

המיכל והתכולה

כדים ודימויי כדים באמנות ישראלית עכשווית





המיכל והתכולה

כדים ודימויי כדים באמנות ישראלית עכשווית



בית האמנים ירושלים
נובמבר 1993

אוצר התערוכה: אליק מישורי
התערוכה והקטלוג בסיוע ובאדיבות
מנהל התרבות, האגף לתרבות ואמנות,
המחלקה לאמנויות פלסטיות. עיריית ירושלים-האגף לתרבות.

עיצוב והפקת הקטלוג: מיכל גמליאלי.
צילומים: יורם להמן.
תרגום מעברית לאנגלית: אליק מישורי.
לוחות: טפסר ל. 1991 בע"מ.
הדפסה: מפעלי דפוס בן צבי בע"מ.

© כל הזכויות שמורות לבית האמנים, ירושלים, 1993.



המיכל והתכולה

כל היצירות שקובצו לתערוכה זו עוסקות בסוגים שונים של כדים בין אם הן מתארות כד או שהן עצמן סוג של כד. מאז שנוצר, יוחסו לכד היבטים סמליים מעבר להיבטים הפונקציונליים שלו. כסמל חזותי הוא שייך לקונטקסט שבו נוצר; צורתו מסמלת רעיון מסויים בתקופה אחת והיא עשויה לסמל רעיון שונה לחלוטין בתקופה אחרת.

צורת הכד היא אחד הסימנים המוכרים ביותר בתרבות העממית הישראלית. כסמל עממי, אי אפשר היה שלא יחדור לתודעתם של אמנים החיים ויוצרים בארץ. בין אם התייחסו אליו ישירות ובין אם נגעו בו ברמיזה תת-מודעת הרי שלמוטיב הכד באמנות ישראל יש היבטים יחודיים המציינים אותו על-פני העיסוק הסמלי במוטיב הכד בתרבויות ובתקופות אחרות. מאז החלו הנסיונות הראשונים ליצור אמנות ישראלית יחודית עסקו האמנים כאן במוטיב הכד. היצירות המוצגות בתערוכה זו אינן מספרות את כל ההיסטוריה שלו. הן מהוות מקבץ קטן המבוסס על בחירה אישית, המעיד על תופעה רחבה, כללית: מוטיב הכד הממשיך להעסיק אמנים היוצרים בארץ בשנות ה-90.

אמפורה, מרד ותקומה

הסמלים שנבחרו בידי מעצבי הכסף החדש למדינת ישראל שזה עתה קמה (1949) הדגישו רעיון ציוני מוכר: נסיון לקשר בין ההווה - לידתה של מדינת ישראל - לבין פאר העבר של עם ישראל בארץ-ישראל. כדי להגיע לרצף היסטורי סמלי זה, המקשר בין שתי התקופות (ופוסח על גלות של אלפיים שנה), נצרכו המעצבים לסמל בעל כוח סוגסטיבי רב. אחד הסמלים שנבחרו על-ידם היה כד (אמפורה). הוא לקוח ממטבע מימי המרד השני (132-135 לספירה).

לאמפורה המופיעה על המטבע צוואר חלול וידיות עגולות. תיאור חזותי כזה ייצג, כנראה, את אמפורות השמן, שבשמך הדליקו את מנורת שבעת הקנים שבבית המקדש. דימוי האמפורה נבחר בשל כוחו הסוגסטיבי: זהו אחד הסמלים לבית המקדש המבטא את עוצמת הרגש הלאומי בתקופת המרד האחרון (מרד בר-כוכבא) שדוכא באכזריות.¹ הבחירה באמפורה כסמל שיופיע על מטבעות "חירות ישראל" איפשרה לבר-כוכבא להמשיך מסורת מכבית (או זו של המרד הראשון) שכן לסמל זה זיקה גם לחג הסוכות. בזמן שבית-המקדש היה קיים, היה חג הסוכות חג אסיף עממי שבו התקיימו טקסים של ניסוך מים. בכל יום של החג מילאו צלוחית זהב במי מעיין השילוח ומשם הביאו אותה בתהלוכה חגיגית למזבח, שעליו נוסכו המים בידי הכהנים.² אחת הדיעות טוענת כי הכלי שעל מטבע בר-כוכבא הוא אותה צלוחית זהב שבה השתמשו בשמחת בית השואבה.

המסר הסמלי של שני הפירושים לדימוי החזותי של הכד המופיע על המטבע העתיק עוסק בראש ובראשונה ברעיון הגאולה. לניסוך המים בחג הסוכות נקשרו היבטים של טהרה וגאולה וכך גם למנורת שבעת הקנים. האור שנבע ממנה סימל את הקשר שבין עם ישראל לאלוהיו, קשר שאף בו רמז לגאולה. טבעי היה הדבר שמעצבי סמליה הראשונים של מדינת ישראל יורו על הזיקה בין רעיונות הגאולה והנוסטלגיה לפאר עברו של עם-ישראל בתקופת בר-כוכבא לבין הרעיון הציוני הרואה בהקמת מדינת-ישראל מעין סגירת מעגל: המדינה המודרנית מהווה המשך לחיי עם ישראל בארץ-ישראל במאות הראשונות לספירה. ציטוטו של הכד מן המטבע העתיק מהווה הד לתפיסה

הכללית בארץ, המקשרת בין העבר להווה. זהו אולי אחד המקרים הראשונים שבו ציטוט חזותי כזה של כד מורה בדרך סמלית על הקשר שבין שתי התקופות.

"להעלות חרס" ולהיות ישראלי

הקשר עם העבר הוא אחד מהרעיונות המעסיקים את אמני ישראל מאז תחילתה של האמנות הישראלית. באמצעות קשר זה ניסו לבטא חזותית את המקומיות הישראלית. אחת מהדרכים הברורות והישירות ליצירת קשר עם העבר באה לידי ביטוי בהתייחסות לממצאים הארכיאולוגיים שנחשפו בארץ. כמוכן שהעיסוק בארכיאולוגיה אינו ייחודי לישראל; חפירות ארכיאולוגיות מתקיימות בכל רחבי העולם אך ספק אם בציבור הרחב מיוחסת להן משמעות סמלית כה טעונה כמו זו המוענקת להן בארץ.³

איזכור הממצאים העתיקים - פסלים ותבליטים או שברים וכלי קרמיקה - רומז לעבר בדרך ברורה. ההתייחסות לכד כממצא ארכיאולוגי - ישירות או בעקיפין - נעשתה אפוא למוטיב נפוץ אצל אמנים ישראלים רבים ובמיוחד אצל אלה שחתרו ליצירה המבטאה מקומיות ישראלית. טבעי הדבר שהעיסוק בממצאים ארכיאולוגיים יקבל ממד מודגש במיוחד אצל אמנים ישראלים העוסקים ביצירת כלים העשויים חרס וכן אצל אלה העוסקים בפיסול קרמי.⁴ זאת בשל המדיום האמנותי המשותף הקושר בין יצירותיהם העכשוויות לבין היצירות מן העבר. ביצירותיהם של אמני הקרמיקה הישראלים אפשר להבחין בבירור בשימוש שהם עושים במוטיבים הלקוחים מתרבויות עתיקות שהיו קיימות באזורנו כמו התרבות השומרית, האכדית והמצרית.

ההתייחסות אל העבר, אל החפירות הארכיאולוגיות, באה לידי ביטוי ביצירות של יעל עצמוני, המכסה את כדיה בתדפיסים זעירים של שרטוטי חתכים של כלי חרס. השרטוטים לקוחים מספרים ומכתבי-עת המוקדשים למחקר ארכיאולוגי. הצמדת הדימויים המודפסים של חתכי הרוחב על הכדים שיצרה, מקשרת בין הכד המודרני לבין אבותיו העתיקים. את כדיו של אודי אבן מעטרים ראשים של בעלי חיים (ראמים, כבשים, תישים) המאזכרים בצורותיהם קישוטים של כלי פולחן עתיקים מסביבתנו הקרובה.

הנטייה לאוניברסליות, להתמזגות עם התפיסות והחיפושים האמנותיים בני התקופה במרכזי האמנות הגדולים מהווה היפוך מושלם לנטייה לחיפוש אחר מקומיות ישראלית. אחד מהיבטיה של נטייה זו באמנות הישראלית בא לידי ביטוי בלגלוג על השאיפה המנוגדת, זו המתמקדת במקומיות. ביטויים מלגלים על תרבות מקומית "סנטימנטלית" אפשר היה למצוא ביצירותיהם של רפי לביא ויאיר גרבוז.⁵ כדי להביע את המסר המלגלג שלהם, נזקקו לסמל חזותי אקספרסיבי אותו מצאו בדימוי הכד. הוא ייצג עבורם את השאיפה למקומיות שאתה לא יכלו להזדהות.

כעשרים שנה לאחר הלגלוג הפופיסטי, איזכר בוקי שוורץ את מוטיב הכד ב"כד ורוד בפלורנטין", מיצב וידיאו שהציג בסדנאות האמנים בתל-אביב בשנת 1992. הלגלוג פינה מקומו להתבוננות בוגרת של אמן ישראלי. באמצעות המיצב הציג את הפן האוניברסלי ביצירתו, שממנו אין הוא יכול להתנתק, לצד הפן המקומי. תנודת המטוטלת בין שני קטבים אלה ביצירה, שדימוי הכד מייצג אותה חזותית, משקפת נאמנה הלך מחשבה המאפיין אמנים ישראלים רבים אחרים: הנסיון לפשר בין שתי גישות קוטביות שאין באפשרותם להתכחש לכל אחת מהן ולפיכך הם מכלילים את שתיהן ביצירותיהם - זו לצד זו.

איחוד המקומי עם האוניברסלי מפגיש את האמן הישראלי (מאז סוף שנות השמונים) גם עם נטייה לשבירת ערכים, לסידור מחדש, לבחינתם ולעתים קרובות אף לשלילתם המוחלטת. השבירה הפוסט-מודרנית באה לידי ביטוי גם בכד הנשבר שבירה מטפורית, ושבירה תרתי משמע.

שבירה: פירוק, ניתוח ובנייה

כל מעשה שבירה הוא התנגדות סמלית לתפיסה הקלסית של העיסוק בקרמיקה. הוא מבוסס על התפיסה הפוסט-מודרנית, המתייחסת למסורות ולמיתוסים הקשורים באמנות, אותם היא נוטה לנתץ ולהרוס, לפרק לגורמים ולהרכיבם מחדש. גישה זו באה לידי ביטוי בהריסה מכוונת של כלים העשויים חומר אותם יוצר האמן בדרך וירטואוזית בעבודה קלסית על האובניים. הוא מועך את הכלים בעודם לחים ושורף אותם בתנור במצבם השפוף. כך נוצרת אמירה אמנותית על מדיום הקרמיקה עצמו, אמירה המתקוממת כנגד השלימות הוירטואוזית הקלסית.

הדרך ממעשה השבירה אל **תחום הפיסול** הפכה קצרה ביותר. יצירות פיסול אינן פונקציונאליות (במובן הצר של המילה). הן פתחו בפני הקרמיקאים פתח לזניחת הפן הפונקציונאלי ביצירותיהם. עיסוקם של קדרים הלך אפוא ונע מתחום יצירתם של כלים העשויים במלאכה וירטואוזית אל עבר תחום הפיסול. ומכאן נבעה תופעה מעניינת שבה נוצק היפוך בהבטים הסמליים-קלסיים של הכד. ככלי קיבול למזון, למיים או ליין היה הכד מאז ומתמיד מטפורה לחיים. ככלי קיבול לעצמות המת או לאפרו, היה מטפורה למוות.⁶ שני ההיבטים הסמליים האלה מעורערים ומעוותים בתפיסה הפוסט-מודרנית. ביצירות המוצגות בתערוכה הכד אינו מסמל דווקא מות או חיים: דימויו מערערים היבטים סמליים אלה ולעתים הופכים אותם על פיהם.

הרצון לערער את התפיסה הקלאסית של הכד ככלי קיבול גרם לרעיה רדליך לחיתוכו; לאחר שנחתך, הופיעו בו קצעים קוביסטיים. העיסוק בכד פנה אפוא יותר למחקר היבטי הפנים והחוץ שלו. התפיסה הישראלית - קלסית של קישור ההוה עם העבר, מתהפכת ביצירתה; במקום קשר נוצר ניכור. הכן שעליו שוכן הכד החתוך שיצרה עשוי פרספקס. חומר מודרני זה, שעליו הוטבעו דימויים מתחום הטכנולוגיה, מהווה ניגוד מושלם לכלי העתיק המונח עליו.

שבירה ופירוק של כד אפשר למצוא בסדרת יצירות של טובה לוטן. בפורמט אחיד, (מרובע) מיקמה העתק מצויר של "קערת פנתסיליה", כד יווני קלסי המעוטב בקטע מסיפור מיתולוגי.⁷ על הציור, העשוי בסגנון "הדמות האדומה" מתקופת יון העתיקה הניחה לוטן שכבות על גבי שכבות של צבע וחומר. באמצעות פתיחת "חלונות", שעוצבו בצורות גיאומטריות פשוטות, יצרה התחפרות של השכבות זו בזו. הציור המקורי שעל-פני הכלי היווני רוסק בעבודתה והתפרק לחלקים.

בעוד לוטן עוסקת ביחס השורר בין העיטור שעל-פני הכד לבין מעטפתו, עוסקת רונית אתרוג במחקר המהות הסמלית-פונקציונאלית של הכד. הכדים המופיעים ביצירותיה הם תוצאה של תהליך התבוננות סימולטני הרואה בעת ובעונה אחת הן את המעטפת והן את התכולה, את החיצוני ואת הפנימי, את הנפחי ואת השטוח.

בסדרת יצירותיה מופיעות וריאציות על מוטיב הכד שבהן היא מציגה אותו כנפחי, כנגזרת, כשהיא מסתכלת עליו במבט-על או במבט מן הצד. לעתים הכד נראה תחום וברור ולעתים הוא מעורפל, שקוף, ונמוג אל תוך רקע הציור; השקיפות גורמת לו שיראה כאילו הוא מרחף. מבחינה טיפולוגית יש דמיון בין כד לפעמון: שניהם חפצים העשויים מעטפת חיצונית מתעגלת הסוגרת על נפח פנימי. אך מבחינה פונקציונאלית מסורתית הם שונים. את צליל הפעמון יוצרת המעטפת (וזה מתרחש רק כאשר ה"תכולה" ריקה) ואילו בכד מתבטלת כמעט המעטפת מפני התכולה המוחזקת בידיה.

התייחסות מושגית זו לתכולה ולמעטפת באה לידי ביטוי גם ביצירותיה של לידיה זבצקי. חלק מהכדים שיצרה עשויים עבודת אבניים. אחרים עשויים כאילו מ"שבריי" כדים המאוחים-מרופאים בפסי מתכת (עופרת). לכל "כד" העניקה האמנית מגוון אדיר של צבעים וטקסטורות, חלקן מבריקות, חלקן עמומות. בכמה מה"כדים" ניתן לראות את החומר השרוף העירום או חלקי טקסטורות עשנות ומנוקבות בגוונים של אפר. מעבר לעיסוק בכד עצמו הקדישה זבצקי מחשבה גם למכסה הסוגר אותו. הסגר הוא כד בפני עצמו, העשוי אף הוא על האבניים. על כל אחד מהמכסים מופיעים מוטיבים של פירות, עלים, ניצני פרחים וגבישים בווריאציות שונות.

למה משמשים כדיה? מה הם הנוזל, האבקה, או הגבישים האגורים בתוכם? ב"כדים" של זבצקי נרמז התוכן הפנימי של הכד בפני השטח החיצוניים שלו. בכל אחד מהם מצוייה תכולה דמיונית קסומה. עושר פני השטח של הכדים מציב אפשרויות אין-ספור לפיענוח מהותו של התוכן הפנימי. האם הכדים מכילים רעל או את סם החיים?

שבירה ומחקר צורני מאפיינים גם את ה"עמודים" שיוצרת **זיוה בן ערב**. כל גופם השברירי עשוי מעין כסות "קשקשים" שנובעת ממגע אצבעותיה בחומר הרך. יריעות החומר הקטנות והשטוחות המרכיבות אותם מתחברות אחת לשניה בצורה שברירית, הסותרת מבחינה חומרית את עמידתם האיתנה. טכניקת השריפה המיוחדת גרמה להוצרותם של מרקמים צבעוניים עשירים, מלאי דקויות וניגודים. את הטקסטורות המוכרות של החימר השרוף הקלסי החייתה ערב בשיבוצם של חומרים שאינם שייכים כמעט לתחום הקרמיקה, כמו זכוכית.

שבירה: אימפוטנטיות ושתיקה

מאז ראשית יצירתו היה הכד, כאמור, סמל לחיים בשל היותו כלי המשמש לאגירת מזון. לעתים העניק האמן לכד צורות זואומורפיות. הכד נוצק בדמותם של אברים, חלקי אברים, ולעתים גם כראש או כגוף של חיה כלשהי. היצורים המוזרים **שדייז מוריס** מלביש על הכדים המפוסלים שלו עשויים צירוף של דמויות אדם, "מלאכים" (או יצורים מעופפים אחרים) ובעלי חיים. הם מדברים שפה אילמת של טקסים ופולחנים מיסטיים שאינם ניתנים לפענוח ובהם תערובת של מזרח-תיכוניות, המזרח הרחוק ואולי גם סממנים הלקוחים מתרבויות דרום-אמריקה. אך היצורים המכונפים של מוריס - בניגוד למקור שממנו נלקחו - אינם מעופפים. האיפיונים המיניים של פסלוני "אלי" ו"אלות" הפריזן שיצר הם אמביוולנטיים ולכן ניתן לערער על היבט ה"פוריות" שלהם. האוירה האקספרסיבית שפסלים-כדים אלה שלו משדרים לנו היא אימפוטנטיות בעיקרה.

תכונתו הבסיסית של הכד ככלי קיבול נמחקת ממנו ביצירות של **דני דיוויס**. כדיו "שבורים" ומאוחים ב"תחבושות" ברזל; גם הם אימפוטנטים. המיכל הכדי של דיוויס אינו מסוגל להכיל תכולה כלשהי ובשל כך הוא בוגד ביעודו המקורי. הצורה המיוחדת של כדיו מקשרת ביניהם לבין פעמונים או תופים קדמונים ובעמידתם השותקת הם משדרים מוסיקה אילמת.⁸

חוסר היכולת למלא תפקיד בסיסי, אותה אימפוטנטיות טעונה, מועברת גם מקבוצת ה**ציפורים** שיצרה **מגדלנה חפץ**. את כדי החימר הפחוסים שלה ניקבה בבטנם ועטפה אותם ב"כנפיים" לא פונקציונאליות. הכדים-ציפורים אינם מסוגלים לעופף. הם כבולים לכנים שעליהם הוצבו, כמו ציפורים הכלואות בכלוב.

שברי זכרונות: חפצים אישיים כדיוקן למזכרת

הכד השימושי - כד לחלב, כד למים, כד לפרחים - הוא חפץ ביתי המשרת אותנו בחיי היום יום שלנו. אנשים מתקשרים לחפצים ביתיים כמו גם לרהיטים המקיפים אותם ואזי אלה נעשים חלק מביתנו, חלק מאיתנו. החפץ מהווה מעין אטריבוט שלנו, משהו שדרכו אפשר ללמוד על התכונות הייחודיות של כל אחד מאתנו. להיבט ייחודי זה של החפץ האישי מתווסף מימד סמלי שתמציתו הניגוד בין הנצחי לחולף; בין נצחיותו של החפץ הדומם לבין חלופיות האדם. לאחר המות מותיר אחריו האדם חפצים שונים ההופכים בתפיסתנו למעין "דיוקן זיכרון" שלו, כמעט ל"רליקוויה" שלו. בין יתר החפצים גם לכד נקשרים היבטים נוסטלגיים אישיים ביותר.

לאה כוכב-שבדרון מתייחסת אל הכד כאל חפץ המוצג לנוכח "תפאורה" ביתית של וילון, שולחן וכ'. מציוריה הליריים, מועברת אלינו תחושת האהבה לחפץ הביתי המוכר, שתוך כדי הסתכלות חוזרת ונשנית בו, הוא מהווה נושא לציור קלסי של תפנים. ציוריה חדורים אוירה של שקט, שלוה ורוך.

בציוריה של **נורה פרנקל** מופיע הבד כאיזכור לאנשים שאינם כאן. חפציהם האישיים מסמנים את דיוקנם האישי רוחי הזכרונות. אך בניגוד מושלם לתפיסה מלאת עצב כזו מופיעה בציור שהקדישה לאחת מארבע עונות השנה כוריאוגרפיה של מחול אביבי, צבעוני מרגש ודינמי, הנוצרת באמצעות הצגת אותם כלי קרמיקה ביתיים - כדים, קומקומים, פנכות ומסננות.

באמצעות אותו היבט אישי רווי זכרונות, הנקשר ל"כלי-בית" יוצר **משה גרשוני** את המסר העצוב והטרגי המובע ביצירותיו. הקבצת הכלים בסביבה כמו-אמיתית שבה נעשה בהם שימוש, מציגה אותם כאילו באמצעו של טקס, או במהלך ארוחה משפחתית - שהופסקה בצורה פתאומית. הצגת כלי-הבית בדרך המורה כאילו "נותרו מאחור", יוצרת תמונה של רגע שהוא מעבר לזמן; הכלים הופקעו מסביבתם הטבעית, מהזמן ומהשימוש הספציפי שלהם נועדו. באמצעותם נוצרת בתפיסתנו תמונת מצב שבו קבוצה אנונימית של אנשים נאלצה לעזוב את ביתה בחטף כשמאחוריהם נותר סימן טרגי.

כל הכדים, הספלים והצלחות של גרשוני שימשו במקור ככלים ליטורגיים, ככלים לטקסי פולחן יהודיים, שרובם ככולם נערכים בבית ולכולם היבטים של קדושה. גביע לקידוש, ספל לנטילת ידיים, קערה לחלות, גביע וקופסת בשמים לטקס ההבדלה. אך כולם איבדו את תפקידם המקורי. במקור שימשו הכלים לטקסים הקשורים עם טהרה.⁹ בכלי הקיבול הממוחזרים שיצר, יצק גרשוני היבט אימפוטנטי בכך שהם אינם מסוגלים עוד למלא את יעודם ולסייע באקט של טהור. הוא יצר בכלים עירוב ובלבול של כמה טקסים; פסוקים מן התנ"ך וקטעי תפילות נחתו-נחרטו עליהם כשלעצמם אין כל קשר מבוקר בין הטקסט לבין תפקידו הסמלי של הכלי שעליו נחקק. בנוסף לטקסט הטביע האמן על הכלים **כתמים** צבעוניים. הכתם, שהוא היפוכו הגמור של מושג הטהור, הוטבע על הכלי באמצעות הזיגוג הקרמי. בכך הכתים גרשוני את הכלי בכיסוי פרמננטי, שאינו ניתן להסרה.

הכלים של גרשוני מהווים ביטוי לסוג מסויים של "ישראליות". תכונה זו נוצקת בהם בדרך פרדוקסלית באמצעות שימוש מעוות של ציטוטים מן המסורת היהודית. הבעיטה של גרשוני במסורת נוגעת כבר כמעט בחילול הקודש. עצם העובדה שכלים אלה שלו לא הצליחו לזעזע רבים מורה על כך כי כדי להזדעזע מחילול הקודש על המזדעזע להכיר קודם כל את מהותו של הקודש.

כדים: טבע דומם ונושם

הכד כחפץ בעל צורה מושלמת, מוכר ושמיש בחיי היום יום, היווה מוקד להתבוננות ומחקר בקרב ציירים מאז החלו לצייר ציורי "טבע-דומם". בין יתר תפקידיו הוא משמש גם כאובייקט שדרכו בוחנים אמנים בעיות אמנותיות בשדה הציור. כל אמן בוחר את הכד הנמצא ברשותו וממנו הוא יוצא למסע החיפושים שלו. הכד של **שיר שבדרון** הוא כד אנגלי ואילו בכדיו של **עמוס רבין** מופיעים מוטיבים מזרחיים מתורכיה, מפרס ומאמנות הקרמיקה הארמנית. כדיו של **דוד גרשטיין** "ישראליים".

שבדרון מתעניין בבעיות של ייצוג החלל בציור: שטיחות לעומת תלת-ממדיות. הוא מציג אותן בציוריו באמצעות המיקום הספציפי שבו בחר להעמיד את הכד: על קצה שולחן המכוסה שטיח פרחוני. בד הרקע "מתכוף" בציוריו פעמיים: פעם אחת כשהוא נוגע בשולחן ובפעם שניה כשהוא נופל ממנו כלפי מטה. קווי שבירה אלה מעט מטושטשים בציורים; בשל כך, העמוק הופך שטוח בתפיסתנו והשטוח לעמוק.

שטיחותו של הכד מעסיקה גם את עמוס רבין. הוא מתייחס בציוריו לעיטורים השטוחים שעל-פני הכדים התופסים בציוריו את מלוא שטח התמונה. כך הולך בה החלל וכמעט מתבטל; הציור כולו הופך עיטורי וכמעט שטוח. התאורה בציוריו של רבין מציגה את הכדים באווירה קסומה של מיסתורין. האור הכחול מזכיר איכויות של אור החודר מבעד חלונות זכוכית קטנים בכיפות של מבנים מוסלמים.

התעניינות ביחסים האמביוולנטיים של דו-מימד ותלת-מימד בציוור אפשר למצוא גם אצל **דוד גרשטיין**. הכדים מסודרים בציווריו בקבוצות. סידור כזה הביא אותו למחקר צורני במושגי הצורה והנפח. את תוצאות הניתוח והבנייה מחדש של מושגים אלה הוא פורס בתמונתו סביב הדימויים המרכזיים של הכד.

הכדים ודימויי הכדים המרכיבים תערוכה זו מעידים על מיגוון רחב של דרכי התייחסות לחפץ ספציפי אחד: התמקדות בצורתו המורפולוגית, במטענים הסמליים שנקשרו לדימוי הכד ובהתבוננות פסיכולוגית-חברתית. כל דרך יצאה אל מסע הגילויים שלה מנקודת מוצא משותפת - צנועה ופשוטה. תוצאות החיפושים והתגליות - ברוב המקרים - יצקו בפשטות הכדית מורכבויות ודקויות הראויות לתצוגה.

אליק מישורי
ספטמבר, 1993

הערות

1. רייפנברג, **מטבעות היהודים**, הוצאת ראובן מס, ירושלים, תש"ח, עמ' 32.
2. **סכה**, פד, מט-מי, כפי שצוטט אצל רייפנברג, **שם**.
3. מקרה דומה שבו המשמעות הסמלית אף גוברת על ייחודם של הממצאים הארכיאולוגיים עצמם הן החפירות הארכיאולוגיות באתרים אינדיאניים בארה"ב, המשמשות בסיס לחיפוש אחר "שורשים".
4. Alec Mishory, "Ceramics From Israel". *Catalogue of an Exhibition*, Ceramic Artists Association of Israel, Marienkirche Frankfurt/Oder Germany, 1992.
5. גדעון עפרת, "כד הארוס וכד האפר", **עם הגב לים, דימויי המקום באמנות ישראל ובספרותה**, אמנות ישראל, 1990, עמ' 247.
6. על כך עמד כבר הד"ר גדעון עפרת במסה שכתב על דימויי הכד באמנות הישראלית. "מה שהחל באמנות ישראל ככד
7. פנתסיליה, מלכת האמזונות, שיצאה בראש חילותיה להגן על טרויה מפני תוקפיה, מצאה את מותה מידי אכילס במהלך הקרב. הציוור שעל-פני הכלי היוני מתאר אותה ברגע שבירתה, כשהיא כורעת על ברכיה מעוצמת פגיעתו של אכילס. טלי תמיר, "משחקים ומבוכים", **קטלוג תערוכה, טובה לוטן**, גלריה שלוש, תל-אביב, 1993.
8. בכמה מכדיו של דיוויס נעשה שימוש במיצג (1990) "אישה מן הכדים" (ובסרט המתעד אותו) של האמנית עדינה בראון. במיצג שימשו הכדים, בין היתר, ככלי נגינה.
9. אליק מישורי, "כלים שבורים, מוטיב הטהרה ביצירות הקרמיקה של משה גרשוני", **סטודיו, כתב עת לאמנות**, דצמבר 1990, עמ' 17.

היצירות המשתתפות בתערוכה

1. אודי אבן, **ערוגת כדים**, 1993, חימר וזרעים, חמישה כדים, גובה כל כד 50 ס"מ, השאלת האמן.
2. רונית אתרוג, **כדים**, לכה ופיגמנטים על נייר, 70X100 ס"מ, אוסף צירנה ואליק מישורי, ת"א.
3. רונית אתרוג, **כד ופעמון**, 1992, 50X70 ס"מ, פיגמנטים ולכה, השאלת אוסף נ. דינרי.
4. רונית אתרוג, **כד עם ציפורים אדומות**, 1992, 50X70 ס"מ, פיגמנטים, לכה ועלה זהב, השאלת רונית אנטלר.
5. רונית אתרוג, **שני כדים**, 1992, לכה, צדפים ופיגמנטים על דיקט, 40X40 ס"מ, השאלת האמנית.
6. זיוה בן ערב, **שביל הזכוכית**, 1993, חימר שרוף ושברי זכוכית, גובה 150 ס"מ, השאלת האמנית.
7. זיוה בן ערב, **ללא שם**, 1993, חימר שרוף, גובה 150 ס"מ, השאלת האמנית.
8. זיוה בן ערב, **ללא שם**, 1993, חימר שרוף, גובה 150 ס"מ, השאלת האמנית.
9. זיוה בן ערב, **ללא שם**, 1993, חימר מצופה זיגוג קרמי, השאלת האמנית.
10. יהושע גריפית, **להטוטנית**, 1993, אקריליק על נייר, 140X100 ס"מ, השאלת האמן.
11. יהושע גריפית, **ג'ני**, אקריליק על בד, 122X110 ס"מ, השאלת האמן.
12. משה גרשוני, **כוס ישועות אשא**, 1988, כד חרסינה מצופה בזיגוג קרמי, השאלת האמן.
13. משה גרשוני, **בואי כלה**, 1988, ספל וצלחת חרסינה מצופים בזיגוג קרמי, השאלת האמן.
14. משה גרשוני, **צדק לפניו יהלך**, 1988, פנכה מצופה זיגוג קרמי, השאלת האמן.
15. משה גרשוני, **מאין באת ולאן אתה הולך**, 1988, פנכות מצופות זיגוג קרמי, השאלת האמן.
16. דוד גרשטיין, **כדים I**, 1993, אקריליק על בד, השאלת האמן.
17. דוד גרשטיין, **כדים II**, 1993, אקריליק על בד, השאלת האמן.
18. דוד גרשטיין, **כדים III**, 1993, אקריליק על בד, השאלת האמן.
19. דני דיוויס, **צלחות עם קיר**, 1993, חימר שרוף, גובה 30 ס"מ, השאלת האמן.
20. דני דיוויס, **כד**, 1990, חימר שרוף, ברזל, עופרת, גובה 150 ס"מ, השאלת האמן.
21. דני דיוויס, **כד**, 1990, חימר שרוף, ברזל ועופרת, גובה 150 ס"מ, השאלת האמן.
22. לידיה זבצקי, **כד**, 1993, חימר שרוף מצופה זיגוג, גובה 180 ס"מ, השאלת האמנית.
23. לידיה זבצקי, **כד**, 1993, חימר שרוף מצופה זיגוג, גובה 180 ס"מ, השאלת האמנית.
24. לידיה זבצקי, **כד**, 1993, חימר שרוף מצופה זיגוג, גובה 180 ס"מ, השאלת האמנית.
25. לידיה זבצקי, **רישום לכדים**, 1993 עפרון, השאלת האמנית.
26. מגדלנה חפץ, **ציפור**, 1993, חימר שרוף, השאלת האמנית.
27. מגדלנה חפץ, **ציפור**, 1993, חימר שרוף, השאלת האמנית.
28. טובה לוטן, **מות פנטזליאה**, 1992, טכניקה מעורבת על בד, 70X70 ס"מ, השאלת האמנית.
29. טובה לוטן, **ללא כותרת**, 1992 טכניקה מעורבת על בד, 70X70 ס"מ, השאלת האמנית.
30. טובה לוטן, **ללא כותרת**, 1992 טכניקה מעורבת על בד, 70X70 ס"מ, אוסף פרטי.
31. דיוויד מוריס, **כלי**, 1988, חימר שרוף, גובה 30 ס"מ, השאלת האמן.
32. דיוויד מוריס, **צנצנת ללא שימוש**, 1987, חימר שרוף, גובה 42 ס"מ, השאלת האמן.
33. דיוויד מוריס, **צנצנת עם שני ראשים**, 1989, חימר שרוף, גובה 40 ס"מ, השאלת האמן.

34. דייויד מוריס, **קומקום**, 1991, חימר שרוף, גובה 49 ס"מ, השאלת האמן.
35. דייויד מוריס, **ברוש זכרי**, 1993, חימר שרוף, גובה 41 ס"מ, השאלת האמן.
36. דייויד מוריס, **ברוש נקבי**, 1993, חימר שרוף, גובה 49 ס"מ, השאלת האמן.
37. מאיר נטיף, **כד**, 1992, שמן על קרטון, 70x70 ס"מ, השאלת האמן.
38. מאיר נטיף, **כד**, 1992, שמן על קרטון, 70x70 ס"מ, השאלת האמן.
39. מאיר נטיף, **כד**, 1992, שמן על קרטון, 70x70 ס"מ, השאלת האמן.
40. יעל עצמוני, **לוח הקרמיקה, תצלום 2**, 1992, חימר בשריפת ראקו והדפס רשת, גובה 16 ס"מ, רוחב 12 ס"מ, השאלת האמנית.
41. יעל עצמוני, *All about the pot*, 1993, חימר בשריפת ראקו, גובה 35 ס"מ, השאלת האמנית.
42. יעל עצמוני, **לוח הקרמיקה I**, 1992, חימר בשריפת ראקו והדפס רשת, גובה 45 ס"מ, השאלת האמנית.
43. יעל עצמוני, **לוח הקרמיקה II**, 1992, חימר בשריפת ראקו והדפס רשת, גובה 45 ס"מ, השאלת האמנית.
44. יעל עצמוני, **לוח הקרמיקה III**, 1992, חימר בשריפת ראקו והדפס רשת, גובה 45 ס"מ, השאלת האמנית.
45. נורה פרנקל, **אביב**, (מתוך סדרת **ארבע העונות**), 1992, 130x130 ס"מ, שמן על בד, השאלת האמנית.
46. נורה פרנקל, **למופי (מס' 2)**, 1991, שמן על בד, 98x82 ס"מ, השאלת האמנית.
47. נורה פרנקל, **כד עם צבעונים**, 1991, שמן על בד, 182x142 ס"מ, השאלת האמנית.
48. עמוס רבין, **כדים**, 1992, שמן על בד, 54x42 ס"מ, השאלת האמן.
49. עמוס רבין, **כדים**, 1992, שמן על בד, 72x43 ס"מ, השאלת האמן.
50. עמוס רבין, **כדים**, 1992, שמן על בד, 120x50 ס"מ, השאלת האמן.
51. רעיה רדליך, **כד אמא עם כד בת**, תבליט קרמי, 1992, 33x33 ס"מ, השאלת האמנית.
52. רעיה רדליך, **נמר**, 1992, פסל קרמי, השאלת האמנית.
53. שיר שבדרון, **כד**, 1993, אקריליק על בד, 100x70 ס"מ, השאלת האמן.
54. שיר שבדרון, **כד**, 1993, אקריליק על בד, 100x100 ס"מ, השאלת האמן.
55. שיר שבדרון, **כד**, 1986, שמן על קרטון, 104x70 ס"מ, השאלת האמן.
56. לאה כוכב-שבדרון, **כד**, 1993, שמן על קרטון, 25x27 ס"מ, השאלת האמנית.
57. לאה כוכב-שבדרון, **כד**, 1993, שמן על קרטון, 23x15 ס"מ, השאלת האמנית.
58. לאה כוכב-שבדרון, **כד**, 1993, שמן על קרטון, 25.5x27.5 ס"מ, השאלת האמנית.



אודי אבן
UDI EVEN

ערוגת כדים, 1993, חימר וזרעים.

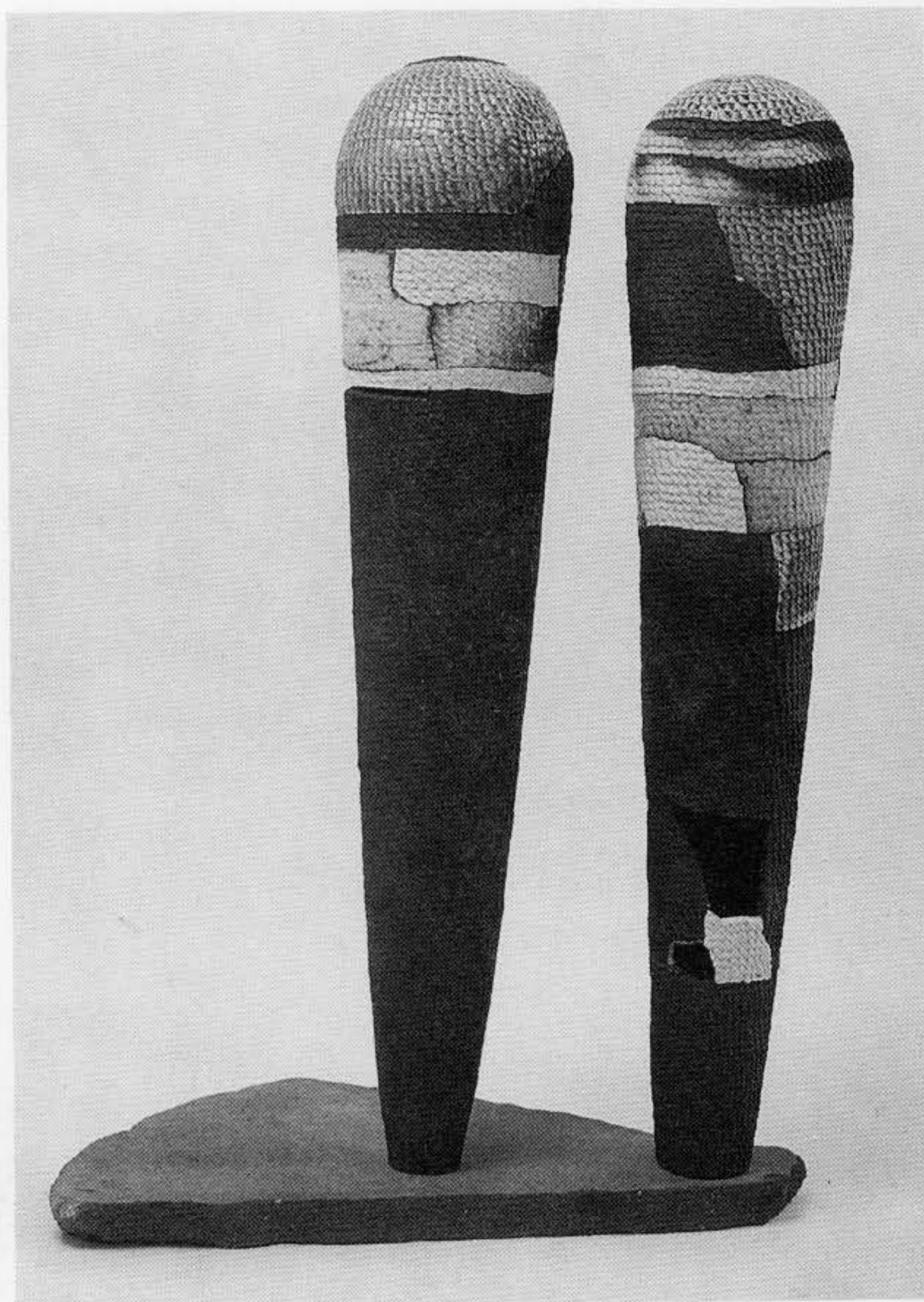
A garden bed of pots, 1993, clay and seeds.



רונית אתרוג
RONIT ETROG

כדים, 1992, לכה ופיגמנטים על נייר, 70x100 ס"מ.

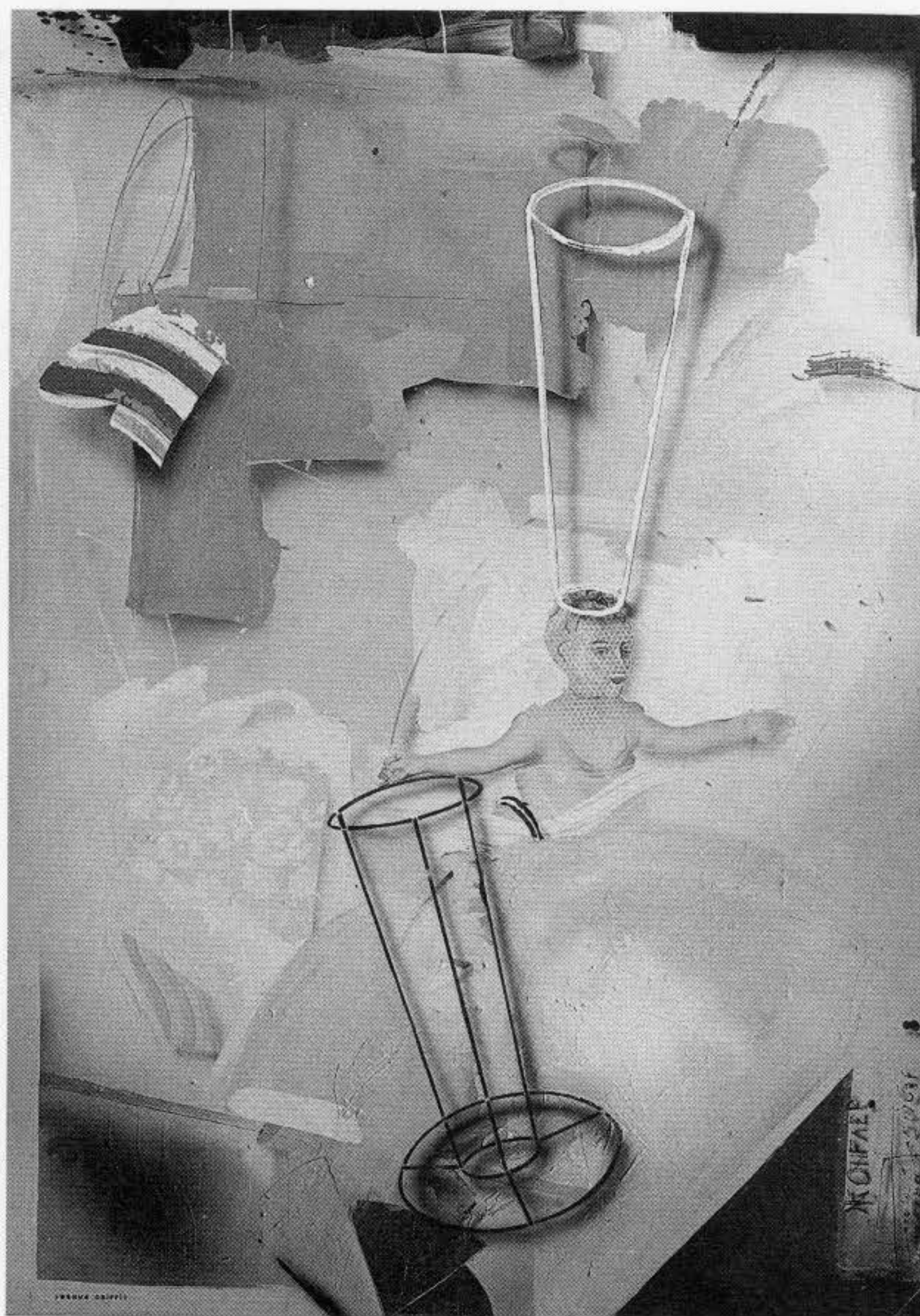
Pots, 1992, lacquer and pigments on paper. 70X100 cm.



זיוה בן ערב
ZIVA BEN-ARAV

כדים, 1992, חימר שרוף, גובה 100 ס"מ.

Two pots, 1992, fired clay, height: 100 cm.



יהושע גריפית

JOSHUA GRIFFIT

להטוטנית, 1993, אקריליק על נייר.

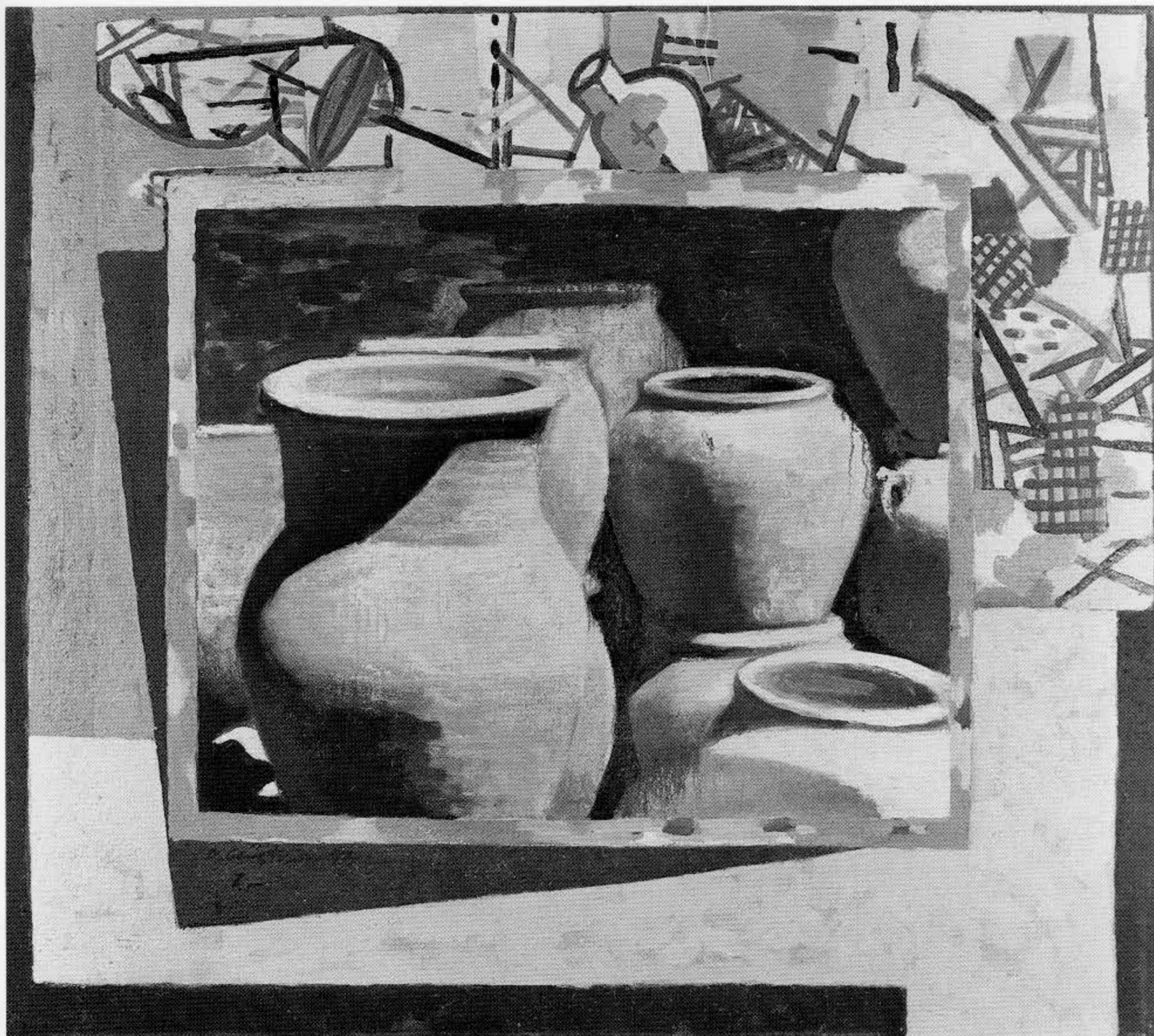
Woman juggler., 1993, acrylic on paper.



משה גרשוני
MOSHE GERSHUNI

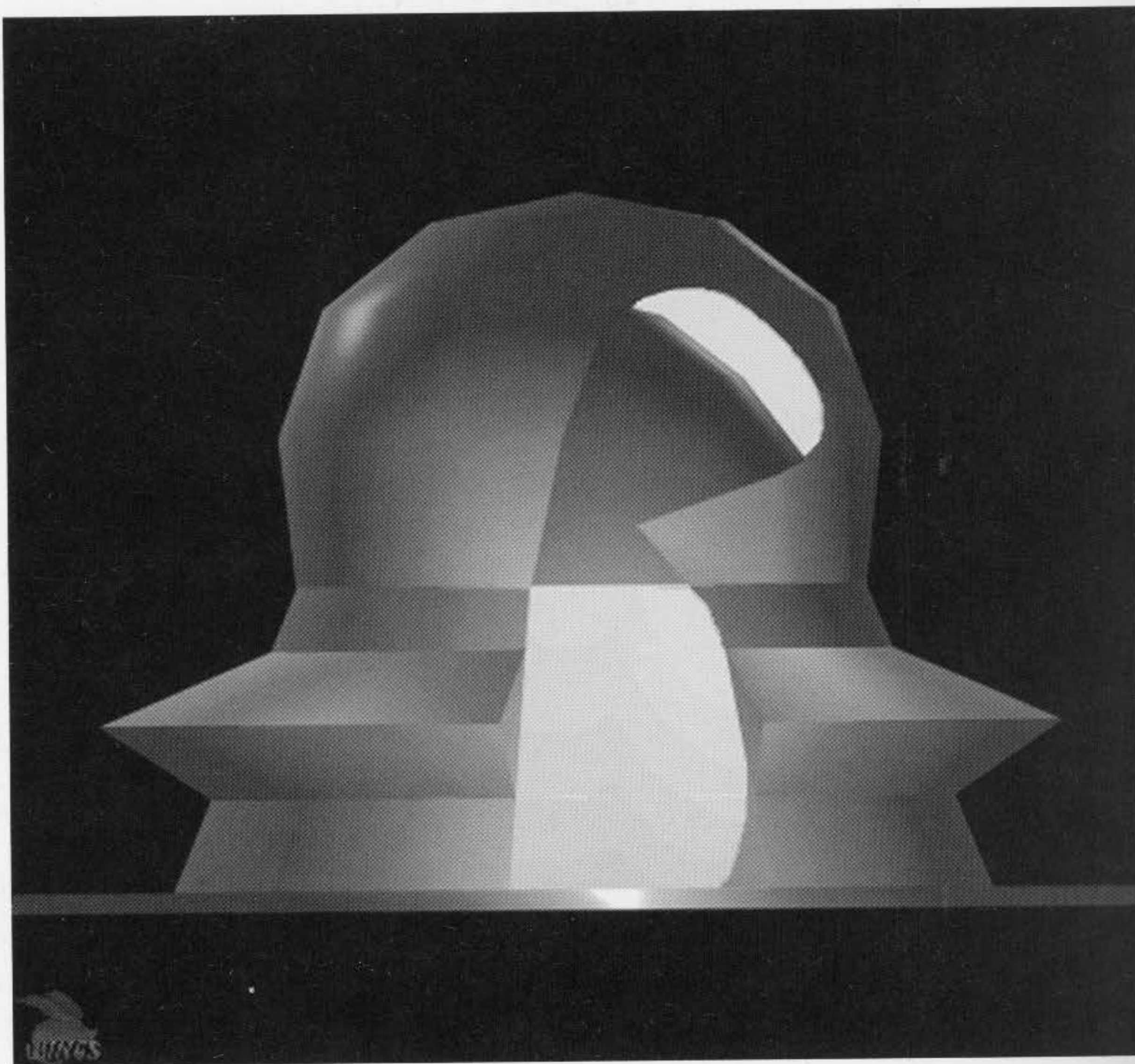
כוס ישועות אשא, 1988, כד חרסינה מצופה זיגוג קרמי.

I will lift up the cup of salvation, 1988, porcelain cup covered with ceramic glaze.



דוד גרשטיין
DAVID GERSTEIN

כדים, 1993, אקריליק על בד.
Pots, 1993, acrylic on canvas.



דני דייוויס
DANY DAVIES

כד, 1993, חימר שרוף.

Pot, 1993, fired clay.



לידיה זבצקי

LIDIA ZAVADSKY

כדים, 1993, חימר שרוף מצופה זיגוג, גובה 180 ס"מ. צילום: פטר לני

Pots, 1993, fired clay, with ceramic glazing, height: 180 cm. photograph: Peter Lanyi



מגדלנה חפץ

MAGDALENA HEFETZ

ציפורים, 1993, חימר שרוף. צילום: רפי מגנס

Birds, 1993, fired clay. photograph: Raffi Magnes



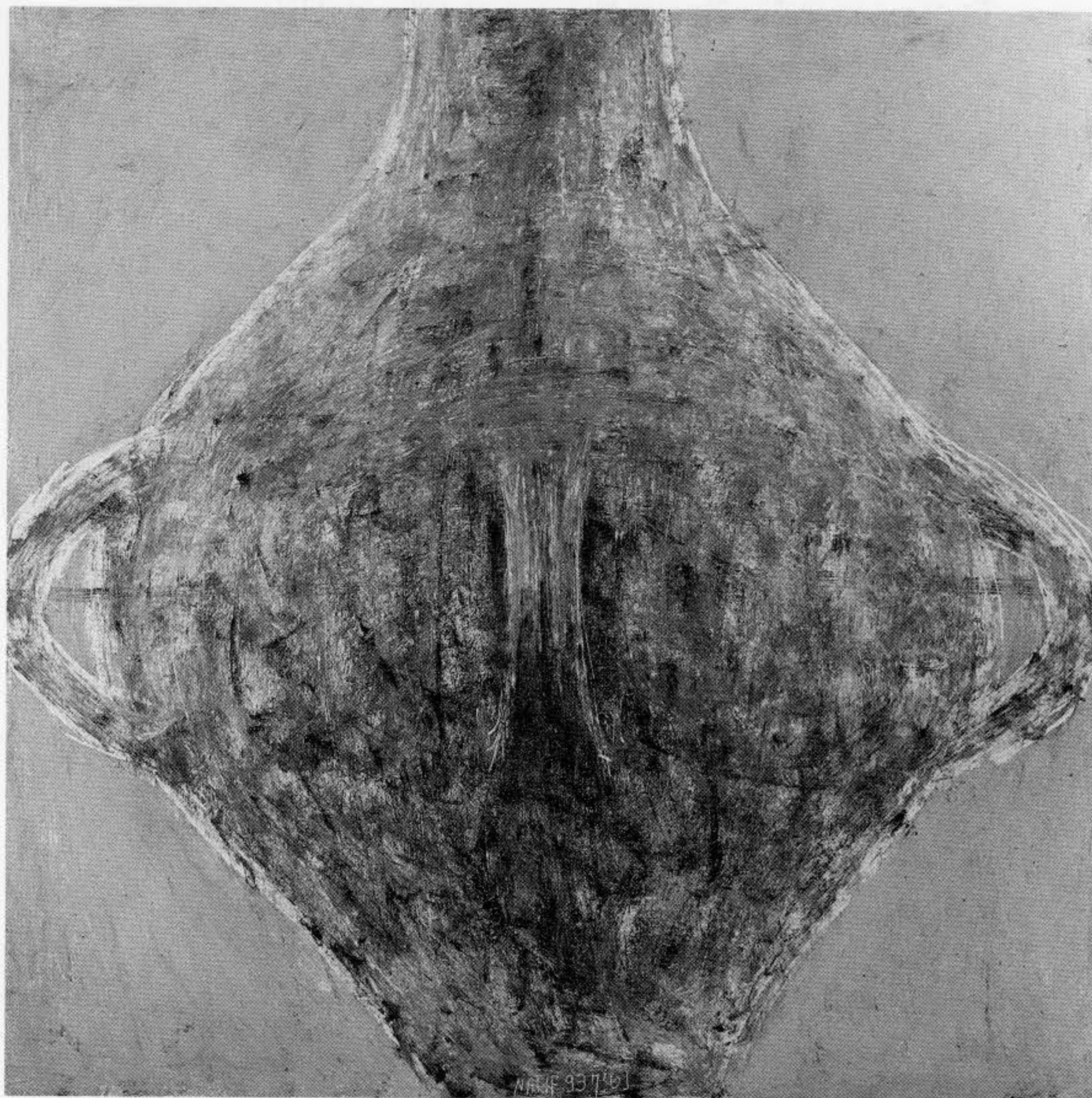
טובה לוטן
TOVA LOTAN

מות פנטזליאה, 1992, טכניקה מעורבת על בד, 70x70 ס"מ.
The Death of Pantaselia, 1992, mixed media on canvas, 70X70 cm.



דייויד מוריס
DAVID MORRIS

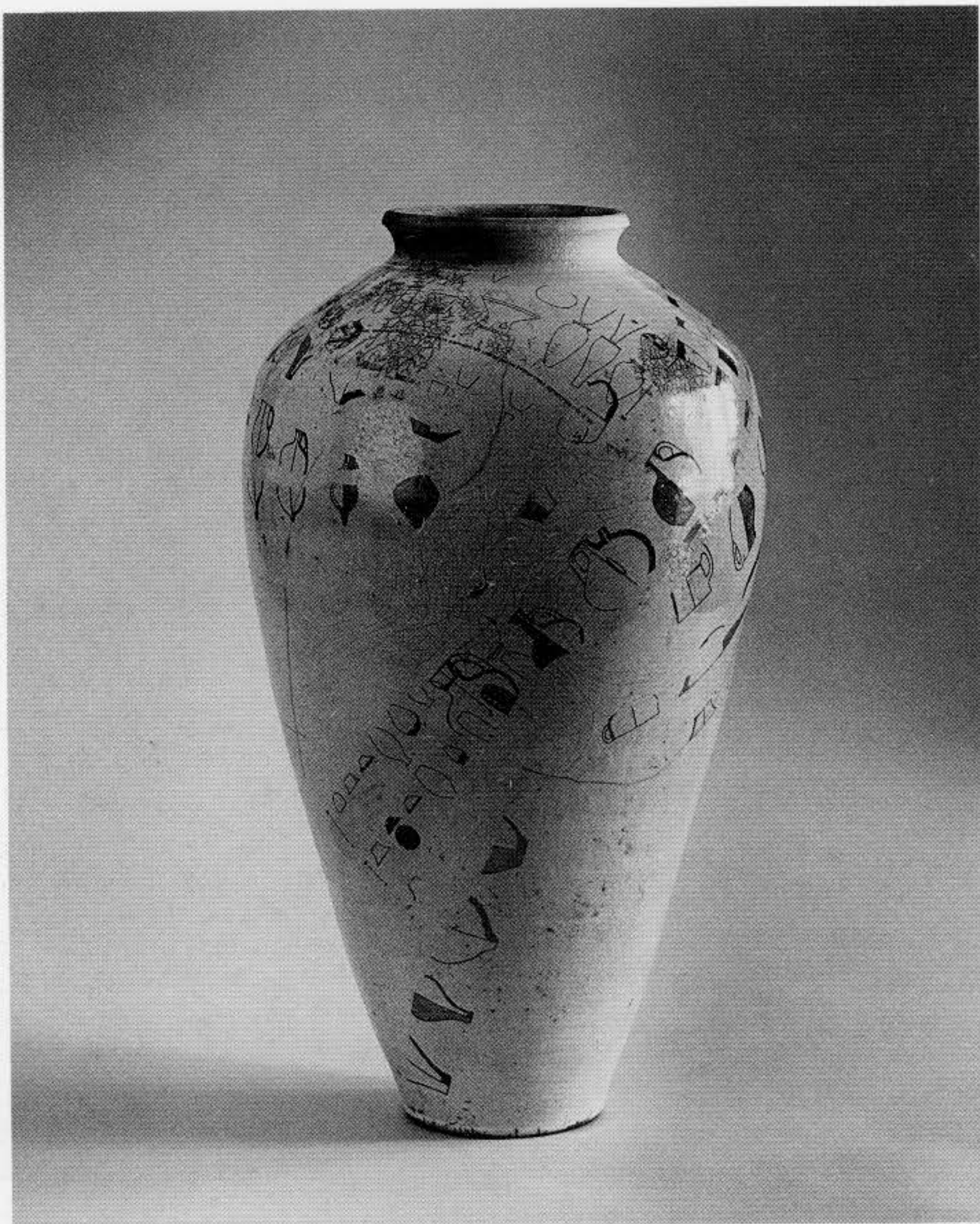
כלי, 1988, חימר שרוף גובה 49 ס"מ. צילום: דפנה קצור
Vessel, 1988, fired clay, height: 49 cm. photograph: Daphna Katzor



מאיר נטيف
MEIR NATIF

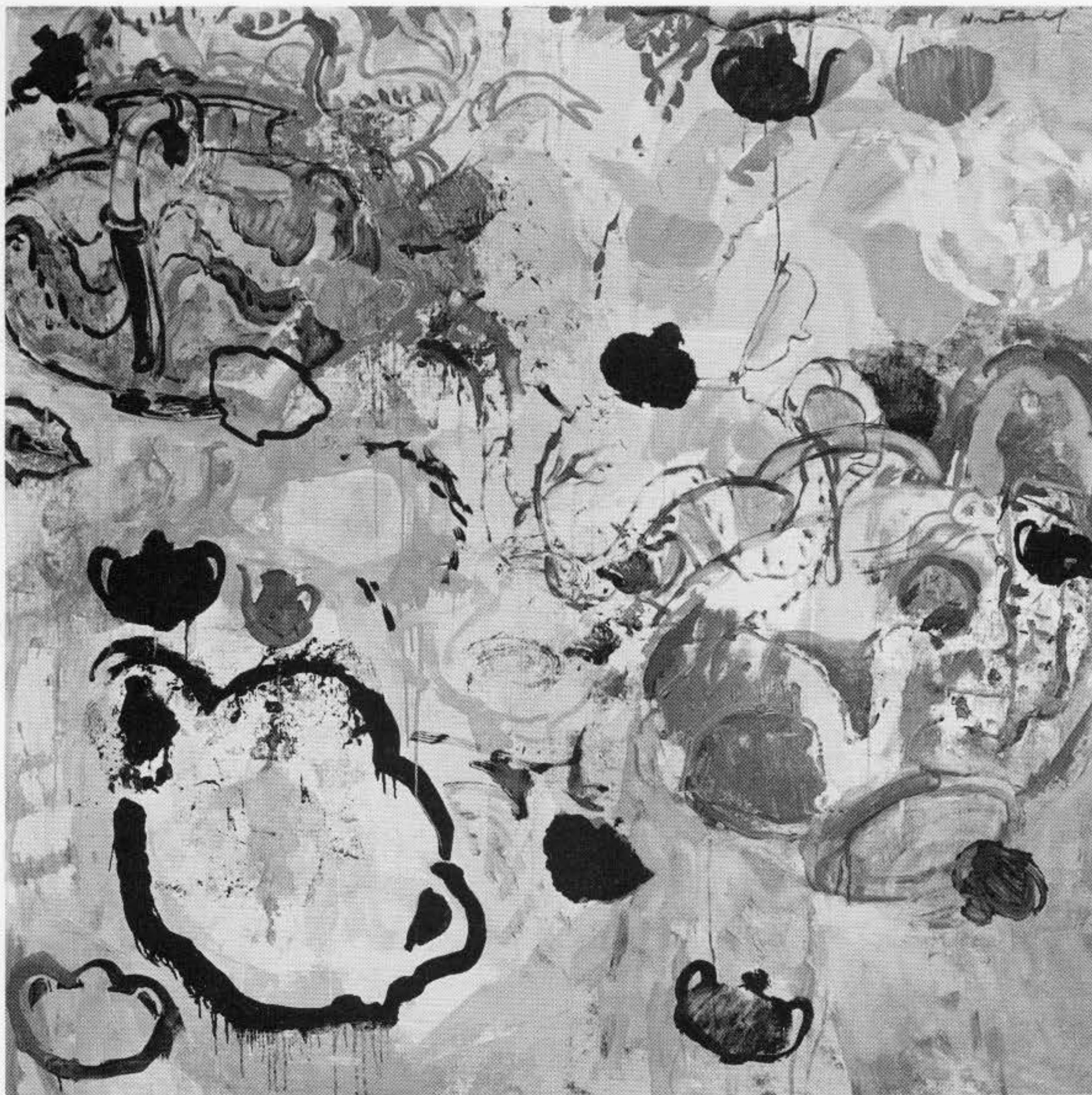
כד, 1992, שמן על קרטון, 70x70

Pot, 1992, oil on cardboard, 70x70 cm.



יעל עצמוני
Yael Atzmoni

לוח הקרמיקה I, 1992, חימר בשריפת ראקו והדפס רשת, גובה 45 ס"מ.
Ceramic table I, 1992, raku fired clay and silk screened decals, height: 45 cm.



נורה פרנקל
NORA FRENKEL

אביב (מתוך סדרת ארבע העונות), 1990, שמן על בד, 130X130 ס"מ. צילום: דני עשת

Spring (from the series The four seasons), 1990, oil on canvas, 130X130 cm. photograph: Dani Eshet



עמוס רבין
AMOS RABIN

כדים, 1992, פחם על נייר, 120x50 ס"מ.

Pots, 1992, charcoal on paper, 120x50 cm.



רעיה רדליך

RAYA REDLICH

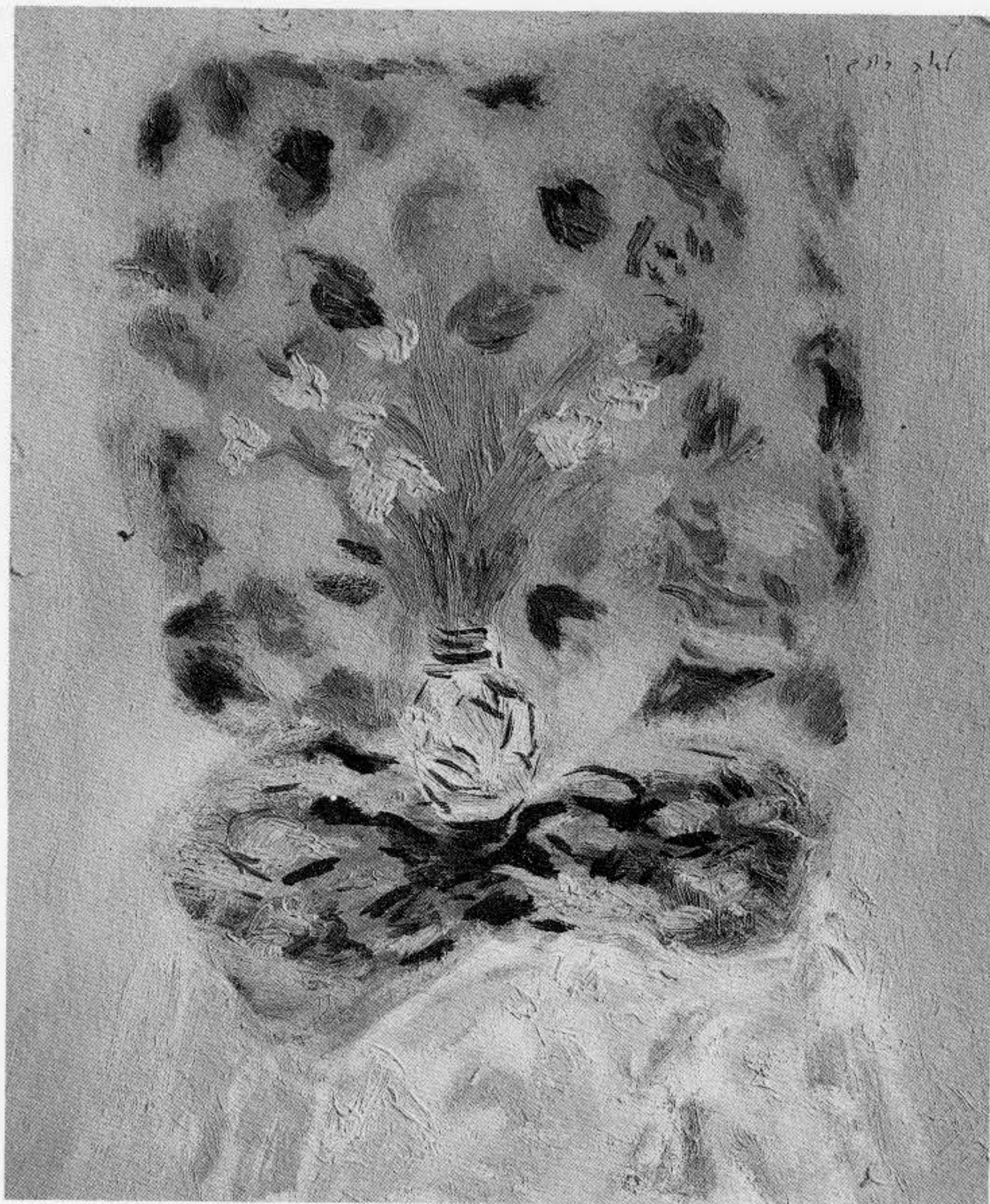
נמר, 1992, פסל קרמי על בסיס פרספקס.

Tiger, 1992, ceramic sculpture on a lucite base.



שיר שבדרון
SHIR SHVADRON

בד, 1993, אקריליק על בד, 100X100 ס"מ.
Pot, 1993, acrylic on canvas, 100X100 cm.



לאה כוכב-שבדרון
LEAH COHAV-SHVADRON

כד, 1993, שמן על קרטון, 23x15 ס"מ.

Pot, 1993, oil on canvas, 23X15 cm.

An interest in the relationship of two to three dimensions is an issue pursued by *David Gerstein*. He arranges the pots in groups and through them conducts his formal research of their form and volume. The products of his analyses are spread around the central images of the pot.

The pots and painted images of pots shown here exhibit many different approaches to a single object: some focusing on its morphology, others refer to its symbolic aspects or to its psychological and sociological connotations. All roads taken by the artists participating in this exhibition set out from a common, modest and simple starting point. The results imbue the simplicity of the pot motif with subtleties and complexities worthy of public recognition.

Alec Mishory

September, 1993

In *Nora Frenkel's* paintings the pot assumes a votive role for people who are no longer with us. The personal objects, loaded with memories, act as their portraits. This melancholy sad feeling is contrasted in other works by Frenkel, in which the same domestic ceramic dishes - pots, jugs, tea kettles, bowls and strainers, project a colorful, vibrating and dynamic choreography of a Spring dance.

The tragic message of *Moshe Gershuni's* works is evoked by the same idea of personal attachment to domestic objects. He arranges his vessels in an environment which seems to be the same as the one in which they were used in real life. Their arrangement suggests that they were left in a hurry, in the middle of a ceremony or during a family meal which was terminated suddenly. It creates a momentary scene which is beyond time; the vessels have been uprooted from their natural environment and intended function. The spectator is presented with an imaginary situation in which an anonymous group of people had to leave its home hastily, leaving behind them a tragic sign. All of Gershuni's jugs, plates and saucers served originally for washing of one's hands, a plate for the Sabbath bread, a cup for wine and a spice-box for the Havdalla ceremony. All the vessels served in rituals linked with purification but the artist has robbed them of their original functions. He did so by covering them with a completely illogical mixture of sentences from the Bible and verses from popular prayers. The confused amalgamation of the text does not fit the traditional role of any of the ritual objects.

In addition to the text, the artist has stamped the vessels with tinted stains. Symbolically, the stain is the complete negation of purity. Gershuni has thus stained the vessels with a permanent, unremovable sheath (through the use of the ceramic glaze). His ritual objects have become impotent; they can not assist in any rite of purification since they themselves have been tainted. Gershuni's vessels convey a crooked aspect of "being an Israeli". His disregard for Jewish tradition borders on blasphemy. The mere fact that his vessels did not shock the general public, demonstrates the fact that in order to be shocked by blasphemy, one has first to be thoroughly familiar with tradition.

Pots: a breathing Still-Life

The perfect shape of the every day pot has intrigued artists ever since they began painting still-lives. The pot serves as an object through which they deal with some formal problems in the field of painting. Each artist uses a personal pot as a starting point for new discoveries. The pot chosen by *Shir Shvadron* is English. Those chosen by *Amos Rabin* are decorated with oriental motifs from Turkey, Persia and Armenia

Shvadron is interested in probing ways for rendering space in painting. The interplay of flatness and illusionistic volume is created by the specific placing of the pot in the composition of the painting (which is close to the edge of the table). The background cloth bends twice in Shvadron's paintings: at the point where it touches the table and at the point where it falls down from it. The two points are not delineated very clearly. Because of that the illusionistic "depth" turns into flatness and vice versa.

Amos Rabin is preoccupied with the flatness of the canvas as well. His pots occupy the entire space of his compositions. Thus the whole painting becomes decorative and almost flat. Rabin's lighting of the pots presents them in a mystical, enchanted atmosphere. The blue is reminiscent of certain qualities of light emanating from small glass windows in moslem buildings.

contents. Their rich surfaces present the spectator with endless choices for deciphering the nature of that inner contents. Do the pots contain poison? or rather are they receptacles for the elixir of life?

Ziva Ben-Arav's "columns" boast a fragile body made of "scaly" raiment, which is the result of her fingers' touch imprinted in the soft clay before it is fired. The special firing technique (Raku) has caused the formation of rich colorful textures, full of contrasts and subtleties. Ben-Arav has further enriched the tactile qualities of her works by the addition of broken pieces of glass.

Breakage: Impotency and silence

Ancient pots were decorated with zoomorphic shapes. These consisted of limbs, parts of limbs and sometimes heads and full bodies of animals. A reference to these ancient origins may be traced in the strange creatures *David Morris* superimposes on his sculptured pots. They are made of a combination of human figures, "angels" (or other flying creatures) and animals. They speak a dumb language of rituals and mystical ceremonies. They contain a mixture of stylistic elements borrowed from Mid-Eastern, Far-eastern and South American cultures. But Morris' winged figures can not fly. The sexual characteristics of his "fertility gods" and "goddesses" are quite ambivalent; therefore their "fertile" traits are not very convincing. Morris' pot-sculptures present the spectator with an atmosphere of impotence because of their questionable ability to perform the very acts which their wings and genitals imply.

The basic, most elementary function of the pot as a vessel is completely erased in *Dany Davie's* works. His broken "pots" are stitched together by iron "bandages" which can never stop any possible leakage. His pot-vessels are not capable of keeping any contents, and thus they become impotent. Their unique shape link them with bells, or ancient drums. Their firm standing seems to suggest the voice of a silent tune.

A different attempt at conveying impotency, or the inability to perform basic functions, is reflected in the bird group by *Magdalena Hefetz*. The artist has perforated the bellies of her crushed pots and wrapped them with non-functional "wings". Her bird-pots can not fly; they are impotent as well.

Fractions of memories: personal objects as votive portraits

The useful pot - a milk jug, a water pitcher or a flower vase - is a domestic object which serves us in our daily life. People grow attached to domestic objects. In turn, these become a part of us, a certain kind of a personal attribute, something through which much can be learned about our personal lives. The personal object is thus endowed with a symbolic dimension whose essence is the contrast between that which is *temporal* and that which is *eternal*; the object is eternal. Man is temporal. We relate to an object left behind by people who passed away as to a "memorial portrait". It has the capability to transform itself into the dead person's "reliquary".

Leah Cochav-Shvadron relates to the pot as an object within a domestic environment comprising of a table, a curtain etc. Her lyrical paintings convey feelings of love towards a familiar domestic object which, due to repeated observations and analyses, makes a perfect subject for a traditional interior painting. She imbues her works with an atmosphere of silence, tranquility and tenderness.

The act of breaking has robbed ceramic vessels of their traditional function as receptacles. As non functional, they could be re-defined as sculptural works (since these are not functional in the narrow sense of the word). Potters have then moved from the traditional preoccupation in making perfect vessels to the realm of sculpture. The change brought about an inversion of the traditional symbolic aspects of the pot: as a receptacle for food, water or wine, the pot was a metaphor for Life. As a receptacle for the bones or the ashes of the dead it was a metaphor of Death. The pot motif in the works exhibited here represents neither Death nor Life; its images undermine these symbolic aspects and sometimes they twist them and turn them upside down.

The will to undermine the traditional function of the pot as a receptacle made *Raya Redlich* cut it and give it cubist facets. Her preoccupation with the pot has been directed towards dealing with its inner and outer characteristics. The traditional Israeli trend of linking the past with the present is also undermined in her works; instead of creating a link, she has brought about alienation. The base she has placed the pot on is made of lucite. The modern material, imprinted with technological images, makes a perfect contrast to the ancient pot placed on top of it, blocking any kind of communication between the two.

Another reference to breaking and analysis of a pot is found in a series of works by *Tova Lotan*. The artist covered a painted copy of "The Pantaselia vessel" (an ancient Greek vessel) with many layers of paint. She pierced those layers with geometrically shaped "windows" which served in the creation of excavations of one layer into another. The original design appearing on the greek vase has been dismantled into tiny parts. Lotan deals with the relationship of the illustration on the surface of the vessel to its casing. *Ronit Etrog* is also preoccupied with such conceptual aspects of the pot. She researches its symbolic-functional meaning. The pots appearing in her works are a result of a simultaneous process of examination of both the casing and the contents, an examination of the outer and the inner aspects of the pot, its flatness and its volume. Etrog's painted pots are a series of variations in which the pot is depicted illusionistically as a three dimensional object, as a flat cut-out, looked at from the a side or from above . Her pots look clearly delineated, but at times they are blurred. Some look transparent, dissolving into the background, a quality which makes them look as if they are floating in thin air.

Typologically, the pot resembles the shape of a bell; both are objects made of an outer rounded sheath (casing) which encloses an inner volume. Functionally the two objects differ. The sound of the bell is created by the casing (and it can only work when there is no contents within) while the pot's casing is almost of no significance compared with the contents which it holds.

Such a conceptual approach to the contents and the casing of the pot is manifested in the works of *Lidia Zavadsky*. Some of her pots are made on the wheel. Others are made as if of "shards" which she "restores" with metal strips. Zavadsky endowed every one of her pots with a great variety of colors and textures some shiny, some mat. They show traces of the naked fired clay or parts of smoked textures, spotted with various ash colorations. The covers she made for the pots are thrown on the wheel and each one is decorated with a variety of fruit, leaves, flower buds and crystal motifs.

What is the purpose of Zavadsky's vessels? What are the enchanted liquids, powders or crystals contained in them? The contents of her "pots" is unknown. Each and every one of them contains an imaginary magical

"Dig a shard" and be an Israeli

The link with the past is a concept dealt by Israeli artists since the beginning of Israeli art. The symbolic link enabled them to express Israeli locality visually. One of the most direct and obvious ways of creating the link with the past is through references made to archaeological findings unearthed in Israel: shards, broken statues, reliefs and ceramic vessels.

The most common references to archaeological findings are made by Israeli ceramicists. This is due to the medium of pottery which ties their contemporary works with the works from the past. Israeli ceramicists incorporate in their works motifs from mid-eastern ancient cultures like those of Sumer, Egypt and Accadia.

The reference to archaeological findings is manifested clearly in *Yael Atzmoni's* works. She covers her pots with small decals depicting ceramic vessels' cross-sections, mechanical illustrations taken from books and periodicals dealing with archaeological research. By superimposing her pots with these cross-section drawings, Atzmoni creates a link between her modern pots and their ancient progenitors. *Udi Even* decorates his pots with animal heads (sheep, goats) which are reminiscent of ancient ritual objects' decorations from our immediate region.

The desire to become a part of contemporary artistic trends as practiced in the main art centers of the world, is diametrically opposed to the search for Locality. The tension between the two trends was sometimes expressed by mocking statements directed by one trend towards the other. Such reference to a "sentimental" concept of local Israeli culture could be found during the 1970's in works by *Rafi Lavie* and *Yair Garbuz*. Their mockery could work only through suggestive visual symbols; the one which suited them best was the pot. The pot motif appeared in many of their works, always symbolizing the search for locality, a trend with which they could not identify.

About twenty years after the pop oriented mockery of Lavie and Garbuz, *Buky Schwarz* referred to the pot motif in "*A pink Vase in Florentin*", a video installation he exhibited at "The Artists' Workshops" in Tel Aviv (1992). Mockery was replaced by mature introspection. The pot motif served Schwarz well in presenting both the universal and the local aspects of his art. The pendulum movement between the two poles truly reflects an attempt made by many other Israeli artists: the reconciliation of the two polar approaches by presenting both in their works.

When it comes to Post-Modern influences on Israeli artists in general, and Israeli ceramicists in particular, one may trace some expressed in the image of a broken pot: both *metaphorically* and *literally*.

Breakage: deconstruction, analysis and synthesis

Symbolically, the act of breaking conveys a certain resistance to the classical preoccupation with pottery. Its origins stem from post-modern concepts which attempt to redefine artistic myths and traditions by breaking them down, destroying them and reconstructing them. It clearly manifests itself in the works of contemporary ceramicists who destroy their ware intentionally. Some artists then crush the pots and retain their broken, "liquid" state by firing them. Thus they make an artistic comment: the broken-crushed shapes of the pots make a rebellious contrast to the traditional perfection of the classically thrown pot.



Receptacle and Contents

All the works gathered for this exhibition deal with various kinds of pots: three dimensional pots, pitchers, urns (and other vessels) or painted images of pots.

Since its inception, the pot has been accredited with symbolic connotations. In Israeli popular culture the pot comprises one of the most familiar visual symbols. Ever since the first attempts at creating "local" Israeli art, artists have treated the pot motif either directly or indirectly.

The works chosen for this exhibition do not pretend to tell the entire history of the pot motif in Israeli art. Rather, they make but a small selection, based on personal preferences, which attempt to show some treatments of the pot motif in contemporary Israeli art.

Amphora, revolt and re-birth

The symbols chosen by the designers of the new money for the just founded (1949) State of Israel emphasized an already familiar Zionist idea: the linkage of the present, manifested by the birth of the new State of Israel with the glorious past of the People of Israel in the Land of Israel. In order to create a symbolic, historical bridging of the two historical periods, the designers needed a powerful suggestive visual symbol. The one chosen was an Amphora. It was taken from a coin of the Second Revolt period (132-135 c.e.).

The amphora depicted on the coin has a hollow neck and rounded handles. It represents the amphoras which served for kindling the Seven Branched Candelabrum in the Temple. Bar-Cochva, who minted the coin, strove to continue a Maccabean tradition by reproducing the symbolic image of the amphora which alludes also to the Feast of Tabernacles. During the Feast of Tabernacles, a vessel was filled with water from the spring of Siloan and then brought in a festive procession to the priests who performed the libation rites on the altar. Scholars believe that the vessel depicted on Bar-Cochva's coin is a close rendering of that particular golden vessel.

The visual image of the amphora appearing on the ancient coin conveys the idea of Salvation. The ritual of libation symbolizes salvation through purification. Salvation is also symbolized by the Seven Branched Candelabrum whose emanating light symbolizes the bond between God and the People of Israel, a bond leading to salvation. It was only natural then that the designers of the first symbols for the new State of Israel would link the aspirations for salvation of the past with modern salvation - the rebirth and establishment of the modern Jewish state. The use of the amphora as a visual symbol is one of the first cases in which this concept of linking the past and the present took place in Israeli popular culture.

Curator: Alec Mishory.

The catalogue and exhibition were produced with the assistance of:

The Ministry of Education and Culture,
Jerusalem Municipality Culture dept.

Catalogue Design and Production: Michal Gamlieli.

Photography: Yoram Lehman.

English Translation: Alec Mishory.

Plates: Tafsar L. 1991 Ltd.

Printing: Ben-Zvi Printing Enterprises Ltd.

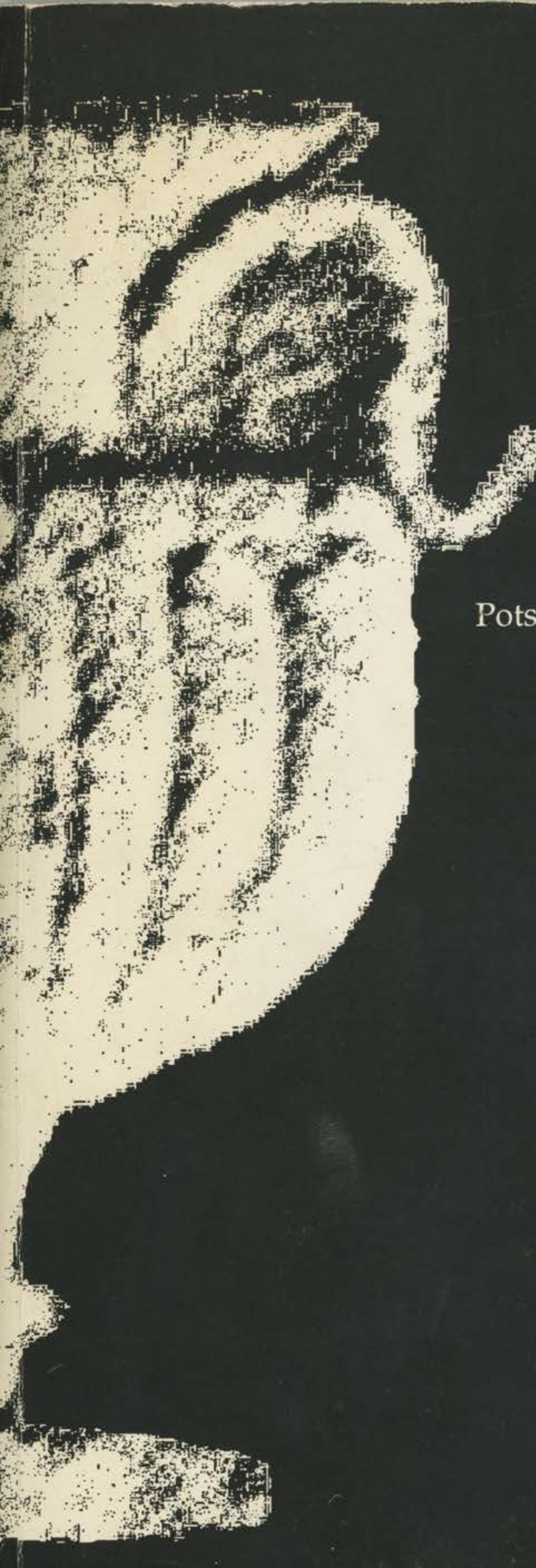
© All rights reserved Artists' House, Jerusalem 1993.

Receptacle and contents

Pots and images of pots in contemporary Israeli art



Jeruslaem Artists' House
November 1993



Receptacle and contents

Pots and images of pots in contemporary Israeli art

Jeruslaem Artists' House, November 1993