



כ ת ב ע ת ל ת ר ב ו ת ח ו מ ר י ת

א' 1280

גיליון 23 קיץ 2011

מחיר: 50 ש"ח כולל מע"מ



0 02320000002 1

דבר העורכת

תהליך מאתגר ונועז מאפיין את המחקר החומרי שעשתה אליאור פרייס עד שמצאה חומר קרמי שיהיה מנוגד במראהו ובתכונותיו הפיזיות לצמיג. היא השתמשה בחומרים קרמיים מוכרים ואחרים, יצרה תערובות ותרכובות חדשות וניסתה לשרוף את החומרים בטווחים שונים של טמפרטורות. היא עבדה על בסיס ידע וגם שלא על פי המוכר, הידוע, ובסופו של דבר יצרה חומר חדש שהלם את הרעיון שהיא רצתה לבטא. לפנינו אפוא צמיג סדוק, עשוי חומר קרמי.

מהלך מקביל של פיתוח רעיוני לצד מחקר חומרי אופייני במידה רבה לתחום שאנו עוסקים בו. היכרות עם התהליכים החומריים והבנה שלהם אינה חיונית למתבונן בתערוכה. הוא המתבונן, המתרשם. אני מציעה דיון בתהליכים אלה כחלק מהדיון הפנים מקצועי, שכן הכרת התהליכים מאפשרת התבוננות ופרשנות מנקודות מבט נוספות. הצמיג הסדוק נראה בעיני כזו זיכרון. היפרדות הצמיג מתוך התבנית בתוך מים הזכירה לי את המשפט "אלק נולד מן היס" (משה שמיר, פרקי אליה, 1951) - משפט שהיה חלק מהשיח התרבותי של תחילת שנות החמישים.

הגיליון מורחב הפעם. השתדלנו להקיף, לסקור ולבקר עשייה מעניינת ומגוונת בתחומים רבים. אני מזמינה אתכם לקריאה מתמשכת.

טליה טוקטלי

מילכה צייזיק (1937-2011)

שלושים ושבע שנים העניקה לתלמידה בבצלאל

ארגז כלים יחודיים לחיים וליצירה



1972, מילכה מארחת בכיתה סטודנטיות מהמחלקה לקדרות בבצלאל. מימין לשמאל: אילנה פור, דבי גזית, בלהה פלד, מילכה צייזיק וגדולה עוגן

בשער:

אליאור פרייס, הצמיג, 2011, חומרים קרמיים, טכניקה מעורבת 80/25 ס"מ, פרויקט סיום, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

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 שרוסי, סטודיו 40 עריכת לשון: קרן גליקליך קדם דפוס: שקף אור הדפסה וכריכה: דפוס אלי מאיר מו"ל: עמותת אמנים יוצרים / אגודת אמני קרמיקה בישראל

בתמיכת מנהל התרבות במשרד החינוך

כתב עת לתרבות חזמרית

1280

תוכן עניינים

5

גלי גרינשפן

מדבר דרך חפצים

ראיון עם המעצב דב גנשורא

12

טליה טוקטלי

**עיצוב קרמי: כלים טכנו.לוגיים
הביאנלה השישית לקרמיקה**

ראיון עם האוצרת שלומית באומן

18

גרעון דותן

חומר למחשבה

רשמים מהביאנלה השישית לקרמיקה

22

מקבץ עבודות בוגרים

26

מיכל זהבי

אחד על אחד

אמן אחד על עבודה אחת

28

עפרה עמיקם

ביקורי תערוכות

יוצרים הקשרים - תערוכה קבוצתית במוזיאון

אוצרות בחומה, עכו

34

פאזה

ברכט

36

אמנון ישראלי

ביקורי תערוכות

חומר מן הרוח - חוה סמואל, מוזיאון ראשון לציון

38

דבורה מורג

חילוף חומרים

ארית סמואל

41

צוללת

מקבץ שטח

45

מקבץ עבודות בוגרים

48

זיויה קיי

ביקורי תערוכות

אבני דרך - פריסקופטיבה - חמש עשרה שנות

עיצוב מקומי

בית האמנים, תל-אביב

51

חנן פומגרין

בית בנימיני

54

אורלי נזר

אמנות פוגשת תאטרון

59

מצעים

אפרת איל, ענת בראל, רות לצר

60

מקבץ עבודות בוגרים

64

אמנון עמוס

טכנולוגיה של החומר

הרפס

70

מיכל קורן

גזור ושחזר

לא חיוני אך שימושי

כתובת למשלוח מכתבים: caai@bezeqint.net

נא לציין בנושא: תגובות - 1280

מדבר דרך חפצים

ריאיון עם המעצב דב גנשורא

גלי גרינשפן

בסטודיו על יד רחוב יהודה הימית ביפו עובדים יחד המעצבים דב גנשורא ועמי דרך. את הסטודיו לעיצוב תעשייתי, מהבולטים בארץ, הקימו דב ועמי בשנת 1996. בשנת 2003 זכו בפרס העיצוב מטעם משרד החינוך, ועבודותיהם מוצגות באוספי המוזיאונים החשובים בארץ. כיום שניהם גם מרצים בכירים בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. לפניכם שיחה עם דב על הסטודיו ועל עיצוב בכלל.



קובייה, 2008, 70 ק"ג אלומיניום דחוס, פנסי איתות משומשים, 50/50/50 ס"מ, חלק מתערוכת Parkenlicht, צילום: מוטי פישבין

מה הרקע להקמת הסטודיו?

את הסטודיו הקמנו בתקופה שבה כל אחד מאתנו עבד כשכיר ועשה רק עיצוב תעשייתי. עמי עבר בארן, חברת הנדסה ועיצוב ידועה בארץ, ואני עבדתי אצל מעצב בשם חגי שברדון. התחלנו לעבוד יחד אחרי שיום אחד נפגשנו ברחוב - הכרנו מהלימודים - ובשיחה הבענו צורך לעשות דברים דומים לאלה שעשינו בבצלאל ולא לשרת את התעשייה. חיפשנו מקום לביטוי אישי. במשך כל השנים בסטודיו עבדנו בשדה רחב שכלל שירות לפיתוח מכשירים רפואיים, ובמקביל עשינו דברים שלנו והצגנו בגלריות ובתערוכות. בשנתיים האחרונות, כששנינו עם רגל אחת באקדמיה, הפחתנו את מתן שירותי העיצוב והעלינו את היזמות בתחום מוצרים ועיצובים שלנו.

העבודות בסטודיו נעשות כך שכל תהליך העיצוב עד החפץ הגמור נעשה כאן?

המטרה היא לא המגע שלנו. יש פה דברים שהם אבי-טיפוס כמו למשל מנורה קלסית שיש בה עיקרון מכני של הצללה שמשחק עם דימוי האהיל הקלסי עם הקיפולים. ההנחה היא שלא אנחנו נייצר את זה.

האם חוסר מגע יד שלך יוצר בסוף התהליך תחושת ניכור באובייקט?

את המנורה ייצרו בחברת בוטיק בתחום המנורות שעושה מהדורות של מאות ולא של מאות אלפים, חברה עם דגש מכני. בסופו של דבר את הדברים האלה ישב מישהו וירכיב, ולא מכונה תירק אותם החוצה וכזה ייגמר העניין. לא הייתי אומר שמה שמכונה מוציאה הופך את האובייקט למנוכר, ומה שידיים מוציאות יהיה בהכרח לא מנוכר.

איך אתה בוחר חומר?

בדרך כלל באופן שכלתני, רציונלי. אני אבחר חומר כי הוא יענה על סדרת דרישות. יכול להיות שבדרישות האלה יהיה משהו רגשי, נוסטלגי או אילוסטרטיבי. לא מעט עבודות של עמי ושלי צומחות מתוך חומר או מחפצים רדי מייד, כלומר ממשהו שקיבלתי ואני עובד אתו. כזה הוא למשל פרויקט כלי הצור שאנחנו משחקים אתו בשנתיים

האחרונות, שיותר "מגע ידי" מזה אין. היום כשאני מטייל ומוצא חתיכת אבן צור שבורה, אני יכול לזהות אם זה היה כלי מעשה ידי אדם או סתם אבן שנשברה, כי כשאתה עובד בעצמן אתה מבין מה סדר הפעולות שיצר צורה מסוימת. אני חושב שיש משהו טבוע מבחינה גנטית בלחת מכה בדבר ולייצר אתו צורות.

לחומר יש את המגע ואת הרומנטיקה שלו, אבל המטרה לקחת את המחקר למקומות עם אמירה של מעצב, למשל כלי שמתייחס לדימוי של כלי. המטרה לבדוק את החיבור בין שתי שפות: השפה האקטואלית של כלי העבודה היום, וכלי עבודה בן מאה אלף שנה; טכנולוגיית קצה אחת של סריקות והדפסות תלת-ממד והכלים הראשונים ביותר שלנו. איך אחד מדבר או לא מדבר עם האחר.

ברב-שיח בקטלוג הביאנלה השישית לקרמיקה אפיין גד צירני מעצבים כחשרי נאמנות לחומר, מה דעתך?

יש גם כאלה שיש להם נאמנות, אבל לא כמו אצל נפח או קרמיקאי. כמעצב אתה רוצה לקיים משהו, והחומר והטכנולוגיה הם אמצעים כדי לקיים את אותו הגיג. המקצוע הזה רחב יותר משהוא עמוק. כדי לעבוד בשוק צריך לדעת קצת חשמל והנדסת חומרים, ארגונומיה, שיווק, להבין בגרפיקה ובהכנה לדפוס, בשינוע, בלוגיסטיקה. להבין מספיק בכל אחד מהתחומים בשביל לנהל שיחה ולגשר בין כל הקצוות ולקשור אותם.

אתה נאמן לרעיון, לתרבות, לקונספט, לצורה?

בתחום העיצוב המילה "קונספטואלים" מצטרפת לסוג המעשים שאנחנו עושים כאן בסטודיו, אבל אם מסתכלים דרך השדה של עולם האמנות, המושג "קונספטואליי" הוא לא אותו מושג שאנחנו משתמשים בו. גם כשהחפץ מדבר על פונקציונליות ואינו פונקציונלי, הוא נשאר מעשה עיצובי. גם כשהעיצוב מיועד להצגה ולצריכה תרבותית במוזיאון, אני עושה זאת כמעצב. זה חלק מהרפלקסיה על העולם שלנו.

איך אפשר להשתמש בעיצוב כמושג "קונספטואליי"?

היום העיצוב נהפך לאמצעי, לכלי לביטוי. יש

יחיד שרוצה להגיד משהו, ויש לו דרך. הדרך שלנו להגיד היא דרך חפצים. אם אתה שולט בחומרים, בטכנולוגיה ובשפה, אתה יכול להשתמש בהם כדי לספר סיפור. יש שובע מהעולם היצרני, ואני חושב שלכולם, בוודאי למי שמתעסק במוצרים, ברור שלאנשים יש הרבה יותר ממה שהם צריכים. אנחנו רואים איך התעשייה מגלגלת את עצמה בשביל למכור, והנושא האתי פתוח לגמרי על השולחן. במקביל כל נושא הייצור נדד מבחינה גאוגרפית. הכול מיוצר בסין, וזה יצר בעולם העיצוב גם כמה ראקציות כמו למשל נושא הקרפט, שחוזר לתוך הוואקום הזה. מגע יד זה גם משהו שהתעשייה מחפשת.

מה דעתך על כך שהרבה מההתרחשות בעולם העיצוב נעשית דרך מדיה דיגיטלית?

העולם הדיגיטלי לקח מאתנו המון. אני חושב שאנחנו עדיין חיות פיזיות, ומאמין בהיבט הפיזי של הדברים. אז נכון שלפעמים טוב שבמקום ארון עם חמש מאות או אלף קלטות אני מחזיק קובץ במחשב, וזה יעיל ונוח, אבל באיזשהו מקום חסרים לי הניירות הקטנים האלה שהיו מתקפלים החוצה. הנושא הטקטילי חסר. אבל לעובדה שדברים מתרוצצים ורצים בעולם המקוון יש גם צד אחר, למשל הצעות לתחרויות עיצוב. יכול להיות רעיון פנטסטי שהמציאות והגרביטציה לא יכולים לקיים, אבל הדימוי מתקשר את מה שפעם הבנת רק כשהסתובבת סביב החפץ. זה מחדד חושים ברמת תקשורת הרעיונות דרך הדימוי.

אתם דור הולך ונעלם?

אני משוכנע שיש הבדלים, אבל כמו שהסטודנטים משתנים, גם אנחנו משתנים משנה לשנה. האופן שמלמדים עיצוב בבצלאל עדיין קשור מאוד לחומר. העולם האקדמי שלנו פלורליסטי הרבה יותר ממה שהוא היה פעם.

יש פה בסטודיו המון חפצים ועבודות. ספר לי על סדרת הכיסאות.

"כיסאות פח 2001" היא סדרת חפצים שלא התעלמו מהסיפור האקולוגי. היא קיבלה תאוצה בעיתונות ככזאת שמעלה את נושא האקולוגיה



מסכה, 2008, שני פנסי רכב ימין ושמאל

10/40-30 ס"מ, חלק מתערוכת Parkenlicht צילום: מוטי פישביין

היום כשאני מטייל במצפה רמון ומוצא חתיכת צור שבורה

אני יכול לזהות אם זה היה כלי או חלק מכלי מעשה ידי אדם

או סתם נשבר ככה, כי שאתה עובד בעצמן אתה מבין

מה סדר הפעולות שיצר צורה מסויימת

והמחזור, כשבעצם הנושא היה שינוי בחפיסת המושג "יחומר גלם". בעצם כל דבר סביבי הוא חומר גלם גם אם נהוג לקרוא לו מוצר גמור. פח הזבל זה חפץ שכבר מכיל פרופורציות של כורסה ושל בן אדם, כמו הקלישאה של גוש השיש שרק צריך להוריד את מה שהוא לא הפסל. הפח מציע את עצמו ככזה. כשהחלטנו לקחת אותו כמושא מחקר, התרחקנו מהפחים הירוקים המקוריים והתחלנו להשתמש בפחים צהובים, שיש בהם משהו קצת יותר סקסי ו"גילרייני". במודע פסענו צעד הצדה מהזבל.

אולי כשאתה מביע עמדה כמעצב, אתה חורג מהקונספט האמנותי ומההקשר הישראלי של פח ירוק - של כאן ועכשיו, ומול רשימת דרישות הצהוב מתאים יותר.

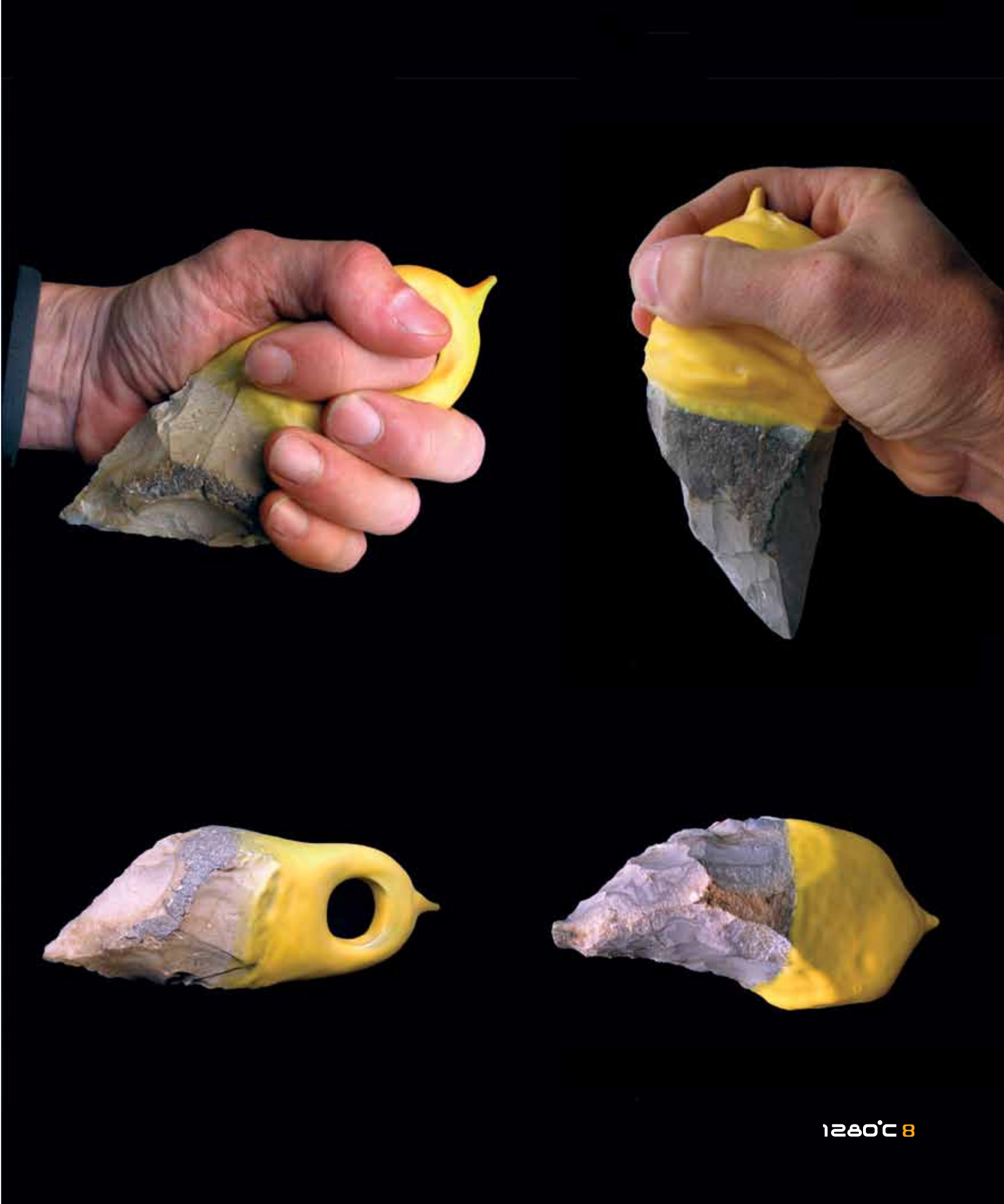
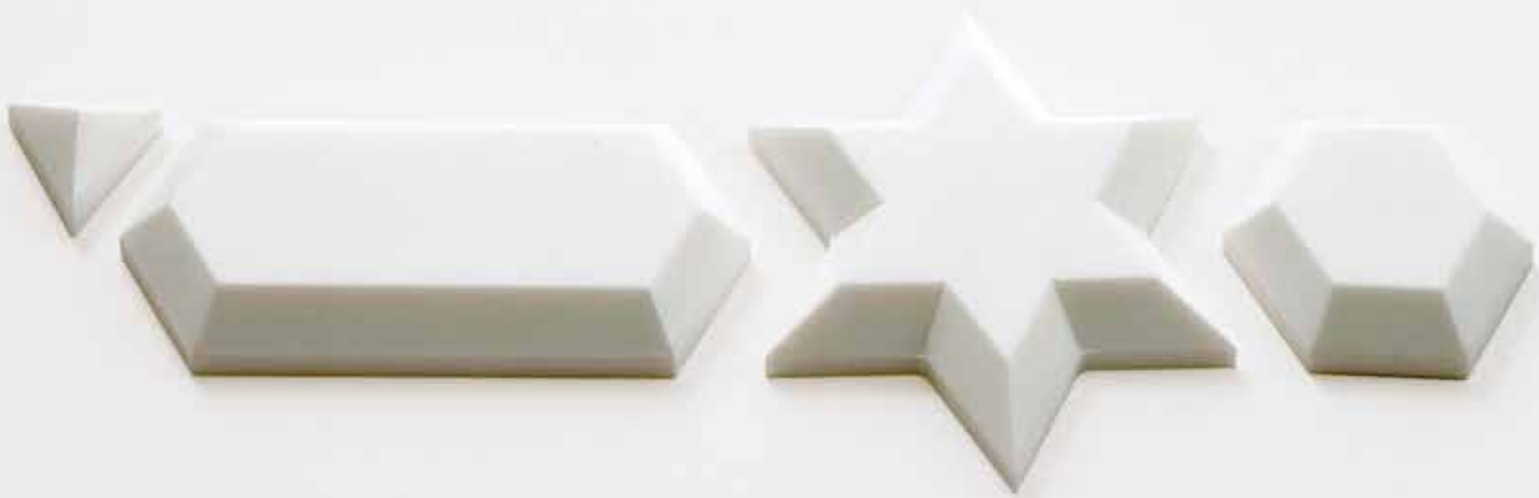
יש הרבה כפתורי ווליום, ואתה יכול להחליט מתי אתה מעלה ווליום במשהו אחד ומוריד ממשהו אחר, כמו איש סאונד. כאלה הן למשל העבודות שהצגנו בתערוכה במוזיאון חיפה שנקראה "אינסטליישן סיטואישן". אלה אובייקטים שלא הלכשנו עליהם שלב סופי "מוצריי" ופונקציונלי, אלא ניסינו לזנך את העיקרון הגאומטרי שעבדנו עמו. מדובר בעמוד שהולך ומתפרק לקוביות, והחיתוך של החומר הופך אותו מרצועה אחידה לאוסף של יחידות, הרבה יחידים. האסתטי הוא הטכני וההתהוותי של החפץ. יש משהו באחדות מהעבודות שמתאר יחס בין הכאוס למסגרת, לסדר. עוד עבודה היא שטח אחסון לספרים. זהו חפץ שיודע שהערך הראשי שלו הוא ערך חזותי כמו תמונה על הקיר.

ספר לי על סדרת האובייקטים העשויים פנסי מכוניות.

כשעברנו לסטודיו התחלנו להסתובב פה באזור המוסכים והפחחים ונשבינו בקסמיו של החפץ הזה - שהוא של רכב, אבל כלי רכב. כמו קצה קרחון. אנחנו רגילים לראות את הפנס כקו קונטור על נפח הרכב, וכשמוציאים אותו והוא לבדו, יש לו נפח אדיר וחיים משל עצמו. אני מגיל צעיר מחטט בפחי זבל, והפנסים שמצאנו שובי לב בכמות החומרים ובגאומטריה שיש בהם. הם נוצצים, ואני קצת כמו ציפור שאוספת דברים נוצצים. אחד הדברים שיצרנו מהם הייתה סדרת מסכות אפריקניות - פנס ימין ופנס שמאל משודכים יחד. אתה מתחיל עם

ללא כותרת, 2010, אבני צור בציפוי גומי לטקס
10-5 ס"מ, חלק מפרויקט BC-AD, צילום: מוטי פישביין

ערבסקה בליסטית, מודל הממחיש משטח מעוטר עשוי זירקוניה, המשמשת למיגון כלי רכב צבאיים
12-3/10-3 ס"מ, צילום: לואיג' פדרול, באדיבות מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב





קני סוף, 2011, פסל קינטי, ארבעים עמודי נירוסטה, עלי אלומיניום בציפו אנודיזי וצבע, מוצב במתחם מגדלי W, 6 מ', צילום: דב גנשרוא ועמי דרך

משהו אחד ונותן לו להוליך אותך לחפץ חדש.

יש בזה משהו שמזכיר את החיבור בין קצות הזמן השונים או מסע אנתרופולוגי, שכן חיבור של מסכות ופנסים מקביל לחיבור בין אבני הצור והטכנולוגיה של המכשירים של היום. אתה חובב ג'אנק?

כן. אני חושב שגם עמי וגם אני חובבי ג'אנק. מדובר במפגש עם משהו שמדליק אותך, עוצר אותך, משהו שאתה מרגיש אתו טוב ללא כל צורך להסביר, וכל מה שחוצה את הקו עובר אחר כך סוג של ניתוח אקדמי. האיסוף בא גם יחד עם ההרגשה שהייתי שמח לו לא היה לי כלום. אלה שני קטבים. אני נהנה מאוד לנסוע לטייל כי אז אני חי עם מינימום חפצים במשך שבועות, ותמיד מדהים אותי לחזור הביתה ולגלות כמה חפצים יש שם. כי אני אוהב מאוד חפצים.

מה בנוגע לפרויקט שעשיתם לביאנלה השישית לקרמיקה ישראלית?

זה היה מסוג הפרויקטים שהוא מסע שלא יודעים לאן הולכים. היינו במכון הישראלי לקרמיקה וסיליקטים בטכניון, ואחד הדברים שפגשנו שם ונדלקנו עליו היה אריח בליסטי. כבר השם נשמע טוב, והוא גם נראה כל כך אקטואלי.

מה נראה בו אקטואלי?

יש בו משמחיות עדינה, שנקראת גם "פאסטיטי". הטענה היא שזה התחיל כשפה פונקציונלית במטוסי חמקן שמחזירים את קרני הרדאר, אבל זה תפס גם כסוג של סגנון, סטיילינג של חפצים, של בניינים. במקרה של האריח הבליסטי הצורה פונקציונלית לחלוטין, ומטרתה לזרוק את ההדף הצדה.

כל נושא הייצור נדר מבחינה גאוגרפית. הכול מיוצר בסין,

וזה יצר בעולם העיצוב גם כמה

ראקציות כמו למשל

נושא הקרפט, שחוזר לתוך

הוואקום הזה

אז זאת עבודה שיש לה אמירה על עולם העיצוב שהוא גם סטיילינג?

אם מסתכלים על זה דרך עולם העיצוב, יש בזה גם את הפן הזה. בחרנו באריח כי לא יכולנו להתעלם מההקשר הגאוגרפי של הביטחון ומנושא הערבסקות, הקשור למזרח התיכון. החלטנו להוסיף

אריחים ולקבל תוצאה דקורטיבית שממשיכה לתפקד מבחינה פונקציונלית. בעיניי זה מעשה חתרני קצת, שכן אנחנו לא מציעים פה באמת מוצר. עם זה, לא נשמע לי מופרך אם שיחי מערב הסעודית יתקשר מחר וירצה לצפות את רכב ההאמר שלו במוצר שלנו. זה אחד המקומות שלעיצוב יש כוח, שכן כמעצב אפשר להידחף ברווח שבין האמנות לחיים ולהציע מוצר שהוא אמיתי או שהוא לא אמיתי.

זה החופש שלך? ההומור, החתרנות, הדקורציה, הדברים שלא מצפים מעיצוב להיות?

זה חלק מהרכיבים בעבודות. הפרויקט הזה מתערב בקומפלקס התעשייה הצבאית במקום שהיה צפוי שכמעצב אני אתן שירות נקי ואציע לעשות אריחים באופן הגיוני וחסכני, אבל בעצם אני מכניס משהו שהם לא תכננו. כמו שבחברות כמו אינטל, בשנים הראשונות כשהייתה פחות ביקורת, מתכנתים היו מכניסים גרפיטי על ציפיים שרק במיקרוסקופ אלקטרוני אפשר לקרוא.

אולי זה שובר סוג של אנונימיות שיש למעצב התעשייתי?

יש ממד אנונימי, בהחלט. פתירת בעיות נותנת לי סיפוק גדול, אבל בפתרון בעיות אתה נשאר אנונימי בהשוואה למקום שמוזהים את משיכת המכחול שלך. לרוב משרדי העיצוב ולרוב המוצרים שיוצאים לאור יש שוק מסוים, ויכול להיות שלשוק הזה מישהו הגדיר שצריך לעצב נגן די-וי-די לנערות בנות ארבע עשרה עד שש עשרה, וזה מגיע עם בריף ארוך של סוגי החומרים שיכולים להיכלל והמעצב מחבר בין כל הדברים. המעשה העיצובי נמצא שם, אבל המקום לאגו שלך או למשיכת המכחול שלך קטן.

ובסטודיו שלכם?

צריך לזכור שאנחנו שני אנשים, ומעמי היית מקבלת תשובות אחרות. בבסיס יש משהו דומה מאוד אצל שינוי, ועם זאת המקומות התרבותיים שאנחנו ניזונים מהם שונים, ויש לנו נטיות אחרות. הרבה מהעבודות הן תוצר של דו-שית.

מה הרקע שלך?

אני יליד ארצות הברית, למשפחה אמריקאית. גדלתי על מוסיקת פאנק והארד רוק, עולם של אמנות רחוב וגרפיטי ואהבה להימלאיה - לעירוניות קיצונית ולטבע קיצוני. אני אוהב מאוד הרים. עמי למשל הוא איש ים מובהק, אבל שנינו אוהבים מרחבים. כשעמי היה צעיר הוא היה שחקן כדורגל, ועד היום הנושא הזה, שגם מתחבר לישראליות, מעסיק אותו. כשחקן, עבודת צוות היא נושא מהותי. אני לעומתו מתאמן באמנויות לחימה מגיל שתים עשרה ואפילו הייתי אלוף הארץ בטה קוואן דו. אמנויות לחימה במהותן הן משהו שאתה עומד מול עצמך ומול עוד בן אדם. זה משהו של האחד.

האם משהו בילדותך בארצות הברית השפיע על תפיסת העיצוב שלך? אולי איזושהו מושג של קרפט שיש שם?

כן, אם את מתייחסת לקרפט כמשהו שהוא חלק מהוויי חברתי. הוריי אקדמאים, על גבול ההיפים, שלמדו באוניברסיטאות של שנות השישים בארצות הברית, ויש משהו מאוד grass roots' באופן שהם גידלו אותי: לעשות בעצמך, לתפור בגדים לבד, לעשות רהיטים משאריות הארגז שהביא את הרהיטים שלנו לארץ, לתת מתנה שעשית בעצמך ולא מתנה שקנית. הייתה אווירה של מודעות וביקורת על הכלל, בטח על ארצות הברית של שנות החמישים. אחדות מהאיכויות האלה של עשה זאת בעצמך הן ממהות העניין.

בפרויקט שאתה מראה לי כאן עבדתם בשטח פתוח.

זה פרויקט שעשינו לא מזמן - פסל חוצות קינטי. מצפון לרחוב ארלזורוב בתל אביב יש מתחם בניינים גבוהים ויפים, ולפי מה שסיפרו לנו, הבניין לא מקבל אישור כי חסר פסל של שבשבת שהובטח לעירייה. את היישובתני תרגמנו ל"קינטיי" ויצרנו שדה עלים שמסתובבים עם כיוון הרוח קצת כמו להקת דגים. זה נעשה כמו שמעצב עושה: היה תכנון טכני, היו אבי-טיפוס, בדקנו איך זה מתנהג ברוחות, היו שאלות טכניות אם לבנות בגישה מדויקת מאוד



דב גנשרוא (משמאל) ועמי דרר (מימין), צילום: מוסי פישביין

עם לאגרים טובים, או בגישה חופשית כדי להבטיח את המיסביות. בעיצוב נהוג לקרוא לזה שיטת האם-16 או הקלציניקוב: שניהם תמיד עובדים, אבל אחד עובד בזכות הדיוק שלך, והאחר עובד בזכות החופש שיש בו. פה החלטנו על גישת החופש.

מעניין שקראת לזה פסל והסברת את זה בגישות עיצוביות. ולעניין אחר - היית מחזיר את התעשייה לארץ?

ככלל כן. אחד הדברים שנוחים לי פה זה שאני יכול לרכוב על האופניים ולהיכנס לבית מסחר למוטות נירוסטה, לרחרח ולשאול שאלות. הנגישות מאפשרת לאנשים יוצרים לגלות דברים חדשים. אפשר לקרוא על תהליך ייצור באינטרנט, אבל כשאתה עומד על יד פי-וי-סי שטובלים בו מוטות מתכת ומרגיש את הטמפרטורה שלך, אתה מבין איך עד היום עשו בו דבר אחד ואיך אתה רוצה לעשות בו דבר אחר.

מה היית אוסף מאותם מפעלים?

קודם כול את פחי הזבל שלהם, וגם אותם כלקוח פוטנציאלי שקל לדבר אתו כדי לעשות מוצרים. בנוסף זה אומר שיש פה עוד מכונות ועוד חומרים לעשות דברים באיזושהו אופן. כלילה, בזמן שהמכונות לא עובדות, דברים קורים ■

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

^[1] grass roots - כינוי להתארגנויות חברתיות הפועלות מחוץ למרכזי הכוח הפוליטי

עיצוב קרמי : כלים

טכנו . לוגיים

**ריאיון עם שלומית באומן, אוצרת הביאנלה השישית לקרמיקה ישראלית
מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, פברואר-יוני 2011**



טליה טוקטלי

צילומים: ליאונד פדרול

באדיבות מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב

נעלה הביאנלה. מראה התערוכה עדיין טרי בזיכרון והקטלוג בהישג יד. נושא התערוכה מנוסח בקטלוג, ודיונים הציפו שאלות רבות והרחיבו את הנושא. בריאיון זה אני מתעניינת בתהליך האוצרות.

מה היו התחנות החשובות בשבילך ברצף של תהליך האוצרות?

הביאנלה היא במהותה פרויקט בהתהוות, רציתי שהעבודות המוצגות בה יעוררו דיון סביב תמה מרכזית. חלק גדול מאוד של העבודה על הביאנלה היה בניית התמה והניסיון לייצר סביבה גוף עבודות מגובש. לפיכך ניסוח נושא התערוכה כמו שהשתקף ב"קול הקורא" היה השלב החשוב הראשון. שלב זה התווה את הדרך להמשך העבודה.

תחנה חשובה אחרת הייתה קליטת העבודות אחרי חודשים של רעיונות, דיאלוגים ותהליכים. עבודות רבות הוכנו במיוחד לביאנלה, ובעצם היא התגבשה באופן ממשי כשאלה הגיעו, משהפכו מסקיצה או מרעיון לאובייקט. רק אז ניכרה באופן מוחשי השפה של הביאנלה כמכלול. התחנה החשובה השלישית הייתה תוצרי המחקר של אפרת פרידלנד - אוצרת הקרמיקה הטכנית. כשביקשתי מאפרת לאצור גוף עבודות זה, לא ידענו אם היא תמצא בישראל די תוצרים קרמיים מעניינים שיהפכו לגוף עבודות מרכזי בתערוכה. היה פה (כמו בעוד רכיבים של

ביאנלה זו) אלמנט של הימור, שכן דברים נעשו על בסיס מחקר שתוצאותיו בשלב זה עוד לא היו ידועות. גוף העבודות שאפרת הכניסה לתערוכה קיבל נוכחות חשובה והעלה שאלות רבות כמו שימושים חדשים ומפתיעים של חומרים קרמיים או טשטוש גבולות וביטול הייררכיות בין תוצרי התעשייה לתוצרים של היוצרים שהציגו בתערוכה. עוד שלב חשוב היה עיצוב התערוכה ועיצוב הקטלוג: גוף העבודות, אמצעי התצוגה והייצוג צריכים להתחבר נכון. הפנטזיה שלי הייתה ליצור חיבור עיצובי בין התערוכה לקטלוג, ומסיבות שונות זה הצליח רק באופן חלקי. אבל העבודה עם צוותי העיצוב הייתה חשובה לאופן שהפריקט נראה בכללותו. מכיוון שחלק ניכר ממה שהזכרתי קרה במקביל, רוב הרכיבים החשובים של התערוכה נוצרו יחד. נוצר אפוא תהליך המבוסס על הימור גדול מצד אחד ועל הבשלה של איכות התוצאה מן הצד האחר.

מהן נקודות ההשקה בין תהליך של אוצרות לתהליך יצירה? או במילים אחרות, האם תהליך עיצובי, במשמעותו הרחבה, המכיל בתוכו יצירה על בסיס מטרה מוגדרת, מערכות יחסים ופרופורציות בין פונקציה, מבנה, צורה וחומר "מתכתבי" עם הדרך שעבדת, שהתנהלת, בתפקידך כאוצרת?

אני רואה בתהליך האוצרות תהליך יצירתי לכל דבר, המשלב ערכים יצירתיים עיצוביים ואמנותיים מורכבים. אני רואה בעצמי אדם יוצר, וככזה אני ניגשת לתהליך האוצרות, המשלב רכיבים של ידע, תכנון ואינטואיציה ביחד, כמו בתהליך היצירה של

עבודת אמנות. היום, בתקופה שבה ההבדלים בין עיצוב לאמנות מיטשטשים, מעשה היצירה מקיף ומכיל פעולות רבות במרחב, ואוצרות היא אחת מהן. תכנון ואינטואיציה הם שני הכלים החזקים שעליהם נשענתי בעבודה על הביאנלה. שני רכיבים אלו טעונים בערכים הבאים משני העולמות: העיצוב והאמנות.

ביאנלות לקרמיקה מתקיימות כבר שתיים עשרה שנים - באותו מקום - מוזיאון ארץ ישראל, תחום הקרמיקה מכיל בתוכו תחומי חונן רבים, הביאנלות רחבות ההיקף מוצגות במשך חודשים אחדים, התפרסמו שישה קטלוגים, במקביל לכל ביאנלה, ובהם מאמרים ודיונים על נושא התערוכה לצד צילומי עבודות - כל אלה מייצרים תנועה ועניין בהגדרת תחום שבסיסו, נקודת המוצא לדיון בו, הוא חומר; תחום שבעצם הגדרת חומריותו מעורר אסוציאציות בנליות מיידיות, המקטלגות אותו באופן צר. האם את יכולה להצביע על מהלך קריטי שבא לידי ביטוי בתערוכה ומרענן את הדיון על מקומו של החומר הקרמי?

ראשית, אני לא חושבת שתחום שבמרכזו עומד החומר הוא תחום צר, והקונוטציות של מי שמחזיק בתפיסה זו אינן מעניינות אותי. נקודת המוצא שלי היא שתחומים חומריים שיש להם היסטוריה ותאוריה הם תחומים חשובים שיש להתייחס אליהם בכובד ראש כחלק מתרבות חומרית המשפיעה על החיים שלנו באותה מידה שמשפיעה עלינו השפה שאנו מדברים בה או הדימויים שאנחנו צורכים. אז אני חושבת שהטענה "מה עוד יש לחדש בתחום



1.



2.



3.

1. **איה מרגוליס ורעות שטרן**, 2011, אדמית, ברזל, תחרה, זיגוג אבנית, ציקת חוסר נוזלי לתבניות, עיבוד ועיסור ידניים, חיתוך בסילון סים, זיגוג, דפוס משי, דפוס דיגסילי, 25 ס"מ

2. **מרוות עיסא**, איקונות, 2011, אדמית, ברזל, תחרה, זיגוג תת-זיגוג, הדפס, 32/23 ס"מ

3. **סירי פליישר**, נכבה, 2011, אבנית, קנקן פלסטיני (כערבית: זיר) מותך, שכרי פורצלן, 37/34/38 ס"מ

זה?" אינה ראויה להתייחסות ממשית, כי בבסיסה היא דלה מבחינת ההבנה התרבותית. לגופו של עניין, ביאנלה זו נתנה לעיצוב הקרמי כתחום בעל שפה ייחודית משלו - בתוך השדה הקרמי - נוכחות חשובה וגישה עכשווית. הביאנלה השלישית, שאצר מארק צצולה, עסקה בהיבטים השימושיים והמטפוריים של העיצוב הקרמי, ואני הרגשתי שהביאנלה השישית היא מעין צעד נוסף בתחום. השפה של הביאנלות האחרות התכתבה יותר עם שפת האמנות ופחות עם שפת העיצוב.

שנית, מעצם הכנסת גוף העבודות של הקרמיקה הטכנית נוצרה, מעבר לביטול ההיררכיות שהזכרתי קודם לכן, הזמנה לבדיקה מחדש של הידע החומרי והשינויים המתרחשים בשדה זה (כמו למשל כניסה של החומר הקרמי לתחומים כמו רפואה, הייטק

אני מודעת שהתערוכה לא

הייתה פשוטה לקהל הרחב

הצורך קרמיקה על בסיס

התפעלות מטכניקה מסוימת

או על בסיס ההיבטים

הדקורטיביים של התחום.

עם זאת היה לי חשוב מאוד

להעביר מסר שיש מורכבות

רעיונית בפעילות חומרית

וביטחון). כך עמדו בתצוגה זה לצד זה עבודות שעסקו בשבירותו ובעדינותו של החומר הקרמי (אינטואיציה ישנה) וזווייפרים - רכיבים קרמיים בעלי דרגת קושי חזקה במיוחד המשמשים לצריבת מדיה דיגיטלית (אינטואיציה חדשה).

שלישית, דווקא בביאנלה זו היה לי חשוב להחזיר את הקרמיקה לטריטוריה ה"טבעית" שלה הן בקנה המידה (רוב העבודות היו בקנה מידה שולחני ולא מיצבים גדולים) והן מבחינת עולם הדימויים הבסיסי שלה (אגרטלים, כלים שימושיים, פיגורניות וכדומה), ששימש נקודת מוצא להרבה עבודות.

נקודה נוספת היא המפגש של התחום עם תפיסות קונספטואליות, דבר שיצר תערוכה לא פשוטה

להבנה. עבודות רבות היו זקוקות לפענוח מורכב הן מבחינת שיטות הביצוע והן מבחינת המסרים שלהן. אני מודעת שהתערוכה לא הייתה פשוטה לקהל הרחב הצורך קרמיקה על בסיס התפעלות מטכניקה מסוימת או על בסיס ההיבטים הדקורטיביים של התחום. עם זאת היה לי חשוב מאוד להעביר את המסר שיש מורכבות רעיונית בפעילות חומרית.

בתערוכה הוצגו בין השאר עבודות המתייחסות לתרבות ולמרחב המקומי, ובין היתר כללת עבודות בעלות אופי פוליטי. האם היית מציגה כל עבודה, גם כזאת שהייתה מתאימה לנושא התערוכה אך אינה תואמת את דעותייך הפוליטיות?

השיקולים בנוגע להצגתה או לפסילתה של עבודה לתצוגה הם מורכבים, כך שדעה פוליטית היא רק רכיב אחד מתוך מכלול רחב של שיקולים. לכן קשה לי לבודד את הרכיב הזה מכל השאר (איכות הביצוע, העניין החומרי, השפה העיצובית, רלוונטיות לנושא התערוכה ועוד). השפעת תפיסת עולמי על פרשנות המונח "טכנולוגיה" השתקפה בבחירת עבודות שהתייחסו לנושאים שלהם קראתי בקטלוג "מרחב מקומי". לא פעם עמדתי בסוירים שהדרכתי בתערוכה ונדרשתי להסביר מדוע עבודות העוסקות בשאלות תרבותיות מקומיות רלוונטיות לתערוכה העוסקת בטכנולוגיה. התשובה לכך היא שמתודות המאפיינות טכנולוגיה הן חלק בלתי נפרד מפרקטיקה היוצרת מבנים תרבותיים, שיטות הדרה של אוכלוסיות מוחלשות וביסוס של יחסי כוח מסוגים שונים. לכן היה לי חשוב לכלול את הפן התרבותי המקומי כסוג של פרשנות מורחבת למונח טכנולוגיה, ולטעון שטכנולוגיה איננה רק מכשיר או שיטת עבודה, אלא גם פרקטיקה בהבניה חברתית.

בנוסף, באופן מסורתי האמנות הביקורתית כפי שהתנסחה גם בתערוכה זו, כזאת השואלת שאלות נוקבות ומרחיבה גבולות של מושגים, נחשבת שמאלנית-ליברלית. מכאן ייתכן שהניסוח של הקול הקורא המזמין חשיבה ניסיונית וביקורתית כיוון לכך שלא הגיעה אף הצעה שאני יכולה לראות בה כזאת המנוגדת להשקפת עולמי, ולכן לא נדרשתי לעמוד במבחן המציאות. ייתכן שהיה גם סינון טבעי כי "שמי הולך לפניי" בתחום זה. כך או כך אני לא יכולה להתייחס להשקפה פוליטית כסוג של עיקרון מנחה, אלא רק להצעות קונקרטיות, ואז לבחון אותן

בתוך מכלול השיקולים. יחד עם זאת הגיעו הצעות שעסקו בנושאים פוליטיים התואמים את השקפת עולמי אבל לא עמדו בקריטריונים אחרים שצינתי, ולכן הן לא התקבלו לתערוכה.

האם וכיצד הצלחת להפריד בין היותך אמנית פוליטית ובין התפקיד שלקחת על עצמך כאוצרת?

התיוג "אמנית פוליטית" מעלה חיוך על שפתיי. אין לי התנגדות לתיוג הזה - אבל אני רואה את עצמי פועלת מתוך השקפת עולם רחבה, שבה המונח אמן פוליטי עושה רדוקציה המשטיתה את התפיסה הכוללת שלי. אני חושבת שכל עשייה או יצירת אמנות/עיצוב מגלמת בתוכה עמדה פוליטית. ההבדל הוא ברמת המודעות שלנו כיוצרים או כצופים למסרים החבויים בכל אובייקט. אז בנוגע לשאלתך - כן, אני פועלת מתוך השקפת עולם המודעת לעצמה וליחסי הכוח מסוגים שונים המגולמים באובייקטים שאני מייצרת/אוצרת. דוגמה לעמדה זו היא הטענה שלאמצעי ייצור יש ממד חשוב בעבודות המוצגות לפנינו וכי פעמים רבות הן משקפות יחסי כוח אלו. כך למשל ייצור סדרות קרמיות בסדנאות יזע הנמצאות במזרח אסיה לעומת ייצור של אמנים מקומיים ממחישות את יחסי הכוח התרבותיים והכלכליים בין מרכז לפריפריה, מנכיחות מצבי תלות ויוצרות מצב של איבוד ידע חומרי מקומי, המשתמר רק בסדנאות הייצור הנמצאות אי שם. אני לא חושבת שהמובנהקות של השקפת עולמי יוצרת בעיה כלשהי בתהליך האוצרות, כי כל אוצר עובד מתוך השקפת עולמו הגלויה או הסמויה.

אני חושבת שההיבט השני של שאלתך, המתייחס לעובדה שאני גם אמנית וגם אוצרת, מעניין יותר. זהו אתגר מקצועי גדול היוצר התכתבות בין ההתבוננות האישית פנימה, האופיינית לאמן, ובין ההתבוננות על המכלול, האופיינית לאוצר. באיזשהו אופן אני מרגישה שעם השנים חידדתי את שני המבטים: הפנימי והחיצוני. ההבדלים בין התפיסות של האמן לעומת האוצר העלו אצלי הרבה שאלות ביחס לנקודות המוצא השונות והמשמעותיות שלהן. כך למשל המבט האוצרתי הכולל השפיע על תצוגת העבודות שבה האגו של האמן נדחק הצדה במידת מה לטובת הדיון הכולל. כך רק עבודות ספורות קיבלו תצוגה נפרדת משלהן, ורוב העבודות הוצגו

חומר למחשבה

גדעון דותן

צילומים: ליאונרד פדרול
באדיבות מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב

הזמן הוא בעל טבע מעריכי (אקספוננציאלי). בהתפתחות מעריכית, מעצם טבעה, אירועים מתרחשים לאט מאוד במשך תקופות ארוכות מאוד, אך ברגע שההתפתחות מגיעה לברך העקומה המתארת אותה, קצב האירועים מואץ יותר ויותר. עם כניסתנו למאה העשרים ואחת אנו חווים התפתחויות כאלה כמעט בכל תחום ותחום,¹ ובדרך כלל השינויים רבים ומהירים כל כך, עד שלא פעם אנו מתייחסים אליהם כאל מובנים מאליהם. כדי שלא להתייחס לדברים כך וכדי שלא לקפוא על השמרים, דרושה לעתים התערבות מכוונת שתיאלץ אותנו לבחון מחדש מוסכמות ותפיסות.

שינוי תפיסה מתאפשר פעמים רבות בזכות השאלות הפשוטות והתמימות לכאורה. שאלות המתייחסות לחומר ולטכנולוגיית העיבוד שלו נותנות הזדמנות לפתוח מעגלי חקירה נוספים כמו שחוינו בביאנלה השישית לקרמיקה. בשונה מתערוכה מוזיאלית או גלריאנית, מביאנלה, מעצם הגדרתה ומהיותה נתונה במסגרת זמן, ניתן לצפות לאמירה המתייחסת לתקופה ולסימון מגמות שונות. בניגוד לחמש

בעידן הטכנולוגי שאנו חיים בו, חשיבה, השראה ועשייה נמצאות לא רק בתחומי האמנות במובן המקובל והמוכר עד כה. התהליך שאנו מכנים "אמנות" מתרחש גם במקומות אחרים, באזורים המכונים גם בשמות אחרים ולא רק אלו המקובלים עלינו ומוכרים לנו

הביאנלות הקודמות, שבהן ניתנה ההגמוניה ליוצרים הקרמיים המגיעים מרקע של האמנות והאומנות, בביאנלה השישית נקטה האוצרת שלומית באומן צעד אמיץ ואחר מהמקובל ומהצפוי. התערוכה, או בשמה המלא "עיצוב קרמי, כלים טכנולוגיים", הכילה הפעם מוצגים נוספים וצפויים פחות, ויצרה מצב שבו התוצאה היא יותר מסך כל רכיביה. אחת הדרכים לחקור תופעה היא לחפש בבסיס המילים המרכיבות אותה. מקור המילה טכנולוגיה במילה היוונית *Tekhnologia*: Techne - אומנות,

Logia - ידע. במאה השבע עשרה הופיע גם הפירוש "דיון או מאמר על אמנות או האמנויות". פירוש נוסף למילה הוא "חקר שיטתי באמנות, או מנות או טכניקה".² בעידן הטכנולוגי שאנו חיים בו, חשיבה, השראה ועשייה נמצאות לא רק בתחומי האמנות במובן המקובל והמוכר עד כה. התהליך שאנו מכנים "אמנות" מתרחש גם במקומות אחרים, באזורים המכונים גם בשמות אחרים ולא רק אלו המקובלים עלינו ומוכרים לנו.³ מן המקום הזה עשתה כאן האוצרת עבודה טובה ומעניינת מאוד בעצם בחירתה לומר משהו על החומר הקרמי, על השאלות העומדות בפתח העידן החדש של היישומים בחומר. זה זמן רב נשמעים קולות המצהירים שההזדמנות של החומרים הקרמיים עומדת בפתח. אלודי טרנו, מי שהקימה את ספריית החומרים בפריס בשנת 2001, כותבת בספרה המשותף עם דניאל קולה⁴ כי מעניינים במיוחד הם החומרים המכונים חומרים קרמיים-טכניים, שהם בעצם חומרים סינתטיים המשלבים, בהתאם לדרישות הביצועים מן החומר, תחמוצות, קרבידים, ניטרידים סולפידים, זירקוניה וכיו"ב.

אפוד מגן קרמי - חלקים מאפוד מגן העשויים קרמיקה מורכבת וטקסטיל בליסטי. האריח קיבל את צבעו האדום בזכות חומר שחושף את הסדקים שנוצרו כתוצאה מהירי. פלסן

Raymond Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines*, Viking Adult, 1999

American Psychological Association (APA): Technology. (n.d.). Online Etymology Dictionary, from Dictionary.com website: www.dictionary.reference.com/browse/technology

Brian Eno, "Gossip is Philosophy", Interview by Kevin Kelly, *Wired* 3.05. May 1995, www.wired.com/wired/archive/3.05/eno.htm

Daniel Kula & Élodie Ternaux, *Materiology: The Creative Industry's Guide to Materials and Technologies*, Frame Publishers, Birkhäuser 2009

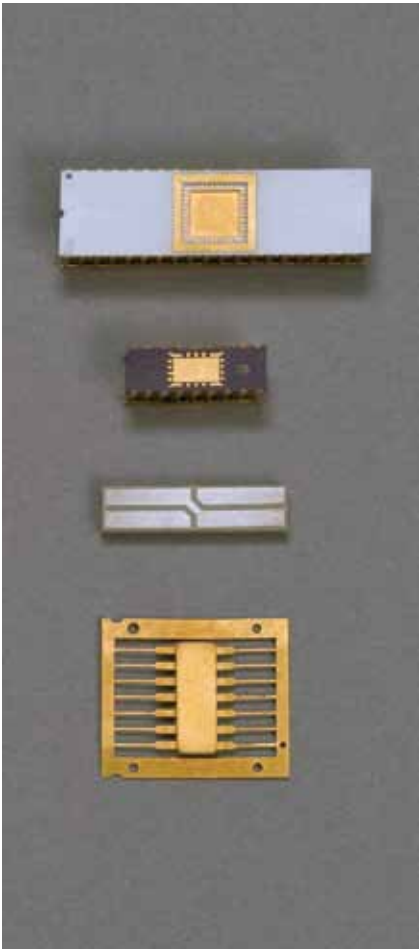
1

2

3

4

הישגה הגדול של התערוכה הוא בעיניי הצלחתה להתיק את העיסוק בחומר מההגמוניה הצפויה, המקובלת והמוכרת של הקרמיקאים בלבד



רכיבים המשמשים מבודדים במעגלים מודפסים המכון הישראלי לקרמיקה וסיליקטים

שדה מורכב זה, שבו שינוי המאפיינים מושג באמצעות טכניקות קרמיות, מייצר חומרים הדומים זה לזה במידה רבה כל כך עד שקשה להבחין ביניהם באמצעות ראייה בלבד. חומרים אלה מעוררים עניין בתעשייה, אך מאפשרים למומחים בלבד להשתמש בהם: חומרים פיאצו אלקטריים, שבעקבות לחץ היוצר עיוות משנים זרם חשמלי העובר דרכם, חומרים בעלי זיכרון צורני המאפשרים הפעלת כוחות גדולים מתוך יצירת עיוותים מזעריים בלבד, וחומרים ביו-קרמיים, הנמצאים בעיקר ביישומים רפואיים ועליהם מגדלים תאי עצם לצורכי השתלה. לאחר ההשתלה, כאשר העצם חוזרת למקומה החומרים הקרמיים נספגים בגוף ונעלמים.

בתערוכה אמנם הוצגו חלקים שונים של קרמיקה "טכנולוגית", אבל חסרו לי אובייקטים נוספים - החל ביישומים מוכרים כמבודדים קרמיים למתח גבוה או כלי מעבדה גדולים, דרך יישומים שהם חלק ממכלול כגון אריחים דוגמת אלו ששימשו לציפוי מעבורות חלל או חלקי מסועים בעלי עמידות גבוהה לשחיקה או קונוסים לשימוש בתופי ליטוש, וכלה ביישומים המשלבים חומרים נוספים כגון מתכת, כמו שניתן למצוא במצתים (פלגים) למונעי בערה פנימית. מעניין היה גם - בהתייחס לפן הטכנולוגי של התערוכה - להציג יישומים חדשניים יותר ומוכרים פחות, מהסוגים שכבר צוינו קודם. בחלק התערוכה המציג את היצירה אפשר לזהות מעין אקט טקסונומי של סימון ותיוג: קדרות, אמנות, עיצוב, כלים, עבודות פואטיות, עבודות קונספטואליות וכו'. תחומים אלו קיבלו כרגיל מקום ומענה, אבל חשתי שחסר היה עומק ונפח מקביל או לפחות סימון ברמה דומה של העולמות הטכנולוגיים יותר.

הישגה הגדול של התערוכה הוא בעיניי הצלחתה להתיק את העיסוק בחומר מההגמוניה הצפויה, המקובלת והמוכרת של הקרמיקאים בלבד. החומר משאיל את עצמו לתחומים רבים, וככזה התערוכה עושה לו שירות גדול ואינה מותירה אותו בחזקת ביטוי לקבוצה אמנם מכובדת, אך כזאת שאת עבודותיה כבר ראינו בחמש הביאנלות הקודמות. כמו שקשה לחשוב על פלסטיק כעל חומר המצוי ברשותם הבלעדית של המהנדסים, ולא ברשות המעצבים או אנשי החומרים, היצירה והאמנות,

כך קשה לי לחשוב שהחומר הקרמי נמצא בחזקת היוצרים הקרמיים, ואינו גם נחלתם של מהנדסים, מעצבים ויוצרים נוספים. לא, תערוכה זו אינה פוסעת במקום הבטוח והמוכר, אלא מנסה להקיף בחיבוק מקבל גם את השוליים הפחות אמנותיים, ולהציע קריאה אחרת והאזנה לקולות של יוצרים אחרים, כאלה שמעבודתם לא ראינו הרבה עד כה. ככזאת מצליחה התערוכה ליצור בשבילי אקורדים אחרים, לא בהכרח טובים יותר או הגותיים יותר, אלא פשוט אחרים. מתערוכה אחרת ניתן היה אולי לצפות להעמקות או לנקיטת קו אמנותי ורעיוני ברור, אבל זו אינה תערוכה במובן זה של המילה. זו ביאנלה, תערוכה דו-שנתית, ומכאן שהיא מאפשרת מבט-על על הנושא שהיא דנה בו. השנה היה הנושא החומר על מכלול היבטיו.

תערוכה זו חיבחה מן הסתם במבט רטרוספקטיבי באופן ברור יותר, אבל לטעמי היא מהווה נקודת מפנה לאופן שבו הוצג התחום עד היום. מכאן ניתן יהיה להציג כיוונים שונים ונוספים, אולי להתמקד בקטגוריות ספציפיות, אך אלו יהיו החלטות אוצרותיות שייבחנו אל מול התערוכה הזאת, המהווה "נקודת אפס חדשה" (מושג הלקוח מתחום המחשבים ומשמעו הנקודה שבה אנו מאפסים את המערכת וככזו היא מהווה נקודת ייחוס חדשה. אך אין זאת אומרת שהיא מאיינת את מה שקדם לה). בתערוכה אני מוצא הצגה שקולה של עבודות המייצגות את התחום כפי שהורגלנו לראותו עד כה, אבל מעתה ניתן יהיה לצאת לאפיקים חדשים ומסעירים: החומר כמושג שיש לחקור, החומר בטרם עבר תהליכים של עיבוד, קיבוע ושרפה, והחומר כאלמנט לא סופי, אלא כפלטפורמה המזמינה עיונים חדשים וקריאה שונה וחדשה ■

גדעון דותן - מעצב תעשייתי, מרצה בכיר, חוקר ואמן

ראדומים טילים - חומרים קרמיים בעלי יכולת עיצוב גאומטרי קל ומגוון ועם זאת בעלי תכונות דיאלקטריות (מבודדות) ועמידות בארזיה (שחיקה). חומרים אלה נפוצים כראדומים המגנים על ראשי טילים או כיפות אחרות שיכולות להיסצא בתנאים שוחקים סאוד. המכון הישראלי לקרמיקה וסיליקטים





3.

1. **מקס צירפק**, ללא כותרת
הסחלקה לעיצוב תעשייתי, הסכון הטכנולוגי חולון

2. **רעות אבישר**, עשרה קבין של יופי (פרוסטרס עצמי)
הסחלקה לצילום, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

3. **דניאל קיצ'לס**, גולגולת
הסחלקה לעיצוב קרמי זכוכית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

4. **תמר הנדלר**, Out Of Being
הסחלקה לעיצוב קרמי זכוכית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

צילומים: ששה פליט, אבישי גלעד

תערוכות בוגרים
2011



1.



4.



2.

1. **סל ברעם**, משפחת לבן על לבן/
משפחת הלבנים המעוטרים
המחלקה לעיצוב קרמי זכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

2. **רחלי בוקסנבוים**, ללא כותרת
המחלקה לעיצוב תעשייתי
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

3. **אילה סול-פרידמן**, פעימות
המחלקה לעיצוב קרמי זכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

4. **לילך איתן**, כור היתוך
המחלקה לעיצוב תעשייתי
המכון הטכנולוגי חולון

צילומים: ששה פליט, עודד אנטסון
דדי אליאס



3.



1.

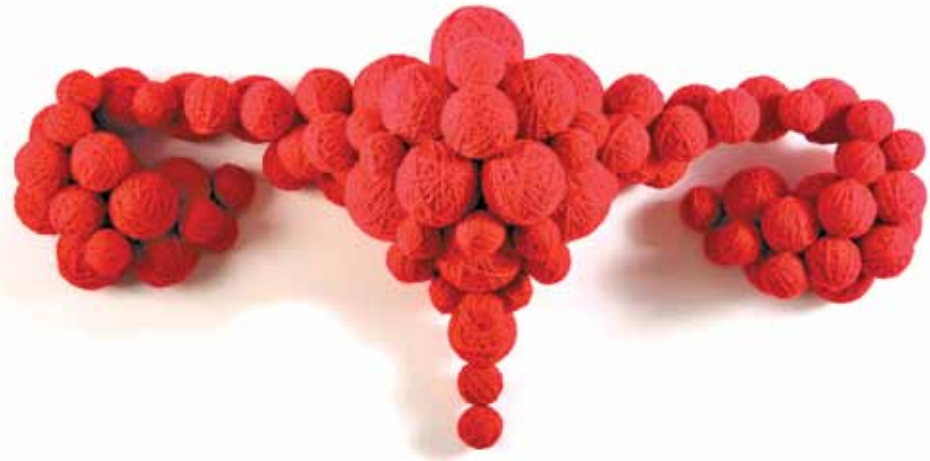


4.

תערוכות בוגרים
2011



2.



שכיות חמדה



לסעלה: Home Sweet Home, 2010, צמר אדום סלופף, 75/29/36 ס"מ, צילום: אריאל ינאי

הברברים באים #3, 2010, חומר ועץ, פיסול קרמי, 6/87 ס"מ, צילום: מיכל זהבי

מיכל זהבי

בקבוצת עבודות זו הנקראת "שומי" - שהעבודות המוצגות כאן הן חלק ממנה ושהוצגה לאחרונה בתערוכת יחיד בבית האמנים בתל אביב - יצאתי למסע. המסע הוא בו זמנית פנימי וחיצוני, פראי ותרבותי, נשי וגברי. ניסיתי לאחד את מה שמתוך תעתוע אופטי בלבד נראה קיים בעולמות נפרדים. כך העבודה מפרקת ויוצרת אינטגרציה בו זמנית.

הטיול עובר באיברי הגוף שהצגתי לראווה על קירות הגלריה כמו שלל ציד. כדי לעדן את פראותם הפכתי אותם לשכיות חמדה תרבותיות בשימוש בטכניקות של ריקוע, חירור עדין, ליפוף, גילוף וטכניקות המדמות עבודת צורפות. המתח בין פראות לתרבות מעסיק אותי מאוד: כמה חופש אישי אנחנו יוצרים לעצמנו בתוך המרחבים המתורבתים, העמוסים והמעוצבים לעיפה שאנו חיים בהם? עבודת החירור והליפוף הסיזיפית הזאת, הנמשכת שבועות ארוכים, יוצרת זמן אישי בלתי תלוי שאינו מתחשב בזמנו היומיומי המהיר והאינטנסיבי. חיברתי, שאפתי לחבר, את הכאן שלי לעבר של זמנים רחוקים. כשחושבים באופן פיגורטיבי לא חושבים בדרך כלל על איברים פנימיים - הללו מעוררים בנו דחייה ורתיעה, מודרים מהשיח שלנו, ואנחנו מוצאים את עצמנו מתבוננים בהם רק להרף עין אם נשלחנו לבצע בדיקת רנטגן. רציתי לצלול פנימה, כדי שנראה אותם לרגע ושהם יהיו יפים בעינינו.

בעבודה "Home Sweet Home" השתמשתי בצמר אדום שליפפתי לכדורים ואותם תפרתי למבנה הדומה לשחלה. טכניקה זו מהדהדת את מלאכת הסריגה, אבל ברור שהיא מציעה משהו אחר, אפשרות מהירה יותר. עבודה זו איננה מציעה רק ביטחון ביתי, אלא יש בה מאוויים ויש בה הרפתקנות.

המקוש, כלי העזר בעבודה "Dig", מוצע כהרחבה של הגוף וכעוד אחד מאיבריו. ביציאה למסע הוא כביכול הכרח המציאות ובחוכו משוכצת יציקת שעווה שנעשתה על צמד אגוזי מלך. במבט ממוקד אפשר לראות בהם דימוי של גוף פנימי מסוים. את האבן מצאתי באחד ממסעות האופניים שלי בירושלים. חשבתי על האבן המדויקת שאני צריכה בשביל המקוש, וזו התגלתה לה במהירות. בעיצובו הלואו-טקי של המקוש רציתי לשמוע את לחישתו של זמן קדום.

העץ דמוי המשוט בעבודה "הברברים באים 3" נמצא בחוף מכמורת באותו האופן, מנוקד כולו חורים זעירים מעשה כוחות טבע (ים? תולעים? מלחים?).

עץ זה נמצא במגע עם אובייקט שחיררתי אני עצמי במקום אחר ובזמן אחר במשך שבועות ארוכים בסטודיו. מקצבי זמן שונים במקום אחד ■

מיכל זהבי - אמנית, בוגרת האקדמיה בצלאל. מציגה בארץ ובעולם. עבודותיה נכללות באוספי מוזיאונים וכן באוספים פרטיים.



Dig, 2010, שעווה, עץ, אבן, חוט יוטה, טכניקה מעורבת, 24/16 ס"מ, צילום: מיכל זהבי

מצב החפצים - קדימה לעבר עם האתמול של העתיד

עפרה עמיקם

הם הגיעו במקור מ"מוזיאוני המרכזי"... מכונות שפעם עפו באוויר, אך משותקות בגלל היעדר ידע להפעילן... הפכו לשרידים חסרי תועלת...

Lessing 2009

כך מקוננת דוריס לסינג, הסופרת הבריטית זוכת פרס נובל לספרות 2007, על חורבן התרבות החומרית ועל הגעגועים לידע שנעלם מהעולם. את המילים העצובות אומר גיבור הרומן הבדיוני, הגנרל דן. דן, ששרד תקופות קשות של הרס וחורבן, מגיע לאחר סודי בקצהו של מבון שנאספו בו אין ספור מכמני תרבות מעדינים קדומים שאת הפעלתם הוא אינו יכול לפענח. האתר שדן עומד לפניו מתייחס למקום של שימור התרבות החומרית והצגתה, בדומה למוזיאוני אתנוגרפיה המוכרים לנו ברחבי העולם.

בדומה לזעקתו של הגנרל דן, נוכחו מנהלי מוזיאוני אתנוגרפיה שאף שתפקידו העיקרי של המוזיאון לשמר תרבות חומרית ולחשוף אותה לדורות הבאים, הדרך המסורתית להשגת מטרתו אלו אינה מתאימה עוד. חקירת שאלת התפקיד והרלוונטיות של האוספים בעת הזאת, המאה העשרים ואחת, העלתה שהביטוי העיקרי למשבר הוא ירידה בהתעניינות הקהל ואובדן הרלוונטיות של המוצגים הנמצאים במוזיאונים למציאות החברתית והתרבותית. הסיבות להיעלמותו של המוזיאון האתנוגרפי מחיי

התרבות מגוונות ומורכבות, וכוללות בין היתר חקציבים זעומים, יחסי ציבור חלשים, ירידה במעמד האתנוגרפיה כשדה חשוב, אך בעיקר שינוי תאורטי עמוק בפרשנות הפוליטית והחברתית של החיים החברתיים של החפצים בעידן הגלובליזציה והרב-תרבותיות. בשונה מתפיסות מהותיות של תרבות, התפיסה הפוסט-מודרנית בתרבות ובאמנות מאפשרת לנתח את התרבות החומרית באמצעות תאוריות פוסט-קולוניאליות, מגדריות וכלכליות-חברתיות, המחייבות התייחסות להקשרים של זמן ומקום וכן יחסים מגדריים ובין-תרבותיים שבחונם יוצרו האובייקטים. לסיבות אלה אפשר להוסיף גם התעלמות מתרומתם העצומה של החפצים באוספים לתולדות העיצוב והיעדר התייחסות אליהם כמקור השראה לאמנים ולמעצבים עכשוויים.

את התאוריות שבמרכזן ביקורת פוסט-קולוניאלית ותפיסת תרבות חומרית רב-תרבותית אימצו מוזיאוני אתנוגרפיה כגון Pitt Rivers באוקספורד, אנגליה, וה-Tropenmuseum באמסטרדם, הולנד. כך התליתו מנהלי המוזיאונים לאסוף ולהציג אמנות עכשווית המתייחסת לתצוגות המוזיאון או הנעשית ברחבי העולם, בעיקר בקולוניות לשעבר, כדי לחשוף את הקהל למגוון נקודות מבט ובכללן גם שיח ביקורתי על העשייה המוזיאולית עצמה. לדבריה של מרים שאטאנווי (Shatanwi 2009), אוצרת המחלקה של אסיה והמזרח התיכון ב-Tropenmuseum, משמעות השינוי הוא מעבר מתפיסה של החפצים כאובייקטים אתניים-מקומיים

בהקשר קולוניאלי ומבט מערבי שולט על נשלטים כגון המנדט הבריטי במזרח התיכון או השלטון הצרפתי באפריקה ובאסיה, לתפיסה של חפצים המייצגים מנהגים, צרכים ותפיסת עולם בהקשר גאוגרפי מסוים והיחסים התרבותיים המתנהלים בו; וגם מהתייחסות לחפצים ישנים כ"אחרי" מרוחק בזמן, המעורר נוסטלגיה, מעלה זיכרונות אישיים, משפחתיים או היסטוריים רחוקים, להבנת התרבות ותפיסת החיים שחפצים אלה מייצגים, וכיצד אלה נשמרו או השתנו בתקופתנו. התערוכה "אדום", המתקיימת בימים אלו ב-Tropenmuseum, מתייחסת לנוכחות, לאסוציאציות, לעולם הרגש ולתפקיד שהצבע האדום מסמל. כך מעמידה התערוכה, הכוללת אובייקטים מתחום האתנוגרפיה ומשדה האמנות העכשווית, את השאלה "מה הכוונה בצבעו האדום של אובייקט ואיזה כוח יש לאדום עלינו?".

יחסים חדשים בין ישראלי לחדש, בין הפולקלור העממי ובין העיצוב העכשווי - שהמכנה המשותף לכולם הוא חיפוש מקורות השראה ממקורות טרום תעשייתיים - נרקמים במקומות שונים בעולם. בנווורוניה נערכה ב-2008 תערוכה בשם A World of Folk, שהוצגו בה עבודות של מעצבים ואומנים שיפעלו יחדיו לפיתוח שפה חדשה ופרשנות עדכנית לעיצוב של מחר...". לדברי האוצרת לי אדלקורט (Li Edelkoort): "התנועה לאחור אינה נוסטלגית או רומנטית, אלא פרדיגמה חדשה השואפת לשלב מסורות מהעבר עם טכנולוגיות

יחסים חדשים בין ישראלי לחדש,

בין הפולקלור העממי ובין

העיצוב העכשווי - שהמכנה

המשותף לכולם הוא חיפוש

מקורות השראה ממקורות טרום

תעשייתיים בדגש שאינו רומנטי -

נרקמים במקומות שונים בעולם

עתידיניות" (Stavanger 2008).

באביב 2011 נפתחה במוזיאון "אוצרות בחומה" בעכו תערוכה ראשונה מסוגה בהשתתפות שלושים ושמונה אמניות ואמנים מתחומי האומנות והעיצוב, הקרמיקה, הסיב, הצורפות, האמנות והצילום שייצרו עבודות מתוך התייחסות למוזיאון, לחפצים המוצגים בחלליו ולמציאות העכשווית. המוזיאון, הממוקם בחלל בתוך חומת האבן המקיפה את העיר העתיקה, שפעם היה אכסניה לצבא העות'מאני, מכיל חפצי תרבות חומרית המייצגים את מגוון העשייה והפעילות החברתית-תרבותית בשלהי המאה התשע עשרה ותחילת המאה העשרים באזור הגליל, שעכו הייתה בירתו מאות שנים.

מקור החפצים המוצגים במוזיאון הוא אוספים של שני אספנים, דן הורשמן ומיכאל לוריא. האוספים כוללים קבוצות מגוונות של כלי עבודה מתחום הנגרות, הפחחות, הברזל, ייצור הכובעים וכן כלי עבודה בחקלאות - כולם נעשו בטכנולוגיות ידניות ומכניות לפני תקופת החשמל. האוספים כוללים גם כדים, מקצתם מזוגגים ומקצתם עם חיפוי דמוי אנגובים, לאגירה של מים או יין, כלי הגשה ואכילה מהכפר ראשיה אל-פוחאר מדרום לבנון וכן קדרות ערבית מקומית מבית לחם, מעזה ומהגליל העליון. במקום תצוגה מרהיבה של עבודות קליעה מצמחים מקומיים, בית מרקחת שלם על בקבוקי, חומרי גלם לייצור תרופות וכן שני סלונים דמשקאיים מרשימים בעיצובם ובמלאכת השיבוץ של אֵם הפנינה בהם.

האוספים הם מורשת תרבותית של מסורות עשייה, עיצוב, שימוש בחומרים והתאמתם לביצוע הנדרש. צפייה באובייקטים המוצגים בחלל המוזיאון,

רות ברקאי, לשפוף אור, 2011, פורצלן, אבנית, חלקי סמורה, גלגלת מתכת, עיבוד ידני, 123/60 ס"מ, צילום: אילן עמיחי



היבט נוסף שעולה בתערוכה

הוא הקשר בין החפץ

כמאגר של ידע, כחיבור

בין החשיבה לדמיון ובין חומרים

לסביבתם, ובין חשיבות

העיצוב לסביבת השימוש



עבודה של דורית בן טוב, לא תוצרת סין, 2011, סוצגת כתוך אוסף מוזיאון אוצרות בחוסה, עכו, צילום: אילן עסיחי



ירון שוורץ, 2010, צילום דיגיטלי מודפס בהזרקת דיו על נייר, 50/70 ס"מ

המעוצב בחלקו כשוק שבו עובדים בעלי מלאכה, חושפת את תרומתם של אלו לחברה בכל הנוגע לידע הטכני, לתושייה וליכולת ההמצאה בתקופה הטרום תעשייתית. התערוכה ממוקמת בתוך השיח על תפקידו של המוזיאון לאתנוגרפיה, על משמעותם של החפצים באוספים ועל תרומתם והרלוונטיות שלהם כאוצר של ידע לתרבות העכשווית, לחברה, לאמנים ולמעצבים, בייחוד לנוכח דבריה הנוקבים של דוריס לסינג.

אחד הדגשים בתערוכה הוא המתח הידוע בין אמנות לאתנוגרפיה. עם זאת מתח אינהרנטי זה בין החפץ האתנוגרפי, המייצג תרבות מקומית, ובין האובייקט האמנותי, הטוען לאוניברסליות אנושית, מתרכך דרך הפריזמה המדגישה את השפעתה של החשיבה העיצובית על החיים החברתיים של החפצים או במילים אחרות על הסדר החברתי.

היבט נוסף שהנחה את האוצרות הוא המעבר מדגם של התבוננות על חפצים היסטוריים אילמים הזקוקים לתיווכו של המוזיאון, לדגם שביסודו מעורבות פעילה ויצירת הקשרים באמצעות אובייקטים עכשוויים. כך הועצמו בתערוכה חפצים ישנים כמו כלי עבודה ותוצריהם דרך היחסים החזותיים, החומריים והעיצוביים שלהם עם האובייקטים משרה האמנות העכשווית. כך למשל בחרה אמנית הטקסטיל מרגלית בסן לחשוף את הקשרים בין כלי עבודתה ליצירתה על ידי הפיכתם של אלו לחפצים אסתטיים. היא מציגה אוסף של מחטים גדולות ממדים מפורצלן חשוף, המשמרות בצורניותן את עברן הפונקציונלי, אך חומריותן ועיצובן העדין מציבים אותן כקישוט אקזוטי החושף את אובדן השימושיות ואת שינוי הערך שלהן.

תצוגה אתנוגרפית מקובלת מעבירה תחושה של תרבות בהקפאה עמוקה מנותקת מהקשר, מעין "כך היו הדברים בנקודת זמן מסוימת". כדי לעורר דיאלוג חי וליצור חוט מקשר של המשכיות השומרת על רצף, כעין קדימה לעבר עם האתמול של העתיד, הוטמעו אחדות מהעבודות בין כלים ומכשירים בתוך התצוגה הקיימת. באופן זה התאפשר לאמנות העכשווית לחשוף את מקורות הידע וההשראה שלה וגם להתעמת עמם כדי לעורר דו-שיח על זיכרון ועל תפקידים חברתיים. כך למשל עבודתה של הקרמיקאית לירון זלינגר - צלחת קרמיקה גדולה יצוקה בתבנית שעל פני השטח שלה מרקם עדין של סריגת קרושה מימי סבתה ובזיגוג אדום דם -

מוצגת בתא נגרייה ובו כלי נגרות ותוצריהם בצבעי עץ חומים. ההנגדה שבין הצבעוניות והאלמנטים הרגשיים של הזיכרון לזו המונוכרומטית של חפצי הנגרות והיחסים בין מיומנויות גבריות לנשיות מייצרים אמירה על יחסי המגדר המונחים ביסוד התצוגה הקבועה.

אחת התובנות העכשוויות על הרכב האוספים ואופן הצגתם היא היעדר קולם או מחשבותיהם של האנשים. על אותם "שחקנים ראשיים" אנו לומדים רק דרך החפצים שהם ייצרו. תובנה זו הביאה אותי, האוצרת, להזמין את אחד המציגים, ירון שוורץ, לתעד בצילומי תקריב ענקיים רגעים בתנועה של בעלי מלאכה הפועלים כעת. יתרה מזאת, הצילומים המתמקדים בידיהם של פועל מייצר מרצפות מיפו או הצורפת-הנגרית מיכל מזרחי* מנכיתים לצופה את המחשבה המגולמת בתנועת היד. לפעולה אוצרותית זו התגלה הקשר רעיוני ונסיבתי בתערוכתו של הצלם הלמר לרסקי, שהוצגה השנה במוזיאון ישראל בירושלים: "ידיים עובדות - צילומים משנות ה-40". "היד, מאפיין אנושי יחודי, היא איבר בעל סמליות עשירה שמייצג על פי רוב יצירתיות וכן עוצמה, אנרגיה ושליטה... אצל לרסקי הן ביטאו את הפן היוצר והפועל של היד... שבכוחה לעסוק בפעילות יצירתית, לעצב חפצים או לשנות את הסביבה" (פרץ 2011).

היבט נוסף שעולה בתערוכה הוא הקשר בין החפץ כמאגר של ידע, כחיבור בין החשיבה לדמיון ובין חומרים לסביבתם, ובין חשיבות העיצוב לסביבת השימוש. בתערוכה Making is Thinking, שהתקיימה בגלריה Witt De With ברוטרדם, בדקה האוצרת זואי גריי את הניגודים המקובלים בין עשייה לחשיבה שהתפתחו בתרבות המערב מאז המהפכה התעשייתית (Gray 2011). בהתרחקות ההדרגתית מהייצור הידני או מהקרפט היא רואה פגיעה באחריות ובמעורבות האישית בעולם החברתי. גריי מצטטת את קביעתו של הסוציולוג האתנוגרף ריצ'רד סנט, הטוען ש"מיומנות ואיכות ביצועית יוצרות המשכיות בין התקופה שלפני העידן התעשייתי לזו שאחריו... העבודות בתערוכה פותחות לפנינו עולם של חשיבה אינטואיטיבית, דגש על תהליכי עבודה, חשיפת היחסים בין מודלים אמנותיים לדקורציה וקישוטי" (Gray 2011).

את החשיבות של אמירה חברתית והמשכיות מתוך שינוי של מסורות טכניות, חומריות ועיצוביות שהתרחשו בין התקופה הטרום תעשייתית לזו

העכשווית, מייצגות בתערוכה בעכו כמה עבודות כמו למשל עבודתה של אמנית הטקסטיל רות אייזה קמחי, המציגה מחרזות שהן מעין תכשיטי שולחן המוצגות לצד שמלות אתניות מעוטרות בצדפים ובכפתורים. הקשר בין מיומנות ביצועית ברקמה צפופה בטכניקות רבות ובעומס של חומרי רדי מייד - חרוזי זכוכית, כפתורים וסיכות ביטחון - ובין האינטימיות והצבעוניות הרגשית שהוצאו מהמרחב הפרטי לספרה הציבורית, מסיפור אישי ומרחב פעולה נשי לאובייקט ראווה - קשר זה מסמן את ההקשר ומעורר הזדהות והתפעלות.

גם עבודתה של אמנית הקרמיקה והדוקטור לסמיולוגיה גינט גיינו מתייחסת לנושא המגדר וליציאתה של האישה מהמרחב האינטימי של הבית כמו שמצייגים אותו באוספים הסלים הקלועים שיוצרו מצמחים מקומיים. עבודות מסורתיות אלה מסמנות מאגרים של ידע רב בתכונות הצמחים, בטכניקות הקליעה ובעיצוב למטרות מגוונות. האמנית ייצרה בטכניקות יציקה תעשייתיות למחצה המבוצעות בסטודיו עבודות קרמיקה עגולות בצורניות החוזרות על עצמה, ובהן מוטמעים משטחי סיליקון המשמשים לשבבים בתעשיית המחשבים ומסמנים מרחבי פעולה גבריים בעיקרם. בכך יצרה האמנית אובייקטים עכשוויים הכוללים מסמנים גבריים ונשיים ומשלבים בין המרחב האינטימי הביתי למרחב הציבורי.

הנוכחות של החשיבה העיצובית ניכרת באוספים בחפצים רבים מתחומי עשייה מגוונים. בכלל ההחלטות העיצוביות שעשו בעלי המלאכה בעידן הטרום תעשייתי אפשר למצוא צורות המצביעות על חשיבה צורנית כמו למשל התאמת ידית כלי העבודה לנוחות היד הפועלת, או כלי אגירה או תאורה שיוצרו בהתאמה למקום או מתוך שימוש בחומרים מקומיים וזולים. יש באוספים כלים המטרימים את הגישה של רדי מייד בכך שהם מורכבים מחלקי אובייקטים שחוברו יחד כמו פח שמן שנחתך והולחמה עליו פתיליה וכך הפך לגוף תאורה, או כלי לאיסוף חיטה המולבש על האצבעות כדי להאריכן ועשוי מעור, מבד, מעץ וממתכת.

"תחושת מקום" הוא מושג העובר כחוט השני בחלל המוזיאון ומחבר בין בעלי המלאכה המיוצגים על ידי כלי עבודתם והחפצים שהפיקו ובין האמנים שנכנסו עמם לדיאלוג. מזכרות מעץ זית כגון גמלים ומחרוזות תפילה עם סמלי שלוש הדתות שיוצרו



Betsabee Romero, סיצב, 2010, מוזיאון Tropenmuseum, הולנד

פעם בשביל חיירים וצליינים מהדהדים בעבודתה של מיכל איתיאל, ששיותה לכובד התרבותי של הדתות מעמד שוויוני בעיצוב של גיליני משקולות נייר זהים מחומר, וגם במיצב של האמנית אורנה אורן-יזרעאלי, שהשתמשה בדימויים בקופסת זכוכית של דמויות נשיות רכובות על גמל על רקע מפת המזרח התיכון, לכיטוי הנודדים המאפיינים את החיים החברתיים באזורנו.

אי אפשר להישאר אדיש לסיפור האנושי העולה משפת עיצוב החפצים על שימוש בחומרים מהמקום, על ניסוח צורות אופייניות לעיבוד חומרים ועל התאמתם לצורכי היומיום בסביבה התרבותית-חברתית, הפיזית והגאוגרפית. דוגמה לרעיון זה היא עבודתה של הקרמיקאית רחל כדמור, המציעה חלופה קרמית עכשווית לכלי אספקת מים תעשייתי ממתכת אל-חלד. היא מתייחסת לתקופה שבה

המים הגיעו לבתים בגליל בכדי חרס עשויים בידי אומן כמו הכדים של ראשיה אל-פוחאר שבלבנון, שכמוהם מוצגים במוזיאון. עבודה זו מגלמת את הקרמיקה קטי עזרא: משטחי קערה דקיקים מפייפר

כלי מחופים בחומר סיבי רך, המשבשים את התפיסה המסורתית של תפקיד החומריות והצורניות ביצירת כלים שימושיים המתפקדים כמראה לחד-פעמיות השולטת בתרבות החומרית בתקופתנו. הקרמיקאית דורית בן טוב מציגה מכלי אגירה צרים מקרמיקה המיוצרים בטכניקה של יציקה לאכסון מוצרים בסיסיים כפתרון עכשווי. מכלי השמן והיין זוכים לכותרת נוספת: "China Not Made in", המתריסה על הקלות הבלתי נסבלת של יבוא תחליפי פלסטיק לכלים שפעם ייצרו בעלי מלאכה מקומיים.

התערוכה מדגישה את ההתייחסות הביקורתית למקום, לסביבה ולמסורת, המחליפה את הנטייה לחיקוי או להתעלמות ולניכור. זהו ניסיון להבין את המצאי הקיים מתוך תקווה להמשך דיאלוג בין-תרבותי בשפת האמנות והעיצוב. עבודתה של אמנית הקרמיקה רותי ברקאי י"לשפוך אורי" יוצרת קשר בין החפצים באוספים ובין היישובים הקהילתיים כאי בודד בגליל. בכך היא גם מעוררת

הזדהות עם חפצים באוסף וגם מערערת על פרדיגמת האספנות ועל היעדרו של שיח בין-תרבותי בתצוגה.

המושטט בחלל המוזיאון מבחין במכנים משותפים רבים, אם במגוון החומרים שעמדו לרשות בעלי המלאכה ואם בעיסוקים הגבריים המיוצגים באוספים והמרחב המקצועי שהם עבדו בו. בהתערבויות האוצרותיות בחלל יש התייחסות לנושא המגדר בייצור וביצירה, לדרך שבה אמניות מצביעות על שינויים בתפקידים בין גברים לנשים או על יציאת נשים למרחב העבודה הציבורי. טכניקות כיצוע ואופני שימוש בחפצים נבחנים מקרוב וחושפים את הקודים החברתיים והתרבותיים של החברה שהם מצויים בה. העיקרון העיקרי המלווה את התערוכה ואת העיצוב הדיאלוגי שלה במוזיאון הוא שתרבות חומרית המדברת אלינו דרך שפת החפצים היא מאגר של ידע אינטלקטואלי, חזותי, חומרי, צורני וגם מגדרי, חברתי ומעמדי, והמוזיאון הוא משאב תרבותי המאתגר אותנו לפענח את השפה הזאת.

הקשר תרבותי מאתגר ומעשיר היה לתערוכה עם הביאנלה השישית לקרמיקה ישראלית שהתקיימה בחורף 2011 במוזיאון ארץ ישראל בתל אביב בנושא "עיצוב קרמי: כלים טכנו.לוגיים" ועם תערוכות שהתקיימו בשנה זו במוזיאון לעיצוב בחולון. אחת התערוכות, "הישן החדש", בדקה לפי דבריה של גלית גאון, האוצרת הראשית של המוזיאון, "את ההיסטוריה העתידית של עולם עיצוב החפצים. הליכה קדימה לאחור - חזרה של מעצבי העתיד אל צורות מקור..." (גאון 2011).

ואילו פולקר אלבוס, אוצר התערוכה, מסכם: "ניתן לתאר [עבודות עכשוויות] כסדרה של מעין פרקי המשך לטכניקות וצורות מסורתיות שמתבססות על תפיסת העבר כסוג של מאגר ממנו ניתן לשאול רעיונות שונים" (אלבוס 2011). וכך, דיאלוג חי עם המקורות החומריים והעיצוביים הנמצאים במוזיאונים לאתנוגרפיה, לארכאולוגיה, לטבע ולהיסטוריה בישראל מאפשר לקשר בין מסורת לחדשנות ובין היסטוריה למציאות העכשווית שבה אנו חיים ■

		
עפרה עמיקם - אוצרת ומעצבת התערוכה, אמנית קרמיקה, חוקרת תרבות		

מיכל מזרחי - מעצבת המוזיאון והתערוכה



פרט מתוך אוסף המוזיאון, חותמות גלילית של ז'יכרון ושיעתוק. מייצגת המשכיות היסטורית ותשוקה אנושית לחיפוש יופי וצורה. מוזיאון Tropenmuseum, הולנד, צילום: עפרה עמיקם

מקורות

אלבוס, פולקר (2011). "הטמעת העבר בהווה בפרקטיקות עיצוב עכשוויות", **קטלוג התערוכה "הישן החדש"**, מוזיאון העיצוב בחולון, תל אביב.

גאון, גלית (2011). "עיצוב כהווה מתמשך", **קטלוג התערוכה "הישן החדש"**, תל אביב.

פרץ, ניסן (2011). קטלוג התערוכה **"הלמר לרסקי - ידיים עובדות, צילומים משנות ה-40"**. מוזיאון ישראל, ירושלים.

Fariellok M. Anna & Paula Owen (2005). **Objects & Meaning: New Perspectives on Art and Craft**, The Scarecrow Press, Maryland, 2005.

Gray, Zoe (2011). **Digital Catalogue Accompanying the exhibition Making is Thinking**, Witte de With, Contemporary Art Gallery, Rotterdam, The Netherlands.

Kingery, David W. (ed.) (1996). **Learning from Things: Methods and Theoty of Material Culture Studies**, Smithsonian Institution, Washington.

Lessing, Doris (2009). **The Story of General Dann and Mara's Daughter, Griot and the Snow Dog**, Harper Perennial, London, 2006

Shatanawi, Mirjam (2009). **Contemporary Art in Ethnographic Museums**, The Tropenmuseum, Amsterdam, The Netherlands. www.stavanger.kommune.no

מכל יצירות האדם

מכל יצירות האדם אני אוהב
את אלה שהשתמשו בהו.
סירי הנחשת עם הצלקות והשולים המשטחים
ספינים ומזלגות שידיעות העץ שלהם
נששטשו מהרבה ידים: צורות כאלה
נראו לי האצילות ביותר. כך גם אבני הפנות מסביב לבתים ישנים
שנשחקו מהרבה רגלים, נלטשו נמוך
והצמיחו פקעות דשאים ביניהן, אלה
יצירות מאשרות.

דברים שחדרו לשמוש הרבים
ושנו פעמים רבות, משפרים את דמותם ונעשים יקרים
פי הערכו פעמים רבות.
גם שכרי פסלים
שידיהם נקטעו אני אוהב. גם הם
פחיים עבורי. אמנם הפילו אותם, אך גם נשאו אותם.
אמנם נדרסו, אך לעולם לא עמדו גבוה מדי.
בנינים חרבים למחצה
שוב עוטים מראה של בלתי גמורים
מתכננים בהרחבה: מדותיהם היפות
כבר נתגות לנחוש; אך צדו זקוקים הם
להבנתנו. מצד אחר
הם כבר שרתו, כבר התגברו עליהם. כל זה
עושני מאשר.

שיר מאת: ברטולד ברכט, תרגום: הי בניסין
מתוך: גלות המשוררים, סבחר שירים 1914-1956,
ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1978, עמ' 115

צילום: שי הלוי, דלק עמסי, מוגש על קרמיקה, 2011

שובו של הקסם

רשמים מתערוכתה של חוה סמואל

אמנון ישראלי

שובו של הקסם. זו התחושה שמילאה אותי כשביקרתי בתערוכתה של חוה סמואל, אחת האימהות הגדולות של הקרמיקה והראשונה שהגיעה לארץ מגרמניה ב-1932 והחלה פה את המקצוע. לאחר צעדים ראשונים בירושלים הקימה ב-1934 יחד עם פאולה אהרונסון את בית המלאכה שלה בראשון לציון, ושם המשיכה לגור ולעבוד כארבעים וחמש שנה.

התערוכה מקיפה מגוון רחב של עבודות: קדרות אובניים, פיסול, ציור על גבי כלים, אריחים וקירות קרמיים גדולים, אבל מלבד הנגיעה העמוקה בתחומים אלו, נגע בי גם משהו אחר. מכיוון שהתערוכה נערכה במקביל לביאנלה לקרמיקה, שבה הושם הדגש על חידושים בחומרים



שלט לדלת "אדית סמואל", "כד וספלי", ראשון לציון, יציקה בתכנית, צביעה וזיגוג, 7/9 ס"מ
אוסף מוזיאון ראשון לציון, באדיבות חגית כוכבא וירם סמואל צילום: רן ארדה, באדיבות מוזיאון ראשון לציון



הדייג, "כד וספלי", ראשון לציון, יציקה בתכנית, צביעה וזיגוג, 27 ס"מ, אוסף גדעון ודבורה לבב, צילום: רן ארדה, באדיבות מוזיאון ראשון לציון

ובטכנולוגיות, מבלי משים ובלי כוונת מכוון היא העירה בי נקודת מבט שונה לחלוטין על התחום: מה ניתן לעשות ברוחך היוצרת ובידיך היודעות להוציא לפועל רוח זו, כשלרשותך חומר אחד, כמה זיגוגים שהורכבו והוכנו לבד ותנור סולר רב בעיות שנבנה בידי הלא אמונות של מהנדס לייצור זכוכית - ועם זה לצאת לדרך.

את הגילוי וההתחדשות אפשר למצוא בכל כלי ופסלון בתערוכה - שילוב נפלא של כל הידע הרב, העולמות הצבעוניים המעורבים המשתנים בכל פסל וכלי, הזיגוגים מלאי החיות שאף פעם אינם טכניים ומשעממים, המשתפים את החומר ומשתתפים בו, הידע של הצורות, פסלי דמות האדם בשלל תנועות רבות ההבעה, יד הציירת הקלה והזורמת המלווה את הכלים בעיטור ובציור וכן השליטה והידע הרב בנושא התכליט.

השכיל ניר פלדמן האוצר להוציא לאור באופן נכון כל כך את האוצר שהופקד בידו, את עבודתה ואת אישיותה של חוה סמואל. התערוכה מלווה בתיעוד ובמחקר מעמיק ובצילומים המעשירים את ההבנה, וגם הקטלוג יפה, ברוח העבודות.

כשאתה מוכן להיות קשוב לתערוכה שכזאת, לנער ממחשבתך את אבק השנים, להרחיב מבטך מעבר למבט הצר של "קרמיקה כאן ועכשיו", מתגלה עולם עשיר יותר, חדש-ישן, כשהזמן והשנים מביאים עמם עוד ממד של הבנה והערכה. כל החלוקות והוויכוחים רבי המלל על הקרפט והאמנות איכשהו מתפוגגים להם בשקט אל מול כד קטן המאחד הכול בתוכו. יישר כוח על תערוכה צנועה ונדירה זו ולחזה על רוחה היוצרת, הבוקעת לה דרך ומבעד השנים ומצליחה לפרוט על המיתר הדק החבוי כל כך אצלנו ולעורר מחדש את צלילו של הקסם ■

אמנון ישראלי - קדר

מוזיאון ראשון לציון אמון על שימור והצגה של המורשת וההיסטוריה של המושבה והעיר ראשון לציון. השנה, לאור חשיבותה של חוה סמואל כאמנית חלוצה ופורצת דרך שפעלה בסביבתה המקומית ובהשראתה, בחר המוזיאון להציג תערוכה רטרופקטיבית מעבודותיה, שמקצתן מצויות באוסף המוזיאון.

ציפור, כד, "כד וספלי", ראשון לציון, עבודת אבניים, ציור וזיגוג, 23.5 ס"מ
אוסף מוזיאון ראשון לציון, באדיבות מוזיאון ראשון לציון

חילוף חומרים

Matter is the very fact
of the there is (il ya)

Emmanuel Levinas

דבורה מורג

ציילומים: דבורה מורג

יום אחד פתחתי קופסת דבק בסטודיו, והריח שעלה ממנה עורר בי זיכרון רחוק שהלך והתגבש לדמותה של אדית סמואל, הפסלת ויוצרת הבובות שהסטודיו שלה שכן מול חלון חדר הילדים שלי בראשון לציון.

אדית סמואל (1907-1964) נולדה בעיר אסן בגרמניה. אביה היה הרב הראשון של קהילת אסן. היא סיימה את האקדמיה לאמנויות בדיסלדורף ואת הסמינר למורות בגלזן קירשן, וב-1939 הגיעה לפלשתינה מברלין כאמנית בוגרת בעקבותיהם של אחיה אליעזר ואחותה חוה, שפתחה סטודיו לקרמיקה במושבה. מאוחר יותר הצטרף גם האח הנס, שהיה נגן עוגב ומלחין. משחר ילדותם ספגו האחים בבית הוריהם אמנות ויהדות ויגם פייטנים ומשוררים היו במשפחה והשלימו את האווירה האמנותית. מובן שדמויותיהם היו יוצאות דופן במושבת האיכרים בראשון לציון, וביתם הפך מקום למפגשים של אמנים ואנשי תרבות שהגיעו אליהם מכל רחבי הארץ. לימים, לאחר מותה של

אדית בא הקשר עם לאה גולדברג לידי ביטוי במאמציה של אחותה חוה להוציא לאור את הספר **בנים בנות** בזכרה של אדית סמואל, ובו צילומי הבובות בלוויית טקסט מאת לאה גולדברג. במכתבה האחרון ליוסף אופין (חבר משותף) מ-4 בנובמבר 1968 כתבה לאה גולדברג: "עם ספרה של אדית סמואל היו לי צרות צרורות, אבל עכשיו, כשהוא יצא סוף סוף, חוה מרוצה וגם אני". על מה מרמזים דברים אלה? זה היה ספרה האחרון של לאה גולדברג.

הקשר ההדוק והמורכב בין האחיות סמואל בא לידי ביטוי גם בעבודתן האמנותית. הן נבדלו זו מזו מאוד באופיין, אבל שתיהן היו נשים עשירות מבחינה רוחנית, והן התגייסו לעזור זו לזו בעבודתן בעתות לחץ. ראייה אידאליסטית ותקווה נואשת להתפרנס הביאה אותן ליצור עבודות שניתנו לרכישה בחנויות המזכרות, אבל למרות הקשיים הן המשיכו ליצור ובעבודתן נתנו ביטוי לאחרים בחברה שחיו בה בראשון לציון.

בשנת 2004 הוזמנתי להשתתף בתערוכה שאצר גדעון עפרת: "יבובה של תערוכה", ובובותיה של אדית הופיעו לנגד עיניי. חשוב היה לי להחזירה

לתודעה ולכן יצרתי את העבודה "ניסים ונפלאות" לזכרה ומתוך התייחסות ללאה גולדברג. עבודה זו מתייחסת לאמונה ולתמימות של אדית, שבאו לידי ביטוי בעבודותיה, לעומת ההתפכחות הקשה המלווה אותי כיום: הפער בין ההבטחה למימושה - ההבטחה והתקווה שניתנה אדית ליצור כמזכרות בשביל הקהל הישראלי-יהודי כדי שתוכל להתפרנס ולשרוד בארץ ישראל.

זה היה האות לתחילתו של מסע חיפוש אחר דמות מוזרה שלא נתנה לי מנוח אי שם באזור הדמדומים של ילדותי. בחיפושיי הגעתי למוזיאון העיר ראשון לציון. שם, במרתף המעופש של הארכיון מצאתי את עבודותיהן של האחיות סמואל. התרגשתי כשאחזתי ב"בובות" שבילדותנו לא נתנה לנו אדית לגעת בהן, אלא לראותן בלבד, בכללן הדיוקן העצמי המופלא שלה העשוי בדים. האם כאן המקור של הייגיעה שלי בחומר? הגעגוע למפגש הילדי הראשוני עם תופעות ודברים בעולם?

הבובות המרופטות והדהויות משהו חסרו את הריח שזכרתי, אבל הקסם לא פג : זכרתי את העולם הנפלא שהתגלה לי כשעמדתי על מדרגות הכניסה לסטודיו מתבוננת מבעד לסדק הדלת בפלא של הפיכת שאריות הבדים והחוטמים לדמויות אנושיות זעירות. על המדפים היו ערמות של ידיים ורגליים וראשים זעירים מחומר שרוף, פיסות עור, בדים, שער, חתיכות עצים ונסורת, ניירות וצבעים ועוד חומרים רבים. עושר חומרי זה הפך בעזרת מגע הקסם שלה ליצורים כמעט חיים. מבעד לריח הטינר ראיתי אותה רוכנת, דמותה הגרומה והמגובנת לבושה שמלה שחורה דהויה, גופה הרזה מעוות מהחטוּסרת שעל גבה ושיניה בולטות, מחזיקה חלקי בובה ומחוללת פלאים בתבונת כפיה לנגד עיניי המשתאות. הילדים היו רצים אחריה וצועקים לה מכשפה, ורק אנחנו, הילדים בשכנותה, לא פחדנו ממנה והערצנו את מעשה ידיה.

ב-2009, לאחר שהיה בידי די חומר, ערכתי תערוכת מחווה לאדית סמואל, ולצד מגוון יצירותיה הצגתי גם מעבודותיי: עבודות קטנות ממדים שבהם זיהיתי בדיעבד את השפעתה על החומרים ששימשו אותי ועל דרך הטיפול בהם. עבודות אלה ביטאו בשבילי

אדית סמואל, דיוקן עצמי, שנות הארבעים, בד, 45 ס"מ

הכרתי את העולם הנפלא

שהתגלה לי כשעמדתי

על מדרגות הכניסה לסטודיו

מתבוננת מבעד לסדק הדלת

בפלא של הפיכת שאריות

הבדים והחוטמים לדמויות

אנושיות זעירות

את מצבי הקיומי כישראלית כאן ועכשיו. סדרת פסלי הבד גדולי הממדים בגובה 2.40 מטר, הייקריאטיות, נעשתה במיוחד כמחווה לדיוקן העצמי של אדית סמואל ולשימוש החדשני והשונה שעשתה בבדים ובחומרים רכים אחרים. הבדים לא נתפסו כחומרים אמנותיים, אלא כמשתייכים למלאכות היד הנשיות, שאינן אמנות אלא אומנות. (מעניין שבחולדות האמנות המערבית דווקא גילום בדים וקפליהם בשיש נחשב אמנות גבוהה). קנה המידה הגדול של הייקריאטיות אפשר להדגיש את חומריות הבד ואת תכונותיו. את הייקריאטיות יצרתי על ידי עטיפת גופי בפיסת בד שאותה קיפלתי, ואחר כך קילפתי ותפרתי ידנית. כך נוצרו דמויות מרוקנות התלויות על בלימה, כמו מה שנותר מהדמות הוא הנשל בלבד. הדמויות הללו הפכו לרוחות רפאים של ילדותי ■

דבורה מורג - אמנית

את הייקריאטיות יצרתי על ידי עטיפת גופי בפיסת בד שאותה קיפלתי, ואחר כך קילפתי ותפרתי ידנית. כך נוצרו דמויות מרוקנות התלויות על בלימה, כמו מה שנותר מהדמות הוא הנשל בלבד. הדמויות הללו הפכו לרוחות רפאים של ילדותי

דבורה מורג, קאריטידה, 2009, בד לבן סקופל ותפור ביד, 2.5 מ'



דני דייויס, מלאכתו, 2000, מגזרת נייר ורקמה של צבעי זכוכית ופיגמנטים

דני דייויס 1950-2011

כחבה נרחבת על דני דייויס ויצירתו, מאת עידית פורת, התפרסמה ב-1280°C, גיליון 21 (קיץ 2010).



אלכסנדרה בן-אבא, גז בזכוכית, 2010, וידאו, סאונד (4:38 דקות)
קול: טל גור, עבודת סצלמה: פיליפ לרסון, צילום תמונות: אדריאן ברום
זכוכית ישראלית, 2011, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב. אוצרת: אנריאטה אליעזר ברונר

גז בזכוכית

במעשה עיצוב השלר אני מייפה את עצמי ושולטת באש. על ידי השרפה אני משחררת את עצמי: אני כמעט חופשייה לעצב את הזכוכית כמו את גופי. זו תגובה לדומיננטיות הגברית בבית המלאכה לניפוח זכוכית.
אלכסנדרה בן-אבא

הפילדנדרום הוא החומר

את צלחת החרסינה קיבלתי במתנה מחבר שחזר מדנמרק לירושלים. זו צלחת לכבוד כריסמס שמוטבע עליה מחזה לילה צפוני: טחנת מים בליל כריסמס בלב חורש או יער טבעי. גגות שני המבנים של הטחנה עמוסי שלג, והחלונות של אחד מהם מוארים. מסביב למבנים עצים רבים עמוסי שלג גם הם. מעל הגגות וצמרות העצים שמי לילה עם כוכב אחד זוהר.

יומיים לאחר שקיבלתי את הצלחת ציירתי עלה של פילדנדרום באקריליק לבן במרכז הצלחת. רעיון הפילדנדרום בא מהפילדנדרום שגדל בגינה שבביתי כבר שנים רבות. ציירתי עלי פילדנדרום על כמה עבודות קודמות, וחשבתי שיהיה נכון להניח עלה של פילדנדרום גם על צלחת מתנה זו.

"פלוטינוס: ואולם החומר - שהוא מבחינת הפעלת כוח חלש בהרבה מהנפש, ושום דבר מן הנמצאים, בין אמיתי ובין כוזב, אינו קניינו ממש - אין לו דבר שעל ידו יוכל להופיע, כיוון שהוא מחוסר כול, אבל הוא נעשה הסיבה להופעתם של דברים אחרים, והוא עצמו אינו יוכל אפילו לומר: 'יהנני'."

אמנון בן עמי

פלוטינוס, אנאדוט, אנאדה שלישית, פרק ו: "על העדר-חישה בהוויות לא-גשמיות", קטע 15
תרגום נתן שפיגל, כרך א, מוסד ביאליק, ירושלים 1998, עמ' 407-408



אמנון בן עמי, אקריליק על חרסינה, 3/8 ס"מ, צילום: שי הלוי



אברהם מויאל בביתו בירושלים

אברהם מויאל 1934-2011

הקים את הסטודיו הראשון לקרמיקה ברובע

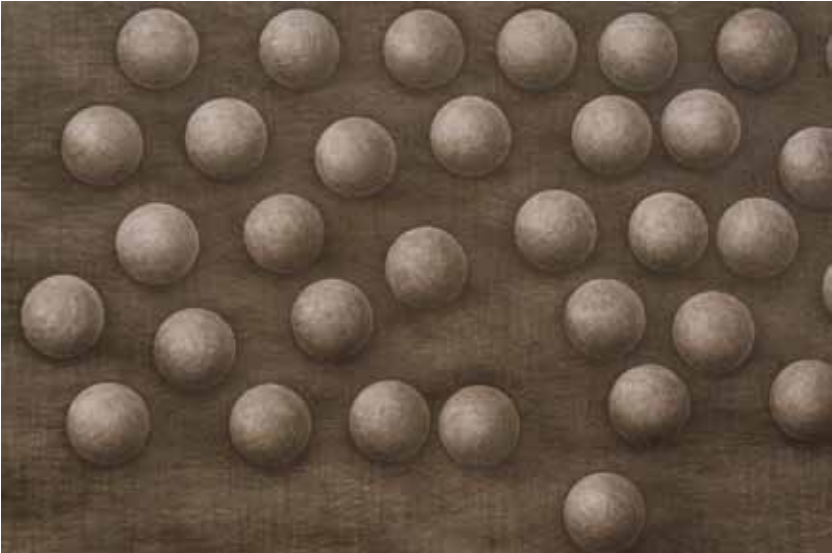
היהודי בירושלים, שם חי ויצר משנת 1974

ועד מותו.

בועות

דינה כהנא גלר

אוצרת: אירנה גורדון, גלריה דוויק, משכנות שאננים ירושלים



דינה כהנא גלר, רישום, 2011, 65/100, גרפיט על נייר צילום: שלמה סרי

אבקה דקה

רישום נעשה בנסיבות שונות ולמטרות שונות: להראות, להסביר, לתעד או סתם לקשקש בפינת הרף - מעקב לא רצוני לנפש. ויש סיבות נוספות שמתערבבות, כמו בצבעים.

דינה רושמת כדי לראות, להבין, באמצעות העבודה, והצופה מוזמן להשתתף אתה בחוויית ההתבוננות והגילוי שלה.

העבודות אינן נראות כביטוי לדיאלוג שלה עם נושא, עם חומרים או עם הצופה, והרישומים נראים כתוצאה של עצמם. אנו מקבלים את מה שהיא קיבלה - היצירה והקבלה אחת הן.

העבודות האסתיות והמוקפדות האלה מאוחדות בערטילאיות שלהן. לא ברור מהיכן הן צומחות ולאן הן נובלות. הדימוי המנותק צף, אולי בתנועה, ללא צל, אבל אין כאן אלגוריה סוראליסטית. העבודה אינה תמונה - היא פשוט גלגול. דרך הנושאים השונים מתהווה הרגשה של חיבור לא מוכר אל העולם.

השאלה היא איך מתקבל קיום מתוך תכונות המדיום: סלע או ירח היו יכולים בעצם להיות גם הכיסא של ואן גוך. בחירת הנושא נראית שרירותית, אבל מתוך מן שיטחיות שכזאת, בתהליך מעבדה אובייקטיבי לכאורה, מתגלה מציאות: במקום לומר ״הסוס הזה הוא לבן״, היא אומרת ״הלבן הזה הוא סוסי״.

האבנים נטולות המקום, גבישים מיקרוסקופיים או קולוסליים, העיגולים הריקים חסרי התכונות, שאלת



דינה כהנא גלר, אובייקט, 2011, , גרפיט על גבס, כ-25 ס״מ קוטר צילום: דינה כהנא-גלר



יעל עצמוני, For Stela, 2011, הדפס, שימוש באיירברש, שרפת ראקן, 29/19 ס״מ, צילום: יעל עצמוני

For Stela

״בעודי לומדת את סודות המשפטים הקצרים והקולעים ומרססת גרפיטי בסטודיו על גבי

העבודות רציתי לצעוק סטלה.

סטלה הוא שם טוב לגרפיטי, וגם התאים לסטלה להב כפי שהיא בעיני רוחי.

היו אלו ימיה האחרונים של סטלה״.

יעל עצמוני התארכה לאחרונה בסטודיו Junktion של גורית מגן בנמל יפו.

מדי חודש מגן מארחת בסטודיו מעצב מתחום אחר מתוך מחשבה ששיתוף הפעולה יפרה את שני הצדדים.

עצמוני הציגה שלוש סדרות של עבודות קדרות: סדרה אחת מוכרת ומזוהה עם עבודותיה הקודמות, סדרה של עבודות פורצלן כאנטיתזה למקום, וסדרה שבה בחרה להגיב לסביבה שהסטודיו מצוי בה מתוך דיאלוג עם גרפיטי, שלטי דרך ומגרשי חניה. את הסדרה הזאת הקדישה לזכרה של סטלה להב.



ססלה להב, ללא כותרת, 2011, אדסית, עיבוד ידני, גובה: 36 ס״מ צילום: לאוניד פדרול, באדיבות מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב



משה שק, צילום: חיים ברקת

משה שק 1936-2011

גיוק, כמו שכולם הכירוהו, הלך לעולמו לפני חודשים ספורים והשאיר בקרבנו ריק כמו כל אמן גדול ואישיות מקורית, כריזמטית ויוצאת דופן. הוא היה יוצר שהתייחס לעבודה בחומר באותנטיות כמו זו של איכר העובד את אדמתו זה דורות, כמו האמנים האנונימיים שיצרו את כלי עבודתם של אנשי מלאכה לדורותיהם. גיוק ענה פעם לצעיר שרצה ללמוד אמנות: "לך אל חרש-העץ בהר חברון... אצלם הישיבה והיצירה והעבודה והקצב הם אחד, וזוהי אמנות". חברו אברהם אופק כתב עליו: "בעיניים נוגע ובידיים רואה".

הוא היה פולני יוצא שואה שהשתרש בתרבות הקדומה של נוף חבל לכיש הסובב את ביתו בבית ניר, שחרש במשך עשרות שנים כל מערה מוסתרת ברשת בית גוברין, פענח כל סימן יד אדם על קירותיהן, שאף משם את הסמלים הארכיטיפיים והמיתיים ותרגם אותם לשפתו האמנותית הייחודית. החיות האנטרופומורפיות המדומות עם הגפיים והאפים הצינווריים הארוכים, הבסיס שממנו הם צומחים והסמלים דמויי הכתב הארכאי המעטרים אותם, הם התרגום שנתן לאותן השפעות ארכאולוגיות ומיתולוגיות. העולם של גיוק היה על-זמני, ללא התייחסות לאופנות, מלא געגועים לעולם שורשי, עם יושרה והגינות שבה היו חשובים לו בעשייה.

הוא השאיר לנו להתבונן בפסלים, ב"צלחות" המעוטרת סמלים קדומים, בכדים הגדולים עם טביעות האצבעות הגליות, וליהנות מהשפה הייחודית המקורית. בשנים האחרונות לימד גיוק בבית הספר לאמנות "בסיס" בהדסה נעורים בבית ינאי, ולסטודנטים הרבים הנחיל את היכולת להתבונן בצורות עתיקות וכן את טכניקת החוליות והידוקן המיוחדת רק לו.

אסתר בק

על יצירתו

סרט: אבוא במחילות - מסע בחבל לכיש בעקבות הפסל משה שק, בימוי וצילום: סילבינה לנדסמן, הפקה: סמדר תימור, נועה קרוון-כהן, 2007.

משה שק - צלמים, מוזיאון תפן, 2006.

שרה הקרט, "טוטמים עכשוויים: עבודות חדשות של משה שק", 1280 - כתב עת לקרמיקה (2002), 5, עמ' 26-31

Ester Beck, "The Primal Ceramics of Moshe Shek", *Ceramics Art and Perception* (2010) 82

אפשר למצוא בספריית בית בנימיני ובספרייה בבצלאל



ניבי אלרואי, לאיבוד, 2010, גילוף על עץ, 21/75 ס"מ

לאיבוד

הנוף בסדרה "לאיבוד" יצא לטיול מתוך מערכת סימנים בתחום הביולוגיה המולקולרית והפך ל"אורגניזם ארכיטקטוני", נוף היימאבדי את עצמו. ברמה הצורנית הסדרה "לאיבוד" החלה כקבוצת עבודות יחידות. יום אחד, בזמן שהעבודות שכבו להן בפינה בסטודיו, שמתי לב שהאורגניזם הארכיטקטוני מזדחל בין הגלופות והנוף נע. צירוף המקרים הניע אותי לתעד תנועה במרחב, להקפיד זמן. אני לעולם איני מתכננת את המהלך הרישומי מראש, אני מטיילת לאורך הפורמט ומגלה לאן הדרכים מובילות אותי במהלך תהליך הגילוף.

ניבי אלרואי

1. אורית גינזבורג, שפת האם שלי
המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

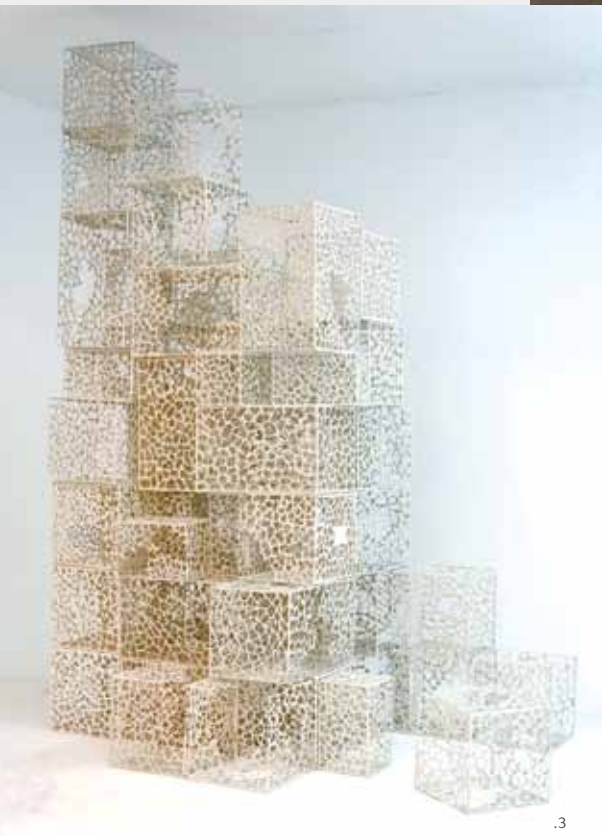
2. מרים שנקובסקי, Venus Transition
המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

3. אדווה שולמן, ללא כותרת
המדרשה לאמנות, המכללה האקדמית בית ברל

צילומים: סשה פליט



1.



3.

תערוכות בוגרים
2011



2.

תערוכות בוגרים 2011



1. **עדי קרסור**, ללא כותרת
המחלקה לקדרות, המכון לאמנויות
במכללה האקדמית תל-חי
2. **זהר שליט**, ללא כותרת
המדרשה לאמנות,
המכללה האקדמית בית ברל
3. **ברק דאלי**, נוף, עבודת וידאו
המחלקה לפיסול קרמי וקדרות
בית הספר לאמנות, חברה ותרבות
המכללה האקדמית ספיר

צילומים: סשה פליט, שרי ארנון, ברק דאלי

על הגדר

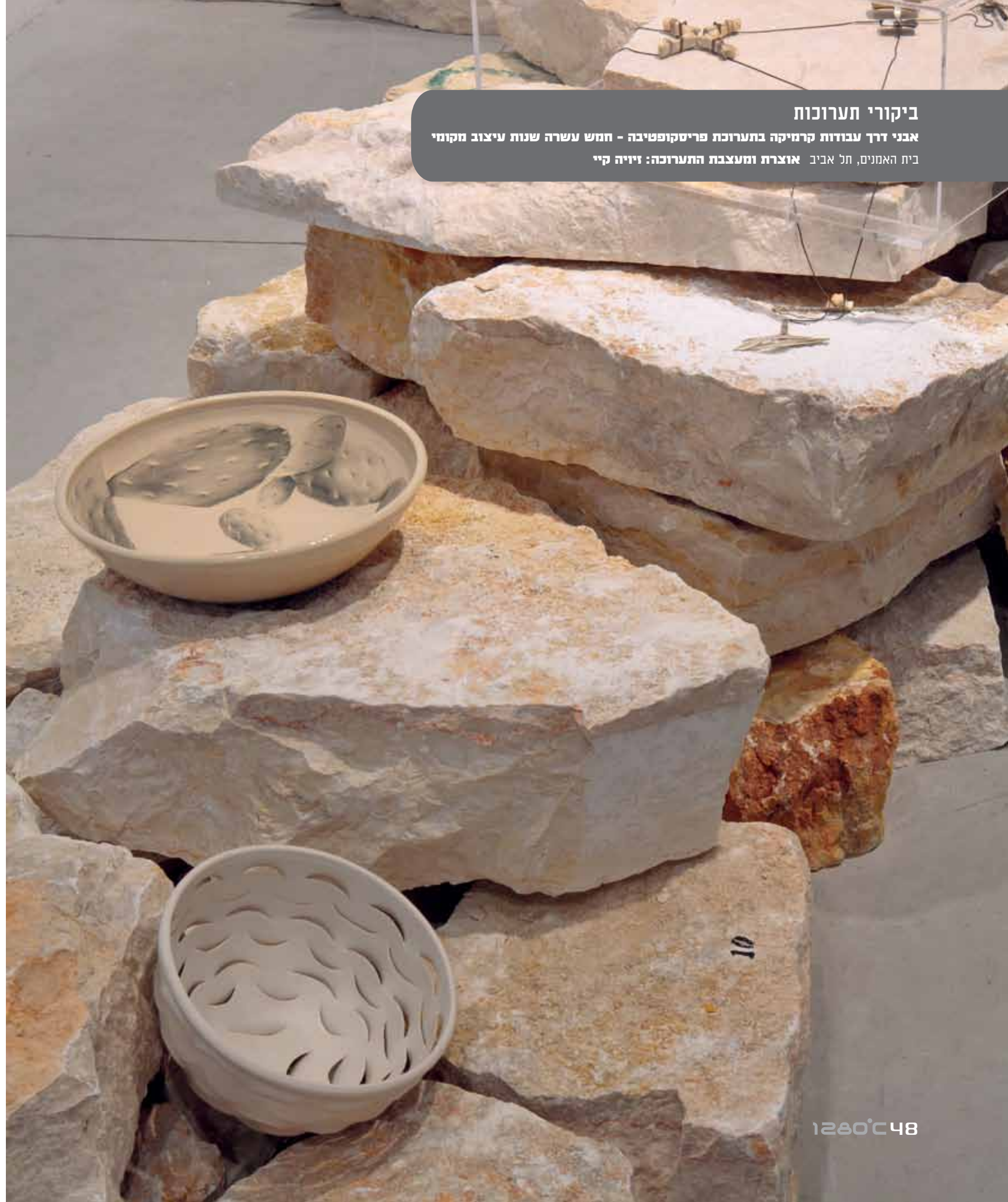
זיזיה קיי

צילומים: יורם אשהיים

הצבתן של העבודות בתערוכת פריסקופטיבה על טרסות של סלע מקומי אפשרה לבחון כיצד מעשה העיצוב משתלב במציאות חומרית. הסלעים פוזרו כנוף בחללי התצוגה ונכחו במרווחים שבין העבודות. התייצבותם של סלעים בחלל דרשה מהמתבונן לכוון מבט אקטיבי ולחפש שיטה לזיהוי העבודות ולמעקב אחריהן. בכדי ללכוד את המוצגים ואת ההקשרים המוצעים ביניהם אי אפשר היה להסתפק במבט מרפרף מעל כנים מבוקרים, וגם לא

במבט הנוהה אחר אמצעי תצוגה או אחרי רקעים מתחנחנים. ההצבה הציעה מבחן הישרדות בשטח, זיהוי של עבודות לא במפגן ראוות ולא מורמות מעפר, אלא בסביבה הנמנעת מיהרה מעוצבת. אפשר היה לחשוב שעבודות הקרמיקה יתחככו באופן המורכב ביותר בערמות האבן הלבנה-צהבהבה שהתמקמה מסביבן, אבל בסופו של דבר העבודות הן שיכלו לאבן. העבודות הקרמיות הוצבו בין השאר בחריצים, במורד השיפועים ועל זיזי האבן הטבעית. לא מכל נקודה אפשר היה לזהותן במלואן, ולא בכל מבט התגלה טבען. כמעט כל מבט כלל נוסף על העבודה גם צלליות של עבודות אחרות. לתערוכה נבחרו עבודות של שמונה יוצרים ויוצרות בחומר, המאפיינות את ההתלבטויות החומריות ואת

הטכנולוגיות של שדה היצירה המקומית מתקופות יצירה שונות וסגנונות עבודה מגוונים. צלחות פורצלן צבעוניות של עירית אבא פוזרו בערמה כלאחר יד לצד האגרטים המונומנטליים של שי ברקן. הקרבה התכוונה לעורר את שאלת הסיבה והמסובב, הכלי ותכולתו, וגם לחדד את דילמת ההייררכיה בין החומרים והטכנולוגיות. באותו חלל הוצבה צלחת הסברסים של לידיה זבצקי, שניכר בה מאמץ מזערי לתרבת את חומר הגלם והיעדר מנייריזם טכנולוגי. ההנחה על האבן הבליטה צורה שאוצרת בתוכה תנועות עשייה מדויקות ומדודות. בחלל אחר הוצבו עבודות קרמיקה באופן שאפשר לבחון אותן בריחוק מהאבן. "ההעפלה לאוורסט" של טליה טוקטלי נתלתה מהקיר, ועבודות של מרסל קליין





ושל רועי מעין ורחלי רוטמן-גרטי הוצבו בריחוף על בסיסים צרים כדי לעמת בינן ובין הנוף הלא מעובד מתחתן ולמקם בתודעה את איכות המעשה הקרמי בחומר הגלם.

החלל העליון, שהיה החלל הגדול בתערוכה, זימן כמה זירות התרחשות קרמיות, בין היתר את שתי עבודות הפורצלן של טליה טוקטלי: "אילה אשלח", מוגנת באקווריום, סגורה, מחוץ לתחום, ומתחתיה "גדודים של רקפות", ספלי קפה מפורצלן צבעוני שפיזרה טוקטלי בהקפדה בין הסלעים. חוכמת הנעילה של הספלים זה בזה אפשרה להם להצטבר והקצינה את תנועת ההנחה כלאחר יד של אובייקטים שבריריים על סלעים מסיביים. הניגודים בין המסות של האובייקטים ובין מסות הסלעים ובין הקלילות של האובייקטים ובין כובד המצע הצליח לפרוע את הסדר, את המשמעת ואת השיטה שהאובייקטים מייצגים ולהציף את המחשבה הפורצלנית של טוקטלי.

בזירה אחרת נפרשו עבודות מתוך תהליך עבודה מורכב של מרסל קליין על פני משטח אבנים הנמצא בגובה ההעמדה של פרטי ריהוט שהוצבו מסביבן. המורכבות החומרית של רכיבי העבודה וחוסר הוודאות הטכנולוגית הצליחו ליצור נוכחות מתריסה על גבי האבן. בכדי לזהות את פריטי התהליך היה צורך להשפיל מבט ולתרגל אותו בסריקה.

שתי עבודות של מיכל זהבי מוקמו על רצפת החלל כהתפצלות משביל האבנים. המרחק הדואלי של העבודות מהאבן חידד את הקפדנות שזהבי כובשת בה את המראה האורגני של החומר לעומת השברים המעצבים את הסלעים.

כלי מסולסל של עירית אבא הונח כך שניתן היה להבחין שעל אף הצבעים הקרובים לצבעי האבן הנוכחות העגולה שלו אינה משתטחת ואינה מיטשטשת, ומיומנות הבנייה של המכל בולטת תרתי משמע.

הכוח התרבותי והמקומי של עבודות קרמיקה ניכר ביכולתן להיטמע ברצף הפנים החומריים של מקרי העיצוב האחרים. הפגנה של חופש פעולה טכנולוגי ותהליכי לצד מגוון סגנונות אישיים שיבצו את העבודות כחלק בלתי נפרד מנושחת היצירה המקומית ■

זיויה קיי - מרצה בכירה בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, חוקרת אתיקה חזותית





בית בנימיני

המרכז לקרמיקה עכשווית

עכשוויות. לשם כך רכשה הקרן בניין בן שתי קומות וגג בדרום העיר, ששנים רבות הושכרו דירותיו, והוא היה מוזנח לחלוטין. לכאורה היה הבניין ללא תקנה, וקשה היה להאמין שאפשר להביאו למצב סביר. בסופו של דבר היה התהליך שעשינו בבחינת ניקיון יסודי: שכבה אחר שכבה הפשטנו את הבניין משכבותיו כדי לגלות את השלד המקורי ואת יופיו העירום.

הכניסה המקורית הייתה צדדית, וההחלטה הראשונה

חנן פומגרין

צילומים: שי הלוי

לפעמים אדריכלות היא גילוי הקיים, חשיפה של הפוטנציאל הטמון והוצאתו לאור. כך היה גם בבניין ברחוב העמל 17 בדרום תל אביב. מרסל קליין, קרמיקאית נודעת, התמנתה לנהל קרן על שם ישככר בנימיני שיועדה להקמת מרכז לקרמיקה





הגלריה



ספרייה ומבט לחלל "המעבדה"



הסטודיו

עוד יש בקומה השנייה שתי מרפסות המאפשרות מבט על התעשייה המקיפה את הבניין, ומעל קומת הגלריה יש מרפסת גג, המיועדת לאירועים חגיגיים ולקורסים לקרמיקה שיתנהלו תחת כיפת השמיים.

הבניין הלבן על מרפסותיו הבולטות מזכיר כעת את סגנון הבאוהאוס השולט במרכז העיר, שירד להלבין גם את דרומה. הריצוף הוא שילוב בין הטרצו הלבן המקורי ובין טרצו אפרפר חדש - צבעים ניטרליים הנותנים את הטון בפנים ועומדים בניגוד בולט לצהוב הבוהק של הקיר הגדול לאורך מבואת הכניסה. החללים הלבנים והשקטים יוצרים מסגרת נקייה לעבודות הקרמיקה העשירות בצורה, במרקם ובצבע

חנן פומגרין - אדריכל, שותף במשרד האדריכלים "החדר אדריכלים" יחד עם ברד פינצ'וק ובובי לוכסמבורג

- לשנות את מיקומה של דלת הכניסה - הכתיבה את שאר התכנון. מיקומה החדש של דלת הכניסה במרכזו של הבניין יצרה מבואה מרכזית, שהיא לב לבו של הפרויקט. מתוך מבואה זו אפשר להגיע לכל רכיבי המרכז: לדלפק הקבלה הסמוך לכניסה, למשרדים, לנישות לתצוגה ולמכירה של עבודות קרמיקה, לשירותים, למטבחון, לספרייה, למדרגות לקומה השנייה וכמובן לסטודיו. הסטודיו הוא אזור עבודה מאובק ופעיל המאפשר עבודה בכיתות של כעשרים איש, הרצאות וכן חדרי אמנים אורחים האמורים להגיע מחו"ל כדי להשתתף ביצירה. עוד יש בסטודיו אזור תנורים המתוכנן במיוחד לשני תנורים חשמליים ולתנור גז. הסטודיו מוקף מדפים להחזקת העבודות, וחריצים בתקרה מכניסים אור לחלל אחורי זה.

נוסף על הגלריה הלבנה בקומת הכניסה ("המעבדה"), יש חלל גלריה נוסף, שקט יותר, בקומה השנייה. בגלריה זו חלל רחב ונקי ששטחו כ-80 מ"ר, והוא מיועד להצגת תערוכות מתחלפות של אמני קרמיקה.

הבניין הלבן על מרפסותיו הבולטות מזכיר כעת את סגנון הבאוהאוס השולט במרכז העיר, שירד להלבין גם את דרומה



אמנות פוגשת

תאטרון

אורלי נזר

לפני חודשים אחדים ביקרתי במוזיאון ישראל באחת התערוכות שריגשו אותי ביותר בשנים האחרונות - תערוכתו של האמן ויליאם קנטרידג' חמישה נושאים (אוצר מרק רוזנטל). הקשר של קנטרידג' לתאטרון וההשראה שהוא שואב מעולם זה (הוא עסק בתפאורה ואף היה שחקן) ניכרים בכל עבודותיו. ערבוב התחומים יצר תערוכה מרגשת ומשמעותית שזכתה כמובן לביקורות נלהבות. אבל... תאטרליות באמנות??? החופש להכניס תאטרון למוזיאון הוא תוצר של תקופתנו, ומתברר שעד לא מזמן נחשבה התאטרליות באמנות "אזור אסורי".

מהי תאטרליות?

המונח תאטרליות בשיח היומיומי בא לייצג לא פעם התנהגות מוחצנת, מלאכותית ומוגזמת. אליזבתי ברנס בספרה "תאטרליות" (Burns 1972) חקרה את האופן שתאטרון ומשחקי תפקידים מתקיימים ברבדים שונים בחיים החברתיים, והגדירה תאטרליות במונחים היסטוריים ותרבותיים כ"צורה של תפיסה". דברים ופעולות, אנשים ומקומות אינם תאטרליים במהותם, אלא הופכים תאטרליים בשל השילוב בין מוסכמות אסתטיות לשיח תרבותי. ומהו תאטרון? במאי התאטרון הבריטי פיטר ברוק אפיין זאת בתמציתיות בשנת 1968: "יאני יכול לקחת כל חלל ריק ולקרוא לו במה חשופה. אדם הולך לאורך אותו חלל ריק בזמן שאדם אחר

צופה בו, זה כל מה שצריך כדי שהפעולה תיקרא תאטרון" (Brook 1968: 11).

שלילת התאטרליות באמנות

ההיסטוריון בנג'מין בוכלו ניתח את הפוביה המודרניסטית מתאטרליות במונחים של "הדחקת הציריות", וטען שהאויבים המוצהרים של המודרניזם נותרו זהים במשך המאה העשרים: נרטיביות, ייצוג פיגורטיבי ומשחק תאטרלי. במילים אחרות, המודרניזם דחה את כל המוסכמות של תיאור והצגה פיגורטיבית שהצורך חלק פעם עם אמנויות אחרות, בייחוד עם התאטרון והספרות (Buchloh 2004).

הפער, כפי שנתפס בעבר, בין אמנות לתאטרון מקורו בתפיסה שפעולת הצפייה ביצירת אמנות כרוכה בהיטמעות של הצופה ביצירה, ואילו בתאטרון הצופה נותר מחוץ למה שמתרחש על הבמה ועל כן היטמעות זו אינה מתקיימת. כלומר, כשיש מודעות לתהליך הצפייה, יש תאטרליות.

החופש להכניס תאטרון

למוזיאון הוא תוצר של

תקופתנו, ומתברר שלא

כל כך מזמן דחה עולם האמנות

עבודות שנתפסו תאטרליות,

שכן זו נחשבה "אזור אסורי"

דיון מהותי בנושא זה התרחש בשנות השישים כשהתאורטיקן מייקל פריד כינה את אמנות המינימליסטים לא יותר מ"זיאנר חדש של תאטרון" (פריד 2006 [1967]). האובייקטים המינימליסטיים, בצורתם ובקנה המידה הגדול שלהם, אינם לא ציור ולא פסל, אלא סיטואציה המביאה בחשבון את הפעולה היוצרת אותה, המטרימה את היותה, וגם, וביתר שאת, כפי שטען פריד, את הצופה ואת היותו מי שמשלים את התמונה (ראו עבודות של האמנים סול לווית, קארל אנדרה ודונלד ג'אד).

שלילת התאטרליות התבטאה גם בחלל התצוגה המודרניסטי הקנוני, שאותו כינה האמן בריאן אודורטי "קובייה לבנה". זהו חלל חסר זמן וטהור, שאינו לוקח בחשבון את נוכחותו של הצופה ומציג את הנוכחות האנושית כפלישה גרוטסקית. גלריה אידאלית מפחיתה את כל הסימנים המפריעים לעבודה להיתפס כ"אמנות", והעבודה מבודדת מכל דבר שיגרע מ"ההערכה העצמאית" שלה (O'Doherty 1976).

תגובות נגד

כתגובת נגד לתפיסה הטהרנית של האמנות פנו אמנים לגישות המתבססות על תיעוד מפוברק ותעתועי זמנים והמבקשות לחשוף את הבעייתיות, את המניפולציה ואת האשליה המצויה בסוגה הנקראת "תיעוד" (תיעוד חדשותי או קולנועי). הגבולות שבין האובייקט האמנותי למציאות נפתחו מחדש באופנים שייצרו ייצוגים של עולמות פרנואידיים, מעוותים או מכושפים. במיצג בשם "פרפורמר/ קהל/ מראה" משנת 1975 העמיד



נינה הולה, ללא כותרת, 2010, שרפה במהלך ISLOTE Xalapa, Mexico 200, צילום: האמנית

האמן דן גרהאם את עצמו ואת הקהל מול מראה גדולה ותיאר בשלבים את עצמו ואת הקהל, תחילה כשפניו מופנות לקהל, ולאחר מכן - אל עבר ההשתקפות במראה. באופן זה אפשר גרהאם לצופים לעמוד על נקודת המבט הסובייקטיבית של המיצגן, הנאמדת אל מול עדותם שלהם בזמן אמת. האמנית סינדי שרמן קראה ליצירותיה המוקדמות "תמונה מתוך סרט ללא כותרת #____" ובכך הרגישה את אמונתה שאמצעי תקשורת מכתיבים לנשים את הייטסריטים של החיים", הכללים שעל פיהם עליהן להתנהג. עבודותיה הראשונות (עד שנות השמונים) מציגות מעין פרודיות על דמויות נשים סטראוטיפיות מתוך סרטים, אופרות סבון וכתבי עת ישנים משנות החמישים והשישים, תקופת ילדותה של האמנית.

תגובת נגד אחרת לאותה טהרנות מודרניסטית

הייתה פנייתם של אמנים בשנות התשעים לפרקטיקה שאותה כינה ניקולס בוריאו "אסתטיקה של יחסים". אמנות זו מורכבת מגוון של פעולות אמנותיות השואבות את בסיסן ממכלול היחסים האנושיים וההקשר החברתי שבהם הן מתקיימות. עבודות אלה יוצרות סביבה חברתית שבה אנשים מתקבצים לפעילות משותפת, ויצירת האמנות תפקידה להיות צורות חיים ופעולות המתקיימות במציאות (Bourriaud 2002). היצירות מתאפיינות במבנה פתוח, באינטראקטיביות, ונראות כמו עבודה בתהליך יותר מאשר כמו אובייקטים מוגמרים וסופיים. עבודותיו של האמן ריקרטי טיראוואניגיה הן יצורי כלאיים בין מיצב למיצג, ובהן הוא מבשל קארי צמחוני או פאד-תאי למבקרי הגלריה או המוזיאון. המאפיין המרכזי בעבודתו הוא הרצון למחוק אט-אט לא רק את ההבחנה בין חלל מוסדי

וחברתי, אלא גם את ההבחנה בין אמן לצופה.

מיצג

אמנות המיצג, שהתפתחה בשנות השישים, קשורה בטבורה לאמנויות הבמה בשל היותה אמנות המוגבלת בזמן. המיצג כולל פעולות של אמנים, לעתים מתוך שימוש באובייקטים או בווידאו, המייצרות מערכות של מטפורות וסמלים חזותיים. אמנות זו התפתחה כראקציה לתהליך המסחור של עולם האמנות, מתוך רצון לייצר אמנות שאינה אובייקט, מוגבלת בזמן, ועל כן לא "סחירה". המיצג היה הדרך לפנות ישירות אל ציבור רחב, לערער ולזעזע אותו במטרה להעלות את המודעות למושג האמנות ולקשר שלו אל תרבות. המיצג מאפשר מגוון של מערכות יחסים בין היוצר לקהל, אבל נוכחות הקהל הכרחית והיא חלק מן העבודה.



מריו איכר, Sweeney Tate, 2007, סיצג, סכניקה סעורכת, צילום באדיבות האמן ו-Lehmann Maupin Gallery, ניו יורק

האמנות מאמצת את התאטרון
כיום האמנות חותכת, מערבבת ולא מן הנמנע שגם אימצה מחדש את הדרמה אל לבה: ההיקסמות, ההגזמה, האבסורד, המלאכותיות, השהיית האי-אמון, הפיקציה והנרטיב שאפיינו את האמנות עד תחילת המאה העשרים - כל אלה חזרו להיות מושגים לגיטימיים בה, ותפקידו של חלל האמנות הוגדר מחדש. אימוץ התאטרון לתוך האמנות משמעותו הכנסת אלמנטים אנתרופולוגיים לתוך "הקוביה הלבנה": "במקומה של הניטרליות מותר לדבר על אווירה, במקומה של האחידות מותר לייצר עלילות משנה, במקומה של הקפדנות אנחנו מוזמנים למשחק" (19: 2007:Wood).

קתירין ווד, אוצרת מוזיאון הטייט בלונדון, אצרה בשנת 2007 יחד עם ג'סיקה מורגן תערוכה רחבת

עם פסל גדול ממדים המדמה ספסלי אצטדיון ומחלits אם הוא יושב על הספסל ומגדיר עצמו כצופה, או שנכנס לתוך מרחב הפסל ומגדיר את עצמו כמופיע. העבודה משתייכת לקבוצת עבודות בתערוכה שבדרכים שונות מאוד יוצרות בתפיסתו של הצופה דיס-אוריינטציה או מכאונות מחודשת ועוסקות בהגדרה סימבולית שלו.

העבודה "Sweeney Tate 2007" של מריו איכר היא העתקה מדויקת של מספרה לגברים בציינה טאון בלוס אנג'לס. שם העבודה "סיוויני טייט" יוצר הקשרים נוספים באזכרו את "סוויני טוד" - מספרה לונדונית במחזמר של ברודווי משנת 1979 (כ-2007 יצא לאקרנים גם כסרט בכיכובו של ג'וני דאפ), שהתרחשו בה מעשי זוועה. במהלך התערוכה הוזמנו ספרים לונדונים לספר והמבקרים

הוזמנו לשבת על כיסא הספרים ולקבל על עצמם תפקיד במשחק התפקידים המתרחש במספרה. ייצוגה של מספרה במוזיאון מציע דיון במשמעויות התרבותיות של מקום זה בעבור הקהילה הקשורה בו, והדינמיקה החברתית שיוצרים השפה, הרקע והכלכלה.

תאטרליות בקרמיקה

מחשבה על היקסמות ועל מופע בתחום הקרמיקה מובילה אותי לאוהבי האש, ובהקשר זה אזכיר את נינה הולה. האמנית בונה פסלים בקנה מידה אדריכלי בתהליך מתוכנן ומתוזמן שבו יחד עם עוזרים מקצועיים ומתנדבים היא בונה פסל בשיטות ובחומרים שפיתחה בעצמה. האירוע של בניית הפסל, שרפתו וחשיפתו, הופך להפנינג בהשתתפות הקהילה. הפסל הבוער העטוף בכד תרמי מגיע בשעת לילה לצבע ההתכה הכתום, מראה מרהיב המעודד עוד ועוד אנשים להצטרף. לו היה עניינה של האמנית באובייקט כתוצר, הייתה דואגת לקרר את הפסל באטיות כדי למנוע סדקים ופיצוצים. ואולם הולה מעוניינת ברגע שיא, בחוויה של יראת כבוד, בהיקסמות. ועל כן בדיוק רגע לפני הזריחה, כאשר השמים מתחילים לאבד את צבעם השחור והפסל נמצא בשיא החום שלו, היא מסירה את כיסויי הכד. נחשפת צורה ענקית בוהקת, כל מה שמסביב מואר, ופניהם של המשתתפים נצבעים בכתום. בשלב זה האמנית מחלקת למשתתפים נסורת מעורבת בנחושת ובמלחים ומנחה אותם להשליך אותם לכיוון האובייקט הבוהק. ברגע שחבילת הנסורת פוגעת בפסל הבוהק, היא עולה בלהבות עם שובל של בערה. הפסל אולי לא יחזיק מעמד, אבל יתקיים בעיקר כזיכרון של רגע מרהיב קשה לתיאור ולתייעוד. במובן זה העבודה גם נושאת ונותנת בנוגע לסטטוס של האובייקט האמנותי, כלומר אובייקט מול חוויה, ו"ייסטואציה" או זירת פעילות כדימוי אמנותי.

את העבודה "Signs and Wonders" של אדמונד דה ואל הוזמינה גלריית הקרמיקה המשופצת במוזיאון אלפרד וויקטוריה בלונדון בשנת 2009. העבודה מורכבת מ-425 כדי פורצלן המאורגנים בקבוצות ובערמות על פי מקצב שקבע האמן, על גבי מדף אלומיניום צבוע אדום, תלוי בארבע שרשראות בתוך כיפה בקוטר שנים עשר מטרים הנמצאת בתקרת הגלריה. העבודה מעצימה את האדריכלות המרשימה של המבנה, אבל היא גבוהה

כאשר התאטרליות והיומיומי מצויים ברקע, התחום העוסק ביומיום, בשימושי, זה הלוקח בחשבון את נוכחותו של הצופה

או המשתמש, נו,..., תחום

הקרמיקה, יכול להיות מואר

באור חדש ומעורר השראה

ומרוחקת מאופק הראייה הרגיל של מבקר בגלריה. הצופה רואה אפוא דימוי מרוחק ומטושטש של כלי פורצלן בגוונים שונים של לבן.

דה ואל מכבד את האוספים ההיסטוריים הנמצאים בגלריה על ידי יצוגם מחדש. בתהליך הבנייה של המיצב נתן האמן מבט ממושך במקור, ואז תיעד אותו ויצר אותו מחדש מתוך הזיכרון. המבט המרוחק, ולפיכך המטושטש, של הצופה על כלי הפורצלן משחזר את פעולת האמן, והכלים נחוויים כצללית של דימוי הנצרב ברשתית העין לאחר התבוננות ממושכת. הייצוג מסודר על גבי טבעת,

זירה, במה התלויה אי שם במרחק שאינו מאפשר התבוננות מעמיקה ודורש השלמה של הדמיון. הייצוג מקבל ייצוג מחדש ומתקיים בסופו של דבר במוחו של הצופה. בין העבודה ובין צופה מתקיימים יחסי גומלין מוזרים שכן הצופה יכול רק לשער את מה שעניין רואות. האובייקטים המשתתפים בהצגה באים לייצג את המקור הייאמיתי", אבל התאטרון המוגש כאן משובש בכך שהוא מגיש לצופה דימוי אסתטי מרהיב (הילה לבנה בתוך טבעת בצבע אדום), כשאת הסיפור הצופה צריך להמציא בעצמו.

בועות החומר שהציגה הגר מיטלפונקט בגלריה באום אל פאחם השנה הם מצב נדיר בתחום הקרמיקה שבו החומר מסרב להיות אובייקט ממשי ונשאר בגדר תודעה. האמנית הציגה מכונת בועות המשמשת כתפאורה להופעות או לאירועים והפכה אותה למכונה המפריחה בועות חומר. רגע יקר שבו הקרמיקה משתחררת מהרצינות שלה ונהפכת למשהו משחקי, ילדי, הנשען על ההפתעה ועל החדווה שבבועות. בועות החומר האוויריות המבריקות התעופפו בחלל הגלריה וכשהתנפצו הותירו כתם חום חומרי נטול זוהר. העבודה עסקה בזמן ובזמניות ובו בזמן במתח בין תנועה לקביעות. כל הצלחה של האמנית לייצר בועה סימלה את



רוזה קורטיאלה, Camouflage, סיצב, 2005, Faience, אקריליק, 140/140/180 ס"מ אוסף מוזיאון הקרמיקה ברצלונה, צילום: אורלי נזר



אדמונד דה ואל, Signs and Wonders, 2009, סיצב, פורצלן, צילום באדיבות V&A, לונדון

הזרים לתחום ומסווה את הצורות בעזרת הצבעים הבהקים והתעתוע האופטי.

המופע התאטרוני המבוסס על מופע ראווה ועל שיתוף הקהל בעבודותיה של נינה הולה, עבודתו של אדמונד דה ואל העוסקת בייצוג וייצוג מחדש, עבודתה הנמתחת על פני מעגל החיים של דימוי הבועה של הגר מיטלפונקט ועבודת התפאורה והתעתוע של רוזה קורטיאלה הן דוגמאות לעבודות קרמיקה שאימצו לחוכן צדדים שונים של תאטרליות. ביטויים נוספים של הכנסת תאטרליות לאמנות מתקיימים בהתייחסות לחיים, ליומיומי ולפעולות חברתיות מתוך חשיפת האלמנטים התאטרליים הקיימים במקומות ובמצבים שונים. כאשר התאטרליות והיומיומי מצויים ברקע, התחום העוסק ביומיומי, בשימושי, זה הלוקח בחשבון את נוכחותו של הצופה או המשתמש, נו... תחום הקרמיקה, יכול להיות מואר באור חדש ומעורר

■ השראה

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

עמוד יש פתח פעור ומה שאנחנו רואים זה את הקיר עצמו שנמצא מאחוריהם. רגע הגילוי הוא רגע של הפתעה והתפעמות מהצלחתה של התרמית. לאמתו של דבר העבודה בנויה משני מצבים שהצופה שרוי בהם, מצב התעתוע ומצב הגילוי. אחרי הגילוי שואף הצופה לחזור שוב לנקודת המבט הקודמת, אבל הזמן שחלף הביא עמו ידיעה המקשה לחזור לנקודת המוצא הנאיבית. הצבעוניות המלאכותית של העבודה יוצרת תחושה של מרחב אחר, נפרד מכל מה שנמצא בתערוכה, במה נפרדת, היוצרת אווירה פנטסטית ומהפנטת. קורטיאלה בונה מיצב בתוך מוזיאון הקרמיקה של ברצלונה, אבל מסתירה את מאפייני החומר, משתמשת בצבעים סינתטיים

התכלותה, והדימוי היה בגדר זיכרון בלבד למשהו שהתרחש ברגע מסוים שחלף.

עבודתה של רוזה קורטיאלה, המוצגת באורח קבע במוזיאון הקרמיקה בברצלונה, מוצגת בפינת החדר. הקירות צבועים בצבע כתום עז ולפניהם שמונה מעין עמודים או גזעים, אובייקטים תחליים מהתקרה ונוגעים ברצפה, צבועים שחור ובמרכזם פס כתום בצבע של הקיר מאחוריהם. יחד עם הקירות הצבועים מאחוריהם הם מהווים מעין תפאורת במה בצבעים עזים הלוקחים מתחום הטקסטיל. הצופה המתבונן בעבודה חווה רגע של בלבול שבו מתקיימת האחדה בין הרקע הבוהק והפס הכתום שבמרכז כל עמוד עד שנדמה שבכל

סקורות

מייקל פריד (2006 [1967]), "אמנות וחפציות" **המדרשה**, 9, עמ' 53-54.

Bourriaud, Nicholas (2002), *Relational Aesthetics*, Les Preses du Reel, Dijon, France.

Brook, Peter (1968). *The Empty Space*, Harmondsworth 1972.

Buchloh, Benjamin (2004). "Memory Lessons and Historic Tableaux: James Coleman's Archeology of Spectacle", in: Idem, *Neo Avant-Garde and Culture Industry*, Cambridge, Massachusetts, pp. 78-141.

Burns, Elisabeth (1972). *Theatricality*, Longman, London.

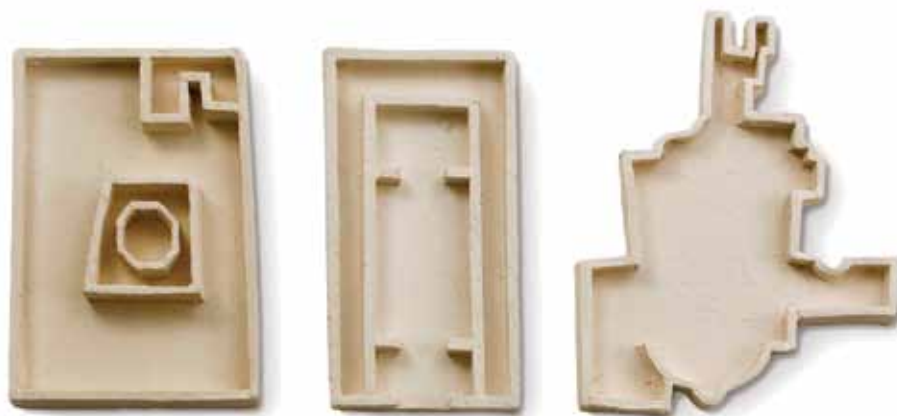
Fried Michael (1980). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago.

O'Doherty Brian (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 14-15.

Wood, Elisabeth (2007). "Art Meets Theatre: The Middle Zone", in: Morgan J. & C. Wood (eds.), *The World as a Stage*, Tate Publishing, London.



1.



2.



3.

1. אפרת איל, עשה לך מעגל מודפס, 2011
אדמית, יציקת חומר נוזלי צבעוני לתבנית ועיבוד ידני, זיגוג,
לסטר נחושת, 5/22-16/11-8 ס"מ

2. ענת בראל, "קדוש, קדוש, קדוש...", 2011
אבנית, בנייה מסשטחים, 3/24-15/36-21 ס"מ

3. רוית לצר, ואנ(ע)זה, 2011
אדמית, יציקת חומר נוזלי לתבנית, 26-20 ס"מ

צילומים: ליאניד פדרול, באדיבות מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב



תערוכות בוגרים 2011



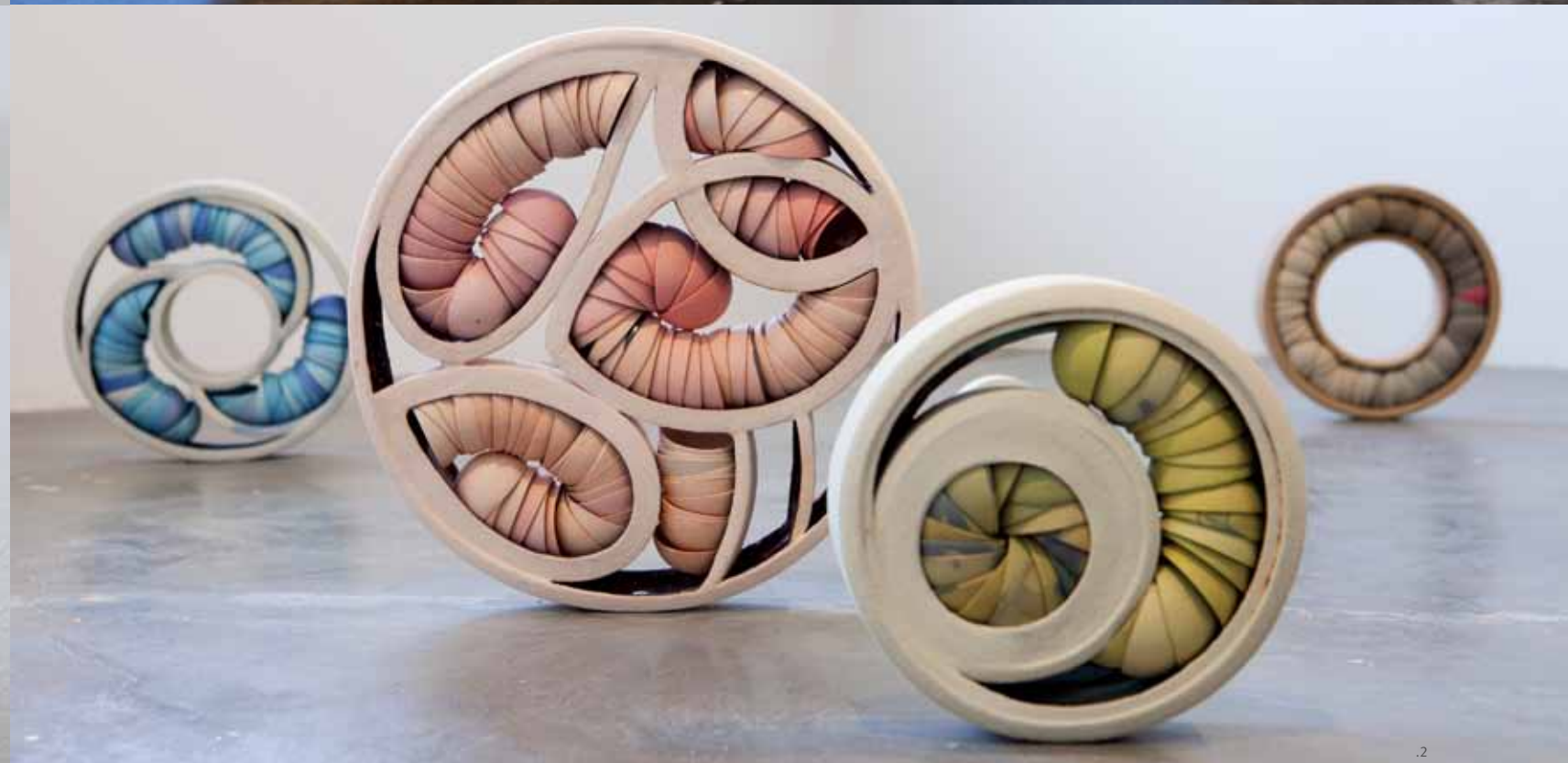
1. אור כפרי, מונומנטים אופקיים
המחלקה לעיצוב קרסי וחכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

2. נעמה פאול, מחולה
המחלקה לעיצוב קרסי וחכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

3. שי פרי, מה כתוב יבין השורות" של המרחבים
הסובבים אותנו?
המחלקה לעיצוב קרסי וחכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

4. יוליה צוקרמן, ואניטאס
המחלקה לעיצוב קרסי וחכוכית
בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

צילומים: ששה פליט





2.



1.

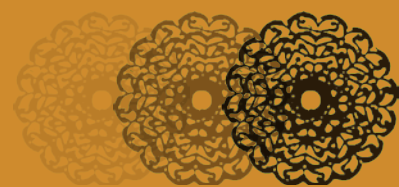


3.

תערוכות בוגרים 2011

1. **מיכל פרגו**, Else
המחלקה לעיצוב קרמי זכוכית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב
 2. **סליה שלזינגר**, כמו גשר סקוסה (שבור, גמיש ונע), המחלקה לעיצוב קרמי זכוכית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב
 3. **יערה פרחי**, כלים לאור
המחלקה לקדרות, הסכון לאמנויות במכללה האקדמית תל-חי
- צילומים: סשה פליט, שרי ארנון

הילות שנפלו:



הדפס, חומר

אסתר הורכר, Naked Girls Tea Set, הדפס על פורצלן, צילום: באדיבות האסנית, www.hetparadijs.net

ומה שביניהם

אמנון עמוס

קוראים יקרים, וידוי קטן: לא קל היה לי לכתוב את המאמר המובא לפניכם, אבל אחרי היכרות בת ארבעה גיליונות בדמיוני התרקמה בינינו אינטימיות גדולה מספיק המאפשרת לי לשתף אתכם בהרהורי ולחשוף מעט את אשר על לבי. נושא המאמר - הדפס וחומר - היה הראשון שעלה בראשי כשהצטרפתי למלאכה המרתקת של כתיבה בכתב העת, שכן זהו חלק בלתי נפרד מעיסוקי היומיומי בסטודיו. בתהליך הכתיבה יש בכדי לעשות סדר בפעולה המתוארת ולהבנות אותה, ואולם ככל שהנושא קרוב יותר ללבי, כך אני חושש יותר שתוצאת הכתיבה תביא לידי איבוד הספונטניות בדרך עבודתי בסטודיו. אני חש כאיש הבורח מבשורה, ואף על פי כן אנסה לגייס אומץ ולעמוד מול המאיים, הלא נודע.

העולם הסובב אותנו עמוס דימויים, מרקמים ודגמים המרכיבים את חיי היומיום שלנו ומשקפים את התרבות הסובבת אותנו. גירויים רבים עומדים לפני היוצר, אחדים מהם הוא בוחר להעביר אל הרשת. נוסף על ההתגברות על התהליך הטכני הכרוך ביצירת ההדפס, שיפורט בהמשך הדברים, האתגר הגדול העומד בפני מי שבחר לעסוק בתחום

הוא כיצד לצלוח את המעבר מהדו-ממד (הדימוי) לתלת-ממד (האובייקט הקרמי). בפעולת הדפוס והשכפול יש קסם שובה לב, ובעיניי זו מלכודת דבש. ההתאהבות בנוכחות הגרפית של הדימוי המודפס על הכלי יכולה להיות עזה כל כך, עד שקשה לשחרר ולהתקדם צעד נוסף אל מעבר לתחום הבטוח, הצפוי והמובן מאליו, בייחוד למי שסובל מעודף שאיפה לשלמות. האמינו לי, אני דשדשתי במקום זה זמן רב עד שאפילו שקלתי להפסיק להדפיס לזמן מה. תחושה זו הובילה אותי להרהר בדבריו של הפילוסוף ולטר בנימין במסה "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", שם הוא מניח שטכניקת השכפול והשעתוק מנתקת את היצירה המקורית מתחום המסורת, מבטלת את החד-פעמיות שלה והופכת אותה לנפוצה בהמון. יצירה שבמובנה הקלסי היא קדושה ומיוחדת מאבדת את ההילה שלה, את האותנטיות ואת הממד הפולחני שבה. המונח "הילה" מתייחס למערכת יחסי הכוח שבין המחבון ובין יצירת האמנות. יצירת האמנות המקורית היא "גדולה מהחיים", ובמצב זה יחסי הכוח נטים לטובתה. כשהיצירה משועתקת וההילה שלה אובדת, יחס זה משתנה.

בנקודה זאת אני שמח לרתום את השימוש בחומר הקרמי למען המשימה הקשה של השבת ההילה ליצירה. קקדור אני סבור שהחיבור בין שלושה גורמים מרכזיים: ההדפס - שבשלב זה עדיין נוכח

כצבע על הדף במצב של שכפול טכני נטול ייחוד אך עם זאת נושא עמו מסר חזותי הפועל על הרגש ועל האינטלקט של הצופה; החומר - המביא עמו מטען כבד של מסורת והקשרים תרבותיים; והניסיון המצטבר בסטודיו, המאפשר לאמן לגבש כתב יד אישי - חיבור זה מאפשר להשיב לאובייקט הקרמי את החד-פעמיות, את הקדושה ואת האותנטיות העלולות להיעלם לאורך התהליך. דרך זאת היא דרך פתלתלה, המחייבת שמירה על איזון בין כל הרכיבים, ובכדי לצלוח אותה יש להשתמש בתבונה בכל האמצעים העומדים לרשותנו כמו למשל זיגוג איכותי שיפעל נכון עם התחמוצות ועם הצובענים המרכיבים את ההדפס. יחד הם יעניקו לדימוי הדו-ממדי חיים חדשים ואיכויות מעבר לצפוי, ערכים של עולם החומר (הזיגוג ייזל במידה וייוזיז" במעט את הדימוי המודפס על פני השטח, התחמוצות יינתכו, יתפשטו בתוך הזיגוג ויצרו הילה עדינה של צבע סביב ועוד).

כעת נעשה צעד אחד לאחור ונסקור את השיטות האפשריות הגלומות בטכניקת ההדפס.

טכניקת ההדפס

החיבור בין הקדר להדפס היה קיים משחר ההיסטוריה, והוא הולך יד ביד עם יכולתו של החומר להעתיק מרקמים שאליהם הוא נצמד. כבר ביצירות חומר קדומות אפשר למצוא כלים עם



מרקם של חבלים שנוצר מהטבעה ומלחיצה של החומר לתוך סל נצרים או חותמות גליליות מעשה ידי אדם שהוטבעו על פני השטח. אלו בוודאי ההדפסים הראשונים. בסין אנו מכירים את קעריות התה שזכו לכינוי "טמוקו עלים" (Leaf Tenmoku) ונוצרו על ידי הדבקה של עלים טבעיים על פני החומר לפני הזיגוג. הכלי נטבל בזיגוג עתיר ברזל והוכנס לתנור, והעלה הנשרף הותיר אחריו לפרטיו דגם חומר צהבהב על רקע זיגוג חום או שחור עמוק.

המהפכה התעשייתית, עם שכלול שיטות הדפוס ופיתוחן של מכונות לדפוס המוני, הביאה לידי שיפור גם בתחום ההדפס הקרמי. המעבר מציור ידני של מאסטרים, שהיה ארוך ויקר ודרש מיומנות רבה, להדפסה מכנית של דימויים באופן מהיר וזול

היה טבעי וברור. עם זאת עד היום לא נעדר מקומם של אלה הראשונים, ובכמה מדינות באירופה (צרפת, גרמניה, איטליה, דנמרק ועוד) ובמזרח הרחוק (סין, יפן, תאילנד ועוד) אפשר להתמחות בבתי ספר מיוחדים וללמוד את רזי הציור הידני על פני החומר.

הדפס קרמי הוא נגזרת נקודתית של תחום ההדפס הכללי, וככזה חלים עליו רוב הנחות היסוד וכללי העבודה החלים על כל הדפס רגיל בתוספת ידע והתאמות לחומרי הגלם הקרמיים. את סוג ההדפס שניצור נתאים ישירות לטכניקת העבודה בסטודיו ולמטרתנו הסופית. במאמר זה אתייחס רק לטכניקה של דפוס הרשת.

את שיטת העבודה אפשר לחלק לשני סוגים:

הדפס ישיר: הדפסה ישירה מהרשת אל האובייקט

הקרמי - משטח חומר לח או אריח שרוף. שיטה זו מחייבת שהגוף שאנו מדפיסים עליו יהיה שטוח וייצמד במלואו לרשת.

הדפס עקיף (דקאל, Decal): שימוש בנייר מתווך שעליו מדפיסים את הצבע ואותו מעבירים לגוף החומר. טכניקה זאת מאפשרת להדפיס על גופים בעלי נפח.

כאשר עובדים עם נייר מתווך יש כמה אפשרויות, נתמקד בשתיים מהן.

דקאל לשרפה על זיגוג

בשיטה זו מכינים מדבקת דקאל על בסיס שמן לשרפה, המורכבת מכמה רכיבים:

נייר דקאל - נייר מיוחד להדפס דקאל מצופה בשכבה שקופה ומבריקה של ג'לטין. שכבה זו

מאפשרת את היפרדות הצבע ואוטמת את הנייר. **אוברגלייז (צבע על זיגוג, Overglaze)** - צבע מסחרי המורכב מצובענים ומתחמוצות בתוספת מתיכים ופריטות הנשרף וניתך בטמפרטורה נמוכה בטווח שבין 600C°-850C° (אפשר לשרוף כל כלי כמה פעמים בהתאם לטמפרטורת ההתכה של האוברגלייז). את הצבע מניחים בסופו של דבר על הזיגוג השרוף ומכאן שמו.

נוזל מקשר (מדיום) על בסיס שמן - נוזל מיוחד להכנת צבע להדפס. זהו חומר מקשר הקיים הן על בסיס שמן והן על בסיס מים. את הצבע, המגיע כאבקה טחונה דק, מערבבים עם המדיום. לצורך הכנת דקאל מסוג זה חייבים להשתמש בצבע על בסיס שמן, שכן נייר הדקאל הוא על בסיס מים וכך הצבע נפרד מהנייר.

שכבת כיסוי (Cover coat) - שכבה דקה של לכה האוטמת את הצבע, ועמה יעבור הצבע מהדף אל



סאט נול, Portion Control, 2008, פורצלן, גלילות לדיאטה, צינור פלסטיק, הדפס, שריפות חוזרות, 13/12/4 אינץ', צילום: D.James Dee

הכלי המזוגג.

לאחר הכנת הדקאל מניחים אותו להתייבש עשרים וארבע שעות לפחות. אחר כך ניתן להשתמש בו על ידי השריה בכלי עם מים פושרים לכמה דקות.

הצבע ייפרד מהנייר וישאר צמוד ללכה.

את המדבקה מצמידים לכלי המזוגג, עוברים עם ספוג רטוב ודוחקים החוצה את בועיות האוויר שנוצרו. במהלך השרפה הלכה נשרפת, ולכן יש לשרוף כשהסטודיו מאוורר ולהשתדל לא להיות במקום כדי לא לנשום את הגזים הרעילים. הצבע יינתך על פני הזיגוג ויישאר קבוע.

דקאל לשרפה מתחת לזיגוג

זהו דקאל על בסיס מים להעברה על חומר במצב קשי עור (Leather hard) מתחת לזיגוג (Underglaze). בשיטה זאת אנו משתמשים ב:

נייר משי פשוט - לנייר המשי שני צדדים, מט

ומבריק. מדפיסים על הצד המבריק, שכן אם נדפיס על צדו השני הצבע ייספג לדף ולא ייפרד ממנו. **צובען מסחרי או תחמוצות טבעיות (ברזל, נחושת, מנגן, קובלט ...)** - משתמשים בצבע המורכב מתערובת של צובען ואנגוב בסיס לבן. האנגוב משמש כמקשר לגוף החומר, שכן אם נדפיס רק צובען, לאחר השרפה הראשונה ההדפס יישאר אבקתי, עלול להימרח ולא ייקשר אל הכלי. היחס בין הצובען לאנגוב הוא יחס של 30% צובען ו-70% אנגוב בסיס. יחסים אלה עשויים להשתנות במקצת בין צובען לצובען בהתאם לעוצמתו ולתגובתו עם הזיגוג. היחס בין האנגוב ובין הצבעים הכהים כמו חום, שחור או אדום נמוך בדרך כלל מזה שבין האנגוב ובין הצבעים הבהירים, העלולים לדהות או להיעלם. לכן יש לנסות שוב ושוב עד שיימצא היחס האופטימלי בין האנגוב לצובען. כשמשתמשים בתחמוצות, השינוי ביחסי האנגוב/צובען גדול יותר ומצריך בדיקות מעמיקות. כך למשל תחמוצת הנחושת מתחילה להניחך ולפעול בטמפרטורה נמוכה כבר בסביבות 600C°-700C°, ולכן מתאימה לשימוש בשרפת זיגוג של עד 1100C°. מעבר לכך הצבע יינתך לגמרי וההדפס שבתוך הזיגוג ינזל. קובלט לעומת זאת מתחיל להינתך בטמפרטורה גבוהה יותר, ולכן מתאים לשרפת זיגוג גבוהה, 1200C° ואף יותר. בשרפת זיגוג לטמפרטורה נמוכה יהיו צבעו חיוור ולא בשל. מניסיוני, שימוש בצובען מסחרי מספק תמיד תוצאה בטוחה ומדויקת, ואילו שימוש בתחמוצות טבעיות מצריך יותר הבנה ושליטה אבל מביא לידי תוצאות מעניינות ומגוונות הרבה יותר. מובן שתמיד אפשר לשלב בין השניים בכדי להעשיר את הגוון. **נוזל מקשר (מדיום) על בסיס מים** - נוזל מקשר להדפס, שאותו מוסיפים לתערובת האבקה של הצובען ואנגוב הבסיס. כאן המקום לציין שבשוק מצויים מגוון נוזלים שמייצרות חברות שונות, רובם מותאמים להדפס במכונה ופחות להדפסה ידנית, ולכן הם נוטים להתייבש מהר יותר על הרשת. להדפסה ידנית מומלץ להשתמש בנוזל של חברת דגוסה הגרמנית. הוא אמנם יקר מהאחרים, אבל מספק את התוצאה הטובה ביותר. כותשים את תערובת המדיום, הצובען ואנגוב הבסיס בעלי ובמכתש עד שאין גושים, מוסיפים בכל פעם מעט נוזל לתערובת עד שהיא נוזלית כמו דבש, אחר כך מסננים במסננת בצפיפות בינונית, כזאת המשמשת לפיזור אבקת סוכר. מאחסנים בצנצנת זכוכית.

אני מכין בדרך כלל תערובת של 100 גרם. לאחר ההדפס מניחים את הניירות להתייבש ללילה, ואז ניתן להשתמש בהם או לאחסן אותם ללא הגבלת זמן. כדי להדביקם גוזרים פיסת נייר מודפס, מצמידים לכלי הנמצא במצב קשי עור. אם הכלי יבש, ההדפס לא יעבור בשלמותו שכן החומר היבש סופג את המים במהירות והצבע אינו מספיק לעבור מהדף לכלי. זאת ועוד, במצב זה הכלי שביר מאוד ועלול להיסדק מהלחץ המופעל עליו. אם הכלי רטוב מדי, הצבע עלול להימרח על פניו והנייר ייקרע. הכלי גם עלול לאבד את צורתו. אפשר להעביר את ההדפס לכלי שרוף ביסק (מומלץ פחות), אבל אז יש צורך להרטיב את הכלי במים כדי להקטין את רמת הספיגה שלו. העברה במצב זה קשה יותר, שכן הנייר נצמד פחות טוב לכלי, אך אפשרית. כדאי גם לדעת שהנוזל מתנהג כמו שעווה ודוחה את הזיגוג, ולכן אם תזגוג את

הכלי מיד, המקומות שבהם עבר ההדפס ידחו את הזיגוג או יאפשרו רק לשכבה דקה להיתפס. אפשר לנצל זאת כאפקט, אבל אם רוצים להימנע מכך יש לשרוף את הכלי בערך לטמפרטורה של 400C כדי לנדף את הנוזל מתוך הצבע. את הנייר המודפס מצמידים לכלי כאשר הצד המבריק, המודפס, פונה לכיוון הכלי, והצד הקהוי (מט) פונה כלפי מעלה. עוברים בעדינות על פני הנייר במכחול במבוק לח בעל שערות רכות. חשוב להקפיד שהמכחול לא יהיה רטוב מדי כדי שהצבע לא יימרח. כשהנייר נעשה שקוף ורטוב, לוחצים עם ספוג לח וממתנינים שתיים-שלוש דקות עד שהנייר מתייבש קצת וחוזר לגוון חלבי. בשלב זה משתמשים בגב של כפית כדי למרק את הצבע אל פני השטח. שתי פעולות אלו יחד יבטיחו העברה טובה מהנייר לחומר. לא די רק להרטיב את הנייר, חייבים גם להפעיל



אסתר דוקס, Improved! Crockery, הדפס רשת על כלי פורצלן רדי מייד, צילום: Hans Van der Matok

לחץ שינתק את הצבע מהדף. כעת מקלפים את-אט את הנייר. אם יש מקומות שבהם הצבע לא נפרד מהנייר, אפשר להחזיר וללחוץ שוב עם ספוג לח.

היתרונות והחסרונות של שתי השיטות

דקאל לשרפה על זיגוג
היתרון המובהק של שיטה זו הוא הדיוק בפרטים והקשת הצבעונית. אפשר להגיע לכל צבעי הקשת ואף לצבעים מתכתיים כמו ברונזה, כסף וזהב, הכול לפי קטלוג היצרן. הדימוי נשאר על פני הזיגוג ואינו מאבד אף פרט (מתאים מאוד לדימוי צילומי וכאשר ההדפס מורכב מהרבה צבעים). ואולם יש לה גם חסרונות לא מעטים: הצורך בשרפה שלישית מייקר את התהליך ולעתים מסכן את הכלי. עלויות גבוהות של חומרי הגלם - נייר הדקאל, האוברגלייז, הלכה והמדיום.

סכנה בריאותית - העבודה עם צבע על בסיס שמן מצריכה שימוש בטינר ובטרפנטין לשם ניקוי הרשת משאריות הצבע, תהליך ארוך ולא נעים. יש להשרות ולנקות בטרפנטין את כל מה שבא במגע עם הצבע, וכל העת יש לעבוד עם מסכה וכפפות להגנה על הידיים. תהליך עבודה ארוך עד התוצר הסופי.

כיום יש בארץ כמה מקומות המפעילים מכונת דפוס דיגיטלית מיוחדת המדפיסה צבעי אוברגלייז ומייצרת דקאל בכל צבע ואיכות החל בדימוי גרפי קווי וכלה בדימוי צילומי. העלות אינה גבוהה ביחס לעלויות הפקת הדקאל בסטודיו, וזה בהחלט פתרון טוב למי שצריך דקאל לשרפה שלישית.

דקאל לשרפה מתחת לזיגוג

שיטה זו נעימה הרבה יותר למשתמש: הצבע מבוסס על מים ולכן בסוף התהליך אפשר לשטוף הכול במים זורמים ללא סיכון הבריאות ובזבוז זמן רב. עלות חומרי הגלם - הצובענים, האנגוב וניירות המשי - קטנה יותר. אין צורך בשרפה נוספת, וההדפס מועבר לכלי לפני השרפה הראשונה.

עם זאת איכויותיו של ההדפס על נייר משי שונות מאוד מהדפס על זיגוג, שכן ההדפס נמצא מתחת לזיגוג ובזמן השרפה מתחבר אתו לגמרי. לכן לעתים פרטים נעלמים, ההדפס מתפשט וכו'. אני רואה בתופעות אלה יתרון וברכה, אבל הן בהחלט אינן מתאימות לכל מטרה.

שיטות נוספות

יש שיטות נוספות להעברה של הדפס לכלי או למשטח חומר כמו למשל ציור על משטח גבס והעברה לחומר, נייר דקאל מיוחד למדפסת ליזור, המאפשר הדפסה ישירה מהמחשב ללא צורך ברשת וערבוב צבעים בסטודיו או העברת הדימוי לדף מלוח מתכת שהדגם חרוט בו במקום מרשת משי. זהו תחום מגוון ורחב הפתוח להתנסויות ולפיתוחים אישיים שעדיין לא נחשפו. חשוב לציין שאף שההדפסים עשויים להרתיע מעט את מי שטרם התנסה בהדפס מימיו, עם רצון ותושיה אפשר לנהל בסטודיו הפרטי מעבדת הדפס קטנה בהוצאה כספית סבירה וללא צורך באמצעים רבים. אנסה למנות כאן רשימה קצרה של הציוד הנחוץ להדפס משי בשיטת אמולסיה צילומית.

הציוד הנחוץ להכנת הדפס משי בשיטת אמולסיה צילומית

אמולסיה צילומית - תמיסה רגישה לאור שמורחים על הרשת. לאחר ייבוש במקום חשוך מניחים את הרשת על שולחן אור שאליו הוצמד שקף בשחור לכן עם הדימוי שאנו רוצים לקבע על הרשת לצורך הכנת ההדפס.

שולחן אור - תיבה הגדולה במקצת מגודל הרשת שבבסיסה שורות של נורות פלורסנט והיא מכוסה בזכוכית חלבית. התיבה מאפשרת לחשוף את הרשת המרוחה באמולסיה למקור אור המקבע את הדימוי על הרשת.

רשת משי - מסגרת שעליה מתוחה רשת עשויה פוליאסטר (בעבר הייתה הרשת עשויה משי ומכאן שמה). את הרשת ואת כל שאר הציוד אפשר לרכוש בחנויות המשווקות ציוד לדפוס משי כמו למשל פונגר 2000, בסמוך לתחנה המרכזית החדשה בתל אביב, או מחלקת הדפוס של ארטא. לבחירת הרשת כמה פרמטרים, כשהחשוב ביותר הוא צפיפותה, כלומר מספר המשבצות לאינץ' (הצפיפות באה לידי ביטוי ביחידות מספריות). ככל שהרשת צפופה יותר (מספרה גבוה יותר), הצבע המודפס שיכול לעבור דרכה עדין יותר. כך למשל הדפסה של אנגוב עם צובען מצריכה רשת שאינה עדינה מדי, שכן גרגרי האנגוב גסים יחסית. לצורך כך נבקש רשת בצפיפות 62 או 77, אבל לא צפופה מזאת. אם נרצה להדפיס זיגוג, נצטרך רשת פתוחה יותר שכן הזיגוג גס יותר מהאנגוב. במקרה זה נשתמש ברשת 40.

שוקת - מסילת אלומיניום המשמשת למריחה אחידה של האמולסיה על הרשת.

מגב גומי - מגב מיוחד להדפס המשמש להעברת הצבע מהרשת למשטח המודפס.

מסיר אמולסיה - אבקה כימית הנמהלת במים ומשמשת לניקוי הרשת מהאמולסיה והכנתה להקרנה נוספת.

מברשת לניקוי הרשת - מברשת מיוחדת העשויה שערות ניילון גסות אך לא שורטות לניקוי הרשת מאמולסיה ישנה באמצעות מסיר האמולסיה או משאריות צבע בלי לפגוע בשלמותה.

מדיום מים או שמן - של חברת דגוסה להכנת צבע להדפס.

צבעים - צובען ואנגוב בסיס לכן או אוברגלייז לערבוב עם המדיום.

שפכטל ציירים - לאיסוף הצבע העודף מהרשת.

מסקינטייפ נייר - לאיטום שולי הרשת.

צינור - צינור עם חיבור לראש אקדח מים המזרים מים בלחץ לניקוי הרשת מהאמולסיה ומשאריות צבע.

טינר וטרפנטין - לניקוי הרשת בהכנת הדפס על בסיס שמן ●

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



הדפס נייר משי, צילום: אמנון עמוס



רשתות להדפס, צילום: אמנון עמוס

גזור ושמור

לא חיוני אך שימושי

מיכל קורן

צילום: מיכל קורן

סדקים

סדק הוא שבר לא רצוי בכלי הקרמי, והוא עלול להופיע בכל אחד משלבי הייצור. בדרך כלל הוא נוצר במהלך הייבוש בשל מתחים פיזיקליים הנוצרים בחומר בעקבות ההתכווצות. פעמים רבות נוכל להבחין בסדק במהלך הייבוש, אך לעתים לא נבחין בו אלא לאחר השרפה. הסיבה לכך היא שבמהלך השרפה החומר ממשיך להתכווץ והמתחים הפיזיקליים מגבירים את התפתחות הסדק והוא גדל. עם זאת יש סדקים הנוצרים בזמן השרפה בגלל תהליכי ההתפשטות וההתכווצות של החומר או הזיגוג.

זיהוי סיבת הסדק

הנקודה שבה הסדק הוא הגדול (הרחב) ביותר תשמש לנו נקודת ההתחלה, שכן היא יכולה לעזור להבין מה קרה. המקום הרחב ביותר של הסדק הוא הנקודה שבה החל תהליך ההיסדקות: סדקים בשפת הכלי נגרמים בדרך כלל בשלב הייבוש, ואילו סדקים בבסיס מתרחשים בדרך כלל במהלך השרפה.

כדי להסיק על הגורם לסדק במהלך השרפה, מסתכלים על הזיגוג לאחר השרפה: אם הזיגוג בקצה שולי הסדק חד, הדבר קרה במהלך קירור התנור (קירור מהיר מדי). אם הזיגוג בקצה הסדק עגול, הוא כנראה התרחש בתהליך הייבוש והמשיך להתפתח בתחילת השרפה.

הימנעות מסדקים

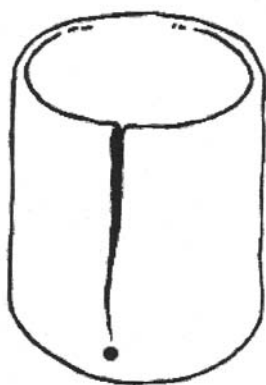
את היווצרות הסדקים עלולה לעודד בדרך כלל

צורת הכלי: עובי לא אחיד של הדופן או התחתית, פינות בעלות זווית חדה, שפה דקה, תחתית רחבה ללא רגל - מקומות אלה נוטים לרכז את המתח הנוצר מהייבוש ומההתכווצות ולהיסדק. על כן באזורים אלה כדאי להאט את קצב הייבוש בעזרת איטום הפינות ושפת הכלי להתאיידות המים על ידי מריחה של שעווה נוזלית או latex או הנחת ניילון צמוד.

תיקון ואיחוי של סדקים

כאשר החומר מתייבש ונשרף הוא מאבד מנפחו ומתכווץ. התכווצות זו מביאה לידי היווצרות סדקים, והם יכולים להיראות בשלב הייבוש או לאחר שרפת הביסק או הזיגוג. הטיפול בהם דורש פתרון לשתי בעיות עיקריות: התפשטות הסדק בשלב הייבוש (אם הוא גלוי לעין) ומילוי החלל שנוצר בעקבות הסדק.

עצירת ההתפשטות: אם הסדק החל בשלב הייבוש, הוא ימשיך לגדול ולהתפתח ככל שנתקדם בשלבי הייצור. כדי לעצור את התפתחותו ניצור חלל ריק (חור) בעזרת חירור קצהו על ידי מחט או מחורר דק, וכך הסדק ייפגוש חלל ריק ולא מבנה גבישי רצוף המעודד המשך הסידוק (איור 1).



1.

מילוי החלל: המטרה למלא את הסדקים בחומר מילוי שאינו מתכווץ בשלבי הייבוש והשרפה ומראהו דומה לחומר הבסיסי שממנו עשוי המוצר. לשם כך קולים את החרסית או את החומר הכתוש מעל 800°C והופכים אותו לשמוט. טמפרטורה זו מנטרלת את שינויי הנפח ומאפשרת לשמוט להגיב יחד עם החומר של הכלי ולקבל את אותן תכונות של צבע ומרקם. כדי שחומר המילוי יידבק לסדק יש להוסיף לו מעט "ידבק" כגון מי זכוכית או

דבקים סינתטיים (פפספון, CMC ודומיהם).

כאשר הסדק נוצר במהלך השרפה, אפשר לטפל בו בעזרת דבקים מיוחדים רק לאחר הוצאת הכלים מהתנור, וכשסדק מופיע לאחר שרפת הזיגוג אין בעצם מה לעשות למעט הפקת לקחים בנוגע לגרף השרפה. לכן חשוב להקפיד על בנייה נכונה של הכלי ועל "רפואה מונעת".

שעווה נוזלית

שעווה נוזלית הוא חומר שעוותי מהול במים שלרוב משמש לשמירה על תחתיתו או על שפתו של הכלי מספיגת הזיגוג בגוף הקרמי. השעווה משמשת גם בשיטות עיטור שונות.

שעווה עם ערך מוסף

כאמור, אפשר לשלב את השעווה בתהליך הייבוש: לעתים קרובות צריך להאט את ייבושו של חלק בכלי לעומת שאר הגוף, כמו למשל שוליהן של הצלחות או חיבורי ידיות לספלים (איור 2). השעווה מאטה את הייבוש באזורים אלה ועוזרת במניעת סדקים ועיוותים. לעתים קרובות השעווה מגיעה מהיצרן סמיכה מדי, דבר המביא לידי שימוש בשכבה עבה ובזבזנית. כדאי לדלל אותה במים, וכך היא גם תתייבש מהר יותר.

כאשר מורחים שעווה על מכסים ותחתיות לפני הזיגוג, אפשר להוסיף לה לפני המריחה אלומינה, ובכך לאפשר לחומר להתכווץ בחופשיות רבה יותר במהלך השרפה ■

מיכל קורן - אומנית פעילה, בוגרת בצלאל האקדמיה לאמנות ועיצוב, יוצרת ומלמדת בסטודיו שלה ביפו



2.