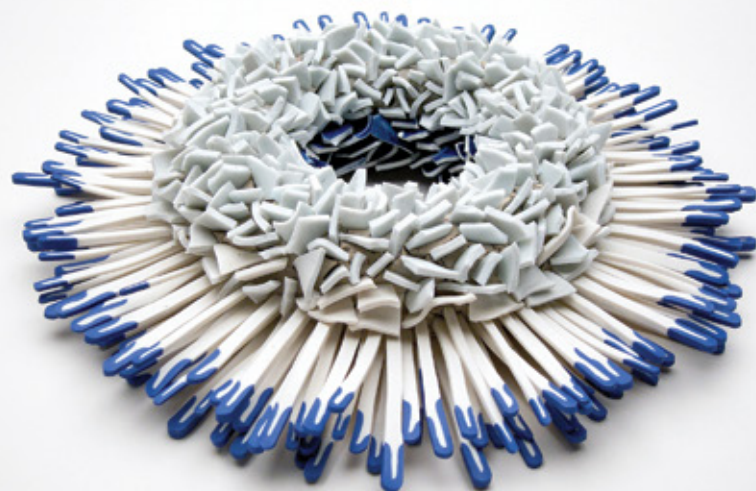




דבר העורכת

יצירה מגולפת בגפרור, שקצהו דליק, חושפת בו זמנית את החומר שהיא עשויה ממנו ואת פשטות התכלותה. כמה מהכתבות בגיליון זה מתייחסות לריבוי. ריבוי פרטים, זמן ממושך, זוגות רבים של ידיים. הרבה זו מילה כוללנית, והשימוש בה עלול להישמע שטחי. אני סבורה שאם אצמיד אותה למושגי זמן כמו למשל "עבודה זו דורשת סבלנות רבה", או אם אפרק את המושג "זמן חומרי" ואטען שתהליך ייבוש החומר דורש זמן, וזמן הוא חלק מהיותן של העבודות בתנור השרפה, נמצא שמשך זמן הוא אחד המושגים המגדירים את תחום העשייה החומרית.

טליה טוקטלי



זמר פלד, פרטים משלוש עבודות, 2014
פורצלן, קוטר: 22 ס"מ; גובה: 10 ס"מ
צילום: זמר פלד

אמנים
יוצרים
בישראל

ע"ר
08-007-484-2

אגודת אמני קרמיקה בישראל
Ceramic Artists Association of Israel

משרד
התרבות
והספורט

בתמיכת משרד התרבות והספורט מנהל התרבות

צירן
פוסט הניס לתרבות ולמסעות

עורכת: טליה טוקטלי עורכת משנה: שירה סילברסטון מערכת: גלי גרינשפן, ענת נגב, אורלי נור, אמנון עמוס, עפרה עמיקם, מיכל קורן עיצוב גרפי והפקה: דפנה שרוסי, סטודיו 40 עריכת טקסט: קרן גליקליך קדם דפוס ודפוס: דפוס שביט מוי"ל: עמותת אמנים יוצרים / אגודת אמני קרמיקה בישראל

תוכן עניינים

5

ערן ארליך

האתיקה של ה-DOING

על משמעות עשיית קראפט כיום

8

נירית נלסון

שוברת ורוקדת

נירית נלסון משוחחת עם זמר פלד

על תהליכי יצירתה

15

דינה ברמן

אחד על אחד

אמן אחד על עבודה אחת

16

נעמה קולניק

מוקפת במים, הולכת

על אוויר

קפיצה ברכבת לונוציה

לביקור בביאנלה ה-55

22

אורלי נזר

קדרות כתיעוד

הכלי כמסמך מתער של תהליך הכנתו

25

ישראל בנקיר

לזכר

26

פאוזה

נמרוד אזולאי

28

ענת נגב

זית, זייתון

מיצב על קו התפר

32

צוללת

35

אורלי נזר

ביקורי תערוכות

המשתה - קרמיקה, אוכל ושיח פוליטי-חברתי

בית בנימיני, תל אביב

39

אמנון עמוס

ביקורי תערוכות

המשתה

קרן השפע - שיחה עם בוריס כץ

בית בנימיני, תל אביב

41

בוגרים 2014

מבחר עבודות מההיבט הטכנולוגי

כתובת למשלוח מכתבים

caai@bezeqint.net

נא לציין בנושא: תגובות - 1280

56

מיכל קורן

טכנולוגיה של החומר

חומר צבעוני - חלק א

ערן ארליך

שם המאמר הוא האתיקה של ה-doing¹.

מאחורי הכותרת הזאת מסתתר טיעון כפול. לא רק שאני טוען שלפעולה, למעשה הקראפט, יש אתיקה, אלא - וזו טענה חצופה יותר - אני טוען שבתחילת המאה ה-21 הקראפט מציע עמדה אתית ייחודית, שונה וחשובה לתרבות באשר היא. לביסוסה של טענה זו אבקש להבהיר בהדרגה את המושגים שאשתמש בהם בהרצאה. ראשית אני מבקש לברר למה הכוונה במושג אתיקה.

אתיקה היא כידוע ניסוח שיטתי של כללי עשה ואל תעשה שברגיל אנו משייכים לדיון האינטלקטואלי העוסק בסוגיות של מוסר.

על האתיקה אנו נוהגים לדבר לעתים קרובות בהקשרים מקצועיים: אתיקה רפואית, אתיקה משפטית וכיוצא באלו. למעשה באמצעות השימוש במושג אתיקה אנו מתכוונים לומר שלפעולות ולמעשים יש משמעות שאיננה מתמצה רק בסוגיות פרקטיות, אלא שסוגיות אלה הן ביטוי לתפיסת עולם רחבה ולנורמות ראויות או לא ראויות. כלומר הדיון האתי

מגלה לנו כי כשאנו דנים בערכם של מעשים ופעולות, בהכרח מתממש בהם פוטנציאל שאיננו מתמצה בביצוע בלבד. במילים אחרות: במימוש המעשה מתממש באותה אבחה גם מרחב מוסרי.

כשרופא מחליט שלא לחבר חולה סופני למכשיר החייהא, לכולנו ברור שהסוגיה איננה נבחנת רק דרך שאלות פיזיולוגיות, אלא כרוכה בהכרח גם בעולם ערכים ובעמדה ביחס לקדושת החיים. כשאדריכל מתכנן מבנה חדש, תפיסת עולמו והתייחסותו לסוגיות ערכיות כגון קיימות והייררכיה חברתית מגולמות בהחלטות האדריכליות.

המובן האתי של ההחלטות הפרקטיות איננו רק נחלתם של הרפואה, המשפט או האדריכלות, אלא רלוונטי לכל הפעולות שאנו מבצעים. גם להחלטה להיות קדר ולפעול מתוך הפרוצדורות הקדריות יש, לטענתי, מובן אתי. במאמר זה אני מבקש להצביע על האופן שמובן זה מכונן. את הבסיס לניסוח המובן האתי של פעולת הקראפט אני מתחיל בהבחנה שהאנגלית מאפשרת לנו בין האקט ובין תוצריו. העברית

האתיקה של ה-DOING

אינה מאפשרת אבחנה זו, ולכן אני משתמש ב-doing ולא ב"עשייה". ה-doing ממקד את תשומת הלב בפעולה עצמה, ואילו "עשייה" מטשטשת את ההבדל בין הפעולה ובין תוצריה. אני יכול להצביע על העבודות שיצרתי בסטודיו ולומר זו העשייה שלי, ובכך לטשטש את ההבדל בין הפעולה היוצרת ובין התוצר של אותה פעולה. ההבחנה בין הפעולה לתוצריה מאפשרת לנו להצביע על מובנים אתיים הגלומים ב-doing עצמו והמעניקים לאוחז בעבודת היד ובמיומנות הקראפט ערך שאיננו רק מקצועי-טכני, אלא גם כזה הקשור במשמעויות רחבות יותר.

כדי להבין כיצד מובן ערכי זה צובר את מלוא משמעותו ועוצמת הדהודו התרבותי, אני מבקש מכם להבחין בין שלושה מישורים שדרכם אפשר לתפוס את הקראפט: המישור האחד מגדיר את הקראפט דרך ההיסטוריה של התחום. אנו מבחינים בין קראפט ובין עיצוב או אמנות דרך אינוונטר היצירות שהתגבש בכל אחד מהתחומים הללו, שעצם הצטברותן

¹ מאמר זה ניתן כהרצאה במסגרת הקולוקוויום של המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל בנובמבר 2014. גרסה ראשונה שלו ניתנה ביום העיון על הקראפט שארגנו המחלקה להיסטוריה ותאוריה, המחלקה לעיצוב קרמיקה וזכוכית והמחלקה לעיצוב תעשייתי בבצלאל ובית בנימיני - המרכז לקרמיקה עכשווית במאי 2014.

כבר יצר נורמות מסוימות שמחזקות את הבידול ואת הגדרת הקראפט כתחום ביחס לתחומים המקבילים. כך למשל אגרטל בעבודת יד ישוּיך לייצור הקראפט משום שכל האגרטלים בעבודת יד משויכים לתחום. לעומת זה ציור שמצויר בעבודת יד ישוּיך לתחום האמנות משום שלשם אנו משייכים ציורים.

במישור הזה האובייקטים מאורגנים על בסיס של מסורת קטלוג. כך למשל מיקום אגרטל בתחומה של האמנות (fine art) דורש מאתנו להתנער ממוסכמה תרבותית שמרנית. לעומת זאת כל ציור, עוד בטרם נבחן את ערכו הממשי, יחליק בטבעיות נונשלנטית לקטגוריית האמנות. לנוכח הקטלוג הכמעט אוטומטי הזה, שלפיו אנו משייכים אובייקטים, לגיטימי לשאול אם חלוקה זו אינהרנטית, קרי נובעת מטבעו של כל אחד מהמוצגים, או שמא היא נובעת מהקשר תרבותי-חברתי-כלכלי-פוליטי מסוים. ואם אכן כך, מה אנו יכולים ללמוד מכך על הקטגוריות. את השאלה הזאת אפשר לבחון דרך המישור ההיסטורי ואופן התגבשותה של תודעה תחומית. כך אפשר לבחון את המובן הזה במאה ה-14, לפני שנוסחה ההבחנה התאורטית של וואז'י² ולשאול אם ההבחנה בין אמנות לאומנות היא פרי תפיסות מחשבתיות, והאם גם היום אנחנו עדיין מקובעים בתפיסות התרבותיות האלה ודרךנ מעריכים את המעשה היוצר? אפשר גם להקשות ולשאול אם הבחנה כזאת תלויה בפרקטיקות ובמבנים תרבותיים כגון מוזיאונים ייחודיים לתחום או הגות תאורטית וכינונו של שיח דיסציפלינרי.

לחלוקה התחומית הזאת יש מיסודה אופי שמרני במובן שאת ערכו של האובייקט כאמנותי או כקראפטי היא מקבעת במידה רבה על זיאנריות.

צלחת תתקשה מאוד לקבל מובן אמנותי כל עוד אנו רואים בה צלחת מתפקדת, שכן מעשה אמנות חייב להיות בלתי פונקציונלי. קיבוע זה

קשור כמובן הדוקות לנורמות ההתייחסות שלנו. לא יעלה על הדעת להשתמש בצלחת מצוירת של פיקסו כדי להגיש סלט, ועם זה ניסיון להתייחס לציור כחלק מהדקורציה הביתית ייתפס כזילות של היצירה.

החלוקה המסוימת הזאת לקטגוריות של קראפט ואמנות היא כמובן תוצר תרבותי ותקופתי מסוים. בתרבויות המזרח, בתרבות האסלאם ובתקופות ממושכות גם בתרבות המערב ההבדלה הזאת לא הייתה קיימת, ומסקרן לחשוב כיצד השפיעה חלוקה זאת לקטגוריות לא רק על המובן שאנו מייחסים לאמנות ולקראפט, אלא גם על הפרוצדורות האמנותיות ועל המדיומים שאמנים בוחרים לעבוד בהם. במילים אחרות, הבחירות שאמנים ואומנים מממשים קשורות לא רק לשיוך הצורני-פונקציונלי, אלא גם למישור השני, המישור של האתוס המקצועי. במישור זה נבנות זהות ותפיסה עצמית של התחום, ואלה מייצרות את הכלים ואת אופני ההתייחסות הפנימיים והחיצוניים אליו. מישור זה קשור למישור הראשון, אך אינו זהה לו ואינו חופף לו. מי שהשתמשו רבות בזיהוי הפער בין ההצטברות האינטונטרית ובין האתוס המקצועי התחומי היו האמניות שהכניסו לאמנות גופי עבודה שבעבר נחשבו קראפט: מאנט מסאגיר (Anette Messenger) ועד לואיז בורגיואה (Luise Bourgeois).

במישור הזה נקבע הסטטוס של התוצרים: כשאנו עוסקים במעשה אמנות, אנו חותרים להעניק לו מובן עקרוני, כלומר היצירה נמדדת ביכולתה לעורר שאלות ולהעלות נושאים בעלי השלכה תרבותית רחבה. כשאנו עוסקים בעיצוב, אנו רותמים לו גם ממד סוציולוגי במובן שאנו בוחנים את התפקוד כאומר דבר מה מצד אחד על ערכי השימוש ומן הצד האחר על הצרכים שלנו. הקראפט, לעומת שני התחומים הללו,

נתפס ככזה שאינו יודע לשאול. האומן הוא ביצועיסט, האפשרות להתייחס לעבודתו היא דרך ערכים של איכות עשייה, והשאלות שניתן לשאול דרך עבודתו ועליה חופפות את גבולות הנראות, התפקוד ואיכות הביצוע שלה. את הקראפט אנו נוטים להבין כפעולה ביצועית בעלת תודעה שמוגבלת לשאלות צורניות או פונקציונליות וטכניות גרדא. הבנה זו של הקראפט מותירה אותנו למעשה עם מובנו לא כתחום רעיוני, אלא כדרך פעולה. המשמעות של הקראפט מצטמצמת לעשייה העצמית. כאשר לתוצרים של העשייה יש מובן עקרוני יותר, אנו נוטים לקטלג אותם מחוץ לקראפט ולהצמיד להם שיוך אמנותי או עיצובי. את הממד הקראפטי של העבודות אנו מצמצמים למובן של דרכי הביצוע.

מדוע אלה פני הדברים? או במילים אחרות, באיזו מידה האתוס של הקראפט - שתיארתי כמעוגן לחלוטין בפרקטיקה עצמה - מאפשר או אינו מאפשר הבנה שונה של הערך של מעשה האומנות?

אפשר כי נגיע למסקנה שהאתוס של הקראפט חופף באופן מושלם את הפרקטיקה ומותיר את המובן של הקראפט כהתייחסות ביצועיסטית ותו לא. כל אמן או מעצב הבוחר לבצע את עבודתו במו ידיו ולהשתמש במימונויות עשייה בטכניקה ברמה הגבוהה ביותר הוא גם אומן. בבסיס אפשרות זו מסתתרת ההנחה כי הקטגוריה של הקראפט ריקה מכל משמעות החורגת מהמישור של ה-Savoir Faire,³ כלומר האתוס של הקראפט כמו שהוא מתנסח על בסיס מצב עניינים זה מוגבל לשאלת הידע והשליטה בו. האומן מודד את הערך של עשייתו שלו ושל עשיית עמיתיו על פי מידת הידע באופני הביצוע. כשאנו חורגים מה-Savoir Faire, המודלים שאנו מתחייסים

ומעריכים באמצעותם את היצירות הם אלו של האמנות או העיצוב. למעשה יש כאן שאלה בדבר המובן של הידע. רוצה לומר מהו המובן שאנו נותנים לידע?

זה המישור השלישי הפרימורדיאלי, שעליו אפשר לומר כי הוא מתווה את מבנה היחסים בין אמנות, עיצוב וקראפט. כלומר אני טוען כי אם ברצוננו ללמוד דבר מה על המהות של כל אחד מהתחומים הללו, מוטל עלינו לבחון ראשית את מבנה הידע והקטגוריות המארגנות אותו. האופן שאנו מבינים את הידע ומעניקים לו ערך איננו מובן מאליו. ההיסטוריה של הרעיונות מלמדת אותנו כי החלוקה לסוגי ידע שונים וקביעת הייררכיה ביניהם היא פרי של עמדות פילוסופיות שונות. כך למשל הקיבוע של הידע כתאוריה והעמדת המרחב המושגי כמובן נרדף לידע הם תולדה של תפיסה פילוסופית והיסטורית מסוימת.⁴ זה הרעיון הקרטזיאני של האינטלקט כלוכד את מלוא המשמעות הקיומית. לתפיסה זו שתי השלכות: האחת היא עליונותו של השכל על הניסיון. והשנייה, שגם מולידה את הראשונה וגם תוצאתה, היא זו של חלוקת הידע. התפיסה הקרטזיאנית של החשיבה האינטלקטואלית כלוכדת את מלוא המובן של הקיום האנושי קשורה הדוקות, כך אני טוען, לרידוד מובנו של הקראפט.⁵

כדי לראות את הקשר בין תפיסת העולם המודרנית, בתה החוקית והבכורה של הרציונליות הקרטזיאנית, ובין הריקון ממשמעות של הקראפט, אני פונה אל עבר המהפכה התעשייתית. מהפכה זו, כך אני טוען, השפיעה השפעה חזקה על קטגוריות המחשבה שלנו בכל הנוגע ל-doing: המהפכה התעשייתית רוקנה את הערך של doing מכל אפשרות לראות בו דבר החורג מייצור (production), שכן חלוקת העבודה המודרנית וביתורה

לחלקים משוללי היגיון פנימי של ביצוע הותירה את הדימוי של ה-doing כאמצעי ייצור גרדא. התחומים שבהם נותר לפעולה ערך החורג מייצור סתמי התקיים במישור של האמנות והעיצוב, ובהם הוא יכול היה להתקיים הודות למשמעות העודפת הסמלית שהוענקה לתוצר. ההיקף והעוצמה של התכליתיות עיקרו מה-doing כל אפשרות לראות בו ערך שאינו מתמצה רק באיכויות מדידות שאפשר לכמת ולתרגם לערכים כלכליים. ברם, אם נבחן את ה-doing, יתאפשר לנו להבחין כי יש לו ערך שאינו מתמצה בייצור, אלא יש בו גם מובן אחי. ה-Savoir Faire והאקט המממש אותו אינם חיבה מרוקנת ממשמעות. אדרבה, מדובר באופני יצירת משמעות הנובעת מדרכי הביצוע, מהתבונה המגולמת בהם ומסיפור צבירתה. כל אלה מנסחים משמעות לא באופן מושגי, אלא באופן קונקרטי.

כבר מעצם העמדה הקראפטית של העשייה העצמית והשליטה בתהליך הייצור אפשר להכיר במשמעות זו. לבחירה להיות אומן משמעות אחית כפולה: ראשית עמדה זו משמרת את ההרמוניה של הייצור. יעילות הייצור ובחינתו כחלק ממערכת כלכלית רחבה הם חלק מתפיסת עולם קפיטליסטית, שהעיקרון הבסיסי המנחה אותה הוא כי הכול ניתן להמרה כספית ולצבירת הון.⁶ אינני מבקש לעשות כאן רומנטיזציה של האומן המבוססת על נטיית לב ועל כמיהה נוסטלגית, אלא לטעון כי מדובר בעניין עקרוני הנובע מאופיו של ה-doing הקראפטי. כלומר דרך בחינתה של יעילות הייצור מסתמן קו השבר בין הלוגיקה היצרנית הקפיטליסטית ובין לוגיקת הייצור של הקראפט. שימור אחדותו של תהליך הייצור ועצמאותו מעניקים לאומן עמדה ערכית נוקבת בעולם שבוחן הכול בערכים של יעילות. שנית, ההכרה בידע שב-doing לא רק כידע

פרגמטי, אלא כאפיק נוסף ללימוד על העולם ולהבנתו, היא ביטוי ליחס שונה בין האדם לעולמו. לא עוד יחס מנוכר של התבוננות מבחוץ, אלא יחס של מעורבות. ההכרה בכך שכלים, חפצים וחומרים לוכדים משמעות דרך נוכחותם מעניקה לפרוצדורות של ה-doing ערך החורג משיקולים פרגמטיים בלבד.

האופן שאנו ניגשים אל החומר, מעבדים ומעצבים אותו, קשור לעמדתנו ביחס לסובב. כך למשל הבחירה בחומר מקומי לעשייה איננה רק שיקול פרקטי, אלא משפיעה גם על תפיסתה העצמית של פעולת הייצור. גם ההחלטה לבחור בטכניקות ידניות או בסדרות ייצור מוגבלות היא ניסוח מעשי של עמדה ביחס לערכים שתרבותנו מתנהלת על פיהם. האפשרות לבחון את הפרמטרים הצורניים של הכלי מאפשרת לנו להעניק לו את ההקשר התרבותי שלנו ואת האופן שהאומן תופס את פעולתו, אל מי הוא מרפרך, אילו עולמות תרבותיים רלוונטיים בשבילו ואיזה מרחב מנטלי הוא מציע. האגרטל שהתחלנו עמו דברים אלה איננו מרוקן אפוא ממשמעות, ולנו לא נותר אלא ללמוד ולהקשיב לה ■

דייר ערן ארליך הוא ראש המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית, בצלאל.

^[1] במסגרת זו לא נוכל לעקוב אחר האופן שהיררכיית היחסים בין סוגים שונים של ידע התקבעה, אבל אני טוען שאופן זה קשור קשר הדוק לאפלטון ולדיכטומיה גוף-נפש בתאולוגיה הנוצרית. לצורך קידום המהלך שאני טווה כאן אומר כי הפלטפורמה הרעיונית של גוף ונפש מתקיימת גם במופעים המחולנים שלה כמו למשל אצל דקרס עם הייאני חושב משמע אני קיים" שלו

^[2] ולא רק של הקראפט, אלא של הטכנה. בעניין זה אנו בעלי חוב להיידרג, שחזר וחילץ את הטכנה מהמובן הירוד שהוענק לה והראה לנו כי אצל הקדמונים הטכנה והאיפססם היו פרוצדורות של צבירת ידע על העולם והבנתו באופנים שונים

^[3] אינני מתעלם מהצבירה של הון סמלי באמצעות מושגים של יוקרה ומעמד אצל אמנים, אומנים ומעצבים, אך ערך זה אינו מגולם דרך הערכים הבסיסיים והאלימים ביותר של הלוגיקה הקפיטליסטית כגון יעילות

^[4] ג'ורג'יו וואז'י, 1511-1574, ניסח את ההבחנות התאורטיות המודרניות הראשונות שלאחר מכן אפיינו את האתוס של האמנות

^[5] Savoir Faire - מונח המתייחס לידע הנצבר דרך המיומנות המעשית

שוברת ורוקדת

נירית נלסון

צילומים: זמר פלד

זמר פלד נולדה בקיבוץ יזרעאל. ב-2009 סיימה בהצטיינות תואר ראשון במחלקה לקרמיקה בבצלאל, וב-2012 סיימה בהצטיינות לימודי תואר שני במחלקה לזכוכית וקרמיקה ברויאל קולג' בלונדון, לשם נסעה עם חלגה מבצלאל. במהלך לימודיה זכתה בפרסים רבים, הבולט בהם הוא הפרס הראשון לתערוכת הגמר של הרויאל קולג'. מתחילת לימודיה ב-2006 ועד עתה הציגה את עבודותיה בכשלושים תערוכות בישראל, באירופה ובארצות הברית. כיום יוצרת בתכנית הרזידנסי היוקרתית של קרן ארצ'י בריי (The Archie Bray Foundation) לאמני קרמיקה במונטנה, ארצות הברית. בעבר יצרו במקום גם פיטר וולקוס (Peter Voulkos) ורודי אוטיו (Rudy Autio).

כיצד התחילו החיים היצירתיים שלך?

היצירה התחילה עם אמא בחוץ, בגינה. אמא בונה, כל הזמן בונה. הבית שלנו הוא פרויקט בהתהוות. זה כאילו הפסל שלה, ואני הייתי היחידה ששיתפה פעולה עם השיגעונות שלה. לאורך הזמן המקטעים מצטרפים לדבר הגדול הזה שנקרא "בית". עד היום בכל פעם שאני באה לשם זה נראה אחרת. יש פרויקט חדש, מזויזים. זה פשוט מטורף....

מעניין שהאחיות שלך ואחין לא משתפים פעולה עם הדבר הזה?

לא, גם אבא שלי לא, הם פשוט בורחים מהבית. אחד הפרויקטים הראשונים שלנו היה כשאמא חטפה התקפה והחליטה שהיא צריכה להוריד איזה קיר בבית. אבא שלי הלך לחדר האוכל,

וכשהוא יצא מהבית היא אמרה: "זמר בואי, עכשיו לוקחים פטיש ושוברים את הקיר הזה". שברנו ביחד את הקיר ניפצנו אותו.

בת כמה היית? שבע-שמונה.

אבל את זוכרת את הפעולה בתור חוויה חיובית מאוד.

כן, זה היה אחד הדברים הכי כיפיים. התחושה הזאת שאתה יכול לקחת משהו ופשוט לנפץ אותו, זה היה רגע של טירוף.

בואי נדבר על שבירה. זו הייתה שבירה למען התחלה חדשה, שינוי. לפתוח חלל ולחיות בו אחרת, באינטראקציה שונה.

זאת הייתה פשוט חוויה. אני זוכרת את שתינו עם פטיש. איכשהו אני הייתי היחידה שהיא הצליחה לגרום לדבר הזה.

כשגדלת, את מחליטה לפנות לריקוד.

נכון, כל הילדות שלי אני בעצם רוקדת.

אחרי הרבה שנים במחול את נמצאת בצומת דרכים לקראת הגיוס ומחליטה לעזוב את הריקוד.

בקיבוץ אתה הולך עם קבוצה, ואני תמיד הלכתי נגד הזרם. אני קיצונית, הולכת עד הסוף או שלא. היה לי קשה מאוד לשחרר. לעשות משהו כאילו נורמלי, יחד עם הזרם. הנגד היה חלק אינטגרלי מהחיים שלי.

בצבא הייתי שנתיים בשירות הכי רגיל. סתם עברו להן שנתיים. אני חוזרת לקיבוץ ועובדת ברפת שנה וחצי. זאת הייתה תקופה יפה. אחר כך נסעתי לספרד, עבדתי שם ופגשתי בחור. היינו חברים. כשנפרד ממני לבי נשבר לרסיסים.

נירית נלסון

משוחחת עם זמר פלד

על תהליכי יצירתה

חזרתי לארץ שבורה. אחרי תשעה חודשים אינטנסיביים בספרד אני בקיבוץ, בדיכאון. לא יצאתי מהבית חצי שנה. לבסוף אמא ואבא שלי גירדו אותי והכריחו אותי ללכת לטיפול. התחלתי לעבוד בחומה. הטיפול והחומר החזירו אותי לילדות... ופתאום נזכרתי שהייתי עושה המון דברים. סורגת המון, בונה עם אמא שלי. פתאום החומר הזה, לאט לאט, הוציא אותי מהאפלה. זה היה מטורף. עשיתי מסכות. נזכרתי שבילדות שלי בקיבוץ פרחתי בשיעורים עם אירים המורה לאמנות. ממש שכחתי מכל הסיפור הזה.

תצלום בוקר/דוד אבידן

בַּצֶּמֶר הִלְכּוּ שֶׁל הַשָּׁנָה
וּבְקוֹנִים הַנִּמְרָצִים שֶׁל הָעֵרֹוֹת
רָאִיתִי אֶת פָּנֶיהָ, יִשְׁנָה,
בְּמֶאֱמָץ חוֹלָף, מְחוֹךְ חֲרוֹת -
וְלָשֶׁם הִבְחַנְתִּי בְחֻשְׁבוֹן הַמִּסְתַּמֵּן
בִּין הַשָּׁפָה הַמְחֻתָּנָה וְהַסְּנֵטָר,
מוֹחֵק וּמְטִיט וְלֹא טוֹמֵן
אֶת הַשּׁוֹקֵעַ וְהַמְקַנֵּטָר
בְּחוֹף הָעֵגוּלִים הַנִּפְתָּחִים.
בְּקֻצּוֹת-הַפֶּה הַנְּעוּלִים, הַחֲחוּכִים.
וְאִזּוֹ, בְּבֶת-אֶחָת, הָיָה בְּרוּר,
שְׁאִין כְּמַעַט וְאִין מְחָר וְאִין דְּחִיּוֹת -
כֵּךְ צָרוּר שֶׁל בְּצוּעִים נִשָּׂאֵר צָרוּר
כְּדִי לְבַקֵּעַ הֶלְאָה וְלַחְיֹוֹת.

י"לא מתוארך ובחרד לא-אטום".
(מחור: www.facebook.com/hakibutzpoalim/
posts/389396234442694. במקור ראה אור
בתוך המיפּרָץ האחרון, ספרי המאה השלושים, תירוש,
1991).

ואז את נרשמת לבצלאל?

לא. נרשמתי לאיזה חוג ביוקנעם. מאז לא הפסקתי, מפחדת לחזור לדיכאון הזה. רק אחר



זמר פלד, אדמונית גדולה ותום
המציץ, 2014, שכרי פורצלן, חומר,
סתכת, עץ, 78/119/185 ס"מ

מאוד ארכאולוגיה, זה משהו שתמיד עניין אותי גם בתור ילדה. זאת היתה חוויה מכוונת.

מורים משמ?

מההתחלה הייתי בת טיפוחיה של פליסיתי אליה (Felicity Aylieff), שעושה עבודות מונומנטליות בסין. אישה מדהימה. אנגליה by the book, מה שנקרא. פליסיתי הייתה שם בשבילי. היא גם נתנה לי את החופש, וגם דרשה לדעת כל הזמן מה אני עושה. לי קשה מאוד, בייחוד בשלבים הראשונים, להבין מה אני עושה. אני מבינה דברים דרך החומר, אבל מאוד קשה לי להסביר. אני רואה דברים בראש, ואני לא יכולה להסביר אותם. אני יודעת שככה הם צריכים להיות. היא סמכה עליי. אני ידעתי בדיוק מה אני הולכת לעשות, אבל הייתי צריכה לשכנע את האנגלים שיסמכו עליי. היא נתנה לי לעשות מה שאני רוצה. למצוא חידושים בממדים אחרים.

כשנפגשת עם העבודות שלה הבנת שאת יכולה לשנות את הממדים, את הפרופורציות, לחלוטין?

כן. אבל תמיד הייתה לי תשוקה לבנות דברים בגדול.

ואיך הגעת לשבירה?

זה בא ביחד. השנה הראשונה ברויאל קולגי הייתה שנת משחקים. פשוט שיחקתי בבובץ ובגבס. במקביל המורים כיוונו אותי לבנות שפה אישית. למצוא את היכולות. ממש לקראת הסוף, שלושה חודשים לפני תערוכת הסיום, חזרתי לביקור בקיבוץ. הייתי בקשר עם יניב (שפירא), ועבדנו על תערוכה בקיבוץ. היה איזה רגע בנוף שתפס אותי. איזה רגע מרגש בין קקטוס לסלע. מערכת היחסים בין האגבה שפורחת פעם בשבע שנים לסלע הענק. המתח בין שני הגופים, הנחיתה של הקקטוס שפורח פעם בשבע שנים על האבן, מתח שלא יכולתי לצאת ממנו.

לאגבה יש משהו שקצת מתכתב עם העבודות שלך. הנגיעה-לא-נגיעה מזכירה את היחסים

בין הסלע לקקטוס.

ברור. זה זה. ניסיתי לשחזר את הרגע הזה: בניתי את הסלע, ממש כמו סט לתאטרון, ואז התחלתי לעבוד עם השברים. משהו באגבה היה חד מאוד וקוצני מרחוק, ואל תתקרבו אליי, וכשאתה נוגע אז המגע כל כך רך, כמו סוקולנטים [משפחה של קקטוסים שצוברת מים בעלים כמו האגבה]. חיפשתי טקסטורות כדי לנסות לשחזר את הרוך במראה הקוצני.

במבט ראשון קו המתאר רך ועדין מאוד.
כן מאוד, כמו טקסטיל אפילו. אבל כשאתה נוגע בו, הוא יכול לחתוך אותך ולהרוג אותך. חודשיים ניסיתי ליצור את התחושה הזאת.

מה הגובה של היצירה הזאת?
3 מטר. היו לי הרבה חתיכות של חומר שייצרתי ופשוט התחלתי לנפץ.

איך החלטת מה את מייצרת? זה לא שעשית כדים וניפצת אותם...
ניסיתי למתוח את החומר פיזית.

ביצירות של מה שאת קוראת "היצורים האלה" יש משהו שמוכיח טבע מרהיב. מתפעלים מאוד מהטכניקה, אי אפשר להיות אדישים; אבל עם זה זה מראה סוג של ריקבון, יש איזו נבילה, שירת ברבור.

זה הכול על מוות בסוף. קשה מאוד להסביר ולגעת בזה. נתנו לי חלל במרכז ועבדתי באינטנסיביות, בטירוף. היה כבד מאוד - היו שם מן תליות בתקרה, אמרו לי שפעם תלו משם מכונית. אני מתיידדת עם אנשי השטח והתחזוקה, הם תמיד חברים שלי, אז כולם היו בפרויקט.

הצגת יצירה אחת מרכזית ולצדה שלושה פסלים נוספים. בפסל הגדול יש משהו ורטיקאלי, מתוח, דרמתי מאוד. הפסלים האחרים נוגים.

נכון, הם ממש דמויות כאלה. מול החלל שהצגתי יש גינה כזאת, מזויפת והזויה שנראית כמו גן טרופי. זאת גינה במרפסת. מושקית במים חמים

למרות שבלונדון כל הזמן יורד גשם, סידרו שם ממטרות שישפריצו מים חמים. רציתי שהעבודות תתכתבנה עם הגינה הזאת, שנשקפה מהמקום שהצגתי בו.

מלאכותי בתוך טבעי.
וזה גם מה שאני מנסה ליצור בגופים האלה. מן טבע מזויף. היגרו את הצמחים האלה מניו זילנד רק שיישרדו.

אז עושים לצמחים הנשמה מלאכותית. הם כאילו על סף מוות כל הזמן.
הגדרה נכונה. כאילו שהם חיות. בעיקר הגופים הקטנים, שהם זזים.

תזווה לקראת נפילה.
נכון. הם עדיין שם, עדיין חיים. אני מאוד אוהבת לעשות אותם. נועצת ונחתכת ומדממת על העבודה.

איך את מחליטה על הצורות?
אני לא מחליטה, הן פשוט יוצאות. זו עבודת קיר. משטחים. את כל העבודות האלה רציתי לשים על הקיר ופשוט לא הספקתי להתמודד עם זה. הכול עם התנועה.

דייוויד בל, בכותבו על החיבור בין אוטופיה לאמנות, מזכיר את האמירה שאוטופיה יכולה לתפקד כ"מכונות דמיון" (Imaginal machines. הכוונה לדמיון רדיקלי, מושג שטבע סטבן שוקאטיס, Shukaitis). מכונות אלה מונעות מאיתנו לחזור בביטחון למקום הטבעי שלנו, מערערות את החוש שלנו למהו נורמלי וייתכן שאף למהו אפשרי, ומרמוזות פחות על עתיד מבטיח ויותר על ביקורת על הווה שלילי. זהו כוח פנימי, לדבריו, שאינו בא על סיפוקו, שהורס את התנאים של ההווה.

http://nomadicutopianism.wordpress.com

עכשיו אפשר לראות את החיבור עם הריקוד.
זה ממש ריקוד, אני פשוט רוקדת בסטודיו. השולחן באמצע ואני מסתובבת סביב זה. חשובה לי התנועתיות בצורה.

ולכן גם הצורות זורמות ואורגניות?
כן, כי אני רוקדת. עם הפטיש והקטר. אני נועצת את החתיכות, והקו הלבן עוקב אחרי הצורה. אני מתכתבת עם האובייקט, עם הצורה של הגוף.

אז במחול הזה יש משהו אורגני ורך מאוד, אבל כשאת מכסה את זה, המעטה הוא מעטה של ניגוד.
זה דיוקן עצמי.

יש רכות פנימית ומעטה של קשיחות?
כן. כשאני חופרת בזה אז אני מגיעה למסקנות כאלה.

האינטרקציה עם הצופה היא של "יאל תגעו ביי"?

אני אוהבת להסתכל על אנשים שבאים לתערוכה. ככל שהם מתקרבים, כך הם מתרחקים. רואים מרחוק בהתפעלות, וככל שמתקרבים יותר חוששים מזה. שפת הגוף משתנה אצל הצופה.

יש בעבודות שלך המון פיתוי.
כולם מדברים על היופי. אני לא מחפשת את האסתטיקה.

מתי מגיע שלב האסתטיקה?
בשלב הסופי.

התהליך הוא כמעט אבסטרקטי עד שבסוף הוא הופך לפיגורטיבי?

כן, הוא מקבל חיים פתאום. האנשים נתפסים ליופי ולוקח הרבה זמן להבין את החומר ומה זה בעצם. כמות העבודה מעניינת, כמה זמן עבדתי על זה וכי'.

העמלנות.
כן, זמן העמלנות.



אבל העמלנות הזאת חשובה לך כי את מדברת על השלב המדיטטיבי. מדוע חשובה לך המדיטטביות?
זה חלק מתהליך היצירה. דברים נולדים ככה. אני לא עובדת עם סקיצות, אני לא יכולה לתת למישהו אחר לעשות את זה. זה ממש חלק מהיצירה שלי.

כשמדברים על מדיטציה אנחנו חושבים על משהו עם ריק, אבל כשחושבים על קליגרפיה, היא בעצם דורשת עבודה רבה מאוד בשביל להגיע לאיזה רגע של הארה. אני רואה בזה קשר. יש כמה משיחות מכחול, והם מתאמנים במשך שנים לפעם אחת המתחברת לאקט ספונטני כמעט. אצלך האחיזה כבדה בגלל שהיא רוצה להחזיק ולשרוד במובן מסוים.

כשאני בתוך המדיטציה הזאת יש בזה משהו מהריק. אני כאילו לא חושבת על כלום. אני נכנסת לזן של עבודה. זה רגע נפלא מבחינתי. אני חוזרת על אותה פעולה במשך חודש, ויש בזה משהו שהוא גם קצת פסיכי. מתוך המקומות האלה הגופים נבנים. הם קיימים אצלי, והם פשוט יוצאים.

פרויקט הגמר של הרויאל קולגי היה חום ושחור-לבן, מקנה רושם מאוד רציני. איך נוצר המעבר לכחול-לבן שהוא חי ורענן?
התחלתי להסתכל על יפן בעקבות פנייה לתחרות



ביפן. למדתי את ההיסטוריה של הקרמיקה ביפן. אני מתייחסת לחומר המקומי, בוהה בצלחות, רואה דימויי טבע ועיצובים של פרחים, דברים שעד אותה נקודה התרחקתי מהם. שוטטתי גם באינטרנט.

צלחות סיניות או יפניות?
יפניות. מהמאות ה-19-20. אני מתחילה להסתכל על הכחול-לבן, להוציא את הדימויים האלה ולתת להם חיים. ואז זה מתחיל לגדול. אני קוראת לעבודות בכותרת של הצלחות. יש משהו קר בזה שמה שאתה רואה זה מה שאתה מקבל.

אז מה קורה כשאת מתחילה לעשות את הכחול-לבן? איך התחושה?

תחושה שאני נכנסת לצלחת ואני רוצה ליצור איזה אינסטליישן. להרגיש כאילו אתה הולך בתוך צלחת כחול-לבן. בסך הכול שנה אני עובדת בצבעים האלה, זה חדש.

את חושבת שעניין השברים הוא דבר שתלכי איתו לאורך זמן, או שבאיזה שהוא שלב הוא יקבל כיוון אחר?
הוא כבר מקבל.

זאת ממש תעשייה של אדם אחד.
זאת ממש תעשייה. אני מייצרת אותם בשכבות, כמו בצק עלים שמאחדים וחותכים ושוב. ובסוף

סיפור גדול

דינה ברמן

תמיד יצרתי דברים ועבדתי בידיים.

למדתי במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל. לפני זה למדתי נגרות.

מאתגר אותי לנסות ליצור סיפור בכמה שפחות חומר, בגודל מוקטן.

רבות מהעבודות הקודמות שלי עוסקות בהסתרה וברצון להיעלם. לגלף גפרורים התחלתי לפני כ-12 שנה, וגודל העבודות מתחבר לאותה תקופה בחיי, כשהייתי

עמוק בארון ופחדתי מאוד שאנשים יגלו. חייתי סוג של חיים כפולים. לא מפתיע בעיניי שהעבודות עשויות מגפרור דליק. כל העבודות מתאימות לגודל כף

יד. בדיעבד אני חושבת שזה היה מהמחשבה שאם מישהו ישאל אותי מה אני עושה, אוכל לומר - כלום...‏ ‏

דינה ברמן היא אמנית, בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי וחזוכית בבצלאל. מציגה בארץ ובחו"ל. בימים אלה עבודותיה מוצגות במוזאון לטבק וגפרורים בשטוקהולם. חיה ויוצרת בירושלים.



סוגדל פי 3

אמנים, לראות איך כל אחד מוצא את הדרך לשקוע לגמרי בעבודה. כל אחד בדרך אחרת. מאוד שונה מאנגליה.

תארי את השינוי הזה...

עולם הקרמיקה שם הוא עצום. יש לזה ביקוש. זה לא דווקא מה שאני מחפשת, אבל יש סדנאות כל הזמן, יש סוירים, דוחפים את המקום כל הזמן. בקיץ באים הרבה אספנים ויש חשיפה. בחורף זה פשוט מת, זה זמן עבודה. יש הרבה זמן, זה לא ברור מאליו. זאת ממש מתנה, הזמן הזה, אבל אני רק בהתחלת המחקר המעמיק שעליי לעשות. בשביל זה צריך זמן נוסף וסטודיו ומישהו שיתמוך בך. זה שלב מאוד חשוב.

את עובדת גם כשאין לך דד ליין, גם לא לתערוכה ספציפית?

עכשיו אני עובדת לתערוכות. יש הרבה פרויקטים בדרך. יש לי תערוכת יחיד בגלריה של האוניברסיטה במונטנה. אני מתכננת להתייחס לנופים של מונטנה. עבודות לבנות, גוונים של לבן, פורצלן בשרפות שונות, גם שברים שנובעים מהשלג ומהעצים המכוסים הם ההשראות לקומפוזיציות. אני רוצה לעשות משהו עם קול. הקול של הפטיש שמכניס אנשים ללחץ. זה מעניין ופורקן.

כשאת רואה את כל הלבנים מגיעים שוב הדברים הדוקרניים?

כן. עוד לא סיימתי את הפרק הזה. רק התחלתי אותו. יש הרבה פנטזיות. אני רק צריכה את הבמה.

ומה הלאה חוץ מהתערוכה במונטנה?

מתוכננת תערוכה בבית סוהר. גם זה מאוד מרגש. בית סוהר ענק, עזוב, במונטנה. כל משתתף בחר לו חלל. התערוכה תוצג שנה. אני אעשה משהו עם צבעים, משהו עם אדום. הסוהר שהראה לנו את המקום לא הפטיק לדבר על דם ועל אלימות ועל דברים קשים מאוד שקרו בבית הסוהר הזה. זה בית סוהר שומם ועני ומפחיד. אני רוצה לעבוד עם צבע, הכול שם נורא מת.

נוחנת זווית. אני נכנסת לזה ומייצרת אלפים כאלה. הם קוראים לי ״מד סיינטיסטי״.

אז את מכינה חומר גלם ואז הריקוד מתחיל...

אני ממיינת אותם באובססיביות לפי הגדלים, כל הסטודיו שלי מלא קופסאות של שברים לפי מידה וצורה, ואז אני מתחילה לבנות את זה.

זה שלב מסודר מאוד במילון צורני ואז הכאוס מתחיל, כי את לא יודעת מה הולך להיבנות.

כל הסטודיו מפוצץ שברים. זה ממש ריקוד, אני מחכה לרגע הזה. אני משתנה, נהפכת מאדם מסודר ואובססיבי ליצור הכי מבולגן. פשוט מהפכה. רעש נוראי עם הפטישים. אני שוברת את זה, וזה פשוט קורה. לסדר את התנור לוקח שעות, עד שמצאתי שיטה. בשרפה הם קצת מתקמרים ומקבלים איזו זווית מעניינת.

אז בעצם תהליך העשייה של החלקים ארוך הרבה יותר מתהליך היצירה. תני לי פרופורציה של זמן?

הפסל הגדול - עבדתי על ייצור השברים האלה במשך חודשיים, ואז חודש בניתי את כל הדבר הזה עם הריתוך.

יש שלך של מוטות ממתכת.

אפשר לשרוף בגודל כזה. פשוט ככה זה יותר חזק. על השלד אני שמה רשת לולים.

ועל הרשת?

זה ערבוב של חומר וכל מיני דבקים. דבקים של בטון ובלי בטון ופיברגלס. ואז הכול מתקשה ונהפך חזק.

תהליך השרפה הוא רק של החלקים עצמם.

הפסלים הקטנים כולם שרופים. את הגדולים אני לא שורפת.

מה התכנונים מפה והלאה?

נותרה לי עוד שנה ברזידנסי של ארצ״י גרין, בשבילי זה זמן איכות. זאת לא מסגרת של בית ספר. חשובה מאוד האינטראקציה עם עוד

שום מפה לא תעזור לקרוא את תערוכות הביאנלה בוונציה, שהן כמו העיר עצמה על מבוכי רחובותיה הצרים, שאינם נותנים לשום מפה לבלבל אותם. צריך לשוטט, צריך זמן, צריך ללכת לאיבוד ולמצוא את עצמך בתוך עולם של מישהו אחר. צריך למצוא את המצפן הפנימי שלך שיאפשר התבוננות וספיגה של התערוכות הרבות כל כך.

אני באה מהחומר. זו אהבתי הגדולה מגיל צעיר. כשבגרתי למדתי במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, ואת התנור הקרמי שרכשתי לפני שנים אני מעבירה אחי לכל מדינה ובית. רגישותי לחומר היא העדשה שדרכה אני מתבוננת, ובמאמר זה אתמקד בכמה עבודות בתערוכות, כאלה שמייצגות טיפולים שונים בחומר ובחומריות.

הביאנלה ה-55 נושאת את השם Il Palazzo Enciclopedico (הארמון האנציקלופדי) על שם הפרויקט שמעולם לא הושלם: בשנות השישים רצה אמן ושמו מרינו אאוריטי (Marino Auriti) לאגד את כל הידע הקיים בעולם במבנה אחד שיתנשא לגובה 700 מטרים בושינגטון הבירה. מדובר בבחירה מעניינת ורלוונטית של אוצר התערוכה מסימיליאנו גיוני (Massimiliano Gioni).

הרעיון של איגוד כל הידע בעולם מעורר את הדמיון, ואכן בתערוכות יש פרשנויות שונות ומרתקות המתעמתות עם הרעיון הרומנטי הזה, שכיום - כשבכיסו של כל אחד מאתנו ארמון מידע עצום בהיקפו - נראה ארכאי במקצת. ואולם חשיבותו בעצם העלאת הסוגיה של ידע מול מידע ומהו למעשה ידע?

הביאנלה מחולקת לביתני הארצות המשתתפות ולתערוכה מרכזית, הנושאת את שם הביאנלה. זו הביאנלה השנייה שאני מבקרת בה, ובהשוואה לקודמת בולטת בה תחושת החיפוש אחר חומר בסיסי יותר. בתערוכות נעשה שימוש רב בחומרים טבעיים, ובהשוואה לעבר שימוש

תכופ הרבה יותר בחומר הקרמי. באופן אירוני נראה שהחיפוש אחר הידע הגלובלי הביא רבים מהאמנים להשתמש בחומרים טבעיים כמו חומר, עץ ואבן.

העבודה הראשונה המקבלת את פניה במתחם הביתנים הלאומיים היא התערוכה Secession בביתן הספרדי, המורכבת מהררי אדמה, חצץ וזכוכית - פסולת ממבנים שנהרסו ועברו גריסה תעשייתית. האמנית לרה אלמרסגי (Lara Almarcegui) טיפלה בגבעות החול באופן משחקי: הן מציצות בחדר אחד ונשפכות כנהר בחדר אחר, מפתות לטפס עליהן. בו בעת יצרה האמנית נוף אורבני בלתי נראה, חוצר לוואי של בנייה והריסת הטבע הקיים. זהו נוף של אתר בנייה, זמני אך קיים. לצד האמירה הביקורתית העבודה מצביעה גם על יכולת הבנייה מתוך קחזור הפסולת התעשייתית.

הרחק מעבודה זו, בביתן המאגד עבודות של אמנים דרום אמריקנים, מהדהדות גבעות אחרות בעבודתה של סוניה פלקון (Sonia Falcone). בעבודה Campo de color (שדה של צבע) הציבה האמנית הבוליביאנית על רצפת החלל גבעות צבעוניות שיצרה ממגוון תבלינים ופיגמנטים בצלחות קרמיות. ההעמדה יוצרת פני שטח קסומים, מרתקים מכל כיוון הסתכלות, והבחירה בתבלינים כחומר מפעילה בו זמנית שני חושים עיקריים: הצבעים העזים מדברים בשפת האסתטיקה הדרום אמריקנית; והריחות העזים מפזרים את ריחם גם חודשים אחרי פתיחת התערוכה.

החומר בסיסי ומדבר בפשטותו. העבודה עוסקת בתבלינים, שמייצגים טעמים של תרבות אחרת, אך בה בעת מעלה אסוציאציות דומיננטיות של אדמה, חול, נוף. התבלינים גם מתקשרים לתקופת המסחר הענפה של ונציה, אז באמצעות מגוון הטעמים שעברו ממקום למקום נוצר חיבור בין הארצות. המסחר מקשר בין יבשות, ובהקבלה - האמנות מגשרת בין תרבויות.

העבודה Suddenly this overview, המוצגת בתערוכה הראשית, היא פרי עבודתם של שני

אמנים שווצרים שמשתפים פעולה זה שנים: פיטר פישלי (Peter Fischli) ודיוויד וייס (David Weiss). האמנים הציבו בקופסאות זכוכית על כנים יותר מ-200 פסלים קטנים מחומר לא שרוף, סצנות בחומר ללא סדר מסוים. הפסלים מציגים אירועים שקרו או לא קרו, יומיומיים או בעלי חשיבות היסטורית, תרגום לחומר של משפטים ורעיונות המייצגים את העולם מתוך ראייתם של האמנים. התכנים מגוונים: החל בבעלי חיים או דמויות מוכרות כמו התחול תעלול של די"ר סוס, וכלה באירועים המתייחסים בהומור למצבים היסטוריים או מוכרים כגון הוריו של אלברט איינשטיין רגע לאחר ההתעברות של בנם הגאון או שני אנשים אנונימים השוכבים במיטת החומר זה לצד זה. סצנה אחרת, של שני אנשים ההולכים עם גיטרה, נקראת Mick Jagger and Brian Jones going home satisfied after composing I can't get no satisfaction.

החומר בצורתו הגולמית, לא שרוף, תורם לתחושת הארעיות הרעיונית שבבסיס העבודות. מול פסלים שניצבים במקומם מאות שנים, בוודאי בוונציה, הפסלים בתערוכה לא נועדו לחיי נצח. להפך, כמו באנימציה הם מתפרקים ומתגלים בצורה חדשה, מלאת משחקיות ודרמה.

פישלי וווייס פועלים בין עולם הילדות לעולם המבוגרים, והחומר משרת אותם היטב. לעתים הוא נשאר לא מעובד ומזכיר עבודות של ילדים, ובמקומות אחרים הם משתמשים בתנועתו ובחומריותו הטבעית ונותנים לו לדבר בשפתו ובכוחו, כמו בפסל Tsunami. Memories from a journey ובסצנות נוספות צמד הפסלים אינו חושש מלהציג את החומר לא מעובד. כוחם של הפסלים הקטנים הללו בנגיעות האינטואיטיביות, בפשטות ובעוצמה של הידיים שנגעו בחומר הרטוב, הקרוב ביותר לאדמה.

סוניה פאלקון (Sonia Falcone), Campo de color, 2012, מתוך תערוכת הביתן הבוליביאני



קפיצה ברכבת לוונציה לביקור בביאנלה ה-55

מוקפת במים,

מעט מהרשמים ממפגש עם חברות מתקופת הלימודים בבצלאל

הולכת על אוויר

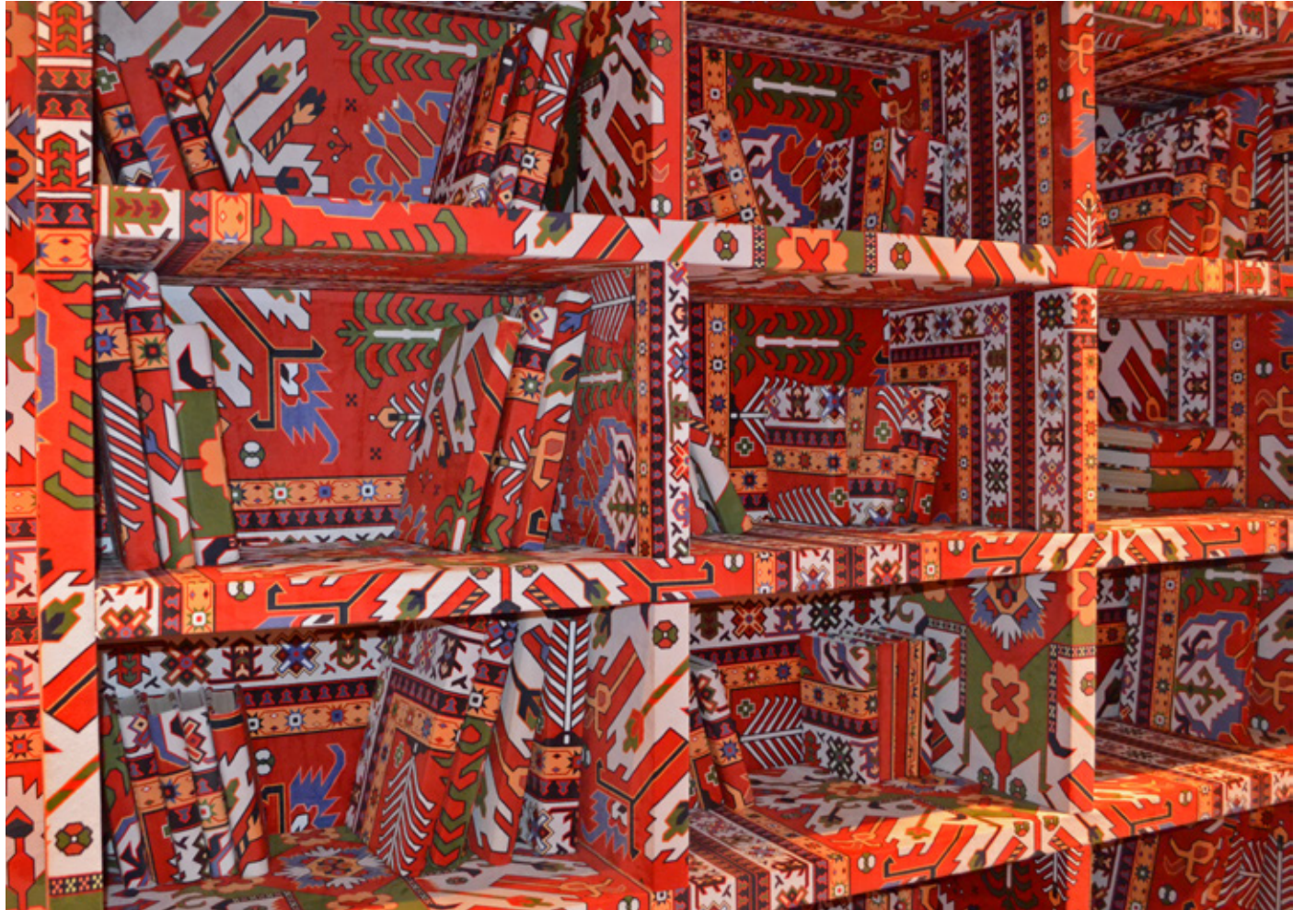
וביקור משותף בביאנלה



פטר פישלי ודייוויד וייס (Peter Fischli and David Weiss), Suddenly this overview, פרט, 2012-1981, חומר לא שרוף



וואדים זאקרוב (Vadim Zakharov), Danaë, 2013, מתוך תערוכת הביתן הרוסי



פאריד ראסלוב (Farid Rasulov), Carpet interior, 2013, מתוך תערוכת ביתן הרפובליקה של אזרבייג'ן, שטיחים מלאכת יד

יוצאים חומר שהביאו עמם ומפסלים כל אחד את דיוקנו. בתחילה האווירה היא של סדנת פיסול, כל אחד מרוכז בעבודתו, אבל עם התקדמות הפסלים גם האווירה נעשית גרוטסקית יותר ויותר. כל משתתף בסדנה מחדיר מיקרופון לדיוקנו שלו - אחד דרך הפה, אחר דרך האוזן - ותוך כדי העבודה מפיק לתוכו צלילים המשתלבים במוסיקה שמשמיע התקליטן. לאנשי החבורה חזות בראשיתית. שער ארוך פרוע או מראה ייחודי כמו למשל המשתתף חסר היד. הם נכנסים למעין טראנס ותוך כדי העבודה משמיעים קולות צורמים, פועמים, וצוחות אקראיות, וככל שהאווירה נעשית דחוסה יותר בצלילים הקשים, כך הם נעשים גרוטסקיים

החומר הקרמי בצורתו הלא שרופה מופיע בלא מעט עבודות בביאנלה. כזאת היא למשל העבודה "סדנה" של גלעד רטמן, בביתן הישראלי, הכניסה לחלל מפגישה את הצופה קודם כול עם המוזיקה - צלילים אלקטרוניים המשלבים צלילים לא ברורים המחייבים האזנה מרוכזת יותר. מול הכניסה מוקרנת עבודת וידאו המציגה תקליטן המתקלט את המוסיקה הנשמעת בחדר. אחר כך מתגלה החור במרכז הרצפה החושף את המים מתחת. הסיפור מתגלה בהמשך התערוכה. סרט וידאו מלווה אותך במעלה המדרגות ומראה חבורת מטיילים יוצאת מהרי הכרמל ונכנסת למערה. סרט אחר חושף את המטיילים יוצאים מתוך המערה הישר אל הביתן הישראלי בונוציה. הם

שרוף, יבש ושכיר, ממשיך לחיות בדיוקנאות המשתתפים ומגדל עובש, לעתים נסדק, משנה צבע ותחושה. עז וחי פחות ופחות.

לעבודה משמעותיות לאומיות שאי אפשר להתעלם מהן: החומר שבא מישראל מייצג אדמת מריבה, והמערות שהחבורה עוברת דרכן מזכירות את מנהרות ההברחה הפלסטיניות; אבל לעבודה יש גם משמעותיות אוניברסליות: החומריות דומיננטית ועוברת דרך העבודות המוצגות בסרט הווידאו, דרך המערות, ראשי החומר והרצפה הפעורה החושפת מים ומזכירה לנו שאנחנו עומדים על אי מוזר שנבנה בידי אדם. המעבר התת-קרקעי החוצה מדינות וגבולות מתקשר בעיניי לתחושת הבראשיתיות הקיימת בכל העבודה ולחיפוש בתת-מודע הקולקטיבי, עד שמגיעים למקומות החושניים והחייתיים.

גם בביתן היפני תהליך העבודה בחומר הרטוב מתועד בווידאו מזווית שבוחנת את העשייה האמנותית בכלל ואת העשייה הקרמית בפרט. האמן היפני קוקי טאנאקה (Koki Tanaka) מציב בעבודתו Abstract speaking: Sharing uncertainty and collective acts בעלי מקצוע המשתפים ביניהם פעולה ליצירה אחת מוגמרת: תשעה ספרים לתספורת אחת, חמישה פסנתרנים על פסנתר אחד, חמישה משוררים לכתיבת שיר אחד, וחמישה קרמיקאים ליצירה משותפת. האמן מדבר על אסון רעידת האדמה שפקד את יפן ב-2012, ומציע אפשרות של בנייה מחדש משותפת. היצירה המחודשת של יפן מקבילה ליצירה האמנותית.

כל פרויקט מצולם בוידאו. הסרט על הקרמיקאים - A Potery produced by 5 potters at once (silent attempt) - נמשך יותר משעה, והוא מוקרן מול כורסה מזמינה, בעיקר באמצע יום של הסתובבויות. הסרט, שבעצם מדבר על אנשים, מרתק אותך אליו: חמישה קרמיקאים יושבים במעגל, רכונים מעל כן ועליו לגלגל. יחד הם יוצרים כמה כלים שמוצגים שרופים בתערוכה. תוך כדי העבודה הם משוחחים ומעלים נושאים אישיים כגון

מערכת היחסים הזוגית של אחד האמנים או תחושות התסכול של אחר מהעבודה המשותפת. נראה שהתהליך אינו פשוט: המשתתפים חווים חוסר הסכמה, התהליך היצירתי אינו זורם בטבעיות, ואיש אינו מרגיש מחויבות של ממש לתוצאה. עם זה ניסיונם לעבוד יחד כן ומעניין ברמה האנושית.

הבחירה בחומר הקרמי מתקשרת למסורת היפנית, וכמו שכותב האמן, הוא רצה להתמקד בשיתופי פעולה בתהליכים וברגעים מהיומיום, לבחון את מיומנותיהם של הקדרים, המשוררים, הנגנים והספרים.

בביתן ההולנדי, בעבודה Room with broken sentence של האמן מארק מאנדרס (Mark Manders) מתקיים מתח בין נראותו של החומר ובין מהותו. בחלל התערוכה מוצגת אינסטלציה של עבודות המשלבות עץ עם אפוקסי צבוע הנראה כמו חומר רטוב. בכל העבודות הקפיד האמן להשאיר משטח לא מעובד ועליו טביעות אצבעותיו, וכך נוצרת התחושה שהעבודה עדיין טרייה ואפשר לגעת בה ולהוסיף מטביעות אצבעותינו.

חיקוי החומר עובד היטב בעיקר בעבודה שבה דמות הנערה - העשויה אפוקסי המתחזה לחומר - שלוחה כחץ מהשולחן שהיא נשענת עליו ומעלה תהיות איך בעצם היא איננה נופלת תחת משקל החומר. מתחת לשולחן יש חבילת חומר שבכובד משקלה מחזיקה את החוטים, ובין חלקי השולחן יש גושי חומר (מאפוקסי כנראה) המחברים ומחזיקים את כל המבנה.

מעניין שהאמן רצה לחקות דווקא חומר ״פשוטי״ ובסיסי. זאת ועוד, הוא חושף את הצד החי של החומר, שאינו מפסיק להשתנות, ומקפיא את הרגע שבו החומר רטוב. בתערוכה יש ספל אחד שרוף, המייצג אפשרות זאת של החומר ומוסיף לתחושת המתח והאיוון המתקיימת ברמות שונות של העבודה: מהחומר הלח הנתון בשקית התעשייתית ועד סיום התהליך הקרמי.

את התערוכה Triple point של האמריקנית

שרה סזה (Sarah Sze) אהבתי במיוחד. בתוך אינסטלציות אדריכליות מורכבות מפרטים יצרה האמנית עולמות קסומים, שלמים, קטנים וגדולים, משלל חומרים ללא הייררכיה ביניהם. כך כל אובייקט וחפץ וחומר - עץ, זכוכית, חול, חומר, חוטים אבל גם כרטים נסיעה במוניות המים של ונציה או מפית ממסעדה - נכנס לעבודה ואובד בה ונברא בה מחדש בתוך מבנים אינטימיים, במרחבים היוצרים נוף חדש. ולצד ההתבוננות הדקדקנית בכל פרט ופרט יצרה האמנית שרשרת מיצבים פיסוליים מורכבים המשתלטים על הביתן כולו: על ארבעת חדריו, על החצר ועל גג המבנה. זו מציאות של מערכת אקולוגית חדשה, המצויה מחוץ לעולם אבל מורכבת מכל אשר בו.

גם בתערוכה Music for silence הקנדי יצרה האמנית, במקרה זה שרי בויל (Shary Boyle), עולם דימויים חדש באמצעות אינסטלציות מורכבות עם חיבורים חומריים מרתקים. אחת מהן היא The widow, Onus Opus, Bridge and Chorus, הכוללת שלוש דמויות מפורצלן: דמות אלמנה בשחור ועוד שתי דמויות בלבן, כל אחת על כן נפרד, סוחבות על גופן כוכב לכת. הדמויות הלבנות מונחות על גבי פטיפון מסתובב, ופסלי הפורצלן העדינים מדויקים בכל הנוגע לתחושות הכובד: כובדו של כוכב הלכת אל מול קלות התנועות של הדמויות, באיוון של העצב אל מול היופי.

בתערוכות רבות בלטה החומריות של העצים. שני אמנים פינים - טריק האפויה (Terike Haapoja) ואנטי לייטינן (Antti Laitinen) - התייחסו לנפילת העץ על הביתן הפיני ב-2011, נפילה שהרסה את המבנה ואת עבודת האמנות שבו, ויצרו תערוכות הנקראות Falling Trees. האפויה (Haapoja) הציג בחלל הביתן עצים שעליהם מחוברים למכונות שמודדות את התכווצותם ואת התרחבותם. מכונה זהה מחוברת גם לעלים יבשים, ״מתים״ לכאורה, המוצגים במעין ארון קבורה מזכוכית. ההתייחסות אל עצים כאל יצורים חיים מצויה

גם בתערוכה Music for silence הקנדי יצרה האמנית, במקרה זה שרי בויל (Shary Boyle), עולם דימויים חדש באמצעות אינסטלציות מורכבות עם חיבורים חומריים מרתקים. אחת מהן היא The widow, Onus Opus, Bridge and Chorus, הכוללת שלוש דמויות מפורצלן: דמות אלמנה בשחור ועוד שתי דמויות בלבן, כל אחת על כן נפרד, סוחבות על גופן כוכב לכת. הדמויות הלבנות מונחות על גבי פטיפון מסתובב, ופסלי הפורצלן העדינים מדויקים בכל הנוגע לתחושות הכובד: כובדו של כוכב הלכת אל מול קלות התנועות של הדמויות, באיוון של העצב אל מול היופי.

בעוד עבודות. אחת מהן, מרגשת במיוחד - Cripplewood - היא זו של ברלין דה ברויקרד (Berlinde De Bruyckere) בביתן הבלגי: האמנית הציבה עץ ענק שנפל על ענפיו, על גזעיו ועל שורשיו, ואלה ממלאים את החלל הגדול. הפרופורציות חשובות: הצופה מסתובב קטן אל מול הענק הפצוע שנפל, הענפים נדמים כעצמות חשופות היוצאות מתוך הבשר החי. האמנית מרחה שעווה על גבי העץ, חבשה אותו בתחבושות וברצועות בד והניחה אותו על מצע כריות ומגבות. היא טיפלה בו כפצוע והאנישה אותו, והתוצאה מרגשת וחזקה.

בשלל התערוכות בביאנלה אפשר להרגיש זרם חזק שחוזר ובודק את השימוש בחומריות בסיסית של אדמה, עצים, אבנים. ״ארמון הידע״ האסוציאטיבי והחושני של פישלי ווייס,



איי ווייוויי (Ai Weiwei), Bang, 2010-2013, מתוך תערוכת הביתן הגרמני

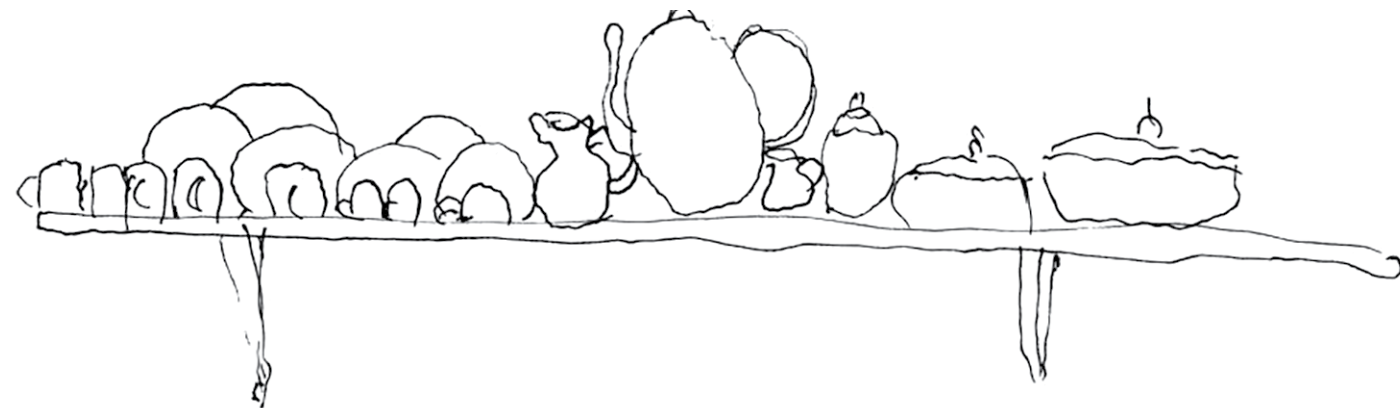
ארמונות החול על גרסאותיהם והעץ הפצוע הן רק דוגמאות אחדות שמצביעות על מגמה זו. אין ספק שיש כאן השפעה של התנועות האקולוגיות. אבל מעבר לרעיון האידאולוגי מתקבלת תחושה של חיפוש אחר חומר חי, אורגני, שלבני האדם קשר בלתי נפרד אליו. משכבר הימים צרוב ב-DNA האנושי הצורך לגעת בחומר, והבנייה בו היא חלק חשוב בהתפתחות האנושית. נראה שלצד ההתקדמות הטכנולוגית המהירה, החודרת יותר ויותר ליומיום של כל אחד ואחד מאתנו, נוצר הצורך לחזור לחומרים חושניים, בסיסיים, נושמים.

החומר הנושם האולטימטיבי, האדם, הוא שעמד במרכז תערוכתם של אלכסנדרה פריצי (Alexandra Pirici) ומנואל פלמוס (Manuel Pelmus) בביתן הרומני - An Immaterial Retrospective of the

Venice Biennale - תערוכת הביתן הזוכה בביאנלה ה-55. בעבודה שמתיימרת להיות רטרוספקטיבה של תערוכות הביאנלה עד כה והחומר בה הוא האדם, משתתפים חמישה שחקנים הממחיזים עבודות אמנות שבעבר הוצגו בביאנלה. זהו מעין ארכיב חסר משקל, כשכל הידע ויישומו נמצא אצל האדם עצמו. האדם על כל מגרעותיו, על זיכרונו המתעתע, על נקודת מבטו הסובייקטיבית, מכיל בסופו של דבר את הידע שצבר, ובידו הבחירה כיצד להשתמש בו. ארמון הידע אינו הדבר עצמו, אלא מחווה לרוח האנושית, שעם כל מגרעותיה ממשיכה לגלות, לחקור, לייצר וליצור. ■

^{**נעמה קולניק** היא בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל (2001). סיימה לימודי השנה החמישית בקאלישר, תל אביב (2005). חיה, יוצרת, לומדת ומלמדת בשוויץ.}

קדרות כתיבוד



אורלי נזר

איור וצילום: לנטנה

למן שנות התשעים זוהתה תופעה חדשה באמנות: האנתרופולוגיה נהפכה לשפה משותפת לעשייה האמנותית ולשיח הביקורתי. ברוח "תפנית אנתרופולוגית" זו התרבות נקראת כטקסט, וטקסטים נתפסים כמיקרוקוסמוס של תרבות. ב"אמנות הפרויקט" (Project art) או בשמה האחר "אמנות כתיבוד" (Art as documentation), ה"עבודה" הנגישה לקורא או לצופה היא דיווח על ביצוע הפרויקט או הניסוי של האמן, תיעוד של ההצלחה או הכישלון.

אמנית מוכרת הנוקטת פרקטיקה אמנותית זו היא סופי קאל. באחת מעבודותיה הידועות (Address book, 1983) מוצאה קאל ספר טלפונים ברחוב, יצרה קשר עם אנשים שפריטים הופיעו בספר, נפגשה עמם ובמשך חודש דיווחה על הפגישות הללו, בצירוף צילום, בעיתון יומי בצרפת. בעבודה (The shadow, 1981) ביקשה מאמה שתשכור חוקר פרטי שיעקוב אחריה במשך יום שלם, ואת צילומיה שלה הציגה לצד צילומיו של החוקר הפרטי ודיווחיו ללקוחתו.

באמנות כתיבוד מה שמוצג בחלל התצוגה הוא בעצם תיעוד שמִקְפֶּנָה אל האמנות - אל פעילות שהתרחשה בעבר ומחוץ לחלל התצוגה. הפרשנות לעבודה ניתנת בהסתכלות מההווה

אל עבר העֶבֶר. הצופה המתבונן כתיבוד נחשף למקבץ של פעולות חוזרות ונשנות שביצע האמן או שבוצעו בהשפעתו. אצל הצופה הולך ומצטבר ידע, והפרויקט השלם הנתפס אצלו מורכב ממה שרואים כתיבוד, אך גם מתהליך המחשבה האישי ומההבנה מה קרה בעבר, כשהפעולות אכן התבצעו. זאת ועוד, בגלריה מוצג לעתים תיעוד בו זמני של שני מקבצי פעולות: תיעוד תהליך ההפקה של העבודה לפני המפגש עם המשתתפים, כלומר צילומים מרגעי ההכנה וההתלבטות של האמן; ותיעוד מהלך הפרויקט, כלומר האירוע שהוציא לפועל האמן והתנהגויות המשתתפים.

ברוח זו של אמנות הפרויקט, כלי הקדרות יכולים להיתפש כאובייקטים מתעדים של אירועים שהתרחשו במקום ובזמן קודמים. יתרה מכך, באופן מפתיע עולה כי אף שאמנות כתיבוד התפתחה בתחום האמנות המושגית, לאובייקטים מתחום הקדרות ולאמנות כתיבוד מאפיינים אסתטיים משותפים.

ראשית, כשם שהאסתטיקה של אובייקט הקדרות חושפת את תהליך הכנתו, ובכלל זה טביעות אצבע ועיוותים קלים, גם באמנות כתיבוד התהליך גלוי ומוצג כתיבוד. האמנות מוצגת כניסוי שטח, והתהליך שווה ערך לתוצר הסופי.

שנית, כשם שהקדרות מבוססת על סדרה של אופני עבודה ועקרונות ממוסדים היוצרים את מסגרת העבודה או את המגבלות, כך אמן הפרויקט פועל על פי המגבלות שהציב לעצמו

והקשורות במרחב כמו למשל המסלול שקבע לעצמו או מסגרת הזמן שהקציב. בדוגמה של סופי קאל הגבילה עצמה האמנית למפגש עם אנשים המופיעים בפנקס הכתובות שמצאה ולפרסום המפגש בעיתון. מגבלות אלה הן רוח הפרויקט, בדיוק כמו שהמגבלות הטכניות, הצורניות והחומריות הן רוחו של הכלי הקרמי. שלישית, בדיוק כמו שמראהו של הכלי המוגמר ואופן ביצועו משקפים את שאיפותיו, את השקפותיו ואת התעניינותו של הקדר, כך גם הפעילות שהתרחשה ותיעודה משקפים מקבץ של אינטרסים של האמן כמו למשל רצון לבטא אוטוביוגרפיה, עניין בחיי היומיום, אילוצים פורמליים או משחק נרטיבי.

רביעית, בדיוק כמו שכלי הקרמיקה נתפס כאובייקט אמנותי שעומד בפני עצמו, כך גם כתיבוד המוצג בחלל התצוגה מזכה את האובייקטים בהילה של מקור, שכן ההצבה מעניקה לתיבוד את ה"כאן והעכשיו" של "אירוע".

הרעיון של קדרות כתיבוד איננו רק תאורטי, והוא בא לידי ביטוי בעבודות של אמנים העוסקים באופן שחפצי הקראפט משקפים היסטוריה של צרכים ושימושים. בעבודות אלה נעשה שימוש במגוון טקטיקות, בין השאר מידוף (shelving), הקבצה (grouping) והערמה (stacking) - במטרה להדהד את התצוגה המקורית של כלי הקדרות על המדפים בבית המלאכה או בוויטרינות בבית - אך גם בסדרות כהמחשה



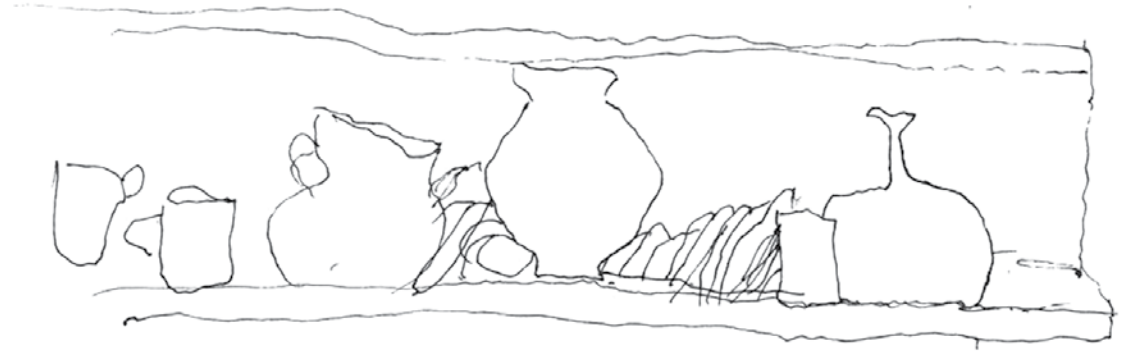
ישראל בנקיר 2014-1943 לזכרו



זאב בודד, ישר, אמין, נדיב עם לב ענק. איש שיחה מרתק בעל ידע מדהים בהיסטוריה של האמנות, במיתולוגיה ובהיסטוריה של התקופה הקלסית. ישראל היה קדר מודיק להפליא ויצר כלים עדיני צורה. הוא היה אשף הזיגוגים, התעניין בטרה סיגילטה, פיתח מבחר יוצא דופן של חיפויים והרחיב את טווח גובה השרפה שלהם. התנורים שבנה היו בעלי איכויות מיוחדות: בתהליך שרפה אחד החליף את מקורות האנרגיה, ומכאן את סוגי השרפה.

ישראל בנקיר סירב למכור את עבודותיו. יש לקוות שאלה יוצגו לציבור.

צילום:
למעלה משמאל: אורי אלון
הפורטרט ולמטה משמאל: מוטי שובל



של הצטברות של זמן. אסטרטגיות הצבה אלה, המבוססות על ארגון כלי קדרות רבים, נועדו להעמיד שאלות חברתיות ואתיות בנוגע למקומה של הקדרות בתרבות העבר ובתרבות העכשווית: האופן שבעבר (ובזמננו) אובייקטים מקרמיקה הוצגו לראווה או אוכנסו, המקומות והחללים שהם השתייכו אליהם והאופן שאנשים התבוננו והשתמשו בהם. זאת ועוד, קומפוזיציות ההעֶרמה והאחסון מעלות לדיון פוטנציאל שעדיין לא מומש, כלים בעֶרמה שטרם הופצו; וגבולות העבודה - קצות המדף שבארון או מסגרת השולחן - מסמנים גבול שהוא זמני בלבד.

גישה דומה מציעה ססיל ג'ונסון-סוליץ' בעבודה Property of a lady (2002) שבה יצרה מחדש כלים להגשת אוכל שיובאו לאירופה מסין במאה ה-18, כלים המהדהדים את השימוש שנעשה בהם בעבר. שמה של העבודה מרמז על כלי אוכל כאובייקטים המעידים על עושרם, על טוב טעמם ועל מוסריותם של הבעלים. העבודה מורכבת מארונות בצורת כוורת מצופה בכד לכד ירוק ומחולקת לעשרים וארבעה מקטעים, ובכל אחד מסודרים בקפידה כלי ארוחת ערב מקרמיקה לבנה. הסידור סימטרי: בכל שורה יש ציר מרכזי והכלים מסודרים בסידור "יראיי" לשני הכיוונים. אך מה שבתחילה נראה כסידור קפדני, במבט מתמשך מתגלה כלוקה בחסר. במקטע אחד חסרה כוס, באחר חסרה קערה, במקום אחר הסדר מתערער. תחושת התיעד מתחזקת משום שלא כל האובייקטים מייצגים את המקור החומרי שלהם, כמו למשל הפמוטים הכוללים נרות מקרמיקה.

לסימונה של סקירה זו על אמנים הקושרים

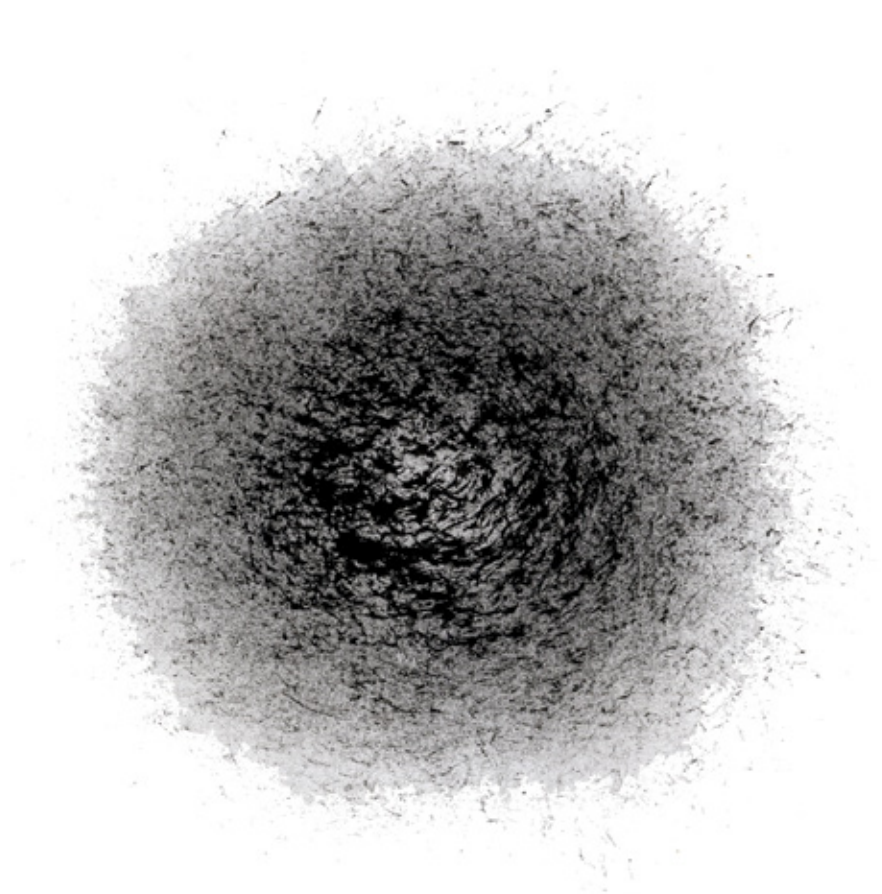
התערוכה האחרונה של שלומית באומן "אזלי" (יוני 2013, גלריה פריסקופ) עוסקת בתייעוד. האמנית מתייחסת לעיצוב קרמי כאל תחום בחקר התרבות, ובתערוכה זו בודקת את המתודות שלו בהקשר הרחב של התרבות החומרית. בתערוכה יצרה באומן דיון על התכלותם של משאבים טבעיים, חפצים או מושגים שאוזלים לנו. התערוכה מפגישה בין חומר קרמי מחרסית מקומית שאולה בישראל ובעולם (S5), ובין הפורצלן, האופנתי והאציל שבחומרים. מאפייניהם השונים של חומרים אלו מבחינה תרבותית, טכנולוגית וצורנית יוצרים הנגדה, סודקים ומעוותים את האובייקטים. כך נוצר מתח בין השאיפה לדומה ולמחובר ובין חשיפתם של השונה והמשובש. עבודות אלו עוסקות בשדה הטעון של התכלות משאבים טבעיים, תרבותיים ואישיים.

העבודה Predella II (2007) של הקדר אדמונד דה-ואל מורכבת מארונות מדפים

בעבודותיהם את הקדרות עם תיעוד אביא את עבודתו של שֶׁל רילנדר Resistance (2001). בעבודה זו העמיד האמן על מתקן לייבוש כלים שולי צלחות, ללא החלק הפנימי המהותי לנשיאת האוכל, חישוקים של עיטורים נפוצים בתעשיית הקרמיקה השוודית. האמן הציג ארכיון ויזואלי של טעמים וערכים המתבטאים בעיטור של הצלחות.

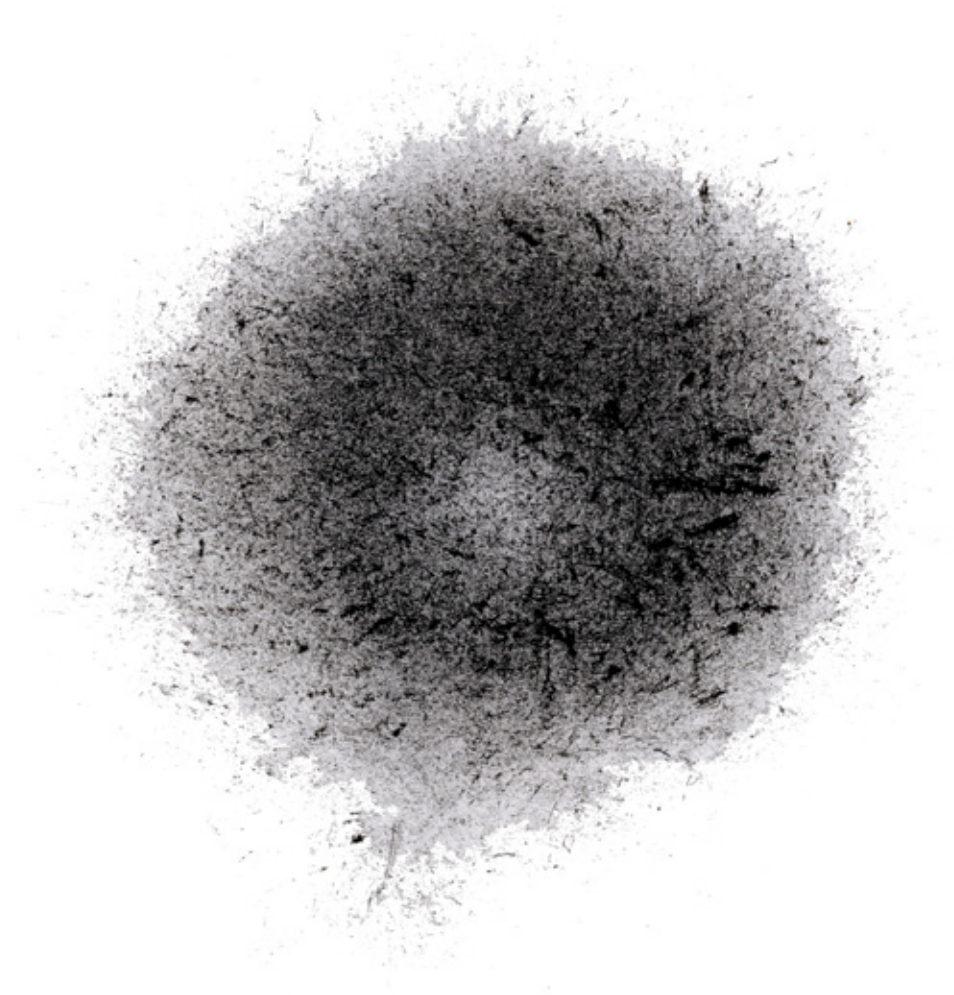
ברוח "התפנית האנתרופולוגית" - שבה התרבות נקראת כטקסט וטקסטים נתפסים כמיקרוקוסמוס של תרבות - הצגתי עבודות של אמנים שהקרמיקה כתייעוד חברתי או תרבותי נבחרה לנושא לעבודה. אולם ברצוני לצעוד צעד אחד קדימה ולטעון כי בדומה לתייעוד המצולם של אמנות הפרויקט, כשמדובר בכלי קרמיקה, מעצם היותם עבודת יד, ה"עבודה" הנגישה למשתמש או לצופה היא דיווח על ביצוע הפרויקט או הניסוי של האמן, תיעוד של ההצלחה או הכישלון. כל סימן שהושאר על העבודה, טביעת אצבע, פספוס או השקעה בגימור, הופכים את הכלי למסמך מתעד של תהליך הכנתו. באופן פרדוקסלי ככל שעבודת היד מושלמת ונקייה מסימנים, כך היא בבחינת עדות לשעות הארוכות שהשקיע היוצר ברכישת מיומנות ובהוצאת העבודה אל הפועל ■

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



זאת לא היכולת לעוף,
זאת היכולת לראות את הכל מלמעלה.

טקסט ואיור מאת: **נמרוד אזולאי**
מתוך "דרגש" יולי 2014



אני אוהב את הרגע
שבו הכביש הופך לשביל.



זית, זייתון, קדרות: צבי ישראלי, ציור: מתן ישראלי, 2014, חומר קרסי, קוטר כל צלחת: 20 ס"מ

זית, זייתון

פורטרט על תחתית צלחת מתגלה אט אט מבעד למסך של שמן זית. עבודתו של מתן ישראלי ממקמת על קו התפר, מתחת למפלס התחתון של שער שכם. אמנות רב חושית המנכיחה את המציאות הקיומית בירושלים

ענת נגב

צילומים: מתן ישראלי

כשעשיתי את דרכי במורד השביל המוביל לשער שכם נזכרתי ששער זה נחשב ליפה ולמפואר שבשערי חומת ירושלים העותימאנית. ובכל זאת, בצהרי יום הסתיו השמשי שקבענו להיפגש "מתחת לשער" יופיו לא היה ידוע. שער שכם הוא מקום מתעתע, רב קסם ורב תעלומה.

לשער מפלסים אחדים: מפלס הכניסה הרגיל, ההומה רוכלים, עגלות, ילדים מתרוצצים

וקונים נחפזים; המפלס העליון, שבו מדרגות העולות למגדל המוליך אל טיילת החומות, המקיפה את העיר העתיקה. והמפלס התחתון, מפלס כמעט סודי, שרק מעטים פוקדים אותו. במקום זה בחר האמן מתן ישראלי למקם את עבודתו "זית, זייתון", שהיא חלק מהתערוכה "עשוי מאבן" שנעשתה במסגרת פרויקט "מנופים" בירושלים. מטרתו של פרויקט זה, המשותף לאמנים החיים ויוצרים בירושלים ולמוסדות התרבות בה, ליצור תערוכות ואירועי אמנות בהתאמה למגוון האוכלוסיות המתגוררת בעיר ולהביאן לפינוחיה החבויות.

כשבא לסיור המוקדם באתר שהוקדש לתערוכה

- מערה הנמצאת מתחת ליסודות שער שכם - חלף דרך הכוך החשוק, המפלס התחתון של השער, והחלל הסודי ושכוח האל שבה את לבו: "המקום היה לא מזמין ושכוח, לקוחות יחידים ישבו ושתו קפה או תה על יד שולחנות פלסטיק ישנים. המקום הרגיש כמו שטח אקס-טריטוריאלי, שטח הפקרי". מיד ידע שכאן ירצה לעשות את העבודה שלו.

ישראלי פועל כחלק מקבוצת מוסללה, עמותה הפועלת בשכונת מוסררה ומטרתה, ככתוב בטקסט המציג את מטרתיה, "לבחון את מציאות קוי התפר בירושלים בניסיון להוסיף,



כשולחנות וככיסאות ועליהם נפרש בד ארוג מקומי. האווירה מזכירה לי את העיר העתיקה של 1967, הזכורה לי מילדותי, ולא בכדי.

על הקיר תלוי תפריט, צילום אווירי של העיר העתיקה מיד לאחר מלחמת ששת הימים. שטח ההפקר עדיין ריק לגמרי. ישראלי מצא את התצלום זרוק בירכתי בית הקפה וחש רצון עז להכליל אותו בעבודה. על התצלום שרטט את שושלת משפחת זרו: האב חאגי אליאס, הבנים עבאס, איימן ונעים ובניהם. הסועד בוחר לו שם מתוך השושלת: זו הצלחת שיקבל, ועם חשיפת שמן הזית המכוסה זעתר יתגלה דיוקן מצויר - הפנים שמאחורי השם שבחר מהתפריט. כל רכיבי המנה שהרכיב מקומיים: שמן זית המיוצר בעיר העתיקה, טרי ומריר מהמסיק האחרון, בייגלה ממאפיית מוסררה וזעתר מגינין.

בית הקפה יפעל במתכונת זו עד ינואר 2015. ישראלי גם מתכנן לקיים במקום פעילויות לתרמילאים ולמטיילים המחפשים מקום למפגש עם המציאות המקומית, מקום למוזיקה, לשיעורים ולסדנאות. בהתפתחות זו הוא רואה חלק מתהליך ארוך שבו האמנות יכולה להשפיע על החברה. שאיפתו שבעתיד יחזיק המקום את עצמו, כך שלאחר פעולת ההתנעה הראשונית, בעקבות היצירה האמנותית המתקיימת בו, ימשיך לפעול בכוחות עצמו

חתום על חוזה שכירות, 1967, במועדון "החלום"

ענת נגב היא מעצבת ומנהלת חברה משלה, בוגרת Hit בעיצוב תעשייתי והמחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל.

כליו שלו, כמו הכלים הקדומים, אנחנו לומדים על התרבות, על משפחת בעלי בית הקפה ומשתתפים בטקס הגילוי האטי המתרחש דרך פעולת האכילה. הוא חחר בכלים עשויים חומר משום שחומר קרמי הוא אדמה - חומר טבעי המשתלב בסביבה ומשרד נוכחות מקומית ושורשית.

חתום על חוזה שכירות, 1967, במועדון "החלום"

אני שואלת את ישראלי על עיסוקו באוכל כמדיה אמנותית. כבר בעבודת הגמר שלו בבצלאל התייחס לאוכל כשיצר מסעדה על גג הבניין וכלים שעליהם הדפים דימויים שונים. מאוחר יותר יצר עבודה ברחוב הע"ח במוסררה שדימתה בית של משפחה פלסטינית, וגם שם היו כלי האוכל מוטיב מרכזי. לדבריו, כלי האוכל מסמלים אירוח ומפגש, ובעיסוקו בחיבור בין המציאות הישראלית לפלסטינית, בין שכונת המצוקה שהוא פועל ממנה לשאר העיר, האירוח והמפגש הם הגשה: "אוכל עוזר לעכל מחשבות קשות", הוא אומר, "מעביר את המחשבות מהשכל לבטן, עוזר להפנים, נותן פסק זמן להבין. בעצם העובדה שאתה מכניס פיזית את הדבר פנימה אליך, לבטן, אתה מפנים אותו". כשישראלי אומר "הדבר", הוא מתכוון למחשבה, שלעתים היא קשה ולא נעימה, העטופה ומגולמת באוכל.

אנחנו יושבים בבית הקפה על שרפרפים נמוכים מסביב לשולחנות פלסטיק צנועים. אחדים מהרהיטים הם אבני הבניין העצומות שנמצאו במקום, הוזזו וסודרו כך שימשו



מאז ועד היום הלכה כמות המבקרים ופחתה, אך למרות הקשיים הקפידה המשפחה לשמר את הפעילות במקום. כל בני הדור השני במשפחה המנוכדת והמשכילה הזאת עוסקים במקצועות חופשיים, ועל המקום הם שומרים בשל חשיבותו ההיסטורית ומשום שהוא נמצא בכניסה ל"עיר התחתית" של ירושלים, היא העיר הרומית.

חתום על חוזה שכירות, 1967, במועדון "החלום"

ישראלי רואה במיקומו של הקפה, מתחת לגשר, מקום סמלי: הגשר מסמל בעיניו את העולם הפורמלי, הכלכלי, המתנהל לפי אמות המידה המקובלות בחברה קפיטליסטית. מתחת לגשר נמצאים הקבצנים, חסרי הבית, ויחד עם העוני והדלות באה גם התבוננות מסוג אחר. ישראלי, שקודם לכן עסק גם במסעדות ובעסקי אוכל, חחר כאמור במקום זה כזירה לפרויקט שלו, ובעבודה משותפת עם אביו, קדר חובב, ועם משפחת זרו ייצר קבוצה של צלחות אוכל שעליהן צייר את דיוקנאות בני המשפחה. העבודה עם משפחת זרו נמשכה חודשים אחדים, וכמהלכם נוצר קשר אישי מיוחד בינו ובין בני המשפחה.

סדרת הדיוקנאות מתארת שלושה דורות של בני המשפחה, גברים בלבד, ומרכיבה מסמך היסטורי עכשווי של משפחה ותיקה זו. הרעיון של הצלחות המצוירות עלה מיד בהשראת דברים שהסביר הארכאולוג דייר גיא שטיבל מאוניברסיטת תל אביב בסיום לאמנים שערך במסגרת ההכנות לתערוכה. בריאיון טלפוני שטיבל מספר גם לי על שער שכם, שהיה שער הכניסה לעיר הרומית, ומוסיף שהנוף נשאר דומה ביותר למה שהיה אז. גם חיי היומיום היו דומים למדי, וכהדגמה לכך הראה לאמנים בסיום כלים לשתיית יין. הכלים היווניים היו עשויים חרס, ועליהם היו איורים של דמויות מיתולוגיות; ואילו הכלים הרומיים היו עשויים מתכת, ועם שתיית היין היה נחשף על קרקעית הכוס פסלון תלת ממדי בדמותו של בעל הבית. שטיבל מציין כי בתקופה הרומית נתפס מעמדו החברתי של האדם דרך חפציו, וכי מכלי השתייה שנמצאו אפשר ללמוד על התרבות כולה.

מתן ישראלי אימץ רעיון זה, וגם באמצעות



חתום על חוזה שכירות, 1967, במועדון "החלום"

land ומציין שמטרתו של פרויקט מוטללה להפוך את השטח ל-All man's land. בביקורו הראשון באתר ראה ישראלי במפלס התחתון של שער שכם בית קפה קטן וזנוח למראה, חאגי אליאס שמו. המקום, בהנהלת משפחת זרו מהר הזיתים, היה בעבר מוסד ותיק ומוכר במזרח ירושלים. אחד הבעלים, דייר איימן זרו, מספר לי שאת בית הקפה, הקרוי על שם אביו, ייסד האב בשנת 1951 ושנים רבות היה מקום מפגש פופולרי והומה לפועלים שבאו לעבוד בירושלים. בשנת 1967 עבר הקפה למשכנו מתחת לגשר. בהדרגה התחלפו יושבי בית הקפה בתיירים, והעסקים במקום היו טובים עד תחילת האינתיפאדה הראשונה בשנת 1987.

כי מפה זו היא היחידה המקובלת על שני הצדדים, נהפכו אותם קווים לא מדויקים ששורטטו ברישול לגבול בינלאומי מחייב. זה הקו הידוע בשמו "הקו הירוק". הקווים הגסים חצו וביתרו שכונות, רחובות ואף בתים, והיו מקור מתמיד לוויכוחים ולסכסוכים בין ישראל לירדן. לאורך הקו בנו שני הצדדים עמדות וביצורים, מקצתם בבתי מגורים ובמוסדות ציבור עירוניים, ובשטח ההפקר הונחו מוקשים.

השכונות שגבלו בקו הגבול, בכללן מוסררה, היו לשכונות ספר שהמגורים בהן נחשבו מסוכנים, ועל כן הן נהפכו לשכונות מצוקה שאוכלסו במעוטי אמצעים והתאפיינו בעוני ובהזנחה. גם כיום ישראלי רואה בשטח ההפקר No man's

להתערב ולשנות - מתוך מודעות אל סביבה מורכבת, מקוטבת וכאוטית, שבה צלקות ההיסטוריה מעצבות את פני היומיום. בין פנתרים שחורים, קירות אבנים ופסטורליה של שכונת גנים האמנות והיצירה ברחובות קוראות ליצירת דיאלוג, הזמנה פתוחה למסע מחקר חווייתי שונה ומשתנה".

אחת ממטרות הקבוצה לפעול באופן חברתי ואמנותי באזור "שטח ההפקר" - אזור שבשנים 1948-1967 היה מובלעת, ללא ריבונות מדינית, בין הגבול הירדני לגבול הישראלי. ב-1948, בשוך קרבות מלחמת העצמאות, נקבע הגבול בין ישראל לירדן כגבול זמני בשרטוט חפוז על גבי מפה בקנה מידה קטן. משהתברר

”ארצות שטופות דם וימים אדומים”

מיצב זיכרון, לונדון

ב-5 באוגוסט 2014, מאה שנים לאחר הצטרפותה של בריטניה למלחמת העולם הראשונה, נפתח סביב ה-Tower, המצודה העתיקה בלונדון, מיצב המורכב מ-888,246 פרחי אדומים - פרח לזכרו של כל חייל מצבאות האימפריה הבריטית שנהרג במלחמה. המיצב עמד במקומו עד 11 בנובמבר, יום סיומה של מלחמת העולם הראשונה ב-1918. שמו של המיצב הוא ציטוט שורה משיר של חיל אלמוני.

במיצב המרהיב ביקרו המוני אנשים. בו בזמן שבה ועלתה לדיון סוגיית האסתטיקה של הזיכרון ושאלות נשאלו בנוגע להנצחת המלחמה ביופי מתוך התעלמות מתיאוריה הקשים או מדימויים הקשורים בזוועותיה. עוד נטען כי המיצב הוא ביטוי ללאומנות בריטית, שכן הונצחו בו רק החיילים הבריטים ללא התייחסות לחללים של בעלות בריתה דאז, צרפת ורוסיה.

הבריטים היו הראשונים שכבר בזמן המלחמה הפעילו מערכת מסודרת של זיהוי הרוגים וקבורה, המבוססת על העיקרון שכל חייל, ללא קשר לדרגתו, מקבל חלקה ומצבה זהים. כיום זו נורמה בארצות המערב.

מאות אלפי פרחי הפרג נעשו אחד-אחד בעבודת יד בשיטת עבודה שהייתה נהוגה בתקופת מלחמת העולם הראשונה. הם עברו תהליך קרמי שלם של שרפות וזיגוג, והוכנו בסטודיו לקרמיקה בלונדון בסיוע מתנדבים רבים. את הפרויקט תכננו וניהלו בשיתוף פעולה המעצב טום פייפר (Tom Piper) ואמן הקרמיקה פול קומינס (Paul Cummins). כל הפרחים נמכרו באינטרנט, וההכנסות קודש לעמותות המסייעות למשפחות של חיילים ושל פצועים.



ביקורי תערוכות

המשתה - התערוכה השנתית של אגודת אמני קרמיקה בישראל קיץ 2014

בית בנימיני אוצר: עידו גרעיני

קרמיקה, אוכל ושיח פוליטי-חברתי



צלומים: Yu yu Fei

כחול לבן Made in China

לצורך הפרויקט Made in China שבתי לגיינגדאג'ין (Jingdezhen) שבמחוז גייאנשי בסין באוגוסט 2014, שלוש שנים אחרי ביקורי הראשון שם. הפרויקט הוא המשתה הישיר של סדרת עבודות בשם My China blues, שבקיץ האחרון זכתה בפרס בתחרות היוקרתית במינו ביפן. בפרויקט זה השתמשתי במערכת העוסקת בייצור המוני, וזו שחררה אותי ממגבלות טכניות ואפשרה לי חופש ביצירה של עבודות אמנות בפרשנות אישית.

ב-Made in China אני עוסקת בשתי סוגיות עיקריות:

המתח בין הייצור ההמוני לעשייה אמנותית של פריט אחד וייחודי. במסגרת הפרויקט השתמשתי בכלים של הייצור ההמוני מתוך מתן פרשנות ספציפית לכל כלי ולכל יצירה.

שאלת "יחסי הכוחות" בין המערב לסין בכל מה שקשור לייצור בסין: האם המערב הוא שמכתיב מה ייוצר ומשתמש בסין כמפעל הייצור שלו? או שמא הסינים, באמצעות יכולת הייצור שלהם, משתלטים על שוקי העולם ומשפיעים גם על טעמו?

בתהליך מתועש, במפעל רועש ומלוכלך, בקיץ הלוהט (40 מעלות) של גיינגדאג'ין, בחברת פועלים סינים קשיי יום, עצרתי לרגע את תהליך הייצור ההמוני כדי להוציא מפס הייצור פריטים. כך נעשה כל אחד מהם אחד ויחיד (One of a kind).

עוד בחרתי לשלב צורות מקוריות משלי - ביצים וצלחות - לצד השרפרפים הסיניים והכדים המסורתיים, המיוצרים דרך קבע במפעל. כולם קיבלו עיבוד חדש ושונה. הכלים יוצרו במידות אחרות מהמידות הנהוגות, ועוטרו בהשראת עיטורים סיניים אבל מזווית ראייה אחרת, כזאת שבעיני הסינים משבשת את הטכניקה המסורתית. כהשראה השתמשתי במרצפות שראיתי בעיר, בצמחייה ובבנייה מקומית. כל פריט קיבל טיפול ייחודי ונוצר בחופשיות ובאופן אסוציאטיבי.

לאחר ימים אחדים של עבודה מאומצת הוכנסו העבודות לתנור ענק יחד עם פסלי מלאכים שיוצרו במפעל. במשך ארבעה ימים המתנני במתח עד שיגיע התנור לטמפרטורה המתאימה ואחר כך יתקרר. כשנפתח התנור גיליתי שפסלי המלאכים נשברו, אך הפרויקט שלי נותר שלם. אנשי המפעל אמרו לי שהמלאכים שמרו על עבודותיי וספגו את המכה בשבילן.

הפרויקט, שאצרה אירנה גורדון, הוצג במלואו ב"צבע טרי" - יריד לאמנות עכשווית, בנובמבר 2014, וכל העבודות נמכרו.

מרתה ריגר



צילומים: גילעד משיח

הקִיץ הציגה אגודת אמני קרמיקה את תערוכתה השנתית תחת השם "המשתה" באוצרותו של המעצב והמומחה לאוכל עידו גרעיני:

"התערוכה נולדה מהרצון להתייחס לעדנה ולאקטואליות של אוכל, אכילה ובישול בתרבות העכשווית, בין הפופולריות של תכניות הבישול, דרך המודעות הגוברת למה אנחנו אוכלים ומאין האוכל מגיע ועד להיבטים גלובליים יותר של רעב בהיבטים פוליטיים וחברתיים" (גרעיני, קטלוג התערוכה).

"אוכל מסמל הייררכיה כלכלית, חברתית ואנושית. אכילה אינה עונה רק על צורך, אלא התפתחה לטקסים ומנהגים והיא אפופה בגיגונים, משמעויות והשלכות... שולחן המשתה הוא אספקלריה של החברה והתרבות בה הוא מתקיים. הוא מכיל עדות לאסתטיקה וחומר, לתזונה ולתופעות חברתיות" (שם).

בטקסטים אלה שילב גרעיני כמה נושאים עקרוניים שמעניין לפרק אותם ולדון בהם כל אחד בנפרד: (א) ההיבטים הגלובליים הפוליטיים-החברתיים, ואני אוסיף הדכאניים והמפלים כלפי קבוצות מסוימות באוכלוסייה העולמית; (ב) הפופולריות של תכניות הבישול וההקשרים התרבותיים של פופלריות זו; ו(ג) שולחן המשתה כמשקף תרבות, כלומר כלי הקרמיקה כאובייקטים באירוע חברתי רחב, כחלק מחוויה.

לפתיחתה של התערוכה לצערי נבצר ממני להגיע, שכן אני תושבת הנגב המערבי ובאותו היום נורו מטחי טילים כבדים לעברנו. זה נשמע הזוי, ורבים מהקוראים ודאי שכחו את אירועי הקיץ, אך נושא זה, הקשור במרכז-פריפריה, חשוב מאין כמוותו ואדון בו בהרחבה בטקסטים עתידיים. מאמר זה נכתב אפוא בעקבות ביקור בתערוכה בשבועות שלאחר מכן.

אתחיל בנושא הפוליטי-חברתי, הקשור במשטר

הנאו-קפיטליסטי הגלובלי. בערב הפתיחה של התערוכה הוזמנו המבקרים להשתתף בחווית המשתה. אחד האירועים התרחש על גג הגלריה, ובו הוגש מזון אפריקני שבישלה קבוצת "שיחות מטבח": טבחים וטבחיות, מבקשי מקלט מארצות שונות, בישלו בתשלום אוכל אתני שהוגש בקערות מעשה ידי קבוצת חומר טוב הישראלית.

אלה מכם הנוהגים לקרוא את ביקורי התערוכות שלי ודאי מכירים את החשיבות שאני מייחסת לרעיונות הסובכים סביב התערוכה ולתרגומם לשפה החזותית. בחרו מבקרת קשובה בתערוכה אני מצפה שתהיה לכידות בין הטקסט המלווה ובין מה שמוצג בפועל. בהערת אגב אציין כי רוב השיח האמנותי על אירועי אמנות בהשתתפות הקהל מסתמך בכללו על תיעוד בווידאו של האירועים שהתרחשו. יש אף הטוענים כי רוב האירועים הללו טובים כרעיון יותר מתוצאתם בפועל. על כן אני מרשה לעצמי לדון באופן תאורטי באירוע שלא נכחתי בו, אך קראתי את דבריו של האוצר וצפיתי בתיעוד הווידאו של ערב הפתיחה.

ובכן, אם התערוכה ביקשה להעלות "היבטים גלובליים יותר של רעב בהיבטים פוליטיים וחברתיים" (שם), אזי ברצוני לטעון כי האוצר לקח על עצמו משימה בלתי אפשרית, שכן יש סתירה בין הצגת ההאכלה, הגשת האוכל, כאמצעי לביטוי אישי, יחידי, ובין היותו ביטוי לסולידריות ולשוויון חברתי. ביטוי אישי מדגיש את המארח, ונשאלת השאלה אם המארח, שהאירוח מבטא את אישיותו, יכול באותה עת לשאוף לחוסר הייררכיה בינו ובין האורחים. עצם הגדרת המשתה כ"אירוע בידורי ומרהיב, יצירת אמנות מורכבת המכילה אלמנטים חברתיים, בידוריים וחושניים" (שם), מעמידה מן הצד האחד את הקהל ומן הצד האחר את המפיק, בהשוואה למשל לאכילה משותפת, שהיא הזדמנות ליצירת אינטראקציה בין-אישית שוויונית ואף ליצירת קהילה רגעית. לאמתו של דבר הכריז האוצר בעצמו כי "התערוכה משנה את חוקי המשחק המסורתיים של

תערוכת קרמיקה ומתייחסת לחלל של הגלריה כחלל משתה, ולצופה כאורח" (שם). כלומר, ההייררכיה בין השותפים נקבעה מראש - אם אמן אקטיבי מכאן וקהל פסיבי מכאן; ואם קהל כצופה מכאן ומבשלים, עובדים זרים, כנצפים מכאן. הבעייתיות היא הן במובן התאורטי, של הצגת הכוונות בטקסט, והן במובן המעשי, כשהעובדים הזרים הם אטרקציה בידורית.

הזמנת המבקרים להשתתף במשתה בערב הפתיחה של תערוכה שייכת לדפוס פעולה אמנותי שצבר תאוצה בעשור האחרון ומטרתו להצהיר מחדש על קולקטיביות ולהשמיץ את היחיד, המייצג ערכים של ליברליות קרה כגון שוק חופשי נצלני. דוגמה ידועה לנטייה אמנותית זו הן עבודותיו של האמן רירקריט טיראוואניגיה, יצורי כלאיים בין מיצב למיצג, שכללו בישול קארי צמחוני או פאד-תאי למבקרי הגלריה. התעקשותו של האמן שהצופה ינכח באופן פיזי בזמן ובסיטואציה ספציפיים ויאכל את האוכל שבישל האמן יחד עם מבקרים אחרים, כקהילה, היא דוגמה לנטייה אמנותית לכיוון החברתי, נטייה שניקולאס בוריאו אבחן וכינה "אסתטיקת יחסים" (Bourriaud, 2009). הביקורת היא שעבודה זו עדיין שמה את האמן במרכז: הוא היוזם, הוא המזמין, והקהל נענה לקריאתו, שמח לשאוף מעט אבק כוכבים ולשתף פעולה באירוע ראווותני.

וכאן אני נכנסת לנושא השני - הפופולריות של תכניות הבישול. אירועי האמנות הללו, המבוססים על השתתפות הקהל, מייצגים תפיסה ולפיה השתתפותו של הקהל בפרויקט האמנות מכניסה מחדש אנושיות לחברה שהייצור הקפיטליסטי הדכאני עשה אותה אדישה ומבוזרת. אמנות אוונגארדית זו גורסת כי במצב כיום - של שוק רווי דימויים - אין עוד מקום לאובייקטים אמנותיים שירכוש צרכן סביל, אלא נחוצה אמנות שנפגשת עם המציאות, שיש בה פעולה, נקיטת צעדים, גם אם קטנים, כדי להחזיר את המחויבות החברתית.

אך מה בין תפיסה זו את האמנות ובין



קבוצת חומר טוב, יוצא החוצץ, 2014, אבנית, עבודת אבניים, חצץ, 10/20 ס"מ



ריקי מנור, הומאז' ל"סעודה אצל המלכה" סאת רותו מודן, 2014, אבנית, פורצלן,

עבודת אבניים, צילום (נעמי אשחר), גדלים שונים 10/30, 10/20 ס"מ

שמאי גיבש, פרפראות, 2014, חרסית, חיפוי בטרה סיגילטה המיוצרת מחרסיות שונות, שרפת חמצון, שרפת רדוקציה עם חומרים אורגניים

הפופולריות של תכניות הבישול, המצוינת בטקסט התערוכה? תכניות הקולינריה שייכות לעולם המסחרי, שאימץ לחלוטין את התקשורת הסבילה, המורכבת ממציג ומצופה. אנו חיים בעולם שהכול בו משועבד למוצרי צריכה, וגם תכניות הקולינריה הן ביטוי לכך: גם בישול איכותי נעשה מוצר צריכה במטרה לייצר מופע ראווה שירשים את הציבור ובכך ירדים את הפוליטיות ואת ההתנגדות שלו. זאת הסיבה שהאמנות החברתית איבדה עניין בדפוס הפעולה שתקשורת ההמונים מציעה. על רקע מצב עניינים זה הבנתו של עידו גרעיני את התמכרותו העכשווית של הציבור לעולם של הקולינריה ותכניות הבישול - כפנייה לאמנות, לביטוי, לייצוג ולהגשמה - מתעלמת מהקשר הבלתי אמצעי בין הנאו-קפיטליזם הדכאני, המפלה, השם את היחיד החזק במרכז, ובין אמצעי תקשורת ההמונים.

ולנושא השלישי - שולחן המשתה כמשקף את הערכים של החברה והתרבות שבתוכן הוא מתקיים. אם אנו עוסקים בקרמיקה, בכלים להגשת אוכל, תעלה בהקשר זה השאלה איך העבודות שהוצגו בתערוכה מתייחסות לכלי הקרמיקה כאובייקטים בתוך אירוע חברתי, במקרה זה המשתה? ובמובן רחב יותר: איך, כאובייקטים נייחים, כלי הקרמיקה מייצגים "יחוויה"? כדי ששולחן המשתה יהיה אספקלריה של החברה והתרבות שהוא מתקיים בהן, על כלי ההגשה המוצגים בתערוכה להעיד משהו על בעליהם או באופן רחב יותר על התרבות שבתוכה נוצרו. עבודות אלה יכניסו את המבקר הקשוב בתערוכה להקשר החברתי שבו נעשה השימוש בכלים המוצגים ולאפשרויות השפעתם על האירוע.

כדי לדון בחוויה בהקשר של כלי קרמיקה יש להכניס לדיון את המושג ה"אסתטיקה של היומיום". האסתטיקה של היומיום נגזרת מתחום עשייה עשיר של ה"אסתטיקה הסביבתית", הנשענת על מודל שבו חוויתו של המבצע היא הקובעת את האיכויות האסתטיות בתהליך הכולל עיבוד של הידע המגיע מהחושים, זיכרונות,

חוויות ונוסטלגיה. על פי מודל זה את החוויה האסתטית ממערכת כלי אוכל עשויה קרמיקה אפשר לתאר גם דרך ההתחברות עם איכויות המוגדרות חברתית כיופי ואיכות. איכויות אלה מועברות לא רק באופן חזותי, אלא גם דרך מישוש הכלים ותחושה של משקלם ודרך הזיכרונות שהכלים מעוררים למשל זיכרונות מבית אבא או מבית המלאכה של הקדר בטיול שהם נקנו בו. לכל כלי קיבול תפקיד שימושי, והוא יכול להנעים, לשעשע ואף להפריע בתוך המורכבות של אירועים חברתיים פוטנציאליים. כך למשל את מערכת הכלים לשמונה סועדים של הקדרית ביאטריס ווד (1982) תיארו אורחיו של גארת' קלארק כ"מחוללת טרנספורמציה מסעודת ערב פרטית לטקס קדוש" (Shales, 2012).

התערוכה "המשתה" חשפה את העושר העצום

של תחום הקרמיקה ואת הקשר ההדוק שלו לאוכל, לשימושיות ולתרבות. זו התחלה, קצה הקרחון, של העיסוק בקשר בין קדרות הסטודיו ובין נושאים פוליטיים, חברתיים ומוסר, וכן התחלה של הדיון בנושא כלי הקדרות כמשקפים תרבות בעודם אובייקטים בתוך אירועים חברתיים מורכבים. לא התרשמתי שהתערוכה מימשה את השאיפה האוצרותית "לשנות את חוקי המשחק המסורתיים של תערוכות קרמיקה" (גרעיני, קטלוג התערוכה), אבל לשמחתי היא העלתה על סדר היום נושאים חשובים שכאן ביקשתי להרחיב ולסבך ■

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



אתי קציר בן-הר, בלשצר, 2014, עבודת יד עם זהב, גדלים שונים

סקורות

Bourriaud, Nicolas, 2009. **Relational aesthetics**. Presses du réel, Dijon 2009. Shales, Ezra, 2012. "Some other functions of a pot: Sounds of laughter and shades of earth", in: Garth Clark and Cindi Strauss (eds). **Shifting paradigms in contemporary ceramics: The Garth Clark & Mark Del Vecchio collection**. The Museum of Fine Arts Houston.

ביקורי תערוכות

המשתה - התערוכה השנתית של אגודת אמני קרמיקה בישראל קיץ 2014

בית בנימיני אוצר: עידו גרעיני



קרן השפע

שיחה עם בוריס כץ

בוריס כץ, קרן השפע, 2014, חומר עם שמוט, בניית יד, 35/40/80 ס"מ, צילום: גילעד משיח

אמנון עמוס

ומרצות, אבל עם זאת מלוות בקריצה החושפת תחושה שמעבר לגלוי יש משהו גדול הרבה יותר: בוער, סוער, יצרי ונוקב; מספר סיפור שרוצה לפרוץ, אך הסיפור מבוקר, נחסם ונעצר במעין מסך ברזל בלתי נראה.

משתבקשתי לכתוב על עבודתו "קרן השפע" הפותחת את התערוכה "המשתה" שמחתי. חשבתי שהנה נקרתה לפניי הזדמנות לא רגילה לשאול אותו ולשמוע דברים מפיו, מחשבות שישפכו מעט אור ויחשפו את הנסתר באיש וביצירתו.

מהי קרן השפע?

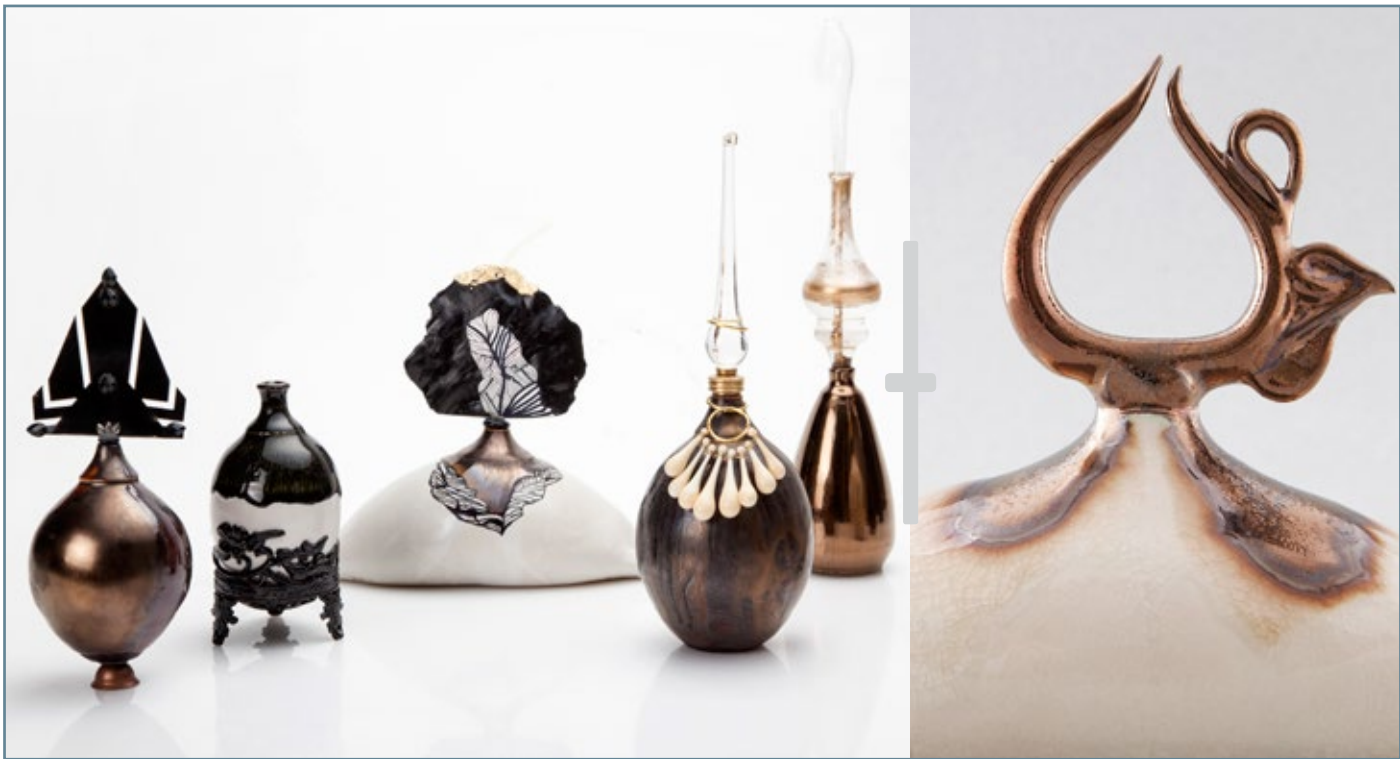
קרן השפע (Cornucopia) היא קרן המסמלת

שפע (ההגדרה המילונית של שפע: עודף, כמות יתרה, ריבוי) אין-סופי, מזל וברכות טובות, שגשוג ועושר. באמנות צורתה כקרן ארוכה, צדה האחד צר ופתחה האחר רחב, וממנו נשפכים פרות, פרחים ומטבעות. הצלחה, מזל ושפע קושרו לאוכל כבר בעת העתיקה, והקרן נזכרת במיתולוגיה היוונית והרומית. לבריאתה של קרן השפע גרסאות רבות, על פי אחת מהן מקורה בקרן העז שממנה שתה זאוס, ראש האלים, בינקותו. כשבגר, זכר את העז המינקת שלו, לקח אחת מקרניה והפך אותה לקרן השפע. בצפון אמריקה ובארצות הברית קרן השפע מסמלת את חג ההודיה

בוגרים 2014

יצירה של חומרים חדשים ושילוב ביניהם, סאונד, סוכה, מלח, אבק ועוד. מבחר עבודות בוגרים 2014 מההיבט הטכנולוגי

צילומים: סשה פליט, שי הלוי



איה ונונו

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

רשמים של ריח

חומרים: חומר קרמי, זכוכית, חומרים נוספים.

תהליך: הבקבוקונים, כמאה במספר, נוצרו בשיטות עבודה רבות: עבודה על אובניים, זיגוגים ואופני שרפה מגוונים, עבודה עם מבער בזכוכית וליקוט חלקים מחומרים שונים אחרים. כל בקבוקון היה ייחודי בצורתו, שכן בכל יחידה שילבתי כמה חומרים וטכניקות עבודה.

הצבה: הבקבוקונים הונחו בסידור מגוון על מדפים צרים בחדר משולש. תאורה ממוקדת יצרה אירה כמוסה בחדר.

בנימה אישית: ריח נוצר בתוכו עולם שלם וסיפורי שמעורר בי זיכרונות רבים. היותו חוש בלתי נתפס ועם זאת בעל נוכחת כמעט מוחשית הוביל אותי לדימוי של מכל ותמצית של ריח - Impressions of a Scent.

שחל בתחילת חודש נובמבר. באירופה היא נקשרת לפסטיבלים דומים, ובין היתר מסמלת את הסתיו, אז היו האיברים זורעים את היבול ומבקשים מהאדמה פרויות, הצלחה ושפע בקציר. בארץ קרן השפע מופיעה על המטבע של שני שקלים חדשים (זיו, ללא תאריך).

השיחה

שאלתי את בוריס למה בחר בקרן השפע בהקשר של המושחה. הוא השיב שהדימוי טבוע בו מילדות. הוא נולד ברוסיה, גר בסנט פטרסבורג ולמד באקדמיה לאמנות בעיר, ומכיוון שהביטוי החזותי של קרן השפע מופיע כאלמנט קישוטי באדריכלות העירונית ובאוספי האמנות העצומים שבה (למשל מוזיאון ההרמיטאז'), משמעותה הסמלית נקשרת ישירות לתרבות ילדותו, וההקשר היה לו טבעי וברור.

י"המזון שאדם צורך הוא חלק ממרכיבי זהותו. האוכל שאנו אוכלים משייך אותנו לקבוצה חברתית תרבותית ואף אידאולוגית. בחוגים שונים תזונה מסוימת תיחשב ידיאטה נכונה ויוקרתית. קיום הידיאטה הנכונה מסייע בחיזוק הסטטוס החברתי. אנשים בוחרים את מזונם כסמל ליוקרה, הצלחה ומזל.

בעולם מלא תכניות בישול וראליטי אוכל, כשכל אחד הוא "מאסטר שף", המסר הגלוי ברור. אבל מה הוא עוד מנסה לומר? מה נמצא מתחת לפני השטח, צועק בשקט?

במבט ראשון העבודה נראית כביטוי המוכר והשגור של קרן השפע ואינה מעלה תגובה יוצאת דופן. אבל במבט נוסף משהו מפתח ומטריד בעבודת הקיר הגדולה (בניגוד לעבודות המדף הקטנות שלו) התלויה מעל ראשינו ובולטת בחיזורונה על רקע הקיר הלבן. צורתה כצורת משולש שבסיסו עמוס פְּרוֹת

ומתוכם מבצבצות רגליים מפוסקות של אישה בנעלי עקב, ספק נבלעות בקרן ספק נפלטות מתוכה. בצופה עולה אסוציאציה מינית עזה מלווה ברצון לראות עוד, להציץ פנימה למה שאסור, ואולי מותר? הרי העבודה עדינה, אלגנטית, לבנה ושקטה, אפילו מעט משעשעת. איש לא יבחין אם נפלס את דרכנו בין רגליה המפוסקות של האישה ונחפון במבטינו מן הפְּרוֹת העסיסיים.

כשאני שואל את בוריס על כך ניכר בקולו (השיחה התנהלה בטלפון) שאינו חש בנוח: קצת נבוך, ודאי מסמיק. אני שואל על הבחירה בגודל העבודה ועל ההחלטה לתלותה על הקיר ומציין שאני רואה בעבודה עבודה כותנית, חור שחור שכולע ושואב לתוכו את כל הנקרה בדרכו ומבשר כליה וסוף. בדיוק הפעולה המנוגדת לשפע: במקום שהדמות תאחז בקרן השפע, קרן השפע בולעת את הדמות.

בתחילה הוא מתייחס לנתונים הטכניים - הבחירה לתלות על הקיר, הגודל והצבעונית: העבודה נתלתה מכיוון שכך היא מקבלת תנופה ותנועה ומאלצת את הצופה להביט עליה מלמטה למעלה. מבט כזה מאפשר כמה פרשנויות (בניגוד להצבה על השולחן, אז העבודה מתפרשת באופן אחד ונותנת את התחושה שהדמות נופלת פנימה). על הגודל הוא אומר שאם הדבר היה תלוי בו, ללא מגבלות טכניות (גודל התנור ושטח התצוגה), הוא היה עושה את העבודה גדולה עוד יותר, בממדי אדם. הדבר יעניק לה עוצמה ויתר שכנוע. הצבע האחיד והבהיר נבחר במטרה ליצור יחידה אחת שלמה וסולידית, ולאפשר לעומס הפרטים לדבר דרך השקט הצבעוני.

בכל הנוגע להיותה של העבודה מינית מאוד בוריס משתף מידע מעניין: אצלו בסטודיו קיימות גרסאות בוטות הרבה יותר המתארות את הדמות נשאבת פנימה, כשהיא בעצמה סוג של פרי, מחפשת אחר השפע והעושר (אושר?)

או שמא טובעת בו. את העבודות הללו הוא לא הרגיש נוח לתלות בחלל הציבורי, התלבט, ובסופו של דבר בחר בגרסה הפרובוקטיבית פחות.

אמנו עמוס - בוגר המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית, בצלאל. שותף בגלריה "גילדה" - קואופרטיב של אמני קרמיקה, ירושלים. קרד המתעמק בחקר של מסורות קרמיות והשתקפותן בחברות.

סקורות זין, אפי (ללא תאריך). "קרן השפע", הרצאות לתולדות האמנות והפיתולוגיה, סאטרים. www.efiziv.co.il

אחיה כנה

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

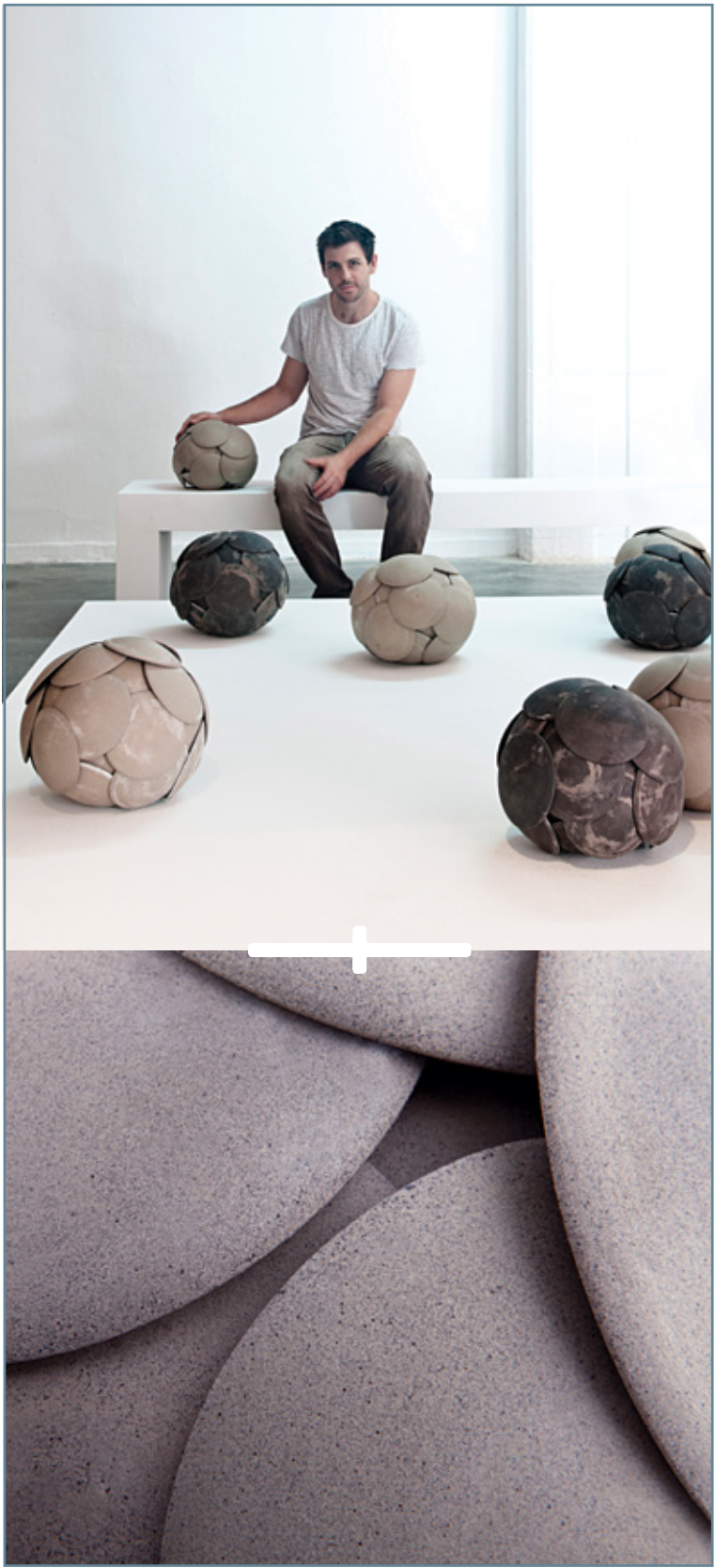
תלוי ועומד

חומרים: חומרים קרמיים, שמוט במגוון צבעים, כבלי פלדה לתלייה.

תהליך: מגוון חומרים קרמיים בעלי מרקם גס עורבבו בשיטת הניריקומי (Nirikomi). החומר נלחץ לתבניות גבס מחוזקות. שני חלקי האובייקט חוברו כשהחומר יכול היה היה להחזיק את עצמו. צינור עשוי חומר שהושחל לגוף האובייקט באופן סימטרי סייע בפיזור הלחץ. פני השטח טופלו באמצעות אבנים עד שנוצר המרקם הרצוי. העבודה נשרפה בשרפה אטית בסיוע עמודי תווך לטמפרטורה של 1150°C.

הצבה: חמישה אובייקטים קרמיים שונים דמויי עדשה נתלו בעזרת כבלי פלדה בחלל שתקרתו גבוהה במיוחד. קוטה: 75 ס"מ; משקל: 25 ק"ג.

בנימה אישית: חשוב היה לי לשמור על פשטות של הצורה והחומר. התייחסתי לתפיסת העולם על פי הוואבי-סאבי וכן למצב תודעתי וגופני של תפילה.



ערן ברקוב

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

STILL LIFE

חומרים: חומר יציקה, צינורות קפיציים וקרסי מתכת, דבק, מערכות פנאומטיות הכוללות שעון, וסת ומפסק.

תהליך: המודל הראשוני נעשה בהדפסת תלת ממד. היחידות הקרמיות נעשו ביציקה לתבניות גבס ובהמשך בעיבוד ידני. היחידות הקרמיות נשרפו בטמפרטורה גבוהה. כדי ליצור גופים כדוריים דמויי שריון היחידות הקרמיות חוברו באמצעות מערכת של צינורות הולכה, קפיצים וקרסי מתכת בתהליך שחלקו ידני ובחלקו נעשה בחיתוך ליזור. בתוך כל אחד מהגופים הקרמיים הכדוריים הייתה מערכת פנאומטית המופעלת באמצעות לחץ אוויר, המנפח כדורי סיליקון. אלה התנפחו, התרחבו ודחפו את היחידות הקרמיות, כאילו הנשימו אותן. שעון חשמלי קבע את קצב דחיסת האוויר וריקונו. פליטת האוויר נשמעה כאנחה.

הצבה: שמונה גופים כדוריים הונחו כקבוצה על במה נמוכה. עוד גוף כדורי הונח על ספסל. הגופים הופעלו על ידי שלוש מערכות אוויר שיצרו תחושה של נשימות ונפיחות. הצופה יכול היה לשבת, לגעת בכדור החשיעי ובו בזמן להתבונן בהתרחשות ולהקשיב לה. הבמה, שהכדורים הונחו עליה, הסתירה את מערכות ההפעלה.

בנימה אישית: החומר הקרמי הוא בשבילי חומר חי. גם המוצר המוגמר הוא הרבה יותר ממוצר צריכה חסר חיים. מעמדה זו בחרתי לנסות וליצור גופים קרמיים שיעוררו תחושה של חיות בקרב הצופים. הרעיון והמעשה של הפחת חיים בדומם עשויים לעורר את המתבונן לחוויה אחרת של המציאות, חיה יותר, קסומה אפילו.

אילה שניר

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחוכית

לגור פירושו להשאיר עקבות / TO LIVE MEANS TO
*LEAVE TRACES

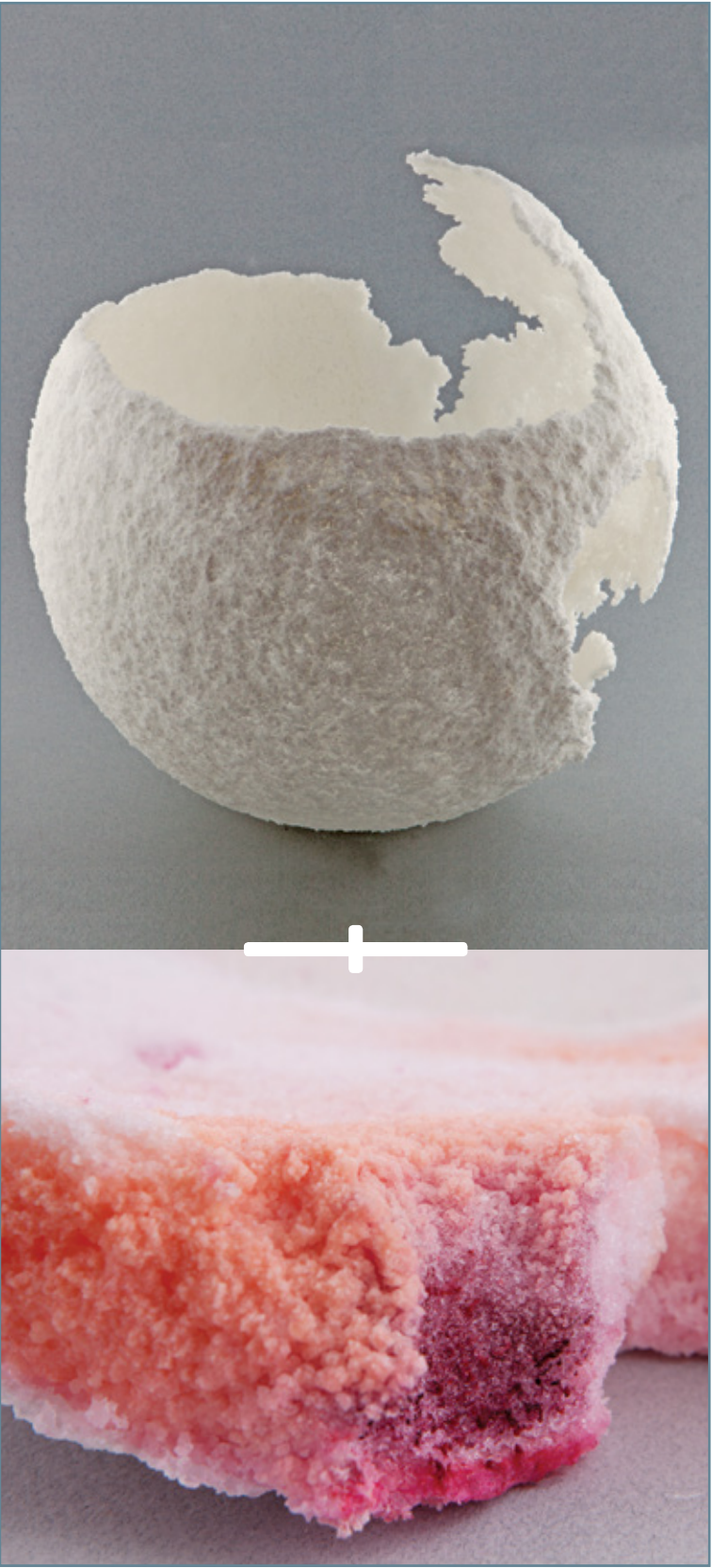
חומרים: אבק, דבק, פורצלן.

תהליך: במשך זמן נאסף אבק מבתים. צברי האבק נשמרו, וכדי לשמר את הנפח ראשוני של האבק, השתמשתי בתרסיס דבק. כל צבר אבק נטבל בפורצלן נוזלי ונשרף לטמפרטורה גבוהה. בשרפה האבק נעלם ונותרה "קליפה" קרמית.

הצבה: יחידות הפורצלן הוצמדו לקיר וסודרו בגריד מדויק. לכל יחידה נוספה חווית צנועה ועליה הכתובת שהאבק נאסף בה.

בנימה אישית: האבק הביתי עובר המרה חומרית ונעשה אנונימי. האבק מכיל מתמצית הבית, תוצר לוואי של חיים, מסמן זמן. "הקפאתו" נהפכת למעין מאובן מפורצלן וכאילו מנציחה את הרגע.

יהדות מבוססת על דבריו של ולטר בנימין, מבחר כתבים, ב: הרהורים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 41.



שחר פרדיליילו

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וחוכית

מלח-מים

חומרים: מלח, מים, צבעים על בסיס מים, דבק, צינורות סיליקון.

תהליך: הבלון שימש כתבנית שעליו הונחה עיסת מלח. הנחת המלח דרשה סבלנות וארכה זמן, שכן יש לעקוב הן אחר זמני ייבוש המלח והן אחר בריחת האוויר מתוך הבלון - התבנית.

הצבה: על רצפת בטון הונחו מכלי מלח דקיקים שחולצו מהבלונים. חומר מימי במגוון צבעים טפטף אט אט מהתקרה לכיוון המכלים ושינה את צורתם עד שהתכלו. קצב הטפטוף וצבעוניות החומר נשלטו ממעבדה שנמצאה בחדר סמוי.

בנימה אישית: החומרים זמינים, מושאלים מחיי היומיום. הפעולה העמלנית דרשה לרכז בקצות האצבעות את מלוא תשומת הלב והסבלנות. רציתי ליצור התרחשות עצמאית שנקודות ההתחלה והסוף שלה מוגדרות על פי זמן - משך התערוכה. אני זקוקה לזמן כדי לבנות. אני משתמשת בזמן כדי להמیس. אני לא מתעניינת בתהליכים כימיים; אני לא רוצה לייצר עבודות בעלות פרשנות אחת ספציפית; אני לא מתרגשת אם נשברות לי עבודות; אני לא יודעת אם יש לי אמירה; אני לא רוצה לרצות לרצות.

רעות רבוח

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

חשבתי חומר

חומרים: חומר, אנגוב, צמר גולמי.

תהליך: ראשית הוכן מודל מחומר קרמי ולאחריו הוכנו למודל תבניות מגבס. חומר קרמי נוצק לתבניות, רוסס באנגוב תכול ונשרף בשרפה נמוכה. במקביל לובד צמר גולמי, ויריעות הצמר נלחצו אל תוך תבנית הגבס (אותה תבנית ששימשה ליציקה) בשימוש בשיטות חיבור מסורתיות בתחום הליבוד. בשלב האחרון לפני ההצבה לופפה קליפת צמר סביב כל אחד מהגופים הקרמיים.

הצבה: בחלל צר הוצמדו הגופים המלופפים בצמר לקיר ונראו כגלמים של פרפרים.

בנימה אישית: כל נגיעה מכוונת, כל גריעה הכרחית, כל דחיסה מכווצת. חתכתי, גרעתי ודחסתי. עניין אותי המפגש בין הגוף הקרמי הקשה, המחוספס, ובין הצמר.



צרויה אורן

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

שבר, כלי

חומרים: פורצלן, אבנית, צובענים, תחמוצות, זיגוג.

תהליך: חומרי הצובענים הוכנו על ידי ערבוב פורצלן עם צובענים ותחמוצות. ערבוב יעיל בתוספת מים הפך את החומר דמוי משחה (סליפ). החומר נמרח על נייר, יובש ונשרף לטמפרטורה גבוהה. חלקי הפורצלן השרופים ננעצו בגוף חומר שנעשה על גבי האובניים. זיגוג שימש כדבק לחיזוק החיבורים. השרפה האחרונה הייתה לטמפרטורה של 1111°C.

הצבה: שש יחידות שונות זו מזו בצבעוניותן ובצורתן הוצבו על גבי משטח מלבני מוגבה. החלל סביבן אִפשר תנועה של הצופים והתבוננות מקרוב.

בנימה אישית: עולם הטבע הוא מקור השראה בשבילי. האובייקטים הם פרשנות לצורה בטבע דרך הקו הגרפי של השבר. גרעין פנימי מחבר ומלכד את שברי החומר. שבר כחומר גלם ליצירה מקנה לו משמעות שונה מהמקובל.

נמרוד אזולאי

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

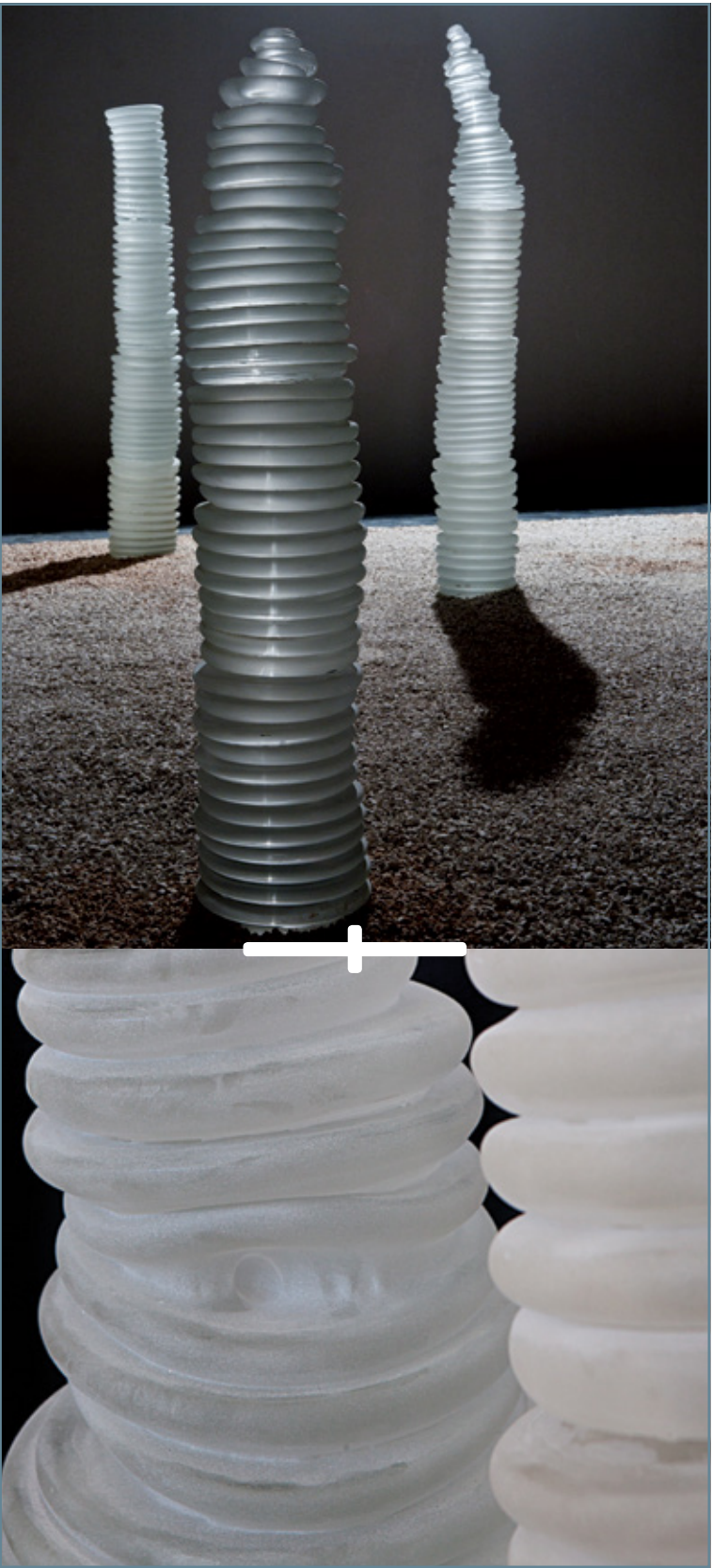
ללא כותרת

חומרים: זכוכית חמה, נירוסטה, חצץ.

תהליך: שיטת עבודה ייחודית שפותחה במיוחד. שכבות של זכוכית חמה הונחו זו על גבי זו לאחר שמסת הזכוכית התייצבה באופן טבעי.

הצבה: בחדר חשוך, על מצע של חצץ, הונחו גופי הזכוכית הגבוהים. הגופים בחלל התגלו לאחר ההסתגלות לחשכה.

בנימה אישית: הטבע והמרחב מעסיקים את מחשבתי ומפעילים אותי. אני מטייל במקומות האלה ועל ידי שהייה והתבוננות מנסה להבין את הקשר ביני לבינם ובינם לבין עצמם.



לירון משולם

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

ההר והבית

חומרים: סוכר, מתכת, ספוג, אור, עבודת וידאו.

תהליך: בעקבות סקיצות חומריות הוחלט לבנות שלד מפסי מתכת בחיפוי ספוג. הספוג צופה בשכבת סוכר.

הצבה: הר הסוכר מילא נפח גדול מהחלל. את "הבית" ייצג קיר יחיד בכניסה לפני "הר" הסוכר. על הקיר הוקרנה עבודת וידאו. האור השתנה: לעתים הואר ההר כולו, לעתים רק חלק ממנו. אופי התאורה התחלף במשך הזמן בין אור חם לאור קר.

בנימה אישית: העבודה עוסקת ביחס בין בית להר. הבית ככמיהה מתמדת לחוויה של מוגנות, התכנסות, סדר והגדרה; וההר הוא הר הנשקף מהחלון, מסה יציבה במרחב ילדותי. הגבולות בין חוץ לפנים מיטשטשים. הגופניות המסיבית והנוכחת של ההר, המעלה על הדעת שומנים, נוכחת אל מול תחושת הקלילות והאוויריות שמקנה הספוג. הספוג, חומר שממנו עשויים אלמנטים ביתיים מובהקים כמיטה וספה, מתכתב עם המעטפת המוגנת עליו. כיסוי הסוכר, העוטף את הספוג, מחבר בין זיכרון ודמיון של ילדה קטנה המשתאה אל מול ההר הנשגב ובין מחשבותיה של אישה בוגרת על גופניות, תאוה ופיתוי.

אלירן גיאן

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

LEATHER HARD

חומרים: חומר קרמי, שרפה נמוכה, פרט ממיצב.

תהליך: בשלב הראשון נוצר כד גדול על האובניים. גובה הכד 90 ס"מ. המחדרים אל פנים הכד נעשו בשני שלבים: ראשית נוצרו על האובניים קונוסים חסרי בסיס, ואחר כך הכד חורץ.

למקומות הפעורים האלה הוחדרו הגופים דמויי הקונוס.

הצבה: המיצב כלל כמה עבודות - עבודת וידאו, עבודת זכוכית וארבעה פסלי כדים.

בנימה אישית: המחדרים אל תוך גוף הכד הקשה, שהוא אני, מהדהדים אצלי את המקומות הפעורים בגוף. העיגול המושלם אינו מושלם יותר. הקליפה הנקשה נפערת.



אמיר שגיב שריפי

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

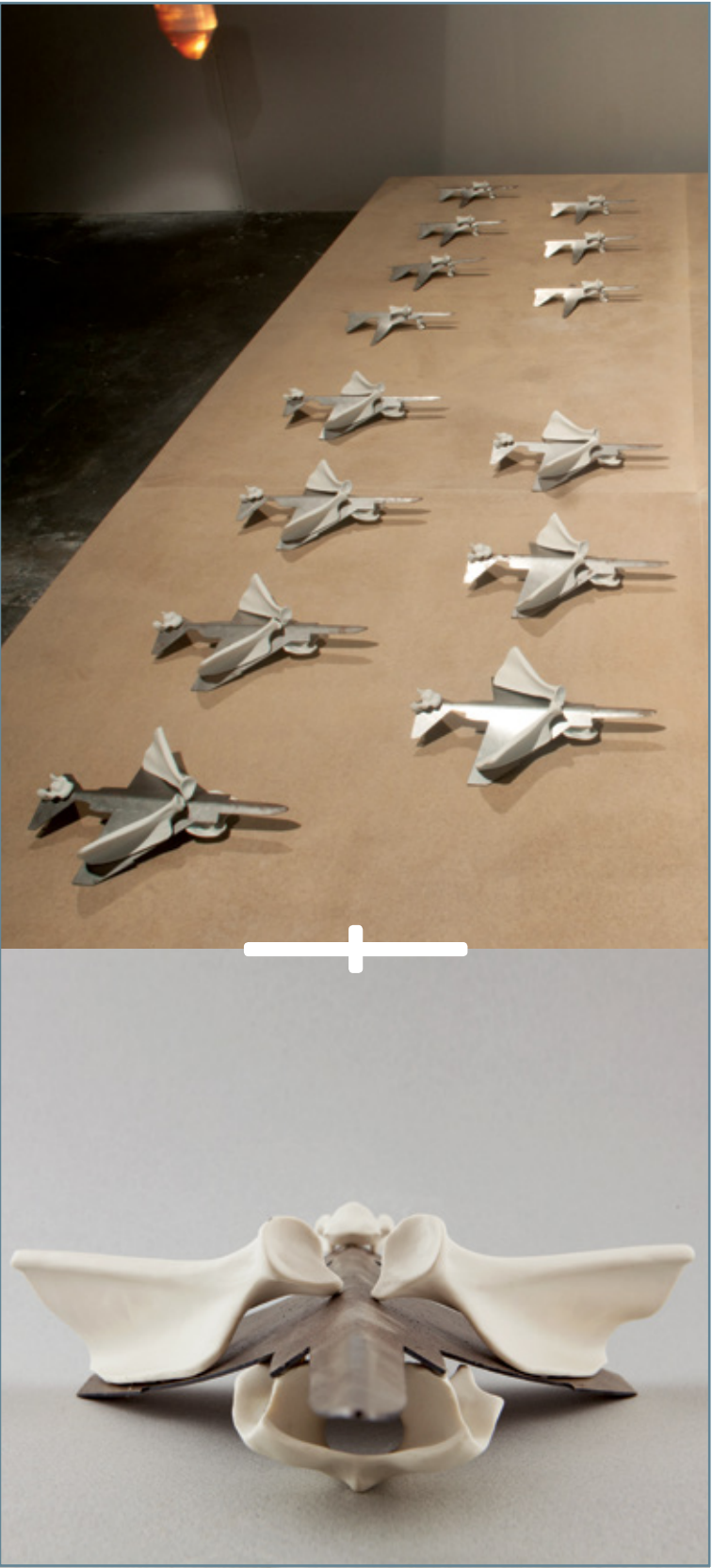
משחקי ילדות

חומרים: פורצלן, מתכת, אור.

תהליך: הוכנו תבניות גבס מעצמות בקר חתוכות. העצמות שוכפלו ביציקות פורצלן. העבודה התמקדה בשלושה דגמים של מטוסים צבאיים. המטוסים הורכבו משני חומרים: פורצלן ומתכת. חלקי המתכת התקבלו על ידי חיתוך בלייזר. החיבורים נעשו על ידי מגנטים דקים. גוף התאורה דמוי סילו נעשה גם הוא בטכניקה של יציקת פורצלן לתבנית.

הצבה: טייסת בסידור צבאי מוקפד הוצבה על גבי משטח נמוך, מה שאפשר מבט ציפור.

בנימה אישית: הדימויים בעבודה מקורם בחוויות ילדות. הם קשורים למקומות שהתגוררתי בהם - מחנות צבא וקיבוצים - ומבטאים את הפער בין חיים בשולי המשמעת הצבאית ובין חיים בקיבוץ והעבודה ברפת.



רועי יהלומי

מכון טכנולוגי חולון, המחלקה לעיצוב תעשייתי

FORM FOLLOWS SOUND

חומרים: בזלת בשילוב חומרים שונים, כּן מעץ מייפל, מחברי אלומיניום, לבד טבעי.

תהליך (בשיתוף עם אור חצרוני): בשלב הראשון נטחן סלע בזלת לאבנים קטנות ואבקה ונעשו ניסויים לשלב את הבזלת עם חומרים שונים.

הניסיונות החומריים נוצקו לתבניות גבס והועברו לתבניות קרמיקה לשרפה בטמפרטורה של 1180°C.

לתרכובת אחת הייתה אקוסטיקה וגוון צליל מיוחד, והיא נבחרה להמשך העבודה. החומר נוצק לתבניות גבס ליצירת צורה דמויית פעמון בחמישה גדלים ועוביים כדי ליצור הבדל בגובה הצליל. לכל פעמון צורך בורג שאפשר לחברו לכן. הכן נוצר מעץ מייפל מלא ואלומיניום. באזורים שבהם התחברו הפעמונים לכן הודבק לבד לכידוד הצליל.

הצבה: בחלל הוצבו שני כנים כשעל כל אחד עשרה פעמונים היוצרים צלילים שונים.

בנימה אישית: איך צליל נע בתוך צורה? איך הצורה משפיעה על המשכיות הצליל (Sustain)? עיצבתי משפחת צורות, ומהן יצרתי כעשרים פעמונים בעלי צליל שונה זה מזה. אחת מצורות ההקשה שהחלטתי להציג בסוף הפרויקט היא "גרירה", ומכיוון ש"גואירו" הוא כלי הקשה שמוזהה עם צורת הקשה זו, עיצבתי גואירו מבזלת.

צילום: ארז סגית, רועי יהלומי



אור חצרוני

מכון טכנולוגי חולון, המחלקה לעיצוב תעשייתי

KITCHEN ROCKS

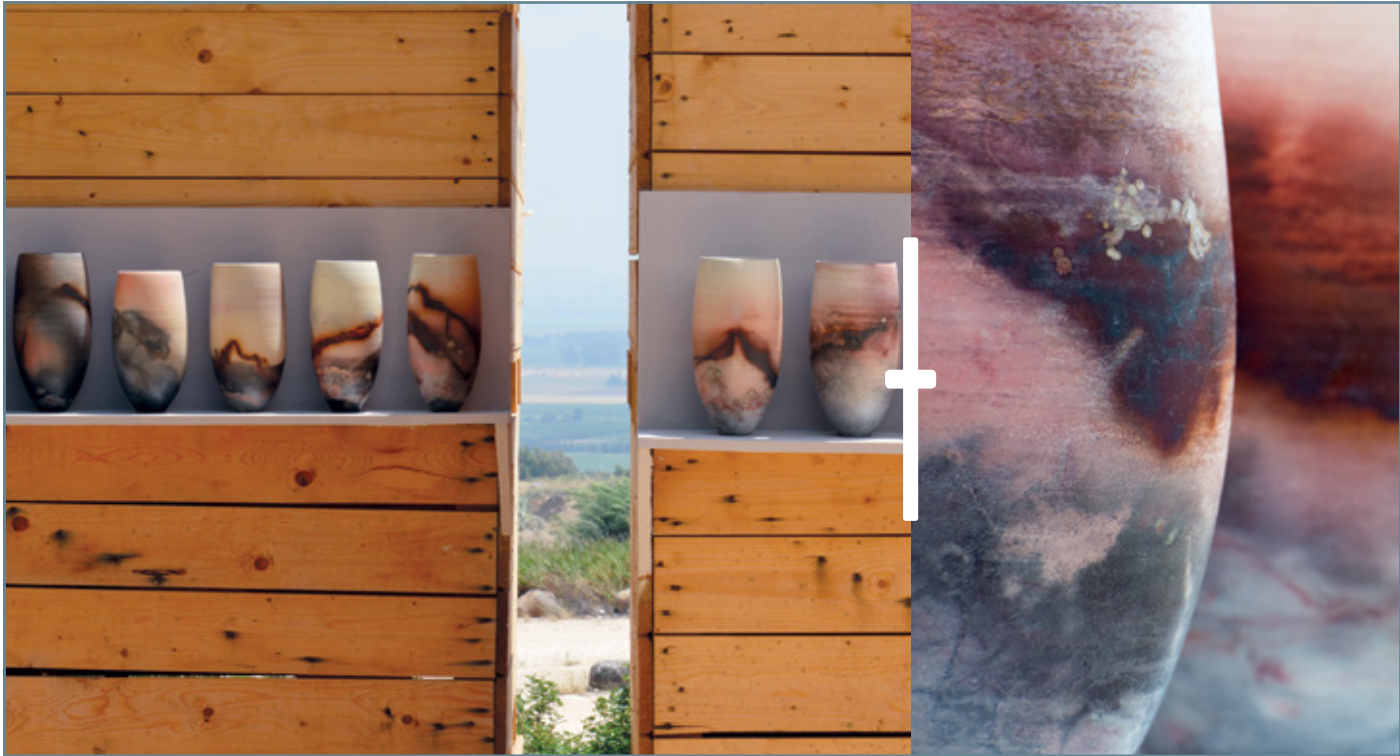
חומרים: בזלת בשילוב חומרים שונים, שולחן עץ.

תהליך (בשיתוף עם רועי יהלומי): בשלב הראשון נטחן סלע בזלת לאבנים קטנות ואבקה ונעשו ניסויים לשלב את הבזלת עם חומרים שונים. הניסיונות החומריים נוצקו לתבניות גבס והועברו לתבניות קרמיקה לשרפה בטמפרטורה של 1180°C. שתי תרכובת נמצאו מתאימות לשימוש מבחינה חזק, הולכת חום, מרקם וגוון. כדי להפריד מבחינה חזותית בין הידית לכלי נעשה שימוש בשתי תרכובות: הידית נעשתה מתרכובת מחוספסת יותר, המאפשרת אחיזה טובה; והכלי, הבא במגע עם האוכל, נעשה מתרכובת אטומה וחלקה. החומרים נוצקו לתבניות גבס ליצירת כלים מלאים ללא חלל פנימי. לאחר הייבוש נשרפו הכלים לטמפרטורה של 1180°C.

הצבה: שבעה כלי אוכל - קדרה וכף, מכתש ועלי, סכין, פטיש ומסחטה - הונחו על גבי שולחן עץ בחלל.

בנימה אישית: בהשראת כלי האבן מהתקופה הפרה היסטורית יצרתי סדרת כלים מאבן למטבח העכשווי, ובכך למעשה החזרתי את האבן לשימושה הראשוני בידי האדם. קראתי לזה "סעודה מודרנית לאדם הקדמון". בכלים ניסיתי לבחון שיטות עבודה שייצרו דו שיח בין קראפט לתיעוש וכך להגדיר את רמת השליטה שלי בתוצר. על מנת ליצור מערכת המתקשרת בינה לבין עצמה בניתי מערכת חוקים המגדירה מאפיינים ספציפיים: צורות גאומטריות מוגדרות שסביב המעברים ביניהן נבנו צורות האובייקטים, תרכובת חומר אחידה בצבעוניות וכלים בצורה ובגימור זהים. בנוסף על כל אובייקט הוטבע לוגו, המראה אבולוציה ממושגה לעיגול: מצורתה הטבעית של הבזלת לצורה גאומטרית, נשלטת, מעין ברקוד המאחד את הסדרה ומגדיר את האבן למוצר.

צילום: ארז סגית, אור חצרוני



איוה צירני

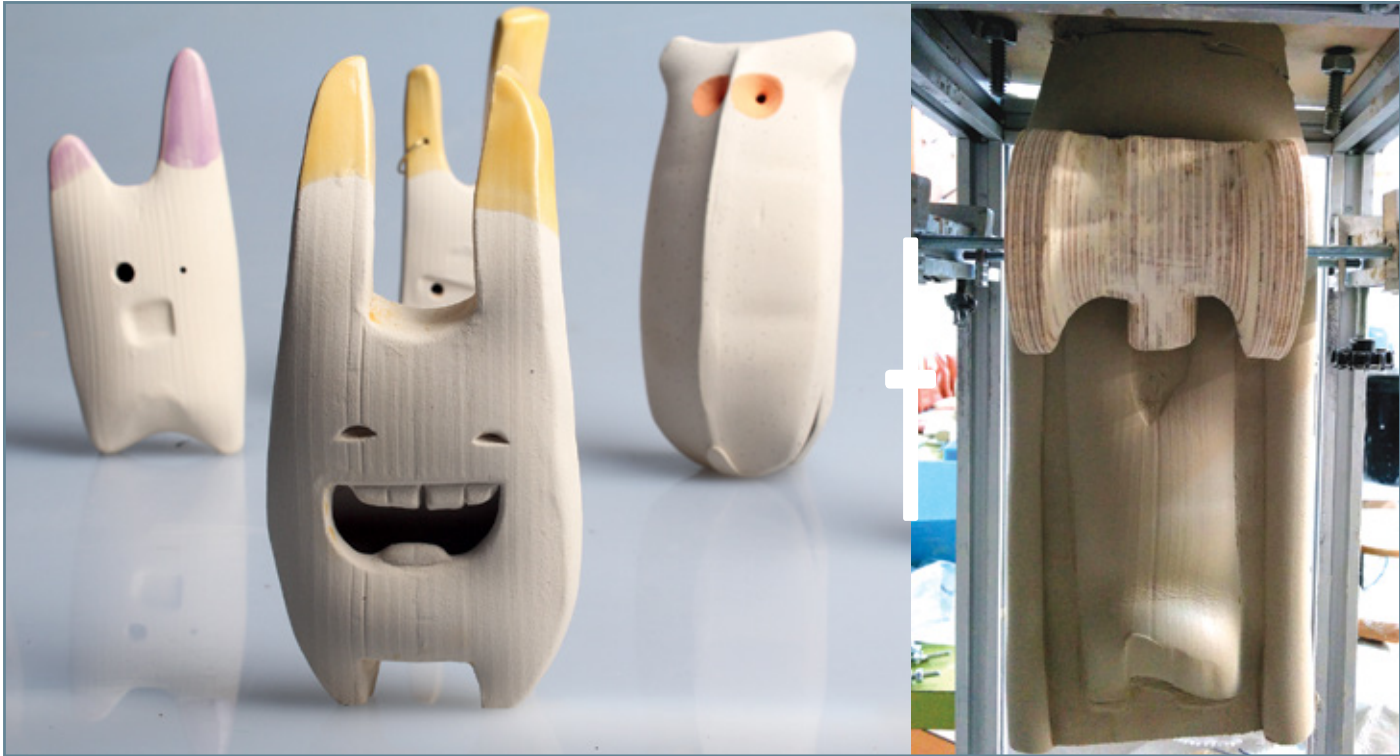
המחלקה לקדרות, המכון לאמנויות במכללת תל חי

קו האופק

חומרים: אבנית לבנה, טרה סיגילטה.

תהליך: הכלים נוצרו על האובניים, חופו בטרה סיגילטה ונשרפו לטמפרטורה של 950°C. בפעם השנייה נשרפו הכלים בסאגר עם חומרים אורגניים בתוך תנור גז בתהליך רדוקציה לטמפרטורה של 950°C.

צילום: דרוד מילר



שמוליק דורון

מכון טכנולוגי חולון, המחלקה לעיצוב תעשייתי

שיחול בשכלול

חומרים: חומר לבן וחומר אפור מנוקד לשרפה בטמפרטורה גבוהה, אנגובים וזיגוגים.

תהליך: בניית "מכונת אקסטרודר" (מכונת שיחול) הפועלת על לחץ אוויר ופיתוח תבניות דינמיות ליצירת צורות חלולות וסגורות מחומר קרמי. שימוש במכונה ליצירת בובות חומר, עיבוד ידני ושרפה לטמפרטורה של 1180°C.

הצבה: המכונה הוצבה בחלל לצד תוצריה השרופים - בובות קרמיקה.

בנימה אישית: החזון שלי (בניסוחו המקורי, וסליחה על השפה) היה ליצור מכונה שתאפשר לי "לחרבן בובות". חלק מהרעיון היה גם הכמות שאפשר לייצר, ולכן בפחות משבוע ימים ייצרתי יותר מ-60 אובייקטים, במקרה שלי בובות של ינשופים וארנבונים, כדי להמחיש את יעילות הזמן של הטכנולוגיה. לאובייקטים שיוצאים מהמכונה אין אופי, וכאן נדרש הקראפט או האמן שמשלים את העבודה ונותן לכל בובה את עיניה ואת פרצופה בעיבוד ידני. כך כל בובה נעשית יחידה מסוגה אף שיוצרה בפס ייצור.

צילום: שמוליק דורון, ארז סגית

חומר צבעוני

חלק א

הבחירה הצבעונית שלנו בתהליך היצירה תלויה אותנו בכל שלב - החל בבחירת סוג החומר וכלה בהתאמתו למרקם ולצורת העבודה הקרמית - ולכן נושא זה הוא המרתק והמאתגר ביותר בעיניי בתחום כולו. בדרך כלל מחקר הצבע שלי מתמקד בפיתוח זיגוגים וחיפויים, אך לפעמים אני רוצה להשאיר את החומר חשוף ונושם בלי לוותר על אפשרויות הקישוט. אבל כיצד חומר יכול להיות אמצעי קישוט? במאמר זה אחאר את המחקר האישי שלי, שהתחיל אך טרם הסתיים.

כיצד מתקבל חומר צבעוני?

החומר, המורכב רובו מחרסית, מגיע במגוון רחב של צבעים כתוצאה ישירה מתהליך היווצרותו בטבע ובהתאם לסוג המינרלים והחומרים האורגניים שבו. מנעד הצבעים נע בין לבן פורצלן לשחור, וכיניהם נמצא חומר בצבע קרם, אוקר או אדום. אך למרות כל זאת מגוון הצבעים מצומצם. כדי לגוון בכל זאת אפשר לצבוע את החומר בצובענים, וכאן עומדות לפנינו שתי אפשרויות:

האחת היא באמצעות תחמוצות של ברזל, קובלט, כרום, נחושת ומנגן, אבל גם כאן טווח הצבעים מוגבל. יתרה מכך, התחמוצות הן צובענים הפעילים מבחינה כימית, ועל כן הן עלולות לפעול כמחיצים ולהוריד את נקודת ההתכה של החומר. שינוי שכזה עלול להביא לידי עיוותים בחומר, בועות ואפילו המסתו מוחלטת עד כדי הידבקותו למדף בתנור והרס העבודה והציור. זאת ועוד, התחמוצות רעילות לשימוש

בזמן העבודה, ולכן מומלץ לעבוד עם כפפות. האפשרות האחרת לצבוע חומר היא באמצעות צובענים תעשייתיים (סטיינים מסחריים) שאותם מוסיפים לפורצלן או לחומר לבן. צובענים אלה אינם רעילים ויכולים לספק מגוון נהדר של צבעים ויציבות כימית. את הצובענים אפשר להוסיף גם לחומר שאינו לבן, אבל אז יש לקחת בחשבון את השפעת צבעו המקורי של החומר על הגוון הסופי.

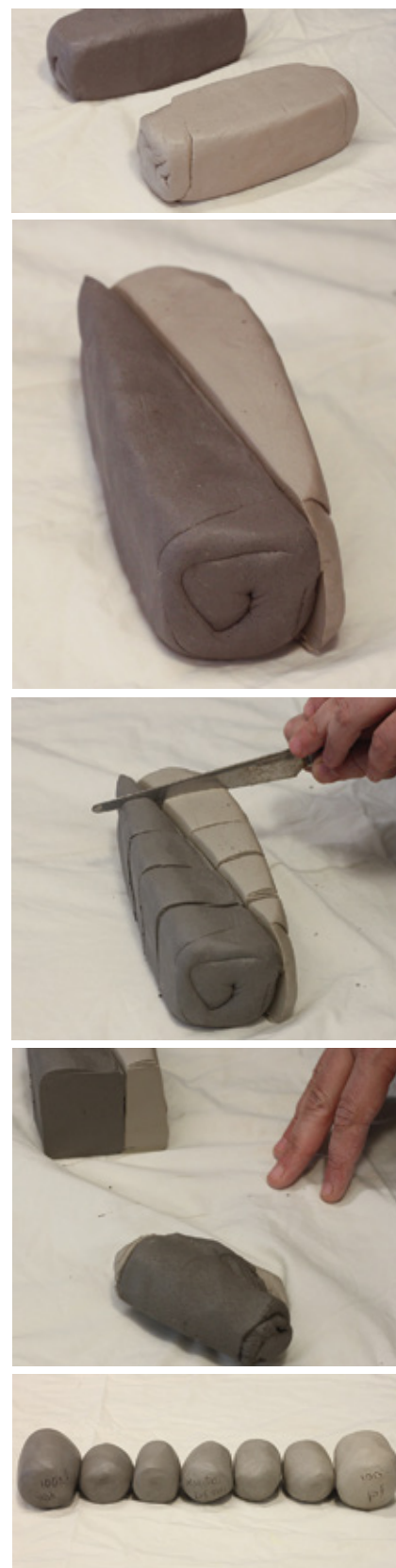
כיצד משתמשים בחומר הצבעוני?

כשיש בידנו חומר צבעוני אפשר להשתמש בו בכל שיטה שנרצה: משטחים, אובניים (בדוגמאות הבאות נראה כמה הצעות), יציקה (דוגמאות יפורטו בחלק ב, בגיליון הבא) ואפילו חוליות.

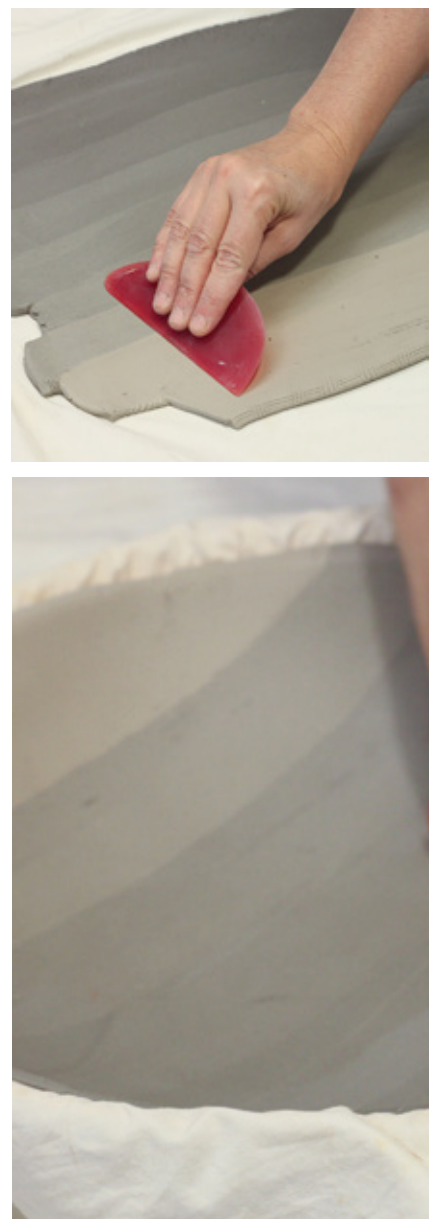
הדרך הפשוטה והמהירה ביותר היא לשלב חומר מכמה סוגים, אך במקרה זה יש להקפיד שלכל הסוגים יהיה אותו טווח טמפרטורות ומקדם התכווצות דומה.

דוגמה א

אחת הבעיות הראשונות ברידוד משטחים בשני צבעים היא בועות האוויר במגע בין שתי השכבות. במקרה זה חשוב אפוא להקפיד לרדד ממרכז המשטח כלפי מעלה ולאחר מכן מהמרכז כלפי מטה (כלומר ממרכז המשטח החוצה). לאחר החיבור הראשון מקפלים את המשטח לשניים וממשיכים לרדד כמו בתמונה עד המרקם והדוגמה הרצויים. חותכים את צורת הכלי במשטח ומעצבים את צורתו הסופית על כלי תמיכה.



דוגמה ב
מכילים שני מלבני חומר בצבע שונה אך בגודל ובמשקל זהים. חותכים אותם באלכסון, לוקחים משולש מכל צבע ובעזרת שני המשולשים משלימים את המלבן מחדש. את המלבן החדש חותכים לרצועות שוות, ואת החלקים המקבילים משני הצבעים לשים יחד עד שמתקבל צבע אחיד. מהגושים המעורבבים מכילים רצועות חומר ומחברים אותן למשטח בעל מעבר צבעים הדרגתי. בעזרתו מעצבים את הצורה הרצויה.



דוגמה ג

לשים כל גוש חומר בנפרד עד שהוא מוכן לעבודה. על האובניים מחברים את הגושים בזהירות ומקפידים שבין השכבות אין בועות אוויר.

מחברים וממרכזים כל צבע בנפרד כדי להימנע מערבובם המוחלט של הצבעים ויצירת צבע חדש.



דוגמה ד

מתחילים במרכז החומר על גבי האובניים. לאחר המרכז חורצים חריצים, ממלאים בחוליות בצבע שונה (מלמטה כלפי מעלה כדי למנוע את בועות האוויר), ומסיימים במרכז נוסף וקצר כדי למנוע את ערבובם המוחלט של הצבעים ■

מיכל קורן היא אמנית פעילה, בוגרת בצלאל האקדמיה לאמנות ועיצוב, יוצרת ומלמדת בסטודיו שלה ביפו.

