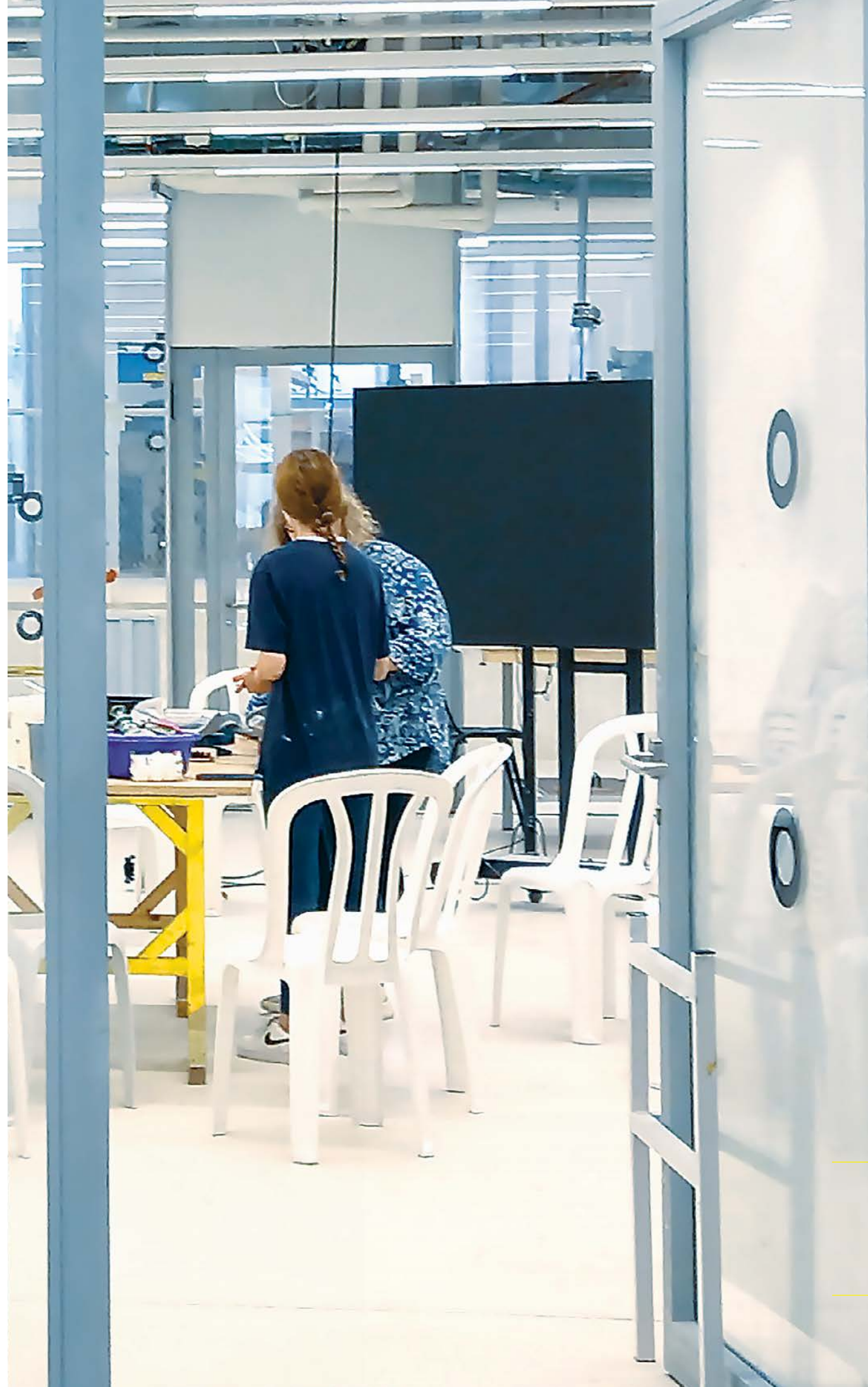


# 1 גיליון

↓  
כהב העה של  
ההכניה למדיניה  
והיאוריה של האמנויה  
התמחות באוצרות וביקורת  
↑

כתב העת של  
התכנית למדיניות  
והיאוריה של האמנויות  
התמחות באוצרות וביקורת

## 10 גיליון



תוכן עניינים

פתח דבר ניר עמית	5
<b>על שקיפות, הפרעת קשב והמאמץ להרגיש בבית: מחשבות על קמפוס בצלאל החדש במגרש הרוסים אסופת קטעי מאמרים</b>	<b>6-18</b>
אדריכלות של (הפרעת) קשב מיכל ליפטשר	11
שאלה של השקפה ניר עמית	13
מה שץ היה אומר? אליאור פרייס מנחם	17
<b>במה אנחנו עסוקים: חיבורים על הרגע הישראלי הנוכחי, בהשראת עבודות גמר של סטודנטים במחלקה לצילום ובמחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית</b>	<b>19-58</b>
בסוף הכול קריסטל עדי יניב	21
זרים בבית ניר עמית	27
מה מקומי במקומי? מיכל ליפטשר	31
הרומן שלי עם זינאידה פוזדניאקובה יוליה יבלונסקי	37
למה ללמוד צילום? עדי כהן גזונדהייט	41
Matter matters אביב צוקר	47
על השקוף ועל הנסתר בעידן הזכוכית אליאור פרייס מנחם	51
כותבת למגירה, מכינה את הפרידה מורן סולמירסקי נועם	55
שאלות שצומחות אגב קריאה ארנה קזין	59

עורכות וכותבות	יוליה יבלונסקי, עדי יניב, עדי כהן גזונדהייט, מיכל ליפטשר, מורן סולמירסקי נועם, ניר עמית, אליאור פרייס מנחם, אביב צוקר
מנחת פרוייקט גמר בכתיבה בקורס "גיליון"	ארנה קזין
ראש התכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות	ד"ר שאול סתר
רכזת התכנית	קרן כהן
תודתנו מסורה לאילנית קונופי מהמחלקה לצילום ולמוש קאשי מהמחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית	
עיצוב	אביגיל ריינר [The Studio], אור סגל
עיצוב אתר	אניה ליגאי
עריכת לשון	רונית רזונטל
הפקה	עדי יניב, עדי כהן גזונדהייט ומיכל ליפטשר
תצלומי הבניין	עדי כהן גזונדהייט ואביב צוקר



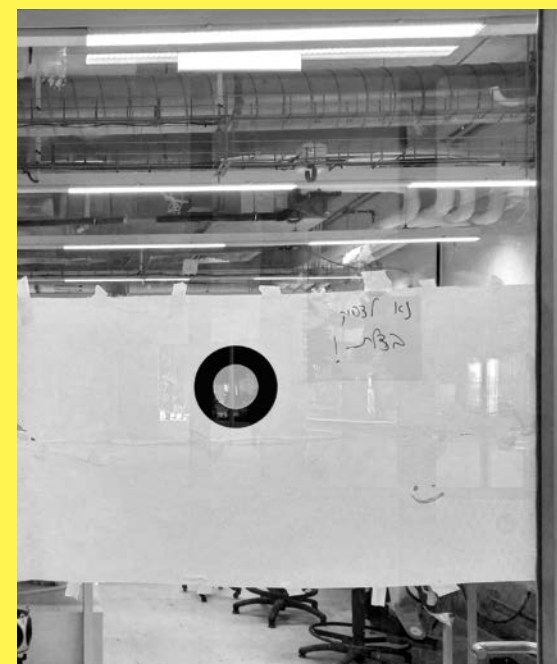
## פה דבר

**בשנת 2023, לאחר עשרים שנה של תכנון, המתנה וביצוע, ירדה האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל מהר הצופים אל מרכז העיר, ומצאה את עצמה בתוך בועת זכוכית, חשופה לאיך ספור מבטים – עירוניים, חברתיים, אמנותיים ופוליטיים. בקמפוס החדש, העין ביססה מחדש את מעמדה: התבוננות היא הפעולה המבשרת את מעשה האמנות.**

הצייר מבקש לשמור על קשר עין-יד. המבט מתורגם ליד הרושמת, לגיליון הציור. בפרויקט "גיליון" של בוגרי התואר השני במדיניות ותיאוריה של האמנויות, המבט מתורגם לכתובה. הגיליון הראשון שלפניכם מבקש להציע נקודות מבט על המציאות שמחוץ לקירות הזכוכית של המבנה החדש, דרך התבוננות בתהליכי היצירה בצלאל. כעת, כאשר בניין בצלאל נמצא בלב העיר, שקוף לכאורה לעין כול, מתרחבת ומעמיקה השיחה בין האמנים לבין הכותבים. לא רק המבט הביקורתי של המילה הכתובה על האובייקט האמנותי נמצא כאן, אלא שיחה רחבה שכוללת את הרחובות, הסמטאות, הבניינים והכיכרות; את מגוון היחידים והקהילות שמקיף את האקדמיה לאמנות.

השעה הנוכחית, שהדיה ועדיה נשמעים מבעד לזכוכית, היא שעת משבר. שנת הלימודים האחרונה חלפה בימים של מחאה נגד המבקשים למתוח את גבולות הכוח והשררה. המחאה ניכרה היטב במרחב הציבורי. הכיכר, רחבת התיאטרון, חצר המוזיאון, הכביש והשדרה – המרחבים הציבוריים שלנו נכבשו מחדש על ידי קהילות שביקשו לשאת באחריות למקום הפרטי והלאומי.

פרויקט הגיליון הראשון חוזר לשאלה בסיסית המאפיינת את המרחב הישראלי – מי מספר את סיפורו של המקום הזה? מהי נקודת המוצא של הסיפור? מה קורה לחומרי המקום בחלוף השנים והזמן? הטקסטים בגיליון יוצאים מחוויות אישיות – הן של הסטודנטים במחלקות לצילום ולעיצוב קרמי וזכוכית, והן שלנו, הכותבים המתבוננים ביצירתם – אל עבר המרחב הציבורי, וחושפים את מערך הכוחות המופעל עליהם. המבט, שעל פי רוב נישא לפנים, מבקש להתבונן גם לאחור, אל המקורות של המרחב הישראלי. אולי זו חובתה של היד הכותבת – לשמור על קשר עין עם המציאות ולנסח אותה מחדש.



סטודיו שנה ד', המחלקה לצורפות ואופנה

# על שקיפות, הפרעת קשב והמאמץ להרגיש בבית

מחשבות על קמפוס בצלאל  
החדש במגרש הרוסים

← אסופת קטעי מאמרים

מה אנחנו יכולים ללמוד על הרגע הזה, בישראל ובעולם, מהתבוננות ביצירה האדריכלית שהיא קמפוס בצלאל החדש, שבימים אלו מתחיל לפעול בלב העיר ירושלים? לפניכם אסופת מחשבות ראשוניות מתוך מאמרי הביקורת שעמלו עליהם סטודנטיות וסטודנט בתכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל, בעודם לומדים להכיר את מקום הלימודים החדש שלהם.

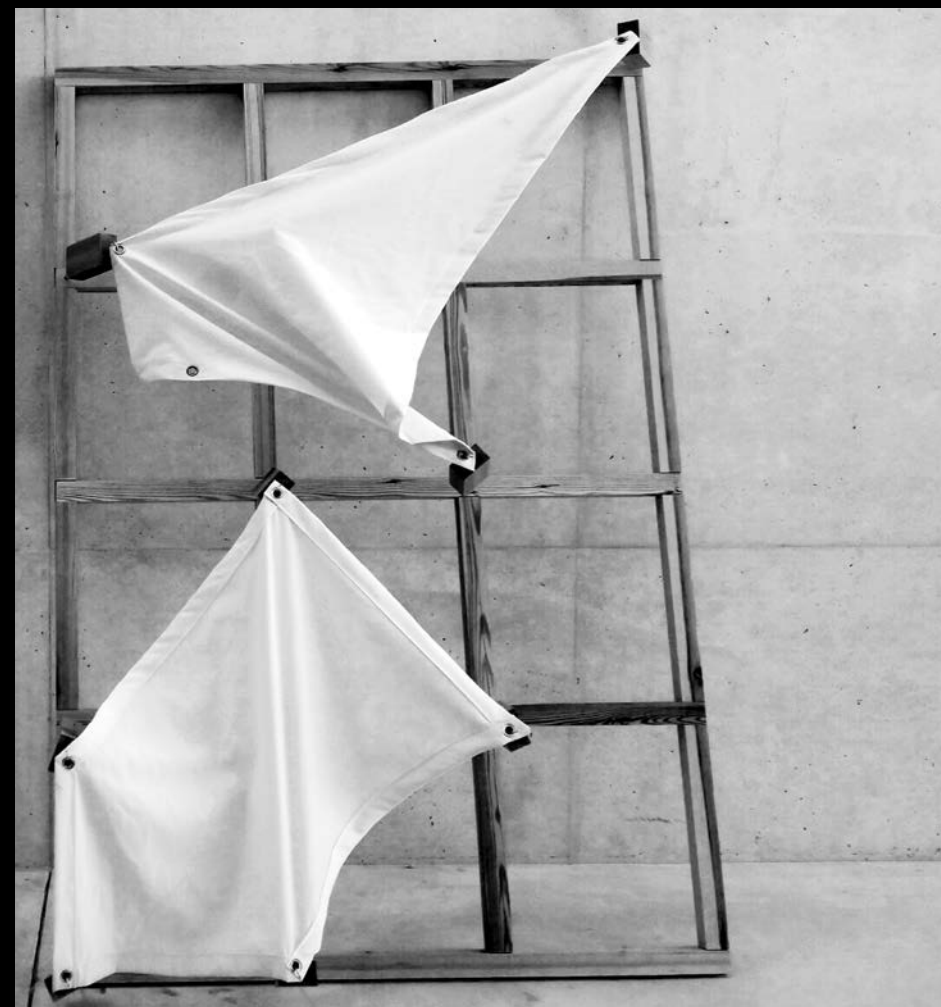
מבט מהרחוב אל סדנאות המחלקה לאמנות







תיירים מצטלמים על רקע הנוף הפנורמי, מרפסת הקפיטריה



זכוכית סדוקה, חלל הסדנאות של המחלקה לעיצוב תעשייתי



## אדריכלות של (הפרעת) קשב

← מיכל ליפטשר

של המאה ה־20 התפתחה טכנולוגיה שאינה מציגה רק תוכן אחד שמוצג בזמן נתון, אלא כמה תכנים המוצגים בו בזמן בתחנות השונות בטלוויזיה וברדיו, והצופה או המאזינה יכולות לעבור ביניהם ובכל פעם להעביר את הריכוז לחלק תוכן אחר. הפילוסוף מרלו־פונטי דימה את אופן הריכוז הזה לזרקור שסוקר את הבמה ובכל פעם עובר למקום אחר וחושף תוכן אחר מתוך החשכה. במאה ה־21, עם התפתחות הטכנולוגיה, הושגה ההבנה שתיתכן חלוקת קשב, המאפשרת לנו לפזר את תשומת הלב שלנו בין כמה פעולות שקורות בו בזמן ולעבד את כולן.

↙

כשלמדתי בבצלאל לתואר הראשון, המרצה לטיפוגרפיה, אבי איזנשטיין, נהג לומר שזכינו בפריבילגיה מדהימה: אנחנו יכולים לסגור את דלת הכיתה ולהתמקד בעיצוב, להתעסק ביופי ובאסתטיקה של העולם ולהשאיר את כל השאר בחוץ. אבי איזנשטיין יצא זה כבר לגמלאות.

המבנה החדש של בצלאל מגלם הצהרה חינוכית חדשה. אפשר שהמוסד והמבנה המייצג אותו מצהירים: אנחנו מודעים לדור שמגיע אלינו היום; דור שקולט כמה דברים בבת אחת. אבל נראה שהם גם מצהירים בפני אותו הדור: זה מה שמצופה מכם כדור החדש של היוצרים – בכל רגע נתון עליכם להתמודד עם מגוון דרכי מידע. בכל רגע נתון עליכם להיות חשופים למגוון של עשייה ובו בזמן גם להיות מודעים לעולם שבחוץ. כבר אין לכם אפשרות להתמקד בפעולה אחת, להיסגר באטלייה רק עם עצמכם. ההצהרה מתבטאת במעבר של בניין האקדמיה מקצה הר הצופים אל מרכז העיר; בעובדה שכדי להגיע אליו יש לעבור ברחוב יפו, שהוא רחוב ראשי, ועל פני תחנת המשטרה; בכך שניתן לראות את פעילות המחלקות השונות כאשר הולכים מכל נקודה לנקודה אחרת בבניין;

רוב הקירות בבניין החדש של בצלאל עשויים זכוכית שקופה. שכבות על גבי שכבות של מושאים להתבוננות. אנשים הולכים במסדרונות, אחריהם כיתות שבהן שיעורים בתצורות שונות, אחריהן שכונות ואחריהן הרים.

מבחינה כלשהי השהות בבניין החדש של בצלאל היא הפרעת קשב בלתי נגמרת או אולי פשוט שיקוף של הדרך שבה אנו חווים את המציאות בימינו. שהרי כיום המציאות שלנו בנויה מעשרות טאבים פתוחים בו בזמן, מספר אין-סופי של דרכי מידע ותקשורת שנוכחות בחיינו בכל רגע נתון.

גלית ולנר, מרצה וחוקרת טכנולוגיות דיגיטליות והשפעותיהן על האדם והסביבה, טוענת במאמרה "תפיסת הקשב בעידן הטכנולוגי" (Attentions and media technologies) כי ריכוז הוא מושג דינמי שמשתנה בחלוף הזמן. עד סוף המאה ה־19 ריכוז נתפס כהתמקדות בפעולה אחת, בנושא אחד, והיה מצופה מהמשתמש (הקורא, הצופה, הפועל וכו') להתעלם מכל הדברים האחרים שמסביב כדי למצות את הפעולה בדרך הטובה ביותר. במחצית השנייה



שלט אזהרה, קומת הכניסה





**מבחינה כלשהי השהות בבניין החדש של בצלאל היא הפרעת קשב בלתי נגמרת או אולי פשוט שיקוף של הדרך שבה אנו חווים את המציאות בימינו. שהרי כיום המציאות שלנו בנויה מעשרות טאבים פתוחים בו בזמן, מספר אין-סופי של דרכי מידע ותקשורת שנוכחות בחיינו בכל רגע נתון**

בכך שהבניין מאפשר למבקרים להיכנס ולשוטט בשטחים נרחבים של הבניין ובכלל, מאפשר ל"קהל" להיות נוכח בכל רגע.

במבנה הישן קיבלו הסטודנטים חללים פרטיים לעבודה, שהיו חבויים במסדרונות צדדיים, ואילו במבנה החדש מתבקשים הסטודנטים לעבוד בחלל משותף שכל קירותיו זכוכית שקופה והוא חשוף הן לעוברים ושבים ברחוב והן לעוברים במסדרונות. בסיוור בסטודיו לקרמיקה, סטודנטיות בשנה הרביעית הביעו את הקושי במעבר לחלל השיתופי והחשוף. החלל החדש אילץ אותן לאלתר קירות לעבודה ולתלייה, להתמודד עם רעש והסחות דעת, וגם פגע בתחושת הביטחון שלהן, כשחפצים שלהן נגנבו. אחת הסטודנטיות שהצליחה "להשיג" חלל במקלט הצמוד הודתה על המזל הטוב שנפל בחלקה לקבל מקום שבו היא מרגישה תחושת ביטחון לעבודות שלה ושקט בתהליך היצירה. מקצת הכיתות בבניין כבר הוסבו באופן פיראטי לחללי עבודה סגורים. על כמה מקירות הזכוכית שפונים למסדרון נתלו ניירות, וכך כבר אי אפשר לראות את הפעילות בתוך הכיתות. האם הצורך הבסיסי של אמנים במרחב פרטי ונסתר ליצירה הוא עמוק ושורשי גם אל מול שינויי התקופה, או אולי בבצלאל לומדים כרגע אמני "דור המדבר", ובעוד כמה שנים יגדל בצלאל דור חדש לגמרי של אמנים, שלא רואה צורך בפרטיות והסתגרות כדי ליצור?

לפני כמה ימים ביליתי כמה שעות בספרייה. החלל החדש מערער לחלוטין את התפיסה המקובלת של ספרייה. במבנה הישן בהר הצופים הספרייה הייתה בפניה צדדית. היינו עולים אליה בגרם מדרגות וכבר בדרך אל הכניסה היינו משנים את האנרגיה שלנו. בפתח מוקם שולחן הספרניות, שהקפידו על חוקי הספרייה הקלאסיים: אסור להכניס אוכל, אסור להרעיש, עם הכניסה לספרייה יש לעבור למצב ממוקד. הספרייה הייתה חלל מנותק משאר המבנה, חלל שמור, היכל של ספר ושקט.

לעומת זאת, החלל בבניין החדש אינו מוגדר בקירות. מחיצות נמוכות ושקופות מפרידות בינו לבין הקפיטריה, ובקלות אפשר להתעלם מהן ולא לראותן. ריחות של קפה ומאפים, המולת שיחה, רעש וצעקות מגיעים ממנה ומהמשרדים והמסדרונות שמתחתיה ומעליה. חוקי הספרייה כאן נעשו חסרי ערך, כי לשקט אין עוד מקום בחיינו. וגם לא לריכוז בדבר אחד.

השינויים בהתנהלות הספרייה בבצלאל משקפים את השינויים הרווחים בעולם בכלל ובישראל בפרט בנוגע לתפקיד הספרייה והשימוש בה. במאמר שפרסמו ב־2022 ריקי גרינברג מספריית יונס וסוראיה נזריאן מאוניברסיטת חיפה על שינויים בספריות האקדמיות בישראל בעקבות משבר הקורונה, הן מציינות שב־2020 אילצה המגפה את הספריות האקדמיות להעלות רבים מהחומרים שלהן לאינטרנט. המצב הזה שינה את תפקיד הספרנים ואת מהות המרחב הפיזי של הספרייה – ממרחב מנותק למרחב של מפגש ותרבות. השינוי הזה נראה גם בספריות הציבוריות בישראל. כבר ב־2015 פורסם מחקר מטעם משרד הכלכלה שלפיו בין 2005-2013 גדל מספר המשתמשים באינטרנט בספריות פי 2.2, ומספר המבקרים בספריות העיון ירד ב־32%. מול הנתונים האלה נשאלת השאלה, מה בכלל תפקידה של הספרייה בבניין החדש?

בריאיון עם עדי שטרן, נשיא בצלאל, עבור הפודקאסט "תיק עבודות" (מרס 23) אמר שטרן כי המעבר לבצלאל החדש דורש "עדכון תוכנה". במגוון ראיונות הוא הסביר שהבניין החדש מציג תפיסה חדשה של לימוד, שדורשת מהסטודנטים להיות מעורבים בסביבה החיצונית לבית הספר ובמחלקות השונות סביבם. אם המבנה החדש מבקש לכוון שיטת לימוד חדשה, הספרייה היא כמזכרת חיוורת לעולם האקדמי הישן. כאילו נשאר בטעות ברשימת הדברים הנדרשים במבנה אקדמי.

הספרייה, הקירות השקופים שכוסו באופן פיראטי והצורך בקירות ובחללים סגורים הם נקודות קטנות של היאחזות במוכר מצד הסטודנטים, המרצים והעובדים, שהתחנכו על הרגלים אקדמיים שכיום האקדמיה עצמה מבקשת מהם לפעול אחרת מולם. מעניין להתבונן בעימות הפיזי השקט הזה בתוך המרחב החדש, לתהות מה יעלה בגורלו ואיזה עולם אקדמי חדש ייווצר בעקבותיו.

## שאלה של השקפה

← ניר עמית

על המבנה המעניין – הימצאותו במרכז העיר ירושלים, בין הערייה למגרש הרוסים, והיותו שקוף לחלוטין, תחום בקירות זכוכית. מכל כיתה, סטודיו או פוזיציה, המבט ממשיך רחוק, פוגע בסיטואציה עירונית, מחזיר את דימויי העיר פנימה.

המעבר מההר הצופה אל העיר אל מבנה הזכוכית בליבה של ירושלים הופך את בצלאל ותלמידיו לאבן חן בתיבת התכשיטים של עיר הקודש. כמו הכנסייה הסמוכה לו או בתי המידות של מוסררה, השכונה הצמודה אליו, המבנה החדש שובה את העין. ירושלים משובצת באדריכלות עתיקה ובאבנים טובות, בקשתות, חומות וחצרות, שכולן מבקשות לרמוז על פאר עתיק, על היות של ירושלים גברת, שכל מאהב או מאהבת השאירו לה מזכרת מתקופתם. קירות הזכוכית במבנה לא מאפשרים להרפות מהידיעה הזאת. ירושלים משתקפת פנימה, פולשת אל המבנה החדש, תובעת את מקומה בתוך סדנאות האמנות, בין שיעורי התיאוריה לשיחות המסדרון. מהרחוב הקרוב של בית המעצר או כתמונת נוף של "הרים סביב לה", בכל רגע ירושלים יכולה לצוץ ולדרוש את מקומה בעשייה האמנותית של בצלאל.

המתח בין מבני האבן הכבדים מסביב – בית המעצר, מוזיאון אסירי המחתרות, שכונת מוסררה – ובין הזכוכית הדקה והשקופה מבליט את הבחירה המודעת לעצב מבנה שונה במהותו. בירושלים, יש לזכור, בראשית הייתה האבן. אבן גיר קשה ואטומה, ששמה התגלגל למרחקים והיא מעוגנת בחוק העירוני עוד מימי השלטון הבריטי.

במבנה החדש של בצלאל, בקומת הקפיטריה, פגשתי שתי סטודנטיות מהמחלקה לאמנות. אחת סיפרה בהתלהבות שבסטודיו, בקומה העליונה במבנה, כשהיא יושבת סמוך לחלון המזרחי, היא רואה את כיפת הסלע, וזה מרגש אותה מאוד. חברתה, פחות נלהבת, אמרה שהיא מרגישה הרבה פחות בטוח במבנה הזה. "הרחוב קרוב מדי, ואין לי את הניתוק שהיה שם על ההר", הסבירה. אכן, מבעד לחלונות המבנה החדש של בצלאל ניתן לראות את הר הצופים. כמעט אפשר להיזכר איך נראה המבנה החדש מהעין המביטה מהמבנה הישן. המבט לעבר ה"שם", אל האופק של הר הצופים, מחזיר את המבט פנימה, אל שתי העובדות הידועות והמפורסמות

↵



האבן היא אחד הדימויים השולטים בשיח על ירושלים, והיא תמיד מביאה איתה תחושה של עתיקות וסוד. מבני האבן של העיר מדגישים את הגבול ומתירים למבט אפשרות להלך מבחוץ ולגלות מעט מפנימיותם. הגדילו לעשות אדריכלי העיר בתחילת המאה ה־20. השכונות שנבנו מחוץ לחומות הקפידו על חצרות פנימיות וחלונות הפונים אל ליבו של המבנה, כך שלצד האטימות של האבן נכנס גם אלמנט אדריכלי שקבע את המבט. הבנייה המסורתית של ירושלים עיצבה אתיקה של מבט מהקהילה פנימה, שימור הקיים והתנכרות אל החוץ. אבן נערמה על אבן לכדי חומה שסגרה על עוד קהילה שהובדלה מהעולם החיצוני. רק לתקופות קצרות התרחקו בירושלים מהאבן. בשנות ה־60 התירה הוועדה לתכנון ובנייה שימוש בתחליפי אבן לצורכי בנייה. התרחבותה של ירושלים אחרי 1967 וצמיחתה לגובה אילצו את המתכננים להתיר שימוש באבן נסורה – לוחות אבן מנוסרים המשמשים לחיפוי המבנים. בניין כלל ומגדל העיר, שני מבנים שתוכננו בשנות ה־70 על ידי האדריכל דן איתן, מציגים את האפשרות להתרחק מהאבן המסורתית. ואולם בשנות ה־80 אסרה הוועדה להשתמש בתחליפים, והאבן המסורתית חזרה אל מקומה. ההתרחקות אל עבר זכויות, חומר שונה כל כך מהאבן, מחייבת להסביר את עצמה ולתבוע את מקומה באופן מוחלט.

המשרד היפני Sanna מתמחה במבני זכויות, ולאחרונה חנך גם במילאנו אוניברסיטה לניהול שקירותיה עשויים זכויות. בירושלים אפשר למצוא מבנים מועטים בלבד שקירותיהם זכויות. לרוב הזכויות מאפיינת את "קירות המסך" של בנייני משרדים, וגם כזאת היא שומרת על גוון כהה יותר ופחות שקוף למבט. היא מאפשרת בידוד ומתירה לאור הטבעי להיכנס ולשטוף את המרחב. מוזיאון הסובלנות, מבנה ציבור שעתידי להיפתח לקראת סוף שנת 2023, מתפאר במעטפת זכויות ענקית. בית העם, השוכן ברחוב בצלאל, הוא מהמבנים הראשונים בעיר שבהם נבנה קיר מסך הפונה אל חזית הרחוב. זה קיר זכויות מפורסם, שקיים משנות ה־80 ועד היום. מקצתו גובל בסטודיו למחול של להקת קולבן דאנס. לפני למעלה מעשור, קיר הסטודיו השקוף כמעט הוסתר, מאחר שהמבט הירושלמי נמשך אל עבר הרקדנים, לעבר הגוף שלרוב מוצנע בעיר הקודש. המפגש בין קהילה חרדית, הממשטרת את המבט, ובין הגוף החופשי החי של הרקדנים הוליד מאבקים של תביעה להסתרה וניסיון למחוק את הפעולה.

האבן פינתה את מקומה לזכויות. "הנה הזוגית" כתב אלתרמן לפני כמעט מאה שנה, "שמה צלול משמותינו". כשאלתרמן כתב את שיריו בשנות ה־30, קירות הזכויות אפיינו את האדריכלות המודרניסטית. אדריכלי הבאוהאוס, שהשפיעו רבות על הסגנון המקומי, אימצו את הזכויות כחומר גלם. בית הספר לאמנות בדסאו, שממנו יצאה בשורת הבאוהאוס, ידוע בחזית הזכויות המפוארת שלו, שתוכנה על ידי מנהל בית הספר ולטר גרופיוס. קיר הזכויות תמך באווירה הבין־תחומית של מוסד האמנות בדסאו, בחוסר ההפרדה בין תחומי האמנות ובנגישות של מעשה היצירה.

הזכויות של המבנה החדש של בצלאל מעמידה את ערך השקיפות לפני ערכים של מסורתיות, עתיקות ומקומיות. האבן הירושלמית נשאה איתה מטען היסטורי רב ומקושרת לחומר המקומי, שכן מקורותיה של האבן הם באזור ההר, במסלע המקיף את ירושלים. מתכנני המבנה, יוזמיו והוגיו ביקשו להסיט את הדיון משאלת מסורת הבנייה בעיר וממקורות החומר. הזכויות מייצגת את האפשרות לראות. זה המבט שמסוגל לחלוף דרך המבנה עד לקו האופק במזרח. באולם הכניסה למבנה ניתן לתפוס בו בזמן את סדנאות האמנות, את קומת הקפיטריה ואת תמונת הנוף של ירושלים המזרחית על שלל אוצרותיה. הכול פתוח לפנינו, קרוב וגלוי. האמנות לא מסתתרת בחדרי חדרים ורחוקה ממגדל השן – כעת היא גלויה ופתוחה לעוברים ושבים במרכז העיר, בין שהם פקידי עירייה מבניין ספרא ובין שהם חרדים המתגוררים בשכונה הסמוכה.

התיאורטיקנים של האדריכלות קולין רואו ורוברט סלוצקי מבררים בספרם משנת 1955 את מושג השקיפות באדריכלות המודרניסטית. הם עושים זאת באמצעות הבחנה בין שתי פרשנויות למושג שקיפות: "שקיפות ליטרלית", הקשורה לחומר (לרוב זכויות), ו"שקיפות פנומנולוגית", הנובעת מהיכולת לקרוא ולהבין את המבנה. הם תוקפים את מבנה בית הספר באוהאוס וטוענים כי קיר הזכויות שלו מציע שקיפות ליטרלית בלבד, כלומר הוא רק מציג שקיפות על ידי קיר זכויות, אבל אינו מהווה מודל לשקיפות עמוקה, מהותית, היצוקה ביסודות המבנה.

השקיפות הפנומנולוגית היא זו שמאפשרת להבין את המבנה לעומקו ואת השימושים השונים בו. זה מבנה שמזמן לנו הבנה רבת־רבדים של

היסודות הגלויים והנסתרים ומכוון לתפיסה שלמה יותר של הוויית המבנה. הוא אינו מחייב כלל שימוש בחומרים שקופים או בקירות זכויות. התכונה המהותית היא היכולת להבחין בתהליכים מקבילים, באפשרות לסינכרון בין הפעולות השונות שמאפשר המבנה.

איזה מבט מאפשר לנו המבנה החדש של בצלאל? האם חלונות הזכויות רק פותחים סדקים להצצה לתוך מעשה האמנות, או שמא ישנה כאן אמת עמוקה יותר – שקיפות של כלל העשייה, תמונה כוללת של הקומות השונות של מלאכת האמנות? המבנה החדש בהחלט מלמד על תפיסה שונה מבחינה מהותית – האמנות קרובה מאוד, רבת־פנים ומאפשרת חיבורים בין הקומות השונות. המחלקות השונות נפגשות, וקרבת המבט רומזת על רעיון רחב יותר, שלם כמעט.

ואולם הצלחת הרעיון מחייבת את האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל להבין טוב יותר מה היא מבקשת להיות. אכן השקיפות מועברת. העולם שמחוץ לכותלי המקום מתבונן פנימה, ומבטו מתערבב בעשייה. ירושלים על כל עבריה נכנסת לתוך הסדנאות ותובעת את מקומה. אבל האקדמיה בצלאל אינה רק מתארכת בירושלים. כעת היא מארחת את כלל המופעים של העיר הזאת בין קירות הזכויות החדשים שלה. ירושלים – הקיצונית, הדתית, הרומנטית, ההיסטורית והמגוונת – חייבת להיות נוכחת בשפת היום־יום של האמנות הנלמדת בבניין. מרפסת הקפיטריה לא יכולה להישאר רק עמדת תצפית יפה על העיר המזרחית. ככלל, מוטב שירושלים תחדל להיות מושא לתשוקת המבט. המארחים, אשר חרתו על דלתות הזכויות את שקיפות העשייה, חייבים לתת לעיר להפריע להם; לשבש את העברית באמצעות יידיש וערבית ולאפשר עוד מקורות להשראה וללמידה.

**הבנייה המסורתית של ירושלים  
עיצבה אתיקה של מבט מהקהילה  
פנימה, שימור הקיים והתנכרות  
אל החוץ. אבן נערמה על אבן  
לכדי חומה שסגרה על עוד קהילה  
שהובדלה מהעולם החיצוני**

## מה שץ היה אומר?

← אליאור פרייס מנחם

דווקא לאחור, על ראשית ימיה של בצלאל כפי שנרקמה במוחו של מייסדה, בוריס שץ, בשלהי התקופה העות'מאנית. "מתוך אוטופיה וורודה ומעורפלת נוצרה לסוף במוחי תוכנית לייסוד חברת 'בצלאל'" כתב שץ בזיכרונותיו במונוגרפיה האוטוביוגרפית שלו. עם הקמתו בשנת 1906 היה שם המוסד "בצלאל" – בית מדרש למלאכות אמנות". שץ, האוטופיסט המושבע, נע בחזונו תדיר בין אוטופיה לבין מציאות גם בקשר לאופייה של האקדמיה לאמנות שהקים.

כפי שמתאר גדעון עפרת, פילוסוף והיסטוריון אמנות ("החזון של בצלאל 1906-1929", המחסן של גדעון עפרת, 2011), שץ התפכח מחלום האקדמיה לאמנויות יפות לטובת אקדמיה בעלת תפיסה פרקטית, שבמרכזה יצירה שתעניק פתרונות פרנסה לתושבים היהודים. לפיכך, שיעורי האמנות תפסו מקום מזערי ומשני בכלל המערכת לעומת מחלקת השטיחים, לדוגמה, שהייתה החשובה והגדולה מכולן. ב-1914 ניסח שץ חזון ציוני-מעשי:

"בפלשתניה חייבת האמנות לצעוד יד ביד עם התעשייה. אנו חייבים להתאימה לחיי היומיום שלנו כמו בימים של פעם. האמנות יכולה לעשות בעבורנו מה שעשתה בעבור יפן, שם היא מספקת עבודה לשלושה מיליון איש [...]"

למרבה האירוניה, כעבור כמאה שנים סיפקה האקדמיה הישראלית לאמנות עבודה דווקא לאדריכלים מיפן, אנשי משרד SANAA היפני, שהעניקו למבנה אוריינטציה בין-לאומית, ולא לאדריכלים מקומיים.

לפחות במישור האסתטי, המטפורי, מבנה האקדמיה בגרסתו החדשה מהדהד בעקיפין את דמיונו של שץ על אודות לימודי אמנות בשירות

קיר "היכל התהילה" באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל הועבר – בגרסה מחודשת – מהר הצופים אל המבנה החדש במרכז העיר. על הקיר חרוטים שמות של אמנים גדולים ובהם: הפסלים זאב בן צבי וזהרה שץ (האישה היחידה ברשימה), הציירים מרדכי ארדון, יחזקאל שטרייכמן ואריה ארוך, הצייר והמאייר נחום גוטמן, הפסל ומעצב התפאורות דני קרוון, המעצבים הגרפיים החשובים דן רייזינגר ודוד טרטקובר, האדריכל והמעצב ירום ורדימון, הצייר פנחס כהן גן והפסל מיכה אולמן. כולם שייכים לדור של "בצלאל הישן" ולמדו באקדמיה או לימדו בה. קיר היכל התהילה הוא אולי מזכרת יחידה שעברה מהמבנה הישן לבניין החדש; נדמה שכל השאר נשאר מאחור על ההר.

ואולם מתברר שהדברים מורכבים יותר. בצלאל, על מאה ושבע עשרה שנות קיומה, מספרת סיפור היסטורי מרתק על ירושלים, אך גם על ישראל, שהפכה מפרובינציה של אימפריה למדינה עצמאית. תוך כדי היכרות עם משכנה החדש אני מהרהרת





## במה אנהנו עסוקים:

חיבורים על הרגע  
הישראלי הנוכחי,  
בהשראת עבודות גמר  
של סטודנטים במחלקה  
לצילום ובמחלקה  
לעיצוב קרמי וזכוכית

**“בפלשתינה חייבת האמנות לצעוד  
יד ביד עם התעשייה. אנו חייבים  
להתאימה לחיי היומיום שלנו כמו  
בימים של פעם. האמנות יכולה לעשות  
בעבורנו מה שעשתה בעבור יפן,  
שם היא מספקת עבודה לשלושה  
מיליון איש [...]”**

התעשייה. מסדרונות המבנה משרים תחושה של שוטטות במפעל תעשייתי: שלד הבניין אינו מוסתר בין קירות בטון יצוקים; הכבלים של מעלית הזכוכית חשופים; הצינורות, שבדרך כלל חבויים בתקרה, חשופים אף הם לחלוטין; המים הזורמים בצינורות נשמעים היטב, גם במהלך השיעורים, ובכלל – אין בידוד בפני קולות ורעשים. רחש והמולה הם חלק מהחוויה. מעקות המסדרונות, העשויים מתכת ורשת ברזל, קירות בטון וזכוכית ונורות לד ארוכות – כל אלו משווים למבנה תחושה חומרית נוכחת, קרה וניטרלית. קירות הזכוכית של כיתות הלימוד ושל המבנה כולו, המאפשרים הצצה לכלל המרחבים בכל זמן נתון, נראים כחלונות ראויה של חנויות ברחובה של עיר.

ואולם, האם לחוויה תעשייתית כזו כיוון ש? אמנם הוא דיבר על תעשייה ופותרונות תעסוקה נרחבים, אך בד בבד ביקש לשמור על עבודת היד. בחוברת שחיבר ב־1906, “על מהות בצלאל ומטרותיו”, הוא עמד על הפער בין תעשיית בתי החרושת (המכונות) לבין “המלאכות הביתיות” (עבודות היד). המחלקות שייסד היו בסימן עבודת היד: הסריגין (תחרה), מקלעת הקש, השיבוץ בצדף, הפיליגראן (צורפות), השטיחים וכל שאר המחלקות. עפרת מספר שכולן גויסו כדי לתמוך בפועל העברי החדש, שאומר “לא” למכונה המנכרת. בכך ביטא שץ את זיקתו למשנתו של ויליאם מוריס, מאבות תנועת ה”ארטס אנד קראפטס” הבריטית, שהייתה תגובת־נגד למהפכה התעשייתית. מוריס יצא נגד המכונה שהוזילה את הייצור, ניכרה את הפרט מעמלו וביטלה את ההנאה שבמלאכת היצירה. המבנה החדש של בצלאל דומה בעיצובו למפעל מנוכר, רחוק ממגע יד אדם וגם מחזון בצלאל מראשיתו.

מאז חלפה יותר ממאה שלמה. הסטודנטים כבר אינם תושבי ירושלים הענייה, המחפשים דרך להתפרנס בדוחק ממשלח ידם. השלטון אינו עות’מאני או בריטי, המדינה אינה בראשית דרכה ומטרות המוסד השתנו: הוא הפך לאקדמיה מובילה לאמנות ועיצוב גם יחד. מחלקות נסגרו,

ואחרות נפתחו במקומן. טבעי שמוסד ישנה פניו ויתאים את עצמו לרוח הזמן. בניין בצלאל על הר הצופים היה אולי גנרי וחסר כל ייחוד עבור אקדמיה לאמנות, ודאי לעומת הבניין המקורי במרכז העיר, אך ייתכן שעבור שמרנים חובבי נוסטלגיה התרבות החומרית שאימץ המבנה החדש הרחיקה לכת מדי. החומר הישראלי ביותר במבנה הוא השמש, השוטפת באור חזק את כולו הודות לזגוגיות הענק שבו.

ובכל זאת, בספרו האוטופי של בוריס שץ ירושלים הבנויה – חלום בהקוץ, שראה אור ב־1924, יוצא המחבר לסיור אווירי בשמי העיר בהדרכת לא אחר מאשר בצלאל בן אורי התנ”כי, מקור השראתו. חשיבותו של החיבור בכך שהוא מתאר את מראה העיר ירושלים כמאה שנים לאחר כתיבתו. במבט ממעוף הציפור ירושלים המודרנית של המאה העשרים ואחת בולטת בחידושיה החברתיים והטכנולוגיים.

“בעלעלי בכתב־היד הישן, מצאתי לתמהוני, כי הרבה מחזיונותי ואידיאותי, אשר רק בחלום־חור ראיתים בירושלם העתידה, בירושלם שלאחרי מאה שנה, התחילו כבר להתגשם. ואם ככה, מי לידי יתקע, אם כזה לא יהיה גורלם של אחדים מחלומותי שמסרתי בספר זה? [...]”.

קריאה בספרו של שץ, שנכתב בתנופה של נבואה, מגלה כי דווקא ניתן בו מקום מרכזי לזכוכית השקופה, ואולי הבניין החדש כלל אינו זר לדמיונותיו של ההוגה: “בפנים החצר ראיתי כי בתים רבים ב”צלאל”. אחדים מהם בתי אבנים הם וגגות שטוחים להם ורובם בנויים מברזל, חומר קלוי וזכוכית. גגותיהם זכוכית בצורת חצי־גרוך־עגולה”. ובמקום אחר: “הגג והקירות של בית־האמן הנפלא במינו היו עשויים זכוכית, וזאת הטעתה עוד יותר, את עין הרואה, לחשוב כי אין זה אלא גן טיול תחת כיפת השמים”.

האם ייתכן כי למרות הכול, באופן המהותי ביותר, הבניין החדש הוא דווקא התגלמות חזונו של שץ?



לאסופת המאמרים המלאה  
על בניין בצלאל החדש,  
סרקו את הקוד

## בסוף הכול קריקטל

### שיחה על הנצחת הזמניות עם רימון אליגון-דר, סטודנטית שנה ד' במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

שאלות דומות ואחרות מעסיקות את רימון אליגון-דר, סטודנטית שנה ד' במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל, שבפרויקט הגמר שלה בחרה לעסוק בחומר גלם "רווי ברמזים למה שהיה", כהגדרתה; ב"זכוכית שצברה סנטימנט". אבל הסנטימנט לא יישאר שם לנצח. אליגון-דר מעמידה במרכז הפרויקט שלה את המחשבה שהנצחה – אף שבאה מן השורש נצח – לעולם אינה נצחית. היא עסוקה בעובדה שהזמן הוא כוח אגרסיבי ואין דבר שיוכל לו. אין דבר שהוא נצחי באמת זולת הזמניות.

שבועות אחדים לפני תערוכת הגמר אליגון-דר עדיין לא בטוחה בדיוק איך תעמיד את הפרויקט. "ההצבה נובעת בעיקר מהחלל שבו תוצב העבודה", היא מסבירה, "אני רוצה ליצור מצב של אובדן שליטה, ממש כפי שאין דרך לשלוט בהנצחה, כך גם אי אפשר לצפות מראש את התפשטות החומר והשתלטותו מתוך החלל ועליו. אני יוצרת אובייקטים, והם יכבשו את החלל שאקבל להצגה בתערוכה. הם יפרצו מהקירות, אולי מהרצפה, מתוך חריצים וסדקים, יטפטו על חלונות, אני עוד לא יודעת".

בינתיים, כשאני מרימה מבט ומביטה סביבי, אני רואה הרבה מאוד פרטים מהעבודה הגדולה: מקבצים של זכוכית שקופה, צבעונית, מנופחת, מהתנור או מהמבער, וכל האובייקטים טובלים בשלוליות סוכר, המאגדות אותם יחד.

בסוף מאי 2023 ביקרתי בברלין אחרי שנים של הימנעות. הופעת פרידה של אלטון ג'ון הייתה זו ששיחררה אותי מהאיסור המופנם, זה שגזרתי על עצמי כבת עמי. מתברר שיש הזדמנויות חד-פעמיות שמעקמים בשבילן עקרונות.

כחובבת מושבעת של שוקי פשפשים גיליתי מהר מאוד שברלין שופעת עשרות שווקים קטנים וגדולים, שכונתיים, צבעוניים והומים. בחרתי לבקר בכמה שווקים מרכזיים. ואולם בשונה מחוויית השוטטות שאני מורגלת בה בשוקי פשפשים בכל עיר אחרת בעולם – חוויה מענגת של חיפוש, ציד וליקוט אוצרות – הפעם הספיק לי מבט חטוף כדי להבין שלא אוכל לקנות דבר.

השווקים גדושים באלפי פריטים, סרוויסים שלמים, אין-סוף כוסות קריסטל ופרטי סכו"ם. לא יכולתי לנער מראשי את המחשבה על המקור של השפע הבלתי נסבל. לא יכולתי לגעת – לא בכלים, לא בהיטים ולא בחפצים אישיים כגון שעונים, סיכות דש, משקפיים – שאלוהים תעזור, ערימות של משקפיים... הרים. מעולם לא ראיתי שפע כזה. שפע מטריד כזה, שלא מניח. חונק. האם החפצים האלה הם תולדה של ירושה או של ביזה?

אילו תכונות וסגולות אפשר לייחס לחפצים שנמכרים בשוק פשפשים בברלין? איזה זיכרון הם נושאים? מה הסיפור שלהם?



אליגון־דר היא אמנית זכוכית, חיפאית במקור, שנמצאת רגע אחד לפני סיום לימודים לתואר ראשון כפול: במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל ובמדעי הקוגניציה והמוח באוניברסיטה העברית. "כששואלים אותי מה אני עושה, אני עונה שאני אמנית זכוכית ומדענית קוגניטיבית, הבוחנת את המרחבים הלימינליים של המדע והאמנות. זה תמיד מְזַמֵּן הרמת גבה".

**ע.י. שְׁאֵרִים גם את הגבה שלי?**

**ה.א.ד.** מגיל צעיר מאוד עסקתי בקראפט ובאמנות. כשהחלטתי להירשם ללימודים ביקשתי להעמיק את המחקר הטכנולוגי והאמנותי שלי וחיפשתי עוד אתגר קוגניטיבי. התואר המשולב ענה על כל החלומות שלי בעניין הזה, במקום להתעסק בחומר גלם נקי, המתאים בדיוק לתהליך הטכנולוגי שארצה לעסוק בו, בחרתי בחומר גלם שמקשה על התהליך ואף מסרב לאותו. צריך להבין שזכוכית, לאחר שעברה עיבוד, היא חומר שצבר מתח, מכות, סדקים. זה חומר לא־אחיד בבסיסו, שהופך את העבודה לסיזיפית יותר. אני עובדת בחומר גלם שכבר עבר דבר או שניים במהלך חייו; חומר רווי רגשות: זה חומר שפינתי מהסדנה של סבא וסבתא שלי, שניהם עסקו שנים בסדנת זכוכית שבנו בביתם ועסקו בטכניקות עיבוד ויטראז' כתחביב.

לאור מצבם הבריאותי בשנים האחרונות, זו כבר תקופה ארוכה שהחומרים נזנחו והכלים נותרו מאחור. החלטתי לחזור אליהם ולתת להם חיים. במקביל, פנה אליי ירדן גרינבאום – חבר שסבא שלו, פרופסור מיכאל קאיס, נפטר בשנת 2013. פרופסור קאיס היה חוקר כימיה בכיר בטכניון, ובמסגרת חלומותיו עסק בהמצאה ובפיתוח של כלי מעבדה ייעודי להפרדת נוזלי מעבדה, שיהיה יעיל, מדויק והרבה פחות מסורבל מזה שהומצא על ידי כימאי שוודי בשנת 1843 – כלי שהיה בשימוש בכל המעבדות, ועד להמצאת הכלי של פרופסור קאיס לא היה לו תחליף. לכלי החדש קרא פרופסור קאיס Mixxor, ולאחר שמכר אלפים ממנו הוא האמין שכלי זה יהיה

הצלחה גדולה ואף אולי יִזְכֶּה אותו יום אחד בפרס נובל. חלום שנרקם אט־אט במשך שנים, אך לבסוף כשל שיווקית ולא הגיע לכדי מימוש. שרידי החלום הם, בין השאר, אלפי מבחנות זכוכית שנותרו מאחור. לבני המשפחה "לא היה לב" להשליכן והם חיפשו להעביר אותן הלאה, לידים אהבות שיעשו בהן משהו וישמרו ולו במקצת את החלום הגלום בחומר.

החומרים היו אלו שהכתיבו את הרעיון לפרויקט. רעיון שצמח מההכרה שלי כי לא ניתן לשמר לנצח את הזיכרון ואת הרגש הטמון בחומר. לא משום שארצה למחוק את זיכרון סדנת הזכוכית של סבא וסבתא או את המבחנות והחלום של פרופסור קאיס, אלא דווקא בשל ההבנה הריאלית, האכזרית, שאין דרך לאחוז בנצח, הזמן הוא כוח עוצמתי שלא נוכל לו. הנצח פריך; אני מתבססת על היסטוריה, על אסטרונומיה ועל תחומי מחקר נוספים, ומבינה שלבסוף אם מגדילים את פריים הזמן מספיק, לכל דבר בעולם יש זמן קצוב, והתוקף יפוג, גם לאנושות וגם לכוכב שבו אנו חיים. מנקודת מוצא זו התחלתי לחקור את החומר ואת התהליכים. אני בעצם מנהלת מפעל הנצחה כושל. כוונתי היא שאני נשענת על העבר ונתמכת בו, אני לא מוחקת אותו, אבל זה לא אומר שאני צריכה להיות כבולה בתוך העיסוק של שימורו ללא הרף. אני דווקא מזמינה לחגוג את החד־פעמיות של הרגע החולף ושל הזיכרון. זה הפרדוקס שלקחתי על עצמי להתעמת איתו. מצד אחד, הפחד שהרגע יחלוף, ומצד שני, ההבנה שזו בדיוק הסיבה האמיתית לחגוג אותו.

**ע.י. איך חוגגים את הרגע החולף?**

**ה.א.ד.** אני עובדת עם חומרים שבבסיסם לא מותאמים לתהליך, ונדרשתי להיות יצירתית כדי להתאימם לדרך הפעולה שבחרתי: בשלב מסוים המנחה שלי, דפנה קפמן, אמרה שאני מוציאה אוויר ממה שיש בו אוויר (מבחנות) ומכניסה אוויר למה שאין (היא מתכוונת לניפוח פלטות זכוכית). ובאמת, זו בדיוק מהות העבודה. מעבר לזה אני עובדת גם בסוכר.

**ע.י. סוכר?**

**ה.א.ד.** כן, עבודה בסוכר דומה מאוד לתהליך העבודה בזכוכית, אלא שזה תהליך שמגיב לסביבה הרבה יותר מהר. זכוכית היא חומר שזו, הוא דינמי. הוא לא ישרוד לנצח, מה שיקרה לזכוכית לאחר מיליוני שנים יקרה לסוכר בתוך ימים או מקסימום שבועות. בסופו של תהליך שני החומרים יתגבשו לקריסטל.

**ע.י. הצלחת לבלבל אותי, תסבירי, מה את רוצה להגיד?**

**ה.א.ד.** מבחינה כימית, מצב הצבירה של סוכר זהה למצב הצבירה של זכוכית. הסוכר מאפשר לי לקצר תהליכים ולהעביר למבקר חוויה בזמן קצר יחסית. למעשה, העבודה צפויה להשתנות בחלקה – החלקים העשויים סוכר ישתנו תוך כדי תערוכת הגמר, כדי לחזק את ההכרה בכך שאין לנו שליטה. שהשינוי בעולם הוא אי־סופי, הוא פראי ומתרחש כל הזמן.

**ע.י. אז איך העבודה תיראה בעיני רוחך?**

**ה.א.ד.** אחד ממקורות ההשראה שלי, גם רעיונית וגם צורנית, הוא עובש. עובש הוא חומר שמתקשר לסוף החיים, אבל בה בעת הוא יוצר חיים חדשים ומאפשר אותם. למעשה, הוא נמצא בדיוק בנקודה שבה אני עוסקת, סוף חיים של דבר אחד ותחילתם של חיים של דבר אחר. למעשה, במהלך שלי אני עושה בעצמי את מלאכת העובש, מפרקת לאבני פינה ומתפשטת מחדש. ישנם עקבות, צלקות וסימנים שאני לא מוחקת, אלא אני מתמסרת לשינוי התמידי שמתרחש. השינוי המהיר יחסית שיתרחש בסוכר ינכיח גם את השינוי שעתידי להתרחש בעבודות הזכוכית. נוסף על כך, רקחתי תמצית משיח הלנטנה, שאני מתכוונת להשתמש בה. הלנטנה, למרות היותו מין פולש, הוא בשבילי ובשביל רבים מבני ומבנות דורי פיסת זיכרון ילדות ישראלית. גן ילדים, משחק מחבואים, ריח של קיץ. אני מתבססת על העובדה שחוש הריח מאפשר לחזור לזיכרון באופן עוצמתי ומיידי. לאנדי וורהול היה ארכיון ריחות; אינדקס של כל הבשמים שהשתמש בהם והחוויות

שכרוכות בריחות. כך גם ריח הלנטנה אמור לפרוץ למרחב הנוסטלגיה ולהציף תחושה של רגע שחלף. אז אם את רוצה לדמיין איך זה ייראה, אני מדמינת צמיחה שמתפשטת, איטית, ריחנית ומתרחבת לאורך החלל הנקי והשקוף של בצלאל.

**ע.י. טוב, עוד רגע כל זה יהיה מאחוריך, ומי שקרא עד כאן כבר הבין שאת בעניין של לחגוג את הרגע הבא, אז מה את מתכננת?**

**ה.א.ד.** חודש אחרי סיום התערוכה אני ממריאה לתואר שני במדעים ואומנויות בווינה. אני מאוד מתרגשת אבל גם משתדלת להיות עסוקה כרגע רק בפרויקט.

אני מקשיבה לדברים שאומרת רימון, ובה בעת מהדהד לי בראש מאמרה של האנתרופולוגית יעל נברו על "חפצים מלנכוליים", הנושאים בתוכם תחושות כגון אובדן, הרס, התפוררות, הֶעֱדֶה, ואינם מעוררים רק רגשות אינדיווידואליים אלא משמשים גם כמראה לתהליכים חברתיים, תרבותיים והיסטוריים גדולים יותר. החפצים של נברו הם סוכנים בעלי תפקיד פעיל בעיצוב חוויות אנושיות, רגשות ותהליכים בחברה. נברו מציגה כדוגמה את סיפור החפצים שננטשו על ידי המגורשים בצפון קפריסין בשנת 1974 ונוכסו על ידי תושבי המקום החדשים, שהתיישבו על האדמות והרכוש במקום בעליהם הקודמים. כוונתה שאלו הם חפצים רוויי זיכרונות וטראומות, שנבזזו במהלך מלחמה, שהוטענו בזיקה שלילית, זיקה של דחייה, זיקה בזויה, והם מעבירים את המטען הזה למשתמש הבא.

החפצים המלנכוליים שנברו כתבה על אודותם הם החפצים שפגשתי בשיטוטיי בברלין. גם אם לא החפצים המסוימים שראיתי בשווקים, מיליוני כלים וחפצים דומים עברו את המסלול הבלתי נתפס של ביזה ואלים במציאות האפלה שאיפיינה את אירופה בתקופת מלחמת העולם השנייה. הכלים בשוק הברלינאי היו עבורי הסוכנים, המסמנים והמייצגים של הכאב והזיכרון שאני נושאת. הקריסטלים בשוק, ממש כמו הזכוכיות של רימון, נושאים סיפור שכולל

עלילה מורכבת, אנשים, צבעים ואפילו ריחות. אני לא יודעת כמה נוכל לשאת ולזכור את כל פרטי הסיפורים; אני כן יודעת שאני מקבלת את הזמנתה של רימון לחגוג את הרגע הזה, שמעצם טיבו הוא רגע חד־פעמי.

אם נבדוק אצל פרויד, נגלה שהמלנכוליה אמנם נוגעת בכאב, באובדן, בזיכרון, בגעגוע, ברגע שחלף, וממירה את כל אלו בתחליף דמיוני. היא לא מצב של דיכאון. היא לא משתקת. היא מובילה למצב של התלהבות מלווה בחרדה ויוצרת פרדוקס של יגון ושמחה שנחווים יחד ולחוד בעוצמה. החפצים מאפשרים לנו להמשיך ולאחוז בסיפור, בחוויה, בריח, בדמויות, ולחגוג את הרגע, אבל בה בעת להבין שהכול נזיל, שברירי ומשתנה על ציר הזמן. ממש כמו המקום שהיה פעם שכונה שוקת חיים, שבמרוצת השנים הפך למרחב שהתרחש בו רצח עם, והיום הוא בכלל פארק מקסים, מלא חיים וקולות צחוק עם שוק פשפשים צבעוני, ססגוני והומה, שמוכרים בו צמר גפן מתוק על מקל, קריסטלים מנצנצים והר של משקפיים מסוגננים.

**כוונתי היא שאני נשענת על העבר  
ונתמכת בו, אני לא מוחקת אותו, אבל  
זה לא אומר שאני צריכה להיות כבולה  
בתוך העיסוק של שימורו ללא הרף**

רימון אליגון דר | בסוף הכל קריסטל

מיצב (פרט)

טכניקה מעורבת

זכוכית וסוכר

המחלקה לעיצוב קרמי זכוכית

צילום: טשה פליט





## זרים בבית

הללו? מה היה כאן רגע אחרי 48, כשסבתא שלי באה מאירופה, עמוסת צלקות וזכרונות ונכנסה לגור בבית של אנשים אחרים?

אני לא נולדתי בחליסה. באתי לעולם על הכרמל וגרתי כל ילדותי בבתיים שההורים שלי קנו יד ראשונה. ראיתי כיצד הם מתכננים את הבית, מעצבים את החדרים, ממלאים את הקירות בחלומות שלהם. הבתים שלהם היו מאד שלהם. לא היו שם כדים של הדיירים הקודמים שערערו על בעלותם. על תיבת הדואר הייתה שכבה אחת של שמות. בכרמל, אף אחד לא המתין לשדים מהעבר שידפקו יום אחד בדלת. גם לא היו תרנגולים. ההורים שלי, דור שני, בסך הכל ביקשו לחיות ביציבות בתוך הבית שלהם. מקום אחד בעולם שבתוכו הם מרגישים בעלי הבית והם אלה שמדובבים את הקירות, החפצים, התמונות, בלי שאף אחד מהעבר ומהעתיד יפריע את דיבורם.

אני חושב על בית הורי, בית ילדותי ונזכר במילים של ז'ורז' פרק, הסופר הצרפתי יהודי: "המרחב הוא ספק: אני חייב לסמן אותו [...] הוא אף פעם לא שלי [...] אני חייב לכבוש אותו". ז'ורז' פרק כתב מתוך חוויות הגירה, וכמו ההורים שלי

ופתאום אתה מבין שהכד הזה, שעומד כאן כבר שנים, שייך למישהו. הוא כמעט סתמי, שולי, נבלע בין הקירות, עצם מעצמיותו של הבית, כמו קיר, קשת, חלון או רצפה. הכד הזה, שעד כה היה מעין סימן לעתיקות, תמרור של אסתטיקה אוריינטליסטית, הכד הזה משנה לפתע את כיוונו. כעת הוא דלת כניסה, שדרכה נכנסים הביתה רוחות של אנשים אחרים, זכרונות שאינם שלי, חלומות זרים. ברגע אחד עשוי לעלות מתוכו שד ולקרוע ממני את תחושת המקום, את הקירבה, את הבעלות.

אבא שלי נולד בשנת 1951 בחליסה, שכונה ערבית בחיפה שבתיה נעזבו בארבעים ושמונה. הבית שלו היה ברחוב "הגיבורים", רחוב שעד המלחמה נקרא צלאח א-דין. סביב הבית היו תרנגולים. אני יודע את זה מאז ומתמיד. בכל פעם שהוא הזכיר את חליסה, הוא הזכיר גם את התרנגולים. לפני שנתיים נסעתי לראות את הבית מתוך ניסיון לזהות משהו מוכר, לגלות שכבה שנשארה אולי מאבא שלי, אולי עוד מלפניו. שכונת חליסה נראתה הרוסה ברובה, הבתים נטו להתפורר וחלק מהחלונות היו אטומים בבלוקים. ליד הבית ברחוב הגיבורים, הבית שאבא שלי נולד בו, ראיתי תרנגול גדול, נפוח חזה וצבעוני. למי שייכים התרנגולים



על הכרמל בשנות השמונים גם הוא הבין כמה פעולות נדרשות על מנת להפוך מקום לשלך, ורק שלך. בטריטוריה הישראלית דחוסים סיפורים, היסטוריות, צלקות. כל אבן היא מאבק בין שפות ותרבויות. בתוך המרחב הישראלי, בעל הבית חייב לקרוע חתיכה מהמרחב ולסגור אותה בד' הפרטיות שלואחרי דורות של מהגרים, אחרי מאות שנים של יהודים נודדים, סוף סוף אנחנו במקום, במקום שלנו, וכעת עלינו להגשים את הפוטנציאל ולהיות בעלי הבית. התשוקה להגיע אל המקום הנכסף, לשוב אל אדמת ישראל, אינה נגמרת. חלום הבית הלאומי בארץ ישראל, התחלף בתשוקה לבית פרטי. הכמיהה להגיע לכאן, הפכה לשאיפה להיות המארח.

התשוקה של ישראלים להיות בעלי הבית אינה רק רדיפה אחרי סטטוס או צבירת הון. בעל הבית מבקש את הקירבה למקום. בתוך הסדר הפרטי שלו, בקרב חפציו האישיים, הוא מרגיש מוכר, נינוח, בטוח. זוהי דרכם של הישראלים להיות שוב שייכים למרחב. ובה בעת עולה בנו התשוקה להפוך את המרחב לשייך לנו.

בבחירות האחרונות לכנסת, בלט קמפיין שהתריס: "מי כאן בעל הבית?" כלומר, מי כאן האדון. מי הוא זה שמכתיב לקלדנית את הסיפור. מיהו בעל הבית, שלא בהכרח מפנה את הזבל, אבל מחליט מתי יש להוריד אותו. בעל הבית שבוודאי נעדר כל סנטימנט לצעיר ששוכר ממנו את הבית, או לסבא שלו עצמו שהיה פליט ונדחק החוצה מביתו בפולין. בעל בית שכעת הוא חזק, ויכול, וקולו נשמע, וחתירתו מכרעת, ורגלו דורסת.

אני אוהב להתבונן בתמונות של בתים. בחפצים. להבין כיצד בעל הבית מבסס את מעמדו ומכריז "כאן גרים בכיף". התמונה מאפשרת להציץ לתוך המקום האינטימי, לשהות בתוך הביטחון של סדר מוכר שאינו שלך. לעיתים הביטחון הזה מופך, ותמונה מבליטה דווקא את הזרות, או את חוסר השייכות למרחב. אני זוכר בתמונה של פבל וולברג שהופיעה בתערוכה "בתים של אחרים" בשנת 2008. בתמונה שצולמה בבית בגנין רואים חיילים ישראלים בזמן האינתיפאדה השנייה, עומדים בסלון של משפחה פלסטינית. החיילים נראים זרים, אולי מחפשים מנוחה בתוך הסדר שאינו שלהם.

הורי מעולם לא עזבו את חיפה. הם נשארו לגור בעיר שנולדו בה והתרחקו מהגירה. יהודה עמיחי כתב שהבתים של דור ההורים שלו, "דומים לאניות תמיד". ההורים שלי הטילו עוגן ולא הפליגו. אני לא הרחקתי לארצות מעבר לים, אבל עזבתי את חיפה והכרמל לעבר ירושלים. כמו אבא שלי שנולד בבית שבנו תושביה הערבים של חיפה, גם ילדי שלי נולדו בבתים ערביים, בתים שנבנו לפני ארבעים ושמונה. ירושלים מלאה בשכונות אשר קו השבר שלהם הוא 1948. השכונות הערביות, כמו טלביה, בקעה ועין כרם, הפכו עם השנים ליפות, רומנטיות ויקרות. אבל מתחת לרצפות האבן עלולה לעלות לפתע "פליטת קולמוס", כמו שמכנה זאת האדריכל אמנון בר אור. המרחב הישראלי, על ריבוי הנרטיבים שלו, הוא מרחב מבוכה. "בבסיס המבוכה קיימת האשליה האנושית שניתן למחוק זיכרון", כותב בר אור. מתחת לשם העברי של השכונה עוד מזהים את שמה הערבי. מעבר למתנ"ס מציץ המסגד. התשוקה לבעלות על הבית מנסה לדחוק את הסיפורים המערערים את המרחב לעבר תהום הנשיה ומטמנת ההיסטוריה.

לבעלות הישראלית יש גם היסטוריה לשונית. האל הכנעני בעל היה אדון הארץ, מי שאחראי להזין את האלים ובני האדם. באתרים השונים של המזרח הקדום, הוא היה מקבל פרשנות מקומית ונחשב לבעל המקום, לאל הלוקלי. עבודת האל בעל היא עבודתם של החקלאים, המיושבים, הנאחזים בארץ. הנוודים והמהגרים אינם יכולים לעבוד אל מקומי וידיהם פתוחות לעבר אלים אוניברסלים יותר או לתפיסות עולם רחבות. הישראליות החליפה את הנודדים היהודיים והולידה בתשוקה לעבוד את הבעל ואת הבעלות.

התשוקה לבעלות על המרחב, על המקום והבית חוזרת ומהדהדת מבעד לעדשה של עבודות הגמר של מחלקת הצילום. אני מוצא את התשוקה הזאת בניסיון להתמקם על הרצף בין קוטב התלישות לבין קוטב השייכות. המאבק המתמיד לסמן את המרחב ולהפוך אותו לשלי, נוכח גם אצל מי שנקרע מהנוף ומרגיש את האדמה משתנה מתחת לרגליו.

בעל הבית השולט בסיפור של המקום, בהיכרות שלו עם העבר וההווה והוא עומד בבסיס הבית כמי שכל חוטי העלילה נקשרים בו. חוטי עלילה פרומים

מאיימים לשלול ממנו את תחושת הבלעדיות והוא עלול לרדת מעמדת המספר היודע כל לעבר דובר בגוף ראשון, סובייקטיבי מאד וזמני. הצילומים של **עבוד אבו טיר עיבוד אבו טיר** מביאים פרגמנטים מתוך נוף ביתו. העבודות נעות בין המרחב הכפרי של אזור בית לחם לקרעים מתוך ביתו ההולך ונבנה. הבית הנבנה הוא חלקי, מסרב להתמסר לשלמות, למלאות. ברזלי היסודות מציצים וחלק מלבני הבניין חורגות מהמכלול. ברקע, המרחב הכפרי שהתמלא בבתים לא גמורים, וכדברי אבו טיר, "הכפר הפך לעיר [...] הכפר קיים רק בדמיון שלי". מעל, מרחף ההרודיון, הר מלאכותי שאבו טיר רואה מביתו. הצילומים שלו מציגים את המרחב המופך, שנהרס על ידי האבן והבנייה. אבו טיר זוכר כיצד היה מהלך עם איילים בילדותו. כעת עליו למקם את עצמו בתוך מרחב שחדל להיות שלו, מרחב בתנועה, מרחב שקיומו השלם נמצא רק בזכרונותיו. נוכח הנוף המשתנה, תל ההרודיון מזדקר כמבצר בן למעלה מאלפיים שנה, שמור ומעוגן בנוף, באמצעות ארכיאולוגיה וערך היסטורי. התלוש מהמרחב משתוקק למצוא את הקבוע והמחובר, את המקום היציב, דוגמת קברו של הורדוס המוגן על ידי חוק העתיקות.

"אני מנסה להקל על הקיום שלי במדינה שעדיין נותרה זרה אחרי שמונה שנים", כותבת סשה רובניה על עבודות הצילום שלה. חלק מהצילומים הם תמונות משנות התשעים באוקראינה, בבית ילדותה יחד עם אביה ואחיה. מתוך עמדת הזרות, כאן בישראל, היא מסתכלת אחורה בתשוקה לשוב למקומיות, לביטחון האב, לתמימות הילדית של "שתיית כוס חלב בלילה". אביה שהכיר את שמות העצים והציפורים לא נמצא כאן בישראל. גם העצים שלו לא נמצאים כאן או במילותיה של המהגרת לאה גולדברג, "כאן לא יחבוש העץ מצנפת שלג...". רובניה מצלמת עצים ופרחים זרים שעוזרים לה לשקם את תחושת המקום. היא רחוקה מאד מרגשות של בעלות אבל המאמץ

**בטריטוריה הישראלית דחוסים סיפורים, היסטוריות, צלקות. כל אבן היא מאבק בין שפות ותרבויות. בתוך המרחב הישראלי, בעל הבית חייב לקרוע חתיכה מהמרחב ולסגור אותה בד' הפרטיות שלו**

ניכר – העדשה מקרבת את טבעו של המקום, ודרך תמונות הטבע היא זוכה באפשרות לומר בגוף ראשון, "כאן".

ביום הולדת שמונה, קיבלתי מסבא וסבתא שלי את **מדריך פרחי הבר של ישראל**. בעמוד הפנימי כתובה הקדשה "תצליח ותלמד יפה צמחים". לקח לי שנים להבין במלואו את הרגע הזה. שני מהגרים מאירופה, אשר העברית השבורה שלהם לא מכסה על היידיש, קונים לנכדם הארץ ישראלי מדריך לשמות העבריים של פרחי ארצנו. "ויקרא האדם שמות..." כתוב בפרק ב' בספר בראשית. במדריך צמחי הבר היה שם לכל צמח ובגיל שמונה הרגשתי חובה ציונית ואישית, לדעת את כל השמות כולם. העובדה שידעתי שהעץ עם הפרחים הסגולים מחוץ לחלוני הוא כליל החורש גרמה לי להרגיש שייך, קרוב ואולי אפילו להרגיש שהעץ הזה הוא שלי. יכול להיות אפילו שהוא יודע את שמי.

בחמש עשרה השנים האחרונות אני חי בעין כרם. שכונה בקצה המערבי של ירושלים, אשר מוקפת בעצי שקד וצמחייה ארץ ישראלית ומלאה בבתי אבן וקשתות עתיקות. קשה שלא להבחין שמתחת לשכונה היפה מסתתר כפר ערבי שכל בתיו התרוקנו בארבעים ושמונה מתושביו. המסגד עוד עומד ובמשקופי הבתים חרותות אותיות ערביות. אני מכיר היטב את הסיפורים, את ההיסטוריה וכיצד ביולי ארבעים ושמונה גורשו אחרוני המשפחות הערביות מהכפר ונפוצו לכל עבר. ועדיין, היומיום והשגרה נוטים להשכיח את העבר. בתוך מרקם חיים, בתשוקה ליציבות ונינוחות, המבט בפצעי העבר מוסט אל שדות רכים יותר. אני מלמד את בתי לאכול שקדים ירוקים ומספר לה שבערבית הפרי נקרא "לוז", אבל לא מרחיק לכת עד הידיים ששתלו אותו, ועד החלומות שהיו לאלו שבנו כאן את הבתים.

שבעים וחמש שנים אחרי שתושבי המקום גורשו מכאן, אבני הבתים לא זועקות את חסרונם. עצי השקד ממשיכים לפרוח בסוף כל פברואר בגאווה יתרה והתיירות מבחוץ ומבפנים משגשגת. עין כרם הפכה כמעט לישראלית והשלטים שמכווינים את התיירים בין המסעדות בקושי מספרים על הכפר שהיה, על משפחות אלדואר

## רגע לפני שהאבק מכסה את החדש

### מה מקומי במקומי?

ואל ג'עניני שבנו את המקום או על בית הקברות המוסלמי שמכוסה בפרחי טיון דביק. הבעלות על המקום הושלמה - עין כרם הפכה לסיפור ישראלי-ירושלמי, המשתוקק לרומנטיקה של אבנים עתיקות. סיפורי העבר של המהגרים היהודים, ממש כמו של סבתא שלי בחליסה בחיפה, חוזרים אל תקומתה של ישראל - כיצד הגיעו המהגרים היהודים מתימן, מרוקו וטורקיה ונכנסו אל הבתים הריקים כמה חודשים אחרי סיום מלחמת ארבעים ושמונה. הבעלות הישראלית, המתירה אך ורק סיפור אחד ושלם, ממקמת את נקודת ההתחלה בבתי הריקים. אבל לפעמים כד עלול לזוז ואבן מקיר זועקת ובאים גויים בנחלתנו וסודקים את השלווה הפסטורלית.

מבעד לקשתות הבתים בעין כרם, עוד אפשר לראות איזה כד או איזו רקמה פלסטינית שנשארה מאחור. החפצים הללו, מעין רמזים על חיים שהיו כאן, מפריים את שלוות המספר הישראלי. רמזים של בעלות, המשתוקקת ליציבות וסמכותיות, מאוימת על ידי הסיפור הפרגמנטרי שצץ מבין הסדקים. "זכרון הוא קרע בבשר ההווה", כותב המשורר הירושלמי אלמוג בהר. בעין כרם, כל אבן היא גם תזכורת שהבעלות לעולם לא תממש את תשוקתה באופן מלא. הסיפור תמיד פתוח לשינויים והעבר עלול לעלות מתוך הכדים הישנים.

נוף המדבר שמופיע לרגע בכמה מהתצלומים נוכל לדמיין שזו כמעט כל עיר בישראל: הסמטאות הצרות יכלו להיות מצולמות בשכונת הארגזים או בשכונת התקווה בתל אביב, תמונת השיכון וגן המשחקים הנטוש יכלו להיות מצולמים בחיפה, ורק האבן הירושלמית מייחדת את עיר הבירה ממקומות אחרים.

מקומות רבים כל כך נראים אותו הדבר. בעצם, מה הופך מקום למקומי?

אני חושבת על העיר באר שבע, שמתועדת בתצלומים, ומנסה להבין מדוע מעולם לא הרגשתי בה מקומית. כמי שגרה בעיר עשר שנים, הייתי בה כאחד מאותם מגדלי מגורים חדשים, בולטת בהיותי "חדשה", עדיין לא מצופה בשכבות אבק, לא צברתי מספיק סדקים. אף על פי שעברתי אליה לאחר סיום הלימודים האקדמיים שלי, כמעט כל אדם זר שנתקלתי בו היה שואל: "סטודנטית, נכון?" ובקרב אלו שידעו שאני לא סטודנטית, השאלה הייתה מתחלפת: "את לא מפה במקור, נכון?"

בבאר שבע יש דרכים לזהות מי מקומי ומי לא: המקומיים אוכלים אצל נתן; אלו שלא מחפשים את "הבית התימני".

בסדרת תצלומים של אריק פרייס (בצלאל, תשפ"ג) שעבד איתם בתהליך הכנה לתערוכת הגמר שלו, מתועדים מבני מגורים. בכמה מהתצלומים נראות סמטאות צרות ובהן פתחי בתים נמוכי קומה, במקצתם נשקפים מגדלי מגורים חדשים ברקע הבתים הנמוכים, ובתצלומים אחדים ישנם רק מגדלים חדשים או שיכונים או וילות פרטיות בשלבי בנייה אחרונים. למעט דמות חולפת באחד התצלומים אין בעבודות בני אדם, ולמרות זאת אפשר להניח שהם שם בפנים, מאחורי הגדרות, הדלתות, החלונות והקירות.

אם נשתהה דקות אחדות מול כל אחד מהתצלומים נוכל לדמיין איך נראים האנשים הנעדרים מהפריים ואיך נראים הבתים שלהם. את המתח המתועד בתצלומים בין הסמטאות הצרות לבין המגדלים שברקע נוכל לדמיין כמתקיים גם בין התושבים שזה עשרות שנים גרים בבתי ישנים ומתפוררים לבין התושבים ששיפרו את מגוריהם או עברו מעיר אחרת אל המגדלים החדשים.

במקרה זה, הסדרה צולמה בעיר באר שבע. בעיני המתבוננת, סדרת התצלומים של פרייס הייתה עשויה לתעד ערים אחרות באזור הנגב כגון שדרות, ירוחם, אופקים, נתיבות או דימונה, ולספר את אותו הסיפור במדויק. אם נמחק את



מקומית כי אני יודעת שלמרכז המסחרי קוראים "המושבה" וזה הכינוי הנכון. כי כמו כינוי "העיר" לעיר העתיקה בבאר שבע בפי הבאר-שבעים המקומיים, העניין הוא לא המובן המילוני של הכינוי אלא הזיכרון הקולקטיבי שהוא מבטא בהתייחסות למקום.

אני כותבת את הטקסט הזה בזמן שאני יושבת על המרפסת של קמפוס בצלאל החדש במגרש הרוסים, בלב ירושלים, ומולי נשקף נוף פנורמי של העיר. אלפי מבנים בנוף ניצבים זה מול זה וכמו שואלים: של מי המקום?

בשנת 1983 טבע בנדיקט אנדרסון את המושג "קהילה מדומיינת", המתאר קבוצות אנשים גדולות המאחדות סביב רעיון מלכד אשר גורם להן לפעול כקהילה, אף שבפועל אין בהכרח קשר ודמיון בין הפרטים המרכיבים אותן. תודעת הקהילה כה חזקה בקבוצות אלו, עד כי יש בכוחה להוציא את אנשיהן למלחמה בשדות קרב רחוקים ולמות למען, כאילו היה מדובר בהגנה על משפחתם ועל ביתם הפרטי. לטענתו, לאום ומדינת לאום הם דוגמאות בנות ימינו לקהילות מדומיינות, שבמהלך ההיסטוריה החליפו קהילות מדומיינות אחרות כגון קהילות המאמינים הגדולות של הנצרות, האסלאם והבודהיזם.

הצורך בקהילה מדומיינת הוא אפוא חזק כל כך, שאנחנו נאחזים בו גם ברמת היישוב, השכונה, הבניין. אנחנו יוצאים למלחמות למען הקהילה המדומיינת שלנו גם בגן המשחקים ובמרכז המסחרי. נלחמים על הצביון של המרחב – ותיקים מול חדשים. לפי גישה זו, תחושת המקומיות בעיר היא הגרסה המוקטנת של הלאומיות.

בקיץ האחרון, אחרי כמעט עשרים שנה, חזרתי לגור בפרדס חנה, ועכשיו אני מרגישה בה זרה. אני כועסת על בית הקפה שפועל במקום שבו הייתה פעם האורווה של התיכון שלי, אני שונאת את הקבלן שהקים בניין רב-קומות מצופה שיש שחור במקום שבו היה פעם האופטומטריסט. אם המקומיים היו יוצאים למלחמה נגד הפולשים, הייתי מצטרפת.

אני מקווה שבבאר שבע איש לא כעס עליי מאותה הסיבה.

המקומיים נוסעים בשדרות הנשיאים; אלו שלא נוסעים בשדרות רגר, השם שניתן לשדרות הנשיאים ב-1997 לאחר פטירת יצחק רגר, שהיה ראש העירייה. המקומיים יקראו לעיר העתיקה "העיר", כי לא משנה בני כמה הם, צרוב להם בדי-אן-איי זיכרון קולקטיבי של האזור כמרכז כלכלי ותרבותי. אלו שאינם מקומיים מכנים את העיר העתיקה: "העתיקה". הם מכירים אותה אחרי שנזנחה, חדלה מלהיות המרכז הכלכלי והתרבותי, ונתונה בעיצומו של תהליך מתמשך להחיותה ולמתג אותה מחדש.

שני שמות שונים לאותו המקום, שטומנים בתוכם מתח רב כל כך. כמו תצלום אחד שמופיעים בו שני סוגי בנייה. השיכון שנבנה בשנות ה-50 על פי התפיסה המודרניסטית וברוח הסגנון הבין-לאומי למען האדם או המשפחה האוניברסליים – והמגדל החדש של התקופה הניאו-ליברלית.

אבל זה לא באמת סיפור מקומי וגם לא סיפור ייחודי למבנה השיכון בשכונות של באר שבע מול המגדל החדש במרכזן והווילה בפאתיהן. מתח דומה ישנו גם בין מבני הקיבוץ האחידים לבין הווילות שנבנות בהרחבות ובין בתי הסוכנות עם הגג האדום וקירות השרפירץ במושבות לבין המגדלים שמזדקרים בהן. בכל המקומות האלה המבנים, כמייצגים את היושבים בתוכם, ניצבים זה מול זה וכמו שואלים – של מי המקום הזה? של אלו שנטועים כאן עשרות שנים, שכמו ותק בצבא, כל סדק ושבר בהם מייצג בגאון את הטוב, הקושי, גאוות המקום ומורת הרוח שצברו, או של אלו שהגיעו לא מזמן ומבקשים לטעת במקום שורשים חדשים?

כאשר גרתי בבאר שבע, בכל פעם שנסעתי לבקר את ההורים שלי בפרדס חנה הייתי חוזרת להיות מקומית. אף שלא גרתי בה מאז סיימתי את התיכון, הרגשתי בעלות עליה. בעלות מתוקף העובדה שנולדתי בה, בעקבות אבא שלי שנולד בה גם הוא. מתוקף העובדה שסבא וסבתא שלי חיו בה מאז הגיעם לארץ. הרגשתי מקומית בפרדס חנה, כי כל הילדות שלי הייתי פעילה בשבט הצופים שבו היו פעילים אלפי תושבים במאה שנות קיומו, כי למדתי בתיכון החקלאי של פרדס חנה עוד לפני שהאורווה שלו הפכה לבית קפה והרפת למסעדה תאילנדית. הרגשתי



אריק פרייס | ללא כותרת

הדפסה בהזרקה דיו

83x83

המחלקה לצילום



**כחלק מחניכת הבניין החדש של האקדמיה לצלאל נשנתה הסיסמה: "חוזרים למרכז העיר", כמו נועדה לבקש פטור מקשיי ההגירה, מהעין הבוחנת בחשדנות של אלו שהיו כאן קודם לכן, מהרצון הנואש לעטות כבר שכבת אבק כדי להיטמע בין כל השאר. כאשר את "חוזרת למקום", את מאמינה ששכבת האבק כבר דבקה בך**

אריק פרייס | ללא כותרת

הדפסה בהזרקות דיו  
83x83  
המחלקה לצילום



כי היא מרגישה בה נוח, וזה מה שמשנה. אני לא מרגישה בה מקומית, כי אחרים לא ראו בי כזאת, ובעיניי – זה מה שמשנה.

למילה "מקומי" יש ארבע הגדרות במילון (השייך למקום | שהוא במקום מסוים ולא בכל השטח | בן מקום מסוים | הקשור בִּמְקוֹם), ואולם אני רוצה להציע שאין באמת דבר כזה, "מקומי". יש מקום, ובמקום חולפים עוד ועוד אנשים, בניינים, זיכרונות. והם כולם נאבקים לצבור על עצמם שכבות אבק כדי להיטמע, וכאשר הם כבר מצליחים והסדקים של הזמן מצטברים בהם ונמשכים כמו שורשים, הם מביטים במתח באלו שבאים ובאלו השבים, ובכיוון הרוח שמביא איתו אבק חדש.

כחלק מחניכת הבניין החדש של האקדמיה לאמנות בצלאל נשנתה הסיסמה: "חוזרים למרכז העיר", כמו נועדה לבקש פטור מקשיי ההגירה, מהעין הבוחנת בחשדנות של אלו שהיו כאן קודם לכן, מהרצון הנואש לעטות כבר שכבת אבק כדי להיטמע בין כל השאר. כאשר את "חוזרת למקום", את מאמינה ששכבת האבק כבר דבקה בך.

–

זיוה שטרנהל, בביקורת שכתבה בהארץ (מאי 2023) על מבנה הקמפוס החדש של בצלאל, טוענת שסגנונו ותכנונו מנוגדים למקום ואינם מתייחסים אליו. "עצם העובדה שאת הבניין ניתן היה להקים כמעט בכל עיר מודרנית בעולם, היא בדיקת הבעיה בהקמתו בלב ליבה של ירושלים", כתבה. את הבניין תכננו האדריכלים היפנים קיווי סג'ימה וריו נישואווה ממשרד האדריכלים היפני SANAA. הם בוודאי לא מקומיים, וזה ניכר. הם לא נצברו מספיק פעמים בשמש המקומית כדי לחשוש ליצור בניין שכולו זכוכית שקופה; הם כנראה לא שהו די במרחבים ציבוריים מקומיים כדי לאטום את הספרייה מרעשי המסדרונות מסביב; הם לא התחנכו על האתוס של האבן הירושלמית וחוקיה.

כעיר בת אלפי שנים שנכבשה פעם אחר פעם, כמעט כל הבניינים בירושלים היו פעם בולטים בזרותם ולא שייכים למקום. גם כנסיית השילוש הקדוש, שסמוכה לבניין החדש של בצלאל, לא הייתה שייכת למקום כשנבנתה ב-1860. היא עדיין בולטת בנוף, אבל היא חלק מהמקום. היא מקומית כי היא צרובה בזיכרון של מיליוני אנשים שחלפו על פניה וראו בה עובדה מוגמרת. אולי זה הכאב הגדול ביותר של המקומי – הרגע שבו הוא מפסיק להיות חלק מהזיכרון המשותף של המקום. כשם שכואב לאבא שלי שכיום לא כולם זוכרים שאבא שלו היה הנגר הכי טוב במושבה ושאותו הייתה הכי יפה.

בבנייני השיכונים שתיעד פרייס בבאר שבע מקצת הדיירים שוכנו ולא השתכנו. מישהו החליט בשבילם שזה המקום, והם היו צריכים בכוח ובכאב להפוך להיות מקומיים בו. במגדלים שברקע גרים אנשים שבחרו להשתכן, לא בלי מאמץ. חברה מבאר שבע, שלא נולדה בה, אומרת שהיא מרגישה בה מקומית



## הרומן שלי עם זינאידה פוזדניאקובה

או: איך משכנעים את המרצים  
בבצלאל שהפרויקט שלי  
ראוי לתערוכה?

השלב הראשון של בחירת הנושא היה המאתגר ביותר. ממה מתחילים? חשבנו על סוגי תערוכות אפשריות: תערוכת מחקר, תערוכת נושא, רטרופקטיבה. ואז המנחה הציעה שננסה לחפש אמניות ישראליות נשכחות.

בשיעור הבא הציגה לפנינו חברתי ללימודים נעמה ברק ריאיון עם הציירת זינאידה פוזדניאקובה, שמצאה במגזין דבר מאפריל 2022. פוזדניאקובה סיפרה בריאיון שמאז עלתה לישראל היא לא הציגה בתערוכה וגם לא תציג. חשבתי שעבור אמנית, להפסיק להציג את עבודותיה זו החלטה מורכבת, ושבמעשה זה היא משילה חלק מרכזי בזהותה.

סיפור הגירתה של פוזדניאקובה וקליטתה בישראל, שעלה באותו ריאיון, הזכיר לי את האתגרים שחווי הוריי ועורר בי מיד אמפתיה כלפיה. התעניינתי באירוע הדרמטי שהביא להחלטתה להפסיק להציג. התחלתי לחפש טקסטים על אודותיה. החיפושים בעברית לא העלו דבר חוץ מהעובדה שארבעה מציורי נמצאים בספר האקוורלים הסובייטי שיצא לאור ברוסיה בשנות ה-80. ואז מצאתי את דף הפייסבוק שלה, שלמעשה,

### פרק ראשון: גילוי

זינאידה פוזדניאקובה. שם שאינו מוכר. לא למרצים בבצלאל, לא לאמנים מקומיים וגם לא להוריי, שמעורים בסצנת האמנות הרוסית בישראל.

הימים שבהם רבים זיהו את שמה חלפו מזמן, נצח של שלושים שנה שבהן היא גזרה על עצמה לא להציג את עבודותיה. קו בלתי נראה אבל מוחשי מאוד נמתח בין החיים הקודמים שלה במוסקבה כאמנית מציגה, מופרת ומוערכת, שציוריה נמצאים באוספי מוזיאון פושקין וגלריה טרטיאקובה, ובין החיים האחרים שלה בישראל, עולה חדשה שמתגוררת בירושלים, אם יחידנית ומורה לאמנות. האם אפשר לחצות את הקו הסמוי ההוא? האם אפשר להחזיר לחיים את פוזדניאקובה כאמנית מוכרת ומוערכת גם כאן, בישראל?

ב"תערוכה דה פקטו", הפרויקט המסכם בתכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל, הסטודנטים אוצרים את התערוכה: הם מחליטים על הקונספט, בוחרים את האמנים המשתתפים ומציגים את העבודות שנבחרו.





**דפקתי על דלתה, היא נפתחה לאיטה, ומולי עמדה אישה בעלת חיוך הססני ותווי פנים יפים ומאירים. חשתי שהיא מביטה בי בחשד מלווה בסקרנות, אולי מנסה להבין מי מתעניין בה ובציוריה. מי נזכר בה פתאום**

לשיטתו של הסוציולוג פייר בורדיה, בכל שדה השחקנים בעלי אינטרס של שימור השדה, ובכל שדה ישנן נורמות שמסמנות את הגבולות שלו. בתוך התהליך קיננה בי התחושה שאנחנו, הסטודנטים, עומדים מול המרצים שמייצגים את כוחות שימור השדה, ושהם חווים את רצוננו בהכרה בזינאידיה כציירת ראויה להצגה למרות גילה ולמרות העובדה שמעולם לא הציגה בארץ, כניסיונות לאתגר ולפרוץ את גבולות השדה.

אולי השדה שלנו פחות אוונגרדי ורבת-תרבותי ממה שאנחנו רוצים לחשוב ואולי אני מגויסת כל כך עד שאני מפספסת משהו מהותי בנוגע לעבודות שלה?

בהתייעצות עם הציירת טליה ישראלי עלתה האפשרות להציג לצד פוזדניאקובה את ציונה תג'ר, בגלל השוני הרב בין הסגנונות. על אף שהיא טעתה לחשוב שמוצאה של תג'ר מרוסיה, הבנתי לאן היא חותרת ולאן המנחה שלי מבקשת שנוביל את הפרויקט. שתיהן חשו שהדרך להציג את זינאידיה עוברת דרך חיפוש חיבורים רחוקים יותר, אולי בתחומים אחרים. אוראז עלה הרעיון לחבר לפרויקט את **סשה טמרין**, אמן וידיאו צעיר שעלה ממוסקבה בגיל שש. טמרין נוהג להשתתף בתוכניות שהות אמן בארץ ובעולם וליצור גופי עבודה על האנשים שהוא פוגש. הצענו לטמרין להתלוות למסע שלנו עם זינאידיה במטרה לאצור להם תערוכה משותפת, שתוצג בבצלאל. מפה הכל רק מסתבך.

החדש", קבוצה של חמש אמניות שבשנות ה-90 ובתחילת שנות האלפיים היגרו מברית המועצות לישראל, יחד עם נטליה זורבובה, אסיה לוקין, אנה לוקשבסקי וזויה צ'רקסקי. חברות הקבוצה נוהגות לצאת למרחב ולצייר את אשר הן רואות בתוספת קורטוב של ביקורת חברתית. קונדינה, בת 58, עלתה בשנות ה-90 ממוסקבה והשתלבה היטב בקהילת האמנים המובילים בארץ. בחיפוש בפייסבוק של קונדינה מצאתי עבודות התואמות את העבודות של פוזדניאקובה בהיבטים רבים כל כך; בנושאים, בהעמדות, בצבעוניות ובפרספקטיבות: דיוקן עצמי של פוזדניאקובה בשיער אסוף, כשהיא ישובה על כסא, על רגליה המשוכלות מונח גיליון ציור והיא מצוירת, הזכיר את הדיוקן של קונדינה בשיער אסוף ישובה מול קנבס, שכמו פוזדניאקובה מאפשרת לנו לראות רק את גבו, ומבטה ישיר וחודר את הקנבס. גם דמויות האישה השוכבת על ספה אדומה במרכז סלון הבית מזכירות זו את זו אצל שתי הציירות, וכן האישה בגופייה, מטפחת לראשה ומעדר בידה, שמזכירה לי אצל שתיהן חלוצה, אבל אולי אצל זינאידיה זו בכלל איכרה רוסית שתפסה את מבטה באחד מטיוליה הרבים ברחבי רוסיה. אפילו הצבעוניות הלבנה-הכחולה דומה בשתי העבודות. השוואה שערכתי בין קורות החיים האקדמיים שלהן הובילה לגילוי ששתי הציירות למדו במכון המוסקבאי לעיצוב ואמנות גרפית, בהפרש של עשרים וחמש שנה זו מזו.

ההתרגשות שהנה מול עיניי מתהווה בסיס תמתי על-דורי שעשוי להוביל את התערוכה הייתה מוקדמת מדי. המרצים המשיכו לבקש אוצרות עכשוויות, ואנחנו לא ממש הבנו למה הם מתכוונים. החלטתי לדבר עם קונדינה ולספר לה על החיבורים הקסומים שאני מוצאת בין העבודות. היה נדמה לי שהיא מתלהבת לשמוע על הממצאים, והחלטנו להמשיך לחפש אמנית רוסית שלישית, צעירה, במחשבה על תערוכה תלת-דורית שהולכת לאחור עד כור מחצבתן האוניברסיטאית ומציגה את ההתפתחות השונה של כל אחת מהן מאז. השאלה הגדולה ששבה וריחפה לכל אורך הדרך הייתה: "איך מכניסים את זינאידיה לשדה והופכים אותה לשחקנית מן השורה", לציירת לגיטימית?

על מצבה הבריאותי - ורק אז הגענו לציורים שלה. היא בחרה שש תיקיות רנדומליות מבין התיקיות שעמדו שעונות על קיר המטבח. בהמשך הראתה לי עוד עשרות תיקיות מאובקות שפזורות בארונות הבית ובהן ציורים בני עשרות שנים. היא פתחה את התיקיה הראשונה, לא לפני שישבנו לאכול ולפטפט עוד קצת. לאחר שניקנו את השולחן נשארנו לשבת. זינאידיה העמידה קרטון על השולחן שעליו השעינה כל ציור חדש שהוציאה. היא סיפרה על העגלון שביקשה ממנו לעמוד כמה דקות עם סוסו עד שתסיים לציירם, על השטיחים הארוגים ביד, בצעונים ומיוחדים, שמקשטים את הרצפה וקירות הבתים בדגסטן שבקווקז ועל הסבתות האוקראיניות החביבות שפתחו בלבביות את ביתן לפני ומאז נצברו בליבה. אחרי כל סיפור החזירה את הציור בסדר מופתי למקומו בתיקיה והוציאה את הבא אחריו. כך במשך קצת יותר משעתיים עברנו על שש התיקיות הראשונות. היה נדמה לי שהנוסטלגיה מציפה את עיניה. ספונה בביתה, היא סיפרה על הגעגוע לטבע מרהיב, פראי ואסתטי. לאחר שני מפגשים נוספים, מצוידות בעשרות תצלומים של הציורים שלה ובצדקת הדרך, הצגנו את המטמון למרצים בבצלאל.

**פרק שני: האתגר**

הסיפור יפה, הם אמרו, אבל הציורים לא מחזיקים תערוכה. "הם לא עכשוויים, מנוכרים, הדמויות לא מביעות רגש" - אלו רק כמה מהתגובות שהפנו כלפינו וכלפי פוזדניאקובה. כדי להצדיק את הצגת ציוריה היפים, המרצים ביקשו שנחשוב על מחקר בנושא האקדמיה לאמנות במוסקבה או על אמנות רוסית מטעם המשטר מול אמנות מחתרתית באותה תקופה או על אמנות פיגורטיבית נשית פוסט סובייטית או, לכל הפחות, שנחשוב על אוצרות עכשוויות. זה הרגע שבו הבנתי שתערוכה בבצלאל שמוקדשת רק לציוריה של פוזדניאקובה ירדה מעל הפרק.

בחינה מחודשת של הציורים של פוזדניאקובה העלתה בעיני רוחי כמה עבודות איקוניות של הציירת אולגה קונדינה. לצד יצירתה העצמאית הענפה, קונדינה שייכת לקבוצת "הברביזון

הוא הפלטפורמה היחידה שבה פוזדניאקובה משתפת את ציוריה. הרישום המהיר והנאיבי בקו עדין ובצבעים עזים, של חצרות בתים, פנים בתים וחזיתות בתים, שתיעדה בכל רחבי רוסיה, סחפו אותי ואת חבריי לקבוצה. קיוויתי שאצליח להסביר למרצים למה ארבעה מבין שבעת הסטודנטים בקורס (שלוש הסטודנטיות האחרות הציגו תערוכת סאונד) מבקשים להציג בתערוכה המתהווה את גוף העבודות של זינאידיה פוזדניאקובה.

נעמה ואני התחלנו לחפש אחר האמנית המסקרנת. שלחתי לה הודעה במסנג'ר, כי לא היה לי מספר טלפון. היא לא ענתה. אחרי שגיליתי שבנה, מקסים, ששם משפחתו שונה משלה, למד בעבר במחלקה לאמנויות המסך בבצלאל, המזכירות עזרו לנו לעבור על רשימת כל הסטודנטים בשם מקסים שלמדו במחלקה לדורותיה, אך החיפוש לא העלה דבר. באמצע דצמבר 2022, ביום שישי בבוקר, לאחר שבוע של חיפוש, פוזדניאקובה התקשרה אליי. לתדהמתי הגיעה אליה השמועה שמחפשים אחריה. קיוויתי לשכנע אותה להיפגש, להראות לי את ציוריה, לבחון אפשרות של תערוכה. כעבור חודש של שיחות טלפון היא נענתה לבקשתי. בצהרי יום גשום של שיא החורף מצאתי את עצמי מנווטת בשכונת הקטמונים ותרה אחר בניין מספר 25 ברחוב צדדי שמתחיל במכולת השכונתית ומסתיים בגינת משחקים קטנה. רק אחרי הבניין השלישי שבו עליתי ארבע קומות במדרגות וירדתי, שנייה לפני שהתגנב לליבי החשש שהיא נתנה לי כתובת לא נכונה כי התחרטה, הבנתי שיש חמש כניסות לבלוק השיכון האפרורי, ושאני צריכה שהאמנית בת ה-82, שאני כל כך מתרגשת להכיר, תסביר לי היכן בדיוק היא מחכה לי. התקשרתי, והיא ענתה והסבירה. התרגשתי, היא מעוניינת להיפגש.

דפקתי על דלתה, היא נפתחה לאיטה, ומולי עמדה אישה בעלת חיוך הססני ותווי פנים יפים ומאירים. חשתי שהיא מביטה בי בחשד מלווה בסקרנות, אולי מנסה להבין מי מתעניין בה ובציוריה. מי נזכר בה פתאום. הבאתי אתי ספטי ברטב עגבניות ועוגה. התחלנו לפטפט מיד - על הקורס, על בצלאל, על בנה,



לקריאה על המשך המסע, סרקו את הקוד

## למה ללמוד צילום?

או: הצילום כראי התקופה  
בין 1977 ל-2023

בית ספר או טקס יום העצמאות בקהילת מגוריי שומט לי את החשק לצלם. התנסיתי בסבל מהזן הזה לא פעם ולא חמש פעמים; ורביעית, אולי הסיבה המכריעה מכול: מצלמת הפלאפון מצויה איתי תמיד. היא עליי ממילא, יש בה גם סטילס וגם וידיאו, גם זום לכל מצב - הכול, חוץ מאיכות.

כל אלו סיבות טכניות. האם ישנה גם סיבה מהותית? אולי זו תגובת נגד רפלקסיבית לגודש הדימויים הנשלחים אליי מכל עבר ומאיימים לחנוק את התודעה? אולי תחושת המיאוס עלתה על גדותיה, ועימה החשש להוסיף משלי לנהר הגדול? או שמא זה משהו עמוק יותר? אפשר שאני לא פנויה דיי כדי להשקיע בצילום שעבורי הוא בעל ערך: צילום שאינו לשם התיעוד הפונקציונלי, לא צילום מזכרת או פרסום לעסק, ולא אמצעי להרוויח כמה פרוטות, אלא צילום כמסגרת וככלי להתבוננות רגישה; כלי לתשומת לב למה שאני מוצאת בעולם שבחוץ; אפשרות להשתהות במבט על המבט.

בשנת 2021 הגעתי להבנה כי בשלה העת לעבור ממצלמת קרופ (Crop) לפול-פריים (Full-frame). הכרעו הרצון לצלם בתנאי חשיכה והשאיפה לאיכות מוגברת. פנטזתי, התייעצתי, השוויתי, קיבצתי את הסכום לתשלום. לבסוף רכשתי מצלמת מירורלס (Mirrorless) של סוני, משלוח עד הבית מ"ארליך" בתל אביב. לא נעים להודות, אך מאז היא שוכבת אצלי בארון כאבן שאין לה הופכין.

מדוע? עולות בדעתי כמה סברות: ראשית, המצלמה כבדה. בעיקר עדשת הסיגמה עשרים-וארבע-עד-שבעים-מילימטר שלה. כשאני חושבת על זה, עדשה קבועה ללא זום הייתה יכולה לשים קץ לעניין. פשוטה, קלה, וגם זולה בהרבה, עם מפתח צמצם רחב כבונוס (לשם בידוד עצמים וטשטוש עמוק); שנית, המצלמה יקרה - עבור צלמת סמי-חובבת כמוני זו מצלמה יקרה מדי, והמחשבה להסתובב איתה בכל מקום, בארץ, בחו"ל, מלחיצה אותי; שלישית, החשש שאתבקש לצלם באירועים כגון כינוס משפחתי, מסיבת סיום

### בן אלון | Mouth of The Hole

צילום  
הזרקת פיגמנט דיו  
94x64  
המחלקה לצילום



### קטרינה קצן

דימויים מעובדים מארכיון העיר מורמנסק

כפולה מתוך הספר  
סריקה, צילום, פוטומנטאז'  
30x86  
המחלקה לצילום





**צילום שאינו לשם התייעוד הפונקציונלי,  
לא צילום מזכרת או פרסום לעסק, ולא  
אמצעי להרוויח כמה פרוטות, אלא  
צילום כמסגרת וככלי להתבוננות רגישה;  
כלי לתשומת לב למה שאני מוצאת  
בעולם שבחן; אפשרות להשתנות  
במבט על המבט**

לחיים שהיו. קצן כרכה בספר, תצלומים מהבית שהיה – מהארכיון ומהאלבום הפרטי שלה – והציבה לצידי תמונות נוף שצילמה בישראל, המזכירות לה את נופי ילדותה, גם אם בתחושת אכזבה שמשקפת את משבר ההגירה. "אני אוהבת להישען על מה שעומד מולי", אומרת קצן. הצילום מספק לה איך ספור צירופים והכלאות. במהותו, הצילום מבוסס על חומרי "רדי-מייד" (-ready made), כאשר הקיים בעולם נחוה דרך עינו של הצלם, המשמשת כמסגרת (פילטר). קצן משתמשת בטכניקות של סריקה ופוטומונטאז', שהן "רדי-מייד" מסדר שני. ככל שהדימויים מתרבים, הארכיונים נחשפים והמידע משותף, וכך מתרחב מאגר ההצלבות האפשריות.

אצל בן אלון, כתגובת נגד לעידן הזפזופ והמהירות, התצלומים או הסרטים מתהווים באיטיות. זה קורה לרוב בימי שיטוטיו בין הטבע לעיר. הוא מהלך, מאתך, מציב חצובה ולוכד את מה שתפס המבט: ריצוד השמש המשתקף בבניין, צמח מסתתר מאחורי וילון, כרית מוטלת בטבע בין עלי שלכת. סונטאג אומרת שבתחילה נתפס הצילום כאי-התערבות, כניטרלי, אך כבר אז, וגם כיום, ברור שזהות הצלם ונקודת המבט משתתפות במעשה הצילום.

אולי זה בדיוק הטעם של לימודי צילום באקדמיה לאמנות: האפשרות להעמיק – לא בטכנולוגיה, אפילו לא באיכות – אלא במבט. אולי המחלקה לצילום תיקרא בעתיד המחלקה להתבוננות. כי ישנו טעם להשתהות, לתהות, להתנסות. הדברים נספגים, שפה נוצרת, והיצירה נובעת מהעומקים האלה. כשלעצמי, אני מצפה לשיטוט הבא עם מצלמה, כשאני חכמה יותר.

מציאויות מקבילות, על המרקע לא פחות מאשר על הקרקע. צלם או צלמת בני-זמננו נדרשים לטפל בסבך הזה.

ומדוע לחדול מריאליזם? אותו קול שקרא להיחלץ מן הריאליזם בצירור ולעבור למופשט הושמע גם כלפי הצילום כאשר הוא התקבל כדיסציפלינה של האמנות. לדברי סונטאג, עצם הצגת תצלומים במוזיאונים בשנות ה-70 היה ניצחון עבור המודרנה, ששאפה לטשטש את ההבדלים בין אמנות גבוהה לנמוכה. הצילום, בהיותו מדיום זמין לכול (עם המצאת הפולארויד והקודאק), היה מסוגל לזה. זו הייתה קריאה לשוויון, לדמוקרטיזציה של האמנות, כחלק מהביקורת המוסדית. במאמר מוסגר, אציין שסונטאג מזהה אליטיזם בין השורות; התקווה של צלמים שיהיה ניתן להבחין בכל זאת בפערי האיכויות בצילום. בבצלאל קרה מהלך דומה: מיחידת צילום לצורכי תיעוד בתחילת המאה, דרך הקמת חטיבה לצילום בתוך המחלקה לאמנות ועד תחילת שנות ה-80, אז ביסס הצילום את מקומו במסלול ארבע-שנתי במסגרת מחלקה עצמאית. נדרש זמן לדיסציפלינה להצדיק את עצמה כאמנות.

כיום, ארבעים שנה מאוחר יותר, כאשר ברור לכול שצילום הוא חלק אינטגרלי משדה האמנות, אולי יכול להתרחש מפנה נוסף? **בן אלון**, המסיים את לימודיו במחלקה לצילום בימים אלו, אומר שאינו יודע "אם ההפרדה בין צילום לאמנות נחוצה היום". אכן, אולי בדומה למהפכות אחרות, תחילה יש צורך לסמן גבולות גזרה, להגדיר טריטוריה, אבל לאחר שהשינוי הושרש ונעשה מובן מאליו, והשוליים נכנסים למרכז, לקאנון, אולי אין עוד צורך בהפרדה. ייתכן שזה חלק מהלך הרוח הכללי כיום, שמתבטא במגמה האינטר-דיסציפלינרית המתעצמת באמנות ובמחקר; ההבנה שהקווים אינם מוחלטים, ותחומים נבדלים זה מזה עשויים להשפיע זה על זה.

ומה עוד קרה בין 1977 ל-2023? הכול הוא. פעימות החיים, המקצב, גודש המידע, הדימויים, המשימות. ונוצרות גם הזדמנויות, כגון קבוצה חברתית רוסית ברשת בשם "קוֹנְטַאקְטֶה" (VKontakte), המספקת לקטרינה קצן חומרים לפרויקט הגמר שלה. בני עיר הולדתה, מורמנסק, חולקים זה עם זה תמונות של העיר, בגעגוע

בכל מקרה, אני מתעכבת על השאלה המתבקשת: בימינו, כאשר לכל יצור בעל ידיים זוג עיניים ישנם היכולת והמנדט להפיק דימוי, מה הטעם בלימודי צילום לעומקם? מה הערך המוסף של לימודי הצילום? יצאתי לברר זאת מקרוב, בעקבות סוזן סונטאג (Susan Sontag) של שנת 1977 והמחלקה לצילום בבצלאל בשנת 2023.

"האנושות עודנה משתנה, ללא תקנה, במערת אפלטון, ממשיכה להתרפק מתוך הרגל ישן נושן רק על תמונותיה של האמת", כך נפתח הספר **הצילום כראי התקופה** שכתבה סונטאג – סופרת, פילוסופית ואקטיביסטית יהודית-אמריקנית. הופעת הצילום במחצית הראשונה של המאה ה-19 טלטלה את עולם האמנות לנצח, ושאלת המימזיס – על אודות היחס בין ייצוג לבין מציאות – שמאז ומעולם ריחפה מעל שדה האמנות, רק חרפה. הצילום, אומרת סונטאג, הפך את היוצרות: המציאות עצמה הפכה לצל, היא ארעית וחולפת אל מול התצלום, המתקיים כ"ממשות חומרית".

כשחזיתי בעבודת הווידיאו של **הדס חי** מהמחלקה לצילום, התעוררו בי מחשבות על היחס שבין דימוי למציאות והשינויים שחלו בו. חי סרקה בתלת-ממד פסלי חימר וריהוט עץ שיצר סבה הפסל, והעניקה להם חיים בהדמיה מונפשת. לדברי חי, לאורך שנות לימודיה היא חשה צורך "לצאת מהשטח בצילום, לתת נפח. גם באופן ליטרלי וגם באופן תוכני". מעניין לגלות שלתלת-ממד, כאפיק של צילום, יש היסטוריה. בהקשר זה, סונטאג מזכירה את ההולוגרמה – הקרנת תמונה בלייזר – אך גם את הקאמרה אובסקורה של ראשית ימי הצילום. אין ספק שבשנים האחרונות התלת-ממד צבר תאוצה. בכלל, המציאות הוכפלה. היא הפכה לצל-צל-צילה של התמונה, לשולית אף יותר, על רקע סחרחרת התצלומים הדיגיטליים, האינטרנט והמדיות החברתיות. בהתאמה, ממשות התמונה הסטטית או הנעה התעצמה פי כמה וכמה, לוכדת את עיני כולם בקסמה, בנגישות רבה מאי-פעם. ברניס אבוט, המצוטטת אצל סונטאג, קראה לצלמים לחדול מריאליזם בצילום. והנה, ב-2023, קשה להבחין: מהו הריאליזם שהצילום מתייחס אליו? המציאות הווירטואלית? המציאות הרבודה? זו שנסקפת מהמסכים? נדמה שזה עידן הפולי-ריאליזם: ריבוי





הדס חי | Reuven3

וידאו, פוטוגרמטריה, הדמיה  
המחלקה לצילום

## Matter matters

### מהו חומר, במה אפשר עוד לגעת בעידן הפיקסלים והשקיפות



להחזיק, לשקול, לעצב, לפי מטרה ספציפית. חומר הוא דבר גורלי, עלינו לבחור בו בכובד ראש. בחירת החומר תשפיע על המראה של הדבר, על ההתנהגות שלו. אדם שעובד בחומר נקרא יוצר, וישנם פעלים רבים לתיאור הדרכים שהוא יכול ליצור בהן: לעבוד, לרשום, להמציא, להתבסס, לבנות, לפרק, לצייר, להבהיר, להכהות, לגוון, לפסל, ללוש, לנפח, לקמר, לקער, לקטום, להוסיף, לגרוע, לכדרר, למעוך, לשטח, לעבות, לערבב, לצלם, לפתח, לשכפל, לנכס, לעצב, לעבד.

תמיד חשבתי שחימר זכוכית מופקים שניהם מחול. זה סימן פשוט לכך שמעולם לא שאלתי ממה מפקים חימר. עכשיו, כשאני מחפשת מידע לכתובת הטקסט, אני מגלה, שחימר, או בשמו המקצועי "חומר קרמי", מופק מחרסית. החרסית היא סלע המורכב מגרגירים זעירים מאוד.

כפי שילדים הופכים חומרים לחומרי גלם ולצורות ולדברים – לוקחים קצת חול ומים והנה בוך, לוקחים חופן ממנו, מעגלים בכפות הידיים, מועכים קצת, סוגרים, והנה כדור – עבודה בחומר קרמי היא עבודה בידיים. לישת החומר הפיזי, התחושה שלו פורץ מבין האצבעות, נמעך ומשתטח, הארציות של החימר – כל אלו הן כמו שיבה אל היסודות של האדם, חזרה לאדמה, למקום שממנו באנו. תכונה מפעימה של החימר היא, שהוא מגיב לכל מגע ותנועה של היד עליו. כדרור, מעיכה, החלקה. טביעות האצבע של היוצר, יחסי

בשנת 2016 צפיתי בסרט התיעודי של מארסי בגלייטר (Marcy Begleiter) על אודות אווה הסה. הסה הייתה אמנית פיסול אמריקנית ממוצא גרמני, ונחשבת לדמות דומיננטית בזרם הפוסט-מינימליסטי של שנות ה-60 במאה העשרים. היא החלה ברישומים וציורים מופשטים, אבל מוכרת יותר מפסלי לאטקס, פיברגלס ופולסטיק שיצרה, שהיו נשיים מאוד (היא לא אהבה לקרוא להם פמיניסטיים), אקסצנטריים, ונעשו בדרכים מקוריות וייחודיות. מריחת פיברגלס כמו צבע על נייר הייתה דבר שאיש לא ניסה לפנייה. הסרט הוקרן במסגרת פסטיבל סרטי התעודה דוקאביב, ולמרות העובדה שאינני ממעריצי הזרמים המינימליסטיים, אימא התעקשה שנלך לצפות. בסרט נאמר צירוף מילים שנחרט לי בראש, בגוף, בלב: Matter matters. תוך כדי הצפייה רשמתי אותו מהרמה בפתק, והוא מלווה אותי עד היום. Matter matters. הצירוף הזה הלחל בי כמו מים שקטים, לאיטו, בעיתו.

המילה Matter באנגלית פירושה "חומר" וגם "עניין, נושא, דבר מה בעל חשיבות". כדי להגיד על משהו שהוא ענייני אומרים Matter of fact – "חומר של עובדה", בתרגום מילולי גס. כמי שמגיל צעיר חשופה לאמנות, עוסקת בה מגילאי גן ויסודי ושוזרת את מהלך חייה בה עד היום, כפל המשמעות הזה מהדהד אצלי את מה שאני מרגישה כלפי ה"חומר". כשאני אומרת חומר, אני מתכוונת לדבר שממנו עצמים עשויים. אני תמיד תופסת חומר כדבר מוחשי-פיזי, שאפשר

#### יצחק וקנין | הדקדוק הפנימי

פרט  
חומר קרמי, אקריליק על בד  
מידול תלת ממדי, כרסום באמצעות זרוע רובוטית ו-CNC,  
תבניות יציקה ורישום באמצעות זרוע רובוטית  
המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית  
צילום: טשה פליט



העוויות השונות שלהם מתקנות סטיות ויוצרות מבט מתוקן, מיושר ומציאותי. זה הרצף האופטי.

הצילום נולד מכמיהה לשכפל את המציאות. אפשר לומר שבכך, אין הוא שונה מכל מדיום אמנותי אחר. לכאורה, הצילום – בצלמו של העולם – מאפשר לנו את השכפול הנאמן ביותר למקור.

מהם הפעלים המתארים את האופן שבו צלם עשוי ליצור? כיצד עבדה הסטודנטית **הדס חי** על תיעוד והנצחת העבודות של סבא שלה בפרויקט הגמר "Reuven3", ומהו החומר של המציאות המשוכפלת?



להמשך קריאה על חומר בעידן הפיקסלים והשקיפות, סרקו את הקוד

התכנון. **שירה גפן**, סטודנטית במחלקה לעיצוב זכוכית, מספרת שהזוגיות הזאת אינטנסיבית אך עוצמתית. כדי להצליח ליצור את השוואת הלחצים נדרש סנכרון גבוה בין זוג האמנים. בכלל, בזכוכית ישנם מתחים רבים. מעבר להרכב העבודה הזוגי, ישנו המתח בין חום לקור – כשהזכוכית חמה היא ניתנת לעיצוב, וכשהיא קרה היא מוצק מוחלט; המתח בין תנועה לקיפאון – עבודה בזכוכית היא עבודה בתנועה, בחומר חי, נוזלי, שמגיב לכוח הכבידה. עבודת הניפוח היא אורכית, וקירור שלה עוצר את תנועת הנזילה והופך אותה לסטטית. היא עשויה להיות עמומה או מלאת בועות או שקופה; נדרשת שליטה בזכוכית ובו בזמן הקשבה לה. יש לה חיים משלה, לפעמים עקשנות, דעתנות אפילו. נפחית הזכוכית מקשיבה לה, מאזנת את הדרישות שלה, מנחה אותה בדרך הרצויה בעזרת השוליה שלה.

הזכוכית היא חומר שרבים מאיתנו מסתכלים דרכו על החיים – משקפת, עדשת מצלמה, זכוכית מגדלת, חלון, משקפיים. היא עומדת בינינו לבין המתרחש, שקופה ונטולת השפעה או מעוותת וממסכת. גפן בעבודתה "מידה מתעתעת", בונה פסלי זכוכית, שמונה במספר, המונחים על הרצפה ומטפסים לגובה אדם. כל חלק נכנס ומתיישב בחלק הקודם לו, כמו חוליות. זכוכית על גבי זכוכית, כמו טוטם שקוף, חלקו ממולא במים, וחלקו מרוקן – בעל יכולות הכלה מציפות. כדי לחוות את העבודה, חייבים לפחות שניים, זה מול זה, והפסל באמצע, משנה את המבט מאחד לאחר, מעוות אותו לפרקים. מבט דרך הפסל מגלה מראָה שונה, כמו הפרספקטיבה האישית המשתנה מאדם לאדם.

עדשת המצלמה מורכבת מרצף של עדשות; לוחות זכוכית עגולים, כל לוח בעובי אחר – שבזכות הנחתם בתוך גוף הפלסטיק ברצף מסוים,

#### שירה גפן | מידה מתעתעת

ניפוח זכוכית, זכוכית, נירוסטה, מים גובה 200 המחלקה לעיצוב קרמי זכוכית צילום: טשה פליט

בטביעות מברשת שנראות כשריטות דקיקות של קצה הזרוע. האם בעקבות העיבוד המכני איבד החימר את הארציות המזוהה עם עבודת הידיים בו או נובעת ממנה? האם עירוב המדע והמכניות המדוקדקת הקרירה מתנגש עם המשחקיות של האמנות, עם הרגשיות שלה, או שהם אינם מוציאים זה את זה? האם אופן העיבוד של החומר הוא הדבר החשוב והמכתיב? Does matter still matter?

לימודי הקרמיקה בבצלאל מתקיימים במחלקה לעיצוב, המסתעפת לשתי תת-מחלקות – עיצוב קרמי וזכוכית. הזכוכית מופקת מחומר גלם חולי, שהוא תערובת של אבקות אבנים כגון קוורץ, סיליקה, בורו ואחרות, שמותכות יחד עם חול בטמפרטורה גבוהה של כ-2,000 מעלות. שילוב החומרים בטמפרטורה גבוהה יוצר חומר נוזלי בגוון שקוף. עיבוד הזכוכית הוא משחק של קור וחום, והוא נעשה בתהליך מתמשך. הזכוכית מתהווה מרגע שהתיכו אותה בקצה המוט ועד לאובייקט המוכן. מהלך יצירת האובייקט הוא בהכרח רציף ובבת אחת; לא נהוג לחמם אותה מחדש לשם תיקונים, וההחלטות נעשות בשעת המעשה – אין מקום להרהורים תוך כדי היצירה. החשיבה נעשית לפני העשייה, בשלב התכנון.

הזכוכית יש לה חיים משלה, והעבודה בה היא תהליך של דיאלוג. בניגוד לחומר הקרמי, שהעבודה בו היא דרך הגוף ואין מתווכים בינו לבין חומר הגלם, בזכוכית אין לגעת במישרין, והעבודה בה נעשית מרחוק ותלויה בכלים נלווים. ישנם כמה כלים המשמשים כשלוחות גופניות למגע עם הזכוכית, שמכפרים על המרחק אל החומר הבלתי מושג.

ניפוח זכוכית הוא פעולה של הפעלת לחצים – לחץ פנימי ובו בזמן גם לחץ חיצוני. לכן, העבודה על הזכוכית נעשית תמיד בזוגות: ישנו הנפח, הוגה הרעיון והיוצר, שמפעיל את הלחץ הפנימי, והשוליה, האסיסטנט, שמפעיל על הזכוכית את הלחץ החיצוני ועוזר להוציא לפועל את

**חומר הוא דבר גורלי, עלינו לבחור בו בכובד ראש. בחירת החומר תשפיע על המראה של הדבר, על ההתנהגות שלו**

גומלין בין החספוס של הגוף ובין החספוס של החימר; החימר הרטוב שמתייבש בין הידיים של האדם שעובד בו.

על מנת להביא תוצר קרמי לידי גמר, שורפים אותו בתנור. תהליך החימום של החומר הקרמי גורם לשינוי כימי, והחומר החדש נקרא "חרס". החומר הקרמי מתפרק במגע עם מים, ואילו החרס עמיד בפני המים; את החומר הקרמי אפשר לפרק ולאחות חזרה ולהמשיך לעבדו לנצח, ואילו את החרס אי אפשר; הוא מתפרק לרסיסים, צורתו אובדת. הוא לא שב להיות חומר גלם, אלא מתווסף אליו הדבק ומתקבל תוצר חדש. היפנים, ברגישות המאפיינת אותם, הצליחו להפוך גם את התוצר החדש המודבק לכדי כלי אסתטי ואפילו מבוקש. הדבקת החרס השבור נתפסת כפעולת רפאות (לרפא – דמיינו כעת שהוספנו את הפועל לפועלי היצירה שבתחילת המאמר), והיא נקראת קינצוגי, על שם אבקת הזהב המשמשת לצביעה של החורים והסדקים שמולאו, שאוחו, שרופאו.

כשביקרתי במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית כדי ללמוד על עבודות הגמר המתהוות, פגשתי את **יצחק וקנין**, שיוצר מפגש בין שני קצוות המתרס של הטכנולוגי והקראפט, המדע והאמנות. פרויקט הגמר שלו, "הדקדוק הפנימי", מאתגר את המחשבה שלי שבחימר עובדים עם הגוף. וקנין – קרמיקאי, ביולוג וגם מתכנת, שואב השראה מפרדוקסים העולים מתוך האבולוציה של תורת הקבוצות. דוגמא לפרדוקסוס כזה היא שכשמחלקים כדור נתון ליריעות אפשר לייצר מהן שני כדורים חדשים שכל אחד מהם יהיה שווה בנפחו לכדור המקורי טרם החלוקה. לשם כך, מידל וקנין כדור ותכנת את הרובוט של מכון הדיגום של בצלאל לכרסם אותו בקלקר. את הכדור פרי זרועותיו של הרובוט הפך לתבנית גבס, שאליה יצק חימר נוזלי כדי לקבל כדור חימר. פני השטח של כדורי החימר היצוקים הם בטקסטורה של קלקר, בשילוב טביעת האצבע של הזרוע הרובוטית שכרסמה בקלקר, שנראית כמו שריטות קטנטנות. את עשרות כדורי החימר שפוסלו מלווים ציורי עיגולים באקריליק על בד, שגם הם נעשו בעזרת מניפולציות שהופעלו על הזרוע הרובוטית. עבודת הכפיים הקרמית התחלפה בזרוע מכנית דקיקה, טביעות האצבעות העגולות התחלפו



## על השקוף ועל הנסתר בעידן הזכוכית

### הרהורים במהלכה לעיצוב קרמי וזכוכית

לא רחוק מהמקום שבו נוסדה בתחילת המאה העשרים. הביקור הראשון שלי בבניין החדש היה מסנוור. בניין שלם עשוי זכוכית, חדור שמש ירושלמית. כשירדתי למחלקה "שלי", ראיתי שגם היא שינתה את פניה. הסטודיו של שנה ד' היה עמוס אובייקטים מזכוכית בעיצומו של תהליך העבודה לקראת תערוכת הגמר. זה היה מפתיע, כי בעשרים השנים האחרונות מספר המסיימים במסלול זכוכית, ודאי בניפוח, שמר על ממוצע יציב של כשני סטודנטים במחזור; שלושה-ארבעה כבר נחשבו להצלחה מסחררת. בחמש השנים האחרונות המספרים החלו לעלות בהדרגה, ובקיץ 2023, כרבע מאה אחרי שנוסד המסלול, תשעה סטודנטים שלמדו בו מגישים פרויקט גמר בזכוכית, החומר שבו התמחו בארבע שנות לימודיהם. במונחים של המחלקה, זה מספר שיא המסמל מהפך של ממש.

מה אנחנו יכולים ללמוד על רוח הזמן בישראל כיום מן העובדה שהמבנה של בצלאל בנוי כמעט כולו מחומר הגלם החשוף והשברירי? מה בין מהפכת הזכוכית במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית ובין עידן המסכים, השקיפות, התעותוע?

עליתי לספרייה, לחפש קצה של תשובה. תוך כדי דפדוף בקטלוגים ישנים של המחלקה, בעודי מנסה להתחקות אחר הדרך שעשה מסלול הזכוכית מראשיתו

### גם אם הדבר לא נעשה במכוון, התהליך קרה בחסות חלונות (הזכוכית) הגבוהים, שהעניקו חזון ומימון למהפכה הקטנה שהחלה

באביב 2013, כשהיינו זוג צעיר, עברנו לגור בדירה קטנטנה, עירומה לחלוטין וחסרת כל ייחוד. כדי להעניק לה בכל זאת איזה טאץ', נסענו לחפש את מזלנו בשוק הפשפשים ביפו. מכל שפע הפריטים, החלטנו להשקיע את מיטב המזומנים שלנו בנברשות זכוכית וינטג' של מורנו. קנינו שתיים – אחת למטבח, אחת לסלון, והרגשנו שהנה, "פיצחנו" את זה. יש לנו פריטים מרהיבים בעלי שם, עם חותמת איכות. שאר הרהיטים בחלל כבר יעמדו לאורם. זה קרה מעט אחרי סיום לימודיי במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל. אמנם ארבע שנים חייתי במחיצתה של זכוכית, אך היא לא הייתה החומר שבחרתי להתעמק בו במסגרת לימודי, למעט קורסי החובה של שנה א' ביציקות בתנור ובעבודה קרה. ניפוח? ודאי שלא. זה הרי שייך לעולם אחר, רחוק, מעבר לים. למורנו.

חלפו שנים. נברשת המטבח שלנו התנפצה מזמן בקול רעש גדול. אנחנו כבר עזבנו את הדירה ההיא, וגם האקדמיה בצלאל נפרדה מהר הצופים, שעשרות שנים היה לה לבית, ושבה למרכז העיר,



### אמיר כהן | משקלים בחלל

מיצב  
טכניקה מעורבת, ניפוח חופשי, ניפוח לתבנית, יציקות  
זכוכית, כיפוף פרספקט בחום  
זכוכית, פרספקט, שעווה  
גובה 130  
המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית

ועד היום, עיני צדה את השם "ליזי ביגר" בין הסטודנטים המסיימים בשנת 1999. היא הייתה אז היחידה שהגישה פרויקט גמר בזכוכית. השם נשמע לי מוכר, ונזכרתי שכשהתחלתי את לימודי במחלקה אי אז בשנת 2008 למדתי אצל ביגר קורס ביציקות זכוכית.

לדברי ביגר, כיום מרצה לזכוכית במחלקה:

כשלמדתי בבצלאל של סוף שנות ה-90 היו רק שני מורים לזכוכית: דניאל ורברנה ולואי סוקולובסקי. לדני היה סטודיו לניפוח זכוכית במבשרת ציון, היחידי בארץ. לואי לימד בעיקר יציקות בתנור. התנורים היו תנורי קרמיקה ישנים, ואת כל ציוד הניפוח בנה דני בעצמו. בשנה שלי הייתי הסטודנטית היחידה. בשנה מעליי היו שניים. הכול רק התחיל אז. הזכוכית הצטרפה למחלקה ב-1996, אחרי ניסיון כושל במחלקה לעיצוב תעשייתי. הרגשנו שאנחנו חלוצים, שאנחנו מגלים משהו חדש."

ביגר מנסה להסביר את שיעורם הנמוך באופן מסורתי של הפרויקטים בזכוכית מבין כלל עבודות הגמר:

אני חושבת שרוב הסטודנטים לא תכננו בכלל ללמוד זכוכית. הם הגיעו לקרמיקה, ואלו שהגיעו והתלהבו מהניפוח – הבינו מהר מאוד שלא יהיה להם מקום לנפח בו כשיסימו את הלימודים. הם לא ראו עתיד בתחום, כי לא היה שום סטודיו לניפוח בארץ. היום ישנם כבר שמונה.

מיכל צדרבאום, בעלת סטודיו לניפוח בעין איילה בשותפות עם בן זוגה נועם דובר, בוגרת התואר השני במחלקה למדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל, טוענת: "אנחנו לגמרי בעידן הזכוכית".

ומנמקת:

הטכנולוגיה הגלובלית, בניינים שהופכים ליותר ויותר משלבי זכוכית, סביבים אופטיים, תקשורת – היום הכול עשוי זכוכית. בקורנינג, המרכז הגדול לזכוכית בארצות הברית, יש גם מוזיאון. מוצג בו גוף נחושת עשוי

"צמות", שהיה באוקיינוס ושימש לתקשורת, כטלפון בין-יבשתי. הקוטר שלו הוא כמטר וחצי. כיום כל הגוף הזה הומר לסיב זכוכית שעוביו כשני מ"מ. באשר לניפוח – בארץ כמעט לא היו מנפחי זכוכית עד לפני כעשר עד 15 שנים. עבדו קצת ביציקות לתבניות או ב"הפלות" זכוכית בתנור [טכניקת slumping, שבה הזכוכית מותכת ונופלת על מצע שמעניק לה צורה מסוימת בתנור, אפ"מ]. תחום הניפוח היה לגמרי מנוון, אף על פי שהוא התחיל כאן, באזור השפלה, על ידי הפיניקים.

הפיניקים הוא שמם היווני של הכנענים, שבעת העתיקה התיישבו במזרח אגן הים התיכון, מצידון ועד השפלה. הם נחשבים לממציאי הזכוכית המופקת מחול. לפניהם, היו אלו תושבי מסופוטמיה (עירק של היום), שככל הנראה המציאו את הזכוכית באלף השלישי לפני הספירה, והיא שימשה אותם בתחילה בעיקר לשיבוץ בתכשיטים או ליצירת חרוזים.

מי שביקשה להתחקות אחריהם בפרויקט מרתק היא קארין בן חיים, סטודנטית שנה ד' במסלול זכוכית, שיצאה למחקר סביב השאלה "מהי הזכוכית?". בן חיים נחשפה לחומר הקדם-זכוכיתי, הפאינס המצרי, ולתהליכי ייצור הזכוכית הקדומה מצמח האישגר באזור מסופוטמיה. התרבות החומרית המבוססת ידע ילידי עממי שימשה לבן חיים השראה להפקת חומר כזה בעצמה, שניתן לעיבוד ידני קר.

כ-2,500 שנה הפרידו בין שיטות הקדם-זכוכית של מסופוטמיה לבין המצאתה של טכניקה נוספת לייצור כלי זכוכית – הניפוח – שבאה לעולם במחצית השנייה של המאה הראשונה לפני הספירה, בין סוף התקופה ההלניסטית לתחילת התקופה הרומית. על פי רוב הדעות, המהפכה הגדולה בתולדותיה של הזכוכית החלה בירושלים, שבה התגלו הכלים הקדומים ביותר המעידים על תחילת ייצור כלים בניפוח. ראש מדור זכוכית ברשות העתיקות, יעל גורין רוזן, בהרצאה שכותרתה "מאש הכבשן לשולחן הקיסר: זכוכית עתיקה מארץ הקודש" (מוזיאון המטרופוליטן, ניו יורק, 2009), ציינה שהעדויות הראשונות להמצאת ניפוח זכוכית נמצאו ברובע היהודי בירושלים. ארץ ישראל הפכה למרכז ייצור

"הכור", שכן בקומה 2, הקומה הנמוכה ביותר בבניין בהר הצופים. איש לא ירד לשם, למעט יחידי הסגולה שניפחו בו. כיום, במקום משכנה של המחלקה בבניין החדש במרכז העיר, אותו "כור" ממוקם באזור מרכזי במחלקה, ואפילו ניתן לזהות אותו ממפלס הרחוב. הציוד חדש קומפלט. אין זכר לתנורי הקרמיקה הישנים. גם אם אלו נתונים טכניים שהתאפשרו הודות למעבר לבניין החדש והשינויים שחלו בעקבותיו, יש בהם סמליות רבה: עידן חדש מתחיל.

שנים ארוכות התפצלו הלימודים במחלקה בשנה הראשונה לארבעה מסלולים: קדרות, פיסול, עיצוב מוצר קרמי וזכוכית. בסוף שנת הלימודים הראשונה התבקש כל אחד מהסטודנטים לבחור את המסלול הראשי ואת המסלול המשני שלו. "כשערן ארליך התמנה לראש המחלקה, הכול השתנה", מספרת שירה גפן, סטודנטית בשנה ד' במסלול זכוכית, שהדריכה אותנו בסיוור קצר בחללי העבודה של הסטודנטים העמלים על פרויקט הגמר. "כל המסלולים בוטלו, ובעצם הוגדרו מחדש כבחירה בין שני חומרי הגלם: חומר קרמי או זכוכית. אני חושבת שרק עכשיו, בסוף שנה ד, אני מבינה לאן אני שייכת. חוץ מהחומר, לא ביקשו ממני להגדיר מה אני – אמנית? מעצבת? גם וגם?"

גפן עצמה מציגה בתערוכת הגמר מכלי זכוכית שהחייבו ביניהם לגובה יוצר מגדל המזכיר טוטם. ההתבוננות באובייקטים מציפה שאלות על השקיפות והתענועים האופטיים שהזכוכית מזמנת, ואגב כך מרחיבה את השאלה למחוזות האנושיים: מהו אדם שקוף? מה אנו רואים דרך השקיפות? ועד כמה השקיפות עומדת בניגוד גמור לחומר הקרמי האטום, המנוסח, החתום?

המתח המובנה שבין קראפט לאמנות מתקיים בשני התחומים. "אין שום תחום אחר שהוא כזה במובהק, יש בו הרבה קראפט אבל גם הרבה אמנות", אומרת ביגר, "לכולם יש גם המון כוסות וצלחות מלימודי הקרמיקה והזכוכית שלהם, לצד יצירות אמנות".

צדרבאום מוסיפה: "זכוכית עדיין לא מספיק נחשבת כחומר הראוי ליצירת אמנות, אבל אני מאמינה שהיא בדרך לשם, כי הידע כל הזמן מתפתח".

זכוכית בקנה מידה עולמי. מהמאה הראשונה לספירה ואילך פרח בה תעשיית הזכוכית בכל הקשור לכלי קיבול שונים וכן בייצוא חומרי גלם לניפוח לכל רחבי האימפריה הביזנטית. אבל גם "האושר" הזה הגיע לקיצו. תעשיית הזכוכית נדדה למערב והשתקעה בוונציה, מרכז האימפריה הרומית. לימים עברה מוונציה למורנו והתפרסמה כ"זכוכית מורנו". כך נוצר קיטוע של המסורת החומרית, הידע שהתפתח כאן נעלם וקיבל גט כריתות לשנים ארוכות.

משלהי המאה ה-19 ולאורך המאה ה-20 נעשו כמה ניסיונות להשבת הזכוכית לארץ; בית חרושת לייצור בקבוקי זכוכית שהקים הברון רוטשילד ונסגר לבסוף, או מפעל פיניציה בחיפה שנסגר אף הוא. מפעל בירוחם, הנושא שם זהה-פיניציה, עודנו פועל בהצלחה. וזהו, בעצם. כמה ניסיונות ותו לא. מדוע נוצר הקיטוע הזה, ומדוע השבת הזכוכית לארץ כרוכה בקשיים רבים כל כך? לדברי צדרבאום,

זה עניין של זמינות ויכולת כלכלית. קשה לתחזק סדנה לזכוכית חמה (hot shop), כלומר, סדנה לניפוח. סדנאות לזכוכית קרה, ליציקות בתנור או לעבודה במבער (ברנר) נפוצות בארץ הרבה יותר, להערכתך, לפחות פי שניים מסדנאות לניפוח. נוסף על כך, נדרשים כישורים ברמה גבוהה מאוד, ובמשך שנים לא היה ממי ללמוד. זה תחום שבנוי מלימוד אצל מורה בדרגת מאסטר. ניפוח הזכוכית הוא "הספורט האתגרי" של הקראפט.

בעשור האחרון תומך ארגון AIDA האמריקאי באמני קראפט ישראלים, ומממן עבורם קורסי ניפוח זכוכית בארצות הברית. לאט-לאט נוצר הון אנושי של מנפחי זכוכית בישראל, וכך סוף-סוף יש גם כאן ממי ללמוד. נצבר ידע, הובאו כלים, ויחד איתם – איכות העבודות עלתה פלאים. האם זה תהליך מכוון מלמעלה? האם באופן פרדיגמטי חל שינוי לקראת עידן השקיפות של היום?

גם אם הדבר לא נעשה במכוון, התהליך קרה בחסות חלונות (הזכוכית) הגבוהים, שהעניקו חזון ומימון למהפכה הקטנה שהחלה. בשנות לימודי בבצלאל, הסטודיו לזכוכית, שכונה בחיבה

## כוחה למגירה, מכינה את הפרידה

ילדה בערך בגיל שש, אולי שבע, הייתי ממתנה על החוף, הכי קרוב לגלים, מחפשת בקבוק ובו מכתב מגולגל. זימנתי אותו במחשבותיי אבל הוא לא הגיע אליי. דמיינתי מכתב שיספר לי סיפור על שבת רחוק או סיפור אהבה. במכתבים אני בוחרת מה לספר, אוכל לרקום שם סיפורים חדשים או אפילו להמציא דמויות ולספר על דברים אסורים, כאוסף של מקרים שיציירו את דיוקני לאחר שאלך.

אל מכתביי הצטרפו תצלומיה של שון הלפרין, סטודנטית במחלקה לצילום (בצלאל, תשפ"ג). בתצלומיה היא בוראת קטלוג משפחתי, כאשר היא מספרת סיפור השייך לצלמת ולמצולמים כאחד. הדמויות חושניות, צבעוניות ודומיננטיות; הן נראות כמו זיכרונות מתועדים שהיא נותנת לאנשים לקרוא. התצלומים מסורים למבטה הכן של הלפרין, מנותקים מזמן ומקום. היא מישירה מבט אל בני משפחה המצולמים, מציצה למקומות האהובים, האפלים או המגוחכים ביותר, ולא חוששת לצלם אותם. אולי כך אמורים להראות אלבומי משפחה? מישרי מבט?

האלבום המשפחתי של הלפרין גורם לי לחשוק בכנות הזאת. המציאות והאמינות חשובות לה, היא לא משנה או מסתירה, אולי רק מדגישה. אני רוצה שמכתביי יעניקו לי את החופש הזה, לכתוב בחוצפה ובתשוקה רבה כמו תצלומיה של הלפרין.

כשאני חושבת על אהוביי שנסעו, עצב גדול אוחז בי ומשתק אותי. כיצד אוכל לספר להם את מה שעבר עליי? אני חושבת על המכתב. אני חושבת על המילים הנחרטות בעט האהוב עליי, על הדפים המשובחים שהבאתי מפריז. כשאגמור לכתוב את כל געגועיי, אכניס את המכתב למעטפה הלבנה, אלקק את הקצה בלשוני, אדביק – ואחזיר אותה למגירה.

ערימה של מעטפות לבנות במגירה. מכתבים אלו יהיו המקום שהאינטימיות נשמרת בו, טיטות של חיים, של החוץ והפנים. דרך האותיות והחלומות אוכל לספר את הסיפור שעדיין לא סופר.

האקדמיה ללשון העברית נסמכת על מילון ההווה ומגדירה: מכתב הוא "דברים כתובים הנשלחים בתוך מעטפה בדואר או בידי שליח". המכתבים שלי הם משהו אחר: הם גשר בין החוויות האבודות ובין ההווה האמיתי או המומצא. אינני רושמת בכתובה מהירה את זיכרונותיי; לא, זה משהו אחר. אני חורטת בכתובתי על נייר המשמש כאבן את העבר שלי. אני זוכרת ימים רבים של שוטטות ברובע המארה בפריז בחיפושיי אחר חבילת הדפים המאורים בעבודת יד שיחזיקו את זכרונותיי, כאילו דמיינתי אותם עוד לפני שנמצאו.

עוד לפני שהתחלתי לכתוב את מכתביי ידעתי שאני כותבת את הפרידה שלי מהעולם. אלו מכתבים ללא צנזורה או יעד, כמו מכתב בבקבוק שתמיד חלמתי לקבל מארץ רחוקה. כשהייתי

להיות "מוגפן", מוטמע בגוף. זה נכון לכל קראפט שבו הידע הופך לחלק מהגוף, מהתנועה שלו. בזכוכית – על אחת כמה וכמה: אי אפשר לעצור באמצע התהליך כמו בעבודה באובניים, לדוגמה. חייבים לעבוד ברצף, וההגפנה של הידע היא קריטית להצלחת התוצר. מנפחים עסוקים תמיד בשאלה איך לתרגל עוד ועוד כדי ליצור התאמה בין הידיים, הנשימה, כוח הכבידה, טמפרטורת הזכוכית וצבע הזכוכית. זה ידע ללא מילים השוכן בגופם. מעשה הניפוח מחייב לפחות ארבע ידיים בתהליך. לעיתים אמני ניפוח מחליפים פרטנרים, אבל תמיד יהיו תלויים באדם נוסף. מי שראה מנפחים בעבודתם, ראה את הקסם. התהליך מפתח תקשורת שאיננה מילולית, כל אחד יודע את תפקידו. נוצרת כוריאוגרפיה סביב החומר, והכול קורה בשקט מהפנט.

נראה שהזכוכית עדיין מהלכת קסם בעולמנו המודרני. היא אינה רק "כלים יפים" פונקציונליים לכל משק בית או חומר ליצירת חרוזים כמו בעת העתיקה, אלא חלק בלתי נפרד מעולם התעשייה, התקשורת, העיצוב, האדריכלות, וכן, גם האמנות. הזכוכית מתגלה כסך כל אפשרויותיה, ואין לה כל תקרת זכוכית. אחרי אלפיים שנות מרחק ונדודים, הזכוכית שבה לירושלים. שוב יש בה מנפחי זכוכית צעירים, שלומדים ויוצרים בבניין ירושלמי חדשני עשוי זכוכית.

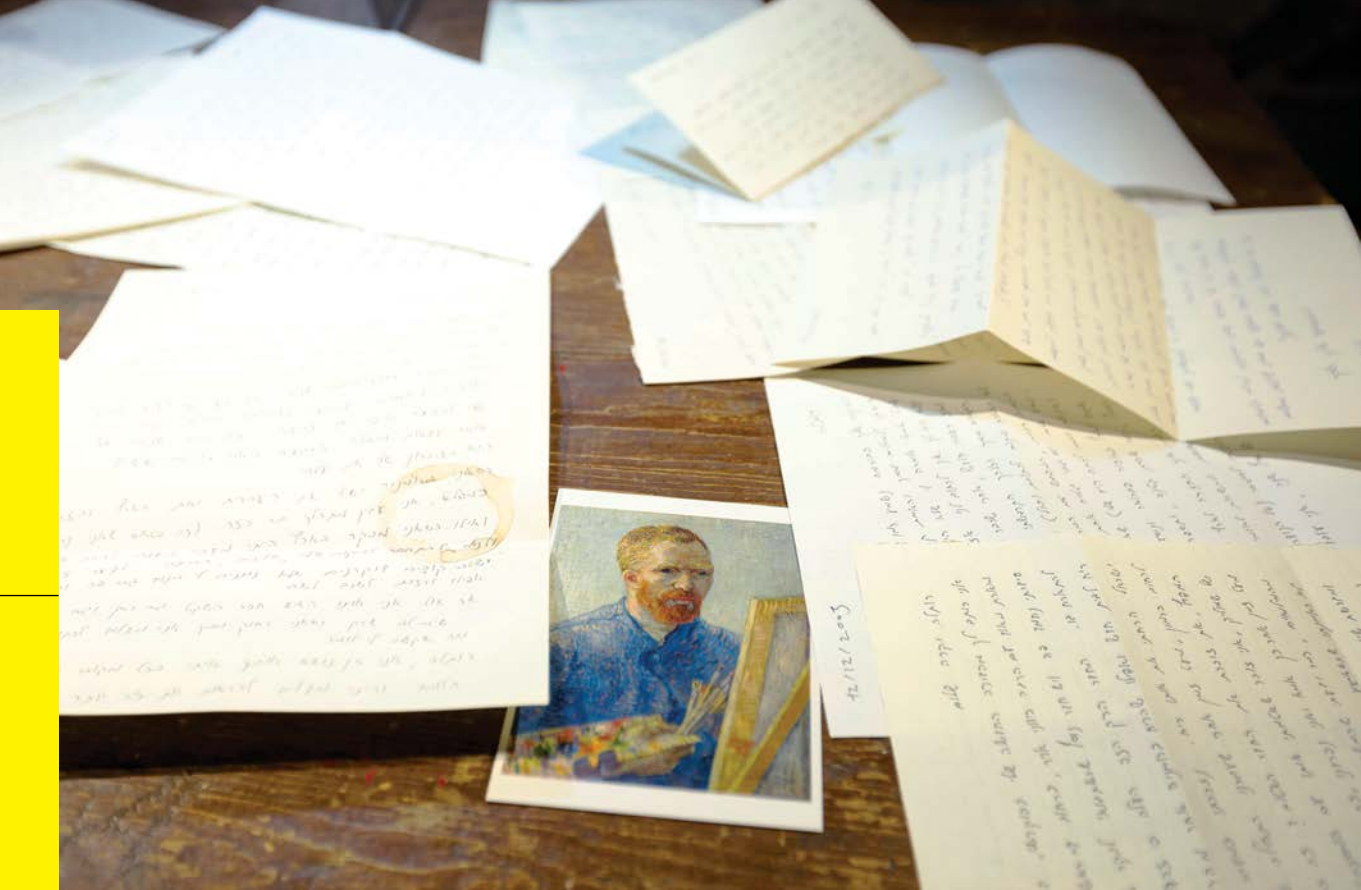
שאלת היחסים בין אמנות לבין קראפט מעסיקה רבות גם את גלן אדמסון, אוצר, היסטוריון ותיאורטיקן שעומד בראש המוזיאון לאמנות ועיצוב (MAD) בניו יורק. במאמרו "Why the Art World Is Embracing Craft", (2020, Artsy) הוא מעניק לקראפט מעמד רב משקל בעולם שלנו, אשר, לדבריו, לכוד בקורי המדיה החברתית, בבור של עובדות מזויפות ובתשומת לב המוסטת תדיר בקצב מסחרר. לטענתו, דווקא בעולם כזה הקראפט מספק עוגן איתן ונותן לנו משהו להאמין בו, עד כדי כך שהאמנות המודרנית אינה יכולה להתקיים בהעדרו של הקראפט. אני מהרהרת בעקבות דבריו: אולי דווקא בשל כך הקראפט של הזכוכית הוא תשובה עלומה לעולם התענוע של מדיית מסכי הזכוכית?

עבודותיו של אמיר כהן, המציג אף הוא את פרויקט הגמר שלו במסלול זכוכית, מבטאות היטב את מגמת ההתחזקות של הקראפט כאמנות יפה. כהן יוצר בזכוכית במגוון טכניקות: יציקות, ניפוח, ניפוח לתבנית וזכוכית משולבת פרספקס וסיליקון. בחלל התצוגה שלו מסודרים אובייקטים כמסה חומרית, כשכל אחד מהם בעל משקל ונפח שונה. כהן עוסק בשיבוש הצורה השלמה באמצעות אובייקטים אמורפיים מזכוכית, העומדים על סף קריסה. באמצעות דימויים של כרובים וחלקי גוף אנושי הוא יוצר עולם מופרך ומרגש של ניגודים בצבעוניות שקופה, ואני קוראת בו שאלה על יציבות מול אייציבות בחיים.

בין הזכוכית כבר התקבלה כשחקנית שוות ערך בעולם האמנות ובין שהיא עדיין נחשבת לקיטש מעולם הקראפט, ודאי ישנה איזו הילה פוטוגנית מעל לראשם של מנפחי זכוכית. מספיק לצפות בפרק אחד של סדרת הריאליטי הפופולארית Blowing Away בנטפליקס, אשר מציגה נפחי זכוכית המתחרים ביניהם עד לשלב הגמר באמצעות תרגילי ניפוח אמנותיים, כדי להבין עד כמה מרשימה הפעולה הזאת.

המחשבה על נפחי זכוכית מזכירה לי את דון איידי, מגדולי הפילוסופים של הטכנולוגיה, שבספרו פוסטפונמולוגיה וטכנו מדע כותב על יחסי "הגפנה", הנגזרים מהמילה "גוף". גם ידע יכול





**במכתבים אני בוחרת מה לספר, אוכל לרקום שם סיפורים חדשים או אפילו להמציא דמויות ולספר על דברים אסורים, כאוסף של מקרים שיציירו את דיוקני לאחר שאלך**

מוזר לי לשבת ולכתוב מכתב לעצמי, אני מרגישה את כובד המסכה על פניי, אני משתוקקת לספר כמה נפלאים וטובים החיים. כמו לפני פגישה בדיוט ראשון, שאני יודעת שאני צריכה להרשים בה או לכבוש. כמו פרפרים שעפים בבטן ומדגדים.

אבל לא, פה החלטתי להתפשט מהסודיות שאני רגילה אליה. היחסים עדיין מורכבים, הגעגועים מציפים ונושאים אותי אל הילדות ואל רגליים יחפות המחכות למכתב בבקבוק, שהחולפו בנעלי סירה עם עקב קטן, והאותיות מתפרקות על הדף ומתערבבות בדמעות המלוחות; והנייר היפה מפרזז כבר פחות יפה, אף שהוא משמש כבית לזיכרונותיי. המכתבים שלא נשלחים חיים בהווה מתמיד כעד שתפקידו לספר סיפור, ללא הגדרה של זמן ובלי לדעת מיהו הנמען.

אני חושבת עכשיו על רות חוף, אמנית החיה ויוצרת בירושלים, שאף היא כותבת מכתבים. ביצירתה "את יודעת ש... - אוסף מכתבים מאב לבת", מיצב השתתפותי שהוצג בגלריה מעמותה שבבית הנסן ב-2021, כתבה חוף מכתבים לעצמה מאביה. היא בראה את דמותו של אבא שלה, שכותב אליה מכתבים ועונה על השאלות שלה, שחיכו לתשובותיו. בכל מכתב חוף משנה את דמותה: אימא, סטודנטית לאמנות, ילדה... "רות'לה", קרא לה אביה במכתביה. אבא שלה הוא הגעגוע שלה. בתערוכה במעמותה המכתבים נפרשו על שולחן. לא היה סדר לאירועים, גם אם לא קרו, וכל נגיעה ותזוזה של הצופה שינתה את סדר המכתבים.

קולה של רות בקע מרמקול ולימד את הצופים כיצד לכתוב מכתב לעצמם. "אין כאן יעד להגיע אליו. הזמינו את הזיכרון והדמיון להתלוות אליכם, קחו לכם לדרך דף ועט". הצופים נדרשו לדמיין את האדם שכותב להם, מה מאפיין אותו, מה הריח שלו, צליל קולו כאשר הוא קורא להם.

המכתבים ששייכים רק לשני אנשים הפכו למכתבים של רבים. הדמות המנוחמת מהמכתבים, רות'לה, פצעה לבבות בודדים כמוני. גם אני החלטתי לכתוב לעצמי פיסות חיים, ובכך אולי ניסיתי לתת תשובה לשבר הקיים בכלנו, כולנו אנשים שבורים. אולי דווקא מתוך החסר הגדול הזה שקיים בנו מתחוללת תנועה של נדודים בין נמען למוען, הנבראים משכבות של זיכרונות שנרצה לרפא.

"אין נקרא שאני מקבל מכתבים מהבית, והבית איננו? אין נקרא שאני מקבל מכתבים מהבית, ואיש לא חי?", מהדהדות בראשי שורותיו של אבות ישורון. אולי דווקא המכתבים יגרמו לי לא להישכח ויעניקו לי גלגול נשמות תמידי, אולי המכתבים יספקו לי הגנה מהאובדן הקרב, מהזמן הנוזל שאצליח לקרקע, ועימו הגעגוע התמידי למה שלא ישוב או לא קרה.

רות חוף | את יודעת ש... - אוסף מכתבים מאב לבת

מיצב השתתפותי  
צילום: נעמה מוקדי

## שאלות שצומחהוהוה אגב קריאה

מה לבקש מסטודנטיות לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות, המתמחות בכתיבת ביקורת? שיפגינו ידע בתיאוריה של אמנות ושל ביקורת תרבות? שיציגו עמדות מובהקות על אודות מה שיפה וראוי ומה שאינו?

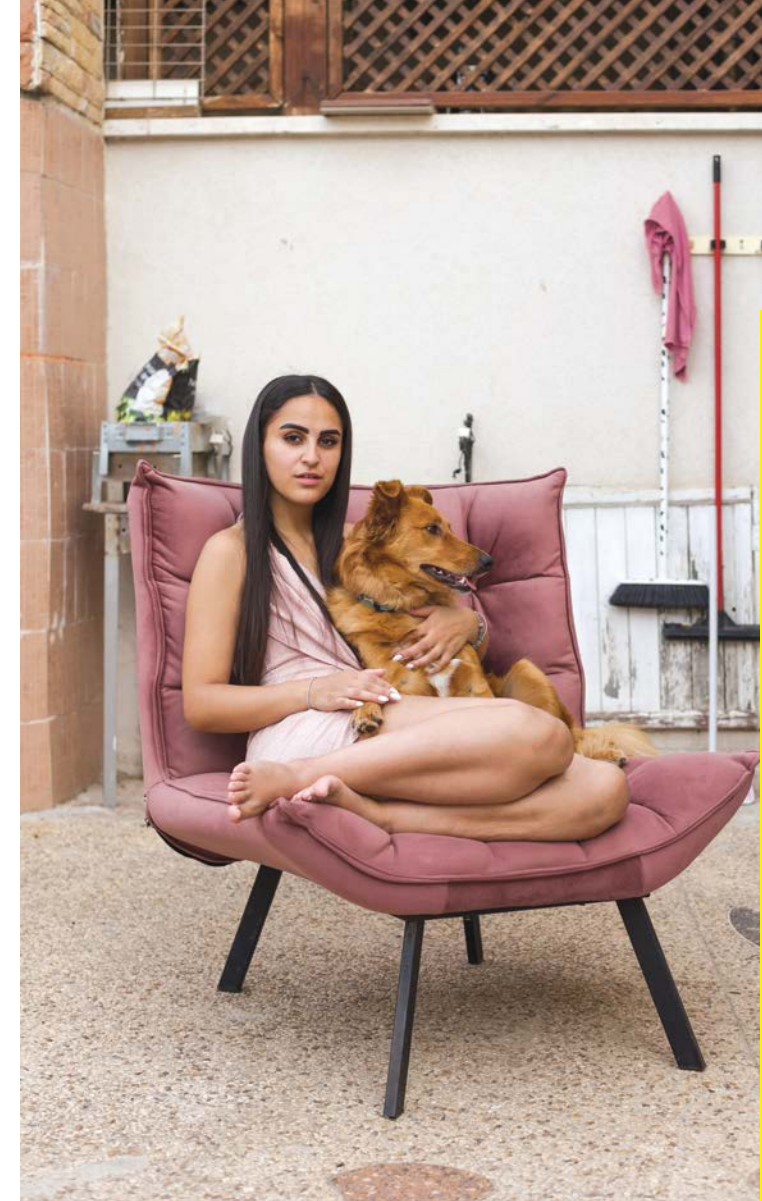
"הדבר האחד שאותו, זאת יש להדגיש חזור והדגש, אינני מבקש ממבקר הוא שיאמר לי מה אני צריך לראות בעין יפה או להוקיע", כתב המשורר והמבקר ר"ה אודן בחיבורו על אודות כתיבת ביקורת ("קריאה, כתיבה", תרגום: אביעד שטיר, הוצאת דחק, 2020). "המבקר מפגין את חדות אבחנתו אם השאלות שהוא שואל רעננות וחשובות, ולא חשוב עד כמה אנו עשויים לחלוק על התשובות שהוא נותן להן".

אודן כתב את הדברים ב-1948 והם מוכיחים את עצמם ביתר שאת כעת, כאשר אנחנו טובעים באוקיינוס של תשובות. זה עידן האינטליגנציה המלאכותית, מנועי החיפוש ואינפלציית המידע. מה שחסר לנו, מה שנשאר בתחום מותר האדם מן המכונה, הוא לא הקביעה וההכרעה, לא הידיעה והידע, אלא הניסוח מחדש – באופן כן, סובייקטיבי, מקורי, אתי, אסתטי, פוליטי – של השאלה.

וכך, בכל "גיליון" – פרויקט הגמר של המתמחים בכתיבת ביקורת – אחפש, כמנחה, בדיוק את זאת: את השאלות, שהניסיון – המושכל, המעמיק, האישי – של הסטודנטים לענות עליהן ישאירו אותי ערנית וסקרנית להמשך מחשבה.

הנה מקצת השאלות שמזמינות אותי להמשיך להגות בהן בעקבות הקריאה בגיליון:

מיהו כאן בעל הבית? מה הופך אדם – ובניין – למקומי? מה הן הפעולות והחומרים של האדם היוצר בעידן הווירטואלי? מהו התפקיד של זכוכית בעידן השקיפות הפיזית והאטימות הפוליטית? מהו הכוח שיש לחפצים מלנכוליים – שטומנים בקרבם סיפור חיים כואב – להשפיע על תפיסת עולמנו? איך לכתוב כל החיים את מכתב הפרידה? האם הפרעת הקשב של הדור היא ליקוי או סגולה? למה בעצם ללמוד צילום או עיצוב קרמי וזכוכית באקדמיה לאמנות? יתרה מזאת: כשאנחנו לומדים צילום, או לומדים אמנות, או לומדים לכתוב – כנגד ה-AI ושאר טכנולוגיות חכמות – מה בעצם אנחנו לומדים?



שון הלפרין | Shahr

צילום  
המחלקה לצילום



שון הלפרין | Yarden

צילום  
המחלקה לצילום



התכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, היא תכנית העיון והמחקר המובילה בארץ למחשבת האמנות העכשווית, שמציעה התמחות באוצרות ובביקורת, מעניקה כלים לחשיבה תיאורטית ולעיסוק בסוגיות הבערות של האמנות והתרבות בנות הזמן. התכנית מכשירה נשות ואנשי מקצוע בתחומי האוצרות והכתיבה על אמנות, ניהול מוסדות תרבות ויזמות בתחומי האמנות והתרבות השונים. בוגרות ובוגרי התוכנית עובדים כאוצרים, כותבים ויזמים במוסדות האמנות והתרבות המובילים בארץ, ממשיכים ללימודי דוקטורט ומלמדים במוסדות אקדמיים. כתב העת נוצר במסגרת הקורס "גיליון", פרויקט גמר בכתיבה, בהנחיית ארנה קזין.



לגוסה המלאה של מאמרי גיליון,  
סרקו את הקוד או כנסו ללינק  
<http://tiny.cc/n9w8vz>

