

יעל עצמוני: זיכרונות יד שנייה, כד יד ראשונה

ראובן זהבי

הכד הוא יסוד מרכזי בעבודה של יעל עצמוני. זה הציר שסביבו מתגבשים מהלכי היצירה מבחינה מושגית ופרקטית ומסדרה לסדרה, ולאורכו מתפזרים הצמתים המפתיעים של עשיית קדרות זה שלושה עשורים. הכד הוא נוכח מרכזי ברוב עבודותיה של יעל עצמוני; העיסוק בו אובססיבי. הוא אתגר תמידי באסטרטגיה המבקשת לחדש אותו ואָתו, להכיל אותו, להמשיג אותו בדרך אחרת. הוא מצע היסטורי, תרבותי, אישי, חברתי ומושגי. בהתנגשות החומרית עם הכד, עצמוני מבקשת לנכס אותו מבחינה חושנית, לפרק אותו כדי להבין אותו אחרת, אך גם לשלול אותו ולהדחיק אותו כדי לשחרר מקום. מדובר בנוכחות מונומנטלית, שההתמודדות אֶתה, ניסיונות העקיפה שלה ונקודות המגע עמה משרטטות את קווי המתאר של פעילותה בשדה הקראפט. התמודדות ידנית חומרית ישירה לצד פיתוח מתמיד של טכנולוגיה חדשנית המותאמת אישית, מורכבות בייצור וגישות ניסיוניות בתצוגה.

Dictionary

בסדרה *Dictionary* (1990–2000), שמלווה את עצמוני לאורך שנים מראשית דרכה, הכד הוא הכול: מצע ונושא בו-בזמן, אובייקט שהנושא שלו הוא אובייקט. הוא מְכַל ריק וגם מצע לאיורים. הכדים בסדרה זו בעלי חתך קלאסי, אצילי; צבעוניותם מעודנת, מקומית; בעלי גימור "עתיק" של גלזורת קרקלים (איור 1). השכבה האחרונה, מעל הצבע והזיגוג, היא דווקא שריפת הרקו, הזרה לחלוטין לאזורנו – דרכה מובאים האיורים בהדפס משי אל פני שטח הכד. מעשה ההרחקה – פני הזיגוג הסדוקים ומשופשפים – מבליטים את הקו הגרפי-טכני הכהה של העיטור האנציקלופדי. כל אחד מן הכדים נושא צורה של כד היסטורי אחר מספרה של רות עמירן.¹ על כל אחד מהם, כמעין אינדקס, נראים גרפים, שרטוטים, טבלאות, ציוני מקום וזמן ותיאורים לאיורים המובאים בספרות הארכיאולוגית. הכד הפך לאיקון במסלול קונספטואלי מעגלי. הוא חפץ המעיד על עברו דרך התחזות בצורה ובשפה הסגנונית לכד היסטורי אחר, למה שאינו.

Dictionary היה מהלך ממושך של בניית מילון מונחים של הכד, ומכאן שם הסדרה. בהמשך הסדרה הכד חוזר להיות מְכַל מטאפורי, כאשר הצורות הגליליות הגבוהות מכוונות למגילות הגנוזות (איור 2). בשלב זה, מצע הכד משמש לעבודת רישום חופשית יותר: דימוי אחד חופף לדימוי אחר על רקע הנחות צבע גסות, כשהזיגוג כבר אינו מכסה את כל פני הכד. עבודת הקדרות בסיסית, ללא עידון יתר – כד בעל מכסה פשוט אבל "יפה", בלי להתנצל על כך.

הסדרה *Dictionary* זכתה לחשיפה ניכרת. את עיטור הפרח על הכד החליפו דימויים של כלים הלקוחים מטבלאות ארכיאולוגיות המנתחות את התפתחות הכלים המקומיים מבחינה צורנית ובהקשר של זמן ומקום. במהלך מושגי זה הפך הכד לאובייקט שנושא את הדימוי של עצמו על ציר הזמן.

כעבור עשור התעורר אצל עצמוני הרצון לעקוף את הכד ולחפש דרכי ביטוי אחרות, לעבוד אחרת על האובניים. החיפוש הזה הוביל בין השאר לעבודות ניסיוניות כמו הסדרה *גלויות* (1997–1998),

¹ עמירן, ר' (1963), *הקרמיקה הקדומה של ארץ ישראל*, ירושלים: מסדה.

שעוסקת גם היא בקשר כד-מקום, ובה מוקרנות שקופיות מתחלפות של נופי ילדות על אוסף כדים המשמשים כמסך מפוצל ומעוות (איור 3) ומאירים את הכד במפגש עם הזיכרון האישי.

ברי

מעמדו של הזיכרון בעבודות נעשה מרכזי ואף אימתני. על מדף בסטודיו מונחת סדרת ראשים של כלבי סן ברנארד (איור 4) – הכלב הענק והטוב, המציל חיים בהרים המושלגים. הכלב הזה הוא מזכרת לכלבם של השומרים במחנה סוביבור, שבאמצעותו התעללו עד מוות באסירים. כך כתב דב פרייברג, אביה של יעל:

יום אחד בא אלינו פאול גרוט עם כלב זה... מדי פעם שיסה את הכלב במישהו. "מנץ, פס דם הונט" [אדם, תפוס את הכלב], היה מצווה על ברי. פאול השתעשע בנו. לעתים רק הניח לכלב לנעוץ את שיניו ואז היה מסיגו לאחור, אך לעתים היה מניח לכלב לשסע את קרבנו כאוות נפשו... פתאום ראיתי את ברי רץ היישר אלי.²

בהמשך האב מתאר את התקיפה האכזרית, שיצא ממנה פצוע ומדמם רק כדי להמשיך את העבודות המפרכת במחנה.

ראשו החלול של כלב הקרמיקה של עצמוני קרוע בגסות אלימה, מחורר בצדו הימני. גם העין חסרה, ובמקומה נפער חור גדול שדרכו עין הצופה חודרת לחלל הפנימי. הראש הוא קליפה עבה, גסה ופרועה. פני השטח סדוקים ומקומטים. הראש נבנה בשיטה של לחיצה (הצמדה חזקה של משטח חומר לתבנית), וכל אחד מהראשים זכה לגימור אחר: ראש אחד עשוי פורצלן (איור 5), נותר לבן; ראש אחר מצופה כולו צבע ברונזה מבריק; ראש נוסף מכוסה כתמי מברשת רחבה באפור כהה על רקע לבן, ועוד אחד מכוסה כתמיות נוזלת ברישול. פרט לראש הלבן, הנחת הצבע נראית כמעשה פסילה של הדימוי התלת-ממדי, כמו גרפיטי ונדליסטי. התפרצות תוקפנית במקצת אל מצע הראש, שהתעללו בו בדומה להתעללות של הכלב האמיתי בקורבנותיו. כשהם מוצבים על מדף זה לצד זה, ראשי הסן ברנארד מזכירים סדרת מסכות. בסוביבור, המסכה היא עוד שלב בסולם הרשע. היפוך הזהות הוא מרכיב שנוכח ברבים מזיכרונות סוביבור המותמרים בעבודה בחומר. הכלב הרחמן המוכר הופך למפלצת. כעת הוא ה"מנץ"; הכלבים הם האסירים. מקום ההוצאה להורג במחנה מכונה "לזרט" (בית חולים). רבות מההתעללויות הנפשיות באסירים מתבססות על לעג, על צווי הוצאה להורג המדומים לדברי חלקות.

ביצירתה של עצמוני פזורים משחקי היפוך בעוצמות משתנות ובמגוון פרוצדורות. דרך כלב החומר היא משחזרת את זיכרון העינויים בשואה. היא נדרשת למנגנונים של שכפול, של כפילות, של היפוך בין הקורבן למוציא להורג – אולי בשל ההבנה שאת זיכרון השואה ואת מצב השואה אי אפשר לתפוס ולקלוט, כדבריה, כי מצב זה אינו דומה לשום דבר אחר שאנו מכירים. למעשה, ההיפוך הוא אמצעי הרחקה: להיות שם בעבר וכאן בהווה בו-בזמן. לדברי עצמוני:

יחסי לשואה עומד במקום של מראה, נוגע בפצע וכאב. לא יכולה לחשוב על ההרואיות של אבי כי אם על האובדן וההכרה שהכתה בי, כשהבנתי באחד מביקורי המוקדמים איך עברה מכונת ההרג הנאצית מיחידנית להמונית. משם יש אצלי קפיצה לעיבוד.

² פרייברג, ד' (1998), שריד מסוביבור, הוצאה עצמית, 159.

[...]

בתור ילדה קטנה, כבר שמעתי את הסיפורים על כך כסיפורי גבורה, המילה סוביבור הייתה מילה מצמררת עבורי, ועד גיל מבוגר, כשנסעתי לשם בפעם השלישית, כמעט לא יכולתי להבין איך הסובבים אותי משתמשים בשם הזה באופן כה יום-יומי. זה נראה לי שם מקולל, לא ראוי לשימוש. גדלתי לתוך זיכרון השואה, לא ככתם אלא כעובדה. והבנתי שהוריי צמחו ממנה כשני צעירים שמצאו זה את זה. היחס שלי לשואה צמח מתוך יחסם [...] אני מטפלת בזיכרונות שהם לא שלי. למרות, כמובן, שהם עוברים דרך הראש, הרגש, הידיים שלי.³

הסדרה **ברי** עוסקת במפגש אישי ופרטי של האמנית עם זיכרון השואה וממחישה את הזיכרון שחלק אתה אביה, ניצול מחנה סוביבור. זה המחנה היחיד שבו הצליח המרד, ובו הוחזק אביה כנער צעיר. זיכרון יד שנייה – לא מפורט אלא עקיף, אך לא עמום; זיכרון שנקם בכור המשפחתי שרוחש זיכרון מילולי, מגולם בחלל הבית האפוף בו. למעשה, העבודה היא טרנספורמציה של דימויים סיפוריים לכלי קרמיקה. תהליך בניית ראש הכלב הוא ערוץ זרימת הזיכרון והתגבשותו לחומר. האובייקט הפיסולי אוצר ומציג, בלי שום סינון, את אקט העיצוב החפוז מהחומר הרך לקליפה הקשה, חושף את סימני הלחיצות של משטחי החומר הקרועים על תבנית הכלב. הראש נבנה כפיסות מונחות זו לצד זו, לא תמיד חופפות ולא תמיד משלימות את כיסוי פני השטח. מהלכים דו-סטריים של מימוש, היסוס ואז פגיעה או מחיקה של הזיכרון.

עצמוני מזכירה את גרטרוד מוולד (Gertraud Möhwalde) כאמנית הקרמיקה החשובה ביותר שחייתה במזרח גרמניה. אכן, בעבודות של מוולד ניכרים זיכרונות של חומר – זיכרון תרבותי, זיכרון זמני – שמבוטאים בחומר הנראה כמעט רטוב, בשברי הקרמיקה האותנטיים המוטבעים בגופים ובחומריות של העבודות. ועם כל זאת, השקט תופס מקום דומיננטי בפסליה, שבהם היא משתמשת ברדי-מייד של חלקי קרמיקה שרופה ובקרמיקה לא-שרופה ויוצרת את זיכרון הכלים וחלקי הקרמיקה השתולים בתוך חלקי הגוף.

ואולם בשונה ממוולד, לכלב של עצמוני אין פן לעמוד עליו; העמדתו כאובייקט המונח על לסתות רעועות מדגישה את היותו חלול. הראש פרוץ, במכוון או ברשלנות שיטתית, בלתי מוגמר. דופנותיו עוטפות חלקית חלל פנימי ריק, חשוף לעין, כמעין מערה אינטימית או מקלט מפני איום, מרחב מסתור. זו תיבת תהודה של הזיכרון, שמאפשרת טיפול מופשט במהות הזיכרון הממוחזר והמדומיין, הפעם חווייתי ולא נרטיבי.

בניית החלל הפנימי – זה שאוגר או אמור לאגור, כמו חלל הכדים, או זה שמחביא את הדימויים ומגן עליהם – והמפגשים שלו עם הקליפה החיצונית בפתחים ובשפת הכלי, הם שאלות היסוד במכלול יצירתה של עצמוני. מבחינה זו, הראש החלול של כלבי הסן ברנארד הוא הסתעפות בדיאלוג הקשה ובעימותים שהיא מנהלת עם הארכיטיפים של הכד וזיכרון השואה. החזיתות בעימות הזה רבות, וכל סדרה מתעמתת עם פנים אחרות של הכד האיקוני, הצרוב בתודעה החומרית העמוקה וכמוהו כאבן יסוד של עשיית הקדרות. אי-הנוחות שהעבודות משרות ביחס לכד, העוינות וגם החופש שעצמוני נוקטת כלפיו, הולכים ומחריפים מצעד לצעד.

מפות

³ שיחות פרטיות בין המחבר לעצמוני, תל אביב ירושלים ורחובות, 2017.

סדרות המפות השטוחות והמגולגלות נוצרה ב-2012, בעת שעצמוני שהתה בהולנד במסגרת מלגת שהות אמן (רזידנסי) (איור 6). הצהרת הכוונות שלה הייתה ליצור פרויקט זיכרון לסוביבור. בנעוריה של עצמוני התפתח אצלה דחף אובססיבי לקרוא ולחקור כל דבר אפשרי על הרייך השלישי, עד לרגע שכבר לא יכלה עוד לשמוע שוב את סיפור סוביבור מפי אביה והתנתקה ממנו. הנתק הזה נמשך עד סמוך למותו של אביה, כאשר היא גילתה לו את רצונה ליצור זיכרון ושטחה בפניו את תוכניותיה. מותו הקרב של האב עורר אצל הבת רצון ליצור הנצחה במחנה עצמו, שלמעשה, לא נותר בו זכר. לדבריה:

לפני שנפטר אבי, הראיתי לו את הסקיצות לרעיונות שונים לעבודות זיכרון שתכננתי במקום המחנה עצמו, בסוביבור. אבי בחר בעבודות הקשורות למיפוי המחנה ואמר: "זה יכול להיות פנטסטי שתעשי עבודה הקשורה במיפוי סוביבור". פירוש השם בפולנית הוא "יער הינשופים". לדעתי, גם אבי בסיפוריו לא ממש הצליח להביא את המצב המטורף של השמדת עם. מתוך ההבנה הזאת נולדה העבודה *Blind Map* [מפה עיוורת] – העבודה של המפה המגולגלת עם הדפס של המחנה מפורצלן, המפה שבלתי ניתנת לפתיחה.⁴

המפות סימנו עבורה את הדרך המאופקת ביותר לטפל בנושא הטעון והכואב:

מפה זה דימוי שאתה מחליט עד כמה להתקרב אליו. אתה יכול לראות דברים, אבל אתה מחליט עד כמה אתה רוצה לראות.⁵

במפות השטוחות, בתבליטים ובמפות המגולגלות, המפה משמשת כמנגנון הרחקה והסתרה. המפה, תרשים מופשט והנדסי של מבני מחנה סוביבור, מרחיקה את הממד האנושי והמוחשי של מה שאירע שם ועבר רדוקציה מכוונת למסמך גרפי. היא מתפקדת כעדות וכפנייה לדמיון על בסיס מה שידוע לנו ממפעל ההשמדה. אפשר לנתח את המפות כעוד מהלך מתריס לעבר הכד. הבחירה במצע הפורצלן מוצבת במפגיע כהתרסה נגד מצע הנייר המתבקש. היא מוכתבת מהפרקטיקה המקצועית-חומרית של עצמוני ומעצימה באובייקט המוצג את הגמישות שאבדה, לטובת הטבעה על פני חומר אצילי ובר-קיימה שמידותיו הופכות אותו לשברירי ביותר. בטרנספורמציה של הנייר לפורצלן מתווסף ממד של כלי. כד שהושטח או משטח שטרם הורם ועודנו דו-ממדי. הפריסה האולטימטיבית של המפה למרובע פורצלן דקיק ומרודד עד כדי מחיקת הדואליות של פנים וחוץ – הכול בחוץ, מעל או מתחת לפאנל הלבנוני השקוף שעליו רשומות מפות המחנה. זו הנצחת ההווה יותר משזו הנצחת העבר; הנצחה של מונומנט מחוק, ריק. מדוע דווקא הפורצלן, ולא הנייר, מתכת או כל חומר אחר? לדברי עצמוני:

יש משהו בפורצלן שמגיע תמיד לנקודת שבירה וההתמודדות אֵתה, התמודדות קשה. קשה לעבוד בפורצלן. זה דורש דיוק ורגישות כמו הנושא הזה, זה שברירי. זה האתגר, להתמודד עם החומר בדקיקות [שהיא] אולי הקשה ביותר מבחינה טכנית ככל ששטח המפה גדל. הגודל והדקות מקבילים לנושא, אבל לא רק. בזמן העבודה החומר רך מאוד, רגשני, יפהפה, שקוף, ודרושה בחירה דקדקנית איך לעבוד בו מבחינה טכנית ובחירת ההופעה הסופית. כמו הנושא שבו עסקתי,

⁴ שיחות פרטיות עם עצמוני, 2017. הציטוטים של עצמוני להלן לקוחים מאותן שיחות.
⁵ שם.

רווי סנטימנטים, שכמעט קשה לגעת מרוב שצריך לפנות את הברור מאליו, לא ליפול בו לקלישאות, האשמות והיתקעויות, מקומות שלא מאפשרים ללכת הלאה, או מעוררים מלהסתכל על עצמו.⁶

התוצאה היא לוחות שאצור בהם מתח קיצוני, הנובע מיכולת הפריסה של החומר – פורצלן אפרפר, שקוף למחצה, שבו טבוע ההיפוך, פוזיטיב ונגטיב, כתב יידיש בכתב ידו של אביה על תבליט הטופוגרפיה של המחנה, מהופך בכתב ראי – שיקוף שמלווה את כל פרויקט הזיכרון. ייצור משטחי הקרמיקה הדקים התברר כאתגר טכנולוגי סבוך, כשעיקר הקושי היה ליצור משטח דק בעובי שבין מילימטר אחד לשניים. לדברי עצמוני: "לא האמנתי שדבר כזה ניתן לביצוע, זה התאפשר רק בזכות הידע והטכנולוגיות הקיימים ב-EKWC בהולנד,⁷ שם הרגשתי כאלים בארץ הפלאות". בהתבסס על ידע שנרכש בסדנה, ובהתאמה למשימה הייחודית של יצירת המפות, נעשה שימוש מקורי בתבניות מעולם התעשייה: על תבנית גבס רטובה נמזג הפורצלן הנוזלי וברגע שהתייבש הופרד מן התבנית באמצעות לחץ אוויר, שני אנשים הופכים את התבנית בו בזמן ודף הפורצלן הדק נופל ישירות על מדף תנור שם הוא מתייבש ומועבר ישר לשריפה. במקרים שבהם מוטבעות טופוגרפיות תלת-ממדיות על החומר, דף הפורצלן עובר תהליך נוסף של גלגול על תבנית גומי, שבו מועתק המידע התלת-ממדי לפני ההעברה למדף התנור. כך נוצרו חמישים מפות פורצלן. הסדנה שבה התארח עצמוני בהולנד פועלת על פי עיקרון שלפיו כל אמן אורח משתמש בידע הטכנולוגי שנאגר ונשמר במקום לצורכי עבודתו, ובסיום ביקורו מותיר את הידע שגילה בתורו לבאים אחריו.

הרצון לדחוק את החומר לקצה, לחפש שיטות עבודה אחרות בפריפריה של מסורות העבודה בקרמיקה, מיקם את רוב עבודותיה של עצמוני בזירה הניסיונית, בחפיפה הדוקה שבין תוכן לפיתוח טכניקה (sur mesure). במקרה של המפות, המהלך הזה הוחרף והוקצן כשנה לאחר מכן. בביקורה הבא של עצמוני בהולנד ב-2013, בצעד נוסף של עליית שלב בסולם הטכני, נוצרה סדרת המפות המגולגלות (איור 7). הנפח הפנימי שאבד בהשטחה נגלה מחדש בחלל הפנימי של הגליל. גם כאן העיסוק הוא במפת המחנה, המופיעה משני עברי המשטח המגולגל, פנימה והחוצה, באפקט מראה נוסף, כאשר תהליך העבודה הייחודי הוסיף והשתכלל: ההדפס עובר מנייר המשי היישר אל החומר בעודו רטוב; הצבע עובר מן הנייר אל החומר באמצעות שפשוף; העבודה בארבע ידיים היא פסגה של מקצוענות, פרי פיתוח רעיון של אמן אחר שעבד בסדנה. הפעם, משטח הפורצלן גולגל על צינור מצופה נייר; בעזרת כרית חול גולגל המשטח על תבנית הגומי של תבליט הנוף של סוביבור, ואז הונח על מדף לשריפה בתנור. כך נוצרו אחת עשרה מפות גדולות מגולגלות, שהוצגו כשהן ניצבות תלויות על מיתר של גיטרה. גליל הפורצלן ובו המפה החזיר לאובייקט את חלל הפנים הנסתר של הכד ועיטוריו המושגיים, שפגשנו בסדרות קודמות. החזית הטכנית (נכון יותר, הטכנולוגית, שכן מדובר במערך שלם של תחומי ידע), קיבלה משמעות מובנית בגיבוש הקו הרעיוני של העבודות, והיא אינהרנטית לגוף העבודות עצמן.

Dear Mr. Allach

⁶ שם.

⁷ EKWC הוא מוסד באויסטררוויק (Oisterwijk), הולנד, המציע לאמנים מסגרת של רזידנסי. יעל עצמוני שהתה במקום כמה חודשים בכל שנה בין 2012–2014.

סדרת העבודות האחרונה העוסקת בנושא סוביבור היא *Dear Mr. Allach* (איורים 8, 9). עבודת העכברונים היא העבודה הראשונה שבה השתחררה עצמוני מעבודות מיפוי סוביבור והחלה לעבוד בחופשיות בתגובתה לשואה. מחקרה סביב קרמיקה בתקופת השואה הוביל אותה למפעלים שהיו פעילים בשואה והתמקד ב-*Allach*, המפעל שפעל בחסות הימלר וייצר את הדגמים החביבים על העילית הנאצית, אך גם כלי קרמיקה כפמוטים ועציצים. המוצרים שיקפו את תורת הגזע – המפעל ייצר רק פסלוני בעלי חיים טהורי גזע בתפיסה של "אהבה לטבע". "מבעד לנערים היצוקים בפורצלן הלבן כמעט ניתן להבחין בעיניים הכחולות ובשיער הבלונדיני", אומרת עצמוני.

מזכרות העכברונים צדו את עינה. היא לא הצליחה לדמיין שמישהו ירצה להניח עכברון כזה על מדף בסלון, אלא אם הוא קשור למיתולוגיה הגרמנית או לדימוי העכבר הדחוי ("מאוס") כסימבול לגזע אדם. אלו לא פסלוני עכברונים אלא סובנירים: כן שעליו עומד העכברון, זנבו מלופף סביבו, ומכרסם שארית של מזון – אגוז או משהו דומה. עצמוני מציינת ש"פרט זה חשוב, כי הוא ניסיון לייפות את העכברון". כך התעורר אצלה הרצון להשתמש בעכברון כאובייקט לשכפול, שמקורו מאותו המפעל – סמל לשאיפה לשכפול חברתי של היחיד, שיתפקד ויחשוב כמו הכלל, בד בבד עם התבטלות החשיבה העצמית החופשית.

מאחר שלא נמצא דגם מקורי מהמפעל עצמו, הדגם נוצר בעקבות תצלומים ושוכפל בארבעה גדלים, כפי שהיה במפעל, באמצעות מדפסת תלת-ממד, במידות שבין 2.5–5.5 ס"מ. לצורך הסדרה, שכללה כמאה עכברונים, יצרה עצמוני פורצלן דמוי מלח בעל מראה פריך. פסלון העכבר מכונס לתוך עצמו בתנוחה עוברית, עיניו בולטות, והוא מרוכז כולו בכרסום חמדני של דבר-מה שהוא אוהב בידיו. למרות הטקסטורה המחוספסת שלו, גופו משדר חלקלקות. הוא עומד על כרעיו, זנבו נשרך סביב רגליו, והוא משדר מתיקות וערמומיות, נבזות המוכרת מהקריקטורות האנטישמיות בשילוב תמימות ופגיעות. רק אוזניו הזקורות מעידות על ערנות לסביבה, הנובעת מתחושת רדיפה או מפחד. חוסר האחידות של תוצאות הדפסת התלת-ממד בהולנד הוביל למפנה ולהחלטה לכלול בעבודה גם את כל הטיפוסים המעוותים – אלו שבהדפסה גופם נהרס, עוות או כמעט נעלם, וכך המעט שנותר הפך למסר, למהות. הפגם נהיה מכוון. ההחלטה לוותר על התוצאה המושלמת אינה נטולת פן רגשי של הזדהות סנטימנטלית עם כל העכברים הפגומים שנוצרו בהדפסה. מכאן עוצב מדף אור ועליו מאה העכברונים, שהם בעצם הסובנירים המוצלחים והמקולקלים, המשובחים והמעוותים, כולל אלו שנותר מהם רק כן ריק – זיכרון של מה שהיו אמורים להיות ומזכרת לאותו המדף בבית הגרמני.

במחזור עבודות סוביבור, בזכות ההחלטות הנועזות הנוגעות לחומר, ששיאן בתהליך המורכב של גלגול המפות, עצמוני מערערת על מקומו של הכד בסדרות קודמות ומצליחה להימנע מסחטנות רגשית ולצעוד בקו של הבעה מאופקת בלא התרסה. הטיפול החומרי וההרפתקנות הטכנולוגית, שהתבטאו בהמצאת שיטות ייצור ייחודיות, ניסיוניות ומאתגרות, כמתואר לעיל, מחלצים את העבודות מהדביקות הכרוכה בטיפול בשואה ומעניקים להן תהודה אוניברסלית הומנית, שהיא מעבר לאסון סוביבור.

בחזרה לכד

ביקורים חוזרים בהולנד (2014–2015) הניבו סדרות עבודות המנותקות מנושא סוביבור, המסמנות מתקפות מחודשות לעבר הכד מזוויות חדשות, על בסיס הידע הטכנולוגי שנצבר. בגל הראשון, **טיפו כד** (איור 10), נבנה מנגנון ייצור המושתת על פריסת תבנית קלקר של אב-טיפוס הכד לכמה שכבות

טיפולוגיות: בסיס, שפה, צוואר וגוף, שבכל פעם הורכבו בדרך שונה. לחיצת החומר על התבנית הותירה במוצר הסופי את כל סימני הפריסה. הדימויים שהופיעו על הכדים הפרוסים לרוחב הם רישומים ביד חופשית של ילדים עירומים משחקים או עסוקים בחפצים. זיכרונות כואבים מבצבצים מן הילדות ברחובות רמלה. כמו הכדים, דמויות הילדים בעלי הראשים הגדולים קטועות לרוחב, שבורות וחתוכות על רקעים של טקסטורה גסה, בצבעים עזים, בהנחות מברשת חדות ובכתמי צבע נוזליים. הכד נראה כמו פאזל של גלילים מפורקים שלא הונחו במקום, שיש להחזיקם על מנת שלא יתפרקו לחלוטין. כאן המתקפה על איקון הכד היא אולי הישירה ביותר, כמעט אלימה. ובכל זאת, כל פרוסה מייצגת מאפיין צורני סגנוני של הכד, שהתפרק לנוסחה של חלקיו ההיסטוריים. זיכרונות אישיים בלתי מפוענחים, רישום פיגורטיבי וצבע אקספרסיבי נפרסים על תשתית אנליטית.

בגל השני בסדרה, **כדי נוף**,⁸ תצלומים מעמק האלה נסרקו והפכו לטקסטורות על תבנית קלקר מכורסמת. בטכניקת הלחיצה הופקו 13 כדים מונוכרומטים בגימור מט ושטוח על תבליטים של קטעי נוף: עצים, הרים, חוות לוויינים וכד' **(איור 11)**. מרחק רב נפער מאז הכדים הראשונים, שקיבלו את עוצמתם מהמראה העירום, הגס, המחוספס וחסר הפשרות. בסדרת כדי הנוף, העיטור וגוף הכד חד הם, בלי קריצה ליופי או לברק של הכלי היוקרתי. אין ספק שהועתק אליהם דבר-מה פנימי מהריקנות של מפות סוביבור. משטחי התבליטים הדיגיטליים חזרו לסגור את החלל העגול של הכד, שמתכתב בטבעיות עם תבנית הנוף.

לדברי ברוננו לאטור:

כשאומרים שיש לפתור 'בעיה טכנית', מבקשים בדיוק להציג את המעקפים, המבוכים שיש להתמודד אתם על מנת להמשיך לעבר המטרות הראשוניות. כאשר מתפעלים מה'טכניקה' של מומחה, מכירים בכך שישנו בדרך מעבר שאיש מלבדו אינו מכיר, [אלא] דווקא הוא, שאינו יודע מה הוא עושה. כמה רחוקים אנו מהפונקציה, מהשליטה, מהכלי האמצעי. אנו עומדים לפתע לנוכח מה שמאפשר (בלי שנבין מדוע) או מה שמונע, בלי שנבין זאת טוב יותר, להגיע אל המטרות.⁹

לדעתי, דבריו אלו של לאטור מבטאים את המעקפים המפותלים שבהם גישה עצמוני את דרכה בסדנה בהולנד. אם מפה – אז מדוע לא על נייר? ואם פורצלן – מדוע משטח דקיק וגדול כל כך? ואם בכל זאת משטח – מדוע לגלגלו? בחירותיה של עצמוני מבטאות את החיפוש אחר פתרונות המאתגרים את הטיפול הקודם בכד, צעד אחר צעד לעבר לולינות חומרית, בניסיון לדלג מעל תהומות סיפורי השואה.

שבילי יער

בדמיון הקולקטיבי, הכד ההיסטורי מתחבר לעולם של חפץ שנמשה מהים אחרי שהות עלומה במעמקים. זיכרון קדום שהמים משמרים ומעוותים כאחד. עבודות הווידאו **שבילי יער וצוללת** הן לא רק רענון של פרקטיקת העשייה הקרמית והכנסתה למדיום אחר (הזמן, התנועה והאור של הווידאו), ולא רק קריאת תיגר על אופני תצוגה של התוצרת הקרמית, הרחק מהמדפים ומכַּי התצוגה, אלא גם הפניה מודגשת לממד ההיסטורי-תרבותי של האובייקט הפשוט – הכד כמְכַל

⁸ ראו מאמר שפורסם כטקסט המלווה לתערוכה **כד ורוד צלהב** (אוצרת: אירנה גורדון, תל אביב: בית האמנים, 2015), ובה הוצגו שלוש סדרות הכדים: **טיפוכד, כדי נוף וכדי צלמית**.

⁹ Latour, B. (2000), "La fin des moyens", in *Réseaux*, volume 18, no. 100, 42

מסמן של זיכרון. רלוונטי לא פחות הוא הרצון להעמיד את כלי הקרמיקה בהקשר שונה – בתוך המים. נזכרתי בעבודה **סובלימציה** של דיוויד קשוואי (David Cushway), שבה מתועדת בווידאו התמוססות איטית, מורבידית, של ראש מפוסל מחומר המצוי בתוך מכל מים.¹⁰ את העוצמה הפואטית של המים – הרדומים, או הבוהקים – שבהם בחרה עצמוני למקם את עבודותיה, היטיב לבטא גסטון באשור:

המים זורמים תמיד, המים תמיד נופלים, הם תמיד מסתיימים במותם האופקי. באין-ספור דוגמאות נראה שעבור הדמיון החומרי מות המים חלומי יותר ממות האדמה: כאב המים הוא אין סופי... אני תמיד מזהה את אותה מלנכוליה בפני מים רדומים, מלנכוליה מיוחדת מאוד שצבעה כשלולית ביער לח, מלנכוליה ללא דיכוי, חולמנית, אטית, רגועה. פרט מזערי בחיי המים נהיה עבורי סמל פסיכולוגי מהותי.¹¹

הפנייה לעבודת הווידאו **שרטוטי שכחה**¹² באה כתגובה של עצמוני לדיכאון שעוררו בה המפות שיצרה בהולנד,¹³ כפי שהעידה על עצמה בשיחה בינינו. העבודה נוצרה בהשפעת הנוף המקומי, בשאיפה למצוא מענה מנחם למפות. העבודה, שהוסרטה בתעלות המים, מציגה דמות בעלת השתקפות מהופכת.

שבילי יער (איור 12) היא יצירה שנקודת המוצא שלה בנוף הישראלי, היא מורכבת מעבודת וידאו וממיצב של כשבעים חתיכות קרמיקה, פסלי חוגלות וברושים וחתיכות ברזל פזורות במים של בריכת הקשתות ברמלה. הווידאו שאורכו 8:20 דקות (בלופ) צולם בלילה, בשיט על פני המים. זה מסע זיכרון המוצג בשני מסכים, בתנועה מקבילה אך לא מתוזמנת. המצלמה מרחפת על פני תפזורת של שרידי קרמיקה, כדים בעבודת אובניים שנתלשו לגזרים כעורים ונפרסו בצורה מופשטת, ולאחר מכן הונחו על הקרקעית הרדודה של הבריכה העתיקה או הושלכו אליה. המצלמה מעניקה להם מראה אורגני מאוד, הם נדמים כחלקי גוף שהמים ותנועת המצלמה מלטפים אותם. לפתע, בחיתוך חד, המצלמה עוברת בתנועת דולי לנסיעה חלקה על פני עצי יער ברקע השמים, ובמעבר הבא המצלמה נעה בתנועה אופקית חזיתית על בתי מגורים ברמלה – זיכרון ילדות. השתקפויות האור בוהקות, מרצדות ורועדות על פני המים ומתחתם. המים הרדודים, עכורים כמי שלולית, אינם מזמינים להיכנס לתוכם. המצלמה מתעדת תנועה במקווה מים רדום שמתעורר לפתע תחת קשתות אבן כבדות ומחניקות. המים מעניקים לגזרי עבודת האובניים ממד של זמן, השרידים המעוותים והיפים נראים כטובלים שם במקרה, וכל הסצנה מעלה ניחוח ארכיאולוגי של שברים ופיסות כלים שהתגלו, כעין תזכורת להתחזות של כדי סדרת *Dictionary* לכדים אחרים. אולי המים מעלימים או מפחיתים את עוצמת אקט הקריעה והפתיחה האלימה של הכד, שנפרע לחתיכות פעורות בעודו רך. זה מסע על פני קרקעית רדודה, אפורה ובוצית, צמוד למסך של מסע

¹⁰ קשוואי, ד' (2000), **סובלימציה**, עבודת וידאו. העבודה מוזכרת אצל: זהבי, ר' (2015), "מה זה בכלל קראפט?", בתוך ברטל, א', זהבי, ר' וארליך, ע' (עורכים), **מחשבות על קראפט**, ירושלים ותל אביב: בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ורסלינג, 56.

¹¹ Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie Jose Corti, 14 (1942), G.

¹² עבודת הווידאו *tracing oblivion*, 2012, צילום: Wim Voets, עריכה: יואב כהן. הוצגה בתערוכת יחיד בגלריה פריסקופ, 2013, ובמוזיאון הקרמיקה בברלין, 2015. כמו כן הוצגה בתערוכות קבוצתיות רבות בארץ ובחול. ¹³ המפות הוצגו בתערוכה קבוצתית שאצר לקר בלאנגריק (Lekker Belangrijk), ברזידנסי דן בוס, 2012, ובתערוכת יחיד במוזיאון הקרמיקה בברלין, שאצר היינס טאייס (Heinz Theis), 2015.

אורבני לילי בשממה, שבו המצלמה חולפת על פני דמות עומדת, רכב, מזרקה ופנסים חולפים בחשכה. קרעי הקרמיקה נראים כמסלולים מקוטעים. הכד הפרוס, מקטע קרמיקה מופשט, מושלך למים. החלל המנטלי שנפרס לעיני הצופה לאורך עבודת הווידאו הוא חלל של זיכרונות, שהסאונד החלומי, התאורה האפורה (חמה מול קרה) והעריכה המקוטעת בין החללים הקלאוסטרופוביים תורמים להתהוותו. עבודת הווידאו היא גם המשך לחיפושים העיקשים אחר שיטות עבודה אחרות וחדשניות באובניים, בפריסה גדולה ובהפשטה: לאחר היווצרו, הכד נחתך לפרוסות מעוקלות ונפרס לרצועות ולמקטעים המונחים על הקרקע. זכר האובניים ועבודת היד נשמר בטקסטורות של החומר, ורק הדמיון יכול לשחזר את הכד הקרוע.

צוללת

העבודה **צוללת** (איור 13), שהוצגה בביאנלה האחרונה לקרמיקה (2016),¹⁴ מורכבת גם היא משני חלקים: על המסך מוקרנת בלופ דמות נשית שוחה בבריכת שחייה, כשכד גדול קשור בחבל לרגלה. מתחת להקרנת הווידאו מונח באלכסון כד חום ענק בתוך שלולית צהובה זרחנית של חומר לא-מזוהה, סמיך ומבריק. גם בעבודה זו, ההשתקפות, הכפילות של הדימוי המשתקף ושל תנועת ההלוך-חזור, מפנה למבט נרקיסיסטי, לדיוקן עצמי, כמעין התמכרות לצילום בתנועה. הדמות השוחה באטיות חולפת הלוך ושוב בשחייה סיזיפית מעל המצלמה התת-מימית. הבריכה נראית כמכל מים אין-סופי; קוביית מים תכולים של טוהר אך עכורים בו-בזמן. תנועות מסולסלות של האור הבוהק על פני המים והשתקפותן בקרקעית מלוות את המסלול השחייה. הכתם הכהה של השחיינית והכד מתגלים כשהיא מתקרבת ומיטשטשים ומתפרקים כשהיא מתרחקת. העכירות הסינטטית של המים משטיחה עוד את הגוף לדמות איקונית הקשורה בקו מתפתל לאיקון הכד. רישום בתנועה. במצב של נכות, כשכד ענק מחובר אליה, היא שוחה ללא מוצא. עבור יעל עצמוני, הכד מסמן סוג של משא על הרגל, הוא היסטוריה, הוא קרמיקה, המיוצגת כאן בכד חברוני טיפוסי מצוי, רדי-מייד. היחס בין השחיינית הצוללת לבין הכד דואלי: לרוב הכד הוא נטל, מכשול שקשה לסחוב, אך הוא גם מתהפך והופך לגורם אקטיבי שמושך אותה אתו, מקור כוח והתקדמות. במעין כוריאוגרפיה, החבל והכד מתלכדים סביב גוף השחיינית למראה פיסולי מופשט של ישות אחת היברידיית, משונה, הכלואה במרחב התכלת. המים הטהורים לכאורה הולכים ונעשים כבדים לאורך הצפייה. הכלור והחומר הצהוב שעליו מוצב הכד הגדול בחלל התערוכה משרים תחושת רעילות, סביבה מסוכנת במראה זוהר. המים הבהירים והמטהרים של הבריכה מזוהמים.

הכד – סמל של שלמות שברירית, בניגוד לבד הציור, לדוגמה – עשוי לעורר תשוקה סמויה של שבירה וכמו מזמין ריסוק, כפי שהראה האמן הסיני איי ווי ווי.¹⁵ במרחב שבין האמנות ובין הקראפט, יעל עצמוני צועדת בדרכים הייחודיות לה, מרסקת כדים – תמיד אותו הכד – בדרכה שלה. תוך כדי חשיפת השבילים וסימונם היא גם מסתכנת. עם השנים, הפעולה שלה הדירה אותה מתחום הנוחות – לא נוח לעין, לא ליד, לא לפונקציה וגם לא לתודעה. התכנים, עולם האסוציאציות והאזכורים האישיים או ההיסטוריים נעשו חדים וקשים לאורך סדרות העבודות. ככלל, ביסוד

¹⁴ רטוב – שרף: קטלוג הביאנלה ה-8 לקרמיקה ישראלית (2016), אוצר: ד"ר ערן ארליך, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.

¹⁵ Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995. מנגד, אזכיר את עבודותיו של לוצ'יו פונטנה (Lucio Fontana).

העבודות ניכרת החמרה הדרגתית במהלכים ההרסניים המבטאים את יחסה לכד וחלה החֶרְפָּה בטיפול בקשר שבין הכד לממד הזמן. ממצע לאיקונוגרפיה פסאודו-דידקטית הפך הכד לסמן של נכות **בצוללת**. פנים וחוף התעוותו **בברי**. כפי שראינו, הכד הושטח וגולגל **במפוח**. הקושי לדבר על הדברים ולשמוע על אודותם הומר להישג טכנולוגי, ולבסוף, מעשה הקדרות ננטש (לפחות זמנית) לטובת הרדי-מייד.

ככלל, הטכניקה לעולם אינה ניטרלית ואינה מסתכמת במימוש האידיאה הראשונית. בסדרות שנסקרו כאן, עצמוני מעצבת את המושג זיכרון ואת תוכנו סביב יסוד הכד ופריצתו, בדינמיקה לא-צפויה בין אמצעים למטרות, עד לעיוורון מכוון שמוחק אותו.

בכל אחת מן הסדרות השכילה עצמוני לפתח מערך טכניקות ייחודי שנבנה בד בבד עם התוכן, מערך שלא נועד לשרת הצהרה מקדימה אלא הוא חלק בלתי נפרד מעיצוב המסר. מערך זה של חומרים, כלים, שיטות עבודה ותחבולות, שלא זו בלבד שמימש רעיון, אלא למעשה, גיבש את האמירה שנושאת כל סדרה. ביטוי לכך נמצא בשעתוק הגרפי של תכנים מספרי ארכיאולוגיה באמצעות הדפסי המשי על כדים בסדרת *Dictionary* או בהקרנות על כדים בסדרה **גלויות**. גם העוצמה של כלבי הסדרה **ברי** היא פועל יוצא של דרך הטיפול בחומר: גושים של חומר שנלחצו בגסות בתבנית ראש הסן ברנד הותירו קרעים פעורים אל חלל הפנים ובכך תרמו לאימה האצורה באובייקט. משלב כלשהו, המערך מכתוב את התפתחות הסדרה. בסדרות המפות השטוחות, התבליטים והמפות המגולגלות, ראינו כיצד שורה של הכרעות טכניות, מקצתן פורצות דרך, הוליקה את המפגש בין דף הפורצלן המרודד אל הקצה, עד לשרטוט מפת מחנה סוביבור כאמצעי לניסוח הצהרה אמנותית אישית הדוקה בנוגע לנושא שזכה להתייחסויות רבות כל כך כמו השואה. טכנולוגיות השכפול במדפסת תלת-ממד והופעתם של דגמי העכברים הפגומים והמעוותים בסדרה *Dear Mr. Allah* חשפו עוד פן ברצף הסבך שבין תוכן לבחירה בטכנולוגיה, המזמנת משמעות שלא בהכרח נצפתה בראשית התהליך. הסרנדיפיות (*serendipity*; גילוי באקראי) היא ממד משמעותי ביצירה, שתרים לחשיבה על הכד לאורך הדרך. הכדים בסדרות **טיפו כד וכדי נוף**, בנויים בראש ובראשונה על שבירה שיטתית של מנגנוני ייצור מסורתיים של הכד, המציתים ערעור קונספטואלי על מה שנתפס ככד. בעבודות **שבילי יער וצוללת**, המעבר לווידאו מחריף את מהלך הדחיקה של הכד ברמה של פרגמנטציה פיזית, בביטול הקראפט, בבחירה ברדי-מייד ובעיקר בהצבת תצוגה דינמית המתקיימת בממד הזמן, שהמדיום עצמו מאפשר.

ספק אם אפשר עוד לבודד את הכוונות הראשוניות מן המוצר המוגמר. מה הייתה המטרה? מה הייתה התכלית? מה היא רצתה לומר? ככל שהדרך מורכבת ואישית יותר, כך התוצאות בלתי צפויות ומפתיעות גם את היוצרת.

רשימה ביבליוגרפית

ארליך, ע' (אוצר) (2016), **רטוב/שרוף – קטלוג הביאנלה השמינית לקרמיקה ישראלית**, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל.

גורדון, א' (אוצרת) (2013), **יעל עצמוני: כד ורוד צלהב – קטלוג תערוכה**, תל אביב: גלריה פריסקופ.

זהבי, ר' (2015), "מה זה בכלל קראפט?," בתוך ברטל, א', זהבי, ר' וארליך, ע' (עורכים), **מחשבות על קראפט**, ירושלים ותל אביב: בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ורסלינג.
עמירן, ר' (1963), **הקרמיקה הקדומה של ארץ ישראל**, ירושלים: מסדה.
פרייברג, ד' (1998), **שריד מסוביבור**, הוצאה עצמית.

Bachelard, G. (1942) *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie Jose Corti, 14.

Latour, B. (2000), "La fin des moyens", in *Réseaux*, volume 18, no. 100, 42.