

TINO
DONKEY

ראשית כול יש להכיר בחשיבותו של היכל הקרמיקה החדש, בית בנימיני, מבנה אכסניה ששופץ למשעי ועטה על עצמו חזות מכבדת ומכובדת (האם יד המקרה היא שמשכנו בדרום תל אביב, ברחוב העמל?!). הקמת המרכז הייתה משאלתם האחרונה של יששכר ויהודית בנימיני, אמני קרמיקה, שחיו את חייהם בצניעות וביצירה בשכונת אפקה שבצפון העיר. יששכר היה איש עבודה, בנאי חרוץ ועמל כפיים; יהודית הייתה אחות מרפאה. בשנות ה־70 וה־80 של המאה הקודמת לימדו קרמיקה בסטודיו ה"מחתרתי" שלהם, והקנו את רזי החומר לעשרות תלמידים בגילאים שונים, שזכו לחוויית למידה ייחודית. עם מותם הורישו את הונום להקמת מרכז קרמיקה, והמשימה הופקדה בידיה האמונות של תלמידתם, אמנית הקרמיקה מרסל קליין, שהרימה את הכפפה בנחישות ובעוז. מגוון תערוכות, סדנאות ושאר אירועים מתקיימים סביב הליבה הארכיטקטונית של גלריית בית בנימיני, חלל תצוגה המשתרע על פני שתי קומות הבניין והגג.

התערוכה "חמור" חולשת במכוון ובמודע על פני שלוש קומות המבנה, כמו מבקשת לכבוש את חללי המקדש, לנכסו ולנצלו עד תום, אולם יש בה משום ניסיון פענוח שאינו קשור באדריכלות גרידא. "חמור" לא נבראה לתוך ריק. מספר לא מבוטל של תערוכות התקיים במקום מאז הוקם לפני כשנה, ועל "חמור" להגיב וללחץ עשבי (עבר). המונח "פענוח" מתייחס, אם כן, לסוגיית הליבה, הקשורה במקומה ובמעמדה של האמנות הקרמית בשיח האמנות הישראלי. יתרה מכך, בהקשר זה עולה שאלת היטמעותם, וליתר דיוק, "התאיידותם", של בוגרי המחלקות לעיצוב קרמי מן האקדמיות לאמנות. אלו מפליאים בעבודות גמר משובחות ומרתקות בכל קנה מידה אמנותי, אך למן אותו רגע הם נתקפים בקיפאון. אמנים קרמיים מכנים את חציית הקווים לתערוכות ולחללי תצוגה עכשוויים בשם "crossover", כאילו נדרשו כבדרך קסם להלך על פני מים על מנת לחצות נהר גועש.

תערוכות קודמות שהוצגו בבית בנימיני תרו אחר סינתזה, אחר ההילוך העדין ביותר לגדות הנהר. החיפוש התבטא בהצבה מוקפדת (תלייה, מעמדים, תאורה) של עבודות בעלות דגש פיסולי־חומרי. צעדי הגיגוש כללו גם שילוב של אמנים עכשוויים או של ציירים ותיקים לצד אמנים קרמיים, הצגת עבודות במדיומים שונים (כגון וידיאו, ציור, רישום, צילום) או בחירת נושאי תצוגה, שאינם שאובים במובהק מעולם החומר והקרמיקה, כגון הפלגה (כשם התערוכה שאצרה תרצה ילון קולטון בינואר 2012).

התערוכה "חמור" מתווה תחביר, ששותפים לו אמנים מתחומים שונים, היוצרים עבודות קרמיקה ומיצבים בחומרים מגוונים. התערוכה עושה שימוש בחללים הפנימיים של הגלריה תוך התייחסות למעטפת החיצונית – התצוגה ב"בית הקרמיקה". בכל קומה מתקיים דיאלוג בין שני אמנים, והוא מתרחב לכדי רב־שיח בין העבודות שבקומות המבנה השונות.

כחלק מתהליך העבודה על התערוכה התקיימו מפגשים קבוצתיים להידוק שיתוף הפעולה בין האמנים. בין השאר התקיים סיור "שורשים" משותף בביתן הקרמיקה במוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, משכנו של החמור אפרים (פרי יצירתה של לידיה זבצקי ז"ל).

במשפט החותם את טקסט תערוכת הפתיחה של בית בנימיני, "של מי האדמה הזאת" (יוני 2011), כתב האוצר, ערן ארליך: "תחושת השייכות מומרת ממקום של בעלות למקום של חוויה והיא הזדמנות והזמנה פתוחה לכול". האם הייתה זו הצהרת כוונות והזמנה למגוון אמנים ואמנויות להתארח בבית בנימיני? האם מצופה מבית בנימיני לדבוק באמני קרמיקה ובעבודות קרמיות, או שמא רשאי הוא לנהות אחר החומרי, הפיסולי, הנפחי והחושני במובן רחב יותר?

ההרכב הפותח
בין תיוגים ביוגרפיים לרב־תחומיות

רויטל בן־אשר פרץ | אוצרת לאמנות עכשווית, תלמידתה לשעבר של לידיה זבצקי ובוגרת המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, 1995. התנהלותה האוצרותית מתמקדת בגיבוש קבוצות פעולה אמנותיות המשלבות אמנים ונוֹר־אמנים מדיסציפלינות שונות, החוות תהליך משותף לאורך זמן. התערוכות מהוות נקודת ציון אחת מני רבות על פני ציר מתמשך זה.

לידיה זבצקי (1937–2001) | מאושיות עולם הקרמיקה המקומי. החמור פרי יצירתה, **אפרים... אפרים** (2000, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב), משמש כנקודת מוצא לתערוכה כולה ולעבודת המיצב שהתפתחה סביבו. בד בבד, הוא מהווה עוגן לראייה היסטורית, המייצרת רצף כרונולוגי של העוסקים במלאכה, התבוננות המקרינה על יוצרים ישראליים במרכז ובשוליים גם יחד.

הילה עמרם | אמנית רב־תחומית עכשווית. בוגרת המחלקה לעיצוב גרפי בבצלאל, 2002 (תחום שאף הוא, בדומה לקרמיקה, מצוי בשולי האמנות). בעבודתה מחברת עמרם חלקיקי רדי־מייד, תוך התערבות מינימלית. כבמטה קסם, היא מפיחה חיים בדומם, בוראת ושותלת רמזים עדינים להתהוות ולקיום.

איתמר לוי | פסיכואנליטיקן, סופר, מרצה, מבקר אמנות ואוצר, לוחק לתפקיד ה־"קרמיקאי" של התערוכה. לוי פוקד בקביעות חוג קרמיקה בסטודיו של הקדרית רחל אלימלך אורבך, ושומר על המעמד המחייב בהכרח של "חובבן". הוא "משליך" את הקונספט על החומר הקרמי תוך מודעות לממד התרפויטי שלו. עבודותיו אינן מסתמכות על ידע טכני וטכנולוגי מפותח, ומעוררות מחשבה לגבי הסטיגמה הקשורה בפעילות הקרמית כתחביבית/מתנ־סית, כאומנות ריפוי בעיסוק, וכנטולת אותו זוהר מדומה, הדבק בעולם האמנות העכשווית.

אורי שפירא | בוגר המחלקה לעיצוב קרמי ועיצוב זכוכית בבצלאל, 2008. שפירא שואב את המתודיקה האמנותית שלו ממעבדת המחקר הטכנולוגית של המחלקה. התסכול סביב "הסוד" וחוסר הנגישות לחשיפת תהליכים המתרחשים בתנור הקרמי בעת השריפה, הובילו אותו לשכלל תחום עיסוק, המאפשר לו להיות עד ולתעד תהליכי גדילה והשתנות כימית בחומרים שונים.

רועי מעין | בוגר המחלקה לקרמיקה בבצלאל, 2002. קרמיקאי, החי ונושם את המדיום, משתתף בתערוכות קרמיקה ברחבי העולם, אוצר ומלמד קרמיקה (בהקשר זה ניתן להיזכר באמן הבריטי גרייסון פרי, זוכה פרס טרנר לשנת 2003, קדר שהצליח לבסס את התחום הקרמי כלגיטימי ונוכח בסצנת האמנות הבינלאומית העכשווית).

רוחו של אחד, פלוני, חמור בשם אפרים – הבלחה מן העבר, רוח רפאים, הבהוב קלוש – סיפקה מסד רעיוני ותשתית חומרית לתערוכה "חמור". אין זו תערוכת נושא קבוצתית, התרה אחר דימויי חמורים באמנות הישראלית. עניינה במצב החמור והחמורי של הקרמיקה כמדיום בשדה האמנות הישראלי. היא מבקשת לעסוק בחיים ובמוות, בסכנות הגוף והנפש הכרוכות אלה באלה עבור העוסקים במלאכת האמנות בכלל ובתחום הקרמי בפרט.

"ציירי ישראל הרבו לצייר חמורים, אך על קירות המוזיאון, כיום, אין אף תמונה אחת של חמור".¹
נחום גוטמן, **הרפתקאות חמור שכולו תכלת**

לחמור עבר מזהיר, ועתיד מזהיר לא פחות, כותב גדעון עפרת בדבריו ב"שבחי חמורים"². הוא זכה לחזות בהולדת ישו, שם, באורווה בבית לחם, והוא אף יהיה מי שישא על גבו את המשיח לכשיבוא. חרף כל זאת, היהדות, מצדה, לא פינקה את החמור. בתנ"ך ובאגדות חז"ל הוא תואר כיצור עלוב, עקשן, חסר דעת וטמא. המקורות העבריים־יהודיים ראו בו בהמת בית חשובה לרכיבה ולהובלת משאות, כשם שאכן היה תפקידו בתרבות המזרח־תיכונית העתיקה, וכן סמל לדלות. לעוני זה אמנם ייחסו הכתובים ערכיות מוסרית נעלה, ברם תכונה זו יוחסה לאדם הרוכב, ולא דווקא לחמור עצמו. במקרא מסמל החמור שלום, לעומת הסוס, המסמל מלחמה.

החמור, למצער, מוצג כניגודם הגמור של התבונה, העידון והרגישות. אידאל האנושיות במהופך. הביטוי "חמור גרם", שהיה במקור דימוי לעובד עבודת פרך, הפך ברבות הימים לכינוי גנאי לאדם טיפש ועיקש.

מחוץ לתחומי יהדות, דומה שמעמד החמור טוב משהו. מסורות הלניות קדומות, למשל, ייחסו לו את המצאת המוסיקה, וראו בו חיה אצילית ונערצת. פשטותו של החמור, הסתפקותו במועט וכניעותו הפכו אותו לאהוב, עד כי המשורר והסופר הספרדי, חואן כֶּמוֹן חִימֶנְס, התמכר לו בספרו **פֶּלְטֶרוֹ ואני** (1917), ואילו סרטו של רובר ברסון הצרפתי, **מקרה בלתזר** (*Au Hasard Balthazar*, 1966), כבש את הלבבות עם גיבורו החמור.

החמור קשור קשר הדוק בתולדות הלבנט ובאמנות המקום. הוא נתפש כקרוב לאדמה, לטבע, לעפר, ומכאן – לחומריות הקרמית.

בשנת 1989 בחר המעצב והאמן דוד טרטקובר בתצלום של חמור כדימוי בלעדי לכרזת ברכת שנה טובה ששלח למכריו. "אילו היה עליי לבחור מתוך מכלול עבודתו של דוד טרטקובר עבודה אחת, לאו דווקא את העבודה הכי חזקה, יפה או רלוונטית, אלא את זו שנגעה ללבי יותר מכול, כלומר, את זו שאני הכי אוהב", כתב איתמר לוי, "הייתי בוחר בחמור משנת 1989, שנתיים לאחר ראשית האינתיפאדה הראשונה. החמור הופיע ללא מילים על גבי 'שנה טובה' וגם על גבי פוסטר וטי־שרט. התמונה נלקחה מתצלום באנציקלופדיה העברית תחת הערך 'חמור'. לפני עידן האינטרנט האנציקלופדיה הייתה המקור 'הטבעי' לדימויים. ובכן, מה העניין עם החמור? החמור אינו אחד מהשביעיה היהודית הקנונית, אלא מין כשלעצמו: מין ישראלי־ערבי־יסי־תיכוני, עובד קשה, אפור [...], מין אהבל מקומי, עקשן; יש האומרים טיפש, ויש החושבים שהוא דווקא חכם, אולי ערמומי, ואולי תם. מי מאיתנו לא מרגיש לפעמים חמור? אלא שהחמור שבתוכנו הוא צד מוצנע, שאינו זוכה, בדרך כלל, להתנוסס לתפארת".³

חמור: שיעור קומה

קומה I: לידיה זבצקי והילה עמרם

את קומת הגלריה התחתונה אופף הנוכחי־נפקד, רוח הרפאים וצלו המולבן של החמור הקרמי, **אפרים... אפרים**, שיצרה **לידיה זבצקי** בשנת 2000. זבצקי מצאה את החמור, שלו קראה אפרים, אבוד ופצוע בלב ירושלים. היא אימצה אותו ודאגה למחסורו בימים הקשים של מחלתה האנושה. אפרים נפח את נשמתו שלושה שבועות טרם פטירתה. העבודה **אפרים... אפרים** הוצגה בביאנלה הראשונה לקרמיקה, "חרס 2000", במוזיאון ארץ ישראל, תערוכה שהולידה מסורת חשובה, ומאז נמשכת זה למעלה מעשור.

בעת שיצרה זבצקי את החמור הירוק שלה, נראה שלא עלו בדעתה החמורים הישראליים־ערביים המקומיים, ששבו והופיעו בעבודותיהם של אמנים וציירים ארץ־ישראליים רבים. "חמור החרס של לידיה זבצקי", כתבה אז אוצרת התערוכה, עירית ציפר, "משכפל בגודל טבעי את החמור שמגדלת האמנית באחד ממושבי השפלה, ואשר נפשה נכרכה בנפשו הענווה. יחד עם זאת, משקף החמור המזוגג השפעה סינית חזקה: הן מקברי העיר שיקן, שבהם נטמן צבא עם סוסי מלחמה מחרס חשוף משושלת קין, או פסלי הסוסים של שושלת טאנג, והן בזיגוג עשיר".⁴

בתערוכה הנוכחית שוחזר הפסל בקלקר לבן, חשוף, חומר זול המשמש לאריזת כלי קרמיקה. החמור הלבן הוא סמן של היעדר, חֶסֶר ואין, בועת ענן ואוויר; חמור המוות ותחיית המתים שעל גבו רוכב המשיח, בבחינת הסתפקות במועט, ולא במרובה.

זבצקי קיפחה את חייה על מזבח האמנות והקרמיקה, מחמת שרפת גלזורות עופרת רעילות. אותו חמור ירוק, מפוסל בגודל טבעי, שבראה והעניקה לו חיים, קם כגולם על יוצרתו, וגמל לה בנטילת חייה.

החמור הירוק שהולבן זוכה כאן למעמד איקוני, בבחינת "נמרוד"⁵ של העולם הקרמי. כיאות לחפץ אמנותי, לארטיפקט שהומלך כפורץ דרך תרבותי והיסטורי, הוא נהנה מתשומת לב יתרה: טורחים מסביבו, מגיבים

אליו, מושפעים ממנו, מצטטים ומעתיקים אותו. עצם שעתוקו בקלקר הוא מהלך בוטה, "מפוקפק" ונמוך מאין כמותו, שמעמדו המוסרי (ואף המשפטי) מוטלים בספק, עד כי הוא מוגבה לכדי דיון אמנותי רלוונטי בדבר הליך האיקוניזציה כהלוך רוח חברתי שמכתיבים מעצבי דעת הקהל: אוצרים, אמנים, חוקרים, מבקרים, צרכני אמנות. נשאלת השאלה: האם הדימוי האיקוני הוא קניין רוחני, המופקע מידי היוצר/ת ושב לידי אותו כלל שהמליך אותו?!

שמה של זבצקי נכלל לצד שמות שאר משתתפי התערוכה כאמנית־משתתפת לכל דבר, אף שפסל מעשה ידיה אינו משולב בה. למותר לציין כי החמור המשועתק לא נוצר לצורכי מסחר, ואף אינו מתיימר לתבוע לעצמו מעמד של מקור. האם די בפיסול החמור בחומר אחר על מנת שייחשב כיצירה נבדלת וחדשה? האם יכולה הייתה האמנית, אילו הייתה בחיים, להטיל וטו על יצירה מעין זו? סכנות זיוף, העתקה, הוזלה, עממיות, הפקעה וביזוי הן חלק ממחיר התהילה הנלווה לאותה השגבה איקונית. המונה ליזה של לאונרדו דה וינצ'י, הארנב של דירר, החמניות של ואן גוך והילד הבוכה הם קומץ דוגמאות אפשריות.

אפרים הקרמי המקורי (אפר־עפר־מוות) הוא כעין אמפורה, כלי חרס ששימש לאחסון אפר המתים ביוון העתיקה. רצועות עופרת מצמידות את חלקי גופו (שנשרפו חלקים־חלקים), ומשוות לו מראה של סרקופג הניתן לפרימה. צבעו הירוק אינו מעורר חיות ושמחה, אלא משדר דווקא מוות ותערלה. אחזניו זקורות, עמידתו גאה ודרוכה, אך בה בעת גם חנוטה, קפואה, אימינית, נטולת הבעה וליבידו. הוא נטול פאלוס, בעוד חמורים זכרים ידועים באיבר מינם המפואר. מאות בשנים אתגרה הנפת רגלי סוסים את פסלי הרנסאנס והבארוק שביקשו להעצים את הדרמה בפסליהם. לאונרדו דה וינצ'י תכנן פסל סוס העומד על שתי רגליים אחוריות, וכשל. החמור המיושב בדעתו ונטול היומרות של זבצקי, פשוט ניצב על ארבע רגליו. זבצקי אמנם לא השתמשה בעורו של אפרים, אך בכל זאת יצרה מעין מעשה "כחלוצ" לשימור זכר חמורה האהוב.

למרגלותיו אגנית (שוקת?) לבנה מפורצלן, כלי קרמי סניטרי שימושי (מרסל דושאן), המוצב, על־פירוב בחלל המשמש מפלט אינטימי ופרטי, ועם זאת נושבות בו רוחות של אסון. סרטי רצח ואימה, למשל, מתרחשים תדיר בחדר הרחצה. עוד מעלה העבודה מחשבות על השימוש בעציץ "אסלות" עממיים, הנהוג בגינות פרטיות. שביל עשוי זרעי שעועית עקרים מפורצלן הופך לסמן דרך בחלל. אלו הם זרעי מוות חנוטים. המיצב, שחזותו דינמית וחיה, אך הוא משרה תחושת דחיסות ומחנק, דן בסוגיות של מוות ובסכנות הטמונות – הן לגוף (בשל שימוש בחומרים רעילים) והן לנפש (החשופה) – עבור העוסקים בפרקטיקה האמנותית.

קומה II: איתמר לוי ואורי שפירא

הכורים האטומיים של **איתמר לוי** הם מיני־מונומנטים, קריקטורות כוחניות ופאליות, שופעות הומור. לוי אינו יודע לעבוד "נכון" עם החומר, המאפשר לו שעשוע ילדי והתרסה מרדנית נוסח אונטי־חומר. הדגמים (מאקטים) שלו מתעקשים להיוותר עשויים "לא טוב"; הם מורכבים מפיסות, מקרעים ומשאריות חומר.

הכורים האטומיים של לוי הם, למעשה, צלחות אוכל שימושיות, פיסות חיים קטנות. הכור הקטן מודבק בצד הצלחת, וזו משמשת כזירת התרחשות פונקציונלית מצחיקה, תוואי נופי שומם, נטול הקשר וסביבה. לוי ניזון מתצלומי כורים אטומיים, שניתן לאתרם בעיתונים וברשת (גוגל), המתפרסמים במבטי על ובמבטי צד שונים. רובם ממוקמים במדבריות רחוקות, באתרים ארכיאולוגיים או בשמורות טבע אקזוטיות. בשל ההקפדה על הפונקציה הקרמית הוא מוסיף לעבודותיו ארובה לשחרור קיטור. בעירה, אש ושרפה מתחוללים בקרביים ודורשים פתח מילוט. שני אלמנטים חוזרים ונשנים בכורים: כיפה ועמוד. בנוסף לארכיטיפ הגברי־נשי, הכורים נדמים ללוי כמסגדים או כמשרפות. מאכרה או אגרטל משמשים כאצטלה לפיסול קטיושות, מחרטת טילי קאסם בעזה ופגזים. כך משיב לוי בעקיפין את הממד הפוליטי.

הפוחלץ אפרים הוא בבחינת מתיחי, ממנטו מורי, המזכיר לנו את דרך כל חי. שעתוקו בקלקר מוסיף למהלך עוד רובד של הזרה: פחלוץ הפוחלץ, פיסול הפסל. זאת ועוד, פיסולו בלבן מדגיש את ההקפאה, את האיכות העל־זמנית, שזכים לה אלו שאינם עוד בין החיים.

החמור ניצב על מכונו, משקיף מבעד ל"חלון הראווה" החשוף של הגלריה, פניו לעבר מרכז בעלי המלאכה, רחובות עמוסים בתעשייה מקומית ובחללי סטודיו של אמנים.

סביב אותו פוחלץ חמורי של זבצקי יצרה האמנית **הילה עמרם** את העבודה **Fauna & Flora**, שבכותרתה מתמזגות ממלכות החי והצומח, בדמותן של פאונה, אלת האדמה והפוריות, ופלורה, אלת הפרחים במיתולוגיה הרומית. זהו מיצב המדמה אחו, כר מרעה מוריק. הגלריה הופכת לטרריום, מעין ביבר סגור, עמוס בצמחים יוצאי דופן, לצד מכוונות, מכשירים, מְכלים, צנצנות, בקבוקים וחומרים אורגניים. הצמחייה מייצרת עזובה מעבדתית ירוקה, בעלת גרורות, הפוצחות במסע השתלחות ספונטי ונטול רסן אל תוך חלל אדריכלי פנימי. זוהי הכלאה, תאונה חזיתית ומפגש חז(ז)יתי ירוק בין טבע לגלריה, בין בית למעבדה, בין פנים לחוץ, בין חיים למוות.

עמרם מאפשרת לגולם מעולם הצומח לקום על יוצרו. לצורך עבודתה בחרה בצמחים טורפים, יפים, ניחים, אורבים בדממתם, מפתים את טרפם, את החרק, ומעכלים אותו באמצעות חומצות. בעבר גדלו צמחים מעין אלה בעמק החולה, אך עם ייבוש הביצה הם נכחדו. כל פעולת גיוון וייעור בשטח מוגדר היא, למעשה, מהלך של משטור הטבע וצמצומו על ידי האדם. חלק ניכר ממה שאנו תופשים כנופה הטבעי של הארץ, הוא, למעשה, פרי של מניפולציה אנושית: יערות, פרדסים, שדות, גנים וגינות במסווה אידאולוגי.⁶

קיר הגלריה כוסה באריחי קרמיקה לבנים בעלי אופי סניטרי מנותק מהקשר, אריחים המזהים עם חדרי אמבט ועם שירותים ציבוריים.

המסתורין לגבי קיומה של פצצת אטום רב וחובק עולם. מנהיגים מערפלים נתונים ועובדות אף שעתיד האנושות תלוי בדבר. הכורים הם עדות לחרדה קדם־אפוקליפטית, לחורבן ולהרעלה אִטית, תוצר של יצר ההרסנות העצמי האנושי. לוי משלב את הכורים בחפצי יומיום פשוטים, וכך מקרקע את מדד האימה ואת חוסר הידיעה.

בשנת 2007 פיסל את הצלחת (הנבואית?) **הפלישה האיראנית**, שעליה חרוטים מטוסים מעל שמי תל אביב, גולגולת ונחש (ואניטס) – דימויי קטסטרופה וקץ עם קריצה. מה הם ההבלים של לוי? האם אלה חיי הנהנתנות והבורגנות התל אביבית או שמא לוי מכוון חצים רפלקסיביים לעבר עצמו כמי שיוצר הבלים שאין לייחס להם רצינות יתרה?

הלון רוח דומה מתקיים גם בעבודה **בהמות בתל אביב** (2008): צלחת המכילה מי ביצה סמיכים ומעופשים (עשויים מבקבוק בירה שהותך בתנור), שבתוכה שוחה היפופוטם (דוגמת אלו שפקדו בעבר – כך נאמר מפה לאוזן – גם את שפך הירקון שלנו). ההיפופוטם פוער את פיו ברעבתנות אל מול הגדר הסובבת אותו, שעליה נעוצים כרטיסי ביקור למכוני ליווי מקומיים ולשאר שירותי תעשיית הפורנו התל אביבית. זהו מתקן שימושי לאחסון כרטיסי ביקור, ובד בבד – שמורת טבע המגודרת בהבלי התרבות האורבנית.

אורי שפירא מגיב לקוריוז הכורים של איתמר לוי, והם משתפים פעולה בחלל אחד. עבודת הרצפה של שפירא, **נוף**, עשויה מגידולי מלחים, גבישים וחומרים כימיים, המדמים פליטת עשן מפיוח. זהו תוצר הלוואי של הכורים האטומיים, הנושא עמו את האמת של החומר הרדיואקטיבי. שואה אקולוגית.

ז'אנר עבודות הרצפה משקף נטייה והעדפה מובהקת בתצוגת עבודות הגמר במחלקות האקדמיות לקרמיקה ולזכוכית. האם נובע הדבר מן הניכוס ומן ההתפרסות הטריטוריאלית, מן הצורך בקרבה

לאדמה או לעבודות אדמה, או שמא מדובר בתצוגה ובזווית התבוננות העולים בקנה אחד עם העמלנות והריבוי החומרי?

שפירא מייצר מערכת בעלת תפקוד אקולוגי עצמאי; סביבה בסיסית ונופית לכורים האטומיים. החלל כולל מערכת ספירלית של נופים הכרוכים זה בזה ומגיבים זה לזה. הנוף המוגדל של שפירא מנסה להתפרץ ולהיטפל, אך נותר מגודר בין כותלי הגלריה. בתוכו סביבה נופית מוקטנת, שעליה כור אטומי. שהייה בחלל מייצרת מתח מתמיד בין מבטי זום־אין לזום־אאוט. כך הופך הכור לחלקיק האטום הקטן ביותר, עטוף סביבות נופיות שקטות נעימות למראה, שהאופק העתידי שלהן צופן אסון.

בעבודת המחקר הכימית מפעיל שפירא פרקטיקה פסיכולוגיסטית של משחקי שליטה. הוא למד את התנהגות החומרים, ועתה עושה בהם כרצונו. תוצריו יפים, אסתטיים, סוריאליסטיים, שאובים מעולמות פנטזיה. רישומי נוף עדינים עשויים מחומרי תרעלה. הם אינם קבועים ויציבים ככלי קרמיקה (שבירים) בתום שרפה. בתנור הקרמי מתרחש תהליך של מוות והריגה. שפירא, מצדו, בוחר לשכלל דווקא תהליכי צמיחה.

ממסד עד טפחות: רועי מעין

רועי מעין עסוק בייצור המוני של חמורים קטנים, בטכניקת שכפול של לחיצה לתבנית, שיטה פסבדו־תעשייתית מקובלת. החמור הראשון – פסלון של עֵר צעיר – נרכש בחנות מזכרות. מעין רואה במורתו, זבצקי, אמטיפוס קרמית, אשר "המציאה את הגלגל מחדש", כפי שהוא מנסח זאת. את הכלים הארכיטיפיים והקלאסיים שיצרה, שיבשה זבצקי באמצעות הסטות ותוספות. בהתאם, במסגרת שכפולי החמור שהיה לאבטיפוס, החדיר מעין בכל חמור שינוי זעיר: תנועת ראש, אוזניים וגוף.

ה**חמורים** של מעין הם בבחינת צבא טרה־קוטה מיניאטורי. קברו הנודע של הקיסר הסיני צ'ין שי־הואנג בשיאן מורכב מכ־7,000 דמויות חיילים

אחרית דבר

כחלק מתפישתי האוצרותית, התערוכות שאציתי בעבר, הקצו מקום נכבד ל"נון־אמנים", כלומר למשתתפים שאינם מתחומי האמנות או לאוכלוסיות שוליים.⁷ כמי שהחלה את דרכה בתחום הקרמיקה ובמרוצת השנים התרחקה ממנו, המשיכה לאוכלוסיות שבשולי האמנות, לפריפריה ולהיבירד ה"נון־אמני" היא עמוקה ומהותית; היא קשורה, בין השאר, בפוטנציאל הגלום בערבוב (הן בביוגרפיה והן בפרקטיקה), המקנה זווית התבוננות חיצונית ופנימית, מרוחקת ובה בעת – אישית.

לקראת התערוכה "חמור" קיימתי מפגשים עם בוגרי מחלקות לעיצוב ולפיסול קרמי בניסיון לרדת לשורש תופעת "היעלמותם" ולקשיי ההשתלבות שלהם בעולם האמנות רבתי. שאלתי, האם ההתמסרות האנרגטית למכשולים טכנולוגיים וחומריים היא המכלה את הקונספט ונוגסת בו? האם הוא ננטש בדרך? האם אלו מחוזות מפלט למי שאינו יכול או אינו מצדד בפיתוח רעיוני? האם הבוחרים בלימודי קרמיקה מאמינים מלכתחילה בדרך של צניעות חמורית? האם מסגרת הלימודים היא המקבעת תחושת חוסר ביטחון והיעדר אמביציה לכבוש את עולם האמנות? האם ההישרדות כרוכה בהסתפקות במועט, בויתור על מוטיבציות הוראיות, בצמצום התשוקה, בהתבצרות בטכניקה? מה קודם למה, וכיצד ייפרץ המעגל? – זהו האתגר הגדול הניצב בפני בית בנימיני בקבלו את דור הבוגרים הצעיר.

אבות כת הקרמיקה התנו מסלול נוקשה, מעין יקום מקביל, ובו נדרשו "המאמינים" לצעוד. המסורת והחוקים הטכנולוגיים נשמרו במסירות ובקפידה לאורך השנים, והמקצוע הוליד תרבות מקפת, בעלת קודים ערכיים של שפה, לבוש והתנהלות.

האם "קרוס אובר" (crossover) פירושו יציאת האמנות הקרמית לחללים, למוזיאונים, לאוצרים, לתקשורת ולביקורת עכשווית, או שמא דווקא כניסתם של כל אלה אל תוך בית בנימיני?

בגודל טבעי, ערוכים לקרב, על שריוניהם, סוסיהם וכלי נשקם, שנקברו יחד עם הקיסר הראשון בשושלת צ'ין בשנת 210 לפנה"ס. פני הדמויות עוצבו בנפרד, ולכל אחת מהן הבעה ותסרוקת שונה. רבים מן הפסלים נשאו כלי נשק אמיתיים, ורובם נמשחו בארס רעיל. איכרים, שמצאו את הקבר ונגעו בכלי הנשק, מתו כתוצאה ממגע עם הלהב המורעל.

החמורים הקטנים של מעין מזוגים באותו מרשם מקור מדויק של הגלזורה הירוקה, שעמה זיגגה זבצקי את **אפרים**. עדר החמורים מהלך בשיירה. הם מתגודדים בקבוצות בינות לקומות הבניין, מטפסים במדרגות ומובילים לקומת הגג, נקודת הקיצון של המבנה. בדרכם נכנסים החמורים לשתי הקומות ולמיצבים שבתוכן, מבקרים בהן ו"פולשים" כחרקים טפילים. עם הגיעם לקומת הגג הם זוכים סוף סוף למנוחה ולנחלה. הצבא רועה באחו המקומי בינות לאריחי שומשום, עציצים יבשים, כיור תעשייתי ועשבים שוטים.

מדפיה: רועי מעין

מיצב נוסף של מעין, Ephraim is Back, עוסק בשאלה, מה בין חנות לאמנות? שאלה רלוונטית במיוחד לאמני קרמיקה. מדפי הקבע של הגלריה, הנושאים עבודות קרמיות למכירה, הפכו למעין חנות שבה נמכרות חולצות חתומות במהדורה מוגבלת: חולצות שחורות ועליהן הדפס ירוק של החמור אפרים. המיצב הוא כמקדש "ארטס אנד קרפטס" (arts and crafts); הוא מחולק לשני ארונות שבכל אחד מהם עשרה מדפים (שני לוחות הברית ועשרה מדפי דברות).

עבודות (עומק x רוחב x גובה)		
הילה עמרם, Fauna & Flora, 2012 קלקר, צמחיה, כלי זכוכית ומתכת, מכשירים, גופי תאורה, מים, אבנים, אלמוגים, צדפים, אריחי קרמיקה, אגנית פורצלן, כדורי טניס, מלחים, אלמנטים מפוסלים מפורצלן חמור קלקר: 1.65x1.65 מ', חלל: 3x6x5 מ'	25–18	
אורי שפירא, נופ, 2012 תשתית: קלקר, עיסת עיתונים; שכבה עליונה: מלח, כימיקלים, אצות חלל: 3x7.2x4.5 מ' מראות הצבה בשלבים שונים	47–46, 33–26	
איתמר לוי, אסונות מזוינים, 2012 חומר קרמי שרוף, בנייה ידנית חלל: 3x3x7.5 מ' מראה הצבה	37–33	
רועי מעין, חמורים, 2012 חומר קרמי, זיגוג, לאסטר; לחיצה לתבנית ועיבוד ידני 300 חמורים, גובה: 14 ס"מ כ"א; גג: 6x12 מ'	41–38	
רועי מעין, Ephraim is Back, 2012 220 חולצות ממוספרות, הדפס רשת, חתומות ידנית בצבע טקסטיל ירוק מדפיה: 2.5x4x0.40 מ'	43–42	
רועי מעין ואורי שפירא, ננוע, 2012 חמור קרמי, מלחים, גובה: 15 ס"מ	45–44	

בתרבויות רבות סובל החמור, כאמור, מיחסי ציבור שליליים ומחוסר זוהר וכריזמה. האם הקרמיקה הישראלית משולה לחמור, חיה נטולת מובהקות, הסוחבת על גבה סטיגמות של בינוניות, אי־אטרקטיביות ואפרוריות, הנושאת בעול הסחיבה הנדרש? חיה "טכנית", קשת־יום, זולה לרכישה וצייתנית?

מורשתה של זבצקי נטמעה בגופו וברוחו של החמור אפרים. גורלם השזור היה לצוואתה, צו הקורא לאמני הקרמיקה ומזמין אותם לטפס על גבו ולצאת למסע עיקש, עתיר מהמורות, חוצה גשרים וגבולות.

1. נחום גוטמן, **הרפתקאות חמור שכולו תכלת** (מרחביה: ספרית פועלים, 1944).
2. קטע זה כולו מבוסס על הפרק "שבחי חמורים" בספרו של גדעון עפרת, **בהקשר מקומי** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004), עמ' 85–92.
3. איתמר לוי, בתוך **טרטקובר** (תל אביב: עם עובד, 2011), עמ' 455.
4. עירית ציפר, קט' **חרס 2000: הביאנלה הישראלית לקרמיקה** (תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2000), עמ' 25–26.
5. הפסל הנודע, שיצר יצחק דנציגר מאבן חול נובית בשנת 1939, והפך מאז לאיקונה מקומית.
6. ראו תמר ברגר, **ברווז בין עולם לצעצוע: על המודל בתרבות הישראלית** (תל אביב: רסלינג, 2008), עמ' 63–95.

7. כך, למשל, בתערוכה "נעלי עקב בחול" (מוזיאון פתח תקוה לאמנות, 2005) אותם "נון־אמנים" היו קורבנות סחר בנשים, פסיכולוגים, משפטנים, שוטרים, סרסורים ועוד; בתערוכה "מוזיאון הטבע" (מוזיאון פתח תקוה לאמנות, 2009) היו אלו מדענים ומפחלצים. במספר תערוכות שהוצגו בסדנה לאמנות ברמת אליהו בין השנים 2002–2008 היו אלו מחוטרי דיור, אסירים משוחררים, מכונאי רכב, נשים מן הקהילה האתיופית ועוד.































1. Nahum Gutman, **The Adventures of a True Blue Donkey** (Merhavia: Poalim, 1951).

2. The entire section is based on the chapter "In Praise of Donkeys": Gideon Ofrat, **Local Context** (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2004), pp. 85-92 [Hebrew].

3. Itamar Levy, in **Tartakover** (Tel Aviv: Am Oved, 2011), p. 455 [Hebrew].

4. Irit Ziffer, cat. **Clay 2000: The Israeli Biennale for Ceramics**, trans. Donna Bossin (Tel Aviv: Eretz Israel Museum, 2000), p. 30.

5. Yitzhak Danziger's renowned 1939 sculpture, made of Nubian sandstone, which has since become a local icon.

6. See: Tamar Berger, **In the Space Between World and Playing: The Model in Israeli Culture** (Tel Aviv: Resling, 2008), pp. 63-95 [Hebrew].

7. Thus, for example, in the exhibition "High Heels in the Sand" (Petach Tikva Museum of Art, 2005), these "non-artists" were victims of women trafficking, psychologists, jurists, policemen, pimps, etc. In the exhibition "Natural History Museum" (Petach Tikva Museum of Art, 2009) they were scientists and taxidermists. In several exhibitions staged at the Art Workshop, Ramat Eliyahu, between 2002-2008, they were homeless people, ex-convicts, an auto mechanic, women from the Ethiopian community, etc.

Works

(height x width x depth)

45-44

Roy Maayan and Uri Shapira, Insalted, 2012

Clay coated with salts
h: 15 cm

43-42

Roy Maayan, Ephraim is Back, 2012

220 numbered T-shirts, screenprint, hand-signed
with green textile paint
Shelving unit: 2.5x4x0.40 m

41-38

Roy Maayan, Donkeys, 2012

Clay, glaze, luster; manipulated press mold
300 donkeys, h: 14 cm each; rooftop: 6x12 m

37-33

Itamar Levy, Fucking Disasters, 2012

Fired clay, hand-building
Space: 3x3x7.5 m
Installation view

33-26, 47-46

Uri Shapira, Landscape, 2012

Base layer: Styrofoam, newsprint-mache;
top layer: salt, chemicals, algae
Space: 3x7.2x4.5 m
Installation views at different stages

25-18

Hila Amram, Fauna & Flora, 2012

Styrofoam, plants, glass and metal receptacles, instruments,
lighting fixtures, water, pebbles, corals, shells, ceramic tiles,
porcelain basin, tennis balls, salts, sculpted porcelain elements
Styrofoam donkey: 1.65x1.65 m, space: 3x6x5 m

Epilogue

As part of my curatorial approach, the exhibitions I curated in the past ascribed considerable space to "non-artists" – participants who did not hail from the field of art or those from marginal populations.⁷ Having begun my own artistic career in ceramics, a field from which I drew away over the years, the attraction with populations at the margins of art, with the periphery and the "non-artistic" hybrid, is profound and fundamental; it is associated, *inter alia*, with the potential embodied in fusion (biographical as well as practical), which furnishes a viewing angle both external and internal, both distant and personal.

In preparing for the exhibition "Donkey" I met with graduates of the departments of ceramics design in an attempt to get to the root of their "disappearance"; their difficulties in integrating in the art world at large. I asked whether it was the energetic devotion to technological and material obstacles that gnawed upon and consumed the concept? Was it abandoned mid-way? Are these realms a refuge for those who are unequipped for or reluctant to engage in conceptual development? Do those who opt for studies of ceramics a-priori adhere to a path of donkey-like asceticism? Does the curriculum inspire a sense of insecurity and lack of ambition to conquer the art world? Does survival involve frugality, renouncement of heroic motivations, reduction of passion, entrenchment in technique? What came first, and how can this vicious circle be breached? – This is the greatest challenge facing the Benyamini Center as it embraces the new generation of graduates.

The forefathers of the ceramic cult dictated a rigid route, a type of parallel universe, which the "believers" were asked to follow. The tradition and technological rules were strictly kept over the years,

and the profession gave rise to a comprehensive culture, with ideological codes of language, dress, and conduct.

Does crossover imply the exit of ceramic art into contemporary art venues, museums, and exposure to contemporary art curators, criticism and the media, or rather their entry into the Benyamini Center?

As aforesaid, in many cultures the donkey suffers from a negative image, lacking glamour and charisma. May Israeli ceramics be likened to a donkey, an animal devoid of distinction, which carries on its back stigmata of mediocrity, unattractiveness, and grayness; an inexpensive, obedient, "technical," wretched animal?

Zavadsky's heritage was assimilated into the body and spirit of the donkey Ephraim. Their interwoven fates became her legacy, calling upon ceramic artists to climb on his back and embark on a stubborn journey, replete with pitfalls, across bridges and boundaries.

In his chemical research work Shapira implements a psychologist practice of control games. He studied the materials' behavior, and can now utilize them as he pleases. His products are beautiful, aesthetic, surrealistic, drawn from the worlds of fantasy. Fine landscape drawings made of toxins. They are not as stable and long lasting as (fragile) ceramics after being fired. A process of death and killing takes place during the ceramic process. Shapira, on his part, hones processes of growth.

From Ground Floor to Rooftop: Roy Maayan

Roy Maayan engages in the mass production of small donkeys via a technique of press molding, a widespread pseudo-industrial method. The first donkey – a sculpture of a donkey colt – was purchased in a souvenir shop. Maayan regards his teacher, Zavadsky, as a role model who "reinvented the ceramic wheel," as he puts it. Zavadsky distorted the classical archetypal vessels she created by means of shifts and extensions. Accordingly, as part of the replications of the donkey which became a prototype, Maayan introduced a minor twist in each donkey: a slight shift of the head, the ears, or the body.

Maayan's **Donkeys** are a miniature terracotta army. In 210 B.C., the first emperor of China Qin Shi Huang had approximately 7,000 life-size soldier figures buried near his tomb in Xian, ready for battle, with their armor, horses, and weapons. The figures' faces were modeled separately. Each was given an idiosyncratic expression and hairdo. Many of the sculptures carried real weapons, and most of them were coated with poison. Farmers who excavated the grave and weapons died as a result of their contact with the poisoned blades.

Maayan's little donkeys are coated with the exact same original formula of green glaze which Zavadsky used for her **Ephraim**. The donkeys progress in a caravan-like formulation. They gather in groups amid the building's floors, climb the steps, and outline a route to the rooftop, the building extremity. Along the way, they enter the two interim floors and the installations they contain, "invading" them like parasites. Upon arrival on the roof they find peace at last. The army grazes in the local meadow, amid "sesame" floor tiles, dry flower pots, an industrial basin, and weeds.

Shelves: Roy Maayan

Another installation by Maayan, **Ephraim is Back**, inquires what is between a shop and art, a highly pertinent question when it comes to ceramicists. The gallery's permanent shelves, which usually carry ceramic works for sale, were transformed into a shop that sells signed shirts in limited edition: black shirts bearing a green print of the donkey Ephraim. The installation is like an arts-and-crafts shrine; it is divided into two cupboards, with ten shelves in each (two Tablets of the Law and ten shelves of Commandments).

reactors, whose side views and overviews are available in the press and on line (Google). Most of them are located in faraway deserts, archaeological sites, or exotic nature reserves. Due to his insistence on the ceramic function, he equips his works with a chimney for the release of steam. Combustion, fire, and firing take place inside, requiring an escape. Two elements recur in these reactors: a dome and a pole. In addition to the male-female archetype, Levy likens the reactors to mosques or crematoria. An ashtray or a vase serves as a pretext for sculpting Katyusha rockets, a Kassam missile workshop in Gaza, and shells. Levy thus indirectly reintroduces the political dimension.

The mystery regarding the very existence of an atom bomb is great and all-encompassing. Leaders blur facts and data, although the future of mankind is dependent on them. The reactors attest to pre-apocalyptic anxiety, destruction, and slow poisoning, the outcome of the self-destructive human impulse. Levy combines the reactors with mundane objects, thereby grounding the index of terror and ignorance.

In 2007 he sculpted the (prophetic?!) plate **The Iranian Invasion**, which bears engravings of aircraft over Tel Aviv, a skull, and a serpent (vanitas) – images of catastrophe and termination, but with a wink. What are Levy's vanities? Is he pointing at hedonist bourgeois life in Tel Aviv, or is he, rather, aiming reflexive arrows at himself as the maker of vanities which must not be treated too seriously?

A similar mindset is at work in **Behemoths in Tel Aviv** (2008): A plate containing viscous, stinking bog water (made of a beer bottle melted in the kiln, with a hippopotamus swimming therein, such

as the ones which, stories have it, frequented our Yarkon estuary years ago). The hippopotamus opens his mouth hungrily at the fence around him, on which the photo cards of local escort services and other porn industry suppliers are pinned. It is a useful implement for storing business cards, and at the same time – a nature reserve fenced off with the vanities of urban culture.

Uri Shapira responds to Levy's reactor oddity, and they collaborate in one space. Shapira's floor piece, **Landscape**, comprises growths of salts, crystals, and chemical substances which simulate emission of sooty smoke; the byproduct of nuclear reactors, which carries the truth of the radioactive material, bespeaking an apocalyptic ecological holocaust.

Floor works are the preferred "genre" among graduating students in ceramics and glass, as manifested by the final project exhibitions in these departments. Is it due to the appropriation and territorial expansion, to the need to be close to the earth or to earth works, or is it rather a display and a viewing angle congruent with the industriousness and material plurality?

Shapira produces an autonomous ecosystem; a basic landscape environment for the reactors. The space consists of a spiral set of mutually responding landscapes bound together. The blown-up scenery attempts to burst forth and cling, yet remains fenced off, inside the gallery. It contains a scaled-down scenic setting with a nuclear reactor thereon. A closer look spawns a constant tension between zoom-in and zoom-out views. The reactor becomes the smallest atomic particle, wrapped in a pleasant-looking landscape in whose future a catastrophe lurks, just over the horizon.

white further accentuates the freezing, the timelessness obtained by those who are no longer among the living.

The donkey stands upright, looking through the gallery's open "display window," facing the workshop district, streets replete with small industry and artists' studios.

Around Zavadsky's "taxidermied donkey," artist **Hila Amram** created **Fauna & Flora**, an installation simulating a green meadow. Its title fuses the animal and plant kingdoms via the figures of Fauna, ancient Roman goddess of wild nature and fertility, and Flora, goddess of flowers and plant life. The gallery is transformed into a closed terrarium overflowing with extraordinary plant species alongside machines and devices, containers, jars, bottles, and organic materials. The vegetation generates a green lab-like neglect with metastases which embark on a spontaneous, unrestrained journey into an architectural interior space. It is a hybrid, a head-on collision, and a fungoid-green frontal encounter between nature and gallery, home and laboratory, interior and exterior, life and death.

Amram enables a *golem* from the world of flora to rise against its maker. For her work she chose carnivorous plants – beautiful, static, lurking in their silence, tempting their insect prey, digesting it by means of acids. Such plants were once grown in the Hula Valley, but were wiped out when the swamp was drained. Any act of gardening and forestation in a given area is, in fact, an act of disciplining and restricting nature by man. A large part of what we perceive as the country's natural landscape – forests, orchards, fields, parks, and gardens – is, in fact, the outcome of human manipulation, under an ideological guise.⁶

The gallery wall was covered with white ceramic tiles which evoke detached sanitary settings such as public bathrooms and toilets. At its foot is a small white basin (trough?) made of porcelain, a utilitarian sanitary ceramic ware (Marcel Duchamp) usually situated in a space used as an intimate, private refuge, yet one from which emanates an air of catastrophe. Murders in movies, for instance, often take place in bathrooms. Furthermore, the work elicits thoughts about the popular use of toilets as planters in private gardens. A path made of infertile bean seeds becomes a landmark in the space. These are mummified seeds of death.

A lively and dynamic looking installation, it conveys a sense of compression and suffocation, addressing questions of death and the dangers lurking – for both the body (due to the use of toxic substances) and the soul (which is laid bare) – for those engaging in artistic practice.

Floor II: Itamar Levy & Uri Shapira

Itamar Levy's atomic reactors are mini-monuments; mighty, phallic caricatures overflowing with humor. Levy does not know how to work "correctly" with clay. This affords him a child-like amusement, making for rebellious defiance a-la anti-matter. His models (maquettes) insist on remaining "poorly" done; they are comprised of fragments, tears, and leftover clay.

Levy's atomic reactors are, in fact, utilitarian plates, little pieces of life. The small reactor is attached next to the plate, which functions as an amusing usable arena, a sequestered scenic route without context or setting. Levy draws on photographs of atomic

In the current exhibition, Zavadsky's sculpture was reconstructed in bare white Styrofoam, an inexpensive material used for packaging ceramics. The white donkey is a sign of absence, lack, and void, a bubble of cloud and air; the donkey of death and resurrection, who carries the Messiah on its back, attesting to frugality.

Zavadsky died on the altar of art and ceramics from firing toxic lead glazes. The life-size green donkey which she sculpted and to whom she gave life, rose like a golem on its creator, and repaid her by taking her life.

The green donkey that was whitened is granted an iconic status here, like the "Nimrod"⁵ of the ceramic world. As befitting an artifact crowned as a cultural and historical trailblazer, it enjoys excessive attention and fuss, triggers responses and serves as a source of influence, being widely quoted and imitated. Its reconstruction in Styrofoam is, in itself, a blatant, "dubious," low act, whose moral (and even legal) status is doubtful, so much so that it is heightened to a relevant artistic discussion regarding iconization as a social mindset dictated by trendsetters: curators, artists, researchers, critics, and consumers of art. The question arises: Is the iconic image a spiritual asset which is expropriated from its creator and reinstated to the public that crowned it?!

Zavadsky's name was included alongside the other artists in the show as a full-fledged participant, although none of her sculptures is featured in it. Needless to say, the reproduced donkey was not created for commercial purposes, nor does it purport to demand for itself the status of an original. Does the donkey's sculpting in another material suffice for it to be considered a differentiated,

new work? Could the artist, had she been alive, veto such a work? Dangers of forgery, copying, cheapening, popularization, expropriation, and contempt are the price of fame which accompanies the aforesaid iconic veneration. Da Vinci's Mona Lisa, Dürer's hare, Van Gogh's Sunflowers, and the Crying Boy are but a handful of possible examples.

The original ceramic Ephraim (Heb. *epher*=ashes, *aphar*=earth, dust, namely – death) is tantamount to an amphora, a jar used to store the ashes of the dead in ancient Greece. Strips of lead hold its body (whose parts were fired piece by piece) together, lending it the appearance of a sarcophagus which may be "unstitched," so to speak. Its green color does not elicit vitality or joy, but rather conveys death and poisoning. Its ears are pricked up; its posture proud and alert, but at the same time – mummified, frozen, asexual, expressionless, and devoid of libido. While male donkeys are known for their glorious phalluses, Zavadsky's donkey lacks one altogether. For centuries, Renaissance and Baroque artists deliberated over the way in which to make horses raise their legs to enhance the drama in their sculptures. Leonardo da Vinci, for one, planned a sculpture of a horse standing on its two rear hooves, but failed. Zavadsky's composed donkey, who lacks all pretension, simply stands on all fours.

Although Zavadsky did not use Ephraim's actual skin, she created a type of "taxidermy," preserving the memory of her beloved donkey. The "mummified" Ephraim is the living dead, a memento mori reminding us that death awaits all living creatures. Its reconstruction in Styrofoam introduces an additional layer of estrangement: taxidermy of a taxidermy, sculpting of a sculpture. Its sculpting in

Many donkey-related Hebrew expressions have over the years become derogatory denotations of stubborn fools.

Outside Judaism the donkey's status seems somewhat better. Ancient Hellenistic traditions, for instance, attributed it with the invention of music, and admired it as a noble creature. The donkey's simplicity, its modesty and submissiveness have made him loved, to the extent that Spanish poet and writer Juan Ramón Jiménez became intoxicated with him in his novel, *Platero and I* (1917), whereas Robert Bresson's film *Beware Balthazar* (*Au Hasard Balthazar*, 1966) won over many hearts with its donkey protagonist.

The donkey is closely linked with the history of the Levant and with local art. It is deemed close to nature and to the earth, hence – to ceramic materiality, to clay.

In 1989 artist and designer David Tartakover used a donkey photograph as the sole image for a New Year card he sent his acquaintances. "Had I been asked to select one work from David Tartakover's entire oeuvre, not necessarily the most powerful, beautiful, or relevant work, but the one which more than any other struck a chord with me, namely – the one I like most," Itamar Levy wrote, "I would have chosen the donkey from 1989, two years after the outbreak of the first Intifada. The donkey, with no additional words, starred on a 'Shana Tova' card as well as on a poster and a T-shirt. The picture was extracted from a photograph under the entry 'Donkey' in the *Hebrew Encyclopedia*, the 'natural' source for images before the Internet era. Well, what's the story with the donkey? The donkey is not one of the canonical Jewish seven species, but rather a species unto itself: an Israeli-Arab-

Mediterranean species, hard-working, gray [...], a type of local, headstrong idiot; some say stupid, others think rather clever, possibly cunning, possibly naïve. Who hasn't felt like an ass on occasion? But the ass within us is a concealed aspect, something about which we generally don't brag."³

Donkey: Floor Plan

Floor I: Lidia Zavadsky & Hila Amram

The gallery's ground floor is haunted by the absent-present, the whitened shadow and ghost of the ceramic donkey, **Ephraim... Ephraim**, created by **Lidia Zavadsky** in 2000. Zavadsky found the donkey, which she named Ephraim, lost and wounded in the center of Jerusalem. She adopted him and cared for him during the hard days of her terminal illness. Ephraim breathed his last three weeks before Lidia's death. The work **Ephraim... Ephraim** was presented in the first Israeli Biennale for Ceramics, "Clay 2000," at the Eretz Israel Museum, Tel Aviv, an exhibition which gave rise to an important tradition that has since continued for over a decade.

When Zavadsky created her green donkey, it seems she did not have in mind the local Arab-Israeli donkeys that often appeared in the works of many Eretz-Israeli artists. "Lidia Zavadsky's clay donkey," Irit Ziffer, the curator of the exhibition, wrote at the time, "is a full-sized reproduction of a donkey that the artist is raising in a local farm, and expresses her spiritual bond with the animal's meek soul. The glazed donkey also reflects strong Chinese influences, both from the graves of the city of Xian, where an entire clay army of soldiers and war horses from the Qin Dynasty was uncovered and from the thickly glazed statues of horses from the Tang Dynasty."⁴

technical and technological knowhow. They elicit thoughts about the stigma associated with ceramic activity as hobbyist, as a type of occupational therapy, a craft devoid of the glamour ostensibly attached to contemporary art.

Uri Shapira | Shapira, a graduate of the Department of Ceramic and Glass Design at Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem (2008), draws his artistic method from the department's technological research lab. The frustration with the "secret" underlying the field and the lack of access to exposure of processes taking place inside the ceramic kiln while firing, have led him to elaborate a practice which enables him to witness and document processes of growth and chemical transformation in diverse materials.

Roy Maayan | Graduate of the Department of Ceramic Design at Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem (2002). Maayan is a ceramicist who lives and breathes the medium, participates in ceramics exhibitions throughout the world, curates, and teaches ceramics. (In this context one may be reminded of British artist Grayson Perry, winner of the 2003 Turner Prize, a potter who put ceramics on the international map of contemporary art as a legitimate medium).

Donkey

Revital Ben-Asher Peretz

The spirit of one unknown donkey named Ephraim – an apparition from the past, a specter, a faint flicker – furnished the conceptual and material foundation for the exhibition "Donkey." It is not a thematic group exhibition which pursues donkey images in Israeli art. Instead, it focuses on the grave ('asinine?') situation of ceramics as a medium in the field of Israeli art. It strives to touch upon life and death, upon the intertwined physical and mental dangers threatening practitioners of art in general, and ceramics in particular.

"Israeli painters often depicted donkeys, but today's museum walls bear no pictures of donkeys."

Nahum Gutman, *The Adventures of a True Blue Donkey*¹

The donkey boasts a grand past, and an equally promising future, notes Gideon Ofrat in his "Praise of Donkeys"²: he was fortunate to witness the birth of Jesus, there, in the stable in Bethlehem (as the story goes), and he will also be the one to carry the Messiah on his white back once the latter arrives. Nevertheless, Judaism, for its part, has not spoiled the ass. In the bible and literature of the sages, he was described as a sorry creature, stubborn, stupid, and impure. The Jewish-Hebrew sources regarded it as a household animal for riding and carrying loads (which was indeed the role assigned it in ancient Middle-Eastern civilization), as well as an emblem of poverty. While the scriptures associated that wretchedness with superior morality, the quality was attributed to the rider rather than the donkey itself. Still, in the bible the donkey stands for peace, as opposed to the horse, that represents war.

The donkey, unfortunately, is presented as the complete opposite of reason, finesse, and sensitivity. The ideal of humanism in reverse.

the Eretz Israel Museum, Tel Aviv, the dwelling place of the donkey Ephraim (created by the late Lidia Zavadsky).

In the sentence concluding the text for the Center's inaugural exhibition, "Whose Earth is it Anyway?" (June 2011), curator Eran Ehrlich wrote: "The sense of belonging is transformed from a place of ownership to one of experience, and this constitutes an opportunity and invitation that is open to all." Was this a declaration of intent and an invitation for a wide variety of artists and art forms to the Benyamini Center? Is the Center expected to stick with ceramic artists and works, or is it allowed to pursue the sculptural, material, voluminous, and sensual in a broader sense?

Revital Ben-Asher Peretz, August 2012

The Opening Team

Between Biographical Labeling and the Interdisciplinary

Revital Ben-Asher Peretz | A curator of contemporary art, former student of Lidia Zavadsky, graduate of the Department of Ceramic Design at Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem (1995). Her curatorial work focuses on consolidation of artistic action groups combining artists and non-artists from various disciplines, who experience a common process over time. The staged exhibitions are only one landmark among many along this lingering axis.

Lidia Zavadsky (1937-2001) | One of the kingpins of the Israeli ceramics world. Her donkey, **Ephraim... Ephraim** (2000, Eretz Israel Museum, Tel Aviv), served as a point of departure for the entire exhibition and the installation that evolved around it. At the same time, it anchors a historical view which spawns a chronological continuum of practitioners, a view which projects on Israeli artists in the mainstream and margins alike.

Hila Amram | An interdisciplinary contemporary artist, graduate of the Department of Graphic Design at Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, 2002 (a field which, like ceramics, is located in the margins of the art world). Amram's work brings readymade fragments together, with minimal intervention. As with a magic wand, she breathes life into the inanimate, creating and planting fine hints for evolution and existence.

Itamar Levy | A psychoanalyst, writer, lecturer, art critic and curator, he was cast for the role of the exhibition's "ceramicist." Levy regularly attends an afternoon pottery class in the studio of ceramicist Rachel Elimelech Urbach, maintaining the inevitably binding status of "amateur." He projects the concept onto the clay, aware of its therapeutic dimension. His works do not rely on developed

Donkey at Benyamini Center

First of all, one should acknowledge the importance of the new ceramics hall, the Benyamini Contemporary Ceramics Center, a hostel which was thoroughly renovated and has assumed a respectable, respectful appearance. (Is it a coincidence that it is located on Ha'amal [Heb. labor] Street in southern Tel Aviv?!). The establishment of the Center was the last wish of Issachar and Yehudit Benyamini, ceramicists who lived their lives modestly and creatively in the city's northern Afeka neighborhood. Issachar was a man of labor, a diligent, hard-working builder; Yehudit was a nurse. During the 1970s and 1980s they taught ceramics in their "underground" studio, conveying the secrets of pottery to scores of variously-aged pupils who were granted a unique learning experience. After their death they bequeathed their fortune to the erection of a ceramics center, and the task was entrusted to their student, artist Marcelle Klein, who rose to the challenge with courage and determination. A wide range of exhibitions, workshops, and other events take place around the architectural core of the Center's art gallery, an exhibition space spanning the building's two floors and the roof.

The exhibition "Donkey" intentionally and deliberately dominates the building's three floors, as if striving to conquer the Temple's interior, to appropriate and use it in full; at the same time, it launches an attempt at deciphering, at cracking a riddle, pertaining to more than mere architecture. "Donkey" did not emerge into a void. A considerable number of exhibitions have been staged at the Center since its inauguration about a year ago, and "Donkey" must respond to and graze amid them. Hence, the aforesaid "riddle" refers to the place and status of ceramic art within the discourse of Israeli art. A concurrent issue arising in

this context concerns the assimilation – or rather "evaporation" – of graduates in ceramic design: following extraordinary final projects, fascinating by any artistic criterion, they seem to be overcome by stasis and fail to make the transition to contemporary art exhibitions and venues, a process dubbed "crossover," as if they were asked to walk on water in order to cross a raging river.

Previous exhibitions staged at the Benyamini Center sought a synthesis, the fine oscillation between the river banks. That search was manifested in punctilious installation (hanging, spacing, stands/pedestals, lighting) of works whose emphasis was sculptural-material. These attempts included, *inter alia*, incorporation of contemporary artists or veteran painters alongside ceramic artists; the presentation of works in diverse media (e.g. video, painting, drawing, photography); or choice of exhibition themes which are not necessarily extracted from the world of ceramics, such as "Voyage" (as the title of the exhibition curated by Tirza Yalon Kolton in January 2012).

"Donkey" outlines a syntax shared by artists from various fields who create ceramic works and installations in diverse materials. It uses the gallery's interior spaces while relating to the external "mantle" – the context of display in a "Ceramics Center." Every floor features a dialogue between two artists, which extends into a multi-participant exchange among works on the building's various levels.

As part of the preliminary work process on the exhibition, group meetings were held to tighten the collaboration among the participants. A "root" journey was held at the Ceramics Pavilion of

TINO
DONKEY