

דבר העורכת

בעשור האחרון עולה האדמה מעל פני האדמה. הקרמיקה הישראלית היא נושא מוגדר שראוי להתייחס אליו. בשטח נובטים מחקרים, מתרחבת אספנות של קרמיקה ישראלית. התחום מעניין כשהוא לעצמו וכן כחלק מהתרבות הישראלית.

"המרוץ לקאנון" הוא שמה של סדרת מאמרים שכותבת אורלי נזר ועניינם שדה הקרמיקה הישראלית. בפתח הגיליון מופיעה ההקדמה לסדרה זו.

השיח העוסק בחומר הקרמי כחלק משדה האמנות מודגם בכתבתה של מיכל קלסובסקי "רצונו של קדר" על תערוכתו של בן הגרי במוזיאון תל אביב 2016 (אוצרות: ננית אנקורי וענת דנון סיון). דב גנשורא מציע בעבודתו "מערכת ייצור תבניות V300" - תבנית אם איכותית שמיועדת לשיפור תהליך היציקה במפעל לקרמיקה. ראו כתבתה של איה בנטור "יש לי כזה בבית" על התערוכה "פועל יוצא" שאצרו מאיה בן דוד ויהונתן הופ והוצגה בבית בנימיני. אני מציעה לחשוב על התבנית כדגם לדפוס של התנהגות אנושית.

האם אנו היוצרים לוקחים על עצמנו אחריות בנושאים ערכיים שקשורים לייצור, ליצירה, לצריכה, לעודפות, למסורת חומרית ועוד. במה עשויה לבוא לידי ביטוי אחריותו של יוצר בחברה הישראלית כאן והיום.

לימי הקיץ אני ממליצה על דפדוף משיב רוח.

טליה טוקטלי

כתבת לתרבות מופרית
1280°C

בשער: קרמיקה ישראלית, תוצרת פלקרמיק, אוסף פרטי, צילום: שי הלוי

עורכת: **טליה טוקטלי** | עורכת משנה: **דורית בן טוב** | מערכת: **גלי גרינשפן**, **ענת נגב**, **אורלי נזר**, **אמנון עמוס**, **עפרה עמיקם**, **מיכל קורן**, **רון ימין**, **יאיר טלמור** | עיצוב גרפי והפקה: **דפנה סרוסי**, **סטודיו 40** | עריכת טקסט: **קרן גליקליך** | קדם דפוס ודפוס: **דפוס שביט** | מו"ל: **עמותת אמנים יוצרים**, **אגודת אמני קרמיקה בישראל**

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

תוכן

4 אורלי נזר_המרוץ לקאנון_הקדמה_סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית

15 ענת נגב_המשכן ואמנות_עם שרון סופר, אוצרת משכן הכנסת

22 שלומית באומן_תערוכה שבירה_עיצוב קרמי באוסף הקבע של הכנסת

30 אחיה כנה_אחד על אחד_אמן אחד על עבודה אחת

32 יאיר טלמור_ביקורי תערוכות_אותות אור_”אודי אבן-קדר אמן”_בית בנימיני, תל אביב

36 רונן ימין_ארוטיקה של קדרות_מקרה מבחן של טורטוס ופטריק סוויזי זצ”ל

38 מיכל קלסובסקי_ביקורי תערוכות_”רצונו של קדר”_בן הגרי_מוזיאון תל אביב לאמנות

41 צוללת

48 איה בנטור_ביקורי תערוכות_היה לי כזה בבית_”פועל יוצא - ייצור קרמי מקומי היום”_בית בנימיני, תל אביב

58 טליה טוקטלי_ערבסק_התחקות אחר מקורות הדגם של מפעל לפיד

60 ענת נגב_ביקורי תערוכות_חותם על תערוכתה

64 דורית בן טוב_לחם, חלב וספל אחד

66 מיכל קורן_טכנולוגיה של החומר_אנגוב

72 צירים

כותבים בגיליון

(לפי סדר הכתבות)

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

ענת נגב היא מעצבת, בוגרת המחלקה לעיצוב תעשייתי במכון הטכנולוגי חולון והמחלקה לעיצוב קרמי וחכוכית בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב.

שלומית באומן היא יוצרת, חוקרת ואוצרת. מרצה בכירה במחלקה לעיצוב תעשייתי במכון הטכנולוגי חולון, ואוצרת הגלריה בבית בנימיני. בשנים 1998-2005 ניהלה את אגודת אמני קרמיקה בישראל.

אחיה כנה הוא בוגר המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב. יוצר במגוון חומרים.

יאיר טלמור הוא בוגר בית הספר לאמנות, המדרשה, בית ברל. עובד במרכז המידע לאמנות ישראלית במוזיאון ישראל ובסדנת ההדפס בירושלים.

רונן ימין הוא קדר, בוגר המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב.

מיכל קלסובסקי היא יוצרת ופעילה חברתית. בעלת תואר ראשון במדעי המדינה ותקשורת, ותואר שני באמנות יצירה. כתבת את הטור "סליפ פרוידיאני" באתר אגודת אמני קרמיקה בישראל. פועלת בסטודיו במושב אמירים.

גליה ארמלנד היא בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב; ובעלת תואר MFA ממכללת סיינט מרטינס, לונדון. מאירת. מרצה בבצלאל בתחום ההדפס הקרמי.

איה בנטור היא בוגרת המחלקה לצורפות בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב; ובעלת תואר שני ב-Social Design מהאקדמיה לעיצוב באיינהובן, הולנד. חוקרת את הממשק בין הפיזי לווירטואלי דרך מחוות גוף. מעצבת ושותפה ב-Reforma eEyewear וממקימי Fictional Collective.

שי הלוי הוא צלם. למד צילום היסטוריה וארכאולוגיה. צלם המגילות הגנוזות ברשות העתיקות. עבודותיו הוצגו בתערוכות בארץ ובעולם. חי ויוצר בירושלים.

דורית בן טוב יוצרת בחומר זה עשרים שנה. בוגרת החוג להפרעות בתקשורת באוניברסיטת תל אביב.

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

המרוץ לקאנון

סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית

מאמר 1

הקדמה

כמה תהליכים מתרחשים כיום בשדה הקרמיקה הישראלית, והם נחלקים ליצירת החינוך (המוסדות שבהם מלמדים את מקצועות הקרמיקה), האוצרות (באילו הקשרים הקרמיקה הישראלית מוצגת) וההתקבלות (מידת העיסוק בקרמיקה מחוץ לשדה המצומצם של "קרמיקאים"). סדרת המאמרים בשם "המרוץ לקאנון" תעסוק בתהליכים אלה משני טעמים. האחד - העובדה שההיסטוריה של הקרמיקה הישראלית כמעט שלא נחקרה; והאחר - אף שאין תשתית היסטורית של ידע על שדה הקרמיקה, כיום מתקיים תהליך של קאנוניזציה ומיסוד הידע עליו באמצעות יוזמות של יחידים. הסוציולוג פייר בורדייה טען כי אחד האותות המובהקים לכינון של שדה הוא "הופעת גוף של משמרי חיים (ביוגרפים) ומשמרי יצירות: פילולוגים והיסטוריונים של האמנות והספרות, המתחילים לתייך בארכיונים טיוטות, סקיצות, כתבי יד, ולתקן אותם (הזכות 'להכניס תיקונים' היא האלימות הלגיטימית של הפילולוג), לפענח אותם וכו': אנשים שיש להם עניין מובהק בשימור מה שמיוצר בשדה, שיש להם עניין לשמר את היצירות ולשמר תוך כדי כך את עצמם" (בורדייה, 2005: 115).

גם אריאלה אזולאי התייחסה לעובדה שהשיח האמנותי, השיח הפוליטי, השיח האידיאולוגי והשיח המחזאלי מייצרים את העבר כאובייקט בשיח. כמה סוגים של מוסדות עסוקים באופן מיוחד וסדיר בפעולות של שימור עבר: חללי תצוגה (ספריות, ארכיונים ומוזאונים), אתרי זיכרון וסוכני זמן שמעניקים הכרה "חיצונית" להתפתחויות הללו במגוון פעילויות ודירוגים איכותיים (באמצעות חלוקת פרסים, אותות), וכן כותבי עבר כגון ביוגרפים, היסטוריונים ופרשנים.

טען כי את הקרמיקה הישראלית ייסדו וטיפחו נשים עולות מגרמניה, ולזכותן נזקפת השפעתו של הבאוהאוס על ראשית הקרמיקה הישראלית. עם זאת, כמו שטענה מאוחר יותר חוקרת האמנות הישראלית רות מרקוס, מידת השראתן הסגנונית ותרומתן של אותן אמניות-מורות להתפתחות האמנות הישראלית⁽¹⁾ עדיין לא נחקרה (מרקוס, 2008). מאז מחקרו של גדעון עפרת לא התפרסמו מחקרים נוספים, ומסקנותיו מצוטטות שוב ושוב ללא בדיקה חוזרת.

אחת הכותבות הפוריות בתחום הקרמיקה הישראלית היא שלומית באומן, אמנית/ מעצבת/ קרמיקאית, לשעבר יושבת ראש אגודת אמני קרמיקה וכיום אוצרת ראשית בבית בנימיני. במאמרה "נתק ורצף כמשפיעים על תהליכי היצירה בעיצוב קרמי ישראלי" שואלת באומן שאלות כגון מהי יצירה קרמית ישראלית? מי הם הנמענים של יוצריה? לאיזה שדה תרבותי הם יוצרים? ומהם המאפיינים הרלוונטיים של אמנות זו? (באומן, 2010). שאלה זו רלוונטית ביותר לאו דווקא מהסיבה שאלה התכונה הכותבת. באומן ייחסה לעוסקים בקרמיקה היעדר דיון תרבותי מעמיק, אבל טענת העיקרית מכאן והלאה תהיה אחרת: ההענקה של הקשר רחב ליצירה איננה מתפקידם של האמנים היוצרים, אלא מתפקידם של אנשי ההיסטוריה, התאוריה והאוצרים. הם תפקידם לחקור את הנעשה בשטח ולשאוב ממנו תובנות בנוגע להקשר התרבותי של העיסוק באמנות. בהקשר של הקרמיקה דבר זה לא נעשה עד היום, למעט מקרים יחידים.⁽²⁾

נושא זה קריטי אף יותר היום, בתקופה שבה האוצרת של בית אהרון כהנא, אינה ארואטי, עומדת לפרוש מתפקידה ללא מחליף. חשוב לציין כי בית אהרון כהנא לא הוקדש לקרמיקה, וההחלטה, יש לציין הגורלית, להציג בו קרמיקה בשנים 1990-2016 הייתה של האוצרת בעצמה. עם סגירתו של בית אהרון כהנא בפני תערוכות קרמיקה נותר השדה בעיקר עם תערוכות יזומות של אגודת אמני קרמיקה, שמטילה את מלאכת האוצרות של התערוכות השנתיות על אוצרים שאינם בקיאים בהיסטוריה ובתאוריה שהתפתחה בשדה הקרמיקה; ועם תערוכות שמוצגות בבית בנימיני על ידי אוצרים שונים, אבל ברוח האגידה של המוסד עצמו.

בהקשר זה בולטות בנוף הביאנלות לקרמיקה ישראלית כמקרי בוחן להצגת הסוגיה שאותה אני מבקשת להעלות במאמר זה: היעדר מחקר בנוגע למה שמתרחש בפועל בסדנאות של היוצרים בקרמיקה.

הביאנלות לקרמיקה

בשנת 2000 התקיימה במוזיאון ארץ ישראל הביאנלה הראשונה לקרמיקה ישראלית. מאז מתקיימת הביאנלה מדי שנתיים, ובסך הכול התקיימו עד כה שבע ביאנלות, שהן יהיו מקרי הבוחן לטענה בדבר היעדר מחקר על העיסוק הקונקרטי של היוצרים בחומר הקרמי.

הביאנלה הישראלית הראשונה לקרמיקה הופקה ביוזמתה של הנהלת מוזיאון ארץ ישראל במטרה לגבש מסורת של תערוכות דו-שנתיות לקרמיקה מקומית ובינלאומית על בסיס התפיסה כי בין אומנים קדמונים ובין אמנים בני זמננו יש המשכיות, רצף וקשה, שכן אלה ואלה יוצרים בחומר בן



עילית לחתמן, ציפור, 2000, אדמית, בניית יד, 41/16 ס"מ; **שור נגח**, אדמית, בניית יד, 40/52 ס"מ
"הביאנלה הראשונה: חרס אלפיים", אוצרת: עירית ציפור, צילום: לאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל תל אביב

אלה מאפשרים את השכפול של תנאי הדיון על העבר כדיון שמניח כמובן מאליו את מעמדו האונטולוגי ("זה היה שם") ומאפשר ויכוח ער על התמונה שיש לייצר ממנו (אזולאי, 1999: 111). העיסוק בעבר - שימורו, המצגתו ופירושו - מעניק צורה ותבנית לפעילות בהווה, והוא חלק מן המאבק על כיבוש המרחב הציבורי (שם: 112). גם אני משתייכת לאותם "משמרי חיים" שבורדייה ואזולאי מציינים: בימים אלה אני כותבת דוקטורט על הקרמיקה הישראלית, וכן לוקחת חלק, בהתנדבות, ביוזמה של הקמת ארכיון הקרמיקה בבית בנימיני בניהולה של אסתר בק.

ובכן, משנת 1966 ועד היום התקיימו כ-340 תערוכות קרמיקה ועוד 7 ביאנלות לקרמיקה ישראלית - תערוכות בהיקף רחב במוזיאון ארץ ישראל בתל אביב, ולמרות זאת, על אף נוכחותה של הקרמיקה בשטח, אין בנמצא שיח אקדמי מקביל. ניסיון לאפיין מסורות אסתטיות בקרמיקה הישראלית נעשה בתחילת שנות התשעים בתערוכה הרטרופספטיבית "ראשית הקרמיקה הישראלית 1932-1962" (אצרו ההיסטוריון ומבקר האמנות גדעון עפרת ויושבת ראש אגודת אמני קרמיקה בישראל מגדלנה חפץ). מטרת התערוכה, כמו שהגדירה האוצרים, הייתה להקיף ולמפות את העשייה הקרמית בארץ משנות השלושים ועד שלהי שנות השישים. התערוכה לוותה במחקר של עפרת על הקרמיקה הישראלית בתקופה המדוברת (עפרת, 1991), שבו הוא

הארכאולוגית עירית ציפר.

את הביאנלה השנייה לקרמיקה בשנת 2002 אצר סורין הלר כשלנגד עיניו עמדה המטרה להפוך את הקרמיקה הישראלית לאמנות שמתמודדת עם נושאים אקטואליים ועם בדיקת הגבולות של התחום עצמו בפרט ובחיס להגדרות של אמנות בכלל. לתערוכה התקבלו עבודות שהן פרי שיתוף פעולה אד-הוק בין יוצרים מתחומי אמנות מגוונים, מתוך התקווה כי בכך יבוטלו הגבולות בין תחומי האמנות ומתוך הרצון להתנגד להוטרותה של האומנות בשוליים (הלר, 2002). מטרת אלה עשויות להבליע תפיסה ולפיה באותן שנים לא הייתה הקרמיקה הישראלית רלוונטית לתרבות.

שמה של הביאנלה בשנת 2004, "עיצוב, אמנות, עיצוב", שאצר מרק צולה⁽³⁾ מסגיר את מטרתה, כמו שהגדיר האוצר: לעסוק באופן חזותי במיזוג בין אמנות לעיצוב. צולה הביע דעתו בקטלוג התערוכה כי שתי הביאנלות לקרמיקה הקודמות הציגו את מגוון צורות הביטוי של אמני חומר וסיפקו סקירה מקיפה של פסלים ומיצבים קרמיים, ואילו הביאנלה הנוכחית באה לקרוא תיגר על התפיסה הרואה בשימושי את הכוח המניע שמאחורי העיצוב. לפיכך מטרתה הראשונה של הביאנלה היא להיות חלון ראווה להתפתחות הפעילה בתחום, אבל בה בעת לקדם תפיסה חדשה ביחס לקרמיקה ולעיצוב ולחשוף את הציבור להגדרה מחודשת ורחבה של הקטגוריות בשני התחומים. גם צולה הביע ביקורת כלפי הקרמיקה הישראלית כי היא "דורכת במקום" (צולה, 2004).



זהר הרל (קרמיקה) ומרים באסל (ציור), מראה מקום, 2002, אקריליק ועיפרון על בד, עבודת אבניים אנדר גליו, עיפרון קרמי, זיגוג קרקל ואבנית, 27/100/80 ס"מ
"הביאנלה השנייה", אוצר: סורין הלר, צילום: לאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב

אלפי שנים. מטרה נוספת הייתה להציג לקהל הרחב את יצירותיהם העכשוויות של אמני קרמיקה ישראלים. בסופו של דבר, מסיבות של תקציב, הוצגו בביאנלה הראשונה וכן באלו שבאו אחריה רק עבודות ישראליות.

את הביאנלה הראשונה, שנקראה "חרס אלפיים", אצרה בשנת 2000 ד"ר עירית ציפר, מנהלת ביתן הקרמיקה במוזיאון ארץ ישראל. מטרת התערוכה, כמו שהגדירה האוצרת, הייתה להציג את מצב האמנות הישראלית בחומה היסוד המארגן את התערוכה היה התייחסותו של האמן לחומר: עיבודו, הטיפול בפני השטח וכיוצא באלה. באותו קטלוג פרסמה ציפר טקסט בשם "חומר ביד היוצר" (ציפר, 2000), שמסביר את ההיסטוריה ואת החשיבות של הקרמיקה לתרבות - מהלך שמעיד כנראה על השאיפה לשדרג את מעמדה התרבותי של הקרמיקה הישראלית. ביאנלה זו לוותה בתערוכה של בוגרי בצלאל, המדרשה ותל חי, שאצרה רותי דירקטור, אז אוצרת עצמאית וכותבת ביקורת אמנות בעיתונות היומית. ההחלטה על הקמתה של תערוכת הבוגרים מעידה על הצורך להפגין חדשנות ו"טרייות" לנוכח התוצאה האפשרית של הביאנלה באוצרותה של



לורי גולדשטיין, ללא שם, 2004, אבנית, בניית יד ממשטחים, זיגוג לבן, גובה: 8-25 ס"מ
"הביאנלה השלישית: עיצוב-אמנות-עיצוב", אוצר: מרק צולה, צילום: לאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב



מגדלנה חפץ, שלם 3, 2008, עבודת אבניים, שבירה, שרפת ראקו, 27/35/16 ס"מ
 "הביאנלה החמישית: חומה, רגש", אוצר: חני שגב, צילום: לאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב

את הביאנלה הרביעית לקרמיקה ישראלית "טריטוריה וזהות: בין קרמיקה ואדריכלות", בשנת 2006, הציב האוצר-אדריכל דוד קנפו כבמה להתבוננות ביקורתית על הזהות הישראלית, על רבדיה התרבותיים ועל תהליכי התגבשותה בתנאים של קונפליקט מתמשך סביב סוגיית הגליטימיות של נוכחותה באזור. קנפו ראה במפגש בין הקרמיקה לאדריכלות הזדמנות ייחודית לעמוד על הקשרים הערכיים ביניהן כדרכי ביטוי ויצירה, לבחון את מחויבותן למסורות המקומיות ולתהות על תקפותן של ערך "המקומיות" בעידן של גלובליזציה (קנפו, 2006).

הביאנלה החמישית לקרמיקה ישראלית בשנת 2008 נקראה "חומה, רגש", והיא נדמית כאתנחתא מהניסיונות הקודמים לגרום לאמני הקרמיקה להגיב למציאות ולמצב את הקרמיקה כפרקטיקה יצירה ביקורתית. במקום זאת ראה אוצר הביאנלה, חני שגב, בתערוכה פלטפורמה לבחון את שדה הקרמיקה המקומי דרך הפריזמה האישית של היוצרים. לענייננו מעניינת במיוחד אבחנתו של שגב כי היצירה הקרמית בארץ מופעלת ונדחפת מתוך גופו של היוצר, מתוך תשוקת היצירה ומתוך תשוקת התנועה והמגע עם החומר. שגב ראה בשדה הקרמיקה כמעין אי של יצירה בסיסית, לרוב חפה מהגישה ה"ביקורתית" הרווחת בשדה התרבות העכשווי, ומכאן התאפיינה התערוכה בהתרחקות מהצהרות גדולות ובהתמקדות בביטויי הגוף והנפש של העשייה האישית. המצב הישראלי על ביטוייו החברתיים והפוליטיים נותר מאחור ברוב המקרים, אך הוא צץ ועלה בתפיסת התערוכה כמכלול. התערוכה הציגה את אותו זרם ביצירה שאינו מושפע מצורכי השעה ויוצר רצף מתמשך עם תולדות הקרמיקה (שגב, 2009). נראה כי שגב חזר לעמדה הרואה בקרמיקה תחום פסטורלי שעוסק ביופי ובביטוי אישי⁽⁴⁾ וזנח את הניסיונות לספח אותה לאמנות או לעיצוב. מה שחסר במחקרו של שגב הוא דיון עמוק בעיסוקם של האמנים בתחום הקרמיקה,



לאה שבס, מהותו של קישוט, 2007, אבנית, בניית יד, 7/42/22
 "הביאנלה הרביעית: טריטוריה וזהות", אוצר: דוד קנפו, צילום: לאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב

שפה אמנותית אישית בעלת נופך עכשווי. על פי האוצרת כורח זה לצלול אל חומרי היסוד של התרבות ולפצח את הקוד הגנטי-תרבותי שאליו האמן מחובר מעלה בהכרח שיח שנוגע לשאלות של זהות (גטניו 2013). נראה כי גטניו ביקשה להרחיק את הקרמיקה הישראלית מהדיון אמנות-אומנות-עיצוב ולהכניס אותה להקשר חדש, של לימודי תרבות.

על מה מעידה העובדה שלכל ביאנלה - שבמקורה נועדה לחשוף את הציבור לנעשה בשדה הקרמיקה - נכתבה תמה של אוצר ונבחרו עבודות שמשרתות תמה זו? אני מניחה שהיא מעידה על שאיפה להציג את הקרמיקה כרלוונטית לשיח האמנות או העיצוב. אבל היעדר מחקר על הנושאים המעסיקים בפועל את האמנים עשוי לרמוז גם על היעדר קורפוס של אוצרים וחוקרים שמכירים את שדה הקרמיקה ויכולים לתת הקשר רחב למצב הקיים בשדה הקונקרטי, הוא שדה הקרמיקה. לכך השפעה מכרעת הן על הנושאים והן על התוכן של תערוכות קרמיקה עכשוויות ■



ורד טנדלר דיין, קערה מדממת, אבנית, עבודת אבניים, חומר לבן דמוי פורצלן, זיגוג אדום, 10/9 ס"מ
"הביאנלה השישית: כלים טכנולוגיים", אוצרת: שלומית באומן, צילום: לאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב



אבנר זינגר, ללא שם, 2013, אבניות, צובענים, עבודת אבניים, הדפס אנדר גלייז ואובר גלייז, שרפת גז קוטר: 72 ס"מ
"הביאנלה השביעית: חומר זוכר", אוצרת: ענת גטניו, צילום: לאוניד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב

דיון שיוצא מתוך הפרקטיקה עצמה ולא מתוך השוואה לשדה האמנות ההומוגני לכאורה. אולי לא בכדי נראתה הביאנלה השישית, שנקראה "עיצוב קרמי: כלים טכנולוגיים", בשנת 2011 כמו "קריאה לסדר" של שדה הקרמיקה הישראלית על ידי האוצרת שלומית באומן. התמה של התערוכה משקפת את עמדתה של האוצרת כי היוצרים בחומר צריכים לנקוט גישות רפלקטיביות ולפתח תובנות חדשות בנוגע לשיטות העבודה בקרמיקה, שיגשרו בין שימושים מסורתיים ובין פרשנות מרחיבה ועכשווית למושג הפנים-קרמי "טכנולוגיה של הקרמיקה". התערוכה, כותבת באומן, בודקת מחדש את רפרטואר הכלים הממשיים, האתיים והמטפוריים הדנים בנגזרות של נושאים אלו בשדה העיצוב הקרמי בישראל (באומן, 2011). נראה כי באומן ביקשה להחזיר את הדיון בקרמיקה הישראלית לתוך ההקשר של העיצוב, ובעזרת העבודות שהוצגו בתערוכה לדון במונח "טכנולוגיה של הקרמיקה" כרעיון קונקרטי ומופשט כאחד.

הביאנלה השביעית והאחרונה עד כה בשם "חומר זוכר: זיכרון-תרבות ביצירה הקרמית העכשווית", נערכה בשנת 2013. את הבסיס התאורטי לתמה של התערוכה שאבה האוצרת ענת גטניו מהתחום של לימודי זיכרון תרבות (Cultural Memory Studies) ובתערוכה ביקשה לדון בייצוגי של המושג: ביטויים חזותיים של התרבות, מנהגים, טקסים, מונומנטים, מיתוסים, זיכרון מדובר, מדיה ורשתות אינטרנט. את המשותף לאמנים המציגים הגדירה גטניו כיכולת לגעת בהקשרי תרבות אישיים או קולקטיביים מן העבר או מן ההווה, באופן חזותי או רעיוני, ולהטמיע אותם בתוך

ענת נגב עם שרון סופר, אוצרת משכן הכנסת

המשכן ואמנות

קיבלתי הזמנה רשמית לביקור וסיור מודרך בכנסת. בעלייה מהחניה המרוחקת מעט אל הכנסת אני חווה את תחושת "העלייה לרגל" - יש משהו חגיגי בביקור בכנסת. המבנה המרשים הניצב על ראש גבעה, שלל עמדות השמירה והאבטחה שיש לעבור - כל אלה נותנים למבקר, גם אם הוא ביקורתי, תחושת ממלכתיות.

שרון סופר היא אוצרת הכנסת והאחראית על תחום האמנות בה. בכנסת פועל מרכז מחקר ומידע, שמספק שירותי מחקר ומסמכי מידע לחברי הכנסת ולוועדותיה, ושנים רבות היה תחום האמנות חלק ממחלקה זו. במשך הזמן ועם הוספת מבנה נוסף לכנסת גדלו מאוד חללי התצוגה ועמם אוספי האמנות וחפצי הערך במשכן, ובשנה האחרונה הוגדר תפקיד אוצרת הכנסת כמשרה רשמית. בכך הכנסת מצטרפת לשורה ארוכה של מוסדות מחוקקים

בעולם שבכולם יש אוצר שאחראי לאוסף האמנותי של המוסד.

לא כל מה שמוצג בכנסת שייך לאוסף האמנות הקבוע. שרון מחלקת את יצירות האמנות המוצגות לשלוש קבוצות עיקריות: אוסף האמנות הקבוע של הכנסת, שעליו ארחיב בהמשך הדברים; תערוכות זמניות, ביוזמת הכנסת, בנושא מסוים. כזאת הייתה למשל תערוכת צילומי טבע ישראלי שהוצגה בנמל התעופה בן גוריון ואחר כך הועברה למשכן הכנסת; ותערוכות שהכנסת מאפשרת את הצבתן, בדרך כלל לזמן קצר - מיום אחד ועד שבוע. עם קטגוריה זו נמנות תערוכות שמלוות אירוע פרלמנטרי מסוים כגון דיון מיוחד בוועדה או במליאה. תערוכות אלה מוגבלות לפורמט של דו ממד, והן תערוכות קבוצתיות. כאלה היו למשל התערוכה לציון



אוהד מטלון, מפגן אש 3

הערות

- [1] מרקוס מתייחסת כאן לשדה האמנות ולא לשדה הקרמיקה.
- [2] שלומית באומן התייחסה לנקודה זו, אך לדעתי לא יישמה את התובנה הלכה למעשה. ראו: באומן, 2003.
- [3] מרק צולה (Marek Cecula) הוא מעצב קרמיקה וניהל את המחלקה לקרמיקה בבית הספר לעיצוב פרסונס בניו יורק בשנים 1985-2004.
- [4] לדיון במונח "פסטורלי" ביחס לאומנות ראו נור, 2015.

מקורות

- אזולאי, אריאלה (1999). "הפיכת העבר לאובייקט של המצאה". בתוך אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 111-130.
- באומן, שלומית (2003). "אז מי פה מבין בקרמיקה? על אוצרות תערוכות קרמיקה". 1280°C: כתב עת לתרבות חומרית 6: 9-14.
- באומן, שלומית (2010). "נתק ורצף כמשפיעים על תהליכי היצירה בעיצוב קרמי ישראלי". היסטוריה ותאוריה. מקוון. באומן, שלומית (2011). עיצוב קרמי - כלים טכנולוגיים: הביאנלה השישית לקרמיקה ישראלית. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.
- בורדייה, פייר (2005). "על כמה מתכונות השדה". בתוך שאלות בסוציולוגיה. תל אביב: רסלינג, עמ' 113-120.
- גטניו, ענת (2013). חומר זכור - זיכרון-תרבות ביצירה הקרמית הישראלית: הביאנלה השביעית לקרמיקה ישראלית. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.
- הלר, סורין (2002). הביאנלה השנייה לקרמיקה ישראלית. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.
- מרקוס, רות (2008). נשים יוצרות בישראל 1920-1970. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- נור, אורלי (2015). "אומנות כשוליים וכאחר: לקראת היסטוריה רוחנית של האמנות". 1280°C: כתב עת לתרבות חומרית 31: 7-15.
- עפרת, גדעון (1991). "לקראת 1963". בתוך ראשית הקרמיקה הישראלית 1932-1962, תל אביב: אגודת אמני הקרמיקה.
- ציפר, עירית (2000). חרס אלפיים: הביאנלה לקרמיקה ישראלית. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.
- צולה, מרק (2004). עיצוב אמנות עיצוב: הביאנלה השלישית לקרמיקה ישראלית. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.
- קנפו, דוד (2006). טריטוריה וזהות - בין קרמיקה ואדריכלות: הביאנלה הרביעית לקרמיקה ישראלית. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.
- שגב, חגי (2009). חומר, רגש: הביאנלה החמישית לקרמיקה ישראלית. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.



מארק שאגאל

החינוך לאזרחות ולדמוקרטיה - פרויקט שיזמה הכנסת בהשתתפות 300 תלמידים מרחבי הארץ ומכל המגזרים; התערוכה ביוזמת משרד החינוך שליוותה את ההצגה "הנחשול" ברחבי הארץ והציגה קריקטורות שציירו בני נוער בנושא חופש הביטוי; ותערוכה לציון שוויון זכויות לאנשים עם מוגבלויות. כל התערוכות בקטגוריה זו הן רחבות, מטרתן לחבר ולקרב בין האזרחים לכנסת, והן אינן עוברות מיון אמנותי.

אני שואלת את סופר אם בתפקידה כאוצרת הכנסת היא יכולה לנקוט קו פוליטי או חברתי כלשהו. היא משיבה לי שתקציב האמנות בכנסת ניוון מתקציב המדינה, ולכן ברור שרכישות האמנות והעבודות המוצגות צריכים לשקף חתך רחב ומגוון ככל האפשר של האמנות המקומית. רכישות כאלה תומכות כמובן גם באמנים מקומיים, חוץ דרך להחזיר לציבור הישראלי. אני שואלת את סופר אילו עבודות לא תציג בכנסת. האם הבחירה שלה חופשית לחלוטין? סופר עונה שהכנסת היא מקום עבודה של 120 איש וצוותיהם. במוזיאון אפשר להציג כל עבודה ולומר לקהל שאינו מעוניין לצפות בה שלא ללכת למוזיאון כולו או לתערוכה מסוימת. בכנסת המצב שונה, שכן חברי הכנסת יגיעו למשכן ויסתובבו בחללי מתקופת עבודתם. לכן היא פועלת מתוך ההכרה שיצירות האמנות שיהיו במשכן לא יפריעו לאיש מחברי הכנסת להגיע למקום עבודתו. כך לא יוצגו עירום או עבודות שברור שיפגעו במגזר או בקבוצה מסוימת. פרט לכך הבחירה נעשית משיקולים מקצועיים ואמנותיים בלבד. החיפוש שלה אחר אמנות טובה הוא לדבריה אחר עבודות אמנות שיעוררו שאלה וייצרו דיון ומחשבה, חוויה שתישאר לאחר ההתבוננות הראשונית ביצירה.

מתפקידה של סופר בין היתר להגדיל את אוסף האמנות הקבוע של הכנסת. בשנים האחרונות נעשו שתי רכישות מסודרות. באחת נרכשו עבודות מסדנאות ההדפס בכברי ובירושלים. סופר מציינת שבכוונה פנו לגלריות לא מסחריות, במטרה לתמוך בהן; והאחרת היא רכישת אוסף הקרמיקה, רכישה שנעשתה בתהליך מובנה ומקצועי, ועליו ראו בכתבה בגיליון זה.

אוסף האמנות הקבוע של הכנסת

בניגוד למוזיאון, שבו אוצרות האמנות נמצאים ברובם במחסנים ומיעוטם מוצג, בכנסת מוצג האוסף כולו. שטח הכנסת הוא 50,000 מטר, ועבודות האמנות מוצגות בכל חלקי המשכן. חלק חשוב מהאוסף הוא יצירות אמנות שתוכננו בשביל המשכן ונמצאות בו מיום פתיחתו בשנת 1966. אלה הן אבני היסוד של אוסף האמנות, ובראשן פסיפסים ושטיחי קיר של מארק שאגאל. עוד עבודות שנעשו במיוחד בשביל המשכן הן קיר המליאה של דני קרוון וקיר קרמי של חוה קאופמן. חלק ניכר מהאוסף צמח במשך השנים ללא כל יד מכוונת. הכנסת רכשה פריטים בתחנות זמן שונות ועל ידי גורמים מגוונים, וכל בחירה נעשתה משיקולים שתאמו את נסיבות הקנייה ואת זמנה. כיום התהליך מקצועי לחלוטין, והרכישות מתבצעות בתהליך מובנה מתוך שיקולים אמנותיים ואוצרותיים ומתוך התייחסות לאוסף הקיים במשכן. אוסף הכנסת מיועד להתרחב במשך השנים, וסופר מסבירה כי יש חשיבות לרכישת קבועה של עבודות אמנות ישראלית כייצוג של המתרחש בשדה האמנות המקומי וכדרך לתמוך באמנים ישראלים.

מארק שאגאל בכנסת

עבודותיו של מארק שאגאל הן מהאובייקטים המזוהים ביותר עם משכן הכנסת. תחילת העבודה בראשית שנות השישים של המאה ה-20. לאחר שתכנן שאגאל את חלונות בית הכנסת בבית החולים הדסה ולא היה מרוצה מהתוצאה שבוצעה בעבודה מרחוק בהנחייתו, פנה אליו יושב ראש הכנסת דאז וחברו הטוב קדיש לוז והציע לו חוויה מתקנת בדמות עבודה למשכן הכנסת ההולך ומתוכנן, שבה יוכל להיות מעורב בכל שלבי התכנון והביצוע. שאגאל נענה להצעה ותכנן לאולם המליאה שלושה שטיחי גובלן גדולים מאוד ופסיפסי רצפה וקיר.

שלושת השטיחים מתארים את העבר, את ההווה ואת העתיד של מדינת ישראל כמו שנראו בעיניו ב-1960. האוירים לעבודה נחתמו בשנת 1963-1964, והאריגה הסתיימה בשנת 1966. השטיח המרכזי, הגדול מכולם, המתאר את העבר, מציג את סיפור יציאת מצרים והתגבשותו של העם וכן סיפורי משנה כמו מאבקו של יעקב במלאך. השטיח השמאלי מתאר את ההווה, הוא ירושלים בשנות השישים של המאה ה-20, והשטיח הימני מתאר את העתיד, ובמרכזו מתואר חזון אחרית הימים - "וגר זאב עם כבש ונמר עם גדי ירבץ".

השטיחים נתלו בשנת 1969, ומאז, במשך ארבעים שנה, היו תלויים באותו מקום ללא כל תחזוקה. לפני כעשר שנים נשלחו לניקוי ולשימור שכלל עבודת רסטורציה מורכבת, ומשחזרו נתלו בשיטת תלייה אחרת. עבודת השימור כללה בין היתר גם מחקר בנוגע לסוג הצמר שממנו נוצרו השטיחים והתחקות אחרי יצרני החוטים.

הפסיפסים נוצרו מראש בדמות קטעי ממצאים ארכאולוגיים, ושאגאל דרש שניתן יהיה ללכת עליהם. הם מבטאים את הבסיס לקיומנו כאן, ובהיותם חלק מרצפת הכנסת - משכן הקבע של הדמוקרטיה - הם יועדו להיות בתפיסתו של שאגאל דימוי ליסודות הדמוקרטיה שעליהם מושתתת המדינה. שאגאל שביץ את עצמו בדיוקן עצמי בתוך הפסיפס, דמות עם שער מתולחל.

קיר המליאה - "שאי שם ירושלים" - דני קרוון

קיר המליאה הוא קיר אבן שנותן תחושה של רישום ומתאר את הצל הנופל על חומות ירושלים לצד המדבר וההרים הסובבים אותה. קיר זה נמצא תמיד ברקע המליאה, והתלבטותו הגדולה של האמן הייתה כיצד ליצור רקע שלא יאפיל על הנואם ובכל זאת יהיה חי ומעניין להתבוננות ממושכת. הרעיון המרכזי היה קיר מאבן שנושא הקשר בין ירושלים של מעלה, המסמלת רוחניות, ובין ירושלים של מטה, המסמלת גשמייות. אורכו של הקיר כ-30 מטרים וגובהו 7.5 מטרים. הוא נבנה מאבן גלילית שסותתה בידי בעלי מקצוע שעבדו בהנחיית האמן, כשכל אבן עובדה בנפרד. תהליך העבודה היה ממושך ורווי דילמות. כשנחנך הקיר בשנת 1966 רצה קרוון ששמות כל הסתתים שעבדו על היצירה ייחרתו עליו, והכנסת סירבה. בתגובה סירב קרוון לחרות את שם היצירה ולחתום על העבודה, וכך כחמישים שנה הייתה העבודה ללא כותרת וללא חתימה. רק בשנת 2014 נחתמה היצירה ונחרתה כותרתה בעברית ובערבית: "שאי שלום ירושלים". קרוון ממשיך להיות מעורב בעבודתו, ולפרקים, בתגובה לאירועים פוליטיים, מחווה את דעתו בהקשר של עבודתו הניצבת במליאת הכנסת.

עבודת קיר - חוה קאופמן

הקיר שלאורך המזנון הכללי המשמש את עובדי הכנסת ובאי הבית הוא מעשה ידיה של אמנית הקרמיקה חוה קאופמן, ילידת ארגנטינה, שעלתה ארצה בשנת 1957. הקיר עשוי אריחים מזוגגים. גובהו 2.85 מטרים ורוחבו 21 מטרים. מיקומו לאורך המזנון אינו מיטיב עמו, שכן מהמרווח הצר שלאורך המחיצות שנוספו במשך השנים, קשה להתבונן בו.

סופר ואני נפרדות. אני עוזבת את המשכן בידיעה שראיתי רק את אפס קצהו של האוסף ■



חוה קאופמן



מרוואת עיסא, מטפחות, 2005, בנייה ידנית, סרינה, צילום: שי בן אפרים
מתוך אוסף הקדמיקה בתערוכת הקבע במשכן הכנסת

עיצוב קרמי באוסף הקבע של הכנסת

תערוכה שבירה

התערוכה "חומר, זהות", המוצגת כחלק מאוסף הקבע של אמנות ישראלית בכנסת, היא תוצאה של תהליך עבודה שארך יותר משלוש שנים. העבודה על התערוכה החלה ביוזמתה של שרון סופר, אז אחראית תחום אמנות במרכז המחקר והמידע של כנסת (היום אוצרת הכנסת). יוזמה מפתיעה זו צמחה בעקבות פרלמנטים רבים בעולם שאוספים יצירות אמנות של מיטב היוצרים בארצם, המייצגות את תרבותה ואת מיטב אמניה. התערוכה הראשונה שהוצגה בכנסת כחלק מיוזמה זו היא של צלמים צעירים. ומשהסתיימה העבודה על תערוכה זו פנתה אליי שרון סופר וביקשה שאבקר בכנסת כדי לבדוק אפשרות להגיש הצעה למכרז לאוצר/ת אוסף העיצוב הקרמי.

שוחחנו על כמה אפשרויות מתוך הרצון לבחון היבטים של אוסף פוטנציאלי: עד כמה להדגיש את ראשית הקרמיקה הישראלית? האם להתמקד בתמה מסוימת שלה? האם לפתח שפה עיצובית מקשרת? או שמא להתייחס אל התחום בפרספקטיבה רחבה ולכלול באוסף גוף עבודות מגוון? העובדה שאין אוסף ציבורי בהיקף כזה של קרמיקה ישראלית (יש אוסף קטן מאוד במוזיאון בית אהרון כהנא, שמבוסס בעיקר על עבודות של יוצרים שהציגו בחלל המוזיאון, וכן כמה אוספים פרטיים שרובם משלבים בין קרמיקה ישראלית לבינלאומית) הקשתה מאוד על חידוד נושא ספציפי בתחום. היעדר אוספים ציבוריים של אמנות ועיצוב קרמיים יצר תחושה של הזדמנות פז חד פעמית, חרדת קודש, "בחירה גורלית" של כל פריט ופריט. רציתי אפוא להתמקד בהכול: בהיסטוריה של הקרמיקה, בתפיסות המגוונות ביחס לחומר, בראשית הקרמיקה הישראלית, בקרמיקה ממפעלי התעשייה ששיאם היה בשנות החמישים או ביוצרים צעירים בראשית דרכם. אבל עם זה הבנתי שדווקא באוסף כזה התמקדות יתר תחמיץ את ההזדמנות. החלטתי להתמקד בקרמיקה הישראלית כמשקפת רב תרבותיות. חשתי שבמהלך כזה יש אמירה חזקה מאוד הן מבחינה חברתית, על ידי הדגשת המציאות הרב תרבותית שאנו חיים בה כעובדה בעלת יופי וערך רב; והן מבחינה הבנת האובייקט הקרמי באשר הוא כמפענח ומשקף תרבות. סביב רעיון זה בניתי את הצעתי למכרז שלשמחתי התקבלה.



רונית צור, ברושים, 2012, בניית יד

בשלב זה הוצאנו "קול קורא" להגשת הצעות לעבודות. כ-200 הצעות הוגשו, ומהן נבחרו 52. תהליך הבחירה היה מעניין מאוד שכן היה עליי לנמק את בחירותיי לוועדה אקדמית שכללה את שרון סופר כנציגת הכנסת ואת המעצב דב גנשורא כיועץ חיצוני. ההצגה מול הצוות יצרה דיון מעניין ביותר על כל עבודה ועבודה. הדיון במתכונת זו אפשר לנו לשוחח בחופשיות על השיקולים לבחירת העבודות ולקבל משוב מעניין ויצירתי, לקבל תוקף או להתלבט במשותף. כמי שרגילה כל כך להחליט באופן עצמאי מאוד, היה בתהליך זה משהו פורה ומסקרן. מכיוון שאני נשאלת לא פעם, חשוב לי לציין כי בשום שלב של גיבוש התערוכה לא הייתה התערבות על רקע פוליטי בבחירת העבודות. לאחר שתהליך הבחירה הסתיים, התקיים המרכז על מעצב התערוכה, שבו הייתי שותפה לבחירתה של מיכל אלדור, מעצבת תערוכות בעיקר במוזיאון ישראל.

בהתבוננות על אוסף הצילום התלוי במפוזר במשכן, זיהיתי את הקושי לתפוס אותו כגוף עבודות שלם. הוא מוצג כיחידות אמנותיות עצמאיות ללא זיקה בין אחת לאחרת וללא הקשר כולל. הבנתי שחשוב מאוד שהעבודות הקרמיות לא יפוזרו ברחבי האגף, אלא ירכזו ככל האפשר: רובן קטנות יחסית, וחששתי שמא יתמזגו יתר על המידה בתוך המבנה המונומנטלי, העמוס והרב חומרי של המשכן. גם חשבתי שזיקה הדדית תעשיר את ההתבוננות על האוסף. זו הייתה נקודת המוצא הראשונה בעבודה עם מיכל המעצבת. במקור היה האוסף אמור להיות מוצג בשלוש הקומות של אגף קדמה, אבל בשל הרצון לייצר תחושה של קשר בין המוצגים, הוא מוצג כרגע בשתי קומות. זאת ועוד, מיכל התייחסה בכובד ראש לניסיון ליצור ריחוק בין המוצגים לצופה, ולפיכך שולחן התצוגה בנוי ממישור תחתון שמרחיק (לפחות מבחינה חזותית) את הצופה מהעבודה, וממיישור מוגבה שעליו מונחות העבודות. בשביל מעצבת התערוכה הצגת קרמיקה דרך קבע במרחב ציבורי הומה (על פי מנכ"ל הכנסת כ-240,000 איש מבקרים מדי שנה בשנה באגף ועדות הכנסת) היא אתגר, שכן המוצגים מטבעם שבירים וחלל התצוגה אינו מוזיאלי ואין בו שמירה ייעודית לקהל שאינו מצפה להיחשף לעבודות אמנות ועיצוב בכנסת. עוד נלקחה בחשבון העובדה כי מדובר בתצוגת קבע שאמורה לעמוד שנים, ועל כן השולחנות עשויים מחומרים עמידים לאורך זמן (עץ מצופה צבע אפוקסי, נירוסטה). אף שניסינו במשותף לבחור אילו מהעבודות יעבדו טוב זו עם זו, בסופו של דבר חולקו העבודות למקבצים על השולחנות במקום, תוך כדי בדיקה ממשית בשטח. מכיוון שלא ידענו אל נכון אם יצא קטלוג לתערוכה, הוספנו בכל כתובית הסבר קצר על העבודה בשלוש שפות. ההנחיה לכתוב את המידע בשלוש שפות - עברית וערבית כשפות הרשמיות בישראל, ואנגלית לתיירים הרבים המסיירים בכנסת - היא חלק ממדיניותו של מרכז המחקר והמידע, כך שבנושא זה לא היה צורך בדיון.

בסופו של דבר התערוכה מייצגת קבוצת יוצרים מגוונת מאוד ורב תרבותית. דווקא במשכן הכנסת היה לי חשוב להציג עבודות שמייצגות יוצרים רבים מקבוצות בעלות אינטרסים שונים מתוך



מימין לשמאל: אמנון עמוס, לידיה זבצקי, טל גור, יהונתן הופ, עירית אבא



מימין לשמאל: רחל כדמור, רינה פלג, ורדה יתום, משה שק

מתן תשומת לב לעולם התרבותי העשיר הנוצר כאן ובכוונה להסיט לרגע את המבט מהמתחים ומההתנגחויות של הקבוצות בחברה הישראלית. כך יתאפשר לשים לב ליופי שבשונות, לריבוי הקולות, לשפה התרבותית העשירה הנוצרת כאן, לא בכוונה לטשטש שונות זו, אלא מתוך רצון לראות את היופי של המורכבות החברתית והרב תרבותית המאפיינת את המקום שאנו חיים בו. התערוכה גם אינה מחולקת על פי המושגים השגורים בשדה הקרמיקה כמו "אמנות", "קדרות" או "עיצוב". בתערוכה מוצגים אובייקטים ששייכים לקטגוריות משנה אלו יחד, ללא אבחנה או הפרדה, מתוך רצון לפעול משיקולים נושאים ואסתטיים, ולא על פי הקטגוריות היוצרות הפרדה מלאכותית ולא מהותית.

בשנים האחרונות זוכה הקרמיקה, תחום בעל היסטוריה ענפה, להכרה מחודשת, ואוסף זה מעניק לה, כתחום בעל הווה מסקרן ומבטיח, משנה תוקף. ייחודו של האוסף נובע גם מהיותו היחיד בישראל בהיקף כזה. האוסף כולל עבודות של יוצרים ותיקים וצעירים, מהגרים וילידי ישראל, אמנים, קדרים ומעצבים. נוסף על שורשי העמוקים (יותר מ-10,000 שנה של יצירה באזורנו) החומר הקרמי, שימושי ושיטות העיבוד שלו מתחדשים ומתעדכנים כל העת. כיום הבראשיתיות המיתית של החומר מצד אחד והשימוש בטכנולוגיות חדשות ועדכניות מצד אחר יוצרים מפגש פורה ותוסס בין המסורתי לעכשווי ובין המקומי לגלובלי. זאת ועוד, תכונותיו המיוחדות של החומר הקרמי - היותו קר למגע אך בעל נוכחות פיזית חמה, אין סוף צבעיו ומרקמיו, האפשרות ליצור ממנו עולם דימויים מרובד והמפגש בין המסורתי לעכשווי - יוצרים שיח חומרי מעניין במיוחד, שמשמש לאמני העיצוב הקרמי בארץ ובעולם כולו זירה לביטוי אישי ומאפשר להם עיסוק בסוגיות של זהות.

בהתאם לנושא התערוכה שנבחר, במרכז בחירת העבודות לאוסף ניצבו המושג "זהות" וההתמודדות עם שאלות של זהות מקומית ורב תרבותית כמו שהן מיוצגות, על מכלול מרכיביו, בשדה העיצוב הקרמי. גוף העבודות יכול לתעתע: באחדות מהעבודות ניכרים שורשים שנעוצים עמוק במסורת קישוטית ענפה, ואחרות נוגעות בנושאים שנמצאים במרכז העצבים של החברה הישראלית: הגירה, הרס, פרדה, מוות וקמילה. בשקט, באופן חתרני, המתבונן המעמיק ימצא באוסף עבודות שעוסקות בנושאים מהותיים הנובעים מהקונפליקטים הרבים בחברה הישראלית.

עם השנים הייתי ועודני מעורבת בפרויקטים רבים (נוסף על אחרים שבהם לא הייתי מעורבת), שבהתמדה ובמצטבר יצרו שינוי ביחס לתחום הקרמיקה בתרבות הישראלית. מדובר בתהליך הדרגתי. בהשוואה ליחס לקרמיקה לפני כ-25 שנה (או סיימתי את לימודי בבצלאל), חל שינוי אדיר לטובה. היום התעלמות או התייחסות תרבותית מנמיכה לקרמיקה משולה לבורות או לגישה לא מעודכנת. המוזיאונים הגדולים אמנם עדיין אינם רוכשים קרמיקה לאוספיהם, אבל אלה גופים מיושנים וכבדים שמשתנים באטיות מבהילה ומתוך שיח מקובע מאוד. בדברים שנשאתי



הדס רוזנברג ניר, ירושלים השמימית, 2003, יציקת חומר קרמי לתבנית

לרגל פתיחת התערוכה אמרתי: "אני מקווה שהצגת האוסף לקהל הרחב תהיה מרחיבת אופקים ותפתח את המוזיאונים הגדולים בישראל ליצור אוספים של עיצוב ואמנות קרמיים כתחום חשוב באמנות ובעיצוב הישראליים". כקבוצה של יוצרים אין ספק כי אוספים כאלה חשובים מאוד לביסוס מעמדם של האמנות והעיצוב הקרמיים; אבל כיוצרת יחידה איני באמת משוכנעת שזה חשוב. לעתים כוחנו מתבטא דווקא בהיותנו תחום שוליים או תחום ביניים. אני עצמי מעוניינת להתמקד בתחום שלנו כתחום מסקרן, שמתפתח בדינמיות, צעיר (למרות אלפי השנים) ובוטט. תחום טרנדי ונחשק, אני מתמקדת פחות בכניסה למוסדות ההגמוניים, ויותר בבניית חלופה הן ביצירה האישית והן בעבודה כאוצרת עם יוצרים נוספים. איני מתמקדת במה שחסר, אלא במה שיש לתחום שלנו לתרום לדיון שרלוונטי לו. לצד הרצון בהכרה ממסדית כתחום, ברמה האישית אני שואלת "האומנם חשוב לנו להיכנס למוזיאון?" האם לא מוטב לנו להיות הילד המגניב, המוזר והאוטוסיידר בשכונה?

אין ספק כי בתוך המסע המעניין בעולם "יחסי הכוח שבין האמנויות", "חומה, זהות" - תערוכת אוסף הקבע של עיצוב קרמי במשכן הכנסת - מעמידה באור חדש את היחסים בין מרכז לשוליים בשדה האמנות והעיצוב (הכנסת השקיעה יותר מ-200,000 ₪ רק ברכישת העבודות, נוסף על ההשקעה בעיצוב ובאמצעי העמדה, אוצרות וכדומה). במובנים רבים זו תערוכת חתך יוצאת דופן בייחודה, בהיקפה ובחזון הרב תרבותי העומד מאחוריה כתצוגת קבע. יחד עם אוסף הצילום ושתי תערוכות מדיומאליות הן שוברות את המוסכמה כי אמנות או עיצוב שמוצגים במשכן הכנסת יהיו בהכרח יצירות ירודות או מתחנפות. נהפוך הוא. העבודות החדשות המוצגות באוסף הכנסת נוגעות בסוגיות מעניינות חברתיות ומקומיות. תערוכה זו היא אפוא עוד נדבך חשוב ביותר, מבחינה הצהרתית ועניינית, בתמיכה באמנות ובעיצוב מקומיים בכלל ובאמנות ובעיצוב קרמיים בפרט. זה אוסף של יצירות שבירות מלאות בכוח ■

////////////////////
מציגים: עירית אבא, אורלי אדלביץ', טנת אווקה, מרואת עיסא, מיכל אלון, יונתן אופק, איתמר בגליקטור, כוכביית בן עזרא גולדנברג, יובל שאול, אסתר בק, טל גור, יעל גרונה, גלי גרינשפן, לנה דובינסקי, נועם דובר ויואב רכס, יהונתן הופ, לידיה זבצקי, אבנר זינגר, טליה טוקטלי, שלומית פייבלום-מילה, מרק יודל, רחל כדמוה, עינת כהן, נורה כוכבי ונעמי ביטה, אמנון ישראלי, ורדה יתום, רות לצר, מיה מוצ'בסקי-פרנס, דוד מוריס, הילדה מירום, בתיה מלכא, רועי מעין, תמר משולם, יעל נובק, שרה פלי ורצמן, מירי פליישר, אמנון עמוס, עפרה עמיקם, אילון ערמון, רינה פלג, רונית צור, סטודיו קאהן - מיי ובעז קאהן, מרסל קליין, רינה קמחי, Reddish - עידן פרידמן ונעמה שטיינבוק, רעיה רדליך, הדס רחנברג-ניה, גנאדי רויטיך, לאה שבס, רעיה שטרן, ציונה שמשי, משה שק.

אוצרת: שלומית באומן /// **ועדה אקדמית:** שרון סופר, דב גרנשורא /// **מעצבת:** מיכל אלדור

////////////////////



רעיה רדליך, קטעי כד, 1991, עבודת אבניים



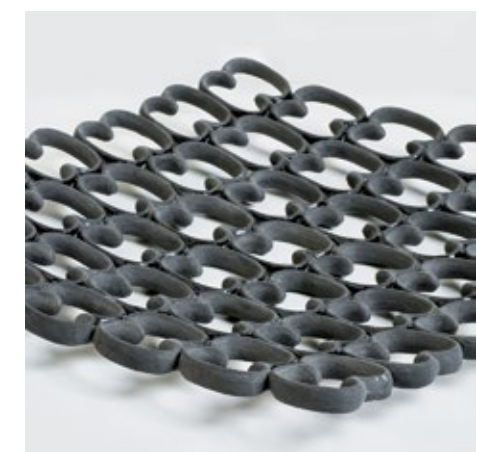
מיכל אלון, כלי (פרט), 1998, עבודת אבניים



יהונתן הופ, שכונה, מגש עם בתים (פרט), 2013, יציקת חומר קרמי לתבנית



אמנון עמוס, אמפורה, 2004, עבודת אבניים
עיבוד ידני



שרה פלי ורצמן, Re Design - נעמן A98 (פרט), 2004, יציקת חומר קרמי לתבנית, עיבוד ידני

בתחילת עבודה חדשה אין כלום בעולם

אני משתמש בחומר ככלי להביע את תחושותיי ואת רגשותיי. לרוב יצירותיי מופשטות ועשויות צורות פשוטות, ובעזרתן אני מביע את הרעיונות ואת הרגשות שאני מביא אתי לתהליך היצירה. לעתים אני בעצמי לא יודע להגדיר במילים את מה שמניע אותי בתוך התהליך, ובכל זאת הכול נמצא בעבודה ואני מקווה שהצופה יתחבר ליצירה מתוך עולמו הפנימי ויחוה אותה בעצמו.

אני מחפש ומתעניין בצורות, בצבעים ובמרקמים, ומנסה למצוא את השילוב המדויק שיתאים לכל עבודה. אני אוהב להשתמש בגוף שלי כדי ליצור, ושואף ליצור עבודות גדולות ממדים. התחושה של העבודה בחומר בידיים, ברגליים, בגב - ובעצם בכל הגוף שמתגייס ופועל - כדי להפוך את החזון לאובייקט מוחשי, יש בה משהו מזכך, תהליך שעובר ממני אל היצירה. אני מחפש כל הזמן שפה חזותית חדשה, משהו שונה וייחודי שיביע את הגישה שלי לחומר.

כשאני מתחיל פרוייקט חדש, בסטודיו לבדי, אני ממש משתגע לפעמים מהקושי לעשות את הצעד הראשון להנחת היסוד לעבודה. אני עובד בבלגן, והשולחן שלי לעולם אינו פנוי לגמרי. אבל בתחילת עבודה חדשה התחושה כל כך ריקה, כאילו אין כלום בעולם, ומשם אני צריך ליצור משהו. ברגע שהתחלתי, אני כבר מתגלגל הלאה בקלות. הבלגן שלי מאתגר אותי ליצירה, אני רואה צורות מעניינות ומרקמים חדשים שנוצרים מתוך השילובים של חפצים וחומרים המקיפים את סביבת העבודה שלי, והם נותנים לי רעיונות חדשים שנכנסים לעבודותיי ■



| אודי אבן - קדר אמן | אוצרת: תמרה ריקמן | מרס-אפריל 2016 | בית בנימיני, תל אביב |

אותות אור

בשנות השמונים, השנים שבהן למד אודי אבן קדרות בבצלאל, החל להתנסח הפוסט-מודרניזם בקרמיקה הישראלית כשינוי רדיקלי בצורתו של הפיסול הקרמי. ביצירותיהם של אמנים כגון ציונה שמשי, משה שק ונורה ונעמי הופיעו מבני חרס שאזכרו מבנים אורבניים ואתרי פולחן, מתובלים במידות כאלה ואחרות של מטען ביוגרפי. החרס החשוף והיבש או זה המעטור באוקסידיים היה במידה מסוימת המשך תודעתי למסורת הקרמית שהובילו הדוויג גרוסמן וגדולה עוגן. על רקע זה כליו של אבן, על אף השימושיות הקיימת בהם (קדרות בישול גדולות ממדים לצד קערות בגדלים שונים) הם ביטוי למגמה זו, בעודם נעים בין יובש לרטיבות, בין פולחניות לשימושיות ובין אמנות לאומנות.

התערוכה "אודי אבן - קדר-אמן" שמה במרכזה את הכלים - הקטנים והגדולים - שיצר אבן על האבניים. כלים אלו מעוטרים באיילים, בכבשים ובשאר חיות פולחניות, והם חולקים מאפיינים איקונוגרפיים עם הפיסול הכנעני בנוסח קינ ותמוז. אבל החיות של אבן אינן רק קישוט, כי אם ביטוי עמוק לשאיפה לרוחניות ולטרנסצנדנטיות שבאה לידי ביטוי בתהליך היצירה. רבים מהכלים מעוטרים בטכניקת הראקו בזיגונים בסקלת צבעים מצומצמת שבין שקופה לכחלחלה. טכניקת הראקו משתלבת פה כביטוי למקורות ולהדגשת תהליך היצירה. הזיגוג לרוב אחיד, ללא רהבתנות אמנותית, בייחוד בכלים הגדולים, אולי כניסיון לביטוי חיצוני ליצירה האנושית.

המבט בתערוכה מטשטש בין מוקדם למאוחר עד כדי מעין פטישיזציה של כלי החרס. דווקא עבודות המחווה על הגג והמיצבים המשותפים מביאים לידי ביטוי מובהק את הצד הביקורתי בעבודתו של אבן ומחדדים את החשיבה על מהות התהליך האמנותי ביצירתו ויחסה אל מלאכת האומנות.



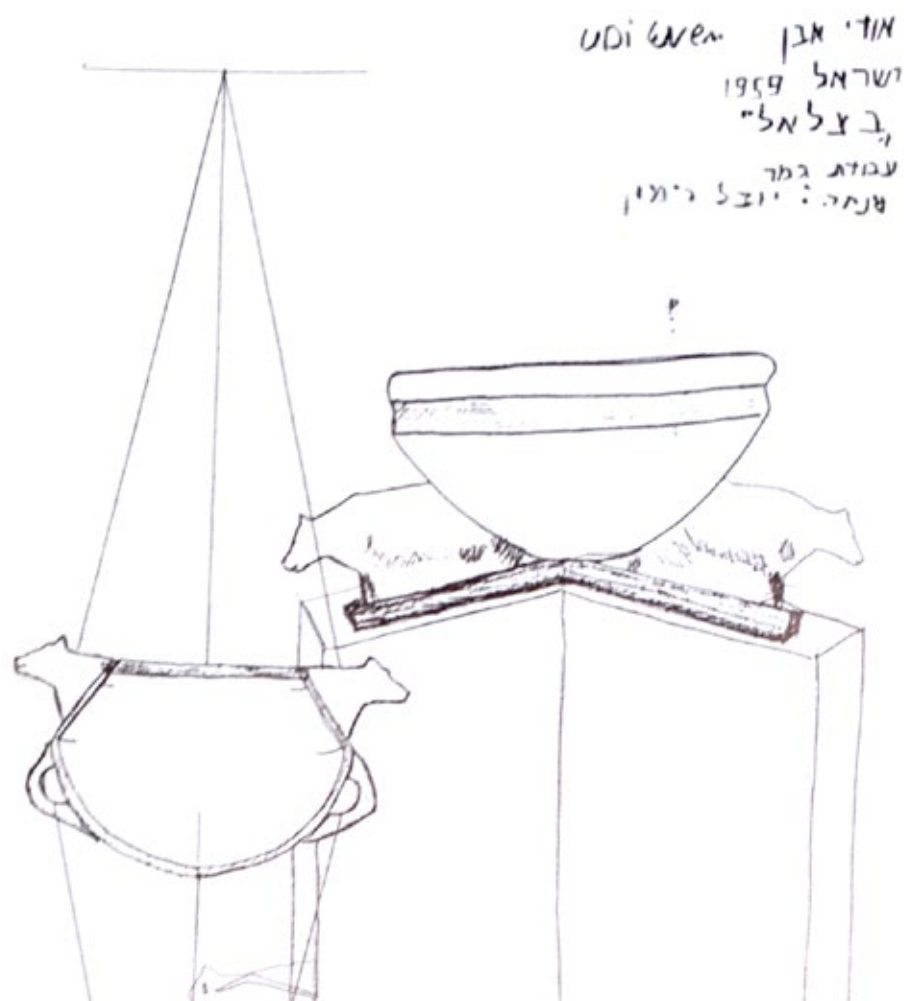
אודי אבן (שחזור: מיה מוצ'בסקי פרנס), **ערוגות כדים**, 1993/2016, חומר לבן שרוף, זרעים



אודי אבן (שחזור: מיה מוצ'בסקי פרנס), **שלולית**, 1998/2016, חרסית, חמרה, זרעים



אודי אבן, קדרה, 1990, אבניים, חומה, שרפת ראקו, אוסף משפחת רוזנהיימר



שרון קרן ואודי אבן, שיעור מולדת, 2002, יציקת בוך, שרפת חיזור, עץ, ברזל, חומר ומוץ

בשנת 1985 הצטרף אבן אל קבוצת זיק, שהקימו באותה עת שרון קרן, יובל רימון ואחרים. הקבוצה התאפיינה בפעילות אמנית קולקטיבית שמשלבת פיסול ומוזיקה באירועי מיצג. יצירותיה המוקדמות אופיינו במיצגים ששיאם היה טקסי שרפה שכילתה את הפיסול גדול הממדים שיצרו, אבל בהדרגה עברה פעילותה לטקסים שמדגישים תהליכים מטפוריים של יצירה אמנותית ותרבותית. אבן היה שותף מלא לפעילות הקבוצה ותרם למילון המושגים שלה התייחסויות לחומר הקרמי. כאן המקום לציין בייחוד את שלושת המופעים 1:10 (1994), אנרזיק (1995-1997) וטראנספורט (1998), שבהם שימשו כד החרס ויוצרו כסמן דיאלקטי מרכזי של לידה ומוות ביצירה. במופע 1:10 - וכן במופע אנרזיק, שהיה פיתוח שלו - יצר אבן כד מחומר על גבי אבניים. כד זה היה חלק מרכזי בשרשרת

מטמורפוזות של צורה וחומר. גם בטראנספורט שימש הכד כמוטיב מרכזי. באחד משיאיו עוצב גוש אדמת חמרה לכדי צורת כד שגובהו כמטר בעזרת מחרטה. בהמשך עבר הכד דקונסטרוקציה בעזרת זרם מים וזרעי חיטה.

באותן השנים פיתח אבן במקביל גם את הפיסול גדול הממדים שלו, רובו ככולו בהזמנה לתערוכות. בקרב העבודות בולט מיצב הכדים העשויים חומר לא שרוף, המהווים כר הנבטה לזרעים, שהוצג בתערוכה "המיכל והתכולה" (1993); או גלגל האדמה והחיטה מהתערוכה "חומר אחר" (1998). ייתכן שנכון לראות בעבודות אלו לא רק תהליך פשוט של לידה ומוות, כי אם תהליך מחזורי אינסופי וארס פואטי, משל היה אבן אלת השמים המצרית, הבולעת את השמש ויולדת אותה בכל יום מחדש. עוד ביטוי מוחשי לתפיסה זו אפשר למצוא בפרויקט "אלף הקערות", שהציג אבן יחד עם עודד אדמוב בשנת 2001. כאן הוצגו אלף וריאציות שונות ואינסופיות על צורתה הבסיסית של קערת אוכל בסגנון אוריינטלי. חוץ מהעיסוק במלאכה, הציגה סיגל ברניר (2001) לראות בפרויקט ערעור על תפיסת הקרמיקה כאמנות וכאומנות גם יחד, ואולי נוסף גם - נקודת המפגש שבין האדם לעולם, דרך החומר ■

מקורות

ברניר, סיגל (2001). "אלף קערות בגודל כף יד - אודי אבן". 1280°C: כתב עת לאמנות הקרמיקה 2: 18-23.

קדרות זה מחרמן. תגידו מה שתגידו, תנסו לכבס את זה ולקרוא לזה במילים יפות, החוויה הגופנית של הפעולה עצמה מפעילה אצל היוצר את אותן נקודות שפועלות כשחרמנים. הרוחניים שבינינו יחברו את זה לצ'קרת הבסיס, לאדמה; התרפיסטים יתייחסו לסיבוב ולמגע הרך של החומר ולשלב האנלי בהתפתחות.

כשאני עובד על האבניים עם ילדים, אחרי הרתיעה הם מתמסרים לחומר ולסיבוב, ויש להם מבט מחפש. נראה שהם מחפשים את הנקודות בגוף שמרגישות, כאילו התוודעו לחוש חדש שלא היו ערים לו אליו קודם לכן; אולי העמקה וגילוי של רבדים נוספים בחוש המישוש. שכן מעבר לתחושה של סיבוב האבניים, חוש המישוש מרגיש את החומר לעומק, מעבר לפני השטח. זה קורה גם עם תלמידים מבוגרים. עמם, בעת הגילוי, יש התכנסות ומבוכה, ובכל קורס חדש יש לפחות אזכור אחד של הסצנה מרוח רפאים עם פטריק סוויזי. הסצנה הידועה מהסרט מתחברת לגלורפיקציה ולרומנטיזציה של החוויה והתחושה, ועם ההתעמקות בעבודת הגלגל, ההתמקדות בחוויה החושית מתחלפת בהתמקדות בפעולה ובכלים הנוצרים בעקבותיה. מתקיים חיבור למסורת של עשייה - אומנות (קראפט) ואמנות (ארט).

לאחרונה התוודעתי לפורטוס (שם אינסטגרמי של קדר נורוני). הפיד שלו מוצף בצילומים ובסרטונים ערוכים לעילא, נקיים וחדים. ברוב הצילומים רואים אבניים נקיים, כלי על הגלגל, ומאחור, על מדפים מצוחצחים, כלים גמורים מסודרים יפה. ברובם מופיעות הידיים שלו חופנות את הכלי, שריריות ומלאות ורידים. בסרטונים יש צילומי תקריב של החומר, כשהוא פותח פתח או מצר את צוואר הכלי. כשראיתי את זה לראשונה צעקתי: זה פורנו! פורנו של קדרות! - בחירה ועריכה של מקטעים מתוך העשייה, המים והבוץ הנוטף על הכלי בהילוך אטי, כמו תעמולה ארופית לגילדת הקדרים.

בשיחה עם חבר קדר דיברנו על חרמנות וחומר. הסכמנו שהחרמנות מתבטלת בשלב היבש של החומר, ואחרי השרפה היצר מת לחלוטין ואולי גם היצירה. גם ברוח רפאים וגם אצל פורטוס אין התייחסות לשלב היבש והשרוף. המציאות הקדרית המצולמת מתקיימת בשלב הרטוב בלבד, ואצלי בסטודיו המציאות היומיומית הרבה יותר מאובקת, הרבה פחות לחה ופורנוגרפית. החומר כבד, והשרפה חמה, והעשן נכנס לנחיריים ונדבק לבגדים, ולכל מכירה צריך לארוז ולסחוב, וכבר אין מקום על המדפים. ולעתים נשבר.

נראה שהשלב הקשה של החומר משמעותי ונצחי יותר מהשלב הרך שלו, אבל אנחנו מתמסרים לחוויה הרכה, אחרת מה יישאר לנו? אבק? ■

מקרה מבחן של טורטוס ופטריק סוויזי זצ"ל

ארוטיקה של

<https://www.youtube.com/watch?v=QcUxLvELLxM>

קדרות



| בן הגרי | רצונו של קדר | אוצרות: ענת דנון סיון וגנית אנקורי | פברואר-יולי 2016 | מוזיאון תל אביב לאמנות |

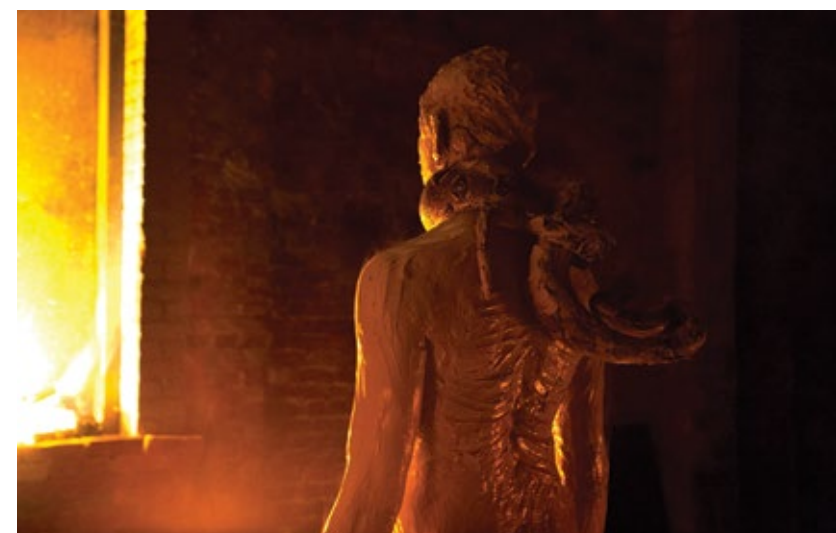
רצונו של קדר

תערוכה ששמה קוסם כל כך ליוצרים בחומר מעולם לא הוצגה במוזיאון תל אביב, ולרגע היה נדמה שהנה סוף סוף זכתה הקרמיקה לתערוכת יחיד בהיכל האמנות העכשווית בישראל. אבל הצפייה בתערוכה והביקורות הקרירות העלו שאלות יותר משהסבו נחת (וטוב שכן). בן הגרי - אמן וידאו צעיר ומוערך, בוגר המדרשה, שידוע כאמן ההיפוכים והתאטרליות - הציג תערוכת יחיד במסגרת זכייתו בפרס פרוכטר לאמן וידאו ישראלי (עד יולי 2016). וכך הגרי כותב על עצמו: "עבודות הווידאו שלי והמיצבים הם טרגדיות קומיות אשר מתרחשות בסביבות אבסורדיות [...] אשר מעלות שאלות על זהות וטריטוריה. בסרטים שלי, סביבות ממוסדות ותושביהן מתפקדות כבתי כלא וכמקום מפלט בו זמנית" (אתר הבית של בן הגרי). זה הקו שהנחה אותי במאמר זה לקריאת התערוכה - חיפוש האבסורד, האלמנט הטרגי-קומי ובחינת הסביבה המוצגת כמקום מגביל וממשש.

היפוך אובייקט-יוצר, אב ובן: איך נולד/נוצר אדם?

שם התערוכה - "רצונו של קדר" ובאנגלית Potters will - לעומת השימוש השגור במינוח Potters wheel ככינוי לגלגל האבניים מבטא רצון או רצון מתנגל או גלגל שרוצה, גלגלם של הדברים. אבל מי המסובב ומי המסובב? האם הקדר, בתנועת הרגל והיד הוא שמעצב את החומר? או שמא החומר על תכונותיו הפיזיקליות הוא שמכתיב את תנועת היד? בכל מקרה זו מערכת של חוקים והגבלות. בן הגרי מאיר בכל עבודותיו את החוקיות, את ההכרח, את השליטה כמנגנונים דו כוונים, ומכאן משליך על החברה ועל עולם האמנות. בווידאו נראות ידיו של הקדר האמריקני פול שלף (Chalef) ממרכזות, פותחות ומרימות גוש חומר על האבניים בשעה שחלל הסטודיו כולו מסתובב סחור-סחור. רק מרכז האבניים ועליו הכד הנוצר נראים כעומדים במקום. במקביל גם המיצב ובו סדנת קדרות בעלת מראה נוסטלגי מסתובבת על צירה בקצב ובעוצמה הולכים וגוברים. שוב לעיני הצופים העולם סובב על צירו. הפריים צולל אל תוך לועו של הכד הרטוב, וממנו מגיחה ונולדת דמותו של אדם בוך.

מיתוסים רבים נקשרו בלידת האדם מבוך, מעפר, מאמא אדמה: ח'נום, האל הבורא המצרי



תערוכת בוגרים //

עבודות שהוצגו בתערוכת הבוגרים של התכנית MDES - תואר שני בעיצוב, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, במסגרת אירועי MASTER בבית הנסן בירושלים, מרס 2016.
צילום: אייל תגר



איתי לניאדו // SEMIAUTOMATIC // טכנולוגיה ועיצוב // מנחה: אייל פריד

הפרויקט מתבונן בקשר המוכר בין שפת המחשב הבינרית ובין סריגה, ומביע אותו באופן אינטואיטיבי בעזרת תוכנה פשוטה ומנגנון צביעה מכני. איתי מייצר מערכת שכוללת סקריפט מחשב ומדפסת ייחודית, הצובעת את חוט הצמר לפני הסריגה כדי לאפשר יצירת דימוי מוכתב מראש. המשתמש נעשה בעצמו חלק ממערכת זו, כשאת פעולת הסריגה-הדפסה הוא משלים בעבודת קראפט מסורתית.

עדן אוחנה // דימוי ואשליה //

אודות עיצוב // מנחה: פרופ' עזרי טרזי

פרויקט זה מציע חפץ-עטוף-בדימוי כקטגוריה חדשה של אובייקטים בעלי מודעות עצמית. אלה מותאמים טוב יותר לעידן שבו צריכת הדימוי של המוצר קודמת לצריכת הפונקציה שלו וחשובה ממנה. הבחירה של עדן בקומקומים, בצלחות ובגביעי יין נובעת מהיותם אייקונים בני אלפי שנים של תרבות, שימושיות, טקסיות ונוי. בסדרה הזאת נוצר ערפול מרתק בין הקומקום המתפקד לזה העטוף בתכריכי הדימוי שלו עצמו או של אחד מחבריו הנחשקים יותר. נכון לעכשיו נראה כי הדימוי, הפוגם בפונקציה, מאפיל עליה ללא ספק בפתינותו.



שייצר את בני האדם בעזרת אבניים מאדמת הנילוס; המהר"ל מפראג, שברא את הגולם מחומר; פרומתאוס, שייצר את האדם מבזבז בדמות האל; ובכולם סדר הפעולה הוא יוצר בעל כוחות אלמוניים (אל, טיטאן או קוסם) שיוצר את האדם מחומר. בן הגרי נשען על המיתוסים, אבל משנה את כיוון הפעולה. הקדר הוא שיוצר את הכד שממנו נולד האדם. האדם במרכז. האדם שיוצא מהכוח הצנטרפוגלי משתחרר מחוקיות השיח על חוקיות העולם. ולא זו בלבד, נקודה חשובה בשינוי השיח מתייחסת לאופן הבריאה. במיתוסים - האל יוצר באופן רוחני, נקי, משב רוח שמפיח רוח. לעומתו האדם, הקדר, נמצא בגשמי, ויצירתו חושית, מינית, מלוכלכת, מרגשת, קרה חמה, חומרית. מיניות מול מין, יצריות מול יצרניות.

היפוך הזירות, חומר/מושג: הדברים והמילים על פי מישל פוקו

חלל התערוכה מחולק לשניים: סדנת קדרות על במת עץ מאובזרת בכלים, באבניים ובכדים מתייבשים, אבל ריקה מאדם, שוממת; ומנגד מסך הווידאו הענק, השקול אליה מבחינת ממדיו, ובו נראות ההתרחשויות החיות: ידיים עובדות על הגלגל, תינוק הבוכ צועד במנהרת חומר אל האש, נחש נולד ממקל.

הווידאו הוא דימוי דיגיטלי חסר ממשות פיזית, רעיוני לחלוטין, מושגי, קובץ פיקסלים, תמונה שנקלטת על הרשתית שלנו. מולו סדנת הקדרות על מדפיה ועל חומריותה היא אותנטית וממשית, אך ריקה ושוממת. היא הדבר, היא ביתם של האובייקטים. שתי הסביבות האלה הן מרחבים מקבילים: המושגי - מרחב המילים; והחומרי - מרחב הדברים.

"האוטופיה", הסביר מישל פוקו בהקדמה לספר **המילים והדברים** (1966). "היא צורת ארגון מרחב שאינה זקוקה למרחב ממשי על מנת להתקיים. היא ממוקמת במרחב 'מופלא וחלק' - המרחב הלשוני - בלי להצטלב עם המרחב הממשי, שמטבע הדברים היה משבש את השלמות שלה ופוגע בתכונותיה הרצויות. גם ההטרופיה היא צורת ארגון מרחב, אלא שבה מצטלבים הדברים והמילים. המרחב הפיזי שבו הדברים מוצבים והמרחב הלשוני או המושגי שבו הם מתמיינים" (אזולאי, 2010: 111). ההטרופיה לפי פוקו היא מרחב שכולל הנגדה בין שני מרחבים אחרים - המרחב הפיזי, של הדברים; והמרחב המושגי, של המילים, ובמקרה של בן הגרי המרחב הדיגיטלי. במרחב המושגי הכול נמיש: הזמן, המציאות, חוקי הפיזיקה והמרחב הפיזי-ממשי הנתון לחוקיות. הגרי מפעיל את שני המרחבים בו זמנית, קושר אותם ומנגיד ביניהם, שוזר תפיסה דיאלקטית באשר לשיח ולאופן שאנו מתארים את ההווה. "ההטרופיה היא אלגוריה ליומרה כמו גם לכישלון לארגן את המרחב תחת חוק אחד ולשלוט בו באמצעותו" (שם: 117). כלומה הקדר שילד את עצמו בדמותו, או הבורא הבורא את עצמו, הוא מושג וממשות בו זמנית, ללא הייררכיה בין המרחבים. חוקיות היא פועל יוצא של חוקיות ולכן ניתנת לשינוי ■

מקורות

אזולאי, אריאלה (2010). "אחרית דבר: מרחבים ממשמעים ומרחבים לא ממשמעים". בתוך מישל פוקו, **הטרופופיה: על מרחבים אחרים**, תרגום: אריאלה אזולאי. תל אביב: רסלינג.



עבודתה זו של גלי כנעני מעלה בדעתי מחשבות נוספות. הספרים שוכני מדף. יש שעוברים מיד ליד, מקורא לקורא. אחרים מונחים במקום קבוע באין דורש. פעולת האמנית, שמתיקה ספרים מהמדף - שם הם מונחים במקום הקבוע על פי חוקי הספרנות - ומניחה אותם על הרצפה בסדר שונה על פי מערכת החלטות אישית שלה מציפה שאלות רבות.

נר לרגלנו... השטיח, החומר או הטקסט? מובן שזו שאלה מתריסה שכן הטקסט כמס והחומר שונה. כינוסם של ספרים לכדי דגם מעניק להם איכויות ומטפורות מתחומי האריגה, הרקמה, אבל מבטל את איכויות התוכן של כל ספר וספר. אותי מהלך אמנותי זה מכון למחשבות על הקשר בין רעיון לכוח. אני מוצאת במהלך האמנותי של גלי כנעני אחריות וצניעות. קיימת כאן האפשרות של פירוק העבודה והשבת הספרים אל המדף.

טליה טוקטלי



שטיח // גלי כנעני

אוצרי התערוכה: מיכל הורביץ וישעיהו איש גבאי
גלריית קיבוץ לוחמי הגטאות, יוני 2016
צילום: רוני כנעני

בתערוכתה "שטיח", גלי כנעני מציבה שאלות מחודשות לחפץ/מושג תרבותי מוכר, נפוץ ובעל היסטוריה ארוכת שנים. השטיח נפתח לדיון המציע ומאפשר קריאה מחודשת בנוגע למקומו המסורתי (המובן מאליו, לכאורה). הדיון עצמו מתקיים על גבי השטיח ובתוכו.

גלי שולבת מערכים ניסיוניים ומורכבים שבזדקקים חומר ומבנה, חפץ וסמל, מחשבה וזיכרון. פעולה זו פותחת את הגבולות בין הנראה לסמוי, בין השגור לנדיר ובין המפוענח למופלא. השטיח נוצר מתוך אובייקט אחר, מוכר ומזוהה היטב: הספר.

הספר כחפץ חומרי, הנדסי, ומכני: הנייר, התפרים, הכריכה, השורות, הגופנים, הדיו והדפדוף. הספר כערך תרבותי: השפה, הכתב, התחביר, הפיסוק, הסיפור, השיר, המשל, התפילה. הספרים, במבנה טהור זה, הופכים לספרייה, גשמית ורעיונית, הנעה במרחבי הזמן והתודעה.

שבוע העיצוב, מעמידה את יצירתו של זהבי לא רק אל מול מסורת הציור הארץ-הישראלית, אלא גם מול שפת העיצוב, הקראפט, ותעשיית הייצור ההמוני. זהבי שואל שאלות על מיקומו של האובייקט הפונקציונלי והחד פעמי ביחס למציאות וביחס לנצחיותה של האמנות, ולא פחות מזה - של הלאום. "ציינה" - קולקציה יפה של רישום טעון על סט כלים מפלסטיק זול - מעירה על עצם פעולת הרישום, המתווכחת עם המחיקה הכרוכה בעצם פעולת הצפייה בכפר מחלונותיהם המרהיבים של בנייני הר הצופים.



שני ברבורים



תרגיל מייסן



תרגיל ענק, סט



עיסאווייה מהאגם



תרגיל הפגודה



תרגיל בכחול לבן, סט



סינית



תרגיל כוסות רוח למת



מבט מהחוף

ציינה // ראובן זהבי

אוצרים: קבוצת סלה-מנקה

התערוכה הוצגה במרכז לאמנות ומדיה "מעמותה" בבית הנסן, ירושלים, במסגרת שבוע העיצוב צילום: ראובן זהבי

שם תערוכתו של ראובן זהבי, "ציינה", מתייחס למסורת כלי הפורצלן הסיניים ועיטוריהם ולסרואים כלי השולחן הביתיים. בתערוכה מציג זהבי את "סרואים עיסאווייה" - קולקציה של כלי פלסטיק חד פעמיים שמשמשים מצע לרישומיו. כל הרישומים הם בבחינת מבט אל עיסאווייה, הכפר הגדול השוכן למרגלות האוניברסיטה העברית שעל הר הצופים, אל מול חלונות האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל. תיאורי הכפר הפלסטיני, שתושביו חיים בתנאים לא תנאים אף שמאז 1967 הוא נכלל בגבולותיה המוניציפליים המורחבים של העיר ירושלים, החליפו בתערוכתו של זהבי את הנוף הסיני ולעתים אף האירופי. לרגעים נדמה שנופי הכפר המוכה אף משתלבים עם הדימויים הפסטורליים המוכרים מכלי הפורצלן. "הכפר", אומר זהבי, "שענן מיתמר ממנו וקולות נפץ נשמעים בו, נשאר שקוף ביומיום של קהילת הר הצופים". שקיפות זו באה לידי ביטוי באיורים ובעיטורים המכסים את כלי השולחן - צמחים ובעלי חיים, אנשים וגשרים, גנים או סצנות ציד, סצנות "סיניות" וסצנות דמויות אחרות - כולם מבטאים את מבטו של זהבי על הכפר, ואולי את התחזותו ואת זרותו כלפי תושביו.

זהבי מתבונן בנוף הכפרי מחלונות האקדמיה בצלאל, על ההיסטוריה המפוארת שלה, ובכך מתחבר למסורת של ציור הנוף היהודי הארץ-הישראלי. ואולם בחירתו לרשום את הכפר בהשראת האסתטיקה המסורתית יוצרת הזרה של הכפר הפלסטיני. הזרה זו מזמינה אותו ואת הצופה להישיר מבט אל הכפר השקוף, להעיר על מקומה של האקדמיה לאמנות ולהרהר על מקומו של האמן ביחס אליה.

הבחירה לרשום את הדימויים על כלי פלסטיק חד פעמיים מעוררת שאלות מרתקות ביחס למעמדו של הציור ולמעמדו של האמן. בחירה זו מעלה את ערכו של הפלסטיק ובו בזמן מעוררת שאלה ביחס לערכה של יצירת האמנות. "צלחת הפלסטיק הלבנה", אומר זהבי, "היא חומר סרבן לציור, חיקוי זול. היא ממוחזרת בסדרה של 'תרגילים רפלקסיביים' שמטרתם להנכיח סוגיות של מעמד הצופה, האובייקט והאמן אל מול מציאות של דיכוי שקוף".

הקולקציה המוצגת בתערוכה מציבה את עמדתו של הצייר ביחס לכפר באור ספק אירוני ספק רפלקסיבי. האם הבחירה להנציח את הכפר בכלי המיועד להיזרק עם תום השימוש בו מבטאת זלזול, אולי לא מודע, בכפר השקוף? האם היא שיקוף של התרבות המקומית הגסה? רמז לגסותה של המדיניות הישראלית כלפי תושבי הכפר, השרויים בימים אלה בסגר? האם הבחירה מבטאת תהיות על חיקוי והתחזות של חומר, ואולי של העשייה האמנותית בכלל, לא רק ביחס לעצמה - אלא גם ביחסה למציאות?

הצגת הקולקציה בחללי The Underground Academy של מרכז מעמותה שבבית הנסן, במסגרת



עדי פישור, 2016
עבודת אבניים, טכניקה מעורבת
כולל הדפס, קוטר: 20 ס"מ

כורש: re

רוב החולפים על פני בנייני הרכבת ברחוב כורש יגבירו במהירות את צעדם במטרה לשטוף את עיניהם בפאר חומות ירושלים, העשירה ממילא, או לפסוע ברחוב יפו עמוס המסעדות. המעטים שיאטו צעדם ואף יעצרו אל מול הבניין יזכו במתנה גדולה. נכון, העטיפה עלובה, אך היופי מקופל ברבדים הסמויים. שכבות היסטוריות מתערבבות - כורש מלך פרס, התרבות הארמנית ואדריכלות מודרנית חברתית. פונקציונליות מתערבבת ביופי - דירות פשוטות, בית כנסת, מרפאת שיניים לנזקקים, פסל ישן של תומרקין וקיר אריחים מקסים של הקרמיקאית מארי בליאן. הסטודנטיות מקורס ההדפס הקרמי במחלקה לעיצוב קרמי וחוכית בבצלאל בהנחייתו עצרו ליד הבניין, נשאבו אל סודותיו וחילצו יופי מתוכו. עדי פישור יצרה קערות בהשראת המבנה. לכאורה בלוקים אפרוריים ועירוניים, אך יש תחושה של הפתעה כשנכנסים פנימה. פתאום מתגלים צבעים, שכבות ומקומות מסתור.

גליה ארמלנד

כורש 14 // יוזמת: ורד חדד

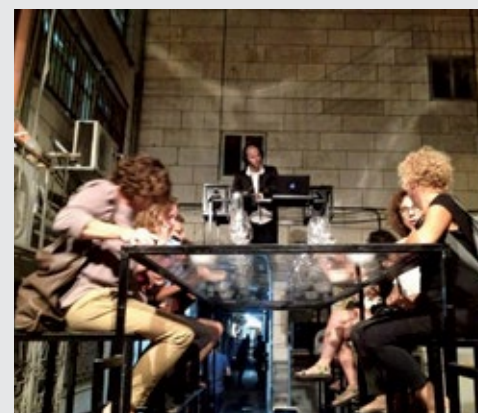
חלל כורש 14 - פרויקט לאמנות, תרבות וחברה משלב בין תכנים אמנותיים, תרבותיים וחברתיים ופועל מתוך אמונה בחשיבות שדה האמנות לצד חשיבותו של שיח תרבותי רב תחומי. החלל שם דגש על פרויקטים חדשניים ותערוכות שמשלבות בין אמנות קאנונית לאמנות צעירה ועכשווית, ובין השאר הוצגה שם תערוכה שאת עבודותיה הנחתה גליה ארמלנד.

על הבניין

הבניין ברח' כורש 14 ירושלים הוא בניין רכבת שנבנה בשנות החמישים בתכנונו של האדריכל אבא אלחנני ומייצג את המודרניזם השיבוני מהתקופה שבה לקחה העיר פסק זמן מאדריכלות האבן. הבניין מצוי בין העיר העתיקה לעיר החדשה, ובחזיתו יצר האמן יגאל תומרקין פסל בטון כחלק אינטגרלי מהמבנה. אופיו ובנייתו הייחודית מצביעים על תפיסה אדריכלית מעניינת בדבר קשרי שכנות וקהילה, והם מבטאים כיצד מרחב מגורים מרחיב את תפקידו והופך גם לצומת דרכים, לנקודת מפגש.

למה כאן

גוש דן שואב אליו ריכוז של עולם האמנות והתרבות, והבחירה של אמנים ואמניות להישאר בירושלים היא בגדר אקט יוצא דופן שמאפשר יצירה מתוך מקום אישי וייחודי. הבחירה בבניין כחלל להתרחשות אמנותית ותרבותית איננה מקרית. החזיתות, הכניסות והיציאות, החוויה שהוא מאפשר - רגע של שוטטות וזרות מוחלטת, כאילו הלכת לאיבוד בתוך מבנה ענק בעל מפלסים שונים, קירות גבוהים וחשופים, עמודי שיש ובמות מבטון - היא מקור ההשראה למרחב אמנותי חדשני שמעורר דיאלוג בין אמנות גבוהה לחיים עצמם במקום הפרטי ביותר: הבית.

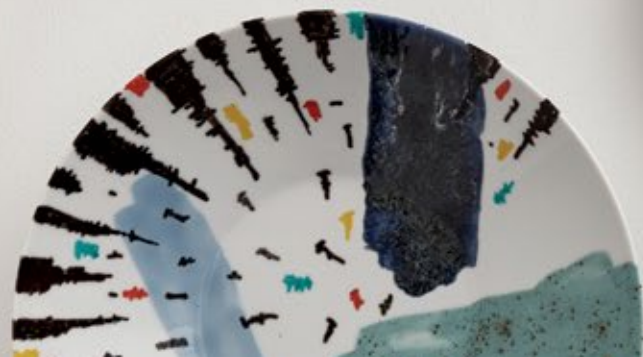


| פועל יוצא - ייצור קרמי מקומי היום | אוצרים: מאיה בן דוד, יונתן הופ | מאי-יוני 2016 |
| בית בנימיני, תל אביב |

איתי אהלי, Naturalizatin
רדי מייד, צביעה חופשית
בזיגונים, אובר גלייז

היה לי כזה בבית

מה קורה כש-21 מעצבים שואלים מה היה קורה לו היה מפעל לפיד שורד את תהפוכות הזמן? כלי בית הם מהדברים הבסיסיים בחיינו. בתרבות הישראלית, שמתעסקת לא מעט באוכל, במשפחה ובטקסים, נוצר מצב שכלי האוכל שאנחנו משתמשים בהם מגיעים מכל העולם - רק לא מאן. הם נושאים שפה של אלף ואחד מקומות, רק לא של המקום הזה. הם מעוצבים ומיוצרים על ידי אנשים ממקומות שונים, שמדברים בשפות שונות, מתרבויות שונות. "אנחנו צורכים את זה כאילו מדובר במשהו חסר משמעות, אבל יש לזה משמעות", אומרת מאיה בן דוד, וממשיכה: "אדם תמיד ייצר לעצמו את כלי



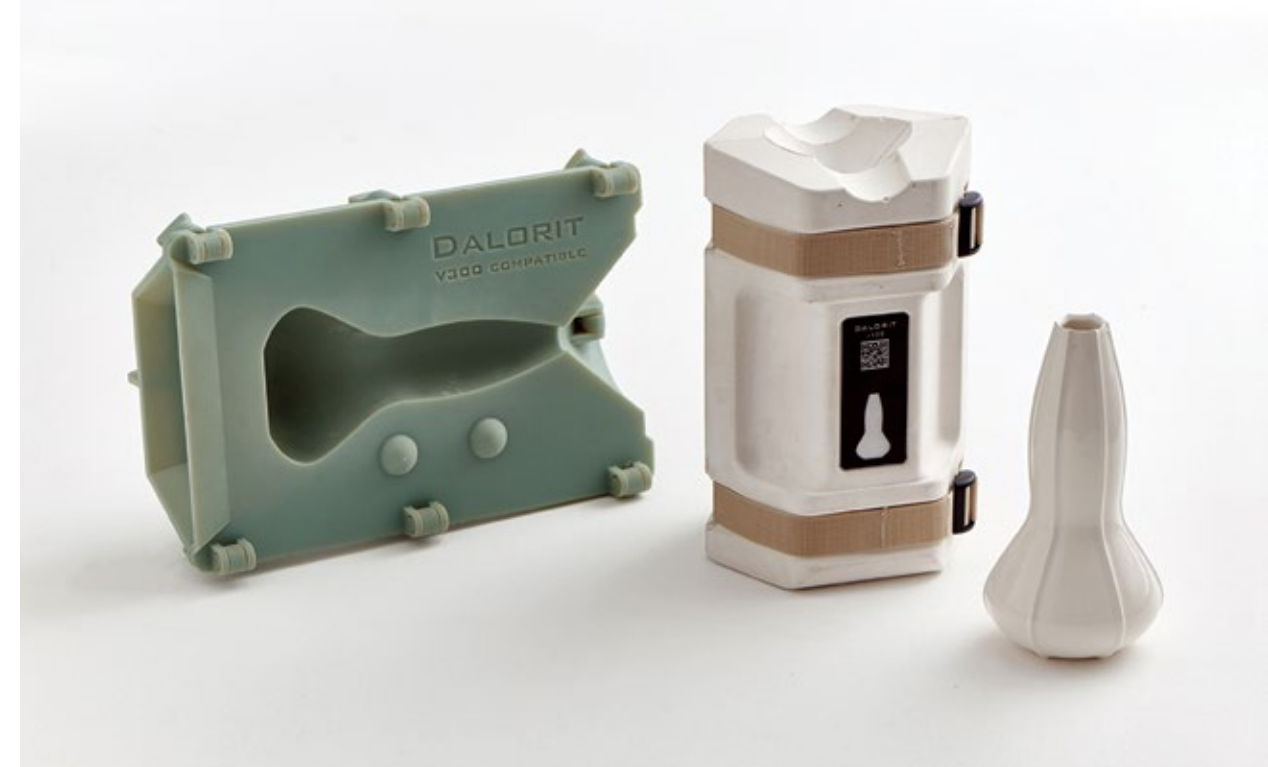
האוכל שלו, יש בזה משהו מאוד בסיסי. כשהדבר הכל כך בסיסי הזה לא נמצא, עולים כל מיני סימני שאלה".

העבודה על התערוכה נמשכה כשנתיים. "מאיה הציעה לעשות תערוכה שעוסקת בייצור קרמי מקומי-ישראלי", מספר יונתן הופ על הפגישה הראשונה שהובילה לתערוכה. "תערוכה שתאפשר ליוצרים ולמבקרים לנסות ולדמיין מפעל קרמיקה היום בישראל. מעין מציאות מדומיית שבה לא כל המפעלים נסגרו, ומפעל אחד שמייצר כלי בית מקרמיקה עדיין פועל. בתור מעצב שמתעסק הרבה בקרמיקה, אתה כבר חי עם זה ורגיל שזו הסיטואציה, אתה כבר לא מרשה לעצמך לדמיין יותר את האפשרות של קיומה של תעשייה כזאת בארץ. עצם המחשבה על כך פותחת פתח לעשות כל כך הרבה דברים שאתה רוצה לעשות ואתה לא מרשה לעצמך בכלל להתעמק בזה". בעשורים האחרונים עבר הייצור התעשייתי תהליכים דומים בארץ ובמקומות רבים בעולם, ומפעלים שעסקו בייצור מקומי נכנסו לקשיים בשל התפתחות הייצור בסין. בישראל קרמיקה מיוצרת היום במפעל נגב, שמייצר בעיקר אריחים, ובמפעל חרסה, שמייצר כלים סניטריים. המפעל האחרון שייצר כלי בית מקרמיקה בארץ נסגר בשנות התשעים.

בן דוד, בת לאם קרמיקאית ולאב שעסק בפיתוחים טכנולוגיים שקשורים בתהליכי שרפה של קרמיקה, ספגה את העולם הזה בבית: "הריק הזה הזהה לי: מה הוא אומר על התרבות שלנו? הרגשתי שמתהווה אצלי איזו תחושה קשה של חוסר שאנחנו בכלל לא שמים אליה לב". גם תקופת לימודיה לתואר השני באקדמיה לעיצוב באיינדהובן, הולנד, השפיעה על גישתה לקרמיקה: "יש משהו בהולנד שנותן מקום מכובד ופואטי לקרמיקה. הם יודעים ליהנות מזה ומהמשמעות של הכלים האלו", היא אומרת. "התרבות מלטפת את הכלי, היא מבינה אותו, נותנת לו את המקום שלו. כתוצאה מכך גם המפעלים עושים מהלכים בכדי לשמר את הקרמיקה שלהם ומקבלים תמיכה חיובית מהציבור. יש שם משהו הדדי".

התערוכה היא אפוא ניסיון לקחת תופעה שבדרך כלל מדברים עליה בהקשרים חברתיים וכלכליים, כמו סגירת מפעלים ויצור מקומי, ולחשוף פן נוסף שלה, של שיח תרבותי. כשנסגר מפעל ייצור מקומי, אנשים מאבדים את מקום עבודתם, הכלכלה מתערערת, ובעיירות שהמפעלים הללו היו בהן נוצרות בעיות כלכליות וחברתיות. ברמה התרבותית הרחבה משהו מתחיל לנגוס בלי משים ולכרסם בחברה. היעדר התוצר המקומי קשור גם לשאלות של זהות תרבותית. מבחינת בן דוד והופ, "כשמייצרים כוס, הכוס היא לא רק תוצר תעשייתי, היא גם תוצר תרבותי".

מבחינה זו התערוכה מגלמת חזון עתידי, ולא רק הנצחה של משהו שאבד; לא רק הסתכלות נוסטלגית, שמתרפקת על העבר, אלא אפשרות ליוצרים להישבות לרגע בתוך הפנטזיה, להסתכל עליה כמין עתידי אפשרי. בן דוד והופ פועלים בתחושה שאם יצליחו להביא את התערוכה למקום מעניין, מרגש וסוחף, אולי התעשייה תידבק; "נראה לי שאם אני שואלת את עצמי בעמקי הבטן שלי, זו באמת אחת הציפיות שלי", אומרת בן דוד. "התקווה היא לא לראות בזה אקט אמנותי



דב גנשורא, מערכת ייצור תבניות V300, פוטופולימר בהדפסת תלת ממד (תבנית אם), גבס ביציקה (תבנית עבודה) אדמית ביציקה לתבנית וויגו שקוף (אגרסל), הדפסת תבנית אם: סטראטיפים



טל הדר ורועי יהלומי, יהלומים, קווים, אבנית ביציקה לתבנית, אנגוב, חריטה מכנית



**מיה מוצ'בסקי פרנס, מקבץ מתוך הסדרה
חי וצומח מבויט, רדי מייד, דקאליס**

סגנון מקומי, הוא לא עשה זאת מתוך מודעות ורצון מנוסח. וכך, בכל הנוגע לשאלת הסגנון המקומי בתערוכה בן דוד והופ נזהרים מקביעות חד משמעיות: "אם אני מסתכלת על היוצרים בתערוכה, אף אחד לא מתמודד עם השאלה הזאת כשאלה מהותית. אנשים מפתחים את הדברים מתוך רצון לפתח יצירות בתוך התהליך הקרמי עצמו, ומתוך זה נוצרת הרבה פעמים שפה חדשה, ואנחנו כן יכולים לזהות כל מיני סמנים שיש בהם משהו שהוא מאוד של פה, אם אפשר להגיד את זה בכללי".

סמנים אלו אינם סגנוניים כל כך וקשורים יותר לגישה, לפעולה, למשל בהיבט של יעילות: איך אפשר ליעל את ההתנהלות עם החומר, להשתמש בו בצורה חסכונית יותר במקביל לקבלת תוצר עשיר יותר. הדיסוננס בין יעילות מצד אחד לתוצר עשיר, מפותח ומשוכלל מן הצד האחר הוא התייחסות שאינה מקדשת את התוצר הסופי, אלא משחקת בו. מתוך המשחק של לקחת, לחתוך, להדביק ולשנות נוצר תהליך חדשני או כלי עבודה, ומתפתח מהלך שמייצר תוצר מרענן: "אני חושבת שהרבה מהחיפוש של המעצבים הם לא אחר הסגנון או המעטפת של הדברים, אלא מתוך רצון לייצר תהליך עבודה שיש בו אלמנטים שמגיעים מתוך התהליך עצמו, מתוך החומר והמניפולציות על החומר ועל הטכנולוגיה, ולא כשכבה חיצונית על הדברים", אומרת בן דוד. המעצבים התערבו אפוא בכל שלבי הייצור, והשתמשו בחומרי יציקה שונים: פורצלן, חומר יציקה נמוך, חומר יציקה גבוה וסוגים שונים של קרמיקה.

לעומת זאת, בכמה פרויקטים נקודת ההתחלה איננה החומר הגולמי, אלא כלי גמור או כלים קיימים של לפיד: "המפעל החדש גם יודע להשתמש בחומרי הגלם הישנים שלו ולייצר סיבוב שני שמחזיר אותם במופע עדכני יותר לצריכה המחודשת", מוסיפה בן דוד. במקרה זה חומרי הגלם הם אולי נקודת ההתחלה הראשונה שהמפעל מבוסס עליה, והם כבר מעידים על מהותו ועל אופיו המתחדש: "היה לנו חשוב לייצר קבוצה שתדע לגשת לנושא מתוך מחשבה על המפעל ומה שהוא מייצג באופן כללי מבחינה כלכלית, חברתית, יצרנית; וגם לראות את הקשר בין זה ובין סגנון, בין זה ובין העולם החומרי המגיע עם הקרמיקה, דבר ששינה את אופי התוצרים".

הפנייה ליוצרים שרובם אינם קרמיקאים אלא מעצבים תעשייתיים נעשתה מהרצון להסתכל על התוצר הסופי וכן על פס הייצור התעשייתי, ולהתעמק במאבק בין תעשייתיות לקראפט מתוך הבאת האיכויות של הקראפט ותיווכן לתוך העולם התעשייתי: "אני חושב שהגדרה של מפעל

גלרייני, אלא קריאה לשיתוף פעולה עמוק בין יוצרים ובין תעשייה, מתוך הבנה שלדברים האלה אין רק ערך כלכלי, אלא גם קריאה לניסוח תרבות דרך החפצים שלה".

21 המעצבים המשתתפים בתערוכה - איתי אהלי, אליאונורה אורלי אדלביץ, סטודיו בייקרי (רן אמיתי וגילי קוצ'יק), דב גנשרוא, טל הדר ורועי יהלומי, עודד ובמן, דנה זליג, סטודיו דור כרמון, מיה מוצ'בסקי-פרנס, שי ניפוס ונאדרי גרישקו, סטודיו קאהן, שירה קרת ואיתי לניאדו, ליאורה רחין, REDDISH (נעמה שטיינבוק ועידן פרידמן) - מנסים לענות על השאלה מה היה קורה לו היה מפעל לפיד שורד את תהפוכות הזמן וממשיך לייצר עד היום? המפעל המדומיין שתוצריו ותהליכיו מוצגים בתערוכה מתבסס על מפעל לפיד ועל תוצריו כמקרה בוחן לתעשיית הקרמיקה בארץ ככלל. משתתפי התערוכה דמיינו את עצמם כמעצבי המפעל שממלאים את פסי הייצור בכלים תעשייתיים המשקפים את תפיסת עולמם היום בהקשרים של שימושיות, מקומיות, יעילות, ייצור ויופי.

מבחינה זו התערוכה מציגה מנעד רחב של סגנונות. בהרכבת קבוצת היוצרים השקיעו בן דוד והופ מחשבה מרובה. הם שאלו את עצמם מה כל יוצר מביא עמו ומה הרקע שלו מבחינת עשייה מתוך רצון לייצר תמונת מצב רחבה שמציגה את איכויותיו הטכניות ואת יכולתו של כל אחד ואחד מהמעצבים להסתכל על מהלכים תעשייתיים ולהשתלב בהם, מתוך פיתוח של שפה וסגנון רלוונטיים להיום. דרך עבודותיהם של המשתתפים בתערוכה אפשר להבין את המפעל החדש, את אופיו, את מאפייניו, את העשייה שבו, אילו טכנולוגיות הוא מייצר ואילו תהליכי עבודה קורים בו. את הבחירה בלפיד דווקא השניים מנמקים בכך ש"הסתכלנו על כל מיני מפעלים ובחרנו אותו ספציפית, כי היו בו כל מיני מאפיינים רלוונטיים להיום, שמתאימים למפעל כמו שהיינו רוצים לראות". מצד אחד מפעל לפיד פיתח קולקציות שלו, ומצד שני היה לו חשוב לייצר שיתופי פעולה עם יוצרים אחרים. כך הוא הזמין סטודנטים ובוגרים מהמחלקה לקרמיקה בבצלאל לשתף פעולה ולפתח קולקציות במסגרת המפעל. הוא ראה בעצמו לא רק יצרן, אלא חלק משרשרת שמשפיעה על התרבות ובסופו של דבר מחזירה דברים אליה. הרצון לאמץ יוצרים נבע מתוך ההבנה שמהלך כזה יכול לקדם את המפעל מבחינת הפתרונות שהוא נותן, התייעלותו, חדשנותו של האובייקט, הרלוונטיות מבחינת השפה והשמירה על חדות סגנונית.

אף שבאותה תקופה מפעלים רבים הצליחו ופרחו כלכלית, לא הצליח אף לא אחד מהם ליצור שפה מקומית שאפשר לכנותה ייחודית, ישראלית. רוב המפעלים המקומיים עקבו אחר אופנות בעולם והושפעו מהמטען התרבותי שהביאו עובדיהם. ומכיוון שלא ייבאו דברים, ייצרו באופן מקומי דברים שנראו כמיובאים או כלים שהם עירוב סגנונות. ההשפעה התרבותית של לפיד באה לידי ביטוי דווקא בשימוש הרחב ובנוכחותם של הכלים בכל בית. למראה הכלים של לפיד נשמעו במהלך העבודה לקראת התערוכה תגובות כגון "היה לי סט כזה בבית, היינו אוכלים מהכלים האלה". הכלים של לפיד נהיו ישראליים במובן שהם נהיו חלק מכל בית בישראל, אנשים גדלו עליהם, חיו אתם. בכך הם בעלי משמעות לאנשים רבים.

מהנדס המפעל ומעצבת שעבדה בו לפני שנים מספרים שלפיד מעולם לא הצהיר שהוא מחפש

השתנתה אצלי מהמחשבה הרגילה על גוף כלכלי שמייצר, מוכר, מתפרנס, מתעסק בתועלת ובפרקטיות, למשהו שהתפקיד שלו כמעט כמו מוסד תרבות", אומר הופ.

הרעיון של המפעל החדש ממשיך ומתגבש במהלך העבודה המשותפת על התערוכה למעין פלטפורמה תרבותית מקומית. המפעל במהותו חקרני ומאפשר יותר, ונותן במה למעצבים וליוצרים ליצור ולקיים תרבות מקומית דרך האובייקטים הנוצרים. כיום קרבתו של המעצב לאמצעי הייצור איננה מובנת מאליה. במקרים רבים עליו לייצר קובץ, להכין אותו לייצור ולשלוח, ובכך מתקבל משהו סגור. התהליך יכול להיות יעיל ומהיר, אבל כזה שאינו מאפשר משחק, גילוי והתרחשות של תהליכים ספונטניים באופיים. בקרבה לאמצעי הייצור המכונה איננה "סגורה": היא הופכת להיות מערכת שהמעצב משחק בה, ומתוך המשחק הזה מתפתחת שפה חדשה ומהות חדשה של עשייה. הבנת העקרונות המנחים של החשיבה התעשייתית והיכולת לפעול בתוכם מאפשרות לקחת סיכון מחושב שיוביל פעמים רבות לתוצאה חדשה ומסעירה.

במובן זה המפעלים הקיימים כיום בארץ נמנעים מאי-ודאות ומסיכונים. כך לבעלי התעשייה לפעמים קשה להיות במקום פתוח וגמיש במהלך הייצור בשל הדאגה הכלכלית לעתידם של המפעל והעובדים בו. "אם נדע לעשות את זה קצת יותר טוב, שכל אחד יעשה את חלקו בצורה הכי טובה, אז יוכל להתקיים דיאלוג שמאפשר יצירה. צריך לסמוך על הצד השני. כשאתה בעל מפעל, אתה צריך לסמוך על המעצב שיוביל אותך, שיעשה עבודה שהיא קודם כול טובה, שהגמישות הזאת מצד אחד תפתח תוצרים חדשים ומעניינים, אבל מצד שני תהיה בנבולות היכולות והצרכים של המפעל", אומר הופ. הפתיחות והמחקר חייבים להתקיים במסגרת המפעל. לא במנותק מיכולותיו התעשייתיות או ללא קשר ליעדיו השיווקיים, אלא מתוך יצירת מרחב מחפש וחקרני יותר, במטרה לייצר דברים חדשים ולקדם את העשייה. כך למשל "הגישה הקיימת לרוב במפעלים נובעת מתוך יצר הישרדותי, מתוך רצון להמשיך ולהתקיים בעולם ייצור תחרותי. בעקבות כך לעתים נוצר מצב שבו אחוז גדול מרווחי המפעל מקורם במוצר אחד; מוצר אחד שמחזיק את כל המפעל, את העובדים שלו, את ההיסטוריה שלו. אבל מה יקרה אם למפעל יהיו שני מוצרים טובים ומצליחים? לאיזה גודל הוא יכול להגיע, לאיזה פס ייצור הוא יכול להגיע?" ■



/2



/1



/4



/3



/5

1/ **סטודיו דור כרמון, Valley**, אדמית ביציקה לתבנית, זיגוג שקוף ושחור, לאסטר זהב

תבניות ויציקה: סטודיו קארן

2/ **אליאונורה אורלי אדלביץ, איילות חדשות**, רדי מייד, דקאליים על בסיס קובלט (צלחות וכוסות) פורצלן ביציקה לתבנית (כוסות)

3/ **Reddish - נעמה שטיינבוק ועידן פרידמן, Fragment**, אבנית בכבישה לתבנית, זיגוג שקוף

4/ **שירה קרת ואיתי לניאדו, Duomorph**, פורצלן ביציקה לתבנית

5/ **Studio Bakery - גילי קוצ'יק ורן אמיתי, Machined Punk Red-Sea Creatures**, אדמית ביציקה לתבנית, זיגוגים שונים



★ Lapid
MADE IN ISRAEL
Handpainted



התחקות אחר מקורות הדגם של מפעל לפיד

ערבסק



מימין: ספל מתוצרת לפיד
באמצע ומשמאל: כלים מגרמניה
תחילת המאה ה-20, אוסף פרטי

מה סוד קסמם של הכלים המעוטרים בדגם ערבסק מתוצרת מפעל לפיד? על שום מה נקרא הדגם ערבסק? ויותר מכך, מה מקורו של העיטור הכחול על רקע זיגוג אפור בהיר שעוטר מערכות כלי שולחן שונות זו מזו בצורותיהן, באופיין ובמטרות השימוש בהן? כלים מעוטרים בדגם ערבסק יוצרו מאמצע שנות השישים ועד 1990, השנה שבה נסגר המפעל.

באותן שנים לא היה לפיד מפעל הקרמיקה היחיד בארץ. משנת 1957 היה גם הוא, כמו רבים ממפעלי הקרמיקה, בבעלות כוח הייצור במפעל התרכוב בעיצוב ובייצור של כלי בית וכלי נוי. מוצריו נתפסו כבעלי אופי ישראלי אף כי מעולם לא התקבלה החלטה מודעת לאפיין קו ייצור מובהק כזה. ערבסק (מצרפתית) הוא מוטיב עיטורי שאופייני לתרבות המוסלמית - טקסטים מהקוראן שמשתרגלים לדגם מופשט וכן מוטיבים של צמחים שמתפתלים אלו באלו ונהפכים לעיטור. בתרבות המערב המושג מתקשר לעיטורי האר נובו וכן נהוג להשתמש בו בהקשרים של מוזיקה מסתלסלת ואדריכלות מוסלמית.

בשנים 2010-2011 חקרתי את תולדות הקרמיקה הישראלית. מאז ובמקביל נעשה הספק כלי



גרמניה, תחילת המאה ה-20, קוטר: 25 ס"מ, אוסף פרטי

| חותם | אוצר: רועי מעין | 2016 | גלריה פריסקופ, תל אביב |

ענת נגב על תערוכתה

חותם

העבודה על מכסי הביוב התחילה בשיטות ברחובות דרום תל אביב בתקופה שבה נערכו עבודות בנייה ושיפוצים ברחבי העיר. ההליכה

עיריית חיפה, חומר יציקה קרמי, צובענים שונים
קוטר: 60 ס"מ
עיריית הרצליה, חומר יציקה קרמי, צובענים שונים
קוטר: 60 ס"מ



עבודה עבורי. החלטתי לשוב ולחטט בו, בערבסק. דבי גזית הייתה המעצבת הראשית של לפיד בשנים 1973-1981. אלסבת כהן זילברשמידט, מי שהייתה המעצבת הראשית של לפיד מ-1952, העבירה אליה את התפקיד. באותן שנים ניהל את לפיד מר יוסף גבעול ז"ל, ולצדו פעל צוות מקצועי שכלל את מהנדס המפעל, איש השיווק, התבנית, המעצבת הראשית ומנהלת קבוצת הציירות. בישיבות מסוימות השתתפו גם ממלאי תפקידים נוספים.⁽¹⁾ ההחלטות התקבלו בישיבות צוות. הועלו רעיונות למוצר, וכשרעיון התקבל, התחילה שרשרת פעולות של בעלי המקצועות: דגמים, תבניות, חומרים, זיגוגים, עיטורים וכו'. גם שמות הדגמים נבחרו בישיבות הללו.

בשנים שבהן יצאו לשוק לראשונה הכלים מדגם ערבסק הייתה אלסבת כהן זילברשמידט המעצבת הראשית של לפיד. יש לציין שבלפיד, כמו בחרסה, הייתה קבוצת ציירות שבאחריותה עיטור הכלים. מנהלת הקבוצה או הציירת הראשית עבדה בצמוד למעצבת הראשית. הציירות חתמו את שמן הפרטי בתחתית כל כלי כדי לעקוב אחר איכות עבודתן וכן כדי לחשב את התשלום.

מקורו של הדגם (שבלפיד קראו לו ערבסק) בגרמניה, באזור וסטרלנד (Westerland), בעיר בשם הר-גרנצהאוזן (Höhr Grenzhausen). כיום יש בה מוזיאון ראוי לקרמיקה ומרכז מחקר. מאות שנים היה אזור זה מרכז לייצור קרמיקה בשרפות מלח. האזור עשיר בחומרי גלם שמתאימים לתעשיית הקרמיקה. יש סברה ששרפות המלח זלגו מהולנד. השימוש המשני בלוחות העץ ששימשו לאריזת דגים מלוחים הפיק בתהליך השרפה הקרמי איכויות ייחודיות, ומכאן התפתח תהליך השרפה בתוספת מלח. היום נמנעים משרפות מלח בשל זיהום האוויר. הכלים המופקים בתהליך זה הם בצבע חומר אפור ועיטור כחול. החומר מהאזור נעשה אפור בטמפרטורה גבוהה, והכחול הוא קובלט. העיטורים מזכירים מאוד את העיטורים של דגם ערבסק (ראו צילום בעמוד הקודם).

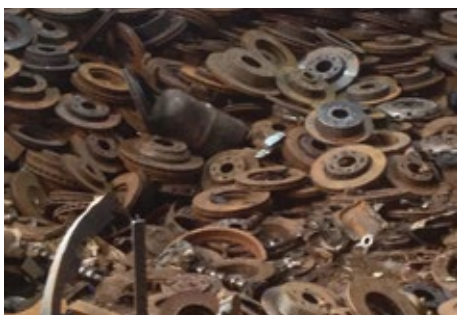
מחקר שכלל גם ראיונות עם מי שעדיין אפשר לשאול אותו שאלות הוביל לתובנות האלה: בלפיד הייתה קבוצת נשים שהשפיעה מאוד על בחירת הדגם והעיטור. אלסבת, המעצבת הראשית שעל פיה נשק דבה, למדה בבית הספר הגבוה לקרמיקה בה-גרנצהאוזן קודם עלייתה ארצה ב-1937. היא גם הייתה חברה באיגוד אמני הקרמיקה בגרמניה, Meisterbrief, איגוד שמקבל לשורותיו אמנים בעלי כישרונות מקצועיים גבוהים. בארץ למדה אצל הדוויג גרוסמן.

כימאית המפעל, ד"ר בלומה רונטל, שהייתה תקופה מסוימת גם מנהלת המחלקה האמנותית, נהגה להביא מסיוניה בחו"ל, בייחוד בגרמניה, דגמי עיטורים. תכנון העיטורים נעשה תמיד בשיטות פעולה בין המעצבת הראשית לציירת הראשית, במקרה שלנו בין אלסבת כהן זילברשמידט והציירת גב' מרים טל. מרים טל - שהייתה הציירת הראשית בשנים 1964-1970 (ואחר כך גם בשנים 1983-1986) - מעידה שהיא יזמה את בחירת העיטור על פי דגמים שהביאו מגרמניה. אין ספק שהעיטור היה מוכר היטב לאלסבת וקרוב ללבה. בסיום הפיתוח נכנס העיטור לפס הייצור של לפיד: לאחר היציקה ולפני השרפה הראשונה עיטרו הציירות את מערכות הכלים באנגוב כחול. זיגוג אפור מבריק ושרפה לטמפרטורה גבוהה השלימו את התהליך.

אני משערת שהשילוב בין "ערבסק" - מילה בניחוח צרפתי הרומזת לתרבות המוסלמית - ובין העיטור הכחול שבו את העין ■

הערות

[1] שמות בעלי התפקידים והראיונות שנערכו מצויים אצלי.



בית היציקה, רמלה

חייבה זהירות, הלכתי עם הראש באדמה. כל כמה מטרים נתקלתי במכסי בויב, מכסים עשויים מתכת כבדה ועליהם חותם.

לא כל המכסים מיועדים לסגירת הפתחים של מערכת הצינורות שזורם בה הביוב של עיר, שהרי מתחת לכבישים ולמדרכות בעיר הגדולה טמון ציוד מגוון שמשמש למטרות שונות.

מהרגע שהרמתי מכסה אחד הרגשתי שמצאתי נקודת מוצא לעבודה חדשה - המרת המכסים הכבדים, המסתירים התרחשויות תת קרקעיות, לאובייקטים חדשים, שימושיים ויפים. דמיינתי כלי הגשה, מערכות של כלי אוכל ושתייה, משטחים שישמשו כשולחנות ויוצבו בבתי קפה.

אסתטיקה חשובה לי. אני רוצה ליצור דברים שיהיו יפים בעיני דווקא מאותם מכסים שתפקידם להסתיר ובה בעת גם להיות סימן. על כל מכסה יש שפע מידע שרלוונטי לגוף המזמין. המידע צריך להיות ברור כדי לשמור על פעולותן של המערכות התת קרקעיות וכדי שאפשר יהיה לזהות איזה מכסה לפתוח כשיש תקלה שמצריכה תיקון. לכן למכסים יש תו תקן. בתוך תהליכי היציקה - שהרי בעבודתי מכסי המתכת הומרו לאובייקטים עשויים קרמיקה - שמתי לב לטקסטים, להטבעות החותם. תהליכי יציקה בחומרים קרמיים הציפו מסרים סמויים, קריאות אחרות ומשמעויות מפתיעות של החותם. שיבושים סמויים שבחרתי להדגיש: עיריית חיפה, בויב = עירי יפה, בויב. עיריית תל אביב יפו = עיר תל ביב פו (מה שלעתים נכון) או עירי ביב, וגם עיר אביב (ביום אופטימי).

עיריית הרצליה, במכסה של מצלמות = עיר צליה, עיר צל ה' - די מפחיד ■



עיריית תל אביב יפו (פרט), חומר יציקה קרמי, צובענים שונים, קוטר: 70 ס"מ

לחם, חלב

וספל אחד

שגרת בוקר בטוקיו. אני מפזרת את הבנים לגן ולבית הספר ומדווש את דרכי לסניף סטארבקס הסמוך. השעה תשע, יש לי לפחות שעה וחצי לשרוף עד פתיחת החנויות. מחליטה שהבוקר אערוך את הקניות בסניפונצ'יק שלו שבע קומות (לעומת ארבע עשרה הקומות במרכז העיר), של חנות הכולבו "טקשימיה" (Takashimaya). ועכשיו, בין קפה למאפה, מוקפת עוד אימהות ממחינות כמוני, אני חוככת בדעתי אם לעלות על הרכבת ולסגור עניין בעשר דקות נסיעה, או לדווש לאטי לאורך נהר הטאמה הזורם לא רחוק מביתנו. הפור נופל על הרכבת. עשרים דקות מאוחר יותר אני נפלטת בתחנת פוטקוטאמגאוה (Futakotamagawa) מול דלתות הכניסה לחנות. השעה עשרה לאחת עשרה, ומבעד לחלונות הראווה אני צופה בטקס מדהים: כל עובדי הקומה, במדי הרשת, מקיפים את מנהל הקומה הנושא בפניהם את תדריך הבוקר היומי. המפגש מסתיים בקריאות הידד יפניות וקידה קלה, ומיד לאחריה כולם מתפזרים בספק ריצה ספק הליכה מהירה לעמדותיהם. השוער פותח בפני הממתנים (אני) את הדלתות בתנועה רחבה ובקריאות ברוכה הבאה, והנה אני באה בשערי גן עדן. חנויות הכולבו ביפן מורכבות כעוגת שכבות. הבסיס רוי סירופ ומעל הכול הקצפת והדובדבן. במרתף תמצא תמיד קומת המזון. אני משוטטת בין הדוכנים המעוצבים כשוק צרפתי, בוחרת ומשלמת. הקופאית שואלת אם יש צורך לאפסן לזמן מה את המוצרים, כן, ואני חופשייה להמשיך הטיול במעלה שש הקומות הנותרות: חולפת על פני הדוכן של איסי מיאקי, לואי ויטון, דיור; הלאה הלאה במעלה גלריית הבוטיקים הבינלאומיים שהועתקו אחד לאחד. כבר ספרתי אולי עשרים סידורי איקבנה ענקיים. אני מגיעה לקומה שלפני האחרונה.

בין דוכני מדי בתי הספר, שעוני היוקרה והעניבות המעוצבות, על קיר, מסודרים זה לצד זה בכורת ענקית של עץ משובח עשרות ספלי Chawan. הספלים מעשה ידיהם של מיטב אמני הקרמיקה ביפן, ואני, בסתם עוד יום של קניות, זוכה ליהנות מהם. מרחוק הקיר נדמה כתמונה מנוקדת. אני מתקרבת, והפרטים מתחדדים: צבעים, מרקמים, צורות. בעודי מתבוננת ניגשת אליי בשקט האחראית על הקיר ומושיטה לי בקידה קלה קטלוג מרשים ובו מידע על האמנים היוצרים. בבית אגלה שמופיעים בו צילומי סדנאותיהם, מיקומם על מפת יפן וכמובן הסבר הגעה מפורט הכולל את מספר הפסיעות מרגע רדתך בתחנת הרכבת ועד סף דלתם. קיר הספלים חולש בעוצמתו על פני כל חלל הקומה. אני מסיטה את מבטי ימינה, כרזה יפיפיה מכוונת אותי לקומה מעל, תערוכה בגלריית החנות. אני נענית להזמנה ועולה במדרגות הנעות. עד מהרה אני מבינה שהחווייה בחנות הזאת היא מעבר לקנייה, ואני רוצה עוד. הקומה השביעית היא קומת

המסעדות, וגם בה גלריה לאמנות. תערוכה של קדר יפני שצילמו מופיע בכרזה. העבודות מסודרות בצניעות, התאורה שקטה ומלטפת. אני לבדי בחלל הגלריה, שקט. ביציאה אני חולפת על פני אישה ובתה הקטנה. אני מביטה בהן פוסעות בדממה פנימה, נעות מכלי לכלי, מהנהנות ללא מילים זו אל זו.

לקומת המזון שבה הקניות מחכות לי אני יורדת במדרגות הרגילות. אני לא ממהרת, מרגישה שנפל דבר ושהיופי שנחשפתי אליו במקום שבו כלל לא ציפיתי לו, ילווה אותי הלאה. מה נגע בי? בשלוש השנים שחינו בטוקיו התגבר החיפוש. היופי היה בכל מקום, בייחוד במקומות שציפיתי לו הכי פחות. ברשתות הכולבו הגדולות של יפן מושם דגש רב על מקומו של האמן בחוויית הקנייה. תופעה זו אינה חדשה. היא החלה כבר בראשית תקופת המייני לקראת סוף המאה ה-19, אז שוחררו גם האמנים מהפאודליזם ומהפטרונות, ויצירותיהם החלו מוצגות באתרים חלופיים לארמונות המעמד העליון - חנויות הכולבו. האומנות והאמנות נעשו חלק אינטגרלי מהמארג של שגרת היומיום הצרכנית ביפן, ורשתות כמו טקשימיה הוותיקה רואות שליחות בהנחלה של אהבת האמנות לקהל הרחב מכל שכבה וגיל. בד בבד, בהיזון חוזר, ההערכה לאמנות זו גדלה, וההשקעה מחזירה את עצמה. יפנים קונים קרמיקה, מעריכים את הכלים ואת יוצריהם, ויפן היא אחת המדינות היחידות (אולי היחידה) שרואה באמן מוערך "אוצר לאומי" ואף מגדירה אותו ככזה. כך רשתות הכולבו טקשימיה, סייבו, איסטאן ומיצוקושי טוות כבר שנים את הקורים העדינים בין הלקוח לאמנות. סניפיהן ברחבי יפן משמשות חממות התפתחות הן לאמן והן לקהל, וכמו שסיפרה לי חברה קרמיקאית יפנית: "זו הייתה גאוה שעבודתי נבחרו לתצוגה בגלריה שלהם, כמו סמל סטטוס". מצד הקהל ההערכה באה לידי ביטוי בנכונות לשלם את הסכומים הנכבדים עבור העבודות ועדיין לראות ברכישה זכות וכבוד.

את יפן עזבנו בקיץ 2008. החברות היפניות ארגנו לי מסיבת פרדה עם סושי ופאלפל, שקשוקה (מאכל שאומץ בהתלהבות אדירה) ומפורה. מעט לפני שעזבו שלפה אחת מהן שקית קטנה ובשטף של התנצלויות הגישה לי אותה. בפנים, בין קפלי בד מקופלים ביד אמן, היו מונחות שלוש קעריות רוטב זעירות. היא התנצלה על גודלה "העלוב" של מתנת הפרדה. כמה ימים אחר כך הסביר לי מכר יפני שהצלוחיות הן של קרמיקאי ידוע וערכן רב, ויותר מכך, גם הבד שעטף אותן הוא בד מיוחד שכל פיסה ממנו מחירה בזהב.

תודה קייקו סאן. תודה יפן ■

אנגוב

לעיתים קרובות פונים אליי ושואלים מה זה אנגוב (Engob) ומה ההבדל בינו ובין אנדרגליז (Underglazes) או סליפ (Slip). ובכן, כל אלה מילים נרדפות לתערובת של חומר יבש עם מים וצובען (אוקסיד או תעשייתי) שאפשר להניח על החומר בעודו לח ובעזרתה להוסיף צבע, מרקם ועיטור. מדובר בחומר נוזלי, ציפוי חרסיתי, ועל כן אפשר לחרוט עליו או לשייף ולחתוך אותו במגוון רחב של דימויים ועיטורים. ייחודו של האנגוב ביכולתו להתמזג עם החומר ולהתאים לכל טמפרטורה שנרצה. לאחר הביסק אפשר לזנג מעליו זינג שקוף לקבלת מראה מבריק. כאשר אני רוצה מראה ייחודי ואישי, אני מעדיפה לפתח את האנגוב בעצמי ולהתאימו למטרותיי.

ההרכב הבסיסי של האנגוב

ההרכב הבסיסי של האנגוב כולל ארבע קבוצות של חומרים:

חרסיות. החרסיות מתנהגות בתהליך הייבוש בדומה לחומר עצמו (מתרחבות בהרטה ומתכווצות בייבוש), ובשרפה הן הבסיס המקשר בין האנגוב לגוף הקרמי של הכלי. בנוסף הן מקור ראשון של צבע בהתאם לצבען המקורי, למשל הקאולין לצבע לבן או הטרקוטה לצבע אדום.

חומרי מילוי. מכיוון שהאנגוב מבוסס על חרסיות, נפחו משתנה בהתאם לכמות המים שנשפגה בו. תכונה זו, של ספיגת המים ופליטתם בייבוש, גורמת לחרסיות לשנות את נפחן ולעיתים, בגלל התכווצות יתר ואיבוד אחיזתן בדופן, גם להתקלף מדופן הכלי. כדי להתגבר על התכווצות, מוסיפים חומר מילוי, אחד או יותר, שאינו משנה את הנפח בשעת ההרטה ותפקידו להפחית את התכווצות. יש חומרי מילוי טבעיים (קוורץ ופלדספר) וחומרים מלאכותיים (גרידי השמוט למיניהם). חומרי המילוי מאפשרים גם לקבל מגוון מרקמים באמצעות טחינה או צבעוניות שונה של הגרגר, וכן אפשר להוסיף להם מינרלים שממששים גם למרקם כגון טיטן, רוטיל, בזלת, וורמיקוליט וטוף. אפשר גם להוסיף רכיבים לא קרמיים כגון מתכות באמצעות שבבי מפתחות או ברזל.

זכוכית. הזכוכית היא הדבק המזביק את האנגוב לגוף הקרמי, והיא יכולה להוסיף גם ברק בדומה לזינג. מוסיפים אותה בעזרת פריטות, זיגוגים וזכוכית טחונה.





צבעים. בראשיתה של הקרמיקה היו בשימוש תערובות פשוטות של חרסיות צבעוניות, ומאוחר יותר הודגשה הצבעוניות על ידי תוספות של תחמוצות מתכתיות כגון ברזל לאדום, מנגן לשחור, כרום לירוק וקובלט לכחול. כיום אפשר לצבוע את החומר גם בעזרת צובענים תעשייתיים, ומגוון הצבעים האפשרי כמעט שאינו מוגבל. עם זה, כשבוחרים את הצובען הרצוי, חיוני לברר את יציבותו ואת התאמתו לטמפרטורת השרפה.

מתכון בסיסי לאנגוב

במשך השנים ניסיתי מתכונים רבים, אבל בסיס זה הוא הפשוט והקל ביותר להכנה ולפיתוח:

קאולין.....	25
בול קליי.....	20
קוורץ.....	25
פלדספר אשלגני.....	15
פריטה 3134.....	15



בדרך כלל תערובת האנגוב מעורבבת עם מים בלבד, אלא אם נדרשות איכויות מיוחדות של ניזלות או צמיגות. את האיכויות האלה אפשר להשיג על ידי הוספת מי זכוכית או סודה אש להגברת הניזלות, או דבקים כגון ג'ל מוכן למריחה, CMC או פפטפון להגברת הצמיגות. אחוזי המים משתנים על פי אופי התערובת, אך לרוב היחס הוא 1:1.5, כלומר על 100 גרם תערובת אנגוב יבשה מוסיפים 150 גרם מים.

גיוון התערובת הבסיסית

את התערובת הבסיסית של האנגוב אפשר לגוון בדרכים רבות. לקבלת מרקם חולי אפשר להחליף עד 15% מהקוורץ בשמוט בדקות טחינה שונה. השמוט יכול להיות צבעוני. לקבלת ניקוד חום מותך, אפשר להחליף את הפלדספר בבזלת עד 5%. הצביעה באמצעות צובען תעשייתי דורשת אחוזים גבוהים שלו, ועל כן יש להוסיף 20%-60% צובען לכלל התערובת היבשה (כ-20-60 גרם צובען ל-100 גרם אנגוב). 20% יעניקו לכלי גוונים בהירים מאוד, ו-60% גוונים חזקים. תוספת של 20% טיטן או רוטיל תשפיע על המרקם והצבע לכיוון הקרם והצהוב. תוספת של עד 25% צירקון סיליקט (אולטרוקס או צירקופקס) תדגיש את צבע לבן. לניקוד אפשר להוסיף עד 2% שבבי מפתחות. להגברת הברק עד מראה של זיגוג יש להוסיף עד פי חמישה פריטה 3134 כלומר עד 50 גרם ל-100 אנגוב בסיס ■



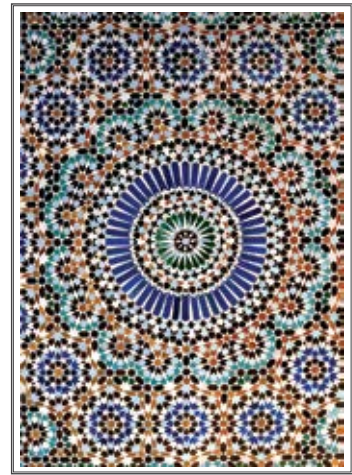
גילי אילן, 2016, שרשרת סרוגה מבד דמוי עור, סוגר מגנטי מפורצלן



שולמית טייבלום מילר, עבודת אבניים, זיגוגים קריסטליים ווולקניים, פורצלן שרוף ל-1290°C

ערבסקה

מוטיב עיטורי שמציין מערך מופשט של קווים וצורות החוזרים כדגם, לרוב עיטור עלים, קנקנות וגבעולים מפותלים, השוארים זה בזה ויוצרים תבנית גאומטרית. פעמים רבות מדובר בעיטור יחיד שחוזר על עצמו.



תבנית

מופע או צורה מקורית, ארכיטקטית, שעל פיה מעוצבים שאר הפרטים מאותה סדרה, בצורת מופעים שחוזרים על עצמם.

דגם
חיקוי
מודל
מתכונת
תרשים

חזרתיות

גודל
מבנה
פורמט
גזרה
סטרוקטורה
חותם
דפוס
שבלונה



קונדיטוריה DEMEL, וינה

"האדם אינו אלא קרקע ארץ קטנה,
האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו..."
מתוך: האדם אינו אלא... "שאל טשרניחובסקי"



לפיד

מפעל קרמיקה ישראלי שהקים ד"ר מוסברג בשנת 1943 בתל אביב, וחברת כור רכשה בשנת 1956. בתחילה יוצרו בו כלים סניטריים, ואחר כך שינה ייעודו למפעל שמייצר כלי בית. המפעל נסגר ב-1990.



"אנו נושאים לפידים"



ראו: שער

תוצרת הארץ

חרש

תעשייה, מלאכה, ייצור

פס ייצור

מקורות: ויקיפדיה, מילוג, צילומים: שי הלוי, דפנה סרוסי