

מבוא לשיעור האנליזה

אתי אברג'ל

אוצרות המדינה

גדעון גכטמן

נאויה האטאקיאמה

ג'ים המלין

טמסין ואן אסן

אילת זהר

קארין זינגר

מגדלנה חפץ

ארז ישראלי

סיימון פוג'יווארה

מירי פליישר

ניל קאמינגס
ומארסיה לבנדווסקה

מרטין קלימס

אלישבע קמייסקי

תמר שוער

שבר, שברירות: דקונסטרוקציה ושברים באמנות [קרמיקה] עכשווית אילת זהר

כאשר בחרתי במילה, או כאשר היא כפתה עצמה עלי – אני חושב שזה היה ב"על הגרמטולוגיה" – לא היה לי מושג שיינתן לה תפקיד כה מרכזי בשיח שעניין אותי באותה עת.

ז'אק דרידה, מכתב לחבר יפאני, 1983¹

שבר, שברירות: דקונסטרוקציה ושברים באמנות [קרמיקה] עכשווית הוא פרויקט הבוחן את תהליך יצירת הקרמיקה מן המקום הטעון של התפרקות ושבריה. בדרך כלל, מקובל לחשוב שקרמיקה שבורה הגיעה אל סופה, ועל כן מקומה בפח. עם זאת, השברירות והעדינות של החומר הקרמי הן חלק מן החיבה היתרה שרבים חשים כלפי אובייקטים אלו. כאוצרת תערוכה זו, הקדשתי מחשבה מיוחדת לבחינת המומנטום הטעון במוות ולידה מחדש, בחילול והקדשה, בפירוק ושבריה, בריפוי ובנייה מחדש של החומר הקרמי, כפי שהוא מופיע בעבודותיהם של אמנים חזותיים, כאלו שאינם פועלים בתחום החומר דווקא, לצד כמה אמני קרמיקה. על כן, תערוכת שבר, שברים מציעה מבחר עבודות אשר חוקרות לעומק את הרגע הלא-מקודש של הניפוץ והפיזור של האובייקט הקרמי, לצד ניסיונות להבנות וליצור הקשר חדש לשברים אשר חזרו להיות חומר ראשוני, לידה של שלב קיום וצורות חיים חדשות.

דקונסטרוקציה: מעבר ליחידאיות סגורה

דקונסטרוקציה אינה מילה נרדפת להרס, אלא בעצם קרובה יותר במשמעותה למשמעות המקורית של המילה "אנליזה", אשר מבחינה אטימולוגית פירושה "לפרוס" – מילה נרדפת וירטואלית ל"לא-להבנות" או "לפרק". [...] אם משהו נהרס בקריאה דקונסטרוקטיבית, אין זה הטקסט עצמו, אלא הדרישה לשליטה חד-משמעית של אופן סימון אחד על פני אחר. קריאה דקונסטרוקטיבית היא קריאה אשר מנתחת את הספציפיות של השוני הביקורתי של הטקסט מעצמו.

ברברה ג'ונסון, *The Critical Difference*, 1981²

שבר, שברירות:

דקונסטרוקציה ושברים באמנות [קרמיקה] עכשווית

דצמבר 2012 – פברואר 2013

אוצרת: אילת זהר

אוצרת בית בנימיני: רונית צור

קטלוג

עיצוב: סטודיו קרן וגולן

תצלומים: אלעד שריג

תרגום לעברית: אילת זהר

עריכה לשונית עברית: רונית מיכליס

עריכה לשונית: לזלי ווינסטון

הדפסה וכריכה: מילניום איילון בע"מ

על העטיפה:

נאויה האטאקיאמה, פיצוץ #8326 (פרט), 1998

הדפס צילומי, 38x57 ס"מ

תודות:

אנו מבקשים להודות לכל אותם אלו שעזרו ביעוץ, מחשבה ועזרה בהקמת התערוכה: אנשי אוצרות המדינה, ד"ר אורית שמיר וגלית ליטני; ד"ר ערן אריה ממוזיאון ישראל; אפרת ליבני, על עזרתה בשלבים שונים; זמר פלד על הנוכחות והעזרה; צולי נוימן, על יעוצה בשלבי התליה; אדר' אריה קוץ, אדר' רוני ניר ואדר' יעל אלמוג על העזרה בהכנה.

© 2012, בית בנימיני, תל אביב

דקונסטרוקציה היא מושג פילוסופי אשר מקושר לשיטתו של ז'אק דרידה, לניתוח ולפירוק של מושגי יסוד והבחנות אשר לעיתים קרובות מנוסחות כניגוד. דקונסטרוקציה, כפי שמציעה ברברה ג'ונסון, היא תהליך של פרימת משמעות יחידה וקבועה של הטקסט, למען אייציבותו ומתן אפשרות כניסה לשכבות חדשות של משמעות ויישום. דרידה השתמש ברעיון הדקונסטרוקציה בניתוח של טקסטים פילוסופיים וספרותיים כאמצעי לחדור אל תוך מרקמם וליצור תובנות חדשות הנבנות ומובלות מתוך הנאראטיב הקיים. לראשונה הוצגה גישה זו בספרו המופתי על הגרמטולוגיה, שם דרידה יצא בקריאה לבחון מחדש את מבני השפה ואת ההקבלה המבנית של ניגודים בינאריים המוצבת בתשתיתה – טוב או רע, קדוש או מחולל, שלם או שבור.³ מטרתו העיקרית של תהליך זה היתה להתגבר על הדיכוטומיה המובנית בין שפה מדוברת וכתובה, ו"טבעיותו" של הדיבור, כפי שנטען על ידי הוגים קודמים.⁴ הדקונסטרוקציה, אשר התפתחה בכתביו של דרידה, השפיעה באופן נחרץ על גישות שונות במחקר ובביקורת תרבות, כאמצעי לבקר ולפרק סדרות של ערכים הגמוניים (טוב/רע, מתקדם/פרימיטיבי), אשר משמשים מודלים מבניים של קיום והוויה. על כן, דקונסטרוקציה היא תהליך שבו נבחים מחדש מושגים שהתקבלו בעבר, ודיכוטומיות המופעלות בדרך כלל כערכים שיפוטיים או ערכיים: יפה/מכוער, יקר/חסר ערך, אינטליגנטי/רגשי, שלם/מפורק, שבור. הניסיון להתבונן בעולם הקרמיקה וכלים בנויי חומר מבעד מושגיו הלשוניים של דרידה, הוא משחק באפשרויות רבות פנים, מתוך רעיון הדקונסטרוקציה כצורה של פרשנות המאפשרת צורות והבניות חדשות. לפיכך, תערוכה זו שואפת לבחון את המהלך ואת דרך העשייה של אותם אמנים אשר בחרו באופציה הפרגמנטרית כאפשרות בעלת ערך – של ביקורת, חמלה, התחלה חדשה, או כחומר גלם לפרשנות רעננה.

להיעשות-קרמיקה

埴埴以為器, 當其無, 有器之用

shān zǐ yǐ wéi qì, dāng qí wú, yǒu qì zhǐ yòng

מרככים חומר לעשות כלי:

לפי האין שבתוכו שימוש של הכלי.

לאו דזה, דא דה, ג'ינג⁵

מחיקת כל דימוי פיגורטיבי בעקבה זו היא בעצמה הבטחה לקשר, לאותנטיות; כשאין פיגורטיביות, זה נובע מכך שנוצר מגע

ישיר. טבעו הלא-איקוני, לא-חקייני של הכתם שומר על ערכו האינדקסיקאלי.

ג'ורג' דידי-הוברמן, האינדקס והפצע החסר (מונוגרפיה על הכתם)⁶

בראשית היה האַקְקָה: חומר או בוך, אבק אשר נחפר ישירות מן האדמה, חומר פרימורדיאלי אשר מעורב במים כדי שיקבל תכונות פלסטיות, מצע שניתן לעצבו בידי הכדר. חומר טרי מגיע ישירות מן האדמה כחומר שנולד זה עתה, לא-נגוע, תמים, עם כמות מוגבלת של משמעות וזיכרון המחברים אליו. על כן, הוא מתיר ליוצר חופש פעולה בעיצוב הצורה, בניית תבנית ויצירה אשר יכולות להרחיק עד להגבלות הגרביטציה והחום. תהליך ההיעשות⁷ של האובייקט הקרמי הוא תהליך של הטבעה ושלילה. הקרמיקאית מפעילה מאמץ ומיומנות כדי להחדיר היעדר וריק אל תוך גוש החמר שבידיה, כדי ליצור את הכלי. לאו דזה כבר זיהה כי מה "שאינו שם" הוא מה שקובע את הצורה והשימוש של הכלי.⁸ הכדר המיומן, על כן, מסוגל לתת צורה להיעדר, ובטוי צורני לריק בעבודה הידנית או עבודת האבניים, בתבניות ובהעתקים. משימתו של היוצר היא לכלוא ביקות בתוך החומר האלסטי, אגב עבודה על הצורה הסוגרת. עקבותיו של תהליך זה הן מה שיוצר את העַקְבָּה (trace), הלחץ, הסימן והאינדקס של ידו של היוצר, או רישומו של תהליך העיצוב בחומר הרך, כטביעת כף יד בבוצ. על כן, כל כלי החרס נושאים את זהותם הייחודית, אשר נעשתה על ידי תהליך "מתן העקבות" והאינדקסיקציה של הכתיבה-הארכאית של היד.⁹ עבור דרידה, הכתיבה-הארכאית היא מקורה של השפה, על כל חלקיה, כולל שיטת הכתיבה, מכיוון שהיא מכילה את הסימנים, העקבות, השריטות, האותות, של הממשי כפי שהוא נחרט והנכיח את עצמו בחומר.¹⁰ במקביל, כלים אשר נוצרו בתהליך ממוכן ותעשייתי, הם חזרות על צורתו של אובייקט יחידאי אשר נוצר באופן ידני, ובו נתון הפוטנציאל לשכפול והפצה בכמויות גדולות.¹¹ מרגע שהכלי עבר תהליך צריפה בתנור, החומר הבוצי משנה את תכונות הגמישות והאלסטיות שלו, והופך עמיד, נוקשה ושברירי. זהו מסלול בכיוון אחד, תהליך הפתוח לכל האפשרויות והתצורות עד לרגע הצריפה, אשר קובע את האפיון הסופי ואינו מאפשר עוד שינוי של צורה, חלל וצבע, כך שהאובייקט הופך לקבוע, מעבר לאפשרויות הבלתי-מוגבלות אשר היו טמונות בבוצ הלח.

לאחר הצריפה בתנור, השינוי האפשרי של האובייקט הצרוף קרוב לוודאי שיקרה תוך הפעלה של כוח פיזיקאלי, אשר יכול לנתץ, לסדוק או לשבור את האובייקט לשברים. עם זאת, הקריאה במושג

הדקונסטרוקציה של דרידה מציעה להבין מחדש ולפרש את רגע השבירה והניפוך מעבר לדיכטומיה הבינארית של שלם ומנותץ, אובייקט ושבֵר, כלי ואשפה, שימוש וחוסר-שימוש. הצעתו של דרידה היא לעבור מעבר לפונקציה היחידה והסגורה הרמטית של האובייקט (הקרמי), לטובת אפשרויות חדשות של פירוק והרכבה, לחזרה אל המצב הפתוח של עיצוב, מתן צורה ומשמעות, לחזק את העמדה הדינאמית של שינוי ומודיפיקציה.

דקונסטרוקציה: ניפוך והבניה

玉の緒よ 絶えなば絶えね ながらば、怒ふることの 弱りもぞする
tamano'oyo taenaba taene nagaraheba shinoburu koto
no yowari mozo suru

**מחרוזת חרוזים, אם עלייך להתנפץ, התנפצי;
אך אם תשרדי לאורך זמן, כוחי ודאי ייתש.**

הנסיכה שיקישי, שיר¹²

המפץ הגדול של האובייקט שנשבר, או לחלופין, הפעולה המכוונת של זריקת אובייקט קרמי, נחווים כפעולה אלימה ומאיימת במיוחד. ובכל זאת, הניפוך של הקיום השלם, היחיד והאחדותי לשברים מרובים ולא־יחידים בגדלים ובמשקל שונים הוא הזדמנות לממדיות חדשה. בעוד היצירה של האובייקט הקרמי נוסחה על ידי לאו דזה כפעולה של החדרת חלל (או היעדר) אל תוך החומר, פעולה המתמירה אותו מגוש דחוס לאובייקט תלת־ממדי, הניפוך של הכלי הוא המרתו בחזרה מתלת־ממדיות לחומר שטוח. המאמץ לשחרר את החלל הכלוא בפנים, לאפשר לאובייקט לחזור אל הדו־ממד, צורך כמויות גדולות של כוח ואנרגיה, אשר משתחררת אל פני השטח של האובייקט כדי לחדור לתוכו ולפרקו. האנרגיה יכולה להיות מושגת על ידי פעולה מתוכננת היטב, כמו השימוש שעושה סיימון פוג'ווארה בפטישים (תמונות 15–6), או בפעולה אקראית כמו בעבודותיה של רונה איסלם, נפילת הכד של אי וויווי, כאקט מתריס (תמונה 8), או בעבודתו של מרטין קלימס (תמונה 9). באותם אירועים "תאונתיים" זוהי הדינאמיות המצטברת דרך הנפילה והמגע המהיר עם המשטח הקשה של הרצפה שיוצר את האנרגיה העצומה הדרושה לניפוך. אולם השבר שנוצר תופס מקום שונה: הוא מכיל את העקבות המפורטים ואת זיכרונות העבר -- השימוש הספציפי, המקום, העיצוב, הזמן, ההיסטוריה, התקופה, ההקשר התרבותי, המסגרת וערך השימוש של האובייקט. לעיתים קרובות, האסון הספציפי אשר הוביל להרס ולפירוק של האובייקט,

בין היתר זו מעידה מקרית או מעשה מתוכנן ומחושב היטב, שמור גם הוא בתוך השבר.

כאשר האנרגיה משתחררת, האובייקט חוזר למצב השטוח, שוכב מפוזר על הרצפה ברגע הקיפאון של ההבנה. הרצפה (או כל משטח אחר שעליו קרתה ההתנפצות) הופך למצע שעליו הכלי המושטח מונח. במרבית המקרים, נהוג לקבל זאת כרגע קצה, לאסוף את השברים ולהשליכם לפח. סוף סיפור. אבל השברים המונחים על הרצפה יכולים גם להפוך לרגע של התחלה חדשה, הרגע של אחרי-הכלי, פוסט־מבניות ואפילו, אחרי-הדקונסטרוקציה. זהו הרגע של האיחוי והאסמבלז', או רקונסטרוקציה ושחזור, של היטמעות והכלאה, של יצירה ויצירתיות. טווח חדש של אפשרויות מוטמן עכשיו באוסף השברים, אשר קורא לרמת התייחסות חדשה למצע, כזו שהיא מעבר לפרקטיקה הקונבנציונאלית של לישא ולחיצה, תיבנות ומתיחה, הדורשת מיומנות של ארגון מחדש ועיצוב מחודש של חיים חדשים המבוססים על זיכרון העבר והפונקציה המוטבעת בשברים. ברמה הפסיכולוגית, שיבור העבר לטובת עתיד חדש הוא מושג אשר בקלות ניתן למצוא אותו בכתביהם של פרויד ולאקאן ובסיכואנאליטיקאים אחרים. אולם, ליתר דיוק, ג'יל דלז ופליקס גואטרי ומושג הסכיזואנאליזה שיצרו, הם המעודדים את הניפוך והפיזור של העבר לטובת ריזום שעוצב מחדש.¹³ חוט מקשר חשוב בין תפיסות שונות של שטיחות נוצר כאן: אובייקט תלת־ממדי, מנופץ, פרוס על פני השטח כדי להפוך לדו־ממדי או שטוח, מפוזר כדי ליצור מבנה ריזומטי של שברים רבים הנפוצים לכל עבר על פני המישור. תיאור זה הוא בהתאמה מושלמת עם הרעיון הדלזיאני של המעבר מיחידני לריבוי, מפסיכואנאליזה לסכיזואנאליזה, מצורה ושימוש אחד לנקודת מבט רב־מוקדית אשר מאפשרת את העיצוב מחדש של השברים.¹⁴

בנייה מחדש: טייפון, סקילה, כימרה וסרברוס

[...] ראשית ציווה על בלרופונטס לקטול את הכימרה האדירה.
הייתה היא מגזע האלים, ומוצאה לא מבני האדם, מלפנים היתה אריה, מאחור נחש, חלקה האמצעי עז, והיא נושפת נוראות את להט האש הבוערת;

הומרוס, איליאדה¹⁵

בתוך המערה שוכנת היא, סקילה, הנובחת האיומה,
אשר קולה (משמיע) צליל גבוה, כמו יללת הכלבים

הקטנים היונקים, ומראה מפלצתי לה מבעית עד איש
לא ישיש לראותה וגם לפוגשה לא יגיל.

הומרוס, האודיסאה¹⁶

"באחת הדמויות הקדמוניות הללו", אמרתי אני, "המצויות
בסיפורי האגדות כגון הכימרה, והסקילה וקרברוס, או שאר
הדמויות המרובות שבהן נתחברו, לפי המסופר, מינים רבים והיו
לאחד" [...] "צור-נא, אפוא, במחשבתך צורה חיה רבת תהפוכות
ומרובה ראשים, וראשיה – שהם חיות מאולפות ופראיות – סובבים
אותה במעגל, והיא מסוגלת ליהפך לכל אותן החיות, ולהצמיחן
מתוך עצמה".

אפלטון, המדינה¹⁷

[...] משום שלאחר מכן יהא עליו להסביר את צורתם של ההיפו-
קנטאורים, ואחר כך – את זו של הכימרה, ואז, יסתער עליו המון
רב ביוצא באלה; כגון גורגו ופגאסוס ושאר צורות מופלאות,
מרובות וכן משונות; ומי שכופר בדמויות אלו, ומבקש להעמידן
אחת אחת על מה שמתקבל על הדעת, הרי שיהא עליו להזדקק
לסוג של חכמה שאינה מן הישוב [...].

אפלטון, פידרוס¹⁸

השילוב של שברים, של חלקים שאינם קשורים זה בזה, אשר מקורם
במקורות מרוחקים, כדי ליצור תצורות וחיים חדשים, אינו נושא
חדש. בספרות ובמיתולוגיה היוונית העתיקה התקיים ריבוי של
יצורים שכאלו – מתיאוריו של הטייפון בתאוגוניה של הסיודוס¹⁹ ועד
להומרוס, המאזכר את סקילה וכימרה, אשר מופיעות גם בדיאלוגים
של אפלטון, יחד עם סרברוס.²⁰ יצורים אלו, בניגוד לבני כלאיים, הם
שילוב של חלקים אשר יכולים להיות מזוהים בקלות כחלק מיצור
קודם ללא תיאור וזהות מובחנים. בעוד היברידיה (הכלאה) מאופיינת
ב"התמוססות" והיטמעות של מקורות שונים לכדי יצירת מודל חדש
של קיום אשר מכיל בהיסטוריה ובגיניאולוגיה שלו מקורות המצביעים
על שוני,²¹ הטייפון, הסקילה, הכימרה והסרברוס הם יצורים העשויים
מחלקים הנושאים את זיכרון הקיום, הצורה והפונקציה הקודמים.
על כן, אובייקטים שהם תצורות מובנות מחדש, מכילים את זיכרון
העבר בצורת שברים (פונקציונאליים), כשמאפייניו של אובייקט העבר
מצויים בתוכו (תמונות 1-2).



תמונה 1

לי ש'אופנג, פולו חרסילה,
2006, שברי קרמיקה וחוט
מתכת, צילום: מיקו חה,
פרט



תמונה 2

ייסוקיונג, כד מתורגם,
2010, שברי קרמיקה,
אפוקסי, עלי זהב 24
קאראט, 135x85x85 ס"מ

ישנם כאלו הרואים בדימויים משולבים אלו דבר מה מפלצתי. תצורות
אלו קשות לקבלה, מכיוון שהן יוצאות מעבר לצורות הנורמטיביות
והמקובלות של יופי טבעי ופונקציה מתאימה. האובייקט הכימרי
עולה מעבר למוכר ולידוע, המקובל והמזוהה. אפלטון כבר התייחס
ליצורים אלו כ"חיות-נשמה", תוך שהוא מזהה אותם עם שלוש החיות
שהוזכרו לעיל.²² בכך הוא למעשה נתן בהן תכונות וכוחות נפש אשר
מעבר למוכר או למקובל. לכל שלוש החיות כבר היו דימויים אמנותיים
וספרותיים הרבה לפני זמנו של אפלטון, כמפלצות הבנויות מחלקי
חיות כמו ילדה, כלב, עז, נחש, דג וכיוצ"ב. בהשאלה, אני משתמשת
במושג זה כדי לתאר את המבנה של אובייקטים, כלים ותצורות
חדשים, כשימוש זה מכוון לזהות את הפוטנציאל הגלום בשבר ואת
דרכו להיות לדימוי של הנפש מעבר להיגיון או לתיאור המציאות.

ארכיאולוגיה ורסטורציה: להבנות את הנאראטיב של העבר

צורה אחרת של מעורבות עם שברים ומקור לבריאת נאראטיב מורחב
היא הארכיאולוגיה, המדע והלימוד של העבר. מכיוון שנאראטיבים
ארכיאולוגיים מבוססים על הבניה מחודשת של העבר, המושתת על
הלימוד של שברים, ארכיאולוגיה רלוונטית כאן. באספקט החומרי
שלה, ארכיאולוגים מבקשים לבנות מחדש כלים משברים אשר נמצאו
בחפירות או באתרים ספציפיים, כפי שבונה הרסטורטורית הראשית
של רשות העתיקות, אלישבע קמייסקי (תמונה 5). לעיתים, כלים
מורכבים בנויים מכמות קטנה של שרידים, וכך נוצרת רמה חדשה
של פרשנות של החומר הזמין מתוך הידע הקיים אשר הותאם לו
לשם הבניית האובייקט.²³ במובן זה, עבודת הרפאות דומה לעבודתו
היצירתית של האמן באמצעי הריפוי, והניסיון להגיע למטרה סופית
מתוך האוסף הראשוני של השברים אשר, לעיתים קרובות, אצורה בו
רק כמות מוגבלת של מידע או רמזים באשר לעברו של האובייקט,
מה שמאפשר פרשנות רבה יותר של הרפא בניסיונו לשחזר את הכלי.
כשארכיאולוגים מבקשים לתאר תרבות מתוך חורבנה והריסותיה,
מתוך שרידיה החומריים והאזכורים הטקסטואליים, הם למעשה
מבנים נאראטיב חדש, עולם חדש של שיוכים אשר נשלח קדימה
אגב יצירת תיאורים מקבילים המבוססים על מצאי הנתונים שנמצא
בהריסות ובשברים. מכיוון שההנחות המלוות את התהליך הפרשני
של העבר, מכילות רמה גבוהה של הבניה מחדש, הנאראטיב נשען על
עמדות אישיות ואידיאולוגיות אשר עלולות להוביל ויכוחים עקרוניים
ביחס לנאראטיבים האפשריים והצדקתם.²⁴ האמן, לעומת זאת, עשוי



תמונה 5

אלישבע קמייסקי, ריפוי
קונקנית מרחבת הכותל,
2012



תמונה 6
מירי פליישר, יפו, 2012



תמונה 7
גדעון גכטמן, צמד חמד, 2001, פרט

אל על לאובייקטים בעלי צורת מגדל, חלקם מזכירים בצורתם שרידי קו רקיע של עיר מוסלמית עם מינארטים וכיפות, המכסים על מבנה בעל חודים המכוונים לכל עבר. האיכות הכימראית כאן נטועה בתוך החומר עצמו – חלקות ובוהק החרסיה כנגד החספוס של החמר הגס, אשר יוצר את המבנה הבסיסי של המגדלים (תמונה 6). מעניין לציון כי שלוש הקרמיקאות הישראליות נוגעות בחומרים ובזכרון פלסטיניים כחלק מההוויה של החיים בישראל כאן ועכשיו.

עבודתו של גכטמן צמד חמד (תמונה 7) כוללת שתי דמויות פורצלן לבן-כחול של גבר ואישה בסגנון אירופי. דמויות אלו נשברו וחוברו מחדש, תוך שימוש בהעתקים של חלקי הפסל ביציקת מתכת, המודגשים בעזרת צבע מוזהב. עירוב זה יצר שני פסלונים שונים מכל דמות, המוצבים על מעין כני שיש אפורים ומלבנים. כמו כן, מופיע ייצוג צילומי מוגדל של שתיים מן הדמויות, הממוסגר במסגרת מוזהבת. העבודה עושה שימוש מושכל בחיבור כימראי בין חרסיה למתכת, חלקים ושברים ההופכים לשלם. זהו שלם פיקטיבי המעיד גם על יסוד המוות, אשר תמיד נוכח באופן מפואר בעבודתו של גכטמן, כאשר כאן הוא מובא דרך הפסלונים המתבוננים בתדמיתם שבתצלום.

התנפצות והכימרה: דקונסטרוקציה ושברים באמנות [קרמיקה] עכשווית

לאור הרעיונות שנידונו לעיל ביחס להיעשות, אין ודקונסטרוקציה, אשר בעקבותיהם מגיעים הרקונסטרוקציה, הקומפוזיציה והכימראי, התערוכה הנוכחית בוחנת את המשמעות וההשפעה של רגע הניפוצ, והאפשרויות, ההזדמנויות והתוכניות המרובות אשר נפתחות ברגע שהשברים נאספים והופכים חומר גלם לדרגה חדשה של יצירתיות, תוך שימוש בשינוי משמעות וקיום. יתרה מכך, אובייקטים משברים מציעים צומת בין האובייקט שהיה פעם גמור ומושלם, ראוי ומקובל, לבין המצב של "חומר גלם" משתנה, אשר הולך ונטען בשכבות משמעות חדשות. דימויים ואובייקטים בתערוכה מציגים את ה"חיים הבאים" של שברים ושרידי קרמיקה, אשר עברו טרנספורמציה למצב חדש בעל קישורים רעננים אשר חוצים את קו הגבול של הכלים ומגוון שימושיהם. ההצמדה של מצבי קיום שונים זה לזה משתמשת בזכרון ובערך הסמלי המוטבע במצע הטעון, אשר מכיל את שרידי חיי העבר של האובייקט. זהו מכניזם אשר חושב מחדש על ההיסטוריה דרך השימוש בהבניה מחדש כאמצעי לכינון ההווה, אשר בתורו פועל כמנגנון ביקורתי ליצירת עתיד חדש ובלתי צפוי.

ההיסטוריה של השברים

להתייחס למידע המוטבע בשבר כהזדמנות לצאת לנאראטיב חדש, אשר רק באופן חלקי מתייחס לשאלות של "אמת" או עברו של השבר לשם מטרת הבנייתו העתידית. במובן זה, השבר הופך להזדמנות חדשה, "כחומר ביד היוצר", לא פחות מן החמר הרטוב, כשהפעם הוא חומר הגלם, האוחז בתוכו זיכרון (אישי) וחשיבות תרבותית אשר יש לה ערך רב בעבור אמנים מסוימים.

בטקסט זה אני מתייחסת לכל ההבניה החדשה מתוך שברים ושרידים ככימרה. היצור המיתולוגי הזה, אשר מוזכר באיליאדה של הומרוס, הופיע לראשונה במאה ה-8 לפנה"ס בתאוגוניה של הסיודוס. הוא כפי הנראה אחד מן הדימויים העתיקים ביותר של יצור מחובר (ולא בן כלאים), אשר מתואר על ידי הומרוס כקונגולומראט של אריה, נחש ועז.²⁵ הכימרה הפכה למודל אפשרי לכל צורות הקיום המערבות ריבוי חלקים, כאשר כל אחד מן החלקים האמורים נושא בתוכו זהות ספציפית ידועה ודנ"א (סימבולי). ובכל זאת, על ידי החיבור של כל החלקים לצורה חדשה, אשר מקבלת שם חדש ותפקיד מחדש, הכימרה הופכת ליצור עצמאי אשר נולד מחדש, כפי שמתואר בדיאלוג המדינה, שם סוקרטס מבקש מבן שיחו ליצור ולדמיין את הכימרה בדמיונו.²⁶ כוחה של הכימרה, כמובנה חדש וצורה טרייה, הוא כמטאפורה לתשוקתם של אמנים ליצור צורות ותפקודים שלא הוכרו עד אז. לפיכך ה"כימרות" אשר נוצרו מתוך הדיאלוג בין כלים שבורים לאובייקטים חדשים הוא, ללא ספק, תהליך מרתק. כתוצאה מכך, אני שואלת את המושג על מנת להתייחס לעבודות שונות בתערוכה כמו למשל הכדים ה"כימריים" של קארין זינגר, ארכיאולוגית בהשכלתה, אשר נבנו מחלקים של קרמיקה פלסטינית מקורית, אשר בתוכם שולבו העתקים מושלמים אשר מחקים את הסגנון והצורה של החומר המקורי תוך שימוש בעיסת נייר, וחוברו יחדיו בתפירה בעזרת מחט וחוט מנתחים (תמונה 4). לאתי אברג'ל יש מספר גדול של עבודות אשר עושות שימוש בשברים, בחלקים, בחוטים, במקלות, בצלחות, בספלים, בקנים, בגבס, בחוטי מתכת, בניירות, בבדים, בפסי הדבקה, בנייר פרגמנט, בנייר אלומיניום ועוד... כל אלו הם חומרים המשמשים במגוון רחב של תחומים והקשר תרבותי מעורב אשר מקושר לדיסציפלינות וסביבות שונות (תמונה 3). ובכל זאת, בידיה של אברג'ל, כל החומרים הללו מורכבים מחדש לאובייקטים חדשים, מלוכדים, כימריים, אשר עושים שימוש בהיסטוריה, בזכרון ובתפקוד האבוד של השרידים בתצורה אשר אוחזת במטען רגשי וחושני רב בתוכה. באופן דומה, מירי פליישר מחברת בין שברי חרסיה וחומר קרמי כבד, ויוצרת "ערימות" של שברים ושרידים המוערמים



תמונה 3
אתי אברג'ל, מאה פעימות, 2011, פרט



תמונה 4
קארין זינגר, טיפוס אלפאח'ורי 1, 2012



תמונה 10
נאויה האטאקיאמה,
פיצוץ #5418, 1998



תמונה 11
רייג' אסאקי, פיצוץ
טורפדו בנהר הסומידה,
1883, תצלום נגטיב
על לוח יבש



תמונה 12
ארז ישראלי, גלויות
פיצוצים מתוך
אדמה נמוכה, 2012



תמונה 13
תומס רוף, Jpegs, 2006,
121.9x91.4 ס"מ

הבלתיניתפס, תוך שימוש בסדרה של מבנה מורכב של אמצעי צילום הפועלים כדי להקפיא את הרגע הנעלם של אינטנסיביות עצומה, האנרגיה וההתפזרות המוצגת לבסוף לעיני הצופה, עם תום התהליך.

אמן אחר אשר עוסק בתפיסת הרגע החולף, הוא הצלם היפאני נאֶוֶיה האטאקֶיאמָה (נ. 1958, אֶינוֹטָה, יפן), אשר חולק עם קלימס את אינטנסיביות הדימוי של האובייקט המפורק. עבודתו של האטאקיאמה מתמקדת בפיצוץ של אדמה וסלעים (תמונה 10) כשאין מידע מדויק המתאר את המקום או נסיבות הפיצוץ או אופיו של החומר המתפוצץ. הצילום הוא על אודות התפזרות, פירוק של חומר והתמרתו לשברים ואבק. עבודות אלו מוצגות לרוב בסדרות, ועל כן, האירוע נחשף כרצף של פריימים עוקבים אשר לוכדים את תהליך השינוי והפיזור. מעניין לציין כי אחד מצילומי הפיצוצים המוצלחים מימי ראשית הצילום נעשה בידי הצלם היפאני המפורסם רִיֶיגִי אֶסָאקִי (1845–1910) (תמונה 11), אשר התפרסם בזכות תצלום פיצוץ הטורפדו בנהר הסומידה שבטוקיו ב־1883. הקשר בין שתי הסדרות מציין את העניין הנמשך ביפאן באתגרים צילומיים, בהמצאות טכנולוגיות ובניסויים באור וזמן במהלך 150 השנים האחרונות.

ארז ישראלי (נ. 1974, באר שבע) תורם למקבץ הדימויים קבוצה של גלויות קטנות המתעדות פיצוצים ממלחמת העולם הראשונה והשנייה, אשר נמצאו באקראי בעת שהותו בדיסלדורף בשנה שעברה (תמונה 12). ישראלי קושר את דימוי הפיצוצים לסדרה של ציורי נוף שצוירו בידי חובבים בשנות 1942, בשיא שנות המלחמה ו"הפתרון הסופי". הדימוי יוצר אפקט מדהים, אפקט אשר הופך לאובייקט פיסולי, המשנה את הנוף, מעצב אותו מחדש והופך ברגע אחד של צילום לחלק בלתי נפרד ממנו.

הגרסה של תומס רוף לצילומי הפיצוץ, בסדרת ה־Jpegs (תמונה 13), קושרת בין האפקט של הפיצוץ לזיכרון היסטורי של מלחמה, אשר דימוייה המרכזיים מופצים ומתקבלים ברחבי האינטרנט. על כן, בעבודתו של רוף אפקט ההגדלה של תצלום הפצצה מושווה לאפקט הפיצוץ שלה (מושגים מקבילים באנגלית), כאסוציאציה נמשכת לפירוק, להרס ולהפצצה.

במיצב של בוק דה וריס, *מלחמה ושברים* (2012) (תמונה 14), לעומת זאת, הפיצוץ עצמו בנוי מחלקים וחתיכות של קרמיקה וחרסינה, המביאים את ענן העשן דמוי הפטרייה אל הטריטוריה של חמר וקרמיקה.



תמונה 8
אֶינוֹיוֹ, להפיל כד
מתקופת חאן, 1995,
טריפטיכון צילומי, כל
צילום 127x100 ס"מ



תמונה 9
מרטין קלימס, ללא כותרת,
מתוך סדרת דמויות חרסינה,
2007

לפיכך, התערוכה מציעה, כי האמנים אינם רק מסתמכים על שברים קיימים שנמצאו, אלא כי כמה אמנים מתחילים את עבודתם על ידי שיבור והריסה של אובייקטים, מסיבות שונות: אם מתייחסים לרקע האמנותי ויחסיו המורכבים של אֶינוֹיוֹ (נ. 1957, בייג'ונג) עם השלטון בבייג'ונג, יש משמעות רבה לסיבות לניתוח כד מתקופת חאן: בהיסטוריה של סין, תקופת חאן (206 לפנה"ס – 220 לספירה) נחשבת לאחת מן המשמעותיות והחזקות שבשוללות סין. בתקופת חאן גובשו הגופים השלטוניים, האסכולות הפילוסופיות, ושיטת הכתיבה הגיעה לידי סטנדרטיזציה, בצורות המשמשות למעשה עד היום. שליטי חאן היו מן הקיסרים החזקים ביותר בהיסטוריה של סין, ועד היום, הסינים מכנים עצמם "בני חאן".²⁷ על כן, אף שאיננו בטוחים אם אֶינוֹיוֹ אכן אחז בידו כד מתקופת חאן, או אם הוא רק רוצה שנאמין כי כך עשה, מעצם העובדה שהוא בוחר להכניס את המושג "חאן" לכותרת העבודה, הוא מצליח לכוון את תשומת ליבו של הצופה למשמעות שמעבר לניפוצו של כד נדיר ויקר ערך. חיסול מערכת השלטון וערכי עבר הם בוודאי בליבו של האקט הדקונסטרוקטיבי הזה. יש לציין גם כי "הפלת כד חאן" הוא הראשון מתוך סדרה של מעשים דקונסטרוקטיביים של אֶינוֹיוֹ, ביניהם, למשל, פעולת צביעה של כדים מתקופת חאן או עיטורם בסמלי קוקה קולה.

צורה אחרת של דקונסטרוקציה מוצעת בצילומיו של מרטין קלימס (נ. 1971 סינגן, גרמניה) בתיעוד שבריר הזמן בין הדמות המלאה לשברים המפוזרים, רגע האימה וההרס (תמונה 9). אם אֶינוֹיוֹ בחר את חפציו כמסמנים את חשיבות הכוח בתרבות ובמערכת השלטון, קלימס מכוון למבט מדויק עוד יותר. האובייקטים שהוא מצלם באים מתוך מבט פופולארי על "סין" ו"חרסינה"²⁸ – מושג אשר משווה בין תרבות לחומר, מקום לאובייקטים, ייצור זול למזכרות חרסינה. הפיגורות של קלימס הן חפצים פופולאריים ממקורות לא ברורים, אשר מרוחקים מכל ערך או חשיבות של תרבות גבוהה. מה שהופך את תמונותיו למרתקות ומשמעותיות עבור הצופה, הוא היכולת להעביר למתבונן את שבריר המעבר בין שלמות לשברים, בין מלאות לחלקיות. במובן זה, הפרויקט של קלימס עוסק יותר בצילום מאשר בקרמיקה, וכשם שאדוארד מייברידג' היה נחוש למצוא היכן ממוקמות רגליו של הסוס בדהרתו, עבודתו של קלימס מבקשת לגלות את התהליך הקורה לעינינו, אשר למרות נוכחותו, איננו מסוגלים לבודד את רגע הפירוק: ברגע אחד אנו רואים אובייקט חלק ולבן, וברגע האחר אנו צופים באסופת שברים זרוקים לכל עבר, ללא יכולת לקלוט במדויק את רגע הניפוצ והפיזור. דימויו של קלימס מבקשים לאחוז בשבריר

מחקר דומה ברוחו הנוגע בהשפעה הרגשית של הנפילה והשבירה כמו גם בקשר בין תצוגה מוזיאלית לעבודת האמנות, מופיע בפרויקט ערך השימוש של ניל קאמינגס ומארסיה לבנדובסקה. מיצב הסאונד האמור הוצב לראשונה בגלריות הקרמיקה של מוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון במהלך התערוכה *תן וקח* (2001). קאמינגס ולבנדובסקה שילבו באופן חכם את קולות "ערך השימוש" של כלי החרסיה עם האוסף יקר הערך של המוזיאון. לשם כך הם השתמשו בקולות אכילה ושימוש בכלי אוכל אשר הוקלטו בקפסריה של המוזיאון, ובכך הצליחו ליצור אפקט חתרני אשר חשף את הפער הבלתי־אפשרי בין ערך השימוש לערך שוק האמנות של כלי חרסיה עתיקים ומעוטרים. המיצב הועצם על ידי הכפלה של קולות נפילת צלחות וניפוצן, אשר שודר בלופ חוזר באולם הכניסה למוזיאון, מהלך אשר יצר אפקט מאיים של סכנה ואסון, מחווה אשר הותירה את המבקר בתחושה של ספק וסקרנות.



תמונה 14
פרט מתוך:
מלחמה וחלקים,
מיצב: בוק דה וריס
במוזיאון הולברן, 2012
© מוזיאון הולברן
© בוק דה וריס
© טים היגינס

צורה אחרת של מעורבות עם אוסף המוזיאון מופיעה במיצב הקולנוע של רונה איסלם, *היה הראשון לראות מה שאתה רואה*, כפי שאתה רואה זאת, 2004. זוהי הקרנת סרט בפילם 16 מ"מ, אשר מראה אישה צעירה הפוסעת באלגנטיות בתוך אוסף המוזיאון, בין כלי חרסיה המוצגים על גבי מעמדים. הסרט צולם בהילוך איטי, והמצלמה עוקבת אחר האישה הנוגעת בעדינות באובייקטים, ואז, ברכות ובנושלוטיות דוחפת צלחות, קומקומים, ספלים ותחתיות ממעמדם אל ניפוצם על הרצפה. יש בסרט תחושה חזקה של חוסר אכפתיות וקלילות, באופן המעלה שאלה הנוגעת לערך המיוחד של אובייקטים בתצוגה מוזיאלית. זוהי גם התייחסות עקיפה להיסטוריה של הקולנוע, ובמיוחד לצילום בהילוך איטי, אשר הראה אדם מפיל כד מלא מים. העלמה בסרטה של איסלם, המהלכת בקלילות ובשאננות, מושיטה בעדינות את ידה בעודה מחייכת, וגורמת לתוצאות איומות לאוסף המוזיאון. כך נוצר מתח המציג ניגוד חריף בין האלגנטיות של פעולתה למשמעות הקטסטרופית שלה. בכך היא הופכת לאלוהיה למצבים דומים, פרטיים וחברתיים, אשר עלולים להכיל סוג כזה של דיסוננס.



תמונות 15, 16
סיימון פוג'יווארה,
חזרה לאיחוד, 2011-2012

אביו. פוג'יווארה מסביר לשחקן כי לאחר שנים רבות של פירוד הוא פגש את אביו, ומכיוון שהיה להם רק מעט מן המשותף, הם החליטו להעביר את זמנם יחד ביצירת סט של כלי קרמיקה לתה, בסגנונם של ברנרד ליץ' ומורוה שוג'י האמאדה. בעוד הם מדברים על פרטי המופע המוצע, מוגש אל השולחן סט כלי תה מעשה ידיו של ליץ', ולזוועתו של השחקן, פוג'יווארה מוציא שני פטישים כבדים ממגירת השולחן ומבקש מן השחקן להצטרף אליו באקט אלים, מכוון וטעון של ניתוח סט התה בעזרת הפטישים. הסצנה נגמרת בזום אאוט אשר חושף כי הסיטואציה כולה הוצבה על גבי במה. הצופה נותר בתחושה מבלבלת של רגשות טעונים למראה הכלים המנותצים, אמביוולנטיות של הסיטואציה ביחס למציאות ופיקציה, במה וחיים, אנשים אמיתיים ושחקני תיאטרון, מקרה אמיתי ומצבים דמיוניים. התוצאה של ריסוק הכלים בעזרת פטישים, בין הם כליו של ליץ' או לא, היא דימוי שנוטר עם הצופה לאורך זמן, מתוך האפקט של כוח ברוטאלי אשר הופעל כנגד חפצים אילמים ושבריריים.

האקט האלים של פוג'יווארה עומד בניגוד חריף לפעולתה החומלת של תמר שוער (נ. 1948 קיבוץ אלונים, חיה ויוצרת בכליל). ביתה של שוער, המתגוררת בכליל, בין היערות של הגליל העליון, נפגע קשות משריפה שפרצה ביערות לפני כמה שנים. בזמן שיחתנו, שוער מעלה את הרושם העמוק שהותירה בה אותה טראומה, והצללת הנפשית שנחרתה בה. מאז אותם ימים של אובדן וייאוש, היא אינה מסוגלת להשליך כלים שבורים – כוסות שנשברו, כדים שנסדקו או קערות שנותצו. כל אלו נאספו בחצר האחורית, שהפכה מעין בית קברות של אובייקטים חסרי שימוש. שוער החליטה לאחר מכן, מתוך חמלה ורחמים (וגם ריפוי עצמי), לשטוף ולנקות את כל אותם כלים שבורים, שברים פגועים, ולהעניק להם רגע אחרון של חסד לפני שיילקחו (תמונה 17). האקט הממושך של שטיפת הכלים השבורים – צלחות, כוסות, קערות, ספלים ותחתיות – עומד במרכזו של סרט הוידאו של שוער. במהלך חצי שעה היא רוחצת כלי אחר כלי, בעוד שהאקט המדיטטיבי טעון ברגשות מעודנים של צער וכאב.

טאמסין ון אסן היא אחת משלוש הקרמיקאיות אשר לוקחות חלק בתערוכה הנוכחית. שלושה כדים מסדרת *מטאמורפוזת קישוטית*, יוצרו בכוונה כדי להדגיש בהם פיצוצים הנובעים מתהליך פיזי, כאשר היא מנצלת את המתח בין החומרים הלא־מתאימים, עד שנוצרת התפוצצות מבפנים (תמונה 18). ון אסן משתמשת באלמנטים דקורטיביים המזוהים עם הבארוק והרוקוקו – פיתוחים, עלים



תמונה 17
תמר שוער,
כלים שבורים: תיקון,
2010, דימוי מתוך וידאו



תמונה 18
טאמסין ון אסן,
מטאמורפוזת קישוטית III,
2011, פרט

וסלסולים – וחוקרת כיצד דגם וקישוט יכולים להפוך לחלק אינטגרלי במבנה הכד, במקום להיות מוצמדים לפני השטח שלו. בשל כך, העיסור משתלט על הכלי ופוגע בצורתו, עד כדי כך שנגרמים עיוותים, סדקים ושבירה של הכלי.

בסדרה קודמת, *חפצי ירושה רפואית*, ערכה ון אסן ניסויים והשוותה בין מחלות גוף שונות, והאפשרות לתרגמן לחמר וצורת כד. בכד *סיפיליס* (תמונה 19) למשל, הוסף מלח לחומר היציקה, ואז, בתהליך השריפה הפך החמר לנוקשה ושבירי, עד להתפוצצות פנימית עם קרעים וסדקים. התדרדרות הגוף ופציעתו באות גם לידי ביטוי בכדי *הפטוריאזיס* (תמונה 20): פני השטח המבוקעים והמקולפים הם תוצאה של תהליכים כימיים ופיזיקאליים כאחד: אחרי משיכת פני הכד בחומר שומני, השכבה החיצונית נצמדה רק באופן חלקי. לאחר תהליך שריפה חריף במיוחד, השכבה החיצונית התכווצה במהירות והחלה מתקלפת. עבודתה של ון אסן, אם כן, מדגימה כיצד גופים, חיים או דוממים, פונקציונאליים או קישוטיים, מגיעים אל נקודת ההתדרדרות, ואז נופלים, מתפרקים ומתפוררים. גופים נולדים כדי למות בבוא יומם, לגדול ולהתפרק, להישבר ולהתפורר. עבודתה של ון אסן נושאת אופי של התבוננות מעמיקה, אשר רואה מבעד לתכונותיו של החומר, חולשותיו ופוטנציאל ההתפוררות, תוך שהיא מביאה תכונות אלו לידי ביטוי והתדרדרות לקרעים, התקלפות, חתכים, שבירה והתפוצצות.

כדיה של מגדלנה חפץ נוצרו באופן טעון פוליטית. הדימויים, הטקסטים והנוכחות של השברים הופכים למטאפורה להתנסות בשבר ובטראומה של החברה הישראלית, על הקונפליקטים הפוליטיים שבתוכה. באחת מעבודותיה, *צבר* (2005–2007) (תמונה 21), חפץ יצרה אובייקט קרמי מפורט אשר מתאר את עליו ופירותיו של הצבר. אולם במקום הקוצים שבקצות העלה, חפץ מיקמה חיילי צעצוע קטנים. השילוב של שיח הצבר ודימוי החיילים מהדהד על מקומו של הצמח בשיח הפלסטיני והישראלי כאחד: צמח הצבר שימש אמצעי גידור בין חלקות בשטחים חקלאיים פלסטיניים, ועל כן הוא מסמן את גבולותיו של הכפר הפלסטיני, מכאן הוא גם הפך למטונימיה של הזהות הפלסטינית. המושג עצמו נוכס על ידי השיח היהודי-ישראלי כדי לתת שם המציין את אותם ילדים שנולדו בארץ (לעומת אלו שנולדו בגולה). הדימוי של הצמח הקוצני, כשחיילים ישראלים ממוקמים כקוצים על העלים, מרמז על הסכסוך הכואב, מצב המלחמה, ניכוס וכיבוש. כד הצבר תועד היטב לפני שנותץ באופן



תמונה 19
טאמסין ון אסן,
כד סיפיליס, 2007



תמונה 20
טאמסין ון אסן,
כד פסוריאזיס, 2007, פרט



תמונה 21
מגדלנה חפץ, *כד צבר*,
2005–2007, דימוי מתוך וידאו

יצירה עכשווית

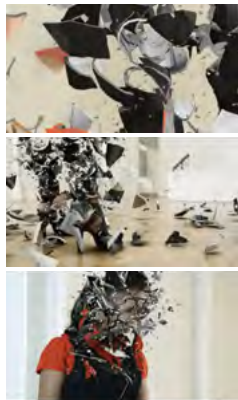
מכוון על ידי האמנית, כשחלקיו מתפזרים לכל כיוון, בפעולה של כעס, ייאוש, ביקורת ועצב עמוק. בפרויקט אחר, חפץ משתמשת רק בשבר, חלק, חתיכת חמר שרוף, אשר בו היא טיפלה בהרבה תשומת לב וצבעה בכחול טורקזי, צבע אשר לרוב מיוחס לתרבות ערבית בהקשר המקומי. חפץ בוחנת את השברים כדי להבין באיזו מידה הם נותנים לה את המידע המלא על הכד האבוד. באופן זה, האובייקטים של חפץ הופכים למטונימיה להרס לשבירה, עם התייחסות נוספת לתרבות הערבית דרך הבחירה בצבע הייחודי.

בשנת 2009, ערוץ Living של וירג'ין טי-וי בבריטניה שידר סדרה דוקומנטארית תחת השם *Rehab* (שיקום) (תמונה 23), אשר עסקה בתוכניות השיקום של אנשים שונים שחיהם נופצו בשל התמכרויות שונות, ביניהן התמכרויות לאלכוהול, לסמים, להימורים, לניתוחים פלסטיים וכיוצ"ב. בעוד הפרקים השונים בסדרה בחנו את התהליך הכואב, המנטלי והרגשי של בניית חיים חדשים מתוך ההתנסות המפוררת של ההתמכרות, התשדירים שהקדימו את שידור הסדרה, היו כמה קליפים מיוחדים בעיצובם, המתארים חלל ובו פזורים שברי חרסיה, ואלה נאספים יחדיו ובונים גוף שלם של אדם חי. הקליפים, שנמשכו 30 שניות האחד, נוצרו בתוכנת תלת-ממד, והדימויים של השברים המפוזרים, העפים כלפי מעלה לכדי התחברות מחדש לדמות חיה, היוו הדגמה מרתקת של החוויה הכואבת של הניפוצ, בעיקר לנוכח הצפייה בתהליך המהופך של איחוי השברים. בעוד הדימוי מדגים באופן אילוסטראטיבי כמעט מהו "שיקום", הקליפים הקצרים יוצרים אפקט חזותי רגשי של משיכה אל תוך עולמה של הדמות המורכבת משבירה.

פרויקט *צלחות הרבעים* (2012) (תמונה 24) של ג'ים האמלין הוא מקרה מעניין של עבודה עם רבעים תוך הדגשת איכותם של החלקים עצמם. בטקסט שלו על עבודתו של המלין, קן ניל מתייחס לאיכות הרשומות של עבודתו של המלין, אשר בה החלקים המחוברים יחדיו יוצרים שלם, בעוד שהשלם שומר על אופיו הפרגמנטארי ומחצין את תהליך האיחוי. בדומה ל*רשומון* (1951), הסרט שזיכה את אקירה קורוסאווה בהצלחתו הבינלאומית הראשונה, האמת אינה נמצאת, והסיפור הליניארי, המובן, אובד בסבך הפרטים. ארבעת הסיפורים המתארים את אותו מקרה רצח, נותרים זה ליד זה, משלימים ונוגדים זה את זה באותו זמן. הפרויקט של המלין, אשר ביסודו עוקב אחר העלילה של סיפור *דגם הערבה* (*Willow Pattern Story*), משתעשע עם פני השטח החלקלקים של האמת, הסיפור, ההקשר התרבותי,



תמונה 22
מגדלנה חפץ,
שלם, 2006–12



תמונה 23
מיינפרייס בע"מ, סרטוני פרסום לסדרת הטלוויזיה *Rehab* (שיקום), ערוץ Living, חברת וירג'ין טי-וי, 2009



תמונה 24
ג'ים האמלין,
צלחות רבע, 2012

חיקוי והיטמעות. בעוד דגם הערבה עוצב במקור בידי תומס מילטון בבריטניה בשנת 1790, חוברת לו מאוחר יותר אגדה רומנטית, אשר מביאה כמה וריאציות אפשריות אשר מעוררות את הדימויים שבתמונה – אנשים, ציפורים, עצים ופאביליונים – לחיים. הנקודה החשובה ביותר היא כי הסיפור מסופר על אודות חרסונה – הדיגום, הצבעוניות ואלמנטים אחרים באובייקט, כולם נוגעים באופני הייצור והעיטור של חרסונה, במיוחד כזו שהובאה מסין. המלין משחק באלמנטים אלו: הוא חילק ארבע צלחות בנות וריאציות שונות של *דגם הערבה* כשהוא משתמש בכל רבע צלחת ביחד עם שלושה רבעים מצלחות שונות. בכך הוא יצר אפקט מפורק, רשומוני באופיו, בו כל אחד מן הגיבורים והגיבורות, דמויות משניות והשחקנים הראשיים אובדים בתוך הסיפור המאוחד, הכימארי באופיו. המלין משתמש באופן מיומן ביותר בדרך הסיפור הייחודית של קורוסאווה בשילוב עם יכולתו לאחות סיפור וצורה, חומר ומושג, ויוצר עבודה יוצאת דופן באיכויותיה ומשמעותה הטרגית-רבותית.

על דרך הסיום: האוצר כאמן, האמן כאוצר

מכתב לחבר יפאני (1996) הוא משטח חריטה גסה אשר משתמש במחיקת פני השטח של הציור כפעולה דקונסטרוקטיבית, פעולה שאליה התייחס דרידה ב*מכתב לחבר יפאני* (1983). מסמך זה כולל דיון מפורט על המורכבות של המושג *דקונסטרוקציה* והשימוש בו, בתשובה לחברו היפאני, פרופ' איזוצו, אשר ביקש להתייעץ בקשר לדרך הראויה ביותר לתרגם את המושג ליפאנית.²⁹ הקשר בין הטקסט לאמנות נרשם ישירות על פני השטח של הציור בצורת גילופו של המשפט "מכתב לחבר יפאני" בתרגום ליפאנית ובחריטה אל תוך מרקם הדיקט. הציור כולו נוצר כרצף של פעולות חיתוך וחריטה, תוך פגיעה בפני השטח של העבודה, מניעת יכולתה לתפקד כדימוי, וחזרה אל האכיות החומרית הראשונית, תוך שמירה על שרידים בודדים של פונקציית הציור כתמונה ייצוגית. *בשקוף למשתמש* (1995–2001) (תמונה 25) הקשר ארוך הטווח עם תרבות מזרח-אסיה הגיע אל נקודת הרוויה שלו, עד להכרחיות של רגע החזרה הביתה. על כן, ניתוח הצלחות המדוגמות בכחול-לבן, והפירוק הסופי שבוצע על ידי יריות אקדח בציור, סימנו את קיצה של הסדרה.

פרויקט מאוחר יותר הוא *כימרות* (2–2011) (תמונה 26), הצבה של יצורי פורצלן אשר נוצרו מ־2011 ואילך. המצע הבסיסי של פסלים אלו הוא שרידים של פיגורות חרסונה שבורות אשר שימשו מוקדם יותר

כחלק ממיצב *מוסווה* (2009),³⁰ שעובדו לבריאת דמויות חדשות, אשר מכילות בתוכן את זיכרון העבר של צורתן, בעוד הן הופכות לבעלות תכונות כימראיות.

לבסוף, זהו המיצב הפתוח על גג בית בנימיני, אשר מאפשר שדה חדש של התנסות (תמונה 27). חומר הגלם שנאסף אל המשטח, כולל שברי קרמיקה, תוצר של מיצג שבירה שנעשה על הגג בזמן ההצבה. הוספו גם שברי חרס ארכיאולוגיים שנזרקו על ידי החוקרים, שאריות קרמיקה ממיצב קודם, ושברי קרמיקה שהובאו על ידי אמנים שונים. תערובת זו של ריבוי מקורות ואיכויות פוזרה על פני הגג הפתוח של הגלריה כדי ליצור מישור מתובלט, בדומה לסגנונם של גנים יבשים ביפאן, כאשר החרסים והשבירים מחליפים את תפקיד החצץ בגן בסגנון נוף יבש.³¹ האבנים הגדולות, לעומת זאת, הן שרידי מבנים עשויים אבן אשר הוצבו אל תוך מרחב החרסים. שדה זה של שבירים, חרסים, הריסות ושאירות מציע קריאה פוליטית של המיצב כמרחב של שרידים מוקטנים, כמעין גרסה מהופכת של פארק "מיני ישראל"³², אשר ניתן להתייחס אליו באותו משקל "מיני נכבה".³³ במובן זה, לחיות בישראל, ולהציב תערוכה העוסקת בשאלות הנוגעות למושג ההריסות והשבירים, הינו אקט אשר אינו יכול להיות מנותק מן ההקשר ההכרחי, אשר טמון ביסודו של הקונפליקט המהותי הכרוך בקיום במקום הזה. ניפוץ, הרס, שביריות ושרידים הם כולם מושגים מטונימיים לחיים שאבדו והעצבות העמוקה העוטפת את הזהות הישראלית של היום, מתוך תקווה לעתיד בנוי וטוב יותר.

אילת זהר
חיפה, נובמבר 2012

תמונה 25
ראה עמוד 38



תמונה 26
אילת זהר,
כימרות, 2010–12, פרט



תמונה 27
מיצב גן יבש:
מיני-נכבה, 2012
הצבה על גג בית בנימיני

1. Jacques Derrida (1988, c1983). 'A Letter to a Japanese Friend', 10 July 1983 in: David Wood and Robert Bernasconi (eds.) *Derrida and Différance*, Evanston, IL: Northern University Press, 1-5.

2. Barbara Johnson (1981). *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore and London: John Hopkins University Press, 5.

3. Jacques Derrida (1976, c1967). *of Grammatology*, Gayatri Chakravorti Spivak (trans.), Baltimore and London: John Hopkins University Press.

4. Derrida (1976), 59-63.

5. לאו דזה (1973), מאה 6 לפנה"ס), *דאודה גיינג (ספר הדרך והסנוולה)*, יורי גראוזה וחונן קלעי (תרגום), ירושלים: מוסד ביאליק, פרק י"א, עמ' 39

6. Georges Didi-Huberman (1984). 'The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)', *Thomas Repensek* (trans.), *October 29* (Summer 1984), 63-81, 67-8.

7. אני משתמשת במושג *היעשות* *becoming* במשמעותו הדלזיינית – ופרוש, תהליך של שוני התמיד והתמרה ממצב אחד למשנהו. ראו: Giles Deleuze and Felix Guattari (2007, c1980). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 306.

8. הומרוס, *איליאדה*, (2012). אברהם ארואטי (תרגום), ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, 162

9. הומרוס, *האודיסיאה* (1994). יוסף האובן

(נבו) (תרגום), תל אביב: ירון גולן, 220

17. אפלטון (1967, 380 לפנה"ס). 'המדינה', 588 בתוך: יוסף ג. ליבס (תרגום). *כתבי אפלטון*, כרך שני, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 530

18. אפלטון (1967, 380 לפנה"ס). 'פידרוס', 229 בתוך: יוסף ג. ליבס (תרגום). *כתבי אפלטון*, כרך שלישי, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 355

19. זאוס וטיפאוס: אך כשזאוס סילק מן השמיים את הטיטונים, [...] בלתי נלאות רגליו של האל, מאה ראשי צפע נוראיים מכתפיו התנשאו, כל אחד משלח את לשונו השחורה, בראשי המפלצות הללו תחת גבוותיהם יורקות אש [...] הסידוס, *זמאנוניה*, עבודות ימים (2004). אהרון שבתאי (תרגום), תל אביב: שוקן, 9-118, שורות 820-827

20. ראו הערות 17-18

21. היברידות (הכלאה) היא מושג מרכזי בשיח הפוסט־קולוניאלי ובכתביו של ההוגה הומי ק' בהאבה. ומצביע על היטמעות של גורמים שונים, קולוניאליים ומוכפפים לכדי יצירת הרמה החדשה של הקיום בדמות התרבות הפוסט־קולוניאלית. ראו: Homi K. Bhabha (2006). 'Cultural Diversity and Cultural Differences,' *The Post-Colonial Studies Reader*, B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.), New York and London: Routledge, 155-157.

22. Richard Hunter (2012). *Plato and the Traditions of Ancient Literature: The Silent Stream*, Cambridge: Cambridge University Press, 82-5 and 84 n. 143.

23. לקריאה נוספת העוסקת בדיון רפלקטיבי־עצמי בתוך הדיון

הארכיאולוגי, ראו: lan Hodder(1989). 'This is not an article about material culture as text', *Journal of Anthropological Archaeology* 8(3): 250-69; and lan Hodder(1992). 'Material Culture, Symbolism and ideology', in: *Theory and Practice in Archaeology*, London and New York: Routledge, 174-83.

ובאופן ספציפי ביחס לדיון ברפאות ורסטורציה, ראו: Sorin, H. (2011). 'A virtual restoration of a broken vessel', In: On cooking pots, drinking cups, loomweights and ethnicity in Bronze Age Cyprus and neighbouring regions, *an International Archaeological symposium held in Nicosia 6-7.11.2010*, 97-100; Philips, K.M. (1988). 'Undoing the Past: Changing Attitudes towards the Restoration of Greek Pots', *Expedition* 30:21-28; Buys, S. (1996). *The Conservation and Restoration of Ceramics*, Oxford University Press.

תודה מיוחדת שלוחה לד"ר ערן אריה מן המחלקה לארכיאולוגיה במוזיאון ישראל על ההפניה למקורות אלו.

24. יונחיים מסוג זה מצויים במיוחד במרחב של ארכיאולוגיה ישראלית (ופלסטינית), שם עוברים קווי חלוקה בין חילונים לדתיים, אידיאולוגיות לאומיות ואזרחים כאשר כל אלו עלולים להגיע לידי חיכוך ובריאת נאראטיבים סותרים המושתתים על אותו ממצא חומרי. ראו: Israel Finkelstein (2001) *The Bible Unearthed: Archaeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts*, New York: Touchstone.

25. ראו הערה 15

26. ראו הערה 17

27. מושג זה עומד בניגוד למושג המערבי "סין", המתייחס לקיסר צ'ין (221 לפנה"ס – 207 לפנה"ס), הקיסר האגדי אשר איחד את שש הנסיכויות של

תקופת ז'ואו, אך במציאות שלט תקופה קצרה בלבד. השם חאן 漢; 汉 בסניית (ובשפות אסייתיות נוספות) מתייחס לכוחה התרבותי והאינטלקטואלי של תקופת חאן (206 לפנה"ס – 220 לספירה) כמקורה וכמבנה של התרבות הסינית.

28. כמדומני, המילה העברית "חרסינה" מבקשת לשמור בתוכה את הערכים "חרס" ו"סין" יחדיו.

29. Derrida 1983, p. 1.

30. See images from the original installation entitled '*Camouflaged*', during the *Front + Center* project, Jan-Feb. 2011, Headlands Centre for the Arts, San Francisco. <http://www.ayeletzohar.net/2009/02/camouflaged-2009-headlands-centre-for.html>

31. "נוף יבש" (枯山水) הוא אחד מסגנונות הגיטו הקלאסי של יפאן. ראו: Günter Nitschke (1991). 'The New Garden Type of the Muromachi Era: kare-sansui - dry landscape garden', *The Architecture of the Japanese Garden: Right Angle and Natural Form*, Köln: Benedict Taschen Verlag, 98-114.

32. להתייחסויות אמנותיות ל"מיני ישראל", ראו קטלוג הערכה באוצרותו של לארי אברמסון: "מיני ישראל": 70 דגמים, 45 אמנים, מרחב אחד, מוזיאון ישראל, מרס-אוגוסט 2006.

33. נכב, היא המילה הערבית שמובנה אסון, מטבע לשון המשמש את הפלסטינים לציון האירועים הקשים של 1948, אשר הובילו בסיכומם של דבר לאובדן המולדת הפלסטינית וריבונותה, ותחילתם של חיי הפליטות והגלות.



Fig. 3

Etti Abergel, *Heads, Jars*, 2011
Part of "In Between" installation,
Dvir Gallery, Hanger at Jaffa port
Paper, masking-tape, aluminium foil,
jesso and metal wire

תמונה 3

אתי אברג'ל, ראשים, כדים, 2011
מתוך מיצב "בין הפרקים",
גלריה דביר, האנגר בנמל יפו
נייר משי, מסקינגטייפ, נייר אלומיניום,
ג'סו וחוט מתכת



Fig. 5

Elisheva Kamaisky,

Restoring a small jar from the Western Wall grounds, 2012

Height (without rim) 16.8 cm

Diameter (with handles) 16 cm

Stills from single channel video projection

תמונה 5

אלישבע קמייסקי,

ריפוי קונקנית מרחבת הכותל, 2012

גובה הכלי (ללא שפה) 16.8 ס"מ

קוטר (עם ידיעות) 16 ס"מ

דימויים מתוך הקרנת וידאו



Fig. 4

Karen Singer, Alfahuri type 1 & 2, 2012

Papier Mache, pigments, medical sewing thread and ceramics. $\varnothing$ 20 cm, height 50cm

תמונה 4

קארין זינגר, טיפוס אלפאחורי 1 ו-2, 2012

עיסת נייר, פיגמנטים, חוט תפירה וחרס,

גובה 50 ס"מ, קוטר 20 ס"מ



Fig. 7
Gideon Gechtman, *A Handsome Couple*, 2001
 Photographs, porcelain figurines, metal cast
 and marble blocks
 95x25 cm
 Courtesy of Ami and Gaby Brown collection

תמונה 7
גדעון גכטמן, *צמד חמד*, 2001
 תצלומים, פסלונים קרמיקה שהושלמו
 ביציקת פליז, קוביות שיש
 95x25 ס"מ
 באדיבות אוסף עמי וגבי בראון, תל אביב



Fig. 6
Miri Fleisher, *Column*, 2012
 Melted shards of Palestinian pottery, porcelain
 shards conglomerated by stoneware, fired at 1200°C,
 ø25 cm, height 35 cm

תמונה 6
מירי פליישר, *עמוד*, 2012
 שברי כלים פלסטיניים שנמסו, ושברי כלי פורצלן
 מחוברים באמצעות אבנית, שרוף ב-1200 מעלות,
 גובה 35 ס"מ, קוטר 25 ס"מ



Fig. 9

Martin Klimas, *Untitled*, 2007

Porcelain Figurines series, digital photography

תמונה 9

מרטין קלימס, ללא כותרת, 2007

מתוך סדרת דמויות חרסין, צילום דיגיטלי



Fig. 12

Erez Israeli, Explosion postcards, *Lowland*,
Installation at Givon Gallery, Tel Aviv 2012
Courtesy Shalom Shpilman Collection, Tel Aviv

תמונה 12

ארז ישראלי, גלויות פיצוצים מתוך *אדמה נמוכה*,
מיצב בגלריה גבעון, 2012
באדיבות אוסף שלום שפילמן, תל אביב



Fig. 10

Naoya Hatakeyama, *Blast #5417*, 1998
C Print, 38x57cm

תמונה 10

נאוייה האטאקיאמה, פיצוץ #5417, 1998
הדפס צילומי, 38x57 ס"מ



Fig. 16

Simon Fujiwara, *Rehearsal for a Reunion*, 2011-12
Still from single channel video projection, 14:24 min

תמונה 16

סיימון פוג'יווארה, *חזרה לאיחוד*, 2011-12
דימוי מתוך הקרנת וידאו, 14:24 דק'



Fig. 15

Simon Fujiwara, *Rehearsal for a Reunion*, 2011-12
Still from single channel video projection, 14:24 min

תמונה 15

סיימון פוג'יווארה, *חזרה לאיחוד*, 2011-12
דימוי מתוך הקרנת וידאו, 14:24 דק'



Fig. 18

Tamsin van Essen, *Ornamental Metamorphosis III*, 2011
26x17.5 cm

תמונה 18

טאמסין ון אסן, מטאמורפוזת קישוטית III, 2011
26x17.5 ס"מ



Fig. 17

Tamar Schoer, *Broken Vessels: Tikkun*, 2010
Still from single channel video projection, 34 min

תמונה 17

תמר שוער, כלים שבורים: תיקון, 2010
דימוי מתוך הקרנת וידאו, 34 דקות



Fig. 24

Jim Hamlyn, *Quarter plates*, 2012
Porcelain parts with epoxy



תמונה 24

ג'ים המליין, *צלחות רבע*, 2012
חלקי חרסינה מחוברים בדבק אפוקסי



Fig. 22

Magdalena Hefetz, *Whole*, 2006-12
Stoneware, wheel-thrown, Raku fired and breakage
40x40 cm

תמונה 22

מגדלנה חפץ, *שלם*, 2006-12
אבנית, עבודת אבניים, שריפת ראקו ושבירה
40x40 ס"מ



Fig. 26
Ayelet Zohar, *Chimaeras*, 2010-12
 Porcelain and mixed media
 sizes vary

תמונה 26
אילת זוהר, *כימארות*, 2010-12
 חרס, חרסונה וטכניקה מעורבת
 גדלים שונים



Fig. 25
Ayelet Zohar, *User Transparent*, 1995-2001
 Oil, acrylic, lacquer, woodcut and gun shots on plywood
 124x124 cm
 Courtesy of private collection, Tel Aviv

תמונה 25
אילת זוהר, *שקוף למשתמש*, 2001-1995
 צבע שמן, אקריליק, חיתוך עץ ויריות אקדח על דיקט
 124x124 ס"מ
 באדיבות אוסף פרטי, תל אביב

20.
See notes 17-18.

21.
Hybridity is a central term in PostColonial discourse and in the literature of Homi K. Bhabha. In his writings the concept of hybridity indicates the assimilation of varying sources, colonial and subaltern, towards the creation of a new level of existence in the form of PostColonial culture. See Homi K. Bhabha (2006). 'Cultural Diversity and Cultural Differences,' *The Post-Colonial Studies Reader*, B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.), New York and London: Routledge, 155-157.

22.
Richard Hunter (2012). *Plato and the Traditions of Ancient Literature: The Silent Stream*, Cambridge: Cambridge University Press, 82-5 and 84 n. 143.

23.
For a reflective discussion on the interpretation of material culture in archaeology, see Ian Hodder(1989). 'This is not an article about material culture as text', *Journal of Anthropological Archaeology* 8(3): 250-69; and Ian Hodder(1992). 'Material Culture, Symbolism and ideology', in: *Theory and Practice in Archaeology*, London and New York: Routledge, 174-83. For particular references to the question of restoration see Sorin, H. (2011). 'A virtual restoration of a broken vessel', In: *On cooking pots, drinking cups, loomweights and ethnicity in Bronze Age Cyprus and neighbouring regions, an International Archaeological symposium held in Nicosia 6-7.11.2010*. 97-100; Philips, K.M. (1988). 'Undoing the Past: Changing Attitudes towards the Restoration of Greek Pots', *Expedition* 30:21-28; Buys, S. (1996). *The Conservation and Restoration of Ceramics*, Oxford University Press. I thank Eran Arie for these multiple references to the

problem of narrative construction and restoration in Archaeology.

24.
These kinds of debates are particularly prevalent in the sphere of Israeli archaeology, where splits between religious and secular, national and civilian ideologies may clash to create conflicting narratives out of similar findings. See Israel Finkelstein (2001) *The Bible Unearthed: Archaeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts*, New York: Touchstone.

25.
See note 15.

26.
See note 16.

27.
This is in contrast to the Western term 'China' which is linked to the Qin Emperor (221bc-207bc) that unified the six kingdoms of ancient China, but in reality ruled only for a very short period. The term Han 漢; 汉 in Chinese, and subsequently in other Asian languages, refers to the cultural and intellectual power of the Han as the source and structure of Chinese culture.

28.
Derrida 1983, p. 1.

29.
See images from the original installation entitled *Camouflaged*, during the Front + Center project, Jan-Feb. 2011, Headlands Centre for the Arts, San Francisco. <http://www.ayeletzohar.net/2009/02/camouflaged-2009-headlands-centre-for.html>

30.
Kare sansui (枯山水) is one of the traditional styles of Japanese gardening. See Günter Nitschke [1991]. 'The New Garden Type of the Muromachi Era: kare-sansui - dry landscape garden', *The Architecture of the Japanese Garden: Right Angle*

and Natural Form, Köln: Benedict Taschen Verlag, 98-114.

31.
For artistic references to Mini Israel, see the catalogue for the exhibition curated by Larry Abramson, "Mini Israel": 70 Models, 45 Artists, 1 space, Israel Museum, Mars-August 2006.

32.
Nakba is an Arabic word meaning disaster, a linguistic expression used by Palestinians to describe the horrific events of 1948 that eventually led to the loss of Palestinian land and authority, and the beginning of Diaspora and refugee life.



Fig. 27
Dry Landscape Graden: Mini-Nakba, 2012
Installation at Beit Benyamini roof veranda
Broken tiles, smashed ceramic objects,
discarded archaeological pottery shards for
burying and ruined miniature stone houses
400x700 cm

תמונה 27
מיצב גן יבש: מיני-נכבה, 2012
הצבה על גג בית בנימיני
אריחים שבורים, כלי קרמיקה מנופצים,
שברי חרסים ארכאולוגיים להטמנה ומבני אבן
הרוסים ממוזערים
700x400 ס"מ

of the sculptures is the remains of smashed porcelain figurines previously used in *Camouflaged* installation (2009),²⁹ the remains and shards were reworked to create new figures holding the memory of its past shape into its current Chimaeresque quality.

Finally, it is an open installation on the gallery's rooftop that allows a new field of experimentation. The raw material collected onto the plane consists of ceramic shards, the remains of a smashing performance held on the rooftop during installation. Added are archaeological shards discarded by researchers, fragments of ceramics from a previous installation, and ceramic remains brought in by different artists. This mixture of sources and qualities was then spread over the open rooftop of the gallery to create a relief plane, much in the style of Japanese dried gardens, where the shards follow the pattern of the gravel's role in classic 'dry landscape' style.³⁰ The large stones, however, were replaced by structural and building remains that were installed among the ceramic shards.

The current field of shards, remains and debris suggests a political reading of the installation of miniature ruins, as a reverse version of a Mini-Israel³¹ Theme Park in the form of a that can be referred to as *Mini Nakba*.³² In this sense, living in Israel and curating an exhibition that questions the meaning and presence of debris and shards cannot be stripped away from the underlying, primary context of the Palestinian-Israeli conflict at the fundamental level of existence in this country. Smashing, deconstruction, fragility and shards are all metonymic presence for lost lives and the gloomy sadness that encompasses Israeli and Palestinian identities today, with the hope for a better, reconstructive future.

Ayelet Zohar
Haifa, November 2012



Fig. 27
Dry Landscape Graden:
Mini-Nakba, 2012
Installation on Beit
Benyamini roof veranda

Notes

1. Jacques Derrida (1988, c1983). 'A Letter to a Japanese Friend', 10 July 1983 in: David Wood and Robert Bernasconi (eds.) *Derrida and Différance*, Evanston, IL: Northern University Press, 1-5.
2. Barbara Johnson (1981). *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore and London: John Hopkins University Press, 5.
3. Jacques Derrida [1976, c1967]. *of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.), Baltimore and London: John Hopkins University Press.
4. Derrida (1976), 59-63.
5. Philip J. Ivanhoe [trans.](2002, c6th c. bce). *The Daodejing of Laozi*, Ch. 11, Indianapolis, IN: Hackett Publishing, 11.
6. Georges Didi-Huberman (1984). 'The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)', *Thomas Repensek* (trans.), *October 29* (Summer 1984), 63-81, 67-8.
7. I use the term *becoming* in its Deleuzian meaning - hence, a process of continuous change and transformation from one phase to another. See Giles Deleuze and Felix Guattari (2007, c1980). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 306.
8. Laozi, Ch. 11.
9. *archae-writing* is another fundamental term associated with

Derrida's philosophy. It marks the writing prior to speech, prior to image, the way the real imprints itself onto the surface, before word and meaning are born. See Derrida [1976], 59-61. Moreover, index is a term taken from the philosophy of Signs title? of by? C S Pierce, who attempted classifying different kinds of images. According to Pierce, index is the real signifier, the image that is the result of an unmediated contact with the object that was registered onto the surface. This term is central in the discussion of Photography Theory, the means by which light is registered on the paper as an/ the? intrinsic difference between painting and other methods of representation. See Peirce's Theory of Signs, Stanford Encyclopaedia of Philosophy <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/>

10. Derrida, 30-65.

11. For discussion of singularity, difference, repetitions and multiplicities, see Gilles Deleuze [1994, c1968]. *Difference & Repetition*, New York: Columbia University Press, 182.

12. Princess Shikishi (c.1150 -1201), *Shinkokinshu*, Book XI, poem no. 1034.

13. Deleuze, 5.

14. Deleuze, Gilles & Félix Guattari [1984, c1972]. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Robert Hurley, Mark Seem, & Helen R. Lane (trans.), London: Athlone, 322-339.

15. Homer (1924, c8th c. bce) *The Iliad* 6.179-80, A.T. Murray (trans.) Cambridge, MA: Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. <http://data.perseus.org/>

[citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-eng1:6.156](http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-eng1:6.156)

16. Homer (1900, c1190bce), *Odyssey* book 12, 85-6. Samuel Butler (trans.) <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0136%3Abook%3D12%3Acard%3D73>

17. Plato (c 380bce). *The Republic*, 588b -d. Gregory R. Crane (ed.) Perseus Digital Library, Tufts University. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1:9.588c>

18. Plato (c 380bce). *The Phaedrus*, 229d -e. Gregory R. Crane (ed.) Perseus Digital Library, Tufts University.

19. "But when Zeus had driven the Titans from heaven, huge Earth bore her youngest child Typhoeus of the love of Tartarus, by the aid of golden Aphrodite. Strength was with his hands in all that he did and the feet of the strong god were untiring. From his shoulders grew an hundred heads of a snake, a fearful dragon, with dark, flickering tongues, and from under the brows of his eyes in his marvelous heads flashed fire, and fire burned from his heads as he glared. And there were voices in all his dreadful heads which uttered every kind of sound unspeakable; for at one time they made sounds such that the gods understood, but at another, the noise of a bull bellowing aloud in proud ungovernable fury; and at another, the sound of a lion, relentless of heart; and at others, sounds like whelps, wonderful to hear; and again, at another, he would hiss, so that the high mountains re-echoed [...]. Hesiod (1914; c700bce). *Theogony*, Hugh G. Evelyn-White (trans.) lines 820-60 <http://www.sacred-texts.com/cla/hesiod/theogony.htm>

In 2009, *Living Channel* of Virgin TV in the UK broadcasted the documentary *Rehab* series that examined the rehabilitation of crushed lives as a result of addictive behavior, including addiction to alcohol, drugs, gambling, plastic surgery and the like. While the different chapters in the series looked at the painful, mental and emotional processes of reconstructing lives out of the shattered experiences of addiction, the promotional videos that preceded the broadcasting displayed some extraordinary clips, each only thirty seconds, of small particles and debris being scattered on the floor, and then collected together to become one body, a living person. Created entirely with 3D software, the images of the tossed chips, flying up to create a living person, strongly demonstrate why the experience of shattered ceramics is so painful and intimidating in terms of the experience of impossibility vis-à-vis the reverse direction of the collected particles. While quite literally able to demonstrate what 'rehab' may mean, the short clips are quite successful in creating an emotional affect and attachment to the image of reconstruction of debris.

Jim Hamlyn's *Quartered* plates (2012) is an interesting case of working with fragments while emphasizing the qualities of fragmentary realities. In his text on Hamlyn's work, Ken Neil refers to the Rashomonesque quality of Hamlyn's work, where fragments are attached together to create a whole, while that whole retains its fragmentary qualities, and externalizes the conglomerating process. Much like *Rashomon* (1951), Kurosawa's first cinematic, international success, truth is not to be found and a comprehensive, linear narrative is lost. The four stories recounting the same incident remain one next to the other, one complementing and negating the other at the same time. Hamlyn's project, following the initial narrative of the *Willow Pattern* story toys with the slippery surface of truth, narrative, cultural context, mimicry and assimilation. While the *Willow* pattern was originally designed by Thomas Milton in 1790, hence being created within a British context, it has a romantic legend attached to it, telling several possible stories that animate

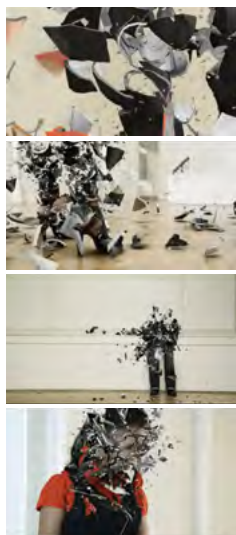


Fig. 23
Mainframe Ltd.,
Rehab promos, 2009,
Living Channel, Virgin TV,
30 sec. each



Fig. 24
Jim Hamlyn,
Quarter plates, 2012

the people, birds, trees and pavilion seen in the pattern. Most importantly, the story is about China (porcelain), in fact, as is the design, the colour scheme and other elements in the project. Hamlyn cleverly plays with these elements: he fragmented four different variations of the *Willow Pattern* plates, and using each quarter of the four with a quarter of the other plates, creates a Rashomonesque, fragmented vision, in which hero and heroine, minor characters and main actors are all lost in the story and its welded, Chimeraesque nature. Hamlyn, therefore, skillfully employs Kurosawa's masterly storytelling abilities into his own ability to weld narrative and shape, material and concept, creating a unique and outstanding piece of transcultural references.

By way of Conclusion: The Curator as Artist, the Artist as Curator

A Letter to a Japanese Friend (1996) is a rough carving that employs an erasure of the painting's surface as deconstruction, an action referred to in Derrida's text *A Letter to a Japanese Friend*, which is a detailed discussion of the complexity of the term *deconstruction* and its application, in reply to Derrida's Japanese friend, Professor Izutsu, who wanted to know the proper translation of the term into Japanese.²⁸ This artist's specific personal link was constructed by the translation and inscription of the title in Japanese onto the painting's surface and the repetitive acts of deconstruction through cutting and engraving, eliminating the representational surface of the work, returning to its material quality, keeping only shards of its previous function as a representational tableau. In *User Transparent*, the long-term engagement with East Asian cultures is approaching its saturation point, and then comes the moment of homecoming. Therefore, the smashing of *Blue-and-White* patterned plates and the final deconstructive act performed by a series of gunshots at the painting, marks the end of the project.

A more recent project is the installation of porcelain creatures that were created since 2011. The basic substance

Fig. 25
see page 38



Fig. 26
Ayelet Zohar, *Chimaeras*,
2010-12, detail

the forests of the Upper Galilee in northern Israel, suffered destruction from a bad fire several years ago. During our conversation, Schoer retells the profound effects of that trauma and the scar it left on her. Since those days of loss and despair, she was not able to throw away any broken dishes, damaged cup, cracked vase or wrecked bowls. She kept them all in her backyard, as a cemetery of dysfunctional objects, and the pile grew to contain hundreds of objects. Schoer then decided, in a compassionate act of mercy and self-therapy, to wash all these cracked, damaged, broken shards, and give them a last moment of grace before they were taken away. The continuous act of washing the broken dishes, bowls, cups, plates and saucers occupies Schoer's video for over half an hour, while the meditative action is charged with gentle emotions of sorrow and grief.

Tamsin van Essen is one of the three ceramic artists whose work is on exhibit in the current show. In *Ornamental Metamorphosis* vases, three of which are exhibited, the cracking is the result of a physical process. Taking rococo and baroque decorative elements -- rocaille, foliage, curlicues -- Van Essen explores how pattern and ornament can become integral to the structure of a vase, rather than being applied to its surface. Decoration overtakes and disrupts the form of the piece, to the point where it begins to distort, rupture and break down. Van Essen exploits the tensions between incompatible clays, to the point of blasting from within.

In a previous series, *Medical Heirlooms*, Van Essen experiments with and compares various maladies of the human body and their possible "translation" to clay and the jar shape. In the *Syphilis* jars, salt was added to the casting slip, then, during the firing process, the jar burst open with fissures and cracks. The body's maladies and its deterioration become evident in a work like *Psoriasis*: the cracked, flaking surface is the result of both a physical and chemical process. The jar's surface was covered with oily resist that caused the outer layer to adhere only partially to the jar's surface. After being put through a very harsh



Fig. 18
Tamsin van Essen,
*Ornamental
Metamorphosis III*, 2011,
detail



Fig. 19
Tamsin Van Essen,
Syphilis Jar, 2007

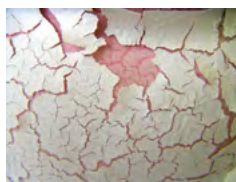


Fig. 20
Tamsin Van Essen,
Psoriasis Jar, 2007, detail

firing cycle so the oil bubbled and burnt away, the outer slip shrank quickly, causing cracking and peeling. All in all, Van Essen's work demonstrates how bodies, animate and inanimate, functional and decorative, reach the point of deterioration, collapse, deconstruction and decay. Bodies are born to die, grow and deconstruct, breakdown and flake away. Therefore, Van Essen's work is an insightful project that sees through the qualities of matter, its weak points and potential deterioration, bringing these characters through collapse and fissure, peeling and cutting, break and burst.

Magdalena Hefetz works with her jars in a politically charged manner. The images, texts and the presence of a broken part become a metaphor for an experience of breakage and trauma in Israeli society and its political conflicts. In one of her works, *Zabar* (2005-7) (fig. 21), Hefetz created a detailed ceramic object that contains the leaves and fruit of a sabra plant. However, in place of its thorns, small toy-soldiers were placed. The combination of the sabra plant with the image of the soldiers echoes the place of the plant in Palestinian and Israeli discourses alike. The plant used to serve as the borderline fencing of Palestinian agricultural grounds, thereby demarcating Palestinian villages' limits, and borrowed to become a metonymy for Palestinian identity. The term was then appropriated by Jewish-Israeli discourses to signify those born in Israel (vs. Jews in Diaspora). The images of the 'spiky' plant, with (Israeli) soldiers placed as spikes over the leaves, allude to the troublesome conflict, the situation of war, appropriation and occupation. The Sabra Jar was well documented, before it was deliberately smashed to the ground by the artist, scattering in all directions, in an act of despair, criticism and deep grief.

In another project, Hefetz uses only a fragment, a shard, a piece of fired clay, which she treated with much attention and care, glazing it turquoise blue, a colour mostly associated with Arab culture in Israel. In this manner, Hefetz' object becomes a metonymy for destruction and breakage, with the extra reference to Arab culture through the tint.



Fig. 21
Magdalena Hefetz,
Zabar Jar, 2005-7
Video projection, 3 min



Fig. 22
Magdalena Hefetz,
Whole, 2006-12

and received through the internet. In Ruff's work, therefore, the 'blow up' of the picture (enlargement) and the 'blow up' of the bomb (detonation) become continuous associations for deconstruction, destruction and dissemination.

In Bouke de Vries' installation, *War & Pieces* (2012) (fig. 14), on the other hand, the blast itself is made of porcelain and ceramic shards, bringing back the image of the bomb mushroom into the territory of clay and ceramics.

A similar kind of research into the emotional impact of the crash and smash, and the relationship of the museum display to the artwork is also present in Neil Cummings and Marysia Lewandowska's *Use Value* project. This sound installation was originally installed at the ceramics galleries of the Victoria & Albert Museum in London, during the *Give & Take* exhibition in 2001, when Cummings & Lewandowska smartly installed the sounds of the 'use value' of porcelains into the museum's collection of dear porcelains. Using recorded sounds of eating and using plates and cups recorded at the V&A cafeteria, Cummings & Lewandowska were successful in creating a transgressive effect that exposed the impossible gap between use value and art-market value of old decorated porcelain utensils. The installation was augmented by the looping of the sound of falling and smashing plates that was constantly broadcasted at the museum's lobby, creating a haunting effect of danger and disaster that left the visitor in a state of doubt and curiosity.

Another form of engagement with a museum collection comes through the film installation of Runa Islam, *Be The First To See What You See As You See It* (2004). This is a looped 16mm projection portraying a young woman walking through a museum collection of fine porcelains displayed on pedestals. Shot in slow motion, the camera follows the woman gently touching the objects, then softly and casually starting to push plates, kettles, cups and saucers off their pedestals to smash onto the floor. The film has an intense sense of carelessness and lightheartedness, in a manner that questions the value attached to museum objects. It is



Fig. 14
Detail from *War & Pieces*
an installation by Bouke de Vries at the Holburne Museum, 2012
© Holburne Museum
© Bouke de Vries
© Tim Higgins

also a reference to an early slow motion film that shows a man dropping a jug of water. Islam's gentle actions that lead to disastrous results for the museum collection while the young woman walks around in grinning, carefree fashion, has a profound effect on the viewer, displaying a sharp contrast between elegance and the catastrophic meaning of it, and alluding to many other situations, social and private, that may carry this sort of dissonance.

The elegance and emotional charge of Islam's project is transformed into a premeditated violent burst portrayed in Simon Fujiwara's work (fig. 15-6). Fujiwara (b. 1982, London) was born to a British mother and a Japanese father, with whom he lost contact at an early age. The fictional film on display seems like a rehearsal between Fujiwara and a British actor to whom he explains the situation and his relations with his father. Fujiwara explains to the actor that after many years of separation he met his father, and since they had little in common, they decided to pass their time together by preparing a tea set of ceramics, much in the spirit of Bernard Leach and his mentor Shōji Hamada. As the two talk through the details of the proposed performance, a set of Leach's tea cups is brought to the table, and to the actor's horror, Fujiwara pulls out of the table drawer two hammers, asking the actor to join him in a violent, deliberate, over-charged smashing of the tea set with the hammers. The scene ends with a zoom out that exposes the whole situation to be set up on stage, leaving the viewer with overwhelming emotions at the view of the smashed cups, the ambiguity of the situation between reality and fiction, theatre and life, real life people and actors, and actual incidents and imaginary situations. The impact of the smashing of the cups with hammers, whether Leach's or not, stays with this viewer for some time, by the effect of the brutal power used against muted objects of obvious fragility.

Fujiwara's violent act stands in sharp contrast to Tamar Schoer's (b. 1948, Kibbutz Alonim, lives in Kllil) compassionate action. Schoer's house, located in an isolated village among



Fig. 15-16
Simon and Kan Fujiwara,
Rehearsal for a Reunion
(with the Father of
Pottery), after Bernard
Leach and Shōji Hamada,
2011, still from video



Fig. 17
Tamar Schoer, *Broken Vessels: Tikkun*, 2010,
still from video

forms still active today. Han Dynasty rulers were some of the most powerful emperors in Chinese history, and to this day, the Chinese people refer to themselves as Han people.²⁷ Therefore, although we are not sure if Ai truly got his hands on a 'Han urn', or if he just wants us to believe so, by choosing to refer to 'Han' in the work's title, Ai is successful in directing the viewer's attention to his meaning beyond the deconstruction of a precious and rare urn. Demolishing power, ruling systems, and old accepted values are indeed at the core of this deconstructive act. Notably, this 'drop' was only the first in a series of other forms of deconstruction for Ai, such as painting Han urns, or decorating a Han urn with a Coca Cola logo.

Another form of deconstruction is suggested by Martin Klimas' photography and its engagement with the fraction of time between full shape and scattered shards, the moment of horror and deconstruction (fig. 9). If Ai chooses his objects to importantly signify the power of culture and the ruling system it stands for, Martin Klimas (b. 1971, Singen, Germany) works through a more subtle gaze. His objects come from a popular view of 'China' - a term that equates culture and material, place and objects, cheap production and porcelain souvenirs. Klimas' 'Chinas' are popular objects of dubious origins, remote from any value or (high) cultural significance. What makes his photographs so interesting and significant for the viewer is the ability to display the 'passage' between completeness and debris, between the full, smooth object and its fragments. In this sense, Klimas' project is about photography rather than ceramics, and as much as Edward Muybridge was determined to find where the horse legs were set during his gallop, Klimas' work is set to discover the process that takes place in front of our eyes but never able to isolate the moment of fragmentation: one moment we see a white, smooth object, and the next we gaze at an area covered with scattered shards, as if we never had the chance to capture the instance of disfiguration and deconstruction. Klimas' images behold the impossible fraction through a series of complexly constructed photographic devices



Fig. 9
Martin Klimas,
Untitled, 2007,
Porcelain Figurines series
Digital photography

that function to grasp this breathless instant of enormous intensity, energy and scattering to present to the viewer.

Another artist who is concerned with capturing the instantaneous moment is the Japanese photographer Naoya Hatakeyama (b. 1958 Iwate, Japan), who shares with Klimas the intensity of the image of the fragmented object. Yet, Hatakeyama's work is centered on the blast of soil or rock (fig. 10), with no specific information provided about the location of the detonation or the nature of the material being exploded. It is about the dispersion, the deconstruction of matter and its transformation into fragments and dust. The work is normally shown in series, hence, exposing the sequence of the event as a succession of frames that capture the process of change and dispersal.

Interestingly, one of the early, successful photographs of a blast was captured by the renowned Japanese photographer Reiji Esaki (1845-1910) (fig. 11), who is well known for his photograph of a torpedo explosion in the Sumida River in 1883. The link between the two series exposes an ongoing interest in Japan in the challenges of photography's technical innovation and experimentation with light and time throughout the past 150 years.

Erez Israeli (b. 1974, Beer Sheva, Israel) contributes to the imagery a group of small postcards documenting the shelling in World Wars I and II found objects which he acquired during his residency in Frankfurt last year. For Israeli the images of explosion are linked to a series of landscape paintings created by amateurs in 1942, at the peak of the Final Solution years. Israeli was fascinated by the image of the explosion, which turns into a sculptural object, changing the landscape, modeling it anew, becoming, in one brief photographic moment, an inseparable part of it.

Thomas Ruff's version of explosions, in his *Jpegs* series (fig. 13), however, links the effect of detonation to the historical memory of war, as its quintessential images are distributed



Fig. 10
Naoya Hatakeyama,
Blast #5419, 1998



Fig. 11
Reiji Esaki, *Torpedo
Explosion on the Sumida
River*, 1883.



Fig. 12
Erez Israeli, *Explosion*
postcards, *Lowland*, 2012



Fig. 13
Thomas Ruff, *Jpegs*, 2006,
C Print, 121.9 x 91.4 cm

mimic the shape and style of the original material, combined and sewn together with needle and surgery suture (fig. 4); and Etti Abergel's various works that make use of shards, fragments, threads, canes, sticks, plaster, wires, papers, tape, aluminum foil etc. -- materials coming from different uses and cultural contexts that are conventionally related to different disciplines (fig. 3). Yet, in Abergel's hands, they are all composed into a new, conglomerated, and Chimaeraesque object that uses the history, memory and lost function of the debris in a formation that holds much emotional and sensual charge within. In a similar manner, Miri Fleisher also combines porcelain shards into heavy ceramic matter, creating 'piled' debris that mount up into tower shaped objects, some of which may be reminiscent of a Muslim town skyline with minarets and domes covering spiked structures. The Chimaeraesque quality here is more entrenched in the actual material qualities of porcelain's smoothness and brightness versus the roughness of the raw clay that forms the fundamental structure of the towers (fig. 6). It is interesting to mention that all three Israeli ceramicists touch upon Palestinian materials and memories which are integral part of life in Israel here and now.

Gideon Gechtman (b. Alexandria, Egypt 1942- d. Israel 2008) created a work that consists of four broken blue-and-white, European style porcelain figurines. The images were broken and then refigured with metal elements, using the missing parts as models for the casting, now accentuated in golden tint. This mixture created two different images of each figurine, now placed on top of a grey Marmara marble block, facing an enlarged photograph of two of the figures framed in golden framing. The work makes a complex Chimeraeic attachment between porcelain and metal, broken pieces turned complete figures again. The fictional completeness is also evident of the fancy style presence of death in Gechtman's work, here present through the figurines gazing at their own photographic reflection.

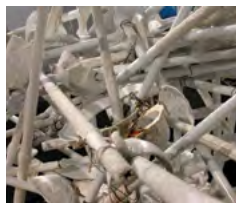


Fig. 3
Etti Abergel,
A Hundred Beats,
2011, detail



Fig. 6
Miri Fleisher, *Jaffa*, 2012



Fig. 7
Gideon Gechtman,
A Handsome Couple,
2001, detail

Smashing and the Chimaera: Deconstruction and Fragments in Contemporary [Ceramic] Arts

In light of the ideas discussed above regarding *becoming*, *void* and *deconstruction*, followed by *reconstruction*, *composition* and the *Chimaeraesque*, the current exhibition examines the meaning and impact of the moment of the crash, and the plethora of possibilities, opportunities and prospects that open up once the fragments are collected and considered as raw material for a novel stage of creativity, inverting meaning and existence. Moreover, fragmented objects suggest the crossroads between the once finished, accepted object and the phase of "raw material" to be transformed and thereby accumulate new layers of meaning. Images and objects in the exhibition display the "after life" of shards and remains transformed into a new phase, in which debris becomes the raw material for creating innovative works of art, with fresh connotations that breach the common use of ceramic utensils and their multiple functions. The juxtaposition of phases makes use of the memory and symbolic value imbued in the charged substance, containing the reminiscences of the past life of the object. This is a mechanism for reconsidering history through reconstruction as a means for constituting the present, which in turn acts a critical apparatus for creating a new and unforeseen future.

Moreover, as this exhibition suggests, artists not only rely on found or already existing shards, but some artists actually start the process by breaking and deconstructing objects, for different reasons.

Considering Ai Weiwei's (b. 1957 Beijing, China) artistic background and the complex relation he holds with government agencies in China, the reasons for smashing the Han urn holds significance. In Chinese history, the Han Dynasty (206BCE-220CE) is considered the most powerful and significant of all Chinese dynasties. During the Han Dynasty, the Chinese ruling organizations, philosophical schools and writing systems were all standardized into



Fig. 8
Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995,
A triptych of gelatin silver prints. Each print
127x100 cm

Chimaeraesque object, therefore, rises above the common and known, the accepted and recognized. Plato already refers to these creatures as “soul-beasts” in *The Republic*, specifically identifying them with the three monstrous beasts mentioned above.²² In so doing, he actually contributes some extraordinary and spiritual characteristics, beyond the known or accepted. All three already had artistic and literary images before Plato’s time, as monsters combined of fragmented animals such as a girl, dog, goat, snake, fish etc. Borrowing this term to describe the reconstruction of new objects, vessels, formations and such, is aimed at identifying the potential locked within the fragment and its route to becoming an image of the soul that goes beyond common reason or the images of the real.

Archaeology and Restoration: Construing the Narrative of the Past

Another form of engagement with the fragment and a source for an expanded narrative is evident in archaeology, the science and study of the past. Archaeological narratives are reconstructed from the study of fragments; therefore, archaeology is quite relevant here. In its material aspect, archaeologists attempt to reconstruct vessels from fragments found in specific locations or excavations, as in the meticulous work of Israel’s Antique Authority restorer, Elisheva Kamaisky (fig. 5). At times, complex vessels are shaped from a small amount of remains, forming a new phase of interpretation and interpolation of comparative existing knowledge applied to the reconstructed object.²³ In this sense, the work of restoration is similar to the creative work of an artist by its means of reconstruction and the attempt to reach a final goal from the primary collection of shards, which in many cases holds a limited amount of information or clues of the past object and is open to interpretive modes of reconstruction by the restorer. When archaeologists are set to describe a culture from its wreckage and ruins, its material remains and textual references, they actually reconstruct a new narrative, a novel world of references that is set forth in



Fig. 5
Elisheva Kamaisky,
*Restoring a small jar from
the Western Wall grounds*,
2012, still from video

parallel narratives based on the data found in the ruins and shards. Since the interpretation and making assumptions about the past contains a high level of re-structuring, the narrative, can depend on personal views and ideologies that may lead to fundamental debates on the possible narratives being told.²⁴ The artist, on the other hand, may relate to the information imbued in the fragment as an opportunity to embark on a new narrative that only partly relates to issues of “truth” or the fragments’ past for the sake of its newly construed future. In this sense, the fragment becomes a new opportunity, “as clay in the potter’s hand,” not less than the fresh mud, this time containing within the raw material the sort of (personal) memory and cultural significance that may be of great value to some artists.

In this text I refer to all new formations from debris as *Chimaeras*. This mythological creature that appeared in Homer’s *Iliad* as early as the 8th century BCE and in Hesiod’s *Theogony*, is possibly one of the most ancient images of amalgamated (rather than hybrid) creatures, described by Homer as a creature that is a conglomerate of a lion, serpent and goat.²⁵ The Chimaera became a model of all possibilities involving multiple sections, each one of these already carrying a specific kind of identity or (symbolic) DNA. Yet, by integrating all parts into a new shape and form that receives a new name and a newly assigned role, the Chimera becomes an independent, newly born creature, as described in *The Republic*’s dialogue, where Socrates requests the discussant to only create and envisage the Chimaera in his own imagination.²⁶ The power of the Chimaera as a novel construct and a fresh formation plays well as a metaphor for the desire of artists to create unknown shapes and functions. Thus, the “Chimaeras” born of the varying attempts at a dialogue between broken vessels and newly constructed objects is, indeed, an exciting process. Consequently, I borrow this term to relate to different works in the exhibition, such as Karen Singer, an archaeologist by education, Chimaeraesque jars built of fragments of local, Palestinian pottery remade in hand-made Papier-mâché fragments that



Fig. 4
Karen Singer,
Alfahuri type 1, 2012

moment of assembly and assemblage, or reconstruction and restoration, of assimilation and hybridity, of creation and creativity. A whole new range of possibilities is now inserted into the collection of shards, calling for a new level of engagement with the substance, one which is beyond the common practices of kneading and pressing, molding and stretching, but a skill to reorganize and reshape a new life based on the memory and past function imbued in the shards.

On the psychological level, the deconstruction of the past for the sake of a newly shaped future, is a concept that can be easily traced in the writings and thinking of Freud, Lacan and other psychoanalysts. However, it is more precisely Gilles Deleuze and Felix Guattari, and their concept of schizoanalysis that encourages the shatter and scatter of the previous for the sake of the newly shaped rhizome.¹³ An important thread of flattening is created here: a three-dimensional object, smashed, spread to become two dimensional or flat, and scattered to create a rhizomatic shape of endless directions and numerous shards on the plateau. This description is in perfect accordance with Deleuze's ideas of the passage from the singular to multiplicity, from psychoanalysis to schizoanalysis, from single shape or use to a multifocal point of view that enables the reshaping of shards.¹⁴

Reconstruction: Typhoon, Scylla, Chimaera and Cerberus

[...]Chimaera. She was of divine stock, not of men, in the fore part a lion, in the hinder a serpent, and in the midst a goat, breathing forth in terrible wise the might of blazing fire.

Homer, *Iliad*¹⁵

Therein dwells Scylla, yelping terribly. Her voice is indeed but as the voice of a new-born whelp, but she herself is an evil monster, nor would anyone be glad at sight of her, no, not though it were a god that met her.

Homer, *Odyssey*¹⁶

One of those natures that the ancient fables tell of," said I, "as that of the Chimaera or Scylla or Cerberus, and the numerous other examples that are told of many forms grown together in one. [...] Mould, then, a single shape of a manifold and many-headed beast that has a ring of heads of tame and wild beasts and can change them and cause to spring forth from itself all such growths.

Plato, *The Republic*¹⁷

[...] he must explain the forms of the Centaurs, and then that of the Chimaera, and there presses in upon him a whole crowd of such creatures, Gorgons and Pegasus, and multitudes of strange, inconceivable, portentous natures.

Plato, *Phaedrus*¹⁸

The combination of shards, of farfetched elements originating from remote origins to recreate new formations and lives is not a new theme. There is a plethora of composite creatures in Greek literature and mythology - from Hesiod's descriptions of the Typhoon¹⁹ to Homer's account of Scylla and Chimaera, which also appears, together with Cerberus, in Plato's dialogues.²⁰ These creatures, contrary to the formulation of *hybridity*, are combinations of particles that can be easily identified as part of a preceding creature with specific description and identity. While hybridity is characterised by "melting" and amalgamation of different sources to create a new form of existence that contains in its history and genealogy sources of varying nature,²¹ the Typhoon, Scylla, Chimaera and Cerberus are creatures made of particles that carry the memory of past existence, shape and function. Thereby, objects that are reconstructed formations contain past memory in the form of (functional) shards, with the characteristics of the past object instilled.

Some may experience these combined images as bordering on the monstrous, and therefore, at times, they are formations hard to accept, as they go beyond normative or accepted form of natural beauty and suited function. The



Fig. 1
Li Xiaofeng, *Porcelain POLO*, 2006, Ceramic shards and wire, photo (c) Miko He, detail



Fig. 2
Yeesookyung, *Translated vase*, 2010, Ceramic shards, epoxy, 24k gold leaf, 135x85x85 cm

Therefore, all pottery objects carry their singular identity, made by the tracing and indexing of the *arche-writing* of the hand.⁹ For Derrida, *arche-writing* is the source of the writing system, as it contains the scratches, traces, marks and signals of the *real* as it was inscribed and instilled into matter.¹⁰ Concurrently, vessels produced through industrial processes of the machine are repetitions of a firstly shaped singular object that has the potential to reproduce and distribute in multiplicities.¹¹

Yet, once fired in the kiln, the mud-ish clay will change its qualities of flexibility and elasticity to become durable, hard and fragile matter. This is a one-way track, a process open to all possibilities and formations until the moment of firing, which is irreversible and fixes the shape, space and colour to become a final object, beyond the infinite possibilities that were encompassed in the wet mud.

Once fired in the kiln, the possible change of the fired object is more likely to take place by the activation of physical power that could smash, crack or break the object into fragments. However, engaging with Derrida's concept of *deconstruction*, the moment of breaking and shattering is a moment of analysis and re-interpretation, going beyond the binary dichotomy between *complete* and *broken*, *object* and *fragment*, *utensil* and *rubbish*, *use* and *uselessness*. Derrida's suggestion is to go beyond the solitary, hermetically assigned function of the (ceramic) object, to enable new options of dismantling and reconstruction, of returning to an open-ended state of reshaping meaning and significance, to empower a dynamic position of alteration and modification.

Deconstruction: Smash and Blast

玉の緒よ 絶えなば絶えね ながらへば、忍ぶことの 弱りもぞする
taman'o'oyo taenaba taene nagaraheba shinoburu koto
no yowari mozo suru

String of beads, if you must break, break; If you last longer, my endurance is sure to weaken.

Princess Shikishi, *Poem*¹²

The *Big Bang* of the smashing object, or alternatively, the deliberate act of dropping or smashing a ceramic object, is experienced as highly violent and intimidating. Yet, the shattering of a unified, complete and singular existence into a plethora of nonequivalent shards of varying sizes and weight is an opportunity for new dimensionality. While the creation of the ceramic object was articulated by Lao Zi as the insertion of space or void into matter, transforming it from a lump into a three-dimensional object, the smash of the vessel is its conversion from three-dimensionality into flat matter. The effort to release space from within, to enable the object to return to two-dimensionality involves a great amount of power and energy, which is released onto the object's surface to penetrate and deconstruct it. This energy can be accumulated by a well-designed action, like Simon Fujiwara's use of hammers (fig. 15-6), or by the *chance operation*, as in Runa Islam's film (fig. 14) or the urn drop, as in Ai Weiwei's defiance (fig. 8), or Martin Klimas' (fig. 9) projects. In those 'accidental' events, it is the dynamism built up through the fall and the instantaneous contact with the hard surface of the floor that creates the enormous energy needed for the smash. However, the fragment as substance occupies a differing position. It contains the detailed traces and memories of the past -- the specificity of function, place, design, time, history, period and cultural context, framework and use value of the object. More often than not, the specific disaster that leads to the destruction and fragmentation of the object, whether by an accidental slip, or a preconceived, well calculated action, is also contained in the fragment.

Once the energy is released, the object is back-to-flat, lying scattered on the floor in a frozen moment of comprehension. The floor (or any other surface upon which the shattering took place) becomes the substance upon which the flattened vessel is lying. Common practice is to accept this moment as a dead-end, collect the shards, and throw them into the bin, end of story. But the shards lying on the plateau can also be a moment of a new beginning, a moment of the post-vessel, post-construction and even, post-deconstruction. This is the

not the text, but the claim to unequivocal domination of one mode of signifying over another. A deconstructive reading is a reading which analyses the specificity of a text's critical difference from itself.

Barbara Johnson, *The Critical Difference*, 1981²

Deconstruction is a philosophical concept closely associated with Jacques Derrida's method of undoing fundamental concepts and distinctions, often articulated as oppositions. *Deconstruction* here, as suggested by Barbra Johnson, is a process of undoing singular, fixed meaning in the text for the sake of its instability and enabling new layers of meaning and application. Derrida used the idea of *deconstruction* in his analysis of philosophical and literary texts as a means to penetrate their texture and recreate new insights delivered from within the existing narrative. First introduced in his quintessential text *of Grammatology*, Derrida set forth to examine the structures of language and its prior acceptance of binary values - good or bad, sacred and unholy, complete and broken.³ The main aim of this process was to overcome the initial dichotomy between spoken and written languages, and the 'naturalness' of speech, as argued by earlier scholars.⁴ The *deconstructive* intention developed through Derrida's texts tremendously influenced further approaches of cultural critique, disallowing a set of hegemonic, prescribed values to structural modes of being and presence. *Deconstruction*, therefore, reexamined previously accepted concepts and commonly used dichotomies, such as advanced/developed and primitive/backwards, valuable and worthless, intelligent and emotional, and the complete and fragmented, smashed object. Translating Derrida's linguistic terminology into the world of ceramics and (clay) constructed objects, plays on multifaceted possibilities, with his notion of *deconstruction* as a form of analysis that enables new formations and reconstructions. Hence, this exhibition endeavors to examine and to celebrate those artists who took on the fragmentary option as a valuable moment - of criticism, of compassion, as a new beginning, or as raw material for novel interpretation.

Becoming-Ceramics

埴埴以為器，當其無，有器之用

shān zi yǐ wéi qì, dāng qí wú, yǒu qì zhǐ yòng

By adding and removing clay, we form a vessel.

But only by relying on what is not there, do we have

use of the vessel.

Laozi, *Daodejing*⁵

The effacement of all figuration in this trace is itself the guarantee of a link, of authenticity; if there is no figuration it is because contact has taken place. The noniconic, nonmimetic nature of this stain guarantees its indexical value.

Georges Didi-Huberman, *The Index of the Absent Wound*

(*Monograph on a Stain*)⁶

In the beginning there was the *arche*: clay or earthenware, dust dug up directly from the earth, a primordial matter, then mixed with water to become a plastic, designable substance in the hands of the potter. Fresh clay comes directly from earth as newly-born, untouched matter, with a limited amount of meaning and memory attached. Therefore, it permits the potter a freedom of action, of design and shaping, molding and formation that can go as far as the physical limitations of gravity and heat. The process of *becoming*⁷ of the ceramic object is an act of imprint and negation. The potter exerts much effort and skill into the insertion of absence, of void and emptiness, into the lump of clay in her hands, to create the vessel. Lao Zi had already identified that what is "not there" is what determines the shape and use of the vessel.⁸ The skilled potter is, therefore, able to shape this absence in a multitude of shapes, by hand or by throwing on the wheel, or molding or copying. The potter's task is to enclose emptiness into the elastic matter of clay, while working through the shape of this enclosure. The imprint of this struggle is what becomes the *trace*, the *impact*, the *sign* and *index* of the potter's hand or shaping process that is registered into the soft clay, as handprint onto the mud.

Smashing!:
Fragility, Deconstruction and Fragments
in Contemporary [Ceramic] Arts

December 2012 – February 2013

Curator: Ayelet Zohar
Benyamini Center Curator: Ronit Zor

Catalogue
Design: Studio Keren & Golan
Photographs: Elad Sarig
Hebrew translation: Ayelet Zohar
English copy-editing: Leslie Winston
Hebrew copy-editing: Ronit Michaelis
Printing and binding: Millenium Ayalon Ltd.

On the cover:
 Naoya Hatakeyama, *Blast #8326* (detail), 1998
 C Print, 38x57cm

Acknowledgements:
 We would like to extend our sincere gratitude to all those who supported the process in good advice, ideas and practical help:
 The Antique Authority / National Treasures of Israel team, especially Dr. Orit Shamir and Ms. Galit Litani; Dr. Eran Arie, Israel Museum, Jerusalem; Efrat Livni for her support at different stages; Zemer Peled for her enthusiasm and tremendous help; Tzuli Neumann for her advice at different hanging stages; Arch. Arie Kutz, Arch. Roni Nir and Arch. Yael Almog for their support and advice.

© 2012, Benyamini Contemporary Ceramics Center, Tel Aviv



בית בנימיני המרכז לקרמיקה עכשווית
 Benyamini Contemporary Ceramics Center
 בית בנימיני מרכז הקרמיקה המודרנית



ISRAEL DESIGNER CRAFTSMEN'S ASSOCIATION

SMASHING!:
FRAGILITY, DECONSTRUCTION AND FRAGMENTS IN
CONTEMPORARY [CERAMIC] ARTS

AYELET ZOHAR

When I chose the word, or when it imposed itself on me -
 I think it was in of Grammatology - I little thought it would
 be credited with such a central role in the discourse that
 interested me at the time.

Jacques Derrida, *A Letter to Japanese Friend*, 1983¹

Smashing!: *Fragility, Deconstruction and Fragments in Contemporary [Ceramic] Arts* is a project that considers the process of ceramic-making from the charged position of its deconstruction and the fragment. It is commonly accepted that broken ceramics have reached a dead end, usually ending up in the rubbish bin. Nonetheless, the fragility and delicacy of the ceramic material is part of its charm, and the shared love for pottery, ceramics and porcelain objects. As the curator of this project I endeavor to examine this stimulating momentum of death and rebirth, desecration and re-sanctification, deconstruction and restoration of the ceramic matter as it is represented in the work of visual, non-material artists, as well as ceramic artists. Therefore, *Fragility and Smashing* offers a collection of artworks that scrutinize the [un]holy moment of smash, blast and crash of the pottery object, along with attempts to reconstruct and re-contextualize the fragments that return to the substance stage to create a new phase and forms of life.

Deconstruction: Beyond Hermetic Singularity

Deconstruction is not synonymous with destruction, however. It is in fact much closer to the original meaning of the word analysis itself, which etymologically means "to undo" -- a virtual synonym for "to de-construct." [...] If anything is destroyed in a deconstructive reading, it is

האוצרות הלאומיים של ישראל

Etti Abergel

Neil Cummings and
Marysia Lewandowska

Miri Fleisher

Simon Fujiwara

Gideon Gechtman

Jim Hamlyn

Naoya Hatakeyama

Magdalena Hefetz

Erez Israeli

Elisheva Kamaisky

Martin Klimas

National Treasures of Israel

Tamar Schoer

Karen Singer

Tamsin Van Essen

Ayelet Zohar