

דבר העורכת

זה הגיליון הרביעי של כתב העת היוצא לאור בתקופת מלחמת שבעה באוקטובר – תקופה שמאופיינת בהכלה של ריבוי מצבים קיומיים. אנו מנסים לשמור על מסגרות של חיי שגרה במחשבה שבכוחה לשמור עלינו מפני דעיכה, לצד ערנות וקשב בתדר גבוה לנעשה סביבנו, כל אחד מנקודת התייחסותו למצב.

בגיליון 46 (דצמבר 2023) כתבנו על הלם אלם ועלם כפי שבאו לידי ביטוי בפסלים ובציורים של קולמן – ניצול שואה שהיה השומר במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל בתקופה שבה היא פעלה סמוך למחנה שנלר בירושלים. בגיליון 47 (יוני 2024), במדור 'המרץ' לקנון, עקבנו אחר דמותה של הגר המגורשת עם בנה למדבר כפי שתוארה באובייקט פיסולי קטן שנוצר בתעשיית הקרמיקה בראשית שנות החמישים, העשור הראשון למדינה, וכדמות אחרת במפעל אחר בשנות השבעים. בגיליון 48 (דצמבר 2024) תיארנו שני מיצבים שנעשו כעבודות סיום במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל: האחד של מיכל אפרת ז"ל, מסוף שנות התשעים, שהתייחס לשכול המלווה את משפחתה ממלחמת יום כיפור; והאחר של שירי ברויאר, מהעשור הראשון של המאה ה־21, שהתייחס לחרדה הקיומית בתקופת הפיגועים בירושלים.

אדוות ההשפעה של מלחמת שבעה באוקטובר הגיעו באביב 2024 למקומות מפתיעים. מהלך אוצרות מקורי, מעניין ומרגש מתקיים בתצוגה העכשווית באולם הכניסה לאגף לארכאולוגיה במוזיאון ישראל. מוזמנות ומוזמנים לקרוא את כתבתה של נורית גשן, האוצרת לארכאולוגיה של התקופה הכלקוליתית והברונזה במוזיאון ישראל בירושלים.

משב של מחשבה טובה

טליה טוקטלי

תוכן העניינים

4	אורלי נזר — מפעל הקרמיקה בברור חיל: יצירה קיבוצית בין אומנות לתעשייה	32	מארג צוללת
10	נורית גשן — לאסוף את השברים	48	מרכז ביקורי תערוכות
14	חנה הרצוג — דונה יונתן כהן למי צלצלו הפעמונים	52	יובל עציוני — ציונה שמשי גלוי ונסתר בין הדיסציפלינות
16	עדי שבתאי פפו — ענת גולן אותות ומופתים	59	יבגניה קירשטיין — מאמאקרימיקה
23	יהודית מאיר דף זיכרון	60	הדהוד
26	אנה כרמי — מאפרת	62	דורית בן טוב — מסע קדרות ביפן סביבה ואיכות
27	מיכל אלון דף זיכרון	70	יהודית קגן — קערות השבעה הדהוד
28	מיכל ברקוביץ — פליסטי ברנשטיין יעקבי קדרית בתנועה מתמשכת	75	מיכל ברקוביץ — זכוכית אלפא טכנולוגיה
	נקודת מפגש		

1280°C
כתב עת לתרבות חומרית
גיליון 49, יוני 2025

עורכת ראשית טליה טוקטלי
עורכת משנה עדי שבתאי פפו
עיצוב גרפי והפקה סטודיו רוני ורוני
עריכת טקסט קרן גליקליך
חברת מערכת מיכל ברקוביץ
מזכירת מערכת נטע גרוס

דפוס וכריכה פרינטריה
מו"ל עמותת אמנים יוצרים בישראל,
אגודת אמני הקרמיקה בישראל

הערות והארות ניתן לשלוח אל:
magazin1280caai@gmail.com



צילומים: אורלי עזרן, באדיבות אוסף
נזר לקרמיקה אמנותית ישראלית,
'ארץ חפץ', יד בן צבי

מפעל הקרמיקה בברור חיל: יצירה קיבוצית בין אומנות לתעשייה

אורלי נזר



צלחת דגם 331 עיטור נגב

מפעל הקרמיקה בקיבוץ ברור חיל שבמועצה האזורית שער הנגב פעל בשנים 1964–1988, תקופת פריחתה ולאחר מכן דעיכתה של תעשיית הקרמיקה הישראלית. לצד סגנונו האמנותי הייחודי, שיתואר בהרחבה בהמשך המאמר, התאפיין המפעל גם בהיותו מיזם קיבוצי, שהושפע מהתמורות הכלכליות, החברתיות והאידיאולוגיות שחלו בקיבוצים – מתנופת הצמיחה של שנות השבעים ועד המשבר הגדול של שנות השמונים.

מסדנה אמנותית למפעל

בשנת 1964 הקים קיבוץ ברור חיל סדנה לקרמיקה אמנותית בהובלת האמן בנימין בוכבינדר (1929–2009)¹ – יליד גרמניה שגדל בברזיל. לצידו עבדו אחיו יעקב דר² ומריו רושניה (נ' 1947)³, אף הוא יליד ברזיל. בתקופה זו כבר פעלו בארץ כמה מפעלי קרמיקה, העיקריים שבהם: מפעל הפורצלן נעמן שפעל כבר משנות השלושים, לפיד וחרסה שפעלו משנות הארבעים, וקרנת וקרמוס שפעלו משנות החמישים. זמן קצר לפני כן (1963) הוקם מפעל בית היוצר, וזמן קצר אחר כך הוקם מפעל הקרמיקה בקיבוץ כפר מנחם (1965). בעת הקמתה של הסדנה בקיבוץ ברור חיל הייתה אוכלוסייתו מורכבת ברובה מיוצאי דרום אמריקה, לאחר שרוב מקימי הקיבוץ, יוצאי מצרים, עזבו. בשנים הראשונות פעלה הסדנה כבית מלאכה קטן לקרמיקה אמנותית, בתוך פחון.

בשנת 1967 הצטרף לבית המלאכה אריה קוטלר (1940–2019)⁴, יליד ארגנטינה, שלימים יהיה לאחת מדמויות המפתח בו. תקופה זו, שלאחר מלחמת ששת הימים (1967), התאפיינה בשגשוג כלכלי בישראל בכלל ובקיבוצים בפרט, בייחוד הודות לחיזוק הקשרים עם יהדות התפוצות והגידול הניכר בתיירות הנכנסת. גם מפעל הקרמיקה בברור חיל נהנה מהתפתחויות אלה. הביקוש למוצרי קרמיקה איכותיים עלה על ההיצע, ומעמדו של המפעל בכלכלת הקיבוץ הלך והתחזק, בין היתר כחלק ממעבר רחב יותר של כלכלת הקיבוצים מהתבססות על חקלאות להתמקדות בתעשייה.

על מקומה של הסדנה בתעשיית הקרמיקה המקומית אפשר ללמוד מהשתתפותה בשנת 1969 בתחרות 'עיצוב מנורות וכנים' בחסות משרד התעשייה ובשיתוף מרכז הסיוע לתעשייה הזעירה והמכון לפיריון העבודה והייצור. התחרות נועדה לעודד יצרני

קרמיקה ישראלים לפתח קווי ייצור תעשייתיים שמיועדים ליצוא, ולוותה בתערוכה שעתידה הייתה לנדוד בתערוכות מסחריות בעולם. מתוך שלוש מאות הדגמים שהוצעו נבחרו גם דגמים של אמני ברור חיל, ושניים מהם אף הוצגו בעיתונות היומית.⁵

בסוף שנה זו חלו שינויים בצוות המקצועי-אמנותי של הסדנה: המייסדים – יעקב דר וזמן מה אחר כך גם בנימין בוכבינדר ומריו רושניה – עזבו את הקיבוץ, ובשנת 1970 מונה אריה קוטלר, שהיה מעצב המוצרים, גם למנהל הייצור – תפקיד חיוני לקישור בין תחנות העבודה השונות. עם הזמן הלך המיזם והתרחב, ובהמשך עבר למבנה תעשייתי. מבחינה כלכלית פעל המפעל כענף במשק הקיבוצי, ובראשו עמד 'מרכז מפעל' שבחברה ועדת כוח אדם והיה כפוף ישירות למרכז המשק.⁶

שיטת האיוש של תפקידי הניהול לא הייתה המאפיין הקיבוצי היחיד של המפעל. אחד השיקולים שהשפיעו על החלטת הקיבוץ כמה כסף להשקיע בו, היה הרצון לספק תעסוקה לנשים וכן לבני הגיל השלישי – הוריהם של חברי הקיבוץ שהגיעו בעקבות הילדים להתגורר בו. בשנות השבעים שיקף אפוא הרכב כוח העבודה את המרקם החברתי של הקיבוץ וכלל בעיקר נשים, הורים של חברי הקיבוץ וכן עובדים שכירים ומתנדבים מהארץ ומחו"ל. מוצרי המפעל שווקו באמצעות סוכנים חיצוניים שפעלו ברחבי הארץ, ולצד יצוא בהיקף קטן, עיקר ההכנסות היה מהשוק המקומי. בשנים 1975–1977 עבר המפעל תהליך של שיקום ושיפור תהליכי השיווק, ומכיוון שהשוק התאפיין בעודף ביקוש מתמיד⁷, נכתבה תוכנית עסקית להרחבתו. בסופו של דבר לא יצאה התוכנית אל הפועל, ובראשית שנות השמונים כוח האדם אף צומצם.⁸

משלבים מוקדמים למדי של פעילות המפעל עוצבו דגמים שמתאימים לייצור תעשייתי – בעיקר כלי קרמיקה שימושיים ודקורטיביים שיוצרו בטכניקות שונות, בהקפדה על עיטור ידני. בין היתר יוצרו כלי נוי כגון אגרסלים, קערות, מאפרות, כדים, עציצים וצלחות לתלייה, ולצידם גם כמה מערכות כלי אוכל – בעיקר לקפה, למרק ולפתיתים – בקו עיצובי דומה. אחד העיצובים שהכניס קוטלר ולימים זוהה מאוד עם המפעל, היה עיצוב ה'מימיות' מקרמיקה – כדים חסרי בסיס תלולים על חוט ומשמשים לנוי.

תהליך הייצור התבצע בתנאים פיזיים לא פשוטים הן בקיץ והן בחורף. כל פריט עבר דרך שש תחנות עבודה עוקבות: יציקה בתבניות גבס, ניקוי של עודפי החומר מתהליך היציקה, צביעה, עיטור ידני, גימור ושרפה. אופיו הידני של התהליך הצריך מיומנות גבוהה, בייחוד במחלקות העיטור והגימור, ותרם לייחוד האסתטי של התוצרים, אך גם העמיס על עלויות הייצור והקשה על גיוס עובדים מתאימים. המפעל פעל לשיפור התנהלותו הן בהיבטים של התייעלות והן בחשיבה על הרחבת קווי הייצור, ואולם כנהוג בקיבוצים, נוהל במסגרת רוטציה פנימית בין ענפי המשק מתוך מאגר המנהלים המקומי – תהליך שלא תמיד התאים לאופיו ולצרכיו של מיום יצירתי ותעשייתי.

באותה תקופה עוררה ההתעצמות של ענפי התעשייה בקיבוצים דיונים מורכבים, בעיקר בשאלות של הסתמכות גוברת על עבודה שכירה, שינוי בדפוסי ההעסקה המסורתיים והשלכותיהם החברתיות והאידיאולוגיות. כך למשל הוטרדה החברה הקיבוצית מכך שבתוך המפעל התקיימה היררכיה בין העובדים בפס הייצור ובין קובעי המדיניות – מצב שסותר את האידיאולוגיה של התנועה הקיבוצית. ניהול המפעל דרש מערך עצמאי של שיווק ומסחר, שכלל יצירת קשרים ישירים עם לקוחות, עם סוחרים ועם ספקים – מאפיינים שחייבו קבלת החלטות מהירה, ניהול ריכוזי בידי קבוצה מצומצמת של חברים, והתמודדות עם דרישות הולכות וגוברות להתמקצעות. תהליכים אלה הציבו אתגר מהותי לערכי השוויון, השיתוף וההשתתפות שאפיינו את האתוס הקיבוצי באותה עת.

שנות השמונים העמידו אתגרים כלכליים בעיקר בעקבות המדיניות הכלכלית החדשה שהונהגה לאחר חילופי השלטון ב־1977, והתאפיינה בצעדים ליברליים מואצים, בין היתר פתיחת השוק ליבוא, וכן באינפלציה גבוהה וחוסר יציבות כלכלית.⁹ בדומה למפעלים קיבוציים אחרים, נדרש גם מפעל הקרמיקה בברור חיל להתמודד עם מצב שבו יתרונותיו כעסק קטן, קהילתי ואמנותי נהפכו במובנים רבים למכשול תפעולי. עם זאת, גם בתקופה זו לא נבעו ההחלטות שהתקבלו רק משיקולים כלכליים, שכן כמו בשנותיו הראשונות, גם עתה נתן המפעל בין היתר מענה חברתי לאוכלוסיות שלא יכלו להשתלב בענפים אחרים בקיבוץ. כך לעיתים קרובות היו מחסני המפעל עמוסים סחורה, שכן בניגוד למוטיבציה הגבוהה של



קערה דגם 650 עיטור נגב

עובדי המפעל הקבועים שעסקו בייצור, תחום השיווק לא היה מפותח דיו.¹⁰

נוסף על האתגרים החיצוניים נבעו קשיי המפעל בתקופה זו גם מהיעדר ניהול עקבי, שכן עם הזמן קטן מספרם של חברי הקיבוץ המעורבים במפעל, ומספר השכירים עלה. כך למשל בשנת 1985 עבדו באולם הייצור ארבעה חברי קיבוץ בלבד,¹¹ לצד עובדות שכירות והורים מבוגרים,¹² ואת אולם הייצור ניהל עובד שכיר, שלא נשא בתפקיד ניהול רשמי.¹³ תחלופת עובדים זו הביאה לידי אובדן ידע ועלייה בעלויות הייצור בשל הצורך להוציא עבודות למיקור חוץ, למשל ייצור תבניות¹⁴ או הדבקת הדקאלים.¹⁵

ואולם קשיים אלה לא היו ייחודיים למפעל הקרמיקה בברור חיל. שנות השמונים היו שנים קשות בענף הקרמיקה הישראלי כולו, ועל אף הניסיונות להתאים את סגנון העיצוב והעיטור לרוח התקופה ולמגמות העכשוויות בעיצוב תעשייתי, לא הצליח הענף להתגבר על הקשיים הכלכליים שנבעו מהתחרות הגוברת עם היבוא מהמזרח הרחוק, אירופה וארצות הברית.¹⁶ בשנת 1988 המפעל נסגר, בדומה לתעשיית הקרמיקה בכללה (בית היוצר נסגר בשנת 1984, מפעל קרמית בשנת 1987 ומפעל לפיד בשנת 1990), אבל הכלים שיוצרו בו זוכים בשנים האחרונות לעדנה מחודשת, כחלק מעליית העניין בקרמיקה התעשייתית הישראלית כולה.

ייחוד עיצובי

כבר מראשיתה התאפיינה סדנת הקרמיקה של ברור חיל בייחוד עיצובי. המוטיבים העיטוריים שנבחרו בסדנה ואחר כך במפעל נעו בין דימויים דמיוניים ומופשטים לצורות גאומטריות, תוך



אגרסל דגם 90 עיטור נגב

אזכורים של צורות פרימיטיביות מתרבויות שונות.¹⁷ הסגנון שהתפתח בשנות השישים שידר אסתטיקה 'פרימיטיביסטית' עם נטייה לאובייקטים דקורטיביים או מונומנטליים, באופן שתואם את האמנות המודרניסטית שעליה התחנך בוכנינדר, מייסד בית המלאכה. הכוונה למודרניזם האירופי, שבתקופה זו אופיין בנטייה אמנותית פרימיטיביסטית בהשראת אמנות עממית של תרבויות עתיקות או שבטיות. בשנים הראשונות היו העיצובים מונומנטליים יותר מאלו המוכרים לנו היום מהשווקים, ואף כי כבר אז גוף הכלי נוצר ביציקה, תהליך העיצוב המשיך בפיסול טקסטורה ייחודית של יוצרים אינדיבידואלים תוך גריעה והוספה של חומר, והתאפיין בחופש אמנותי וללא הנחיה לדגם מסוים. היוצרים עיטרו בעיקר באנגובים ועליהם זיגוג שקוף מבריק, וגם בבחירת הגוונים ניתן להם חופש מוחלט כשהנטייה הייתה לצבעים כהים.

השילוב בין צורות גאומטריות לעיטור מוטיבים שאזכרו תרבויות עתיקות יצר שפה חזותית מקורית, שייחדה את המפעל בנוף יצרני הקרמיקה בארץ. מבחינה אסתטית התאפיין המפעל בשילוב צבעים שמדמה את נופי המדבר, תוך שימוש בגוונים של קרם, חרדל וחום־ברזל. לצבעוניות זו נוספו טקסטורות וטיפוגרפיות ייחודיות שבוצעו בטכניקת סגרפיטו – חריטה ידנית על פני הכלי לאחר שלב הצביעה, שהעניקה לו עומק חזותי ודינמיות. טכניקה זו הובאה לארץ על ידי אמנים שעלו מגרמניה ולימדו

במוסדות להכשרת אמנים, יושמה ופותחה במפעל, והייתה לאחד מסימני ההיכר שלו. נוסף על ההדבקות הפיסוליות והחריטות העמוקות התאפיין העיצוב גם בחיתוך בחומר ליצירת גופי תאורה, ונראה כי מפעל ברור חיל היה הראשון בארץ שייצר גופי תאורה מקרמיקה בסגנון הזה.

ההשפעה האמנותית של המודרניזם, ובכללו הפרימיטיביזם, ניכרת בייחוד באסתטיקה של המוצרים מתחילת דרכה של הסדנה האמנותית, והיא שהעמידה את התשתית הסגנונית של מוצרי המפעל גם בהמשך.¹⁸ לימים ניתן משקל יתר למוצא הדרום־אמריקאי ונטען כי הוא השפיע במידה ניכרת על סגנון העיצוב והייצור של המפעל, שהתאפיין בשילוב בין מסורות דרום־אמריקאיות למוטיבים ארץ־ישראליים וארכאולוגיים. סיווג סגנוני זה הולם את הרקע הדרום־אמריקאי של העובדים בבית המלאכה, עד כי ההשפעות החזקות של המודרניזם האירופי נשכחו.

אף שכלי הקרמיקה עוצבו ונוצקו בתבניות גבס, תהליך הצביעה והעיטור נעשה באופן ידני, ולפיכך כל כלי קיבל טיפול אינדיבידואלי שהקנה לו ייחוד אסתטי. בשלב המפעל, שבו הופעלו שיטות עיטור שהתאימו לייצור בקנה מידה רחב, התבסס תהליך הצביעה על שימוש בשבלונות שיוצרו מחומרים אלסטיים כגון גומי ולינולאום ואפשרו התאמה למבנה הכלים המעוגלים. השבלונה הונחה על הכלי או נכרכה סביבו, והרקע רוסס או נצבע בעדינות במכחול. לעיתים שולבה השבלונה כבר בתבנית, כך שהעיטור הוטמע במבנה הכלי עצמו. העיטורים בטכניקת הסגרפיטו נוצרו בעבודת חריטה מיומנת של עובדות אולם הייצור. את פיתוח השבלונות ועיצוב הדגמים הוביל קוטלר, המעצב הראשי של המפעל, בשיתוף פעולה עם אמן ברזילאי שהגיע לקיבוץ כמתנדב והשתלב ביצירה הקרמית. במשך השנים גייס קוטלר אמנים נוספים, שתמרו לגיוון הסגנוני ולהעמקת אופיו הייחודי של המפעל. חתימת המעטרת שהתנוססה על כל פריט העניקה לו ממד אישי והעידה על עבודת יד ייחודית. גישה זו, שהדגישה איכות וגימור ברמה גבוהה, הפכה את הכלים ליקרים בהשוואה לייצור ההמוני המקומי והמיובא, אך גם הקנתה להם מעמד של פריט מעוצב וייחודי.

בשנים 1975–1984 הייתה מעצבת המוצר חנינה הוסטר (1947–1985).¹⁹ היא החלה לעבוד במפעל



חזית המפעל, באדיבות ארכיון ברור חיל

לאחר שירותה הצבאי, ובשנים 1972–1975 יצאה ללמוד במחלקה לקרמיקה בבצלאל. עיצוביה של הוסטר היו קטנים יותר בממדיהם, נקיים ונשיים יותר, ובתקופתה הוכנסו לשימוש צבעים בהירים יותר – הצבעוניות המוכרת לנו מהפריטים המצויים בשווקים – וכן עיטורי פרחים. בתקופה זו כבר נחלקו סוגי העיטורים במפעל לשלוש קבוצות עיקריות: צביעה פשוטה ללא חריטה, שכונתה 'ערבה'; עיטור באמצעות חריטה ידנית בטכניקת הסגרפיטו, שיצרה טקסטורות עמוקות ודימויים מופשטים ונקראה 'נגב'; ועיטור שפותח בשלב מאוחר יותר וכלל שימוש בדימויים פיגורטיביים של פרחי ארץ ישראל וכונה 'פרחי הנגב'. עיטורי פרחים אפיינו בשנות השמונים את עיצוביהם של מפעלים ישראלים נוספים, בין היתר לפיד.²⁰ עיצובים אלה נחשבו עכשוויים יותר מהעיצובים שנהגו עד אז, ונועדו להתמודד עם גל המוצרים המיובאים, וכך גם השימוש בדקאלים במקום בציור ידני. ואולם בשינויים אלה לא היה כאמור די, ובסוף שנות השמונים המפעל נסגר. מבחינתם של החברים שעבדו בו אז היה בהחלטה אובדן כפול – של פרנסה ותעסוקה, אבל גם של תחושת זהות קהילתית-יצירתית.

מפעל הקרמיקה האמנותית של קיבוץ ברור חיל נוסד מתוך חזון של קבוצה קטנה של אמנים שראו בקרמיקה מדיום אמנותי בעל פוטנציאל שיווקי,

ואמונה זו, לצד התשוקה ליצירה, הניעה את פעילותו בשנותיו הראשונות. עם השנים, כשהליבה האמנותית הצטמצמה והקשיים הכלכליים גדלו, נותר המפעל ללא הנהלה מקצועית יציבה, אבל למרות זאת, הודות למחויבותם של העובדים הקבועים, הצליח להמשיך וליצור כלים ייחודיים שהותירו חותם מובהק בזירה החזותית של הקרמיקה המקומית. הכלים שיוצרו בברור חיל מזוהים כיום עם שפת עיצוב מובהקת ונחשבים לפריטי אספנות מבוקשים הנושאים עמם ערך אמנותי, תרבותי והיסטורי כאחד.

למרות תרומתו המשמעותית של המפעל לעיצוב הקרמי בישראל בשנות השבעים והשמונים, עד כה לא נערך מחקר שיטתי על פעילותו. מאמר זה מבקש להציע מיפוי ראשוני של תולדותיו מתוך חומרים מקוטעים אך עשירים שמשלבים עדויות חזותיות, טקסטואליות וזיכרון קהילתי.

בהכנת הכתבה נעזרתי בתושבים רבים מקיבוץ ברור חיל. תודה מיוחדת למריו רושניה – ממייסדי סדנת הקרמיקה; למלי מלון – עבדה במפעל בשנים 1980–1988; לחיים חסידוף – מרכז המפעל בשנים 1979–1981; ולאוגניה שקולניק – מנהלת ארכיון ברור חיל משנת 2021.



חתימת כלי

- 1 בנימין בוכבינדר למד אמנות באקדמיה בריו דה ז'נרו והיה חבר בתנועת 'דרור הבונים'. עלה לישראל בשנת 1956 והצטרף לקיבוץ ברור חיל. בשנת 1960 עבר עם אשתו בהירה לבאר שבע, שם הקימו יחד סדנה לקרמיקה. בשנת 1963 החליט הקיבוץ לרכוש את הציוד של בוכבינדר ולקלוט את בני הזוג חזרה לשורותיו.
- 2 יעקב דר היה חבר הגרעין הראשון שהקים את קיבוץ מפלסים. למד פיסול וקרמיקה במכון לציור ופיסול בבת ים, ומשהוקם מתחם חוצות היוצר בירושלים (1969), היה אמן הבית בתחום הקדרות. יצר שם כלים שימושיים ויצירה פיסולית.
- 3 מריו רושניה נולד בעיר קוריטיבה שבברזיל. מגיל תשע, במקביל ללימודיו בבית הספר, למד לצד בוגרים פיסול, ציור וקרמיקה בבית הספר למוזיקה ואמנויות של פארנה (Escola De Música E Belas Artes Do Paraná – EMBAP). בשנת 1963, לאחר שסיים את לימודיו, עלה לארץ עם אימו ואחיותיו, והצטרף לחברת הנוער של ברור חיל כדי להשתתף במפעל הקרמיקה החדש. עבד במפעל בשנים 1964–1970, אז עזב את הקיבוץ, הקים יחד עם שותפים את מפעל 'קרמית' בנתניה ועבד שם עד שנת 1974.
- 4 אריה (ליאון) קוטלר נולד בעיר פוסאדס בצפון-מזרח ארגנטינה, ובשנת 1956 עלה לישראל במסגרת עליית הנוער. בשנת 1962 למד ציור בלימודי ערב אצל אריה מרגושילסקי במכון לציור ופיסול בבת ים. בשנת 1978 שהה שנה במקסיקו, שם עבד עם אמן הפרסקו מריו אורוסקו ריברו (Mario Orozco Rivera). בשנה זו החליפו אליעזר לרנר בניהול הייצור של המפעל. אולגה אלראי, 'תערוכת כנים ומנורות מקרמיקה', **הארץ**, 15 בדצמבר 1969, עמ' 16.
- 5 בשנים 1970–1972 ניהל את המפעל ננו קושניר; בשנים 1972–1978 – אהרון שניידר (1979–1979); ב'1978–1979 (במשך תשעה חודשים) – יעקב (גיב) לבבי (1931–1988), שעבד במפעל משנת 1969, ומשנת 1979 ניהל את המפעל חיים חסידוף (נ' 1942).
- 7 חיים אברבוך, מכתב הקדמה לבדיקה הכלכלית שערך המכון לפרייו בעבודה, ינואר 1978, ארכיון קיבוץ ברור חיל.
- 8 כך למשל בשנת 1979 דיווח יעקב (גיב) לבבי, מנהל המפעל, כי הייצור עלה ועימו המכירות, אך יש לממש את התוכנית להשקיע בכוח אדם וטיפול, ראו יעקב לבבי, 'קרמיקה ברור חיל', אוקטובר 1979, באדיבות ארכיון קיבוץ ברור חיל. על ביקורתו של מנהל המפעל משנת 1979 על אי-יישום תכניות הפיתוח ראו חיים חסידוף, 'מכתב לחיים אברבוך ויאיר אנק, וכן לחברי הקרמיקה', מסמך 238, אפריל 1981 לערך, ארכיון קיבוץ ברור חיל.
- 9 טל אלמליך, **התעשייה הקיבוצית 1923–2007: עיון בשאלות כלכלה וחברה**, גבעת חביבה: יד יערי, 2009, עמ' 81.
- 10 בעת ההיא לא דרשה התוצרת החקלאית מערכת שיווק עצמאית, שכן היא נמכרה באופן ממוסד. מפעלים לעומת זה נדרשו למערך שיווק מסודר וממחה לענף הספציפי.
- 11 בשנת 1985 עבדו במפעל חברי הקיבוץ פאני גפני, נירה קרומהולץ, מלי מלון (נ' 1960) וציטו הדסי, וכן המזכירה מינה עשת. עשת ניהלה את חנות המפעל שפעלה בשבתות וחגים ובתיאום מראש גם בימי חול. ראו: מדרשת רופי, 'פרויקט באבחון ארגוני במפעל לקרמיקה אומנותית ברור-חיל', מח' להכשרת פעילי משק, קורס לכלכלה ומנהל, שלב ב', מחזור ח', 1985, ארכיון קיבוץ ברור חיל.
- 12 שם.
- 13 שם.
- 14 עד שנת 1986 עבד בחדר הגבס יעקב (גרס) בלאו (1925–1987) – חבר קיבוץ שהתמחה בהכנת מודלים ותבניות ליציקה.
- 15 מכתב של צוות מפעל הקרמיקה לחברי הקיבוץ בעקבות החלטה כלכלית לסגור את המפעל, 16 ביוני 1988, ארכיון קיבוץ ברור חיל.
- 16 קובי קלייטמן, **לפיד קרמיקה: כלים בכור ההיתוך**, הוצאה עצמית, 2020, עמ' 84.
- 17 בשיחה שערכתי עם מריו רושניה במאי 2025, צוינה כמקור השראה הקרמיקה הברזילאית העתיקה המכונה Cerâmica Marajoara.
- 18 לטענה כי למרות התפיסה הרווחת ולפיה היו סגנונות היצירה בקרמיקה הישראלית פרי פיתוח מקומי ייחודי, למעשה מדובר בהדהוד של סגנונות אופייניים בקדרות האירופית באותן שנים, ראו אורלי נזר, 'אידיאולוגיות מצטלבות: הבנת פרשנות היצירה של הדוויג גרוסמן-להמן בשנים 1932–1952 כתוצר של הצטלבות בין אידיאולוגיית "קדרות הסדנה המודרנית" ובין האידיאולוגיה הציונית', **מורשת ישראל**, גיליון 21, 2 (2023), עמ' 189–213.
- 19 חנינה הוסטר נהרגה בתאונת דרכים בעת שהותה בברזיל.
- 20 קלייטמן, **לפיד קרמיקה**, עמ' 84.



לאסוף את השברים

נורית גשן

לאסוף את השברים | מוזיאון ישראל,
ירושלים | גלריית הכניסה לאגף
לארכאולוגיה | אוצרת: נורית גשן
מעצבת: מיכל אלדור | 2024

© מוזיאון ישראל, ירושלים
צילום: נורית גשן

השברים התפורו על הקרקע כמו מפת זיכרון.

אפר, פיח, חרסים שרופים – תזכורת מוחשית לרגע שהתנפץ. בשבעה באוקטובר 2023 פגע טיל פגיעה ישירה במכולות הממצאים בגן הלאומי אשקלון. על הרצפה החרוכה התמזגו השבר העתיק והשבר העכשווי – שניהם דוברים בשפת החומר, שפה שדורשת הקשבה, דיוק, ידע ורגישות. כשהאבק שוקע, הארכאולוגים חוזרים לשאלות היסוד: מהו הסיפור שנשבר כאן, והאם ניתן להרכיבו מחדש? אלא שהאבק עוד לא שקע. בינתיים, מנסים לפחות לאסוף את השברים.

הקרמיקה היא מהחומרים הנפוצים, העמידים והאינפורמטיביים ביותר הנחשפים באתרים ארכאולוגיים. בזכות עמידותה הרבה, השימוש הנרחב בה בעת העתיקה והשינויים הצורניים והסגנוניים שמשקפים בה לאורך זמן, הפכה הקרמיקה לכלי מרכזי בחקר התרבויות החומריות של חברות העבר. שברי חרס שמתגלים בחפירות מאפשרים לארכאולוגים לתארך שכבות יישוב, לזהות קשרים תרבותיים וגאוגרפיים, ולעקוב אחר תהליכים של שינוי טכנולוגי, כלכלי, חברתי ואף רעיוני. בהקשר הזה הטיפולוגיה הקרמית – סיווג שיטתי של כלי חרס לפי תכונות צורניות, סגנוניות וטכנולוגיות – היא מתודולוגיה יסודית בארכאולוגיה. נוסף על היותה שיטה טכנית, טיפולוגיה קרמית פותחת פתח להבנת היבטים של חיי היומיום, טקסים, זהות חברתית וההקשרים הפוליטיים והסמליים שבתוכם נוצרו הכלים ונעשה בהם שימוש.

הבנה של תרבות באמצעות חפצים חומריים בלבד היא אתגר מורכב. כבר בשנת 1954 הציע הפרהיסטוריון הבריטי כריסטופר הוקס (Christopher Hawkes) את 'סולם ההיקשים' (The Ladder of Inference) – ארבע רמות של היקשים שניתן להקיש מממצאים ארכאולוגיים:

1. טכנולוגיה

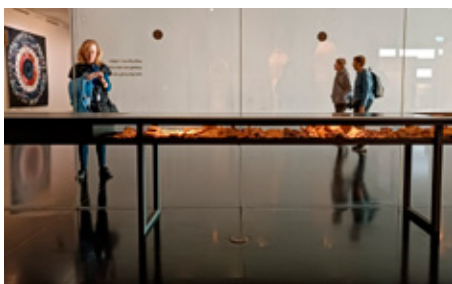
השלב הבסיסי ביותר, שבו ניתן ללמוד באופן אמין למדי על חומרי הגלם, על טכנולוגיות ייצור ועל שיטות עיבוד.

2. כלכלה

על סמך דגמים של ייצור, הפצה וצריכה, ניתן



© מוזיאון ישראל, ירושלים, צילום: זוהר שמש



© מוזיאון ישראל, ירושלים, צילום: נורית גשן

להסיק מסקנות בנוגע לשיטות כלכלה, סחר ומקורות מזון.

3. מבנה חברתי ומוסדות

משילוב סוגי העדויות השונות יחד עם תבניות של התפזרות ממצאים ובנייה במרחב ניתן לנסות ולפענח היררכיות, מוסדות, חלוקת עבודה ותפקודים קהילתיים.

4. אמונה ורעיונות

זהו השלב הספקולטיבי ביותר, שבו מנסים לאתר בתרבות החומרית את השקפת העולם, המיתוסים והאמונות של החברה הנחקרת.

לטענתו של הוקס ככל שמטפסים במעלה הסולם, כך מתרחקים מהוודאות אל הספקולציה, ואולם חוקרים מאוחרים יותר הראו שעל אף האתגר ניתן באמצעות מחקר של התרבות החומרית להתחקות גם אחר אמונות ותפיסות עולם מופשטות. כך, גם שבר חרס זעיר עשוי לקודד בתוכו ידע עצום ולתרום להבנה בכל אחת מהרמות, אם כי פענוח זה דורש זהירות, רגישות וידע הקשרי עמוק.

הארכאולוגים בעבודתם משקיעים תשומת לב מרובה בתיעוד החרסים: הם מתעדים את מוצאו של כל שבר בקפדנות על פי קואורדינטות תלת־ממדיות, מנקים את השברים בזהירות בלי לאבד מידע, וממיינים אותם לכאלה שמצביעים על תופעה כלשהי (Indicative) ולכאלה אנונימיים שאינם נושאים מידע שניתן לפענחו. את החרסים נושאי המידע הם ממיינים לפי טיפוסים ומסמנים את מוצאם בחפירה – גם ישירות עליהם כדי לשמר את המידע אם יתערבבו, וגם בתגיות וקודים על מכלי האחסון. כל העבודה הקפדנית והעמלנית הזאת נעשית מתוך הבנה שחפירה ארכאולוגית היא פעולה הרסנית, חד־פעמית, ורק התיעוד המדויק יאפשר לשחזר במחקר הקרוב והעתידי את הקשרו הארכאולוגי של הפריט וכך ללמוד ממנו את סיפורו המורכב ואת סיפור החברה שבה נוצר ושימש. רק לאחר המיון והסימון, כחלק מהמחקר, כל חרס מצולם, מצויר ונדגם לפי הצורך ולשם פרסום מדעי.

האתר – החל בתקופת הברונזה הקדומה וכלה בתקופה הצלבנית – סודרו כציר זמן חומרי, שמסמן את רציפות ההיסטוריה בעיר נמל חשובה זו. דרך החרסים סופר סיפורה של אשקלון כעיר מרכזית שבה עברו כנענים, מצרים, פלשתים, פיניקים, יוונים, רומאים, מוסלמים וצלבנים.

בהמשך הותאם המיצג לאגף הארכאולוגיה במוזיאון ישראל, שם שולב בכניסה לתצוגת הקבע, ועוצב כך שהוא משקף את ציר הזמן של המוצגים בתצוגת האגף מלפני מיליון וחצי שנים ועד המאה ה־20 – מהתקופה הפרהיסטורית ועד התקופה העות'מאנית. החרסים עצמם שולבו מהופעת הקרמיקה לפני כ־9,000 שנה. כל השברים נאספו מחפירות בארץ, והם משקפים דרך החומר לא רק את הזמן, אלא גם סיפור של עלויות ושקיעות, מסחר ורוח ומפגש בין מסורות מקומיות להשפעות חוץ.

הארכאולוגים רגילים לחשוף שכבות חורבן – רגעים קפואים בזמן. אלו, בשל המהירות שבה הם מתרחשים, מנטרלים את שאלת המשך בהצטברות הממצאים, ובמקומה משרטטים רגע. רעידת האדמה של 749 לספירה שתועדה בבית שאן ובסוסיא, או התפרצות הר הגעש סנטוריוני, שקטעה את חי העיירה אקרוטירי בתקופת הברונזה, הן דוגמאות ידועות. ואולי המפורסמות ביותר הן פומפיי והרקולנאום, שבהן יש ממצאים שמשמרים פרטים רבים מחיי היומיום ברגעי האסון, רגעים בלתי מתוכננים שקפאו. מרחק הזמן אינו מוחק את האסון האנושי, אבל הוא בהחלט מאפשר ריחוק מדעי.

ואז הגיע שבעה באוקטובר. באותו יום, בעת מתקפת הטרור הנרחבת, פגע טיל ישירות במכולות האחסון בגן הלאומי אשקלון, שבהן אוחסנו ממצאי משלחת לאון לוי – כ־26,000 פריטים. הפגיעה הייתה הרסנית:

פער זה עמד במוקד התצוגה 'קו החרסים', שנוצרה לראשונה במוזאון רוקפלר בתערוכה 'אשקלון: רטרופספקטיבה' לציון שלושים שנות חפירה של משלחת לאון לוי באתר. החרסים, שנאספו משכבות

מכולות ובהן חרסים, כלי אבן, תכשיטים, עשרות שנות חפירה הושמדו או נפגעו, החום הרב המיס את רצפות העץ, את המדפים, את הקופסאות, את מגירות הפלסטיק ואת תגי הזיהוי, והשאיר אחריו שכבה עבה של אפר ופיח. הרצפה הייתה מכוסה חרסים שרופים, שהתפזרו במראה שמזכיר את קו החרסים שבמוזיאונים – אלא שכאן לא מדובר היה ביצירה אסתטית, אלא בשכבת חורבן חיה.

דבר הפגיעה נודע וטופל מיד, אך רק חודשים לאחר המתקפה, כשכבר ניתן היה לעסוק בנוזקים מעבר לנוזקי היישובים חזרו הארכאולוגים לאתר – לא לחפירה שגרתית, אלא לפעולת הצלה. בזכות התיעוד הקפדני של הממצאים במכולות בזמן החפירה והמחקר, ידעו החופרים לשער מה נמצא בין ההריסות ובאיזה חלק שלהן. ניפוי עדין, סינון יסודי ואיסוף שיטתי של שברי החרסים הפגועים נעשו מתוך רצון לאתר את מה שניתן לשחזר; לאתר חפצים שכבר צולמו ותועדו ואף

על פי שנפגעו מהאש עדיין ניתן היה לזהות; וגם ללמוד על השפעות השרפה על החומר.

המוצג 'לאסוף את השברים' שנפתח במוזיאון ישראל במאי 2024, משלב בין שברי העבר לשברי ההווה¹, ופורש בפני המבקרים המשך לקו החרסים המוצג דרך קבע בכניסה לאגף. בשלוש ערמות של ארגזים, כמו אלו שבהם מאוחסנים חפצים במחסני המוזיאון, מוצגים חרסים מהמכולות באשקלון – שרידים מהפגיעה האחרונה – כמסמנים את השכבה שלנו ברצף הזמן. שרידים בני זמננו. את החרסים בקופסאות

הארכאולוגים יודעים לזהות, הם בעיקר מהתקופות הפרסית, הרומית והביזנטית, אבל הם איבדו את כל הסימונים שנתנו בהם החופרים. הרישום בדיו התאדה, המדפים, המכלים והשקיות התפרקו מהחום, התגיות נשרפו, והחרסים התערבבו יחד בשכבה חדשה. המידע שאבד העלים גם במידה רבה את הקשר שלהם למקומם בעולם העתיק. לעומת זאת, נוספו להם סימני השרפה, הפיח, האפר והפלסטיק שנמס בחום ודבק אליהם בלי שניתן לנתקו. הברק שלהם הועם. תגית שחורה ומפוחמת נחה באחד הארגזים לאחר שאיבדה את כל המידע והקודים המסייעים לחוקרים לשחזר את האתר. השברים הפכו להיות עדות לתקופתנו אנו. זו התקופה החדשה שאליה הם משויכים, עכשיו הם מספרים את הסיפור שלנו.

פגיעה בחרסים מתגמדת אל מול הפגיעה בנפש ובחיים שאירעה באותה שבת של שמחת תורה. לצערינו, בזמן כתיבת שורות אלו המלחמה עוד לא

תמה, יש אבדות איומות לשני העמים, יש חטופים שעוד לא חזרו, וכך גם חיילים, פצועים ומפונים שעדיין לא שבו לשגרת חייהם בביתם ויש שלא ישובו. במעשה האיסוף, התיעוד והשימור יש מעט תקווה. גם בעידן שברירי כל כך שימור הזיכרון, האישי והקולקטיבי, הוא חלק בלתי נפרד מתרבות חיה. כמו כלי החרס העתיק שנשבר אך סיפורו לא הושתק, כך גם החיים, על מלוא מורכבותם רבת הפנים, ממשיכים להדהד, להישמר ולהתחדש. כאן, בלב שכבת החורבן הטרייה, נותר השבר, קפסולת זיכרון שניתן לנתח, לשמר ולפעמים – גם לרפא.

שברי החרסים באדיבות משלחת חפירות לאון לוי לאשקלון ורשות העתיקות. את החפירות במכולה הוביל פרופ' דניאל מסטר, והן נערכו על ידי מכון ישראלי לארכאולוגיה.

1 המוצג הוקם לכבוד כנס 'נכסי מורשת בחירות: נתונים והסברה' שנערך במוזיאון ישראל, ירושלים, בשיתוף איגוד המוזיאונים ואיקו"ם ישראל והחוג למורשת התרבות החומרית באוניברסיטת חיפה.



© מוזיאון ישראל, ירושלים, צילום: אלי פוזנר



דונה יונתן כהן - למי צלצלו הפעמונים

חנה הרצוג

למי צלצלו הפעמונים? | דונה יונתן
כהן | הגלריה הלבנה, קיבוץ מעגן
מיכאל | אוצרת: יעל אזולאי | 2024

צילום: דונה יונתן כהן

בגלריה הלבנה הזמינה דונה יונתן כהן את המבקרות והמבקרים להיכנס אל מרחב טעון, שבו זיכרון אישי, טראומה קולקטיבית ועיסוק בשבר חברתי נטוויים יחד לכדי חוויה עמוקה. תערוכת היחיד 'למי צלצלו הפעמונים?' נפתחה ב־7 באוקטובר 2024, שנה מאז אירועי שבעה באוקטובר ותחילתה של מלחמת חרבות ברזל, והסתיימה בערב שמחת תורה (23 באוקטובר). הצורך להגיב לאירועים יצר תערוכה שחרגה מאוד מהאקטואליה, והציעה מסע רגשית, חושית ומושגית, שבו כל פרט במרחב גויס ליצירה של שדה זיכרון חי.

התערוכה נבנתה כמרחב טוטלי שבו החומר הקרמי, האור והצל והמסלול הפיזי של הצופה, פועלים יחד ליצירת חוויה טקסטית כמעט. הכניסה לגלריה – שתוכננה בקפידה דרך פרוזדור חשוך מלווה בהקרנת המילה 'נזכור' – לא הייתה רק מעבר פיזי, אלא גם תודעתי: מרחב שבו הזיכרון אינו מופשט, אלא מוחשי, כבד ומורגש.

בחלל הגלריה הונחו על הרצפה 1700 לבבות עשויים חומר, אחד לכל הרוג והרוגה. כל אבן נוצרה בפעולה חזרתית, מעין טקס שבו פנים ושמות נערמים לגלעד חומרי של זיכרון קולקטיבי. לצידם, מן התקרה, נתלו פעמונים – גופים קרמיים מחוררים; ומתוכם השתלשלו מעין ענבלים – דמויות כפותות, דוממות שמוארות באור לבן וצהוב ומטילות צללים גדולים בחלל.

הפעמון הוא חלק מהתרבות הדתית. כך ביהדות שובצו פעמונים בבגדיו של הכהן הגדול כסימן לחיים בעת כניסתו לקודש הקודשים, ובעיטורי ספרי התורה צלצלו פעמונים כליווי טקסי של קדושה וזיכרון. בנצרות לעומת זאת מסמן צלצולו האיטי של פעמון את פטירתו של אדם, והוא מלווה את נשמתו בדרכה האחרונה.

בתערוכה ביקשה יונתן כהן להדהד את הממד הטקסי הזה ולשבור אותו, ולשם כך טענה את הפעמון במשמעות חדשה שנובעת מהקשרו המקומי והאקטואלי. הפעמון הפך מאובייקט מוכר לסמל טעון, מכלי שמשמיע צליל לכלוב של שתיקה, לקול שנבלע. הדמויות שבפעמונים נתלו בין שמיים לארץ, בין תקווה לאובדן, והפכו את הפעמון לסמל של חוסר אונים, המהדהד רבדים של זיכרון ואובדן.

בגוף העבודות הוטמעו סמלים ישראלים מובהקים – מגן דוד, כלניות וחיטה, כך שנוצר מארג



צילום: אמנון כהן

שהאישי והלאומי שזורים בו זה בזה. משחקי האור והצללים לא יצרו רק אפקט חזותי, אלא שירתו את החוויה הפיזית והרגשית של הצופה, והגבירו את עוצמת המפגש עם הדימויים.

יונתן כהן לא ביקשה להציע נחמה או פתרון. היא הזמינה את הצופה להשתהות, להתבונן, לקחת חלק באחריות לזכור, ואולי גם לפעול. התערוכה, כמו הפעמון בשירו של ג'ון דאן, לא צלצלה רק למישהו אחר; היא צלצלה לכולנו, תבעה שיח מוסרי, עיבוד משותף של טראומה והכרה בכך שהכאב אינו נחלת היחיד. כך החומר הקרמי הפך בידיה של דונה יונתן כהן לזיכרון חי, טעון ומעורר מחשבה.

כל מות של אדם מפחית אותי,
שכן חלקי באנושות,
לכן לעולם אל תשא
למי צלצלו הפעמונים.
לה הם צלצלו.

ג'ון דאן, משורר בריטי מהמאה ה־15,
תרגום: עפרה עופר-אורן

ענת גולן - אותות ומופתים

עדי שבתאי פפו

אותות ומופתים - סמלים לאומיים בעידן
פירוק הזהות הישראלית | ענת גולן
גלריה B.Y5, תל אביב | אוצרת: אדר'
לימור יוסיפון גולדמן | 2025



'כל כך רצייתי שהתערוכה לא תהיה רלוונטית', אמרה לי ענת גולן בימי ההקמה של 'אותות ומופתים', תערוכה שאצרה אדר' לימור יוסיפון גולדמן והוצגה בגלריה B.Y5 בראשית שנת 2025. ההצעה לתערוכה הוגשה באוגוסט 2023 ונשענה על עיסוק מתמשך באותות ובסמלים של מדינת ישראל – חומרי גלם רעיוניים שמלווים את גולן במשך השנים. יותר משני עשורים פועלת גולן בשדה הצורפות העכשווית בישראל, ונעה בין עבודת סטודיו אינטימית לפרקטיקות של שימור, חקירה וניכוס מחדש של אובייקטים טעונים. בעבודותיה צורפות איננה רק תהליך חומרי, אלא אמצעי ליצירת נרטיב. שפתה האמנותית מתאפיינת בשימוש באובייקטים יומיומיים, חפצים סמליים ומוטיבים היסטוריים תוך פירוק והרכבה מחדש של מושגים כמו שייכות, זיכרון, ייצוג וזהות.

לאחר שבעה באוקטובר קיבלו העבודות בתערוכה הדהוד חדש – טעון, רגשי ופוליטי – אף שבטקסט המקורי כמעט מילה לא שונתה. המציאות הדביקה את היצירה וחידדה את עוצמתו של האובייקט החומרי לשאת משמעות משתנה, מגיבה ומתעצבת בתוך הקשר תרבותי וטראומטי.



מיני מיגוניית

באוגוסט 2023 פניתן, את וענת יוסיפון, לגלריה (B.Y5) עם הצעה לתערוכה בשם 'אותות ומופתים'. אחרי שבעה באוקטובר השתנתה המציאות – והעבודות השתנו איתה. השם נשאר, אבל האותות קיבלו פרשנות חדשה, אחרת, שנולדה מתוך המציאות שהשתנתה. כשאני מתבוננת בעבודות היום, אני מחפשת, אולי אפילו נאחות, באפשרות לאופטימיות. כשהגשנו לימור ואני את ההצעה לתערוכה, מה שרחש מתחת לפני השטח ומעל פני השטח היה המחאה. המחאות והמהפכות שכבר הרעידו את הגבולות ואת הממסדים בארץ, וגרמו לאזרחים לקום על הרגליים. אני לא בן אדם שבדרך כלל פוקד הפגנות. יש לי חרדה ממקומות כאלה, שהומים באופן קיצוני. התערוכה הייתה הדרך שלי כיוצרת וכאזרחית שחיה פה להגיב למתרחש, וכמו שאמרת – אחרי שבעה באוקטובר, כשלימור ואני רצינו לעדכן את הקונספט, גילינו שהחלפנו רק פסקה אחת, שזה פסיכי.

ואוו. אני זוכרת שכשקראתי את ההצעה זה חיבר אותי מאוד לאירועים העכשוויים.

ההגשה הייתה בהיקף של עמוד – ואנחנו שינינו רק את הפסקה שתיארה את הסמלים עצמם: תיאור העבודה שלי מול סמלי המדינה כשברקע המחאה הציבורית



לזכר 16 התצפיתניות מנחל עוז



לזכר משפחת ביבס

הגדולה של אותם ימים. שבעה באוקטובר היה רק ההתפרצות של הכול. יש פה שאלה שעולה, בין מה שקרה במציאות ובין הפרשנות. בשבעה באוקטובר משהו שם הגיע לאיזושהי אסקלציה, וגם בהקשר הזה אני אומרת – ברוך השם שאני לא נפגעת, המשפחה שלי לא נפגעה, וגם קרובים שלי לא. זכיתי להיות בין אלו שאין להם קשר ישיר לאירועים במובן הזה שחלילה איבדתי מישהו או נפגע לי מישהו. ובגלל זה היו לי שאלות קשות: מי אני שאגע בחומרים האלה אם לא חוויתי את זה בפן האישי? אבל זה היה חזק מהשאלה הזאת. כאזרחית במדינה וכאדם עם שלושה ילדים שאני מתכננת לגדל כאן, מתוכם שני בנים שככל הנראה יתגייסו עוד עשור, זה עדיין בנפשי.

את מרגישה שבעה באוקטובר שינה את תהליך היצירה וההגשה של אובייקט? את חושבת שהעבודות שלך נעשו פוליטיות יותר?

פוליטיות זה ממש לנקוט צד, לכן לא הייתי אומרת שהן נעשו פוליטיות. בתערוכה מוצגות עבודות ישנות שלצערי עדיין רלוונטיות. אני לא חושבת שמשנה איפה אני מצויה על הסקאלה הפוליטית, משום שהכאב שחודר ללבבות הוא כאב קולקטיבי. היו עבודות שנרקמו מהר מאוד, אפילו ברגע האחרון.



צילום הצבה, גלריה B.Y5

אני לא חושבת שאי פעם התמקדתי ככה בעבודה, ממש נכנסתי עם עצמי לאיזושהי ZONE של יצירה. היו הרבה השראות שאני כבר לא יכולה להגיד מאיפה הן הגיעו. הייתה לי תחושה של שליחות. התערוכה לא עוסקת בענת גולן הצורפת, ממש לא. זה גוף של עבודות שמבחינתי הן מראה – מחמיאה יותר, מחמיאה פחות – למתרחש סביבנו.

את מרגישה שהעבודות היו תהליך ריפוי לעצמך? המחשבה אולי הייתה לטפל גם בכאב ובזוועה דרך צורה אסתטית ונקייה מאוד – בפרצוף?

אצלי זה היה איזה מצבור של רגשות ואנרגיה שחיפש דרך לצאת, וכיוצרת זה המדיום שלי להביע את עצמי ואת הרגשות שלי. גם צורפות עכשווית בכללי עוסקת בזה. זה לא לעשות יפה, זה לעשות משמעות. אני קיבלתי תגובות ממבקרים שהיו בתערוכה – חלקם צורפים שמוהים את השפה וחלקם לא – שמשהו בעצם העיסוק שלי בנושאים האלה נתן להם איזושהי לגיטימציה לפרוק. מישהי ממש פרצה בבכי באמצע התערוכה. העבודות פתאום אפשרו לגעת בנושאים האלה, שהם כל כך חשופים. אני יכולה רק לייחל שמעבר לטיפול העצמי שזה עושה לי, זה ייתן גם לאחרים איזושהי מזור.



ארכיון, השאלת משפחות קרצ'מר וקליין

אגיד שכשבנינו את הקונספט של התערוכה, לשמחתי לימור שמרה עליי מאוד והקפידה איתי שהעבודות באמת ייגעו בעיקר בשבר, והחלל והמזרקה והטלת המטבע – כל אלה הם בעצם הקתרזיס הקטן, ההצעה הקטנה לאיחוי ולריפוי. כי מלבד הבעת משאלה, באמת קטונתי מלהציע פתרונות. על זה אני מכירה תודה ללימור. אני אדם אופטימי מטבעי, אז כל הזמן רציתי לדחוף בעבודות הקשות עוד ועוד מסרים, כאילו 'לרכך' אותן. ולימור המליצה לי, ואני הקשבתי לה, לשמור על האנרגיה הזאת שמוציאה שיקוף של האמת בפרצוף. את ההקלה נשים בתוך המזרקה בכיכר המשאלות. אני חושבת שהניגוד הזה בין העבודות הכואבות מסביב ובין החלל עצמו – זה הניגוד שמייצר פה את המתח שאני מקווה שעובד.

אתמול נכנסו לגלריה שתי נשים. אחת התחילה לבכות ויצאה, חזרה אחרי שעה. השנייה ביקשה שאני אסביר לה מה כתוב על יד כל עבודה, כי היא לא מסוגלת לקרוא בגלל הדמעות בעיניים שלא הפסיקו לזלוז. אנשים מגיבים גם לנושאים וגם לאסתטיקה הגבוהה שלהם. התערוכה נוגעת, מרגשת.

כל הזמן אנחנו באיזה החזקה כדי לחיות את השגרה,

לקום בבוקר ולתפקד. והדבר הזה, הדמעות בגרון, זה לא באמת אני. זה טריגר בעיניי. המטרה לא הייתה 'בוא נראה איך לרגש אנשים', אבל היה ניסיון להיות אותנטית מאוד עם הרגשות שלי, ולא לנסות לעשות יפה במובן המתחנף. בשבילי זה ריפוי. אני הייתי צריכה את זה בשביל ה-well-being שלי. אני הייתי צריכה לפרוק את הדברים לתוך עבודות בין שהן יוצגו ובין שלא. התערוכה הייתה הטריגר בשבילי לשבת ולעשות את זה.

משפחת קרצ'מר ומוזיאון 'מורשת צאן ברזל', שאוסף המדליות שלו היה לך הראשה – היה לך קשר איתם לפני העבודה על התערוכה?

על משפחת קרצ'מר שמעתי מזמן מרוני קליין, שמולו אני עובדת על פרויקטים. החיפוש אחר מקורות הראשה לעבודות חדשות לתערוכה דרבן אותי ליצור קשר עם בעז קרצ'מר ולהגיע לראשונה למוזיאון בצאלים. בסיום הראשון גיליתי להפתעתי שהיו לי לא מעט עבודות קודמות שהתבססו על תוצרים מבית המלאכה קרצ'מר כמו מדליות של סמלי הלאום, פלאקים מנחושת ופלזי של אתרי קדושה, וסמלי יחידה וכומתה ששזורים בעבודות ישנות. עם

ההקשרים האדריכליים שלימור הביאה הכריחו אותי להרים את המבט שלי ממסגרת שולחן העבודה של הצורפת, ולהסתכל על זה כעל אמצעי להעברת מסר. בימינו כיכרות ברחבי המדינה, בעיקר כיכר החטופים, משמשות כמקום להתכנסות, למחאה, להתאבלות – מקום של יחד.

התקדמות העבודה על התערוכה, עלה כמה הפעמים הצורך לחזור למוזיאון כדי לדייק את הנרטיב שבנינו ולהחליט מה יהיה רלוונטי לשאול לתערוכה.

ספרי לי על החלטות ההצבה כגון להכניס את העבודות לתיבות מוגדלות של אותות ולהציב במרכז החלל כיכר של מזרקת העיר.

באחד המפגשים במוזיאון בצאלים הציג לפנינו בעז את תיבת העץ ובה שלוש מדליות מונחות על מצע קטיפה: עיטור הגבורה, עיטור העוז ועיטור המופת. ברגע הזה הייתה אווירה של השתאות ויראה, הזדמנות להציץ באובייקט שרק יחידי סגולה זוכים בה. דרך קופסאות התצוגה רצינו, לימור ואני, לשחזר את התחושה הזאת – משהו בין קופסת עיטורי הגבורה לקופסת תכשיטים, רגע של הצצה על אובייקטים יקרי ערך. בנוגע לכיכר המשאלות – לימור הביאה את הראייה האדריכלית שנוגעת למרחב הציבורי. היא הקפידה להביא לתכנון של חלל הגלריה את ההקשרים המרחביים, אבל נוצר מתח בין האובייקט הקטן והאינטימי ובין המרחב הציבורי הגדול הקולקטיבי. לא הצלחתי לדמיון כמה זה יוסיף לתוכן של העבודות וגם לנקודת המבט שלי. ההקשרים האדריכליים שלימור הביאה הכריחו אותי להרים את המבט שלי ממסגרת שולחן העבודה של הצורפת, ולהסתכל על זה כעל אמצעי להעברת מסר. בימינו כיכרות ברחבי המדינה, בעיקר כיכר החטופים, משמשות כמקום להתכנסות, למחאה, להתאבלות – מקום של יחד. בתערוכה הכיכר גם מנתבת את תנועת הקהל במעין מעגל, שמאפשר קריאות שונות של

התערוכה ללא התחלה, אמצע וסוף. המים הזורמים והמזרקה העליזה במרכז מכניסים חיות ותנועה לתערוכה, מייצרים הזדמנות לקיים טקס קטן ואישי: להטיל מטבע למים ולהביע משאלה, כמו שנהוג במזרקות בארץ ובעולם. זהו רגע של תקווה מרוכזת.

יש יצירה בתערוכה או בכלל שמהווה נקודת ציון?
הנושא של 'אותות ומופתים', כמו שאמרתי, זה נושא שמלווה אותי. זה פורמט שאני מתחברת אליו, גם כתכשיט וגם לכל מה שהוא מייצג. בהתחלה, ובהמשך לרעיון המקורי של התערוכה, שמרתי על פאסון כללי – קצת הרצל, קצת בן-גוריון, שמרתי על סימבוליקה מרוחקת – מנהיגים רחוקים. אבל בסיום שערכתי עם לימור באנדרטה על יד נחל עוז לזכרן של 16 התצפיתניות שנפלו במוצב בשבעה באוקטובר, משהו השתנה. עלינו לגבעה בדרך עפר שלצדה פורטרים מוגדלים של הבנות – מתחת לכל פורטרט תמונה אישית ומשפט. כשחזרנו לרכב, אמרתי ללימור: 'אין מצב שאני לא נוגעת בזה בתערוכה'. שם נפתח פתח לעיסוק הרבה יותר אישי ופרטני. לאורך הדרך שמרתי על מידה של ריחוק, אולי כדי לא להיות מוצפת רגשית, אבל המפגש הזה היה הרגע שבו הדבר הזה נסדק.



שרשרת חי



שבר יסודי, מדליית שמחת תורה

האם זה היה הרגע שבו אמרת שאת רוצה להביע את התחושות שלך דרך יצירה?

כן. שם נולדה נקודת המפנה. בתפילה לעילוי נשמתו של הנפטר מבקשים מחילה. אני נשאתי את התפילה הזאת איתי – והתחלתי.

ספרי לי על תחילת דרכך כאמנית וכצורפת.

בצורפות התחלתי לעסוק בתיכון, בכיתה י"א. לא אהבתי את מגמת האמנות. ביקשתי מהמנהל רשות ללמוד צורפות, והוא אמר לי למצוא שבעה חברים מהשכבה ונפתח מגמה. מובן שלא מצאתי, אבל המנהל אישר לי ללמוד צורפות באופן פרטי בזמן שהחברים שלי לומדים ציור, רישום ופיסול. הדרך שלי התחילה כבר אז. עשיתי גיחות לתחום החינוך, אבל בגדול אני גאה להגיד שיותר מעשרים שנה אני צורפת. למדתי בבצלאל תואר ראשון במחלקה לעיצוב אופנה וצורפות (2008–2012), במהלך הלימודים נסעתי לאיטליה לחילופי סטודנטים בבית ספר לצורפות עכשווית שנקרא 'אלכימיה'. זה היה הרגע שפתח לי את הראש לעוד שיטות ועוד תפיסות עולם. בית הספר היה ניסיון יותר ועסק לא רק ברעיון, אלא ממש בפן הרגשי, כמו שאמרנו קודם: טיפול ביצירה. אחרי

שסיימתי את התואר הראשון בהצטיינות למדתי לתואר שני במחלקה לעיצוב תעשייתי בבצלאל (2016–2019). בפרויקט הגמר שלי התחלתי לעסוק בנושאים ישראליים. הנושא שתפס אותי אז והתקדם אחר כך לתערוכות יחיד היה השפה העברית כגשר בין אנשים, בין תפיסות עולם, ואיך הצורפות יכולה לייצר את הגשר הזה.

הביטוי האמנותי שלך הוא באמצעות צורפות?

כדי לראות את התערוכה את צריכה להגיע אליי לסטודיו או לגלריה. בעצם העובדה שאת עונדת אובייקט, את כבר יוצרת שיח סביבו, ואז את מקבלת את החוויה המלאה: גם את היצירה שעומדת לעצמה, וגם את האינטראקציה עם הצופה. האובייקט הוא שימושי, ויש לו היסטוריה ארוכה שעוסקת גם בסטטוס: טבעת נישואין מייצגת אם את רווקה או נשואה; סיכה או קמע עשויים לייצג איזושהי הערצה לדמות, כלומר לבטא עמדה פוליטית; והאדם הקדום היה מכריז על היכולות שלו בעזרת אובייקטים, למשל שרשרת של ציפורני דוב שהצייד ענד על הצוואר כדי להראות לכל השבט שהוא הכי 'גבר גבר' כי הוא צד את הדוב. הפלטפורמה כל כך עשירה שאפשר להישען עליה כדי להציע הצעות חדשות, וברור לי שאני במדיום שדרכו אני יכולה לבטא את עצמי.

מוזיאון 'מורשת צאן ברזל' בקיבוץ צאלים משמר פרק ייחודי בתולדות עיצוב הלאומיות הישראלית. את האוסף ההיסטורי הכולל מדליות, סמלים ואמצעי הייצור שלהם (כמו מבלטים ותבניות) יצרו בני משפחת קרצ'מר – שושלת ירושלמית של אמני מתכת שפעלו מראשית המאה ה-20. המוצגים במוזיאון הם עדות חזותית למאבק, להקמה ולעיצוב הזהות הישראלית – החל בסמלי המחתרות וכלה בסמלי המדינה – והם משרטטים קו היסטורי ואומנותי שעובר, מתווה ומשמר את הנרטיב הלאומי.

יהודית מאיר, שמש, 1997, תבליט בכניסה לבית העלמין משואות יצחק
צילום: סמדר ברק

פי הלף האדם אל בית עולמו (קהלת יב, ה).





מֵאֶפֶרַת

אנה כרמי

עד 120

יום שישו בצהריים. אני חותכת דק־דק תפוחי אדמה בסכין חדה־חדה. מנת הדגל שלי – 'תפוחי אדמה בשמנת־מנת'. תלמידה שלי מצלצלת. היא נסערת. מיכל אלון נפטרה. עצבות. הפנים הזוהרות באור פנימי, העיניים האוהדות, הפה המתחייך בקלות, הקול הצרוד המלטף, השיחות המעושנות, החיבוקים הנדיבים, הביטחון שעוד נכונות לנו פגישות רבות – הכול נגדע בשיחה חטופה אחת... 'אוף!' 'מה קרה?' – מזדעקת בתי יעלי. דם מציף בנדיבות את שורת הפרוסות השקופות. 'נחתכת!' אין לי כוח להסביר, אבל צריך – 'זה בגלל חברה שלי, קרמקאית, מיכל. פגשת אותה כשבאת עם הכיתה שלך מבצלאל ליום שרפות מיוחדות בגבעת חביבה. עוד אמרה שאנחנו דומות. הנה, כתוב לי ביומן לצלצל אליה השבוע, רציתי לראיין אותה לכתבה על עיזבון של אמא שלה, חנה צונז. לא הספקתי, ועכשיו היא הבריזה לי בגדול'. יעל מהורהרת – 'חנה צונז, למדנו עליה. אחת האימהות של הקרמיקה הישראלית. אני מצטערת לשמוע, מה תעשי?' 'אראיין אותך במקום. את גם בת של קרמקאית, וכנראה גם קרמקאית לעתיד'. ניסיתי להתבדר, אבל הילדה נשארתי רצינית. 'מה היית רוצה לשאול?' 'נו, למשל מה תעשי עם כל מה שיישאר אחריי מבחינה מקצועית'. 'את יודעת', היא מספרת לי, 'הביאו אלינו מנהל ארכיב מוזיאלי והוא סיפר שיש קושי עצום לגשת לתכנים מוקלטים מלפני

לה תשובות – 'עד אז כבר ייפתח המוזיאון לקרמיקה, וביתניים הייתי מציעה להנהיג בבתי ספר לקרמיקה את המנהג של הישיבות "לשמש תלמידים חכמים", לעודד עבודות סמינריון ומחקרים שמציגים את האמנים מהעבר, וכך יישמר הרצף'.

הדחיינות שהשתלטה עלי בכתובת הכתבה הזאת במשך חודשים, היא מאותו זן שמונע ממני כבר כמה שנים להוציא אל הפועל קניית חלקת קבר בבית עלמין אחד נחמד, מוקף נוף מוריק שריבוע כחול של סניף איקאה מבצבץ בחינניות מבעד העלווה. שהילדים יוכלו להתנחם בכדורי בשר אחרי העלייה לקבר. כמו תהילה של עגנון, שקנתה חלקה כסגולה לחיים ארוכים, או סתם כמו פריקית של שליטה. אבל החיים על השלל האינסופי של התגלויותיהם, גועשים ביני ובין מעשה שמחייב התבוננות אל מעבר לעולם העשייה, אל מעבר לעולם הזה, אל הסופני, אל הסוף אני. (את משחק המילים הזה גנבתי מאיזה משורר). אבל בכל זאת אכתוב, כי החיים עצמם פולטים אל חופיי עוד ועוד ארגזים עם חומרי גלם קרמיים שמקורם מינירלי, ואיתם זיכרונות מעמיתים למקצוע שנפטרו וזה מה שנותר. אנחנו, האנשים, כידוע ממקור אורגני. לא כוחות לכאורה בראי הנצח.

השיחה הזאת, על מה יישאר אחרינו, יכולה להיות ארוכה, כי עזרתי בפירוק של בתי מלאכה רבים, אבל אביא רק שני מקרים מהתקופה האחרונה, סיפורים שנוגעים לאנשים יקרים לליבי ולילדיהם ששמחו לגלגל איתי שיחה.

לפני חצי שנה בערך צלצלה אלי עינת, הבת של עידית עדי, וקראה לי להגיע לדירה של אמא שלה שנפטרה שנה קודם, ולקחת את הצבעים וכלי עבודה. נכנסתי לבית המרוקן. שני פועלים התאמצו בקולניות לחלץ מהבית את שולחן הרידוד הענק. הדלתות כמו התכווצו במאמץ לעצור את הבזיזה. חמקתי למרפסת ששימשה סטודיו. פה כישפה חברתי הוותיקה דפי חומר דקים, קיפלה, חיברה, התיזה צבע והנציצה לכדי פנטזיות חופשיות ונועזות. בגינה צמודה ישבה ועישנה את הסיגריות שלה וצחקה בקול עד הרגע האחרון, עד גיל 88. חזרה למדפים: על גבי קופסאות פלסטיק מלאות בציגונים מונחות חתיכות חרס קטנות ועליהן דוגמאות צבע שמייצגות את הזיגוג אחרי שרפה מסומנות במספרים קטלוגיים מוכרים. תמיד היה לנו אותו הטעם בציגונים. לפניי אוצר אמיתי. חלק

מהצבעים אין להשיג יותר, שלא לדבר על המחיר של כל זה. מתנה נדיבה.

מה שמדהים באמת, אבל באמת, זה העניין הזה שדוגמיות הצבע מונחות על המכלים. מונחות ולא מודבקות. הרי זה אפשרי רק כשאמן שוהה עם החומרים שלו לבדו. רק עידית. אף תלמיד או שוליה לא פרעו את שלוות ההתייחדות הזאת. שנה שלמה, עד שהגעתי, בחלל דומם, שמרו הדוגמיות אמונים לקופסאות וחיכו לאדונית הסטודיו. נשמתי עמוק ובמחי יד גסה הפרתי את האינטימיות הדקה. רוקנתי את המדפים בערבוביה לתוך ארגזי קרטון. לקחתי יותר ממה שהתכוונתי. הבנות אמרו שמה שיישאר כאן – ייזרק. גם עידית עצמה. דמותה עלתה מול עיני – קטנטנות, עיניה עגולות ומשולהבות, ובמבטא הארגנטינאי הצרוד שלה שידלה אותי: 'מה, את הצנצנת הזאת את משאירה? בשום פנים ואופן!!! קובלט לא זורקים, גם אם יש לך בבית'. וכשסיימתי לגרור את כל הארגזים את שתי הקומות במעלה המדרגות (איך היא עשתה זאת בגילה?) לאוטו וירדתי להיפרד, עינת ביקשה בביישנות לשרוף עבורה שתי עבודות שאמא כבר הזהיבה, אבל לא הספיקה... 'בטח, בטח'. ועוד משהו, והיא הראתה לי תמונה אובלית עשויה שתי לוחיות פרספקס שקוף, כשבתווך כלואות תחרות ושתי חיות מיובשות – עטלף וזיקית – מתגוללות לפתע בין הקישוטים. עידית קראה לזה memento mori, תמונה יפה, אבל כולם במשפחה קצת מפחדים ממנה. עשיתי את עצמי אמיצה ולקחתי.

זה תלוי מולי עכשיו, נותן מנוח לעיניי מהכתיבה. השבוע עינת הגיעה לירושלים לאסוף את העבודות והביאה משלה לשרפה. היא סיפרה שהוריה היו ממייסדי קיבוץ ניר יצחק בשנות החמישים, ושם, בשממה, אמא שלה הקימה מפעל לקרמיקה בהאנגר ענק. היא הייתה הכוח היוצר של המקום ובנתה ייצור שמושגת על שני ערוצים: הראשון בשביל 'הלחם והחמאה' והשני 'בשביל הנשמה'. את הסחורה יצרו בתבניות, בצורות מוגדרות, סטים של קפה ובובות, 'קישוטים למדפים', כלשונה, ומכרו בהצלחה רבה ברשת משכית. למעשה, ענף הקרמיקה היה הענף הכי רווחי בקיבוץ והעסיק עשרות נשים. את הקרמיקה האמנותית הציגה בתערוכות. למפעל הזה עינת הילדה נהגה לברוח כדי למצוא שלוה בחומר וקרבה לאמא. אחר כך, כשעזבו את הקיבוץ ועברו לעיר והיא

הייתה לסטודנטית לפילוסופיה, מימנה את הלימודים ממכירת עבודות ותכשיטים קרמיים בירידים. זו הייתה הדרך של אמה שלה לתמוך בה כלכלית – לתת לה יד חופשית בסטודיו. מעידית עדי נותרו למשפחה מעט מאוד עבודות. איכשהו הכול נמכר, גם 'הלחם והחמאה' וגם 'הבשביל הנשמה'. עינת עצמה ממשכה ליצור להנאתה מחומרים ששמרה לעצמה, ומוזי שוויתרה על תנור משלה. ככה אוכל לראות אותה מדי פעם כשתרצה לשרוף, ודרכה להציץ עוד קצת לעולם ההוא הנעלם.

'ילדה' אחרת שפגשתי לאחרונה היא הילה ורדי, הבת של שאול ורדי מקיבוץ נען. איש נמרץ וסקרן שעבד כמנהל ייצור במפעל של מיכל נגרין, גם בת הקיבוץ. שם פגשתי אותו לראשונה מתרוצץ בין אלף משימות. אחרי שפרש לגמלאות הקים בקיבוץ את סטודיו ורדי, מפעל להדפסות שהלביש באריחי קרמיקה, בטון ובדים מעוצבים בתים ומוסדות רבים בארץ. עם סגירתו של מפעל נעמן בשנת 2015 בערך, הוא קלט את מכוונת הדפוס וחומרי גלם. יחד עם המכשור מהמפעל שנסגר הגיעה עובדת מנוסה בהדפסות, והייצור כולו התמקד בקרמיקה. שנים רבות עבדה הילה לצד אביה במפעל של מיכל נגרין, וכשעובדת הדפוס פרשה, קפצה למים והחליפה אותה. ככה שוב עבדו יחד, ואז אבא שלה מת פתאום. ומיד אחריו גם אמה.

חברה משותפת שלנו, ורה דוידסון, מסרה לי שהמפעל בפירוק ושמחים לי שם. מצאתי אישה שגורתה הדקה רק העצימה את החללים הענקיים, את המכוונות והתנורים המפלצתיים, את ערמות האריחים ואת צנצנות הצבע. האמת שדאגתי איך היא תעמוד בפניו. נסעתי לשם ארבע פעמים ולאט לאט נרגעתי. אנשים הגיעו וקנו או קיבלו במתנה. אפילו המפלצות התעשייתיות מצאו בעלים. אני מצאתי חברה (נו, וכמובן כמה צנצנות חמודות של לסטרים, עוד מימי מפעל נעמן). 'ומה איתך עכשיו?' אני יוזמת שיחת סיכום. את התנור הקטן היא משאירה לעצמה, בסטודיו הפיצי שבביתה בקיבוץ. ואותה עצמה, יחד עם הרשתות והצבעים והניסיון, קיבל לעבודה סטודיו סטיון, שמנהלים זוג בוגרי המחלקה לקרמיקה. היא נהנית לעבוד עכשיו בעיצוב בוטיקי מוקפד, לא המוני כבעבר, ויותר מכול מהאוירה המשפחתית, מהארוחות המשותפות, מכל הטוב הזה שהורגלה אליו בעבודה לצד אביה.

הנה לכם שני סיפורים עם סוף מחוץ, לא תמיד זה ככה. אבל על טרגדיות בפעם אחרת. אתמול היה היום האחרון לימי השבעה בביתה של מיכל אלון ז"ל. נדברתי עם בוריס כץ לנסוע יחד לנחם, אבל הנסיבות והפקקים נתנו לנו להבין שלא נגיע בזמן, והתיישבנו אצלי בסטודיו לכבד את זכרה בכוס תה. נזכרתי שסיפרה שבצעירותה הייתה נחושה לא להיות קרמקאית, בצל אמה המיתולוגית, ולמדה עיצוב תעשייתי. אבל יום אחד חנה שברה רגל בעיצומן של הכנות לתערוכה חשובה, והיא נקראה לעזור. ומאז היא בחומר, פיתחה שפה משלה. בעניין אחד היא עקפה את אמה – בטמפרטורה של העבודות. את עשרות הקילוגרמים של הזיגוגים ה'תעשייתיים', אלה לשרפה נמוכה, מעובנה של חנה צונן, היא העניקה... יש לכם ניחוש אחד למי. לא ייאמן, אבל סיימתי את כולם, וזה לקח עשרים שנה. בוריס נזכר בחיך המדהים שלה, ואנחנו מחפשים תמונה, פנים מצולמות שלה, שיחייכו אלינו עוד קצת. אנחנו נוהגים להצטלם תדיר, לפעמים עשרות פעמים ביום, ולעולם לא נדע איזהו הרגע המחויך מבין אלו המצולמים בחיינו, שייבחר להתנוסס לצד ההספדים. אבל לא במקרה של מיכל. כל מה שעולה על הצגה עבודות ועוד עבודות. תחת הכותרת 'תכירו את מיכל אלון' ניבט אלינו זנב הסוס הנצחי שלה, והיא עצמה עם הגב למצלמה, חיזקה ומבטה וכל כולה נתונים לכלי שנוצר ברגע מונצח זה מבין ידיה.

נ"ב. יום חדש התחיל. שמש וציפורים וכו'. שבע שעות עברו מהדלדליון, שהקציבו לי במערכת לכתובת המאמר. והנה אני עוד כותבת. מי אמר שאין חיים אחרי המוות?



מיכל אלון, מאלבום המשפחה, צילום: אורי אלון



מיכל אלון, 'שלוש עליכם מלאכי השלום', 2021

פליסטי ברנשטיין יעקבי - קדרית בתנועה מתמשכת

מיכל ברקוביץ



צילום: שי בן אפרים

בשנת 1973, בעיצומה של מלחמת יום כיפור, עלתה פליסטי ברנשטיין יעקבי מאנגליה לישראל. הדרך הקשה בעלטה – כשאסור היה להדליק אורות, והארץ כולה שקעה בחשכה – נחרתה בזיכרונה כתחילתו של מסע חיים בארץ רוויית זעזועים שנאבקה על קיומה. משדה התעופה, דרך קיבוץ אפיקים ועד קיבוץ מבוא חמה בדרום רמת הגולן, שם הקימה את הסטודיו הראשון שלה, ליוו אותה תחושות של חשש ופגיעות, כמו שורש עדין שמפלט את דרכו באדמה לא מוכרת, לצד ציפייה להתחלה חדשה. כחמישה עשורים לאחר מכן, בתערוכת היחיד 'שורשים במעמקים' בבית בנימיני (אוצרת: הדס גלור, ספטמבר-אוקטובר 2024), היא פורשת בפני הצופה מסע אישי ואמנותי של התחדשות לנוכח תהפוכות הזמן והמלחמה, וחיבור עמוק לטבע ולמסורת החומרית. שם התערוכה מבטא התבוננות בטבע לא רק כמקור להשראה חזותית, אלא כמצע לתובנות פילוסופיות על שבריריות הקיום, הישרדות וצמיחה. דימויים של קהילות דגים שנטרפות ומתחדשות, עצים שנשרפו ושבו לצמוח, שורשים שמתפתלים סביב מכשולים בדרכם אל מים ואור – כל אלה מהדהדים ביצירות ומשקפים תובנות אלו.

היצירות בתערוכה הן תולדה של חיים שלמים ששזורים בזיכרונות חזותיים מהטבע – נופי ילדות שטופים בשמש ובחום האנושי של קניה, ונופי בגרות בישראל ובאוסטרליה. דימויים שנצרכו בזיכרון – תנוכי האזוניים המעוטרים בעגילים של התושבים המקומיים באפריקה, הבריכות הקסומות במומבסה שבהן נהגה לשחות בילדותה לצד הדגים והסלעים, הקליפה המתקלפת של האקליפטוס האוסטרלי החושפת שכבות צבעוניות, גזעי עצי הפיקוס הישראליים ושורשיהם המשתלשלים, וגם העץ שבגינת הסטודיו, שמדי יום משתנה באור, צבעיו נעים בין ירוק עמוק לזהב רך – כולם נוכחים בעבודותיה. בתהליך חקר מורכב שמשלב תבונה טכנית ורגישות אמנותית, נשזרים הצורה והייעוד זה בזה – כמו בטבע. פליסטי בוראת עולם עשיר של צורות, פלטת צבעים מגוונת ומרקמים אורגניים, שיוצרים מרחב של תנועה, התפתחות והסתעפות, והופכים את פני הכלי לחומר גלם פואטי ומקורי.

המעבר מקניה לאנגליה כשהייתה בת תשע פתח לפניה במקרה את עולם הקרמיקה. 'אמא שלי עסקה בקרמיקה כתחביב', היא מספרת. 'בלונדון פעלה סדנה פתוחה לילדים – מקום שנועד לתת להם

אפשרות ליצור וליהנות, אבל בפועל הם לא הגיעו, כך שאני ועוד חבר בילינו שם את חופשת הקיץ'. כך התגלה החיבור העמוק שלה לחומר הקרמי. בשנת 1968, כשהייתה בת 16, הצטרפה ללימודי אמנות ב-Harrow College of Art בלונדון, שם גילתה את משיכתה לעבודה בתלת-ממד ובקרמיקה. תקופת לימודיה אופיינה באתגרים טכניים, אך חוסר הניסיון דרבן אותה ללמוד את יסודות הקדרות לעומק במטרה לרכוש כלים להקמת סטודיו עצמאי, עד כדי בניית האובניים הראשונים שלה בעצמה. עלייתה לישראל סימנה את ראשית דרכה המקצועית בארץ וכן את עיצוב זהותה המקצועית. בתקופה שהייתה סטודנטית ומרצה בבצלאל, התחזקה זהותה כקדרית שמדגישה את חשיבות הבסיס הטכני לצד פיתוח קו סגנוני אישי, מגמה שלטענתה עמדה בניגוד לשאיפתם של סטודנטים אחרים ליצור אמנות לשמה ללא בסיס טכני מספק.

נקודת המבט של פליסטי, כמי שהגיעה מתרבות קרמית שונה, אפשרה לה להתבונן בנעשה בישראל בעין ביקורתית. אחד ההבדלים המהותיים בעיניה הוא החשיבות של תהליך העבודה והגימור הסופי. כך לטענתה, בניגוד לאנגליה, שם אמנים נוטים להתמקד שנים רבות בקו סגנוני אחד עד השגת שלמות ומיצוי הרעיון, בישראל רווח מעבר תכוף יותר בין רעיונות וטכניקות. תובנות אלו הובילו אותה לשלב בין מסורת בריטית של התמדה, דיוק וחקירה מעמיקה, ובין הרוח הישראלית של חיפוש, תעוזה והתחדשות, ולפתח סגנון עבודה וסגנון הוראה ייחודיים.

בתחילת דרכה יצרה פליסטי כלים שימושיים בקווים ישרים ומהודקים, סגנון שהושפע מהעיצוב הבריטי של התקופה ועמד בניגוד לסגנון המעוגל שרווח בארץ. את יצירותיה שיווקה בצפון הארץ וכן בקואופרטיב 'שמונה ביחד' בירושלים, בחנויות משכית ובחנוות הקיבוצים. במקביל החלה לחקור את הנוף המקומי דרך קערות מעוטרות ותבליטים פיגורטיביים של עצים ונופים. את הדימויים בנתה מהקורב אל הרחוק, מהפרט אל המכלול – העלים, הענפים, הגזע והנוף – שכבות חומר שמונחות הפוך זו על זו. גישה זו הגיעה לשיאה ביצירת קיר קרמי גדול (6/2 מטרים) בחדר האוכל בקיבוץ מבוא חמה. באותו הזמן ניטעו עצים צעירים על מצוק הגולן הנושק לקיבוץ, אך פליסטי שילבה ביצירתה גם עצים גבוהים ובוגרים, מתוך אמירה אישית על הטבע המתפתח והאדם הצופה בו.



צילום: ליאוניד פדרול-קביטקובסקי

בשנת 1986 עברה לסידני שבאוסטרליה לתקופה של שנתיים, שם למדה ולימדה.² בתקופה זו החלה לעבוד על סדרת 'הרוח והחול' (Wind and Sand), הכוללת כלים רחבים וגדולים שנבנו על הגלגל בטכניקת 'כלי על כלי' (בניית שני כלים על הגלגל וחיבור שלהם יחד ליצירת גוף אחד) שלמדה כעשור קודם לכן ממייקל קסן (Michael Casson) בסדנה באנגליה. הכלים התאפיינו בתנועה דינמית, כשהסדק בשפת הכלי שבהדרגה מתחיל להישבר ולהשתנות, מהדהד את תהליך השחיקה והעיצוב שהרוח והחול מחוללים בטבע.

לאחר חזרתה לישראל, במפגש עם האמנית רותאן טדבול (Ruthanne Tudball) בסימפוזיון בתל חי, נחשפה לשימוש בסליפ – חומר קרמי נוזלי. הסליפ מדגיש את המתח בין מבנה לחיפוי ביוצרו רובד חומרי של מרקמים, שכבתיות ותנועה, כך שפני הכלי עצמם כאילו ממשיכים לנוע, לזרום ולהשתנות במשך השנים, גם לאחר שהחומר התקשה. לכבוד כל תערוכה הקפידה פליסיטי ליצור סדרות חדשות. בזכותן פיתחה את שפתה הייחודית, ועל חלקן אף קיבלה פרסים והוקרה. התפתחות מתמדת זו היא שהובילה אותה ליצירתה העכשווית – עבודות שנעשו בשיטת 'הכלי על כלי' ושימוש בסליפ, אם כי הפעם עברו הדימויים הפיגורטיביים טרנספורמציה. מה שהיה פעם עץ או ענף, הפך לתנועה צורנית מופשטת,

מקצב חומרי חי ושפה חזותית שמזמינה את הצופה לחפש שורשים, תנועה והשתנות. תערוכתה 'שורשים במעמקים' מסמלת אפוא את החיבור הזה, בין זיכרון צורני לניסוח עכשווי, אישי וחומרי.

אחד ההיבטים המרתקים ביצירתה של פליסיטי הוא תהליך העבודה. אף שנדמה שהיצירות נוצרו ממשטחי חומר גדולים, הן נוצרו דווקא על האובניים, הנקשרים בדרך כלל לכלים מעוגלים, סימטריים ופונקציונליים. בהופכה את האובניים למעבדה צורנית, הצורה הבסיסית של צילינדר – הבסיס ליצירות הראשונות של הקדר המתחיל – מקבלת תפנית ופירוש מרהיב. בטכניקות של חיתוך, פירוק והרכבה מחדש, דחיפת החומר החוצה ופנימה, זילוף סליפ ליצירת מראה של חריצים עמוקים, היא נותנת לכלי אנרגיה, עוצמה ותנועה אורגנית, כמעט ביומורפית.

ואולם כשהיא מתחילה לשחק בכלי, לחיצה אחת במקום מסוים עשויה למוטט אותו – 'את יודעת כמה פעמים הגעתי בבוקר לסטודיו ומצאתי את העבודה על הרצפה?' היא משתפת. לכן היא בוחרת לעבוד בחלקים, וכך שולטת במתח, בכיוון ובתוצאה. לאחר הרפה הראשונה היא פונה לשלב הניסויים ביוגנים ובאנגובים במטרה להעביר את התחושות והמרקמים של הטבע על פני הכלים. היא מרבה להניח שכבות

צבע זו על גבי זו, וכך יוצרת עומק, מורכבות ועניין ויוזאלי. בניגוד לפלטות הצבעים הבהירות והעדינות שבהן עבדה בעבר, בתערוכה 'שורשים במעמקים' ניכר שימוש עשיר, דרמטי ונועז יותר בצבעים.

הכלים הפיסוליים שהיא יוצרת – לרבים מהם בסיס צר שהולך ומתרחב כלפי מעלה – בולטים בצורתם האורגנית והאסימטרית. קווי המתאר נשברים, מתעקלים ומתפתלים, כאילו צמחו מתוך האדמה או נמשכו בזרם המים, מדגישים את החיבור האורגני לטבע ולנוף. שכבות הצבע, משחקי האור והצללים החודרים פנימה, קווי החריטה העמוקים, הפתחים הבלתי צפויים, השפה השסועה והמרקם הגלי המלווים את הכלי ומשתנים מכל זווית – כל אלה יוצרים תחושה של צמיחה והשתרשות, תנועה מתמשכת שמזמינה את היד לחקור, לאחוז ולהרגיש.

אחד העקרונות החשובים לה הוא האיוון בין שימושיות לאסתטיקה. היא רואה בכלים שהיא יוצרת לא רק אובייקטים אמנותיים פיסוליים, אלא חלק בלתי נפרד מהחיים עצמם: כלים שמיועדים לשתייה או לסידורי פרחים, ההופכים לחלק מהמרחב הביתי ומומנים חוויה אסתטית ורגשית דרך התבוננות, מגע, אחיזה וחקירה. 'הגבול בין הכלי השימושי לפיסול מופשט מיטשטש בעבודותיי, היא מסבירה. 'התנועה האורגנית של הכלי משתלבת באופן טבעי במגע הידיים'. היא מעניקה תשומת לב קפדנית לאיוון ולמשקל, ולא פעם שומעת ממשתמשים כי הכלים שלה נוחים לאחיזה ולמגע שפתיים, וכי הם מחבקים אותם קרוב לגוף. הבחירה להעניק לכלי תפקיד כפול – גם שימושי וגם פיסולי – יוצרת שפה אמנותית שמגשרת בין עולם הטבע לעולם האדם, ויוצרת דיאלוג בין יציבות לתנועה, בין מסורת לחדשנות, השתנות וצמיחה, ובין עבר להווה.

במהלך השנים לימדה פליסיטי דורות של קרמיקאים, ועם הזמן הייתה לדמות משמעותית בקהילת הקרמיקה המקומית. אמנים מנוסים לצד

צילום: דייוויד גארפ



מתחילים – לכולם היא מעבירה בנדיבות את הידע שצברה ופיתחה במשך השנים, בעיקר את טכניקת העבודה שלה על הגלגל – מהמרכז ועד יצירה של צורות מורכבות. לצד העברת הידע הטכני, בכל מפגש ראשון, כשקרני האור מאירות את עלי העץ בגינתה בנצנוצי ירוק וזהב, פליסיטי יוצרת על הגלגל, בעזרת חרוז, חומר וחוט ניילון, חוט עדין לחיתוך – מחווה ראשונית לתלמיד ולתהליך המשותף. חוט מגולגל זה, המזכיר שורש צעיר, אינו רק כלי עבודה שימושי, אלא מחווה שמסמלת את הקשר הנרקם בין טבע, חומר, ידיים ותנועה, באופן המדהדד שורה של אסתר ראב מתוך השיר 'מכתב בכיוון הפוך': 'אֶחָד מִשְׁרָשֵׁי הָרְבִּים תִּקְוֶה בֵּין אֲצָבָעוֹתַיךְ – תִּנְוֶה!³

בין לבין פליסיטי ממשיכה לחקור את צורות הטבע, את הדינמיקה שבין יציבות לתנועה ואת יכולת ההסתגלות של החומר והאדם.

- 1 כדי להקשות על מטוסי האויב להפציץ ריכוזי אוכלוסייה אזרחית, הוכרז לאחר פרוץ מלחמת יום כיפור על 'האפֶּלָה' – טקטיקת הגנה על העורף שעיקרה צמצום התאורה בעזרת כיסוי חלונות בדים כהים, צביעת פנסים בכחול וכדומה.
- 2 בשנים 1986-1988 למדה פליסיטי לימודים גבוהים ב-East Sydney College of Art וב-Randwick College of Art.
- 3 אסתר ראב, 'מכתב בכיוון הפוך', כל השירים, תל אביב: זמורה ביתן, 1994.



ראובן זהבי, צלחת שחור, 2023, צילום: ראובן זהבי



אופירה שפיץ, קרטוגרפיה, 2018, צילום: יובל חי



גילה מילר לפידות, קוד עתיק יומין, 2025, צילום: אילן עמיחי



טלי בלומנאו, אריגת בד-יער, 2023, צילום: טלי בלומנאו



נגה הראל, חזזית פואטית, 2025, צילום: נגה הראל



מיכל אדלר שלו, חיבורים-מרבד, 2023, צילום: מיכל אדלר שלו

רוזה בן אריה, מרצפת (תקריב), 2024, צילום: רוזה בן אריה



רוזה בן אריה, הדברים הפשוטים, 2024, צילום: אבי אמסלם



אריאל ינאי אפשטיין, כוסות עם שער, 2021, צילום: אריאל ינאי אפשטיין



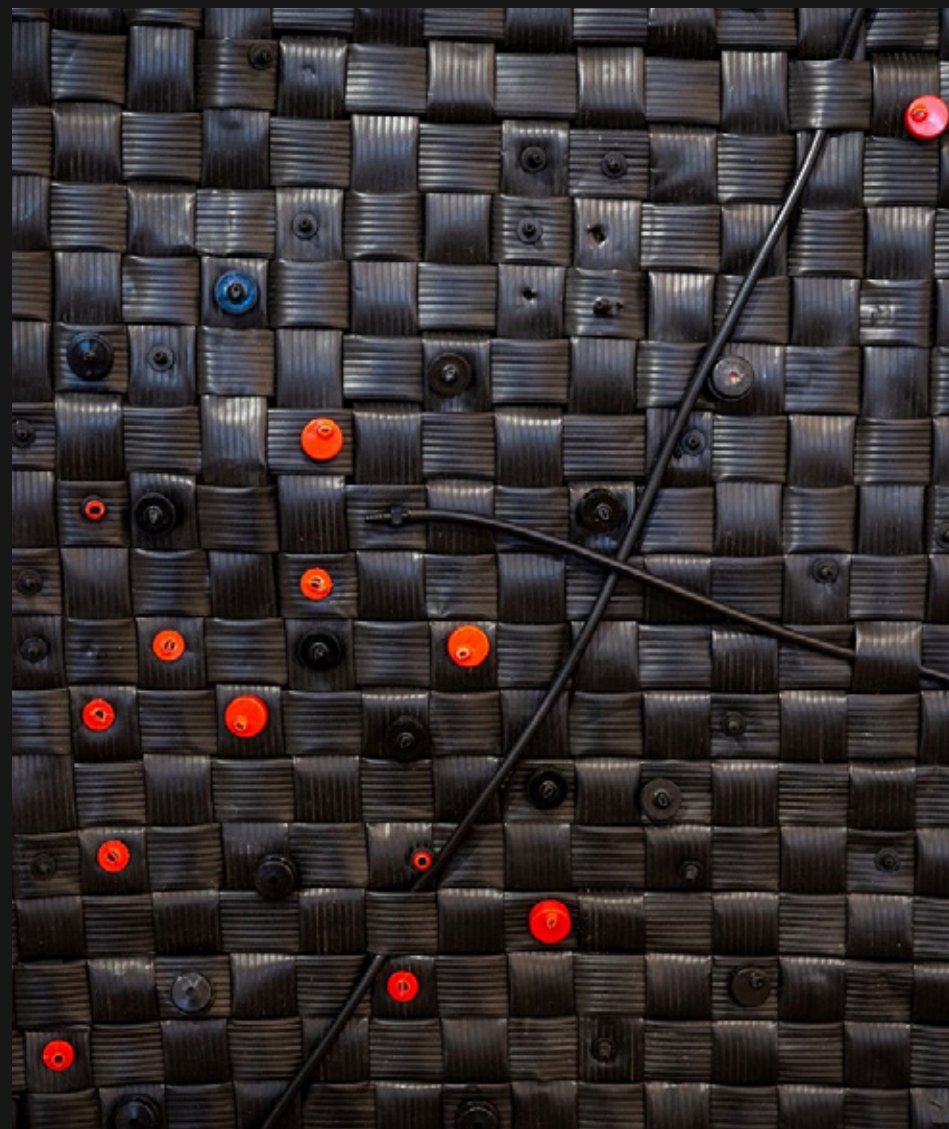
עדה יואלס, קערת קצפיות, 2023, צילום: יהודה בן ישי



עדה יואלס, ואזה פרחים, 2024, צילום: שיר גלברד



לרה קליאוט, מעבר לזכוכית, 2023, צילום: יום עומר



גילה מילר לפידות, עוד כלניות תפרונה (פרט), 2024, צילום: מיכאל קורטקוב





לימור קליין, זרימה, 2025, צילום: אייל ברייברם



דליה פיש בנארי (קרמיקה) ונורית בלטיאנסקי (צורפה), קולר, 2021, צילום: טל פיש

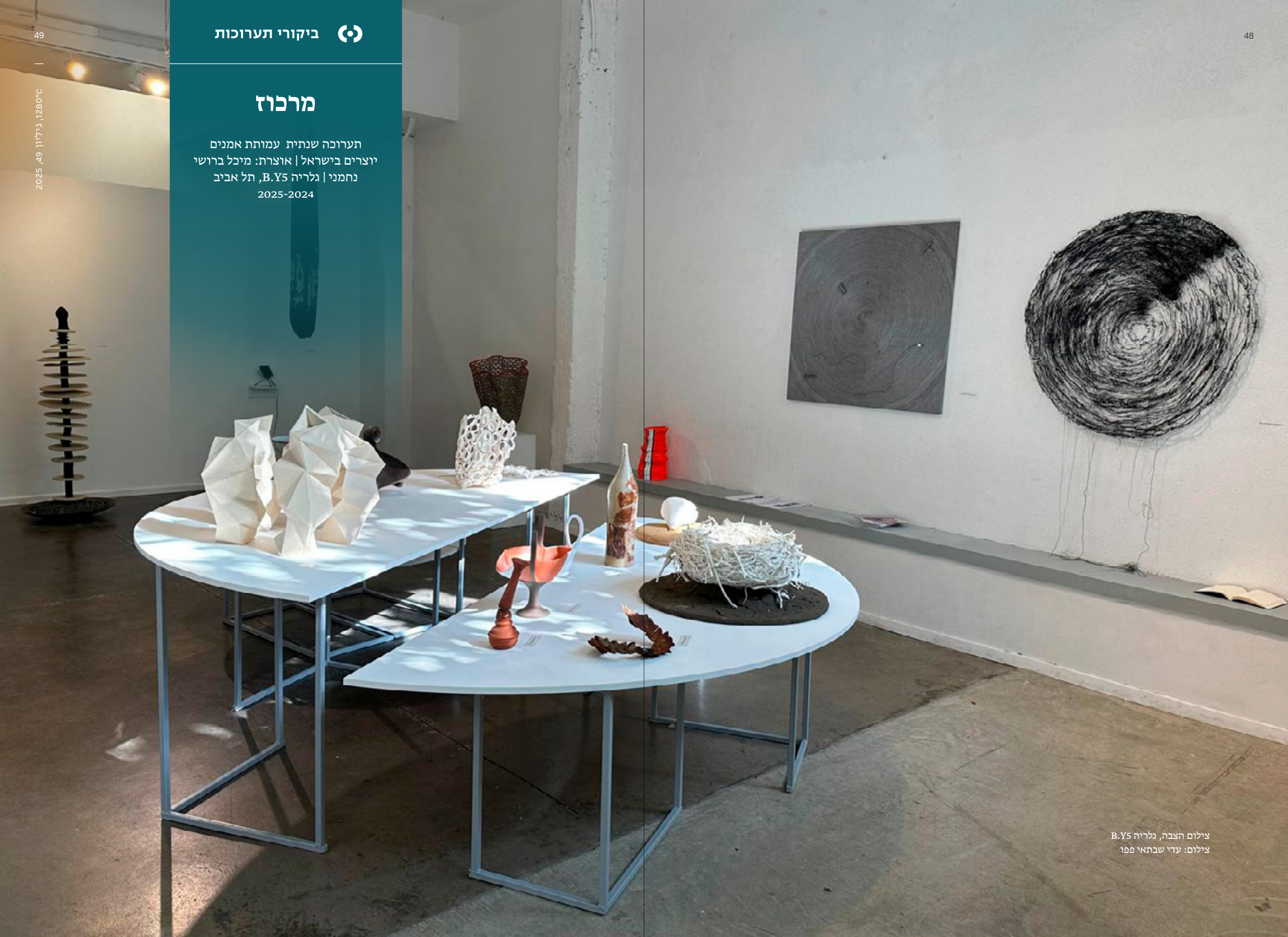


תמר שפר, הגלגול הבא, 2023, צילום: אורית סימן טוב



מרכז

תערוכה שנתית עמותת אמנים
יוצרים בישראל | אוצרת: מיכל ברושי
נחמני | גלריה B.Y5, תל אביב
2025-2024



צילום הצבה, גלריה B.Y5
צילום: עדי שבתאי פפו



איריס רפפורט, צילום: איריס רפפורט

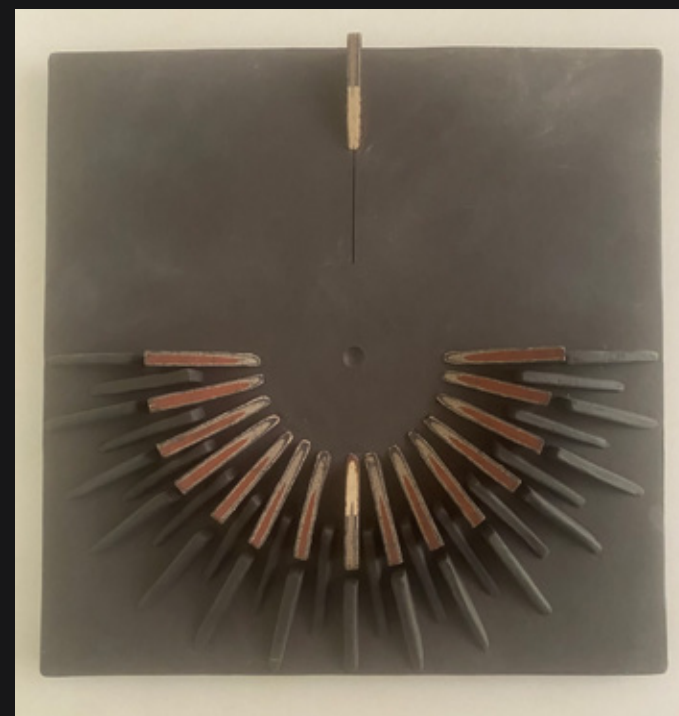


לילך וישנבסקי, צילום: לילך וישנבסקי

הציגו: אירית אברמוביץ, מיכל אלוו, שרה בן יוסף, ענת בראל, רות ברקאי, מיכל ברקוביץ, נדיה גורנשטיין, דבורה וינברג, לילך וישנבסקי, יסמין ונרסבוס, רויטל חכים סטריכמן, מירי חכם בן צבי, דונה יונתן כהן, אריאל ינאי-אפשטיין, רחל מנשה דור, ג'ונתן נוסן, מיכל ניב, עדינה סולומנוביץ, אסתר רינה ספרינג, שרה פורברג, שיאן רוז בן סירה, מרתה ריגר, איריס רפפורט, שרה שחק, שרלוט שלום.



נדיה גורנשטיין, צילום: נדיה גורנשטיין



שרה פורברג, צילום: שרה פורברג



ציונה שמשי: גלוי ונסתר בין הדיסציפלינות

יובל עיוני

ללא כותרת (פרט), כנראה
1984, הדפס על בד כותנה
פשתן, צילום אחיקם בן יוסף

ציונה שמשי נולדה בתל אביב בשנת 1939, שבה חיה רוב חייה, ובה גם נפטרה (2018). בשנים 1956–1959 למדה במכון אבני לאמנות בתל אביב, ובשנת 1959 נסעה עם בעלה הצלם יכין הירש לניו יורק, שם השתלמה בלימודי קרמיקה ועסקה גם בעיצוב טקסטיל וברקמת פרוכות. בשנת 1963 שבה לארץ, ומאז פעלה כאמנית שנודעה בעיקר בפיסול בחומר אבל בו בזמן, במשך כשלושה עשורים, עסקה גם בעיצוב בדים מצוירים ומודפסים, בעיקר לחברת משכית, בהובלתה של רות דיון, ולחברת רקמה של מעצבת האופנה רות' בן יוסף. בשנת 1979 התמנתה שמשי לראש המחלקה לקרמיקה בבצלאל, תפקיד שמילאה עד שנת 1988, כשמקביל, עד שנות התשעים, עסקה גם בעיצוב אריגים ושטיחים למרחבים ציבוריים, בעיקר בבתי מלון, בשיתוף פעולה עם אדריכלים רבים בראשם דורה גד. את יצירתה בתחום עיצוב הבדים אפשר לבחון על רקע התקופה שבה פעלה.

ראשיתו של שדה העיצוב הישראלי

מאמצע שנות החמישים קודם העיצוב כמקצוע בישראל בכמה ערוצי פעולה: פרופ' ג'ון צ'יני¹ קידם את סוגיית המלאכות כמפתח ליצירת עיצוב מקומי², ובמקביל קידם מכון היצוא הישראלי עיצוב לתעשיית הטקסטיל, שהוקמה בעיקר בעיירות פיתוח, ותוצריה כווננו לייצוא. מאמצע שנות החמישים הגיעו לארץ מעצבים שלמדו במוסדות להשכלה גבוהה בעיצוב ואדריכלות – לידי הארץ שלמדו בחו"ל וכן עולים חדשים שרכשו את המקצוע במדינות מוצאם – ועם הגעתם הניעו את עיצוב הטקסטיל כמקצוע. כזאת הייתה למשל תמר דה שליט, שלמדה אדריכלות ועיצוב פנים בבית הספר המרכזי לאמנויות ואומנויות בלונדון, בתכנית שכללה גם מלאכות כמו אריגה. ידע זה השפיע בהמשך דרכה גם על פעילותה כאדריכלית, כשעיצבה גם ריהוט וטקסטיל. ביצירתה של דה שליט באה לידי ביטוי הגישה הדומיננטית באותה תקופה בישראל – אסתטיקה מודרניסטית, נזירת, שכלתנית, נטולת קישוט ונוסטלגיה. במקביל שילבה דה שליט בעיצוב הפנים גם חומרים ופרקטיקות ידניות כגון שטיחי קיר ארוגים ערביים מקומיים, כיצירת אמנות בעיצוב של המרחב הציבורי.³

בתקופה זו חפצים עשויים מלאכת יד שימשו לכינון קבוצות אתניות כקבוצות לאומיות⁴ וחומר מקומי או דימויים קדומים שימשו הוכחה לקיומן של מסורות עממיות, כאלה שנשמרות ומועברות מדור

לדור בעיקר על ידי נשים וארגוני נשים. ביטוי מובהק ליצירת זיקה בין מלאכות עממיות ובין נרטיב לאומי ניתן לזהות בפעילותה של חברת משכית (1954–1994), שהוקמה במסגרת משרד העבודה בשנת 1954 ביוזמתה ובניהולה של רות דיון.

משכית פעלה בשני ערוצים. ערוץ אחד היה הבטחת פרנסה לעולים חדשים בהתבסס על מיומנותם המסורתית. בהקשר זה נוצר החיבור בין גופם וזהותם האתנית ובין הבניית נרטיב של מסורת עברית עממית שמתגלמת במוצרים המעוצבים, כפי שהוצגו למשל בתערוכה 'מלאכת בית בכפר' במוזיאון תל אביב לאמנות בשנת 1955. הערוץ האחר היה עיצוב המוצרים בידי מעצבים מקצועיים בסגנון מודרניסטי, שסומן כעדות להתחדשות התרבות העברית בזיקה למודרניזם האוניברסלי.⁵

כך למשל ביקשה דיון ממעצבי משכית, בגישה מודרניסטית, עיצוב שניתן למכירה, יעיל וחסכני מתוצרי מלאכת היד המסורתית. בו בזמן בעיצוב הטקסטיל נדרשו המעצבים לעצב דימויים בהשראת ממצאים ארכאולוגיים וצמחי ארץ ישראל.⁶ מתוך אותה גישה כפולה גם חומריות מחוספסת כגון הבטון החשוף באדריכלות נתפסה לא רק כמודרניסטית, אלא גם כביטוי של משיכה אל העבר המקומי הקדום.⁷ את הסגנון המודרניסטי קידמו גם מוסדות תרבות, כטעם לאומי, תוך הימנעות מקישוט אוריינטלי או אורנמנטיקה, שסומנו כטעם רע.⁸ מתוך גישה זו טענה גם יוליה קיינר, ראש המחלקה לאריגה בבצלאל כי 'השימוש הבלעדי בשטיחים מורחיים בבתים מודרניים אינו נראה מוצדק בימינו'⁹ וגם היא סימנה את העיצוב המודרניסטי כפתרון ל'בעיית השטיחים' בעיצוב הבית הישראלי.

בראשית שנות השישים, במסגרת ארגון מחדש של תכנית הלימודים בבצלאל, נסגרה המחלקה לאריגה שהוקמה בשנת 1941, ומעתה נכללו לימודי העיצוב להדפסת בדים בתעשיית הטקסטיל, בלימודי גרפיקה שימושית. בשנות השישים נתפסו תחומים אלה שנלמדו בבצלאל כשייכים לתחום האמנויות השימושיות, בניגוד ליצירה אמנותית בשדה הטקסטיל, שלא זכתה למסגרת לימוד או להכרה מוסדית.

מאמצע שנות השישים החל בארצות הברית הגל השני של הפמיניזם, שהשפיע גם על מעמדן של אמניות: רבות יותר הציגו בתערוכות, הן זכו לביקורות

אמנות, ובמקביל נוסד והתפתח מחקר ותייעוד של יצירתו.¹⁰ בישראל לעומת זה המשיכו גם בשנות השבעים הן הממסד האמנותי והן האמניות עצמן להתרחק מכל זיקה פמיניסטית. ואולם למרות ההתכחשות, גם בישראל החלה לצמוח אמנות פמיניסטית שהושפעה מהנעשה בארצות הברית.

בתקופה זו נתפסו עבודות המחט, האריגה והחומר כעבודות 'נשיות', שבין מלאכה לתחביב, בניגוד לפיסול ולציור, שנתפסו כמובן מאליו כאמנות, לרוב בעיניהם של חוקרים, כותבים ומבקרים גברים. גם האמניות שעסקו במקצועות העיצוב כמו איור, עיצוב פנים ועיצוב של כלים, תכשיטים או שטיחים, סומנו כפועלות בתחום האמנות השימושית, בניגוד לאמנות לשמה. על רקע זה ניתן לראות ביצירתה של שמשי בעיצוב הבדים ביטוי אמנותי בשדה שהיה 'נישה פנויה', ואפשר לה התפתחות ויצירה חופשית.¹¹

רפרטואר הדימויים בעבודות הטקסטיל של ציונה שמשי

עם חזרתה לארץ בשנת 1963 יצרה שמשי בדים מצוירים בטכניקת בטיק – טכניקה ידנית של ציור וצביעה, שביסס את כתב ידה המובהק וכלל בעיקר דימויים של ציפורים, בתים ומבנים, דימויים מופשטים ועיטורים מסולסלים, ואף דמויות אנוש ומלאכים מכונפים. הדימויים נוסחו במשיכות מכחול ראשוניות כמו היו ארכיטיפים קדומים, סגנון שהתמיד ביצירתה בתחום הטקסטיל עד אמצע שנות השמונים.

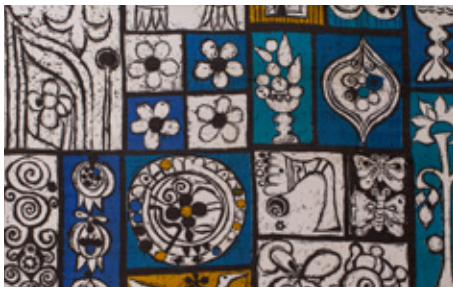
בשנת 1965 עיצבה שמשי בד שהודפס באופן מכני כיצירת אמנות למלון הילטון בתל אביב. בתמונה מרחפות ציפורים לבנות ושחורות מול שמש ארכאית, כמו נושאות במקורן בשורה כפולה: לצד ענף של עץ זית שמבשר על הגעה למקום בטוח, מצויר גם דימוי של ציפור, 'עוף החול', שבאמנות הישראלית של שנות השישים יצג את המוות בגלות והתקומה בארץ ישראל (תמונה 1).¹² על פני הבד מודפס מרקם מחוספס, בהשראת בדי הבטיק, כמו לרמז שהבד נעשה בעבודת יד.

בשנת 1963 צירפה רות דיין את ציונה שמשי למשכית כמתאמת הפקה ומעצבת בדים מודפסים. עד אז יוצרו רוב המוצרים בעבודות יד, בעיקר אריגה, רקמה וקליעה. הבדים המוקדמים שעיצבה שמשי למשכית מאורגנים לרוב בקומפוזיציות שמבוססות



1. שמש וציפורים, 1965, הדפס בטיק על פשתן למלון הילטון, תל אביב, צילום: אחיקם בן יוסף #

על גריד גאומטרי מסגרות ודימויים כמו משורבטים בקו מתאר שחור, ועל פני כל הבד מודפסת טקסטורה המזכירה מרקם ידני מחוספס של חותמות עץ או שברי בטיק. לעיתים מלווים הדימויים במשטחי צבע, אך לרוב נשארים חלקי בד חשופים. מגוון הדימויים שעיצבה שמשי למשכית – הכולל פרחים ואורנמנטים שחקוקים כסמלים קדומים באבן – מרמז על השראה מתרבות ארכאית, ספק עברית, ספק מצרית ספק הלניסטית.¹³ בין היתר מופיע דימוי של קרן השפע, מכלים גדושי פירות משבעת המינים, גפן ורימון ומוטיבים יהודיים כגון דימוי קבלי של עץ החיים,



2. ללא כותרת, 1963-1972, הדפס רשת על כותנה, עבור משכית, צילום: אחיקם בן יוסף #



3. שלב בקיום האנושי, 1972-1974, בטיק על משי, מתוך תערוכת היחיד 'קיץ מקדים', 1974, גלריה קרן תרבות אמריקה-ישראל, ניו יורק, צילום: יכין הירש ^א



4. חמישה בקבוקים לשיקוי רעיל, 1965, חומר שחור, מתוך תערוכת היחיד 'עבודות בחומר', 1965, גלריה דוגית, תל אביב, צילום: יכין הירש ^א

רימוני ספר תורה או שופר – כולם מנוסחים בכתב ידה הייחודי (תמונה 2).

רפרטואר דימויים זה ביסס את מעמדה של משכית כמחוללת עיצוב מקומי אותנטי, מתוקף ביצירתם של מעצבים ילידי המקום, המנסחים מחדש את שפת הדימויים העממית כשפת דימויים לאומית. מכאן נבנה גם מעמדה של משכית כהתגלמות של התרבות

העברית המתחדשת בארץ ישראל בחפצים מעוצבים כמו תכשיט, בד ודימוי.¹⁴ כניסת הבדים המודפסים לרפרטואר המוצרים של משכית הייתה שינוי מהותי בהגדרת מטרותיה, שכן בעקבותיה חל מעבר מעבודת יד כמקור פרנסה לעולים חדשים, לייצור מכני ותעשייתי, תוך שמירה מוקפדת על מראה של עבודת יד. תפוצתם הרחבה של הבדים המודפסים סיפקה מערך עשיר של דימויים, שנהיו לסימבול ויזואלי השותף להבניית מיתוס מקומי משולש הכולל: נוכחות עברית קדומה, מסורת יהודית ואוניברסליות מודרניסטית.

רפרטואר דימויים עקבי מופיע ביצירתה של שמשי גם כשעיצבה יצירות אמנות, ולא עיצוב שימושי. ביצירות בטיק שהציגה בשנת 1974 בגלריה קרן תרבות אמריקה ישראל (תמונה 3), הדימויים מצוירים כצלליות כהות, בדומה לארכיטיפים סימבוליים קדומים. ציפורים ודמויות אנוש עירומות, דימויי שוורים, צמחייה ועיטורים מאורגנים בקומפוזיציות פזורות, ללא סימן לאדמה או שמיים, כמו נבראו יחד בגן עדן מיתולוגי וביניהם מרחפים גם דימויי מלאכים מכונפים.

בשנות השבעים עיצבה שמשי בדים מודפסים גם לחברת האופנה 'רקמה' בבעלותה של המעצבת רוזי בן יוסף. גם בבדים אלה חוזר דימוי השמש הארכאית שהופיע בבדי הבטיק המוקדמים. במקביל עיצבה שמשי מכלול טקסטיל של שטיחי קיר אמנותיים ושטיחי רצפה, וילונות, מפות וכיסויי מיטה בשיתוף פעולה עם אדריכלים, בעיקר האדריכלית דורה גד. בתקופה זו השתנה סגנון העיצוב של שמשי, ובעיצוביה ניכרת השפעה של הפופארט והאמנות הפסיכדלית שרווחה בארצות הברית ובאירופה. בדומה לסגנון העיצוב הסקנדינבי, שהגיע לארץ בתקופה זו,¹⁵ נעלמו בבדים המודפסים פריסות של מבנה גריד גאומטרי הדימויים גדלים מאוד, פזורים בתנועה, כך שהבדים נראים כיצירת אמנות חד-פעמית, למרות שהודפסו בחזרות. כך שמרה שמשי על זיקה לייצור הידני, המסמן את האובייקט כאותנטי ויחיד מסוגו.

דיאלוג בין דימוי מודפס לפיסול בחומר

עם חזרתה מארצות הברית נפרדה שמשי מהשאיפה לביצוע מושלם של כלים בחומר קרמי ופנתה לפיסול בחומר. הכלים שיצרה התפתחו למכלים שעיצובם מערער את השימושיות לטובת אובייקט אמנותי. בדומה לבטון החשוף הברוטליסטי באדריכלות, בחרה שמשי בחומר טבעי שחור, חרוץ בשריטות

ובטביעות אצבעות – פעולה שמדגישה קרבה לאמנות והתרחקות משימושיות. כך בתערוכה 'צורה היום' שאצר יונה פישר בבית הנכות בצלאל בשנת 1963, שיבשה שמשי את תפקוד הכלים כשתלתה אותם בצרור כאובייקטים ולא כמכלים שימושיים. באותה שנה הוצגו בגלריה דוגית מכלים, בין היתר 'חמישה בקבוקים לשיקוי רעיל', שצורתם הרבועה דומה מאוד לצורות הבתים הסכמיות שהופיעו בבדי הבטיק המוקדמים (תמונה 4). בעבודה זו הפתחים של הבקבוקים קטנים, חתומים במכסים מודגשים ולעיתים גם בכותרת של פריחה עשירה, וביניהם הוצב גם כלי קטן כלאו בכלוב. עיצוב המכלים סימן אותם כמכל צורני לתוכן רעיוני, מבשר סכנה (שיקוי רעיל). באופן דומה העניקה שמשי משמעות כפולה לדימויי הבתים והציפורים השחורות שהופיעו על הבדים: מצד אחד הבתים כמו בנויים מענפי הזית, כבשורה לשלום, ומצד שני את אותם ענפים נושאות ציפורים שחורות מבשרות רע (תמונה 1).

באותן שנים עיצבה שמשי קירות אריחי קרמיקה במבני ציבור, בין היתר בכלבו שלום (1965), במלון השרון בהרצליה (1972) ובמסוף אל-על בניו יורק (1974). ניכר שהחלוקה לאריחים בקומפוזיציה של גריד וכן הדימויים המצויירים על גבי האריחים, משותפים לקומפוזיציות ולפרטואר הדימויים המודפס על הבדים. בשנות השמונים גדלו כאמור הדימויים שעיצבה שמשי לבדים המודפסים, ועדיין הופיע בהם אותו פרטואר דימויים כמו שמש ופרחים. בו בזמן עוצבו דימויים אלה בקו מעוגל יותר, וחפסות הבד נעלם (תמונה 5).

כבר בשנות השבעים נעלמו בהדרגה מיצירתה הקרמית המכלים, ובמקומם החלו להופיע דמויות ענקיות ללא זרועות. לעיתים נפער פיהן בזעקה אילמת, ולעיתים הן פסעו עם כנפיים כבדות או נתלו שמוטות כנפיים, זקוקות למחסן חלפים (תמונה 6). כך היה גם באחד הבדים המודפסים האחרונים שעיצבה שמשי למלון הילטון בתל אביב בשנת 1984, עיצוב בד שעליו צוירו דמויות מלאכי השלום פוסעות בכנפיים שמוטות בין מבנים חרבים (תמונה 7).

קרמיקה וטקסטיל – שדות פנויים

מהקמתו של המוסד הראשון לאמנות בארץ ישראל – בית הספר בצלאל שייסד בוריס שץ (1906–1929) – ועד ימינו מתקיים דיון רב-סתיירות במלאכה ובקישוט, באובייקט האמנות או בחפץ השימושי. דיון



5. ללא כותרת, 1966–1984, הדפס רשת על כותנה עבור 'רקמה', צילום: אחיקם בן יוסף *



6. מחסן חלפים למלאכים, 1976, חומר, שטיפה באקריליק צבעוני, מתוך התערוכות 'ראשי פרקים לחמש תערוכות יחיד', גלריה ג'ולי מ' וגלריה דלסון-ריכטר, תל אביב, צילום: יכין הירש *

זה מתקיים מצד אחד כחלק ממהלך של התגלמות הציונות באמנות ובחפצים, ומצד שני בהקשר של אמנות ועיצוב בסגנון המודרניזם האוניברסלי.¹⁶ יצירתה של שמשי בשדה הטקסטיל בין שנות השישים לשנות התשעים של המאה ה-20 ממוקמת כדמות מפתח ברצף ההיסטורי של דיון זה.



7. עיר שלום, 1984, הדפס רשת על כותנה פשתן, צילום: אחיקם בן יוסף *

הבדים הראשונים של שמשי מעוררים חוויה חזותית חושנית של התפעלות מיופי, שכן הם רוויים בדימויים, בצבע ובמרקם. עם חזרתה מארצות הברית (1963), ייתכן שבהשפעת פריחתן של האומנויות הידניות כסוגת יסוד בתרבות האמריקנית,¹⁷ בחרה שמשי ליצור בטכניקת בטיק – טכניקה שעמדה בניגוד לתפיסה המודרניסטית ששלטה בשנים אלה באמנות הישראלית. כך, אף שלרוב זכתה שמשי לביקורות אוהדות על יצירותיה – שהתקבלו כיצירת אמנות חדשה מקורית, שמתעלה מעבר לדקורטיביות המיוחסת לאומנויות השימושיות – יוזמות נועזות שהייתה שותפה להן כמו התערוכה שבה אמנים מקבוצת עשר פלוס ציירו על בדים (1965), התקבלו גם בלגלוג.¹⁸

השוואה בין הבדים המודפסים שיצרה בעשורים שבין 1963 ל-1984 לפסלים שיצרה בחומר מעלה פרטואר דימויים משותף של פרחים, פירות ודימויים מופשטים על גבול האורנמטיקה. פרטואר הדימויים והניסוח החזותי המקביל של מרקמים מחוספסים, קווים ראשוניים וצורות גולמיות מדגישים את כתב היד כתוכן אמנותי משותף לשתי הסוגות האמנותיות. בתקופה זו בראה שמשי עולם של דימויים מצוירים וצבועים בשני חומרים ודיסציפלינות שבאותה

העת סומנו בארץ כתחביב נשי, אמנות שימושית ודקורטיבית. ואולם ייתכן שדווקא היצירה בסוגות הרכות של בד וחומר היא שאפשרה לה ביטוי סוער וחצוף, שחמק מההגמוניה של המודרניזם המקומי, כגון זה של 'אופקים חדשים'. בעיצוב הבדים מצאה שמשי ערוץ לביטוי נועז, ובכתב ידה הייחודי יצרה תחביר בתנועה בין פיסול לדימוי. זו שפה של טביעת אצבעות בחומר ושריטות על פני הבד, שפה עשירה של דימויים סמליים, טבועים הן בחומר והן בבד במקצבים חוזרים קדומים, רחוקים מקאנון האמנות של התקופה.

ביצירה של אמנות טקסטיל ובעיצוב טקסטיל לבתי מלון השתמשה שמשי בקומפוזיציות ובדימויים ענקיים ובצבעים רוויים, מהלך שיצר נוכחות ועמדה אמנותית שחרגה מהמרחב הביתי הנשי והעממי. היא שיחקה הן בבד והן בחומר ברעיון הדקורטיביות: לכאורה יצרה עיצוב שימושי שמטרתו לייפות את המרחב המעוצב, אבל בה בעת, ברגע האחרון, השאירה מרכיב סודי שאינו מושלם – שרבוטים מחוספסים או צורות גולמיות כמו חמישה בקבוקי רעל חתומים וכלי קטן בכלוב.

בשנות השישים והשבעים השתתפה שמשי כאמנית ומעצבת בהבניית מיתוס האמנות העברית בארץ, כאשר תוך כדי התבססות מקצועות העיצוב פעלה בנישה הפנויה – עיצוב טקסטיל כמקצוע, בעיקר בהקשר של בדים מודפסים. ההדפסה התעשייתית הניבה כמויות גדולות של דגמים שהביאו לידי חשיפה רחבה בקרב בני המעמד החברתי-כלכלי הגבוה, תוך עקיפת הקאנון של האמנות המודרניסטית, שניכר גם באדריכלות התקופה. בחלל האדריכלי המינמליסטי היו עיצוביה של שמשי מונומנטליים, צבעוניים, מודפסים בדגם חוזר ועשיר. כך נכחו בחלל המקצועי הגריד של מלאכת הטלאים או קירות האריחים לא רק כעיצוב פנים, אלא גם כהצהרה אמנותית.

קירות הקרמיקה ואמנות הטלאים הם שניים ממקורות ההשראה לזרם 'הדגם והעיסור' באמנות הפמיניסטית שנבטה בראשית שנות השישים בארצות הברית.¹⁹ בשעה שמלאכות הטקסטיל או החומר הקרמי נתפסו כמלאכה או כתחביב, התיקה שמשי – תוך ניסוח ייחודי של מערכות דימויים – את שמיכת הטלאים משדה המלאכה המסורתית לשדה של ציור ודימוי, מהמרחב הביתי הפרטי לחשיפה



ללא כותרת, 1972, תבליט קרמיקה לקיר חדר האוכל של מלון השרון, הרצליה. צילום: יכין הירש^א

אמנות – הוא שאפשר לה ביטוי ייחודי ופורץ דרך, שלא התקבל בזרמים המקובלים באמנות הישראלית באותה תקופה.

רחבה במרחב הציבורי. גם ללא הצהרה גילמה אפוא שמשי בחומריות של הטקסטיל והקרמיקה עמדה אמנותית של עושר, עומס ונרטיביות, שהקדימה את זמנה. בהמשך פעילותה האמנותית הלך המיתוס הישראלי-לאומי והתפורר, שינוי שניכר בבד 'עיר שלום' (1984), שבו הפכו דמויות המלאכים המרחפים למלאכים שמוטי כנפיים, מהלכים בשורות כבדות בין סימבולים של חורבות.

שמשי המשיכה ליצור פיסול בחומר, אך לא פנתה לעסוק בתחום הטקסטיל כערוץ ביטוי אמנותי. במבט מפוכח הודתה שהטקסטיל הוא המדיום הראשון הנתון לבליה, שינוי והחלפה.²⁰ עם זאת ייתכן שדווקא שדה עיצוב הטקסטיל – שהיה באותה תקופה בראשיתו ונתון פחות, אם בכלל, לביקורת

- 1 ג'ון צ'יני (John Cheney) הגיע לארץ כחלק מפרויקט הסיוע האמריקאי לקידום התעשייה, שהתקיים מאמצע שנות החמישים, ועמד בראש המכון הישראלי לעיצוב מוצר, ליד הטכניון בחיפה.
- 2 ג'ון צ'יני, 'מלאכת מחשבת', בתוך בנימין תמוז (עורך), **אמנות ישראל**, תל אביב: מסדה, 1963, עמ' 305-319.
- 3 מיכל חכם, 'מדברת מודרניזם בעברית: תמות מרכזיות באדריכלות הפנים של תמר דה שליט', בתוך צבי אלחיני (עורך), **גולדרייך דה שליט: מקום**, תל אביב: בבל, 2020, עמ' 190-283.
- 4 Charlotte Ashby, 'Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts', *Journal of Design History*, 23, no. 4 (2010): 351-365.
- 5 בתיה דונר, 'פרקטיקה של רקמת מחבר: משכית כמקרה מבחן - מחשבות על קראפט', בתוך אורי ברטל, ראובן זהבי, ערן ארליך (עורכים), **מחשבות על קראפט**, ירושלים ותל אביב: בצלאל ורסלינג, 2015, עמ' 190-223.
- 6 יובל עציוני, **סיפורי בדים: מבט נרטיבי על סיפורם של מעצבי טקסטיל בישראל תוך מיקוד בשנים 1970-1993**, עבודת מוסמך, הפקולטה לאמנויות, סמינר הקיבוצים, 2015, עמ' 27, 47.
- 7 צ'יני, 'מלאכת מחשבת', עמ' 305-306.
- 8 חכם, 'מדברת מודרניזם בעברית', עמ' 236.
- 9 יוליה קיינר, **שטיחים קשורים: יוליה קיינר, תערוכת יחיד**. ירושלים: בית הנכות הלאומי בצלאל, 1962.
- 10 רות מרכוס, 'מבוא: מקומן של נשים בתולדות האמנות הישראלית, 1970-1920', בתוך רות מרכוס (עורכת), **נשים יוצרות בישראל, 1970-1920**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 11-22.
- 11 מרכוס, שם, עמ' 17.
- 12 גדעון עפרת, 'מלאכים (כבר לא עוד) בשמי תל אביב', מאי 2013, המחסן של גדעון עפרת (מקוון).
- 13 ציונה שמשי, 'מחקר לקראת התערוכה "עושה לי אושבתים"', שהוצגה בגלריה ספריה ומרכז הנצחה, טבעון 1988. מרכז אמנויות ישראל - הפקולטה לאומנויות שבאוניברסיטת תל אביב.
- 14 Ruth Dayan and Wilbur Feinberg, *Crafts of Israel*, New York and London: Macmillan publishing, 1974.
- 15 עציוני, **סיפורי בדים**.
- 16 גדעון עפרת, 'הרצינו של "בצלאל החדש" 1965-1935', 2011, המחסן של גדעון עפרת (מקוון).
- 17 Lee Nordness, *Objects USA: Works by Artists- Craftsmen in Ceramic, Enamel, Glass, Metal, Plastic Mosaic, Wood And Fibers*, New York: Viking Press, 1970.
- 18 דורית לויטה וגדעון עפרת (עורך בנימין תמוז), **סיפור של אמנות ישראל מימי 'בצלאל' ב-1906 ועד ימינו**, תל אביב: מסדה, 1980, עמ' 247-275.
- 19 טל דקל, (מ) **מוגדרות: אמנות והוגות פמיניסטיות**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.
- 20 ציונה שמשי, 'כוח הרכות', בתוך רן שחורי (עורך), **דורה גד: הנוכחות הישראלית באדריכלות הפנים**, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1994, עמ' 218-230.

* במסגרת שיתוף הפעולה בין משרד המורשת, הספרייה הלאומית של ישראל, שנקר - הנדסה. עיצוב. אמנות, וחסיבת היודאיקה בספריית הרווארד.

^א הארכיון לתיעוד ולחקר האמנות בישראל על שם משה ציפר, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב.

ארכיון האופנה והטקסטיל על שם רז, שנקר.



רחל נדלר, 2025, צילום: רמח אגמי

כד ליקיטוס (Lekythos) זה מיוחס לצייר אמאסיס (Amasis) שפעל באתונה בשנים 530-550 לפני הספירה. על פני הכד מצוירות נשים שעוסקות במלאכות טקסטיל, ביחוד עיבוד צמר ואריגה. הכד נמצא באוסף המטרופוליטן בניו יורק. גובהו כ-17 ס"מ.





מסע קדרות ביפן

דורית בן טוב



צילומים: דורית בן טוב

יפן, מרץ 2025. הדברים שידעתי: שאני רוצה לנסוע, שאני רוצה לנהוג, שאני רוצה למצוא מקומות של נייר, אנשי קרמיקה ואוכל – אבל מהצד של המרכיבים. הדברים שלא ידעתי: כל השאר. הנחתי לאי־הידע, למקריות, לאבנים הצהובות שיתגלו אחת ועוד אחת ועוד אחת ויצאתי לדרך. נקודת היציאה: העיר אוסקה, שממני מיהרתי להיפרד שתי יממות אחרי הנחיתה. טרקתי את המכסה של תא המטען שבתוכו הנחתי את המזוודה, התיישבתי בכיסא הנהג שבצד ימין והפעלתי מגבים. יצאתי לדרך.

קצת רקע על הקרמיקה היפנית. בשנת 2017 הוגדרו ביפן שישה מרכזים עתיקים של קרמיקה כאתרי מורשת: אצ'יון (Echizen-yaki), סטו (Seto-yaki), טוקונאם (Tokoname-yaki), שיגארכי (Shigaraki-yaki), טמבה (Tamba-yaki) וביזון (Bizen-yaki). yaki משמעו קדרות. המרכזים קיבלו את השם 'רוקיו' (Rokko-yo) – מונח שטבע בשנת 1948 חוקר היסטוריית הקרמיקה היפני פוג'יו קויאמה (Fujio Koyama) ומשמעו שישה כבשנים עתיקים¹. במרכזים אלה, שפועלים עד היום, מייצרים עוד מתקופת ימי הביניים כלי חרס בכבשני עצים. זה הבסיס לתרבות החרס היפנית. כל מרכז וסגנונו הייחודי ותרומתו להיסטוריה הקרמית של האומה.

בנסיעה במהירות 50–60 קמ"ש בדרכים כפריות מתפתלות, מלאות נופים חיים ומלטפים ביום וחשוכות ונעולות סוד בלילה, ביקרתי בשלושה מששת האתרים: בשיגארכי שבמחוז שיגה (Shiga), בטמבה שבמחוז היוגו (Hyogo) ובביזון שבמחוז אוקיאמה (Okayama). לא הכרתי שמות של קדרים, לא קבעתי פגישות חודשים מראש בתהליכי ההתכתבות המסורתיים. יצאתי והגעתי. ומה שבא... בא.

שיגארכי (Shigaraki)

המקום הראשון היה 'פארק ומרכז לתרבות הקרמיקה שיגארכי', שאליו הגעתי יחד עם חברה – איילין האוסטרלית ממוצא סיני שכבר שנה מטיילת לבד ורק בתחבורה ציבורית. התחזית הבטיחה שהטמפרטורות לא ירדו מתחת לחמש מעלות, כך שהרגשנו בטוחות לצאת לדרך ברכב ללא צמיגי שלג. כעבור כעשר דקות החלו פתיתים לבנים ממלאים את האוויר, עוטפים אותנו במסך מנוקד לבן. פירורים עדינים, זויים באוויר באיטיות

מהפנטת כאילו מבצעים צעדי ריקוד שידועים רק להם. לא חשבתי שמדובר בשלג, אבל הקצב גבר ואני האטתי. 'ממשיכות?' הבטתי אל איילין. 'ממשיכות', היא ענתה. המשכנו, ואני הידקתי את האחיזה בהגה וכמכושפת הבטתי קדימה אל הקסם שלתוכו נסענו.

פארק שיגארכי משתרע על פני גבעה גדולה ועליה פזורים מקבצים של כבשני עצים בתצורות שונות, מרכזי פעילות לילדים ומבוגרים, גן פסלי קרמיקה וכן בניין מרכזי, ספק מוזיאון ספק אולם תצוגה של עשרות מהקרמיקאים באזור. הפארק היה ריק מאנשים. תלוליות שלג טריות ניקדו את אי העשב החורפי. היינו הרכב השלישי במגרש החניה. הרוח המתגברת בחרה לנו את נקודת ההתחלה – בניין התצוגה המרכזי. מוגנות.

קרמיקת שיגארכי (Shigaraki yaki) מיוצרת בעיירה שיגארכי וסביבתה. חומר מקומי כגון קיבושי (kibushi), מיזוצ'י (mizuchi) או גאירומה (gairome) נלוש ביחד עם חומר שמקורו בשכבה התחתונה באגם ביווה (Biwa) – גוף המים המתוקים הגדול ביפן – ויחד הם יוצרים חומר חזק, גס, שעמיד ביותר בטמפרטורות הגבוהות הנוצרות בשרפת העצים, ומאפשר הכנת כלים עבים וגדולים. בתקופת קאמקורה (Kamakura) למשל (1185–1333) יוצרו בשיגארכי בעיקר כדים לאגירת מים לשימוש יומיומי.



בשל שינויים עדיניים שתלויים בטמפרטורת התנור ובשיטת השרפה, החומר הלבן של כלי השיגארקי מקבל במהלך השרפה גוונים ייחודיים של ארגמן, ורוד-אדום וחום, ואולם חלקם התחתון של הכלים מקבל צבע חום כהה רך יותר בשל האפר שבו הכלים נקברים לאיטם. גם העובדה שהחרס מודגג במהלך השרפה עוזרת להעניק למשטח מראה חלק. הזיגוג החלוד על החלקים החרוכים של כלי השיגארקי מוערך ביותר בייחוד בכלי תה. כשמתבוננים ב'קר שיגארקי' (שיגארקי ישן), שמתאפיין בזיגוג חומר מחוספס ובאפר טבעי, דומה לאדמה, רואים כלי פשוט מאוד. סגנון זה, המכונה יאקי שימה (Yaki Shima), לא מוזגג באש גבוהה) היה אהוב במיוחד בטקס התה בסגנון וואבי (Wabi-Cha) שפותח במאה ה־16.

בשנות השבעים של המאה ה־20 החלו קדרים חדשים רבים, בהדרגתם של ראקוסאי טקהאשי השלישי (Rakusai Takahashi) ונאוקטה אוואדה הרביעי (Naokata Ueda), לנסות ולשחזר את התהליכים המסורתיים של עבודת החרס שלשיגארקי. מסוף שנות השמונים אימצו את הטכניקות המסורתיות האלה עוד קדרים רבים, והם מייצרים בעזרתן יצירות בעלות צורה חופשית שסווגו כאמנות עכשווית. סגנון שיגארקי אינו מוגבל לחדרים בסגנון יפני, אלא משתלב בכל סגנון פנים או חוץ, מה שהופך אותו מתאים לעיצוב הן של חדרי תה אותנטיים והן של חדרים מודרניים.

ואכן, הרושם הראשון והזיכרון החזק ביותר שלי מאולם התצוגה הענק הוא רב־גוניות ועושר ויזואלי בעוצמה ובהיקף שהשאירו אותי מחייכת כילדה במשך שעה וחצי, בעודי עוברת מכלי לכלי. הרגשתי שאני מקבלת מקלחת של השראה. כל כך הרבה ידיים, כל כך הרבה דמיון, והכול עשוי באותו החומר – החל במחזיקי מקלות אכילה זעירים וכלה באמבטיות ובאגני רחצה גדולים עשויים קרמיקה.

ולמה אני אוהבת כל כך את כלי השיגארקי? משום שהם כלים שאינם עדינים דווקא, אלא מחוספסים, לא מתחנפים. למרות המעבר באש, ואולי בזכותה, החיות של החומר מועצמות ומתפרצות. כשאני מתבוננת בכלי כזה, אני יכולה להעריך את היופי הטבעי של החומר, שבא לידי ביטוי בצבעו החם, במרקמו העבה ובמשחקי תצורות האפר שנחתו עליו והותכו להיות אחד איתו. כשאני מחזיקה כלי כזה ביד, אני מרגישה

בגופי אותו ואת החמימות הפשוטה וכושר ההבעה העשיר שלו. להרגיש חיבור פיזי ונפשי לכלי זו חוויה מרוממת נפש שנשארת איתך ובתוכך, ומבחינתי זו מהות הקדרות.

הקור שהלך והתגבר בחוץ, השמש שהלכה ונעלמה מאחורי ההר, קיצרו לנו את היום. חזרנו למקום הלינה שלנו, לא לפני שעצרנו בדרכך להתחמם עם קערת מרק אודון שיגארקי מסורתי.

טמבה (Tamba)

נוף חלקות התה של סובב וואזוקה (Wazuka) – עיירה בדרום מחוז קיוטו בעלת היסטוריה של 800 שנה בהכנת תה ירוק איכותי – הפנט אותי כמה ימים. ביום הרביעי פתחתי מפת גוגל וחישבתי את המסלול לאזור טמבה. הדרך פונה מערבה, חולפת מדרום לאגם ביווה, בין קיוטו וצפון אוסקה, וממשיכה אל בין ההרים. מאחר שהוריתי לגוגל למצוא לי רק דרכים כפריות, הדרך שבחר חצתה כפרים ונצמדה אל שולי ההרים, קרוב קרוב לגזעי העצים שעלוותם מתחילה רק בגובה ארבעה מטרים מהקרקע. לעיתים הייתה הדרך צרה כל כך, כך שבין פיתול לפיתול נסעתי רק על סמך המראות שחיכו לי בכל עיקול. נהגתי רגועה. עד היום הוכיחו הנהגים היפנים את עצמם כסבלנים מאוד אלי, כאילו ניחשו את זרות הנהיגה שלי ולא עיינו אותה. היום התקדם, והיה חם ונעים. השמש זרחה, והשמיים היו תכולים ובהירים. בטמבה, כמו ברבים מהכפרים והעיירות שחלפתי על פניהם, הנהר וגשריו נוכחים, והבתים נפרשים על מורדות הגבעות משני גדותיו. נקודת הציון שלי הייתה כבשן הנובוריגמה ('תנור מטפס') בכפר טאצ'יקוי.



הנובוריגמה (הכבשן המטפס) של טאצ'יקוי (Tachikui Noborigama)

אדום וורוד. טכניקה זו הומצאה כשהוצג לראשונה כבשן הנובוריגמה, והאפר הוא עדיין המרכיב העיקרי של הזיגוגים שבשימוש כיום. ייחוד נוסף של קדרות טמבה הוא האובניים המסתובבים נגד כיוון השעון, kerokuro, שפותחו גם הם בערך באותה תקופה ומשמשים עד היום.

הכבשן חיכה לי על יד ריבוע החניה הזעיר בכניסה לכפר. יצאתי מהרכב ונעמדתי מולו, לא מעיזה להתקרב. הוא טיפס במעלה הגבעה ממזרח למערב, ארוך וישר, ובו תשעה תאי שרפה. התנור לכל אורכו מכוסה בג

כבשן הנובוריגמה בכפר הקדרות טאצ'יקוי הוא הסמל של קדרות טמבה. מדובר בסדרה של תאים שנבנו במעלה המדרון כדי ללכוד ולרכז את החום כשהוא עולה, בניגוד לכבשן האנגמה, שקדם לו – תא יחיד פשוט שבנוי בשיפוע קל והאש בקדמת הכבשן.² מספרים שפעם היה אורכו של הנובוריגמה יותר מ־100 מטר. לפי עדויות כתובות הוא נבנה בשנת 1895 בערך, והוא הוותיק ביותר ביפן מסוגו ששרד. כיום רוב הקדרים בטמבה שורפים את עבודותיהם בתנורי גז. בכבשן העתיק הזה לעומת זה משתמשים בשיטה המסורתית של תאי בעירה (hidokoro) במקום במבערים, ובזרימה ובתנועת האוויר (hisaki) במקום בארובה. בתקופת אדו (1603–1868) ניהלו את כבשני הנובוריגמה במשותף כמה קדרים, ששרפו בו מגוון של כלים יומיומיים כמענה לצורכי לקוחותיהם.

קדרי טמבה מעולם לא הגבילו את עצמם לטכניקה או לתהליך מסוים, אלא היו גמישים לדרישות התקופה ויצרו חפצי בית רלוונטיים. ייחודם בגימור היוצא דופן שלהם וטכניקת הזיגוג – לאחר שעברו הכלים את שלב שרפת הביסק, מורחים עליהם זיגוג אפר מלאכותי כמו אפר עץ, אפר קש, אפר קליפת אורז, אפר מארז ערמונים וזיגוג אפר מעלי במבוק. במהלך השרפה מוסיפים לכבשן עצי אורן, כך שבהמשך התהליך אפר העצים נוחת על הכלים ויוצר תגובה כימית שתוצאתה גוונים עדינים של





להגנה מפני הגשם, ולמראשותיו ומצדדיו, כחיליים דרוכים לקרב, נחו ערמות מסודרות של עצים, חתוכים באורכים שווים. שקט באוויר. הנובוריגמה, כמו נחש ארוך ורדום, שידר ציפייה סבלנית מלאת הוד שנים לשרפה הבאה. היה מוזר להלך לאורכו של ענק האש המתנוחזק בכל כך הרבה אהבה שנים רבות כל כך. הרגשתי קטנה על ידו. קטנה בגיל, קטנה בניסיון, קטנה כמו שכדור הארץ קטן מהשמש. דמיינתי את כל הכלים שיצאו ממנו במאות השרפות שלהטו בו, את תהליך ההעמסה המורכב (תשעה חדרים) שבדודאי לוקח ימים רבים, את ההדלקה המלווה בציפייה גדולה, את העלייה ההדרגתית של הטמפרטורה, את ההשגחה יומם ולילה, את המבט העוקב אחרי צבע הלהבות וכיוון.

את התהליך אני מכירה משרפות שהשתתפתי בהן אצל ז'יל ומיכל ז'ורה הנהדרים בתאשור – חוויות חיים שאני ממליצה עליה לכל מי שמחפש את החיבור האולטימטיבי עם החומר.³ עם זאת התקשיתי לדמיין את החוויה הזאת בקנה מידה גדול כל כך. טיפסתי במעלה התנור עד קצהו העליון, התיישבתי על גדר האבן הנמוכה ובהיתי ארוכות בשדרתו, בנוף ובעוצמת המקום. אחר כך קראתי שהרגשתי נכון, והוא מכונה 'הנחש הענק'. כיום אורכו 47 מטרים, שכן הוא ניזוק בשנות השימוש הרבות ובעיקר ברעידת האדמה הגדולה שפקדה את החלק הדרומי של מחוז היוגו בשנת 1995. עבודות שיקום נרחבות בוצעו בו בשנים 2014–2016.

מאחוריו ומצדדיו של ענק האש הנם, לאורך המדרון, משתרעות סמטאות צרות ומתפתלות. התנהלותי לאיטי באחת מהן, בין בתים שכולם בתי מלאכה של קדרים. החיים, הפרנסה והאומנות נכחו פה בשילוב שעורר בי קנאה וכמיהה: מצבורי חומר יבש, אגני חומר רטוב, מערומי עצים וקש, אפולוליות פתחי בתי המלאכה בקומת הקרקע וכבסים מתנפנים מעל, ריחות הבישול וקולות שקשוק הכלים מהמטבחים – ועל הכול שרויה שלווה צהריים. בין כל אלה התהלכתי אני, מנסה להכיל את עומק המפגש עם חיים שמתנהלים באותה הדרך דורות רבים. קיומו של עולם כזה הותיר אותי מלאת מחשבה.

בקצה הסמטה העליונה עמד בית שחלונותיו התחתונים הגדולים אפשרו לי להביט פנימה. ישב שם איש רכון על עבודתו. בית מלאכה של קדר. החלקתי את דלת העץ הצידה ונכנסתי בעדינות מברכת ביפנית את הנמצא. הקדר קם לברך אותי בחזרה. המילים הסתיימו. הוא חזר למקומו, ואני התיישבתי על שרפרף קרוב, בצד. האש בערה בחוזקה בקמין פחמים קטן, שמעליו הוצב קומקום אימתני. הקדר עבר על אזורי ההדבקה של ידיעות לקדרות בחומר אדום – שלב הגימור של הידוק וניקוי אזור זעיר מסביב לנקודות החיבור בין הידית לקדרה. שורה של קדרות, מדויקות להפליא, עשויות חומר אדמדם, עמדו מולו, והוא ישב מולן, מכונס כולו בכמה תנועות שחזרו על עצמן שוב ושוב בכל קדרה, בכל ידית.

כשסיים עבר לשרת ארגזי פלסטיק. מתוך ארגז אחד הוציא מכסה והתאים אותו לקדרה. משמצא הסיר את המכסה, שלף עוד מכסה ושוב החל במלאכת השידוך, בודק בעדינות את חופש הפעולה שנותר למכסה לאחר שהונח על הקדרה. חופש תנועה הוא המפתח לחיבור מוצלח. וכל הזמן הזה ליוויתי אותו, אנחנו שותקים אבל שיחה שלמה מתנהלת בינינו, כזאת שרק שקט והיעדר מילים מאפשרים. כשסיים הפרתי את הדממה בשאלה: 'איך תשרוף אותן?' הוא פסע לחדר השני שבו שני תנורים. אחד מהם חשמלי, מרוט וחבוט. הוא הרים את המכסה ואני הבטתי אל התנור הישן, המתנוחזק ביותר שראיתי. מולו ניצב תנור חדש, גז. 'אתה שורף גם בתנורי עצים?' שאלתי. 'אנחנו מתארגנים אחת לתקופה כמה קדרים ביחד', אמר. רציתי להספיק עוד מקום אחד לפני שהשמש תיעלם מאחורי ההר, ונפרדנו באותה פשטות שבה נפגשנו. אני ירדתי במורד הסמטה, והוא חזר לשולחן הידיות.

סמטת הקדרים (Kamamoto Yokocho)

על גדתו המזרחית של הנהר, במרכז הקדרות הקרוי 'סמטת הקדרים' נכונה לי הפתעה. תחת קורת גג אחת, במקום שמעוצב כמבוך, מצויים 52 דוכני תצוגה של הקרמיקאים המודרנים בטמבה. הפריסה דמוית המבוך הופכת את השיטוט למשימת חקר שמטרתה לבדוק את כל הדוכנים. בהשוואה לזיגוגים המסורתיים החלודים-אדומים והירוקים, סגנון הטמבה המודרני מגוון הרבה יותר הן בעיצוב והן בגימור. ההתנהלות במבוך מטשטשת את תחושת הזמן. כל פנייה היא גילוי של יוצר או יוצרת חדשים שעבודותיהם מרתקות, מחדשות, משעשעות. התחושה העיקרית היא של חופש שבסיסו במסורת עתיקה. אני נוכחת לדעת כמה החיבור בין ידע ישן וקידמה הוא נקודת זינוק לפרץ של עושר ואושר. נראה כי במקום ובבחירת העבודות הושקעה מחשבה רבה, ובעיקר יש תחושה של שיתוף פעולה בתוך קהילת הקדרים במקום. שבט נדיר שהקדרות, המסורת, השימור והחידוש הם נר לרגליו.

בדרך, עם כוס קפה קטנה שרכשתי, עוצרת להצטייד במאפייה קטנה בצד הכביש. בעלת המאפייה היא סבתא יפנית שמצביעה על הבית מעבר לכביש: 'בעלי הוא קדר, זה הבית, ושם בית המלאכה. תבואי אלינו בפעם הבאה שאת פה'. אני רושמת לעצמי את הכתובת והשם, ומרגישה חמימות של ניצן שייכות. יש לי למי לחזור.

ביון (BIZEN)

לביון הגעתי בלילה, למרות כל מאמציי להימנע מנסיעה בחושך. ובחושך כוונתי לחושך במלוא מובן המילה. הדרכים והכפרים היפניים, לפחות באזורים שנהגתי בהם, חשוכים להפליא. תאורת הרחוב מינימלית, וכמוה גם תאורת הכבישים. החיים מתנהלים בהקשבה ובהתאמה לתנועת השמש ועונות השנה. לאחר שלושה ריוקאנים (פונדק דרכים מסורתי שמשרת את הנוסעים בדרכים המרכזיות מאז ראשית המאה ה-17), שדחו אותי בנימוס יפני חד-משמעי, הפנתה אותי סבתא יפנית רחמנייה למלון עסקים סמוך. קיבלתי את החדר הפנוי היחיד, חדר שמותר לעשן בו, והריח דבק בו. לילה של שינה בחדר קפוא עם חלון פתוח, ואני מתעוררת ליום אפור בעיירה שערפל בוקר גלש אליה ממרומי ההרים שסביב. בארוחת בוקר של אוניגרי וקפה מכונה, במפתיע טעים, בחנות הנוחות של רשת לואסון, אני מתבוננת במוזיאון הקרמיקה שמעבר לכביש. הוא בשיפוצים.

פניתי לאזור אחר של העיירה. שוב מבוך של סמטאות ובתי מלאכה וגינות קטנות שעציהן מעוצבים, ובכולן שיחי קמליה פורחים באדום, לבן וורוד. בלב הבתים בולטות ארובות של תנורי השרפה. לבנים אדומות, מושחרות משימוש. שוב מלאכה וחיים בכפיפה אחת, האחד מזין את השני דורי דורות. שקט פה, זו לא העונה. הקדרים ובתי המלאכה מכונסים בעשייה שקטה ובהכנות למאי, אז יציפו התיירות והתיירים את הסמטאות, והפרנסה תזרום.





בביתן שריינתי לי עמדת עבודה באחד מבתי המלאכה. בשעה 10:00, לאחר נסיעה קצרה בתוך יער, נכנסתי לחלל עבודה רחב בתוך מבנה עץ ישן. קיר חלונות פונה אל הנוף, ולכל אורכו עמדות אובניים. אחרי כל ימי הנסיעות והקילומטרים הציפה אותי תחושה של רוגע. אני במקום הנכון שלי. סוג של הגעתי הביתה, את זה אני מכירה ואוהבת. בעמדה השמאלית הקיצונית ישב בחור רכון על גימורי צד שני לבקבוקים, בעמדה הימנית הקיצונית צעיר ששחרר כוסיות מגוש חומר. קיבלתי מהסבא האחראי סינר לא נקי, כלי עבודה אחדים, חוט, קערה וגוש חומר והופניתי לעמדת העבודה האמצעית. אין לי מושג מה אצור, וכרגע עסוקה בלספוג את הימצאותי פה, קצת כמו פליטה שהגיעה לחוף מבטחים ויכולה לשחרר את הנשימה. לא שעד עכשיו סבלתי, פשוט כשמגיעים לבית של הלב שלך, כל הגוף מגיב. מניחה את כל הגוש על



האובניים שאותן הסבו בשבילי לסיבוב בכיוון השעון ומתחילה למרכז. האובניים מסתובבים, הבחוץ נעלם, אני לגמרי בבית. בלי הכנות, בלי מתוכים. החומר נעים למגע. אפור כהה בניחוח של עשב וגשם. הוא כל כך מתמסר, כאילו בחר להקל עלי את המפגש.

כלי ביון מיוצרים באזור העיירה אינבה (Inbe), כמעט אלף שנה, מחומר מקומי. הכלים מאופיינים בצבעים ובדפוסים אקראיים שנוצרים בשרפה אחת בלבד, ללא כל זיגוג, בתהליך הנקרא יאקושימה (yakishima). גם ללא שימוש בזיגוג אמנים ממסורת ביון משתמשים במגוון טכניקות כדי להוסיף צבע ומרקם, המכונה קשיקי (kashiki), תפאורה. הטכניקה עשויה להיות פשוטה כמו למשל פוסאי יקי (fuse-yaki) – דפוס שמיצור כאשר כלים מוערמים בכוונה זה על גבי זה או לצדדים כדי לשנות את מידת הכיסוי שלהם באפר, שכן הצבעים נוצרים בהתאם לחשיפה ללהבה. טכניקה זו משמשת לעתים קרובות להכנת בקבוקי סאקה, כלים לפרחים ועציצים. הניגודיות של הצבעים מוסיפה עומק ומשיכה; טכניקה אחרת היא הידאסוקי (Hidasuki) – עיטוף הכלים בקש אורז מרוכך, כאשר בעקבות התגובה הכימית הנוצרת בין הרכב הקש לברזל שבחומר, נוצרת תבנית שדומה ללהבות בגווניו של כתום ואדום. טכניקה זו התגלתה במקרה בעקבות עטיפה של חלקים בקש כדי למנוע מהם להיצמד יחד במהלך השרפה. מאז הפך ההידאסוקי למאפיין נפוץ של כלי ביון. ואלה רק שתי דוגמאות.

אני נזכרת שאיפשהו קראתי שבעבר הופק החומר של ביון מהאדמה הבוצית של שדות האורז. לאחר



ואחותי שחיה באוסטרליה תקבל בעוד כמה חודשים כלים במתנה. את כולם הם יעטפו בקש. החלק הנחמד של השיחה הוא כשהם מבקשים ממני לצייר כל כלי, ולידו את סגנון הצד השני שאני רוצה. לפני שנפרדנו שאלתי על מועדי שרפת העצים. אני בהחלט מתכוונת לחזור לכאן. לשהות כמה שבועות ולהשתתף באירוע המקודש הזה.

תם פרק הקדרות שלי ביפן מרץ 2025. עברתי שלוש תחנות. בראשונה ראיתי, בשנייה התקרבת, ובשלישית נגעתי ויצרתי. אני מרגישה כמו הסיפור על החומר של ביון. ספגתי הרבה, התבוננתי בתוצרי עבודת ידיים, בידיים עצמן בעבודה, ובידי שלי. לשנייה קצרה בזמן חלפתי על פני עומק היסטורי אנושי מרתק ועשיר. לא לקחתי הביתה טכניקות. הרחבתי את נשמתי ואת ראיית העולם שלי. מרכזתי את עצמי.

הקציר נאספה האדמה יחד עם שאריות גבעולי האורז אל תוך חביות, ויושנה כמה שנים עד ששימשה לייצור הכלים. כך דאג כל קדר לייצור עתודת חומר לשנים הבאות וליוורשיו. תהליך היישון אפשר שחרור של חומרים כימיים המצויים בגבעולי האורז אל תוך הטון, ותוצאות התהליך באו לידי ביטוי בגווני הכלים לאחר השרפה. אני מעלה את הגוש, מורידה, מחזיקה. נהנית לחוש אותו, לחוש אותו איתו, כמו בדייט ראשון. הכלים מתחילים להצטבר על לוח העץ לצדי. מאחוריי אני שומעת לחשושים. הסבא והצעיר מסתכלים עלי ואומרים משהו שנשמע כמו ישראל, ויפה, ומפתיע. אלה מילים שאני מכירה. אבל לקבל מחמאה מקדרים יפנים? מתרגשת.

ארבע שעות, שלושה גושי חומר, ואני ממלאת טפסים. מתברר שהם לא שולחים עבודות לישראל. בירור קצר

1. כאות כבוד למסורת הקרמיקה העתיקה בחרתי להשתמש בטקסט זה במילה כבשן, שקדמה למילה תנור הנהוגה כיום.
2. המילה כבשן מופיע לראשונה בתנ"ך ומתארת תא סגור ומבודד שמאפשר שרפה בטמפרטורה גבוהה. על תנור אנגמה ותנור נובוריגמה ראו אתי גורן, 'שרפות עצים', 1280°C כתב עת לתרבות חומרית, גיליון 22 (2010), עמ' 49-46. להיבטים הטכניים של שרפות עצים ואפר ראו אתי גורן, 'שרפות עצים' ו'אפר', (י)סודות החומר: טכנולוגיה של הקרמיקה בגובה העיניים, תל אביב: בית בנימיני, עמ' 104-109.
3. ראו למשל מיכל ברקוביץ', 'חוכמת ההמתנה', 1280°C כתב עת לתרבות חומרית, גיליון 45 (2023), עמ' 22-23.

קערות השפעה: קדרות בשירות המלחמה בשדים

יהודית קגן



קערת השבעה מספר 180, פרויקט כתיב, הספרייה הלאומית

מאחורי וטרינת הזכוכית בכניסה לתערוכת הקבע של הספרייה הלאומית מוצגות קערות חומר גדולות, והתאורה מרצדת עליהן מדי פעם מטעמי שימור. קערות ההשבעה מבבל זכו במקומן המכובד בתצוגה בזכות ולא בחסד. נוסף על היותן פריט ארכאולוגי ייחודי, הן משיחות על פי תומן על מערכת היחסים בין המסורת היהודית ובין שדים, רוחות ומקורות הרוע והסבל בעולם.

לסלק את המזיקין

בימי קדם סכנות כמו מחלות, תמותת תינוקות ומוות של נשים בלידה היו דאגות יומיומיות בולטות, ועל פי האמונה העממית מקורם של כל אלה בשדים, במזיקים ובעין הרע. קמעות הגנה מפני שדים נפוצו ברחבי העולם העתיק, והתרבות היהודית לא יצאה מן הכלל.

התקופה הסאסאנית (המאות ה־3–7 לספירה) הייתה תקופה מכרעת בתולדות יהדות בבל. בתקופה זו, שבה נהנתה הקהילה היהודית ממידה מסוימת של אוטונומיה דתית וחברתית, עבר מרכז היצירה היהודית מארץ ישראל לבבל, ושם נחתם התלמוד הבבלי. ואולם לצד היצירה הרבנית, התקיימו כחלק מהחיים הדתיים גם פרקטיקות מאגיות, כפי שניכר בייחוד בקערות ההשבעה (Incantation bowl) ובקמעות אחרים שנמצאו באתרים ארכאולוגיים.

קערות ההשבעה הן סוג ספציפי של קמעות מחומר קרמי ששימשו להגנה (ולעיתים נדירות גם ככלי התקפי) מפני שדים. הן התגלו בעיקר באתרים בדרום מסופוטמיה (עיראק של ימינו), בדרך כלל בבתי מגורים פרטיים בבבל, בניפור ובאור. הקערות נמצאו לרוב קבורות הפוכות מתחת לרצפות בתים, בייחוד מתחת לאיסקופה – האבן שמתחת משקוף הדלת שנחשבה טמאה ומלוכלכת במיוחד שכן הפרידה בין הרחוב לבית.

אותיות שבהן נברא העולם

ייחודן של הקערות בהשבעות שכיסו את שטחן הפנימי – השבעות שנועדו לכלוא את השד ומכאן קיבלו את כינויין. בלב הקערות צויר בדרך כלל דימוי של השד או השדה שאותו רצו לכלוא, לרוב בסגנון 'איש מקלות' פשוט, לעיתים מעוטר בכובע, בתכשיט ובחרב בדומה לאצילים בני התקופה. רבות מהדמויות צוירו כשידיהן או רגליהן כבולות בשלשלאות.



קערת השבעה מספר 139, אסורות הליליות בשלשלות של עופרת, אוסף מוסיף, הספרייה הלאומית

מסביב לדמותו של השד נכתבו פסוקים, השבעות, היסטוריות (סיפורים מאגיים) ולחשים שנועדו לכבול אותו. הטקסט כתוב מן הפנים אל החוץ בספירלה שמקיפה את השד וממלאת את הקערה בשורות שורות יפהפיות של אותיות. אף שהכתיבה מהפנים אל החוץ היא במהותה פרקטית – כדי למנוע מריחה של הדיו בגב ידו של הסופר – היא יצרה דימוי לבייריני (מבוכי) כמעט של אותיות שמונע מהשד להימלט מכלא.

רבות מהקערות נכתבו בארמית יהודית, מה שמעיד על תפוצתה של הפרקטיקה המאגית הזאת בקרב יהודי בבל. יתרה מזאת, שפתן של קערות ההשבעה מסגירה שכותביהם היו בעלי השכלה רבנית רחבה, שכן בחברה שרובה אנאלפביתית, היה הסופר בעל מלאכה שכתב ספרי תורה, כתובות וחוזים משפטיים, והיה בעל סמכות רחבה דיה כדי לשמש ככותב קמעות וקערות השבעה. ואולם פרקטיקה זאת לא הייתה בלעדית ליהודים. בין היתר נמצאו קערות שכתבו נוצרים ומנדאים (עם פאגני דובר ארמית שקיים עד היום), ואפילו קערות אחדות בערבית מתחילת הכיבוש הערבי. נדגיש כי הקערות הכתובות ערבית הן רק מתחילת התקופה, מה שמעיד כי הפרקטיקה לא שרדה את השינוי הפוליטי והדת.

אף שלא ידוע האם את קבורת הקערות ליווה טקס כלשהו, ומעטות הקערות שנמצאו בשטח (רובן לא נחפרו בחפירה מסודרת אלא הגיעו לרשותנו

באמצעות סחר בעתיקות), כיום ידועות שתי דרכים עיקריות לקבורה של קערות השבעה: האחת – קערה הפוכה כלפי הקרקע; והאחרת – שתי הקערות פונות זו לזו, בדרך שאולי מדמה גולגולת אנושית. כך או כך בשתי השיטות המטרה ברורה: לכלוא את השד מתחתיה.

ד"ר אביגיל מנקין-במברגר, שדנה בהיבטים החוקיים של הטקסטים של קערות ההשבעה,¹ מציעה דרך חשיבה משעשעת כדי לצלול להלך הרוח של אנשי התקופה: דמיינו אותנו כאשר ג'וק או עקרב חודר לביתנו. רכי הלב שאינם מסוגלים לחסל את הפולש בעזרת כפכף בדרך כלל יהפכו עליו כוס פלסטיק, ישחילו דף נייר מתחת, ואז יעיפו אותו לאסלה או לחצר. האסטרטגיה של בני האדם להתמודדות עם מזיקים או מזיקין שנכנסו לביתם וטורדת את מנוחתם – לא השתנתה.

אותיות כמעשה קסמים

הטקסטים של קערות ההשבעה יכולים ללמד אותנו רבות כיצד חשבו אנשי התקופה על האופן שבו העולם וחלקיו הטבעיים והעל־טבעיים מאורגנים. מה שהעניק לקערת ההשבעה את הכוח לעצור את השדים הוא הפסוקים, שמות המלאכים ושמות האל, שכן המסורת היהודית מקדשת מילים, ובאותיות

מה שהעניק לקערת ההשבעה את הכוח לעצור את השדים הוא הפסוקים, שמות המלאכים ושמות האל, שכן המסורת היהודית מקדשת מילים, ובאותיות השפה העברית טמונה קדושה. באמצעות דיבור נברא העולם, ולכן מי שיודע את המילים והאותיות הנכונות יכול לעשות 'הנדסה לאחור' ולפרוץ אל תוך קוד היקום. זה מה שהיינו מכנים 'נס' או 'קסם'.



Incantation bowl, Wikipedia⁵

השפה העברית טמונה קדושה. באמצעות דיבור נברא העולם, ולכן מי שיודע את המילים והאותיות הנכונות יכול לעשות 'הנדסה לאחור' ולפרוץ אל תוך קוד היקום. זה מה שהיינו מכנים 'נס' או 'קסם'.

יש שחשים אי־נוחות תאולוגית לעסוק בשדים, ברוחות ובקמעות, שכן עיסוק זה עשוי להיראות חורג מהמונותאיות הטהור ולהתקרב לפולחנים מאגיים פגאניים. ואולם התלמוד עצמו מתייחס לשדים ולסכנותיהם כאמיתיים, ואף דן בהשלכות ההלכתיות העקיפות של חברה שמאמינה בקיומם. כך למשל במסכת שבת נסוב הדיון סביב השאלה האם מותר להשתמש בקמע בשבת, ומובאת שם הבחנה בין 'קמע מומחה', כלומר קמע שנוסה בהצלחה שלוש פעמים; ובין קמעות אחרים. קמע שנבדק ונמצא יעיל מותר לשימוש, כי אין מדובר במאגיה אסורה, אלא ברפואה.

כיוון אחר לשרטוט קו הגבול ההלכתי של המאגיה המותרת הוא השאלה מה מקור כוחה או השפעתה. אם נעשה שימוש באלמנטים לא יהודיים, כי אז מדובר בעבודה זרה ואילולת ומדובר במאגיה אסורה; אבל אם מקור הכוח הוא אלוהים ומשלחיו המלאכים או האותיות הקדושות של השפה העברית, אזי בדרך כלל היא תתקבל בסלחנות רבה יותר.

בקערות אחדות נמצאו טקסטים שמזכירים מאוד נוסח של גיטין. בימינו המילה גט נקשרת בדרך כלל בגירוש של גבר ואישה, אבל בעולם העתיק גט ניתן בכל פעם שפירקו את היחידה המשפחתית. כך למשל



Incantation bowl, Wikipedia⁵

כאשר עבד יצא לחופשי, הוא קיבל מאדונו גט שפירט את זכויותיו ואת הכספים שקיבל בזמן השחרור. לכן גם כשרצו לגרש שד או שדה ממשק הבית – ניתן גט.

הגט המאגי

כמו בגט של גירושים בין בני זוג, גם בגט של גירוש שדים יש הקפדה על ציון השם המדויק של השד או השדה, כי אילולא כן, הוא יוכל להתחמק מהכבילה ולברוח. אבל מה עושים כשלא מכירים את שם השד? באחת מקערות ההשבעה התגלה סיפור מפתיע שלא היה מוכר לנו ממקורות אחרים:

בשמך אני עושה זה הקמע שיהא לו לרפואה
[...] כפתתי אותם לאבני הארץ ואסרתי אותם
לרזי הרקיע, וכבשתי [...] כפתתי אותם
אסרתי אותם כבשתי אותם את כל השדים
והמזיקים כולם שיש בעולם בין זכר ובין
נקבה מגדולים ועד קטנים מנעריהם ועד
זקניהם בין שאני יודע את שמו ובין שאני לא
יודע את שמו. את שלא ידעתי את שמו כבר
פירשו לי משבעה ימי בראשית. ושלא פירשו
לי משבעת ימי בראשית, כבר פירשו לי בגט
שבא לכאן מעבר הים, שכתבו ושלחו לו לרבי
יהושע בן פרחיה –

כשהייתה הלילית ההיא שחנקה את בני
אינשא ושלח אליה יהושע בן פרחיה חרם
ולא קיבלה מחמת שלא הוא שידע את שמה.
וכתבו את שמה בגט והכריזו עליה ברקיע
בגט שבא לכאן מעבר הים.

אף אתם כפותים אסורים כבושים כולכם
תחת כפות רגליו של מרנקה בן קלא הזה.
בשם גבריאל גיבור חזק שהורג את כל
הגיבורים כולם שנלחמים בקרב, ובשם יהואל
שסתם את פי כל הגיבורים כולם, בשם יה יה
יה צבאות אמן אמן סלה.²

הקערה מספרת על לילית3 אחת שחנקה תינוקות ופגעה בבני אדם. רבי יהושע בן פרחיה, חכם תלמודי שמופיע גם בגמרא, כתב לה גט, אבל מכיוון שלא ידע את שמה המפורש, היא לא קיבלה אותו והמשיכה במעשיה המרושעים. אבל רבי יהושע בן פרחיה היה צדיק ומקורב ליושב במרומים, ולכן נעשה לו נס. מהשמים גילו לו את שמה המלא, כתבו עבורו את הגט, ושלחו אותו מעבר לים. כך הצליח לעצור אותה מלפגוע בבני אדם. זהו סיפור המכונה 'היסטוריולה', כלומר סיפור שהופך למעשה מאגי, שכן בדרך כלל הוא מסתיים במילים כגון 'כמו שפירש לרבי פרחיה כך יעשה גם עתה'. כלומר הסיפור עצמו נהפך לכלי לכבילה של שדים אלמונים.

עתיקות ישנות, משמעויות חדשות

אף שהקערות והטקסטים הכתובים בהם נטועים בעולם הקדום, נראה כי הם רלוונטיים גם כיום. כך למשל לאחר הדרכה של קבוצה בספרייה שבה תיארתי את הגט המאגי שניתן לשדים, ניגשה אלי אחת המשתתפות וחלקה איתי שהיא עוברת תהליך גירוש קשה. היא ביקשה שאשלח לה תרגומים של טקסטים מתוך קערות ההשבעה שמשתמשים בלשון הגט, שכן את גירושיה שלה היא רוצה לציין עם חברות ביצירה של קערות השבעה. בהצעתה ניכר ניסיון ליצור בעלות מחודשת על טקס מאגי ולהעניק לו משמעות חדשה כחלק מטקס קונקרטי שמתרחש בחייה.

במקרה אחר יצרה האמנית אילת דורה ספיריה קערות השבעה מודרניות שבמרכזן תבליט של עובר. את הקערות יצרה כהגנה מפני לידה שקטה. גם כאן מדובר בפרשנות מחודשת לכלי ארכאולוגי עתיק כחלק מהתמודדות עם אחד הפחדים הקמאיים ביותר של הורים. ואכן, כ־90% מהקמעות והקערות שנמצאו עוסקים בהגנה על יולדות ועל תינוקות מפני מחלות ומוות. ולא רק בלידה. גם כיום הרפואה לא יודעת לאבחן את הסיבות המדויקות למוות בעריסה, ובמובנים רבים החשש והפחד מפני מוות של תינוקות רכים הוא פחד שלא חלף מהעולם. גם



מטריאל גירלז, 2025 צלם: מעין דיסקין

כאן הקערה החדשה־ישנה מאפשרת הנכחה של החששות, וגם יוצקת משמעות מודרנית ועדכנית לתוך הכלי העתיק.

קסם יהודי עתיק

המשמעויות המחודשות שניתן למצוא בקערות ההשבעה אינן נעצרות בקדרות בלבד. ככותבת וסופרת בסוגת הפנטזיה, בעיקר פנטזיה יהודית ששואבת מהמקורות היהודיים, היו הקערות בשבילי מקור השראה רב כשכתבתי את ספרי 'חרשתא' (מכשפה בארמית), המתאר בת שירות שמסתבכת בקרבות הירושה של עולם השדים.⁴ כך שימשו שמות השדים המופיעים על הקערות, הלחשים שנועדו לעצור אותם ואפילו הציור של דמויותיהם מקורות השראה שמחוברים לגיאוגרפיה המקומית שלנו, בניגוד להשראה המתקבלת בדרך כלל ממקורות אירופיים מערביים בלבד.

קערות ההשבעה חלפו מן העולם במאה השביעית, כשהגיע הכיבוש המוסלמי לאזור בבל ושינה את התרבות המקומית ללא היכר. בחפירות הארכאולוגיות הן נמצאו לראשונה במאה ה־19, אבל בתחילה זכו רק להתעניינות מעטה במחקר שכן הן עוסקות בסך הכול במאגיה, ולא 'רציניות'. בשנים האחרונות התפתח המחקר שלהן מאוד, אולי משום שהילדים שגדלו על הארי פוטר נהפכו לחוקרים בעצמם. הקערות מציעות דרך אחרת להסתכל על פלא ועל התמודדות עם פחדים עמוקים וחששות שמעסיקים אותנו גם היום, ועבור מי שמתעניין במעשה המלאכה עצמו, הן פתח ליצירה של טקסים חדשים שמשלבים מגע בחומר ובטקסט כתוב בתחנות מהותיות בחיים כמו היריון, לידה וגירוש.

- 1 ד"ר אביגיל מנקיך־במברגר היא חוקרת מאגיה ומרצה בחוג להיסטוריה של עם ישראל ויהדות זמננו באוניברסיטה העברית בירושלים. לספרה ראו: אביגיל מנקיך־במברגר, **סדר מזיקין: משפט ומאגיה בספרות חז"ל ובקערות ההשבעה הבליות**. ירושלים: יד יצחק בן צבי, תשפ"ד-2024.
- 2 תרגום מארמית (ישירות מהקערה): איתי קגן, תלמיד מחקר במקרא, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- 3 לילית היא דמות מלכת השדים שמופיעה בתלמוד ובמדרשים, בספרים החיצוניים, בספרות הקבלה ובסיפורי עם כשדה שמסמלת מיניות, חוסר צייתנות ופגיעה בתינוקות ובנשים הרות או יולדות.
- 4 יהודית קגן, **חרשתא**, תל אביב: שתיים, 2024.
- 5 האירורים מתוך ויקישיתוף, [Spellbowlfigures.png](#), רישיון CC BY-SA 4.0

זכוכית אלפא מסע מדעי בעקבות סודות הזכוכית הרומית בחופי ארץ ישראל

מיכל ברקוביץ

הדס אטלי ונועה אפל | עבודות גמר,
כימיה | תכנית אלפא, אוניברסיטת
אריאל | מנחה: פרופ' עדי אליהו
2023-2022

צילומים: פרופ' עדי אליהו

באדיבות רשות העתיקות
צילום: שמואל מגל

האגדה מספרת שלפני יותר מארבעת אלפים שנה, על חוף קטן מדרום לעכו, במקום שנחל נעמן זורם בו, גילו במקרה סוחרים פיניקים את סוד הייצור של תעשיית הזכוכית. וכך כתב במאה הראשונה לספירה ההיסטוריון הרומי פליניוס הזקן בספרו 'תולדות הטבע': 'סוחרים סודה שעגנו בחוף, השתמשו בגושי הסודה מספינתם כתחליף לאבנים להניח עליהן את הקדרות לבישול. גושים אלו התלהטו לגמרי והתמוגו עם החול, נוזל שקוף מסתורי החל לזרום מהמדורה בשטף. וכך, מספרים, התגלה הזכוכית!'

ההאצה בייצור הזכוכית בתקופה הרומית הביאה לידי מהפכה טכנולוגית חשובה – המצאת טכניקת הניפוח. טכניקה זו הפכה את הזכוכית ממוצר יוקרה שמיועד לאלוטות ומיוצר בעיקר ביציקה, למוצר נגיש יותר. בתקופה זו הפכה ארץ ישראל למרכז משגשג של תעשיית זכוכית, ומפעלים מקומיים ייצרו אלפי טונות של זכוכית גולמית, רובה נועד לייצוא אל רחבי האימפריה הרומית ולבתי מלאכה ברחבי הים התיכון. עדות מרשימה לתעשייה זו התגלתה בשנת 1958 בחפירות הארכאולוגיות בבית שערים, שם נמצא לוח זכוכית מלבני במשקל 8.9 טון – הגדול מסוגו בעולם העתיק. הגוש, שאורכו כ־3.8 מטרים, רוחבו 1.95 מטרים ועוביו 0.45 מטר, מספק תובנות חשובות על תהליכי הייצור העתיקים.²

גוש זה וממצאים נוספים בבית אליעזר, באפולוניה ובמקומות רבים נוספים, מספקים אינדיקציה



מרשימה למבנה הכבשנים ולשיטות הייצור של הזכוכית הגולמית בתקופה זו. התברר כי ייצור הזכוכית התבצע בכבשנים גדולים: חומרי הגלם הונחו על רצפת תאי ההתכה, בתא סמוך הובערו חומרי בעירה, ובעקבות החום הרב החומרים הותכו, ועל רצפת הכבשן נוצרה שכבת זכוכית. לאחר כשבוע וחצי, עם התקררות התנור, פורק הכבשן, וגוש הזכוכית הגדול נשבר לחתיכות קטנות. חתיכות אלה נשלחו לבתי מלאכה, שם הותכו מחדש בתנורים קטנים יותר ועובדו לכלי זכוכית מגוונים.³

אלפי שנים מאוחר יותר (2022–2023) יצאו שתי תלמידות תיכון מצטיינות, הדס אטלי ונועה אפל, למסע מחקרי בזמן בניסיון לנסות לשפוך אור על חשיבותה ומעמדה של ארץ ישראל בתעשיית הזכוכית בתקופה הרומית. מצוידות בכלים מדעיים מתקדמים בחרו לחקור את האגדה העתיקה שהזכיר פילניוס, ולהתמקד בבדיקת הקשר בין הרכב החול בחופי הים התיכון לאיכות הזכוכית המיוצרת ממנו.⁴ את התלמידות הנחתה פרופ' עדי אליהן, כימאית שבעקבות ניסיונה בעבודה בחומר קרמי ובזיגוגים בחרה במסגרת לימודי התואר השלישי שלה לעסוק בארכאולוגיה. את ההשראה למחקר העלתה פרופ' אליהן ממחקרו של א' סילבסטרי (A. Silvestri) משנת 2006, שבחן את ההרכב הכימי של החול בחופי קמפניה, איטליה, ואת התאמתו לייצור זכוכית. היא העלתה את הרעיון לערוך בדיקה דומה בחופי ארץ ישראל, במטרה לבחון את הקשר בין האגדה העתיקה והממצאים הארכאולוגיים המעידים על תעשיית זכוכית משגשגת בצפון הארץ.

התלמידות ביצעו את עבודת המחקר יחד, כשכל אחת מהן התמקדה בהיבט אחר שלו בהתבסס על הבנה של תהליך ייצור הזכוכית הגולמית בתקופה הרומית. בתקופה זו נפוצה ביותר זכוכית מסוג סודה־ליים־סיליקה, המורכבת משלושה מרכיבים עיקריים: חול ים שעיקרו סיליקה (צורן דו־חמצני); סודה (נתרן פחמתי) – 'משנה רשת' שתפקידו להחליש את הקשרים הכימיים של הסיליקה ולהוריד את טמפרטורת ההתכה מ־1700°C ל־1100°C. בתקופה זו הגיע הנתרן ממצרים בצורה של עוגות נתרן, ונקרא נתרן אלכסנדרוני. המרכיב השלישי היה ליים (סידן חמצני) – משנה רשת שמחזק את הקשרים הכימיים ברשת הזכוכית ובכך משפר את עמידותה הכימית והמכנית (מכונה גם 'מייצב רשת').



את המתכון הבסיסי להכנת הזכוכית (ראו בעמ' 79) הן קיבלו מאיתי מגר, בעל סטודיו שעוסק בייצור ובניפוח זכוכית שדומה בהרכבה לזכוכית הרומית סמוך לשרידי בית מלאכה עתיק לניפוח זכוכית שהתגלה בחפירות בקיסריה. כחלק מהמחקר הן ערכו ניסויים בהפקת זכוכית מהחולות שנאספו, בשינוי תנאים כגון טמפרטורה והרכב משני הרשת.

הדס אטלי בחנה את ההבדלים בהרכב הכימי ובגודל הגרגרים בין החול בצפון הארץ ובין החול שבדרומה, במטרה לבדוק את ההשערה שחולות החופים הצפוניים מתאימים לייצור זכוכית רומית יותר מהדרומיים.⁵ נועה אפל בדקה האם אפשר לשפר את איכות הזכוכית המיוצרת מחולות הדרום באמצעות תוספת של מייצב רשת מסוג ליים (סידן חמצני, CaO) שבחולות הדרומיים ריכוזו נמוך.⁶

המחקרים התבססו על ניתוח מדעי מקיף של דגימות חול משש רצועות חוף שלאורך מישור החוף הישראלי – מעכו בצפון ועד ניצנים בדרום. באמצעות מערך של בדיקות מתקדמות נבחנו ההרכב הכימי והמינרלי של החול ותכונותיו הפיזיות. טכנולוגיות המחקר המתקדמות אפשרו לזהות במדויק את היסודות המרכיבים את החול ואת המבנה שלהם, ולייצר תמונה מפורטת של ההבדלים בין החולות והזכוכיות שיוצרו באזורים השונים.

המחקר דרש פתרונות יצירתיים לאתגרים מעשיים, ובין השאר הקימה פרופ' אליהן במעבדה בית מלאכה קרמי שבו ייצרה בעצמה על האובניים כוריות פורצלן – כלים שקערויים המשמשים במעבדה לחימום חומרים לטמפרטורות גבוהות מאוד – כתחליף לכוריות המסחריות היקרות (העשויות מתכת או חרסיה). כדי להקל על התהליך, השתתפה פרופ' אליהן בהשתלמות לבניית תבניות, ויצרה תבנית ליציקה של כוריות הפורצלן. גישה זו לא רק חסכה עלויות, אלא שילבה את התלמידות בתהליך היציקה והשרפה והעניקה להן התנסות מעשית בעבודה בחומרים קרמיים.

ממצאי המחקרים חשפו קשר מובהק בין המיקום הגיאוגרפי, הרכב החול ואיכות הזכוכית המתקבלת. אטלי זיהתה מגמת שיפור באיכות הזכוכית ככל שמתקדמים צפונה, תופעה שהיא קישרה לשני גורמים עיקריים: כמות הליום הטבעי בחולות, שמקורו בקונכייות ובשברי סלעים קרבוטניים; וגודלם של חלקיקי החול, שהולך וקטן ככל שמצפינים – תכונה שמאפשרת התכה אחידה בזמן קצר יותר. מחקרה של אפל תמך בממצאים אלה והרחיב אותם. היא הראתה שהוספה של מייצב רשת (ליים) אמנם שיפרה את איכות הזכוכית המיוצרת מחולות הדרום, אך לא במידה מספקת כדי להשוות את איכותה לזו המיוצרת מחולות הצפון. עוד היא מצאה כי הארכה של משך זמן השרפה תרמה לשיפור איכות הזכוכית.



מסקנות המחקרים מספקות הסבר מדעי למקומם של רוב מפעלי הזכוכית בתקופה הרומית בצפון הארץ. זמיונותם של חומרי גלם איכותיים בשילוב טכנולוגיות מתקדמות וידע מעמיק, אפשרו את שגשוגה של תעשיית הזכוכית באזורנו. הממצאים מדגישים כי ייצור זכוכית איכותית בעת העתיקה לא היה תהליך מקרי, אלא תוצר של הבנה עמוקה של חומרים ותהליכים תרמיים והתאמה מדויקת לתנאים ולחומרי הגלם הזמינים. מחקרים אלו משלימים לדברי פרופ' אליהו את הסיפור ההיסטורי של ייצור הזכוכית בארץ ישראל, מספקים תימוכין מדעיים לעדויות הארכאולוגיות ומעלים שאלות חדשות בנוגע לשינוע חולות, מקורות חומרי הבעירה ושיקולים נוספים שהשפיעו על מיקומם של בתי המלאכה לזכוכית, שכן בשנים האחרונות נתגלו מרכזים לייצור זכוכית גולמית גם באזורים דרומיים יותר כדוגמת יבנה וחברון.

כאן מתחבר הסיפור האישי שלי – לא כחוקרת או כימאית, אלא כמי שתשומת לב נמשכה לתצלום מרתק בפייסבוק: תיעוד של 'תקלה נהדרת' שבה גושי זכוכית טיפסו במעלה כוסיות פורצלן, או בעגה המקצועית 'כוריות' – תוצאה של חומר זכוכיתי מבעבע שלא הגיע לטמפרטורת ההתכה הנדרשת. תצלום זה הוביל אותי להכיר את פרופ' אליהו ואת המחקר המרתק שהנחתה, ודרכו לצאת למסע למידה משלי אל תוך עולם תעשיית הזכוכית העתיקה בארץ ישראל, שמחקריהן של נועה אפל והדס אטלי היו עוד נדבך בהבנתו.

מחקרים אלה לא רק תורמים להבנת ההיבטים הטכנולוגיים של תעשיית הזכוכית העתיקה, אלא גם מדגימים כיצד מחקר מדעי מודרני יכול לשפוך אור על פרקים היסטוריים ולחבר בין עבר להווה, בין אגדה למדע ובין טכנולוגיה עתיקה לחדשנות עכשווית.

1. למקור הסיפור ראו: Pliny the Elder, *The Natural History*, translated by John Bostock, and H.T. Riley (London: Henry G. Bohn, 1855), Vol. 36, chap. 65. Perseus Digital Library. tinyurl.com/k7txa77z
2. Yael Gorin-Rosen, 'The Ancient Glass Industry in Israel: Summary of the Finds and New Discoveries,' in *La route du verre* (33), edited by Marie-Dominique Nenna, Lyon: l'Association française pour l'Archéologie du Verre (AFAV), 1989, pp. 49-63. קובץ בעקבות הכנס ה-33 של האגודה הצרפתית לארכאולוגיה של הזכוכית, 1989.
3. יעל גורין-רוזן, "מן העמק והגליל": זכוכית מתוצרת מקומית בתקופה הרומית והביזנטית, הרצאה במסגרת ערב עיון בעקבות התערוכה 'שביל הסנהדרין', מוזיאון בית יגאל אלון, גינוסר, 7 באפריל 2022. זמין לצפייה ביוטיוב. <https://www.youtube.com/watch?v=ZiitmhKS-jM&t=488s>
4. המחקרים המדעיים, ברמת חמש יחידות לימוד לבגרות, נערכו במסגרת תוכנית 'אלפא' באוניברסיטת אריאל – תוכנית מיסודו של משרד החינוך המיועדת לתלמידות ותלמידים מצטיינים ומחוננים.
5. הדס אטלי, 'התאמתם של החולות בחופי ארץ ישראל כחומר גלם לייצור זכוכית בעת העתיקה כתלות בהרכבם הכימי', תוכנית אלפא, עבודת גמר בהנחיית פרופ' עדי אליהו, כימיה, אוניברסיטת אריאל, 2023.
6. נועה אפל, 'השפעת תוספת מייצב רשת על איכות הזכוכית המתקבלת כתלות בהרכב החול', תוכנית אלפא, עבודת גמר בהנחיית פרופ' עדי אליהו, כימיה, אוניברסיטת אריאל, 2023.

מתכון להכנת זכוכית רומית בכבשן/תנור חשמלי קרמי

איתי מגר, 2025

מרכיבים לתערובת של כ־30 ק"ג

- חול קוורץ 66.6% (20 ק"ג)
- סודה (נתרן קרבונט) 26.2% (8 ק"ג)
- דולומיט 3.3% (1 ק"ג)
- בורקס נתרני* 4.9% (1.5 ק"ג)
- * הבורקס, המזרז את תהליך ההתכה, לא היה בשימוש בתקופה הרומית.

שלב ראשון - הכנת החול

אספו חול דיונות במרחק של 200–300 מטרים מהים. לחול זה גרגרים דקים יותר ושיעור הסיליקה בו גבוה (90%–95%).

סננו את החול במסננת ספגטי כדי להוציא אבנים וגושים.

שלב שני - ערבוב התערובת

ערבבו בקפידה את כל המרכיבים היבשים עד קבלת תערובת אחידה.

שלב שלישי - חימום

העבירו את התערובת לכורית היתוך מבוססת אלומינה.

חממו את התערובת בתנור לחום של 1100°C.

השהו את התערובת בתנור 12 שעות לפחות, כדי להבטיח היתוך מלא.

כותבות בגיליון

טליה טוקטלי

אמנית.

עדי שבתאי פפו

מנהלת את עמותת אמנים יוצרים בישראל. אוצרת, הקימה ומנהלת את גלריה B.Y5.

אורלי נזר

דוקטור לתולדות האמנות, מומחית בהיסטוריה של הקרמיקה הישראלית המודרנית.

נורית גשן

אוצרת לארכאולוגיה של התקופות הכלקוליתית והברונזה במוזיאון ישראל, ירושלים.

חנה הרצוג

בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית וכן לימודי תואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל. יוצרת ביפו.

אנה כרמי

אמנית - חיה, יוצרת, אוספת וחולמת על מוזיאון קרמיקה ישראלית בירושלים.

מיכל ברקוביץ

יוצרת בחומר ומלמדת בסטודיו שלה ביישוב עומר.

יובל עציוני

מעצבת, אמנית ואוצרת, חוקרת את תולדות תרבות הטקסטיל בישראל. מרצה בכירה במחלקה לעיצוב הטקסטיל במכללת שנקר.

יבגנייה קירשטיין

קרמיקאית, ציירת, מאיירת, ארטיביסטית.

דורית בן טוב

מספרת סיפורים על טבע, כדור הארץ ובני אדם, ונהנית מכל רגע.

יהודית קגן

סופרת פנטזיה ועורכת תוכן בספרייה הלאומית.