזו של החלל היומיומי המקיף אותו.

הסימפוזיון קיים חלל זמן שבהם בחרו יחידים או קבוצה להרחיק את עצמם מהחברה או מהסביבה שלהם, וליצור בתיבת זמן סגורה זו מציאות אחרת. השהייה בחללי הגלריה והפעולות בעיר עם התושבים ולידם היו אפוא הטרוטופיה. האם הטרוטופיה זו הייתה גם מרחב אידאלי-אוטופי? במהלך הסימפוזיון אספה סביבה האמנית הגר מיטלפונקט כמה אמנים ועובדי גלריה לצורך פעולה בחללים, בכבישים בעיר ולצדם. מיטלפונקט, אמנית חומר, אקטיביסטית, פועלת זה כמה שנים במרחבים שונים בארץ ושואלת שאלות בנוגע למרחבים אלה: שאלות על מרחבים נטושים המתקיימים לצד מרכזי קניות הומים, מרחבים חקלאיים ששינו את ייעודם, שכונות וילות בפריפריה הנטועות על אדמות כבושות ומקומה כאישה יוצרת במרחבים הללו. במהלך הסימפוזיון יצאו האמנים עם מיטלפונקט לפעולה לפני מכוניות חונות וסביבן. האמנים זילפו חומר לתוך תבניות ויצרו אלמנטים הלקוחים מתוך הקישויות הערבית. הפעולה באה לבדוק את תגובתם של בעלי המכוניות, שנאלצו להתמודד עם שאלות דוגמת "האם אני מתאמץ כדי לא להרוס יצירת אמנות (איקונוקלזם) אף שהמצב נכפה עליי".

פעולות כמו זו של מיטלפונקט יכולות להתקיים בתוך חלל זמן שהפרטים הנמצאים בהם, גם אם מבחירה, חופשיים מהסחות. הגלריה יצרה אפוא חלל אחר (הטרוטופי) אידאלי (אוטופי) שבו משתחפי הסימפוזיון יכלו באין מפריע ותוך כדי הספקת כל צורכיהם ליצור כל מה שעולה על רוחם. אבל האם חלל שכזה - אוטופי, הטרוטופי - יכול להתקיים פעמים מספר? האם אפשר לשמר את התפיסה ההטרוטופית-אוטופית אחרי חוויה חד פעמית? האם אפשר ליישם תפיסה זו על אמנות בת-קיימא כך שתוכל להיות מוצגת כמעט שנה לאחר מכן?

בשלב מסוים הוחלט שלא לתת לסימפוזיון נושא-על. התקווה הייתה שבחירת אמנים נכונה, תנאים נכונים ליצירה, הקשבה ודיבור יביאו מעצמם את הנושא. שהותם של עשרים אמנים למשך שבוע על גג גלריה והיצירה זה לצד זה ועמו יחד אינה מובנת מאליה. פסק הזמן שביקשתי מהאמנים היה קשה לרובם, ועם זאת אפשר הבניה של חלל אחר, אלטרנטיבי, לסביבתו היומיומית של כל משתתף ולסביבתו העירונית/ חברתית/ פוליטית.

האם ביקשתי ליצור סביבה אוטופית ולו אף לזמן קצוב? תומאס מור האנגלי, שטבע את המונח "אוטופיה" בתחילת המאה ה-16, תיאר אי הנושא שם זה, ובו חיה חברה ברפובליקה אידאלית. השם אוטופיה דו משמעי: מקום טוב או שום מקום. בזמן שחלף מאז כתיבת ספרו של מור, כמעט חצי מילניום, נערכו ניסיונות רבים ליצור חברות וקבוצות אוטופיות. אם נשפוט על פי פרמטרים של הנחלת רעיונות לכלל החברה, או אפילו על ניצחון בבחירות לקבוצות המבקשות שוויון וסובלנות, נראה שרעיונות אוטופיים נועדו להיכשל. אולי כדאי אפוא לבחון את הרעיון לא כהצלחות סוחפות שאפשר למקם על ציר הזמן, אלא כהצלחות קטנות ולעתים רגעיות הנחרטות בנפשם של המשתתפים.

במאי 2010 נפגשו האמנים הנבחרים בגלריה. רוב האמנים לא הכירו זה את זה, ואחדים גם לא את יצירתו של האחר. במהלך הימים והלילות נבנו קשרים ונרקמו פעולות במרחב הגלריה, על גגה וסביבה - בעיר. הסביבה האחרת נתנה ליוצרים קרקע פורייה להוציא לפועל את רעיונותיהם. נטרול ההפרעות וההסחות היה קריטי, שכן ביקורים והפסקות בתוך פרק זמן קצוב שכזה פוגעים בריכוז ועוד יותר בהעזה ובטוטליות שאליה הגיעו המשתתפים ואנשי הגלריה כאחד. מנגד, זליגה מסוימת של הסביבה פנימה רצויה ומקצתה אף נכנסה לגלריה באופן יזום - ריחות וטעמים בצורת אוכל מקומי, מוסיקה מקומית וכדומה. גג הגלריה הפך בזמן הזה למעין אי של שקט ושלווה שהמשתתפים נכנסו אליו מבחירה. לרגע הכול נראה שפוי יותר, סובלני, אפשרי. החלל והזמן הנתון הוציאו עצמם מהכלל, מהסביבה המיידית הגאוגרפית ומהסביבה המדינית הפוליטית.

מישל פוקו בספרו "המילים והדברים" (Foucault, 1966) טבע את המושג "הטרוטופיה". את המושג, שבתרגום פשוט מתאר חלל אחר מסביבתו, הסביר



זוהדי כאדרי, הבצק של אמא, 2010, חומר קרטי ולוח סגולון, 100/100/160 ס"מ

אוטופיה איננה רק מרחב אידאלי, כי אם מרחב מוֹאָחֵד (מלשון אחיד), מרחב שבו השוני מיטשטש. ההפרדה מהסביבה המיידית (הגאוגרפית, התרבותית, המשפחתית, הדתית) של כל אמן שפעל בסימפוזיון הביאה לידי התקרבות בנושאי השיחה וכן בנושאי היצירה והיצירות עצמן. אמנים מרקעים שונים עסקו בנושאים משיקים ולעתים אף באותו נושא. רוב האמנים עסקו באחד משלושה נושאים: הטופוגרפיה של אום אל-פחם, אסתטיקה של המקום וזיכרונות אישיים בהקשר זה או דיון פנימי בתוכני הסימפוזיון.

נקודת המבט שהכתיב מיקום הגלריה, ומרפסת הסדנאות בפרט, הכריחה את האמנים הצופים להישיר מבט לתבניות הבנייה, לקווים ולחומרים. כמה אמנים בחרו להתייחס בעבודתם לטופוגרפיה של אום אל-פחם. אחת ממשתתפות הסימפוזיון, ענת בראל, כתבה: "מהגלריה אל הנוף האורבני של אום אל-פחם. צילמתי. צילמתי רק מהגלריה. מבט מבחוץ. מבט של אורחת. בניסיון למקד בכל צילום מבנה או קומפוזיציה שמשכו את תשומת לבי". בראל מייצגת נקודת מבט צנועה ואינטימית. אין בנקודת המבט הזאת רצון להתערב או לשנות. בסדרת האריחים שלה, "אורחת באום אל-פחם", יש ניסיון לקחת אלמנטים בודדים, קוויים ברובם, מתוך קומפוזיציות הבנייה בעיר, ולשלבם עם חומרי הבנייה הפשוטים הגולמיים הנמצאים בכל עבר. חומרי הבנייה שבראל מצטטת (מלט, חול, טיח) מתכתבים עם חומרי הבנייה הקרמיים ובכך מחדדים את הדיאלוג הרלוונטי בין יצירה בחומר הקרמי למבט על העיר הנמצאת בבנייה מתמדת.

עוד שתי אמניות שבחנו את קווי המתאר העירוניים סביב הגלריה הן שירה סילברסטון והילדה מרום. מרום חרטה קווי מתאר של מבנים מקו הנוף הנשקף מהגלריה. את הקווים מילאה בחומר בצבע נוסף ועל הרקע מרחה חיפוי שני, כהה, חרוך, המתקשר אולי לעברה הרחוק של העיר - הכפר העתיק אום אל-פחם שבו כרו פחם להסקה. סילברסטון, בניגוד למרום, חרטה את קווי המתאר האורבניים במריחת חומר מקומי גס. החריטה חושפת את שכבת החומר התחתונה - פורצלן - חומר נקי, טהור, ראשוני ויוקרתי. החריטה הסיזיפית על יחידת הפורצלן החוזרת והצמדת היחידות באזיקוני פלסטיק כמזה כשכפול ושעתוק של הנוף אל החלל המקומי. את

ה"ימפה" הקרמית הניחה סילברסטון על שולחן מן המוכן (readymade), שולחן הנחפס באותם הישראלי כשולחן סוכנות, שולחן הקיבוץ. מפה מלאת פרטי נוף של עיר ערבית, פרטים העצורים באזיקונים, כל אלו הונחו על שולחן ישראלי-יהודי. הצבה אירונית זו מתחדדת עוד יותר עם שם העבודה - "אצלנו".

בניגוד לשלוש היוצרות שעסקו בקו המקיף את המבנים ואת סביבתם, הפסל חסן ח'אטר בדק את הכתמים שבין הקווים. ח'אטר צמצם את תבניות הנוף הנראות ממרפסת הגלריה לקוביות בגדלים, בצבעים ובחומרים שונים. בניגוד ליישובים היהודיים מסביב, המאופיינים בגגות מחודדים (הזר לסביבה ולתנאי האקלים המקומיים), הבנייה הערבית השטוחה נשארת קרוב לאדמה, לישיבה על הקרקע. בהקשר זה אפשר לראות בעבודתו של ח'אטר דמיון לתבניות של האדריכל אל מנספלד להקמת מוזיאון ישראל. מנספלד, בדומה לח'אטר, רצה ליצור מבנה מודולרי בדמות כפר ערבי.

הסביבה העירונית המקיפה את החלל שבו נערך הסימפוזיון מתאפיינת בעומס ובעודפות עד שאי אפשר לראות מרחבים ציבוריים פתוחים. הגר ציגלר, אמנית העוסקת שנים אחדות במיקום דימויים של קווי מתאר צילומיים של משפחה, יצאה למרחב העירוני של העיר במטרה למקם דימויים של קבוצת אנשים מאוגדים. ציגלר ביקשה לקבוע את קווי המתאר המאפיינים את עבודתה בחללים ציבוריים שאינם זולגים לרשות הפרט. שטחים אלו לא נמצאו במערך העירוני הצפוף של העיר, וכך בוצעה העבודה במרחבים היחידים שענו על ההגדרה "ציבוריים" - הכבישים העירוניים.

בעבודה משותפת של הגר מיטלפונקט וארז מעין, שהוצבה בחלל הכניסה לגלריה, פעלו השניים במקטעים קצובים שנמדדו על ידי שעון ביתי. במקטעים הוצבו מבנים עשויים לבני בניה ממלט וחצץ וקטעי צינור פלסטיק. הלבנים והצינורות נטבלו בתמיסת "בועות חומרי", ומהם הפריחו השניים בועות. את הרעיון הגתה מיטלפונקט במהלך הסימפוזיון. זהו פיתוח ייחודי, ואפילו הגייה או קריאה של צירוף המילים נראה בלתי אפשרי. בועות החומר, המתבססות על תמיסה של טרה סיגילטה, עומדות בניגוד גמור למופעי החומר

הקרמי, הכבד, היציב, אבל עם זאת הן נשארות קרמיות מאוד, שבריריות, נוצצות ומתעמתות. משיכת חלקיקי החומר והפרחתם באוויר אל מול הכובד של המבנים עשויי הלבנים יצרו ניגוד חריף ועם זאת הביאו לידי הרמוניה חומרית. המיצג כולו לווה באלתורים של שלושה נגנים מתוך ההרכב "תל אביב ארט אנסמבלי", שפעלו אל מול פעולותיהם של מיטלפונקט ומעין. בחלל הוקרנו גם עבודות וידאו שבהן נראו דימויים של חלקיקי החומר נעים בתוך צינורות, דמויי ממברנות, כמו יצורים חיים. בנוסף הותקנה בתקרת החלל מכונת בועות שהפריכה בועות חומר בזמנים קצובים.

העיר הערבית מאופיינית בצפיפות גדולה ובבנייה מתמדת. בסצורים בעיר ובכפרים המסופחים לה נראית בנייה בחומרים פשוטים, בעיקר לנוכח הריצוף באריחי מלט. מדובר במרצפות טָרָצוּ, אריחים משויפים עשויים בטון לבן וחצץ, שבמחצית השנייה של המאה ה-20 היו חומר הריצוף העיקרי בדירות בישראל. המרצפות המנוקדות באופן אקראי מייצרות מעין אסתטיקה מודרנית, גסה ופשוטה. אסתטיקה מודרנית של ריצוף באריחי טרצו אל מול אסתטיקה עתיקה של אורנמנטים ערביים צמחיים ומסולסלים נדונה בעבודותיהם של כמה ממשתתפי הסימפוזיון. כך נראים אריחי טרצו בסדרת תצריבים של מירי כהני. בתצריבים נראים האריחים בתוך חלל ביתי, סדורים בזווית המייצרת אשליה של פרספקטיבה, שואפים להגיע אל נקודת המגוון, אלא שנקודה זו חסומה בדלת סגורה. האמן חאדר וושאח, אמן העוסק בעיקר בדו ממד, לרוב ציור, בחר בהשפעת הסימפוזיון לעסוק בחומר ובאופן ההולם את עיסוקו בדו ממד בחר לייצר אריחי קרמיקה. הארית, במהותו, הוא מעין שילוב בין החומר, המאופיין בתלת ממד, לציור, שהוא דו ממדי. אצל וושאח החומר משמש גם כרקע (אריח) וגם כגוף הציור. הבחירה למסגר את האריחים שוללת מהאריח את קיומו כאובייקט קרמי ומחזירה אותו למסורת הציור.

חלל מרוצף אריחים עומד בניגוד לתפיסה שאמנות צריכה להיות מוצגת בחלל לבן, נקי, ללא הסחות. עוד עבודה המשתמשת במצע הטרצו המנוקד, המסית, היא עבודתו של זוהדי כאדרי. כאדרי הציב על הרצפה המנוקדת סיר גדול ממדים עשוי חומר קרמי. הסיר ניצב אל מול פלטת מתכת בוהקת שממנה נשקפת בבואתו של הצופה. השתקפות

הסיר והרצפות המקיפות אותו בלוח המתכת מעלה אותם על הקיר ובכך מעלה אותם גם בהייררכיה של עולם האמנות. האובייקט הקרמי, שלרוב נתפס כאומנות (craft), נהפך לתצלום/ציור ממוסגר. בדיומו הסיר הגדול כאדרי מתייחס למסורת הכנת האוכל הערבית בכלל וזו של משפחתו בפרט.

האסתטיקה המודרנית של הטרצו נראתה בסופו של דבר בעבודות רבות בתערוכה, ומכאן ניתן לה גם שמה "בלאטה". הבלאטה, אותה יחידה חוזרת פשוטה, מקבילה לאובייקטים קרמיים, שכן היצירה הקרמית מאופיינת בסדרות, ועל פי רוב גם אובייקט יחיד הוא פרי תהליך ארוך של ניסיונות סדרתיים. ההימצאות במרחב אחר כמה ימים ולילות אינטנסיביים הביאה אמנים מתוך הקבוצה להתכונן על האירוע עצמו ועל משתתפיו כצופים מבחוץ. האמנית האזרית נאילה סולטנובה הציגה רפלקציה של עצמה מתבוננת בסימפוזיון ובפועלו. בעבודה עמלנית של איור על צלחות מופיעים פניה של האמנית בוחנים את הדימויים המקומיים - למשל דימוי הרימון. האמנית וחוקרת התרבות האמריקנית נרמין קורה ציטטה בעבודתה רגעים מתוך הסימפוזיון והציבה אותם באופן מבודד, כמעין איים של חיים בתוך חומר. גם קורה התייחסה לאחרות של האירוע. הסימפוזיון היה בעבורה מרחב קדוש (ואכן הסדרה בנויה כטריפתיכון - סגנון אמנותי דתי נוצרי של ימי הביניים). היא בחרה לנסות לייצר לאירוע קיום המשכי רציף, על ציר הזמן.

אוטופיה מתאפיינת במצב אידאלי, מצב שאפשר רק לשאוף אליו, שכן מדובר ב"שום מקום". הסימפוזיון הצלית, בין היתר בשל אופיו הזמני, לקיים מרחב כמו אוטופי, אלא שמוטופיה זו נותר גם נותר זכר: העבודות שיצרו האמנים הן זיכרון חי למרחב השיתופי החד פעמי שהם פעלו בו. הסימפוזיון היה נקודה בזמן שנוצרה בה הטרוטופיה ייחודית במרחב הגלריה, אבל העבודות, שהן פועל יוצא שלה, אינן מייצגות נקודת מבט ארעית צרה. הן מייצרות מארג של דימויים רלוונטיים לא רק לְזמן וּלְמקום, אלא לכל זמן ולכל מקום ■

^{**רועי מעין** - אוצר סימפוזיון הקרמיקה והתערוכה "בלאטה", קדר וחוקר}



ענת בראל, אורחת כאום אל פחם, 2010, תכליט חומר, 25/25 ס"מ, פרט מסדרה



הגר ציגלר, משפחות, 2010, הקרנת וידאו



נרמין קורה, Envisage triptych, 2010, חומר, לטטר ודקלים, 26/16 ס"מ כל אובייקט

הדבר הלא ברור הזה...

נרמין קורה

באמצע 2010, בסימפוזיון הקרמיקה הבינלאומית בישראל שנערך בגלריית האמנות אום אל-פחם, התכנסנו עשרים אמנים כדי להביט זה בזה בביישנות, באומץ ובכנות. על פי הולדתנו ועל פי הגורל השתייך כל אחד מאתנו לפחות לשתיים, ובמקרים אחדים לשלוש, מהקבוצות הנבדלות חברתית, פוליטית, תרבותית, גאוגרפית, לאומית ולשונית, המאופיינות כיהודים, מוסלמים, נוצרים, דרוזים, ישראלים, פלסטינים, אמריקנים, טורקים, אזרים וערבים, ודיברנו זה עם זה אנגלית, עברית, ערבית, טורקית, אזרית ורוסית. אף שכל אחד מאתנו עמד בתוך גבולות הסף התרבותי שלו עצמו, החלטנו לחצות גבולות אלה ולצאת יחד למסע של עשייה במגרש המשחקים של הסטודיו. בחרנו בחומר כמתווך כדי לדבר זה עם זה על שיקולים צורניים, על מסורות באמנות, על סוגיות חברתיות ותרבותיות, והחשוב ביותר, על סיפורים מנוגדים של שכול וכאב משותף. כשמשיך אותנו החומר אל נתיבו עם חוקים משלו, נוטרלו הצרימות שבינינו, והתנודות הסתנכרנו עם התדר המאחד של היצירות. במהלך חמשת ימי הסימפוזיון נשבה רוח עדינה של שיתוף פעולה והפריה הדדית, התעלתה מעל המתחים המפרידים וחלחלה אל תוך זרימת העבודה של המשתתפים.

אחד האירועים הזכורים לי ביותר מההתנסות היה השתתפותי בעבודתה של הפסלת מנאל מורקוס. הפריקט, שהיה כרוך בהכנת תבניות גבס של פני כל המשתתפים, היה חוויה של תחושת שוויון עמוקה. בשעה שמנאל כיסתה את אט את פנינו בגוזה טבולה גבס, איבדנו כולנו בהדרגה את הסממנים החיצוניים המבדילים בינינו מבחינה גזעית, תרבותית ואישית. הצבעים שלנו, ההבעות, הקולות ומשאיות הנפש המהווים את אישיותנו, את זהותנו, הלכו ונטבלו בלובן בשלווה. למשך כמה דקות הצטמצמו כולנו מתחת למסכות הלבנות לכדי תמצית פנימית, מתענגים על ההרגשה של להיות, במקום הצורך להיות משהו. ההוויה היא המציאות המשותפת החשובה ביותר של כל היצורים החיים.

אני מרגישה שלכולנו קרה משהו באום אל-פחם, כולנו עברנו שינוי עמוק. במכתב שקיבלתי לא מזמן בדואר האלקטרוני מהאמנית הגר מיטלפונקט, בוטאה אותה תחושה הדדית: "למרות שאינך יכולה להגיע, שלחתי לך את המייל הזה מפני שאת חלק מאותו ידבר לא ברור שהחל לגבש את צורתו בסימפוזיון".

כרגע אין לדעת איזה צורה ילבש הידבר הלא ברור. אבל שמו של מקום הולדתו טומן בחובו את המפתח למהותו: השם "אום אל-פחם" פירושו "האם של הפחם". מעניין שבשל הקונוטציות השליליות שיש לשם זה בערבית, שמשמעו גם "מקור השחור", החליטו תושבי המקום לשנות את שמו. הם קראו לו אום אל-נור, שמשמעו "מקור האור". בשבילי כזאת בדיוק הייתה העיר היפה הזאת

נרמין קורה - אמנית קרמיקה, מרצה בכירה לתולדות האמנות והאדריכלות באוניברסיטת רוג'ר וויליאמס, רוד איילנד, ארצות הברית
www.nerminkura.net

מקורות

Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris



אסנת ריצ'מן, D36, 2010
פורצלן יציקה מחופה זיגוג ולאסטר זהב,
ס"מ 40/40/70

מתוך תערוכת עיצוב "זמן 02"
שנערכה במתחם הנסן, ירושלים
אוצר: טל גור
העבודה זכתה בפרס מטעם המרכז לעיצוב
ברשות לפיתוח ירושלים



Made in China

עינת כהן

צילומים: מתוך אתר האינטרנט You Tube

איי ווייוי (Ai Weiwei), אמן ופעיל פוליטי סיני מפורסם, יצר יצירת מופת המוצגת בימים אלה באולם הטורבינות בטייט מודרן בלונדון: מאה מיליון גרעיני חמניות. הגרעינים הם רפליקות עשויות פורצלן בגודל אמיתי שיוצרו בטכניקות מסורתיות: תחילה ביציקה לתבניות גבס קטנות ואחר כך צביעה ידנית במכחול, שהפכה כל אחד ואחד מהם לאובייקט ייחודי. את הגרעינים ייצרו 1,600 בעלי מלאכה תושבי בירת הפורצלן הסינית הדרומית זיינג דה ז'ינג (Jing De Zheng) בסדנאות ובבתי מלאכה משפחתיים קטנים במשך שנתיים וחצי של עבודה אינטנסיבית. תהליך הכנת העבודה תועד בסרט מרתק של 15 דקות המוקרן סמוך למוציא לאור ומאפשר לצופה להתוודע לבעלי המלאכה שהשתתפו בעשייה. מעניין לצפות בתהליך העבודה, אבל חשוב יותר לדעת שהאמן שילם להם תמורת

עבודתם, ולא היה עוד גורם בשרשרת הניצול. החיבור שנוצר בין האמן המשלם ובין תושבי הכפר מרתק: הם אינם מבינים את מהות העבודה וכנראה גם לא יזכו לראותה מוצבת בשלמותה, אבל הפעילות הקהילתית יצרה אחוות עשייה וקשר חם ואישי בין איי ווייוי לעובדיו. האמן מספר שבחר לשחזר זרעי חמניות מפורצלן מכיוון שבתקופת הרעב בשלטונו של מאו (תחילת שנות ה-60) הם היו אחד ממקורות המזון המעטים שהיו בנמצא. השמש מייצגת את מאו בתעמולה של השלטון, ואילו מיליוני זרעי החמניות מסמלים את העם הסיני. המיצב הפיסולי הוא בשבילו הצהרה פוליטית חזקה על היחס בין השליט ובין הנשלט בסין.

איי ווייוי מזכיר עוד סטטיסטיקה הרלוונטית להבנת היצירה. מאה מיליון זה בערך רבע ממספר משתמשי האינטרנט בסין. כחלק מהיצירה האמן יהיה מקוון בטוויטר ועונה על שאלות הציבור

בזמן הצגת התערוכה. ללא האינטרנט, הוא אומר, היה נגזר על בני עמו הסינים להירמס תחת רגלי השליטים, שאינם רואים ואינם רוצים לראות את האינדיבידואל. אבל כש-400 מיליון בני אדם מצויים בקשר בינם לבין עצמם באמצעות האינטרנט, מי יודע מה יקרה בעתיד?

בתחילה הייתה העבודה כולה אינטראקטיבית וגרעיני החמניות נרמסו תחת רגלי המבקרים, אבל לאחר ימים אחדים, בשל האבק שנוצר והזיק לנשימה, הוחלט שלא לאפשר למבקרים להיות במגע עם המיצב, אלא לראותו ממרחק.

הפורצלן מזהה בדרך כלל עם סין, והאמן עושה מניפולציה בייצור העבודה בשיטות המסורתיות שבעבר היו היצוא הסיני המוערך כל כך. המיצב מזמין את הצופה להביט מקרוב על תופעת ה"Made in China" ועל התמורות הכלכליות-תרבותיות בסין כיום. במבט ראשון הגרעינים נראים זהים וחסרי ייחוד, עד שמרימים אחד אחד ומביטים מקרוב. האם המיצב מסמל עיר מלאה בעלי מלאכה מיומנים שכישוריהם אינם נדרשים עוד בתקופה של ייצור המוני? האם עומדים מול עינינו מיליוני פועלים חסרי פנים? האם יש קשר בין המיצב ובין הצנזורה שהטילה הממשלה הסינית על הזוכה הסיני בפרס נובל לשלום שהתקשורת עסקה בו רבות לאחרונה? האם זהו מספר הקורבנות בזמן שלטונו של מאו?

"זרעי חמניות" הוא פסל יפה, נוגע ללב ומעורר מחשבה. החומר האצילי, המאמצים הרבים בייצור הנרטיב האישי - כל אלה יצרו אמירה חזקה על המצב האנושי. כל זרע הוא חלק מהשלם - קשר בין האינדיבידואל להמון. העבודה דנה בשאלות מאתגרות כמו מה המשמעות להיות אינדיבידואל בחברה של היום? האם אנחנו חסרי כוח, אלא אם נפעל ביחד? ומה משמעות של הצריכה, החומרנות, הכמויות, לחברה? לסביבה? לעתיד? ■

עינת כהן - אמנית קרמיקה

אתר האינטרנט שבו ניתן לצפות בחיפוש העבודה:
www.youtube.com/watch?v=PueYywpkTW8





הפֿרתי פֿעם בחוֹרָה, שְׁאֵהָבָה עֲצִים יוֹתֵר מִכָּל. הֵם הָיוּ בְּעִינִיָּה
 יְצוּרִים אֲדִירִים, חֲבִיבִים. אֲבָל לְבַחוּרָה הִיא הָיוּ אֶפְשָׁרִיּוֹת
 מַעֲטוֹת כָּל כָּךְ, בְּעִירָה נִגְזֹר עַל הָעֲצִים לְהַעֲלֵם. כָּאֵן הֵם
 רַבִּים, כָּאֵן הֵם יְכוּלִים לִהְיוֹת בְּשִׁקֵּט וּבְשִׁלּוֹה. אִי-אֶפְשָׁר לֹא
 לְהַעֲרִיץ אוֹתָם, אֵת דִּרְכָם לַחַיּוֹת וְלַתַּת לְזוּלָתָם לַחַיּוֹת. הֵם
 מִגִּנּוּי עַל הַבִּית וְעַלִּי בְּלִי לְהַתְעַיֵּף. אֲנִי הוֹלֵכֶת מִתְחַפֶּסֶת
 וְחוֹשֶׁכֶת, שְׁאוֹתָהּ בַּחוּרָה הִיְתָה חֲכָמָה יוֹתֵר מִרַבָּנּוּ. הָאֶפֶן
 שָׁבוּ הֵם מִשְׁמַדְלִים לְהַגִּיעַ לְעֵנָן, מִחֲזִיקִים אֵת קֶן הַצִּפּוֹר,
 מִחֲבָקִים בְּכָל זְרוּעוֹתֵיהֶם אֵת הַשָּׁמַיִם.

צילום: שי הלוי
 שיר מאת: סירקה טורקה
 מתוך: סהר, לבד ועכשיו, כרמל, ירושלים, 1998, עמ' 28



שרפות עצים

למך המאה ה-13 מתקיימת פעילות קדרים באיבואה לָה פָּרָה, כפר קטן בצרפת. האזור מוקף ביערות עבותים ומשופע בחומר אבנית מקומי, המגיב נפלא לשרפות העץ הארוכות. אתי גורן התארכה במקום ושרפה עם האומנים המקומיים

אתי גורן
צילומים: אתי גורן, איורים: Centr de cr ation c ramique de La Borne

ב יולי 2010 נסעתי לשלושה חודשים לצרפת כדי להתנסות ולחוות שרפות עצים. גרתי בבית ועבדתי בסטודיו של מאיה מיצנמכר וניקולא רוטו, קרמיקאים החיים ועובדים באיבואה לָה פָּרָה (Ivoy le Pr), כפר קטן כשמונה קילומטרים מלה בורן (La Borne), יישוב שבכניסה אליו מוצב שלט ובו כתוב "כפר הקדרים - לה בורן" (village village)

"כשרפת עצים עובדים יחד הטבע והאדם, כל האלמנטים מתחברים והשרפה היא מסע ביניהם"

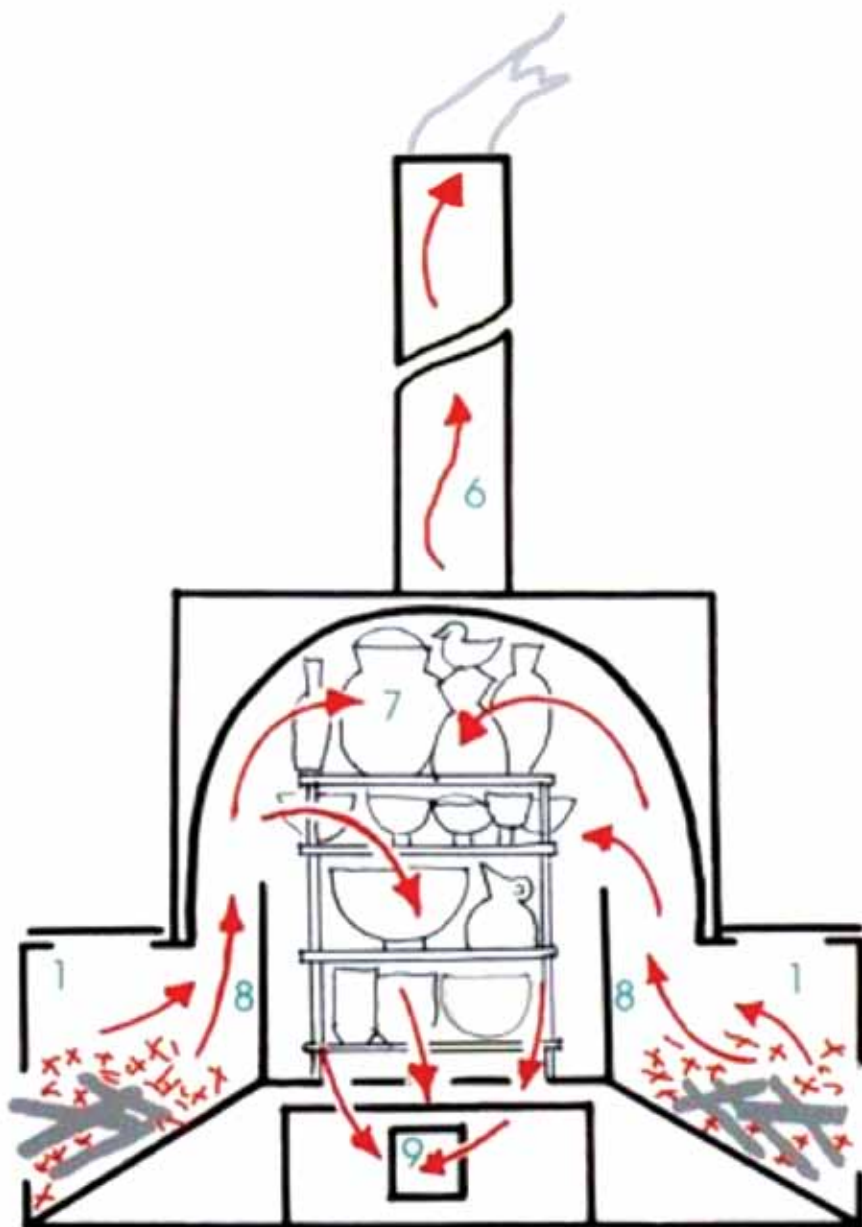
(La Borne - des potiers). יישובים אלה נמצאים במרכז צרפת, כשעתיים וחצי נסיעה מפריז, לא רחוק מהעיר בורז' (Bourge). האזור מוקף יערות עבותים ומשופע בחומר אבנית מקומי, המגיב נפלא לשרפות העץ הארוכות.

תיעוד מהמאה ה-13 מצביע על פעילות קדרים באזור, וממנו עולה שבאותה תקופה השתמשו בשרפה בטמפרטורה נמוכה של 900°C . שרפות בטמפרטורה גבוהה החלו אך ורק במאה ה-16, אז החלו הקדרים להגיע לרמת הסנטור הנכונה לחומר. התנורים ששימשו אז היו "תנורים מטפסים" - תנור בצורת לווייתן שאורכו 25 עד 75 מטרים(!), והוא בנוי בשיפוע כך שתא הבעירה נמצא בחלק הנמוך והארוכה בחלק הגבוה. תנורים אלו שימשו לשרפת כלים שימושיים כגון ארובות, כדי מלח או קנקנים. לפעמים שרף התנור ללא הפסקה - נפרק ונטען ללא הפוגה - ולא פעם שירת כמה בתי מלאכה. מלחמת העולם השנייה שמה קץ לייצור המקומי. הכיבוש והשנים שלאחריו ואחר כך החידושים וההתפתחויות הטכנולוגיות והתעשייתיות - כל אלה הביאו לידי צמיחתו של דור חדש של קרמיקאים ששאפו להתאים את התנורים לכמות קטנה יותר של עבודות ולעבוד בייצור בקנה מידה מסחרי פחות. התנורים קטנו אפוא וצורתם השתנתה, וכיום הם נקראים תנורי סוור (S vres) או תנורי בורי בוקס (Bourry box) מסוג Down draft (ראו איור 1).

בשנות ה-60 של המאה ה-20 הופיע התנור הראשון מהמזרח הרחוק - תנור שלו כמה חדרים שנקרא ביפן נובוריגמה (Noborigama) (ראו איור 2).

בסוף שנות ה-70 החלו לבנות תנורי אנגמה (Anagama) יפניים, שהם אותם תנורים מטפסים של העבר, אלא שאינם בנויים בהכרח בשיפוע. יש בהם חדר אחד ארוך ופתחי טעינת עצים בצדדים (ראו איור 3).

היום חיים בכפר קרמיקאים רבים הבונים את התנורים לפי צורכיהם ויכולותיהם, משתמשים בצורות המסורתיות שלהם אבל מחדשים ומשנים לפי הצורך ותנאי השטח. יש בעלי תנור השורף



איור 1: תנור Bourry box מסוג Down draft

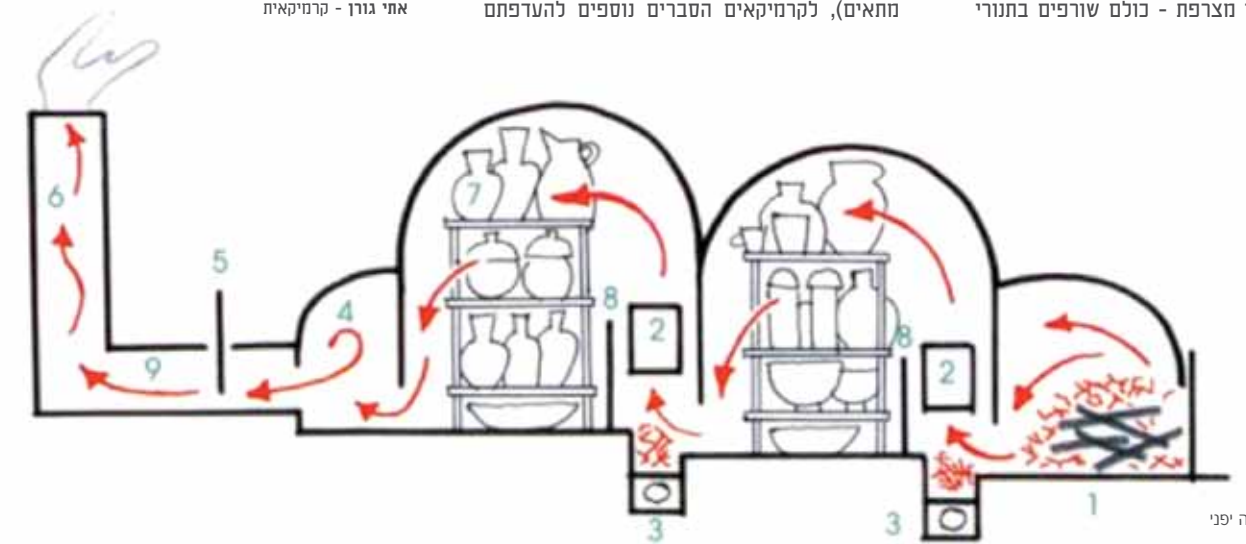
במשך 28 או 48 שעות שאליו מכניסים עבודות מעוטרת או מזוגגות; אחרים שורפים שרפות ארוכות, שבעה עד עשרה ימים. שרפות אלו מאפשרות להעשיר את העבודות במרבצי הגחלים הנאספים במהלך השרפה, שאותם משליכים פנימה דרך הפתחים הצדדיים. התוצאה היא נזילות של אפר, כתמי להבות מעניינים ואפקטים וולקניים. בשלושת השבועות האחרונים לשהותי התקיים בלה בורן סימפוזיון ושמו "מאוהבים באש" שאליו הוזמנו 19 קרמיקאים מקוריאה, מיפן, מאנגליה, מגרמניה, מאוסטרליה, מארצות הברית, מספרד, מניו זילנד וכמובן מצרפת - כולם שורפים בתנורי

עץ. במשך 12 ימים שרפו המשתתפים את העבודות שלהם ושלנו בתנור הכפר הישן, שהיה בשימוש של משפחת טלבו עד לפני עשרים שנה, ומאז העלה אבק מחוסר שימוש. היה מרגש לראות את הלווייתן הזקן שואג ובווער כבעבר, ואף שהשרפה בו אינה מאפשרת הרפתקאות ומשחקים (אין בו פתחים צדדיים), כל המשתתפים כיבדו וחגגו את שובו לחיים!

נוסף על שני הרכיבים העיקריים המצויים בשפע באזור ומאפשרים שרפות בעץ (עצים וחומר מתאים), לקרמיקאים הסברים נוספים להעדפתם

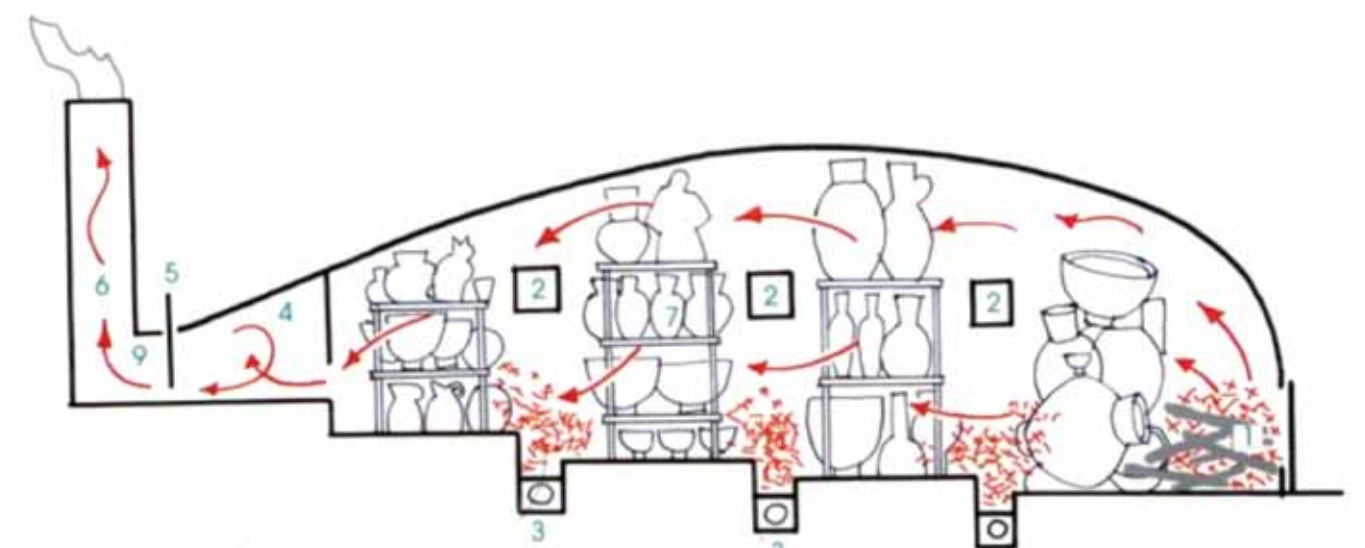
שרפת עץ: רובם ככולם לוקים בפירמוניה ברוכה, הבאה לידי ביטוי בצירופי לשון כמו "אש היא סיכון, התנסות, מזל, חיים", "האש מפיחה בחומר נשמת חיים", "שרפת תנור עץ גדול נותנת קצב מיוחד לחיי הקרמיקאים", "שרפת עצים מלמדת אותנו סבלנות, סיבולת, עבודת צוות וקבלת התוצאות בהפתעה ובענווה", "השרפה היא לשרת את האש, כמו בטקס הרמוני, לקבל נשיקות רכות של אפר על הכלים ולרצות תמיד עוד", "העץ זורם בעורקיני", "הקולות, הריח, האור..." ■

אתי גורן - קרמיקאית



איור 2: תנור נובורגמה יפני

"שרפת עצים מלמדת אותנו סבלנות, סיבולת, עבודת צוות וקבלת התוצאות בהפתעה ובענווה"



איור 3: תנור אנגסה

שרפת העצים הראשונה שלי - מתוך יומן השרפה שלי אצל מאיה מיצנמכר וניקולא רוסו

29.7.2010

צה ער קסן יחסיא, מעין נקורימא קעל חצר אצ.

9.00 קוקר - זאל מתנונה. צינורא, לבדי על ואל. חומא מוקצא. כאן קורא'א לצה באסינא'א (Bassinape). צה אלצה חומא אסי מוקצא לל הער, כדי להוציא את החומר ולייקל אותן מקפניא. האל תפסא את הלבדיא ואנחנו מוסיפא קולי על.

11.30 - אין כפר עלן ול העצא נצלקו. יש אל יציה ויש לאיה פנימה ורעל ופצפוצא נחמציא.

19.30 - מתחיל ולקל קא לל השרפה. הער קיצ קרוק לווצא'א ל-300 ווא יקל אלצי אחרי החומא האסי. מתחילא על אל קסני. כאן צה נקרא Petit feu.

21.00 - מתחילא להצטבר בחליא ואנחנו צרפא אותה פנימה לתוך גא הקצירה. הא מתחמא את הא. החום עובר את "קיר הסורציא" המפריד בין גא הקצירה לחלל הער. הלהקה האחיצה עוברת בין הסורציא ובעצמא "מפרקת" לחלקי קסניא יתך.

23.00 - לוב אנחנו צרפא את החליא פנימה לתוך הא ולצציא.

01.00 - קולה - לוב פיצור החליא פנימה ולצציא. אנחנו מוסיפא עצא ארוכא (אקציה ואון).

02.00 - קונס ל-900 האכפא. סכרנו זאל מתנונה. מעליו סציא העצא היא מהזאל העליונה. אנחנו מכניסא קל פאע ללוה עצא וסוכריא את הזאל. 03.00 אפנת קוקר- האכא'א ללון.

30.7.2010

9.30 - חצאי. ל חמה צוקת מכניסא ללוה עצא צרק הזאל העליונה. הארובות מעלנות מעס ומפסיקות וחוצר חלילה..

10.30 - קונס ל-1200 נאל. התחלנו בעבודה משולבת וצה כפר "אל צולה", (שעל (Gruel): אצ פומא את הזאל הקצמא וצומס צרפה על, ולניא אחריא, אצ מל צצ, פומא את הפתחא הצציא וצורקא פנימה ללוה עצא צקא וקצריא יתך. עלן לחור יוצא מל החורא והארובות.

14.30 - קונסיא ל-1280 קל המקומות נאלו. סוף השרפה. מתחילא את הזאל בעל וסוכריא בחומר את הפתחא. מלק השרפה- 27 לעמא. פומא העל לשרפה: כ-5 מסר קוק. את הער נפמא ק-4.8.2010.



אריחים יוצאים מהתנור

לאחוזי הלחות הנמוכים בחומרי הגלם יתרונות רבים בתהליכי הייצור, בין היתר ביטול הצורך בייבוש או קיצורו של שלב זה, הטולרנס הסופי שאינו עולה על 1%, צמצום תופעות של עיוות צורני ומבנה קרמי המתאפיין בחוזק ובעמידות ייחודיים

לשיטות הייצור באמצעות המכש התעשייתי יתרונות רבים בעיקר בכל הנוגע למוצרי קרמיקה כגון אריחים לחיפוי ולריצוף. בייצור סדרות גדולות מאוד של מוצרים זהים שיטה זו נחשבת חסכונית במיוחד מכיוון שהמיון האוטומטי מחליף ברוב התהליכים את הצורך בכוח אדם.

הכבישה היבשה נבדלת משיטות ייצור אחרות בכך ששיעור המים בחומרי הגלם נמוך מאוד, והצורה מתקבלת הודות לפעולה מכנית של כבישה בעוצמה גבוהה - מאות קילוגרמים לסנטימטר מרובע - של חומר קרמי אבקתי או מגורען באמצעות תכניות

לנה דובינסקי
צילומים: לנה דובינסקי, איור: באדיבות "נגבי"

וב הטכניקות המסורתיות המשמשות את הקרמיקאי בסטודיו בייצור אובייקטים קרמיים מבוססות על חומרים קרמיים פלסטיים או על חומרי יציקה, שבהם אחוז גבוה של מים. עם זאת קיימות שיטות ייצור שאינן תלויות בתכונות הפלסטיות של החומר המוכר בעבודת הסטודיו. מגוון הצורות ששיטות ייצור אלו מאפשרות מוגבל יחסית, אבל בתעשייה לייצור סדרתי השימוש בהן רווח.



מתחם התנור

תהליכי ייצור בכבישה יבשה ויישומם בתעשיית האריחים

סיור במפעל "נגבי"

מתכת. לאחוזי הלחות הנמוכים בחומרי הגלם יתרונוּת רבים בתהליכי הייצור, בין היתר ביטול הצורך בייבוש או קיצורו של שלב זה, הטולרנס הסופי שאינו עולה על 1%, צמצום תופעות של עיוות צורני ומבנה קרמי המתאפיין כחוזק ובעמידות ייחודיים.

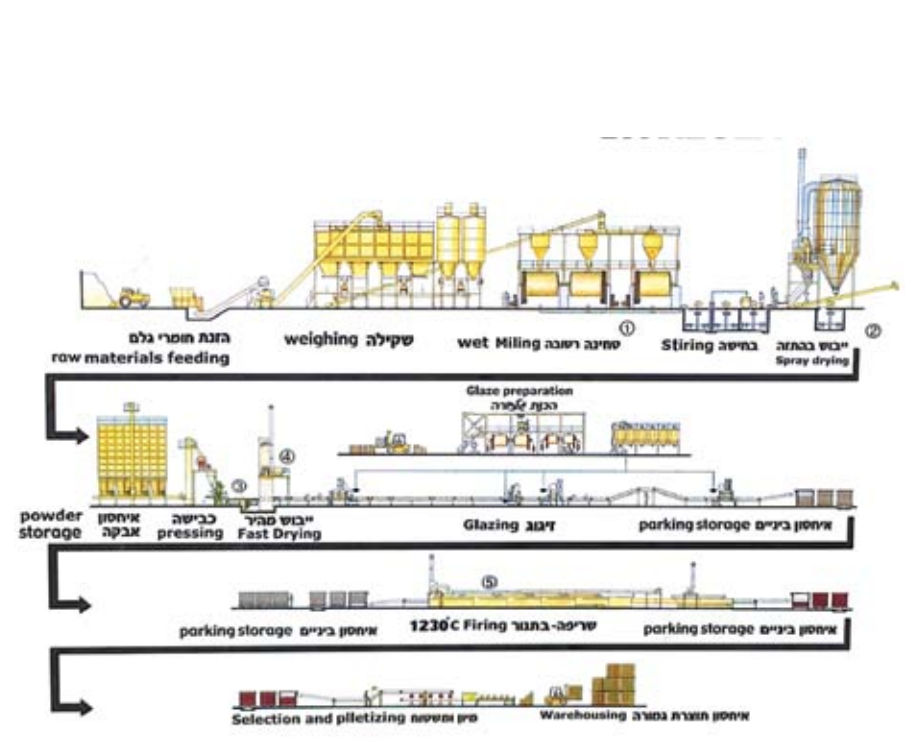
המוצרים המיוצרים בשיטות אלו נכתנים בעיקר בכמה מאפיינים: מידות אחידות, מידת ההתפשטות התרמית, מידת הנקבוביות, החוזק, הקושי, מאפיינים אופטיים (גוון, ברק ואטימות), מבנה פני השטח (למשל כדי למנוע החלקה או לשם עמידות בפני הכתמה ושינויי גוון), עמידות חומרית (מכנית וכימית), עמידות כנגד שחיקה ובלאי לאורך זמן, השפעה על איכות הסביבה, וכמובן - שיקולים כלכליים.

בארץ המפעל הגדול ביותר המשתמש בטכנולוגיה זו הוא מפעל "נגב", המצוי בירוחם ומייצר אריחים לחיפוי ולריצוף. את מפעל "נגב קרמיקה" הקימה בשנת 1969 משפחת פקר, בעלת "פקר פלדה", כמפעל לייצור אריחי קרמיקה לריצוף ולחיפוי אמבטיות וחדרי שירותים. המפעל הוקם בירוחם מסיבות אחדות, בכללן הצורך לספק מקומות עבודה בירוחם, האפשרות ליהנות מזמינות חומרי הגלם המקומיים שמקורם בנגב ובמכתש, וכן הקברה לצינור הגז הטבעי מערד, המספק אנרגיה זמינה, הדרושה למפעל עתיר אנרגיה, שרובה מיועדת להפעלת תנורי השרפה. בשנים ההן הייתה התחרות בשוק מועטה, הלקוחות העיקריים היו קבלנים וניתנה עדיפות לתוצרת כחול לבן. שיטת הייצור הייתה פשוטה - ריבוע של חומר, שרפה, דוגמה, זיגוג ושוב שרפה. עם השנים נפתח השוק לתחרות, בעיקר עקב יבוא, הרווחיות ירדה, וכדי למנוע את סגירתו של המפעל הוחלט לעבור לייצור אריחי פורצלן. המפעל עבר אפוא הסבה מקצועית, ובשנת 2000 נפתח מחדש. כיום המפעל מייצר כ-2.2 מיליון מ"ר אריחים בשנה ופועל בטכנולוגיות מהמתקדמות בעולם.

בניגוד לעבר, אז השתמש המפעל בחומרי הגלם המקומיים, כיום חומרי הגלם העיקריים הם בולקליי ופלרספר המיובאים מאוקראינה ומטורקיה. ההרכב של חומרים אלה מאפשר חוזק מכני גבוה ועמידות לשחיקה וכן מונע חדירת מים והכתמה גם באריחים שאינם מזוגגים. ההתאמה הגבוהה בין מקדם ההתפשטות של החומר ובין הזיגוג מאפשרת ייצור



מכונת הכבישה



מוצרים שהלחצים הפנימיים בהם נמוכים יחסית, דבר המונע היווצרות פגמים במרקם הזיגוג.

תהליך הייצור מתחיל בהכנת החומר לכבישה: ערבוב האבקות וטחינת בטחינה רטובה (wet milling). תהליך זה נעשה על ידי הוספת מים לאבקות היבשות והעברת התערובת למכלי מתכת גדולים, המלאים עד חציים חלוקי נחל, שבעזרתם התערובת נכתשת. לאחר מכן מועברת התערובת למכלים תת קרקעיים לצורך בחישתה. תהליכים אלו מאפשרים להשיג חומר הומוגני, המבטיח התאמה מרבית לכבישה בלחץ גבוה.

התרחיף המתקבל עובר ייבוש בהתזה (spray drying) - תהליך של ריסוס לגובה בתוך מכלי המתכת כשבמקביל מוזרם לתוכם אוויר המחומם לממפרטורה של 600°C. האוויר החם מייבש את הרסס והופכו לחומר מגורען (דמוי חרוזים זעירים). בשלב הבא החומר המגורען מועבר למכבש הידראולי בעל כושר כבישה של 400 קילוגרם לכל סנטימטר מרובע, שם הוא נלחץ בין שני חלקי תבנית העשויים פלדה, ואלה קובעים את גודלו ואת צורתו של האריח וכן את עובי החומר ואת מרקם פני השטח. המכבש התעשייתי שבמפעל משלים חמישה מחזורי כבישה בדקה אחת. בשלב זה החומר מכיל כ-5.5%-6% לחות בסך הכול (לשם השוואה, בחומר המשמש בסטודיו יש 20%-25% לחות). האריח המתקבל נוצר אפוא אך ורק מהכוח המכני המופעל עליו, ואינו מכיל כל חומר מלכד נוסף.

האריח הכבוש עובר ייבוש מהיר: הוא עובר דרך אזור ייבוש שבו 140°C ויוצא מצדו השני כשהטמפרטורה כ-100°C. מכיוון שלא כל האריחים מזוגגים, אלו הדורשים זיגוג עוברים מיד לאחר הכבישה לפס הזיגוג. מקצת האריחים מזוגגים בשלוש עד חמש שכבות זיגוג באמצעות ריסוס או במפל. המים שבזיגוג, המושם מיד לאחר יציאתו של האריח מהייבוש, בעודו חם, מתאיידים במהירות, דבר המונע משכבות הזיגוג להתערבב ביניהן ומאפשר להניח כמה שכבות זיגוג בזו אחר זו. יתרה מזאת, הזיגוגים מכילים גם חומר מקשר שאינו מאפשר את קילופה של אבקת הזיגוג מעל פני השטח של האריח עד כניסתו לתנור השרפה. כשהדגם דורש זאת, האריחים עוברים הדפסה באמצעות גלילי סיליקון שעליהם תבליט בדגם ההדפסה הנבחר (בדרך כלל מדובר בדוגמה

הפיתוח האחרון הבולט

בתחום הוא הדפסה דיגיטלית

על גבי אריחים, המאפשרת

להדפיס דוגמאות צבעוניות

ללא צורך בהפרדה לגלופות,

בצבעים קרמיים המבוססים על

תחמוצות שהותאמו למדפסת

ייחודית בטכנולוגיית הדפסת

הפרוצס, המקובלת בבתי דפוס

המדמה פני שטח של סוגי אבנים טבעיות). במקרה זה האריחים המיועדים להדפסה מועברים באופן לא אחיד, כדי שהדוגמה לא תושם באופן זהה על כל האריחים. על צדו האחורי של האריח מושמת שכבת תחמוצת מגנזיום (שכבה דקה לבנה), המונעת מהאריח להידבק לגילילים של התנור, שעליהם יונח בשלב השרפה.

האריחים המוכנים עתה לשרפה מאוחסנים עד שיגיע זמנם להיכנס לתנור. תנור הרולר (roller kiln) פועל 24 שעות ביממה, שבעה ימים בשבוע (חוץ מיום כיפור ומועדי שיפוצ תקופתיים). האריחים מוכנסים לתנור לסירוגין בהתאם לדגם, לעובי החומר, לגודל האריח, לגוון ולעובי שכבת הזיגוג, מתוך התאמת גרף השרפה לסוג פס הייצור. התנור מופעל בגז, באווירה מחומצנת, והאריחים עוברים דרכו על גבי גלילים העשויים חומר המכיל 70% אלומינה. הגלילים מסיעים אותם לאורך כל טווח הטמפרטורה - מאזור העלייה ההדרגתית אל שיאה במרכז התנור (שם היא מגיעה ל-1230°C) וירידה הדרגתית (באמצעות צינורות המזרימים אוויר אל פנים התנור כדי לסייע בקירורו). האריחים יוצאים מהתנור בטמפרטורה של 40°C. תהליך השרפה כולו אינו אורך יותר מ-45-50 דקות בסך הכול!

ככלל, האריחים אינם שווים לחלוטין בגודלם ואינם מרובעים באופן מוחלט, וגם גוון הגימור אינו אחיד לחלוטין, מכשול אופייני לחומרים קרמיים גם בייצור סדרתי. כדי לקבוע את מידותיו של כל אריח הוא עובר דרך מערכת אופטית המודדת את

צלעותיו וקובעת את גודלו. עוד בודקים במפעל את המישרויות של כל אריח - דוגמים ומוודאים שאין פינות עולות או יורדות ושפני השטח אינן קמורות או קעורות. לאחר מכן מפרידים את האריחים שבהם נמצאו פגמים חזותיים, והם ממוינים גם לפי גווניהם. בדיקות אלו נעשות באמצעות עין אנושית, ללא ציוד נוסף ובהתאם לאריח הדוגמה. שלב המיון והמדידות חשוב במיוחד במוצרים כדוגמת אריחים, העתידים לשמש בהם בסדרות גדולות שנדרשת בהן מידה רבה של אחידות. לעתים עובר האריח גם עיבוד מכני, שם משחזרים את צלעותיו כדי להגיע לרמת דיוק גבוהה מן הרגיל. הקצעה זו נעשית באמצעות כלי יהלום, השוחקים את צלעות האריח בעזרת כמות גדולה של מים. יש סוגים של אריחים הנחתכים לאחר השרפה, בהתאם לגודל הנדרש.

לאחרונה פותחו יחידות אריחים גדולות במיוחד (120/60 ס"מ ו-90/90 ס"מ), כדי להתאים לדרישות השוק. עוד פיתוח חדשני במפעל הוא ליטוש שכבת הזיגוג לאחר השרפה (טכנולוגיה הנקראת lapato), המאפשר ליצור פני שטח מבריקים ואטומים במיוחד. הפיתוח האחרון הבולט בתחום הוא הדפסה דיגיטלית על גבי אריחים, המאפשרת להדפיס דוגמאות צבעוניות ללא צורך בהפרדה לגלופות, בצבעים קרמיים המבוססים על תחמוצות, שהותאמו למדפסת ייחודית בטכנולוגיית הדפסת הפרוצס, המקובלת בבתי דפוס. את הצבעים מדפיסים ישירות על גבי הזיגוג הלא שרוף, ולאחר מכן האריח מוכנס לתנורי השרפה.

השנה נערך שיתוף פעולה בין סטודנטים לעיצוב מהמחלקה לעיצוב קרמי וזכויות כבצלאל ובין מפעל "נגב". הנושא הנבחר לפיתוח במסגרת זו הוא "אריח ירוק" - יישומים אקולוגיים ובני קיימא בתחום האריחים

		
לנה דובינסקי - ראש המסלול לעיצוב במחלקה לעיצוב קרמי וזכויות כבצלאל, לומדת בתכנית הבינתחומית לתארים מתקדמים בפקולטה לאומנויות של אוניברסיטת תל אביב		

תודה מיוחדת לרון שגב - מנהל מפעל "נגב", לראובן קושמן - הטכנולוג הראשי של המפעל, לגל יערי - המעצבת הראשית ולכל מפעל "נגב".

גזור ושמור

לא חיוני אך שימושי

מיכל קורן

איורים: יואב אדמוני

ספירלות ישנות

הספירלות בתנור משמשות כגופי חימום, והן עשויות מתכת מסוג Kanthal. מתכת זו עמידה בטמפרטורות גבוהות, אבל נשחקת במהלך השימוש. את הספירלות הישנות שאינן בשימוש עוד אפשר אפוא למחזר, שכן צורתן מקנה למתכת גמישות המאפשרת לה להתאים את עצמה להתכווצות החומר. כמה הצעות: **מעמדים**, **"טריפודים"** - מעמדים לכלים או אריחים בשרפת דקאלים או לסטר או אוברגלייז (750°C - 850°C). **שלד בנייה לפסל** - שלד מתכת שעליו בונים בחומר. שלד זה מקנה לפסל חוזק מבני והוא מתכווץ עם החומר בזמן הייבוש והשרפה (איורים 1-א, 1-ב).

צדפים וקונכיית

צדפים וקונכיית עשויים סידן פחמתי (Calcium carbonate) שנוסחתו הכימית CaCO_3 , והם עמידים עד טמפרטורה של 900°C . תכונה זו מאפשרת לנצל אותם כמעמדים לאובייקטים קרמיים במהלך שרפה עד 850°C . מעל טמפרטורה זו הצדפים מתפרקים לתחמוצת הסידן (CaO) ולפחמן דו-חמצני (CO_2) ומתחילים להתפורר ולאבד את חוזקם המכני.

בצדפים ובקונכיית אפשר להשתמש גם בשרפת אנגמה (1300°C). הצדף כאמור מתפרק לפחמן דו-חמצני ולתחמוצת הסידן. התחמוצת משמשת כמתחך משנה בתרכובות קרמיות ומורידה את נקודת ההיתוך של רכיבי החרסית (אלומינה וקוורץ). תופעה זו באה לידי ביטוי צורני על החומר השרוף: במקום שהצדף נגע בו נותר כתם בהיר ומבהיק. $\text{CaCO}_3 \xrightarrow{\text{heat}} \text{CaO} + \text{CO}_2$, (איור 2).

סיבי פשתן קצוצים

סיבי פשתן קצוצים הנלושים בחומר מסוגלים להפחית עיוותים וסדקים. הוספת הסיבים לחומר לעבודת יד ופיסול מקנה לו יציבות מבנית, וזו מאפשרת לו לעמוד בהתכווצויות ובזעזועים המכניים של הייבוש. מומלץ להוסיף כשמכנינים אובייקטים גדולים או אובייקטים עם הרבקות מורכבות, משטחים גדולים או דקים וכדומה.

ורמיקוליט

ורמיקוליט הוא מינרל טבעי בעל עמידות תרמית גבוהה המתרחב בחימום. בטחינה גסה הוא יכול לשמש כבסיס גמיש שעליו מניחים את האובייקט הקרמי, כך שבזמן הייבוש והשרפה הוא מאפשר לחומר להתכווץ בחופשיות. בטחינות עדינות הוא תחליף

לשמוט כחומר מילוי וכעיטור של נקודות בתוך החומר.

קירות גבס כמשטח לייבוש מגשים גדולים

אחת הבעיות ביצירת מגשים גדולים בעלי משטח תחתון גדול (מלבני או רבוע) היא הייבוש, שכן קשה למצוא משטחים גדולים ואחידים המאפשרים ייבוש אחיד. בדרך כלל דופנות המשטח מתייבשות ראשונות, ואחריהן המגש, תופעה היוצרת סדקים ועיוותים.

למטרה זו כדאי להשתמש בשאריות של קירות גבס לבנייה, אבל רק מהסוג ה"יריגלי" - אלה שצבע הציפוי שלהם אפור או בזי (מגיע בשני עוביים). הקירות בעלי הציפוי הירוק, המיועדים לבניית חדרי אמבטיה או מקלחונים, אינם מומלצים, שכן שהם אטומים לנוזלים ואינם מסוגלים לספוג את המים בחומר.

כדי שפירורי גבס מן המשטח לא יתפזרו בסטודיו, כדאי להדביק נייר דבק רחב סביב הקצוות החשופים של המשטח או למרוח עליהם דבק פלסטי ומעליו להדביק את נייר הדבק. את החומר מרדדים על בד המונח על קיר הגבס, מה שמאפשר ללחות שבחומר להיספג בקלות אל המשטח וכך לקצר את תהליך בניית הדפנות. לאחר שהמשטח מוכן רצוי להניח עליו עיתון או נייר עיתון חתוך לפי צורת המגש (איור 3) ולהפוך על משטח גבס אחר. ליצירת המגש מרימים את דופנות המשטח יחד עם העיתון (העיתון נמצא מתחת לעבודה, מסייע להרים את הדפנות ומחזיק אותן שלא יתעוותו), ואת היתרה מקפלים ומדביקים לשולי החומר. הדבר מתחן את ייבוש הדפנות ומונע את עיוותן ואת סדיקתן.

את המגש אפשר להניח על שכבות עיתונים, ואותה להחליף לפי הצורך, כדי שהלחות המצטברת בתחתית המגש תיספג טוב יותר. רצוי לא להזיז או לקלף את העיתון העליון עד שהמגש יהיה במצב של עור קשה (leather hard). למניעת "התרוממות" של מרכז המשטח כדאי להניח שכבות רבות של עיתון (גזרות ומותאמות לממדי המגש) ובמרכזן משטח כבד. כדאי לייבש בעטיפת ניילון עד ייבוש מלא.

מיכל קורן - אומנית פעילה, בוגרת ומרצה באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, יוצרת

תודה לאלישבע רבין וליהודה קורן



איור 1-ב



איור 1-א



איור 3



איור 2