

דבר העורכת

גיליון זה עוסק בשאינו במרכז; בנושאים שנלי ההדף של הקונצנזוס דחקו אל שולי הדיון, ומכאן גם אל שולי הזיכרון והנראות.

בגיליון אנו מציגים עשייה אומנותית שמתקיימת באזורי השוליים של השיח האמנותי, מקום שמזמן התבוננות רעננה לכיוון המרכז. השיח האמנותי העכשווי מחייב הבנה גם בתחומים שיש בהם חומה, שיטות עבודה והקשרים חברתיים - תחומים שמשייטים בין הצורך הקיומי לשרוד ובין הצורך הקיומי לעשות אמנות.

קרן בנבנישתי בעבודתה "שבעה" - המוצגת בימים אלה בבית האמנים בירושלים בתערוכה "מאסף: תצוגה לא שימושית" - בחרה שבעה עמודים מתוך הספר Ruth Dayan) Craft of Israel (and Wilbur Feinberg, 1974). עמודי הספר, כאמור בטקסט הנלווה, נהפכים לקפסולה "ובה שלושה צירי זמן. העבר המתואר בספר, שנת הוצאתו, והווה שבו האמנית מארגנת את הממצאים לארכאולוגיה עכשווית". כל אחד משבעת הצילומים מוצג במסגרת עץ. על כל אחד מהם בחרה האמנית להוסיף אלמנט נוסף: לעבודת קיר של גדולה עוגן (1970) ולעבודת פיסול של ציונה שמשי מוצמדים צירי מתכת. שבירי צלחת (של חברת לפיד) מכסים את פניו של קדר מעזה. שמותיהן של האמניות אינו מוזכר.

אורלי נזר, העורכת האורחת בגיליון זה, מציעה במאמרה "האומנות כשוליים" את אפשרות המבט הרוחבי אל מול המבט האנכי. המבט הרוחבי מאפשר לחקור את ההפרה ההדדית בין פריפריה למרכז מתוך זניחת הנטייה להציב אותם באופן הייררכי.

מקווה שתמצאו עניין,

טליה טוקטלי

כתבת את תרבות מופרית
1280°C

בשער: **זהבה אדלסבורג, איזון עדין** (פרט), 2014, אדמית, נייר, עץ, פלסטיק, צבעי מים, צבעי שמן, בניית יד, ציור חופשי, 70/45/35 ס"מ, צילום: רני גילת

עורכת: **טליה טוקטלי** | עורכת אורחת: **אורלי נזר** | עורכת משנה: **שירה סילברסטון** | מערכת: **גלי גרינשפן, ענת נגב, 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**

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



תוכן

- 7 אורלי נר_ **אומנות כשוליים וכאחר**_לקראת היסטוריה רוחבית של האמנות
- 16 דפנה קפמן_ **זכוכית כפריפריה**_על מקומה של הזכוכית כחומר בשיח האמנותי
- 24 ענת נגב_ **רוקמת חתרנית**_על האמנית זייב גריביע
- 32 בועז ארד_ **אחד על אחד**_אמן אחד על עבודה אחת
- 34 נאוה ט' ברזני_ **רישום עכשווי של זיכרון ילדות**_ארכיון של דימויים חזותיים
- 45 זהבה אדלסבורג_ **איזון עדין. מכל כדיוקן עצמי**_זהבה אדלסבורג על יצירתה
- 52 מדור_ **צוללת**
- 58 גבי מענית_ **ביקורי תערוכות**_"...אפילו לא לפרחים"_ישראל בנקיר_גלריית קריית האמנים, טבעון
- 62 רונית צור_ **ביקורי תערוכות**_"אמרתי לך"_קבוצת חומר דרומי_גלריה חנקין, חולון
- 68 ענת אנגלנדר_ **אמנית דתייה בשדה חילוני**_על האמנית נחמה גולן
- 76 עינת כהן_ **להציג פורצלן כחול לבן בנורווגיה**_עינת כהן על תערוכתה "טבע דומם" באוסלו
- 79 מדור_ **מציצים**
- 80 אורלי נר_ **סקיצה של אמן**_מתוך זיכרונותיהן של שלוש בנותיו של האמן דניאל נחום
- 88 מיכל קורן_ **טכנולוגיה של החומר**_בוץ משלנו
- 93 חליל בלבין, מרב קמל_ **לכל בובה יש את האיש שבתוכה**_בלבין וקמל מספרים על יצירתם
- 97 מדור_ **צירים**



חיים פרנס, **צבר מצוי**, 2015
מזכרת: כרית הסיכות של הרפד אברהם שלייפר,
1950, דרך בית לחם, 15/20 ס"מ
צילום: אלעד שריג

לקראת היסטוריה רוחנית של האמנות

אומנות כשוליים וכאחר



הילדה מרום, ללא כותרת, 2014, אבנית, טרה סיגילטה, תחמוצות, 40/50/20 ס"מ, צילום: אבי הרשפילד

כותבים בגיליון

(לפי סדר הכתבות)

אלברט בן יעקב הוא סופר ומשורר, מלמד קרמיקה ילדים אוטיסטים. נולד בברית המועצות ב-1962, עלה ב-1993. יוצר וחי בבאר שבע.

גבי מענית היא אוצרת. שנים רבות היה האוצר של מוזיאון וילפריד בקיבוץ הזורע.

רונית צור היא קרמיקאית שיוצרת בחומר למעלה מעשרים שנה. למדה מתמטיקה באוניברסיטה העברית בירושלים ולימודי אוצרות במרכז לאמנות עכשווית בתל אביב. הייתה האוצרת של בית בנימיני בשנים 2011-2013.

ענת אנגלנדר היא אמנית, מורה לאמנות, חוקרת ואוצרת שמתמחה באמנות עכשווית. בוגרת המדרשה לאמנות בבית ברל ולימודי תואר שני בתולדות האמנות באוניברסיטת ברן גוריון בנגב.

עינת כהן היא אמנית ומעצבת בקרמיקה.

מיכל קורן היא אמנית פעילה, בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי, בצלאל, יוצרת ומלמדת בסטודיו שלה ביפו.

חליל בלבין הוא בוגר המחלקה לאמנות, בצלאל. יליד מטה יהודה, 1987.

מרב קמל היא בוגרת המחלקה לאמנות, בצלאל. ילידת תל אביב, 1988.

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

דפנה קפמן היא אמנית, מרצה בכירה וראש תחום הזכויות במחלקה לעיצוב קרמי וחוכית, בצלאל.

ענת נגב היא מעצבת, בוגרת המחלקה לעיצוב תעשייתי במכון הטכנולוגי חולון והמחלקה לעיצוב קרמי וחוכית, בצלאל.

בועז ארד הוא אמן, עובד במדיומים שונים - וידאו, פיסול, ציור ורישום. מלמד במדרשה לאמנות בבית ברל ובאקדמיה לאמנות ועיצוב, בצלאל. אוצר הגלריה של המדרשה לאמנות ברח' הירקון 19, תל אביב.

נאוה ט' ברזני היא אמנית, אוצרת ותלמידת מחקר בחוג ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית. מחקרה עוסק בהתחזקות אחר תמונת זיכרון הילדות של קהילת יהודי לוב בתקופת מלחמת העולם השנייה והשוואה.

זהבה אדלסבורג היא אמנית. למדה אניפלטולוגיה (ארכאולוגיה) באוניברסיטת תל אביב, אמנות במדרשה לאמנות, באוניברסיטת תל אביב ובאוניברסיטה של דרום אפריקה, וקרמיקה במרכז לאמנויות בנגבעת חביבה. מלמדת אמנות במכללת לוינסקי.

השוליות היא תהליך שבו בזמן נתון אנשים או רעיונות זוכים לזכויות יתר על פני אחרים. כיצד האומנות, הקראפט, נקשרת לשוליים? איזה שימוש נעשה בסטראוטיפ זה באמנות? הדחיקה לשוליים היא הוצאה של משהו או משהו מהכלל על ידי העברתו לסף הקבוצה, בין היתר באמצעות התעלמות. מצבי שוליים אפשר להבין גם במונחים הייררכיים, שקשורים במגבלות מסוג כלשהו ובהימצאותן של שתי ישויות בסמיכות זו לזו. שינויים במיקום ובמצב יכולים להביא לידי כך שמכל קבוצה אפשר להתעלם והיא תיעשה פריווילגית, שקופה, לא רלוונטית. על העלאת ה"אחר" וחיוקו השפיעה רבות החשיבה הפמיניסטית, שעד היום היא אחד הכוחות החשובים במרחב הציבורי והאקדמי. פעולתן של הפמיניסטיות היא דוגמה טובה להסתכלות על החברה מתוך השקפה שמדגישה חלוקה ופיצול שלה למגזרים מתחרים. אחד הביטויים לדו-ערכיות ביחס לאומנות הוא הכללתה לא פעם תחת מה שמכונה "אמנות של אאוטסיידרים" - מונח שכולל יוצרים שיצירתם אמנם קשורה לאמנות, אבל מחויבותם אינה לשיח האמנות הקנוני. בקבוצת האמנות של האאוטסיידרים נכללים אמנים אוטו-דידקטים, חולי נפש, אמנים חובבנים, נאיבים או פרימיטיביים. בבסיס המחקר והאספנות של "אמנות האאוטסיידרים" מצויה ההנחה שאמנות זו מיוצרת באופן חופשי מהשפעות חברתיות. הנחה זו כמובן אליטיסטית, יוצרת דה-הומניזציה ומדגישה רעיונות סטראוטיפיים של אי-שפיות או תפיסת האמן הפרימיטיבי כסוג של אחר פתולוגי ביחס לאנשים ולתרבות "נורמליים".

הקטגוריות להגדרת השוליות של האמנות

במשך ההיסטוריה נתפסה האומנות כשוליים - ככזאת שמוצגת בשוליים ומייצגת אותם - אם כי הטיעונים לכך השתנו מתקופה לתקופה. חוקרים רבים מתחום האומנויות סבורים שדימויה השולי של האומנות הוא בין היתר פרי השפעתה של תנועת הארטס אנד קראפטס שקמה באירופה לקראת סוף המאה ה-19, בימים שתהליכי התייעוש המוגבר והעיור החלו לגבות מחיר חברתי של אי-שוויון וניכור. מובילי התנועה הגו את הרעיון של האומנות כתחום מובחן מהאמנות, ששלושה רכיבים שזורים בו: אמנות דקורטיבית, מקומיות ופוליטיקה של עבודה. האסתטיקה הכפרית, המושאלת מימי הביניים ומוכרת עד היום, צמחה משאיפתם של הוגי התנועה לחזור לעולם המקומי-ילידי. יש הטוענים כי אסתטיקה זו - שלעתים קרובות לא היה לה דבר עם האסתטיקה המקומית - נוצרה מחיבור מלאכותי בין הרומנטיקה האנטי-מודרניסטית ובין הסוציאליזם המהפכני של מובילי התנועה (Adamson, 2007). מנקודת ראותה של הקרמיקה תנועת הארטס אנד קראפטס הצילה את הקדרות מהיות ענף תעשייתי בלבד, אבל כאמור הגדירה אותו כאסתטיקה סמלית שמנותקת מהקשר תרבותי.

שוליותה של האומנות ביחס לאמנות מיוחסת גם לשינויים בשיח האמנותי בתקופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה. שני דיונים משמעותיים אפיינו שיח זה: הראשון התמקד בתהליך העשייה של האמנות ותפקידו של האמן בעשייה זו, והשני עסק בתופעה הקרויה "אמנות" והקשר שלה עם "האובייקט האמנותי". בהשפעת "המזרקה" (1917) של מרסל דושאן, שערערה



.....
 "עבודה זו מציעה קריאה אינטר-
 טקסטואלית/סקסואלית שונה, המסיתה
 את מבטו של האחר אל מרכז
 הפרספקטיבה. לדמות הסרוגה איברים
 זכריים ונשיים כאחד; היא מגלמת בגופה
 שאלות של זהות מגדרית, דפוסים של
 ארוטיקה והצלה ואף פרקטיקות גופניות
 שמתמסרות להן."
 (האמן על עבודתו)

החובבנות נתפסת כתוצאה של כלכלה משגשגת, תיעול מוצלח וחיוני להצלחתו ולהתרחבותו של הקפיטליזם, של זמן פנוי לפעילות בלתי מזיקה. למרות הניסיון לראות במלאכת יד חובבנית אוטונומיה, לאמתו של דבר היא נקבעת מראש על ידי חברות שמתמחות בערכות "עשה זאת בעצמך". במובן זה החובבנות היא חלק מהכלכלה הקפיטליסטית ותורמת לה, וכך היא אנטי-תזה לאמנות ביקורתית.

השימוש באומנות בתוך האמנות

בתקופות שונות עשתה אמנות האוונגארד שימוש בדימוין השולי של האומנויות, אבל נראות זו שלהן בשדה האמנות רק תרמה לחיזוקו של הדימוי השולי שלהן. בתחילת שנות השישים יצר האמן המינימליסט הנודע, רוברט מוריס, קופסא שמשמיעה את קולות הכנתה (Box with a sound of its own making 1961). מדובר בקופסה בצורת קובייה, סגורה מכל צדדיה, לא צבועה, שמסמירה ניכרים לעין, ומתוכה בוקעים קולות מסור ומכות פטיש שהוקלטו בשלוש שעות הכנתה. על ידי הוספת צלילי העשייה הפך מוריס את הקהל למודע לתהליך העבודה וחשף אותו לכך שהיצירה האמנותית היא פעולה ישירה של נגרות. גודלה של הקופסה, כ-23 ס"מ כל פאה, יוצר קנה מידה אינטימי שמדגיש את היותה "עבודת יד". מוריס אמנם לא התעניין במומחיות של האמן-היוצר, אלא באמנות שמקורה בסדרה של פעולות (process art), אבל כך או כך בעבודתו יצר קשר בין אובייקט סופי ובין תהליך. רוברט מוריס, בדומה למשל לאוהו הסה, השתייכו לקבוצה של אמנים שנכללו בקטגוריה של "אמנות תהליך". מבקרי האמנות ראו בעבודות של אמנים מסוג זה או באמני הפוסט-מינימליזם, שכללו בעבודותיהם גם טקסטיל וחומרים, הרחבה של המושג פיסול או עדות להצלחה בהכנסת אמצעים חדשים לעולם האמנות, ואילו בעבודותיהן של אמניות הסיבים (fiber Artists) באותה תקופה ראו עבודות נשיות ופרימיטיביות. לאמנים שנקשרו בפוסט-מינימליזם לא היה רקע באריגה או כל ידע בהיסטוריה של תחום הסיבים, אך כן היו להם קשרים עם אמנים אחרים, בעלי גלריות ומבקרי אמנות (Auther, 2010).

בשנות השבעים עשו אמניות פמיניסטיות שימוש נרחב באומנות כדי לייצג את עמדותיהן הפוליטיות ובעיקר יצאו נגד התפיסה הרווחת שהיצירות של נשים היא ביתית ולא מקצועית, דבר שיצר לאמניות מעמד מקצועי עמום. הפמיניסטיות הציגו את הקושי הייחודי הכרוך בהיות אמנית בשנות השבעים המוקדמות - שכן הנשים היו אמניות מקצועיות אבל בה בעת גם אימהות, עקרות בית ומורות - על ידי כך שמשכו תשומת לב למשימות היומיומיות של הבית, שהיו שקופות לתרבות הפטריאכלית.

באותה תקופה הייתה האומנות סמל ליצירות, שהתייחסו אליה בביטול לא מוצדק, ובו זמנית גם סמל לשאיפה הפמיניסטית לפרוץ את דיכוי הביתיות. דרך השימוש באומנות טענו האמניות הפמיניסטיות כי מה שיוצר את ההיררכיה בין אמנות לאומנות איננו ההבדל בשיטות העבודה או באובייקטים, אלא מקום ייצורם של האובייקטים הללו, לעתים קרובות הבית, ובשביל מי נוצרו, לעתים קרובות המשפחה. לעומת אלה האמנות הזוכה להכרה היא פעילות ציבורית ומקצועית

על ההגדרה ההיסטורית של האמנות כאובייקט ייחודי שיוצר אמן מיומן, נוצרו יצירות אמנות שבמתכוון חסרו כל רושם שהתגבשו מתוך השקעה ומיומנות.

זאת ועוד, לאחר מלחמת העולם השנייה השתנתה הכלכלה האמריקנית מכלכלה יצרנית לכלכלת שירותים, וגם ההגדרות המסורתיות למושג "עבודה" השתנו. בתגובה החלו אמנים לבדוק כיצד אפשר ליצור אמנות באופנים שמקבילים לתחומים אחרים שהוגדרו "עבודה", ולא הרגישו עוד מחויבות להציע אובייקט ייחודי שיוצר ביד. בשנים אלה החלו אמנים לחקור את גבולות הפעולה האמנותית ועשו זאת במידה רבה על ידי התרחקות מהאמצעים המסורתיים של ציור ופיסול, שכעת נראו סטטיים, ניתנים לצריכה, צפויים ומסמלים את תרבות העילית המסורתית (Molesworth 2003). לא מן הנמנע כי שינוי זה בשיח האמנות השפיע גם על שוליותה של האומנות: אם האומן ראה במיומנות ייחוד והעצמה עצמית, אמן האוונגארד ראה בה כזאת שקשורה באילוצים, והרעיון של אומן-אמן (artist-craftsman) נתפס כסתירה פנימית.

באותה תקופה, באנגליה שלאחר מלחמת העולם השנייה, זכה הקדר ברנד ליץ' להשפעה עצומה. על פי תפיסתו, בקדרות היצרנית (production pottery) יצירותיו של הקדר איננה באה לידי ביטוי בייצורן של עבודות מופת ייחודיות, אלא מתבטאת במיומנות. בשנות החמישים הופצו דעותיו גם בארצות הברית וקיבעו מודל של קדרות כפעילות צנועה שמייצרת סדרות של כלים שימושיים. ליץ' הצליח לייצר פילוסופיה משכנעת שמצדיקה את האסתטיקה הפוריטנית שאלה הפיץ, וגדעה את הקדרות מהעולם המודרני ומהאמנות של התקופה. קדרות הסטודיו, בהשראתו של ליץ', ראתה אפוא בקדר יוצר "יש מאין", המתגורר באזורים כפריים, מזוהה עם המשכיות ועם מסורת, ועבודת כפיו בחומר איננה רק פיזית יצרנית, אלא בה בעת גם פעילות רוחנית. התפיסה האידאולוגית הסוציאליסטית של העוסקים בתחום והאסתטיקה שפעלה במסגרתה תרמו אפוא להדרתה של הקדרות מהאמנות ולתפיסתם של הקדרים כעוסקים בטכניקה בלבד וחסרי יכולת לנסח עמדות אמנותיות אינדיבידואליות (Greenhalgh 1997).

עוד נדבך לשוליות האומנות תרם הקשר בין הכפריות האידילית ובין תפיסת האמנות כאמצעי לבטיח אסתטי חיובי ואופטימי, בניגוד לרוח התקופה, המחזקת גישה אירונית לאמנות, העסוקה בביקורת, בפירוק אינטלקטואלי, בחתירה תחת נורמות ממוסדות ובתביעתן של נורמות חדשות (Greenhalgh 2003). את הדימוי הפסטורלי של האומנויות מחזקים הסימפוזיונים לשיטות עבודה המתקיימים ברובם המכריע הרחק מהערים (בישראל - סימפוזיון תל חי או נאות הכיכר). מיקומן של הסדנאות נבחר במודע ובכוונה תחילה, והוא קשור לאידאולוגיות סוציאליסטיות שמחברות את האומנות עם רפורמות אידאליסטיות בנוגע לעבודה ולאורח חיים. גם ירידי האומנים משגשגים בזכות היותם אנטי-תזה לחנויות הקניין ולרשתות המסחריות, ובהדהדס את "הימים ההם". אבל יש הטוענים כי הדימוי הפסטורלי של האומנויות עלול להוליך שולל, שכן לעתים קרובות מאחורי המעטפת של סנטימנטים דקורטיביים הוא מסתיר את האמת הקשה של המסחר.

לשוליותן של האומנויות ביחס לאמנות מוסיפה גם החובבנות. הקשר החזק בין האומנות ליצירה החובבנית יוצר דימוי של תחום הנעדר מרחק ביקורתי מהאובייקט. בדיוק כמו "אמנות אוטוסיידרית", דפוס החשיבה החובבני אדיש לערכי הביקורת העצמית של האוונגארד. זאת ועוד,

עבודת יד כמייצגת תנאי העסקה קפיטליסטיים

הנראות הניכרת של מלאכת היד בעולם האמנות בעשור האחרון מוסברת כתגובה לכלכלה העולמית ולמצב העובדים במדינות לא מערביות. אמנים עכשוויים תופסים את תחום עבודת היד לא דרך הפריזמה של אמנות עשה זאת בעצמך (DIY - Do it yourself movement), אלא ככזה שנשלט על ידי נשים שמייצרות מוצרי צריכה במפעלים בסין ומקומות אחרים בתוך הקשר גאופוליטי של ייצור המוני. האמנית מניו יורק זואי סלדנה (Saldaña) עוסקת

מימין: חולצה של חברת Jordache נקנתה בשנת 2003 בסכום של \$11.43 בחנות וולמארט בוורמונט, ארצות הברית. משמאל: הבגד המשוכפל בעבודת יד שהוחזר לתלייה בחנות.



זואי שיהן סלדנה (Zoë Sheehan Saldaña), Shopdropping project 2006-2003, (Blue Express) Shirt Woven Front Snap Sleeve % Jordache

שמיצורת לשוק ולגלריות. עם הזמן יצרו לעצמן האמניות הפמיניסטיות חלופה לתפיסה השלטת באמנות וצברו שפה צורנית שסיכמה את החוויה הנשית. אבל הן ייצבו תפיסות שבשלב מאוחר יותר היה צורך לתת עליהן את הדעת: מידת היותה של האומנות אכן עיסוק נשי? ההיבט השלילי של מגדור האומנות כאמצעי לדיכוי נשים; וכן קיבוע האומנות כתחום בעל סטטוס נמוך, שמתקשה להיתפס כאמנות.

בסופו של דבר במקום לשבור את ההבחנות בין גבוה לנמוך, שאבו האמניות המצליחות של אותה תקופה את הסטטוס שלהן משימור הדיכוימויה בין פעילותן שלהן, שנתפסה כאמנות, ובין פעילותן של נשים אחרות שעסקו באומנות. פעילותן אמנם חשפה את האופן שהאסוציאציות התרבותיות, הקושרות אומנות עם עבודת נשים, תרמה לשוליות ההיסטורית של הסיבים בעולם האמנות, אבל הצלחתן גם אישרה את האבחנות שעבודותיהן לכאורה ביקשו לדחות, שכן הן נהנו מהגבולות שהציבו אותן בתחום האמנות בניגוד לאומנות. עולם האמנות הכיר בערכן של עבודות של אמניות שמשתמשות בפרקטיקות עבודה שלקוחות מהאומנות, אבל לא הכיר באומנות של בעלי מקצוע מומחים כבעלת ערך תרבותי אקטואלי (Auther 2010).

הבזות

בשונה מהשימוש שעשו האמניות הפמיניסטיות באומנות בשל האסוציאציה המגדרית שלה, בשנות השמונים פעלו כמה אמנים שקשרו את האומנות עם נחיתות, והשתמשו בה כדי לבטא עמדה תאורטית כללית יותר והיא הבזות⁽¹⁾. המבע של אמנים שעוסקים בבזות כולל היבטים מגוונים של ביקורת תרבות כגון ביקורת פוליטית-חברתית שקשורה באלימות כלפי נשים, ביקורת חברתית-מגדרית על פולחני יופי וגוף וביקורת דתית על כלכלת הקדושים הנוצרים. כך למשל העניין שהאמן מייק קליי (Kelley) מגלה באומנות נובע מהקשר שהוא יוצר בינה ובין שוליות חברתית. בשביל קליי האומנות היא סוג של קיטש, והמאמץ המלווה את הפעילות ואת המיומנות המושקעות בה מזכה אותה ביחס של חמלה בלבד. בעבודה "More love hours that can ever be repaid" קליי משתמש בבובות בדמות חיות בעבודת יד, העשויות בד וממולאות, שבהצבה שלו מעוררות סימפתיה מעורבת בבוז ומבטאות את העניין שלו בשימוש הפופולרי באומנות ובנכונותם של אנשים להשקיע זמן ביצירה שרוב הממסד התרבותי אינו מעריך. הכמות העצומה של עבודת היד שהושקעה באובייקטים חסרי ערך אלו, שקליי מצא נטושים בחנויות יד שנייה, נעשית הגיונית רק בתוך הכלכלה הרגשית של מתנות, אבל מערכת ערכים זו נמצאת מחוץ לעולם האמנות ולעולם מוצרי הצריכה באופן כללי. לקליי אין שום כוונה לשנות אסוציאציות תרבותיות אלה, אלא הוא מנצל שפה מקודדת ופורמלית כדי לייצר עבודות בעלות דיסוננס פנימי. את הפאתוס שחפץ האומנות יוצר קליי מגדיר כהילה המאיימת (uncanny) שלו, ובכך הוא מבקש לשקף את הפסיכולוגיה של התרבות.

לעומת קליי, שמשתמש באומנות כמשהו כללי ואנתרופולוגי, האמנית טרייסי אמין משתמשת בה כביטוי אוטוביוגרפי, כדיוקן עצמי. באסוציאציה של מלאכת היד כמלאכה נשית היא משתמשת כביטוי לעמדתה הסובייקטיבית, ובמלאכת היד היא משתמשת כשפה הפורמלית של הבזות, כדי להציג את זהותה שלה. בכך אמין מאשררת שוב את האמיתות התרבותיות הללו.



עבודתה של הסטודנטית רותם סויסה מבית הספר לאמנות, חברה ותרבות בספיר היא הערה משעשעת על "אימת החובבנות" של שדה הקרמיקה המקצועי, המודע לסכנה שבדימוי החובבני של התחום. סויסה הציגה אובייקטים של קורס מתחילים מקרמיקה, השתמשה בצבעים עזים שמושכים קרמיקאים חובבנים, והעמידה מיצב "טבע דומם" רב עוצמה בפער שבין רצינות ההעמדה לאיכות הגימורים והצבעוניות.

רותם סויסה, ללא כותרת, פרט, 2015, אדמית, זיגוגים, 80/60/60 ס"מ

הערות

- [1] את רעיון הבזות פיתחה הפסיכואנליטיקאית ז'וליה קריסטבה בספרה כוחות האימה (Powers of Horror) (קריסטבה 2005 [1980]). המושג בזות מצביע על מה שהורחק מן הגוף, הוצא ממנו כהפרשה והפך לאחר. קריסטבה מנסה לתאר מחדש את חווית הקיום כחוויה דיאלקטית, רצופת מתחים פנימיים, שהמיניות והפחד שולטים בהם במגוון דרכים. ראו גם את המאמר "הבזוי והאחר" (נזר, 2011).
- [2] על אסטרטגיה זו אפשר לקרוא בהרחבה בניתוח עבודתה של מיה מוצ'בסקי-פרנס, נזר, 2012.

מקורות

- נזר, אורלי (2011). "הבזוי והאחר", 1280°C: כתב העת לתרבות חומרית 22: 5-9.
- נזר, אורלי (2012). "על 'הגמשת ז'אנרים' ועל טכניקה כמשמעות בתערוכתה החדשה של מיה מוצ'בסקי-פרנס", 1280°C: כתב העת לתרבות חומרית 26: 11-15. ראו גם ערב רב, 11 בנובמבר 2013: <http://erev-rav.com/archives/26612>
- קריסטבה, ג'וליה (2005 [1980]). **כוחות האימה**. מצרפתית: נועם ברוך. תל אביב: רסלינג.

- Adamson, Glenn (2007). **Thinking Tthrough Craft**. New York: Berg.
- Auther, Elissa (2010). **String Felt Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art**. University of Minnesota.
- Greenhalgh, Paul (1997). "The History of Craft". In: Peter Dormer (ed.), **The Culture of Craft** (pp. 20-52). New York: Manchester University Press.
- Greenhalgh, Paul (2003). **The Persistence of Craft**. New Jersey: Rutgers University Press.
- Molesworth, Helen (2003). **Work Ethics**. Baltimore: Baltimore Museum of Art.
- Piotrowski, Piotr (2009). "Towards a Horizontal Art History". In: Anderson Jaynieed (ed.). **Crossing Cultures, Conflict, Migration, and Convergence** (pp. 82-85). Melbourne: The Miegunyah Press.

במצבן של נשים שעובדות עבודה ידנית שגרתית במפעלים במדינות המתפתחות. בפרויקט שלה "Shoptdropping project, 2003-2006" רכשה בגדים מרשת וולמארט האמריקנית, העתיקה אותם בעבודת יד דקדקנית, ואז החזירה אותם לתוך ערמת הבגדים בחנות. האם הקונים הבחינו בייחוד של הבגדים שהאמנית תפרה? המלבושים נוצרו כולם בעבודת יד, אבל העשייה הזאת נמצאת בתוך הקשר שונה לחלוטין של ערך וצורך. העבודה של סלדנה ממחישה את המתח בין זכות היתר לעשות אומנות ובין הדחף לשרוד, שמלווה לא פעם את עבודת היד.

גם כיום בנוכחותן של מלאכות היד באמנות - בדומה לאמנות הפמיניסטית של שנות השבעים - עולם האמנות משתמש באומנות, אבל מתעלם מההיבט של מומחיות ומחויבות, הקריטי כל כך לאנשי האומנות. בהקשר של האמנות החברתית יש מבקרי תרבות שרואים בפריחה של "עשה זאת בעצמך", ירידים ואתרי אינטרנט שמוכרים עבודות יד למיניהן עשייה חסרת אידאולוגיה כלשהי המייצגת את שיתוף הפעולה של העוסקים באומנות עם המבנה העכשווי של הצרכנות.

אסטרטגיות של התנגדות

המחקר על פריפריות באמנות מאפשר לערער על יציבות הקאנון או לפרק אותו, אבל גם מכריח את העוסקים בו לנטוש את התפיסה האומרת כי האוונגארד חייב להיות מלווה בקרע מהתרבות הקיימת. בעזרת מחקר פרגמטי יותר שעוסק באירועים ובמפגשים שקרו, במקומות שיצירות אמנות מסוימות הופצו בהם ובדברים שנכתבו עליהן, הנרטיבים ההיסטוריים של האמנות יכולים להיעשות מורכבים יותר מהאופן שההיסטוריה מוצגת כיום, בלי שניכנע לפיתוי להציג את העליונות של נושא מסוים על פני נושא אחר.

אסטרטגיה של התנגדות יכולה להתרכז באופן שיצירות פיזיות או רעיונות עוברים בין "פריפריה" ל"מרכז" ולאחר את הקטגוריות המסורתיות המתקיימות בתוך ההיסטוריה של האמנות. האסטרטגיה המכונה "היסטוריה אופקית של אמנות" ("a horizontal art history") מאפשרת לצאת מהרגלם של החוקרים לעסוק בשאלות של הייררכיות או מההרגל לתת לרעיונות ולפעילויות אמנותיות ערך אבסולוטי, שכן היסטוריה אופקית של אמנות מתייחסת אל ההייררכיות עצמן כאל נושא ללמידה ולא כאל משהו נתון (Piotrowski 2009). כאן ההיסטוריון מתמקד במרחב ובהפצה בין האזורים, ולא בהבניית התפתחות הייררכית. אפשר לראות אסטרטגיה זו בקרב אמניות קרמיקה שפועלות במרחבים מרובים של התרבות החזותית, המבצעות כיפוף ז'אנרים כדי להוציא את המרב מהדיכוי וההכפפה⁽²⁾.



הקדירת פליסיטי יעקובי ביריד "כד וחומר", רעננה

דפנה קפמן בוחנת את מקומה של הזכוכית כחומר בשיח האמנותי. בסקירה היסטורית המתארת ארועים לצד אמנים מסמני דרך היא רומזת על דרכים אשר עשויות לשנות מעמדה של הזכוכית בשיח האמנותי

זכוכית כפריפריה

"זכוכית התקיימה כמושג בשפה לפני שהתקיימה בעולם. ההשלכות הפיזיות של החומר - שקיפות, השתקפות ושבריריות - התקיימו מאות שנים לפני שהחומר עצמו נוצר" (Hickey 2010: 232). במאמר זה אבחן את השינויים שחלו בתחום הזכוכית בארץ ובעולם בעשרים השנים האחרונות מתוך התייחסות למושג זכוכית בהקשר של פריפריה. אבל ראשית קצת היסטוריה.

מסוף המאה ה-19 שימשה הזכוכית באמנות, בעיקר במסגרת תנועות כמו ארטיס אנד קראפטס או האר-נובו, שהידרו את השימוש בחומרים בכלל ובזכוכית בפרט. שלושה בתי מלאכה בלטי בתקופה זו: גאלה (אמיל גאלה, צרפת, 1846-1904); לאליק (רנה לאליק, צרפת, 1860-1945, Lalique); וטיפאני (לואי קומפורט טיפאני, ארצות הברית, 1848-1933, Tiffany). שני האחרונים היו מהבולטים בתנועת האר-נובו: הראשון בצרפת והשני באמריקה. בתי מלאכה אלו, ובראשם האמנים, פיתחו את הזכוכית מבחינה טכנולוגית במטרה להרחיב את מנעד השימוש שלהם בחומר. בתקופתם הייתה הזכוכית חלק בלתי נפרד מהאמנות והעיצוב, ואולם לאחר תור זהב זה, מתחילת המאה ה-20, הודר תחום הזכוכית מעולם האמנות העכשווית למשך שנים רבות, ולמעט אמנים חריגים היא לא הוצגה כמעט במוזיאונים חשובים או בגלריות עכשוויות.

שלוש סיבות עיקריות היו להדרה זו: (א) תנועת המודרניזם, שדחתה מתוכה כל סממן של יופי. התנועה, שהחלה כתגובה למלחמת העולם הראשונה ולזוועות שהתחוללו בה, דחתה את סממני היופי והקישוט שהיו מזוהים כל כך עם החומר; (ב) ייצורה של הזכוכית במפעלים גדולים, מה שלא אפשר מרחב עבודה לאמנים שבחרו לעבוד בחומר ללא תיווך. כך לא נוצרו דינמיקה, התרחשויות או פעילות משותפת של כמה אמנים, ולא נוצר שום בסיס משותף או מניפסט לעוסקים בחומר. מהלך שיתופי כזה הכרחי ליצירתה של קהילת אמנים בעלי בסיס משותף שמפתחים יחד את השימוש בחומר; (ג) כניסת הרדי מייד, החפצים מן המוכן, לעולם האמנות, ומכאן הדרתו של האובייקט



אולה ברנו, Blue Serenity, 2013, יציקת זכוכית וליטוש, קוטר: 22 ס"מ, צילום: ששה פליט



ליזה לו (Liza Lou), **Kitchen**, 1991–1996, חרוזי זכוכית, עץ, חוטי ברזל, גבס, 5,120 סמ"ר, מוזיאון ויטני (Whitney) לאמנות אמריקנית, ניו יורק, צילום: טום פאול (Tom powell).

כדי לבחון את המגמה הראשונה אזכיר שני אמנים שעבודתם נובעת מהעיסוק בחומר ובחינת גבולותיו, ולרוב מוגבלת לטכניקה אחת. האחת היא לזיה לוו (Lou), המזוהה לחלוטין עם שימוש בחרוזי הזכוכית כחומר העיקרי. עבודתה הידועה ביותר היא מטבח (1991-1996) שהורכב ממיליוני חרוזים במשך שש שנים. המייחד אמנית זו הוא השימוש באותה יחידת חומר - חרוזי הזכוכית - כבסיס להחלטות רעיוניות משתנות ומתפתחות. עוד דוגמה לאמנית שכבולה לטכניקה מסוימת - במקרה זה זכוכית בסגנון ויטראזי⁽¹⁾ - היא האמנית ג'ודית שכתנר (Schaechter), שמשתמשת בטכניקה זו כדי לתאר מצבים אישיים סוראליסטיים, כשהאור החודר דרך הדימוי על הזכוכית מעצים את רגשות הצופה לנוכח התיאור הנרטיבי שמולו. את העבודות הן מייצרות בעצמן או בעזרת עוזרים, ושולטות בעשייה מהבחינה הטכנית. אצל שתיהן גם אפשר לראות בבירור כיצד עם השנים הוביל שכלול המיומנות והטכניקה לידי התפתחות והשתכללות העבודה עד כדי וירטואוזיות, שהפכה את החומר לחשוב לא פחות מהנושא שבחרו לעסוק בו.

לעומת מגמה זו יש גם אמנים עצמאים שלא עסקו בדרך כלל בזכוכית, ועם היחשפותם אליה היא נהפכה לחומר המזוהה עם עבודתם. רובם אינם מייצרים את הזכוכית בעצמם, וכך אינם מוגבלים מבחינה טכנית ליכולותיהם. כזאת היא למשל עבודתו של פרד וילסון (Wilson), אמן אמריקני ממוצא אפריקני, שעוסק ביחסה של התרבות האמריקנית והאירופית אל האדם השחור. בשלב מאוחר יחסית בקריירה שלו, בזמן שהותו בבית הספר לזכוכית פילצ'וק (Pilchuck) בסיאטל, נחשף לעשייה בזכוכית והשתמש בה בביאנלה של ונציה בשנת 2003. בעבודה זו עסק בהתבוננות על האדם השחור באיטליה ודרכו על נושא הקולוניאליזם והכיבוש האימפריאליסטי. דוגמה אחת לעבודתו היא הנברשת (השנדליר). לאחר שאמנים רבים לקחו את החפץ המזוהה כל כך עם התעשייה הוונציאנית וייצרו אותו מחדש, הפך אותו וילסון לאובייקט שמעלה שאלות בדבר זהות ושעבוד. את השנדליר הוא מייצר במפעל מסורתי, ואולם האובייקט, המצועצע כמעט, נעשה בצבע שחור בוהק או בגרסה אחרת במעבר הדרגתי משחור ללבן.

עוד עדות למגמה זו היא התערוכה Glass Streets⁽²⁾, שזים בית הייצור ברנגה מוונציה (Berengo) כדי לפתח את תחום הזכוכית בעיר. בעל המפעל חיפש דרך לקשר בין תחום הזכוכית הוונציאנית, הכבול לתפישות עיצוביות מהעבר, לאמנות העכשווית והחל להזמין אמנים בעלי שם לבצע עבודות זכוכית במפעל שלו. לצד תערוכת הביאנלה לאמנות המוצגת בוונציה, נפתחת אפוא מדי שנתיים גם התערוכה Glass Streets, שמחויבת לתצוגה של זכוכית. קדמה לה התערוכה Mining Glass משנת 2008, שבה הוצגו במוזיאון הזכוכית בטאקומה (Tacoma) עבודות של כמה מאמני התקופה הבולטים שבחרו להשתמש בזכוכית. בגלל מיקומה של התערוכה - במוזיאון הזכוכית - הכעיסה תערוכה זו רבים מאמני תנועת סטודיו הזכוכית, שכן האוצרת ג'ולי צ'ו ביילר (Baler), המזוהה עם תחום האמנות העכשווית, בחרה לעבוד עם אמנים בעלי שם שאינם אמני זכוכית בהכרח אבל משתמשים בחומר זה. תערוכה מסוג זה העלתה אל פני השטח את המתח הקיים בין אמני הזכוכית שעשייתם נובעת מתוך השימוש והעיסוק בחומר, ובין אלה שבחרים לעסוק בזכוכית רק כשהיא מצדיקה היבט רעיוני בעשייתם.

הקישוטי, המסורתי, המקושר מאוד לזכוכית שיוצרה עד אז (Drexler Lynn 2012).

מצב זה השתנה בתחילת שנות השישים, עם סדנת הזכוכית הראשונה במוזיאון טולידו באוהיו (1962), שיש הרואים בה את לידתה של תנועת סטודיו הזכוכית בארצות הברית ומשם בעולם כולו (Corning Museum 2011). הסדנה, בהנהגתם של הארווי ליטלטון (Littelton) ודומיניק לאבינו (Labino), הייתה בעצם יריית הפתיחה למסע ארוך ומרתק שבמהלכו תיפתח האפשרות לעבוד בזכוכית באופן עצמאי. בסדנה לימדו ליטלטון ולאבינו כיצד להקים כור קטן ובו זכוכית מותכת, ומנקודה זו ואילך יכול כל אמן להתחיל לעסוק בזכוכית בחופשיות בסטודיו האישי שלו, ללא צורך בתיווך של מפעל. כך נולדה התנועה ששינתה את פני ההיסטוריה בתחום הזכוכית.

מסעה של תנועת הזכוכית לישראל החל עם בואו של האמן מארווין ליפובסקי (Lipovsky) - אחד מארבעת האבות המייסדים של תנועת הזכוכית, יחד עם ליטלטון, לאבינו ודייל צ'יהולי (Chihuly) - בשנות השבעים של המאה ה-20 והקמת כור לזכוכית במחלקה לעיצוב תעשייתי, בצלאל. דני ורבנה, אז תלמיד במחלקה, נשבה בשבי הזכוכית ונסע לגריט ריטוולד אקדמי (Gerrit Rietveld) באמסטרדם כדי ללמוד במחלקה לזכוכית כיצד לבנות כור. את הידע שרכש החזיר לארץ, ובשנות התשעים, כמראה במחלקה לקרמיקה בצלאל, בנה כור קטן. עם השנים נהפך המסלול לזכוכית מרכזי יותר ויותר, וכיום שונה שם המחלקה ל"מחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית", ומספר דומה של סטודנטים עוסקים בשני החומרים. בביאנלה השלישית לזכוכית במוזיאון ארץ ישראל ברמת אביב (2015) רבים מהמציגים היו בוגרי המחלקה.

כשאנו בוחנים את השתלבות הזכוכית בתחום האמנות אנו נתקלים בשתי גישות. האחת מושתתת על העיסוק בחומר עצמו ובתכונותיו, והן שמובילות את העשייה של היוצר; והאחרת מדגישה את הרעיון: אמנים שפועלים מנקודת מוצא זו מחפשים לתת ביטוי חומרי לפן הרעיוני המנחה אותם, ומוציאים אותו בזכוכית בלויית חומרים נוספים. יש בהם שעובדים בזכוכית בעצמם, ואחרים יפנו לאומנים שיבצעו את העבודה בשבילם.

את שתי הגישות אפשר היה לזהות כבר בשנות השישים של המאה ה-20: הגישה הראשונה באה לידי ביטוי בעיקר בתנועת סטודיו הזכוכית, שיצרה אמנות שמקורה בעשייה בזכוכית בכלל, ובתחום הניפוח והציקה בפרט. תנועה זו הולידה גם שוק לאספנים, גלריות וכתבי עת שמוקדשים לקידום התחום. הגישה השנייה באה לידי ביטוי בעיקר אצל אמנים יחידים שפעלו בזירת האמנות העכשווית. הבולט בהם הוא כריסטופר וילמארט (Wilmarth), שעסק בפיסול מינימליסטי. אמנים אלה לא נזקקו לקידום מטעם התחום, אלא הציגו עמדה רעיונית שאמנם התבססה על שימוש בזכוכית, אבל פעלה במרחב האמנות הרחב ללא הגבלה.

למן שנות התשעים חל שינוי נוסף בהתקבלותו של התחום בעולם האמנות. שינוי זה נבע מגישות חדשות כמו אמנות עשה זאת בעצמך (DIY - Do it yourself movement) והחיפוש אחר החומר הממשי בעולם מנוכר שהושפע מאוד מטכנולוגיה. לכן, אף שבכל הנוגע לעיסוק בזכוכית עדיין אפשר למצוא את שתי המגמות, האמנים שאבחן כאן, הפועלים בגישות שונות, שייכים כולם לזרם הפועל בתוך עולם האמנות העכשווית, ולא מחוצה לו.

מעניין לבחון שאלות אלה על רקע הביאנלה השלישית לזכוכית במוזיאון ארץ ישראל. מה הייתה התמה של התערוכה? והאם הושם דגש על בחירת אמנים שמשתמשים בזכוכית מתוך החלטה רעיונית? לביאנלה של הזכוכית לא הייתה תמה, וכותרתה, "זכוכית ישראלית 2015", מלמדת שבין כל המציגים לא חיבר פן רעיוני, אלא השימוש בזכוכית כחומר העיקרי ביצירתם. לאמתו של דבר עצם ההכרזה על תערוכה שהבסיס המשותף למשתתפיה הוא הזכוכית יוצרת מצב שבו החומר מקבל משמעות גדולה יותר מההיבט הרעיוני. האם בתערוכה מסוג זה - המחויבת להציג את אמני הזכוכית הפעילים בארץ - העבודות יכולות להיבחר על פי תמה, כשיש אמנים שפועלים מתוך מחויבות לחומר ורק לאחר מכן לרעיון?

אם נשווה תערוכה זו לתערוכת Glass Stress בוונציה נבחין בהבדלי הגישות: בניגוד לתערוכה בארץ, שהייתה פתוחה להצעה של כל אמן העוסק בתחום הזכוכית, לקראת התערוכה בוונציה פנו האוצרים אישית לאמנים נבחרים והציעו להם לבצע מהלך חדש בעבודתם שיישען על השימוש בזכוכית. תערוכה כזאת מולידה עוד ועוד אפשרויות חדשות לשימוש בזכוכית מצד אמנים שאינם כבולים לתפיסות העבר. עם זה תערוכות כמו הביאנלה לזכוכית מאפשרות לאמנים שחוקרים את החומר שנים רבות להציג את תחומי עיסוקם ואת הייחודיות שבנגיעתם בזכוכית מתוך היכרות ומחקר רבי שנים.

מדוע גם כיום הזכוכית מודרת לחללים מוגדרים ולתערוכות שבבסיסן החומר עצמו? בשנים שעברו העסיקה שאלה זו אמנים רבים שעסקו בזכוכית וחשו מודרים מעולם האמנות העכשווי, אבל לנוכח הנעשה בעולם כיום ברור שכל אמן, ללא הגבלת חומר, יכול להציג בחללי התצוגה העיקריים, ובלבד שהוא אכן מעוניין לעסוק בנושאים הרלוונטיים לעולם זה ■

הערות.....

[1] הוויטראז', המזוהה בעיקר עם אדריכלות כנסיות מהתקופה הגותית, מורכב מכמה לוחות של זכוכית צבעונית המחוברים זה אל זה ויצרים דימוי. בתקופה הגותית היו אלה דימויים ברוח הדת שהתאימו לכנסייה.

[2] Glass Stress: Contemporary Glass Exhibition 2011, 2013, 2015

מקורות.....

Corning Museum (2011). "The American Studio Glass Movement", October 5, **Corning Museum of Glass**. <http://www.cmog.org/article/american-studio-glass-movement>

Drexler Lynn, Martha (2012). "American Studio Glass & Ceramics". Lecture in Corning Museum of Glass, New York, October 18.

Hickey, Dave (2010). "Heart of Glass". In: Joasiah Mcelheny and Louise Neri (eds.) Joasiah Mcelheny: **A Prism** (pp. 226-232). Skirra Rizzoli.



פרד וילסון (Fred Wilson), *Speak of Me as I Am: Chandelier Mori*, 2003, זכוכית מורנו ו-20 נורות, 177.8/170.2/170.2, גלריית פייס (Pace), ניו יורק, צילום: אלן לבנסק (Labensk)

אם שקיבעה את מעמדה בחברה הבדואית כאישה עצמאית היא דוגמה לזינב, שבעבודותיה מערערות על הסדר המקובל בחברתה בעודה נשארת חלק מהקהילה

רוקמת חתרנית

אני נוסעת דרומה לפגוש את זינב ג'ריביע. היום חם במיוחד, מד המעלות במכונית מראה 42 מעלות בחוץ. קבענו לשעת אחר צהריים מאוחרת, והדרך המתפתלת בין הגבעות החומות יפה. אני מזכרת במראן של הגבעות האלה לא מזמן, ירוקות ורעננות. זמן קצר חלף, והקיץ הנצחי של הנגב כבר כאן. הגבעות מטילות צללים ארוכים, אבל עדיין חם מאוד, ואני חושבת לי איך עבר היום הלוהט הזה על זינב ומשפחתה, הגרים בגוש שגב שלום, מזרוע לבאר שבע. כשאני נכנסת ליישוב הגדול, המונה כ-8,000 תושבים, אני מופתעת. רחובות רחבים, כיכרות ועוד כיכרות, אזור תעשייה נרחב ושכונות מגורים של בתים פרטיים. אני מופתעת משום שעברתי בכביש הזה עשרות פעמים ומעולם לא פניתי אל תוך היישוב.

זה סיפור על פריפריה ועל אמנית מעניינת שחיה ויוצרת במקום הזה. נופי הנגב, החום הגדול, הקור בלילות החורף, היעדר הצמחייה, הצבעים החומים - כל אלה הם תבנית נוף מולדתה, והם שעיצבו אותה ואת יצירתה. סיפורה של זינב ג'ריביע מתחיל באמא שלה, אישה חזקה ועצמאית, שבגיל 24 נותרה אלמנה עם חמישה ילדים קטנים. זינב הייתה הקטנה שבהם, רק בת 8 חודשים, והאחות הבכורה הייתה בת 8. משפחתה של האם הצעירה ניסתה לשכנעה להינשא בשנית, אבל היא סירבה, ובעקבות העימות עם משפחתה מצאה מחסה בביתו של השיח', שלפי החוק הבדואי חייב להעניק הגנה לאישה שבורחת ומופיעה בפתח ביתו. הילדים הצעירים נותרו לנפשם במתחם מגוריה של המשפחה המורחבת. הילדה הבכורה דאגה להם, והאם הייתה באה לבקרם בחשאי, בלילות. כך עברו חמש שנים. כשהייתה זינב בת שש, חזרה האם לגור במתחם אוהלי המשפחה. היא ניצחה. היא מעולם לא נישאה שוב, וכך קיבעה את מעמדה כאישה עצמאית שמחליטה על גורלה. אותה יכולת של האם הבטיחה גם את עתידה הכלכלי של המשפחה, כשהאם היומית קנתה מנשרים לבניית בתים ביישוב המתפתח אז, שגב שלום. כשהחלו הקיבוצים השכנים לבנות בתי קבע, קנתה צריף מאחד מהם כדי שלמשפחתה יהיה בית, הגנה ופרטיות. כיום האם מחלקת את זמנה בין בתי ילדיה ובין הבית שבנתה לעצמה ביישוב. כשביקרנו אצל זינב שהתה האם בפזורה הבדואית, חזרה לגור באוהל לזמן מה יחד עם אחד הבנים ועם עדר הצאן שלו.



זינב ג'ריביע, יבוא יום לזריחה מחדש, 2014, אדמית, צבעי קרמיקה, קוטר: 40, גובה: 16 ס"מ

התאוה להשכלה לא עזבה אותה, וכך גם רצונה של האם שתמשיך ללמוד. זינב מצטטת את האם: "לא משנה מה המרחק, תלכו ללמוד". בזמן עבודתה עברה זינב תאונת עבודה קשה, ובזמן ההחלמה החלה לחשוב, כדבריה, ואז התברר לה שברצונה לחזור ולסיים את לימודי התיכון. בגיל 22 ארגנה קבוצת תלמידות שהחלו ללמוד יחד עמה, אבל רובן נשרו בתוך זמן קצר, ורק זינב ואחייניתה ועוד ארבע בנות מהשבט והיישוב סיימו את הלימודים. כך קיבלה תעודת בגרות בגיל 24. ההצלחה עודדה אותה להמשיך: "אם סיימתי 12 שנות לימוד, אני יכולה יותר". תמיד הייתה לה נטייה לאמנות, וכך חיפשה מסלול לימודים בכיוון זה. היעד הבא היה המסלול לאמנות חזותית במכללת קיי בבאר שבע, שבדרישות הקבלה שלו לא נכלל הצורך במבחן פסיכומטרי. כך, כשהיא מתגברת על קושי אחר קושי, סיימה בהצטיינות את שלוש שנות הלימודים וקיבלה תואר של מדריכה מוסמכת בכירה. שנות הלימוד שם היו נפלאות בשבילה, ובמהלכן נחשפה לציוה, לרישום, לפיסול וגם לקדרות ולעבודה בחומרים קרמיים.

לפרויקט הגמר שלה במכללה חיפשה נושא שיעזור לה להביע את הוקרתה ואת אהבתה לאמה, זו שעידודה ודרבונה ללמוד ולהתפתח למרות הקשיים הרבים עיצבו את חייה. כילדה בדואית למדה בין השאר לרקום. אמה היא שלימדה אותה את יסודות הרקמה, והיא זוכרת את השעות הארוכות שבהן בילו היא ואחיותיה ברעיית צאן ועמן פיסות בד קטנות לרקמה. את פיסות הבד האלה חיברה אמה בשלב מאוחר יותר לשמלה השלמה. עבודות רקמה אלה היו גם רכיב בפרנסת המשפחה - רקמה לפי הזמנה. כשהתחילה לעבוד על פרויקט הגמר רצתה לשלב את החומר הקרמי עם הרקמה. במשך חודשים עבדה באינטנסיביות מדי יום ביומו, משמונה בבוקר ועד חמש אחר הצהריים, אז בא האוטובוס להסיעה בחזרה לשגשג שלום: "כל היום עבדתי ופינטזתי, לא יצאתי מהחדר בכלל. היה לי חשוב שפרויקט הגמר שלי יהיה מצוין, לא סתם להגיד שסיימתי את הלימודים. כשראיתי מה יצא פשוט לא האמנתי שאני עשיתי את זה". הפרויקט היה כלים בנויים בעבודה ידנית, שעליהם תפורה רקמה, כאילו הכד לבש את השמלה.

כשסיימה את הלימודים חיפשה עבודה, אבל לא הייתה לה תעודת הוראה. היא מצאה בית ספר שהסכים לקבל אותה, אבל במרחק ארבע שעות נסיעה. מורגלת בהתמודדויות ונחושה לצבור ניסיון בעבודה לקחה עליה את המשרה ובכל יום יצאה בארבע בבוקר על מנת להגיע ללימודים בשמונה. למזלה לאחר שלושה חודשים התפתחה משרה סמוכה לביתה, בלקיה, והיא עברה לשם, לימדה אמנות שש שנים ובמהלכן גם השלימה תעודת הוראה רשמית. כך התקדמה משלב לשלב, בכל פעם מציבה מטרה חדשה וכובשת אותה.

בשיחה יושב עמנו גם בעלה, סולימן. איש נעים הליכות ויפה תואר. זינב אומרת שבלעדיו לא הייתה מצליחה. הוא תמך, עודד, דרבן, דחף קדימה, טיפל בילדים (לזוג שלושה ילדים קטנים), ובעיקר האמין בה ובאמנות שלה: "זה המקרה הראשון שבעל בדואי תומך באישה באופן כזה. בדרך כלל כשאשה מתחתנת ויולדת היא מפסיקה ללמוד", היא אומרת וסולימן מהנהן. כעת היא מסיימת את לימודי התואר השני בחינוך לאמנות במדרשה בבית ברל. היא יוצאת מביתה



הגלריה והסטודיו

עם דוגמה אישית כזאת סיפורה של זינב ממשיך ומסתעף. נושא ההשכלה היה חשוב לאמה. היא, שלא זכתה ללמוד ונאלצה לפלס את דרכה בחיים בקשיים רבים, רצתה שכל ילדיה יזכו ללמוד וכמה שיותר. אבל מציאות חייהם לא הייתה פשוטה. ילדי הפזורה זוכים ללכת לבית הספר המקומי עד כיתה ו', ורובם אינם ממשיכים בלימודים. בשלוש השנים הבאות הלכה זינב מדי יום שבעה וחצי קילומטרים בכל כיוון כדי להגיע לבית הספר. כשסיימה כיתה ט', יצאה לעבוד בחקלאות. שנות העבודה בחקלאות זכורות לה כשנים טובות. הילדים נסעו בכל יום מרחק של שעה וחצי לחצבה, ובסוף היום חזרו הביתה עם כסף ואוכל. בשנות עבודה אלה רכשה זינב כלי שישמש אותה בעתיד - ידיעת השפה העברית על בוריה.

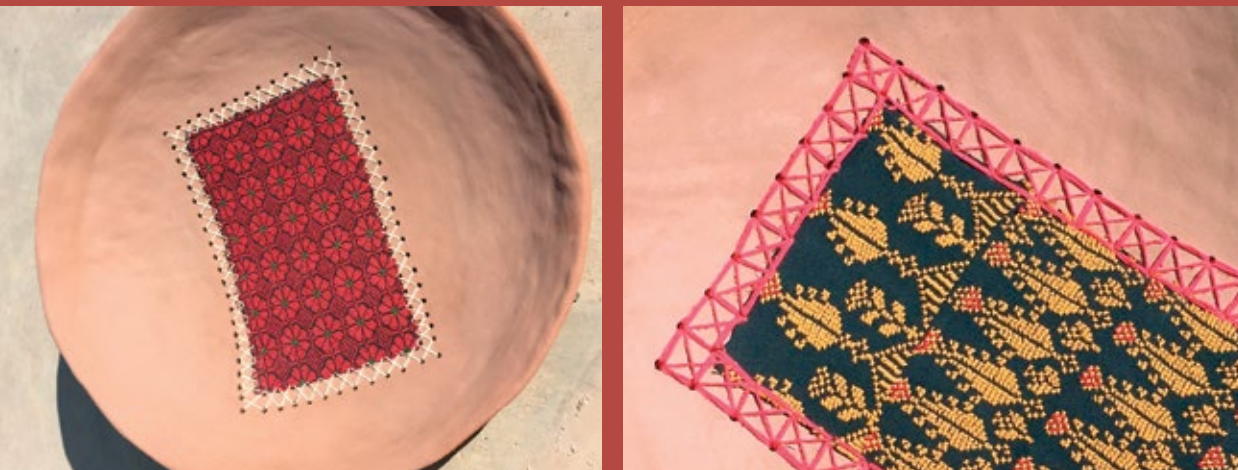
/// בקראג' ///

אין אוהל בדואי אותנטי ללא הבקראד' - הכלי המיועד לבישול ולהגשה של קפה, ואליו מתלווים הספלים הקטנים הקרויים פינג'אן. לבקראד', העשוי מתכת, יוקרה ומעמד מכובד. כמו כן קשורות בו משמעויות רבות, שכן טקס הכנת הקפה והכנסת האורחים הוא מהבולטים בסמלי התרבות הבדואית: "אין בדואי שאין לו בקראד', זה הסמל של הבדואי".

הבקראד' נחשב כלי גברי, לנשים אסור לגעת בו, אבל זינב קוראת תיגר על הקביעה הזאת. גם כאן היא משנה את חומריותו של הכלי, ממתכת לחומר קרמי, ואז מלבישה אותו בעיטור של רקמה. היא מחייכת כשהיא מסבירה לי שזה "נחשב לבושה שבקראד' יהיה אצל אישה. אז אני מעטרת אותו ברקמה נשית, ואצלי קונות אותו נשים. החברה הבדואית השתנתה מאוד, ואני מעבירה את השינוי שחל בחברה דרך האמנות שלי".



זינב גריביע, בקראג' בחיינו, 2013, אדמית,
צבעי קרמיקה, קוטר: 35, גובה: 25 ס"מ



זינב גריבייט, באטיה, 2002, אדמית, חוטי רקמה, 12/48 ס"מ

/// באטיה ///

העבודה הראשונה והמשפיעה ביותר על מכלול עשייתה היא צלחת שנקראת "באטיה" - במקורה כלי מסורתי לאוכל, עשוי עץ. הכלי ניצב במרכז האוהל על הרצפה והסועדים יושבים סביבו ואוכלים ממנו - ציר הארוחה, לב האוהל. זינב בחרה להתחיל בכלי זה בגלל סמליותו הרבה. השלב הראשון היה לשנות את החומריות של הכלי מעץ לחומר קרמי. בבחירה בחומר הקרמי חשבה על אדמת המדבר, על היובש שהם חיים בו, שהוא חלק מחייהם והם מרגישים בו כמו דג במים. לכן הכלי החום ומראה החומר היבש ללא זיגוג התאימו לה. היא בנתה כלי גדול בעבודת יד וחיברה אליו חלק רקום משמלה ישנה של אמה. את השמלה התעקשה לשמור, עוד לפני שהחלה ללמוד אמנות, כדי לנצור זיכרונות ילדות על המרעה והרקמה ביושבן עם העצים. השמלה נשמרה שנים עד שהגיע זמנה: "חשבתי מה אני יכולה לעשות כדי לשמר את המסורת ואת הזיכרון של אמה - עוד כשהיא בחיים. מה שעושים באמנות נשאר גם כשאנשים מתים. זו מזכרת לאמא שתלווה אותה בחייה ואותי גם אחר כך". היא מספרת שאמה גאה מאוד על שלימדה את בנותיה לרקום. כשראתה את השילוב בין הכלי לרקמה התרגשה מאוד. עבודה זו אהובה עליה במיוחד, והיא המקור שממנו נבעו העבודות הבאות.

בשגב שלום בארבע וחצי בבוקר כדי להגיע למכללה בזמן, וחזרת מאוחר בלילה. היא חושבת על לימודי המשך לדוקטורט ומציינת שכל בני משפחתה משכילים מאוד: לאחיה ז"ל היה דוקטורט בחינוך, אחריה לומדים רפואה, ורק טבעי שגם היא תרצה לממש את יכולותיה במלואן. זינב מחברת בין הישגיה המרשימים של המשפחה לעובדה שהם בדואים שחורי עור, אוכלוסייה מוחלשת בדרך כלל בתוך המגזר הבדואי: "אם אתה לא משקיע בלקדם את עצמך, אף אחד לא יבוא להשקיע ולקדם אותך".

עבודת הגמר שלה במכללת קיי פתחה לפניה דלתות: "ברגע שאתה ממציא משהו שלא קיים, זה מסקרן ומביא אליך אנשים". השילוב בין הקרמיקה, חומר קשה, ובין הרקמה, רך ועדין, משך מבקרים וחוקרי תרבות. היא הוזמנה לסימפוזיון ולתערוכה בגלריה באום אל פאחם והופתעה מהעניין הרב שעבודותיה עוררו. בסיום התערוכה קיבלה הצעות למכור את העבודות וסירבה, שכן חשבה שיוצעו לה סכומים זעומים. כששמעו היא ובעלה באילו סכומים מדובר, התרצו. היא מספרת שהם היו במצב כלכלי קשה, והמכירה עזרה להם להתאושש. בעקבות ההצלחה התחילו לחשוב כיצד יוכלו לפתח את האמנות למקצוע שאפשר לחיות ממנו. ב-2008 פתחו גלריה וסטודיו סמוך לביתם. הם מארחים קבוצות בגלריה ובבית, כשבמהלך המפגש זינב מספרת את סיפורה האישי, על ההיסטוריה של מעמד האישה בחברה הבדואית ועל המנהגים וההתמודדויות שלה בחברה זו. בעלון שהיא נותנת לי כותרת המפגשים היא "אני אישה בדואית מהנגב". תמציתי ומשקף מאוד את מי שהיא. הגלריה היא אולם תצוגה מאורגן ומואר היטב, ובו עשרות מוצרים שזינב וסולמין מייצרים.

כיום שניהם עובדים במשרה מלאה בעבודות אחרות ועם שובם מהעבודה מתחילים יום עבודה נוסף בעבודה בסטודיו. סולמין עובד כאיש תחזוקה באחד המפעלים בסביבה, זינב ממשיכה בהוראה. החיבור לתלמידים ולהוראה חשוב לה מאוד. זה דור העתיד של הבדואים, ונוכחותה שם והדוגמה האישית שהיא נותנת מעודדים מאוד את הילדים הצעירים: "פתאום מתעניינים כאן באמנות. זה משפיע על כל שגב שלום, יש ביקוש ללימודי אמנות, כולם רוצים לעשות אמנות. כשהתחלתי ללמוד אמרו לי מה פתאום ללמוד אמנות, לכן תלמדי להיות גננת. עכשיו מאמינים שמסלול אמנות מאפשר הצלחה, ויש אפילו חמש יחידות בגרות באמנות". בעבודתה כמורה חשוב לה לקדם ילדים שמתקשים וילדי חינוך מיוחד: "אם הוא לא טוב במתמטיקה, אני יכולה לעזור לו למצוא מקום שבו הוא מוכשר. אני מחפשת את הילדים המכונסים, אלה שלא רואים את הדרך שלהם, היעוד שלי הוא לקדם את החלשים, את אלה שבשוליים, אלה הילדים שאני יכולה לעזור להם ולשנות את חייהם".

אני שואלת אותה על חלומות לעתיד. היא חולמת לקדם את האמנות ביישוב וחולמת לקדם את עצמה ולצאת אל העולם הרחב, גם מחוץ לגבולות המדינה. ■

עמוד

אני אספן. לעתים האוספים מקריים, ולעתים הם ממוקדים כמו אוסף סיכות (סמלים) או אוסף מסכות אפריקאיות שמתארות יחסי אדם וציפור.

זה עמוד הכדים השני שלי. בראשון ראיתי אוסף של פעולות. כל כד ייצג תרבות, טעם ואדם שייצר אותו ברנע מסוים והעיד בכך משהו על עצמו.

העמוד הזה הצטבר בשביל החלל של בית האמנים וביחס לעבר שלו. הכדים לקוחים מההיסטוריה המקומית: יש שם כד עות'מאני וכד פלסטיני וכמה כדים של פאלקרימיק - חברה שייצרה פה קרמיקה בשנות החמישים. בכדים שלה יש מצד אחד נוסטלגיה ומצד שני חיבור לאמנות המופשטת של זמנה. התפקיד שלהם דקורטיבי. העמוד הוא מעין שרטוט של ציר בזמן. היסטוריה קטנה, לא כרונולוגית.

את העבודה רציתי לסגור באופן שיסמן את נקודת הזמן שלי. אם היו שואלים אותי מה השקית מייצגת, איזה מין דימוי זה, הייתי אומר שהיא לא מייצגת כלום. היא הדבר עצמו. זה התפקיד שלה בעבודה. זה יופייה, ומשם כוחה ■



"קסקאס" - החלק העליון מבין שני חלקים להכנת הקוסקוס (החלק התחתון נקרא "ברמה"). המכסה הגדול שייך לכלי של המבוגרים. המכסה הקטן הוא חלק מסט הכלים של הילדים ובעזרתו חוגגים בשביעי של פסח את ה"תכליט" (פסח לילדים). קרדיט: אור שלום, מרכז לשימור והנחלת מורשת יהודי לוב.



נאווה ט' ברזני מציעה ארכיון אלטרנטיבי לשואה הבלתי מתועדת של יהדות לוב

רישום עכשווי של זיכרון ילדות

בילדותי לכדו את מבטי דימויי השואה האירופיים המוכרים, ואלה סייעו לי להפנים את הבלתי אפשרי ונטעו בי את הזיכרון. אימצתי אותם אפוא וראיתי בהם את סיפור ילדותה של אמי יוליה במחנה ג'אדו בלוב, לאחר שבשנת 1942, בהיותה בת חמש, נעקרה עם בני משפחתה מביתה בטוברוק ונכלאה שם. בדמיוני ראיתי כיצד היא חולפת במבט קרוע, בשמלה מרופטת ובידה בובת סמרטוטים ויומן אדום, כניצולי שואה רבים מיעטה גם אמי לדבר על התקופה. היא איבדה במחנה את סבתה ושלוש מאחיותיה: לולו, ליה וויולט.

סיפור הזיכרון של יהדות לוב בתקופת המלחמה והשואה מצוי בשוליו של השיח ההיסטורי והציבורי בישראל. את לוב כבשו האיטלקים בשנת 1911, ועם פרוץ מלחמת העולם השנייה והצטרפותה של איטליה למלחמה בשנת 1940, לצדה של גרמניה הנאצית, נהפכה לוב לאחת מזירות הלחימה. חוקי הגזע, המקבילים לחוקי נירנברג, שנחקקו באיטליה ב-1938 נאכפו בלוב יותר ויותר, ואליהם הצטרפו תקנות מחמירות, בכללן הוראתו של מוסוליני, שהחל לנקוט מדיניות אנטישמית ברורה, לדלל את האוכלוסייה היהודית של לוב.^[1] הביטוי לכך היה פינויים של כ-2,600 יהודי קירנאייקה (בגבול לוב-מצרים) בחודשים מאי עד אוקטובר 1942 למחנה הריכוז בג'אדו. הפינוי נעשה במשאיות שיצאו מדי שבועיים למסע שארך חמש יממות. במחנה סבלו האנשים מתנאים קשים ומחפירים, ממים במשורה, ממזון דל ומקולקל וממגפות מידבקות. 562 יהודים מתו בעת מעצרים במקום. רדיפת היהודים הופסקה רק בינואר 1943, אז שוחררה לוב כולה.^[2]

נאווה ט' ברזני, 2011, קולאז' על נייר מתוך הספר Rommel, מודבק לכריכת הספר, 17/24 ס"מ צילום: לאו פ"ע. מתוך התערוכה "ילדות בשואה - כוכבים בלי שמים", יד ושם, אפריל 2015



מהי תמונת הזיכרון של הניצולים? במחקר ראיינתי כשבעים ניצולים, נשים וגברים שבהיותם ילדים שהו במחנות ובמעצר בלוב ובאירופה. במושג "תמונת זיכרון" כוונתי לניסיון להאיר את המשמעויות של היחס והלמידה ההדדיים המתקיימים בין העבר להווה, שכן בין התודעה הזוכרת, כפרקטיקה של ההווה המארגנת את העבר בהתאם לרוח התקופה שלה, ובין העבר ההיסטורי, המטיל את צלו על ההווה, מתקיימות זיקות גומלין תמידיות.^[3] וולטר בנימין טוען כי באמצעות האיחוד הדיאלקטי בין העבר להווה נוצר דימוי ששופך אור על שניהם בו זמנית. כך לדבריו נוצרת התמונה, ה"קונסטלציה", שבה הם ניתכים זה בזה (בנימין 2005 [1940]: 311). אלסנדרו פורטלי, מהחוקרים הבולטים בתחום ההיסטוריה שבעל פה, טוען כי אף שהריאיון מתייחס אל העבר, הוא עוסק תמיד בהווה ובאינטראקציה שבין הזמנים (Portelli 2007).

בשלבי המחקר הראשונים חיפשתי תצלומים מהמחנות, בעיקר כאלה שעוסקים בילדות הקהילה. חיפשתי תצלומי שואה שדומים לאלו המקועקעים בנפשי ומתרוצצים בי משחר ילדותי. נברתי בארכיונים, במוסדות ההנצחה של זיכרון השואה, במרכזי המורשת של קהילת יהודי לוב ואחר כך גם אצל אנשים פרטיים. בכל המקומות נגלו אליי שני תצלומים: מהאחד, שצולם בשנות השישים, ניבט מחנה ג'אדו; ובאחר נראים ניצולים שבים ממחנה ברנן בלון לטריפולי שבלוב. מתוך ההתבוננות בתצלומים חשתי כי הנושא, שאינו פתור אצלי, נותר עמום בשתיקתו. לא הצלחתי לזהות בתצלומים את "הדיבור" של "התצלום הטוב", שבשבו יאמר בארת באירוניה כי הוא מעורר אותנו במעומעם למחשבה ולחיפוש אחר משמעויות (בארת, 1980: 41).

כיום, במסגרת עבודתי, אני בונה מעין ארכיון אלטרנטיבי שנבנה משכבות של דימויים חזותיים. בשלב הראשון אני פונה אל המרואיינים שישפרו לי על רגעי ילדותם במחנות ובמעצר. הריאיון מחולק לשני חלקים: בחלק הראשון נשאלות שאלות שנוגעות להתמודדות היומיומית של הילדים עם המציאות שנכפתה עליהם כגון כיצד הם זוכרים את ילדותם במחנות? במעצר? בתקופת המלחמה? כיצד הם מתייחסים לניתוק מהבית? במה שיחקו? או כיצד הם זוכרים צעצוע אהוב שליווה אותם? כעבור כמחצית השעה הריאיון מתווך באמצעות דימוי חזותי שקשור למקום שהותם של המרואיינים בתקופת השואה והמלחמה כגון שני התצלומים שנזכרו, תצלומים מבתי הספר בלוב מיד לאחר המלחמה או לפניה או תצלומי הערים בנגאזי וטריפולי. מטרתו של הדימוי החזותי - כייצוג מהעבר הנוכח בהווה - לעורר את ההיזכרות בעת הריאיון ולהשפיע עליה, וכך לסייע להתבוננות בתמונת הילדות שרווחה באותן שנים.

ברבים מהראיונות התבקשו המרואיינים לשרטט את סביבת סיפור הזיכרון כגון הבית, מגרש המשחקים או חפץ. הרישום הוא מעין כלי להפשטה ולייצוג של מציאות, שמניח לפרטים מסוימים להיעלם ולאחרים להגיח. כדגם מופשט הוא מאפשר לחלק את העבר לתמונות קטנות ומהווה אמצעי להמשגתו, כמו שכתב לוי-שטראוס: "מהי, אם כן, מעלתה של ההקטנה [...] שעה שאנו רוצים להכיר את האובייקט הממשי בכוליותו, להתחיל בהכרת חלקיו. מתוך שאנו מחלקים



מחנה הריכוז בג'אדו, באדיבות מרכז אור שלום לשימור ולהנחלת מורשת יהדות לוב



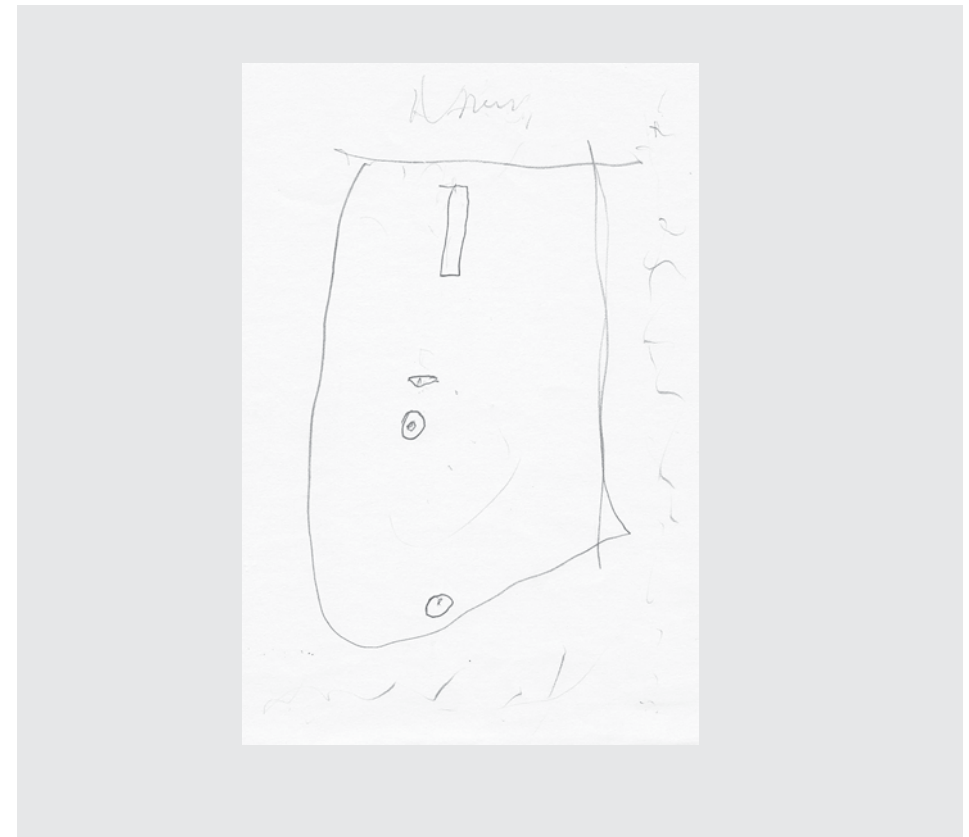
ניצולים מיהדות לוב שבים ממחנה ברנן בלון לטריפולי שבלוב, באדיבות מרכז אור שלום לשימור ולהנחלת מורשת יהדות לוב

אותו, ניתן לנו להתגבר על ההתנגדות שהוא מגלה כלפינו [...] במוקטן, כוליותו של האובייקט נדמית אימתנית פחות; הפחתתו הכמותית עושה אותו בעינינו פשוט יותר מבחינה איכותית" (לוי-שטראוס, 1973: 36).

כמו שמעלנו של הדגם המוקטן בכך שהוא מפשט את העבר "הכמותי" ומאפשר את "החזקתו", כך השרטוט המוקטן של העבר והבחירה באירועים מסוימים ממנו מאפשרים למרואיין לפשט את האחיזה בעבר כאובייקט מטיל אימה. הרישום בעת הריאיון הוא כלשון נוספת, כחלק נפרד ממילותיו של המרואיין, והוא מאפשר את ביטוי של רובד נוסף שעולה תוך כדי המעבר בין לשון אחת לאחרת.

בחלקו הראשון של הריאיון הדגישו עדים רבים כי לא שיחקו בעת מעצרים הן משום הפחד והן משום שלא היו להם צעצועים ומשחקים. לכאורה ניכר מדבריהם כי לא הייתה ילדות בלוב בתקופת השואה. הם הרבו לתאר נתונים מתוך סיפור הזיכרון הקולקטיבי ומיעטו לתאר את הזיכרון הפרטי. המילים "משחק" ו"שואה" צורמות כשחושבים על המשחק במובן של שעשוע, אך אם מתייחסים אל המשחק כאל גשר - כאל מרחב ביניים בין המציאות הפנימית לחיצונית כמו שמתאר ויניקוט או לפי כתביו של פריד, כשהמשחק הוא דרך שמאפשרת את חיוזק ה"אני" ואת ההשתחררות מן החרדות באמצעות חזרה על מאורעות טראומטיים, כשהילד עצמו הוא השולט באירועים ומכוון אותם - החיבור בין שתי המילים נעשה הכרחי כמעט (ויניקוט, 2007 [1971]; פריד, 1999 [1920]).

בניסיון לחלץ את המרואיינים מהסיפור השגור, הוכנס בחלקו השני של הריאיון גם הממד החזותי כמדובב וכשליח מהעבר שמצוי בהווה. הדימוי החזותי, כמדד תקשורתי וחומרי שהוא מעבר לשפה, מסייע לעתים לסדיקה של הדיבור התבניתי ושל העדויות המסתגרות והמשועתקות, ומאפשר למרואיינים להביט אל עברם ולהיזכר בו ללא תיווכן של מילים. לרוב, משהוצג הדימוי החזותי חל מפנה בשפת המרואיינים, והם הניחו לדיווחים ההיסטוריים-קולקטיביים ופנו לתאר - גם מתוך הקונוטציות שבהתבוננות - את זיכרונותיהם האישיים, ובכלל זה רגעי ילדות ומשחק. ברגעים אלה בריאיון נוצר מפנה גם בגישתם אליי, ומנימה מרוחקת הם פנו אליי במילים: תסתכלי, תראי, את רואה, את מבינה. וכשהם פסקו "את מבינה", ידעתי שגם הם גילו משהו, משהו נוסף. מעטים היו הצעצועים הצנועים ששימשו למשחקם של ילדי יהדות לוב בצל הרעב, הצפיפות, המחסור והאיום על חייהם. אבל ניכר כי אף שלא היה להם במה לשחק, הם יצרו להם רגעים של משחק, צפייה ופעילות מתוך החומרים שמצאו במקום. רגעי פעילות אלה באזור הדמדומים - במרחב הביניים שמחוץ למציאות הנפשית הפנימית והחיצונית של הילדים - היו חיוניים לניצולים, ואפשרו להם לבנות מדעת את האשליה שבעולם פנטסטי. היו ששיחקו בכדור סמרטוטים, בעגלת עץ שבנו ובמשחקי חצר; אחרים בנו תאטרון צלליות מגרסאות שמצאו במחנה. אחת העדות סיפרה כי שעות צפתה בנמלים שעושות את מלאכתן השגרתית וראתה בעולמן את עולמה קודם כלילאתה, ובו סדר, ניקיון ושגרה. מהסיפורים עלתה גם בובת סמרטוטים



איוריהם של מרואיינים שלקחו חלק במחקר



שיצרה ילדה מקיפול של שארית בד שמצאה.

כאמנית אני מתבססת על החומרים שעלו בראיונות ויוצרת פרשנות חזותית נוספת, שכן אני רואה קשר עמוק והכרחי בין העיסוק בנושאי זיכרון ובין הדימויים החזותיים המתייחסים אל תקופה ונחרטים בתודעתנו. לאורם של רגעי הילדות שעלו בסיפורי המרואיינים אני בונה אפוא שכבות חזותיות ומתעדת תמונת זיכרון נעלמה לתקופה שחפה כמעט מייצוגים ■

הערות

[1] החוקרים מסכימים כי החקיקה האנטישמית שנקט מוסוליני לא הייתה לדרישתה של גרמניה, אלא יוזמה עצמאית, שמקורה גם בהתקרבות המהירה של איטליה אל גרמניה הנאצית בעקבות הסנקציות הבינלאומיות שהופעלו נגדה. קירוב זה חיזק גורמים אנטישמיים במפלגה הפשיסטית (ראו למשל: פסמור 2006; ובאתר יד ושם: <http://www.yadvashem.org/odot>). לעומת זאת ההיסטוריון חגי'ג-לילוף מציין כי מכיוון שאיטליה הייתה בת בריתה של גרמניה, היא נאלצה לאמץ את הדוקטרינה של גרמניה הנאצית, ראו חגי'ג-לילוף 2012: 178-179).

[2] במאמר זה אתייחס להעברתם של היהודים ממחוז קירנאייקה למחנה ג'אדו. למידע נוסף על מחנות הריכוז שבהם שהו יהודי לוב, ראו למשל אברמסקי-בליי 1997: 10-14; יבלונקה 2008: 53-65, 94-96, 257-259; חגי'ג-לילוף 2012: 96-114.

[3] על הדיון בהשפעת העבר על ההווה וההווה על העבר ראו למשל Olick & Robbins 1998; Schudson 1989; Schwartz 1987.

*המאמר נכתב במסגרת לימודי הדוקטורט בחוג ללימודי תרבות, האוניברסיטה העברית בירושלים, בהנחייתו של ד"ר עמוס גולדברג.

מקורות

אברמסקי-בליי, עירית (עורכת) (1997). **פנקס הקהילות: לוב תוניסיה**. ירושלים: יד ושם.
בארת, רולאן (1980). **מחשבות על הצילום**. תרגום: דוד ניב. ירושלים: כתר.
בנימין, וולטר (2005 [1940]). **מבחר כתבים, כרך ב: הרפורמים**. תרגום: דוד זינגר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
ויניקוט, דונלד-וודס (2007 [1971]). **משחק ומציאות**. תרגום: יוסי מילוא. תל אביב: עם עובד.
חגי'ג-לילוף, יעקב (2012). **יהודי לוב בשואה תחת השלטון הפשיסטי-נאצי**. בת ים: המכון ללימודים ולמחקר יהדות לוב, הארגון העולמי של יהודים יוצאי לוב והוצאת ש"מ.
יבלונקה, חנה (2008). **הרחק מהמסילה: המזרחים והשואה**. עיר: הוצאה.
לוי-שטראוס, קלוד (1973). **החשיבה הפראית**. תרגום: אליה גילדין. מרחביה: ספריית פועלים.
פסמור, קווין (2006). **פשיזם: מבוא**. תל אביב: רסלינג.
פרויד, זיגמונד (1999 [1920]). **מעבר לעיקרון העונג ומסות אחרות**. תרגום: חיים איזק. תל אביב: דביר.

Schudson, Michael (1989). "The Present in the Past versus the Past in the Present". **Communication** 11: 105-113.

Schwartz, Barry (1982). "The Social Context of Commemoration: A Study in Collective Memory". **Social Forces** 1(16): 374-402.

Olick, Jeffrey K. and Joyce Robbins (1998). "Social Memory Studies: From 'Collective Memory' to the Historical Sociology of Mnemonic Practices". **Annual Review of Sociology** 24: 105-140.

Portelli, Alessandro (2007). **The Order has Been Carried Out: History, Memory, and Meaning of a Nazi Massacre in Rome**. New York: Palgrave Macmillan.

איזון עדין.

מכל כדיוקן עצמי

אני רואה במכל "איזון עדין" דיוקן עצמי, ובדומה לעבודות אחרות שלי, הוא מציג פירוק והרכבה וכן תופעות דואליות נוספות. כתבתי על כך בטקסט לתערוכה "כד עם סיפור": "המכל סגור. אין לדעת מה בתוכו. מבחוץ - שכבות, קליפות, שברים. דימויים, חומרים, שברי גופים שהצטרפו זה לזה ב'אופן ארעי'. לטעמי, ניתן לראות בכל אלה את מושאי ההתייחסות של האמן, לא פחות מאשר את תמונת מצבו הנפשי-מנטלי. באמצעות הכד, אני מספרת אודות תהליך היצירה כפי שאני חווה אותו: כאוס וסדר, עומס וריק, סיפור ושיבוש' השתלשלותו, משחק חופשי ומלנכוליה וכן השפעות שונות מתולדות האמנות. כל אלה משמשים בו בערבוביה".

בעבודה זו השתמשתי כבסיס בשני כלים מוכנים (עציצים), הפכתי אותם למכל סגור והוספתי חומרים בהדבקה גסה. בעבר יצרתי במכוון עומס פרטים שמכביד על המתבונן, כנראה עד כדי תסכול. לאחרונה אני יוצרת פני שטח דחוסים פחות. בעבר התמקדתי ביצורים חיתיים, כאן ציירתי בעיקר אנשים. בשני המקרים הקשר של הדמויות אליי אינו ברור למתבונן, אבל ההבעות האנושיות מקלות על ההזדהות. אין בעבודה גיבור מרכזי, אלא כמה דמויות, רובן מצוירות. שתיים מתוכן גדולות ומבודדות. האחת היא דמות גבר, צייר בשעת פעולה שמושיט את מכחולו לעבר טבע דומם. הדמות האחרת היא אישה שנראית פסיבית. דמות הצייר היא כמו שיוסבר גרסה שלי לדמות סופר מכתב יד מימי הביניים (מתוך כתבי גרגוריוס הגדול (Registrum Gregorii). דמות האישה היא גרסה לדמות שצייר אגון שילה.

שתי הדמויות מקבלות משנה תוקף הודות לחזרתן במקומות נוספים בעבודה. חלקו העליון של המכל עמוס בקולאז' כאוטי של רישומים בשכבות ובתבליטים, ואילו חלקו התחתון מרווח יותר והדמויות בו אינן מוסתרות על ידי שכבות ציור נוספות. רבים מהפנים בעבודה נראים מהורהרים,



תליון. מתוך אוסף החפצים, מוזיאון יד ושם, תרומת חנה (פרנקל) מיקו, רמת גן, ישראל

אוסף החפצים של יד ושם מהווה פסיפס רחב של זיכרונות אישיים. באוסף מגוון רחב של חפצים המשקפים היבטים שונים הנוגעים לתקופת השואה, מרביתם קשורים בסיפור חייהם של אנשים שחוו על בשרם את אירועי השואה. בעזרת הסיפור אשר תועד עם קבלתם מספרים החפצים על גורל בעליהם ומציגים את זהותם של קורבנות השואה, נספים וניצולים, אנשים בעלי פנים ושמות. בין הפריטים באוסף החפצים נמצא תליון שהוכן בסתר במפעל לייצור תחמושת בעיר אודון שבגרמניה, לשם נשלחו עובדות כפייה יהודיות. את התליון קיבלה חנה פרנקל כמתנת יום הולדת במרץ 1945 משתי חברות שנשלחו כמותה לעבודות כפייה במפעל. אורכו של התליון כ-2.5 ס"מ, רוחבו כ-2 ס"מ, והוא עשוי מחתיכת לחם מפוסלת בצורת ראש אישה.

חנה פרנקל (לימים מיקו), ילידת 1924 צ'כוסלובקיה, גורשה מפראג ביוני 1942 לגטו טרזין, שם שימשה כאחות בבית הילדים. בשנת 1944 נשלחה לאושוויץ-בירקנאו, אך למזלה נבחרה להישלח לעבודה במפעל לייצור נשק בגרמניה.

בין עובדי הכפייה במפעל הייתה ילדה יהודייה שהחלה לפסל בלחם. לדבריה של חנה: "את תליוני הראש ראיתי במחנה כבר קודם. ילדה פולניה מוכשרת מאוד יצרה אותם ומכרה גם ל-SS. הם נתנו לה חומרים וצבעים. כאשר קיבלתי משתי החברות שלי במחנה את תליון הלחם ליום הולדתי התרגשתי מאוד. ...ידעתי שהן שילמו בעבורו שתי מנות לחם. במחנה היינו רעבות מאוד, ושתי מנות לחם היו מחיר יקר מאוד... זו הייתה מחווה מיוחדת ומרגשת. התליון יקר וחשוב לי והוא הדבר היחיד אותו שמרתי כל השנים".

התליון שנקנה עבור מנת לחם על ידי חברותיה של חנה הפך, בדומה לחפצים אחרים שנוצרו במחנות וניתנו לאסירים על ידי חבריהם, לסמל לחברות המיוחדת שנקמה בתנאים הבלתי אנושיים שבמחנות ולעוצמתה של רוח האדם.

באפריל 1945, לקראת סוף המלחמה, פינו הגרמנים את המפעל, והאסירים הועלו על רכבת שנסעה ללא יעד מוגדר במשך כשבוע, עד שהגיעו לבסוף לטרזין ושם שוחררו.

חנה עלתה לישראל בשנת 1949. בשנת 2003 היא מסרה את התליון למשמרת עד ביד ושם ■ (מתוך אוסף החפצים, מוזיאון יד ושם)

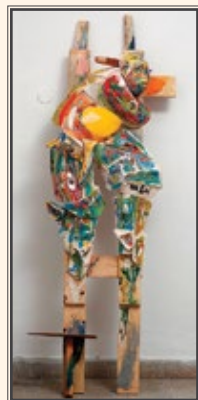
עצובים, מלנכוליים. תנוחת הגוף של אחת הדמויות בתבליט גם היא מלנכולית. כמה מהדמויות היברידיות, ספק חייתיות ספק אנושיות. ראשים רבים מופיעים בנפרד, ללא גוף. אחדות מהדמויות חסרות כפות רגליים או בעלות כפות רגליים קטנות ביחס לגופן.

אל הפרטים אפשר להתייחס באופנים רבים, אך עם זאת אני רואה בדמויות פנים שונות שלי בתהליך היצירה: אקטיביות ופסיביות שמיוצגות על ידי דמויות נפרדות. גם המכלים יכולים להצביע על הדואליות של פסיביות ואקטיביות. הם גופים מן המוכן, רדי מייד, אך נעשה בהם תיקון: קליפות הנייר חובשות ומאחות את חלקו העליון של מכל החרס הכבד באמצעות חומר קל ומתכלה, כביכול מתאמצות לשמר צורה שניזוקה. גם לרגליים שאינן מסוגלות לשאת את הגוף שני פנים: הן מביאות באופן מטפורי לידי ריחוף, המאפשר יצירה, אבל גם לידי ערעור היציבות. "איזון עדין" מקבץ רעיונות שלוקטו ממקורות שונים ומחברם לעבודה אחת, הן ברובד הפיזי, הן ברובד הפרשני, כשהפירוק והרכבה שלהם הם שמאפשרים יצירת תשתית להתפתחות חיים חדשים.

בעמודים הבאים אציג כמה מהרעיונות שהעסיקו אותי כיוצרת, אבל לא פחות מכך אבקש לפתוח מרחב אפשרויות קריאה למתבוננים אחרים ■



פרט 1 ///



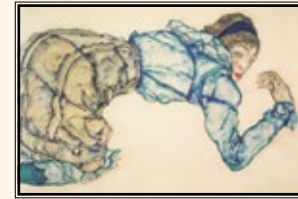
ב-2010 יצרתי בעקבות הסופר מימי הביניים את "נסיך צומח" (מחוזה לנסיך מצרי). דמות זו שונה מזו של הסופר, אך בדומה לדמות שבצויר, גופה נבנה סביב הבטן.

טכניקה מעורבת, 178/61/40 ס"מ, צילום: רן ארדה

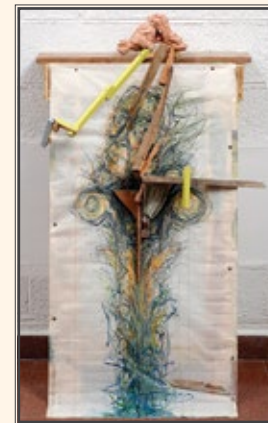


גרגוריוס הגדול ולצדו סופר שרושם את דבריו: דף מה-Registrum Gregorii, אוסף הכתבים של גרגוריוס הגדול, 983 לספירה, הספרייה הלאומית, טריה, גרמניה. המאייר הוא אמן איטלקי אנונימי שמכונה בספרות "The master of the Registrum Gregorii"

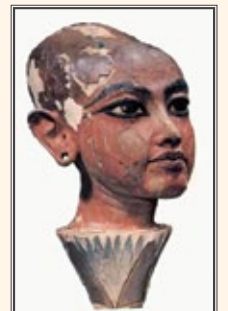
זהבה אדלסבורג, איזון עדין, 2014, אדמית, נייר, עץ, פלסטיק, צבעי מים, צבעי שמן, בניית יד, ציור חופשי, 70/45/35 ס"מ, צילום: רני גילת



אגון שילה, אישה כורעת בחולצה כחולה, 1914,
עיפרון וגואש על נייר, 47.6/30.5 ס"מ



"נסיך צומח" (מחווה לנסיך מצרי, 2),
טכניקה מעורבת, 140/65/50 ס"מ,
צילום: רן ארדה



תותענחאמון הילד: פסל עץ מצופה ג'סו (גבס) שנמצא בקברו של תותענחאמון, המאה ה-14 לפנה"ס.
פסל העץ של תותענחאמון הילד היה אחת הדמויות ההיברידיות שהיו מקור השראה לעבודות שלי: הנסיך המצרי העולה מפרח הלוטוס. צירוף הכלאיים מדגיש את הדואליות ועם זאת פותח מרחב אפשרויות. בהשראת הפסל של תותענחאמון הילד יצרתי בעבר דמות היברידית: נסיך צומח (מחווה לנסיך מצרי).



מיכלאנג'לו, ראש גבר בפרופיל
וסקיצות של אברי גוף



מקבץ הרישומים של מיכלאנג'לו הוא כביכול אקראי - כמה גדלים, כמה זוויות ראייה, כמה שלבי ציור - של אברי גוף שחלקם צוירו זה על גבי זה. אמנים רבים אחרים כגון רפאל, פיקאסו, דויד סאלי ויאיר גרבוז ציירו גם הם מקבצי רישומים כביכול אקראיים, אם כסקיצות, אם כיצירות מוגמרות.



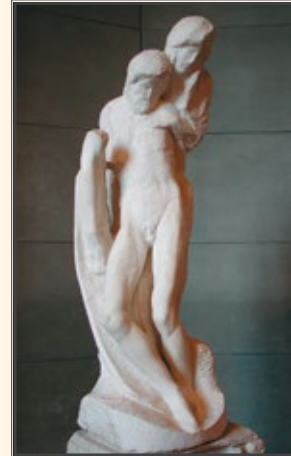
בדומה ל"איזון עדין", גם בעבודות אחרות שלי עסקתי באיחוי גס של חלקים, לדוגמה: פסל אחד משמונה במיצב "לא דפנה, לא אפולו", 2011-2013, טכניקה מעורבת, 112 ס"מ, צילום: רני גילת



"איזון עדין" כמכל סגור וכדיוקן אינו מנותק ממסורת ארוכה של מכלי קבורה בעת העתיקה. אציג כאן שתי דוגמאות: נוסף על אחסון מים ומזון, מכלי חרס שימשו בעבר לקבורה, לקבורה משנית, לאחסון של אפר ואברים פנימיים. בתמונה נראים ארבעה כדים קנופיים שהגנו לפי האמונה המצרית על האברים הפנימיים שנטמנו בהם.



כדים קנופיים, נמצאו במקדש הקבורה של אמחותפ וו, לוקסור, 1401-1427 לפנה"ס (שושלת 18).



מיכלאנג'לו, פייטה רונדיני, 1564, שיש, קסטלו ספורצסקו, מילאנו

הדמויות בעבודה שלי שכפות רגליהן קטנות ביחס לגופן (וכן אלו שחסרות כפות רגליים) מזכירות לי לא רק את הפרופורציות בציור של גרגוריוס הגדול, אלא גם את התייחסותו של מיכלאנג'לו לדמותו של ישו ב"פייטה רונדיני": חוסר האונים בגופו הארצי של ישו מעצים את הממד השמימי-רוחני שלו: מגבלה חמורה הופכת כאן ליתרון. הרגלים מלוטשות להפליא לעומת חלקי הפסל האחרים.



אלברכט דירר, מלנכוליה, 1514, תחרית, 31/26 ס"מ



כשעוסקים במלנכוליה קשה שלא להיזכר בתחרית של דירר. המכל שלי לא נוצר בהשפעתו הישירה של התחרית, אבל עתה אני מבחינה בקשר מובהק: בשתי העבודות האישה מגלמת את המצב המלנכולי ותנוחתה פסיבית. הדמויות השונות - חסרות שמחה וכן מופיעים מאזניים / אלמנט דמוי מאזניים.

על פי פרשנויות רבות הציור "מלנכוליה" הוא האנשה של מצב הנפש המלנכולי. דירר בחר לתאר כנראה את עצמו כאישה. מלנכוליה אמנם נחשבה כרעה שבמצבי הנפש, אבל דירר התייחס אליה מנקודת ראותה של האסכולה הנאו-אפלטונית בתקופת הרנסנס, שראתה בה ניסיון שמעשיר את הנפש ועשוי להוביל לגדולה.

המכל שלי כדיוקן הוא ייצוג של גוף פיזי ונפשי, ולכן חשבתי גם על ארבע המרות, ארבע הלחות בגוף - נושא שמעלה היצירה של דירר. מאז ימי הביניים, על בסיס תאוריות קדומות יותר, האמינו שבגוף בריא קיים איזון בין ארבע הלחות: מרה שחורה, מרה צהובה (מרה), מרה לבנה (כיח) ומרה אדומה (דם). כשיש בגוף עודף או חוסר באחת הלחות, האדם חולה. עודף במרה שחורה מביא לידי מלנכוליה.

העבודה שלי מחולקת לארבעה חלקים: ארבע זוויות התבוננות וארבע מחיצות. אלה אינם מייצגים את המרות, אבל מעלים על דעתי את הרעיון הזה.



לאונרד תרניסר, "האלמנט החמישי", 1574, חיתוך עץ, לייפציג

אבאקאר בבלחר //

אבאקאר, אמן שמקדיש את חייו ואת עשייתו האמנותית למען שימור מסורת עשייה קרמית. בדגסטאן שבצפון קווקז, בכפר ששמו בלחר ושתושביו עדיין דוברים לקית, הועברה מדור לדור מסורת עשייה בחומר הקרמי. עשייה זו הייתה מרכז עיסוקן של הנשים, שהיו שותפות בתהליך יצירה ממושך שכלל ייבוש ארוך ואפי ושרפה בתנור חומר שמזון בגללי בקר ומלווה בשיח נשים ייחודי. באופן מסורתי נהגו הנשים ליצור כלי בית וצעצועים לילדים, ועד היום הילדים המעטים משחקים בצעצועי חומה. הגברים סחרו מחוץ לכפר, שבחודשי החורף מנותק מסביבתו ובחודשי הקיץ מחובר אליה בכבישי עפר.

בתקופת השלטון הקומוניסטי-סוציאליסטי דאג הממסד לעבודה, ואולם התפרקותה של ברית המועצות האיצה את נפישת המקום. כמה מעבודות החומר מצאו את מקומן במוזיאונים, וככלל נראה שאמנות הקרמיקה כאומנות מסורתית נעלמת יחד עם קשישות הכפר.

אבאקאר הגיע לכפר בשנת 1975 לאחר לימודי אמנות ומתוך בחירה ביצירה בחומר כדרך חיים. הוא הבין שכדי לחולל שינוי עליו למצוא דרך ליצור דברים שיתאימו לטעמים ולבתיהם של בעלי ההון. החומר, שבעבר שימש ליצירת כלים שימושיים, משמש אותו כיום לפיסול בקנה מידה גדול. העשייה המסורתית נשמרת מתוך תחושת מחויבות למקום ולתושביו. על גבי כלים גדולים במיוחד הוא מפסל את מבני הכפר המסורתיים ועבודות אלו מבוקשות בבתי האוליגרכים.

אלברט בן יעקב



צילומים: אלברט בן יעקב

מחוז חפץ // עזרי טרזי / חיים פרנס

מוזיאון מגדל דוד בירושלים, 2015

אוצרת: סמדר קרן

התערוכה "מחוז חפץ" מפגישה בין גופי עבודה חדשים של המעצבים ילידי ירושלים עזרי טרזי וחיים פרנס, ומציעה מבט על מעשה עיצוב עכשווי המחבר בין מקום, פעולה וחפץ. בתערוכה מציגים טרזי ופרנס עבודות שנוצרו מתוך מחקר אישי על ירושלים (מתוך טקסט התערוכה).



חיים פרנס, גבעות ורקפלה, 2015, מסכות מוות (יציקות נגטיביות) של חורי כדורים מן הקרב על מוזיאון רוקפלה במלחמת ששת הימים, פגזי טנק מוחכים ביציקת שעווה נעלמת, יציקת פליו, כ-20/20 ס"מ כל אחד, צילום: אלעד שריג



עזרי טרזי, עפר רגביין, 2015, עפר מהר הבית, פורצלן, פלדה, עבודת אבניים, חיתוך לייזר, ריתוך וצביעה אלקטרוסטטית, 106/107/45 ס"מ, צילום: אלעד שריג

"חלום על אורח ומעוף" // דניאלה אזולאי

בית סותבייס, יהודה הלוי 11, תל אביב

תל אביב

אוצרת: נורית פל-טנא

אביב 2015

שם התערוכה לקוח מאחד החלומות בספרו של רבי נחמן מברסלב, **תיקון הלב: סיפורים על חלומות ושיחות**, ירושלים ותל אביב: שוקן 1982.



צילום: דליה גוטליב קדם

אדמה // תערוכה קבוצתית

יצירות מהעת האחרונה, מוזיאון העמק, קבוץ יפעת

אוצרת ומפיקה: נטע הבר

נעילה 31 באוקטובר 2015



חיימי פניכל, "אדמה כבדה", 2014, נעלי עבודה מידה 43 ביציקת בוך חלולה



פסל הדמויות של לידיה זבצקי מתוך התערוכה "אדמה - חומר גלם ביד היוצר", 1966

גדולה עוגן // צילום פורטרט



תואר "יקיר בצלאל" יוענק השנה לגדולה עוגן. גדולה עוגן עמדה בראש המחלקה לקדרות בשנים 1962-1980. היא זו שהניחה את היסודות המקצועיים למחלקה וניבשה והגדירה תכנים מקצועיים מעשיים ועיוניים המשמשים ציר מרכזי שעל פיו מתפתח תחום העשייה החומרית גם כיום. כמורה ובראש מחלקה השכילה לטפח סטודנטים לכדי היותם אמנים/מורים ממשיכי דרך בצלאל. גדולה עוגן היא אמנית יוצרת שנים רבות.



"תערוכה בקופסה" // 50 שנה של תערוכות באגף הנוער

אוצר: עידו ברונ

2015

50 שנה של תערוכות באגף הנוער
אגף הנוער, מוזיאון ישראל, ירושלים

"תערוכה בקופסה" היא הזמנה למסע בזמן והיא מסכמת עשרות תערוכות שהוצגו באגף הנוער של מוזיאון ישראל ב-50 השנים שעברו מאז הקמתו. כל קופסה - תערוכה, בכל קופסה - הפתעה. התערוכה מתבוננת על תערוכות העבר, אך מציעה גם פרשנות חדשה ועכשווית להתפתחות האגף ולפועלו. מעניין ללמוד גם על הקשרים הגלויים והנסתרים בין נושאי התערוכות. למשל, האדמה ניצבה במוקד התערוכה הראשונה שהוצגה באגף הנוער ("אדמה - חומר גלם ביד היוצר") וחזרה למרכז הבמה בתערוכה שהוצגה כעבור 32 שנה ("אדמה"). בשנת 1966, לרגל התערוכה הראשונה של אגף הנוער "אדמה - חומר גלם ביד היוצר", אוצרת: אילה גורדון, יצרה הקדריית והפסלת לידיה זבצקי את פסל הדמויות הרוכנות אל האובניים. בשנת 2015 יצר הקדר אורן ארבל באובניים שלו פסל חדש כמחווה לפסל ההיסטורי. (עידו ברונ, אוצר התערוכה)

"... אפילו לא לפרחים" | יוני-יולי 2015 | ישראל בנקיר (1943-2014) | גלריית קריית
האמנים טבעון | אוצרת: רחל צמיר

גם לטווסים זכות קיום בעולם החי ולו בגלל יופיים

על ישראל בנקיר התבקשתי לכתוב בהקשר של תערוכתו המוצגת בימים אלה בבית האמנים
בטבעון ובעקבות שלוש תערוכות יחיד ואחת קבוצתית שהשתתף בהן בתקופת כהונתי כאוצר
מוזיאון וילפריד ישראל בקיבוץ הזורע.

המוזיאון נוצר בהשראתו של אהוד טל ז"ל, אמן, חניך הבאוהאוס ומייסד המחלקה לאמנות
במכללת אורנים, שהשכיל לתת במה ליוצרים בתחומי האומנויות ותבונת הכפיים - צורפות,



מה שהניע אותו יותר מכול היה הרצון להשתפר ולגלות, ולא בהכרח להתחדש. הוא יצר לכאורה כלי אחד, ואותו כלי צמח מצלחת, לקערה, לקדרה, לצנצנת, לאגרטל ולבקבוק - כולם באותו כתב יד ייחודי שאפיין אותו וייחד אותו. עבודותיו הרשימו אותי מאוד בהתמודדותו עם האיכות האסתטית, עם השלמות ועם מתיחת החומר לקצה גבולותיו.

רבים ציינו שכליו נעדרים מקוריות, יצירתיות ופונקציונליות, וביקרו את מגוון העיצובים המצומצם ואת טווח הצבעים המאופק. אני דווקא נשכיתי בחריש העמוק, בתלם הישר שאינו נכנע ואינו עוקף את המכשולים בדרך אלא גובר עליהם: כל כלי יפה, ענוג, מושלם ותמים ממשנהו. ישראל נהג לומר שגם לטווסים, נטולי התכלית והתפקיד ביקום, יש זכות קיום בעולם החי ולו בגלל יופיים: "הכלים שלי דומים מאוד אחד לשני כמו בני אנוש: לכולם אף, פה, עיניים וזהות דומה, וככל שתעמיק, תיפתח, תכיר ותעמיק, תזהה את יופיים, את זהותם ואת ההבדלים ביניהם".

ישראל לא נפרד בקלות מיצירותיו. הוא לא מכר אותן ובודדים זכו בזכויות חמדה אלה. על כן הצטברו מאות מעבודותיו מכל הזמנים, ואלה מלמדות על התהליך הארוך והעיקש שלא הסתיים: בסטודיו האבניים דוממות וגוש חומר מכוסה בפיסת בד לחה - שהתייבשה ■



זכוכית, מתכות, טקסטיל, קרמיקה, עץ, עיסת נייר, צילום וכי' - בתקופה שאותן מלאכות לא קיבלו במה פומבית והכרה בקהיליית האמנות, אלא כתערוכות ממודרות במוזיאונים ייעודיים לטכניקה ובהסתייגות מופלגת מזיקתן לאמנות הפלסטית והתיאורית.

ישראל בנקיר הציג במוזיאון וילפריד תערוכות יחיד בשנים 1980, 1988 ו-2001 וכן השתתף בתערוכות קבוצתיות. את התערוכה בשנת 1980 ליוותה כתבה של נאוה סמל, "לנגן על האבניים", אז כתבת לענייני אמנות. בתערוכותיו, כמו בתערוכות הרבות שהצגתי במוזיאון, נהגתי על פי הכלל שקבעתי לי שאין להציג את היצירות מאחורי זכוכית כדי שהמבקר לא יחוש בחציצה בין לבין.

כשאני כותב על ישראל בנקיר, אני מרגיש צורך לכתוב בשפתו, שהייתה פשוטה, עניינית, סגורה ומאופקת, מלווה בחשדנות ובהססנות עם עגה רוסית קלה. הפגישות בינינו סבבו תמיד סביב עיסוקו העיקרי - קדרות האבניים. הוא נהג להזמין אותי להיפגש במסעדה קטנה של ארבעה שולחנות בסמטה סמוכה לפסי הרכבת בשכונת בת גלים בחיפה, מעולם לא לביתו או לבית הוריו. אף שרוב שנותיו גדל בארץ, היו לו גינונים אירופיים ורוחב לב ומורשת של כבוד לרשות ולסמכות, והוא נהג לסרב בכל תוקף שאשתתף בתשלום. לא יכולתי לתרום הרבה לשיחה. ישראל היה מספר על התמודדותיו ועל הישגיו ועל עוד תנור שבנה למישהו מהרבים שהתדפקו על דלתו להתייעץ עמו וללמוד מניסיונו.



"אמרתי לך" | 2013-2014 | קבוצת אמני חומר דרומי | גלריה חנקין, חולון | אוצרת: רונית צור

על "חומר דרומי", "אמרתי לך"

ועוד עניינים רגישים



יעל שחם, ללא כותרת, 2013
פיסול ידני, כל ראש כ-25/25/25 ס"מ

קבוצת "חומר דרומי" נוצרה במטרה לגשר על המרחק מהמרכז בעזרת מכללה אינטימית שהקימו חבריה, הבנויה לפי מידתם ועונה לדרישותיהם הספציפיות. כך הם מזמינים אליהם לדרום את מיטב אמני הקרמיקה בארץ כדי ללמוד מניסיונם ולהעמיק את היכרותם עם טכניקות עבודה מגוונות ובמקביל עובדים לקראת תערוכת נושא. לכבוד התערוכה בוחרת הקבוצה אמן שעוסק באוצרות ומציעה לו ללוותה בתהליך זה במפגשים חודשיים. בשנת 2012 עליתי על הרכבת לבאר שבע כדי להכיר את הקבוצה. פגשתי אחד עשר קרמיקאים

"הקמנו את קבוצת 'חומר דרומי' לפני למעלה מעשור מתוך צורך אישי שלנו ללמוד ולקיים דו שיח אמנותי מפרה. אנחנו מעמיקים את הקשרים בינינו, ממשיכים להגדיר ולעדכן את המטרות שלנו ויחד מתלבטים בחיפושי דרך וכיוון. מדי שנה-שנתיים אנחנו עובדים על תערוכה משותפת לצד סדנאות מקצועיות. חשוב לנו להיות שגרירים של הדרום, ודרך העבודות, המושפעות מסביבת חיינו, לעודד את צרכני האמנות לרדת דרומה" (מדבריה של נצה בר, תושבת שדה בוקר, היוזמת והמפיקה של המיזם "חומר דרומי").



שלי אוקון, תודעה, 2013, בניית יד ממשטחים, דימויים בסגרפיתו, 23/20/32 ס"מ

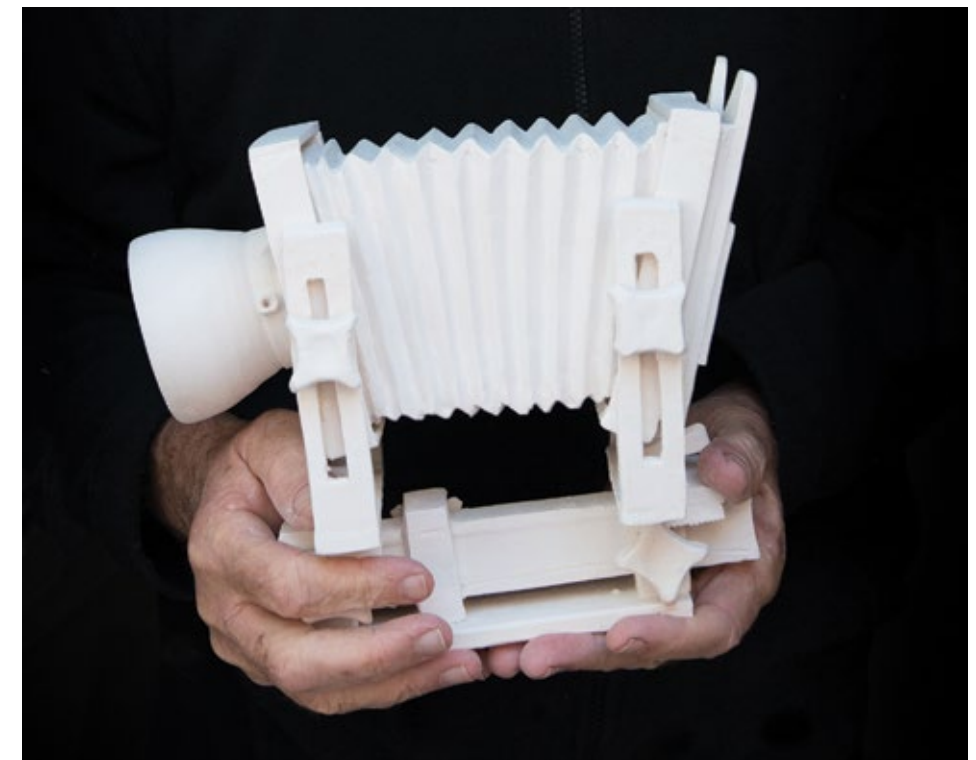
ביקרים להם. עלתה השאלה עד כמה אפשר ללמוד מניסיונו של האחר ועד כמה חשובה ההתנסות האישית של ניסוי ותהייה; כן עלתה התובנה שחינוך הוא הליכה על חבל דק של אמירות ושתיקות. קבוצה אחרת ומעניינת של עבודות מתייחסת לאובייקט בעל משמעות עמוקה לאמן. כך חפצים כמו סדרת מצלמות, משקפת ותיבת אוצרות מספרים בתערוכה סיפורי חיים אינטימיים ומרתקים.

במפגשים החודשיים דנו בהתפתחות העבודות, עברנו תהליכים של משוב הדדי מתוך פרגון, תמיכה וביקורת, ובעיקר שאפנו להביא את האישי לידי ביטוי אמנותי אוניברסלי, רלוונטי ומרתק. את חברי הקבוצה מאפיינת היכולת להקשיב זה לזה ולקבל הערות, והיא שעומדת בבסיס התפתחותם. מובן שהצורך בביטוי אישי הוא מרכזי, אבל לצדו מתקיימת איזושהי צניעות, שמקורה אולי במקום מושבם בדרום הארץ. בסופו של דבר גם התלבטנו כיצד להעמיד את

שמתגוררים מזרחית לקרית גת בואכה ים המלח, הערבה והמדבר, מוקפים נופים קדומים מעוררי השראה, וביניהם ניכרה קרבה ארוכת ימים שנשענת על האהבה לחומר ומלווה בארוחות צהריים משותפות כמו משפחתיות.

לכאורה הקבוצה מגדירה את המושג "שוליים" בשלושה היבטים: האחד - רוב חבריה הם אנשים מבוגרים; השני - הם עוסקים בקרמיקה, מדיום שעדיין מתקשה לקבל את הכבוד הראוי לו; והשלישי - הם חיים בפריפריה. אבל מכאן גם כוחה וייחודה. לכל אחד מחברי הקבוצה סטודיו פרטי, אך ההתכנסויות המשותפות מאפשרות למשתתפים להתקדם אישית וכקבוצה.

המטרה להציג תערוכה העמידה בפניהם צורך נוסף, שכן ברור שככל שהדיון המשותף יעמיק וידייק, כך תהיה התערוכה מאתגרת ומעניינת יותר. במפגשינו הראשונים דנו בנושא שנתמקד בו, ובסופו של דבר התגבשו שני מישורים של חוויה אישית: מחווה לאובייקט משמעותי; והתמודדות עם התגובה לצמד המילים "אמרתי לך" - אמירה גאוותנית משהו, שמשיגה בדרך כלל את ההפך מכוונתה המוצהרת ומשאירה את חותמה ברבים מאתנו. היא מעידה על שאני, היודע והמנוסה, רוצה לחסוך ממך את הכאב שבטעויות בחירתך, אבל עם זה אמירתה לאחר מעשה פוגענית, צדקנית ועלולה לסרס ולהכעיס. תוך כדי תהליך העבודה עסקנו באמירה זו: התייחסו אליה מי שנפגעו ממנה בילדותם וגם בבגרותם, וגם מי שמתאמצים לכלוא אותה ולא להטיחה



מיכאל לייף, רטרוספקטיבה בשחור לבן, 2013-2014, פיסול ידני, חומר לבן, העבודות בגודל טבעי

נחמה מזור בנתה סדרת כלי קיבול לאותם משפטים שהייתה רוצה להגיד לילדיה כדי לכוונם ולהזהירם מפני תהפוכות החיים, אבל מכיוון שהיא יודעת שבכך היא גם כובלת, בחרה לשתוק. בעבודת סריגה היא סוגרת את פתחי המכלים ומעניקה להם אסתטיקה מעודנת. **אביגיל כהן** יצרה נחיל נמלים בעבודת יד סיזיפית והעלתה שאלה בנוגע לכוחו של הרוב. האם עצם היותם רבים הופך אותם לצודקים? האם העובדה שהכלל אומר או עושה הופך את היחיד השונה לטועה? עם זה ברור שרק התארגנות של פרטים כקבוצה תאפשר להשיג יעדים שאינם בטווח יכולתו של היחיד.

===

קבוצת "חומר דרומי" מתייחדת מקבוצות לימוד אחרות בכך שנוסף על ידע שנרכש ליצירתו הפרטנית של כל אחד ואחד מחבריה, מרכזי בעבודתם גם התהליך המשותף, סיעור המוחות, ראיית טובת הקבוצה כמטרה מרכזית. כמנחת הקבוצה הזדמן לי לעבוד עם אנשי הדרום, להתקדם יחד עמם לתערוכה מגובשת, ליהנות מנכונותם לתרום למען מטרה משותפת וללמוד מהקבוצה ומכל אחד ואחד מהם בנפרד. ■



שרה בורשטיין, אמרתי לך, 2013, דמות מפוסלת בחומר עטופה בחיתול תפור ביד, 14/9/31 ס"מ

התערוכה כך שכל עבודה ועבודה תקבל את המרחב ואת המיקום האופטימלי לה במגבלות הגלריה.

תוצאותיו המרגשות של מסע זה באו לידי ביטוי בתערוכה "אמרתי לך", שהוצגה בחודש מאי 2014 בגלריית חנקין בחולון, ובאפריל 2015 בגלריית קריית האמנים בטבעון.

התערוכה

מיכאל לייף, צלם טכני במקצועו, פרס מעין כרונולוגיה אישית באמצעות מחווה לסדרת המצלמות שליוו אותו מנעוריו. המצלמות בנויות במדויק בחומר לבן באופן שמנתק אותן מהקשרן הפונקציונלי והופך אותן לאובייקטים יפים לעצמם.

יפה סלפטר יצרה מיצב בזעיר אנפין שעוסק במשקפת שהייתה שייכת לאביה שנהרג בהיותה ילדה. היא הושיבה קבוצת דמויות בסצנה ביתית תאטרלית, ולכל אחת מהן הצמידה משקפת. המשקפת חוסמת את עיני הדמויות, ובכך מאפשרת להן התבוננות פנימה אל הווייתן.

שלי אוקון בנתה תיבות אישיות מעוטרות בדימויים של הקרובים ללבה שאיירה בשיטת הסגרפיטו. העיטור מתקבל כחותמות של חיתוכי עץ ומזכיר סמלים של שושלות משפחתיות. צורתן מרמזת על הצפנה של סיפורים חסויים.

שרה בורשטיין הציגה שתי עבודות שעוסקות ביחסים כוחניים בין בני אדם. הדפס דיגיטלי של דמות מתנשאת, כמעט לא אנושית, שמובלטת יכולתה להשפיל, ולצדה פסל מוקטן של דמות אנושית עטוף בתכריכים.

סיגלית ברייר הניחה ערמה של מאות פרפרים לבנים בסלי גומי שחורים ששימשו לאיסוף ממצאים ארכאולוגיים. ענן הפרפרים המקורקעים, עוטי החיורון, עוסק בתסכול ובכאב הנלווים לאמירה "אמרתי לך".

נצה בר בדקה בסדרת הגופים האמורפיים שיצרה את מרחב האפשרויות שמעניקה היכולת לבחור להתהלך בדרכים לא מוכרות. האובייקטים מזכירים צורות סוראליסטיות, ומוטבעים בהם מעין סימונים שנצרכו בתוכם לצמיתות. הטבעות אלה מגדירות את האדם, אך עם זה עלולות לעכב את התנהלותו בתוך הלא מוכר. המתח שנוצר בין הביטחון לאי ידיעה הוא מהותה של העבודה.

אסתי ברק עסקה בחשיבותו של תהליך הלימוד העצמי בדבר הדרך המתאימה לכל אחד להתנהל. היא בנתה מערך של מבוכים מרובי מסלולים ופתחים שמאפשר מסע של חיפושי נתיב, הצבת שאלות ויציאה מנקודות מוצא שונות.

יעל שחם הציגה ראשים אטומי הבעה, שעניינם כמו מוסתרות בפס צבעוני מרומז. העבודה עוסקת במהותה של תקשורת בין אישית, בכוחן של מילים לחבר ולהרחיק וביכולות של הבנה והזדהות בחברה האנושית. העיניים המוסתרות מספרות על ההתבוננות פנימה בלי לראות את האחר.

דבורה וינברג הציגה סדרת כלים דומים בעלי אופי מכיל, כמו נשי, שמבטאים תהליך התפתחות מכיל לכלי כשהשוני אינו גדול, אבל משמעותי. יצירתה עוסקת בקשר הבין דורי בין אמהות לבנותיהן, ברצון להתרחק מהגורל התורשתי וליצור סיפור חיים אחר.

נחמה גולן, אמנית יהודיה-דתייה, פועלת בתוך שדה האמנות הישראלית
אשר אמני הקאנון שבו מתאפיינים בחילוניות

אמנית דתייה בשדה חילוני

נחמה גולן, ילידת 1947, היא אמנית חרדית, חוזרת בתשובה, שעוסקת במגוון רחב של נושאים וחומרים. אדמה, בית, מלאכים, יחסי יהדות ואסלאם והיבטים שקשורים לשואה מעסיקים אותה בפרקים ספציפיים של עבודתה; אבל בעיקר מעסיקים אותה זהות נשית, מעמדן של נשים בדת ובתרבות היהודית ומערכת היחסים המורכבת בין גברים לנשים ובין נשיות לדתיות.

מה מקומה של נחמה גולן בשדה האמנות הישראלית כיום ומדוע היא מודרת מקאנון האמנות העכשווית בישראל? כדי לענות על שאלות אלה אתייחס לרשת הקשרים והיחסים בין הגורמים המעורבים בייצור ערכה החברתי של יצירה, לאור תאוריית השדה של בורדייה, שרואה בשדה האמנות, כמו בשדות חברתיים אחרים, כזה הכולל שחקנים ויחסי גומלין ביניהם. כך נמצא בשדה זה אמנים, אספנים, אוצרים, פטרונים, מבקרים, בעלי גלריות ומוסדות, כשהזיקות והקשרים ביניהם הם שקובעים את ערכה של היצירה (בורדייה 2005).

כל הסיבות שיתוארו כאן להדרתה של גולן מקאנון האמנות הישראלית כרוכות באותו שדה חברתי של עולם האמנות הישראלית ואי אפשר לנתקן זו מזו: יחסו של עולם האמנות לנושאים יהודיים ודתיים; יחסו של עולם האמנות לאמניות דתיות ובעיקר להשקפת העולם הדתית הבאה לידי ביטוי בעבודת האמנות; קהל הקונים של עבודותיה של גולן והשפעתם על מקומה בקאנון האמנות הישראלית; וגם התנהלותה בשדה האמנות: יחסה לקטלוגים ולייצוגה על ידי גלריה.



נחמה גולן, תורה ורודה, 2012, טכניקה מעורבת, 40/100 ס"מ



נחמה גולן, **מציאות כואבת**, 2000, צילום מעובד, 50/60 ס"מ

האל כאל אמן יוצר ויוצרות את דימוי האל בכתב, ולא כדימוי. גולן יוצרת אובייקט פיסולי שבו היא כותבת בכתב של סופר סת"ם תפילה מיום הכיפורים: "כחומר ביד היוצר, ברצותו מרחיב ברצותו מקצר, כן אנחנו בידך חסד נוצר"; ואילו אצל נאמן לאלוהים אין את ממד השליטה על בני האנוש. היוצר אצל נאמן מוצג כיוצר שאינו נשגב, שאינו יוצר יצירה "גבוהה", ואילו אצל גולן היצירה של האל היא הבריאה - האנשים, שהם "כחומר ביד היוצר" ונתונים למרותו. האל הוא חורף גורלות. בניגוד לעבודתה של נאמן, שבה האל מוצג ברוח מופשטת של אמונה ורוחניות, אצל גולן השימוש בטקסט הלקוח מתפילת יום הכיפורים, דימוי התפילין בעבודה וההתייחסות לאלוהים כחורף גורלות, מעלים שיח שהקשרו דתי.

מוטיבים יהודיים ודתיים

עם השנים השתנה יחסו של שדה האמנות הישראלית למוטיבים יהודיים ודתיים, ואלה נכנסו אל השיח בין היתר באמצעות אמנים חילונים כדוגמת אברהם אופק בשנות ה-60, שעסק בתשמישי קדושה ובאיורי תנ"ך. כיום עיסוקה של האמנות העכשווית בישראל בנושאים יהודיים בא לידי ביטוי בתערוכות במוזאונים הגדולים כגון מוזיאון תל אביב לאמנות ומוזיאון ישראל. כך למשל בשנת 2004 הציג מוזיאון תל אביב את התערוכה "צלם אלוהים", שאצרו שרון ויזר-פרגוסון ורונית שורק, שעניינה דימוי האל באמנות היהודית והישראלית. בשנת 2004 הציג מוזיאון ישראל את התערוכה "חזון מיכאל", תערוכה רטרופקטיבית של מיכאל סגן כהן, שעסקה במגוון פנים של היהדות. ועל אף ריבוי התערוכות בנושאים יהודיים, חוקר האמנות היהודית דוד שפרבר סבור שעדיין יש גבול ברור בין השיח האמנותי בישראל ובין עולם הדת (שפרבר 2010: 14). התערוכה "כי קרוב אליך הדבר מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית", שהוצגה במוזיאון תל אביב בשנת 1986, היא דוגמה לכך. בקטלוג התערוכה ברייטברג-סמל מתייחסת ליהדותם של האמנים, אבל גם מייחסת חשיבות לחילוניותם.

באמנות הישראלית גם כשהנושאים יהודיים, אמנים חילונים משתמשים בחומרים או בסמלים מעולם הדת והמסורת במנותק מהקשרם הדתי או המסורתי, וכך שיח האמנות העכשווית מפוהר מכל קשר למסורת ולדת. כך למשל בעבודתו של האמן הקאנוני יאיר גרבוז "מודרני אני לפניך" (2007) הכותרת מדגימה את ניתוק היצירה מההקשר המסורתי על ידי ההיסט "מ"מדה אני", כנהוג בלשון התפילה, "למודרני אני" - היסט שמחבר אותה לעיסוק ההגמוני בשפה הציורית העכשווית. שיח האמנות הקאנונית בישראל מייחד אפוא את שדה האמנות כחילוני וכמודרני. עבודותיה של גולן לעומת זאת, גם אלה שעוסקות בנושאים חילוניים לכאורה, מחברות בין נושאי הדת היהודית והקדושה. כך למשל בעבודה "מציאות כואבת" אין סמנים דתיים כמו בעבודות אחרות שבהן היא מצולמת בכיסוי ראש או מציגה טקס דתי מסורתי של הנחת תפילין, אבל העבודה עוסקת בהדרת נשים מטקסטים, בעיקר דתיים, שבעבר היו שייכים לגבר, שכן נשים לא עסקו בתחומים תורניים כגון לימוד תלמוד.

כך בניגוד לשיח האמנות אצל אמנים חילונים, בעבודותיה של גולן - אף שהן עוסקות במגוון נושאים ותחומים וגם כשהן מוצגות בתערוכות קבוצתיות בהקשרים שאינם דתיים - אפשר למצוא הקשר דתי צורני או תוכני או שניהם גם יחד.

אמניות דתיות

אמנות דתית איננה מוערכת בשיח האמנות הישראלית, וגדעון עפרת למשל טוען שאמנות שתכניה עוסקים באמונה דתית היא רדודה (עפרת 2008: 210, 211). כך שלא רק ששיח האמנות הישראלית חילוני גם בהקשר של נושאים יהודיים, אלא הוא כולל בעיקר אמנים חילונים. ואולם למרות השיח החילוני והרוב החילוני באמנות הישראלית, בישראל פועלים גם אמנים דתיים, בכללם אמניות דתיות, והתכנים שהם יוצרים מתייחסים להלכה הדתית בפירוש ובגלוי. הבדל זה בהתייחסות בא לידי ביטוי למשל בהשוואה בין "ה' צבעים", עבודתה של מיכל נאמן, אמנית חילונית, ובין העבודה "כחומר ביד היוצר" של נחמה גולן, שתי האמניות מתייחסות אל



שפרבר טוען שהאורתודוקסיה המודרנית הישראלית היא עדיין חברה תכליתית שחסרה בה הפתיחות הדרושה לחופש היצירה, ובדרך כלל שולט בה סדר יום רבני שאין לו דבר עם אמנות (שפרבר 2008: 17, 18). בהקשר זה גולן פורצת פרצות בגבולות האיסורים הדתיים לשם "עבודת אמנותה" שאינה עולה תמיד בקנה אחד עם "עבודת הדת". כזה הוא למשל העירום הפומבי בעבודה "קדושה קדושה". ביקורתו של שפרבר מצטרפת לביקורת של גדעון עפרת ואחרים על טיבה של אמנות שנוצרת ממקום של אמונה דתית. עם זה קשיים אלו של אמנות שנוצרת בתוך אילוצים דתיים אינם באים להצביע על איכות עבודתן של אמניות דתיות. אחת הראיות לכך היא התערוכה "מטרוניא" במשכן לאמנות עין חרוד (2012), שאצרו יהודית ליס ודוד שפרבר. זו הייתה התערוכה הראשונה בעולם המתמקדת בפועלן האמנותי של יהודיות דתיות פמיניסטיות, והיא האירה לראשונה את ייחודן של אמניות שפועלות בזיקה ליהדות בכלל ולאורתודוקסיה המודרנית בפרט.

תערוכות

עם השנים השתתפה גולן בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות רבות, למשל התערוכה "חללים מנטליים" במוזיאון הרצליה (1991), שאצר יואב דגון; התערוכה הקבוצתית "מוזיאון הטבע" במוזיאון פתח תקווה לאמנות עכשווית (2009) שאצרה ריטל בן אשר פרץ, וממש לאחרונה התערוכה הקבוצתית "ושתי הפרק הגנוז", שאצרה שירה פרידמן. עם זה, אף שהציגה בחללי תצוגה רבים בכללם בבית האמנים בתל אביב, מעולם לא הוזמנה להציג במוזיאון ישראל או במוזיאון תל אביב, שני המוזיאונים הגדולים בארץ.

הפמיניזם, ובכלל זה מקומה ומעמדה של האישה בחברה היהודית, הוא אחד הנושאים העיקריים בעבודתה של גולן. שנות התשעים ושנות האלפיים היו משופעות בתערוכות יחיד ובתערוכות מוזיאליות שעוסקות בשיח המגדרי, בכנסים ובפרויקטים בנושא זה. בהקשר זה השתתפה כאמור גולן בתערוכה "מטרוניא", שעסקה בנושא והציגה אמניות דתיות. ואולם התערוכות החשובות שהוצגו במוזיאונים הגדולים בתל אביב ובחיפה - "אפליה מתקנת" ו"מרוץ שליחות" - הציגו נושאים שגולן עוסקת בהם, אבל לא הציגו כלל אמניות שעוסקות בנושא מתוך השקפת עולם דתית.

בשנת 2005 הוצגה במוזיאון ישראל תערוכה בשם "צלם אלוהים: דימויי האל באמנות יהודית וישראלית", שהציגה מגוון של ייצוגי אלוהים משחר האמנות היהודית ועד ימינו אנו. האוצרות שרון וייזר-פרגוסון ורונית שורק רצו להבליט את מגוון היצירות העשיר המוחזק ברשות המוזיאון, ליצור דיאלוג ביניהן ולחשוף את הקשרים הסמויים בין אמנים יהודים חילונים שמשתמשים בשפה חזותית בינלאומית אך נסמכים על מקורות יהודיים ובין אמנים יהודים שפעלו בדורות הקודמים בסביבה דתית לחלוטין. התערוכה הציגה כתבי יד יהודיים ותשמישי קדושה לצד

תל אביב - בני ברק

אחד המאפיינים של אמני הקאנון בשדה האמנות הישראלית כיום הוא חילוניות. עבודותיה של גולן, גם אלה שנוגעות בנושאים חילוניים, מעלות שיח שהקשרו דתי מסורתי, ולמרות עיסוקו של שדה האמנות בנושאים יהודיים, שיח מעין זה אינו מתקבל אצל אמני הקאנון. יתרה מזאת, שנים אחרי שחזרה בתשובה החליפה גולן את מקום מגוריה מסביבה חילונית לסביבה דתית. מקום המגורים הוא אחד מרכיבי הזהות של האמנים המקובלים; האמנים מבדלים עצמם מבחינה חברתית כדי להבטיח קיום ושימור של קבוצה הומוגנית שיוצרת רשת חברתית של "קבוצת שווים" (גל עזר 2008: 24).

עד לאחרונה התגוררה גולן בבני ברק. למרות הקרבה הפיזית של בני ברק לתל אביב - מרכז האמנות הישראלית - המרחק התרבותי ביניהן גדול מאוד. וכך למרות היקף עבודותיה הגדול של גולן, תערוכותיה ואף טיב עבודותיה, שאינו מוטל בספק על אף היותה אמנית דתית, אורח חייה והשקפת עולמה השונים עד מאוד מאלה של אמני הקאנון באמנות הישראלית, העדפתו של המוזיאון כגוף הגמוני להציג רק אמנים מקובלים, ויחסי הכלכלה והאמנות כמו שהם מתקיימים היום, יקשו עליה מאוד להיכנס לקאנון האמנות הישראלית ■

מקורות.....

בורדייה, פייר (2005). "מי יצר את היוצרים". בתוך: הנ"ל, **שאלות בסוציולוגיה**. תרגום: אבנר להב. תל אביב: רסלינג.

גל עזר, מירי (2008). "הביטוס, טקסטים וטקסים: מרכיבים של התקבלות, נוכחות והמשכיות בקאנון האמנות הפלסטית בישראל". עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית ירושלים.

עפרת, גדעון (2008א). "אמן טוב ירושלים". בתוך: הנ"ל, **ושינגטון חוצה את הירדן: מבחר מאמרים 1984-2008** (עמ' 202-211). ירושלים: הספרייה הציונית.

עפרת, גדעון (2008ב). "אמנות-קטלוג-אמנות". בתוך: הנ"ל, **ושינגטון חוצה את הירדן: מבחר מאמרים 1984-2008**, ירושלים: הספרייה הציונית.

שפרבר, דוד (2008). **איפכא מסתברא: תרבות בית המדרש והאמנות היהודית העכשווית**. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, הפקולטה למדעי היהדות, מרכז ליבר לתערוכות.

שפרבר, דוד (2010). "הקדמה: האמנות - דבר אין לה עם הדת?". בתוך: הנ"ל, **שוליים: אמנות יהודית כפרופריה ישראלית** (עמ' 7-23). רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, הפקולטה למדעי היהדות, מרכז ליבר לתערוכות.

יצירות מפתח של אמנות יהודית וישראלית מודרנית ועכשווית. ואולם גולן, שלה כמה עבודות שמתייחסות לאל במגוון צורות, אך תמיד מנקודת מבט דתית - למשל "בורא א, בור-בורא" (2002), "בור" (2003) ו"בורא" (2003) - לא הוזמנה להשתתף בשל השקפת עולמה המאמינה הבאה לידי ביטוי בעבודותיה.

הקהל

לקהל המתבוננים בעבודות האמנות, הקונים והמבקרים הזדמנויות רבות לפגוש את עבודותיה של גולן בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות במגוון גלריות ברחבי הארץ. נוסף על התערוכות שנמכרו למעלה, הציגה גולן גם בתערוכה "איך ידיך" שאצרת בגלריית "הבאר" בבאר שבע (2013). השייכת לאוניברסיטת בן גוריון בנגב; ובתערוכה "תוצרת ארץ הקודש" (2012), שאצרה שירלי משולם בגלריה "גרנד גלרי" בקניון גדול בחיפה. רוב תערוכותיה של גולן לא הוצגו בגלריות מסחריות שמקושרות לקהל קונים ואספני אמנות, אבל עם זה כשלושים מעבודותיה נמכרו לגופים ציבוריים, למוזיאונים קטנים ולאנשים פרטיים שרכשו את העבודות מסיבה רגשית או אינטלקטואלית, ולא דווקא כהשקעה. אותו קהל קונים אינו ממנף את נחמה גולן ואת עבודתה אל תוך עולם האמנות כמו שכנראה היה קורה לו רכשו את היצירות אספנים דוגמת דובי שיף, עמי בראון ויוסי חכמי, המשפיעים במידה ניכרת על עולם האמנות. זאת ועוד, מבחירתה שלה גולן איננה מיוצגת על ידי אף גלריה לאמנות, שכן היא מעדיפה את החירות על פני יחסי ציבור ופרסום של גלריה, וגם בחירה זו תורמת להישארותה בשוליים.

קטלוגים

לקטלוג האמנותי חשיבות רבה בהיותו מסמך שמתעד את התערוכה ומשמר אותה לדורות, ובזמן הצגתה הוא בבחינת כלי של יחסי ציבור לתערוכה ולעבודות המוצגות בה. לרוב התערוכות בהשתתפותה של נחמה גולן - תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות - הופקו קטלוגים, מגוונים בגודלם, בעוביים ובאיכות דפיהם. בקטלוגים הקבוצתיים הוקדש עמוד לעבודה ועמוד לאמן, ואילו בקטלוג של תערוכות היחיד הייתה גולן מעורבת בהפקה, אבל התייחסה אליו כאל תערוכה נוספת, ולא כאל מסמך חשוב שמתעד ומשמר את התערוכה לדורות. כך בקטלוג אין מופיעים הפרטים לצד הדימויים, ולעתים הוא אינו מציג את העבודות שהוצגו בתערוכה עצמה, אלא עבודות אחרות. יתרה מזאת, בקטלוג המשותף לגולן ולדבורה מורג "דו מיצב: דיאלוג עם האמנית דבורה מורג", אין מצוין אפילו למי מהאמניות שייכת כל עבודה. הקטלוג לא שימש כמסמך שמתעד את התערוכה, אלא כ"מרחב תצוגה בדפוס", שבו גולן ומורג בחרו לצלם סצנות המתארות מצבים הקשורים לתהליכים ולמחשבות. כך הקורא שאינו מכיר את עבודותיה של גולן מהתערוכות, אינו יכול לקבל עליהן מידע מספק מהקטלוגים.

ואולם נוסף על המידע שהקטלוג מספק ומאפשר, יצירת האמנות עולה באמצעותו מדרגה מיצירה פרטית לתרבות קולקטיבית (עפרת 2008). אבל כדי שיצירה תיכנס להיסטוריה של האמנות ותיזכר בה, נחוצים פרטים טכניים עליה. השימוש השונה מהמקובל שגולן עושה בקטלוגים שלה הוא אחת הסיבות להישארותה בשולי הקאנון של האמנות בישראל.

להציג פורצלן כחול לבן

בנורווגיה // מאי 2015

במרכז גלריה Albin App שבאוסלו ניצב שולחן עץ עתיק, ועליו ארגזי בלזה ובתוכם פרות הדר עשויים פורצלן. בשבת בצהריים, 9 במאי, נפתחת התערוכה שלי. קראתי לתערוכה "טבע דומם" על שם היצירה המרכזית: קערת אלמוג גדולה ובתוכה פרות עם מדבקת "jaffa" על הדופן החיצונית - אזכור למותג המסחרי המפורסם. שעויה היפות של החקלאות הישראלית באירופה כנראה עברו חלפו להן, אבל נראה שהפורצלן הישראלי זוכה דווקא לעדנה. בעקבות הביקוש הפרות השבירים למראה נארוזים בזהירות, והארגזים על שולחן העץ הולכים ומתרוקנים. הרעיון להציג תערוכה באוסלו עלה בראשה של חברתי הנורווגית אירן לוי. נוסף על היותה חובבת קרמיקה ופורצלן ישראלי, היא פרופסור לסוציולוגיה באוניברסיטת אוסלו וממקימי המרכז לשואת יהודי נורווגיה.

עשר בלילה, השמש עדיין בשמים. לא מזמן נחתנו, בן זוגי ואני, באוסלו, וכבר אנחנו מוצאים את עצמנו בדרך מביתה של אירן לכיוון הגלריה. הדרך מתחילה עם בנייני באוהאוס, אחר כך בתי עץ מסורתיים ולבסוף בתי מידות מפוארים שנראים כמו ארמונות. אלה אכן ארמון המלך והמלכה ולידם מבני שגרירות ייצוגיים. לאורך הדרך אנחנו מקבלים שיעור היסטוריה מאלף. עוד נלך בדרך הזאת פעמים רבות בשבוע התערוכה, והסיפורים ילכו ויקבלו משמעות: המשפחה שהייתה ונלקחה, הילדים, המשפחה ששיתפה פעולה עם הנאצים, הרשימות, המעצרים והספינות שהובילו לאושוויץ.

אנחנו מגיעים לגלריה יפהפייה: מבנה עץ משופץ מן המאה ה-18. החדר שנבחר בשבילי הולם את גוף העבודות בדיוק. שני חלונות ראוה שפונים אל הרחוב המקסים מאפשרים הצצה אל המתרחש בתוך החלל. בשאר חללי הגלריה, הגדולים יותר, מוצגות תערוכות ציור של אמנים נורווגים. אני מתרגשת למדי ואף שהכול תוכנן לפני שבועות רבים, בכלל זה השולחן, הארגזים, המדף והמעמדים בחלון - בראשי הכול מתוכנן במהירות שוב. מחר הארגזים עם כל העבודות בתוכם, שנשלחו מבעוד מועד, יפתחו, יוצגו ויחכו לקהל שהוזמן לשבת בצהריים. יגיע? בהמוניו ואולי לא? יש לי פרפרים בבטן.



מציצים מציצים מציצים

79 | 78

במסגרת קורס בנושא צל והצללה שנעשה בשיתוף פעולה בין המחלקה לעיצוב קרמי וחכוכית בבצלאל ובין מוזיאון העיצוב בחולון ועסק בפיתוח אלמנטים קרמיים מודולריים באדריכלות, יצר עמרי ניסים עבודה בשם "יסודות".

מנחה: לנה דובינסקי
צילום: איתי בניה



שוב אנחנו עוברים ברחובות אוסלו, והסיפורים המצמררים ממשיכים. רגלינו נעצרות מעל לוח פליז בין מרצפות האבן. אחרי דקות אחדות עוד אחד. אבני הנגף הללו נעוצות במדרכה האפורה לזכרם של אלה שגרו כאן ונשלחו ב-1942 לאושוויץ. הכיתוב המצמרר על האבנים כמעט זהה למעט תאריכי הלידה והשם. השמות יקבלו משמעות למחרת כשאל הפתיחה יגיעו בני משפחתם של אלה שנלקחו ב-1942. משמעות נוספת תתקבל דרך צילומים, קטעי מכתבים ותיעוד במרכז לזכר שואת יהודי נורווגיה שבו נבקר לקראת סוף הביקור.

הפתיחה בשבת בצהריים חגיגית ומוצלחת ביותר, וגם השמש מאירה לנו פנים. יש הרבה יין מיקבי רמת הגולן שתרמה שגרירות ישראל לבקשה של אירן, שנעשתה בת בית אצל השגריר וסגנו. ההתלהבות מתורגמת למדבקות אדומות מרובות. נמכה. נוסף על ההסברים על תהליכי היצירה והזיקה לישראליות ולסמליות שבייצוא מוצרים בייצור "כחול לבן", אני מתוודעת לעם ולתרבות הנורווגית. עבודותיי ימצאו להן את מקומן בין פורצלן אירופי, ממיטב מפעלי ויצרני הפורצלן זה כמה מאות שנים. מקום של כבוד בלי צל של ספק, הם מלטפים את העבודות בשתי ידיים בעדינות ובזהירות כיאה לפורצלן, מחייכים חיוך גדול ובוחרים. חלק ניכר מהתערוכה נמכר בפתיחה. אנחנו מתוודעים לחברים הנורווגים החדשים שרכשנו לנו, שאתם נבלה בהמשך השבוע. בסלון של אירן, בשעות הקטנות של הלילה, אנחנו ממשיכים לשמוע סיפורים אישיים על השנים ההן. כשהשמות מתבלבלים, אירן מזכירה לי מי קנה את סט הצדף הגדול או את האשכוליות, ואני מיד מזהה ומקשרת לסיפור. בשעות היום אנחנו ממשיכים לצעוד על מדרכות אוסלו, להתוודע לעבר העצוב ולהווה שמציג את החיים הטובים והשלווים של תושבי נורווגיה כיום. בוקר אחד נכנסת לגלריה אדריכלית ממשרד אדריכלים ידוע בעיר וחמש דקות אחר כך יוצאת כשבאמתחתה קערת הצדף הגדולה המצולמת בהזמנה לתערוכה.

נפרדים לשלום מהגלריה היפה ומכריסטיין, הבעלים, שהייתה אדיבה ותומכת. אני תוהה אם יבוא יום שבו אפתח תערוכה כאן אצלנו, ואשאר עם מדבקות אדומות בלי צורך לארוז ולהחזיר ארגזים לסטודיו.

יומנו האחרון באוסלו הוא 17 במאי, יום העצמאות ה-201 לנורווגיה. כולם לובשים בגדי חג מסורתיים בהתאם למחוז מגוריהם. תהלוכות של תלמידים, תזמורות ולהקות צועדות בקצב לפני ארמון המלך והמלכה, ואלה מנופפים מהמרפסת אל עבר הצועדים. כולם שמחים ומברכים איש את רעהו בברכה נורווגית מסורתית (כמעט כמו חגיגות יום העצמאות שלנו)...

אירן מסיעה אותנו לשדה התעופה, ואנחנו מברכים בלבנו את האדריכלית שקנתה את הקערה הענקית, שמפאת עדינותה לא נשלחה בארגזים וטסה עמנו. עכשיו, עם תיק יד קל כנוצה, אנחנו נפרדים לשלום בחיבוק חם ונכנסים לאולם הנוסעים ■

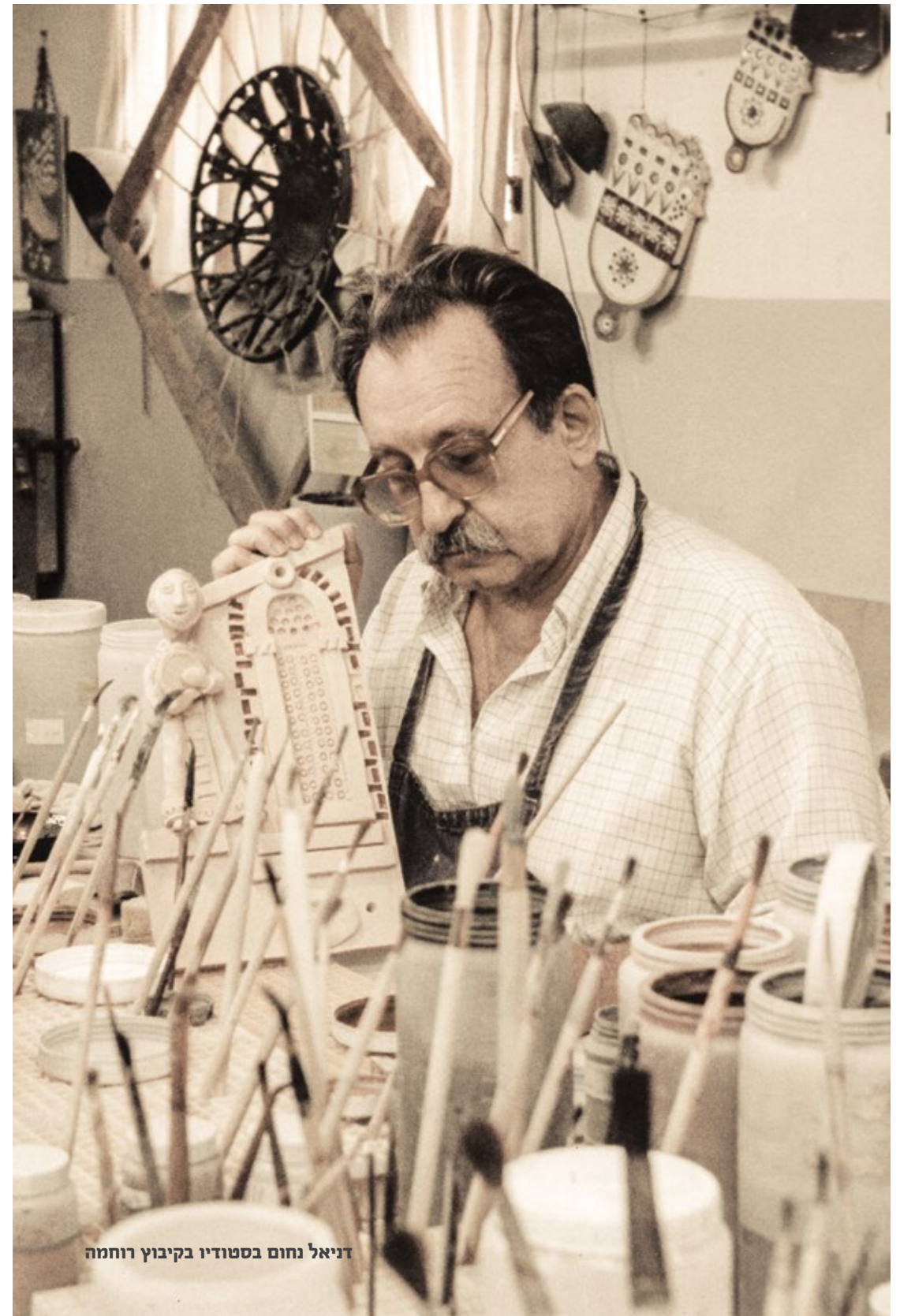
דניאל נחום 1925-2015

סקיצה של אמן מתוך זיכרונותיהן של שלוש בנותיו: אילנה, דינה ורות



דניאל נחום נולד במילאנו בקיץ 1925, בן רביעי מתוך ארבעה אחים ואחיות. אמו, ג'וליה, איטלקיה מהעיר לוקה (Lucca), הפעילה חוף ים פרטי בוויארג'יו (Viareggio), ואביו, מאוריצי (מואיז), מהגר יהודי מאיזמיר שבטורקיה, רוכל משופם שתרגוש לראשו, דובר טורקית, לאדינו ומעט איטלקית, הציע את מרכולתו לנשות המעמד הגבוה שנפשו על החוף. באותם הימים, ראשית שנות העשרים של המאה ה-20, כשאירופה ליקקה את פצעי מלחמת העולם הראשונה, היה הזיווג נדיר עד דמיוני. הזוג הקים משפחה, ודניאל, קטן האחים, כונה Piccolo Daniele.

את רוב ילדותו העביר נחום בשמחה על חוף הים ובשיט. כשהיה בן שש התייתם מאביו, וכשהיה בן שלוש עשרה נזרק מבית הספר מתוקף היותו יהודי ונהפך לשוליה לבעלי מלאכה במילאנו.



דניאל נחום בסטודיו בקיבוץ רוחמה

בשלב מסוים חברו הוא ואחיו יצחק לפרטיזנים, ועד מאי 1945 לחמו עמם בפשיסטים ובנאצים. בתום המלחמה למד באקדמיה אלברטינה של טורינו והתחנך אצל הצייר קאסורטי (Casorati). בשנת 1948 הצטרף להכשרה בת שנתיים בשם "תל ברושים" מחוץ לפירנצה, למד עברית, שירים וחקלאות, וב-1950 עלה לארץ ומאז חי בקיבוץ רוחמה. במהלך חייו התאים את עצמו לקיבוץ ולמדינה שזה עתה נולדה: היה רועה צאן, חשמלאי, ארכאולוג, צייר, קרמיקאי ומורה. בשנת 1959 הציג ציורי שמן בתערוכה הכללית של אמני ישראל שהתקיימה במוזיאון דיזינגוף בתל אביב. בראשית שנות השישים החל לעסוק בקרמיקה בהדרכתו של האמן הנודע עמנואל (ללה) לוצטי (Luzzati) מגנובה, שאותו הכיר עוד באיטליה. אחותו של לוצטי מתגוררת עד היום בקיבוץ רוחמה, וללה היה מגיע לפרקים לבקרה בישראל.

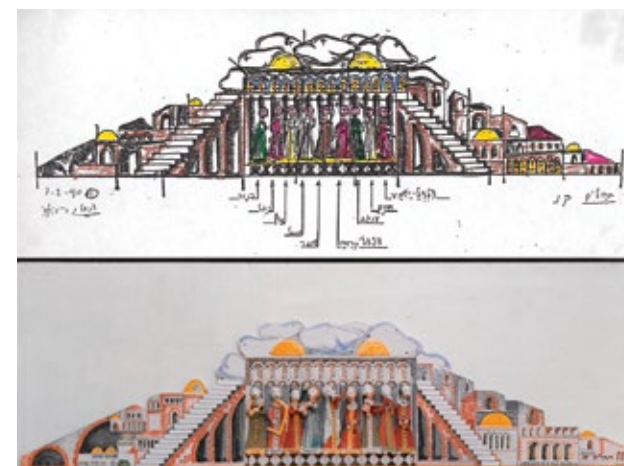
באותה תקופה הסתובב נחום בוואדיות בתור רועה צאן. הוא ראה את החרסית בשפכי הנחלים, ואיך המים היו נאגרים בתוכה; בקיץ היה קורא לאדמה הבקועה הזאת "שוקולדים". ליד שרידי הכפר הערבי גיממה, שנבנה על חורבות מרכז ביזנטי באזור רוחמה, יש סכר שמדי חורף מתמלא מים ובקיץ מתייבש. שם היה מוצא אדמה מסוננת מתאימה לקרמיקה. במקביל אסף חרסים רומיים, ביזנטיים וערביים שנוצרו במשך השנים באזור. עם הזמן הגיע למסקנה שערש הקרמיקה באגן הים התיכון, הטיין נמצא כאן על ידו, ולכן אין שום סיבה לייבא חומר מאירופה. הוא חקר את החומר, ערבב, יצר מתכונים לצבעים ולזיגוג והיה להוט להוכיח שבעזרת החומר המקומי אפשר להגיע להישגים גבוהים גם בתעשייה. בין השאר השתמש באדמת הסחף בסכרים ובוואדיות ליצירת חומר גלם ייחודי וחזק, ואף ניסה לעניין חברות בריית חומר זה. הוא עיין בספרים שמתארים טכנולוגיות עתיקות, וניסה הכול, גם מיוליקה וראקו. הוא אף נסע לאיטליה להתחקות אחרי ייצור קרמיקת מיוליקה הייחודית (שמקורה במיורקה, ספרד), והיה גאה מאוד כשהצליח להפיק בסטודיו שלו עבודות מיוליקה מחומרים מקומיים. את הידע הגדול שלו בתחום החרס והקרמיקה העביר לתלמידים הרבים שעם השנים הגיעו אליו מרחבי הארץ והעולם.

באותם ימים הקצתה התנועה הקיבוצית לאמנים יום בשבוע לעסוק במלאכתם, אבל לנחום זה לא הספיק. הוא עזב אפוא את מלאכת הצאן והחליבה והתנדב להיות הסניטר של הקיבוץ בתקופה שבה היו השירותים והמקלחות ציבוריים, כדי שבכל ימות השבוע יוכל למצוא זמן לבקר בבית המלאכה ולבדוק את מצב העבודות. מספרים שהיה מסתובב בקיבוץ עם סולם כדי להשתיק את הלשונות הרעות שטענו שאיננו עובד.

ביום העצמאות תשכ"ב (1962) העניקה לו עיריית באר שבע פרס ראשון בתחרות שהתקיימה במסגרת "תערוכת אמני באר שבע והנגב" בעבור שתיים מעבודותיו: "שיכורים בתנ"ך" (כיום מוצבת על קיר המועדון לחבר בקיבוץ רוחמה) ו"עלילות שמשון". ב-1964 הציג ב"יריד המזרח" בתל אביב את העבודה "שמשון ודלילה", תבליט קרמי באורך 7.5 מטרים, ובשנת 1968 הוענק לו פרס שני על יצירתו "עלילות שמשון" בתחרות הבינלאומית ה-26 לקרמיקה אמנותית בפאנזה



דניאל נחום, "מזמורים מהברית הישנה", 1990. מוצב בלשכת שר הפנים בירושלים. חומר צבוע בטכניקת מיוליקה. 240/60 ס"מ



(Faenza), איטליה. כיום העבודה מוצגת בתערוכות קבע של המוזיאון סמוך ליצירותיו של פיקאסו, כאבן דרך של הקרמיקה המודרנית. בשנת 1968 יצר את התבליט "הסועדים בתנ"ך" למסעדת הקיבוץ הארצי בתל אביב, נוסף על עבודות נוספות שהומינה ממנו התנועה.

באותה שנה יצר סרגיו יצחק מינרבי - דיפלומט והיסטוריון ישראלי שמתמחה בחקר יחסי הוותיקן והיהודים בתקופת השואה ומי שהיה שגריר ישראל בחוף השנהב בשנים 1967-1971 - קשר בין נחום לנשיא חוף השנהב אופאט בואני במטרה לעצב את קירות חלל הפנים של המלון המפואר Ivoire בעיר הבירה אבידג'אן. את המלון בנתה חברת "סולל בונה" בשיתוף פעולה עם האחים מאייר, שבנו את מגדל שלום בתל אביב. מינרבי שכנע את נשיא חוף השנהב שנחום יעצב את הקישוטים למלון, אבל כדי לשכנע את האחים מאייר, הביא נחום לפגישתו עמם דוגמאות שהכין מראש והמחישו את יכולתו להגיע לצבעוניות עזה ומגוונת בעזרת החומרים המקומיים שעבד בהם. את העבודה עצמה, המתפרשת על פני כ-50 מ"ר, בנה ושרף בתנורים הגדולים במפעל נעמן ושלח במכולה לאבידג'אן. הוא עצמו פס למקום כדי להתקניה בעזרת אנשי פסיפס איטלקיים שעבדו במלון.

כשסיים את הפרויקט קיבל את הצעתו של בואני להביא את משפחתו לחוף השנהב ולהקים באביג'אן את האקדמיה לאמנויות מערביות. כשחזרה המשפחה לארץ בשנת 1971 רכש נחום באיטליה תנור גדול מאוד. בקיבוץ הכינו לו סטודיו רחב ידיים, האנגר ענק, משוכלל לזמנו, ובו שולחן עבודה גדול ולצדו כיסא על מסילה שנוסע לאורכו. בשנות השבעים יצר שתי עבודות ושמן "אבסטרקט": האחת עבור מלון מגדל דניאל בהרצליה, והשנייה עבור בניין מחלקת הבנייה של הקיבוץ הארצי בתל אביב. נחום גם עיצב ויצר תבליטי קיר למרכז מיחא (מחנכי ילדים חרשים) ברמת אביב.

בנותיו של נחום מתארות אותו כ"לא קונפורמיסט", אנרכיסט במהותו. הוא שנא ממסד, צביעות ו"כל מה שצריך כדי להתקדם". "אנשים לא כל כך אהבו את זה. הוא רצה הכרה, אבל לא היה מוכן למכור עצמו בשביל זה". כשחזרו לארץ מחוף השנהב הציע מר מאייר לנחום להקים סטודיו בתל אביב ולקבל את משרת קרמיקאי הבית. נחום התעקש לעבוד מקיבוץ רוחמה. הוא היה אידיאליסט, מה שחתם את הגולל על המשך השיווק והפרסום שלו. הדמות היחידה שהצליחה לגעת בו הייתה רות דיין, שלקחה ממנו עבודות למשכית. דיין גם נהגה לשלוח אליו סטודנטים מחו"ל, למשל שתי סטודנטיות מבוצאנה, וגם כללה את עבודותיו בספר Crafts of Israel (1974) בעריכתה.

נחום לימד אמנות ופסיפס ותיקן כלי נגינה. הוא האמין בכוחה של האמנות לשפר את החברה ונהג לחלק עבודות לחברים כדי שיוכלו ליהנות מיצירות אמנות בתוך הבית. סוף שנות השבעים הביאו עמן רוח אחרת, מסחרית ובינלאומית, ולימים, בשנות השמונים, כשהתחילו לתלות בבתים פוסטרים עם רפרודוקציות של ציורים מפורסמים, היה מוצא למורת רוחו את עבודותיו בפחי הזבל של הקיבוץ.



דניאל נחום, טוטמים אפריקאים, 1969. עיצוב פנים במלון Ivory באבידג'אן חוף השנהב, 280/700 ס"מ



אבני נגף, ברלין, קיץ 2015



דניאל נחום, "הנביא שמואל", 1987, חומר צבוע בטכניקת מיוליקה, ס"מ 229/60

בשנות השמונים יצר קשר עם בית ספר שדה הר הנגב, ובין היתר נוצר קשר חם בינו ובין אייל זיגלמן, כיום חי בהרדוף. שניהם האמינו באמנות בת קיימא, ויחד ייסדו את פסטיבל הקרמיקה במצפה רמון. חודש חיו בשטח ובדקו את החומרים שמצאו בו ויצרו תנורים מגללי גמלים. הפסטיבל "כדים במדבר" נערך כשבעים, ואמנים מכל הארץ הגיעו אליו (בין היתר משה שק, רעיה רדליק, מוניקה הדרי, אלקה קלופשטוק ועירית אבא). את הסימפוזיון תיעדה המחלקה לטלוויזיה ערבית ברשות השידור (ערוץ 1).

במשך השנים השתתף נחום בתערוכות ברחבי איטליה, בגרמניה, בארצות הברית ובברזיל. בשנת 1986 הזמינה אותו האקדמיה הלאומית לאמנות הקרמיקה שבקסטלי (Castelli), איטליה, להקים במקום תבליט קיר בהשתתפות התלמידים ולתת סדרת הרצאות בנושא קרמיקה. באותה שנה הוזמן ליצור תבליט קיר גם בברן בשווייץ. בשנת 1990 הזמין ראש המועצה האזורית שער הנגב, שי חרמש, תבליט קיר במתנה לשר הפנים דאז, אריה דרעי, כאות על תמיכתו באזור. עבודה זו, "היכל המשפט", המציגה את כל כלי הנגינה המופיעים בספרי התורה, מוצבת כיום בלשכת שר הפנים בירושלים.

נחום לימד קרמיקה בתיכון שער הנגב כשעוד היה ממוקם בקיבוץ רוחמה וכן מבוגרים במכללת ספיר. נפטר ב-15 במאי 2015 ממחלה קשה ■

בוץ משלנו

ממקום למקום, נטחנת או נוספים לה יסודות חדשים, נוצרות גם החרסיות המשניות (כגון בול קליי). לחרסיות אלה, שהשתנו מבחינה כימית ופיזיקלית, תכונות משלהן שנוגעות למשל לדקות הגרגרים, לצבעם או להתנהגותם הטרמית. תכונותיה הפיזיקליות של החרסית, היותן של הלוחיות מחוברות או נפרדות, הן שמשפיעות על הפלסטיות ועל ההתנהגות בהפעלת לחץ מכני כמו למשל באובניים, בעבודת יד או ביציקה. כך למשל כשהלוחיות מחוברות, הפלסטיות קטנה.

כיצד אפשר לזהות אדמת חרסית? אדמה חרסיתית, שמכונה גם אדמת טין, נמצאת במקומות שהמים עומדים בהם בחורף, שכן החרסית משמשת כדבק שמחבר את גרגרי החול (קוורץ) זה לזה ומונע חלחול. כך מקורה של המילה clay במילה ההודו-אירופית glay שפירושה להדביק יחד. שיעורה של החרסית באדמה משתנה ממקום למקום.

חרסיות בישראל

שלוש חרסיות היו הדגל הלאומי בתעשיית הקרמיקה, לפני פתיחתו של השוק ליבוא:

בסטודיו הפרטי שלי אני יוצרת בחומר, וכמו רוב חבריי הקרמיקאים אני משתמשת בחומר גלם שנקנה בחו"ל ומיובא לארץ. פעם נעשה מאמץ לפתח את אוצרות הטבע של ארצנו והתברר שהחרסיות המקומיות הן אכן כמו שחלמנו; אבל בסופו של דבר הניסיון לשלבן בתהליכי הייצור התעשייתיים לא צלח, והחומר המקומי נצרך כחלק מאידאולוגיה אישית של הקרמיקאי (ראו את הכתבה על דניאל נחום בגיליון זה).

בתעשיית הקרמיקה חומר הגלם העיקרי הוא מינרל החרסית - מולקולה שמורכבת מסיליקה (קוורץ), אלומינה ומים (אלומינו סיליקט מימי) ובעלת פלסטיות שמאפשרת לנו לעצב אותה כרצוננו. בשרפה עד 800 מעלות צלזיוס המים והפחמן משתחררים, ונשארת תרכובת של אלומינה וסיליקה לא פלסטית, אבל עמידה בחום גבוה. כך נוצר חומר חדש שנקרא חרס או קרמיקה.

הקאולין הלבן הוא החרסית הנקייה ביותר - לוחיות בצורת משושה המחוברות זו לזו - והיא ניתכת בכ-1700 מעלות. עם זה במשך הזמן הגאולוגי, כשהחרסית הלבנה עוברת

טכנולוגיה של החומר

91 | 90



/6



/1



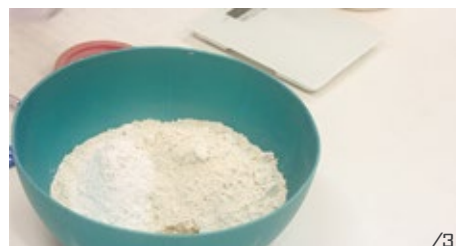
/7



/2



/8



/3



/9



/4



/10



/5

הפיזיקליות. התכונות בסדר גודל זה יכולה לפגוע בשלמות המוצר וליצור עיוותים, סדקים ושברים, וכדי להימנע מתופעה זו יש להקטין את מקדם ההתכווצות של החומר.

אפשר לעשות זאת על ידי ערבוב בין חרסיות פלסטיות מאוד (חרסיות משניות)

חרסית מוצא. מצויה בהרי ירושלים. פלסטית מאוד, עמידה מבחינה מכנית ונעימה לעבודה. מכילה 20% סידן, שמוריד את נקודת ההיתוך ל-1200 מעלות, ו-5% ברזל, שאחראי על צבעה הוורוד לאחר השרפה.

חרסית שוקולד. מקורה בנגב, מדרום למצפה רמון. מכילה 10% ברזל. נראית אדומה לפני השרפה ואחריה. לא פלסטית, ומוסיפים אותה ליצירת גוון טרקוטה.

קאולין S/5. מתאפיין בחוסר אחידות כימית ובגוון צהבהב. למיטב ידיעתי חרסית זאת אזלה, וכיום קרמיקאים שנהגו להשתמש בה לתערובות נעזרים בחומר מיובא כדי לקבל את הגוון הצהבהב.

כל החרסיות בישראל מכילות יותר מ-1% גופרית, המביאה לידי תופעות טכניות ואסתטיות חמורות. מדוע? משום שבתהליך הייבוש הגופרית נשארת על פני השטח, מתגבשת בתוך נקבוביות החרסית, ולאחר שרפת ביסק בחומר צבעוני הגבישים יוצרים כתם בהיר שפוגע בנוף החשוף. ואולם גם זיגוג לא עוזר, שכן אטימות הנקבוביות על ידי גבישי הגופרית מונעים את ספיגתו של הזיגוג. מה אפשר לעשות? אפשר להוסיף לחומר 1% של בריום קרבונט, שמשקיע את הגופרית בתור בריום סולפט שאינו נמס במים.

כדי ליצור חומר לבד, יש להכיר את שתי קבוצות החומרים הבונים את הגוף הקרמי. בקרמיקה אומנותית עיבוד החרסיות נעשה בתערובת שאליה מוסיפים כ-20% מים. בעקבות ההרטבה החרסית מתרחבת או מתנפחת, וכך אפשרי העיבוד הצורני. בייבוש מתרחש תהליך הפוך והחרסית מתכווצת בשיעור ממוצע של 5%, תלוי בתכונותיה

- 1/ עריכת החומרים היבשים להכנת החומר
- 2/ שקילת החומרים היבשים לפי המתכון
- 3/ הקערה עם החומרים היבשים בסיום השקילה
- 4/ שקילת שמוט טרקוטה בטחינה גסה
- 5/ מדידת כמות המים שבמתכון
- 6/ הוספת המים לקערת החומרים היבשים
- 7/ ערבוב החומרים היבשים והמים עד לקבלת מרקם של חומר פלסטי הניתן לעיצוב
- 8/ לישת והכנת החומר לעבודה
- 9/ החומר מולש ומוכן לעבודה
- 10/ סיום העבודה על האובניים: הכלי המוגמר

לכל בובה יש את האיש שבתוכה



סוחרי עתיקות

ראשיתן של הבובות לפני שלוש שנים, כשהכרנו בבצלאל. הבובה הראשונה נוצרה בערב ט"ו בשבט, בשעת לילה מאוחרת וקרה בסטודיו בבצלאל, הר הצופים. ישבנו על הרצפה, האחת מכינה גוף, האחר מכין ראש, החיבור יצר רקדנית קטועת גפיים בסירת קרטון עם משותים. התחלנו לתפור יחד. העבודה הזוגית מאפשרת לנו לוותר על מה שמזוהה עמנו - כל אחד על האמנות שלו; מאפשרת לנו לנוע בחופשיות ולחבר חיבורים שלבד לא היינו חושבים עליהם.

חלק בלי נפרד מהמוצר. השמוט הוא השלד שעליו החרסיות עומדות, ולפי גודל הגרר שלו נקבע ייעודה של התערובת. אם נרצה לייצר חומר לבן, אפשר להחליף את החרסית האדומה בחרסית בול קליי.

תערובת יציקה לטמפרטורה גבוהה

בול קליי.....	20%
קאולין.....	30%
קוורץ.....	30%
פלדספר אשלגני.....	19%
טלק.....	1%

הבול קליי והקאולין מספקים את החרסית, התורמת לחוזק מבני ולקבלת הצורה. הקוורץ (הסיליקה) הוא קטליזטור שמעודד את ההתרכבות בין רכיבי התערובת. הפלדספר יוצר את הזכוכית, האוטמת את נקבוביות הגוף, והטלק מזרז את האינטראקציה הכימית בין הרכיבים.

אם ברצוננו להוריד הטמפרטורה ל-1060 מעלות, עלינו להוסיף מתיך משנה (סידן/או מגנזיום) בצורה של גיר, דולומיט, וולסטוניט וטלק - כל חומר בנפרד או בערבוב שלהם - בסך הכול 10% ■

שצורכות מים רבים (למשל בול קליי וחרסיות צבעוניות) ובין אחד משני סוגי חרסית: חרסיות פלסטיות פחות, שצורכות פחות מים (חרסיות ראשוניות) - קאולין לסוגיו; או "חומרי מילוי" - חרסית שאינה מתרחבת בהרטה ומשלימה את העיקרון של שילוב חרסיות. היא מתבססת על סוגי שמוט (דקות טחינה וצבע) ומינרלים טבעיים כגון קוורץ, חול ופלדספרטים, שכולם מספקים שלד תומך ליציבות המוצר. זה המקום לציין את תפקידם של סיבי פשתן באורך 2-3 ס"מ לחיזוק חלקים רגישים, למשל אצבעות בפיסול. גם כמות זהירה מספיקה כדי למנוע שבר לפני השרפה.

ואיזה חומר מתאים לסטודיו? לכל אמן צרכים משלו ועל כן יש לבחור בהתאם לתכונות החומר. להלן שני מתכונים לחומר מקומי שאפשר להכין לבד.

תערובת לעבודות יד בגוונים ורוד-אוקר לקונוס 6 (1220 מעלות)

חרסית אדומה ללא סידן.....	40%
קאולין.....	20%
חול 200 מ"מ או קוורץ.....	10%
שמוט.....	30%

לחרסית האדומה (שללא סידן עמידה בטמפרטורה גבוהה) שני תפקידים: גורם פלסטי שמאפשר לבנות את המוצר; ומקור הצבע. הקאולין הוא פלסטי מטיבו, אבל גם מקטין את ההתכווצות ומאוויר את דופנות המוצר, דבר שמקל את תהליך הייבוש ומונע עיוותים. החול או הקוורץ (הסיליקה) חיוניים כדי לאפשר לזיווג ליצור קשרים כימיים עם הגוף הקרמי, וכך הוא מתקבע בשרפה ונעשה

זו תפירה ידנית ואטית, ונדרש זמן, כיממה או שתיים, עד שמגיעים אל התוצאה המוגמרת, בובה. זמן זה שבין תחילת התפירה לתוצאה - זמן ארוך אך לא ארוך מדי - מאפשר תהליך יצירתי מפתיע. פעולת התפירה המדיטטיבית מוחקת את הזמן. התחושה היא כי חלקי בובה פזורים ברחבי הסטודיו ומתחברים, לפעמים מעצמם, לכדי בובה עם שם. הישיבה השפופה וההסתכלות המיקרוסקופית לתוך הבד והתפרים גורמים לך להרגיש כמו אסטרונוט בחלל ולמרחב החדר להימתח ולהתעוות. לבובות תפקיד משמעותי מאוד בעשייה האמנותית של כל אחד מאתנו. התפירה היא מקום מפלט לכל מה שאיננו מעזים לעשות באמנות שלנו לבד; להשתעשע ולזנוח את הביקורת ואת המורכבות המחשבתית. בהתחלה התייחסנו אל הבובות כאל אומנות (קראפט), אבל עם הזמן נוכחנו לדעת שמשהו מהעשייה האומנותית נכנס לעשייה האמנותית שלנו ולהפך. לאחרונה נכנסו הבובות גם לעשייה החינוכית שלנו: אנחנו מלמדים את ילדי הבניין שאנו גרים בו לחפז, ובקרוב נצלם הצגה שהם תפרו, כתבו, יביימו וישחקו ■



שבתאי צבי

גובה הבובות כ-30-40 ס"מ

פריפריה

אם נתון כי הפריפריה היא קו-היקפה של צורה דו-ממדית נתונה, הרי שבישראל מונחות בעשרים האחרונים לאורך קו זה לא רק יחידות גאוגרפיות סטטיות, אלא גם יחידות אתניות, סוציו-אקונומיות ופוליטיות, והתייחסות זו מעצימה את המטען שנלווה להגדרת הפריפריה מראשיתה והופכת אותה לישות דינמית וחיה - חיים שמשמעותם חורגת מעבר למתח של סקאלת "עיר-כפר" או "מעיר-פרוור", שכן בישראל פריפריה היא גם פריפריה תרבותית וכלכלית.

פריפריה (מיוונית - περιφέρεια, "היקף") היא מונח המציין את היקפו של תחום מרחבי או מופשט כלשהו, את הגבול המרוחק מעצם זה או אחר - כאשר הוא נמדד ביחס בלעדי למיקומו של המרכז בסיטואציה (על הציר הרדיאלי) ונבחן מנקודת המוצא של הגוף או העצם המרכזי.



תעסוקה



נמל יפו

נמל יפו, 2014

יריד המזרח

פתיחתו החגיגית של יריד המזרח של שנת 1934 הייתה ב־26 באפריל 1934 במגרשי התערוכה שבקצהו הצפוני של רחוב דיונוגוף בתל אביב. בפתיחה נכח הנציב העליון ארתור ווקופ. היריד שולב בחגיגות חצי היובל לייסוד תל אביב. היריד היה אירוע רב-חשיבות בחיי הכלכלה של היישוב. השתתפו בו 30 מדינות וביקרו בו כ־600,000 מבקרים במשך שישה שבועות. סמל היריד, שעיצב אריה אלחנני, היה גמל בעל כנפיים שניתן לו הכינוי "הגמל המעופף".



דוכנים ביריד רחוב, 2015

מכירה

תפוזי ג'אפה

תפוזי ג'אפה (Jaffa) הוא מותג מסחרי שניתן לפרות הדר תוצרת ארץ ישראל ולאחר מכן תוצרת מדינת ישראל. בתחילה היה אזור הגידול המקורי והעיקרי של פרי ההדר יפו והייצוא בוצע מנמל יפו ומכאן שמו.



עינת כהן
ראו עמוד 76

כד וחומר

ראו בעמוד הבא

האספן



חומר

כַּדּ וְחוֹמֶר

אֲדָמָה

יריד מסורתי וייחודי של קרמיקה ישראלית עכשווית המתקיים מדי שנה מטעם מחלקת התרבות של עיריית רעננה ובשיתוף אגודת אמני הקרמיקה בישראל. השנה התקיים היריד בפעם ה-16.

אוריגמי
נגרות
קדרות
קליגרפיה
תפירה
תכשיטנות

קרקע, עפר הארץ. תערובת של מינרלים, חומרים אורגנים, מים, ואוויר המצויה בשכבה העליונה של קרום כדור הארץ. קרקעות שונות נבדלות זו מזו ביחסי כמויות החומרים המרכיבים אותן. יחס של: 1% חומר אורגני, 49% מינרלים, 25% מים ו- 25% אוויר, הוא יחס אידאלי לגידולי חקלאות שונים.

אריק איינשטיין - אמה אדמה - YouTube
<https://www.youtube.com/watch?v=96H1qKC6Ark>



בוץ



בתיה עוזיאל התפרסמה בשנות ה-60 של המאה ה-20 בהגישה פינה שבועית בנושאי **מלאכת יד** בתוכנית הרדיו של רבקה מיכאלי. בשנים 1974-1982 הגישה בטלוויזיה הלימודית את התוכנית "מלאכת יד עם בתיה עוזיאל", שממנה צולמו כ-300 פרקים, וכמו כן ערכה סדרה של 12 ספרים בנושא **מלאכת יד** (1978).



חיימי פניכל, ראה מדור צוללת, עמ' 54

לדרוך

אֲבֹן נֶגֶף

שְׂטוֹלְפֶרְשְׁטֵיין, אבני מעידה (בגרמנית: Stolperstein, אבן-נגף, ברבים שְׂטוֹלְפֶרְשְׁטֵייןִ), הוא שמו של פרויקט הנצחה מתמשך בערים שונות באירופה, שיצר האמן גונטר דמניג. "אבני הנגף" של דמניג שקועות במדרכות בערים שונות במטרה להזכיר לעוברים ושבים את קורבנות הנאצים.