



עילית אזולאי | אדום | מתוך: פאניקה בהעדר אירוע | 2003 | הדפסת דיו | 400x150

מגדר | כתב עת אקדמי רב תחומי למגדר ופמיניזם

גיליון שביעי | 2020

אורלי נזר | קרמיקה ישראלית: ערכיות גברית ואמביוולנטיות נשית

תקציר

על רקע השוליות של הקרמיקה בשדה האמנות הישראלית, נוצר יחס פטרוני מצד אוצרים ומבקרי אמנות, אשר תוך כדי שלכאורה התריסו נגד סטריאוטיפים קיימים בנוגע לקרמיקה הישראלית, למעשה הבליטו אותם. יחס זה אינו זהה כלפי יוצרים גברים ונשים. בעוד אמניות מצליחות מוגדרות כ"חריגות" באיכותן בתוך שדה הקרמיקה, ומוצגת אמביוולנטיות בנוגע לחומר בו יוצרות, הרי שגברים מוגדרים כ"חריגים" באיכותם בתוך שדה האמנות, ובחירתם בחומר מקבלת ממד ערכי ואינטלקטואלי. הרטוריקה בה נעשה שימוש לתאר את יצירתן של נשים משלבת ביטויים של מבוכה ודואליות ביחס למידת הלגיטימיות של יצירתן להיקרא אמנות. כמו כן, כוללת הצגה דיכוטומית והיררכיות מגבילות בין קטגוריות כשימושי/לא שימושי, יפה/רעיוני. כל זאת במקום לקיים דיון בתרומתן הספציפית בשדה בו פועלות. הכותבים לא נקטו ברטוריקה אמביוולנטית בעת הדיון ביצירתם של גברים.

אורלי נזר: מרצה לאמנות במכללה לחינוך דוד ילין, וחוקרת במסגרת פוסט-דוק במחלקה לאנתרופולוגיה באוניברסיטת בן גוריון שבנגב. חוקרת את הקרמיקה הישראלית המודרנית בהקשריה האסתטיים והחברתיים.

מילות מפתח: אמנות, מגדר, אפליה מגדרית, קרמיקה, אוצרות

הקרמיקה בישראל כטכנולוגיה נשית

מאמר זה דן באפליה מגדרית הנהוגה בתוך תחום שטוען לאפליה ממסדית, המוסברת בחלקה כנובעת מסטריאוטיפים מגדריים.¹ כך, באופן מעניין, למרות שהקרמיקה הודרה משיח האמנות הישראלית,² מתקיים בו יחס שונה כלפי יצירתם של נשים וגברים. נוסף על כך, הגישה המפלה ננקטת לעיתים בתוך שדה הקרמיקה עצמו. בשונה מהתיעוד ההיסטוריוגרפי האירופאי והאמריקאי בנוגע ליצירה בקרמיקה, שם ניכרת תרומתם של גברים, בישראל הקרמיקה התפתחה כמקצוע נשי גם בתוך האקדמיה, עובדה אשר עוררה אי נוחות בתוך ומחוץ לשדה. יתכן ואחד ההסברים להתפתחות זו הוא בכך שהתחום נמצא כ"נישה פנויה" עבור נשים לפעול ולהתפתח כרצונן.³ הסבר נוסף, שהוצע על ידי גדולה עוגן (נ' 1929), מקימת המחלקה המודרנית לקרמיקה ב"בצלאל", הוא כי נשים נמשכות לפוטנציאל לשלב יצירה בקרמיקה בניהול חיי המשפחה: "רוב הבוגרים הן בנות, המקימות משפחה עם סיום הלימודים, ומנסות לעשות קרמיקה במרפסת הסגורה."⁴ הרוב הנשי במחלקה לקרמיקה הטריד את הנהלת "בצלאל", כמו גם את הנשים שהובילו את התחום; כבר בשנת 1960 הביעה חלוצת הקרמיקה הישראלית המודרנית, הדוויג גרוסמן (1902 – 1998), תקווה כי כניסתם של גברים צעירים לתחום הקדרות ואמנות הקרמיקה תגרום להתרחבות והתקדמות טכנולוגית, ובכך רמזה על נחיתותן של נשים בתחום.⁵

¹ תמי כץ-פרימן, "אלוהי הפרטים הקטנים", תו: מוסיקה, אמנויות, חברה 3 (2004), עמ' 117–129, <http://www.jstor.org/stable/23688130>, התפרסם לראשונה בתוך תמי כץ-פרימן (עורכת), אוברקרפט: אובססיה, דקורציה ויופי נשכני (חיפה: הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה, 2003). <http://art-gallery.haifa.ac.il/overcraft/articles/TheGodOfSmallDetailsHeb.pdf>; רותי דירקטור, "האקורדיון של האמנות", בתוך הדס רוזנברג-ניר: מימוזה מכחילה (תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2006), ללא מספרי עמודים.

² חיים גמזו, ציור ופסול בישראל: האמנות הפלסטית מתקופת "בצלאל" ועד עתה (תל אביב: אשכול, 1951), 60–61; צופיה דקל, אובייקט ישראלי: עניין של זמן (ירושלים: בית האמנים, 2003), 9.

³ מרקוס, "מבוא: מקומן של נשים בתולדות האמנות הישראלית, 1920–1970", בתוך נשים יוצרות בישראל 1920–1970, עורכת רות מרקוס, (תל אביב: מגדרים, 2008), 17.

⁴ גדולה עוגן מצוטטת בתוך אריאלה שפרוני-הררי, "מחלקת הקדרות באקדמיה לאמנות 'בצלאל'". קדרות: כתב העת של אגודת אמני קרמיקה בישראל 5 (1978): 9.

⁵ GROSSMAN, "THE HISTORY OF CERAMIC ART IN NEW ISRAEL," *VRIENDEN VAN DE NEDERLANDSE CERAMIEK*: 5 .ISRAËLISCHE KERAMIEK, 20 (1960): 42.

הדומיננטיות של הנשים בקרב היוצרים בקרמיקה (יותר משני שלישי מהם) הייתה תקפה גם בסוף שנות השמונים.⁶ על פי מנהלת המחלקה לשעבר ציונה שמשי (1939 – 2018), הרוב הנשי נתפס ב"בצלאל" כחיסרון, ומכאן שנעשו מאמצים לעודד את כניסתם של גברים למחלקה לקרמיקה. לאורך השנים, טענה, בתוך "בצלאל" שרר יחס מנמיך כלפי המחלקה לקרמיקה בשל תפיסתה כ"פחות אינטלקטואלית" וקשירתה עם "חובבנות" לעומת ה"אמנות" והעיצוב.⁷ טענותיה מקבלות חיזוק בטקסטים שיצאו לאור בשנות התשעים.⁸ בתחילת שנות האלפיים (2006) נכתב כי הקרמיקה בישראל היא תחום נשי "הן ברמה הסטריאוטיפית והן ברובד המעשי" וכי הדמויות המשמעותיות בתחום הקרמיקה, גם באקדמיה הישראלית, הן נשים.⁹

מגדר וטכנולוגיה

עולה כי הדימוי של העוסקים בקרמיקה והטרמינולוגיות המתארות אותם מושפעים, בין היתר, מהקשר שבין טכנולוגיה ומגדר. רוב העוסקים בקרמיקה בישראל הם נשים, והיוצרות אשר תוזכרנה במאמר הנוכחי הן מומחיות בטכנולוגיה המשמשת אותן ביצירתן. עם זאת, תחום הידע והמיומנות שבהן שולטות אמניות אלה נתפס כמלאכה, וזאת בשל השימוש הסלקטיבי במונח "טכנולוגיה", שלרוב קושר אותה עם גבריות. המחקר מלמד כי התרבות מוצפת באסוציאציות הנוגעות למגדר וטכנולוגיה: כך, למשל, רווחת התפיסה שגברים הם בעלי משיכה טבעית לטכנולוגיה ואילו נשים חוששות או נרתעות ממנה, ואלה המשתמשות בה אינן מנסות להבינה.¹⁰ התפיסות

⁶ רחל אנגל, "כולן עושות קרמיקה", **מעריב, סגנון**, 25 בפברואר, 1987, 16–17.
⁷ שלומית באומן, "על אהבות ובגידות: שלומית באומן מראיינת את ציונה שמשי (SIONA SHIMSHI), **1280°C**: כתב עת לאמנות הקרמיקה 13 (2005): 4.

⁸ רן שחורי, לידיה זבצקי ורועיה רדליך, "הקרמיקה בעולם האמנות והעיצוב בארץ", **סטודיו** 7 (1990), עמ' 23; רן שחורי, המיסטיקה, החומר והנס: ריאיון עם לידיה זבצקי, אומנויות 9 (1991), 7–8; דידי לין, "בצלאל": מבתי המלאכה של בוריס שץ לעבר התעשייה המודרנית", בתוך **הביאנלה השלישית לקרמיקה ישראלית: עיצוב-אמנות-עיצוב (אוצר: מרק צולה)**, בעריכת גניה דולב, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2005, ללא מספרי עמודים.

⁹ רותי דירקטור, "האקורדיון של האמנות", בתוך **הדס רוזנברג-ניר: מימוזה מכחילה** (תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2006), ללא מספרי עמודים.

¹⁰ DEBORAH G. JOHNSON, "SORTING OUT THE QUESTION OF FEMINIST TECHNOLOGY," IN *FEMINIST TECHNOLOGY*, EDS. 10 LINDA L. LAYNE, SHARRA L. VOSTRAL AND KATE BOYER (CHICAGO: UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS, 2010), 37.

התרבותיות הללו נוכחות בעדותן של נשים מערביות רבות העוסקות בקרמיקה, אשר חשות כי עבודתן נתפסת כפחות "רצינית" מזו של גברים בתחום, וכי באופן כללי, עיסוקן של נשים בקרמיקה נתפס כתחביב, כעיסוק משני, ומורגש ספק בנוגע ליכולתן לשלוט בטכנולוגיות ובציוד הקשור בקרמיקה.¹¹ בעוד גברים נוטים להיות בטוחים במקצועיות שלהם, נשים העוסקות בקרמיקה מתקשות להגדיר את עצמן באופן חד-משמעי בתוך מרחב הכינויים "אמנית", "קדרית" ו"מעצבת".¹²

המבוכה ביחס ליצירה בקרמיקה של נשים

יחסה של בקורת האמנות לקרמיקה מומחש בצורה מקיפה ומחויכת בדברים שכתב עמנואל בר-קדמא, מבקר האמנות של עיתון ידיעות האחרונות, בעקבות תערוכת היחיד של אגי יואלי במוזיאון "הארץ" בשנת 1977:

קרמיקה היא, על-פי הדעה-הקדומה המקובלת, שפת הביטוי של הממדים הקטנים, ושל חפצים שימושיים. ספל, צלחת, מאפרה, מקסימום – כד או אגרטל. ואם כבר, מגיעים לקרמיקה שלא בהקשר פונקציונאלי – הרי זה אמור להיות "דקורטיבי". קיר, או משהו כזה. לבנים, אריחים, פסיפס שלכולם יחד יש ריח משותף של עקרת-בית שמחפשת תחביב אחרי שהילדים הלכו לבית-הספר. קרמיקה, על-כל-פנים, מתקשרת אך לעיתים נדירות עם ממדים גדולים ואו עם חוש הומור. באמנות, קיים, אמנם, המושג של פיסול קראמי – אבל, המבקרים הקרויים רציניים נוטים לראות בזה, מלבד כמה חריגים, מין תופעה שלא מצליחה, חרף כל המאמצים, להסתפח למשפחת האמנויות ה"אריסטוקרטיות". **מצויד בכל הדעות-הקדומות הללו, הגעתי לפגישה עם אגי יואלי, פסלת של קרמיקה, שעבודתה מזימה, בעצם, את כל המטען השלילי הזה [ההדגשה שלי].**¹³

COURTNEY L. WEIDA, *ARTISTIC AMBIVALENCE IN CLAY: PORTRAITS OF POTTERY, CERAMICS AND GENDER* (NEWCASTLE UPON TYNE: CAMBRIDGE SCHOLARS PUBLISHING, 2011), 108–110.

שם 12.

13 עמנואל בר-קדמא, "קרמיקה עם חיוך", *ידיעות אחרונות*, 3 ביוני, 1977, עמוד לא ידוע. נדלה מתוך ארכיון רמי, מסמך 29842.



איור 1: אגי יואלי, "אסטרונואוט עם חתול", 1972, אבנית, בניית יד, ג' 82 ס"מ, צילום: "קרן אור" חיפה

הדברים הללו של בר-קדמא, אשר צוטטו באריכות יחסית מתוך מאמרו "קרמיקה עם חיוך", ממחישים את הנתק בין שדה האמנות ליצירה הישראלית בקרמיקה, נתק שהוביל לתופעה הנדונה במאמר זה: מתוך רצון לתת מקום משופר לאמנית-קרמיקה ספציפית, הכותב משלב רטוריקה המנמיכה את התחום כולו. כך, בר-קדמא ציין כי "הקרמיקאית שב[אגי יואלי] אינו בא על חשבון הפסלת - ולהיפך."¹⁴

המחקר הפמיניסטי אודות הביקורת האמנותית בישראל מראה כי זו הדגישה את מעמדה הנמוך של מלאכת היד, והתבטאה בנימה שלילית כלפי נשים יוצרות שהשתמשו בטכניקות ובחומרים ששויכו לאמנות השימושית, כך, עשייתן האמנותית של יוצרות מובילות הוגדרה כקישוט וכתחביב.¹⁵ בנוגע ליצירה בקרמיקה הרי שזו נתפסה כברירת מחדל לעיסוק בפיסול "ידידותי" יותר לנשים בקנה מידה המאפשר לעבוד מהבית, והאמניות לעיתים קרובות הוצגו כמי שנקלעו לקרמיקה, או

14 שם.

¹⁵ רות מרקוס, "מבוא: מקומן של נשים בתולדות האמנות הישראלית, 1920-1970", **"בתוך נשים יוצרות בישראל 1920-1970"**, עורכת רות מרקוס, (תל אביב: מגדרים, 2008), 11 - 22; גרסיאלה טרכטנברג, "ממוצלחות למועלמות, יוצרות בעיני ביקורת האמנות", **"בתוך נשים יוצרות בישראל 1920-1970"**, עורכת רות מרקוס (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008), 23-46.

כמשלימות עם "חטוטרת הקדרות של המדיום הקרמי", כפי שניסח גדעון עפרת בנוגע ליוצרת המוערכת ומרצה בכירה ב"בצלאל" – לידיה זבצקי (1937 – 2001).¹⁶

אמנית יחידה בשדה שומם

המבוכה של ביקורת האמנות כלפי מדיום הקרמיקה ניכרת גם באופן בו דנה באמנית ציונה שמשי. שמשי הייתה יוצרת מוערכת בקרמיקה שזכתה לתשומת לב בשדה האמנות והוצגה כ"יוצאת מן הכלל" בתוך השוליים – מעמד שמטבע נחיתותו של החומר, היא עצמה קידמה. כך למשל, לצד האהדה וההערכה, כתב עמנואל בר-קדמא כי לציונה שמשי "כמה נקודות שחורות", ואחת מהן היא העובדה שהיא עובדת בעיקר בקרמיקה, חומר שמעמדו נמוך מאד בהיררכיה של החומרים האמנותיים (בר-קדמא כינה חומר זה "על סף האומנות").¹⁷ גם מבקרת האמנות רותי (רובין) דירקטור כתבה כי שמשי היא "כוכב יחיד בתחומה" וכי היא "הייתה ונשארה האמן היחיד בארץ שהקרמיקה היא כלי הביטוי העיקרי שלו [...] מתוך היותה פסלת (עקבית) יחידה בארץ העוסקת בחומר קרמי, היא נהנית מייחודה, אבל גם יוצאת נפסדת – אין למי להשוות, אין במי להתחרות, אין ממי להיות מושפע ואין על מי להשפיע. והכל בגלל החומר, אשר הופך אותה ל'אסכולה של איש אחד'.¹⁸ ואולם, בשנת 1990, השנה שבה נכתבו דבריהם של בר-קדמא ודירקטור, הפיסול בקרמיקה בוודאי לא היה "אסכולה של איש אחד", וקצרה היריעה במאמר זה מלתאר את הפעילות הענפה שהתקיימה בתחום שכונה "פיסול קרמי" באותן שנים. בתערוכות במוזיאון "ארץ ישראל" ומוזיאון הרצליה לאמנות הציגו את יצירתן של שלי הררי, סוניה נטרא וורדה יתום, שקנה המידה של יצירתן באותן שנים היה דומה לזה של שמשי, ואת יצירתה של אווה אבידר – תלמידתה של שמשי ב"בצלאל". אכן, מלבד ציונה שמשי, שנהנתה

¹⁶ גדעון עפרת, "אחרית דבר: מעל ומעבר לחרס", בתוך מעל ומעבר לחרס: לידיה זבצקי. מונוגרפיה (תל אביב: ענת ויואב זבצקי, 2011), 170.

¹⁷ עמנואל בר-קדמא, "כאבי-הראש של ציונה שמשי", ידיעות אחרונות, 7 ימים, 2 ביולי, 1990, 25.

¹⁸ רובין-דירקטור, "רומנטיקה של יום-יום". סטודיו 12 (1990): 32-33.

מיחס חיובי מצד ביקורת האמנות, הנושאים שבהם עסקו היוצרים בקרמיקה באותן שנים נתפסו כזרים לשיח האמנות העכשווית, ובהם בעיקר סגנון הפיסול האקספרסיבי שהתבסס על הדמות האנושית. שמשי, מצידה, לא הכחישה את מסקנותיה של דירקטור, משום שהיא עצמה ראתה את עצמה כחלק משדה האמנות ולא שדה הקרמיקה, זאת למרות ששימשה כמנהלת המחלקה לקרמיקה ב"בצלאל" בין השנים 1979 - 1988. בדומה למקרים אחרים, הצלחתה של שמשי הייתה מבוססת על יצירת חיץ בין יצירתה לבין מה שנתפס בציבור כ"קרמיקה", תוך אישור אבחנות המבקרים בנוגע לקרמיקה כולה.¹⁹ ברוח זו, המציגה יוצרת אחת כחריגה בשדה נכשל, בקטלוג תערוכתה הרטרואספקטיבית בשנת 2002 תוארה רעיה רדליך (1946-2002) כאחת מבכירי היוצרים בתחומה בישראל, יוצרת ש"על אף מגבלות המדיום" יצירתה משלבת רעיונות ומסרים אישיים, כלל-אנושיים ופוליטיים עמוקים.²⁰ גם תערוכת עבודות הקרמיקה של דניאלה יניב-ריכטר במוזיאון ינקו-דאדא הוצגה כאירוע לא שיגרתי במוזיאון לאמנות מודרנית.²¹ מכאן שהאמנית "'עושה' לקרמיקה כבוד גדול".²²

AMELIA JONES, "THE 'SEXUAL POLITICS' OF THE DINNER PARTY: A CRITICAL CONTEXT", NORMA BROUDE & MARY D. GARRARD (EDS.), *RECLAIMING FEMALE AGENCY*, LONDON: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, LTD., 2005, PP. 409-434.

¹⁹ אהרון בן-זאב, "הקדמה", בתוך רעיה רדליך: *הילות שנפלו*, עורך אבישי אייל (חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2002), 5.

²¹ רעיה זומר (עורכת), *דניאלה יניב-ריכטר: פסלים שימושיים 2000-2003* (עין הוד: מוזיאון ינקו-דאדא עין-הוד, 2003), 3.

²² יצחק גבר, "פסלים שימושיים", בתוך *דניאלה יניב-ריכטר: פסלים שימושיים 2000-2003*, בעריכת רעיה זומר, (עין הוד: מוזיאון ינקו-דאדא עין-הוד, 2003), 6.



איור 2: דניאלה יניב-ריכטר, "שקיות אריזה לסנדוויץ' תורכי ענק ממזנון במזרח לונדון", 2000, 22x24x10 ס"מ

בעיות הגדרה

אחד המופעים של מבוכה משתקף באופן הגדרתן של האמניות: למרות התמחותן בקרמיקה, תחום שלמדו במחלקה לעיצוב קרמי ב"בצלאל" ושאותו הן מלמדות במוסדות אקדמיים לאמנות, ניכרת ההעדפה להגדירן לא כקרמיקאיות, קדריות או אמניות קרמיקה אלא כ"אמניות רב-תחומיות". כך למשל טליה טוקטלי מוצגת כיוצרת בתחומים מגוונים – פיסול, ציור ומיצב – ונטען כי עבודתה מהדהדת עבודות של אמנים ואמניות בעלי שם ולפיכך מקיימת דיאלוג "עם האמנות הפוסט-מודרנית הבינלאומית ועם זרמים ומגמות שונים בה."²³ רעיה רדליך מוצגת כאמנית יוצרת, פסלת, ציירת, צלמת, אוצרת ומורה לאמנות, "שכלי הביטוי העיקרי שלה (אם כי מעולם לא היחיד) הוא החומר הקרמי."²⁴ ורדה יתום מוצגת כמי ש"אינה משתייכת

²³ מתי מאיר, נאום החפץ: טליה טוקטלי. עשור (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2009), 3-5.
²⁴ אבישי איל, "קולה של אשה אחת: על חייה ויצירתה של רעיה רדליך", בתוך רעיה רדליך: הילות שנפלו (חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2002), 17.

לזרם אמנותי כלשהו באמנות הישראלית"²⁵, זאת למרות מקומה החשוב בשדה הקרמיקה הישראלית.



איור 3: הדס רוזנברג-ניר, "מימוזה" (פרט), 2005-2006, אדמית, זיגוג, רהיט עץ אורן צבוע וגלגלי מתכת

מופע נוסף של ביטויי מבוכה משתקף מהקושי להגדיר את מהותו של המדיום בו משתמשות - אמנות, קראפט או עיצוב. הדס רוזנברג-ניר תוארה כ"אמנית העובדת עם קרמיקה, קרמיקאית העושה אמנות, אמנית-קרמיקאית שמתח פנימי וקונפליקט מתמשך מזינים את העשייה שלה. חלק מעבודותיה הקרמיות מדברות עיצוב, חלקן דוברות אמנות, כולן משמרות מודעות טורדת למתח הלא פתור סביב מעמדה של הקרמיקה."²⁶ יצירתה של טליה טוקטלי הוגדרה כחדשנית ועדכנית במידה רבה, משלבת בין אמנות "גבוהה" של ציור, פיסול ותחומי מדיה מעורבים לרבות מיצב לבין אמנות "נמוכה" של פסלונים פורצלן וחפצים יומיומיים אחרים, בין המחווה האקספרסיוניסטית ה"גברית" של הציור המופשט לבין תבונת הכפיים ה"נשית" - התפירה.²⁷

²⁵ רותי אופק, "היחיד והרבים בסדרות של ורדה יתום", רותי אופק (עורכת), הכי רחוק מתל אביב: ורדה יתום. פיסול (תפן: המוזיאון הפתוח גן התעשייה תפן, 2015), 41.

²⁶ דירקטור, "האקורדיון של האמנות."

²⁷ מאיר, נאום החפץ, 5.



איור 4: תליה טוקטלי, "ילד/ילדה" כחלק מהצבה בתערוכה נאום החפץ, 2008, קמפוס האוניברסיטה הפתוחה ברעננה, צילום: תליה טוקטלי

מהציטוט לעיל משתקפת מבוכה המתבטאת גם בהצגה דיכוטומית וקונפליקטואלית של איכויות כמו אינטלקט לעומת רגש, שימושי לעומת בלתי שימושי ונשי לעומת גברי. האמניות מוצגות כמי שנדרשות לבחור בין אינטלקט, המוצג כגברי ומתבטא באמנות, לבין רגש, המוצג כנשי ומתבטא באומנות. נושא זה עולה למשל בנוגע לגרסאות השונות של היצירה כרית (1996, 2004, 2009), יצירתה של תליה טוקטלי, המורכבת מיציקת חמר בצורת כרית רקומה ובה שקע המתעד את מגע הראש שהונח עליה טרם נוצקה. הראש מסמל את האינטלקט ואילו הכרית מסמלת תחום התעסקות שכיח של האישה מן העבר – עבודת הרקמה.²⁸ על רוזנברג-ניר נכתב כי משיכתה אל מכשיר הניווט "אופק מלאכותי" נובעת מכך שהוא מייצג בעבורה בד בבד את הקונפליקט בין הרגש להיגיון וגם "בעיות שיפוט ומיקום הקרמיקה על פני טווח העשייה האמנותית-עיצובית-שימושית."²⁹ הטקסט מרבה לסווג את סגנונות יצירתה של רוזנברג-ניר כגבריים או נשיים. כך למשל נכתב כי "השרטוטים האדריכליים על פני לוחות הפורצלן או על גופם של אובייקטים קרמיים פיסוליים מייצגים שפת אמנות רציונלית, אנליטית, מדעית לכאורה," שהיא, על פי הכתוב, ביטוי של מתח מגדרי

²⁸ שם.

²⁹ דירקטור, "האקורדיון של האמנות."

בין זהות האמן כגבר לזהות האישה כאשת אמן או כמי שעושה אגרטלים, וגם של מתח סביב מעמד הקרמיקה שנתפש כתחום שטורח על יופי וקישוטיות, באופן המפריע לקבלתו כחומר בשירות אמנות.³⁰



איור 5: עירית אבא, "קערה", פורצלן עם פיגמנט בעבודת אבניים וחריטה, 2006, ק' 34 ס"מ, אוסף מוזיאון תל אביב, באדיבות עירית אבא, צילום: שי הלוי

ההתבטאויות לעיל חושפות מופע נוסף של מבוכה בנוגע למדיום, המשתקפת בכתיבה מתנצלת בדבר הדקורטיבית, אשר, באופן ספציפי במופעה במדיום הקרמיקה, לכאורה סותרת את שיח האמנות. על יצירתה של רעיה רדליך נכתב כי "אין זו יצירה של קרמיקאית העוסקת בבניית כלים יפים, כשם שאין זו אמנות הדנה ביופי ובשלמות."³¹ על יצירתה של עירית אבא נכתב כי "נדרש יותר ממבט אחד כדי לחדור מבעד לפני השטח ה'אסתטיים',"³² וכי "הצופה יכול אמנם להסתפק במבט אסתטי של 'פני שטח' - אך גם להישאב פנימה";³³ גם על יצירתה של הדס רוזנברג-ניר נכתב כי במכלול עבודותיה "אין קדרות וקרמיקה בפורמט המקובל והשכיח, אך

³⁰ שם.

³¹ אייל, "קולה של אשה אחת: על חייה ויצירתה של רעיה רדליך", 34.

³² מאירה יגיד-חיימוביץ (עורכת), "מחותרת הפורצלן", בתוך **עירית אבא: גלגל, נקודה** (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2009), 72.

³³ שם, 73.

הזיכרון של כל הסטיגמות והקטלוגים נמצא ברקע, מרעיף על העבודות חמלה והבנה. הן יפות להלל, אבל מכירות במחיר שמשלמים על יופי.³⁴

באופן דומה הטקסט בקטלוג התערוכה של דניאלה יניב-ריכטר מפנה למעמדה הנחות של הקדרות, ונטען כי יצירתה "מעמידה במבחן מחודש את שאלת מקומה של הקדרות בזמננו", וזאת על אף שיניב-ריכטר הציגה פיסול שאינו מהדהד קדרות פונקציונלית. למרות מראי מקום רבים לתערוכות 'פיסול-קרמי' קודמות וליוצרות שראו עצמן 'פסלות' כציונה שמשי, שולבה ההערה "מזה אלפי שנים יוצר האדם כלי חרס מחומר" תוך הפנייה ליצירה של כלים שימושיים. בתוך כך מאוזכרות התוויות המצמצמות של הקרמיקה הקיימות בשיח האמנות עכשווית: מסורת יצירת כלי הקיבול לאכילה ולטקסים, ונטייתה הדקורטיבית, המתבטאת בזיגוג צבעוני.³⁵ ולמרות התלונה המשתמעת מן הטענה כי "[...] העבודה בחומר אינה זוכה למקום הראוי לה בתחום האמנות בת זמננו", וכי הקרמיקה נדחקה "שלא בצדק לשוליים",³⁶ הרי הביקורת לא הציעה אלטרנטיבה לדיון עכשווי בקרמיקה, והטקסט מפנה את הקורא לתוויות המנמיכות. בהמשך, אף מעורר חשש מפני היקסמות הצופה מהיכולת הטכנית הווירטואוזית, העשויה להיות חסרת אמירה אמנותית.³⁷

ניתן אפוא לסכם, כי בהתייחסותם ליצירתן של נשים שעיקרה נעשתה במדיום הקרמיקה, הדגישו הכותבים היבטים מפריעים, לכאורה, המצריכים הסבר, הסרת ספק והצטדקות.

קדרים גברים אותנטיים

לנוכח זאת, מדהים להיווכח באנטי-תזה שמהווה יחס ביקורת האמנות כלפי יצירתם של אמנים-גברים, במובן זה שיצירתם בקרמיקה קיבלה ממד ערכי. הקנייתו של ממד

³⁴ דירקטור, "האקורדיון של האמנות."

³⁵ זומר, דניאלה יניב-ריכטר, עמ' 3.

³⁶ שם.

³⁷ גבר, "פסלים שימושיים, 6."

אותנטי לעיסוק של גברים בקרמיקה השתקף כבר באופן שבו תיאר בשלהי שנות החמישים, פריץ שיף, מנהל מוזיאון חיפה לאמנות, קבוצת אמנים היוצרים בקרמיקה בסגנון אותו הגדיר "נאו-בארוק". אמנים אלה, כתב, מתרחקים מצורות שימושיות לכיוונים אקספרסיביים, כאלה שביצירותיהם, הכלים והדמויות אינם עוד כלים ודמויות אלא הפכו לקומפוזיציות חופשיות, ואילו החומר עצמו מהווה מרכיב אקספרסיבי בזכות הפלסטיות שלו ומאפשר לעצב צורות דמיוניות ואף גרוטסקיות, להפכן לבלתי הפיכות ונוקשות בתהליך השריפה ואף לתת להן צבעים הנוצרים בעת המגע עם האש. לקבוצה זו שייך שיף שני גברים: את הפסל נחמיה עזז ואת הצייר אהרון כהנא (ההגדרות "פסל" ו"צייר" הן של שיף עצמו). תחום יצירה נוסף בעל ממד ערכי הוא אריחים ועיטורי קיר, יצירה אשר נתפשה כבעלת "ערך חינוכי ממדרגה ראשונה",³⁸ כאמצעי לגישור בין הציבור לבין האמנות המודרנית ולחשיפתו לאמנות הפלסטית ולמחשבה המודרנית,³⁹ רובה מיוחסת ליוצרים-גברים.



איור 6: נחמיה עזז, בקבוק, שנות החמישים, אבנית, סליפ לבן על גבי אנגוב כחול, ג' 70 ס"מ. מתוך אתר האינטרנט של עזז, צילום: נחמיה עזז.

³⁸ FRITZ SCHIFF, "COVER LETTER", *VRIENDEN VAN DE NEDERLANDSE CERAMIEK: ISRAËLISCHE KERAMIEK 20 (1960)*, 35–36.

³⁹ .IBID., 36

כך, בשנת 1973 כתב משה זרטל על יצירתו של נחום גוטמן כי אמנם ראה בעבר כמה מעבודותיו בחומר שרוף, אולם כעת, "מול פני ארבעים וחמשת הפסלונים הזעירים, אתה עומד נפעם ומלא תהייה על קשת הכישרונות של האמן וריבוי כלי הביטוי שלו.⁴⁰ זרטל מעמת את יצירתו של גוטמן עם מה שנתפס כ"עכשווי" ומצדד בגישתו של גוטמן בשל "התוכן והחום האנושי" המתגלה בה:

תכונה זו, הנדירה יותר ויותר בחברה של זמננו ובאמנותה, היא המסירה כל מחיצה בין היוצר לצופה, היא המשווה לתמונותיו, לסיפוריו או לפסלוני החרס שלו את הייחוד האישי ואת המשקל החברתי-אמנותי [...] יודע אני היטב, כי ערכים כגון אלה, היקרים בעיני רבים יותר מכל גילויי הניכור המציפים את תערוכות האמנות בעולם, נחשבים בעיני 'מודרניסטים לעילא' כביטוי לזמנים עברו.⁴¹



איור 7: נחום גוטמן, מוכר התרנגולות, 1970 בקירוב, קרמיקה, בניית יד, ממדים, אוסף, סרוק מתוך כחומר ביד היוצר - פסלוני החימר של נחום גוטמן 1979, ללא עמודים, משפחת נחום גוטמן, צילום: ג'ודי וקני לסטר.

⁴⁰ משה זרטל, "נחום גוטמן: מגע אנושי", **על המשמר**, 23.3.1973, עמ' 6.

⁴¹ שם.

התיאור המפלה בתוך היצירה הישראלית בקרמיקה ניכר אפוא כבר בתחילת שנות השישים ובשנות השבעים, אולם יתרונם של גברים בשדה הקרמיקה הישראלית היה נוכח באופן מופגן עוד יותר בשנות התשעים. כך לדוגמה מתואר משה שק (1936–2011) באמצעות דימויים רומנטיים של איש מלאכה אותנטי העומד מול לועו הבווער של הכבשן, אדם סקרן ומשכיל החוקר את "חכמת החומר" ובעל היגיון גברי.⁴² דיוויד מוריס (נ' 1936) תואר כ"דמות יוצאת דופן בתחום הפיסול [פיסול ולא פיסול קרמי, א"נ] וייחודו מתבטא ביכולתו ליצור בתוך מערכות ויזואליות מוכרות עולם רעיוני וצורני מתחדש."⁴³ ואילו על גדעון קריא (1927–2013) נכתב, ברוח הערכיות הגברית, כי "את קסם החומר גילה גדעון קריא כבר בשחר נעוריו. כבן כפר, ששורשיו נטועים בקרקע, הוא נמשך אל האדמה ואל הצבע והצורות הקמאיות הגלומות בה."⁴⁴ גם בדיקה מספרית חושפת כמה נתונים מעניינים בנוגע לתערובות מוזיאליות. עולה כי מאז שנת 1980, כ-40 אחוזים מתערובות היחיד המוזיאליות במדיום הקרמיקה היו של גברים.⁴⁵ בהתאמה, גם במוזיאון הרצליה לאמנות בתקופת ניהולו של יואב דגון (1981–1993), 40 אחוזים מתערובות-היחיד במדיום הקרמיקה היו של אמנים גברים. זאת ועוד, בשנים 1994–1995, בתום עשור שבו לא התקיימו תערובות של קרמיקה עכשווית בביתן הקרמיקה במוזיאון "ארץ ישראל", ולאחר ששינויים בהנהלת המוזיאון אפשרו את קיומן של שלוש תערובות יחיד לקרמיקאים ישראלים עכשוויים, שתיים מן התערובות היו של אמנים גברים.⁴⁶ כשהמוזיאון לאמנות ישראלית רמת גן פתח את שעריו לתערובת יחיד של יוצר-קרמיקה, היה זה בשנת 2007, עם תערובת היחיד של איתן גרוס (1939 – 2011). מנהל המוזיאון, מאיר אהרונסון, ציטט בקטלוג התערובה פסוקים מספר *בראשית*

⁴² יואב דגון, "משה שק: חרסים", טקסט לתערובה בסדנאות האמנים תל אביב, בתוך **יואב דגון: אוצר. רשימות, מאמרים, מסות**, עורך גדעון עפרת (תל אביב: משפחת דגון, 2011), 60–62.

⁴³ יואב דגון, **דיוויד מוריס: פסלים**. קטלוג (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות, ינואר-פברואר 1984), ללא מספרי עמודים.

⁴⁴ יעל אולניק, **הקרמיקה של גדעון קריא** (תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 1995), 3.

⁴⁵ המוזיאונים בהם הציגו קרמיקה: מוזיאון חיפה לאמנות, מוזיאון ישראל, מוזיאון ינקו-דאדא, מוזיאון וילפריד הזרע, המשכן לאמנות עין חרוד, מוזיאון הרצליה לאמנות, המוזיאון הפתוח תפן, המוזיאון לאמנות ישראלית רמת גן.

⁴⁶ יעל אולניק, **הקרמיקה של משה שק (ג'וק)** (תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 1994); אולניק, **הקרמיקה גדעון קריא**.

שבהם מתוארת בריאתו של האדם מן האדמה, מהחומר שביד היוצר (בהעירו כי אולי זאת בתמצית מהותה של האמנות – הניסיון לבריאה). הוא ציין כי לצופה מהצד נראית העבודה בחומר כפעולה ילדותית, כמו משחק בבוץ, אבל למעשה היא עבודה מורכבת, והוסיף כי הסטודיו של איתן גרוס נראה כמעבדה והכלים נוצרו בתהליך המזכיר קסם. העבודה שבאמצעותה פענח אהרונסון את יצירתו של גרוס (וכנראה הייתה כרטיס הכניסה של גרוס למוזיאון רמת גן) הייתה *פורטרט עצמי*, לוח קרמיקה שעליו מודפסת תמונתו של גרוס לבוש כאישה, ומסביב הכיתוב "ציפורה! אם איתן היה בת, הייתי מחכה לו."⁴⁷ בקטלוג הודגש הקשר בין יצירתו החופשית של גרוס ליצירתו של גרייסון פרי, שזכה בשנת 2003 בפרס טרנר האנגלי, ונטען כי רב המשותף ביניהם: זהות שחוצה גבולות מגדריים, חופש פעולה על הנפחים הקרמיים, עיסוק בעולם פנימי ואישי, פוליטי, חושפני, מטשטש ומאתגר את הגבולות בין ה"נורמלי" ל"סוטה" – שביטא כל אחד מהם בדרכו.⁴⁸ קשה שלא להעלות את הסברה כי העיסוק בנושאי זהות מגדרית, בטרנס-ג'נדר, ביצירתו של גרוס, האפנתי לתקופה שבה יצירה דומה זיכתה את יוצרה בפרס טרנר, הוא שאפשר את קיום תערוכת היחיד של אמן הקרמיקה במוזיאון לאמנות רמת גן. במובן רחב יותר אפשר להקיש מכאן כי אמן קרמיקה שהוא גבר ועוסק בשאלות מגדריות תוך כדי פעולה במדיום נשי מזכה את יצירתו במעמד של אמנות. על כך מעידה הכותרת בעיתונות: "איתן גרוס חיכה עד גיל 67 כדי ליצור עבודות אמנות שעוסקות בזוהו המינית. הניגוד בין ההדפסים המיניים לעבודות הקרמיקה הופך את התערוכה לחוויה לא שגרתית."⁴⁹ הטענה כי הקרמיקה של גרוס היא "אמנות" היא ייחודית לתקופה שבה נכתבה.

⁴⁷ מאיר אהרונסון, "יומן בחומר, על הלוח שפענח את עבודתו וחיוו של איתן גרוס", מאיר אהרונסון (עורך), **איתן גרוס: ציפורה, אם איתן היה בת הייתי מחכה לו** (רמת גן: המוזיאון לאמנות רמת גן, 2007), 3.

⁴⁸ שלומית באומן, "ציפורה, אם איתן היה בת הייתי מחכה לו", בתוך **איתן גרוס: ציפורה, אם איתן היה בת הייתי מחכה לו**, עורך מאיר אהרונסון (רמת גן: המוזיאון לאמנות רמת גן, 2007), 9.

⁴⁹ אמירה נירנפלד, "פריחה מאוחרת", **הארץ, עכבר און-ליין**, 17 בפברואר, 2007, <https://www.haaretz.co.il/gallery/general-articles/1.3394477>.

היחס המנמיך ליצירתן של נשים, והמחבק את יצירתם של גברים מתקיים גם בתוך השדה עצמו, לעתים בהתבטאויותיהן של נשים שאמונות על קידום התחום. לעיל נזכרו ביטויי התקווה של מובילות תחום הקרמיקה, שייחלו לכך שגברים רבים יותר יבחרו לעסוק בו, וניתן להבחין בדואליות באופן שבו מתארת רעיה רדליך, מרצה בכירה בחוג לאמנויות באוניברסיטת חיפה בשנת 1993 את העיטורים מעשי ידיהם של קובי רבר (1951–2006) ושרה אטינגר; לדבריה, קובי רבר "מגיע להישגים בעיטור שאופיו נע בין אקוורל לקליגרפיה – סימנים ארכיטיפיים הטבועים במוחנו, מעין אסתטיקה מולדת, הבא לידי ביטוי אקספרסיבי אצל הקדר הצייר." על אטינגר היא כותבת כי "שרה אטינגר [מירושלים] עוסקת בקדרות עממית, מעטרת בחן את בליה עיטור לשמו. אצלה מתפקד העיטור כתוספת קישוטית דקורטיבית ומרעננת."⁵⁰



איור 8: מימין – קובי רבר, צלחות מעוטרת ללא גלזורה, 1993, נסרק מקטלוג התערוכה קרמיקה במימד הזמן, 1993. צילום: אברהם חי; משמאל – שרה אטינגר, קערה מעוטרת, 1993, אבנית, נסרק מקטלוג התערוכה קרמיקה במימד הזמן, 1993. צילום: אברהם חי.

⁵⁰ רעיה רדליך, אוצרת, **קראמיקה במימד הזמן** (רמת גן: בית אהרון כהנא והמדור לאמנות פלאסטית, אמנות לעם, 1993), ללא מספרי עמודים.

היחס השונה כלפי גברים יוצרים בקרמיקה ניכר גם בשתי תערוכות מחווה שנערכו לאמני קרמיקה גברים בשנת 2016: אודי אבן (1960–2004), ומשה שק (1936–2011). על אודי אבן נכתב:

במחשבתו של אודי לא היה הבדל בין אמנות גבוהה לנמוכה, בין אמנות עממית לאצילית ובין אמנות למלאכה (אומנות). הוא פעל בו-זמנית בכל המישורים והותיר גבולות פרומים וסוגות לא מוגדרות. תהליך העבודה שלו היה ניסיוני וכרוך במחקר של חומרים ושל טכניקות-עבודה חדשות. אישיותו הסוערת באה לידי ביטוי באורח חייו ובאופן שבו עבד, חקר ושאל שאלות.⁵¹

הרטוריקה הנ"ל מציגה את אודי אבן כאמן שלא היה לו צורך להילחם בממסד בלתי מקבל, ודי היה בכך שהוא עצמו לא הכיר בהבדלים ובהיררכיות בין האומנויות. הוא היה חוקר שערך ניסיונות, אשר תרם לעולם בכך ששאל שאלות וחיפש תשובות. גם הרטוריקה שבה מתואר משה שק מציגה יוצר שלא חיפש לגיטימציה חיצונית, אלא פעל מתוך "צו פנימי" ומנהיגות חסרת לבטים וצרימות. שק מוצג כדמות ערכית, מוסרית, אשר "גוף יצירתו הרחב נטוע עמוק בתרבות חומרית קדומה, בהערכה עצומה לבעלי מלאכה מקומיים פלסטינים המפגינים מומחיות וירטואוזית בכל חומר", וכן "החומר אצלו קודם למילה. הוא כביכול ממלא חוסר וחסך המתקיימים בתוך עולם של ייצוגים מתחלפים במהירות גבוהה ובמרחב ההופך ליותר ויותר ורבלי."⁵²

⁵¹ תמר ריקמן, "אודי אבן: קדר-אמן, 2016", בית בנימיני, המרכז לקרמיקה עכשווית, <http://www.benjaminiceramics.org/%D7%AA%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%9B%D7%95%D7%AA-%D7%A7%D7%A8%D7%9E%D7%99%D7%A7%D7%94/%D7%AA%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%9B%D7%95%D7%AA-%D7%94%D7%A2%D7%91%D7%A8/2016-2/%D7%90%D7%95%D7%93%D7%99-%D7%90%D7%91%D7%9F-%D7%A7%D7%93%D7%A8-%D7%90%D7%9E%D7%9F/>

⁵² שלומית באומן, "על התערוכה לשוחח עם משה שק", בית בנימיני, המרכז לקרמיקה עכשווית, נדלה 18 בדצמבר, 2018, <http://www.benjaminiceramics.org/%D7%AA%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%9B%D7%95%D7%AA-%D7%A7%D7%A8%D7%9E%D7%99%D7%A7%D7%94/%D7%AA%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%9B%D7%95%D7%AA-%D7%94%D7%A2%D7%91%D7%A8/2016-2/%D7%9C%D7%A9%D7%95%D7%97%D7%97-%D7%A2%D7%9D-%D7%9E%D7%A9%D7%94-%D7%A9%D7%A7/>



איור 9: רעיה רדליך, "נמר" (מצולם משני כיוונים), 1992, חומר קרמי, פרספקס, ג' 58, צילום: ורהפטינג-ונציאן סטודיו לצילום

שתי תערוכות מחווה רטרוספקטיביות שהתרחשו במקביל בשנת 2017, האחת לרעיה רדליך, והשנייה לישראל בנקיר (1934–2014), מאששות כי הטענה שנשים יוצרות בקרמיקה מתועדות באוירה מתוחה ואמביבלנטית, ואילו גברים יוצרים בקרמיקה מתוארים באוירה נינוחה וערכית, נכונה גם בעת הזאת. כך, הטקסטים של שתי התערוכות מאפשרים השוואה בין האופן שבו רעיה רדליך מוצגת – כאמנית קרמיקה ללא נחת שנאבקה להכרה ממסדית, לבין אופן שבו מוצג ישראל בנקיר – כאמן קרמיקה "טוטלי", שלא סבל מקונפליקט פנימי או חיצוני מאחר שכלל לא שאף להכרה רחבה בשדה האמנות.⁵³ רדליך הוצגה כ"בעלת שפה ייחודית" בשדה הקרמיקה, כיוצרת שלא קיבלה הכרה ממסדית וש"יצירתה ומכלול פועלה היוו ניסיון חוזר ונשנה לסדוק את מערך יחסי הכוח הקיים."⁵⁴ בנקיר, לעומת זאת, הוצג כקדר אוטוידיקט, אמן החוקר כמדען במעבדה, אשר שייך "לז'אנר של יוצרים קרמיים שהפכו את הידע הכימי/טכנולוגי שלהם למרכז היצירה. התפיסה המחקרית שלו, והטוטליות והווירטואוזיות כקדר הביאו אותו לשליטה מוחלטת ולתוצאה מהודקת ואניגמטית."⁵⁵ למרות נטיית ההתבודדות של בנקיר נטען עליו כי שימש כמעין

⁵³ שלומית באומן, 2 אמני קרמיקה: רעיה רדליך (1946–2002) וישראל בנקיר (1943–2014), דף תערוכה (תל אביב: בית בנימיני, 2017).

⁵⁴ שם.

⁵⁵ שם.

"רועה" בקהילת אמני הקרמיקה ונהג להגיש עזרה ולקיים קשר מקצועי רציף עם יוצרים שהעריך. אנו רואים, פעם נוספת, כיצד האישה מוצגת כסובלת מנחיתות התחום וכמושפעת ממנה, בעוד הגבר מוצג כשלם עם עצמו ושולט בסביבתו, והשוליות כלל לא נזכרת בהקשר של יצירתו.

יוצא, אפוא, שנשים נאלצות לנהל מאבק להשגת לגיטימיות לתחום עיסוקן בעודן מתמודדות עם הגדרות מערערות, אשר משום מה כלל אינן חלות על גברים. הילת האותנטיות שלה זכו הקדרים הגברים מהדהדת את טיפוס הקדר כאתנוגרף המתואר בספרות, אספן של מידע על תהליכי עשייה, המראיין ומתעד את הקדרות האותנטיות המצויה במקום אחר, כפרי ומסורתי. הספרות מתארת מפגשים שבהם קדר סטודיו מערבי נוכח בבית המלאכה של יצרן המשתייך לקבוצה כלכלית נמוכה יותר ומשכילה פחות. "הקדר-האתנוגרף" אוסף שיטות עבודה, מעניק להן ערך תרבותי ומורה אותן בתרבות המוצא הבלתי-אותנטית.⁵⁶ אותה תדמית אותנטית גברית, טוענת הביקורת הפמיניסטית, נובעת מהעובדה ההיסטורית שעד סוף שנות השישים רוב האנתרופולוגים היו גברים לבנים מהמעמד הבינוני, שהביאו עמם את תפיסותיהם המגדריות ואת ערכיהם, שהבסיסי שבהם היה שהבדלים ביולוגיים בין המגדרים מנתיבים תפקידים חברתיים "טבעיים".⁵⁷ על כן בקלות נה רבה מתוארים הקדרים הגברים כסוג של אתנוגרפים, ואילו הנשים נותרות להתמודד לבדן עם שוליות הקרמיקה בשדה האמנות.

מגדר והדואליות בשיח האמנות ביחס למונח "שוליות"

היחס המפלה של ביקורת האמנות הישראלית כלפי אמנים ואמניות קרמיקה מהדהד את שתי הקונטציות המרכזיות של המונח "שוליות" בעולם האמנות. האחת נוגעת

⁵⁶ EDMUND DE WAAL, "ALTOGETHER ELSEWHERE: THE FIGURING OF ETHNICITY," IN *THE PERSISTENCE OF CRAFT: THE APPLIED ARTS TODAY*, ED. PAUL GREENHALGH (LONDON: RUTGERS UNIVERSITY PRESS, 2004), 185-194.

⁵⁷ Moira Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 22.

לאמנים שבכוונה תחילה מסרבים לקבל על עצמם קונבנציות אמנותיות, כאלה הבוחרים דרכים חדשניות המאתגרות את שומרי הסף של הממסד האמנותי ודוחים את הקריטריונים הקונבנציונליים של איכות אסתטית ואת הארגונים הממסדיים של עולם האמנות שאמנים נדרשים להתאים עצמם אליהם, אולם בה בעת מכבדים את הקנון ופועלים ביחס אליו.⁵⁸ בורדייה מכנה זאת "מהפכות חלקיות", שאינן מעמידות בספק את עצם יסודות המשחק.⁵⁹ הקונוטציה השנייה רומזת על בחירה לא מודעת, ועניינה יוצרים שליצירתם אמנם יש קשר לאמנות אך הם אינם מחויבים לשיח האמנות הקנוני. בקבוצה זו נכללים אמנים אוטו-דידקטים, חולי נפש, אמנים חובבנים, נאיביים או פרימיטיביים, ולעתים היא מכונה "אמנות אוטוסיידרית" (outsider art).⁶⁰ הדוגמאות שהוצגו ממחישות כי אמני קרמיקה גברים נוטים להיות משויכים לקבוצת האוטוסיידרים הראשונה ולהיות מוצגים כמי שפועלים מחוץ לזרמים המרכזיים מתוך מודעות פוליטית, ואמניות קרמיקה נשים נוטות להיות משויכות לקבוצת האוטוסיידרים מן הסוג השני, בעמדה של מלחמה על הכרה.⁶¹ דברים אלה מתיישבים עם הטענה כי מין היוצר משפיע על האופן שבו היצירה נתפסת ונדונה.⁶²

תובנה זו משתקפת בעת בחינת הקשר בין זהותם של ראשי המחלקה לקרמיקה ב"בצלאל" לבין מעמדה של המחלקה. הקמת המחלקה לקדרות כמחלקה אמנותית מודרנית נזקפת לזכותה של גדולה עוגן, שמונתה לנהל אותה בשנת 1962, והייתה הראשונה מארבע מנהלות שכיהנו בתפקיד ברצף. תקופת כהונתן התאפיינה ביחס

⁵⁸ EUGENE W. METCALF JR., "FROM DOMINATION TO DESIRE: INSIDERS AND OUTSIDER ART," IN *THE ARTIST OUTSIDER: CREATIVITY AND BOUNDARIES OF CULTURE*, EDS. MICHAEL D. HALL AND EUGENE W. METCALF JR. (WASHINGTON D.C.: SMITHSONIAN INSTITUTION PRESS, 1994), 212–227.

⁵⁹ פייר בורדייה, "על כמה מתכונות השדה," בתוך שאלות בסוציולוגיה, תרגום אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2005), 115.

⁶⁰ Daniel Wojcik, "Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity," *Western Folklore* 67, no. 2/3, Special Issue in Honor of Michael Owen Jones (2008): 179.

⁶¹ Metcalf Jr., "From Domination to Desire."

⁶² Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 50.

מנמיך בתוך "בצלאל" כלפי המחלקה שהייתה תחת איומי סגירה. בשנת 1995 חלה תפנית מגדרית בניהול המחלקה, הקשורה בהתפתחות מגמת העיצוב כאמנות, ובהשפעת הצלחתם בשווקים של אובייקטים תעשייתיים המתבססים על קראפט ובהשפעת ההון הסימבולי שזכו בו אלה שהובילו את שיח הקראפט בעיצוב. וכך, מאז שמונה דידי לין, לראשונה גבר לניהול המחלקה בגרסתה המודרנית, ועם עליית הפופולריות של הקראפט בשיח האמנות והעיצוב הבינלאומי מורגשת דומיננטיות גברית בתפקידים אקדמיים בתחום הקרמיקה, המתבטאת בכך שכבר יותר מעשרים שנה מנהלים גברים את המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית.

מקורות

אהרונסון, מאיר. "יומן בחומר, על הלוח שפענח את עבודתו וחיוו של איתן גרוס." **בתוך איתן גרוס: ציפורה, אם איתן היה בת הייתי מחכה לו**, בעריכת מאיר אהרונסון, 3, רמת גן: המוזיאון לאמנות רמת גן, 2007.

אולניק, יעל. עורכת. **הקרמיקה של משה שק (ג'וק)**. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 1994.

_____. עורכת. **הקרמיקה של גדעון קריא**. תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 1995.

אופק, רותי. "היחיד והרבים בסדרות של ורדה יתום." **בתוך הכי רחוק מתל אביב: ורדה יתום. פיסול**, בעריכת רותי אופק, 41-44. תפן: המוזיאון הפתוח גן התעשייה תפן, 2015. אייל, אבישי. **רעיה רדליך: הילות שנפלו**. חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2002.

באומן, שלומית. "על אהבות ובגידות: שלומית באומן מראיינת את ציונה שמשי Siona Shimshi." **1280C°: כתב העת לאמנות הקרמיקה 13** (סתיו 2005): 2-8.

_____. "ציפורה אם איתן היה בת הייתי מחכה לו." **בתוך איתן גרוס: ציפורה אם איתן היה בת הייתי מחכה לו**, בעריכת מאיר אהרונסון, 8-10. רמת גן: המוזיאון לאמנות רמת גן, 2007.

_____. "על התערוכה לשוחח עם משה שק, בית בנימיני, המרכז לקרמיקה עכשווית, נדלה 18 בדצמבר, 2018,

<http://www.benyaminiceramics.org/%D7%AA%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%9B%D7%95%D7%AA-%D7%A7%D7%A8%D7%9E%D7%99%D7%A7%D7%94/%D7%AA%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%9B%D7%95%D7%AA-%D7%94%D7%A2%D7%91%D7%A8/2016-2/%D7%9C%D7%A9%D7%95%D7%97%D7%97-%D7%A2%D7%9D-%D7%9E%D7%A9%D7%94-%D7%A9%D7%A7./>

——. "2 אמני קרמיקה: רעיה רדליך (1946–2002) וישראל בנקיר (1943–2014)", דף תערוכה, תל אביב: בית בנימיני, 2017.

בורדייה, פייר. "על כמה מתכונות השדה", *בתוך שאלות בסוציולוגיה*. תרגום אבנר להב. תל אביב: רסלינג, 2005.

בן-זאב, אהרון. "הקדמה", *בתוך רעיה רדליך: הילות שנפלו*, בעריכת אבישי אייל, 5, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2002.

ברטל, אורי, ראובן זהבי, וערן ארליך (עורכים). *מחשבות על קראפט*. ירושלים: בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, 2015.

גבר, יצחק. "פסלים שימושיים." *בתוך דניאלה יניב-ריכטר: פסלים שימושיים 2000<2003*, בעריכת רעיה זומר, 6–8. עין הוד: מוזיאון ינקו-דאדא עין-הוד, 2003.

גמזו, חיים. *ציור ופיסול בישראל: האמנות הפלסטית מתקופת "בצלאל" ועד עתה*. תל אביב: אשכול, 1951.

דגון, יואב. *דיוויד מוריס: פסלים*, (הרצליה: מוזיאון הרצליה, ינואר-פברואר 1984).

——. "משה שק: חרסים." טקסט לתערוכה בסדנאות האמנים תל אביב. *בתוך יואב דגון: אוצר. רשימות, מאמרים, מסות*, בעריכת גדעון עפרת, 60–62 (תל אביב: משפחת דגון, 2011).

דירקטור (רובין), רותי. "רומנטיקה של יום-יום." *סטודיו 12* (1990): 32–33.

דירקטור, רותי. "האקורדיון של האמנות." *בתוך הדס רוזנברג-ניר: מימוזה מכחילה*, ללא מספרי עמודים, בעריכת גניה דולב, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2006.

דקל, צופיה. עורכת. *אובייקט ישראלי: עניין של זמן*. ירושלים: בית האמנים, 2003.

זומר, רעיה. עורכת. **דניאלה יניב-ריכטר: פסלים שימושיים 2000<2003**. עין הוד: מוזיאון ינקו-דאדא עין-הוד, 2003.

טרכטנברג, גרסיאלה. "ממוצלחות למועלמות: יוצרות בעיני ביקורת האמנות." בתוך **נשים יוצרות בישראל 1970-1920**, בעריכת רות מרקוס, 23-46. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008.

לין, דידי, "בצלאל": מבתי המלאכה של בוריס שץ לעבר התעשייה המודרנית", בתוך **הביאנלה השלישית לקרמיקה ישראלית: עיצוב-אמנות-עיצוב (אוצר: מרק צצולה)**, בעריכת גניה דולב, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2005, ללא מספרי עמודים. מאיר, מתי. **נאום החפץ: טליה טוקטלי. עשור**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2009.

מרקוס, רות. "מבוא: מקומן של נשים בתולדות האמנות הישראלית, 1920-1970." בתוך **נשים יוצרות בישראל 1970-1920**, בעריכת רות מרקוס, 11-22. תל אביב: מגדרים, 2008.

מרקוס, רות. "ציירות ופסלות: בשולי 'הסצנה' האמנותית." בתוך **נשים יוצרות בישראל 1970-1920**, בעריכת רות מרקוס, 47-98, תל אביב: מגדרים, 2008.

עפרת, גדעון. **מעל ומעבר לחרס: לידיה זבצקי. מונוגרפיה**. תל אביב: ענת ויואב זבצקי, 2011.

רדליך, רעיה, אוצרת התערוכה. **קרמיקה במימד הזמן**. רמת גן: בית אהרון כהנא והמדור לאמנות פלאסטית, אמנות לעם, 1993. ללא מספרי עמודים.

שחורי, רן, לידיה זבצקי ורעיה רדליך. "הקרמיקה בעולם האמנות והעיצוב בארץ." **סטודיו 7**, 1990: 22-23.

שחורי, רן, המיסטיקה, החומר והנס: ריאיון עם לידיה זבצקי, **אומנויות 9**, 1991: 7 - 8.

Auther, Elissa. *String Felt Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*. Minneapolis & London: University of Minnesota, 2010.

De Waal. "Altogether Elsewhere: The Figuring of Ethnicity." In *The Persistence of Craft: The Applied Arts Today*, edited by Paul Greenhalgh, 185–194. London: Rutgers University Press, 2004.

Grossman, Hedwig. "The History of Ceramic Art in New Israel." *Vrienden Van de Nederlandse Ceramiek: Israëlische keramiek*, 20, 1960: 40-42.

Jones, Amelia . "The 'Sexual Politics' of The Dinner Party: A Critical Context", Norma Broude & Mary D. Garrard (eds.), *Reclaiming Female Agency*, 409—434, London: University of California Press, Ltd., 2005.

Johnson, Deborah G. "Sorting Out the Question of Feminist Technology." In *Feminist Technology*, edited by Linda L. Layne, Sharra L. Vostral, and Kate Boyer, 36–54. Chicago: University of Illinois Press, 2010.

Metcalf, Eugene W., Jr. "From Domination to Desire: Insiders and Outsider Art." In *The Artist Outsider: Creativity and Boundaries of Culture*, edited by Michael D. Hall and Eugene W. Metcalf Jr., 212–227. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1994.

Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Schiff, Fritz. "Cover Letter." *Vrienden Van de Nederlandse Ceramiek: Israëlische keramiek* 20 (1960): 35-36.

Vincentelli, Moira. *Women and Ceramics: Gendered Vessels*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Weida, Courtney L. *Artistic Ambivalence in Clay: Portraits of Pottery, Ceramics and Gender*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Wojcik, Daniel. "Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity," *Western Folklore* 67, no. 2/3, Special Issue in Honor of Michael Owen Jones (2008): 179–198.