

רינה קמחי

בין חימר לחרס







מגדל מים, 1974, בניית יד, זיגוג, עישון, אדמית, 8.5×11.5×20
Water Tower, 1974, hand built, glaze, smoke, earthenware, 20×11.5×8.5





מכלי אגירה, 1974, בניית יד, אנוגובים, אדמית, 24x23x28 / 25x28x32

Storing Vessel, 1974, hand built, engobes, earthenware, 28x23x24 \ 32x28x25





גבים, 1980, בניית יד, אבנית, 47x56x20
Pools, 1980, hand built, stoneware, 20x56x47





בננות, 1982, בניית יד, אבנית, 16x26x21
Bananas, 1982, hand built, stoneware, 21x26x16





טורסו נשי, חזית, 1980, חזית, בניית יד, משטחים, אנגוב, אבניית, 24x66x46
Female Torso, front, 1980, hand built, slabs, engobes, stoneware, 46x66x24





נוף, 1982, בניית יד, אנגוב, אבנית, 27x30x11
Landscape, 1982, hand built, engobe, stoneware, 11x30x27





ימין: **אבן שדה**, 2011, בניית יד, צובען, אבנית, 36×35×16
 Right: **Field Stone**, 2011, hand built, colorant, stoneware, 16×35×36
 שמאל: **צינור**, 2011, בניית יד, אבנית, 23×38×20
 Left: **Pipe**, 2011, hand built, stoneware, 20×38×23





גב, אוגר מים, 2000, בניית יד, אזור, חזיות, אדמית, 27x31x29
Pool, Water Holder, 2000, hand built, moss, lichen, earthenware, 27x31x29

נופים / עבודות מוקדמות

Landscapes / Early Works



רינה קמחי

בין חימר לחרס



משכן לאמנות עין־חרוד



משכן לאמנות עין־חרוד

מנהלת ואוצרת ראשית: גליה בר אור

הספר רואה אור לרגל תערוכה

רינה קמחי: בין חימר לחרס

יוני-ספטמבר 2015

תערוכה

אוצר: יניב שפירא

הפקה: לילך סמילנסקי

רישום: אילה אופנהיימר, יהודית בזרנו

מנהלה: אילה בשור, נילי הלר

עזרה בהקמה: מור טבנקין

סיוע מקצועי: עפרי גרדי, לנה פודי

ספר

עורך: יניב שפירא

עיצוב והפקה: משה מירסקי

עריכת טקסט: חגי רוגני

תרגום לאנגלית: נתלי מלצר

צילום: אילן עמיחי

קדם־דפוס והדפסה: אופסט א.ב. בע"מ, תל־אביב

על העטיפה

צד עברי: מכלאה, 2015, [ראו עמ' 88]

צד אנגלי: מכלאה, 2015, [ראו עמ' 89]

המידות נתונות בסנטימטרים, גובה × עומק × רוחב

© 2015, משכן לאמנות עין־חרוד

מסת"ב 978-965-7497-05-0

תוכן העניינים

1	נופים / עבודות מוקדמות	
23	פתח דבר	גליה בר אור
25	מעגלי חומר ורוח	יניב שפירא
38	לחם הפנים	גדעון עפרת
45	בטחה רוגעת / המקום שבו נמצא האדם	גארתי מייסון
47	להיות נוכחת	שלומית באומן
55	שיטוטים בין חימר לחרס	רינה קמחי
59	בין חמר לחרס	ישעיהו איש גבאי
61	כלי קיבול ואגירה	
83	מובילי מים	
97	כלי איסוף ועבודה	
117	מכלאות	
135	טבע	
161	בתי נפש	
177	קורות חיים	

פתח דבר

גליה בר אור

התערוכה "רינה קמחי: שיטוטים בין חימר לחרס" מוצגת במשכן לאמנות עין חרוד באצירת יניב שפירא ומזמנת התבוננות רעננה בעורק משמעותי של יצירתה של קמחי בחומר.

בתערוכה ובקטלוג הנלווה נחשף מקבץ יצירותיה משלהי שנות ה-70 ועד היום במנעד מושגי-צורני-חומרי מרתק. הללו מתאפיינות בכוח המצאה ורגישות המאתגרת מושגים שגורים, למשל, "קרמיקה" כמדיום או "כלי" כנושא לפיסול בחומר. ה"כלי" שיוצרת רינה קמחי – יותר משהוא חלל מכיל הוא מרחב מוליך או אגן אצירה של זמניות, הוא פרישה של עורקים פנימיים פגיעים ועדינים בגבעול והוא כלי שהיה לדופן שהפכה לישות לעצמה. המסכות שלה – יותר משהן כיסוי הן חשיפה של מרקם פנימי, נפשי וגופני, דרוך וקורס, מתמצק ונפרק. יצירתה של רינה קמחי מהדהדת זכר של תנועה וזרימה, עדות לכוחות חיים בזמן אחר. המרחב שהיא מסמנת הוא מרחב סף שבו החוץ הוא הפנים, והצורה היא החומר.

תודה לרינה קמחי על עבודתה, חושנית בעומק משמעותה, מושגית בתפיסתה הרפלקסיבית את המדיום ומכמירה את הלב באנושיותה. ברכה והוקרה ליניב שפירא על נקודת המבט החדשה שפתח בעבודת האוצרות הרגישה. תודה לכותבים גדעון עפרת, גארת' מייסון, שלומית באומן וישעיהו איש גבאי על רשימותיהם המאירות פנים שונות ביצירתה של קמחי. שלמי תודות למשה מירסקי על העיצוב המוקפד של הקטלוג, לחגי רוגני שנרתם בנדיבותו לעריכת הטקסט; לנתלי מלצר על עבודת התרגום המקצועית; לאילן עמיחי על הצילום המוקפד. ואחרון חביב, תודות לצוות המשכן לאמנות, עין חרוד, על עבודתו המתמשכת, המחויבת והמסורה.

חומר חימר אדמה מדבר דיונה ואדי צלע נקיק נקבה ערוץ אגן באר בור קערה
מצקת סל ספירלה מנדלה כף מגרפה מחרשה משדדה שדה שדמה מגל גלגל
מפל אקוודוקט אמה צינור תעלה אבנים חלוקים חלקות צמרות עצים גלדים
שלדים מסכות סירות מכלאות מבנה מחסה חומה גדר מבצר הר נהר מים חיים

מעגלי חומר ורוח

ינוב שפירא

מקורות

המפגש עם מכלול יצירתה של רינה קמחי מאפשר לשזור יחד את פרקי יצירתה השונים לשלם אחד. קמחי, קרמיקאית בהכשרתה, מתגלה כיוצרת הנעה בין האפשרויות השונות שמזמנים הקדרות, הפיסול הקרמי ושלוחותיהם. בעוד נקודת המוצא לעבודותיה היא תמיד בחומר, ההשראה להן שואבת בעיקרה מהתבוננות בסביבות חיים, מגילויים של נוף וטבע ומעיסוק חקרני במקורות תרבותיים שונים, ממזרח וממערב. מכאן גם נקודות ההשקה המתגלות בהן – בין מוקדם למאוחר, בין קרוב לרחוק, בין חומר לצורה, בין חומר לתוכן.

רינה קמחי נולדה בירושלים ב־1934 כשילדתה ובחרותה נושמים ניחוחות ירושלמיים וארומה אירופית. היא למדה בגימנסיה העברית, הייתה פעילה בתנועת הצופים ובזמנה החופשי נהגה לבלות בבית המרקחת של אביה, לזניה ימפולסקי ושל אחיו. בית המרקחת של 'האחים ימפולסקי' נודע כמקום מפגש חברתי ומקצועי לבני עדות, דתות ושפות שונות ולראיה השלט שהיה תלוי בכניסה ובו מצוינות כעשר שפות, כולל אספרנטו, בן אפשר היה לשוחח עם הרוקחים. מאותם ביקורים זכורות לה גם ההתנסות ברקחת תרופות בעבודת ידיים, מיומנות שהתגלתה מאוחר יותר כמועילה בלימודי הקרמיקה שלה (בעיקר מצד החישובים המתמטיים של יחסים בין חומרים). מוצאה של אמה, פניה פלק, היה במשפחה ציונית וחקלאית שעלתה ארצה בראשית שנות העשרים בעקבות הפוגרומים ברוסיה והתיישבה במושב מרחביה. פניה הייתה אישה משכילה, למדה בגימנסיה בביאליסטוק ובארץ ישראל התקבלה לעבודה ניהולית בדואר המנדטורי בירושלים.

עם סיום בית הספר התיכון התקבלה קמחי ללימודים בבית הספר לאחיות שליד בית חולים הדסה בירושלים. במהלך הלימודים היא פגשה את דייב קמחי ששימש בתפקיד מוסדי דיפלומטי ונישאה לו. זוגיות זו זימנה לה שליחויות

מדיניות ולימודים באירופה ובאפריקה המערבית, שחשפו אותה לאורחות חיים ולתרבויות חדשות. היא התוודעה מקרוב לאמנויות מקומיות והללו עיצבו במידה רבה את דרך התבוננותה בעולם. עם שובה ארצה ב־1960 היא הצטרפה לחוג התלמידים של הדוויג גרוסמן, שביקשה לנסח אפיונים מקומיים של קרמיקה וחקרה הן את הקרמיקה הארצישראלית העתיקה והן את זו של ילידי המקום הערבים והארמנים. "אדם מאדמה נוצר", נהגה גרוסמן לומר, "אדם ואדמה – זוג ראשוני. האדמה היא החומר, האדם היוצר הוא הקדר. הקדרות היא אם הפיסול. הכד הוא הפשט דמות, דמות אדם צמח או חיה".¹ שיעורים אלו זכורים לקמחי גם מצד המחויבות הטוטאלית של גרוסמן ולהמן ליצירתם האמנותית.² חוויה שעיצבה בצורה מכרעת את תפיסת האמנות שלה. לדבריה, העבודה במחיצתם היא שעוררה בה לראשונה את האמונה בכוחה של האמנות כדרך חיים, כזו התואמת גם את אופייה ואת נטיותיה. התחנה הבאה והמתבקשת מבחינתה הייתה לימודים במחלקה לקרמיקה בבצלאל. בבצלאל של אותו זמן הדגש היה על שימוש בחומרי הארץ־ישראלית, הידרשות לצבעי אדמה ומושפעות מממצאים ארכיאולוגיים מקומיים. בראש המחלקה עמדה אז גדולה עוגן, שלצד אמניות כציונה שמשי ולידיה זבצקי גם הנחילו את הנטייה ל'פיסול קראמי' ואת התנתקותו של תחום זה מן הקדרות המסורתית. ציון דרך נוסף בדרכה של קמחי כרוך במפגש עם ביל פירשיין (Bill Firschein), שנעשה לאחד ממוריה הגדולים. פירשיין, אדריכל בהכשרתו, היה איש אשכולות שהגיע לישראל מארצות הברית והיה בין המכוננים של לימודי העיצוב בבצלאל של שנות השישים. בין פעולותיו – ייסודן של קבוצות לימוד שבהן השתתפו אישים מתחומים שונים, בהם איזיקה גאון, מרטין וייל, מילכה צ'זיק ורעיה רדליך. הוא לימד תורות עיצוב שונות (תוך דגש על הבאוהאוס), ערכים פורמליסטיים כחתך הזהב, קומפוזיציה, פרופורציה, תורת הצבע ועוד. קמחי, שהייתה תלמידתו הקרובה וזו שתרגמה את שיעוריו לעברית, נוצרת בזיכרונה את אותו פרק זמן כמשמעותי מאוד בהתפתחותה האמנותית. הקשר עם פירשיין הוביל לנסיעות לימודים והשתלמויות בארד־ב־ Haystack Mountain

1 הדוויג גרוסמן, בתוך: גדעון עפרת, ראשית הקרמיקה הישראלית, 1932–1962, ירושלים והרצליה: בית האמנים ומוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 1991, עמ' 161.

2 הלגה קלר, פיסול כמולדת: רודי להמן והדוויג גרוסמן, חיהם ויצירתם, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב,

School of Crafts במיין (1968, 1971) וב־Cranbrook Academy of Art במישיגן (1971), שם נחשפה לפרקטיקות חדשות מתחום הקרמיקה שהיו שונות בתכלית מכל אשר הכירה בישראל.

כלי אגירה, כלי עבודה, כלי איסוף

עבודותיה של קמחי מאז סוף שנות השבעים ותחילת שנות השמונים נטו לממד הפיסולי יותר מאשר לזה השימושי, למופשט יותר מאשר לפיגורטיבי ולמטאפורי יותר מאשר לדקורטיבי. מבחינות אלה מתגלה יצירתה כבר אז כנבדלת מהקדרות המקובלת ובנטייה ברורה לתחום הפיסול הקראמי. בעבודותיה מאותן שנים, בהן 'גבים', 'נוף' ו'אבני שדה', ניכר הדגש על תבניות של טופוגרפיה ונוף מקומיים. העיסוק במקומיות ניכר גם באיכות החומרית של העבודות, בצבעוניות האדמתית ובצורות שאזכרו נופי מדבר, ואדיות ומקוויים של מים. בכך גם הדהדה מהן תחושה של שורשיות מיתית ושל נוף קדום ובתולי. אולם עולמה של קמחי ינק כבר אז, כאמור, גם מאפיונים תרבותיים אוניברסליים, שהיה בהם כדי לעמוד על כוחה של הצורה כמביעה של רעיון רוחני. הדבר בא לידי ביטוי בהתחקותה אחר ה'מקומיות' בתרבות היהודית-ישראלית ובאותה מידה בויקה לתרבויות אחרות ורחוקות. בדומה לאמירתו של לאו דזה הסיני, לפיו "מעשה הקדר בחימר, והחלל אשר בחימר הוא עצם הקדרה",³ מייחסת קמחי גם היא חשיבות רבה לא רק לדימוי בחומר אלא גם לחלל שנוצר סביבו או מתוכו. מכאן גם ניתן להבין את הממד הרוחני והמופשט הנשקף מעבודותיה וניכר בהתמקדותה בצורות מכילות כמקור למנהגים שונים בחיי היומיום של האדם. בבחינת כלים המשמשים כנשאים של מידע תרבותי-היסטורי, אינטימי-ביוגרפי וחומרי-טכני. "הכלים שלי נועדו להיות מעבר לכלים", סיפרה קמחי באחת משיחותיה, "צריך לקחת את הכלים הלאה, מעבר לעצמם, מעבר לנפח. רציתי לבטל את החומר, לבטל את הכד".⁴ ואילו בדברים מסכמים שכתבה והמופיעים בקטלוג זה, היא מדברת על פעולת האמן-הקדר כ"משחק דרמטי בין פנים וחוץ, משחק של שליטה ואי-שליטה, התהוות משתנה

3 לאו טזו [דזה] ספר הדרך וארח מישרים, מאמר 11, תרגום: א.י. אשכולי, תרצ"ו.

4 רינה קמחי, בתוך: שלומית באומן בשיחה עם רינה קמחי, "קרש בית שרוף", 1280°C, כתב עת

לאמנות הקרמיקה, 11, 2004, עמ' 36-39.

בכל נגיעה ולחיצה, לקיחת סיכונים, דיאלוג, נקיטת עמדה וקבלת החלטות". תהליכי ההפשטה של יצירתה שואבים גם הם ממסורות רבות דורות שהנחו את הקדרים בכל התקופות. הפשטה שהיא גם טרנספורמציה ממה שניתן לכנות 'כלי' לעבר חפץ סימבולי או פסל. עבודותיה של קמחי משנות השמונים, שהושפעו מהאקלים ומהטופוגרפיה המקומיים, מלמדות גם על זיקתה לאמנים מקומיים שאינם מתחום הקרמיקה. אחת מהן היא אלימה ריטה, שבהדפסיה מאז אמצע שנות השבעים ניסחה התבוננות בנוף המקומי באמצעות צורות מופשטות ובסיסיות. "תחילה אני מתבוננת בנוף ומפנימה, למשל, אפיון מסוים של שדה", סיפרה אלימה, "אינני מציירת את השדה המסוים הזה, אלא מתבוננת וחוקרת שדות נוספים במקומות שונים ומפנימה אותם. לבסוף, אצייר את תמצית כל השדות הללו".⁵ קמחי, שהייתה ביחס ידירות עם אלימה, מבקשת בדרכה הפיסולית אחר אותה תמצית פיסולית-קרמית.

מקור תרבותי-חזותי נוסף שמיקד את העניין של קמחי הוא העיסוק במוטיב המים כמקור חיים. רפאל פטאי מציין במחקרו החלוצי כי המים הם שהכתיבו בעולם העתיק חוקים ומשפטים, קבעו את זכויות האדם ואת חובותיו ובהקשרם נחקקו מצוות דתיות. "המנהגים הראשונים והעתיקים ביותר בין אלה", הוא כותב, "הם בלא ספק המנהגים בקשר עם השתייה ועם מתן מים לאחרים לשתות. זכותו הראשונה והראשית של כל אורח הייתה לבקש מים לשתות וחובתו הראשונה של בעל הבית, או יותר נכון, של בעל האהל, הייתה, לתת אותם לו".⁶ גם במהלך שהותה ביפן ב-1991 נחשפה קמחי לעולם שלם של סמלי מים, בהם מערבולות, ספירלות, גלים וזרימה. מוטיבים שונים הקשורים במסורת היפנית וברת השינטו שנועדו להצביע על שפע, על עוצמה ועל קשר ליסוד המים בטבע. סמליות זו קיבלה נופך נוסף ומכיוון אחר בעקבות המפגש עם רב-האמן האמריקאי פרופ' ריצ'רד הירש ב-1997 וההתוודעות ליצירתו ולתורתו. קמחי מציינת את השתתפותה בסדנה של הירש ככזו שעוררה אותה לפרץ יצירה חדש. במסגרת הסדנה היא נתבקשה ליצור סדרה של "מצקות" שהניבה כלים שאופיינו באי-סימטריה ובאי-פונקציונליות מובהקת. בעקבות התובנות החדשות נוצרו סדרות נוספות, בהן של "כלי אגירה", "כלי עבודה" ו"כלי

5 אלימה בשיחה עם חיים מאור, אלימה: הדפסים, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1990, עמ' 10-11.

6 רפאל פטאי, המים, מחקר לידיעת הארץ ולפולקלור ארצישראלי בתקופת המקרא והמשנה, דביר, תל-אביב, תרצ"ו, עמ' 3.

איסוף – שכמו השלימו היבט אחר של תרבות השימוש בכלי הקרמי. באותו שלב כבר ניכר היה גם שינוי בצבעוניות ובטיפול בפני השטח של עבודותיה, וזאת כתוצאה מהתנסות בחומרים חדשים ומאימוץ של טכניקות חדשות. סדרת עבודות אחרת שלה, **"אבני מים"**, מאופיינת בנפחיות חלולה המדמה תנועות של גאות ושפל. בכל אחת מהן נמצא פתח כניסה צר ההופך את צורת האבן-גל גם למעין כלי תכולה. לעומת זאת סדרת ה**"אגנות"** מבוססת על צורות ספירליות וחלזוניות שהן פועל יוצא מהיכרותה עם תרבות המזרח הרחוק, אך נושאות משמעות של אמות מים או אקוודוקטים מדבריים. **"אגנות"** אלה הוצגו בתערוכה בשם **מים יבשים** (2000) ובכך רמזו גם על התבוננות מדיטיבית בנקיקים, ואדיות וערוצי נחל מדבריים שצורתם התהוותה כתוצאה מתנועות של מים. עם זאת הם מתחברים גם לתפיסה הפיסולית המנחה אותה, לפיה **"המסתכל באגנות אינו יכול שלא לזהות בהם צורות של מערבולות מים, צורות רחמיות ונשיות וכמו כן את הקשר שבין פנים לחוץ. כל זאת בשימוש מינימלי בצבע ובשמירה על אופי החומר"**.⁷

עבודות אחרות ומאוחרות יותר הנקשרות באיסוף, בארגון ובתיחום הן אלו מסדרת ה**"מכלאות"**. הללו נשזרות בזיכרונות ילדותה המוקדמת של קמחי, בביקורים משפחתיים במושב מרחביה, שבהם נמשכה לרפתות ולדירי הכבשים. מאוחר יותר היו אלה מראות של עדרי עזים בהרי יהודה המובלים למנוחת לילה במכלאות תחומות במוטות עצים או בפחונים רעועים ביישובים בדואים. עבודות אלה מצטמצמות ברובן לצבעי שחור ולבן, המאזכרים מעין היטלים של אור וצל המחדדים את צורתם הגיאומטרית. מבחינה אחרת יש בהן מעין מדרש צורני על מוטיב המכלאה, שהיא גם פתוחה וגם סגורה, גם פונקציונלית וגם חסרת תכלית במהותה הפיסולית. בגרסאות אחרות של המכלאה היא משיקה במידותיה ובצורתה גם לגלגולים מוקדמים ביצירתה של קמחי, בהם כלי איסוף או אמות מים. הידרשותה של קמחי לתכנים אלה נובעת גם מהיכרות עם הפיסול של יצחק דנציגר משנות השישים, שעסק במוטיבים של כבשים, מכלאות ומובילי מים. באמצעותם הוא ביקש להתחקות אחר צורות של בנייה ורנקולריות ואופני ההתיישבות של הבדווים בנגב, המבוססים על מבני פח זמניים, בארות מים, מובילי מים ומכלאות צאן. דנציגר, שכונה את עבודותיו אלה **"מבני נוף"**, התייחס גם לממד המופשט שלהן באומרו שההפשטה היא זו

7 רינה קמחי, דף תערוכה, פריסקופ, גלריה לעיצוב עכשווי, תל-אביב, יולי 2000.

המאפשרת לו לנטרל את הממד הרומנטי של העבודה. "למה קוראים אנו למרחב מסוים 'נוף'?" שואל דנציגר, "למה רגילים אנו לדבר בשטף על מושגים כל כך מופשטים כמו רגע, אסוציאציות וכדומה, וכשמציעים למישהו לבנות עצם שאינו דומה לא לכלב, לא לתיבת-נוח ולא לנושא מוגדר כמו 'בראשית' הוא נדהם?".⁸ דומה שקמחי דולה ממקורות דומים, ובעבודותיה המאוחרות יותר גם טוענת אותן במשמעויות אקטואליות, המעידות על קשב למקום ולזמן משתנה. ממקבץ אסוציאציות שרשמה על פתק ניתן ללמוד על הפרשנות המאוחרת שהיא מקנה לסדרת ה"מכלאות" שלה ועל האופן שבו הן מייצגות עבורה תפיסות עולם משתנות: "מבנה/מחסה, חצר/גדר, חלל או מסגרת שיש להם פתח יציאה, מכלאות לחיות, מכלאות לבני אדם, מבצרים, בונקרים, מקלטים, תעלת מילוט, חפירות".

אסתטיקה של הרס

המודעות הגוברת לשינויים אקולוגיים טורדים ולמציאות חברתית מורכבת מהווים את הרקע לביטויים של אי-נחת ושבר המופיעים ביצירתה בתחילת שנות התשעים. מאותו הזמן היא שוקדת על סדרות עבודות כגון "ציפורי טרף", "פירות מלחמה", "זרים (מנחות)", "קרשים שרופים" ו"גניזה", המוצגות בתערוכות יחיד וקבוצתיות שונות. המיצב "גניזה" (2000) נקשר בתודעתה של קמחי לשימור של ידע קדום, אם בכתב ואם בצורה פיסולית. אלו הם גלילי חומר במידות ובטקסטורות משתנים, חלקם כרוכים בכד, המונחים זה לצד זה, כגילוי ארכיאולוגי נדיר ואוצר סוד. במכלול זה כלולים גם כדים קטנים שייתכן שנועדו לשימור של מטבעות או חפצי חן אחרים. בתערוכה **Off White** (2003) היא הציגה מיצב פיסולי שכלל בית שרוף וגדר, שהורכבו ממוטות קרמיקה מאורכים בגוני שחור ולצדם ייצוגים קודרים של ברושים, ודימוי של קבר. מקבץ דימויים זה נועד להצביע על מקורות בארכיאולוגיה ובהיסטוריה הלאומית, על מציאות עכשווית של חורבן ועל קריסה של ערכים חברתיים. הללו הפכו למושאים של שימור הזיכרון, התראה, הבעת חרדה, דאגה וצער רב, כדברי האמנית בדף שליווה את התערוכה.⁹

8 יצחק דנציגר, דברים על 'האמנות המופשטת', **למרחב**, 2.10.1959.

9 רינה קמחי, דף תערוכה, הגלריה לאמנות, מרכז ההנצחה, קרית טבעון, אפריל 2003.

בתערוכה **אסתטיקה של הרס** (2009) היו אלו גושי חומר גולמיים, גסים ומעוקמים בגוני חום כהה שזכו לכינוי **"צמרות כרותות"**. גושים כהים אלו דמו לאבני מדבר קדמוניות, ואילו לגבי קמחי הם ייצגו צמרות גדומות של עצי זית, ברוש או תאנה. עבודות אלה, שהוצגו גם כיחידות נפרדות וגם זו על גבי זו, כמעין טוטם, נועדו לעורר תחושה של התפרקות, מיאוס וחידלון. צורתן המופשטת והרב-משמעית של אותן אבנים-צמרות זכתה להמשכים בסדרות אחרות שעניינן **"סירות"**, **"שדות"** או **"גלדי עצים"**. בדומה למקרים אחרים ביצירתה, גם עבודות אלה מעוררות אסוציאציות לסדרות קודמות וכמו מהוות המשך או פיתוח שלהן. הסירות מהדהדות כלי קיבול, השדות מתכתבים עם נופי המדבר המוקדמים משנות השמונים וגלדי העצים מאזכרים את מיצב הגניזה. האנרגיה והחושניות האצורה בעבודות אלה שואבת את כוחה מלישה ידנית והטבעת אצבעות, ואילו חומריותן מתקבלת מהתנסות בחומרים קראמיים שונים המשאירים את עקבותיהם בהתכתם יחד. תורמת לכך גם שריפת העבודות בטמפרטורות גבוהות, המקנה להן פטינה אדמתית וטקסטורה מחורצת המאזכרת מעין מרבצים של חול ואבן מדבריים.

החקרנות והלמדנות של קמחי, מקורות ההתייחסות המגוונים שלה, העניין שהיא מגלה בייחוד תרבותי (cultural uniqueness) עם אחדות אוניברסלית (universal unity) ומעל לכול החירות היצירתית שלה – נשזרים במסורת של אמנות הקרמיקה עם היכולת לחרוג ממנה; בפונקציונליות של החפץ לעומת המשמעות המטפורית שהוא נועד לעורר. מכאן גם החשיבות והמשמעות הרבה שהיא מייחסת לדימוי המסכה בעולמה היצירתי. מאז ראשית שנות השבעים מקפידה קמחי להתמודד עם ייצוגים שונים של מסכות המלווים את יצירתה ה"אחרת": מסכות כדימוי פיגורטיבי וכיקום מקביל לעקרון המכל הפיסולי, שסביבו מורכבות מרבית עבודותיה. מכל המייצג את היסוד האופטימי בחיים, "בסמני חיים הקשורים במזון, במקומה של הנפש, באלכימיה, בלידה או בבקיעה מחדש", כדבריה. בצירים מקבילים אלה יש לראות גם את תרומתה הגדולה של קמחי להרחבת העיסוק במדיום הקראמי ככזה החורג מעבר לגבולות עצמו. כמנסח אמירה על מקומו של האדם בעולם.



פירות מלחמה, 1991, בניית יד, חימר, ברזל, אבנית, 180x235x28 כ"א
Fruits of War, 1991, hand built, clay, metal-iron, stoneware, 180x235x28 each



33 **עצים שרופים**, 2003, בניית יד, חימר, אנגוב, צובענים, עץ, אדמית. מיצב במרכז ההנצחה, יד לבנים, קרית טבעון
Charred Wood, 2003, hand built, clay, engobe, colorants, wood, earthenware.
 installation in the Memorial Center, Yad LaBanim, Kiryat Tiv'on



זר, 2009, בניית יד, אנגוב, פורצלן, 8x31x24
Bouquet, 2009, Hand built, engobe, porcelain, 8x31x24





גניזה, כדים עטופים, 1998, חימר שרוף, 12x20x9 כ"א
Geniza, wrapped Jars, 1998, fired clay, 9x20x12 each

גניזה, גווילים, 1998, שמיכה קראמית, חימר לא שרוף, 12x36x25
Geniza, Scrollles, 1998, ceramic fiber, clay, 12x36x25



גניזה, גווילים, 1998, קש, שעווה, בדים, ניירות, חימר, גבס, 12x45x34
Geniza, Scrolls, 1998, straw, wax, cloth, papers, clay, plaster, 12x45x34

גניזה, גווילים, 1998, קש, שעווה, בדים ניירות, חימר, גבס, 12x35x41
Geniza, Scrolls, 1998, straw, wax, cloth, papers, clay, plaster, 12x35x41

לחם הפנים

גדעון עפרת

היא פיסלה בקראמיקה לא מעט תיבות: כדים, מכלי איסוף, קערות, עציצים, מצקות (יעה לאשפה? מחתה לגחלי מזבח?)... אך, משבאה למסכות, תחנת המוצא שלה אינה עוד המכל: לכל היותר, אולי, צלחת ובתוכה עיסה. כך או אחרת, הכנת מזון. כי, נקודת המוצא למסכות של רינה קמחי מזכירה לנו יותר מנת בצק עגולה ושטוחה, שבטרם הדבקתה על דופן הטבון. מין פיתה גולמית, או – אם להתייחס לחירורים הרבים – מצה, לחם-עוני. בכל מקרה, האמנית כינסה אותנו לסעודת חג, בה יוגש לנו לחם יומנו, לחם חיינו, לחם הפנים שלנו. סעודת עניים, לאסוננו. מה פלא שלא מכבר אף החלה מפסלת בבצק.

“ונתת על השולחן לחם פנים לפני תמיד” (שמות כה, 30). “לחם-הפנים: תריסר חלות סולת שנאפו ללא מחמצת והונחו בשתי ערימות בכל שבת על “שולחן-הפנים” בבית המקדש. “לחם-הפנים: לחם פנימי? או, שמא הכוונה לפני האדם, משמע לחם התופח למידת טפח, שהיא מידת המינימום של פני אדם: “ואין פנים פחות מטפח” (תלמוד בבלי, מסכת סוכה, ה, א). ומדוע לא השניים גם יחד – פני אדם ופנימיות? שהלוא, זהו בדיוק מסעה היצירתי של רינה קמחי בסדרת “מסכותיה” מהעשור האחרון – מסע חומרי-נפשי טרנספורמטיבי, מסע ארוך לתוך הלילה הקיומי של צלם האדם.

בראשית הייתה עיסה שטוחה ועגולה. נקב זעיר בתחתיתה אפשר שניבא פה שנידון לאילמות, אך ללא שום פרט נוסף – לא עין, לא אוזן, לא אף: פני אדם בשלב התפתחותי ראשוני, פרימיטיבי מאד. נוכחות אנושית עיוורת וחירשת, קיום סביל וחסר ישע כנגד עולם בלתי נהיר. והשאלה הגדולה: האם יתפח לחם-הפנים? האם יתרצה הקורבן? כלום תזכה העיסה למעלת לחם-קודש? האם יתפתחו אברים במסה “ירחית” זו, לונה נשית-לילית ופאסיבית זו?

את אחדות הלחם והגוף אנחנו זוכרים היטב מהמסורת הנוצרית, אך גם מעבודות אמנות ישראליות¹. אך גם את זיווג הבצק וגוף האישה אנחנו מכירים. בשורשו, עקרון התפיחה כעקרון ההיריון. ברובד המטפורי, האישה האופה היא

האישה היולדת. ברית האישה והלחם: כיכר הלחם שקשרה אפרת נתן ב־1977 לגבבה המעורטל; חולצת הבצק שרידדה לעצמה ב־1973; צילומי המאפייה והתנורים של אורית רף מ־2005, ועוד.¹ ועתה, מסכות ה"בצק" של רינה קמחי. לחם־הפנים נאפה בתנורה של האמנית. ראו: שתי עיניים צמחו בעיסה (עיניים מוכות: מה ראו העיניים הללו שכה חָרַב עליהם מרָאָן?). חריר הפה הפך לסדק (צר, מריר, סתום), עיגול הפנים הפך אליפסה. ברם, האף נעדר, כמוהו האוזניים: מום הוטל בבריאה, הפנים לא צלחו, וה"מסכה" מסמנת פניו של המת יותר מאשר את פני הנולד. וראו הצלקת החורשת ב"פנים" הללו לאורכן; ושרידי השריפה: פנים שנוצרות בזיכרון אסון. ועדיין – פני טמטום, פני בטטה, שהרוח מהן והלאה. וה"בצלם" אין.

לא פחות משסדרת ה"מסכות" של רינה קמחי מהווה וידוי קיומי מר ונוקב, היא מאשרת "פואטיקה" של יצירה קראמית: המעשה הקראמי כביריאת גולם וכמעשה אפייה:

יד ואדמה. הלישה מהותית היא. היד האוחזת באדמה. לא אזמל, לא פטיש: יד ואדמה. זהו הילד המשחק בצרכיו, זהו המבוגר הלש את בצק. הקשר לעולם המזון ראשיתו כבר כאן. [...] הבליעה היא ממהות חווית מדיום החרס. צורך האכילה הוא היבט יסוד של אמנות החימר.²

ובה בעת, היצירה הקראמית, כך אומרת לנו רינה קמחי ב"מסכותיה", היא מאבק איתנים בין יצר הבריאה לבין כוחות הכיליון והתווה. המסכה, מעבר לתפקודה הפסיכולוגיים כ"פרסונה", היא, כידוע, אביזר יסוד בפולחנים שבטיים של מיגור כוחות רע. דומה, שהאמנית מבקשת לגרש שדים קיומיים – שלה, שלנו – באמצעות עיצוב מסכותיה, עיצוב שהוא, כאמור, גם טקס "אפייה" לקראת סעודת חג. ואם שכחנו: "חג" פירושו קורבן.

בראשית שנות ה־60, בין הלימוד אצל הדוויג גרוסמן לבין הלימוד ב"בצלאל החדש", חייתה רינה קמחי שנתיים בחוף־השנהב שבאפריקה, ושם – בשוקי

1 גדעון עפרת, "לחם חיינו, לחם מותנו", אתר "המחסן של גדעון עפרת", דצמבר 2010, קטגוריה: האמנות כדימוי וכסמל.

2 ראו הדוגמאות לאורך המאמר הנ"ל.

3 גדעון עפרת, "אמנות החימר: בין אכילה לבין קורבן", "כאן", אמנות ישראל, ירושלים, 1984, עמ' 162.



אמי, בית נפש, 1977, יציקת ברונזה, 19x23x16
My Mother, Soul Holder, 1977, cast bronze, 16x23x19

הערים, אצל השבטים ובמוזיאון שבאביג'אן – חוותה המוני מסכות. עשרות שנים מאוחר יותר טיטול מסכת עץ אפריקאית ובה אך צמד חירי עיניים וסדק־פה צר וישר, תהפוך את המסכה ותיצוק חימר לתוך צדה הקעור. משייִשְׁלֵפוּ הפְּנִים־פְּנִים תמצא עצמה מצומרת ודומעת. ותשוב ותחזור לאותה מסכה, תשוב ותיצוק לתוכה, תשוב ותקים לתחייה ישויות מחוקות אברים ונאנקות תחת אצבעותיה.

נחזור אל "מאפייתה" של רינה קמחי: רע ומר גורל "לחם־הפנים": שהמסכה מגלה לנו פנים מעוכות, חבוטות, אבודות צלם אנוש, כאלו שמעט תוויהן נקברו תחת גלי עיוותים וסירוסים; ומה שבצבץ לרגע, נידון לשוב אל העיסה הבראשיתית, אך לא אל זו השלווה של תחילת הדרך, כי אם זו שְׁכוּלָה פצע וחבורה ומכה טרייה. אנחנו נזכרים: ב־2009 הציגה רינה קמחי בביה"ס לפיסול "בסיס" בנעורים, בית ינאי, תערוכה תחת הכותרת "אסתטיקה של הרס". כאן כיכבה קבוצה לא קטנה של "מסכות", שלא היו אלא סלעים מכורכמים, אכולי זמן ופגע, ספק אבני בליסטראות וספק מאובנים של ראשים גדועים ושרופים. למותר לציין, שגושי ה"אבן" הקראמיים הללו נעדרו אברי פנים (למעט שרידי פֶּה). שכן, הנפיחות והחבלות מחקו כל סימן אנוש. והרי לנו ה"תפיחה" של "לחם־הפנים" ממטבחה של רינה קמחי: נפיחות של פנים מוכות.

ואף על פי כן, המאמץ הנואש לשמירת הצֶלֶם, לאישוש האנושיות. שהנה, צביון של פנים ושיער לבשה המסכה, ולו גם רק כקו־מתאר. ובכל זאת, עדיין נעדרים רוב אברי החישה מהמסכות, מלבד – לעתים – עיניים, ובעיקר – פֶּה. שגם כאשר לא נותר מהפה כי אם פצע נוסף במסכת הפצעים האוכלים בְּפָנִים (וכלום אין עיני המסכה אף הן צמד פצעים?) – עדיין הפה הוא גיבורן של המסכות הללו. כי, ממסכה למסכה, הדגש הוא על הפה: מספר מסכות כמוהן כאגן אובאלי, אשר פה זעיר נפתח בתחתיתו מעל ל"סנטר". היעדר המבט, היעדר הקשב והיעדר הריח. פֶּה, בלבד. לאכילה? לזעקה? דומה, שהאגן מרמז על אגירה, ככל הנראה מזון. מסכות אחרות, ארכאיסטיות יותר, חובשות מעין כובע או שמסמנות בהפשטה תחום שיער, ובכל מקרה – עודן חפות מעין־אוזן־אף, ורק הפה בתחתיתן. ואם "נרגמה" מסכה באבנים כדוריות, עדיין הפה פתוח ונפער לרווחה בזעקה. וגם בגלגולים המופשטים ביותר של המסכות, המתח הנפחי־צבעוני יהיה בין כלל הראש המסוגנן במינימאליות לבין ה"פֶּה" (כהחסרה או כבליטה בדרגות סגנון שונות). וראו את המסכה עם צמד הידיים המותחות את הפה בכוח, להגדילו (כאן, האף והעיניים ישנם). העינוי העצמי הוא גם המאמץ

להעצמת הקול הנואש. רק בנדיר תאשר רינה קמחי את אברי החישה האחרים, דוגמת אף גזר נוסח פינוקיו במסכה צבעונית.

מכאן כבר אין דרך חזרה: המאמץ הבלתי נלאה ללבוש פנים, לסגל צביון אנוש, שב ומפיל את המסכות אל מרחבי הסבל והכיליון, והפנים – שוב ושוב – בבחינת קורבן לאלוה חסר רחמים המתעמר בבניו־בנותיו. ובהזכירנו לעצמנו, פעם נוספת, את הבטחת "האדם בצלם", אנו תוהים: כלום מייצגות המסכות הללו את דיוקן האל המוכה והחבול לא פחות משהן מייצגות את האדם המיוסר? רוצה לומר: האם הטקס שבו אנו צופים הוא טקס אשכבה לאדם ולא גם יחד? שהרי, רינה קמחי היא עצמה קראה למסכותיה "הסתר פנים", תוך שזכרה את מבטו של משה באלוהים, שם בנקרת־הצור ("וראית את אחורי, ופני לא יֵרְאוּ").

תאמרו: מסכה אינה פנים. מסכה היא תחליף פנים, דימוי בדיוני, אביזר תיאטרוני. אלא, שלא אלו הן מסכותיה של קינה קמחי. שכן, עסקינן במסכות מוות, מסכות שכמו־נוצקן הישר על פניו של האדם. ובמילים אחרות: המסכות הללו הן הן הפנים, פנינו. ראו את המסכה המפוסלת במתכונת קלאסית, אך זו שענינה כוסו ביחידה קראמית מלבנית ומחוררת, כאותם חרסים שהמצרים הקדומים נהגו לכסות בהם את עיני המתים. פיסול מוות, אמרנו. ובפסל מסכה אחרת, הפה המרובע פעור מתוך הפנים השחורות, עת – שוב – העיניים לוטות באותו משטח מלבני, שחירייו עשויים להזכיר את החושן של הכוהן הגדול (כלום חזרנו לבית המקדש?)... אלא, שהעיניים הלוטות הן, כאמור, העיניים המתות. והאם אין זו אותה רינה קמחי שעיצבה מיצב של פסלי "גניזה" קראמיים, שכולם כתבי קודש שנידונו לקבורה? כן, על זאת אנו שחים: על קבורת הקודש.

מסכות ומוות: ב־1977, בימים אחרונים לחיי אָמָה, בעיצומם של הכאב וטלטלת הנפש, יצרה רינה קמחי מסכה. וחתכה בפנים, והמסכה כזעקה אילמת, נטולת פה, פנים אל פנים מול החידלון. ממסכה זו תיוולד ב־1982 תערוכת מסכות של קמחי בגלריה "דבל" בעין־כרם. מעט מאוחר יותר כבר תיצוק האמנית "מסכת מוות" על פניה ותעבד את תבנית פניה לצורת ציפור.

וכך, אם לובשות מסכותיה של רינה קמחי פני חיה, אין זאת אלא שהרגרסה אל הבהמי היא אך החרפת האֶל־רוחניות והאנטי־שגב של המצב האנושי המיוצג בסדרה הנדונה. ואם לרגע, מִסְכָּת התמורות (הטרנספורמציות) החלה על המסכות מגלה, למרות הכול, קטע מכל, הטומן בחובו מין "ראש", מהי בשורת הראש הזה אם לא כיעור, מחלה (הפנים כגידול ממאיר). שהלוא בטרם הייתה אמנית שימשה קמחי אחות בבית חולים, ולא אחת פגשה בסימנים שנתנו

מחלות בפני חולים – נפיחות, הצטמקות, פצעים...

אלא, שרינה קמחי לא אמרה נואש במסכותיה. בצעד דרמטי, קיצוני ומפתיע, היא חצתה גבולות וז'אנרים, עברה מהטרגדיה לקומדיה ומהסיטרא האקזיסטנציאלי לסיטרא אחרא: היא עברה אל הֶדְמוּנִי והמירה את מסכות הקורבן במסכות החינגא הקרניבאלית: הנה היא חורצת לשון שחורה וארוכה; הנה היא מוציאה לשון בשרנית אדומה (ולו גם מהפנים המעוותות, ולו גם העין שפוכה); הנה היא מוציאה בועה מפי המסכה (כן, למסכות ה"קומיות" הללו צביון אנטומי "תקני" ברובן); הנה היא פולטת פנכה מפתיעה מהפה. עתה, הפה הנסתם (הד לסתימות פה למיניהן) הוא גם הפה המגיב: כן, סוף סוף, הפה מחצין, הפה בורא, ולא עוד כסדק או פצע הנסתמים כגלד. פֶּה גדול, פֶּה מתריס; הפה האוכל (זה שאכל את "לחם־הפנים") הוא עתה הפה הפולט.

דומה, שרינה קמחי עברה מרובד ההכרה הקיומית לרובד העמוק יותר, הנפשי-תיאולוגי, של ארכיטיפ ה"טְרִיקְסֵטֶר" היונגיאני ("ארכיטיפים", קראה האמנית לקבוצה מרכזית של מסכותיה הארכאיות והמופשטות יותר, אלו שחריץ רוחבי וצר, או נקב בלבד, חרוצים בהן). שמסכותיה הפכו לפני ליצנים – אך ליצנים דמוניים, ליצנים שהם גם רוחות ושאר כוחות על-טבעיים המתעללים בנורמות ההכרה והמוסר. ובהתאם, מסכותיה הסבילות/סובלות של קמחי הפכו למסכות פעילות, הבזות וחורצות לשון לגורל ולא.

אלא, שאז מתגלות מסכות התכריכים, אותן מסכות של פְּנִים חבושות ברצועות לבנות, השבות ואוטמות את הראש, את המבע, את שמץ האברים, את הקול, ודנות את הפנים לקבורה. ואז מתחוויר שהחגיגה הקומית הייתה הצחוק שבטרם הדומייה הסופית, ואפשר שחריצות הלשון המתריסות, המקניטות, לא היו אלא מופנות מהשטן לעברם של אדם ואל הנופחים יחדיו נשמתם ברקוויאם חזותי-קראמי אחד ארוך ומפותל.

חזרנו, אם כך, אל "בית המקדש" של רינה קמחי, ניצבים אצל "שולחן־הפנים" ואומרים: רינה קמחי באה אל הקודש ככהנת, אך יותר משהיא מעלה בקודש – היא מועלת בו בראי מצבו של האדם. מסכותיה, כיכרות "לחם־הפנים" שלה, הן קינה, אך גם קריאות תיגר ומרד כנגד המרומים.



בית נפש, 2014, בניית יד, אנגוב, אבנית, 19x33x6.5
Soul Holder, 2014, hand built, engobe, 6.5x33x19

בטחה רוגעת / המקום שבו נמצא האדם

גארת' מייסון

אתגר מעניין הוא לכתוב על יצירתו ועל עבודתו של חבר אמן. לצורך זה אין לרשותי אלא רשמי בלבד, אך בהם אני בוטח. אינני מכיר את רינה קמחי היטב ולא בר-סמכא מובהק אני ליצירתה. נפגשנו ב־2009, כשנמנינו עם המרצים והמציגים בסימפוזיון הבינלאומי "ימי האמנות" שהתקיים באוניברסיטת אתאטורק שבאיזמיר, טורקיה. הבחנתי בחום ובישירות שאפיינו את התנהלותה עם החברים האמנים. שיחותינו חדרו מיד אל לב העניינים הקשורים בתהליכי היצירה ובעבודות המוצגות. שוחחנו על החוויה של "היות אמן" ועל תפקידם ומקומם של רגשות בתהליך העשייה האמנותית.

רוגע ושקט הן תכונות שאינן שכיחות. בצפון אנגליה קיימת אמירה על "אדם אמתי" שאין בו "צדדים". זו האמת על רינה קמחי. היא "שם" באופן קונקרטי – נוכחת וחשופה. נוכחות של אמת היא זו, של אמון, של חיים שנחוו. ידעתי שאני ניצב מול אדם שאינו נגרר לקשרים שטחיים. כמו כן, מרתק ונוגע היה מבטה החודר לא חשש, מלווה בנכונות להתערב ולעסוק בסוגיות השונות. לעולם איננו יודעים מי יהיו המורים שלנו.

רינה ועבודותיה חד הן. מה המיוחד שמשך את תשומת לבי? אני זוכר את דבריה על המקום. המקום הזה ש"מאחורי המסכה... שם נמצא האדם". העבודות אינן מתיימרות, לכאורה, אך הן משרדות חקר חווייתי ועומק רגשי. אובייקט שעשוי היה להיות סוללה או חלק ממבוך נותן תחושה שאינה מרפה של איום וקלאוסטרופוביה. הצורה סגורה, שסועה וחלודה, כמו ניזוקה מפגעי הזמן או מאלימות. האם זהו ריק של גולם או שריד של נשק שכוח, או שמא כלי עבודה בלתי מוגדר שהתעוות על ידי כוח בלתי ידוע. ושמא פנים הם אלה, כן, בבירור "פנים", המייצגים משהו טורדני, טרום־אנושי, טרום־הומאני ...

בשימוש של האדם חָמָר הוא העתיק שבחומרים. קולו מהדהד כשהוא נתון בידיים הנכונות. רינה מאפשרת לו לדבר במיומנות ובכישרון, במינימום התערבות, בעיקר בסדרת המסכות שלה. הטיפול בפני השטח הוא חסכוני: קמט,

קפל, קרע, שסע, שקע... פעולות אלה הופכות בידיה מרשימות ביותר, ואילו אנו כמתבוננים מאותגרים לחדור פנימה עם הפרשנויות האישיות שלנו. היא אינה עוסקת ב"נראה", "קישוטיות" אינה כלולה בארגז כליה. עבודתה היא מאמץ לקשור את פני השטח, את הצורה, עם החלל הפנימי. עבורי זוהי נקודה חשובה הנוגעת לחיינו הפנימיים והחיצוניים. בחיפושיי אחר ייצוג נאמן לחיי הפנימיים הכרתי את הצורך להביא את חומרי העבודה אל סף ההרס, אל הקצה. כיצורים אנושיים אנו מסוגלים לחוות מנעד רחב של רגשות, ובכל זאת ככל שנרצה, איננו יכולים להתעלם מאירועים חיצוניים. אני מזהה בעבודתה של רינה את החיפוש אחר מקום בטוח בעולם מאוים ולעתים קרובות בלתי יציב. נראה לי שהיא אינה חוששת מהתמודדות. היא הרפתקנית בחקירת עצמה ובחקירת החומרים שעמם היא בוחרת לעבוד.

בסיכומי של דבר אנו זוכים לקבל הצצה אל המסכה הקולקטיבית שלנו ומתוודעים לאומץ להביט ישירות, ללא חשש, אל "המקום הזה... המקום שבו נמצא האדם".

להיות נוכחת

שלומית באומן

הכרתי את רינה קמחי ב־1981. קצת יותר מדור מפריד בינינו. הייתי כמו לוויין מרחף, כמה חודשים לפני השירות הצבאי. סיימתי אז לימודים בסדנה לקרמיקה במכון לאמנויות תל חי, וכנערה שגדלה בפריפריה, בקיבוץ עמיר שבגליל העליון, התמלאתי ברצון להרחיב אופקים. בניגוד למקובל באותה תקופה בקיבוץ (הייתי אמורה להישאר בו ולעבוד ברפת) קיבלתי את ההזמנה של רינה לעזור לה כאסיסטנטית בעבודה על תערוכה בגלריה "דבל" בעין כרם. באותה תקופה הייתה "דבל" מוסד תרבות ירושלמי מרכזי, גלריה מבוססת לאמנות ישראלית ובין־לאומית, ורינה, שחצתה אז את הקווים, הציגה שם את יצירות ה־Ceramic Art הייחודיות שלה.

שכרתי חדר קטן בנחלאות והייתי מתייצבת יום בבייתה הציורי של רינה בשכונת רחביה. החוויה הייתה כוללנית מאוד: ירושלים של יום ושל לילה, קרירות של אבן, תה צמחים חם על מזרונים בבתי תה, בית מרחץ טורקי, פאבים, עיר עתיקה. אצל רינה: חומריות, אוכל בריא, רהיטי עץ, שטיחים, סטודיו ובית מעורבבים ללא גבולות. מראות מבלבלים ומשלימים: ממופשט מהפנט לכלים אמורפיים מטרידים לעתים. משימושי לפיסולי. הרבה מכלים. צבע חום. מארכאי למודרני. נפגשתי עם אווירה של חיפוש, של התלבטות אין סופית אחרי אמת חומרית. היה זה חיפוש שורשי שמקורותיו בצבעוניות המקומית לפי מורשתה של הדוויג גרוסמן (1902-1998). בקמאי ובחומרי של יצחק דנציגר (1916-1977) ובחיבור שלהם עם השפעות פרימיטיביסטיות ועם אמירה אישית. חשתי הזדהות ופליאה מהמפגש המשותף וגם עלו שאלות רבות.

קמחי מייצגת דור ביניים המחפש את דרכו: מצד אחד, תלמידתה של גרוסמן בראשית שנות ה־60 – היא למדה בסדנה שלה ושל רוזי להמן (1903-1977) בגבעתיים – ומצד שני מחפשת שפה אישית חדשה. היא נזכרת:

האמת היא שהאוירה בסטודיו והפגישה עם הדוויג ורודי להמן השפיעו עלי מאוד. הטוטאליות שלהם והמחויבות לאמנות. הדייקנות וההתכוונות... בשעתו דיברתי על זה כמו על עבודה בבית מקדש כלשהו, והתלמידים היו כמו כוהנים משרתים בקודש. היינו צריכים לעבור טקס חניכה. התלמידים היו מכורים לגמרי להדוויג ולרודי ומחויבים לסטודיו ולעבודה. היו בינינו יוצרים כמו גדולה עוגן, משה שק, דורון בר אדון, שושנה היימן, אמנון ישראלי ואחרים. היום זה נשמע קצת מוגזם אבל הם היו מאוד קיצוניים וקידשו את האמנות. השיחות בסטודיו ובמטבח היו תמיד רק על אמנים, אמנות ותרבויות. מהמקום שאני באתי ממנו אף אחד לא ידע ולא התעניין בדברים האלה ועלי חשבו במשפחה שפשוט כדאי לתת לילדה לשחק. זה יעבור לה... בהמשך הדרך גם אני נהייתי טוטאלית.

בשלב מסוים טענה גרוסמן כלפי קמחי כי היא "מפונקת שראתה יותר מדי אמנות בעולם". הקשר האישי ביניהן נותק, למרות שניתן לראות בפרספקטיבה של זמן את הקשר השפתי בין יצירתן ואת השפעותיה של התקופה. בשנות ה־80 של המאה העשרים רינה מגלמת ביצירתה את המורכבות של יוצרת הנאמנה לשפה חומרית שבמרכזה החומר הקרמי, ומנסה לפלס את דרכה כאמנית פלסטית. היא חווה את הקשיים של יוצרת המבקשת לגשר בין שני שדות: השדה החומרי ושדה האמנות הפלסטית הישראלי, אשר הופך בשנות ה־80 לקונספטואלי וביקורתי, ממודרניסטי לפוסט־מודרניסטי. ההיצמדות האדוקה לחומריות כלשהי אשר נדחתה על ידי שדה האמנות עד לפני כעשור. באותה תקופה קמחי מגלמת בעיני את המורכבות הזו. את הניסיון לפרוץ את תקרת הזכוכית (או החומר...), אך בה בעת להשתמש בה כחומת הגנה. המחלוקת עם גרוסמן מסמנת שינוי. בשנות ה־80 קמחי היא נציגה של דור חדש המתכתב מצד אחד עם המשמעויות שבין אדמה למקומיות ומצד שני עם מגמות חדשות ובין־לאומיות. מכלים לאחסון וכלי עבודה חקלאיים הם חלק בלתי נפרד מהפרטואר הצורני המשפיע על השימוש שלה בחומר ועל עולם הצורות שהיא בוחנת, חוקרת, יוצרת. כלי עיבוד, הכלה ועבודת אדמה משמשים אותה בערבוביה. בשיחה על מקורות ההשראה שלה היא מסבירה:

חלק מהמשפחה שלי מצד אמי היו חקלאים מרוסיה. חלק ניכר מילדותי ביליתי איתם ואצלם במושב מרחביה. בהרבה מההרצאות שלי התייחסתי אל עבודתי בקרמיקה כאל עבודה חקלאית, לא רק בגלל הקשר לאדמה אלא בעיקר בגלל שכמו בחקלאות – כיוצרת קרמיקה אני צריכה להיות שם. להיות נוכחת ולפקח על התהליכים: שלא ישתבשו, לשלוט על קצב הייבוש, על הרטיבות, האם חם קר וכו'. לשוב להתבונן על היצירה ולהתחבר אליה כל הזמן ממקום בלב.

עבורי כמתבוננת צעירה, החיבור עם הממד החקלאי ביצירה של קמחי היה טבעי. אני מגיעה מרקע חקלאי, ונפגשת לראשונה עם רינה אחרי נעורים שמהותם שעות על שעות של בילוי במרחבים טבעיים, בשדות, מטעים ורפת. מהות שבמרכזה חוויה טעונה של מימוש הפנטזיה: נערה קיבוצניקית, חקלאית הנוהגת בטרקטור וחולבת פרות אך גם מפקפקת, שואלת שאלות וסודקת נורמות. כלי עבודה וכלי הכלה התמוזגו מבחינתי בבהירות שאין צורך לפרש אותה, כמו גם הכמיהה אל המופשט, אל השפה האמנותית. בהקשר זה, אני חושבת על המסכות שיצרה רינה עבור התערוכה בגלריה "דבל" כמבשרות את המגמה המנסחת קו תפר עדין שבין שימושיות לאמנות באמצעות יצירת מבעים מופשטים ואקספרסיביים כאחד. המסכות מצביעות בזמנית על אי-נוחות ועל איזון, על רצון להתייחס למצבים קיומיים, לפענח סוד, לבחון מהות אנושית. לחבר באופן בראשיתי וקונספטואלי בין גוף לחומר.

אולם, במקביל קמחי אינה זונחת את הכלי והמכל כנקודות מוצא שסביבן מתחולל החיפוש האינסופי. יחד עם חיפוש השפה החדשה שלה היא מגלמת הווייה בעלת שורשים עמוקים הנטועים בשאלות היסוד של הקרמיקה הישראלית: מה היא קרמיקה ישראלית? מה הופך אותה לכזו? האם ניתן (בשנות ה-80) להשתחרר משאלות אלו? האם אפשר ליצור מתוך שפה אוניברסאלית? מה בין שימושי לפיסולי? (המילה "עיצוב" עדיין לא הייתה שגורה אז בשיח...) האם ניתן לגשר ביניהם?

בשנות ה-40 של המאה העשרים התפרסם לראשונה ספרו רב ההשפעה של ברנרד ליץ' *A Potter's Book* (Bernard Leach, 1887-1979). ליץ' הוא אחד הקדרים שהשפיעו באופן מכריע על היצירה הקרמית במאה העשרים, הבוחנת את דרכה אחרי משבר הזהות שיצרה המהפכה התעשייתית. הספר בוחן מתוך הערכה רבה את הערכים המרכזיים של הקדרות כשפה של יצירה עממית או מסורתית

וכשפה עצמאית. ליץ' מדגיש בספר את התפיסה האינטואיטיבית של האובייקט הקרמי ואת ההכרח לבחון אותו "כישות בעלת חיים", בעלת "תכונות אנושיות" כגון אופי, חיוניות, מגע וכדומה. הוא שם דגש על החוויה במפגש עם האובייקט הקרמי ואיתגר את החשיבה האנאליטית המערבית תוך כדי שהוא מאמץ ערכים תרבותיים מזרח-אסייתיים. ליץ' נולד והתחנך בסין למשפחה אנגלית ושמר לאורך כל שנות יצירתו קשר מקצועי וחברי עם עמיתים מיפן ומסין, כמו שוג'י האמדה (Shoji Hamada, 1894-1978) ואחרים. הוא נחשב למגשר עיקרי בין תרבות המערב לתרבות המזרח ובכך השפיע מאוד על היצירה הקרמית המערבית: בן המערב המושפע מהמסורות ומתפיסות העולם החומריות של המזרח השואבות את השראתן מן הזן ומבקשות איזון אימננטי עם הטבע וקבלה של ה"מקריות" כערך. תפיסות אלו התגבשו אצל ליץ' וקהל היוצרים שהושפע ממנו כאנטיזה לתעשייה ולנגזרותיה המודרניסטיות.

אדמונד דה ואל (Edmund de Waal, b. 1964), הנחשב כממשיך דרכו של ליץ', הוא יוצר קרמי בעל השפעה רבה היום. בספרו "הארנבת בעלת עיני הענבר" מתאר דה ואל היסטוריוגרפיה חומרית (או היסטוריו-מטרי-גרפיה) של אוספי יצירות אמנות במשפחתו האירופאית מראשית המאה העשרים, שבמרכזה אוסף פסלוני נצקה (Netsuke) יפניים שרכש קרוב משפחה. דה ואל בוחן את ערכם של חפצים בתרבות ואת השתקפותה של התרבות החומרית באירועים היסטוריים ואישיים. החפץ עבורו הוא נשא של מידע תרבותי, טכנולוגי, היסטורי ואישי. הוא שואל שאלות לגבי יחסיו עם יצירות אמנות גבוהות ועממיות ועם יוצריהן. החפצים העוברים במשפחתו מנכיחים את "ההיסטוריה הקולוניאליסטית של החומרים" וחוקרים את "ההיסטוריה של החפצים" בתוך המאורעות ההיסטוריים של המאה העשרים. הכלים התיאורטיים המנוסחים על ידי דה ואל מאפשרים להבין את יצירתה של קמחי דרך פירוק והרחבת גבולותיהם של מונחים כגון מסורתי ועכשווי, עממי וגבוה, מושגי ושימושי. רק טשטוש גבולות בין מונחים אלו וההבנה שהעממי הוא גבוה ולהפך, שהשימושי הוא מושגי ולהפך, מאפשרים פענוח של יצירתה והבנה מלאה של מכלול פעילותה העכשווית של קמחי.

התקופה המיוחדת אצל רינה בירושלים הסתיימה. התערוכה בגלריה "דבל" נפתחה. תאריך הגיוס שלי סימן סוף של חוויה שהיה בה משהו מסביבת לימוד גילדאית שכזו, מעין Old School, שבה המתלמד חווה את העבודה בסטודיו של המאסטר מתוך התנסות, תחושה וחויית חיים. וזאת מהמקום הכי לא

אקדמי שאפשר: בבית המעורב בסטודיו, בריחות ובטעמי התבשילים, בקצב התפתחותם של הדברים, בשיטות העבודה האישיות, בשיחות האינסופיות. כל אחת פנתה לדרכה. התחלתי את לימודי במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, נסחפת בחובות האקדמיות ובעול הקיום. לאורך השנים נשמר קשר עם הרבה הערכה הדדית. כל אחת מפליגה בחיפוש שלה. לקראת התערוכה שתוצג במשכן לאמנות בעין־חרוד רינה יוצרת קשר: "אני צריכה מישור שידע לכתוב על העבודות שלי ויכניס אותן לקונטקסט מנקודת מבט בעלת ידע קרמי" היא אמרה. אני נענית ומגיעה לסטודיו שלה בקרית טבעון. הביקור מעלה זיכרונות ישנים ואני בודקת עם עצמי על מה אוכל לכתוב בהקשר של העבודות של רינה. מחליטה להשאיר את מלאכת הניתוח של העבודות לאחרים. מעדיפה לכתוב על החווייה שלי אצלם בסטודיו ולהכניס את החווייה הזו להקשר בין־דורי. לקשר ביני ובינה כקשר בין שני דורות של יוצרות בקרמיקה. כשהכרנו הייתה רינה חלק חשוב מדור שני של יוצרים מבוססים שפיתחו שפה עצמאית של יצירה. השייכות שלי ל"דור" כלשהו החלה כנראה בנוכחות שלי אצל רינה כבר אז.

מקורות:

שיחה עם רינה קמחי, סתיו 2014.

אשטון, ת. ס., **המהפכה התעשייתית 1760-1830**, תל־אביב, האוניברסיטה הפתוחה, 1982.

דה ואל, אדמונד, **הארנבת בעלת עיני הענבר**, תל־אביב, ידיעות ספרים, 2012.

קמחי, רינה, "ברנרד ליץ' 1887-1979, חייו ופעלו", 1280°C , **כתב עת לאמנות הקרמיקה**, 11, 2004, עמ' 32-35.

Leach, Bernard, *A Potter's Book*, London, Faber and Faber, 1976.



אגנות, מתוך "מים יבשים", 2000, (מיצב), גלריה פריסקופ, תל אביב
Basins, from "Dry Water", 2000, (installation), Periscope Gallery, Tel Aviv



עמוד, מתוך "אסתטיקה של הרס" (מיצב), 2009, ביי"ס בסיס, בית ינאי
Pillar, from "Aesthetics of Destruction" (installation), Basis School, Beit Yanai



קערית תה, 1991, אבניים, פורצלן, שריפת מלח, ג' 7, ק' 13
Tea Bowl, 1991, wheel thrown, porcelain, salt firing, h. 7, di. 13

שיטוטים בין חימר לחרס

רינה קמחי

המפגש עם המשכן לאמנות בעין־חרוד ועם אוצר התערוכה, יניב שפירא, חידדו אצלי את תחושת הזהות והקשר העמוק והמהותי עם החימר כמדיום. כך גם עם צורת הכלי/מכל כצורה קונקרטית, מטאפורית ומושגית. השיטוטים שלי בין החימר והחרס נראים לי בלתי נדלים וכאלה שאין להם תחליף. החימר בידיים הוא המשך הגוף והכלי הוא צורה שמכילה וגם מייצגת עולם ומלואו. ברצוני להרחיב במעט את הדיבור על החימר. ההתייחסות אל החימר, כמדיום וכנקודת מוצא, עשויה לכלול ולהבהיר אספקטים נוספים בעבודותיי.

בספרו 'המדיום האמנותי' מצביע גדעון עפרת על מישורים רעיוניים – פסיכולוגיים ומטאפיזיים – המסתתרים מאחורי הבחירות האמנותיות במדיום זה או אחר. הוא מציין את הגישות השונות לנושא זה לאורך ההיסטוריה ומגיע בסופו של דבר לזמננו ולהוגה הדעות האמריקאי מרשל מקלוהן שאתו הוא מזדהה. בספריו 'להבין את המדיה: שלוחות האדם' מ־1964 (עברית – תל־אביב: בבל, 2003), ו־'The Medium is the Message: An Inventory of Effects' (New York: Bantam Books, 1967) (יחד עם קונטין פיורה) טוען מקלוהן שכל מדיום הוא הרחבה מסוימת של עצמנו, ולהרחבה זו יש תוצאות, הן אישיות והן חברתיות.

האינטואיציה היא שהביאה אותי לבחירה בחימר, בצורה לא מודעת לחלוטין. מובן שהיו לעניין הסברים הגיוניים כאלה ואחרים. לאורך הזמן, וככל שחלפו השנים, הבנתי עד כמה עמוקה ומהותית הייתה הבחירה הזאת ועד כמה אני מזוהה עם החימר הזה ועם כל נגזרותיו. בפרק "אמנות החימר – בין אכילה לבין קורבן" שבספרו ממשיך עפרת לדון בצורה מעמיקה ומושכלת באמנות הקרמיקה בכלל, וכאן בארץ בפרט. אני מוצאת את עצמי כחלק מן התמונה שהוא מציג ואני מודה לו מאוד על כל מה שכתב. הטקסט עזר לי להבין את העבודות שלי עצמי, את המקורות ואת מקומם בתמונה התרבותית הכללית. גם בספרן של נונה אורבך ולילך גלקין 'רוח החומר: טיפול באמנות מהלכים והתנסויות' (חיפה: אח, 1997) בפרק העוסק ב"חומר" (כרך ג' עמ' 479)

מצאתי סימוכין רבים, ניסוחים והבנות למהות העבודה בחימר, הן הפרקטית והן הפסיכולוגית והרוחנית. בשיחותינו הועלה נושא בחירת המדיום האינטואיטיבית כמרכיב מרכזי שיחולל תכנים, תכונות והחלטות שישפיעו על דרכו האמנותית של היוצר בהמשך דרכו.

כמה מילים על כלי/מכל/צורה: עיבוד החימר, המדיום הראשוני, והפיכתו למכל/צורה הוא המשך ה"הרחבה של עצמנו" (מקלוהן). עצמנו כבני אדם בגוף הפיזי ובנפש. למכל/צורה יש נוכחות בחלל, יש תוכן ומשמעות במציאות. וככזה יש לו גם השפעות חברתיות, פסיכולוגיות ותרבותיות. ייחודן של הצורות החומריות-קראמיות הוא שהן חלולות, נוצרות כידוע מתוך החלל הפנימי שלהן, חלל שאותו יוצר האמן ורישומו ניכר על פני השטח החיצוניים. זהו משחק דרמטי בין פנים וחוץ, משחק של שליטה ואי-שליטה, התהוות משתנה בכל נגיעה ולחיצה, לקיחת סיכונים, דיאלוג, נקיטת עמדה וקבלת החלטות. נוצר אובייקט/מהות המורכב מחלל/מרחב פנימי – מחיצה/קיר/קליפה – ונוכחות בחלל חיצוני. פירוק האובייקט החומרי-קראמי למרכיביו הצורניים הוא נקודת מוצא הכרחית לפיתוחו ולהרחבת גבולותיו החומריים, הצורניים והפונקציונאליים. זוהי הדרך להגיע לתובנות חדשות, להעמקת תכנים וליצירת הקשרים אמנותיים.

להבנות האלה הגעתי בעיקר בזכות המפגש עם הקרמיקה היפאנית וההתבוננות בה. קעריות התה בטקס התה בנויות בהתאם לחוקי האסתטיקה הזן-בודהיסטית מן המאה ה-16. הוסבר לי שקערית התה היא ייצוג של היקום. כל חלק בקערית יש לו משמעות פילוסופית וייצוגית: על העיגוליות והחלל הפנימי של הקערית לתת תחושה של מרחב היקום; השוליים העליונים מייצגים את קווי האופק; השקעים הספירליים שבתחתית הקערית – את המים; סימני סיבוביות האובניים – את תהליך העבודה ואת האדם; והמראה החיצוני המחוספס – את סימני הזמן. אולי שכחתי משהו או משהו. כמוכן: "השלמות שבאי-השלמות"... והכול בקערית התה. כמו שאמר ידידי גארת' מייסון: "לעולם אינך יודע מי יהיה המורה הבא שלך".

המפגש עם עקרונות האסתטיקה הזן-בודהיסטית חיזק את מה שכבר היה נוכח בעבודתי: חספוס, חשיפת החימר ותהליכי העבודה, צמצום, הימנעות מקישויות ומריבוי פרטים. תכונות אלה התחברו גם לאידיאלוגיות התרבותיות של התקופה ולשפת האמנות המודרניסטית.

בשלבים מוקדמים גלשה יצירתי גם למרחב הפיסולי. החשיבה הפוסט

מודרניסטית שהתחילה לחלחל אל עולם האמנות בשנות השמונים שחררה ונתנה גם לי מקום לביטוי אישי ונהיר יותר. היה בי צורך להגיב לשינויים סביבתיים ואקולוגיים מטרידים, למצבים חברתיים ולבעיות אישיות. בשלב זה התחילו להיווצר ציפורי הטרף, העבודות המשולבות בברזל ("פירות מלחמה"), הקרשים השרופים והשחורים, זרי הפרחים החנוטים בפורצלן, מיצב "הגניזה", "המסכות" ("לחם הפנים") שאני מכנה אותן "בתי נפש", ולאחרונה – נושא המכלאות.

חלק ניכר מן העבודות נוגע בנושא המוות. אין זורק השתקפות של המציאות הקיומית שלנו אלא גם ממאפייניה הקדומים של אמנות הקרמיקה בכלל, הקשורים במדיום האדמה/חימר, בתהליכי העבודה ובדימוי המטאפורי של המכל. מאחר שרוב העבודות (כולל המסכות/בתי הנפש) בנויות על עקרון המכל הרי שיש בהן תמיד גם חלק אופטימי הקשור בחיים ובסממני חיים הקשורים במזון, במקומה של הנפש, באלכימיה, בלידה או בבקיעה מחדש.

התערוכה והספר המלווה אותה מאפשרים לי לסכם תקופה. ברצוני להודות לגליה בר-אור וליניב שפירא מהמשכן לאמנות, עין-חרוד, שהזמינו אותי להציג בחללי המשכן. אני מודה לכל הכותבים בקטלוג שניאותו לצלול אל נבכי יצירותיי על מנת לשלוף משם את תובנותיהם הנאורות. כמו כן תודתי העמוקה לכל חבריי הנאמנים שעמדו לצדי בתלאות ובטלטלות שעברו עלי: לישעיהו איש גבאי, לחגי רוגני ונעמי נמרוד, לנונה אורבך, לדורותה ביאלס, לזיוה גלס ושמשון לבני, לידידי אלון מרמור, לענת נגב, לגארת' מייסון, שלמרות המרחק היו לו תמיד מלים נכונות. למשפחתי: לתמר בתי, לנכדיי אדם ושאוּל ובני משפחותיהם ולנכדי דניאל. לאיאן גרינבלט היקר שהלך מאתנו לפני שבועות אחדים, ולעוד רבים אחרים.

בין חמר לחרס

ישעיהו איש גבאי

בין חֲמֵד לַחֲרָס / יִשְׁעֵיהֶן אִישׁ גִּבָּא

בין חֲמֵד לַחֲרָס

בין בִּנְיָה לַחֲרָס

בין מִצַּר לַדֶּרֶךְ

בין כִּתְיָה לַבֶּרֶךְ

שִׁירֹת

שִׁנּוֹת

שִׁיחֹת

שִׁנּוֹת

בין חֲמֵד לַחֲרָס-שִׁירֹת-מִשְׁקָעִים וּנְקִיפֹת

גִּבְתֵּי רִים וְנִגְיפֹת

מִדְּרָכִים וּנְבִיטֹת

מִדְּרָשִׁים וּנְבִיעֹת

בין בִּנְיָה לַחֲרָס-שִׁנּוֹת-מִצְמֹרִים וּתְפִילֹת

מִסְתֻּרִים וּתְהִילֹת

מִכְלֻלִים וּתְחִינֹת

מִכְשֻׁלִים וּתְחִיגֹת

בין מִצַּר לַדֶּרֶךְ-שִׁיחֹת-מִאֲבָקִים וּמַחִילֹת

מִאֲגָרִים וּמַסִּילֹת

מִאֲלָנִים וּתְהִילֹת

מִאֲפָרִים וּמַגִּילֹת

בין כִּתְיָה לַבֶּרֶךְ-שִׁנּוֹת-מִחֲצָבִים וּמִצֹּר

מִחֲצָבִים וּמִצֹּר

מִחֲמָדִים וּמִצֹּר

מִחֲמָלִים וּמִצֹּר

כלי קיבול ואגירה

Holding and Storing Vessels



אבן מים, 1994, בניית יד, אנגוב, זיגוג, אבנית, 25×28×15
Water Stone, 1994, hand built, engobe, glaze, stoneware, 15×28×25





אבן מים, 1994, בניית יד, אנגוב, זיגוג, אבנית, 25×31×15
Water Stone, 1994, hand built, engobe, glaze, stoneware, 15×31×25







תיבה, 2000, עבודת יד, אנגוב, זיגוג, אבנית, 27x40x36
Casket, 2000, hand built, engobe, glaze, stoneware, 27x40x36



אגן, 2000, בניית יד, צובענים, זיגוג, אבניית, ג' 19, ק' 37
Basin, 2000, hand built, colorants, glaze, stoneware, h. 19, di. 37





מימייה עם כוס, 2004, בניית יד, אנוגב, זיגוג, אבנית, 19x35x25
Canteen with Cup, 2004, hand built, engobe, glaze, stoneware, 19x35x25





גב ומאגר, 2004, בניית יד, אנוגוב, זיגוג, אבנית, 30x34x24
Pool & Water Holder, 2004, hand built, engobe, glaze, stoneware, 24x34x30







כיסים, 2007, אבניים, טרה סיגילתה, מלחי ברזל, 13x16x18
Pockets, 2007, wheel thrown, Terra Sigilata, metallic salts, 18x16x13





כיסים, 2007, אבניים, עבודת יד, אנוב, זיגוג, אבנית, 15x28x25
Pockets, 2007, wheel thrown, engobe, glaze, stoneware, 25x28x15





כיסים, 2007, אבניים, עבודת יד, זיגוג, אבנית, 17x37x30
Pockets, 2007, wheel thrown, hand built Glaze, stoneware, 30x37x17,





מבוך, 2013, בניית יד, מלח ברזל, אבנית, פורצלן, ג' 5, ק' 37
Labyrinth, 2013, hand built, ferric sulphate, porcelain, stoneware, h. 5, di. 37

מובילי מים

Water Conduits



גב, 2004, בניית יד, אנגוב, אבניית, 18x40x32
Pool, 2004, hand built, engobe, stoneware, 18x40x32





שלוש תעלות השקיה, 2014, אבניים, בניית יד, אנגוב, אבנית, ג' 9, ק' 14 כ"א
Three Irrigation Channels, 2014, wheel thrown, hand built, engobe, stoneware, h. 9, di. 14 each





מכלאה (צד א'), 2015, בניית יד, חימר מעורב בתוספת חומרים אורגניים, מלח ברזל, אבנית, 15×40×10
Fold (side a), 2015, stoneware hand built, clay with organic matter, ferric sulphate, 10×40×15





אמת מים, 2015, עבודת יד, חומרים אורגניים, מלח ברזל, אבנית, 6x53x9
Aqeduct, 2015, hand built, ferric sulfate, organic matter, stoneware, 6x53x9





מבנה עם תעלה, 2012, בניית יד, צירוף מקרי של חמרי קרמיקה, 22x29x11
Structure with Canal, 2012, hand built, arbitrary combination of clays, 22x29x11





מכלאה, 2014, בניית יד, אנגוב, אבנית, 9x30x16
Fold, 2014, hand built, engobe stoneware, 9x30x16





כף, 2008, בניית יד, זיגוג, 12.5x28x6
Scoop, 2008, hand built, glaze, 6x28x12.5

כלי איסוף ועבודה

Work and Gathering Tools



יעה, 2000, בניית יד, אנוגוב, אבנית, 43x24x20
Scoop, 2000, hand built, engobe, stoneware, 20x24x43





יעה, 2000, בניית יד, אזוב, חזזית, אנגוב, אבנית, 40x24x20 כ"א
Scoop, 2000, hand built, moss, lichen, engobe, stoneware, 20x24x40 each





שלושה כלי עבודה, 2005, בניית יד, זיגוג, אבנית, 15×25×2.5 כ"א
Three Work Tools, 2005, hand built, glaze, stoneware, 2.5×25×15 each





שני כלי עבודה, 2005, בניית יד, זיגוג, אבנית, 13x23x7 כ"א
Two Work Tools, 2005, hand built, glaze, stoneware, 7x23x13 each





שני כלי עבודה, 2008, בניית יד, אנגוב, צובענים, אבנית, 10x26x5 (הגדול מביניהם)
Two Work Tools, 2008, hand built, engobe, colorants, stoneware, 5x26x10 (the largest)





כלי עבודה, 2008, בניית יד, אנוגוב, צובענים אבנית, 11×14×2.5
Work Tool, 2008, hand built, engobe, colorants, stoneware, 2.5×14×11





כלי עבודה, 2008, בניית יד, אנוב, אבנית, 12×23×6
Work Tool, 2008, hand built, engobe, stoneware, 6×23×12





כף על מעמד, 2005, בניית יד, אנוגוב, אבנית, 20x30x9
Scoop on Base, 2005, hand built, engobe, stoneware, 9x30x20





כף, 2008, בניית יד, אנגוב, אבנית, 15x29x8

Scoop, 2008, hand built, engobe, stoneware, 15x29x8





כלי/מסלולים, 2013, בניית יד, אנוגוב, אבנית, 12x20x9
Work Tool/Lanes, 2013, hand built, engobe, stoneware, 12x20x9

מכלאות

Folds



כלי עבודה/מכלאה, 2014, בניית יד, אנגוב, זיגוג, אבנית, 14x21x8
Work Tool/Fold, 2014, hand built, engobe, stoneware, 8x21x14





כלי עבודה/מכלאה, 2014, בניית יד, אנוגוב, אבנית, 24×38×5
Work Tool/Fold, 2014, hand built, engobe, stoneware, 5×38×24





שני כלי עבודה/מכלאות, 2014, בניית יד, אנגוב, צובענים, אבנית, 23×33×10 כ"א
Two Work Tools/Fold, 2014, hand built, engobe, colorants, stoneware, 10×33×23 each





שתי מכלאות/מחסות, 2014, בניית יד, אנגוב, אבנית, 40x40x7 (הגדול מביניהם)
Two Folds/Shelters, 2014, hand built, engobe, stoneware, 7x40x40 (the largest)





מכלאה/מחסה (גב), 2015, בניית יד, אנגוב, אבנית, 13x26x19
Fold/Shelter (back), 2015, hand built, engobe, stoneware, 13x26x19





מבנה, 2013, בניית יד, אנגוב לבן, אדמית, $10 \times 39.5 \times 27$ / $11 \times 46 \times 22$
Structure, 2013, hand built, white engobe, earthenware, $22 \times 46 \times 11$ / $27 \times 39.5 \times 10$





מחסה/מכלאה, 2015, בניית יד, אנגוב, אדמית, 28×45×9
Shelter/Fold, 2015, hand built, engobe, earthenware, 9×45×28





תעלה/מכלאה, 2015, בניית יד, אנוב, אבנית, 20×35×8
Canal/Fold, 2015, hand built, engobe, stoneware, 8×35×20





טבע

—

Nature



סירה כחולה, 2012, בניית יד, אנגוב, פורצלן, אבנית, אדמית, 12x45x14
Blue Boat, 2012, hand built, engobe, porcelain, stoneware, earthenware, 12x45x14





משקעים, 2014, חימר, פורצלן, אבנית, אדמית, טוף, בזלת, זכוכית ברזל, 13x50x23
Sediments, 2014, clay, porcelain, basalt, glass, iron, 13x50x23





אוד מוצל מאש, 2012, אדמה, 10x45x8

Survivor, 2012, soil, 8x45x10





קליפת עץ, 2012, בניית יד, אבנית, 19x37x7
Tree Crust, 2012, hand built, stoneware, 7x37x19





אבן/צמרת, 2003, בניית יד, אנוגוב, אבנית, 18×43×39
Stone/Tree Crown, 2003, hand built, engobe, stoneware, 18×43×39





אבן/צמרת, 2003, בניית יד, אנגוב, עופרת, אבנית, 32x44x23
Stone/Tree Crown, 2003, hand built, engobe, lead, stoneware, 23x44x32





ברוך שרוף, 2003, תבליט, בניית יד, אנגוב, אדמית, 9x61x27
Charred Cypress, 2003, relief, hand built, engobe, earthenware, 9x61x27







עץ שרוף, 2003, בניית יד, אנוגוב, עופרת, אדמית, 23x52x6
Charred Wood, 2003, hand built, engobe, lead, earthenware, 6x52x23





אבן, 2005, בניית יד, אנגוב, זהב, אדמית, 10x32x21
Stone, 2005, hand built, engobe, gold, earthenware, 10x32x21





אבן, 2005, בניית יד, אנוגוב, זהב, אדמית, 21x32x10
Stone, 2005, hand built, engobe, gold, earthenware, 10x32x21



שלוש אבנים, 2005, בניית יד, אנוגוב, זהב, אדמית, 10×32×21 ס"מ

Three Stones, 2005, hand built, engobe, gold, earthenware, 10×32×21 each





בית נפש, 1978, בניית יד, אבנית, 20x36x31
Soul Holder, 1978, hand built, stoneware, 20x36x31

בתי נפש

Soul Holders



בית נפש, 2013, בניית יד, אנגוב, מלח ברזל, אבנית, 18x32x7
Soul Holder, 2013, hand built, engobe, ferric sulfate, stoneware, 7x32x18





בית נפש, 2009, בניית יד, אנוגוב, אבנית, 16x21x8
Soul Holder, 2009, hand built, engobe, stoneware, 8x21x16





בית נפש, 2009, בניית יד, אנוב, אבנית, 10x40x21
Soul Holder, 2009, hand built, engobe, stoneware, 10x40x21





בית נפש, 2009, עבודת יד, צובעונים, אבנית, 17x23x3
Soul Holder, 2009, hand built, colorants, stoneware, 3x23x17





בית נפש, 2012, בניית יד, אנוב, צובענים, אבנית, 16×34×6
Soul Holder, 2012, hand built, engobe, colorants, stoneware, 6×34×16





בית נפש, 2010, בניית יד, אנוגוב, אבנית, 24x29x7
Soul Holder, 2010, hand built, engobe, stoneware, 7x29x24





בית נפש, 2009, בניית יד, אנוגוב, זיגוג, אבנית, 11x5x9
Soul Holder, 2009, hand built, ebogob, glaze, stoneware, 9x5x11

רינה קמחי

ילידת ירושלים, 1934
גרה ויוצרת בקריית טבעון

השכלה

1952 – ירושלים, בגרות, הגימנסיה העברית ירושלים
1955 – ירושלים, בית הספר לאחיות מוסמכות
"הדסה"
1956–1958 – הולנד, אמשטרדם, Kunstneivehietschol, בית הספר לאמנות ואומנות (לימים Rietveld Academy of Art & Design)
1960–1961 – רמת גן, לימודי קרמיקה. הדוויג גרוסמן
1963–1966 – ירושלים, האקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל", קרמיקה
1968 – מיין, ארה"ב, Haystack mountain school of crafts
1971 – מיין, ארה"ב, Haystack mountain school of crafts
1971–1972 – ארה"ב, משיגן, Cranbrook Academy of Art
1986–1988 – ירושלים, מכון ואן ליר, סמינר "אמנות, תרבות, חברה"
1995 – קריית טבעון, מכללת אורנים, העשרה אינסטרומנטלית
1997 – ישראל, MFA אקוויזואלנט, המועצה להשכלה גבוהה
2005–2010 – חיפה, בית המדרש ע"ש ליאו בק, "ארון הספרים היהודי", ארי אלון

עבודה – הוראה – הדרכה

1963–1966 – ירושלים, אוניברסיטה עממית, הדרכה
1964–1971 – ירושלים, "יד לקשיש" בית מלאכה לקרמיקה, ניהול, הדרכה, עיצוב וייצור
1973–1978 – חיפה, אוניברסיטת חיפה, החוג לאמנות, הוראה
1978–1989 – באר שבע, המרכז לאמנות חזותית, הוראה
1980–1981 – תל אביב, בית חרושת "לפיד", עיצוב מוצרים
1981–1983 – שפיים, חוף השרון, בית ספר למבוגרים, הוראה
1989–2000 – קריית טבעון, מכללת ארנים, המכון לאמנות, הוראה

1990–2000 – קריית טבעון, כפר תקווה, מקום לאנשים עם צרכים מיוחדים, הדרכה
1995–1997 – תל חי, מכללת תל חי, מחלקה לקרמיקה, הוראה
1996–1997 – כפר סבא, מדרשת בית ברל, קלמניה, הוראה
1997–1998 – שפיים, חוף השרון, בית ספר למבוגרים, הדרכה
2000–2010 – חיפה, מוזיאון חיפה לאמנות, הדרכה
2000–2010 – חיפה, מוזיאון טיקוטין לאמנות יפנית, הדרכה

תערוכות יחיד

1971 – ירושלים, בית האמנים
1980 – תל אביב, מוזיאון ארץ ישראל; אוצרת: עוזיה זבולון
1982 – ירושלים, גלריה "דבל"; אוצרים: רות ואטין דבל
1983 – באר שבע, המרכז לאמנות חזותית
1986 – ירושלים, גלריה "דבל"; אוצרים: רות ואטין דבל
1991 – ירושלים, בית "אות המוצר"
1994 – רמת גן, בית אהרן כהנא; אוצרת: אינה ארואטי
2000 – תל אביב, "פריסקופ" גלריה לעיצוב; אוצרת: שרי פארן
2003 – קריית טבעון, גלריית "יד לבנים"; אוצרת: אסתי רשף
2003 – הרפובליקה הצ'כית, צ'סקי קרומלוב, גלריה לעיצוב ופיסול; אוצר: מירוסלב פארל
2004 – אוניברסיטת חיפה, גלריית הספרייה; אוצרת: ד"ר רות כהן
2005–2007 – רמת גן, אשכול פיס, "אוהל שם"; אוצרת: נועה טל
2009 – בית ינאי, "בסיס", גלריה בבית ספר לפיסול וציור
2015 – עין חרוד, משכן לאמנות עין חרוד; אוצר: יניב שפירא (קטלוג)

תערוכות קבוצתיות נבחרות בישראל

- 1970 - תל אביב, "קרמיקה 70", מוזיאון תל אביב (בית דינגוף); אוצר: יוסף בלומנטל (קטלוג)
- 1975 - יפן, גלריה הוראס ריכטר; אוצר: הוראס ריכטר
- 1976 - תל אביב, מוזיאון ארץ ישראל; אוצרת: עזה זבולון
- 1978 - תל אביב, "אחרי סיני", גלריה ג'ולי מ.
- 1982 - ירושלים, "מישוש", מוזיאון ישראל, אגף הנוער; אוצרת: איילה גורדון
- 1984 - ירושלים, "13 בחומר", תיאטרון ירושלים; אוצרת: לידיה זבצקי (קטלוג)
- 1987 - ירושלים, "מראות ואלמנטים מן הטבע", תיאטרון ירושלים; אוצרת: הדסה שפר (קטלוג)
- 1989 - "אין חיות רעות", אמנות לעם, תערוכה נודדת; אוצרת: הילי גוברין
- 1994 - באר שבע, "קרמיקה ישראל", מוזיאון באר שבע
- תערוכה נודדת בארה"ב; אוצר: ג'ימי קלארק (קטלוג)
- 1995 - תל אביב, גלריה "בתוך המגדל", תערוכת פיסול; אוצר: משה סעידי
- 1996 - ירושלים, "פתחים ואור בירושלים", בית האמנים; אוצרת: נירית נלסון (קטלוג)
- 1996 - תל אביב, תערוכת הזוכים, מפעל הפיס, בית האמנים; אוצרת: חנה קופלר
- 1996 - רמת גן, "מיכלים", בית אהרן כהנא; אוצרת: אינה ארואטי (קטלוג)
- 1997 - ירושלים, בית הנשיא, "ברוח החומר", פיסול קרמי ישראלי; אוצרת: חנה קופלר (קטלוג)
- 1998 - תל אביב, "קרמיקה עכשווית", ישראלית ובינלאומית, בית סוטבייס; אוצר: יורם רחזהיימר (קטלוג)
- 1998 - ירושלים, "הגן כמשל", הגן הבוטני; אוצרת: דפנה נאור (קטלוג)
- 1998 - רמת גן, "דרך בחומר", 5 עשורים לקרמיקה בישראל, בית אהרן כהנא; אוצר: גדעון עפרת (קטלוג)
- 2000 - תל אביב, הביאנאלה ה'1 לקרמיקה ישראלית, מוזיאון ארץ ישראל; אוצרת: עירית ציפר (קטלוג)
- 2000 - רמת גן, "אמנות הכלי", בית אהרן כהנא; אוצרת: אינה ארואטי (קטלוג)
- 2000 - אום אל פאחם, "מיתולוגיות", גלריה לאמנות אום אל פאחם; אוצר: פריד אבו שקרה
- 2000 - קיבוץ אשדות יעקב, "פגישה לא מקרית" קרמיקה עכשווית, מוזיאון בית אורי ורמי נחושטן, מוזיאון אשדוד, מוזיאון וילפריד קיבוץ הזורע, גלריה סדנאות אמנים יבנה; אוצרת: שרה האקרט (קטלוג)
- 2001 - ירושלים, "תבניות בניה", אלמנטים ארכיטקטוניים בקרמיקה עכשווית, בית האמנים; אוצרת: שרה האקרט (קטלוג)
- 2003 - אום אל פאחם, "אלפאח'ורה", הגלריה לאמנות; אוצר: סעיד אבו שקרה (קטלוג)
- 2004 - תל אביב, הביאנאלה ה'3 לקרמיקה ישראלית, מוזיאון ארץ ישראל; אוצר: מארק צוזה
- 2005 - המשכן לאמנות עין חרוד, "מחוזה לקדרות הפלסטינית", אוצרת: שלומית באומן (קטלוג)
- 2006 - תל אביב, הביאנאלה ה'4 לקרמיקה ישראלית, מוזיאון ארץ ישראל; אוצר: אדר' דוד קנפו (קטלוג)
- 2008 - תל אביב, הביאנאלה ה'5 לקרמיקה ישראלית, מוזיאון ארץ ישראל; אוצר: חגי שגב (קטלוג)
- 2010 - יפן, "בצקה האצבעות", גלריה הוראס ריכטר; אוצר: ישעיהו גבאי (קטלוג)
- 2011 - יפן, "גנג'ין תל אביב רשמי מסע", מקום לאמנות, נתיב המזלות; אוצרת: לאה שבס
- 2011 - עכו העתיקה, "יוצרים הקשרים", מוזיאון "אוצרות החומה"; אוצרת: עפרה עמיקם (קטלוג)
- 2012 - רמת גן, "היבט נוסף", בית אהרן כהנא; אוצרת: אינה ארואטי (קטלוג)
- 2012 - קיבוץ הזורע, "קולות האדמה", מוזיאון וילפריד ישראל; אוצרת: שיר ימגוצי (קטלוג)
- 2013 - קריית טבעון, "אני מפה", מרכז ההנצחה; אוצרת: טלי גרבז

תערוכות קבוצתיות נבחרות בחו"ל

- 1977 – איטליה, פינזה, מחיאון לקרמיקה בינלאומית, (קטלוג)
- 1989 – "קרמיקה מישראל", תערוכה נודדת: קאסל, ברוסל, פריז, ברצלונה, ליסבון, קרקוב, הלסינקי; אוצרת: מגדלנה חפץ (קטלוג)
- 1992 – תורכיה, איסטנבול, "קרמיקה מישראל", האקדמיה הבינלאומית לקרמיקה ICA; אוצרת: אינה ארואטי (קטלוג)
- 1994 – יפאן, קיוטו, "אומנויות עכשוויות מישראל", מחיאון לאמנות מודרנית, קיוטו; אוצר: מילוש מירוסלבסקי (קטלוג)
- 1994 – גרמניה, הנובר, ברלין, "21 קרמיקאים מישראל", גלריה בוויק לקרמיקה; אוצר: וולף בוויק (קטלוג)
- 1994 – ארה"ב, קנדה, "קרמיקה מישראל", תערוכה נודדת; אוצר: גימי קלארק (קטלוג)
- 1997 – אנגליה, וילס, אברט'ווים; אוצר: סטיב מאטיסון (קטלוג)
- 1997 – תורכיה, איזמיר, סימפוזיון ותערוכה, אוניברסיטת DEU; אוצרת: פרופ' סבים צ'יזר (קטלוג)
- 2001 – קוריאה הדרומית, ביז'ול, מרכז לאמנות, ראקו. תערוכה בינלאומית; אוצר: ריצ'רד הירש (קטלוג)
- 2002 – סלובקיה, ברטיסלבה, האקדמיה לאמנות ועיצוב; אוצר: סטפאן אורסקו (קטלוג)
- 2004 – אוסטרליה, ויקטוריה, גלריה לאמנות שפרטון; אוצר: דמיאן סמיט (קטלוג)
- 2006 – אנגליה, לונדון, "אמנויות עכשוויות מישראל", מחיאון בן אורי לאמנות יהודית; אוצרת: רות קורמן (קטלוג)
- 2006 – סין, ג'ינג'ן, "Taste of Masters"; אוצר: יושאן שזאן (קטלוג)
- 2007 – תורכיה, איזמיר, "טרה-סיגילטה", אוניברסיטת DEU; אוצרת: סבים צ'יזר (קטלוג)
- 2008 – סלובקיה, לוצ'נץ, מחיאון נובהורדסקה; אוצר: סטפאן אורסקו (קטלוג)
- 2009 – תורכיה, איזמיר, אוניברסיטת EGU, ימי האמנות; אוצר: טוזום קיזילקאן (קטלוג)

- 2011 – דנמרק, גולדגראד, "קופסאות הגפרורים, חברים וידידי אש", גלריה אפל האוס; אוצרת: נינה הולה (קטלוג דיגיטלי)

כנסים מקצועיים

- 1990 – ישראל, באר שבע, סימפוזיון / ביאנלה מספר 1
- 1996 – תורכיה, איזמיר, אוניברסיטת DEU, סימפוזיון
- 1997 – אנגליה, וילס, אברט'ווים, סימפוזיון
- 2001 – קוריאה הדרומית, ביז'ול-סיאול, סימפוזיון בינלאומי מספר 1, ראקו
- 2001 – תורכיה, איזמיר, אוניברסיטת DEU, סימפוזיון ותערוכה
- 2002 – סלובקיה, בלדיצ'ה, סימפוזיון ותערוכה
- 2003 – ישראל, אום אל-פחם, "דו קיום", סימפוזיון (אורחת: Nina Hole)
- 2007 – תורכיה, איזמיר, אוניברסיטת DEU, טרה-סיגילטה, סימפוזיון ותערוכה
- 2008 – סלובקיה, לוצ'נץ, מחיאון נובהורדסקה, סימפוזיון ותערוכה
- 2009 – תורכיה, איזמיר, אוניברסיטת EGU, ימי אמנות
- 2010 – ישראל, גבעת חביבה, סימפוזיון AIDA ישראלי מספר 1
- 2011 – תורכיה, אנטליה, אוניברסיטת אקדניץ, "Mediterra 2011", סימפוזיון

סדנאות

- 1977 – ישראל, סיני, סנטה קטרינה, בית ספר שדה "צוקי דוד", סדנת אמנים רב תחומית מטעם משרד החינוך והתרבות
- 1991 – יפאן, טוקונמה, סדנת קרמיקה בינלאומית (IWCAT)

פרויקטים קהילתיים

- 1998 – קריית טבעון, עבודת קיר בתבליט וציור, חדר האוכל בכפר תקווה
- 2005 – קריית טבעון, "קומקום מחמם לב", תרומה לאוכלוסייה נזקקת

- Yushan, Zhan, *World Contemporary Ceramics* – 2006
Public Art, Jindezen, China
- Jones, David, *Firing: Philosophies within* – 2007
Contemporary Ceramic Practice Marlborough,
Crowood press (p. 179)
- 2011 – לובין, אבי (עורך), פריסקופ: עיצוב ישראלי
 עכשווי, גלריה פריסקופ לעיצוב עכשווי,
 תל-אביב
- 2011 – Kimche, Rina & Grinblat, Ian L., *Hidden*
Face (E-Book: HYPERLINK "http://www.
clayfacehaikued.com" www.clayfacehaikued.
com)

אוספים

- משכן הכנסת, ירושלים
- מוזיאון Del Cantir, ברצלונה, ספרד
- מוזיאון ארץ ישראל, תל-אביב
- בית אהרן כהנא, רמת גן
- אסתר בק, כפר שמריהו
- דוריס ארקין, כפר שמריהו
- יורם רוזנהיימר, כפר שמריהו
- רבקה סקר, קיסריה
- The Clay Studio, פילדלפיה, ארצות הברית
- ג'וסף וויסקוק, סלובקיה
- לוצ'נץ, מוזיאון נובוהורדסקה, סלובקיה
- מרכז לאמנות, ביז'ול, קוריאה הדרומית
- המוזיאון האוניברסיטאי הלאומי, סיאול, קוריאה הדרומית
- גלריה לאמנות שפרטון, ויקטוריה, אוסטרליה
- אוניברסיטת DEU, איזמיר, טורקיה
- אוניברסיטת EGU, איזמיר, טורקיה
- IWCAT) טוקונמה, יפן

עבודות במקומות ציבוריים

- 1969 – ירושלים, האוניברסיטה העברית, גבעת רם,
 תבליט קיר בקפטרית של בית ברוואלד
- 1973 – ירושלים, תבליט קיר בבניין המדפיס
 הממשלתי
- 1986 – ערד, "מקצבים", פסל סביבתי
- 1988 – באר שבע, תיכון מקיף ו', פסל סביבתי
- 2009 – כרמיאל, גן הפסלים, "רינה ואלה", פסל
 סביבתי

פרסים

- 1993 – פרס ראשון – הביאנלה הבינלאומית ה'1'
 לקרמיקה, באר שבע
- 1996 – פרס עידוד היצירה – משרד התרבות והספורט
- 2000 – ציון לשבח – קרן אליכס דה רוטשילד
- 2014 – ציון הוקרה – פרס ע"ש מוד פרידלנד

פרסומים

- 1995 – Perez, Lea, "The unique Israeli Experience
 of Rina Kimche", *ceramic Art & Perception*,
 Australia, No. 20, pp. 40-42
- 1998 – Kimche, Rina, "A Community Art Project",
Ceramics Technical No.7, Australia, pp. 98-101
- 1999 – קמחי, רינה, "ניתוח של חוויה יצירתית
 קהילתית: קיר אמנותי בכפר תקווה". JOT,
 כתב עת ישראלי לרפוי בעיסוק, כרך 8 מס' 4,
 עמ' 177-185
- 1999 – Kimche, Rina, "On the Wall", *Ceramics Review*,
 177, p. 199
- 2000 – קמחי, רינה, "שער משלה", נגה כתב עת
 פמיניסטי, גיליון 39
- 2001 – קמחי, רינה, אנציקלופדית אורזין לעיצוב
 ישראלי, עמ' 174; עורך: גיורא אורזין
- 2004 – קמחי, רינה, "ברנרד ליץ" 1887-1979, חייו
 ופעלו, "1280°C: כתב עת לאמנות הקרמיקה
 בישראל, 11, עמ' 32-35
- 2004 – באומן, שלומית, "קרח בית שרוף", "1280°C:
 כתב עת לאמנות הקרמיקה בישראל, 11,
 עמ' 36-39

- 2001 – Kimche, Rina, *The Urian Encyclopedia of Israeli Design*, p. 174. Editor: Giora Urian.
- 2004 – Kimche, Rina, "Bernard Leach 1887-1979: His Life and Work" [in Hebrew], *1280°C: Journal of Ceramics*, no. 11, 32-35.
 - Bauman, Shlomit, "Plank from a Burnt House" [in Hebrew], *1280°C: Journal of Ceramics*, no. 11, 36-39.
- 2006 – Yushan, Zhang, *World Contemporary Ceramics Public Art*, Jindezen, China.
- 2007 – Jones, David, *Firing: Philosophies within Contemporary Ceramic Practice* (p. 179), Marlborough, Crowood Press.
- 2011 – Lubin, Avi, ed. *Periscope: Contemporary Israeli Design*, Periscope Contemporary Design Gallery, Tel Aviv
- 2011 – Kimche, Rina & Grinblat, Ian L., *Hidden Face* (e-book; Rina Kimche – clay masks, Ian L. Grinblat – Haiku poetry), www.clayfacehaikued.com

Collections

Collection of the Knesset Building, Jerusalem, Israel
 Del Cantir Museum Argentina/Barcelona, Spain
 Eretz Israel Museum, Tel Aviv, Israel
 Aaron Kahana Museum, Ramat-Gan, Israel
 Ester Beck, Kfar-Shmaryahu, Israel
 Doris Arkin, Kfar-Shmaryahu, Israel
 Yoram Rosenheimer, Kfar-Shmaryahu, Israel
 Rivka Saker, Caesarea, Israel
 The Clay Studio, Philadelphia, US
 Ing. Josef Vyskoc, Slovakia
 Novohrad Museum, Lucenec, Slovakia
 Biseul Art Center, South Korea
 National University Museum, Seoul, South Korea
 Shepparton Art Gallery, Shepparton, Victoria, Australia
 DEU, Izmir, Turkey
 EGU, Izmir, Turkey
 International Workshop of Ceramic Art (IWCAT), Tokoname, Japan

- Symposium and Exhibit, DEU, Izmir, Turkey
- 2002 – International Symposium and Exhibit, Beladice, Slovakia
- 2003 – “Co-Existence” Symposium, Umm el-Fahem, Israel, (guest: Nina Hole, Denmark)
- 2007 – “Terra Sigillata” Symposium and Exhibit, DEU, Izmir, Turkey
- 2008 – Novohradske Museum/Gallery Symposium and Exhibit, Lucenec, Kalinovo, Slovakia
- 2009 – “Art Days” International Exhibit/ Symposium, EGU, Izmir, Turkey
- 2010 – The First Symposium of the Association of Israel’s Decorative Arts (AIDA), Giv’at Haviva, Israel
- 2011 – Mediterra 2001, Akdeniz University, Anatolia, Turkey

Workshops

- 1977 – “Tzukey David” Field School, Santa Catherina, Sinai, A Ministry of Culture and Sport Multidisciplinary Artist Workshop
- 1991 – International Workshop in Ceramic Art (IWCAT), Tokoname, Japan

Community Projects

- 1998 – Kfar Tikva; mural, relief and painting, in the communal dining hall of Kfar Tikva (a home and community for people with special needs); Kiryat Tiv’on
- 2005 – Kiryat Tiv’on; 200 Tea Pots made by different age groups and socio-economic groups in the community. The pots were sold at a special event and the money raised was donated to the “From the Depth of the Heart” local association for social support

Public Works

- 1969 – The Hebrew University, Giv’at Ram, Jerusalem; wall relief in the cafeteria of the Paul Baerwald School of Social Work
- 1973 – The Government Print House (Beit HaMadpis HaMemshalti), Jerusalem, wall relief
- 1986 – “Rythms,” street sculpture for the Arad Music Festival
- 1988 – Public Sculpture, “Makif Vav” High School, Beersheba
- 2009 – “Rina & Ella” environmental sculpture, The Quarries Sculpture Park, Karmiel

Awards

- 1990 – First prize at the 1st International Ceramics Biennale, Beer Sheba
- 1996 – The “Creativity Encouragement Award” from the Ministry of Culture and Sport
- 2000 – The Alix de Rothschild Foundation, Special Commendation
- 2014 – The Maud Friedland Prize, Honorable Mention

Publications

- 1995 – Perez, Lea, “The Unique Israeli Experience of Rina Kimche”, *Ceramic Art & Perception*, Australia, no. 20, 40-42.
- 1998 – Kimche, Rina, “A Community Art Project”, *Ceramics Technical* no. 7, Australia, 98-101.
- 1999 – Kimche, Rina, “An Analysis of a Creative Communal Experience: Artistic Wall in Kfar Tikva” [in Hebrew], *Israeli Journal of Occupational Therapy (IJOT)*, vol. 8 no. 4, 177-185.
- Kimche, Rina, “On the Wall,” *Ceramics Review* 177, 199.
- 2000 – Kimche, Rina, “Her Own Cover,” *Noga Feminist Journal*, vol. 39.

- 2010 – “At the Tip of One’s Fingers,” Horace Richter Gallery, Tel Aviv-Jaffa; Curator: Yeshaayahu Gabbai (Catalogue)
- 2011 – “Gangjin-Tel Aviv, Travel Notes,” Netiv HaMazalot ArtSpace, Jaffa; Curator: Leah Sheves
 - “Re-creating Connections,” “Treasures in the Wall” Museum, Akko Old Town; Curator: Ofra Amikam (Catalogue)
- 2012 – “Mabat Nosaf,” Aaron Kahana Museum, Ramat-Gan; Curator: Ina Aroati (Catalogue)
 - “Echoes of the Land,” Wilfrid Israel Museum, Kibbutz HaZore’a; Curator: Shir Yamaguchi (Catalogue)
- 2013 – “I Am from Here,” Yad LaBanim Gallery, Kiryaat Tiv’on; Curator: Tali Garbuz

Selected Group Exhibitions Abroad

- 1977 – International Museum of Ceramics, Faenza, Italy. (Catalogue)
- 1989 – “Ceramics from Israel,” travelling exhibition: Kassel, Brussels, Paris, Barcelona, Lisbon, Krakow, Helsinki; Curator: Magdalena Hefetz (Catalogue)
- 1992 – “Israeli Ceramics,” The International Ceramic Association (ICA) Biennale, Istanbul, Turkey; Curator: Ina Aroati (Catalogue)
- 1994 – “Contemporary Israel,” National Museum of Modern Art, Kyoto, Japan; Curator: Milos Mirowski (Catalogue)
 - “21 Ceramic Artists from Israel,” Böwig Ceramic Gallery, Hannover, Erfurt, Berlin, Halle, Neubrandenburg; Curator: Wolf Böwig (Catalogue)
 - “Ceramics from Israel,” travelling exhibition, US/Canada; Curator: Jimmy Clark (Catalogue)

- 1997 – Aberystwyth, Wales; Curator: Steve Mattison (Catalogue)
 - Symposium and Exhibition no. 1, Dokuz Eylül University (DEU), Izmir, Turkey; Curator: Prof. Sevim Çizer (Catalogue)
- 2001 – Raku Symposium, Biseul Art Center, Biseul, South Korea; Curator: Prof. Richard Hirsch (Catalogue)
- 2002 – The Academy of Fine Arts and Design, Bratislava, Slovakia; Curator: Stefan Orisko (Catalogue)
- 2004 – The Shepparton Art Gallery, Victoria, Australia; Curator: Damian Smith (Catalogue)
- 2006 – “Israeli Contemporary Applied Arts,” the London Jewish Museum of Art, Ben Uri Gallery; Curator: Ruth Corman (Catalogue)
 - “Taste of Masters,” Jingdezhen, China; Curator: Yushan Zhan (Catalogue)
- 2007 – “Terra Sigillata,” DEU, Izmir, Turkey; Curator: Prof. Sevim Çizer (Catalogue)
- 2008 – Novohrad Museum, Lucenec, Slovakia; Curator: Stefan Orisko (Catalogue)
- 2009 – “Art Days,” EGU, Izmir, Turkey; Curator: Tuzum Kizilcan (Catalogue)
- 2011 – “Friends and Fire-Mates: The Matchbox Show,” The Apple House Gallery, Guldagergaard, Denmark; Curator: Nina Hole (Digital Catalogue)

Symposiums (invitational)

- 1990 – Symposium / 1st International Ceramics Biennale, Beersheba, Israel
- 1996 – International Symposium, DEU, Izmir, Turkey
- 1997 – International Symposium, Aberystwyth, Wales
- 2001 – International Raku Symposium no. 1, Biseul-Seoul, South Korea

- 2009 – Gallery of the “Basis” School for Painting and Sculpture, Beit Yanai
- 2015 – Museum of Art, Ein Harod; Curator: Yaniv Shapira (Catalogue)

Selected Group Exhibitions in Israel

- 1970 – “Ceramics 70,” Tel Aviv Museum (Beit Dizengoff); Curator: Yosef Blumenthal (Catalogue)
- 1975 – Horace Richter Gallery, Old Jaffa; Curator: Horace Richter
- 1976 – Eretz Israel Museum, Tel Aviv; Curator: Uza Zevulun
- 1978 – “After Sinai,” Julie M. Gallery, Tel Aviv
- 1982 – “Touch,” the youth wing of The Israel Museum, Jerusalem; Curator: Ayala Gordon
- 1984 – “13 with Clay,” Jerusalem Theatre; Curator: Lidia Zavadsky (Catalogue)
- 1987 – “Elements from Nature,” Jerusalem Theatre; Curator: Hadassa Shefer (Catalogue)
- 1989 – “No Evil Animals,” Omanut LaAm, travelling exhibition; Curator: Hili Govrin
- 1994 – Israel Ceramics, The Negev Museum of Art, travelling exhibition in the US; Curator: Jimmy Clark (Catalogue)
- 1995 – “Inside the Tower” Gallery, Tel Aviv, sculpture; Curator: Moshe Saidi
- 1996 – “Apertures and Light in Jerusalem,” The Jerusalem Artists’ House; Curator: Nirit Nelson (Catalogue)
 - Winners Exhibition, Mif’al Hapayis, The Artists’ House, Tel Aviv
 - “Containers,” Aaron Kahana Museum, Ramat-Gan; Curator: Ina Aroeti (Catalogue)
- 1997 – “The Spirit of Clay,” ceramic sculpture, The Presidential Residence (Mishkan HaNassi), Jerusalem; Curator: Hanna Kopler (Catalogue)
- 1998 – Sotheby’s House, Israeli and International Contemporary Ceramics; Curator: Yoram Rosenheimer (Catalogue)
 - “The Garden as Fable,” The Botanical Gardens, Jerusalem; Curator: Dafna Na’or (Catalogue)
 - “Ways in Clay: Five Decades of Ceramics in Israel,” Aaron Kahana Museum, Ramat-Gan; Curator: Gideon Ofrat (Catalogue)
- 2000 – The 1st Biennale of Israeli Ceramics, Eretz Israel Museum, Tel Aviv; Curator: Irit Ziffer (Catalogue)
 - “The Art of the Vessel,” Aaron Kahana Museum, Ramat-Gan; Curator: Ina Aroeti (Catalogue)
 - “Mythologies,” Umm el-Fahem Art Gallery; Curator: Saiid Abu Shakra
 - “An Intended Rendezvous: Contemporary Ceramics,” Beit Uri and Rami Nechushtan, Kibbutz Ashdot Ya’akov Me’uchad; the Corine Maman Ashdod Art Museum; the Wilfrid Israel Museum, Kibbutz Hazore’a; The Yavneh Art Workshop Gallery; Curator: Sara Hakkert (Catalogue)
- 2001 – “Construction Paradigms: Architectural Elements in Contemporary Ceramics,” Artists’ House, Jerusalem; Curator: Sara Hakkert (Catalogue)
- 2003 – “Alfah’ura,” Umm el-Fahem Art Gallery; Curator: Saiid Abu-Shakra (Catalogue)
- 2004 – The 3rd Biennale of Israeli Ceramics, Eretz Israel Museum, Tel Aviv; Curator: Marek Cecula
- 2005 – “A Tribute to Palestinian Pottery,” Museum of Art, Ein Harod; Curator: Shlomit Bauman (Catalogue)
- 2006 – The 4th Biennale of Israeli Ceramics, Eretz Israel Museum, Tel Aviv; Curator: Arch. David Knafo (Catalogue)
- 2008 – The 5th Biennale of Israeli Ceramics, Eretz Israel Museum, Tel Aviv; Curator: Hagai Segev (Catalogue)

Rina Kimche

Born: Jerusalem, 1934

Lives and Works in Kiryat Tiv'on

Education

- 1952 – Hagimnasia Ha'ivrit Jerusalem
- 1955 – The Hadassah Registered Nurses School, Jerusalem
- 1956-58 – Kunstnevehiestshol (later: Rietveld Academy of Art & Design), Amsterdam, NL
- 1960-61 – Hedwig Grossman, ceramic studies, Ramat-Gan, Israel
- 1963-66 – Bezalel Academy of Arts and Design, Ceramics
- 1968 – Haystack Mountain School of Crafts, Maine, USA
- 1971 – Haystack Mountain School of Crafts, Maine, USA
- 1971-72 – Cranbrook Academy of Art, Michigan, USA
- 1986-88 – Seminar, "Art, Culture & Society," Van Leer Institute, Jerusalem
- 1995 – "Instrumental Enrichment," with Dr. Talma Gavish, Oranim Academic College, Kiryat Tiv'on
- 1997 – MFA (equivalent), The Council for Higher Education, Ministry of Education, Israel
- 2005-10 – "The Jewish Bookcase," HaRav Ari Elon, Leo Beck Institute, Haifa

Work – Teaching – Instruction

- 1963-66 – Evening University, Jerusalem, instruction
- 1964-71 – "Yad Lakashish," management, instruction, design and production in the ceramic workshop
- 1973-78 – University of Haifa, Department of Art, teaching
- 1978-89 – The Center for Visual Art, Beersheba, teaching

- 1980-81 – "Lapid Ceramics Industry," Tel Aviv, product design
- 1981-83 – Adult Education, Shefayim, Hof Hasharon, teaching
- 1989-2000 – Oranim Academic College, The Art Institute, teaching Kiryat Tiv'on
- 1990-2000 – Kfar Tikva, A Home and Community for People with Special Needs, Kiryat Tiv'on, instruction
- 1995-97 – Tel-Hai College, Department of Ceramics, teaching
- 1996-97 – Beit Berl College, Kalmania School of Art, Ceramic Art Department, teaching
- 1997-98 – Adult Education, Shefayim, Hof Hasharon, instruction
- 2000-10 – Haifa Museum of Art, instruction

Solo Exhibitions

- 1971 – The Jerusalem Artists' House
- 1980 – Eretz Israel Museum, Tel Aviv; Curator: Uza Zevulun
- 1982 – Debel Gallery, Jerusalem; Curators: Ruth & Etienne Debel
- 1983 – The Center for Visual Art, Beersheba
- 1986 – Debel Gallery, Jerusalem; Curators: Ruth & Etienne Debel
- 1991 – Beit Ot HaMutzar, Jerusalem
- 1994 – Aaron Kahana Museum, Ramat-Gan; Curator: Ina Aroeti
- 2000 – Periscope Contemporary Design Gallery, Tel Aviv; Curator: Sari Faran
- 2003 – Yad LaBanim Gallery, Kiryat Tiv'on; Curator: Esti Reshef
- 2003 – Gallery for Sculpture and Design, Czesky krumlov, Czech Republic; Curator: Miroslaw Paral
- 2004 – University of Haifa, Library Gallery; Curator: Dr. Ruth Cohen
- 2005-07 – Eshkol Paisi, "Ohel Shem," Ramat-Gan; Curator: Noa Tal

optimistic connotations related to life, to food and drink, to birth and rebirth, to alchemy, and to embracing the spirit of man.

The present exhibition and accompanying book will hopefully allow me to bring to a conclusion an important period in my creative life. I wish to thank Galia Bar Or and Yaniv Shapria from the Museum of Art, Ein Harod, who invited me to show my work in the museum halls. I thank all the contributors to the catalogue, who agreed to delve into the depths of my creations so as to extract from there their enlightened insights. My deep gratitude is extended also to my loyal friends, who have stood by my side through hardships and tribulations: to Yeshaayahu Ish Gabbai, Haggai Rogani and Naomi Nimrod, Nona Orbach, Dorothea Beialis, Ziva Glas and Shimshon Livni, to Alon Maramur who helped me greatly, to Anat Negev, and to Gareth Mason, who had the right words even from a distance. To my family: my daughter, Tamar, my grandsons Shaul and Adam and their families, and my grandson Daniel. To the dear Ian Grinblat who passed away several weeks ago, and to many more.

principles of 16th century Zen-Buddhism. As I was told, the tea bowl is a representation of the universe, with each part of the bowl possessing a symbolic philosophical significance: the bowl's roundness and inner space is designed to convey a sense of the vast space of the universe; the upper rim represents the lines of the horizon; the spiraling depressions at the bottom of the bowl – water; the marks of the spinning motion of the potter's wheel – the work process, and man; and the rough exterior – the effects of time. Perhaps I am forgetting something or someone... Of course:... “The perfect imperfect”... and all that, in a tea bowl! As my friend Gareth Mason said: “You never know who will be your next teacher.”

My encounter with the aesthetic principles of Zen-Buddhism reinforced what was already present in my works: roughness, exposure of the naked clay and the work and firing processes, minimalism, no decoration and no superfluous details. These qualities also fit in with the cultural ideology of the time and with the modernist artistic language.

In its early stages, my work veered also into the sculptural domain. The postmodernist mindset that was beginning to penetrate the art world in the nineteen eighties had a liberating effect and allowed me, too, to find a more direct, more personal mode of expression. I felt the urge to respond to disturbing environmental and ecological developments, to social conditions and personal problems. It was at this point that I began to make the birds of prey, the works that combine metal (“Fruits of War”), the burnt, charred wooden planks, the flower bouquets embalmed in porcelain, the “Geniza” installation, the “masks” (*lechem hapanim*), which I call “soul holders,” and recently – the theme of folds.

Many of the works address the theme of death. This is not just a reflection of our existential predicament but also one of the ancient characteristics of the art of ceramics and pottery, related to the medium of earth/clay, to the work processes, and to the metaphorical meanings of the receptacle. Since most of the works (including the masks/“soul holders”) are built upon the principle of the container, they always carry

of the art of ceramics in general and Israeli ceramics in particular. I see myself as part of the picture he presents and I am grateful to him for all that he has written. His text helped me to understand my own work, its origins and its place within the broader cultural landscape.

In the chapter on clay in *The Spirit of Matter*, a manual for art therapists and art educators by Nona Orbach and Lilach Galkin (1997, in Hebrew), I also found many confirmations and insights regarding the work in clay, in both its practical and psychological/spiritual aspects. In my conversations with the authors, the issue of the intuitive choice of medium was discussed as a central element that will later manifest itself in the contents, characteristics, and decisions that affect an artist's future creative path.

The process of manipulating the clay – the initial medium – and transforming it into a receptacle is the continuation of our “extension of ourselves” (McLuhan). Ourselves as human beings in the physical body and in our spirit. A form/receptacle has a presence in space, has content and meaning in reality. As such, it also has social, psychological and cultural effects. Ceramic shapes are distinguished by being hollow – they are constructed out of their internal space, a space that the artist creates and whose effect is seen on the surface. Their creation is a dramatic play on the internal/external, a game of controlling and letting go, a presence that changes with the slightest touch or pressure, it involves risks, creating a dialogue, asserting positions and taking decisions. The result is an object/essence composed of an inner space, a partition/wall/shell, and the presence of an object in space. The deconstruction of the material-ceramic object into its various formal components is an essential starting point for developing and expanding its material, formal, and functional boundaries. This is how new insights are gained, contents are deepened, and artistic connections are forged.

It was above all through my encounter with and observation of Japanese ceramics that I came to these understandings. The tea bowls of the Japanese tea ceremony are designed in accordance with the aesthetic

Between Mud and Shard

Rina Kimche

My meeting with the Museum of Art, Ein Harod, and with the curator of my exhibit, Yaniv Shapria, threw into sharp relief my own identification and deep connection with clay as a medium, as well as with the form of the vessel/receptacle as a concrete, metaphoric, and conceptual form. My roamings between mud and shard seem to me inexhaustible, and irreplaceable. Clay in hands is an extension of the body, and the vessel is a shape that both contains and represents a whole world. I would like to say a few words about clay, addressing it as a medium and a starting point in a way that may encompass and shed light on further aspects of my works.

In his book *The Artistic Medium*, Gideon Ofrat points out the philosophical, psychological and metaphysical planes that underlie an artist's choice of medium. He surveys the various approaches to this issue throughout history and finally arrives at the contemporary era and the work of the Canadian theorist Marshall McLuhan, with which Ofrat identifies. In his books *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) and *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects* (1967, with Quentin Fiore), McLuhan argues that every medium is an extension of ourselves, and this extension has effects, both personal and social.

Intuition is what drove me to choose clay, in an entirely unconscious way (though, of course, various rational explanations could be given). With time, and as the years went by, I realized how deep and fundamental this choice had been and how closely I identify myself with this clay and all of its permutations. In the chapter "The Art of Clay – Between Eating and Sacrifice," Ofrat offers an in-depth, highly knowledgeable analysis

in the master's studio through a direct, full-life experience. It is the most un-academic leaning experience imaginable: in the mixing of home and studio, in the aromas and flavors of the cooked dishes, in the rhythm of things, in the personal working methods, in the endless conversations. Each of us went her own way. I began my studies in the Department of Ceramic Design at Bezalel and was swept up in the academic requirements and the burdens of everyday life. Over the years, a connection was maintained with a lot of mutual appreciation. Each one sailing off on her own journey. As she prepares for the present exhibition of her work at the Ein Harod Museum of Art, Rina gets in touch: "I need someone who will know how to write about my works and put them in context from a perspective that contains knowledge of ceramics," she says. I agree to write, and arrive at her studio in Kiryat Tiv'on. The visit stirs up old memories, and I explore with myself what I might write about Rina's works. I decide to leave to others the task of analyzing them. I prefer to write about my experience in her studio and to place this experience in an inter-generational context: my own relationship with Rina as the relation between two generations of ceramicists. When we met, Rina was an important member of a second generation of established ceramicists who had developed an independent artistic language. My own belonging to a "generation" of any sort began back then, with my presence in Rina's home and studio.

Conversation with Rina Kimche, 2014.

Ashton, T. S. *The Industrial Revolution, 1760-1830*. London and New York: Oxford University Press, 1968.

De Wall, Edmund. *The Hare with the Amber Eyes*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2010.

Kimche, Rina. "Bernard Leach 1887-1979" [in Hebrew]. *1280°C: Journal of Ceramics* 11, 32-35.

Leach, Bernard. *A Potter's Book*. London: Faber and Faber, 1976.



Birds, 1986, hand built, stoneware, and 28×35×18
 ציפורים, 1986, בניית יד, אבנית, 18×35×28

of the twentieth century. The theoretical tools articulated by de Waal allow us to understand Kimche's work by dismantling and expanding the boundaries of such terms as 'traditional' and 'contemporary,' 'folk' and 'high,' 'conceptual' and 'utilitarian.' Only a blurring of the lines between these terms and an understanding that folk art is high art and vice versa, that the utilitarian is conceptual and vice versa, allow us to decipher Kimche's work and comprehend the entirety of her present activity.

The unique time spent with Rina in Jerusalem drew to a close. The Debel exhibition opened. The date of my enrollment in the army marked the end of an experience that had something of the air of an old-school learning environment, in which the student learns the work

as the field re-examined its way after the identity crisis triggered by the industrial revolution. Written from a position of deep appreciation, the book explores the central values of pottery as a language of popular or traditional art and as an independent language. Leach emphasizes the intuitive conception of the ceramic object and the need to examine it as a “living entity” with “human qualities” such as a character, vitality, touch, etc. He also underscored the importance of the **experience** of encountering the ceramic object while challenging Western analytic thought and adopting East-Asian cultural values. The son of British parents, Leach was born and educated in China, and throughout his life maintained professional and personal ties with colleagues in China and Japan, like Shoji Hamada (1894-1978) and others. He is considered a prominent intermediary between Western and Eastern cultures, and as such, has had a profound influence on Western ceramic art: he was the Westerner whose work was shaped by the material traditions and worldviews of the East, which draw on Zen and seek an immanent balance and the acceptance of chance and coincidence. For Leach and the artists influenced by him, these views formed as an antithesis to industry and its modern by-products.

Today, Edmund de Wall (b. 1964), widely considered to be Leach’s prominent follower, is a highly influential ceramicist. His book *The Hare with Amber Eyes* is a material historiography (or a historio-materiography) of the art collections passed on in his European family since the early twentieth century, whose centerpiece is a collection of Japanese netsuke miniature sculptures purchased by a relative. De Wall examines the cultural value of objects and the reflection of the material culture in personal and historical events. The object, for him, is a carrier of cultural, technological, historical, and personal information. He poses questions about our relationships with works of high art and folk art, and with their creators. The objects passed down through the generations of his family emblemize “the colonialist history of the materials” and shed light on “the history of the objects” within the historical events

again and look at the work and to connect with it always from a place within the heart.

For me as a young observer, connecting to the agricultural dimension of Kimche's work was natural. I come from an agricultural background, and my meeting with Rina followed a youth that consisted in hours upon hours spent in nature – in fields, in orchards, in the cowshed. The essence of this period of my life revolved around a loaded experience of realizing the fantasy: the girl from the kibbutz driving the tractor and milking the cows, but also doubting, asking questions, and challenging norms. Work tools and containing tools were blended together for me with a clarity that required no interpretation, as was the yearning for the abstract, for the artistic language. In this context, I think of the masks that Rina created for the exhibition at the Debel Gallery as heralding the tendency to articulate a fine line between the utilitarian and the artistic by creating expressions that are both abstract and expressive. The masks suggest at once a sense of unease and a certain balance, pointing to a desire to address existential situations, to interpret a secret, to explore human essence. They seek to join mind and matter in a manner that is both conceptual and primordial.

But at the same time, Kimche does not abandon the tool and the receptacle as the starting point and the root around which the never-ending search unfolds. Alongside her search for a new language, she embodies an experience that has deep roots in the fundamental questions of Israeli ceramics: What is Israeli ceramics? What makes it such? Is it possible (in the nineteen-eighties) to move beyond these questions? Is it possible to create in a universal language? what lies between the utilitarian and the sculptural (the word 'design' was not yet common in the discourse)? Is there a way to build a bridge between them?

In the nineteen-forties first appeared the highly influential *A Potter's Book*, by Bernard Leach (1887-1979). Leach is one of the potters who has had a decisive influence upon ceramic art in the twentieth century

their works and the influence of Rina's time with Grossman are evident. Rina's works from the nineteen-eighties embody the complexity of an artist who is loyal to a language that foregrounds the ceramic material itself, and who is trying to make her way as a plastic artist. She encounters the difficulties of an artist attempting to create a bridge between two fields: the material field, and the conceptual and critical field that came to dominate Israeli plastic art beginning in the nineteen-eighties, as the local art world shifted from modernism to postmodernism. Kimche clings religiously to a materiality that would go on to be rejected by the art field up until a decade ago. To my mind, her work in the nineteen-eighties embodies this complexity – the attempt to break through the glass ceiling (or the material...), but at the same time to use it as a shield. The break with Grossman marks a change.

In the nineteen-eighties, Kimche is a representative of a generation that is in dialogue, on the one hand, with the meanings that lie between land and localism, and on the other, with new and international trends. storing containers and agricultural tools are an integral part of the formal repertoire that influences her use of the material and the formal world that she explores, investigates, and creates. Tools for processing, containing, and working the land are sources that she draws upon and often combines. In a conversation about her sources of influence, she explains:

Some of the members of my family on my mother's side were farmers from Russia. A large part of my childhood was spent with them, at their place in Moshav Merhavia. In many of my lectures I referred to my work in ceramics as agricultural work, not only because of the connection to the land, to earth, but mostly because as a ceramicist – as in agriculture – I need to be **there**. To be present and to supervise the processes: to make sure the works don't become too dry, to control the rate of their drying, the moistness, is it hot or cold, etc. [I need] to return

search, whose origins lie in the local hues that characterize the tradition of Hedwig Grossman (1902-1998), in the ancient and material qualities of the works of Yitzhak Danziger (1916-1977), and in the joining of these elements to primitivist influences and to a personal mode of expression. I felt a sense of identification and awe in the face of this encounter, which also provoked within me many questions.

Kimche represented an in-between generation trying to find its own way: on the one hand, a student of Grossman in the nineteen-sixties – she had studied in the workshop of Grossman and Rudy Lehman (1903-1977) in Givatayim – and on the other hand, searching for a new personal language. She recalls:

The truth is that the atmosphere in the studio and the meeting with Hedwig and Rudy influenced me deeply. Their total devotion to Art. Their precision and commitment.... At the time, I referred to the scene as a sacred service taking place in some sort of special sanctuary, with students as priests serving in a religious capacity. We were preparing for our initiation. The students were totally devoted to Hedwig and Rudy, and committed to the studio and the work. Among us were artists such as Gedula Ogen, Moshe Shek, Doron Bar-Adon, Shoshana Hayman, Amnon Israeli, and others. Today it sounds a bit overblown, but they were very radical and they sanctified art. The conversations in the studio and in the kitchen were only ever about artists, art, and cultures. Where I came from, no one knew or cared about these things, and about me the family thought that the child should just be allowed to play. She'll get over it... Later on, I also took on a total commitment.

At some point, Grossman accused Kimche of being “spoiled” and of having seen “too much art in the world.” Their personal ties were severed, but with the perspective of time, the stylistic affinities between

Being Present

Shlomit Bauman

I met Rina Kimche in 1981. We are separated by a little more than one generation. At the time, a few months away from my enlistment in the army, I was like a hovering satellite. I had recently completed my studies in the ceramics workshop at the Tel-Hai Arts Institute, near Kiryat Shmona, and having grown up far from all urban and cultural centers, in Kibbutz Amir in the Upper Galilee, was eager to expand my horizons. Going against what was then most usual and customary in the kibbutz (I was supposed to stay in the kibbutz and work in the cowshed), I accepted Rina's invitation to work as her assistant in preparing an exhibition of her work at the Debel Gallery in Ein Karem. At the time, Debel was a prominent cultural institution in Jerusalem, an established gallery of Israeli and International art, and Rina, crossing the lines that still typically separated ceramics from art, was about to present her unique works of ceramic art there.

I rented a small room in the Jerusalem neighborhood of Nahlaot, and reported every day to Rina's picturesque house in Rehavia. The experience was all-encompassing: Jerusalem by day and Jerusalem by night, the chill of the stone, hot herbal tea sipped on mattresses in teahouses, a Turkish bathhouse, pubs, the Old City. At Rina's: materiality, health food, wooden furniture, rugs, a studio and home blending together without boundaries. Confusing and complementary sights: from a hypnotizing abstract to vessels, which were sometimes disturbing; from the practical to the sculptural; many receptacles; the color brown; from the archaic to the modern. I encountered an atmosphere of ambivalence and an endless searching for a material truth. This was a deeply-rooted

definitely a face yet calling to something almost pre-human, disturbing. Clay is arguably humanity's oldest material. As such, in the right hands, it has a resonant voice. Rina lets it speak. She has a knack, particularly in her masks, for letting clay's innate nature speak for itself, with minimal intervention. So the handling and surface treatment is spare: a crease or a fold, a tear, a puncture – these gestures become eloquent in her hands, but we, as engaged observers, are challenged to step in with our own interpretations. 'Decoration' is definitely not for her. She does not do 'obvious': we have to work (and so we should). Surface and form have to combine to an integral whole and this for me, especially in the masks, alludes to our own interior and exterior lives. Perhaps her work is an act of integration, or seeking wholeness, in a disjointed and often threatening and unstable world. We cannot exist in isolation from exterior events, much as we may want to. I, too, am acquainted with the desire to take material to the brink of destruction, to push 'to the edge' in search of a truthful representation of the inner life.

We are complete beings, capable of a broad spectrum of emotional experience. Rina Kimche, it strikes me, is not afraid of this. Rather than containing her enquiry with clay to the safety of a 'style', she is an adventurer who has the courage to invest of herself. In the results, we get a glimpse of our collective mask, and perhaps the courage, the quiet assurance, to look behind the façade, fearlessly, to 'where the person is.'

Quiet Assurance / Where The Person Is

Gareth Mason

It is an interesting challenge, being asked to write something about a fellow artist's work. All I have is my impressions and I want to trust them for this introduction, because I do not know Rina Kimche well, nor can I claim to be an 'authority' on her work. She and I met in 2009; we were both speakers at an arts symposium in Izmir, Turkey. I was immediately struck by the warmth and integrity of her interaction with her fellow artists. Our conversation immediately went to the heart of the matter, in regard to work. We discussed the experience of being an artist and the role of feeling in art. Her quiet assurance is an unusual quality. In northern England they say of a genuine person that there is no 'side' to them, and this is true of Rina; she is concretely 'there,' present and unguarded. Rina's presence has the aura of truth, a life lived; of trust. I knew I was in the presence of someone who was not swayed by common, facile interaction. There was a penetration to her look and a fearlessness in her willingness to engage issues, which I found both fascinating and moving. We never know who our teachers will be.

As with Rina, so with her work. What is this quality that arrests me when I look at it? I recall her speaking of the place '...behind the mask, where the person is'. And there is much of this apparently unassuming – but one senses deeply felt and deeply lived – probing to her work. An object that could be a ramp or a section of a maze... a thinly veiled sense of threat or claustrophobia, oddly haunting. An enclosed, tapered lozenge-shaped form; punctured, rusted, abused by time or violence... a vacant chrysalis or remnant of some long lost weapon? A vestigial 'tool' of ambiguous utility, warped by an unknown force. A face, which is

(echoing various kinds of restrictions on speech) is also the responding mouth: finally, the mouth externalizes, the mouth creates, no longer functioning as a crack or wound that becomes sealed up like a scab. A big mouth, a contrarian mouth; the mouth that eats (the mouth that ate the “showbread,” *lechem ha’panim*) is now the mouth that emits.

It seems that Rina Kimche has moved from the level of existential consciousness to the more profound psychic-theological level, that of the Jungian archetype of the “trickster” (“Archetypes” is the name the artist gave to a central group of her more archaic, abstract masks, the ones that feature a narrow widthwise slit, or nothing but a single puncture); that her masks have become clown faces – but demonic clowns, clowns that are also spirits and other supernatural forces that wreak havoc on our norms of consciousness and of morality. And as a consequence, Kimche’s passive, suffering masks have become active masks, masks that jeer and “stick their tongue out” at fate and at God.

But then we discover the shroud-masks, the masks of a face bandaged in white strips that repeatedly seal the head, the expression, the traces of organs and the voice, dooming the face to burial. And it is then we realize that the carnival was the laughter before the final silence, and that the defiant and mocking tongue was in fact directed by the devil at a man and God who breathe their last together in one long, winding, visual-ceramic requiem.

We have returned, then, to Rina Kimche’s “Temple,” where we stand facing the table of *lechem ha’panim*, and pronounce: Rina Kimche comes to the sacred like a sacrificing priest, but more than sacrificing – she is being sacrificed through the prism of the human condition. Her masks, her loaves of *lechem ha’panim*, are a lamentation, but also a provocation and a rebellion directed at the heavens.

holes might call to mind the High Priest's breastplate (are we back in the Temple?)... but the covered eyes are, as we said, the dead eyes. And is this not the same Rina Kimche who designed an installation of ceramic "Geniza" sculptures, all of which are Holy scriptures doomed to burial? Indeed, this is what we are discussing: the burial of sanctity.

Masks and death: in 1977, during her mother's final days, at the height of the pain and emotional turmoil, Rina Kimche created a mask. She cut into the face, the mask being like a silent cry, mouthless, face to face with oblivion. From this mask would be born in 1982 an exhibition of Kimche's masks at the Debel Gallery in Ein Kerem, Jerusalem. Not long after that, the artist would already cast "death masks" on her face and rework the mold of her face into the shape of a bird.

And so, if Rina Kimche's masks take on an animal face, it is simply because the regression to the bestial is but a further deterioration of the a-spirituality and anti-sublimity of the human condition represented in the present series. And if, after all, for a brief moment, the string of transformations applied to the masks reveals a piece of a receptacle, which holds a kind of "head," what is the message of this head if not unsightliness, disease (the face as a malignant growth). For indeed, before she was an artist, Kimche served as a hospital nurse and often encountered the marks that illness left upon the faces of patients – swelling, diminishing, wounds....

Yet Rina Kimche has not given in to despair with her masks. In a dramatic, extreme, and surprising move, she has crossed boundaries and genres, moving from tragedy to comedy, from the existential side to the "other" side (*sitra achra*): she has crossed over to the demonic and exchanged the masks of the sacrificial victim with the masks of the carnival: here she sticks out a long, black tongue; here a fleshy red tongue (even if it emerges from a distorted face, even if the eye is spilling out); here she blows a bubble out of the mouth of the mask (yes, most of these "comic" masks have a "proper" anatomical character); here she spews a surprising plate out of the mouth. Here, the blocked mouth

free of the eye-ear-nose, with only the mouth at their bottom. And if a mask was “stoned” by rounded rocks, the mouth is still agape, crying out in pain. And even in the masks’ most abstract incarnations, the tension with respect to volume and color lies between the minimally stylized overall head, and the “mouth” (as an omission or a protrusion of varying degrees of stylization). And look at the mask with the pair of hands prying the mouth apart, as if to enlarge it (here the nose and eyes are present). The self-torment is also the attempt to amplify the desperate voice. Only rarely will Rina Kimche approve the other sense organs, like a Pinocchio-style carrot-nose in a colorful mask.

From here, there is no return: the tireless effort to take on a face, to assume a human character, once again casts the masks into the realms of suffering and annihilation, and the face – time and again – is cast as the victim of a merciless God who abuses his sons and daughters. And when we recall again the promise of “man in the image,” we wonder: do these masks represent a portrait of the wounded and defeated God no less than they represent the tormented man? In other words, is the ceremony we are witnessing a burial ceremony for man and God alike? Rina Kimche herself, after all, has named her masks “*hester panim*” (a term that refers to the concealment of the face of God), recalling Moses looking up at God as he stood there in the cleft of the rock (“and you will see my back; but my face must not be seen.” *Exodus* 33:23).

You will say: a mask is not a face. A mask is a face substitute, a fictional image, a theatrical prop. Yet these are not Rina Kimche’s masks, since we are dealing here with masks of death, masks that seem to have been cast directly on the human face. That is to say, these masks are precisely the face itself, our face. Look at the mask that is sculpted in a classical format but whose eyes are covered by a perforated, rectangular ceramic unit, like the slabs of clay with which the ancient Egyptians used to cover the eyes of the dead. Death sculpture, as we said. And in another mask sculpture, the square mouth opens wide out of the black face, while the eyes – again – are covered by the same rectangular surface, whose

cast clay into it, and again resurrect entities whose organs are effaced and who appear to be groaning under her fingers.

Let us return to Kimche's "bakery." The fate of *lechem ha'panim* is dire indeed: the mask reveals a squashed and battered face that has lost its humanity, a face whose few features have been buried under various distortions; and what was momentarily glimpsed is doomed to return to the primordial glob, yet not to the initial, peaceful one, but rather to the one covered entirely with fresh injury and bruising. We are reminded that in 2009 Kimche held an exhibition titled "Aesthetics of Destruction" at the "Basis" school for sculpture on the premises of the Hadassah Neurim Youth Village, near Beit Yanai. It featured quite a few masks, which were none other than contorted rocks ravaged by time and other harmful elements, which look at once like catapult rocks and fossils of burnt and severed heads. It goes without saying that these ceramic lumps of "rock" are absent all facial features (save for traces of a mouth), since the swelling and the injuries have erased every human sign. And here we have the "rising" of "*lechem ha'panim*" from Rina Kimche's kitchen: the swelling of a battered face.

Nevertheless, there is a desperate effort to preserve the "image," to establish the humanity. For the mask does exhibit the basic character of a face and hair, even if only in contour. Most of the sense organs, however, are missing from the masks, except – in some cases – for eyes, and especially – a mouth. Since even when the mouth has become little more than another wound among the many wounds that eat away at the face (and are not the eyes of the mask but two more sores?), still, the mouth is the protagonist of these masks. From one mask to the next, the emphasis is on the mouth: several of the masks are like an oval bowl, at the bottom of which, above the "chin," a tiny mouth is split open. There is no gaze, no attentiveness, no smell. A mouth, only a mouth. For eating? For crying out? The bowl seems to suggest accumulation, mostly likely of food. Other masks are more archaic, donning some sort of hat or else abstractly delineating a hairline, and in case – still

Just as much as Rina Kimche's "Masks" series constitutes a bitter and penetrating existential confession, it confirms a "poetics" of ceramic creation: the ceramic act as the creation of a golem and an act of baking:

A hand and earth. The kneading is essential. The hand that holds the earth. Not a chisel or a hammer: a hand and earth. It is the child playing with his feces, the adult kneading the dough. The origins of the connection to the world of food are already present here. [...] The act of swallowing is an essential part of the medium of clay. The need to eat is a fundamental aspect of the art of pottery.³

And at the same time, the ceramic creation, Rina Kimche tells us in her "Masks," is a battle of the titans between the urge to create and the powers of destruction and emptiness. Beyond its psychological functions as a "persona," the mask is, as we know, a basic accessory of tribal rituals designed to drive out evil forces. The artist, it appears, seeks to banish existential demons – hers, ours – by designing her masks, a shaping that is also, as described above, a ritual of "baking" for a festive meal. And in case we have forgotten: the original meaning of "*chag*," the Hebrew word for "festival" or "feast," is "sacrifice."

In the early nineteen-sixties, between her studies with Hedwig Grossman and her enrolment at the "new Bezalel," Kimche spent two years in the Ivory Coast, in West Africa, where she experienced many masks – in the urban markets, among the local tribes, and at the museum in Abidjan. Decades later, she would take a wooden African mask with only two small holes for eyes and a straight and narrow mouth-crack, turn the mask over, and cast clay into its concave side. When the face was extracted from the mask-mold, she would find herself shuddering and shedding years. And she would return again to the same mask, again

In the beginning was a flat, round glob. A tiny puncture at its bottom might suggest a mouth doomed to muteness, but without any further details – no eye, no ear, no nose: a human face at a very primitive developmental stage. A blind and deaf human presence, a passive existence, helpless against an unintelligible world. And the big question: will *lechem ha'panim* rise? Will the sacrificial victim yield? Will the glob be elevated to the status of holy bread? Will organs develop in this moon-like mass, this passive, nighttime, feminine lune?

The unity of bread and the human body is well known to us from the Christian tradition, but also from Israeli artworks.¹ We are also familiar with the coupling of dough and the female body. At its root, the principle of dough-rising is akin to the principle of pregnancy. On the metaphorical level, the baking woman is the woman giving birth.

The alliance of woman and bread: the loaf of bread that Efrat Natan tied to her naked back in 1977; the dough-shirt she rolled out for herself in 1973; Orit Raff's 2005 photographs of bakeries and ovens; and more.² And now, Rina Kimche's "dough" masks.

Lechem ha'panim is baked in the artist's oven. Behold: two eyes have emerged in the unspecified glob (defeated eyes: what have these eyes seen that has so devastated their appearance?), the puncture of the mouth has become a crack (narrow, bitter, blocked), the circle of the face has become an ellipsis. Yet the nose is missing, as are the ears: the creation has been maimed, the face did not succeed, and the "mask" marks the face of the dead more than the face of what is yet to come. And behold the scar that runs the length of this "face"; and the traces of the oven firing: a face that holds the memory of a disaster. And yet – a face of stupidity, a potatohead, from which the spiritual and the intellectual are very far. And whose humanity – its "in the image" – is nowhere to be seen.

1 Gideon Ofrat, "Bread of our Life, Bread of our Death," posted December 2009. <https://gideonofrat.wordpress.com/2010/12/23/לחם-חינו-לחם-מותנו/>

2 For more examples, see Ofrat, "Bread of our Life, Bread of our Death."

Lechem Ha'panim

Gideon Ofrat

She has sculpted in ceramics many a container: pitchers, receptacles, bowls, flowerpots, ladles (a dustpan? An alter coal-pan?)...but once she turns to masks, her point of departure is no longer the container: at most, perhaps, a plate that holds an unspecified glob. In any case, food preparation. For the point of departure of Rina Kimche's masks reminds us more of a round, flat piece of dough about to be pasted onto the sidewall of an outdoor clay oven. A kind of crude pita or – given its perforated texture – matzah; poor people's bread. Either way, the artist has gathered us together for a festive meal, at which we will be fed our daily bread, the bread of our life, the "showbread" (*lechem ha'panim*, literally "the facing bread" or "the bread of the face"). A poor man's feast, sadly. No wonder she has recently even begun sculpting with dough.

"And thou shall set upon the table showbread before me always" (*Exodus* 25:30). *Lechem ha'panim*: twelve unleavened loaves of challah baked from semolina flour and placed every Sabbath day in two piles on the showbread table – *lechem ha'panim* – in the Temple. *Lechem ha'panim*: perhaps an indoor/inner bread (*lechem ha'pnim*)? Or is the reference rather to the human face, meaning a bread that rises to the size of a handbreadth, which is the minimum size for the human face: "a face is not smaller than a handbreadth" (Talmud, *Mas. Sukka* 5a). And why not both of these at once: the human face and internalness?! Indeed, this is precisely Rina Kimche's creative journey in her "Masks" series of the last decade – a transformative material and mental journey, a long journey into the existential night of the image of man.



clay, whereas their materiality comes from the melting of different organic materials that disappear in the firing but leave traces. This effect is enhanced by the firing of the works at a high temperature, a process that affords them an earth-like patina and a furrowed texture that calls to mind desert sand and rock deposits.

Kimche's inquisitiveness and erudition, her varied sources of reference, her interest in cultural uniqueness alongside universal unity, and above all her creative freedom – all these are woven into the tradition of ceramic art while retaining the ability to break out beyond the tradition's boundaries; into the tension between the object's functionality and the metaphoric meaning it is designed to evoke. This also accounts for the great significance that she attributes to the image of the mask in her creative world. From the early nineteen seventies and on, Kimche has consistently tackled various representations of masks that attend her "different" work: masks as a figurative image and a universe parallel to the principle of the sculptural container around which most of her works are created. A container that represents the optimistic element of life, related "to food and drink, to birth and rebirth, to alchemy, and to embracing the spirit of man," as she writes. In these parallel axes also lies Kimche's great contribution to the expansion of the ceramic medium, her work allowing it to exceed its own boundaries; allowing it to make a statement about man's place in the world.

local dimension of Kimche's work and its multicultural and universal element is also the ground for the pronounced sense of discomfort and rupture that attends her work. In the 2003 exhibition "Off White," she presented a sculpture installation that featured a burnt-out house and a fence assembled from long ceramic rods in different shades of black, and alongside them dark representations of cypress trees and an image of a tomb. The images in the exhibit were intended to suggest origins in archeology and national history, in a present reality of destruction, and in the collapse of social values. These became the objects of memory, of warning, of an expression of anxiety, concern, and deep sorrow, as the artist wrote in an accompanying text.⁹

In a later exhibition, "Aesthetics of Destruction" (2009), she presented crude and twisted pieces of raw material in shades of brown, which received the title "Severed Treetops." These dark lumps resembled ancient desert rocks, whereas for Kimche they were truncated olive, cypress or fig trees. These works, which were displayed both as separate units and piled one on top of the other like a kind of totem pole, were intended to evoke a sense of disintegration, revulsion, and destruction, the formal expression affecting the viewer with a paralyzing force and at the same time an anxiety provoked by the sense of unravelling that seeps into the viewer's unconscious. The abstract and ambiguous shape of these rock-like treetops was carried over into other series of works by Kimche, including "Boats," "Fields," and "Tree Scabs." As in other cases of her work, these works, too, associatively recall some of her earlier series and seem to continue or expand on them. The boats echo containers, the fields are in dialogue with the early desert landscapes from the nineteen eighties, and the severed treetops call to mind the Geniza instillation. Their energy and sensuality of these works draw their force from the hand-kneading and impressing of fingers into the

9 Rina Kimche, exhibit text, the Art Gallery the Yad LaBanim Art Gallery, Kiryat Tiv'on, April 2003.



Charred Wood, 2003, hand built, clay, engobe, colorants, wood, earthenware.

installation in the Memorial Center, Yad Labanim, Kiryat Tiv'on

עצים שרופים, 2003, בניית יד, חימר, אנגוב, צובענים, עץ, אדמית. מיצב במרכז ההנצחה, יד לבנים, קרית טבעון

yet when we propose before someone to build an object that does not resemble a dog or Noah's ark or some well-defined topic such as 'Genesis,' he is dumbfounded?"⁸ It seems that Kimche draws on similar sources, and in her later works also invests current meanings that attest to her close attunement to the changing place and time. A list of associations jotted down on a scrap of paper sheds light on her late interpretation of her "Folds" and on the way in which, for her, they represent shifting worldviews: "structure/shelter, yard/fence, a space or frame that have an exit, animal pens, pens for human beings, fortresses, bunkers, bomb shelters, underground escape routes, trenches." Indeed, in her "Folds" of recent years, the typically rounded and open shapes have become angled and closed, the final result resembling a kind of miniature architecture model. These are statuettes that can easily be viewed also as a gathering tool or an aqueduct.

Aesthetics of Destruction

The heightened awareness to disturbing ecological changes and to a complex social reality form the backdrop to expressions of unrest and rupture that first appear in her work in the nineteen nineties. It is then that she began working on such series of works as "Birds of Prey," "Fruits of War," "Bouquets (Gifts)," "Burnt Planks," and "Geniza," which have been shown in various solo and group exhibitions. For Kimche, the installation "Geniza" (2000) is related to the preservation of ancient knowledge, whether in writing or in sculptural form. It consists in rolls of material of different sizes and textures, some wrapped in cloth, laid out side by side like a rare archeological finding or a secret treasure. This group of works also includes small jugs that may have been designed to hold coins or other decorative objects. The tensions between the

movement of water. At the same time, the basins are also closely related to the sculptural vision: "In these basins, the viewer cannot but identify the shapes of whirlpools, womb-like, feminine shapes, as well as the link between the inside and the outside. All this with a minimal use of color and while maintaining the character of the material."⁷

Other, later works that relate to collecting, organizing, and circumscribing, are those that are included in her series of "folds." These works are entwined with Kimche's early childhood memories of family visits to Merhavia, where her attention was drawn to the cowsheds and the sheepfolds. Later on, it was the images of goats in the Judean Mountains herded back at night into pens enclosed by wooden rods or into the shabby shacks of Bedouin settlements. These works are mostly limited to black and white colors, which recall the projections of light and shade that bring their geometrical shape into sharp relief. In another sense, these works offer a formal meditation on the theme of the fold, an entity that is both open and closed, functional and pointless in its sculptural essence. In other versions of the fold, it resembles in its shape and dimensions earlier incarnations in Kimche's work, including receptacles and aqueducts. Her interest in these topics is influenced also by the sculptures of Yitzhak Danziger, whose works from the nineteen-sixties feature themes of sheep, folds, and water conduits. Through these works he sought to explore types of vernacular building and modes of settlement of the Bedouin population of the Negev, which were based on makeshift tin shacks and the use of wells, water conduits, and sheep and goat pens. Calling these works "landscape structures," Danziger also addressed their abstract dimension, explaining that the abstraction is that which enables him to neutralize the romantic dimension of the work. "Why do we call a particular space 'landscape'?" Danziger asked, "Why is it that we are accustomed to speaking without hesitation about concepts so abstract as 'a moment,' 'associations,' and the like, and

to provide it.”⁶ During her stay in Japan in 1991, Kimche was again exposed to symbols of water, including whirlwinds, spirals, waves, and flow, as well as to various motifs associated with Japanese culture and the Shinto religion and designed to represent abundance, power, and a connection to the element of water in nature. Kimche’s perception of this symbolism was further enriched, and from a different direction, by her meeting with the master craftsman Prof. Richard Hirsch in 1997 and the acquaintance with his work and theory. She describes her participation in a workshop with Hirsch as a pivotal moment that provoked in her a new creative outpouring. In the workshop, Kimche was asked to make a series of scoops – a prompting that that yielded utensils of a kind that broke with her earlier creations and were characterized by an asymmetry and a distinct un-functionality. Her new insights led to the creation of further series, including “Storing Vessels,” “Work Tools,” and “Gathering Tools,” which seemed to complement her earlier work by expressing a different aspect of the culture of use of the ceramic utensil. By this time, a change was already evident also in the color scheme of her works and in her treatment of their surface, as the result of her experimentation with new materials and adoption of new techniques.

A different series of her works, “Water Stones,” is characterized by a hollow voluminousness that resembles the rise and fall of tidal movements. Each work has a narrow opening that turns the stone-wave shape into a receptacle of sorts. The series “Basins,” by contrast, is based on spiraling and snail-like shapes that are an outcome of her encounter with some of the cultures of East Asia, but which now carry connotations of desert aqueducts. These “basins” were displayed in the exhibit “Dry Water” (2000), a title that suggested an extended observation of desert crevices, valleys, and gorges whose forms have been shaped by the

6 Raphael Patai, *Water: A Study in Palestinology and Palestinian Folklore in the Biblical and Mishnaic Periods*, Dvir Publishing House, 1935, 3.

play on the internal/external, a game of controlling and letting go, a presence that changes with the slightest touch or pressure; it involves risks, creating a dialogue, asserting positions and taking decisions.”

The processes of abstraction in her work are themselves part of the longstanding traditions that have guided potters throughout history: an abstraction that is at once also a transformation of what can be called a ‘vessel’ or more generally a ‘utensil’ into a symbolic object or a sculpture. Kimche’s works from the nineteen-eighties, influenced by the local climate and topography which she translates into landscape forms, also reveal her affinities with local artists from outside the field of ceramic art. One of them is Alima Rita, who in her prints since the nineteen-seventies articulated a view of the local landscape through abstract and basic shapes. “First, I look at the landscape and take in a certain feature of a field, for example,” Alima explained. “I don’t paint that particular field, rather I observe and investigate other fields in other places and I take them in, too. In the end, I will paint the essence of all of those fields.”⁵ Kimche, who had a friendly relationship with Alima, is searching in her sculptural way for the same formal “essence.”

Another cultural-visual source that captured Kimche’s attention is the preoccupation with the motif of water as the source of life. Raphael Patai notes in his pioneering study that in the ancient world, it was water that dictated rules and laws, determined people’s rights and obligations with respect to wells, pits, springs and streams, and influenced the articulation of religious decrees. “The earliest and most ancient of these customs,” he writes, “are undoubtedly those that relate to drinking and giving water to others to drink. The first and principal right of any guest was to ask for drinking water, and the host’s first obligation was

4 Kimche in Shlomit Bauman, “Plank from a Burnt House” [in Hebrew], 1280°c: *Journal of Ceramics* 11 (Winter 2004), 36-39.

5 Alima in conversation with Haim Ma’or, *Alima: Prints*, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 1990, 10-11.

Storing Vessels, Work Tools, Gathering Tools

Kimche's works from the late nineteen seventies and early eighties already tended to be more sculptured than utilitarian, more abstract than figurative, more metaphoric than decorative. In these respects, her work emerges already at this early stage as distinct from traditional ceramics and as tending clearly toward sculpture. Her works from those years, including "Pools," "Landscape," and "Field Stones," emphasize local patterns of topography and landscape. Her preoccupation with the local is manifested also in the materiality of the works, their earth tones and their forms, which call to mind desert landscapes, valleys and bodies of water. This also brought them to resonate with a sense of mythical rootedness and of a virginal primal landscape.

But Kimche's world was already also informed by universal cultural attributes, which emphasized the power of form to express a spiritual idea. This was expressed in her search for the "local" aspect of Jewish-Israeli culture, and equally in her ties to other, distant cultures. Like Lao Tzu's saying that "*We turn clay to make a vessel; But it is on the space where there is nothing that the usefulness of the vessel depends,*"³ Kimche also sets great store not only by the image impressed upon the clay but also by the space formed around or within it. This also allows us to understand the spiritual and abstract dimension that she seeks to give her works, which is manifested in her focus on forms that "contain" as the sources of various different customs in the lives of human beings – these vessels function as carriers of cultural-historic, intimate-biographical and material-technical information. "My vessels are meant to be more than vessels," Kimche told Shlomit Bauman, "the vessels have to be taken one step further, beyond themselves, beyond the volume. I wanted to cancel the material, to cancel the pot."⁴ And in her own concluding comments in this catalogue, she describes the work of the ceramic artist as "a dramatic

of art. Kimche attests that her work alongside them evoked in her for the first time a belief in the power of art as a way of life, and moreover, brought her to the realization that this way of life suited her own character and inclinations. The next logical station for her was Bezalel Academy's Department of Ceramics. At Bezalel, too, the emphasis at the time was on using local, Eretz-Yisraeli materials, relying on earth tones, and drawing inspiration from local archeological artifacts. The department was headed by Gedula Ogen, who alongside artists such as Siona Shimshi and Lidia Zavadsky also promoted "ceramic sculpture" as a discipline distinct from traditional pottery.

Another milestone in Kimche's journey is the meeting with Bill Firschein, who would become one of her seminal teachers. An architect by training, Firschein was a man of wide-ranging knowledge and skills who had come to Israel from the United States and was among the founders of design studies at Bezalel of the nineteen-sixties. His activities included the establishment of study groups that brought together figures from various different fields, among them Izika Gaon, Martin Weil, Milka Cizik, and Raya Reclich. He taught various theories of design (with an emphasis on Bauhaus), formalist values such as the golden ratio, composition, proportion, color theory, and more. Kimche, who was his close student and the one who translated his lessons into Hebrew, treasures this time as a very significant period in her artistic development. The ties with Firschein led her to pursue studies in the United States, at the Haystack Mountain School of Crafts in Maine (1968, 1971) and at the Cranbrook Academy of Art in Michigan (1971), where she was introduced to new methods in ceramics, utterly different from everything she knew and had learned in Israel.

of the ratios of various materials). Her mother, Fanya Falk, came from a Zionist agricultural family that made Aliya after the Russian pogroms of the nineteen-twenties and settled in Moshav Merhaviva. Fanya was an educated woman, who had studied at the gymnasium in Bialystok and who in Mandatory Israel held a management position in the Jerusalem postal service.

Upon graduating from high school, Kimche was accepted for studies at the Hadassah Registered Nurses School in Jerusalem. There she met Dave Kimche, a diplomat and Mossad operative, and married him. His various national missions and postings led her to extended stays and studies in Europe and later in West Africa, where the couple spent a year and a half, exposing Kimche to new cultures and ways of life. As part of this exposure, she became acquainted with local art forms that would come to play an important role in shaping her way of looking at the world. Upon her return to Israel, in 1960, she joined the circle of students of the ceramicist Hedwig Grossman in the studio she shared with Rudy Lehman. Grossman, who had studied ceramics in Germany, sought to articulate local characteristics of ceramics and studied the ancient ceramics of Eretz Yisrael as well as that of the land's Arab and Armenian native inhabitants. "Man was created from earth," Grossman used to say, "man and earth – a primal couple. Earth is the material, the man who creates is the potter. Pottery is the mother of sculpture. The vase is an abstraction of a figure, the figure of a person, plant, or animal."¹ One of the things Kimche recalls from those lessons is Grossman's and Lehman's total commitment to their artistic work,² an experience that has had a decisive influence upon her own perception

1 Grossman in Gideon Ofrat, *The Beginnings of Israeli Ceramics, 1932-1962* [Hebrew], Jerusalem and Herzliya: Beit Ha'omanim and the Herzliya Museum of Contemporary art, 1991, 162.

2 Helga Keller, *Sculpture as Homeland: Rudy Lehman and Hedwig Grossman, their Lives and Work* [Hebrew], Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing House Ltd., 2005.

Cycles of Matter and Spirit

Yaniv Shapira

Origins

The encounter with Rina Kimche's full body of work allows for a weaving together of the various chapters of her oeuvre into a single whole. A ceramicist by training, Kimche is revealed here as an artist who moves between the different possibilities afforded by pottery, ceramic sculpture and their various extensions. While the point of departure for her work is always in the material itself, the inspiration for the work is drawn primarily from observing life environments, from discoveries of landscape and nature, and from a close study of different cultural sources, ranging from East to West. These origins also produce the many intersections in her works – between early and late, near and far, matter and form, matter and content.

Rina Kimche was born in Jerusalem in 1934, her childhood and adolescence suffused with the unique aromas of this city as well as with a European atmosphere. She attended the Jerusalem Hebrew Gymnasium, was active in the national scouting movement, *Hatzofim*, and spent much of her free time at the pharmacy owned by her father, Lunya Yampolsky, and his brothers. The “Yampolsky Brothers Pharmacy” was known as a social and professional meeting place for members of various ethnicities, religions and languages, as attested by the sign that hung on the front door listing some ten languages, including Esperanto, that can be spoken with the pharmacists. From those days in the pharmacy she remembers learning how to concoct drugs, a skill that would prove useful in her future studies in ceramics (particularly for the mathematical calculations

Matter Clay Soil Dune Wadi Slope Crevice Tunnel Ravine Basin Well Hole Bowl
Spoon Scoop Cup Basket Hammock Rake Plough Harrow Field Furrow Sickle Wheel
Mandala Spiral Waterfall Aqueduct Channel Pipe Ditch Stones Pebbles Plots Trees
Crusts Boats Structure Folds Shed Shelter Fence Fortress River Water Lifecycle

oeuvre. Acknowledgements also to Moshe Mirsky, for his meticulous catalogue design; to Haggai Rogani, who generously undertook the task of copyediting; to Natalie Melzer for her skillful translation; to Ilan Amihai for his scrupulous photography; and last but not least, thanks to the staff of the Museum of Art, Ein Harod, for their ongoing and committed work.

Foreword

Galia Bar Or

The exhibition “Rina Kimche: Between Mud and Shard” is presented at the Museum of Art, Ein Harod, with the curatorship of Yaniv Shapira, and offers a fresh look at a significant swath of Kimche’s work in clay.

The exhibit and accompanying catalogue reveal a selection of her works from the late nineteen seventies to the present with an intriguing conceptual-formal-material range. The works are characterized by an inventiveness and sensibility that challenge common concepts, such as ‘ceramics’ as a medium or ‘vessel’ as an object of clay sculpting. The ‘vessel’ that Kimche creates – more than it is a space that contains, it is a vessel that transports or a basin retaining within it a temporality; it is the diffusion of internal veins, vulnerable and delicate as sprouts, and it is a vessel that has become a side wall that has become an entity in its own right. Her masks – more than they cover up, they expose: an inner texture, mental and physical, charged and falling apart, solidifying and disintegrating. Rina Kimche’s work echoes the memory of movement and flow, evidence of life forces that existed in another time. The space it demarcates is a liminal space in which the exterior is the interior and the form is the material.

Our deepest thanks is extended to Rina Kimche for her work, sensual in the profundity of its meaning, conceptual in its reflexive understanding of the medium, and moving in its humanity. Felicitations and commendations to Yaniv Shapira for the new perspective opened up through his astute and sensitive curatorship. Many thanks to the writers Gideon Ofrat, Gareth Mason, Shlomit Bauman and Yeshaayahu Ish Gabbai for their contributions, illuminating different facets of Kimche’s

Content

	1	Landscapes / Early Works
Galia Bar Or	221	Foreword
Yaniv Shapira	218	Cycles of Matter and Spirit
Gideon Ofrat	206	<i>Lechem Hapanim</i>
Gareth Mason	199	Quiet Assurance / Where the Person Is
Shlomit Bauman	197	Being Present
Rina Kimche	190	Between Mud and Shard
	61	Holding and Storing Vessels
	83	Water Conduits
	97	Work and Gathering Tools
	117	Folds
	135	Nature
	161	Soul Holders
	185	Artist Biography

Pagination follows the Hebrew order, from right to left



Mishkan Museum of Art, Ein Harod

Director and Chief Curator: Galia Bar Or

The catalogue is published on the occasion of the exhibition

Rina Kimche: Between Mud and Shard

June-September, 2015

Exhibition

Curator: Yaniv Shapira

Production: Lilach Smilansky

Registrar: Ayala Oppenheimer, Yehudit Bejerano

Administration: Ayala Besor, Nili Heller

Production Assistance: Mor Tabenkin

Professional Assistance: Ofri Gardi, Lana Fode

Catalogue

Editor: Yaniv Shapira

Design and Production: Moshe Mirsky

Copyediting: Haggai Rogani

English Translation: Natalie Melzer

Photography: Ilan Amihai

Pre-press and Printing: Offset A. B. Ltd., Tel Aviv

On the cover

English side: **Fold**, 2015 [see p. 89]

Hebrew side: **Fold**, 2015 [see p. 88]

Measurements are in centimeters, height × depth × width

© 2015, Mishkan Museum of Art, Ein Harod

ISBN: 978-965-7497-05-0

Rina Kimche

Between Mud and Shard



Mishkan Museum of Art, Ein Harod

Rina Kimche

Between Mud and Shard

