

כתב עת למדע ולטכנולוגיה

1280 א'

גיליון 27 קיץ 2013

מחיר: 50 ש"ח כולל מע"מ



0 0232000002 1

דבר העורכת

כבר קיץ.

דמו את עצמכם פורשים מניפה ומגלים שבכל אחד מאבריה המאוגדים יחדיו מופיעים מילה או משפט: חרסה, לקלוף אפונים יחד, מכונת ישיבה, זיגוג אואזין, גיינגדאג'ין, הגמשת זיאנרים, חובעת מרחב, צד שני, הגלריה הקטנה.

השהו. תנו לכל אחד מהנושאים לרבוץ במחשבות. הרי לכל אחד מאתנו מלאי קישורים עשיר ושונה לכל נושא ונושא.

בחירת כותרת היא סוג של הצהרה. על אף השוני בכותרות, בגיליון זה כיוונו לנושא הזורם בין הכתבות ובתוכן: זיכרון תרבותי. זיכרון תרבותי מתייחס בין היתר להיסטוריה של הקרמיקה הישראלית - נושא שראוי להמשיך ולחקור בו. הפעם הכתבה נכתבה מנקודת מבט אישית.

בראשית המאה העשרים "עלתה" ארצה תרבות מרכז אירופית והפכה חלק מהממסד התרבותי. כזה היה למשל בית אנה טיכו. אחד האובייקטים המרשימים באוסף שהוצג שם לאחרונה עשוי פורצלן ומחופה זיגוג הנראה כפְּטִינָה. מרשם הזיגוג סודי.

בעבודותיהן של שתי האמניות שאנו מציגים - האחת בביקור בתערוכה והאחרת בביקור בסטודיו - אפשר למצוא סימנים של מטען תרבותי אישי.

חומר למחשבה הוא חומר.

קיץ חם זו מציאות.

קריאה מהנה

טליה טוקטלי



בשער:
מירגווי
צילום: שי הלוי



ע"ר 98-007-0842



אגודת אמני קרמיקה בישראל
Ceramic Artists Association of Israel



בתמיכת משרד התרבות והספורט מנהל התרבות



מועצת היקט לתרבות ולאמנות

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

תוכן עניינים

5

מוריה אליוט
**המסלול העוקף של
ציפור הוולם**

על הכלכלה של הכתיבה הביקורתית

Moyra Elliott

**The Economics of the Critical
Article, or, the Circuitous
Route of the Oozlum Bird**

11

אורלי נזר

תובעת מרחב

על תערוכתה החדשה של מיה מוציבסקי-
פרנס, זוכת פרס אנדי לאומנויות עכשוויות
לשנת 2013

16

אתי גורן

אחד על אחד

אמן אחד על עבודה אחת

18

יוסף ניסים

גינגדאגין

רשמי מסע

22

פאוזה

24

אמנון ישראלי

חרסה

המחלקה האמנותית 1966-1956

29

מציצים

דבורה שטראוס

30

גלי גרינשפן

לקלף אפונים ביחד

ריאיון עם האמנית גליה פסטרנק

36

צוללת

40

תמנע זליגמן

ביקורי תערוכות

וינה של אנה

בית טיבו, ירושלים

44

מיכל קורן

טכנולוגיה של החומר

אאוזין ולאסטרים

47

שי הלוי

פול טיילור

ראיון מצולם

52

הגלריה הקטנה

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

הכלכלה של הכתיבה הביקורתית או המסלול העוקף של ציפור הווזלם

The Economics of the Critical Article, or, the Circuitous Route of the Oozlum Bird

Moyra Elliott

מוריה אליוט

מאנגלית: ענת נגב

I don't know how far the legendary Oozlum bird has spread culturally, but in my part of the world, it is an apocryphal winged creature that, when attempting to unravel the intransigent dilemma, flies in ever decreasing circles until it disappears up into its own fundamental orifice. In similar fashion, my talk today will follow a circuitous route that leads to or elucidates aspects of critical writing. I trust I shall not likewise disappear...

Writing what is currently called the "Critical Article" has to start with some agreement about what that is. That word "critical" is something of an obstacle, for to many it simply means making severe or negative judgements—being mean—when really it's the second dictionary definition—being analytical, penetrating, and precise about the subject at issue, be it an individual's work, an exhibition or almost any topic in contemporary ceramics—that should be applied. It's that simple—and also that complex, but first, let's step back a little and look at why we in ceramics have not really developed a strong tradition of critical writing, unlike

אני יודעת כמה רחוק מבחינה תרבותית התפרשה ציפור הווזלם האגדית, אך בחלק העולם שאני באה ממנו היא יצור מכונף ומפוקפק שבנסותו לפענח דילמות עיקשות הוא מעופף במעגלים הולכים וקטנים עד שהוא נעלם לתוך גופו שלו. באופן דומה תלך השיחה שלי במסלול מעגלי המבהיר היבטים של כתיבה ביקורתית. אני מקווה שלא איעלם באותו האופן...

כתיבה של מה שמכונה כיום "כתיבה ביקורתית" חייבת להתחיל בהסכמה כלשהי על ההגדרות. המילה "ביקורת" היא סוג של מחסום, שכן לרבים משמעותה מתיחת ביקורת שלילית, אפילו מרושעת, אף שלאמיתו של דבר הגדרתה המילונית היא להיות אנליטי, חודר ומדויק בנוגע לנושא שבמרכז הדיון - עבודתו של אדם יחיד, תערוכה או כמעט כל נושא בקרמיקה עכשווית. זה כל כך פשוט ובו בזמן כל כך מסובך.

בואו נצעד לרגע צעד אחד לאחור וננסה להבין מדוע אנחנו בקרמיקה לא באמת פיתחנו מסורת חזקה של כתיבה ביקורתית, בניגוד לתחומים רבים המצויים מתחת למטרייה הרחבה הקרויה אמנות. בעבודתנו במדיום שהוא במהותו קראפט אנחנו קשורים לרשת ארוכת ימים של תנועות תרבותיות אלטרנטיביות: הצמיחה שלאחר מלחמת העולם השנייה פעלה במקביל

לתנועות אנטי-מלחמתיות, תנועות נגד העיור הגובר, תנועת ההיפים ומאוחר יותר תנועות בעלות מודעות סביבתית שהציעו סגנון חיים חלופי: חזרה לטבע, ניצול הפנאי באופן יצירתי והימלטות ממירוץ העכברים המסורף של העולם המודרני שלאחר המלחמה. חלופה אמיתית ראשונה לאורח החיים של הורינו.

ואז נוצרה האפשרות למכור מוצרים ישירות מהיוצר - דרך קואופרטיב או באמצעות רשת של מרכזי מכירות למוצרי אומנות וגלריות מתמחות. כחלק מסגנון חיים כזה, במערכות יחסים המבוססות על נינוחות, קראפט מכיל בתוכו ערכים אלטרנטיביים המעדיפים שיתוף ותמיכה על פני תחרויות ושיפוטיות ועל פני דירוג הייררכי המתבסס על ערכים של טוב ורע, הצלחה וכישלון.

משם התפתח רעיון דומיננטי בחוך תעשיית הקראפט ולפיו העבודות האלה הן צורה של ביטוי אישי, והיצירה הקרמית היא בעיקרה אופן של מימוש עצמי: דרך להביא קדימה את האני הפנימי של היוצר. כשהאובייקט מובן באופן זה, קשה להפריד בין העבודה ובין יוצרה, ולכן כל ביקורת על העבודה נעשית ביקורת על היוצר ועלולה להתקבל כביקורת אישית. ואת זה אנחנו לא נוהגים לעשות בפינה שלנו בעולם האמנות.

כתבות בכתבי עת נהגו לתמוך באמן וכיוונו לפרסום חיובי שלו, ומשימתם של הכותבים נתפסה כהסברת עבודת האמן באופן מובנה ואובייקטיבי יותר, לעתים באופן פואטי ולירי יותר, ממה שהאמן היה עושה בעצמו. כך הכותב עבר ברוב המקרים בשירות האמן. מאמרים שימשו כדי להציג ערך לפני קונים פוטנציאלים, הן בידי האמן והן בידי הגלריות, ולעתים אמנים או גלריות שילמו בעבור הכתיבה כחלק משרשרת כלכלית ללא דיון אם החיבור הזה יוצר פשרות ערכיות.

הזמנים השתנו. הקהילה, שבעבר תמכה, נקלעה מסיבות רבות לתקופה קשה, ומכאן גברו התחרות ועמה הלחץ על אמצעי התקשורת לפרסם עבודות. לעתים נראה כי תוספת פרסום היא כל מה שנדרש כדי לתקן את המצב הבעייתי הזה. זאת ועוד, בארצות רבות נהפכה הקרמיקה למקצוע הנלמד במוסדות להשכלה גבוהה, ולא הייתה עוד מקצוע חביב הניזון מעצות מהשכנים ומחוגים במתני״ס השכונתי.

כיום אמני קרמיקה מתבוננים בקנאה במחירים שאמנים פלסטים - שמשך הכשרתם דומה לשלהם - מקבלים על עבודותיהם שנכנסו לשוק האמנות בקטגוריה של אמנות. הם יודעים כיצד ההייררכיות בשוק האמנות עובדות במונחים של יוקרה ותוצאות: החזר כספי, מעמד וסתם התייחסות רצינית יותר לאמן הם גורמים חזקים ומשכנעים ברצון לקבל בעבור העבודה הקרמית את מה שניתן כמובן מאליו בעבור עבודה בתחום האמנויות הפלסטיות. אבל לאמנויות הפלסטיות אין את רשת התמיכה הנעימה ואת הביקורת האוהדת תמיד שיש לכתבות בכתבי העת של אמנויות הקרמיקה. הם מצפים, ומקבלים, בין יתר הדברים, את הכתיבה הביקורתית, ובה בחינה קפדנית יותר של עבודתיהם.

אי אפשר להחזיק במקל בשני קצותיו: מצד אחד להשתוקק לסטטוס ולפריבילגיות הכלכליות הנלוות אליו; ומן הצד האחר לצפות לכתבות

many other areas under the wide umbrella called art.

Working in a craft medium, we are linked into a long-standing network of alternative cultural movements. Post-war growth coincided with anti-war, anti-urban, hippie and, later, environmental sensibilities offering the potential for alternative lifestyles, a return to nature, a life in creative pastimes and an escape from the rat race: a first-time, real alternative to the lives our parents led. Then, work was sold directly from the gate, or through a cooperative or a network of craft outlets and specialist retail galleries. Being an integral part of such lifestyles and cosy relationships, craft has been imbued with alternative values favouring cooperation and support rather than competition and judgment or hierarchies based on ideas of good and bad or success and failure.

So, a dominant idea within craft media practices is that the work created is a form of personal expression and that ceramics is about self-actualisation—a way of bringing forth the maker's inner self. When an object is understood this way, it is difficult to make a distinction between the work and its maker. Therefore, any criticism of the work becomes a criticism of the person who made it and thus becomes, or can be taken as, personal. And we don't do that in our corner of the art world.

Articles in magazines used to be supportive and aimed at positive publicity, and the task of the writers was viewed as explaining the artist's work in a more structured, objective or lyrically poetic manner than perhaps the artist might. So the writer was, ostensibly, working for the artist. Magazine articles were used by both artists and galleries to demonstrate the artist's worth to potential clients. Thus, writers could in fact be paid by the artist or the gallery as part of an economic chain that was not seen as compromised.

Times have changed. Our formerly supportive community has fallen on hard times for a variety of reasons and, in turn, competition has increased and pressure falls upon the media to publicise work. Initially, more publicity was seen as all that was needed to correct the problematic situation. Also, in many countries, we now have ceramics being taught in institutions of higher learning, turning it into a respected art rather than something learned with a neighbour's kind advice or at local art society classes. Ceramic artists look with justifiable envy at prices received for work produced from a period of education similar to the scale of the student's debt, but which enters the art market under the rubric of fine art. They also note how the art hierarchies work in terms of prestige and consequence. Fiscal return, status, and being taken

שנראות כאילו כתב אותן חברו הטוב ביותר של האמן. יש אמרה אומרת: ״היה זהיר במשאלותיך פן יתגשמו״.

ובכן מהי כתיבה ביקורתית זו? לפי פול מתייו (Paul Mathieu) היא מורכבת מתיאור, מהכנסה להקשר, מאנליזה ולבסוף מהערכה.

תיאור צריך להיות תמציתי ולהתעלם מכל מה שאפשר לראות בדימויים המצורפים. הכותב צריך לחפש את מה שאינו מובן מאליו לקורא, למשל תחושת המישוש או המגע של האובייקט. לכן הכותב צריך להיות שם. הכנסה להקשר צריכה לתאר איפה, מתי ואיך האובייקט עובד? בשביל מי? כיצד הוא מתחבר להיסטוריה - ההיסטוריה של הקרמיקה או היסטוריות אחרות - והאם הוא עושה זאת באופן אפקטיבי?

אנליזה שואלת: על מה העבודה הזאת, ואיך היא מתחברת עם ניסיונות אחרים העוסקים בהקשר דומה? מהן הכוונות?

ולסיום הערכה: האם העבודה יכולה להיעשות טוב יותר? מהם החוזקים והחולשות שלה? האם העבודה עומדת בהבטחות ובהצהרות שלה? האם משהו חסר או פתור באופן לא מספק? מיותר או מלאכותי? ומה בא לידי ביטוי באופן מצוין והשיג תוצאות טובות במיוחד בהצגת הנושא? נדרשת דעה.

אין לצפות שבכל אלה ידון המאמר במידה שווה. יש לחשוב על כל הנושאים באותה רמת עומק וכנראה גם לחקור אותם בעומק דומה, אבל בסופו של דבר על הכותב להחליט מה הוא מרגיש. בנוגע לעבודה זו, לתערוכה, לאירוע או לנסיבות אלו, מה חשוב שהקורא ידע? בהנחה שהקורא אולי לא יוכל לבקר בתערוכה או אם יוכל - מדוע זה חשוב? כמו שרוברטה סמית, עיתונאית לנושאי אמנות ב-New York Times, אמרה לפני שנתיים לעיתון Critical Santa Fe: ״חשבתי שאני לצדם של האמנים, מנסה להסביר מה הם מנסים להעביר לצופה. באופן כלשהו תמיד עבדתי בשביל האמנים... ואז הבנתי שאני בעצם בצד השני. זה היה מאוד משחרר. הקוראים שלך נהיים יותר ויותר אמיתיים, והמחויבות להם גוברת על כל האחרות״.

זה תפקידו של הכותב. זה המקום שהאחריות מצויה בו. בידי הקורא. וזה המקום שאופייה המעגלי של הכלכלה נכנס, שכן לא הקורא משלם בשביל הכתיבה פרט לתרומתו העקיפה בקנותו את כתב העת. נשארות שלוש אפשרויות: האמן שעבודתו נסקרת - אם הוא הנושא; עורך כתב העת שהזמין את הכתבה; או מארגני התערוכה או האירוע.

ברור שמהאמן אין מצופה לשלם בעבור הכתבה, בעיקר אם מובעת בה ביקורת שלילית. לעורכים גם כן אחריות לקוראיהם... אפשר להגיד שזאת אחריותם העיקרית. אבל הם אחראים גם כלפי ההנהלה שלהם, בעלי כתב העת או מחזיקי המניות שלו. ואלה יכולים להרגיש אחראים כלפי המפרסמים שלהם. כך למשל מה קורה אם המפרסמים דאגו לפרסום של אירוע שבסופו של דבר זכה להערות לא אוהדות - האם בעתיד הם יפרסמו במקום אחר? ואם כן, היכן? האם מצפים מהעורך להיות ער לשיקולים האלה?

seriously are powerfully seductive factors that make ceramicists want what they perceive that the fine arts have.

On the other hand, the creator of fine art does not have much of the supportive cosy relationships and positive aspects-only type of magazine articles that the craftsperson has. They expect, and accept among other things, the critical article with its more rigorous examination of their work or event.

It's not possible to have it all ways. One cannot desire status and economic privileges while expecting articles that read like they have been written by the artist's best friend. There's that old saying about “be careful what you wish for...”.

So, what is it, this “critical article”?

Paul Mathieu claims it consists of description, contextualisation and analysis, and then evaluation.

Any description should be done succinctly, ignoring what can clearly be seen in any accompanying images that are to be used. The writer must go for what is not immediately obvious to the reader, for example, tactility or the haptic experience.

Meaning, of course, that the writer has to be there.

Contextualisation should cover where, when, and how the piece operates and for whom? What are its connections with history—the history of ceramics or to other histories—and does it do this effectively?

Analysis asks what this work is about. How does it connect with other experiences that deal with similar content? What are the intents?

Then finally, some evaluation. Could it be better? What are its strengths and weaknesses? Does it deliver on its promises and intentions? What, if anything, was lacking or insufficiently resolved, or what was superfluous or unnecessary? Was there anything that was superbly manifested and as accomplished as anyone could manage for the topic?

In other words, some opinion is required.

It's unlikely that all of these will be covered in equal depth: all will be thought about in equal depth and probably researched in equal depth, but in the end, the writer must make a call about where the emphasis should lie. For this particular work, exhibition, event, or circumstance, what is it that the reader should know? The writer should take into account that the reader may not be able to see the exhibition, but if they can, he must tell them why they would wish to. As Roberta Smith, arts writer for the NY Times, said at Critical Santa Fe a couple of years ago:

אני מרגישה מחויבת לציין שהכתיבה הביקורתית על קרמיקה אינה צריכה להיות זהה לכתיבה ביקורתית על האמנויות הפלסטיות. לקראפט אין מסורת ארוכה של ביקורת והערכה מכיוון שהמושג "כתיבה ביקורתית" מתייחס לאופן החשיבה וההערכה של האמנויות הפלסטיות. וקראפט שונה מהן. יש לו היסטוריה שונה לגמרי ומערכת ערכים שונה, ואין בו את אותה רמת התמקדות במושג או ברעיון; הוא ממוקד בהבנה מתוחכמת של חומרים וברמת מיומנות ביצוע גבוהה, מניעים אותו נושאים כמו פונקציונליות וייצור, ויש לו יחסים קרובים הרבה יותר עם השוק. היבטים אלה עושים את הקראפט ייחודי ובעל כוח. כתוצאה מכך הקראפט אינו יכול לסבול, או לא מגיע לו, את אותו היחס של חשיבה תאורטית או ראייה ביקורתית כמו כשמדובר באמנויות הפלסטיות. להחיל תאוריות של אמנויות פלסטיות על קראפט זה לא להבין את מהות הקראפט.

אבל אני מאמינה שאנחנו יכולים לייצר כתיבה ביקורתית על קרמיקה בכך שנתאר את האובייקט טוב יותר, נכניס אותו באופן טוב יותר להקשר, ננתח אותו ניתוח יסודי יותר ולבסוף נעריך אותו הערכה מאוזנת. לכתיבת מאמר מסוג זה דרוש זמן רב יותר, אבל אני מאמינה שאנחנו רואים יותר ויותר כתיבה כזאת. יש לנו עכשיו קבוצה קטנה של כותבים בינלאומיים - מהם במוסדות ובמכונים ומהם עצמאים - ואנחנו זקוקים לשני הסוגים; כותבים שלקחו זאת כקריירה וזיהו את ההזדמנויות שבכתיבה על קרמיקה אל מול השוק הרווי של הכותבים על זירת האמנויות הפלסטיות. זה בעיקר מסלול למידה לכולנו - לאלה שחצו את הקווים מהיותם אמנים יוצרים, ואלה שרק סיימו תארים בהיסטוריה ובתאוריה ורוצים לרכוש ידע על התרבות שלנו.

אם הייתי יכולה לצטט משהו שקראתי לאחרונה: "ביקורת אינה השמעת הערות מרושעות וקטנוניות בנוסח סיימון קאוול. אין משמעותה ערמות של בוז. ביקורת היא יצירת הבחנות דקות; משמעותה שיחה על רעיונות, על אסתטיקה ועל אתיקה כאילו שאלה דברים חשובים - ואלה אכן דברים חשובים. מה שעושה אותו אנושיים הן היכולות הביקורתיות שלנו".

לאחרונה קראתי, בפורום ביקורת קראפט, שכתב העת Journal of Modern Craft מתכוון לפרסם בלוגים על נושאים רלוונטיים "ובכך לטפח רשת עולמית של כותבים על קראפט". ובכן, אני לא מבינה איך תהליך טיפוח מתרחש, אבל אחכה בעניין רב למידע נוסף. על כל פנים זה היפוך מעניין מהתסריט של קניית חומר ממדיה מודפסת.

ה-Journal of Modern Craft איננו משלם בשביל טקסטים, ובכך מוגבל לקבלת חומר כתוב בעיקר מאקדמאים המקבלים משכורות ממוסדות מחקר או מכותבים בעלי אמצעים המסתפקים בלראות את שמם בדפוס. כתב עת זה רחב במובן שהוא כולל את כל סוגי הקראפט, גם את הנידחים שבהם, אבל צר במובן שהכתיבה האקדמית, המיועדת לאקדמאים אחרים, מוגבלת וחסרת עניין לעוסקים בתחום שלנו. בזירת ההשכלה הגבוהה פרסום המאמר הוא חזות הכול. אבל האם אנחנו רוצים שרוב הטקסטים האינטליגנטיים או כולם יהיו בהגמוניה של האקדמיה? האם לא כדאי להחמיר יותר עם מה שנכנס לטקסטים שלנו המודפסים בפרסומים שלנו?

"I thought that I was on the artist's side explaining what they were trying to get across. You were always sort of working for the artist. ... Then I realized I was on the opposite side. It was very liberating. Your readers become very real and your obligation to them supersedes all others."

That's the writer's job and that's where the responsibility lies: to the reader. And this is where the circular nature of economics enters because it is not the reader who pays for the writing. Except, perhaps, indirectly, by purchasing the magazine.

Who, actually, is paying for the writing? If not the reader, that leaves three other possibilities: the artist whose work is being reviewed (if that is the subject of the article); the editor of the magazine which commissioned the article; or the management of the exhibition or event. Clearly the artist should not be expected to pay for a critical review, especially since negative comments would be viewed as problematic.

Editors have a responsibility to their readers: as a matter of fact, one might think that herein lies their principal responsibility. But they are also responsible to the management, owners, and shareholders of their publication, and this group might perceive that the editors’ main responsibility is to the advertisers. But what would this mean if advertisers have paid for publicity about an event that subsequently receives some unfavourable criticism in the very same publication? Will they take their business elsewhere in the future? If so, where? Is the editor expected to be alert to such possibilities?

I feel bound to state here that a critical article regarding ceramics should not be the same as one for fine arts. Craft media don't have a long tradition of critical discourse because this term specifically refers to a way of thinking about and valuing fine art.

Craft is not the same as fine art. It has a very different history and different values, and it does not involve the same level of focus on concept or idea that fine art does. However, it is concerned with a sophisticated understanding of materials and a high level of skill, and it is driven by issues such as function and production and has a much closer relationship to the marketplace. These aspects make crafts distinctive and powerful and, for these reasons, craft can't sustain—and doesn't deserve—the same kind of theorizing or critical discourse that fine art can. To apply fine art theory to craft is to misunderstand what craft is about.

But that is not to say that critical writing about ceramics should be done away with altogether. I believe that we can produce

כבר עכשיו החל כתב העת Ceramic Art and Perception להטיל מגבלות על יוצרים המסבירים את עבודתם שלהם, ובמקום זאת הוא מנסה לטפל בנושאים שונים מתוך מציאת הכותב הנכון למשימה. עם זה שكر הסופרים אינו תלוי באורך הטקסט, ובכך הוא מעודד טקסטים קצרים יותר ואולי גם מפחית את עומק הבחינה של הנושא. כך או כך, בצד זה של הזירה מתרחשים שינויים חיוביים.

לאן אנחנו מתקדמים מכאן? האנתרופולוג ניקולס תומס מנסח זאת כך: "אמנות איננה כלי, כי אם זירה שבתוכה עבודות אמנות, שיח ביקורתי, מוסדות ושוקים נמצאים לא פעם בחוסר נוחות זה אל מול דרישותיו של זה".

עד כאן השיחה שלי. הייתי רוצה לסיים אותה בשאלות שעלו בדיון לאחר שידורה הראשון.

עד כמה הפרסום משפיע על קביעת נושאי המערכת בעיתונות העוסקת באמנות, למרות הטענות לקיומה של "חומת אש" (Firewall) עמידה המפרידה ביניהם?

האם פרסומי האמנות צריכים לכלול כתיבה רבה יותר על קונפליקטים של ניגוד עניינים בין אוצרים, מועצות מנהלים של מוזיאונים, ועדות בחירה של תערוכות, צוותי שופטים בתחרויות וכיוצא בזה?

האם ראוי שכותבים יקבלו יצירות במתנה מאמנים או מסוחרי אמנות? או יכתבו על אמנים כשיש ברשותם עבודה של אותו אמן? האם רצוי שכותבים בנושאי אמנות יפתחו הנחיות אתיקה בנושאים האלה? האם רצוי שכותבים על אמנות יציגו גילוי נאות בנוגע לנושא הביקורת או המאמר? האם רצוי שעורכים יעבירו לכתבים כמה מההזמנות שהם מקבלים לתערוכות או לתחרויות הכוללות אירוח, כך שתהיה כתיבה ביקורתית רבה יותר על האירוע ולא רק אזכור שלו במאמר המערכת? האם על גלריות פרטיות או ציבוריות לעודד גישה ביקורתית וחודרנית יותר במאמרים שהן מזמינות לקטלוגים? האם הנושא המסוקר צריך להשפיע כך שכתביה על רטרוספקטיבה של עבודת חיים של אמן תהיה חיוביות יותר, ואילו סקירה של אמנות שעדיין ממשיכה להתפתח תהיה ביקורתית יותר? ■

מזירה אליזט היא אוצרת וכותבת החיה באוקלנד, ניו זילנד. פרויקט האוצרות הגדול האחרון שלה היה הביאנלה לקרמיקה בטיוואן ב-2010. בביאנלה השתתפו 43 אמנים מ-27 ארצות.

ההרצאות האחרונות שנשאה היו בכינוס הבינלאומי של האקדמיה לקרמיקה בסנטה פה, ניו מקסיקו, ארצות הברית, ובטריאנלה האוסטרלית לקרמיקה באדלייד, אוסטרליה, ב-2012.

purposeful critical writing about ceramics by offering better description, fuller contextualisation, more thorough analysis, and then a balanced evaluation. It takes much longer to write this type of article, but I believe we are seeing more such articles all the time. We have now a small group of international writers—some working for institutions and some independent (and we need both!)—who, having spotted the gaps in the critical review of crafts and noted the overcrowded fine arts arena, have taken on this challenge. At present, it is largely a learning path for all: for those who have crossed over from being makers, to those who are graduates in theory and history and who must acquire knowledge of our culture.

If I may quote something I read recently:

“Criticism doesn’t mean delivering petty, ill-tempered, Simon Cowell-like putdowns. It doesn’t necessarily mean heaping scorn. It means making fine distinctions. It means talking about ideas, aesthetics, and ethics as if these things matter, and they do. Our critical faculties are what make us human.”

More recently, I read in the Critical Craft Forum that the Journal of Modern Craft (JMC) plans to publish blog posts on relevant themes, “thus nurturing a global network of craft writers”. Well, I don’t see how that nurturing process will take place, but I await further information with interest. At least, it’s an interesting reversal from the usual scenario of the web acquiring content from print media. But the JMC does not pay for submissions, thus limiting contributors largely to academics on institutional salaries or those of independent means who are happy just having their name in print. This makes the JMC wide-ranging in one sense, in that all crafts, even the quite obscure, are included. But it is restricted in another sense, as academics writing for other academics is self-limiting and often of little interest to practitioners in our arena. In that higher-learning arena, publication is all. But do we want all, or most, intelligent texts to be colonised by academia? Would it not be better to be more stringent with what is included in our own textual documents published in our own print media?

Already, Ceramics Art and Perception has placed limitations on contributions from practitioners writing about their own work. Instead, the magazine is trying to deal with topical issues and find the right writer for a particular task. On the other hand, pay rates do not depend on the length of the article, thus encouraging shorter texts and possibly reducing the scrutiny of an issue. Nevertheless, changes are taking place already in our part of the arena, and that

is a positive thing. So onward and upward perhaps?

Anthropologist Nicholas Thomas states, “Art is not an instrument but an arena – one in which artworks, critical discourse, institutions and markets are often uncomfortable with each other’s claims”.

This ends my talk, but I’d like to finish with some questions that arose in the discussions that took place after this talk was aired the first time.

How central is advertising to editorial affairs at art publications, despite assertions of impregnable firewalls separating them?

Should art publications feature more writing about conflicts of interest involving collectors, museum boards, exhibition committees, competition juries and the like?

Should writers accept gifts of artworks from artists or dealers?

Should they write about artists whose work they own? Should publications establish ethical guidelines about these matters?

Should art writers make disclosures about the above in reviews or essays?

Should editors arrange to pass along some of their expense-paid invitations to attend exhibitions/competitions to writers to encourage more critical writing about an event rather than merely a mention in an editorial?

Should public or private galleries encourage a more probing and critical attitude in the catalogue essays they commission?

Does this depend upon the subject? Should, perhaps, a retrospective of a life’s labour be written about in a more positive light, whereas a survey of work which is still evolving be, perhaps, more critically engaged? ■

Moyra Elliott is a curator and writer based in Auckland, New Zealand. Her most recent major curatorial project was, as inaugural winner of the world’s first ceramics curatorial competition in 2009 an exhibition the Taiwan International Ceramics Biennale in 2010, featuring 43 artists from 27 countries. Her most recent writing/speaking engagements were at the International Academy of Ceramics Assembly in Santa Fe, New Mexico, USA, and also at Subversive Clay: The Australian Ceramics Triennale in Adelaide, Australia, in 2012.

תובעת מרחב

על "הגמשת זיאנריס" ועל טכניקה כמשמעות



בתערוכתה החדשה של מיה מוציבסקי-פרנס "קרוב לקיר"
בעקבות זכייתה בפרס אנדי לאומנויות עכשוויות לשנת 2013

2012-1985, 2013, אדמית יצוקה, פרט מתוך 18 יחידות במידות שונות, אורך הצבה: 540 ס"מ

אינני יודעת למה מבקר במוזיאון מצפה כשהוא נכנס לגלריה שכותרתה "הגלריה לאדריכלות ועיצוב" או לתערוכה של זוכה בפרס יוקרתי לאומנויות, אך נראה לי שכל מי שנכנס לתערוכתה של האמנית מיה מוצ'יבסקי-פרנס מופתע, לפחות ברגע הראשון. גלריה 2 היא חלל גדול (170 מ"ר), והאובייקטים הסדרתיים של מוצ'יבסקי-פרנס אינם תופסים שטח, אלא מטר רץ: הם מוצמדים לקירות על מדפים, נשענים על הקיר או מונחים על הרצפה בצמוד לו. אף שאמרתי "סדרתיים" - מושג הקשור לעיצוב תעשייתי או לקדרות יצרנית - הריבוי בתערוכה זו מתרחק משתי הפרקטיקות הללו, ובו זמנית מגדיר מרחב, מסמן אופק ומנכיח זמן. יחד נוצר מקום.

ראשית מוצ'יבסקי-פרנס מסמנת את השטח שלה, "תובעת" מרחב. האובייקטים הבהירים, בגוונים של לבן ופסטל, צמודים לקירות, מרחיבים את החלל ומטשטשים את גבולותיו. לכל האובייקטים נוכחות שקטה, אך בדרך שהם מוצבים, באופן הפרדוקסלי שהם מסמנים גבולות מטושטשים, הם יוצרים אצל הצופה תגובה הדומה להתפעמות מנוף, סוג של נשגב. אותם קווים האמורים לסמן גבול - גבול כמשהו חד משמעי המבדיל בין פנים לחוץ - יוצרים גבול עמום, ניתן לחלחול.

מוצ'יבסקי-פרנס יוצרת מולנו נוף מלאכותי ("עד כאן" 2013). על גבי מדף באורך 18 מטר, צבוע סיד כצבע הקיר, היא מעמידה 77 אובייקטים - צורות שניתן לראות בהן רגבי אבנים או סלעים. כל האובייקטים טבולים עד גובה אחיד באותו סיד לבן (17 ס"מ). עתה, בגובה 17 ס"מ מהמדף, הקיר צבוע בפס אפור. קצות האובייקטים שלא נצבעו בסיד ונותרו בצבע הצהבהב של החומר, על רקע הצבע האפור, מופיעים כקימורי הרים.

מול הצופה הניצב בפתחה של הגלריה נוצר מיצב "פוסט-מינימליסטי": עבודה הנדמית שקטה ומועטה בחיבורים, אבל בעצם מוצעות בה לפחות שתי רזולוציות קוטביות. רזולוציה נמוכה, מבט ממרחק, שממנה נגלה מראה אחיד, נקי, של קווי רוחב; ורזולוציה גבוהה, תקריב, שבו כל אובייקט נבחן מקרוב ומציע מגוון של פרטים. המבט ממרחק, שממנו נראה נרטיב אחדותי, מתפרק לכמה נרטיבים שאינם כרונולוגיים.

התבוננות מקרוב חושפת את המלאכה, את העשייה - הטחת גוש החומר בכיוונים שונים להשגת צורה ואגב כך יצירה של קמטים, שקעים וקיפולים, הנותרים כמוזכרת לתהליך העבודה. האמנית משתמשת במאפיין המוכר של הקרמיקה הלא מזוגגת, שיותר מכל חומר גלם אחר יוצרת קשר עם האדמה והסביבה. התבוננות מקרוב באובייקטים חושפת על אחד מהם עקבות נעל שננעצה, על אחר אצבעות ידיים שמשכו. אין קשר כרונולוגי בין הופעת ה"מוזכרות הללו", והן אינן מצטברות לכדי סיפור שלם, מובנה. האמנית מציעה לנו סיפור מפורק, מקרי, המושתת על קשרים של יחסיות בין רזולוציות ועל קשר מרחבי בין הרכיבים. מוצ'יבסקי-פרנס פועלת מתוך הקרמיקה, מהמחויבות לחומר, מהתהליכים ומהטכניקות שהוא כופה, וחושבת במונחים של עולם האמנות. היא איננה חוששת להשתמש בטכניקה רפלקסיבית החושפת את המלאכותיות שבאובייקטים ומזכירה לנו שמדובר בחומר: לחיצה, טביעת כף היד, צורת האובייקטים המשמרת את היותו של כל אחד מהם חבילה אחת של חומר תעשייתי. בייחוד בתחום הקרמיקה השימוש ברפלקסיביות זו חוזר ונשנה, וקל ליפול למקום של קלישאה, אך לא כך קורה באובייקטים של מוצ'יבסקי-פרנס. בהקשר זה משרת אותה ריבוי הרזולוציות. האמנית איננה מספרת סיפור על קרמיקה בדיוק כמו שאיננה מספרת ביוגרפיה. הסיפור נותר פתוח לחיבורו של הקהל.

בכל הנוגע לפרקטיקה האמנותית מוצ'יבסקי-

פרנס מצטרפת לשורה של אמניות ישראליות (טליה טוקטלי, עירית אבא, הדס רוזנברג ניר ועוד) שנקודת המוצא שלהן היא המחויבות העמוקה לחומר, ומשם הן "מגמישות ז'אנרים" - רותמות לטובתן מאפיינים השייכים לז'אנרים אחרים בתרבות החזותית, ובראשם האמנות. המונח "הגמשת ז'אנרים" מושאל מהמונח Gender Bending, "הגמשת מגדר" - שאילת סממנים חיצוניים של מגדרים שונים (דראג, פם, בוץ') ובכך ערעור על התפיסה הדיכוטומית המצמצמת "גבר/ אישה" (ובהקשר שלנו אמנות/קראפט). המושג "הגמשת ז'אנרים" מציג מצב של שימוש בסממנים, חיצוניים או פנימיים, בלי שזיאנר אחד מוצב מעל האחר. זיאנר האמנות רחב דיו להכיל את האמניות הללו, ויכולנו לשחרר אותן להתעופף במחוזות אלה בלי להצמיד להן את "משקולות" הקראפט; אבל הסיבה להתעניינות ולהתבוננות בעבודתן דרך פרספקטיבת הקראפט היא מומחיותן הגדולה בחומר ונאמנותן לו, מאפיינים שבתחום האמנות מעוררים חשד.

נחזור לתערוכה - על קיר אחר מוצג מדף לבן באורך 5.4 מטר ועליו פס ורדרד-כתום ההולך וצר, הולך ומתבהר, משמאל לימין. גם בעבודה זו ("1985-2013") מופעלת הפרקטיקה הפוסט-מינימליסטית היוצרת את הקשר הישיר צופה-עבודה-חלל. זו הרזולוציה הרחוקה. ברזולוציה הקרובה מתגלה לנו כי הפס הוורדרד מאוכלס בשורה של אובייקטים המתבררים כשכפול של מכשיר רדיו-טייפ ישן (וליתר דיוק - משנת 1985). הקרמיקה משכפלת זה מאות שנים כדים, פסלונים, רעפים, אך מה לה ולמכשיר רדיו-טייפ הקשור לתעשיית האלקטרוניקה והפלסטיק? הבחירה ליצוק אובייקט שלם, על כל כפתוריו ולחצניו, והבחירה בצבעוניות זרה לו, דהויה ואבקתית, צורמת. האובייקט כשהוא לעצמו נותר לא פתור.

עד כאן, 2013, אכנית טבולה בסיד
77 יחידות במידות שונות, אורך הצבה: 18 מ'





האמנית משתמשת במאפיין מהותי של הקרמיקה - התכווצות החומר. היא מייצרת מחדש תבנית גבס לאובייקט שהתכווץ וכך יוצרת סדרה של אובייקטים דומים ההולכים ומתכווצים ביחס קבוע; שמונה עשר שכפולים של מכשיר רדיו-טייפ ההולכים ומבהירים, הולכים ומתכווצים, ופרטיהם מיטשטשים בהתאמה. לכל אובייקט צורה וצבעוניות משלו. בעבודה זו מוציבסקי-פרנס מגמישה את הזיגורים אמנות וקראפט ויוצרת שני תהליכים: בריחות הצבע הופכות מייפגם בייצור" למבע אמנותי; ומאפיין ההתכווצות החשוב של הקרמיקה בצירוף הסדרתיות של בית המלאכה הופכים בעזרת ההצבה בחלל למיצב שבו הריבוי מופיע כמשמעות וקבוצת האובייקטים כעבודה כולית אחת.

על קיר שלישי נשענים ארבעה מקבצים של חישוקים ("40 חישוקים", 2012), גם הם בצבעי פסטל, עשויים חומר יציקה בקוטר של כ-60 ס"מ כל אחד. גם כאן אסטרטגיית הסימון מופעלת כשהאמנית משעינה על הקיר חישוקים, משמע אומרת "קיר זה שלי". ברזולוציה הנמוכה אנו רואים ארבעה עיגולים משורבטים שוב ושוב, עיגול בתוך עיגול, מין חזרה בעיפרון צבעוני על מתאר של עיגול ובכל פעם "יציאה מהקוויים". ברזולוציה הגבוהה נראים מקבצים של חישוקים בצבעים של ורוד, צהוב ותכלת, רכות פסטלית עם מרקם משיי של קרמיקת יציקה. שבירותה של הקרמיקה מוסיפה לדימוי התמים - החישוק של גן הילדים - מתח, שכן החישוקים המושענים, ללא חיזוקים, עלולים להחליק ולהישבר לרסיסים. האובייקטים השבירים אינם מוגנים כחפצי נוי, אינם על מדף או על פדסטל. הצבה זו, המתאפשרת הודות להגמשת הזיגורים, מרחיבה את היחס אובייקט-אדם המתקיים בקראפט (ובחישוק הפלסטיק המקורי) אל עבר יחס אובייקט-חלל-אדם, המתקיים בעולם האמנות.

עד כה עסקנו במרחב שבין נוף, מראה כללי, פרטים קטנים וסיפורים לא ערוכים. ואולם בתוך חלל קטן יותר מוצגות שתי עבודות

40 חישוקים, 2012, אדמית יצוקה, 40 יחידות קוטר כ-60 ס"מ כל אחד

גיינג דא גין

יוסף ניסים

צילומים: עדי ונונו

ש

בת בבוקר. סין לא יכולה להיות שקטה יותר מבחדר שלי. הרחק מהרחובות הסואנים של שנחאי התוססת ומאות קילומטרים מבייג'ינג האפורה, אני נמצא בגיינגדאגין. כמו בכל בוקר בשבוע האחרון אני מרים את תריסי החלון כדי לתת לאוויר להיכנס, אך הפעם אני מגלה שבמתחם השקט בדרך כלל שאל מול חדרי פזורים עשרות דוכנים של אמני קרמיקה. המוני חיירים מקומיים הגיעו מאזורים רחוקים במדינתם כדי לרכוש כלים, פסלונים או אמנות קרמית במחיר סביר ואולי סתם כדי ליהנות מאמנות עכשווית, ועתה הם מדברים, צוחקים, מתמקחים ומפטפטים בשפה לא מוכרת. מאחורי שמשיות הדוכנים נשקף נוף ייחודי של ההרים הירוקים הסובבים את העיר. באותו הרגע, שהיה אחד מרגעים מפתיעים רבים בגיינגדאגין, שאלתי את עצמי אם אני מדמין או שאולי באמת אני חלק מהתפאורה המרהיבה של העיר הזאת.

מדובר בעיר גדולה - בסטנדרטים הישראליים עיר ענקית, שילוב של ירושלים, תל אביב וחיפה - שמחצית ממיליון וחצי תושביה עוסקים בקרמיקה, בפיסול, בקדרות ובכל הקשור בהם. על מדרכות העיר ניצבים עמודי תאורה מרשימים שאינם אלא צילינדרים גבוהים עשויים פורצלן בעבודת יד, מעוטרים באיורים מסורתיים. כמעט בכל רחוב יש סטודיו לקדרות או לעיצוב קרמי; חנויות ובהן מגוון זיגוגים, אנגובים ודקאלים; מפעלים לייצור פורצלן משובח; תנורי ענק ציבוריים ומגוון של ציוד קרמיקה וספרים חדשים ועתיקים על המדפים - והכול עטוף באווירה סינית אותנטית, לעתים פרימיטיבית.

לעיר המיוחדת הזאת נסעתי באוגוסט 2012 יחד עם חברה ללימודים במחלקה לעיצוב

קרמי וזכוכית בבצלאל, במטרה לעבוד על האובניים באווירה אחרת ולהתנסות בדרכי עבודה חדשות. לגיינגדאגין הגענו עם זריחת השמש לאחר שש עשרה שעות נסיעה ברכבת משנחאי. אחרי כמה ימים בערים הגדולות והסואנות של סין, בייג'ינג ושנחאי, התגלתה גיינגדאגין כעיר מזמינה, כנה ונטולת חטאי המערב. היא איננה מוגהצת ומתוחה לקבל את פניו של התייר שכיסיו מלאי שטרות, והשפה האנגלית כמעט שאינה נראית על שלטי החנויות שלא לומר אינה שגורה על לשון תושביה. זו עיר המשלבת ישן וחדש: בנייני ענק לצד בתים חד-קומתיים רעועים, רכבים חדשים לצד אדם המושך אחריו עגלה עמוסה פסלי קרמיקה מרשימים, בדרך לצפותם בזיגוג או להכניסם לתנור ענק.

גיינגדאגין (Jingdezhen) נמצאת בצפון פרובינציית ג'יאנגשי (Jiangxi) שבדרום מזרח סין, על גדות נהר צ'יאנג (Chang Jiang), והיא מוקפת הרים ירוקים ונחלים קטנים. הודות למיקומה על גדות הנהר וקרבתה לכפר גאו לינג, מקור החומר שממנו מיוצרת מאז שנת 206 לפנה"ס החרסיונה, נהפך המקום כבר לפני יותר מאלף שנה לבירת החרסיונה של סין. המקומיים מכנים חרסיונה זו "לבנה כאבן גייד, דקה כנייר, בעלת צליל של פעמון ובהירה כמראה". בשנת 1004, בזמן שושלת סונג, הוחלט שרק חרסיונה מסוג זה ראויה לעלות על שולחנו של הקיסר, ומכאן גם סופקו כלי החרסיונה לעיר האסורה בבייג'ינג. תקופת זמן זו נקראה "גיינג דה", ולאחר שנוצרו במקום הזה כלי חרסיונה רבים, נקרא המקום (בדומה לשם התקופה) גיינג-דא-גין.

לאחר נסיעה של רבע שעה מתחנת הרכבת הגענו למתחם PWS (The Pottery Workshop) - מרכז לימוד לקדרות שעמו התקשרנו עוד מהארץ. הנהג החביב הפנה אותנו אל עבר דלת מתחם המגורים, מלמל מילים אחדות בסינית והושיט לכל אחד מאתנו צרור מפתחות גדול. מסדרון נקי הוביל אל

החדר המרווח שנשהה בו בשבועיים הקרובים. מתחם המגורים כולו נראה ערוך היטב לכבוד השוהים בו - החל בפנס הכיס שצורף לצרור המפתחות, עבור במכונת הכביסה ובמטבחון המאובזר וכלה בבית הקפה הנעים הכולל מבחר יצירות של המעצבים העובדים במקום. את פנינו קיבלה בחום ובאנגלית מגי, בחורה מקומית המרכזת את תכנית ה-residency - אירוח האמנים המגיעים מרחבי העולם.

ה-Pottery Workshop הוא מרכז לתקשורת וללימוד של אמנות הקרמיקה שייסדה מאק יי-פאן (Mak Yee-Fun) בהונג קונג בשנת 1985. בראש המרכז עומדת קרוליין צ'ינג (Caroline Cheng), אישה מבריקה, רבת פעלים ובין היתר גם אמנית מסקרנת. המרכז מלמד ומקדם ייצור של קדרות ועבודת יד קרמית בסין ואף יוצר קשר עם קהילת האמנים המקומית והבינלאומית, כך שמלבדנו היו גם אמנים מרחבי העולם. מאז היווסדו של המרכז בהונג קונג הוקמו עוד שלושה מרכזים - בשנחאי, בגיינגדאגין ולאחרונה גם בבייג'ינג. כל אחד ממסודות אלה ייחודי לעצמו, אך זה שבעיר גיינגדאגין הוא מרכז הלימוד הגדול ביותר לסטודנטים מקומיים המזמין אמנים וסטודנטים מרחבי העולם לעבוד בו. בכל יום ישי מתארח באחד ממרחבי העבודה של PWS אמן ומספר על עבודותיו ועל התפתחותו, דבר שמסתבר כמעשיר ביותר את הסטודנטים המקומיים.

המרכז ממוקם במתחם שנקרא The Sculpture Factory, אזור של רחובות צרים אך עמוסים ובהם ריכוז גבוה של פעילות קרמית: קדרים, סטודיו להכנת תבניות ויציקות, מעצבי מוצר קרמי, חנויות זיגוגים שגם מספקות שירות של ריסוס כלים בזול, מפעל לייצור פורצלן ותנורים ציבוריים ענקיים. מיד עם בואנו לקחה אותנו מגי לסיור במתחם. באחד מחללי העבודה פגשנו את וו (Woo): "בואו תיכנסו, אני אמן צד שני". "אתה מה?" מתברר שבעיר מקובל שכמה אמנים משתתפים בייצור המוצר,

תופעה סקופית אופיינית לגיינגדאגין



דקות נסיעה במונית, נקרא סאן באו (San bao), ואליו יצאנו לטייל באחד הבקרים. האזור הפסטורלי, האוויר הנקי והנחלים הזורמים הופכים את המקום לחלומי משהו. קשה לתאר את התרגשותנו כשגילינו שבמקום נמצא מתחם לימוד נוסף ובראשו הסיני ג'קסון לי (Jackson li) - אמן הקרמיקה הבינלאומי - שגם הוא מארח אמונים מכל העולם. הכפר בעיקרו פשוט, אך מתחם האמונים קסום כל כך - שלרגע חשבנו להעביר את עצמנו לשם. המקום נראה כאילו נלקח מעולם אחר: המבנה מעוצב בסגנון סיני עתיק ועשוי כולו עץ, החצרות הפנימיות מעוטרות באמנות סינית, והסטודיו עשיר בציוד ובכלים שעיצב ג'קסון לי עצמו. את טיולנו המשכנו במפעל לייצור כדים עצומים בגובהם וברוחבם, שמגיעים גם ליותר משבעה מטרים (!!). את כל הכדים, בעבודת יד, הכינו שניים או שלושה פועלים העובדים יחדיו על האובניים. את היום המופלא הזה קינחנו בין שזיפים מעולה המוגש בבר העומד לרשות האמונים המגיעים לעבוד במקום.

שבועיים בילינו בעיר המסקרנת הזאת: שבועיים נדרשו לי לבטא נכון את שם העיר "גיינג-דא-ג'ין" ושבועיים שברתי שיניים בניסיון ללמוד מילים חדשות בסינית; שבועיים אכלתי אורז, נודלס ושאר מעדנים סיניים רק בעזרת מקלות אכילה ושבועיים שוטטתי ברחובות וספגתי ריחות מעולם אחר; שבועיים עבדתי בסביבה חדשה ומרתקת, ושבועיים הופתעתי מהעם הבלתי צפוי הזה. שבועיים אלה חלפו במהירות מסחררת והשאירו את חותמם, בפעם הבאה אבוא לזמן ממושך יותר... ■

יוסף ניסים הוא סטודנט במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, ירושלים, עובד סוציאלי בהכשרתו

רסזור סיני בג'ינגדאג'ין

בבוקר שלמחרת עלינו לסטודיו העבודה שלנו - סטודיו רחב ידיים בעל חלונות זכוכית רחבים שדרכם נשקפים גגות סיניים ונוף הררי. כמו מתחם המגורים, גם הסטודיו מאובזר בכל כלי העבודה הדרושים. ככלל, תכנית האירוח במקום מאפשרת לאמונים מכל העולם להגיע לתקופת זמן שיבחרו ולעבוד בסטודיו כרצונם - אם על פרויקט לתערוכה ואם כהתנסות. העבודה בסטודיו הגדול, המכיל עד שנים עשר אמונים, מאפשרת מפגש כן עם אמונים מכל העולם.

ככל שעברו הימים, אם בעבודה על האובניים ואם בהיכרות עם העיר, נדהמנו לגלות שעשרות אמונים צעירים מגיעים מרחבי סין הגדולה לפתוח סטודיו קטן בגיינגדאג'ין במטרה להתפתח וליצור אמנות קרמיקה עכשווית. את המוצר שהם מייצרים הם בדרך כלל משווקים או מוכרים בירידי האמנות באזור. בבוקר יום ראשון, בשעה שהסתובבתי כהרגלי בסביבה, נגלה לעיניי מתחם מבוכי ולאורכו שלל דוכנים של אמונים צעירים. המוכרים בדוכנים לא התאמצו יתר על המידה, שכן שוק הקרמיקה כאן רווחי וקונים יש בשפע. באחת ההרצאות ב-PWS שעסקה בפיתוח של עסקי הקרמיקה בעיר, צוין שבדומה למושג הסיני "בייפאוי" (Beipiao) - שמשמעותו "לנדוד סביב בייג'ינג" והוא מיוחס לצעירים המסתובבים ברחבי עיר הבירה כדי להגשים את חלומם אף שהם חסרי עבודה - התפתח לאחרונה גם המושג "גיינגפיו" (Jingpiao) - "לנדוד סביב גיינגדאג'ין", המתאר את התופעה שבה אמונים צעירים מרחבי סין שרק לאחרונה סיימו את לימודי האמנות, מגיעים לגיינגדאג'ין כדי להקים סטודיו משלהם ולהגשים חלום. נוסף על ההשראה שקיבלנו כסטודנטים, הייתה במקום תחושה של התחדשות ועניין בתחום הקרמיקה. האפשרות להסתובב במקום ולהיפגש עם אמונים סינים צעירים, גם אם התקשורת אינה מילולית, הציתה אש חדשה של יצירתיות.

אחת החוויות המפתיעות הייתה ההיכרות עם סביבת העיר. סביב גיינגדאג'ין פזורים כפרים אותנטיים שבאחדים מהם אפשר לראות שרידים של מפעלים עתיקים לייצור פורצלן. אחד הכפרים הייחודיים האלה, מרחק עשרים

כך שכל אחד אחראי על שלב אחר וכמעט שאין אמונים מקומיים העובדים על סדרת כלים באופן עצמאי מתחילת התהליך ועד סופו. כך למשל כשנכנסנו לסטודיו המייצר כדים סיניים מסורתיים נוכחנו לדעת שתחילתו של הכד אצל "מומחה" לעבודת אבניים שיוצר את הכד באופן תעשייתי ואינו מקפיד כלל על מרכזו או על דקות הדפנות, שכן אחריו עובר הכד לידי מומחה לייצד שניי. מעטים אם בכלל יודעים לעשות את שתי הפעולות. לאחר סיום הצד השני עובר הכד לידי מומחה ברישום סיני שעובד בצורה סייזיפית כמעט, בעזרת מגוון מכחולים בעוביים שונים, על איורים מרהיבים של הרים ובקתות כמו שמשחקפים בציורים הסיניים העתיקים. אחרי שלוש פעולות אלו הכד עובר לידי של מומחה לזיגוגים ומשם לתנור ענק. בסוף התהליך מתקבל כד מרהיב. ייתכן ששיטת עבודה זו מתאימה למי שמעוניין לייצר כדים בעבודת יד באופן המוני, אבל עם זאת אופן העבודה העלה מחשבות בקשר ליכולת ולצורך ההתמקצעות של האמן בכל המלאכות.

האתר של The Pottery Workshop:

<http://www.potteryworkshop.com.cn/index.asp>

האתר של San Bao - אירוח אמונים מכל העולם:

<http://www.chinaclayart.com>

דרכי הגעה לגיינגדאג'ין

טיסה: מבייג'ינג ומשנחאי יש טיסות ישירות מדי יום ביומו. טיסה משנחאי אורכת כשעה ומחירה כ-100 דולר.

רכבת: הנסיעה משנחאי אורכת כ-16 שעות. הרכבת, שמספרה K782/K783, יוצאת בכל יום ב-12:40 בצהריים מהתחנה הדרומית של העיר, ומחירה 20-60 דולרים.

הנסיעה מבייג'ינג אורכת 23 שעות. הרכבת, שמספרה K45, יוצאת בכל יום ב-11:30 בצהריים מתחנת הרכבת המרכזית של העיר, ומחירה 35-95 דולרים.

אוטובוס: יוצא מתחנת מערב של העיר האנגזאו (Hangzhou) ב-9:00 בבוקר וב-14:20.

הנסיעה אורכת כ-7 שעות ומחירה כ-20 דולר.

מומלץ להיעזר באחד הרכבות של סין (באנגלית):

<http://www.chinatrainguide.com>

איד לפתח שטיח
 צריה פעם להחליט איד לפתח שטיח
 קשה מאד, למשה באניצים במקומם שגופו יתגלגל במקומו
 או למשה באניצים במקומם שגופו יתגלגל לאחור
 או לגלגל את גופו מלפנים למקומו
 או לילה לאחור ולגלגל את גופו שטיח אליה
 ולראות את צורת שטיח מתרבה ולהתקל מאחור אולי.

שיר מאת: יונה וולך

מתוך: תת הכרה נפתחת כמו מניפה

ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1992, עמ' 89

צילום: שי הלוי

המחלקה האמנותית ב"חרסה" 1956-1966

אמנון ישראלי

קדרות חרסה היא כיום מושג לאספנים חדי עין השמים לב לעיצוב הייחודי העתיק-חדש, לאותה "רוח מדבר" הנושבת מכלי קדרות אלו, שהיו חלק מהתרבות הישראלית ובשנות החמישים והשישים נמצאו כמעט בכל בית בישראל. כיום יש התעניינות מחודשת בתעשייה אמנותית זו בכלל ובכלים אלו בפרט, אבל הם נדירים ומחירים הולך ומאמיר. סקרנותנו לנושא התעוררה בעקבות התערוכה "קדרות חרסה 1956-1966" שאצרה אינה ארואטי והוצגה ב-2007 בבית אהרון כהנא. את התערוכה ליווה קטלוג ובו מאמרים מאירי עיניים של האוצרת ושל דייר חיים גרוסמן על התקופה ועל המחלקה הייחודית שהוקמה במפעל חרסה לאסלות ולכיוורים לאחר שעבר מחיפה לבאר שבע, ופעלה בו כעשר שנים. הדברים המובאים כאן מבוססים בין היתר על דבריה של תמר שחר, קרמיקאית ותיקה המתגוררת בבאר שבע שהייתה השלישית שהצטרפה למחלקה וזו שסגרה אותה; ועל ריאיון שקיימה בשנת 1990 אביבה לימון עם נחמיה עוז, הפסל והקדר שיזם, הקים וניהל את המחלקה.¹ עוז נפטר לפני שנים אחדות בלונדון, ואת הריאיון תרמה לנו יפה אלמנתו.

על נחמיה עוז ועל הקמת המחלקה בחרסה

להבדיל מ"האימהות הגדולות" של הקרמיקה



מתוך אוסף פרטי, באדיבות איכנועם הדר

בישראל, דרכו האמנותית של נחמיה עוז הייתה שונה לחלוטין. הוא נולד בברלין בשנת 1923, הגיע לארץ עם הוריו בגיל ארבעה חודשים וגדל בזיכרון יעקב ולאחר מכן בחיפה. מאמו התייתם בגיל צעיר. אביו היה ציוני מהכרה - ללא קשר לדת - וכך חונך גם נחמיה, שחייו היו קודש לחלום הציוני ולהקמת המדינה. לשם כך הוכשר לחיי צבא וכשהיה בן 14 הצטרף לשורות "ההגנה". מאז פעל במסגרות צבאיות, בכללן בצה"ל, ושירת בתפקידים מגוונים ומיוחדים. בתפקידו האחרון בצבא הקים יחידת סיור בדרום הארץ, שעליה גם פיקד. את באר שבע הכיר עוד טרם הקמתה. בריאיון סיפר על אהבתו לדרום ועל השפעתו של אזור זה על עבודתו מאוחר יותר בחרסה בבאר שבע:

"אני מאוד קשור לנגב, במיתרים שהולכים מרחק רב. אבי בילדותי ירד פעם בשנה לשוק הגמלים והסוסים, אותם אהב, והיה קונה שם. לי היו קשרים עם שבטים בדואיים מאז ילדותי... גם מהבחינה הציונית והגאוגרפית, והזמן שביליתי בנגב. בשבילי הנגב הוא ארץ ישראל - לא הגליל ובטח לא השומרון. בצוואתי ציוויתי שיקברו אותי בנגב או ישרפו את גופתי ויפזרו את עפרה בנגב... ככה שאני יכול לומר בוודאות, גם אם זה לא במודע - לא הלכתי לנוף ורשמתי סילואטות של הרים ואחרי זה תכננתי כדים. אך ההשפעה החזקה ביותר על הגופים שתכננתי ויצרתי בבאר שבע (בחרסה) התבססו על חוויות ויזואליות אלו שלי בנגב. הושפעתי גם ישירות מהקשיות, היושב וגם מהרכות של הנוף".

השפעות אלה נראות ברור גם בצבעים



27/25 ס"ס

צילום: רן ארדה מתוך קטלוג התערוכה "קדרות חרסה 1956-1966"

1 את הריאיון, שלא פורסם, ערך אפריים פריד

חיצוני מכור. נחמיה המשיך מתוך אחריות לפקח על המפעל מרחוק ומפעם לפעם גם ייצר דגמים חדשים, ויפה אשתו המשיכה עוד זמן מה בשיווק, אבל אט-אט עבר גם זה לידיים אחרות.

נחמיה המשיך בפיסול. הוא קיבל הזמנה גדולה לקיר במלון שרתון בתל אביב, ובעקבותיה הזמנות לארצות הברית ולמעשה נהפך לפסל בינלאומי. ב-1963 הוזמן להיות אמן-תושב

מתוך אוסף פרטי
באדיבות אבינועם הדר



באנגליה כדי ליצור חלונות ויטראז' מיוחדים בבית הספר היהודי "כרמל קולג'י", ונסע לשם עם אשתו ושני ילדיו. בינתיים התקבלו עוד ועוד הזמנות מארצות הברית, מגרמניה ומאנגליה, עוד ילד נולד והמשפחה נשארה שם. הקשרים עם חרסה הלכו והתנתקו. "גישתי לפיסול היא מונומנטלית", אמר נחמיה בריאיון. "היא מבוססת על עקרונות קלסיים, שבהם פיסול הוא חלק ממקדשים, מארמונות או מסביבה".

בשנים אלו המשיכה פנינה עמיר לנהל מבחינה אמנותית את המחלקה, עד סגירתה ב-1966. לאחר פירוקה התפזרו הצוות המקצועי. מקצתו נקלט במחלקות אחרות במפעל, ומקצתו עבר לחו"ל. כמה קדרים בעלי שם בעולם הם מיוצאי חרסה, וגם בארץ לא מעט קדרים ותיקים וידועים הם "בוגרי המחלקה". בין היתר, נוסף על תמר שחר ופנינה עמיר, גם יהודה קורן.

כשנשאל נחמיה מדוע התפרקה המחלקה ענה שאינו יודע. בביקורו בארץ חודשים אחדים לאחר הסגירה מצא שלט המודיע שהמחלקה סגורה. פנינה עמיר כבר איננה עמו. האחרונה שסגרה את דלת המחלקה לאחר שסיימה לצבוע ולשרוף את כל מה שנשאר היא תמר שחר. מאז הולכת האגדה על המחלקה האמנותית בחרסה ונמוגה בין החולות והדיונות או בין שיכוני באר שבע והמפעל, הפעיל עד היום. ולנו - אלה שלבם פתחו לתחושות ייחודיות של יופי, אתגרים טכנולוגיים ודרכי ביצוע מקוריות מתוך אידאלים וחזון - נשארו רק הכלים ששרדו, מתחבאים פה ושם בבתי אבות, בשוקי פשפשים או בבתיהם של אספנים. הלוואי שנשכיל להבין את חשיבותם ונמצא בית לכל אותם ראשוני הקדרות והתעשיות המיוחדות שהיו פה בארץ, בטרם ייעלמו ■

אמנון ישראלי הוא קדר

ברצוני להודות לפרופ' צביה אגור על עזרתה בהכנת הכתבה

הערת העורכת

שוחחתי עם גבי יפה עוז, אשתו של נחמיה. מעניין לשמוע את הדברים מפיה ולהכירו ממי שהייתה שותפתו לחיים. יפה אינה מסתירה את העימותים הקשים שהיו לנחמיה עם הנהלת חרסה באשר לצורכי המחלקה לאמנות, כגון התעקשותו לעבוד בחומרים מקומיים. יפה ציינה שלדעתה נחמיה נולד פסל, שיצירתו - הן בחרסה הן בהמשך דרכו - התאפיינה בתפיסה תלת ממדית. משנת 1963 המשפחה מתגוררת באנגליה ומשם המשיך נחמיה את פעילותו האמנותית. הוא שיתף פעולה עם אדריכלים, חכנן וביצע פסלים גדולי ממדים בארצות הברית, ועל אף השנים הרבות מחוץ לישראל, היו לבו ואהבתו נתונים לבאר שבע, לנגב ולערבה, למדבר הרחב וליופיו הרב.

בעשר שנות קיומה של המחלקה לאמנות במפעל "חרסה" בבאר שבע עבדו בה אמנים שהגיעו מרחבי העולם: שניים היו ילידי הארץ, והאחרים הגיעו מארגנטינה, מאיטליה, מהולנד, מברזיל, מרומניה, מעיראק, מתוניס, מאנגליה, מציכוסלובקיה, מפולין ומגרמניה. לאחר סגירת המחלקה עזבו רובם את באר שבע. מוריס מנס, שהיה פסל בהכשרתו, פתח מפעל לקרמיקה בהרצליה; בנימין בוכבינדר הקים את המפעל בקיבוץ ברור חיל; יהודה קורן הקים מפעל, לימד שנים בבצלאל והפך שם דבר בתחום הטכנולוגיה של הקרמיקה; זהבה גושן ניהלה והובילה את קבוצת הציירות במפעל לפיד.

חיים זלברג, בן למשפחת קדרים מחסידי אומות העולם, חזר להולנד, וכך גם משה אגמון. פרנסיס סוקולוב חזרה ללונדון, וכך גם דן ארביד, שהיה שם לקדר מוביל.

חנה פרנק (רבין), חנה שופמן, תמר שחר, פנינה עמיר-זמיר, עליזה מאיר (פלדמן), זיקלין ביטון, שולה עיני נעמי אוריאן ופיאה הלוי המשיכו בעבודת סטודיו בארץ.

מעניין להמשיך ולחקור את העשייה בתחום הקרמיקה מתוך התבוננות רחבה הבוחנת מהלכים תרבותיים, חברתיים וכלכליים.



דבורה שטראוס, התנערי מעפר קומי, 2012
פורצלן, גובה: 25-40 ס"מ
מתוך התערוכה Shift
בית בנימיני - המרכז לקרמיקה עכשווית
אוצרות: ריית לצר, שלומית באומן
צילום: הגר ציגלר

חציצים



291280°C

לקלף אפונים ביחד

ריאיון עם גליה פסטרנק

גלי גרינשפן

צילומים: גליה פסטרנק, גלי גרינשפן

גליה פסטרנק, ציירת, זוכת פרס י"האמן הצעיר" לשנת 2013, מציגה בימים אלו בתערוכה המשותפת לזוכי פרסי משרד התרבות במוזיאון אשדוד לאמנות.

לפני כמה חודשים ביקרתי אצלך בסטודיו וראיתי שיש לך כיוון חדש. ראיתי שבמרכז הציור מופיע כד גדול ועליו דמות אישה יפנית הנראים כעשויים בעבודת יד. כשסיפרת לי שזהו כד שציירה סבתך ושבהיסטוריה המשפחתית שלך יש סיפור של ציור ושל קרמיקה, עניין אותי לחזור ולשאול אותך כמה שאלות. אני רואה שנושא הציור על כדים מופיע גם ברישום החלוי כאן.

זה רישום שעשיתי בעקבות התקעקעות ושיחה עם האמנית והמקעקעת יסמין ברגנר, החוקרת את נושא הקעקועים בהיבט השבטי והסמלי

שלהם. היא הציעה לי להכין עבודה לתערוכה שהיא אוצרת בנושא, והתהליך שלח אותי למקום טבעי וקדמוני בשבילי, הכדים של סבתא שלי. ברישום רואים את סבתא שלי שנהפכה למקעקעת: ציירתי לה גופיית פועלים של סבא ועל הזרוע שלה קעקוע כמו פגאני של אם ותינוק. ברישום היא מציירת על כד סמלים המאפיינים קעקועים מודרניים. כשעשיתי את הרישום הרגשתי שזה כמו חילול הקודש: סבתא שלי נהפכה לבעל מלאכה פשוט עם קעקוע על הזרוע. אבל מצד שני צריך לדחוף כיסאות. ככה קורים דברים.

בציור אתן דומות מאוד.

נכון, אנחנו דומות. הנה תמונה מתוך מקומון של בית האבות בטורונטו, שם היא גרה: היא מציירת על כד. הציורים שלי מלאים נשים, והנשים האלה הן בעצם הכפלות של עצמי בתוך אותם אטריבוטים. אני עסוקה בנושא של אימהות קדמוניות, ואותה אם-טיפוס קשורה לאמא שלי ולסבתא שלי ומסמלת גם את ההיסטוריה של הציור, היופי והאסתטיקה.

זו התפתחות טבעית של דברים כגון עץ משפחתי - ענף עם עלה שיוצא ממנו עוד עלה ועוד עלה.

ספרי לי קצת על מה שאת מכנה אימהות קדמוניות והסמליות בציורים.

האימהות האלה מתגלות לי מעצמן כמו בכל תהליך של לימוד, בייחוד כזה שאת מתבוננת פנימה ומנסה לחשוב בינך לבינך מאיפה את באה ומה מעניין וחשוב לעשות ולהגיד. לפני שנתיים הצגתי בגלריה נגא תערוכה ושמה "הרפתקאות ליליאן". בראתי דמות אדומת שער המבוססת על נערת אמצע מפלייבוי משנות השבעים, ובציורים אני מגוללת את עלילותיה והרפתקאותיה במרחבים קסומים העמוסים בערבוביה במיתולוגיות דתיות, בציטוטים מתולדות האמנות ובהמצאות אסתטיות אחרות. הציורים נקראים בשמות סיפוריים כמו "ליליאן והחלום על הסלעים", "ליליאן ותאומת הפרפר" או "ליליאן ביער הכלבים". מה שאהבתי בחוברת הפלייבוי הישנה שמצאתי הוא שהפורנו מוצג כך וטבעי, בלי כל הפלסטיק והסיליקון והמלאכותיות של היום. ארוטיקה שמבוססת על ציור, ולא כזאת הרחוקה שנות אור ממה שמכונה גוף אמיתי. באותה תערוכה גם חשפתי בחלל העליון את היימיקינג אוף", את אחורי הקלעים של התערוכה: כל הדימויים והסקיצות שבעזרתם הרכבתי את הדמות ואת עלילותיה. אני אוהבת להיות נדיבה במידע ולספר סודות מקצועיים.

סגנון הציור שלך משתנה מתקופה לתקופה?

כן. פעם זה הטריד אותי, הייתי תוהה איך אני אנסח כתב יד? תפסתי את הציור כפעולה שרואים ומיד יודעים מי הצייר. היום אני אומרת לעצמי שזה שטריות. איך אפשר לזהות מישהו? זה רק טבעי להשתנות כל הזמן.

גליה פסטרנק, אהובתי, 2013, שמן על בד, 150/120 ס"מ



במהלך התערוכה פתחתי את הבלוג "חולצה להחלפה", ובו מובאים רישומים וטקסטים בכתב ידי המתארים את חיי כאמנית וכאמא וכן סיפורי קומיקס, רישומים, מחשבות ווידויים. כשהתערוכה "הרפתקאות ליליאן" ירדה, הרגשתי שהיא "נכשלה". מצד אחד ביקרו בה המון אנשים וזכיתי לתגובות טובות מקולגות ובכלל, ומצד שני התפרסמה עליה ביקורת לא אוהדת בעיתון ולא מכרתי אף ציור. הרגשתי שאני מביאה בשורה טובה לעולם - שאני מראה דמות עירומה שלא מפחדת שקורים לה המון דברים ביזריים בתוך ציור הרמוני. הרגשתי שלא הובנתי ונכשלתי. הכול עניין של פרספקטיבה: היום אני לא חושבת ככה. מבחינתי התערוכה היא מסמנת אבן דרך חשובה בהתפתחות שלי, אני מאוד גאה בה. בכלל כישלונות הם הדבר להתפאר בו. הצלחה הרבה יותר משעממת ומנוונת.

איפה הפספוס? הנאיביות נתפסה כנאיביות ולא כבשורה של נאיביות?

הסתכלו על הדברים כפשוטם. את אף אחד לא עניין שזה מצחיק ושאני באה לבדר ולשמח ולעשות משהו טוב. אלה לא היו ציורים שנעשו ממקום של כאב, אלא ממקום של הרמוניה, של התייחסות להיסטוריה של הציור, המון רפרנטים וסלט אחד ענק ומעורבב של דברים.

אולי מהאמנות מצופה רק לפתוח פצעים ולפצוע. אולי האלימות נמצאת בתוך האמנות. כהתנגדות למה את מציעה את השמחה?

למקום הציני. רציתי ליצור בתוך הציור קראפט ממקום של התבוננות עכשווית. אני ציירת צעירה שיודעת מה קורה סביבי. אני פה בתל אביב, חברים שלי עושים אמנות קונספטואלית, אני רואה וחיה אותה, אבל עושה אחרת. בכלל נמאס לי כבר מהמקום הציני הזה שלא מציע שום נחמה והפוגה מהמתח והכאב. זה כזה לא "קולי" להתלונן כל הזמן.

אבל למה המלחמה הזאת? למה להביא את הקראפט הזה?

נלחמתי להציג את העשייה, את הקראפט, ולתת לו לגיטימציה. אמא שלי ציירת אוטודידקטית, מסורה ומוכשרת, שלא מרבה להציג. הרבה שנים בהתבגרות הציורית שלי הייתי במאבק זהות אֶתה. כשהחלטתי להיות ציירת, אמרתי לעצמי שכמוה אני לא רוצה להיות, כי לא היה נראה שיש לה דחף להיחשף ולתבוע חשומת לב כמו שלי היה. זה סימל בעיניי סוג של חוסר מימוש כי צייר שרוצה להתממש זה צייר שרוצה להיות פרפורמר, להציג, לספר ולזכות בהכרה ובתשומת לב. והיא מעולם לא השקיעה בזה יותר מדי. סבתא שלי, לעומתה, נמצאת במקום אחר לגמרי. בשבילה קראפט, מלאכה ויופי הם הדברים החשובים שיש לאמנות להציע, ומבחינתה יפה זה דקורטיבי: דוגמאות מסולסלות, כלכלבים, חתולים ופרחים על כדים. אמא שלי מרדה בה ועשתה את הציור שלה, האניגמטי וחמור הסבר; ואני באה ומורדת בה. בציורים שלי לדוגמה יש בעלי חיים, סוסים וכלבים, רק שהכלבים שלי טורדי מנוחה ולא חמודים כמו אלו של סבתא שלי.

עם מי את מזדהה יותר?

זה פיצול אישיות כי אצל סבתא שלי אני מעריכה את הגישה הקלה, הברירה והשמחה. היא יכולה לפתוח דוכן באמצע הרחוב, למכור ולצעוק לאנשים "יבואו תקנו את הכדים שלי". אמא שלי לעומתה מסתגרת בסטודיו וממעטת לפתוח את הדלת. סבתא שלי גאונה מבחינה מסחרית, ואמא שלי מבריקה מבחינה אמנותית. אני מנסה לתת לגיטימציה לשתיהן. לי הסתדר בכך שהלכתי לבצאלל ונכנסתי דרך הצינורות המקובלים, אז אני "אינסיידר" ויכולה לספר את הסיפור המעורבב שלי.

ספרי לי את סיפורו של המפעל שהקימו סבא וסבתא שלך.

סבא וסבתא שלי רחל ויוסף אהרונוב עלו מבולגריה בשנת 1948. סבא שלי יצא ממחנה עבודה אחרי מלחמת העולם השנייה ואז פגש את סבתא שלי. הם התאהבו, התחתנו, הולידו את אמי ועלו ארצה. בבולגריה סבתא שלי למדה אמנות שימושית, וכשהם עלו לארץ הם התחילו לעבוד בחיפה במפעל של חברת "כדר" (לימים נעמן), וסבתי הייתה מאמנית הקרמיקה הראשונות שעבדו בו.

אחר כך הם פתחו עסק משלהם ביפו - בית מלאכה לעבודות זכוכית וקרמיקה שנקרא רחל אהרונוב (RA) - שהצליח מאוד. החנות שלהם הייתה החנות היחידה ברחוב שלא פרצו אליה, כי סבא שלי היה ידוע כמי שמעסיק את אלה שהסתובבו ברחוב ולא הלכו לבית הספר ועוזר להם להימלט מחיי הפשע.

איזה סוג עבודות ייצרו שם?

הם ייצרו כדים, צלחות וכוסות, וסבתא שלי הייתה מציירת עליהם באופן ידני בסגנון שאז היה אופנתי ופופולרי, עם עיטורי זהב. היו לדוגמה עבודות מזכוכית חצי שקופה עם דוגמאות מופשטות או חפצי קרמיקה עם ציורים של אישיות כמו הנשיא קנדי, נושאים דתיים משיר השירים או הרמבייס. עם הזמן הם היגרו למונטריאול והעבירו לשם את המפעל המשגשג. שרשרת של החלטות שגויות, עיתוי גרוע וחוסר מזל הביאה אותם בתוך זמן קצר לידי פשיטת רגל וסגירה של מפעל חייהם.

יש לך קשרים נוספים לאימהות במשפחה?

סבתא רבא שלי לואיזה הייתה מעין מרפאה אלטרנטיבית קדמונית. הנשים היו באות אליה, והיא ידעה לתת כל מה שהן היו צריכות. ומה נשים צריכות? לפני מאה שנה נשים פשוטות היו צריכות שיגידו להן את העתיד, שיקראו להן בקלפים ובקפה, שירפאו אותן בכוסות רוח, שיעשו להן חורים באוזניים.

האם את אוהבת את המקום של המטפלת?



למעלה בצד ימין עם כיוון השעון: רחל אהרונוב, שתי צלחות

רחל אהרונוב וכד "שיר השירים" בעיטורה, חזית בית המלאכה ביפו 1957

גליה פסטרנק, מתוך "הרפתקאות ליליאן", 2010, ציור על צלחת קרמיקה

גליה פסטרנק, סבתא, 2013, טושים על נייר, 29/21 ס"ס



גליה פסטרנק, ראש ואזה, 2008, דיו וטושים על נייר, 32/24 ס"מ

מאוד. אני רוצה להיות במקום הזה: לעשות טוב לאנשים, להציע מזור ונחמה, בשורה טובה. זה מקום שהוא ארצי וקרמוני, מקום אמיתי. וכמו שנעלמו בישולי המטבח, החריטה העדינה במתכת או הנעליים התפורות לפי מידה, נעלמו גם הרבה דברים מדהימים אחרים.

את מתייחסת לזה כקשר אנושי ישיר?

זה חיבור אינטואיטיבי, ישיר ומידי. לפני שאני מציירת אני עושה מדיטציה ומתמלאת בסמלים ובמחשבות ובתנועות ובמקצבים שבאים לי מתוך הלך רוח כמו דתי של עושר, ברכה ושפע. את הכול אני מתיזה לציוורים.

את אומרת שהמלאכה והמקום האינטואיטיבי והסמלי קשורים לצבע ולתנועה. הם מופיעים אצלך כמענה לחוסר בתפיסת האמנות שהתחנכת בה באקדמיה?

תחושות של חוסר תקשורת וניכור קיימות בכל היבט, וגם בחיים האמנותיים. הכול מאוד מעוצב וביקורחי. אין נחמה. בכל שיח יש ציניות וייהפוך על הפוך". אנשים מפחדים מאוד משמחה אמיתית, בעיקר כשזה נוגע לאמנות. זה ממש לא לעניין להיות שמח. אתה אמור להיות נוגה, מתוסכל לעתים, מר נפש.

לדעתי כאמנית קשה להתחמק מהמבט הביקורחי.

נכון. תמיד יש את המבט החיצוני, אבל צריך לדעת איך לקיים אותו, אסור לתת לו להיות אלים. זה בסדר להיות ביקורתי, זה בסדר לפקוח עין, אבל לא לתת למחשבה להפוך אלימה, שיפוטית ממקום לא טהור, כי אז היא רק הורסת.

אני מזדהה עם הרצון להבין למה לעסוק במלאכות כמו תבליט או רקמה - מלאכות שמי צריך אותן כיום? ולפעמים אני מרגישה שיש שם חיפוש של תמימות, אבל כואת

שאיננה פסיבית, אלא יש בה גם רבדים דעתניים.

היום יש בעולם תנועה גדולה של חזרה לגוף, חזרה לחומר האמיתי, בגלל המחסור במפגש ישיר עם אנשים. בעידן הפייסבוק מסתמנת חזרה לחיפוש אחר היד העמלה, האצבע שנפצעה מהמחט, החוט הפרוס, המקום האנושי. זה כמו לעשות קעקוע - את רוצה לחזור להרגיש את הגוף.

יש צבעוניות חזקה, אפילו מתפרצת, בציורים שלך.

נכון, וזה מקום של סבתא שלי - מקום נדיב מאוד במידע ובצבע ובשמחה: את שילמת לי 12 דולר? קחי את כל הצבעים שיהיו לך על הכד. נדיבות של השוק, המקום הכי עממי. בסדרה שיצרתי עכשיו זה כאילו התפוצץ. כמו להסתכל על נקודה דרך מיקרוסקופ: יש פה חמסות, ידיים שמחזיקות והרבה עיניים.

ומה את חושבת על בית המלאכה?

אני חושבת שלו הם נשארו בארץ, החיים שלי היו נראים אחרת. מפעל הקרמיקה היה נעשה עסק משפחתי שאמא שלי הייתה ממשיכה ואני אחריה. משהו באילון היוחסין הזה נקטע, כמו שקורה למהגרים. שושלות כאלה הן המקום שאני שייכת אליו, והוא נלקח ממני.

אז איך הכד נהפך לחוט מקשר?

כד הוא מקום מכיל שיש עליו סיפור, בדומה לקנווט, אבל את הסיפור את מספרת ב-360 מעלות. יש בו שני דברים: מצד אחד היבט קדוש כמו בכדים המצריים למשל, ומן הצד השני היבט עממי. כשאנשים לא יודעים קרוא וכתוב, הציור נעשה חוויה ויזואלית מכוננת ומלמדת, והפעולה של הציור על כד מכילה דיסוננס בין קודש לחול, ובאמצע את מספרת את הסיפור. יש לי שלוש צלחות שציירתי כשהייתי בקנדה

אצל סבתא שלי, צלחות שיצאו ממפעל וישבתי וציירתי עליהן. סיפרתי ציור.

ואיך היה לעבוד עם סבתא שלך?

מהמם. יש שם אווירה כמו בכפרים כשנשים יושבות בצוותא ומקלפות אפונים. כאילו את עושה את הדבר הכי טבעי שאת אמורה לעשות - לשבת ולצייר על הצלחת או על הכד עם אמא שלך ועם סבתא שלך ובינתיים אתן מדברות, מרכלות.

זה נשמע שונה מתפיסת האמן הבודד, הגאון, בתוך הסטודיו הפרטי.

זו תחושה הכי בריאה. זה כמו שאת יולדת תינוק ואת לא רוצה להיות בבית, את רוצה להיניק בצוותא עם חברות, לדבר על המצוקות שלך ולשתף. בעבודה עם סבתא, חוץ כדי שאת יושבת אֵתה ואתן מדברות על שטויות, היא אומרת לך: קחי את הצהוב הזה ושימי אותו פה, הוא יעשה לך טוב. קחי את הוורוד הזה, תשימי אותו שם, את לא תצטערי... משפטים כאלה. זה מקסים לעבוד ככה. אף אחד לא בא ומבקר אותך על מה שאת עושה, רק עוזרים לך. מדי פעם היא הייתה מרימה את הצלחת ואומרת לכולם: Look what my grand daughter did!!!. ומשוויצה לכל הקשישים.

כמה חילים על עצמך?

נולדתי בשנת 1977 בתל אביב. אבי מוזיקאי, נגן טרומבון בפילהרמונית. בילדותי ניגנתי בכינור, בצילו ובפסנתר. אמי לימדה ציור, ואני הייתי מציצה לה לשיעורים. היא הייתה מכניסה אותי בחפץ לב, אבל אני בעיקר הפרעתי לה ולא הייתי מוכנה ללמוד ממנה כמו שצריך. שירתתי כקצינת מודיעין בביטחון שדה בקריה ואחרי שחרורי מצה"ל הסתובבתי קצת בעולם ונסעתי לפריז לשנה. למדתי שם ציור ורישום ב-Ecole Des Beaux Arts, וכשחזרתי נרשמתי ללימודים בבצלאל. אחרי שסימתי את הלימודים לתואר

הראשון עבדתי כמה שנים עם גלריה נגא בתל אביב והצגתי הרבה. המשכתי בבצלאל ללימודי תואר שני, ואחרי כמה שנים של שפע יצירתי, שבהן כל הזמן ציירתי ובערתי, הרגשתי פתאום שאני הולכתי ונכבית ודועכת. אבל כנראה אלה תקופות ביצירה שבהן אתה צריך להגדיר את עצמך מחדש. התחתנתי ונולדו לי שני בנים. תמיד אומרים שכשאתה מתאהב במישהו הציור הולך. אולי ככה קורה גם כשבוראים חיים. עכשיו אני מרגישה שחזרתי למקום השופע הזה. אני גם מלמדת כמה שנים בסטודיו וביימנשרי". בעיניי זו זכות ללמד. אני מבינה שלא משנה כמה אהיה מסודרת בחיים, אהיה חייבת ללמד. את חייבת לקלף אפונים עם מישהו, לשחף ולחלוק, בנדיבות, להיות בחברותא. זה חייב להיות ככה●

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



גליה פסטרנק בסטודיו בגבעתיים



מירגווי

בגאורגיה, על הכביש הראשי בין טיבליסי הבירה לקוטאאסי, מתנשא לו הר ובראשו כפר. הכפר נקרא שורשה (Shorsha). יש סיבה טובה מאוד מדוע בחרו האנשים להקים להם כפר דווקא על ראש ההר, שכן אין מדובר בסתם הר, אלא בהר של חומר. הכפר שורשה הוא מקום הולדתו של המירגווי (Mirgwee), שלשמחתי נבחר לדגמן על כריכת החוברת הזאת. המירגווי הוא דוגמה נפלאה לקשר העתיק בין תנאים פיזיים ובין היצירתיות וכושר ההמצאה האנושיים. תושבי הכפר, שזיהו את הפוטנציאל הגלום בהר, ביקשו לעצב מכשיר שיסייע להם להפוך את מצבורי החומר שבו למוצר. מומחים לטקסונומיה* של מכשירים יחשבו פעמיים אם לצרף את המירגווי כבן מן המניין למשפחת גלגלי האובניים, ולבסוף כנראה יכריעו שמדובר בבן חוקי אם כי מעט חורג. בדומה לכלל גלגלי האובניים, גם המירגווי חב את זכות קיומו להמצאה מינורית ושולית בהיסטוריה האנושית - הגלגל - שכן גם הוא מבוסס על העיקרון הפשוט של גלגל הסובב סביב צירו.

שני חלקי המירגווי עשויים עץ גולמי שגולף ועוצב בעבודת יד. מעניין שגם השלב הקריטי של מציאת המרכז וקיבוע הציר שגלגל העץ מולבש עליו נעשה אך ורק באמצעות יד ועין רגישות וללא כל תיווך של מכשור מדויק. טכניקת העבודה על המירגווי היא עבודה בחוליות, בשונה מהעבודה מתוך גוש המוכרת לנו מעולם הקדרות המערבית, ומשום כך היא איננה מתבססת על מהירות סיבוב גבוהה, אלא על סיבוב אטי ומבוקר, הדורש כמובן מיומנות במרכז ובשמירה עליו לאורך העבודה.

יש מקרים שבהם אמן המירגווי נזקק לשתי ידיו, בייחוד בבואו לעצב את הצוואר הארוך והדק של הידוקיי (Doki), כד השתייה הגאורגי. זה השלב שהפנט אותי יותר מכול כשצפיתי בפְּדְרִיס - האמן היקר שלקח אותי תחת חסותו - שכן אז היה מתחיל לסובב את גלגל העץ במהירות רבה יחסית באמצעות רגלו היחפה, ועקב כך מוצא עצמו בתנוחת קיפול מאתגרת, שלא הפריעה לו כלל לעשות בחומר ככל העולה על רוחו.

אורן ארבבל

* טקסונומיה היא תורת המיון והארגון של האורגניזמים הקיימים בעולמנו למינים, לסוגים ולמשפחות.

אורן ארבבל הוא סטודנט במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל, ירושלים, ומדריך טיולים



Porcelain bags

עדי שפירא

עבודות בעיצובה של עדי שפירא מיוצרות כיום במפעלי רוזנטל ומשווקת בכל העולם. הקשר הראשוני עם מפעל רוזנטל נוצר באמצעות אגודת הקרמיקאים. עדי שפירא, בוגרת בצלאל, מתמחה בעבודה בפורצלן בשיטות עבודה מגוונות. חיה ויוצרת באביחיל.



נתיבי רוח

אתל פיסרף

בית אהרון כהנא רמת גן

אוצרת: אינה ארואטי

באמצעות העבודות אני עורכת מסע בדרך המגשרת בין שני עולמות, שהם בעצם שתי תודעות הבאות לידי ביטוי במצבי צבירה אנרגטיים שונים של חומר וצורה.

מהתודעה של הקיום הפיזי, הדחוס, הניתן לכימות ולמדידה, התחממת את עצמה בגבולות של התחלה וסוף, זמן ומקום; אל עבר התודעה הקלילה, חסרת הגבולות, של ידיעה שמעבר למחשבה, של ידיעת החיים מתוך כוח אחר.

אתל פיסרף



סברסים

יוליה צוקרמן

העבודה הוצגה ביריד "צבע טרי" בנמל יפו, 2013

צילום: יוליה צוקרמן



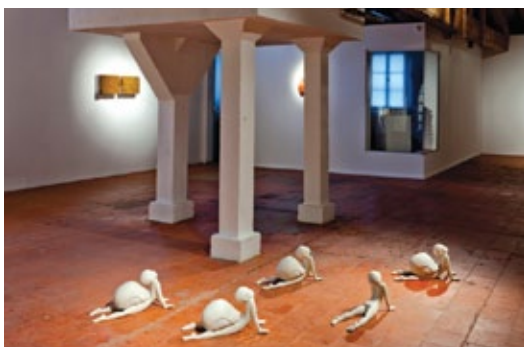
לנין

דב הלר

אוצרת: לי-היא שולוב

בכל שנה דב הלר מציג בקיבוץ נירים תערוכה לכבוד 1 במאי.

השנה התארחו עבודותיו בתערוכה "חלב אדום" בתל אביב.



לגדל בית

אורלי מונטג

גלריית ארטסטיישן מתחם התחנה תל אביב

יציקות פורצלן



391280'c

1280'c 38

וינה של אנה

תמנע זליגמן

צילומים: אלי פוזנר באדיבות מוזיאון ישראל, ירושלים

תערוכות רבות נוצרו על אמנותה של אנה טיכו וטקסטים רבים נכתבו עליה¹, וכולם התמקדו מטבע הדברים ביצירתה הבשלה כאמנית שחייתה ופעלה בירושלים. פעם אחר פעם אושר מעמדה בקנון האמנות הישראלית: היא תוארה כגברת הייקית שהילכה בהרי ירושלים ובידה כן ציור, נייר, גירים וצבעי פסטל, ושהשכילה לתאר את תמצית הנוף המקומי - סלעים, עצים מאובקים, מדרונות וגאיות - במשיכות מכחול חדות ועצבניות או בתנועות יד רחבות וסוחפות. מעט, אם בכלל, נכתב על שנות עיצובה של אנה טיכו ועל הרישום שהטביעו שנים אלו בסגנונה האמנותי הבוגר.

התערוכה "וינה של אנה" מבקשת לתאר את וינה בשנות נעוריה של אנה, מגיל 14 עד 18, ומציעה הצצה לתרבותה החזותית והחומרית של העיר בימים שלפני מלחמת העולם הראשונה. חיי העיר התאפיינו אז בפעילות אמנותית נמרצת - סגנון היוגנדרשטיל (אר-נובו) פרח, הייזצסיון² הווינאי נולד, וייסדנאות



המעצב: יוזף הופמן, סכונת ישיבה (פרט), 1908 בקירוב, עץ מכופף, 65/85/107 ס"מ
היצרן: J. Kohn & J., מורביה
אוסף ענת ויוסי מי-דן, תל אביב

¹ בין היתר: אלישבע כהן, **אנה טיכו**, הקיבוץ המאוחד והוצאת כתר, תל אביב 1986; יונה פישר, **המתוים של אנה טיכו**, מוזיאון ישראל, ירושלים 1976; עירית שלמון, **בית טיכו**, מוזיאון ישראל,

ירושלים 1994; Elisheva Cohen, **Anna Ticho: Drawings 1971-1980**, The Jewish Museum, New York 1993



סוף המאה ה-19 עד ראשית המאה ה-20. מימין: פורצלן בִּזְיוּג אאוזין 20/40 ס"מ, משמאל: זכוכית ופליז 20.9/20 ס"מ. מתוך אוסף מריאן מקובסקי-דויטש ז"ל ופרופ' ייא מקובסקי, חיפה

וינהי" (Wiener Werkstätte) הוקמו; וינה הייתה למרכז עולמי של חידושים באמנות, באדריכלות ובעיצוב. התערוכה מספרת אפוא שני סיפורים מקבילים: היא משרטטת את האמנות שנוצרה בווינה ואת פניה החברתיים והתרבותיים של העיר בשנים שלפני מלחמת העולם הראשונה; והיא מציגה את אנה טיכו על רקע זה ומבקשת למצוא באמנותה הדים של וינה זו, של מפנה המאה. בתערוכה מוצגים ציורים, רישומים וכרזות מאת אמנים עיקריים בתקופה, בכללם גוסטב קלימט ואגון שילֶה. לצדם נראים כמה מרישומיה של אנה טיכו מימיה בבית הספר לאמנות בווינה ואחרים שציירה כעבור זמן ומעידים על השפעתם של אמנים אלה. עוד מוצג התחום הפרטי ובו דוגמאות של רהיטים, מוצרים מעוצבים, אמנות שימושית וחפצי יום-יום שגדשו את בתי תושביה האמידים של וינה במפנה המאה העשרים.

י"סדנאות וינהי", שבהן יוצרו רבים מפריטים אלה, היו מהתולדות של קבוצת ה"יֶזְצֶסיון" (בשפות אירופיות כגון גרמנית, צרפתית ואנגלית משמעות המילה היבדלות, פרישה) - אגודת אמנים שהוקמה בשנת 1897 בעקבות פרישתה של קבוצת אמני אוונגרד ואדריכלים - בכללם גוסטב קלימט, קולומן מוֹזֶר, יוזף הופמן ויוזף מריה אולברֶיך - מהזרם השמרני האקדמי. המוטו של הקבוצה היה "לָעת האמנות שלה, לָאמנות החירות שלה" (Kunst ihre Freiheit, והוא ביטא את התפיסה שעל האמנות להשתחרר מכבלי ההיסטוריה ולשקף את רוח זמנה ולא את מסורות העבר.

בתערוכותיה נתנה קבוצת הַיֶזְצֶסיון במה לאמנים מקומיים ובינלאומיים שביקשו לפעול מחוץ למסגרת האקדמיה ויצרו סגנונות חדשים ברוח המהפכנית של וינה באותה תקופה.

בשנת 1903 הקימו יוזף הופמן וקולומן מוזר, מחברי הקבוצה, את "סדנאות וינה" ברוח תנועות האמנויות ואומנויות (Arts and Crafts)

שפרחו בסוף המאה התשע עשרה באנגליה ובאירופה. ה"סדנאות" אימצו בחום את החזרה אל עבודת היד ואת הנאמנות לחומר, רעיונות שצמחו מתוך התנגדות לרעיונותיו של העידן התעשייתי: ייצור המוני של פריטים זהים בבתי חרושת ובסדנאות יזע. מטרתן של הסדנאות הייתה לעצב חפצים שימושיים שכל אחד מהם - כיסא, כוס, גביע יין או ארנק - יהיה עבודת אמנות יחידה במינה. אחד העקרונות שהנחו את פעולתן היה הפיכת רכיביה של התרבות החזותית והחומרית ל"יצירת אמנות כוללת" (Gesamtkunstwerk).

פריט אחד, כורסה בעיצובו של הופמן שזכתה לשם "מכונת ישיבה" (Sitzmaschine), נעשה הסמל של מיזם זה. למבנה החיצוני של "מכונת הישיבה" צורות פשוטות המותאמות לייצור תעשייתי, והיא גם בבחינת חגיגה אלגורית של המכונה. הרכיבים המנוגדים של סריג הריבועים החתוכים, הגב המלבני המתכוונן עם שורת כדורי המעצור שלו ולולאות העץ המכופף היוצרות את המסעדים ואת הרגליים, ממחישים את התמהיל של רכיבים קישוטיים ומבניים המאפיינים את סדנאות וינה. היצרן J. & J. Kohn מווינה הוסיף לייצר ולמכור כיסא זה בכמה גרסאות יותר מעשור לאחר עיצובו המקורי.

במסגרת המיזם פעלו סדנאות ליצירה של רהיטים, עבודות מתכת, כלי זכוכית וכלי חרס לצד סדנאות לעיצוב של אופנה, אריגים ותכשיטים. ואולם הימנעותן של סדנאות וינה מייצור המוני והתרכזותן בעיצוב באיכות גבוהה ובעבודת יד יצרו קשיים כלכליים, ואלה הביאו בסופו של דבר לידי פשיטת רגל וב-1932 לידי סגירתן. עם זה העיצוב במחשבה קדימה ומגוון חפצי הבית והרהיטים שיוצרו בסדנאות הקנו להן מקום של כבוד בעיצוב המודרני. אף שכל אחד מן המעצבים היה בעל סגנון משלו, תוצרי הסדנאות ניכרים בקוויהם הנקיים ובנאמנותם לחומרים ולחשיבותה של מלאכת היד.

מעניין לציין שבה בעת שסדנאות אלו התגבשו בווינה, נוצר מיזם דומה בירושלים: ב-1906 הקים בוריס שץ את "בצלאל, בית מדרש לאמנות ולמלאכות אמנותי", שנועד בין היתר להקים סדנאות הממזגות אומנות מקומית עם עיצוב מודרני. גם "בצלאל"י של שץ נאבק כדי לשרוד, וב-1929 נאלץ לסגור את שעריו ‏■

תמנע זליגמן נולדה בלונדון והגיעה לירושלים כשהייתה בת 20. בעלת תואר שני בתולדות האמנות מהאוניברסיטה העברית. ב-1992 החלה לעבוד במוזיאון ישראל כעוזרת לאוצר, ומאז 2005 אוצרת את בית טיכו, שם היא מציגה סדרת תערוכות מגוונת בדגש על דיאלוג בין אמנים פעילים היום ובין אנה טיכו, מורשת יצירתה ותולדות הבית



המעצב: **יוזף הופמן**, זכוכית מוזהבת, 1907-1908 16/7.5 ס"מ אוסף רבקה וצבי טננבאום, צהלה
לזכר בנם ידן שנפל במלחמת יום הכיפורים, ובזכות גבורתו הוענק לו עיטור המופת

מיכל קורן

צילומים: מיכל קורן

אני אוהבת חידות. למה? כי הן מושכות אותי לחקור ולחפש את הפתרון. כי בזכותן אני לומדת, והן מעניקות לי את הזכות לשחק אתכם בידע שלי.

לאחרונה נתקלתי כמה פעמים במושג זיגוג "אאוזין" (Eosin glaze), זיגוג יפהפה שהצית את דמיוני וסיקרן אותי מאוד. מהו אותו זיגוג ומדוע המידע עליו כל כך מועט? זיגוג אאוזין הוא בעצם עיטור לאסטר בצבעי הקשת, זהב וכסף, והוא בעל ברק מתכתי על גבי הזיגוג הקרמי.

צבעי הלאסטר מושפעים ממשחק של קרני האור על פני השטח, וקשת הצבעים נוצרת על ידי שבירת קרני האור, כמו הקשת שבשמים. האאוזין יוצר כבר בעבר הרחוק, כשהפרסים למדו לייצר ברק מתכתי בשרפת רדוקציה, והוא חזר לאור הזרקורים במאה התשע עשרה, כשמיקלוש ז'ולאני ההונגרי, בעל מפעל לייצור כלי פורצלן בבודפשט, הציג לראשונה זיגוג חדשני ויוצא דופן, זיגוג "אאוזין". תהליך הייצור והשימוש בזיגוג הוא סוד מסחרי של המפעל, ולכן אתמקד כאן בעיטור לאסטר וכיצד אפשר ליישמו בסטודיו הפרטי שלנו.

מהו לאסטר?

זיגוג לאסטר איננו זיגוג של ממש, אלא טכניקה של הפיכת מתכות פשוטות למחזורי אור בוהקים הנעשית בתנאי שרפה מיוחדים. זהו עיטור בעל ברק מתכתי המשתנה בהתאם

לספקטרום של האור, והוא נוצר על ידי שילוב בין שרפת גז (רדוקציה) בטמפרטורות נמוכות מאוד (600°C-700°C) וזיגוגים מתאימים המכילים מלחים.

הגורם הצובע העיקרי בזיגוגי לאסטר הוא מלחי מתכות כגון סולפטים, ניטרטים וכלורידים, ואת אלה אפשר להוסיף לזיגוג בשני אופנים: להניחם על פני הזיגוג בעזרת שכבת אנגוב או תערובות אחרות המכילות אותם. שכבות אלו מתקלפות לאחר השרפה; להתזים בתנור תוך כדי השרפה.

כמו כן אפשר לערבבם מראש עם הזיגוג כך שהכלי יזוגג בזיגוג צבעוני או פריטה עשירים במתיכים המכילים תחמוצות מתכתיות.

זיגוגים

רכיבי הזיגוג חשובים במיוחד: הזיגוג נעשה פעיל וקולט את המתכות על ידי יצירת קשרים בעזרת החום, ולשם כך נדרש שינוי פיזיקלי יסודי כגון ריכוך הזיגוג. כדי לסייע לפעולה זו רצוי שהזיגוג יכיל בדיל, הקולט ומייצב את המתכות על פני הזיגוג. נוסף על כך הזיגוגים חייבים להיות עשירים במתיכים כגון עופרת, סידן, אשלגן, ליתיום, סטרונציום ובייחוד נתרן, הפעיל בייחוד בייצוב המתכות על פני הזיגוג בתנאי רדוקציה.

זיגוגים לטמפרטורה של 1050°C ורדוקציה בטמפרטורה של כ-650°C

עופרת

30% פריטה עופרת ביסיליקט
50% פריטה בורקס (לפעמים משתמשים במלח בורקס)
5% קאולין
10% קוורץ
5% סטרונציום
5% בדיל

אלקלי

90% פריטה אלקלינית (מכילה הרבה נתרן או אשלגן)
10% קאולין

א א ז י ו



רעיה שטרון, 2013, אבנית, זיגוג וציור בלאסטרים

כסף 2

- 10% ניטרט הכסף
- 10% תחמוצת בדיל
- 40% ברזל צהוב
- 40% קאולין

את תערובת האנגוב (המכילה את מלחי המתכות) מניחים על הזיגוג המיוחד כמו שתואר למעלה, ושורפים בשרפה שלישית בחום שבו הזיגוג מתרכך, כ-650°C. בחום זה מתבצעת רדוקציה כך שהרכיבים המתכתיים באנגוב משתנים למתכת טהורה. בסיום השרפה מסירים את האנגוב ומגלים את הקרנת המתכות ואת ההשתקפויות המתכתיות. לעתים, במקום אנגוב, משתמשים בחומר אורגני כגון גומי ערביקום או שרף צמחי כחומר המדביק לזיגוג את מלחי המתכות לפני השרפה. החומר האורגני נשרף במהלך השרפה, ולכן אין צורך לקלפו בסיומה. בכל המקרים הרדוקציה מתבצעת בחימום או בקירור בטמפרטורה של 600°C-700°C בשתי דרכים מקובלות: בתנור גז על ידי סגירת שסתומי מבערי הגז המכוונים את כניסת האוויר (התמצו); בכל סוגי התנורים על ידי הכנסת חומרים אורגניים (נפטלין, נסורת וכי) בטווח הטמפרטורות הזה ■

מיכל קורן היא אמנית פעילה, בוגרת בצלאל האקדמיה לאמנות ועיצוב, יוצרת ומלמדת בסטודיו שלה ביפו

רעיה שטרן, 2013, אבנית, זיגוג וציור בלאסטרים

אדום 1

- 20% נחושת סולפט
- 25% תחמוצת בדיל
- 55% חרסית אדומה

אדום 2

- 15% נחושת סולפט
- 15% תחמוצת בדיל
- 70% ברזל צהוב

אדום זהבי

- 20% נחושת סולפט
- 2% קרבונט הכסף
- 15% ברזל אדום
- 63% קאולין

אדום עמוק

- 20% נחושת כלוריד
- 25% תחמוצת בדיל
- 55% ברזל צהוב

אדום-כתום

- 27% נחושת סולפיד
- 7% כסף סולפיד
- 70% ברזל צהוב

כסף 1

- 15% קרבונט הכסף
- 85% חרסית אדומה

ככלל הלאסטרים מופיעים בשני מצבים: בתערובות עם זיגוג על בסיס עופרת בעל ברק גבוה; או בזיגוג אלקליני המיועד לטמפרטורה קצת יותר גבוהה. רכיבי הצבע הם נחושת ניטרט, נחושת קרבונט, כסף ניטרט, כסף כלוריד וניקל ניטרט. להקרנה כחולה מוסיפים קובלט סולפט, ולהקרנה חומה וורודה אפשר להוסיף מנגן סולפט או ברזל סולפט.

אנגובים

האנגובים מתבססים בעיקר על חרסיות אדומות המכילות כ-50% תחמוצת ברזל אדומה ותוספת של תחמוצת ברזל צהובה. תערובת האנגוב כוללת 70% חרסיות, המהוות את גוף האנגוב, ו-30% מתכות (מלחים או תחמוצות) ליצירת הצבעוניות הרצויה. הברזל שבחרסיות מעודד את תהליך הרדוקציה ומונע חמצון חוזר של המתכות.

מלחי המתכות הם בדרך כלל סולפטים וניטרטים של כסף ונחושת. הנחושת זקוקה לחום גבוה, ולכן נהוג להניח אותה באזורים חמים יותר בתנור.

כאמור, האנגוב הוא החומר המאפשר את הנחת המתכות לפני השרפה על גבי הזיגוג, והוא מתקלף בסיומה.



A detailed close-up of a dinosaur's skin, showing large, overlapping scales in shades of brown and green. A foot with thick, scaly toes is visible in the lower right, extending towards the center.

פול
טיילור
PAUL
TAYLOR

שי הלוי
מצלם ומשוחח
עם האמן

שי הלוי

צילומים: שי הלוי, בסטודיו של פול טיילור

הכניסה אל הסטודיו של פול טיילור באזור התעשייה בתלפיות - אמן בריטי בלב הישראליות המחוספסת, בין רמי לוי לאולמי האירועים, בתי הדפוס והמוסכים - היא מסע חרבותי.

מי אתה פול טיילור?

נולדתי וגדלתי בלונדון ולמדתי בפנימייה באזור. בנעוריי, לאחר סיום הלימודים, התנסיתי בכל מיני חוויות במטרה לבחון אפשרויות ולהבין מהם החיים ומהם יכולים להיות. עבדתי בתעשיית המוזיקה. זה היה מדכא למדיי ליצירתיות שלי, אבל היא עזרה ליצירתיות של אחרים וכל הזמן בחוכי ידעתי שהיצירתיות אמורה להיות הכוח הפרטי שלי. בשנת 1979 פשטה לשמחתי החברה שעבדתי בה את הרגל, והחלטתי לצאת ולחפש בלונדון אחר בית הספר לאמנות הנכון בשבילי. בתי הספר היו מגוונים, וכל אחד הציג תפיסה משלו. בסופו של דבר בחרתי בבית הספר Guilds, בית ספר פרטי למחצה שמצא חן בעיניי בעיקר הודות לגישתו הפיזית. בית הספר נוסד בעיר גילדס במטרה להכשיר את חברי הגילדה של בנאי האבן, והעניין שם בכלל לא היה אמנות, אלא זה היה מקום לקבל כלים כדי לייצר כל מה שרוצים. שבילי הגבס והחומר, הריחות של החומרים והעשייה תפסו אותי מכל הכיוונים וידעתי שזה המקום בשבילי. היה לי חשוב שהאמנות שלי תבוא מתוכי ללא השפעות והפרעות חיצוניות, ולכן נמנעתי מלימודי האמנות שהוצעו בתכניות הלימודים בבתי ספר אחרים דוגמת "צילס" או "סנט מרטין", שהיו פופולריים מאוד באותה תקופה. השיעורים כאמור היו טכניים מאוד. כך למשל נדרשנו לייצר שלוש דמויות מחומר לפי דרישות מחמירות על פני שלוש שנות הלימודים, משימה שלא הצלחתי למלא

מכיוון שהייתי עסוק בעשייה משלי בסדנה. סיימתי דמות אחת ולמרות זאת קיבלתי B+. נאמר לי שככל הנראה אני אהיה הסטודנט המסיים היחיד במחזור שלי שיפסל בחמישים השנים הבאות...

בשנת 1984 סיימתי את לימודיי. הימים היו ימי שלטונה של תאצ'ר, והכול היה מכוער: שביתות כורים, איום גרעיני, מהומות בבריקסטון ולכלוך ברחובות. נסעתי ברכבת התחתית, שמעתי קלאש באוזניות וחשבתי כמה נהדר לשחות נגר הזרם ולחיות חיי אמן. לונדון ריגשה אותי, אבל גם עייפה אותי. כעבור שנה החלטתי לעבור לסקוטלנד, לאזור שבין גלזגו לאדינבורו, שם התמקמתי בסטודיו שהיסודות שלו הונחו במאה האחת עשרה. סוף סוף התחלתי לעשות את מה שתמיד רציתי - את האמנות שלי!

איך הגעת לישראל אחרי מסע שהסתיים במקום שבו רצית והצלחת להיות?

בשנת 1988 עשיתי סוג של מסע: עלייה לרגל לישראל בלוויית אחי ואמי, עניין מקובל בקרב יהודי הגולה. מכל מיני סיבות התנגדתי לצאת למסע ואמרתי לאמי שאם אסע אני אחזור כרב. בסופו של דבר חזרתי עם בת של רב, אשתי לעתיד, מוריאל. היא הייתה הדמות הדומיננטית בחיינו המשותפים, והיא רצתה לחיות רק בישראל. מוריאל הייתה האישה של חיי, כך שהלכתי אחריה באהבה לישראל ויחד בנינו משפחה. בטחתי בה תמיד, והיא הייתה אהבתי האמיתית. בשנת 2010 היא נפטרה מרטן לאחר מאבק עיקש ומר.

איך אתה רוצה להציג את עצמך?

אני יוצר במובן מוזר למדיי, באופן טהור, מלא תשוקה, בקונפליקט... עסוק, לא מרוצה, דרשני, מגלה חמלה ובעל חוש הומור מפותח.

תסביר לי קצת על הבסיס המקצועי שלך.

ההיסטוריה של האמנות, והרבה גילוי עצמי. אני

לא מרגיש שאני זקוק לתוויות כשאני מתבונן בעבודת אמנות. הערך שאני מוצא תלוי בי: כך למשל פורטרט של רמברנדט מגלה לי איך הייתי מתייחס לאיש או לאישה המופיעים בו, האם אתאהב באישה? האם אכבד את האישה? יש דיאלוג בין הצופה לעבודה כך שכצופה אני תמיד מרוויח ידיעה עצמית מתוך המסע לתוך העבודה, טיול לעולם אלטרנטיבי צבעוני וצורני שבו אני הנקודה השפויה; אם רודן או פיקאסו מתייחסים לטורסו כאל לייד, זה נותן גם לי את הרשות לאותה התייחסות ממש. לסיכום אני מרגיש כמעט אוטודידקט.

למה אתה מתכוון כמעט?

במובן שהיסודות של התפיסה שמהן אני לא יכול להתעלם הונחו במשך אלפי שנים, והם נותנים לכל אחד את האפשרות להיות מושפע על ידי ההתבוננות ולהפוך ליוצר.

אתה יכול להגיד לי מהו להבנתך הפיסול?

המונח פיסול יכול להתייחס לכל דבר כמעט. זה מושג פתוח לגמרי (בייחוד בימינו). זה



לא מרגיש שאני זקוק לתוויות כשאני מתבונן בעבודת אמנות. הערך שאני מוצא תלוי בי: כך למשל פורטרט של רמברנדט מגלה לי איך הייתי מתייחס לאיש או לאישה המופיעים בו, האם אתאהב באישה? האם אכבד את האישה? יש דיאלוג בין הצופה לעבודה כך שכצופה אני תמיד מרוויח ידיעה עצמית מתוך המסע לתוך העבודה, טיול לעולם אלטרנטיבי צבעוני וצורני שבו אני הנקודה השפויה; אם רודן או פיקאסו מתייחסים לטורסו כאל לייד, זה נותן גם לי את הרשות לאותה התייחסות ממש. לסיכום אני מרגיש כמעט אוטודידקט.

למה אתה מתכוון כמעט? (המשך)

במובן שהיסודות של התפיסה שמהן אני לא יכול להתעלם הונחו במשך אלפי שנים, והם נותנים לכל אחד את האפשרות להיות מושפע על ידי ההתבוננות ולהפוך ליוצר.

למה אתה מתכוון כמעט? (המשך)

במובן שהיסודות של התפיסה שמהן אני לא יכול להתעלם הונחו במשך אלפי שנים, והם נותנים לכל אחד את האפשרות להיות מושפע על ידי ההתבוננות ולהפוך ליוצר.

למה אתה מתכוון כמעט? (המשך)

במובן שהיסודות של התפיסה שמהן אני לא יכול להתעלם הונחו במשך אלפי שנים, והם נותנים לכל אחד את האפשרות להיות מושפע על ידי ההתבוננות ולהפוך ליוצר.

במובן שהיסודות של התפיסה שמהן אני לא יכול להתעלם הונחו במשך אלפי שנים, והם נותנים לכל אחד את האפשרות להיות מושפע על ידי ההתבוננות ולהפוך ליוצר.

באיזה חומרים אתה עובד?

אני משתמש בחומר למסה, בגבס, במלט וכמובן באבן.

איך אתה, כאמן בריטי, מרגיש בישראל הישראלית?

בהקשר הזה אני יכול לומר משהו יותר מעניין: בתוך הראש שלי יש כאוס, והפיסול יוצר סדר



בתוך הכאוס הזה. כשהייתי סטודנט שאלתי את אחד המורים איך אני יכול לדעת שרעיון מוכן להפוך לפסל? והוא ענה לי במבטא צפון אנגלי כבד: "יזה צריך לעבור את ההיריון של היופי הפיסוליי". באותו הרגע זה נשמע לי יומרני ומתנשא והתנגדתי לחשובתו. אבל כעבור שנים הבנתי את התשובה והסכמתי עמה יותר. הרעיונות זורמים בראש ללא הפסקה עד שאחד מהם נשלף ואנחנו הופכים אותו שוב ושוב פנימה והחוצה ומבשילים אותו למעשה הפיסול. התהליכים הללו משאירים אותי אדם יוצר בחלל הישראלי כמו שאני. אבל מזמן שהגעתי לישראל נעשיתי מודע מאוד לשואה.

נדמה שהמושג הזה מניע הרבה מהמדינה הזאת. באנגליה המושג "שואה" מוסתר בין הרבה שכבות, וכאן הוא שכבה משמעותית מאוד. אפשר להגיד שלהגיע לישראל לא הועיל לי לקריירה... דבר נוסף, מאז שהגעתי לכאן אני מעורב מאוד בהוראה, וגם היכולת שלי להצליח להעביר את הידע שלי בפיסול טהור הלאה לתלמידים שלי שומרת עליי כאן. אני יכול לומר שהשפה הפיסולית היא בינלאומית, ואפשר לומר שלהיות אמן ובריטי בישראל לימד אותי על אמנות וחיים בכלל.

ובכל זאת, איך אתה מסמן את ההבדל בעשייה שלך במעבר בין שתי התרבויות?

באנגליה היה מרחב עבודה בתוך החולין. וכאן בישראל אני מוצא מקום גם לפתרון האלוהי, והוא מקיים חלק מהאמנות שלי.

מה בנוגע לסטודיו שלך כאן בירושלים?

את הסטודיו שלי פתחתי בשנת 1999, קודם כול כסטודיו לעצמי, מקום ליצור, וגם כדי ללמד פיסול בהתאם לתפיסת עולמי, כלומר בסביבה עצמאית יצירתית, ולא פחות חשוב - אחרת. רציתי ליצור חלל עם הציוד המושלם בשבילי, שיספק לי את המקום ליצור ביום או בלילה. סטודיו חייב תמיד לאפשר זאת! מאתיים איש ויותר עברו בסטודיו ויצרו יצירות יפיפיות באמת, יצירות שהם עצמם לא האמינו שהם יעשו, שמעו מוזיקה מעולה, נגעו בחומרים ובתחומים שונים של פיסול וציור, בנו בחומר, יצקו גבס, בנו במחכת ועוד. הסטודיו באמת יצירתי מאוד ומרגש, בהחלט לא מקום רגיל להיות בו.

תסביר לי על תהליך היצירה ועל ההנאה הנובעות מהעשייה שלך באמנות?

אני יכול לספר שהסדרה של האנשים השמנים שאני עובד עליה כרגע היא בעצם תהליך עבודה שנמשך 34 שנים וקורה ממש עכשיו.



אני מרוכז בה מאוד. הרדיפה הסיזיפית אחרי הרעיון הולידה מאות רישומים וציורים ושעות של חשיבה עד שהחל הפיסול עצמו, ולדעתי יידרשו עוד שמונה שנים עד שהוא יגיע לשלמות ולסיום. אני לא בטוח שהדבר יצליח ולגמרי יעבוד. כמות החומרים לפיסול וליציקה, המסה שיכולה להתפרק בכל יום ובכל רגע - העובדה הזאת מרתקת אותי. זה מחבר אותי להקשרים שונים: המוות של אשתי, המלחמה שמציצה אלינו מכל הצדדים, אוטובוסים שהתפוצצו, המצב של כדור הארץ. זה לא רק הקיום של הסדרה או הפסל... עצם התהליך שהוא הזמן מרתק אותי ביצירה: הקיום של הפסל עצמו, הרגע הזה שהוא בין האי-קיום לקיום.

מתי הפסל מוכן וגמור?

כשהוא נמכר ומפנה מקום לפסל הבא.

האם יש אמן שאתה מזדהה עם היצירה שלו והיא בשבילך מקור השראה?

כולם! רודן, ז'קמוטי (זו בעצם הסדרה שדיברנו עליה, האנשים השמנים, בהיפוך), מיכלאנג'לו, רמברנדט, כולם באמת. אני פשוט אוהב אמנות, ולראות אמנות, ואפילו את ההמון שרואים היום בפייסבוק אני באמת אוהב. לתפיסתי זה נפלא שהאמנות קיימת כי זה אומר שמישהו יצר אותה. בהקשר הישראלי אני אוהב את העבודות של קדישמן. בביקורי הראשון בישראל הייתי בתערוכה שלו, והיא ממש פתחה לי את העיניים למקומות נפלאים; זיאק זאנו, דודו גרשטיין מכאן בתלפיות, סיגלית לנדאו. אני אוהב עבודות וידאו אף על פי שאת האמנות שלי אני מעדיף ללא חשמל.

יש עוד משהו שחשוב לספר ושכחתי?

מהנהן בראשו לשלילה ■

שי הלוי הוא צלם





■ מאיר מוהבן

■ גייל ומיכל גיורה

■ גיאנה שימונוב

■ דליה בן-מזר

■ מירי פליישר

■ אפרת קרן ושי פרי

■ מאיר מוהבן

■ הילדה מרום

■ מאיר מוהבן

■ דליה בן מזר

■ דליה בן מזר

■ מירי פליישר

■ גייל ומיכל גיורה

■ הילדה מרום

■ גייל ומיכל גיורה

הגלריה הקטנה

בבית בנימיני

צילום: יוליה צוקרמן

