

Attai Chen: In Between





Tel Aviv Museum of Art
The Andy Prize for Contemporary Crafts

Attai Chen: In Between
Jeweler, recipient of the 2014 Andy Prize

The Agnes and Beny Steinmetz Wing for Architecture
and Design, galleries 1, 2
Herta and Paul Amir Building
May 22 – October 25, 2014

Judges: Nirit Nelson, Ido Bruno, Rivka Saker, Meira Yagid-Haimovici
Andy Prize Steering Committee: Janet Aviad, Rivka Saker

Exhibition

Curator: Meira Yagid-Haimovici
Associate curator: Maya Vinitzky
Assistant curator: Sharon Gil
Design and production: Ben Hyndman
Graphic design: Michal Sahar

Catalogue

Editor: Meira Yagid-Haimovici
Art direction, design and production: Michal Sahar
Text editing and English-Hebrew translation: Daphna Raz
Hebrew-English translation and English editing: Talya Halkin
German-Hebrew translation (Künzli): Gaby Wallenstein
German-English translation: Ursula Wokoeck
Photos: Roni Cnaani; additional photos: Attai Chen
(pp. 21, 40, 92, 101, 105); portrait photo: Carina Chitsaz-Shoshtary
Models: Matan Glazovsky, Katia Tolkovsky
Plates, printing and binding: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

© Tel Aviv Museum of Art, cat. 9/2014
ISBN 978-965-539-090-2



Foreword 124

**In Between: A Conversation
with Attai Chen** Meira Yagid-Haimovici 122

**Between Species:
Representations of Hybridity
in Myth and Religion** Amir Or 110

On the Outskirts Susan Cohn 104

**"I am Living Between Two Worlds":
Thoughts on the Work of the Jewelry
Artist Attai Chen** Rüdiger Joppien 100

The Bird that Wanted to be a Cloud Otto Künzli 96

Biographical Notes 90



מקטרת ו-AT23, סיכה, 2013
 עץ, צבע, כסף, קרן, פלסטיק, ברזל, פליז, נחושת,
 פלדת אלחלד ואלומיניום, 120×80×30 מ"מ

Pipe and AT23, brooch, 2013

Wood, paint, silver, horn, plastic, iron, brass, copper,
 stainless steel, and aluminum, 120×80×30 mm

The Andy Prize for Contemporary Crafts for the Jeweler Attai Chen

The Andy Prize was established by the philanthropist Charles Bronfman in June 2005 to honor his wife's love for crafts and her support of them, and in order to contribute to the exposure and display of contemporary Israeli crafts. Bronfman launched the prize a year before Andy's untimely death. By offering continuous support for Israeli artists, the prize represents one dimension of the Bronfmans' wide-ranging philanthropic activities, which have evolved over the course of many years. The recipient of the prize is awarded a monetary grant, and his or her works are exhibited at the Tel Aviv Museum of Art. A catalogue is published in conjunction with the exhibition, and two works are acquired for the collections of the Tel Aviv Museum of Art and the Israel Museum, Jerusalem. According to Charles Bronfman, "The Andy Prize was established to promote excellence, leading both Israeli craftsmen and the international crafts community to recognize that their works are on par with the best international works."

We are proud to award the 2014 Andy Prize for Contemporary Crafts. This prize, which enables us to form an infrastructure for the study of material culture in the making, is awarded this year — for the sixth time at the Tel Aviv Museum of Art — to the jeweler Attai Chen.

Warm thanks to Charles Bronfman, whose generosity has made possible the presentation of this exhibition and the publication of the catalogue. Thanks to Otto Künzli, Susan Cohn, Rüdiger Joppien, and Amir Or for their insightful articles, and to the judges of the 2014 Andy Prize: Nirit Nelson, Ido Bruno, Rivka Saker, and Meira Yagid-Haimovici. Special thanks to the Karev Foundation, to Janet Aviad, and to Suzy Cohen. Finally, warm thanks to Meira Yagid-Haimovici, the exhibition curator; to Maya Vinitsky, the associate curator; to Sharon Gil, the assistant curator; to Ben Hyndman, the exhibition designer; to Roni Cnaani, who photographed the works for the catalogue; to Michal Sahar, the catalogue designer; to Daphna Raz, the text editor; and to Talya Halkin, the English translator.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator



מה חדש במדע (חלק 2), טבעת, 2011

כסף, אמאיל, סגסוגת שיבואישי ואבן טקטיט, 60×70×20 מ"מ

What's New in Science (part 2), ring, 2011

Silver, enamel, Shibuishi, and tektite stone, 60×70×20 mm

In Between: A Conversation with Attai Chen

Meira Yagid-Haimovici

Meira Yagid-Haimovici: I would like to begin with a game of associations, and listen to your immediate reactions to several combinations of words, names, and places that seem to me to represent important axes or turning points in your professional life: Motza | The Czech Republic | Munich | The Jewelry Department at Bezalel | Ziggurat | The Fine Arts Academy in Munich | Otto Künzli | Forest | Cycles of growth and decay | Working with paper | Work process. It makes sense, of course, to begin with Motza Ilit.

Attai Chen: I was born in Jerusalem, in Ein Karem, and grew up in the Rehavya neighborhood. We moved to Motza Ilit, just outside Jerusalem, when I was eight years old, after my mother remarried. Motza was a new beginning, and the transition was not easy. Over time, it became my home, but I always needed the connection with the city, its noise and rhythm — the urban vitality of my father's environment: I was one of the few teenagers who went off to Jerusalem on a regular basis. I couldn't grow up only in

nature, yet Motza is the place I feel closest to and that I miss the most. Motza and the Jerusalem Mountains are, for me, above all about nature, open expanses, the soil I grew out of.

Today, living in Germany, I am surrounded by a different kind of nature, whose colors are much more saturated — so that the green of the Jerusalem Mountains appears a lot less green; it's a different kind of green, which fills me with a different kind of experience. The landscape and scale of dry colors appear somewhat faded and transparent. These are colors that bespeak the proximity of the desert, a natural sphere suspended in a state of tension between growth and decay, vitality and barren, lifeless expanses.

M.Y.H. The Czech Republic.

A.C. The Czech Republic is a sort of alter-ego. On my mother's side, the upbringing was Czech. I didn't actually visit the country itself until the early 1990s, but I felt a sense of belonging to it, like a Diaspora Jew feels in relation to the land of Israel. After serving in the army, I spent some time living there, and understood that I did not really belong. In fact, that experience in the Czech Republic enabled me to understand, define, and strengthen my sense of belonging to the Israeli landscape I grew up in, to the Mediterranean, to the desert, to the colors I mentioned earlier.

Since the mid-1990s, my mother,

her partner, and my sister live outside of Prague during the summer months, and so I visit the Czech Republic at least once a year — yet I no longer feel a strong sense of belonging or a connection to the Czech mentality. What I feel is something more distant, perhaps repressed, a sort of partial identification. It wasn't easy for me to live there: the winter, the language, the isolation. Kafka wrote that Prague has claws, and that is precisely the point: it's as beautiful as a fairytale, one of the most beautiful cities in the world, and yet it is also melancholy, there's a coldness that seeps deep into your bones, something that triggers in me a sort of identity-related "vertigo."

M.Y.H. The Jewelry Department at the Bezalel Academy of Arts and Design.

A.C. Bezalel, for me, was a place I learned about early on at home. I was almost "destined" to study there (most of my close family members, including my father and mother, had studied there, and my step father taught in the art department for most of his life). When I finally decided to enroll there, all I had to do was choose a department. Before Bezalel I mostly painted, but I decided not to apply to the art department, because I knew I was interested in a connection with materials as a point of departure for the creative process. I applied to the ceramics and glass department, as well as to the jewelry and

fashion department, where studies centered on the creation of three-dimensional objects and on working with a range of materials — two elements that were of special interest to me.

I ended up choosing the jewelry department, although I knew nothing about jewelry and previously had no special interest in it. While taking the entrance exams for the department, experiencing work with metal as well as soft materials, I realized that I was actually curious about this field. I initially thought about it as a form of miniature sculpture, whose relationship to the body did not seem so relevant to me. It was only later that I became interested in questions concerning the relationship between body and object. I quickly fell in love with working with metal, largely thanks to the introductory course I took with Vered Kaminsky. Her total and unpretentious devotion to the process of working with the material introduced me to an intimate, almost meditative experience of a deeply grounded quality. I realized that this was the kind of work I aspired to.

Nevertheless, contact with materials as a point of departure for the cultivation of the creative process was not the dominant approach at the department. Back then, the focus was a design-oriented concern with ideas or concepts. Paradoxically, contact with the materials became secondary. The direct engagement with them came only after developing a concept, discussing it, creating sketches. When you approach the

material just before submitting your work, you often discover that it does not do what it is required to do. The emphasis was so conceptual that there wasn't enough time to process and understand the essence of working with materials. It was the exact opposite of my later experience of studying in Munich. (Yet I very much appreciate Bezalel. I learned things there which I believe I couldn't have learned anywhere else. It was like basic training: it provided me with a basis, discipline, and a serious work ethic).

So, during my first years at the department in Bezalel, I had a hard time accepting the dominant work methods; intuitively, I tended to create out of a dialogue with the material, in contrast to the department's mainstream spirit. During my second year, I studied with several European artists who came to give workshops at Bezalel, including Karl Fritsch and Philip Sajet. These encounters made me realize that there was an alternative, and this was, for me, a turning point. I realized it was legitimate to work the other way around, from material to idea, and I felt freer and began to explore the work process that was right for me. This is the approach I currently try to communicate when I teach. It's not necessarily more correct, but it works for certain people and projects, and students should be able to experience it.

In the middle of my third year, we created our first personal projects. My advisor was Vered Kaminsky, and I chose to

create a series of containers. In the course of this project, I developed a way of working with materials that continues to serve as the basis for my work. I constructed three voluminous bodies by soldering numerous ultra-thin layers of silver above and alongside one another. In doing so, I attempted to "quote" the growth processes of natural bodies — layered structures like those of organic tissues that grow one upon another to create a new body. I first created my basic material: after soldering the layers of silver together, I rolled them out into extremely thin, colorful, dirty bits of material reminiscent of tree bark. I then created the containers by soldering these silver bits to one another. I wanted to relate to the material from an entirely different point of view, to abandon conventional work methods and develop my own personal way of working. This is what I continue to aspire to today: to treat the raw material according to Heidegger's conception, as if encountering it for the first time, without any preconceptions.

M.Y.H. Ziggurat?

A.C. That was a wonderful project, but I think we were too young to ensure its long-term survival. At the beginning of our fourth year, a few of us flew with Vered Kaminsky to Amsterdam, where we participated in an exhibition she organized for a group of students and graduates at the Ra gallery. The exhibition title was "Adversity."

Amsterdam is an important center in the world of jewelry, alongside Munich, and so we were exposed, for the first time, to the contemporary jewelry scene.

During that period, we were obviously thinking of where we were headed after graduation, and I knew I didn't want to end up executing designs in a jewelry studio. Given the vitality we discovered in Amsterdam and the fact that in Israel there was no context outside art school for creative work in our field, a number of us fellow students — Rip Chopin, Dana Hakim, Nava Silberberg, Yoni Ashur, and I — decided to establish a gallery for contemporary jewelry in Jerusalem, which would exhibit (and perhaps also encourage) local production in this field. We conceived of this place not only as a gallery, but also as a center that would host any activity related to contemporary jewelry.

We found a wonderful place in the Nachlaot neighborhood, which had previously been Zvi Tolkovsky's studio. The gallery was on the ground floor, and the second floor contained two work spaces: one was ours, and the other was designated to serve as a studio for teaching jewelry making, a lecture space, and a library. We organized a total of three exhibitions at the gallery. The opening exhibition presented works by the five founders of this project. The second was a group exhibition of works by several Israeli jewelers, and the third was an exhibition of works by Vered Kaminsky, for which we also produced a catalogue.

During that year I felt I wanted to further pursue my studies, and applied to Prof. Künzli's department at the art academy in Munich. That was why I left the Ziggurat project.

M.Y.H. Why Munich?

A.C. The city itself held no special interest for me. It's comfortable and pleasant, but not especially attractive or interesting. But that is where Prof. Künzli taught. It wasn't easy for me to connect to the city and find sources of inspiration there; it's too clean and sterile. I need a more personal, somewhat dirty environment. On New Year's Eve, the entire city is filled with fireworks. It looks like a warzone, yet the following day nothing is left but a fog of gunpowder that hovers over the city for a couple of days. I recently left Munich for a village in its vicinity, but my studio is still in the city, a sort of urban anchor.

M.Y.H. What did you discover there at the academy, in Prof. Künzli's class?

A.C. When I first got to Munich, I felt I was in a vacuum. It wasn't an easy beginning. I discovered that the academy did not provide any guidance for foreign students; there wasn't really an address you could turn to with practical questions concerning the curriculum, housing, work, German classes. The impression was, from the first moment on, that you were more or less

on your own. It wasn't really a welcoming environment. This was an introduction to the academy's overall approach to learning. I planned to stay there for two years and come back to Israel, yet in the course of the first year I realized that two years were hardly enough. The curriculum was not the typical curriculum of an academic MFA program. The method is traditional, and is based on attending master classes. Becoming an artist requires a period of processing, assimilating, and examining things; only then you can perhaps eventually develop a personal language and an independent approach to creation. In short, the philosophy at the department was to leave students alone.

Students receive their own work areas. In addition, they can use all of the workshops at the academy, where they may choose to ask for technical advice. The courses are all open to members of all classes, and the students work together without having to follow instructions, perform exercises, or take exams. Your only commitment is to be present at weekly class meetings, which take place on Wednesday mornings. These meetings begin with a presentation of works by one of the students, and evolve into a discussion of various subjects, exhibitions, and other collective projects. At least during the first two years, these meetings did nothing to facilitate my understanding of where I was. Most of the discussions took place in German, and only occasionally slipped

into English. Although at least half of the students are foreigners, German is still the official language.

During my first year, I began working on projects I had initiated while still in Israel. It was a kind of protective mechanism or anchor: you have no roots, so you do what you did somewhere else in order to feel safe. Still, there was a kind of familial dynamic in class. Studying in this department was an absolute experience, like life in a monastery. The class was composed of 25 students from different countries who came to the academy especially to study with Prof. Künzli and devote those years to making jewelry. During this period, we really did lead a shared life: we cooked and ate and drank together, traveled and exhibited together, and most of the subjects and decisions concerning our joint class projects were democratic, rather than imposed from above. These projects were characterized by a sense of vitality; that was where I felt I could best absorb Prof. Künzli's perfectionist, meticulous approach; even if you create something that appears spontaneous, or casual, it is always measured and precise.

M.Y.H. There was the forest around Motza, where you grew up, and then the forest surrounding you here, not far from Munich. You gravitate towards forests.

A.C. When I began working on the current exhibition, my point of departure

was gathering raw materials in my surroundings, and especially — but not solely — in the surrounding natural world. I continued this process when I left the city with Carina, my spouse and colleague, to build our home in the vicinity of a forest. This forest is a new landscape for me, a kind of natural expanse I was not previously exposed to, at least not on a daily basis. As I noted earlier, it differs in terms of its colors, textures, and forms from the forest of my “natural habitat.” In the course of wandering through it, I gathered images, colors, forms, and bits of wood that attracted me for different reasons. This is something I always did, yet previously most of what I collected remained a source of inspiration rather than entering my work as a “readymade” material. This time, the things I collected became central to my works.

Two months later I came to Israel for a short period, and stayed in Motza Ilit. I continued to work on the same project in the same way, gathering raw materials and assimilating them into my works. Here too I mostly searched for materials in the surrounding natural environment, which is of course very different than the German forest. In this process I created an inventory of materials, which in some way define my identity. I mixed different raw materials and created hybrids, and progressed simultaneously on several works; I had begun creating some of them in Germany, continued working on them in Israel, and then again back in Germany.

M.Y.H. Cycles of growth and decay.

A.C. This subject is present in almost all of my works — in their aesthetics, in the way I work, in my choice of materials. It's like a thread that ties together my different series. Yet I do not necessarily return to it intentionally, and often only discover it in retrospect. I sometimes focus on a particular stage in this cyclical process, and am interested in grasping something of its dynamic or essence. This cyclical process is of course a basic element of nature, yet it also exists in our artificial, manmade world. When I collect and assemble fragments of manmade materials in my works, they end their existence as separate things and start a new life together.

M.Y.H. Work with paper.

A.C. After two years at the department in Munich, I felt totally lost and stuck. I couldn't create, I couldn't let go of working with metal, and I considered leaving this field entirely. This crisis was a turning point, and was in fact an essential stage in the learning process that one undergoes in Munich. If you overcome this experience of “drowning,” you become an independent creator working in your own personal idiom.

In the course of this crisis, I began playing with paper. I took a piece of cardboard, which I considered a cheap material useful for making sketches (that

was how it was treated at Bezalel), and began drawing and painting on it and then cutting it into different shapes, making shallow or deeper incisions in order to extricate from it random fragments and reassemble them into a new three-dimensional form. When I created my first work using this material, I still thought of it as a sketch. Only after some time, and following the reactions of my colleagues, I began understanding that this was the real thing, the material and work process I was searching for.

Retroactively, I realized I was working with paper exactly the same way I was working earlier with metal, creating layers of peels that accumulate one atop another to form three-dimensional bodies.

Working with paper in this manner provided me with exactly what was previously missing in my work: a more rapid process that enables me to experiment with color and with new dimensions. My head usually works faster than my hands, and I was in need of a more dynamic work method, which would enable me to capture movement in a static medium, as is the case in Baroque art. Whereas Renaissance painters depicted the hero's sword sunk into their enemy's body, Baroque artists painted the sword raised in midair moments before plunging into the body, in a manner that captures movement.

I wanted a breakthrough in terms of both color and size, and discovered that paper is an incredible material that one

can do almost anything with: it can be hardened and worked with rather quickly, and it can be used to construct things, repair them, and fix them in place. All of this enabled me to revisit the territory of painting and drawing, and to use a two-dimensional surface as the basis for creating three-dimensional shapes, in a manner reminiscent of Cubism: breaking up the whole and reassembling it into something new. I began focusing on work with paint when I visited Zvi Tolkovsky's studio in the Czech Republic: I took my raw material, my cardboard, and began mixing different types of paint: water-based paint, oils, pigments, and acrylic. This creates an interesting kind of chromatic experience, and I viewed these works not as abstract paintings but rather as preparatory works that cannot be detached from the work process as a whole, from the final objects and pieces of jewelry.

Working with paint presented me with a new challenge, which I pretty much ignored while working with metal. Up until then, color was more or less an almost unchanging given — the color of metal — and there was hardly any concern with it in the course of my studies. I was now able to explore another aspect of working in three dimensions — the impact of color on the volume and form of an object. The series of paper jewelry pieces *Compounding Fractions* carried me and my work in more abstract directions, towards a concern with questions of form and composition as

detached from a narrative. What guided me, as I mentioned earlier, was above all the attempt to capture a sense of movement in a static object.

Only after working like this for a certain amount of time did I understand that there was a certain narrative here, and that once again I was concerned with cycles of growth, realization, and decay — both in terms of my interest in capturing a sense of movement, and in terms of using recycled paper — a material that was previously a different kind of paper, and before that a tree. The very essence of this material is ephemeral, and its existence amounts to an ongoing process of destruction.

M.Y.H. Did the process change while you were creating your most recent works?

A.C. The conditions for the current body of works constrained me to work differently. I chose to engage with an inventory of things that always interested me, performing a kind of backward and forward movement — back to stories and places from my childhood, to my origins, to things I wanted to do in the past and hadn't been ready to do. The exhibition at the Tel Aviv Museum of Art provided me with an opportunity to create a new body of works, while the context and relatively tight schedule led me to work in a very different way than the one I am used to. Paradoxically, despite — or perhaps because — of the breadth of this project, the

work became freer and more spontaneous than it had been in previous projects.

The creation of paper jewelry series in recent years has freed something within me, and has enabled me to go back to metals and more complex materials that already have a previously defined “identity.” While working on the current project, I was somewhat influenced by the work process of the jeweler Onno Boekhoudt, who used to work (so I heard) simultaneously on several tables (I never met him. Sadly, he died when I had just enrolled at Bezalel). This horizontal, associative work process, which involves moving back and forth between different works, is obviously different than a linear work process that has a beginning, a middle, and an end.

Right now I am at a stage in which it is difficult for me to analyze or define my work. I can only say that it has a narrative, illustrative dimension — as well as an abstract one; like a cloud that can be perceived as a face or, alternately, as a random cloud. I try to create assemblages that have a somewhat archeological orientation, and in some cases also an ethnic connection — jewelry that cannot easily be identified with a specific place, cultural context, or time. Work usually begins with a branch or bit of wood that interested me for some reason, because of some intriguing twist, texture, or color; gradually, different things begin to “grow” on it: it can be any object or material — things I collect in different places or that

I decided to keep for whatever reason, branches and natural elements from different places I visited, especially from the Jerusalem Mountains and from the environment I live in today, various artificial materials, toys from my own childhood or new toys. Alongside these “readymade” combinations, which I either process or leave untouched, I’ve gone back to working with different metals. These are very intuitive works, which bring together many elements of my personal life and my private terminology. As I mentioned earlier, I collect things and put them together to create hybrids with new identities. At the same time, however, they are all composed of parts of my own identity.



עצמאי בשטח, סיכה, 2013

עץ, צבע, כסף, פלסטיק, פליז ונייר, 120×110×80 מ"מ

Freelance, brooch, 2013

Wood, paint, silver, plastic, brass, and paper, 120×110×80 mm





סיפורו של חזרזיר, ענק לצוואר, 2013
 עץ, צבע, נייר, כסף, אמאיל, פלסטיק, ברזל,
 פליז וברד פשחן, 320×220×80 מ"מ

Piglet's Tale, necklace, 2013
 Wood, paint, paper, silver, enamel, plastic,
 iron, brass, and linen, 320×220×80 mm

Between Species: Representations of Hybridity in Myth and Religion

Amir Or

In the sixth book of the *Iliad*, Homer describes the Chimera as a flame-blasting monster “with a lion’s head, a goat’s body, and a serpent’s tail.”¹ She is eventually killed by the hero Bellerophon with the help of another hybrid creature — the winged horse Pegasus. About one thousand years after Homer, Philostratus reported the existence of a Gryphon (a lion with an eagle’s head) in India;² and during approximately the same period, the Talmudic sages discussed hybrid monsters as legitimate offspring of nature: “Rabbi Huna bar Torta said, ‘I was walking [...] and saw a snake wound around a turtle. Sometime later, Arod (a poisonous lizard) was born.’”³

Even the existence of the Hippogriff (a horse with the head, wings, and claws

of an eagle), first mentioned in 1516 in Ariosto’s *Orlando furioso* (*Orlando Enraged*),⁴ was soon corroborated by scholarship; the Catalan historian Vidal reports that in medieval times the Hippogriff roamed through the county of Roussillon, France, where the imprint of his claws was discovered in a rock.

The belief that a member of one natural or mythological species could inseminate a member of an entirely different species is exemplified in numerous culturally and geographically disparate myths. The legendary outcome of such cross-breeding was the birth of hybrids — monsters and demigods that were often half-human.

In ancient Mesopotamia, the divine Apkallu, the teachers of civilization, came from the sea and were half-fish and half-human. In ancient Assyria, the divine guards, the Urmalulu, were winged lions with human heads. In the ancient Egyptian religion, from the fifth dynasty onwards, we find gods whose human bodies are topped by animal heads: Sekhmet the lioness, Khnum the ram, Horus the hawk, and more. Other hybrid creatures include the centaurs of Greek mythology, which are horses with human torsos and heads, the Sphinx, and Ganesh, the Indian god with an elephant’s head.

Visual representations of hybrid creatures already appear in stone reliefs from the Paleolithic period. In the

1. Homer, *The Iliad*, 6, 180.

2. Philostratus, *The Life of Apollonius of Tyana*, 3, 48.

3. Tractate Hulin 127, 71.

4. Ariosto, *Orlando furioso*, canto 4, 8–9.

nineteenth century, such images were perceived as representations of divine totemic animals, which over time were gradually endowed with a human dimension.

These images, as well as mythological images of semi-animal gods, were understood as a necessary developmental stage between the hunter's totemic identification with the hunted animal and between the anthropomorphic divinities of the "civilized religions." According to this understanding, the Greek goddess Athena, for instance, whose sacred bird is the owl, is a development of a totemic divinity, the owl-goddess that appeared in Europe as early as the Neolithic period in the wall paintings of the Vinča culture.

Even if this "developmental" theory sounds plausible, however, it was never corroborated by any anthropological findings, and was eventually abandoned. Contemporary scholars have by and large adopted a semiotic approach to this subject. According to some speculations, the prehistoric images etched into rock are shamanistic representations of spiritual journeys, in which the animals represent cosmic principles and symbolically express existential truths. Hybrids, in this context, are not viewed as an intermediate developmental stage, but rather as a combination of two principles in a single being. In other words, what is significant is not the animal nature of the represented creature, but rather its dual qualities.

Animals are often viewed as

entertaining special relations with divine forces, and play a central role in rituals, myths, and legends. Portrayed alongside human beings and animals, hybrid creatures represent a dialectical category of existence, which simultaneously contrasts and synthesizes two opposing natural principles or existential states such as nature/culture, wild/civilized, self/other, mind/emotion, and so forth. In this manner, hybrids represent a fusion of distinct or even contrasting states of being, transforming them into a single continuum.

On this continuum, the divinity is often identified with the animal offered to him as a sacrifice: the god and the sacrifice are one. Dionysus "the bull" or the "bull-faced god" is also the sacrificial bull eaten by his followers, just as Jesus is the bread and wine consumed during the Last Supper. Jesus, who transforms the Passover feast into a cannibalistic mystery, is similarly identified with the sacrificial animal: he is the "Lamb of God who takes away the sin of the world,"⁵ and who is sacrificed to atone for the sins of the many. He is the "lamb as it has been slain" in the vision of John,⁶ who will return to redeem humanity in the End of Days. Thus, while Jesus is not represented as a hybrid man-lamb, the figurative language of the Christian liturgy treats him in this dual manner.

The depiction of a hybrid creature may

5. John 1:29.

6. Revelations 5:6.

indeed take place on a verbal, metaphorical plane that does not involve the creation of a concrete visual form. The expression “Your eyes are doves”⁷ does not mean “your eyes resemble doves,” but rather fuses together two different semantic fields. We create a thought-image of a new creature: dove-eyes, “doveyes.” In this manner, a man can “spread his wings,” “Issachar is a strong ass,” and Jesus is “the Lamb of God.”

One can thus also identify different degrees of fusion between the components of a hybrid state. Significantly, hybrid creatures usually constitute a representational category that exists between and within other categories — a category whose components are neither totally separate nor totally joint, and are thus often associated with liminal states (such as initiation ceremonies and carnivals). The denizens of the meta-human world frequently fill such liminal functions: Dionysus the bull symbolizes the passage from a state of consciousness to one of meta-consciousness, while the jackal-headed Egyptian god Anubis represents what lies beyond life. Indeed, any hybrid creature creates an unexpected continuum.

What about these hybrid figures appealed to the human imagination? What is the allure of crossbreeding two different species? The answer may well be: “The laws of nature.” Hybrid creatures represent something wondrous and/or horrific, a

positive or negative deviation from the familiar world order, and thus also what is forbidden, taboo, polluted, or sacred. It is precisely such disruptions of the world order that the Book of Leviticus warns against when admonishing: “Thou shalt not let thy cattle gender with a diverse kind.”⁸ Like other liminal states, hybrid combinations are, in the end, highly ambivalent.

The Minotaur, who was born to Queen Pasiphae and to a bull who emerged from the sea, had super-human powers — yet was also a monstrous man-eater imprisoned within a labyrinth. Similarly, the fable of the “pig-faced woman” Tannakin Skinker, which first appeared in London in the early seventeenth century, told of a woman with a well-formed body who had a pig’s head and ate from a trough.⁹ In this sense, there is no significant difference between myth and modern urban legends. Hybrid states were always perceived as deviating from the human; when this deviation was not associated with divinity, it was often perceived as the result of a sin or of hubris — of a challenge to the existing world order (this is also the etymological source of the word “hybrid”).

According to Greek mythology, Minos King of Crete, Pasiphae’s husband, refused to offer the bull that rose from the sea as

8. Leviticus 19:19.

9. *A Certain Relation to the Hog-faced Gentlewoman called Mistris Tannakin Skinker*, 1640.

7. Song of Solomon 1:15.

a sacrifice to the god Poseidon. In order to punish him, Aphrodite, the goddess of desire, caused his wife to fall in love with the bull and to give birth to a monster. Similarly, the urban legend mentioned above stipulated that the pig-faced woman's mother had sinned by refusing to give alms to a poor woman with a sick child. Satan himself, it should be noted, is a hybrid creature who is a half-goat. Like Pan and the satyrs in Greek mythology (who probably served as the basis for this figure), the animal half of this hybrid creature symbolized wild, unbridled sexual passion.

When it is viewed positively, hybridity represents the fusion of human forces with those of other natural creatures, whose status is usually elevated through their synthesis with divine or human figures. The mighty bull, a symbol of force and fertility, was thus assimilated into the identity of gods such as Baal, Yahweh, Zeus, and Dionysus, while its qualities could, in various cultures, also infuse human beings: Zedekiah son of Kenaanah makes Ahab iron horns and declares "With these you will gore the Arameans."¹⁰ Horns similarly adorned the helmets of medieval Vikings and samurai, thus symbolically transforming them into bull-headed warriors capable of powerfully butting their enemies. Similarly, man perceived the ability of birds to fly as a super-power, and created winged creatures such as Pegasus

and the Gryphon, the god Eros and the goddess Anat, the serafim, angels, and winged monsters such as dragons or the harpies. And while Icarus' attempt to soar high into the sky ended with his fall, his father Daedalus succeeded in taking flight, as did Wayland the Smith in Germanic myth and the comics bird-man Henry Hawk.

The difference between an actual hybrid and an animal quality attributed to a human being is critical: wearing a horned helmet and sharing the bull's power is one matter, while being a hybrid man-bull is an entirely different matter. Hybrid states were not understood simply as a fusion of physical characteristics, but as the combination and assimilation of different personal, social, and religious powers, liberties, and qualities. They represented the presence of the polluted within the sacred, of the wild within the civilized, of the immoral within the moral, and so forth.

Attai Chen's works operate on the same plane. They act not only as visual representations, but also as metaphors — as semiotic hybrids that invite the viewer to reinterpret his world. The combination of materials and the images they contain bridge the gap between the natural and the cultivated, the figurative and the abstract, the playful and the mythical. Yet in contrast to the figures represented in myth and legend, the artist's stance is, in this case, an active one: he intentionally creates his hybrids and offers new compositions

10. 1 Kings 22:11.

delineating the ties and relations between various aspects of reality; he is the human god, intervening in the process of creation and remixing its components in order to cater to his needs, desires, or dreams. In doing so, he may be pointing to the evolutionary thrust of contemporary humanity — namely, planned evolution.

More than three thousand years have gone by since man cross-bred a donkey and a horse and began using mules. The Maharal of Prague needed to write the explicit name of God on a piece of paper in order to infuse his Golem with life. Today, in the laboratory of creation operated by modern science, we are on the threshold of a far more radical revolution. Now that we are capable of engineering vegetables and babies, of cloning animals and mixing different types of DNA, we are increasingly taking on the role of God. In the context of contemporary science, a future in which a bio-technological society develops a new animal species or a new organ that can be implanted (a super-heart? sonar vision ? Wings?) no longer seems imaginary. The day when we will open eyes equipped with a stellar lighting night-vision device and see the Google icon at the top of our retina no longer seems so distant. It is not far-fetched to imagine a world in which our body chemistry and nervous systems will be engineered in order to control our urges, our emotions, and our very thoughts. Nor is it an exaggeration to imagine a world in which microchips will connect us to the

Internet and enable us to command various machines. The engineered, mechanized human being of future centuries may become an entity more radical than any mythological hybrid, one which can no longer be described by the term “human”: from our perspective, he will appear as a god creating himself into realms of existence that exceed the limits of our human imagination.

Ever since man tasted the fruit of the Tree of Knowledge, he has dreamt of freeing himself of his physical limitations and soaring high beyond the realm of human consciousness. To be a super-man, or a god, is perhaps the most ancient of dreams: the dream of humanity’s triumph over the human.

The poet Amir Or, a scholar of comparative religion, has lectured on Ancient Greek religion at the Hebrew University of Jerusalem. He is the founder of the Helicon Society for the Promotion of Poetry in Israel, and the editor of the series *Katuv*, which features new poetry.



D9, סיכה, 2012

עץ זית, כסף ופלדת אלחלד, 60×50×10 מ"מ

D9, Brooch, 2012

Olive wood, silver, and stainless steel, 60×50×10 mm

On the Outskirts

Susan Cohn

Makers make in order to belong. Yet what happens when belonging itself is questioned? Working in Australia, for instance, means working at a distance from the center, on the world's periphery, where belonging is always in question. Likewise, Israel is located on the margins of Europe, and here too belonging is always in question, albeit in a very different way. Not only is Israel a periphery, it also it has its own tormenting periphery, Palestine. Attai Chen's work emerges from this very question: How to belong and how to make in, and from, this double-edged place.

The first work of Chen's that caught my attention was a little piece titled *D9* (2010), a brooch made from olive wood and silver. I immediately thought: Who is this maker? The work presents a highly detailed image of a bulldozer made from wood. I was curious, sensing that the piece was saying something beyond what I could see. That is why this piece works: You see it, you know that something you don't know is going on there, and you want to know more. The marriage between the object's symbolism and its materiality speaks perfectly and directly, while leaving something more for you to find.

As the artist himself writes, the piece bears the name and image of one of the caterpillar bulldozers used by the Israeli army to clear booby-trapped areas. During the Al-Aqsa Intifada, however, these bulldozers were used to flatten Palestinian houses. This is thus not just a seductive object, but one that is political without being didactic. The work hovers between the skill of making and the place in which the making happens, while revealing the struggle to belong. It samples from the landscape in which it is made, while the making experience is shaped by the maker's awareness (even if unconscious) of the place of making itself. In this case, the place of making is divided, antagonistic, destructive, yet also creative. Olive wood has traditionally been a sign of peace: the dove returns to Noah's ark clutching an olive branch in its beak. The irony of making a luxury object — a silver-backed brooch — in this form and with this material in this place, could not be sharper.

An overly political work can bury you as a maker. Yet no maker can ignore the question of belonging altogether. Perhaps this is why Chen today speaks in terms of "cross-breeding." This cross-breeding (hybridization, or even mongrelization) involves mixing scraps and detritus of all kinds at different levels: material, formal, and symbolic. In the tradition of contemporary jewelry, this can involve collecting and reincarnating scattered fragments into new forms that themselves

bear hints of their own ultimate extinction.

Chen himself states that he is “looking for some kind of intermediate zone or X-territory somewhere between the intimate and the common, the figurative and the abstract, the manmade and the natural.”¹ The artistry of making is always a negotiation about belonging — that is, about the sense that you are part of something. It is a feeling that might be shaped by a longing to be something, or a decision about what you are not, or what you do not want to be. You may be thinking that wherever you are you would (or would not) be better off somewhere else. And so, if making is a negotiation with belonging, it also seeks to remake the place to which it belongs. This is part of the theme of renewal through repetition that runs through Chen’s oeuvre. A large number of his works are like gestures or organic structures that give the sense that they will keep changing as they are worn.

Every maker wants to find his own voice in this changing world. Making is a way of making and remaking your own voice. Yet finding your voice also means assuming a certain invisibility. This X-identity may be difficult to discern, but this difficulty is part of the work. The voice that is found through belonging is at once a single voice and a multifarious mixing of voices, thus opening up the possibility of an

active exchange between “my” and “our.” Belonging then occurs not only locally, but also in the sense of a broader community.

This quest means working close to the outer limits of materials, forms, and symbols. Chen turns gold into digital images projected onto a brooch, which functions as a small screen; he mummifies real sardines in real gold; he constructs elaborate necklaces out of recycled paper. Chen resolutely oscillates between the outer edges of things: from the “real” to the “virtual,” from gold to paper, from explicitly political interventions to apparently formal experiments.

On the surface, Chen’s recent work directly relates to the established language of contemporary jewelry, and is thus immediately identifiable as part of a community. At the same time, you can’t help but suspect that something else, less evident, must be bubbling up beneath the surface. This bubbling seems to be a sort of constant in Chen’s work — giving rise, from within cycles of similarity, to an unexpected difference. Resolving an idea that has real currency can mean liberating the timeless function of jewelry as a force in the service of belonging.

Yet at the edges, timelessness is related to a different kind of time. As Chen says, “I’m interested in the aesthetics that characterize the feeling of the moment before something happens. Something about the process, the recycling. There is something very sad but also very optimistic

1. Attai Chen, email correspondence with the author, January 22, 2014.

about it.”² This attitude towards time is unique to Chen, while simultaneously marking his belonging to the time of contemporary jewelry.

Working on the edges can constitute a site of fascination, for edges are non-places that allow for the emergence of the new and the changing of cultural codes. By playing with the complexities of style and intent, difference is noticed and crossbreeding makes its own place. The disturbing beauty and intrigue of Chen’s work makes you pay more attention to the uneasy edges on which we all live, and to our own questions about where we belong.

Susan Cohn holds a PhD in Fine Art Theory. Cohn is a contemporary Australian jeweler, designer, curator, and writer. She is the director of Workshop 3000, and is represented by Anna Schwartz Gallery in Melbourne.

2. Yuval Saar, "The Israeli Designer who replaced gold with paper," *Haaretz*, May 9, 2013.



דמות על עץ, סיכה, 2009
 כסף, אמאיל, עץ ופלדה אלחוד, 83×71×57 מ"מ
 אוסף קרן רוטאסה, קליפורניה

Figure on Wood, brooch, 2009

Silver, enamel, wood, and stainless steel, 83×71×57 mm

Rotasa Trust Collection, California

"I am Living Between Two Worlds": Thoughts on the Work of the Jewelry Artist Attai Chen

Rüdiger Joppien

I

Leaving Attai Chen's studio in Munich for the first time on a gloomy November day, I already knew I was going to write about him. Prior to my arrival, he had prepared a display of his jewelry on a white table in order to give me an overview of his latest work, as if to say: This is me; this is how I work.

Initially I was hesitant; I was curious about Chen, already knew something about his work, and had corresponded with him, but I had never met him before. The first moment was decisive: Chen's kind invitation, his gentle voice, his facial expressions and movements all awaken immediate trust; I was convinced that I was meeting a wonderful person.

Chen told me about his background, the kibbutz where he lived for a year, his training as a goldsmith, his studies at the Bezalel Academy in Jerusalem, and his decision, back in 2007, to study with Otto

Künzli at the Munich Academy in order to explore another dimension of jewelry art. This decision, he says, proved itself to be the right one for him — leading him to abandon his work as a "classical" goldsmith and to embark on a new path towards the unknown.

In the spring of 2013, I had asked Chen to participate in an exhibition I curated, but his participation was cancelled when several pieces he had intended to display were not returned in time from the exhibition "Compounding Fractions" in New Jersey. His latest works, which share a common form and common materials, are titled "Crossbreeds," and are concerned with cross-fertilization, the merging of opposites, and the connections between different bodies and materials. At the same time, this series says something about global movement in the world of jewelry, and about approaches emerging on the periphery and moving towards the center while carrying with them a wide range of influences and stimuli.

These terms derive from a sociological and anthropological model that is concerned with a shift from the center to the periphery as the old centers of Western culture are losing their hegemony — a process that is also reflected in contemporary jewelry art. The growing international presence of artists from non-European countries, many of whom carry the legacy of ancient civilizations, gives rise to new themes and aesthetic strategies,

including the use of unfamiliar materials.

In the Munich Academy's jewelry class, Chen met a number of other foreign students. For years, the jewelry class taught by Otto Künzli has constituted a kind of "melting pot" for artistic talents from around the world. Künzli is known for leaving his students much freedom in performing the tasks he assigns them; he encourages in them an attitude of openness towards the present, and a belief in their individual approaches. For a "seeker" like Attai Chen, this was a tough, yet ultimately ideal challenge.

II

The "jewels" created by Attai Chen over the past decade touch upon various aspects of nature. The series "Redundancy of Matter," the graduation project he created at the Bezalel Academy in 2006, casts a sensitive and complex gaze at various natural elements, which he transferred to computer files displayed on a brooch with a digital screen. At the same time, Chen also worked with seemingly natural elements, such as a branched cluster of flowers in the form of a brooch, which he assimilated into an MP player — creating an unexpected encounter for those so immersed in the virtual world that they have lost sight of nature. In the first series he created in Munich, *Forgotten Things* (2007–2010), Chen traces the forces manifesting themselves in the smallest fragments of branches and twigs. Much

like an abused, battered human being who is still a human being, a branch is a branch even without decorative foliage. Some branch fragments are deformed, cut, or seemingly dry, yet the ability to generate growth finds expression even in the smallest bifurcation, as its inherent growth potential triumphs.

When I take a piece of Chen's jewelry in my hand and touch it, it reminds me of moss, a plant that grows in wet climates. Speaking of his native country, Chen remarks: "Everything there is different, nature, the climate, the colors. My work has changed, and so has the way I perceive Israel today. What I once considered to be green no longer appears green to me." Attai's homeland is hot and dry, without the seasonal changes found in Europe. The new landscapes he has become acquainted with have introduced him to diverse botanical forms, which have enriched both his perception of nature and his art. After *Forgotten Things*, Chen was ready to reconsider the classical goldsmithing techniques of soldering and mounting and to develop alternative work methods; he also stopped using precious metals, a decision that led to the creation of the series *Compounding Fractions* (2012) the year he graduated from the Munich Academy. These pieces of jewelry are mainly made of cardboard and strips of paper that were hardened and glued together.

The paper strips are all recycled; they are taken from old books or newspapers,

treated with glue, cut into irregular flakes, and then bent and stylized. Strung and stuck together, they constitute the raw material for necklaces and brooches. Their compositions are reminiscent of organic deposits, as well as of leaves and flowers. Chen draws inspiration from his direct contact with the material, its feel and emotional charge. In this context, the creative flow is arbitrary, and allows for random occurrences. Chen's intention is to resuscitate plant life by appealing to the senses and giving visual form to its power and beauty, without imitating or idealizing it. He creates structures that resemble sprawling tree fungus colonies or wilted foliage that appears brittle and petrified. The turbulence of nature is captured in his structures as if in a snapshot. Serving as a reminder of the fleeting nature of life and its cyclical recurrence, Chen's compositions are melancholic evocations of transiency.

In his recent works, Chen uses found objects made of wood, bone, plaster, paper, or wire — mostly fragments of debris whose origins are unknown. Assembled together, they form small-scale, non-representational sculptures that can still be understood as jewelry, but may just as well be viewed as wearable objects. As pendants, brooches, or rings, they acquire an independent life of their own, which is given expression in organic as well as rudimentary geometric forms. Chen does not alter the character of these materials, and refuses to organize them

into hierarchical structures, as if he wanted to let them speak for themselves. He hardly interferes with their random forms; rather, he brings together several disparate parts to create "purposeless," hybrid structures that are at once meaningful and meaningless, functioning as surfaces for the projection of stories waiting to be explored. They are not meant to depict what we see, but rather to make visible something that remains hidden and unknown.

Chen's "figures" demand to be seen and understood from every possible perspective, and reveal the traces of life; they are not beautiful or sublime, but rather bulky, morbidly colored, seemingly impoverished and without pedigree, descendants of Arte Povera. Their fragile construction requires careful handling by those who wear them. It is their delicacy that constitutes their preciousness.

III

In the contemporary world, millions of people leave their homelands to temporarily or permanently live elsewhere, and artists live and work while constantly probing their identity. As Paul Gauguin asked in one of his best-known paintings: "Where do we come from? What are we? *Where are we going?*" The painful loss experienced after leaving the paradise of childhood, family, and friends becomes a permanent companion, which is just as present as the expectation to create something new.

Ernst Bloch once remarked that “One carries oneself wherever one goes”; life, however, is under constant pressure to change. Attai Chen has given up a part of his early life, and in doing so has gained a new one. The longing remains, yet a previously unknown aspect of his capacity for artistic expression has emerged. The move to a foreign country, the contact with a different culture, and the everyday interactions with people there have mitigated the difficulty, while contributing to an intensive period of creativity and enabling Attai Chen’s artistic personality to reach maturity.

Rüdiger Joppien is an art historian. He served as the curator at the Museum of Arts and Crafts, Hamburg (1987–2011), and has published numerous articles in this field. In 2011, he curated the international jewelry exhibition “Schmuck” in Munich.

The Bird that Wanted to be a Cloud

Otto Künzli

I

Once upon a time there was a woman who broke her arm. She was a passionate goldsmith who could not abstain from making jewelry, and so she kept on working with her left hand, even though her good hand was the broken right one. Yet Barbara, as the woman was called, had the ability to wrest something good even out of the most difficult moments in life. She decided to rise to the challenge, and to find ways of temporarily coping only with her left hand. Beginnings are often difficult and awkward, yet Barbara wanted to share the joy of her new experiences with her friends and colleagues; and so she enticed them to voluntarily forgo the use of their good hand and participate in a joint experiment, in which right-handed jewelers would work only with their left hand, and vice versa.

II

One of the left-handed participants in this experiment was Attai Chen. He fastened a sheet of cardboard onto the workbench, took a sharp knife in his right hand, and

cut an obtuse angle into the cardboard. The cardboard rose slightly along the cut, forming a sharp edge, or ridge. Chen continued to create a series of closely spaced, almost parallel cuts, and observed the results. He varied the depth, angle, direction, and length of each cut. He created short cuts in a pattern resembling scales, as well as straight, long, radial lines resembling fans. He also made single, disorderly, seemingly random cuts. The originally stiff cardboard grew flexible, and could now be bent, arched, and twisted. The gaping cuts revealed the cardboard's wounds. In order to emphasize the difference between the outer "skin" and the internal cuts, Chen applied color to the cardboard surface and then painted and wrote on it before he slid the steel through the cardboard, thus creating an interplay between interior and exterior. A flat surface was transformed into a three-dimensional body and was reincarnated as undulating, rhythmically structured components cut and shaped in different ways to create an endless variety of compositions. In the course of the work process, Chen discovered a new language of forms, a complex vocabulary with an infinite number of possible combinations. Controlled variations, intentional repetitions, and deliberate extensions were constantly added. When his left hand was back in use, the "right hand only" experiment had served its purpose, and was relegated to the past.

III

Munich, summer 2013. The sky is blue. Individual white cumulus clouds are piling up on the horizon. People laugh in the sun, filling their lungs with warm air and its heavy scents. I am in a good mood as well. In the deepest basement of the Pinakothek der Moderne, in the so-called Danner Rotunde, I am missing out on the summer. Yet my mission makes this loss worthwhile. I have the pleasant task of arranging the permanent display of the Danner Foundation's jewelry collection, which is part of the Neue Sammlung International Design Museum in Munich. When this work process ends, 35 display cases will be filled with 296 pieces of jewelry by 139 leading artists from 26 countries.

IV

Attai Chen was among these artists. In a narrow showcase placed against the wall and stretching from floor to the ceiling, I had two of his cardboard works installed at eye level against a shimmering background of grey silk. During my descents in the museum's catacombs, I encountered them several times a day, at times only fleetingly, barely lingering, since there was so much work to do. Yet often I stopped and gazed at the two brooches, fascinated by them anew time and again. And so I want to write about them, and them alone.

V

I could of course have asked Attai Chen about his intention in creating these works, or about what he wanted to express in them. I could let him explain his pieces to me. Yet would that not imply that I mistrusted his ability for artistic expression, the sculptural power of his art? And would it not amount also to a negation of my own perception, integrity, and personal experience? I will thus try to develop my insights based on observation alone.

VI

The free radicals (2011) is a brooch the size of a child's hand. The composition consists of a rather amorphous, cloud-like core surrounded by a wreath of diverging beams. As in an explosion, feathery bundles break out of the thunder field at the center. Flashes of lightening emerge from the smoke. Mighty forces are at work; there is seething, hissing and crashing. The observer may try to take cover, yet does not want to lose sight of the catastrophe. For it is beautiful. The colors are simultaneously bright and dark. Graphite, galena, steel-blue, a sulfurous yellow, mustard, purple, the green of beetle wings, russet, and dusky pink. The dark, sharp lines of the black cardboard support cut through the skin of the individual forms. The apocalyptic fireworks shine with a metallic gloss, a display of vain splendor. New images spring to mind: Does this display herald the

Phoenix brightly rising from the ashes? Are we seeing the wild contortions of courting birds of Paradise? Are these shimmering feathers, a magnificent rosette, or war colors? Is the world exploding into pieces, or is this perhaps an imploding star?

VII

Forgive Me Father for I Have Sinned (2012) hovers like a cloud (in the aforementioned showcase) above *The Free Radicals*. It is a quiet, yet by no means delicate work. The cuts in the dark yellow cardboard are powerful and deep. The sharp contrast between the painted white surface and the wood-colored cardboard, which is accentuated by the black marks on the skin, call to mind the bark of a birch tree. The graphite traces indicate that the material initially bore a drawing before it was distorted. If it were a crumpled piece of paper (another image that comes to mind), we could smooth it out and restore it to its original state. The title — which, incidentally, is borrowed from Damien Hirst — encourages one to speculate further, yet I will not do so; the work speaks for itself. The white color and the cloud-like form appease the gaze only at first sight, for this is neither a cotton ball, nor a falling feather. For all its appeal, this tangled ball, this cracked bark, also has something dark and oppressive about it. It is an impenetrable agglomerate, a rampant form of growth, at once fascinating, alluring,

and threatening. I see a struggle, pain, and desperation. And from deep within, a warm light emerges.

VIII

This is a powerful and beautiful piece of jewelry.

The goldsmith Otto Künzli was born in Zurich in 1948. He holds no BA, MA, or PhD. He served as a professor at the Academy of Fine Arts, Munich (1991–2014), and is an Honorary Fellow of the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem.

ללא כותרת, סיכה, 2010

נייר, צבע, גרפיט, גבס, דבק, פליז ופלדה אלחלד, 115×95×65 מ"מ

Untitled, brooch, 2010

Paper, paint, graphite, plaster, glue, brass, and
stainless steel, 115×95×65 mm





רדיקלים חופשיים (חלק 9), סיכה, 2012
 נייר, צבע, פחם, דבק, כסף, פליז ופלדח אלחוד, 95×55×45 מ"מ
 אוסף מיקה קליין-הופמייר, הילברסום, הולנד

Free Radicals (part 9), brooch, 2012

Paper, paint, coal, glue, silver, brass, and
 stainless steel, 95×55×45 mm

Collection of Mieke Klein-Hofmeijer, Hilversum, Netherlands



Attai Chen

- 1979 Born in Jerusalem
- 2002-06 BFA, Department of Jewelry, Accessories, and Objects, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 2006 Founder of Ziggurat Gallery for Contemporary Jewelry, Jerusalem
- 2007-11 Diplom Meisterschueler under Prof. Otto Künzli, Academy of Fine Arts, Munich
- 2012 Taught workshops in the Jewelry Department, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 2013 Taught workshops in the M. Des. program, Shenkar College of Engineering and Design, Ramat Gan

Selected Solo Exhibitions

- 2012 Galerie Spektrum, Munich (with Doris Betz)
- "Cycle Of Mishaps," Gallery Ra, Amsterdam (with Vered Kaminsky)
- 2013 "Compounding Fractions," Gallery Loupe, New Jersey
- 2014 "Cross Breeding," Gallery Ra, Amsterdam
- "The Andy Prize for Contemporary Crafts," Tel Aviv Museum of Art; curator: Meira Yagid-Haimovici (catalogue)

Selected Group Exhibitions

- 2005 "Adversity," Gallery Ra, Amsterdam
- 2006 "Bezalel 100," Terminal 1, Ben Gurion Airport
- "Artic 08," America-Israel Cultural Foundation, Genia Schreiber Gallery, Tel Aviv University
- "Materials Surrounding the Body," Ha-Chava Gallery of Art and Design, Holon
- 2007 "Heaven and Earth: Israeli Jewelry 4," Eretz Israel Museum, Tel Aviv; curator: Yarom Vardimon (catalogue)
- "Artic 09," America-Israel Cultural Foundation, Genia Schreiber Gallery, Tel Aviv University
- "Out of Framework," Ziggurat Gallery for Contemporary Jewelry, Jerusalem
- 2008 "Twist Again: News from the In-Back," Gallery Funaki, Melbourne
- 2009 "Bezalel, de Jerusalem à Paris," Orangerie du Sénat, Paris
- "International Craft Exhibition," The Museum of Arts & Crafts, Itami, Japan
- "Decadence in Silver Art: International Silver Art Competition," Legnica, Poland
- 2009-10 "Think Tank: Speed," traveling exhibition in Britain, Austria, Germany, and Norway (catalogue)
- 2010 "Sequences - Identities: Israeli Jewelry 5," Eretz Israel Museum, Tel Aviv; curator: Sigal Barkai (catalogue)
- "Bijoux D'Israël: Quatre Artistes," Galerie Hebert, Paris / Cagnes-sur-Mer; curator: Jan-Yves Le Mignot
- "The Power of Copying," Xuzhou Museum of Art, China
- "My Suitcase is My Oyster," Pinakothek der Moderne, Munich

-	"Transit: Jewelry from Israel," Pforzheim Museum of Jewelry, Germany (catalogue)		Awards and Scholarships
-	"Freshly Cut," Gallery Complete, Tel Aviv	2005	Judaica Award, Romi Shapira Fund
-	"Fremde Feder," Kunst.wirt.schaft Galerie, Graz, Austria	2005-06	America-Israel Cultural Foundation Scholarship
-	"Jewelry Unleashed," Museum of Modern Art, Arnhem, The Netherlands	2006	Schneidinger Foundation Grant, Berlin
-	"Neogemo," The Geologic Museum, Ramat Hasharon (catalogue)	-	Lokman Award for Applied Arts, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
-	"Geography," The 2011 Seattle SNAG Conference, Seattle, Washington (catalogue)	2008-10	DAAD academic exchange scholarship, Berlin
2011-12	"Collect," Saatchi Gallery, London; curator: Rosemarie Jäger (catalogue)	2011	Herbert Hofmann Prize for Jewelry Design, Munich
2012	Gallery Loupe, New Jersey, SOFA Design Fair, Park Avenue Armory, New York	-	STIBET Grant, DAAD, Berlin
-	"Unexpected Pleasures: The Art & Design of Contemporary Jewelry," National Gallery of Victoria, Melbourne / The Design Museum, London (catalogue)	-	Oberbayerischer Prize for Applied Arts, Munich
-	"I am Another: Israeli Jewelry 6," Eretz Israel Museum, Tel Aviv; curator: Nirit Nelson (catalogue)	2014	The Andy Prize for Contemporary Crafts, Tel Aviv Museum of Art
-	"Forever Young," Galerie Spektrum, Munich		International Collections
2013	"Naturalienkabinette," Paleontological Museum, Munich	-	Donna Schneier Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York
-	"Paper Art," CODA Museum, Apeldoorn, The Netherlands	-	The International Design Museum, Munich
-	"Collect," Saatchi Gallery, London; curator: Rosemarie Jäger	-	Rotasa Trust Collection, California
-	"The Lunatic Swing," Kunstarkaden, Munich / Gallery Funaki, Melbourne	-	Collection of Sanford and Susan Kempin, New York
-	"Second Smallest Primer," The National Gallery, Christchurch, New Zealand	-	Collection of Susan Grant Lewin, New York
		-	Alice & Louis Koch Collection of Rings, Switzerland

קרמבולאז', סיכה, 2013 (גב)

עץ, נייר, צבע, פליז, כסף ופלדת אלחלד, 120×160×70 מ"מ

Carambolage, brooch, 2013 (back)

Wood, paper, paint, brass, silver, and stainless steel,
120×160×70 mm



קרמבולאז', סיכה, 2013 (חזית)

עץ, נייר, צבע, פליז, כסף ופולדח אלחלד, 120×160×70 מ"מ

Carambolage, brooch, 2013 (front)

Wood, paper, paint, brass, silver, and stainless steel,
120×160×70 mm



מימין: ישו כוכב עליון, ענק לצוואר, 2013

עץ, צבע, פלסטק ועלה זהב, 400×75×50 מ"מ

Right: Jesus Superstar, necklace, 2013

Wood, paint, plastic, and gold leaf, 400×75×50 mm





ענק לבן, ענק לצוואר, 2013

עץ, צבע, גרפיט, כסף, ברזל ואלומיניום, 320×150×60 מ"מ

White Necklace, necklace, 2013

Wood, paint, graphite, silver, iron, and aluminum,

320×150×60 mm









דילוגים עם משדר, ענק לצוואר, 2013

עץ, צבע, כסף, פלסטיק, ברזל, פליז וזהב, 360×240×70 מ"מ

Skipping AH Transceiver, necklace, 2013

Wood, paint, silver, plastic, iron, brass, and gold,

360×240×70 mm



Automaton, brooch, 2014

Wood, paint, silver, plastic, stainless steel,
brass, iron, and paper, 250×110×60 mm

אוטומטון, סיכה, 2014
עץ, צבע, כסף, פלסטיק, פלדח אלחלד, פליז,
ברזל ונייר, 250×110×60 מ"מ

שרידים של פרפר, חליון, 2013
 עץ, צבע, פלסטיק, פליז, פורצלן ופרפר,
 70×60×50 מ"מ

The Remains of a Butterfly, pendant, 2013
 Wood, paint, plastic, brass, porcelain,
 and butterfly, 70×60×50 mm



אולה-בבו, ענק לצוואר, 2014

עץ, צבע, כסף, פלסטיק, פליז, בד וזהב, 380×300×80 מ"מ

Ole-Bebo, necklace, 2014

Wood, paint, silver, plastic, brass, fabric,
and gold, 380×300×80 mm





גלגולו של נסיך-צפרדע, סיכה, 2014

עץ, צבע, כסף, ברזל, פלסטיק, פלדת אלחלד, פליז, אמאיל,

דג, סגסוגת שיבואישי ועלה זהב, 190×130×50 מ"מ

Incarnation of Prince-Frog, brooch, 2014

Wood, paint, silver, iron, plastic, stainless steel, brass, enamel,

fish, Shibuishi, and gold leaf, 190×130×50 mm

Clunkerling, אובייקט, 2013

כסף, נחושת, עץ, קרן, צבע ועלה זהב, 80×100×60 מ"מ

Clunkerling, object, 2013

Silver, copper, wood, horn, paint, and gold leaf, 80×100×60 mm





הוויה מצטברת, סיכה, 2014

עץ, צבע, כסף, פלסטיק, פלדה אלחוד, פליז ונייר, 120×110×60 מ"מ

Cumulative Existence, brooch, 2014

Wood, paint, silver, plastic, stainless steel, brass, and paper,

120×110×60 mm



רוח משוחזרת, אובייקט, 2013

נחושת, עץ, צבע, פליז ונייר, 90×95×70 מ"מ

Reconstructed Spirit, object, 2013

Copper, wood, paint, brass, and paper, 90×95×70 mm



Floatsam and Jetsam, סיכה, 2014

כסף, פלדה אלחלוד, עץ, נחושת, פלסטיק וקרן, 130×65×45 מ"מ

Floatsam and Jetsam, brooch, 2014

Silver, stainless steel, wood, copper, plastic,
and horn, 130×65×45 mm





ללא כותרת, סיכה, 2014
עץ, צבע, כסף, פלדה אלחלוד ופליז, 110×170×50 מ"מ
Untitled, brooch, 2014
Wood, paint, silver, stainless steel, and
brass, 110×170×50 mm



על רגל אחת, סיכה, 2014
כסף, פלדה אלחלוד, ברזל, סגסוגת שיבואישי,
אמאיל ונייר, 170×70×40 מ"מ
In Short, brooch, 2014
Silver, stainless steel, iron, Shibuishi,
enamel, and paper, 170×70×40 mm





ירושה, סיכה, 2013
 עץ, צבע, כסף, פלסטיק, פלדת אלחלד, פליז ואלומיניום,
 120×80×50 מ"מ

Inheritance, brooch, 2013
 Wood, paint, silver, plastic, stainless steel,
 brass, and aluminum, 120×80×50 mm







סיפורו של חזרזיר, ענק לצוואר, 2013
 עץ, צבע, נייר, כסף, אמאיל, פלסטיק, ברזל,
 פליז ובד פשחן, 320×220×80 מ"מ

Piglet's Tale, necklace, 2013

Wood, paint, paper, silver, enamel, plastic,
 iron, brass, and linen, 320×220×80 mm

מסתווה, מנסה להיעשות דג, סיכה, 2013 (חזית)

עץ, צבע, פליז וכסף, 400×120×85 מ"מ

Camouflaged, Trying to Become a Fish, brooch, 2013 (front)

Wood, paint, brass, and silver, 400×120×85 mm







מסתווה, מנסה להיעשות דג, סיכה, 2013 (גב)

עץ, צבע, פליז וכסף, 400×120×85 מ"מ

Camouflaged, Trying to Become a Fish, brooch, 2013 (back)

Wood, paint, brass, and silver, 400×120×85 mm





שרי במחלוקת, סיכה, 2014

עץ, צבע, כסף, פלסטיק, פלדת אלחלד, פליז ואמאיל, 200×110×60 מ"מ

Saturated in Dispute, brooch, 2014

Wood, paint, silver, plastic, stainless steel, brass, and enamel, 200×110×60 mm

ללא כותרת, סיכה, 2014

עץ, צבע, כסף ונייר, 100×30×20 מ"מ

Untitled, brooch, 2014

Wood, paint, silver, and paper, 100×30×20 mm



ללא כותרת, סיכה, 2014

עץ, צבע, כסף, אמאיל, עלה זהב, פרפר ופלסטיק,

80×35×25 מ"מ

Untitled, brooch, 2014

Wood, paint, silver, enamel, gold leaf, butterfly, and plastic, 80×35×25 mm

ללא כותרת, סיכה, 2014

עץ, צבע, כסף, פליז, אדמה וברזל, 125×90×35 מ"מ

Untitled, brooch, 2014

Wood, paint, silver, brass, earth, and iron, 125×90×35 mm

ללא כותרת, סיכה, 2014

עץ, צבע, כסף ונייר, 100×40×25 מ"מ

Untitled, brooch, 2014

Wood, paint, silver, and paper, 100×40×25 mm





ללא כותרת, סיכה, 2014
עץ, צבע, כסף, פלדה אלחלד, פליז, סגסוגת שיבואישי
ופלסטיק, 105×50×35 מ"מ

Untitled, brooch, 2014

Wood, paint, silver, stainless steel, brass,
Shibuishi, and plastic, 105×50×35 mm



אדואר בראון-סקאר, סיכה, 2014
עץ, צבע, כסף, פלדה אלחלד, פליז, אמאיל ואלומיניום,
225×95×45 מ"מ

Édouard Brown-Séquard, brooch, 2014

Wood, paint, silver, stainless steel, brass,
enamel, and aluminum, 225×95×45 mm



ללא כותרת, סיכה, 2014
עץ, צבע, כסף, פלדה אלחלד, פליז ואמאיל,
120×40×40 מ"מ

Untitled, brooch, 2014

Wood, paint, silver, stainless steel, brass,
and enamel, 120×40×40 mm

מימין: כבידה, סיכה, 2009

כסף ופלדה אלחוד, 80×70×30 מ"מ

Right: Gravity, brooch, 2009

Silver and stainless steel, 80×70×30 mm

ראש ניצוד, סיכה, 2009

כסף, ברזל ופלדה אלחוד, 93×57×18 מ"מ

Hunted Head, brooch, 2009

Silver, iron, and stainless steel,

93×57×18 mm









Forgotten Things, nine brooches, 2007-14

Silver, enamel, gold leaf, stainless steel, copper nitrate, and Shibuishi,
52×9×18 – 135×17×23 mm



דברים שכוחים, חשע סיכות, 2007-14
 כסף, אמאיל, עלה זהב, פלדת אלחלד, נחושת ניטרט וסגסוגת שיבואישי,
 18x9x52 - 23x17x135 מ"מ



דברים שכוחים 8, סיכה, 2008
כסף, אמאיל ופלדת אלחלד, 50×80×20 מ"מ

Forgotten Things 8, brooch, 2008

Silver, enamel, and stainless steel, 50×80×20 mm





דברים שכוחים 5, סיכה, 2008
כסף, אמאיל ופלדת אלחלד, 110×12×13 מ"מ

Forgotten Things 5, brooch, 2008

Silver, enamel, and stainless steel, 110×12×13 mm



סלח לי אבי כי חטאתי (חלק 5), סיכה, 2014

נייר, צבע, גרפיט, דבק, כסף, פליז ופלדח אלחלד, 90×50×40 מ"מ

Forgive Me Father for I Have Sinned (part 5), brooch, 2014

Paper, paint, graphite, glue, silver, brass, and stainless steel,
90×50×40 mm

מימין: רדיקלים חופשיים (חלק 4), סיכה, 2012 (גב)

נייר, צבע, פחם, דבק, כסף, פליז ופלדח אלחלד, 105x50x55 מ"מ

Right: Free Radicals (part 4), brooch, 2012 (back)

Paper, paint, coal, glue, silver, brass, and stainless steel, 105x50x55 mm



משמאל: רדיקלים חופשיים (חלק 8), סיכה, 2012 (גב)

נייר, צבע, דבק, כסף, פליז ופלדח אלחלד,

70x45x35 מ"מ

Left: Free Radicals (part 8), brooch, 2012 (back)

Paper, paint, glue, silver, brass, and stainless steel, 70x45x35 mm

משמאל: רדיקלים חופשיים (חלק 4), סיכה, 2012 (חזית)

נייר, צבע, פחם, דבק, כסף, פליז ופלדה אלחוד, 105x50x55 מ"מ

Left: Free Radicals (part 4), brooch, 2012 (front)

Paper, paint, coal, glue, silver, brass, and stainless steel, 105x50x55 mm



מימין: רדיקלים חופשיים (חלק 8), סיכה, 2012 (חזית)

נייר, צבע, דבק, כסף, פליז ופלדה אלחוד,

70x45x35 מ"מ

Right: Free Radicals (part 8), brooch, 2012 (front)

Paper, paint, glue, silver, brass, and stainless steel, 70x45x35 mm



רדיקלים חופשיים (חלק 1), סיכה, 2011
 נייר, צבע, דבק, כסף, פליז ופלדת אלחלד, 50×75×35 מ"מ
 האוסף החדש, המוזיאון הבינלאומי לעיצוב, מינכן

Free Radicals (part 1), brooch, 2011
 Paper, paint, glue, silver, brass, and stainless steel, 50×75×35 mm
 Die Neue Sammlung, the International Design Museum, Munich

רדיקלים חופשיים (חלק 3), סיכה, 2011

נייר, צבע, דבק, כסף, פליז ופלדת אלחלד, 100×73×50 מ"מ

Free Radicals (part 3), brooch, 2011

Paper, paint, glue, silver, brass, and stainless steel, 100×73×50 mm



מימין: ללא כותרת, ענק לצוואר, 2014

נייר, צבע, פחם, דבק וכסף, 205×150×73 מ"מ

Right: Untitled, necklace, 2014

Paper, paint, coal, glue, and silver, 205×150×73 mm







- "תענוגות בלתי צפויים: אמנות ועיצוב של תכשיטים עכשוויים", הגלריה הלאומית של ויקטוריה, מלבורן / מוזיאון העיצוב, לונדון (קטלוג)
- "אני אחר: תכשיט ישראלי 6", מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב; אוצרת: נירית נלסון (קטלוג)
- "צעיר לנצח", גלריה ספקטרום, מינכן
- "טרנזיט: תכשיטים מישראל", בית הצורף בוילה בנגל, הנאו, גרמניה
- 2013 "חדר הפלאות: מן הטבע", המוזיאון לפליאונטולוגיה, מינכן
- "אמנות נייר", גלריה קודה, אפלדורן, הולנד
- "אוספים", גלריה סאצי, לונדון; אוצרת: רוזמרי ייגר
- "סווינג לאור ירח", אכסדרת האמנות, מינכן / גלריה פונאקי, מלבורן
- "השני הכי קטן", הגלריה הלאומית, כרייטצ'רץ', ניו-זילנד

פרסים ומלגות

- 2005 פרס יודאיקה, קרן רומי שפירא
- 2005-06 מלגת קרן תרבות אמריקה-ישראל
- 2006 מלגת קרן שניידנגר, גרמניה
- מלגת לוקמן לעידוד היצירה בחוסם היודאיקה, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
- 2008-10 מלגת DAAD לחילופין אקדמיים, ברלין
- 2011 פרס הרברט הופמן לעיצוב תכשיטים, מינכן
- מלגת STIBET, DAAD, גרמניה
- 2012 פרס אוברבאירישה לאמנויות שימושיות, מינכן
- 2014 פרס אנדי לאומנויות עכשוויות, מוזיאון תל-אביב לאמנות

משמאל: ללא כותרת, ענק לצוואר, 2013

נייר, גרפיט, צבע, דבק, כסף וזהב, 320×280×35 מ"מ

Left: Untitled, necklace, 2013

Paper, graphite, paint, glue, silver, and gold, 320×280×35 mm

עתי הן

1979	נולד בירושלים	-	"ארטיק 9: הזוכים בפרסי קרן תרבות אמריקה-ישראל", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב
2002-06	לימודים לתואר ראשון במחלקה לצורפות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים	-	"מחוץ למסגרת", גלריה זיגוראט לצורפות עכשווית, ירושלים
2006	מקים את גלריה זיגוראט לצורפות עכשווית, ירושלים	2008	"Twist Again: News from the In-Back", גלריה פונאקי, מלבורן
2007-11	לימודי צורפות בזכוכית (Diplom Meisterschüler) אצל פרופ' אוטו קונצלי, אקדמיה לאמנויות יפות, מינכן	2009	"בצלאל: מירושלים לפרז", האורנז'רי, פרז
2012	מעביר סדנאות במחלקה לצורפות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים	-	"תערוכה בינלאומית לאומנויות", מוזיאון לאמנויות ואומנויות, איטאמי, יפן
2013	מעביר סדנאות בחוכנית לתואר שני, שנקר בית הספר הגבוה להנדסה ועיצוב, רמת-גן	2009-10	"דקדנס באמנות הכסף: תחרות בינלאומית לצורפות", לגניצה, פולין
			"טנק חשיבה: מהירות", תערוכה נודדת בבריטניה, אוסטריה, גרמניה ונורבגיה (קטלוג)
		2010	"רצפים - זהויות: תכשיט ישראלי 5", מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב; אוצרת: סיגל ברקאי (קטלוג)
2012	גלריה ספקטרום, מינכן (עם דוריס בץ)	-	"תכשיטים מישראל: ארבעה אמנים ישראליים", גלריה אָפֶר, פרז / קאנייה-סור-מר; אוצר: ז'אן-איב דה-מיניו
-	"מחזור הפגומים", גלריה Ra, אמסטרדם (עם ורד קמינסקי)	-	"אמנות ההעתקה", מוזיאון שוז'ו לאמנות, שוז'ו, סין
2013	"שברים מורכבים", גלריה לופ, מונטקלייר, ניו-ג'רזי	-	"חיי במזודה", פינוקוטקה מודרנה, מינכן
2014	"הכלאות", גלריה Ra, אמסטרדם	-	"טרנזיט: תכשיטים מישראל", מוזיאון פורצהיים לתכשיטים, פורצהיים, גרמניה (קטלוג)
-	"פרס אנדי לאומנויות עכשוויות", מוזיאון תל-אביב לאמנות; אוצרת: מאירה יגיד-חיימוביץ' (קטלוג)	2011	"מן המכבש", גלריה קומפליט לתרבות ופנאי, תל-אביב
		-	"נוצה זרה", גלריה Kunst-wirt.schaft, גראץ, אוסטריה
2005	"Adversity", גלריה Ra, אמסטרדם	-	"תכשיטים ללא רסן", מוזיאון לאמנות מודרנית, ארנהם, הולנד
2006	"מאה לבצלאל", טרמינל 1, שדה התעופה בן-גוריון	-	"ניאוגמו", המוזיאון הגיאולוגי, רמת-השרון (קטלוג)
-	"ארטיק 8: הזוכים בפרסי קרן תרבות אמריקה-ישראל", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב	-	"גיאוגרפיה", תערוכת כנס SNAG (חברת הצורפים של צפון אמריקה), סיאטל, וושינגטון (קטלוג)
-	"חומר בסביבת הגוף", גלריה החווה לעיצוב ואמנות, חולון	2011-12	"אוספים", גלריה סאצי, לונדון; אוצרת: רוזמרי ייגר (קטלוג)
2007	"שמים וארץ: תכשיט ישראלי 4", מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב; אוצר: ירום ורדימון (קטלוג)	2012	גלריה לופ, ניו-ג'רזי, ביריד SOFA, בניין הארמוני, ניו-יורק





סלח לי אבי כי חטאתי (חלק 3), סיכה, 2012 (גב)

נייר, צבע, גרפיט, דבק, כסף, פליז ופלדח אלחלד, 80×45×45 מ"מ

Forgive Me Father for I Have Sinned (part 3), brooch, 2012 (back)

Paper, paint, graphite, glue, silver, brass, and stainless steel, 80×45×45 mm

מפוארת, או צבעי מלחמה? האם עולמנו הוא שעומד להתפוצץ לרסיסים או שמא זהו כוכב הקורס לתוך עצמו?

VII

סלח לי אבי כי חטאתי (2012) מרחפת כענן (באותה ויטרינה) מעל רדיקלים חופשיים. זו עבודה שקטה אך בשום פנים ואופן לא עדינה. החתכים שנחרצו בקרטון התירס, בצהוב כהה, רבי-עוצמה ועמוקים. כמו מבעד לקליפת עץ הליבנה, הניגוד החד שבין פני השטח הלבנים לבין הגוון העצי של הקרטון בולט ומודגש אף יותר באמצעות סימנים שחורים על פני העור. עקבות הגרפיט מצביעות על רישום או כתובת שהיתה על החומר בטרם עוות. אם היה זה נייר מקומט (גם דימוי זה עולה על הדעת), היינו יכולים להחליק אותו ולהחזירו למצב המוצא של החומר בטרם קומט. הכותרת – השאולה, דרך אגב, מדמיאן הירסט – שולחת להשערות אחרות. אבל לא אעשה זאת. העבודה מדברת בכוחות עצמה. הצבע הלבן והצורה דמויית הענן משרים רוגע רק במבט ראשון. אין זה כדור צמר-גפן, ואף לא נוצת פוך הנשמטת מעדנות; עם כל צורתה שובת העין, יש בפקעת המפותלת הזאת, בקליפה העצית, משהו אפל ומעיק. זהו גבב גושי בלתי חדיר או צמיחה פראית, דבר-מה מרתק, מושך ומאיים. אני רואה מאבק, כאב וייאוש, ומתוך התהום בוקע אור חם.

VIII

התכשיט הזה, רבי-עוצמה ויפה.

אוטו קונצלי, צורף, נולד בציריך ב-1948. נטול תואר ראשון, שני או שלישי. פרופסור במחלקת לצורפות באקדמיה לאמנויות יפות, מינכן (1991-2014) ועמית כבוד של בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים.

לפעמים כבדרך אגב, בלי להשתהות, כי עוד רבה המלאכה. אך פה ושם אני נעצר ומתבונן בשתי הסיכות שוב ושוב במבט בוחן, ופעם אחר פעם הן שובות את לבי. לכן אכתוב כאן עליהן, ועליהן בלבד.

V

יכולתי כמובן לשאול את עתי חן למה התכוון בעבודותיו או מה ביקש להביע באמצעותן. יכולתי לבקש ממנו הסבר. אך האם לא היה עולה מכך אי-אמון בכוח הפלסטי-פיסולי של מבעו האמנותי? ולהפך: האם לא היה הדבר מתפרש כאזלת ידי-שלי, כמי שחושש להסתמך על מה שרואות עיניו ומפקפק ביושר כוונותיו ובנסיגונו האישי? לכן אנסה להגיע לתובנות מתוך צפייה בלבד.

VI

רדיקלים חופשיים מ-2011 היא סיכה שגודלה כגודל כף ידו של ילד. במרכז הקומפוזיציה נראה גרעין אמורפי, דמוי ענן, שסביבו זר קרניים רדיאלי. כמו בפיצוץ, אלומות נוצתיות פורצות החוצה מתוך שדה הרעמים שבמרכז וברקים מבליחים מן העשן. כוחות אדירים גועשים כאן, מבעבעים, רותחים, מתנגשים. הצופה נדרך אולי, חושב לתפוס מחסה, אך ממאן להסיר את עיניו מן המראה הקטסטרופלי, כי הוא יפה. הצבעים בוהקים וקודרים בעת ובעונה אחת: גרפיט, גאלנה, כחול הפלדה, צהוב הגופרית, חרדל, ארגמן, ירוק של כנפי חיפושית, אדום חלודה, ורוד עתיק. חומר הבסיס, הקרטון השחור, חותך בקווים כהים וחדים את עור הצורות הבודדות. זיקוקין אפוקליפטיים מזדהרים בברק מתכתי, מציגים הדר רהבתני. דימויים חדשים עולים בעיני רוחי: האם אנחנו מתבשרים כאן על הפניקס העולה ברובה-הוד מן האפר? האם אנחנו חוזים במחול הכלולות של ציפורי גן עדן? האם אלה נוצות מנצנצות, רוזטה

ההבדל בין העור החיצוני לבין החרצים הפנימיים צבע חן את פני השטח ואז צייר וכתב על הקרטון לפני שהשחיל לתוכו את הפלדה. נוצר משחק גומלין בין פנים וחוץ. מישור שטוח הפך לגוף תלת־ממדי והתגלגל במבנים גליים, מפותלים, מקצביים. צירופים מגוונים של החלקים, שכל אחד מהם היה חתוך ומעוצב בצורות שונות, יצרו אינספור קומפוזיציות. תוך כדי עבודה גילה חן לעצמו שפת צורות חדשה, אוצר מלים עשיר המאפשר להפיק מתוכו אינספור הרכבות. וריאציות ממושטרות, חזרות מכוונות והרחבות מתוכננות נוספו מפעם לפעם, וכאשר ידו השמאלית חזרה להשתתף במלאכה הניסויי כבר השיג את מטרתו: "רק בימין" היה לנחלת העבר.

III

מינכן, קיץ 2013. השמים כחולים. ענני קומולוס לבנים בודדים מסתמנים באופק. האנשים מפנים אל השמש פנים מחייכות, ממלאים את ריאותיהם באוויר החם ובניחוחותיו הכבדים. גם אני שרוי במצב רוח מצוין. בתוך מה שנקרא "רוטונדה דאנר", במרתף העמוק ביותר של הפינקוטה מודרנה, אני מחמיץ את הקיץ, אך המטרה מצדיקה זאת. הוטלה עלי המשימה הנעימה לארגן את תצוגת הקבע של אוסף התכשיטים של קרן דאנר באוסף החדש של המוזיאון הבינלאומי לעיצוב במינכן. כשתסתיים העבודה יוצגו כאן, ב־35 תיבות תצוגה, 296 תכשיטים של 139 אמנים מ־26 ארצות, העידית שבעידית.

IV

עתי חן הוא אחד מאותם אמנים. בוויטרינת קיר צרה הנמתחת מרצפה עד תקרה, אני מציב שתיים מעבודות הקרטון שלו בגובה העיניים, על רקע משי אפור מבריק. במהלך שהותי בקטקומבות של המוזיאון אני חולף על פניהן כמה פעמים ביום,

הציפור שרצתה להיות ענן

אוטו קונצלי

I

היתה פעם אשה ששברה את זרועה. היא היתה צורפת בלב ונפש, ומשום כך לא יכלה ולא רצתה לוותר על יצירת תכשיטים. לא היה פשוט לעבוד עם היד השמאלית בלבד, כי היד הימנית שנשברה היתה היד הטובה שלה. אבל ברברה, זה היה שמה של האשה, כמעט תמיד הצליחה למצוא משהו טוב במצבים העגומים ביותר. היא החליטה להתמודד עם האתגר ולטכס דרכים לתפקד, עד החלמתה, תוך שימוש בידה השמאלית בלבד. כל ההתחלות קשות, אך ברברה חפצה לחלוק את שמחת ההתנסויות החדשות עם חבריה ועמיתיה למקצוע. היא הציעה להם להשתתף בניסוי משותף שבו כל אחד מהם יוותר מרצון על השימוש בידו הטובה. המיזם נקרא, לימניים שבחבורה, "רק בשמאל", ולשמאליים שבחבורה, "רק בימין"!

II

אחד המשתתפים השמאליים היה עתי חן. הוא הידק יריעת קרטון לשולחן העבודה, גטל סכין חדה בידו הימנית וחתך זווית קהה בקרטון. הקרטון התרומם מעט לאורך החתך ויצר שפה חדה, מצוק. במרווחים דקים, כמעט מקבילים זה לזה, חתך חן חריץ אחר חריץ וצפה במתרחש. הוא גיוון את עומק החיתוכים, את זווית החיתוך, כיוונו ואורכו. הוא עשה חתכים קצרים בדגם קשקשים וגם חתכים ארוכים ומעגליים ליצירת מעין מניפה. הוא הוסיף וחתך בקרטון גם ללא סדר, כמו באקראי. הקרטון הקשיח התגמש והחל מתמסר לכיפוף, לקיפול ולעיבוד. החתכים נפערו והקרטון הציג את פצעיו. כדי להדגיש את



סלח לי אבי כי חטאתי (חלק 3), סיכה, 2012 (חזית)

נייר, צבע, גרפיט, דבק, כסף, פליז ופלדח אלחוד, 80×45×45 מ"מ

Forgive Me Father for I Have Sinned (part 3), brooch, 2012 (front)

Paper, paint, graphite, glue, silver, brass, and stainless steel, 80×45×45 mm

ה"פיגורות" של חן דורשות להיראות ולהיות מובנות מכל זווית אפשרית. הן מציגות עקבות של חיים; הן אינן יפות או נשגבות אלא בעיקר מגושמות, עכורות צבעים, דלות למראה וחסרות ייחוס, נצרים רחוקים ל"ארטה פוברה". ההבניה השברירית קוראת למגע עדין וזהיר של העונדים אותן, והעדינות השברירית הזאת היא שמחוללת את טבען יקרה-הערך.

III

תופעה המשותפת כיום למיליונים ברחבי העולם: אנשים עוזבים את ארצות מוצאם, באופן זמני או קבוע; אמנים חיים ופועלים מתוך בחינה חוזרת ונשנית של זהותם. פול גוגן שאל באחד מציוריו המפורסמים: "מנין באנו? מה אנחנו? לאן אנו הולכים?" המועקה הכואבת של עזיבת גן עדן של שנות הילדות, המשפחה והחברים היא בת-לוויה קבועה לא פחות מן הציפייה לחדש. ארנסט בלוך אמר פעם, "לאן שלא נלך, אנחנו סוחבים אתנו את עצמנו" – ובכל זאת החיים מצויים בלחץ בלתי פוסק לחדש ולשנות. עתי חן ויתר על משהו מחייו המוקדמים – ואולי לכן זכה בחיים חדשים. הגעגועים נותרו בעינם, אבל היבט שלא הכיר קודם לכן בקע מתוך כישוריו האמנותיים. מעבר לארץ זרה, חיים בתרבות שונה – יחסי הגומלין היומיומיים עם האנשים שם הקלו על הקושי, תמכו בתקופה של יצירה אינטנסיבית ואיפשרו לאישיותו האמנותית של עתי חן להגיע לכלל בשלות.

רודיגר יופיאן, חוקר תולדות האמנות ואוצר לאמנות ועיצוב מודרני במוזיאון לאמנויות ואומנויות, המבורג (1987-2011), פרסם מאמרים רבים בתחום. ב־2011 אצר את תערוכת התכשיטים הבינלאומית "Schmuck" במינכן.

ואז מעובדות ומעוצבות. הפתיתים, המושחלים ומוצמדים אלה לאלה, משמשים חומר גלם ליצירת מחרוזות וסיכות בקומפוזיציות המזכירות משקעים אורגניים, אבל גם עלים ופרחים. ליצירתן חן שואב השראה ממגע ישיר עם החומר, מן האופן שבו הוא "מרגיש" ומן התנופה הרגשית האצורה בו. הזרימה היצירתית שרירותית ומאפשרת אקראיות. כוונתו של חן היא להחיות מחדש, באופן חושי-חושני, את חיי הצמחים – אבל זאת בלי לחקות את הטבע ובלי לעשות לו אידיאליזציה, אלא רק תוך הצרנה חזותית של כוחו ושל יופיו. הוא יוצר מבנים הנראים כמושבות מתפשטות של פטריות עץ או כעלווה כמושה ופריכה, הנדמית כאילו התאבנה. סחף הטבע נלכד במבנים הללו כמו בתצלום חטף – תזכורת לטבעם החולף של החיים החומקים ולהישנותם המחזורית. הקומפוזיציות של חן הן אֶזֶכּוּרִים מלנכוליים להיותנו בני תמותה, לחלוף הזמן ולמחזור הנצחי של צמיחה וקמילה.

בעבודותיו מן הזמן האחרון חן משתמש בחומרים וחפצים מצויים – עץ, עצם, גבס, נייר, תיל, ובעיקר פסולת ממקורות לא ידועים. בהרכבתם יחד הם מניבים פסלים לא ייצוגיים בקנה-מידה קטן, שאפשר עדיין להבינם כתכשיטים אבל בהימנעות גם כאובייקטים הניתנים לענידה. כתליונים, סיכות או טבעות הם מפתחים חיים עצמאיים, שמוצאים ביטוי לא רק בצורות אורגניות אלא גם בצורות-יסוד גיאומטריות. חן לא משנה את אופי החומרים ונמנע מלארגנם במערכים היררכיים, כאילו כדי לתת להם לדבר בשם עצמם. הוא כמעט לא מתערב בצורה האקראית של החומרים; במקום זאת הוא מבקש לצרף יחד כמה חלקים נפרדים ליצירת מבני כלאיים "חסרי תכלית", שהם חסרי-פשר וריב-פשר בעת ובעונה אחת ומשמשים אותו כמשטחים להשליך עליהם כל מיני סיפורים שלחקרם יש לרדת. אין בהם כדי לתאר משהו קיים, אלא כדי להביא לכדי נראות דבר-מה שעודנו בלתי ידוע ונסתר.

על תופעות טבע: חן עבד בה עם אלמנטים כמו-טבעיים, שאותם המיר באמצעים דיגיטליים לקבצי מחשב שהוצגו על גבי סיכה בעלת מסך דיגיטלי – מהלך שזימן מפגש בלתי צפוי לאלה השקועים כל כך בעולם הווירטואלי עד כי אינם רואים עוד את הטבע. בסדרה הראשונה שיצר במינכן, דברים נשכחים (2007-10), איתר חן את הכוחות הטבעיים בחלקיקים הקטנים ביותר של ענפים וורדים. ממש כשם שאדם הוא אדם גם כשהוא מושפל ומוכה, ענף נשאר ענף גם בלי העלווה הדקורטיבית. כמה מחלקי הענפים מעוותים, חתוכים ויבשים למראָה, אבל הכוח להתפתח ולצמוח מוצא את ביטויו אפילו בהסתעפות הענפים הקטנה ביותר, כאשר פוטנציאל הגדילה הטבוע בחומר מנצח.

הנגיעה באחד מתכשיטיו של חן מזכירה לי את מגעו של אוזב, צמח הצומח בסביבות הרטובות יותר של צפון כדור הארץ. על ארץ מוצאו אומר חן: "הכל שם שונה – הטבע, האקלים, הצבעים. עבודתי השתנתה, וכך גם האופן שבו אני רואה כיום את ישראל. מה שפעם החשבתי כירוק, כבר אינו נראה לי ירוק כלל וכלל". ישראל היא ארץ חמה ויבשה יחסית, וחילופי העונות בה שונים מאלה שבאירופה. בנופים החדשים שאליהם נחשף התוודע חן למגוון חדש של צורות וחיים צמחיים, תהליך שבסופו של דבר גיוון גם את מבטו על הטבע ואת אמנותו. אחרי דברים נשכחים, חן היה נכון לשים מאחורי גבו את טכניקות הצורפות הקלאסיות של הלחמה ושיבוץ לטובת פיתוח שיטות עבודה חלופיות; הוא החליט שלא להשתמש עוד במתכות יקרות לתכשיטיו, מה שהוביל ליצירת הסדרה שברים מורכבים (2012) בשנה שבה סיים את לימודיו באקדמיה במינכן. עבודות אלה עשויות בעיקר מקרטון ורצועות נייר, שהוקשו והודבקו אלה לאלה.

רצועות הנייר הן תוצר של תהליך מחזור; הן נלקחות מספרים או מעיתונים ישנים, מטופלות בדבק, נחתכות לפתיתים בצורות בלתי סדירות,

חזרו בזמן מן התערוכה "שברים מורכבים" בניו ג'רזי. לעבודותיו מן הזמן האחרון, החולקות צורה וחומרים משותפים, קורא חן הכלאות ועניינן הפריה הדדית, מיוזג של ניגודים ומגע בין גופים וחומרים שונים. ב-בזמן הסדרה אומרת משהו על תנועה עולמית באמנות הצורפת, גישות המבקיעות מן הפריפריה אל המרכז כשבאמתחתן קשת שלמה של השפעות וגירויים.

המונחים הללו נשאבים ממודל סוציולוגי ואנתרופולוגי העוסק בהידלדלות המרכז לטובת השוליים. המרכזים הוותיקים של תרבות המערב מאבדים ממשקלם ההגמוני, והדבר משתקף גם באמנות הצורפת העכשווית. הנוכחות בזירה הבינלאומית של מספר הולך וגדל של ארצות לא אירופיות, שרבות מהן נושאות מורשת של ציוויליזציות עתיקות, מעלה על סדר היום נושאים ומהלכים אסתטיים חדשים, ובכלל זה שימוש בחומרים בלתי מוכרים.

בכיתת הצורפת באקדמיה במינכן פגש חן סטודנטים זרים נוספים. כיתת הצורפת בראשות אוטו קונצלי היתה במשך שנים כור היתוך לכשרונות אמנותיים מכל רחבי העולם. סטודנטים ממזרח אסיה התרועעו שם עם עמיתים צעירים מגרמניה ומסקנדינביה. קונצלי ידוע בחירות הרבה שהוא מותיר בידי הסטודנטים שלו בביצוע המשימות המוטלות עליהם; בראש ובראשונה הוא מעודד בהם פתיחות להווה ואמונה בדרך הייחודית של כל אחד ואחת מהם. בשביל "מְשַׁחַר" כמו עתי חן, הדרך הקשה הזאת הוכיחה את עצמה, בסופו של דבר, כאתגר אידיאלי.

II

ה"תכשיטים" שיוצר עתי חן בעשור האחרון נוגעים בטבע. כבר הסדרה אשליית החומר, עבודת הגמר שלו בבצלאל מ-2006, מציגה מבט רגיש ומורכב

"אני הי בין שני עולמות":

מהשבות על העבודה

של אמן הצורפת עתי חן

רודיגר יופיאן

I

כבר ביציאתי הראשונה מהסטודיו של עתי חן במינכן, ידעתי שאכתוב עליו. עוד לפני שהגעתי הוא ערך לכבודי תצוגה מתכשיטיו על שולחן לבן, כדי להעניק לי מבט כולל על עבודתו בזמן האחרון, כמו כדי לומר: כזה אני וכך אני עובד. נכון, בהתחלה הייתי מהוסס; גיליתי אמנם סקרנות לגבי עתי חן, שכבר ידעתי מעט על עבודתו והתכתבתי איתו אך מעולם לא פגשתי קודם לכן. הרגע הראשון היה מכריע: מחוות האירוח הנדיבה של חן, קולו העדין, ארשת פניו ותנועותיו – כל אלה מעוררים אמון מידי; השתכנעתי שאני פוגש אדם נהדר.

חן סיפר לי על הרקע שלו, על השנה שעברה עליו בקיבוץ, על הכשרתו כצורף, לימודיו באקדמיה בצלאל בירושלים והחלטתו ב-2007 ללמוד אצל אוטו קונצלי באקדמיה במינכן, כדי להתנסות בעוד כיוון וענף של אמנות הצורפת. מסתבר שהחלטה זו הוכיחה את עצמה מבחינתו, והסתכמה בלא פחות מזניחה של עבודתו הקודמת כצורף "קלאסי" ופנייה לדרך חדשה אל מחוץ חפץ לא נודע.

באביב 2013 ביקשתי מעתי חן להשתתף בתערוכה שאצירי – אך השתתפותו התבטלה מאחר שכמה מן העבודות שהתכוון להציג בה לא



רדוקציה, טבעת, 2014

עץ, צבע, כסף, פלסטיק ונייר, 100×70×70 מ"מ

Reduction, ring, 2014

Wood, paint, silver, plastic, and paper,

100×70×70 mm

ללא כותרת, חליון, 2009

כסף, אמאיל, ברזל, בד פשתן, נחושת ניטרט ועלה זהב, 102×62×26 מ"מ

Untitled, pendant, 2009

Silver, enamel, iron, linen, copper nitrate,
and gold leaf, 102×62×26 mm



ראש ניצוד, סיכה, 2009

כסף, ברזל ופלדת אלחלד, 93×57×18 מ"מ

Hunted Head, brooch, 2009

Silver, iron, and stainless steel, 93×57×18 mm

רדוקציה, טבעת, 2014

עץ, צבע, כסף, פלסטיק ונייר, 100×70×70 מ"מ

Reduction, ring, 2014

Wood, paint, silver, plastic, and paper,
100×70×70 mm





D9, סיכה, 2010

עץ זית, כסף ופלדת אלחלד, 80×50×10 מ"מ

אוסף סוזן וסנפורד קמפין, ניו-יורק

D9, Brooch, 2010

Olive wood, silver, and stainless steel, 80×50×10 mm

Collection of Susan and Sanford Kempin, New York

אבל בקצוות, האל־זמן מתהווה בזמן מסוג שונה. כדברי חן, "מעניינת אותי האסתטיקה שמאפיינת את התחושה של הרגע לפני, משהו בתהליך, במחזור. יש בזה משהו נורא עצוב אבל גם אופטימי מאוד".² ההתייחסות הזאת לזמן ייחודית לחן ומסמנת את השתייכותו הכללית לזמן הצורפות העכשווית.

עבודה על הקצה עשויה להיות אתר של קסם, שהרי הקצוות הם לא־מקומות, המאפשרים הפצה של קולות חדשים והחלפה של קודים תרבותיים. באמצעות משחק במורכבויות של סגנון וכוונה, ההבדל וההכלאה מודגשים ואף מוצאים את מקומם. היופי המטריד והמסקרן הקורן מעבודתו של חן, הוא מה שגורם לך להפנות תשומת לב לקצוות הקשים שעליהם כולנו חיים, לספקות שמקננים בתודעת כל אחד ואחת מאתנו בשאלת הזהות והשתייכות.

סוזן קוהן, דוקטור לתיאוריה של האמנות, היא צורפת אוסטרלית עכשווית, מעצבת, אוצרת וכוחבת. היא מנהלת את "סדנה 3,000" ומיוצגת על־ידי גלריה אנה שוורץ, מלבורן.

היא גם חותרת לעשות מחדש את המקום שאליו היא משתייכת. זה מה שמזין את תימת ה"התחדשות באמצעות חזרה", השזורה כחוט השני בעבודתו של חן. רבות מעבודותיו הן כמו מחוות או מבנים אורגניים, שנותנים תחושה כי ימשיכו להשתנות גם תוך כדי ענידתם והתבלותם.

כל יוצר רוצה למצוא את קולו האישי בעולמנו המשתנה. עשייה היא דרך ליצור לעצמך קול, פעם אחר פעם מחדש. אבל מציאת הקול שלך היא גם עטיית אי־נראות מסוימת. אולי קשה להבחין בזהות־X הזאת, אך הקושי הוא חלק מהעבודה. הקול הנמצא תוך כדי השתייכות, הוא בעת ובעונה אחת קול יחיד וערוב רבגוני של קולות, כאשר הערוב פותח פתח לחליפין פעילים בין ה"שלי" ל"שלנו". ההשתייכות מתרחשת לא רק בסדר־גודל מקומי אלא גם במונחים של קהילה מקיפה יותר.

החיפוש הזה פירושו עבודה בין וליד הגבולות החיצוניים של חומרים, צורות וסמלים. חן ממיר זהב לדימויים דיגיטליים המוקרנים על סיכה שהיא מין מסך קטן; הוא חונט סרדינים ממשיים בזהב של ממש; הוא מְבִנֵה מחרוזות משוכללות מנייר ממוחזר. חן מתנועע בכוונה תחילה בין הקצוות החיצוניים של דברים: מה"ממשי" אל ה"וירטואלי", מזהב לנייר, מהתערבויות פוליטיות במצוהר אל ניסויים פורמליים בתכלית (אבל רק לכאורה).

על פני השטח, עבודתו הנוכחית מתייחסת ישירות לשפה הממוסדת של הצורפות העכשווית, ולפיכך קולה מזוהה מיד במונחי הקהילה וכחלק ממנה. ב־זמן אי־אפשר להימנע מחדש שמשוה אחר, הרבה פחות מובחן וודאי, מבעבע מתחת לפני השטח. דומה שהבעבוע הזה הוא מין קבוע בעבודתו של חן, שבאמצעותו עולה לפתע, מתוך מחזורים של דומות, הבדל בלתי צפוי. פתרון לרעיון כלשהו עם מהלכים בעולם הממשי, עשוי להתפרש כשחרור הפונקציה האל־זמנית של הצורפות ככוח בשירות השתייכות.

2. יובל סער, "עתי חן מעצב את הנצח", הארץ, 7.5.2013.

בְּקֶצֶה

סוזן קוהן

אובייקט פתייני, אלא כזה שמצליח להיות פוליטי בלי להיות דידקטי. העבודה מצויה בתוך שבין כישורי העשייה לבין המקום שבו העשייה מתרחשת ומגלמת את המאבק להשתייך. היא דוגמת מתוך הנוף שבתוכה היא נעשית, וההתנסות או המהלך השלם של העשייה ניזונים ושואבים מהכרתו של העושה (גם אם אינו מודע) הער למקום העשייה. ומקום העשייה הנדון כאן מפולג, אנטגוניסטי, הרסני, אך לא פחות מכך יצירתי. במסורת, עץ היות מסמל שלום: היונה חוזרת לתיבת נוח ועלה זית במקורה. האירוניה שבייצור פריט מותרות, סיכה העשויה מכסף, בצורה כזו ומחומר כזה במקום כזה, לא יכולה להיות צורבת יותר.

עבודה פוליטית מדי עלולה לקבור את יוצרה, ועדיין, אף יוצר לא יכול להתעלם משאלת השייכות. אולי מסיבה זו עתי חן מדבר כיום במונחים של "הכלאה". ההכלאה הזאת (היברידיזציה, אפילו בריאה של בני תערובת) כרוכה בערבוב פיסות וחלקיקים מכל מיני סוגים בכל מיני מישורים: חומריים, צורניים, סמליים. במסורת הצורפית העכשווית, המהלך הזה עשוי להתייחס לאיסוף והתמרה של שיירים זנוחים מפה ומשם ליצירת צורות חדשות, שבעצמן נושאות רמזים להיכחדותן הבלתי נמנעת בסופו של תהליך.

חן אומר שהוא "מחפש אזור תווך או טריטוריה-X איפשהו בין האינטימי והמצוי, הפיגורטיבי והמופשט, המלאכותי והטבעי".¹ אמנות העשייה היא תמיד משא-ומתן על שייכות, כאשר שייכות היא תחושה שאתה מהווה חלק ממהו. זו הרגשה שעשויה לעטות צורה בעצם הכמיהה להיות משהו, או בעצם ההחלטה לגבי מה שאינך או מה שאינך רוצה להיות. אתה עשוי לחשוב, תהיה אשר תהיה, שעדיף לך (ואולי בדיוק להפך) להיות במקום אחר. לכן, אם עשייה היא משא-ומתן על שייכות,

אנשים עושים דברים במטרה להשתייך, אך מה קורה כאשר השייכות כשלעצמה מועמדת בסימן שאלה? מי שבוחר, למשל, לעבוד באוסטרליה, פועל הרחק מן המרכז, בקצה העולם. כאן שייכות היא כבר-תמיד בסימן שאלה. אפשר להשליך מכאן גם על ישראל, שיושבת בקצה אירופה. גם בה שייכות היא תמיד בסימן שאלה, אמנם באופן שונה בתכלית. לא זו בלבד שישראל היא פריפריה, אלא שגם לה יש פריפריה מייסרת משלה, פלסטיין. עבודתו של עתי חן בוקעת בדיוק מתוך השאלה הזאת: כיצד להשתייך וכיצד לפעול בתוך ומתוך המקום כפול-הקצוות הזה.

העבודה הראשונה של חן שמשכה את תשומת לבי היתה סיכה קטנה בשם *Dg* (2010), שנעשתה מעץ זית וכסף. מיד חשבתי: מיהו היוצר הזה? העבודה מציגה דימוי מדויק, לפרטי-פרטים, של דחפור שנעשה בעץ. הייתי סקרנית, ידעתי שיש בעבודה משהו שמעבר למה שיכולתי לראות. מסיבה זו העבודה הזאת עובדת: את רואה אותה, יודעת שמהו נסתר מדעתך מתרחש שם ורוצה לדעת יותר. הזיווג בין הסמליות והחומר שממנו נעשה האובייקט מדבר בצורה מושלמת וישירה, בעודו מותיר לך את המשימה לחפש ולמצוא בעצמך את ערכו המוסף.

כפי שמסביר האמן עצמו, העבודה נושאת את השם והדמות של דחפור המשמש את צה"ל ל"חישוף" אזורים ממולכדים. עם זאת, במהלך "אינתיפאדת אל-אקצא" הדחפורים הללו שימשו גם להרס בתים פלסטיניים, כלומר: אין כאן פשוט

1. עתי חן בהתכתבות אימייל עם המחברת, 22.1.2014.

היום שבו נפקח עיניים מצוידות בהתקן ראיית לילה
 ונמצא במעלה הרשתית שלנו את גוגל, אינו נראה
 רחוק. לא מוגזם לדמות עולם שבו דחפינו, רגשותינו
 והחשיבה האנושית עצמה יהונדסו ברמה העצבית
 והכימית. לא מוגזם לדמות עולם שבו שבבים יחברו
 אותנו-גופנו לרשת האינטרנט ולפיקוד על מכונות
 שונות. האדם המהונדס והממוכן של המאות הבאות
 עשוי להיות משהו מרחיק לכת בהרבה מכל היבריד
 מיתולוגי. ספק אם אדם כזה יהיה ראוי עוד לתואר
 אדם: מנקודת מבטנו יהיה זה מין אל שבורא את
 עצמו אל קיומים שמעבר לדמיונו האנושי המוגבל.
 מאז נגס האדם בפרי עץ הדעת, הוא חלם
 להיות חופשי ממגבלותיו הגופניות ולהגביה הרחק
 מעבר לתודעתו האנושית. להיות על-אדם, להיות
 אל – אין אולי חלום אנושי עתיק מזה: חלום
 נצחונה של האנושות על האנושי.

המשורר אמיר אור, איש מדע הדתות ומרצה לדת
 היוונית העתיקה באוניברסיטה העברית, ירושלים, הוא
 מייסד עמותת "הליקון" לקידום השירה בישראל ועורך
 הסדרה "כתוב" לשירה חדשה.

ההבדל בין תכונה המואצלת על אדם לבין היברידיזציה של ממש הוא הבדל קריטי: לחבוש קסדת קרניים ולחלוק את כוחו של השור הוא עניין אחד, ולהיות אדם-פר, יצור כלאיים, הוא עניין אחר לגמרי. מצבי כלאיים לא הובנו רק כשילוב תכונות גופניות אלא כשילובם והטמעתם של כוחות, חירויות ותכונות שונות – אישיותיות, חברתיות או דתיות. הם ייצגו את מציאותם של הקדוש בטמא, הפראי במתורבת, הלא-מוסרי במוסרי ועוד. עבודותיו של עתי חן פועלות באותו מישור. הן פועלות לא רק כייצוגים חזותיים אלא גם כמטאפורות – כהכלאות סמיוטיות שמזמינות את הצופה לפרשנות חדשה של עולמו. שילוב החומרים והדימויים בהן יוצר גישור לא מובן מאליו בין טבעי למעובד, בין תמונתי למופשט ובין משחקי למיתולוגי. אולם, להבדיל מדמיונות המיתוס והאגדה, עמדתו של האמן כאן אקטיבית: הוא יוצר את יצורי הכלאיים שלו בכוונת מכוון ומציע קומפוזיציות חדשות של קשרים ויחסים בין מרכיביה של המציאות; הוא האל האנושי, המתערב בבריאה ומערבב מחדש את חומריה כדי להתאים אותה לצרכיו, רצונותיו או חלומותיו. בכך הוא אולי גם מצביע על כיוונה האבולוציוני של האנושות כיום – אבולוציה יזומה. יותר משלושת אלפים שנה חלפו מאז הכליא האדם חמור וסוסה ורתם את הפרד לצרכיו. המהר"ל מפראג נזקק לפתק עם השם המפורש כדי לתת חיים בגולם, אבל כיום, במעבדת הבריאה של המדע המודרני, אנחנו על הסף של מהפכה רדיקלית בהרבה. כיום, כשאנחנו מסוגלים להנדס ירקות ותינוקות, לשכפל בעלי חיים ולערבב DNA זרים אלה באלה, אין ספק שאנחנו משחקים יותר ויותר בתפקיד אלוהים. על רקע המדע של ימינו, עתיד שבו חברה ביו-טכנולוגית מפתחת מין חדש של בעלי חיים או איבר חדש להשתלה (סופר-לב)? ראייה קולית? (כנפיים?) אינו נראה עוד כדמיוני. גם

כאלוהי, הרי שלא-פעם נתפס כתוצאה של חטא או של היברים – התרסה נגד סדר העולם (מכאן גם מקור המלה "היבריד"). המיתוס מספר שמינוס מלך כרתים, בעלה של פסיפאה, סירב להקריב לאל הים פוסידון את הפר שעלה מן הים, וכעונש על כך אפרודיטה, אלת התשוקה, גרמה לאשתו להתאהב בפר ולהוליד מפלצת. בדומה סיפרה האגדה האורבנית שאמה של אשת החזיר חטאה בכך שסירבה לתת צדקה לאשה ענייה שביקשה ממנה נדבה לילדה החולה. השטן עצמו, יש לזכור הוא יצור כלאיים שחציו תיש, וכמו אצל פאן והסטירים של המיתוס היווני (שמהם ככל הנראה ירש את דמותו זו), המחצית החייתית סימלה תשוקה מינית פראית וחסרת מעצורים. מן הצד הנחשק, הוויית הכלאיים היא הכלאה בין כוחות אנוש לכוחותיהם של יצורים אחרים בטבע, לרוב בסינתזה משופרת של החייתי עם האלוהי או האנושי. כך למשל הפר האדיר, סמל הכוח והפריזון, הוטמע באלים כמו בעל, יהוה, זאוס ודיוניסוס, וברובמן בתרבויות שונות סגולותיו יכלו לשרות גם על בני אדם: צדקיה בן-כנענה מכין לאחאב קסדת קרניים ומתנבא לו ש"באלה תנגח את ארם".⁹ כמו את קסדתו זו של אחאב, קרניים עיטרו גם את קסדותיהם של הוויקינגים והסמוראים של ימי-הביניים, ובכך כאילו הפכו אותם לבעלי ראש פר עם כוח הנגיחה החייתי שלו. באופן דומה, האדם ראה ביכולת התעופה של הציפורים כוח-על, ויצר דמויות מכונפות כמו פגסוס והגריפון, האל אֶרוֹס והאלה ענת, השרפים, המלאכים, וגם מפלצות מכונפות כמו הדרקון או ההארפיות. איקרוס אמנם עף ונפל, אבל דֶדָלוֹס, אביו, עבר את הטיסה בהצלחה, וכמוהו גם וילאנד הנפח של המיתוס הגרמאני או איש הציפור של הקומיקס, הנרי הוק.

9. מלכים-א כב, 11.

במובן חשוב, דמויות כלאיים מהוות ככלל קטגוריה של ייצוגים שבין ובתוך קטגוריות אחרות, קטגוריה שמרכיביה אינם לגמרי נפרדים ואינם לגמרי מחוברים ולכן היא קשורה לא־פעם גם בטקסי מעבר בין מציאויות (כמו טקסי חניכה וקרנבלים). דמויות המאכלסות את העולם המטא־אנושי משמשות לא־פעם כפונקציות מעבר כאלה, כמו דיוניסוס הפר המסמל מעבר בין הכרה למטא־הכרה, או האל המצרי אנוביס בעל ראש התן המייצג את מה שמעבר לחיים; אך למעשה כל דמות כלאיים יוצרת רצף בלתי צפוי.

מה מצא הדמיון האנושי בדמויות כלאיים כאלה? מה הילך עלינו קסם בהכלאת מין בשאינו מינו? ככל הנראה התשובה היא: "חוקי הטבע". ההיברידי מייצג את המופלא ו/או הנורא, את החריגה מסדרי העולם המוכר לנו, לטוב ולרע, ולכן גם את האסור, הטאבו, הטמא או הקדוש. בדיוק נגד שיבושים כאלה של סדרי העולם מזהיר ספר ויקרא ש"בהמתן לא תרביע כלאיים"⁷. כמו מצבי גבול אחרים, שילובי כלאיים הם, בחשבון אחרון, אמביוולנטיים.

המינוטאור, שנולד כבנם של המלכה פסיפאה ושל פר שעלה מן הים, הוא מצד אחד בעל כוחות על־אנושיים – אך מצד שני הוא מפלץ אוכל אדם, שנכלא בתוך מבוך. בדומה, האגדה על טאנאקין סקינקר, "האשה בעלת פני החזיר" שהופיעה בלונדון בראשית המאה ה־17, סיפרה שמצד אחד היה לה גוף חטוב, ומצד שני – ראש חזיר, ושאלה מתוך אבוס.⁸ מבחינה זו אין הבדל רב בין המיתוס לבין אגדה אורבנית מודרנית. מצבי כלאיים נתפסו בכל תקופה כחורגים מן האנושי, ולכן, אם השילוב לא נתפס

לחיות מיוחסים לא־פעם קשרים מיוחדים עם האלוהות ויש להן תפקיד מרכזי למדי בפולחן, במיתוסים ובאגדות. לצד בני האדם והחיות, יצורי כלאיים מייצגים קטגוריה דיאלקטית של קיום, שמנגידה ומשלימה ב־זמנית שני עקרונות טבע מנוגדים. הם מגשרים על פני משלבי קיום מנוגדים לכאורה כמו טבע/תרבות, פראי/מבוית, עצמיות/אחרות, שכל/רגש, ועוד. באופן זה הם מייצגים התכה של משלבי קיום נפרדים או אף מנוגדים והופכים אותם לרציפים.

על רצף כזה, האל מזוהה לא־פעם עם חיית הקורבן המוקרבת לו: האל והזבח הם אחד. דיוניסוס "הפר" או "בעל פני הפר" הוא גם פר הקורבן הנאכל על־ידי חסידיו, כשם שישו הוא הלחם והיין של "הסעודה האחרונה". ישו, שהופך את סעודת הפסח למיסטריה קניבלית, מזוהה באותו זיהוי בחיית הזבח: הוא "שה האלוהים הנושא חטאת עולם",⁵ המוקרב כשעיר לעזאזל לכפר על חטאת הרבים, והוא "השה הנראה כטבוח" של חזון יוחנן,⁶ שישו שישו את האנושות באחרית הימים. ישו אמנם אינו מיוצג כהכלאה של אדם־שה, אבל הלשון הפיגורטיבית של הליטורגיה הנוצרית מתייחסת אליו בכפילות כזו ממש.

למעשה, יצירת כלאיים עשויה להתרחש במישור המילולי־מטאפורי גם בלי המחשה חזותית של יצור כלאיים בפועל. כשאנחנו אומרים "עיניך יונים", איננו אומרים ש"עיניך דומות ליונים", אלא מתיכים שדה סמנטי אחד במשנהו. אנחנו יוצרים תמונת־מחשבה של יצור חדש: עיניים־יונים, "עיניים". באופן זה אדם יכול "לפרוש כנף", "יששכר חמור גרם", וישו – שה האלוהים. אפשר אפוא למצוא דרגות שונות של מצב הכלאיים במינוני החיבור השונים בין מרכיביו.

7. ויקרא יט, 19.

8. A Certain Relation to the Hog-faced Gentlewoman called Mistris Tannakin Skinner, 1640

5. הבשורה על פי יוחנן א, 29.

6. חזון יוחנן ה, 6.

אלה היתה בני הכלאיים – מפלצות ויצורים
אלוהיים, שלעתים קרובות היו גם אנושיים למחצה.
בשומר, האפֶקְלו האלוהיים, מביאי התרבות,
באו מהים והיו חציים דגים חציים אנשים. באשור,
השומרים האלוהיים, האן־מֶלֶלוּ, היו אריות מכונפים
בעלי ראש אדם. בדת המצרית העתיקה, הַחֶל
בשושלת החמישית, מוצאים אלים שגופם גוף אדם
וראשו ראשם ראש חיה: סֶחְמַת הלבאיאה, הַנֶּגֶם האיל,
ח'וֹר (הורוס) הבז ועוד. כאלה היו גם הקנטאורים –
אנשי הסוס של המיתוס היווני – הספינקס, וגם
גאַנֶש, האל ההודי בעל ראש הפיל.

ייצוגים חזותיים של יצורי כלאיים מצויים
כבר בתחריטי סלע מתקופת האבן הקדומה. במאה
ה־19 נתפסו דימויים אלה כייצוגים של חיות טומס
אלוהיות, שבחלוף הדורות קיבלו בהדרגה גם מימד
אנושי. דימויים אלה, וכמוהם דמויות מיתולוגיות
של אלים חייתיים למחצה, הובנו כשלב התפתחותי
הכרחי בין ההזדהות הטוטמיסטית של הצייד עם
הניצוד לבין האלוהיות המואנשות של "דתות
התרבות". כך למשל, לפי דעה זו, האלה היוונית
אתנה – שחייתה הקדושה היתה הינשוף – היא
התפתחות של אלוהות טומס של אלה־ינשוף. אלה־
ינשוף כזו מופיעה באירופה כבר בתקופת האבן
החדשה בציורי הקיר של תרבות הווינקה.

גם אם הדברים נשמעים סבירים, דעה
"התפתחותית" זו לא אוששה מעולם בשום ממצא
של המחקר האנתרופולוגי וזנחה בסופו של דבר.
מחקרים בני־זמננו אימצו ברובם גישה סמיוטית
לנושא. כיום יש המשערים שאותם תחריטי סלע
קדומים הם ייצוגים שמאניסטיים למסעות רוחניים.
בתפיסה זו, חיות מייצגות עקרונות קוסמיים
ומשמשות כלי לביטוי סמלי של אמיתות קיומיות.
דמויות הכלאיים אינן שלב ביניים התפתחותי,
אלא מבטאות שילוב של שני עקרונות בישות אחת.
במלים אחרות, לא החייתיות של הדמות חשובה,
אלא הכפילות והדו־ערכיות שלה.

בין המינים:

ייצוגי ממשות היברידיים

במיתוס ובדת

אמיר אור

בספר השישי של האיליאדה מתאר הומרוס את
הכימרה כמפלצת יורקת אש ש"מלפנים היתה אריה,
מאחור – נחש ובתווך – עז".¹ סופה היה שחוסלה
על ידי הגיבור פֶּלְרֹפֹון, שנעזר לשם כך ביצור
כלאיים אחר – הסוס המכונף פגסוס. כאלף שנה
אחרי הומרוס מדווח פילוסטרטוס על הימצאותו של
גריפון (אריה בעל ראש נשר) בהודו,² ובערך באותו
זמן דנים גם חז"ל במפלצי כלאיים כבניו החוקיים
של הטבע: "אמר רב הונא בר תורתא, 'פעם אחת
הלכתי לוועד וראיתי נחש שהוא כרוך על הצב,
לימים יצא ערוך מביניהם'".³ אפילו ההיפוגריף
(סוס בעל ראש, כנפיים וטפרים של נשר), שנזכר
לראשונה ב־1516 באורלנדו הוועם של אריוסטו,⁴
זכה די מהר לאישוש מלומד, וההיסטוריון הקטלאני
וידאל מדווח שההיפוגריף שוטט בימי הביניים באזור
רוסין שבצרפת, שם גם התגלו טביעות טפריו בסלע.
בני אדם האמינו שכן מין אחד, טבעי או מיתולוגי,
יכול להפרות בני מין שונה לגמרי, ויש לכך
דוגמאות במיתוסים רבים, מרוחקים תרבותית
ורחוקים גיאוגרפית. התוצאה האגדית של הכלאות

1. הומרוס, איליאדה, 6, 180.

2. Philostratus, *The Life of Apollonius of Tyana*, 3, 48.

3. מסכת חולין קכז, ע"א.

4. Arioso, *Orlando furioso*, canto 4, 8–9.

מסובך בהרמוניה, אובייקט, 2013 (חזית)

נחושת, עץ, צבע, כסף, אמאיל, אלמוג וכנף פרפר, 110×90×70 מ"מ

Tangled in Unison, object, 2013 (front)

Copper, wood, paint, silver, enamel, coral,
and butterfly wing, 110×90×70 mm





מסובך בהרמוניה, אובייקט, 2013 (גב)

נחושת, עץ, צבע, כסף, אמאיל, אלמוג וכנף פרפר, 110×90×70 מ"מ

Tangled in Unison, object, 2013 (back)

Copper, wood, paint, silver, enamel, coral,
and butterfly wing, 110×90×70 mm

וחזרות בין עבודות בתהליך, שונה כמובן מעבודה ליניארית של התחלה, אמצע וסוף.

כרגע אני מצוי בשלב שקשה לי לנתח או לנסח את העבודה שלי. אוכל רק להגיד שיש בה משהו נראטיבי, אילוסטריטי – אבל כזה שנמצא על ציר של הפשטה; כמו ענן שאחד יראה בו פנים ואחר לא יראה בו כלום מלבד ענן אקראי. אני מנסה ליצור אסמבלאז' שיש בו מעט אוריינטציה ארכיאולוגית, לעתים עם הקשר אתני, תכשיטים שקשה לשייך למקום או להקשר של תרבות או זמן ספציפיים. העבודה מתחילה לרוב מאיזה ענף או חתיכת עץ שעניינו אותי מסיבה כלשהי, בגלל איזה פיתול מעניין, טקסטורה או צבע; אחר כך מתחילים לגדול עליו "גידולים": זה יכול להיות כל דבר או חומר, חפצים שאספתי במקומות שונים, דברים שמסיבה כלשהי החלטתי לשמור, ענפים וחלקי טבע ממקומות שונים שבהם הייתי, בעיקר מהרי ירושלים ומסביבת חיי כיום, חומרים מלאכותיים שונים, צעצועים מילדותי או חדשים. לצד שילובי ה"רדי-מייד" האלה, שלפעמים אני מעבד ולפעמים משאיר כפי שהם, חזרתי לעבוד גם עם מתכות שונות. אלה עבודות אינטואיטיביות מאוד, מוטבעים בהן דברים רבים מחיי האישיים ומעולם המושגים הפרטי שלי. כפי שצינתי קודם, אני אוסף דברים ומחבר ויוצאים מין יצירי כלאיים בעלי זהות חדשה, אך ב־בזמן הם כולם מורכבים מחלקי זהות שלי.

הנייר שברים מורכבים לקחה אותי ואת עבודתי לכיוונים מופשטים יותר, לעיסוק בשאלות של צורה וקומפוזיציה, בלי נראטיב. מה שהנחה אותי, כאמור, היה בעיקר ניסיון ללכוד תחושה של תנועה באובייקט סטטי.

רק אחרי תקופה מסוימת שעבדתי כך, הבנתי שגם כאן יש נראטיב מסוים ושאתי שוב עוסק במחזוריות של צמיחה, התגשמות וכליה: גם בעצם הרצון להנציח בעבודות תחושה של תנועה, וגם בעצם השימוש בחומר שהוא למעשה נייר ממוחזר, חומר שהיה נייר ולפני כן היה עץ. במהותו החומר הוא רגעי ומצוי בתהליך התכלות מתמיד.

מ.י.ח. תהליך העבודה שלך השתנה בעבודה על גוף העבודות הנוכחי?

ע.ח. גוף העבודות הנוכחי חייב אותי לעבוד אחרת. בחרתי לעבוד על מצאי הדברים שהעסיקו אותי תמיד במין תנועה קדימה ואחורה, חזרה לסיפורים ומקומות מהילדות, למקורותי, לדברים שרציתי לעשות בעבר ולא הייתי מספיק בשל. התערוכה במוזיאון תל-אביב לאמנות נתנה לי הזדמנות ליצור גוף עבודה חדש, כאשר ההקשר ולוח הזמנים הקצר יחסית גרמו לי לעבוד בצורה שונה מהרגיל. באורח פרוקסלי, למרות סדר-הגודל של הפרויקט וכנראה דווקא בגללו, העבודה נעשתה משוחררת וספונטנית יותר מכפי שהייתה בפרויקטים קודמים.

העבודה על סדרת תכשיטי הנייר בשנים האחרונות שחררה אצלי משהו ואיפשרה לי לחזור לעבוד עם מתכות וחומרים מורכבים יותר ו"בעלי זהות". בעבודה על הפרויקט הנוכחי הושפעתי מעט מסגנון העבודה של הצורף אונו בוקהאוס (Boekhoudt), שהיה עובד (כך שמעתי) על כמה שולחנות-עבודה ב־בזמן (לא הכרתי אותו). לצערי הוא מת כשרק התחלתי ללמוד בבצלאל. דרך עבודה רוחבית ואסוציאטיבית כזו של קפיצות

גבי השנייה באופן שיוצר גופים תלת־ממדיים. העבודה עם הנייר בצורה הזאת הקנתה לי בדיוק את מה שחסר לי קודם בעבודתי: עבודה מהירה יותר, שתאפשר להתנסות גם בצבע וגם בממדים חדשים. בדרך כלל הראש שלי רץ מהר יותר מהידיים, והייתי צריך דרך עבודה דינמית יותר, שתאפשר לתפוס תנועה במדיום סטטי, כמו באמנות הבארוק שביקשה להמחיש תנועה בדומם. אם ברנסנס היו מציירים את הלוחם עם החרב שכבר נעוצה ביריב – בבארוק הוא צויר רגע לפני הנעיצה, כשהחרב מונפת באוויר, באופן שמנציח תנועה. רציתי לפרוץ עם צבע ועם גודל, וגיליתי שנייר הוא חומר מדהים שאפשר לעשות איתו כמעט הכל: אפשר להקשות אותו ולעבוד אתו מהר יחסית, לבנות ממנו דברים, לתקן ולקבע. זה איפשר לי לחזור מעט לטריטוריה של ציור ורישום, לעבודה על משטח דו־ממדי כחומר גלם שממנו אני יוצר תלת־מימד, קצת כמו בקוביזם: לשבור את השלם ולהרכיבו שוב לדבר חדש. התחלתי להתמקד בעבודה עם צבע כשביקרתי בצ'כיה בסטודיו של צבי טולקובסקי: לקחתי את חומר הגלם שלי, את הבריסטולים, והתחלתי לערבב צבעים על בסיסים שונים: צבע על בסיס מים, צבע על בסיס שמן, פיגמנטים וצבע על בסיס אקרילי. זה יוצר צבעוניות מעניינת, ומבחינתי אלה לא ציורים מופשטים שעומדים בפני עצמם אלא חומר גלם, עבודת הכנה, שא־אפשר לנתק מהמכלול של תהליך העבודה שלי, מן האובייקטים והתכשיטים הסופיים. העבודה עם צבע פתחה בפני אתגר חדש, שבתקופת העבודה במתכת די התעלמתי ממנו. הצבע היה עד אז פחות או יותר נתון, כמעט קבוע – צבעה של המתכת – וגם בלימודים כמעט לא היה עיסוק בצבע. הצבע איפשר לי לבחון בעבודה נדבך נוסף של עבודה בתלת־מימד: כיצד הצבע משפיע על נפחיות האובייקט וצורתו, כמושואה של צבע, חומר ונפח. העבודה על סדרת תכשיטי

ע.ח. נושא זה נוכח כמעט בכל עבודותי – באסטיקה, בדרך העבודה, בבחירת החומרים. זה כמו חוט שמקשר בין הסדרות השונות שלי. אבל אני לא־דווקא חוזר ועוסק בו במכוון, ועל פי רוב מגלה אותו רק בדיעבד. לעתים אני מתמקד בשלב מסוים בתהליך המעגלי הזה, ולפעמים מעניין אותי לתפוס משהו מהדינמיות או המהות שלו. המעגל המחזורי הזה הוא כמובן עקרון יסודי בטבע, אבל הוא מתקיים גם בעולמנו המלאכותי, מעשה ידינו. כשאני אוסף ומאגד בעבודתי שברים של חומרים מעשה ידי אדם – זה השלב שבו הם משלימים את קיומם כדבר נפרד ומקבלים, יחד, חיים חדשים.

מ.י.ח. עבודה עם נייר.

ע.ח. אחרי כשנתיים במחלקה במינכן הרגשתי אבוד ותקוע לגמרי. לא יכולתי ליצור, לא יכולתי להשתחרר מהעבודה במתכת, כמעט רציתי לעזוב את התחום. משבר זה היה נקודת מפנה, ובעצם הוא היה שלב מהותי בתהליך הלימוד במינכן, מין "טביעה" שאם נחלצים ממנה הופכים ליוצרים עצמאיים עם שפה אישית. במהלך המשבר הזה התחלתי לשחק עם נייר. לקחתי קרטון ביצוע, שהיה אז מבחינתי חומר זול לסקיצות (כך הורגלתי להתייחס אליו בבצלאל), התחלתי לצבוע ולרשום עליו ואחר כך לחתוך אותו בצורות שונות ובעומקים שונים כדי ולהוציא ממנו פרגמנטים אקראיים ולהרכיבם יחד לגוף תלת־ממדי חדש. כשיצרתי את העבודה הראשונה בחומר הזה עדיין חשבתי שזו סקיצה. רק אחרי זמן ולאור התגובות שקיבלתי מעמיתי, התחלתי לעכל שזה הדבר האמיתי, שזה החומר וצורת העבודה להם ייחלת.

בדיעבד, שמתי לב שאני עובד עם הנייר בדיוק באותו אופן שבו עבדתי קודם לכן במתכת, שכבות־שכבות של קליפות שמיתוספות אחת על

הפרפקציוניסטית והיסודית של פרופ' קונצלי; גם אם לכאורה יוצרים דבר שנראה ספונטני או כלאחר יד, הוא תמיד שקול ומדוד ושואף לדיוק.

מ.י.ח. היער של מוצא, שבו גדלת, והיער שסביבך פה, לא רחוק ממינכן; אתה מקיף את עצמך ביערות.

ע.ח. כשהתחלתי לעבוד על התערוכה הנוכחית, בחרתי לצאת מנקודת מוצא של איסוף חומרי גלם מסביבתי, בעיקר מהטבע שסובב אותי, אבל לא רק. אז גם עברתי – יחד עם קרינה, בת-זוג וקולגה – לגור מחוץ לעיר, וביתנו החדש גובל ביער. היער הזה הוא נוף חדש בשבילי, סוג של טבע שלא נחשפתי אליו קודם לכן, לפחות לא במתכונת יומיומית. כפי שצינתי קודם, היער הזה שונה מבחינת הצבעים והטקסטורות והצורות מזה שהכרתי בסביבת הגידול הטבעית שלי. במהלך שיטוטי אספתי דימויים, צבעים, צורות ופיסות עץ שמסיבה כלשהי משכו אותי. זה דבר שתמיד עשיתי, רק שעד אז מה שאספתי נשאר לרוב כהשראה ולא נכנס כחומר ממשי לעבודתי; הפעם, הדברים שליכתי הפכו לחומר הגלם המרכזי בעבודות. כעבור חודשיים הגעתי לארץ, לתקופה קצרה שבה התגוררתי במוצא-עלית, והמשכתי לעבוד על הפרויקט עם אותו קו מנחה, כלומר: המשכתי לאסוף חומרי גלם מסביבי ולהטמיע אותם בעבודות. גם כאן חיפשתי בעיקר חומרים בטבע סביבי, שכמובן שונים בתכלית מאלה של היער הגרמני. בתהליך זה יצרתי מצי של חומרים, שבאופן כלשהו מגדירים את הזהות שלי. ערבבתי בין חומרי הגלם ויצרתי יצירי-כלאיים; עבדתי על כמה עבודות בו-בזמן; חלקן החלו להיווצר בגרמניה ונמשכו בישראל ושוב בגרמניה.

מ.י.ח. מעגלי צמיחה וכליה.

הלימודים בנויים כמו בעבר, בשיטה של master class. כדי להיות אמן צריך זמן התבשלות, צריך קודם כל לספוג ולעכל, לבחון את הנעשה; רק כך אפשר אולי להגיע בסופו של דבר לפיתוח שפה אישית ויצירה עצמאית. בקיצור, הגישה במחלקה היתה לעזוב את הסטודנטים לנפשם.

כל סטודנט מקבל אזור עבודה משלו, ובנוסף הוא יכול להשתמש בכל הסדנאות שבאקדמיה, ושם, אם יבחר, יקבל ייעוץ טכני. אין כיתות שמפרידות בין השנים, וכל הסטודנטים עובדים יחד בלי הנחיות, תרגילים או מבחנים. המחויבות היחידה שלך היא להיות נוכח במפגש כיתתי כל יום רביעי בבוקר. מפגשים אלו מתחילים בהצגת עבודותיו של אחד הסטודנטים, ואחר כך נדונים נושאים שעל הפרק, תערוכות ופרויקטים משותפים שונים. המפגשים, לפחות בשנתיים הראשונות, לא עזרו לי להבין היכן אני נמצא. רוב הדיונים נערכו בגרמנית, כשרק מדי פעם עברו לאנגלית. אמנם לפחות מחצית מן הסטודנטים הם זרים, אבל גרמנית היא עדיין השפה הרשמית.

בשנה הראשונה המשכתי לעבוד על פרויקטים שהתחלתי עוד בישראל. זה מין מנגנון הגנה או עוגן: אין שורשים, אז אתה עושה מה שעשית קודם במקום אחר כדי להרגיש ביטחון. ובכל זאת היתה בכיתה דינמיקה כמו-משפחתית. ללמוד במחלקה הזאת היה דבר טוטאלי, כמו חיים במנזר. הכיתה מורכבת מ-25 סטודנטים ממדינות שונות שהגיעו אליה במיוחד כדי ללמוד אצל אוטו קונצלי ולהקדיש את השנים האלו במלואן לעיסוק בתכשיטים. למעשה, זו היתה תקופה של חיים משותפים עם שאר הסטודנטים: בישלנו ואכלנו ושתינו יחד, טיילנו יחד והצגנו יחד. רוב הנושאים וההחלטות בנוגע לפרויקטים משותפים במסגרת הכיתתית היו דמוקרטיות ולא נכפו מלמעלה. בפרויקטים המשותפים היתה הרגשה של חיוניות; שם הרגשתי שאני לומד הכי טוב את תפיסת העולם

קונצלי באקדמיה לאמנות במינכן, ולכן עזבתי את פרויקט זיגוראט.

מ.י.ח. למה מינכן?

ע.ח. מינכן כשלעצמה לא עניינה אותי במיוחד. זו עיר נוחה ונעימה, אבל לא מיידועימה מושכת או מעניינת. אבל שם נמצאת האקדמיה והמחלקה לתכשיטים שאז נוהלה עלידי אוטו קונצלי. לא היה לי קל למצוא נקודות חיבור לעיר ומקורות השראה בה; היא נקייה וסטריילית מדי. אני צריך סביבה אישית יותר ומעט מלוכלכת. בערב השנה החדשה כל העיר מלאה זיקוקי דינור, העיר נראית כמו אחרי מלחמה – ובכל זאת, למחרת כמעט לא נשאר זכר לברדק חוץ מערפל של אבק השריפה שמרחף ברחבי העיר במשך כמה ימים. לא מזמן עזבתי את מינכן ועברתי לחיות בכפר באזור, אך בית המלאכה שלי נשאר בעיר, מין עוגן אורבני.

מ.י.ח. אז מה מצאת שם באקדמיה, בכיתה של אוטו קונצלי?

ע.ח. כשהגעתי למינכן, הרגשתי ואקום. הנחיתה לא היתה קלה ועימה גם תהליך הקליטה. גיליתי שהאקדמיה לא בנויה לליווי או הכוונה לסטודנטים זרים; לא ממש היתה כתובת שאליה יכולת לפנות לעזרה בכל עניין טכני: תוכנית הלימודים, מגורים, עבודה, לימודי שפה. התחושה מהרגע הראשון היתה שאתה פחות או יותר לבד, לא ממש נחיתה על כרית רכה ומחבקת. זה היה מבוא לתפיסה החינוכית באקדמיה.

תכננתי לשהות במינכן כשנתיים בלבד ולחזור ארצה, אך במהלך השנה הראשונה הבנתי שבשנתיים אי-אפשר לעשות כמעט כלום. הלימודים לא היו בנויים כמו בתוכניות של לימודי המשך אקדמיים סטנדרטיים (MFA). באקדמיה הזאת

ע.ח. זה היה פרויקט נהדר, אבל אני חושב שהיינו צעירים מכדי שהוא יחזיק מעמד לאורך זמן. בתחילת שנה ד' כמה מאתנו טסו עם ורד קמינסקי לאמסטרדם, שם לקחנו חלק בתערוכה שוורד ארגנה בגלריה Ra לקבוצה של סטודנטים ובוגרים. שם התערוכה היה "Adversity". אמסטרדם היא עיר שנחשבת מרכזית בתחום הצורפות לצד מינכן, כך שיצא לנו לראות חלק ממה שהתרחש אז ולהיחשף בפעם הראשונה לסצנת הצורפות העכשווית. באותו זמן התחילה כמובן לחלחל השאלה בדבר דרכנו לאן אחרי הלימודים, ולי לפחות היה די ברור שאני לא רוצה למצוא את עצמי עובד כביצועיסט בסטודיו לתכשיטים. לנוכח החינויות שגילינו באמסטרדם והעובדה שבארץ לא היה מקום שנתן הקשר ליצירה בתחום אחרי הלימודים, החלטנו, כמה חברים לספסל הלימודים – ריפ שופן, דנה חכים, נאוה סילברברג, יוני אשור ואנוכי – להקים גלריה לצורפות עכשווית בירושלים שתציג (ובכך אולי גם תעודד) יצירה ישראלית בתחום. המקום תוכנן להיות לא רק גלריה אלא גם מרכז הנותן קורת גג לכל פעילות שקשורה לצורפות העכשווית.

מצאנו מקום נהדר בנחלאות, שהיה קודם הסטודיו של צבי טולקובסקי. בקומת הקרקע הקמנו את הגלריה, ובקומה השנייה היו שני חללי עבודה: באחד היה חלל העבודה שלנו, ואת השני ייעדנו כסטודיו ללימוד צורפות, חלל הרצאות וספרייה. סך הכל התקיימו בגלריה שלוש תערוכות. תערוכת הפתיחה הציגה עבודות של חמשת מייסדי הפרויקט, השנייה היתה תערוכה קבוצתית של כמה צורפים ישראלים, ובשלישית הציגו תערוכה של ורד קמינסקי והפקנו לה גם קטלוג.

במקביל לזיגוראט, באותה שנה הרגשתי שאני צריך להמשיך ללמוד ופניתי למחלקה של אוטו

היה כמו טירונות: זה נתן לי בסיס, משמעת וערכים ומוסר עבודה).

אז בשנים הראשונות במחלקה בבצלאל התמודדתי עם קשיים להסתגל או לקבל עלי את דרך העבודה הרווחת, כשבאופן אינטואיטיבי נסיתי ליצור מתוך התנסות בדיאלוג עם החומר בשונה מן ה־main stream במחלקה. בשנה ב' הגיעו כמה אמנים אירופים להעביר לנו סדנאות, ביניהם קרל פריטש (Fritsch), ואחר כך פיליפ סייט (Sajet), ודרכם הבנתי שיש אלטרנטיבה. זו היתה בשבילי נקודת מפנה. קיבלתי גושפנקא לכך שאפשר לעבוד גם בתהליך הפוך, מחומר לרעיון, השתחררתי מעט והתחלתי לגלות את דרך העבודה הנכונה לי. זו הגישה שאני מנסה להעביר היום כאשר אני מלמד. זו לא בהכרח דרך נכונה יותר, אבל היא נכונה לאנשים ולפרויקטים מסוימים, והסטודנטים צריכים להיחשף גם אליה.

באמצע שנה ג' התמודדנו לראשונה עם פרויקט אישי. בחרתי לעבוד בהנחיית ורד קמינסקי על סדרה של מיכלים, ובמהלך העבודה על הפרויקט פיתחתי דרך עבודה עם חומר שהיוותה (עד היום זה כך) בסיס לעבודתי. בניתי שלושה גופים נפחיים באמצעות הלחמה של שכבות כסף דקיקות רבות אחת מעל ולצד האחרת. בכך ביקשתי "לצטט" תהליכי צמיחה של גופים בטבע – בנייה שכבתית, כמו רקמות אורגניות שגדלות אחת על גבי השנייה ליצירת גוף חדש. ראשית יצרתי חומר גלם בסיסי: פיסות כסף שמורכבות גם הן משכבות כסף דקיקות, שהלחמתי זו לזו ובסופו של דבר רידדתי לחומר דק מאוד, צבעוני ומלוכלך, שהזכיר קליפת עץ. מחומר גלם זה בניתי את המיכלים בהלחמה של פיסות הכסף האלו. שאפתי להתייחס לחומר מנקודת מבט שונה לחלוטין, להתנער מדרכי עבודה מקובלות עם החומר, לפתח דרך אישית. לכך אני שואף גם היום: לגשת לחומר הגלם, כמו ברעיונותיו של היידגר, כאילו בפעם הראשונה, בלי דעות קדומות.

ידעתי שאני מחפש חיבור לחומר ועיסוק בו כנקודת מוצא ליצירה. בחרתי להיבחן למחלקות לקראמיקה וזכוכית ולצורפות ואופנה (או קראו למחלקה צורפות ולבוש). מחלקות אלו הציעו עבודה בתלת־מימד ובסיס של עיסוק בחומרים מגוונים, דברים שמשכו אותי אז במיוחד.

בסופו של דבר בחרתי ללמוד במחלקה לצורפות, על אף שתחום התכשיטים היה זר לי ולא התעניינתי בו במיוחד קודם לכן. במהלך מבחני הכניסה למחלקה, אחרי שהתנסיתי מעט בעבודה עם מתכת מצד אחד ועם חומרים רכים מצד שני, הבנתי שזה התחום שמסקרן אותי. בהתחלה התייחסתי לצורפות כסוג של פיסול מיניאטורי, כאשר הקשר לגוף לא היה רלוונטי כל כך מבחינתי. שאלות של "גוף ואובייקט" עניינו אותי רק בשלב מאוחר יותר. די מהר התאהבתי בעבודה עם מתכת, במידה רבה בזכות לימודי אצל ורד קמינסקי בקורס "צורפות בסיסית א". ההתמסרות הטוטלית וחסרת היומרה שלה לחומר ולעבודה, גרמה לי להרגיש שיש בתהליך העבודה הזה משהו כמעט מדיטטיבי, אינטימי ושורשי. הבנתי שלעבודה כזו אני שואף. אבל המגע בחומר ופיתוח היצירה מתוך המפגש עימו לא היו הגישה הרווחת במחלקה. באותו זמן התבססו בעיקר על הרעיון או הקונספט כנקודת מוצא מרכזית לפיתוח עבודה, וזו אוריינטציה עיצובית בעיקרה. באורח די פרדוקסלי, המגע עם החומר והעיסוק בו נדחקו למקום משני. העבודה הישירה בחומר באה רק בסוף, אחרי הפיתוח הרעיוני, הסקיצות והדיונים, וכאשר ניגשים לחומר רק רגע לפני ההגשה, מגלים לא פעם שהחומר לא תמיד עושה את מה שדורשים ממנו. מרוב תכנים לא היה די זמן להתבשל ולהבין את מהות העבודה עם החומר, וזה ההפך המוחלט ממה שפגשתי אחר כך בלימודי במינכן (עדיין, אני מעריך מאוד את בצלאל. שם קיבלתי ולמדתי דברים שלדעתי לא יכולתי ללמוד בשום מקום אחר. זה

מעט ערטילאיים ושקופים. אלה צבעים ש"מנבאים" את המדבר, טבע שנמצא באזור המתח בין צמיחה לכליה, בין ויטליות למרחבים שוממים, חסרי חיים.

מ.י.ח. צ'כיה.

בין לבין:

שיחה עם עתי הן

מאירה יגיד-חיימוביץ'

ע.ח. צ'כיה זה סוג של אלטר-אגו. מצד אמי, החינוך היה צ'כי. אמנם בצ'כיה ממש לא ביקרתי לפני ראשית שנות ה-90, אבל הרגשתי שייכות אליה, כמו שיהודי בגולה מרגיש ביחס לארץ-ישראל. רק אחרי הצבא התגוררתי זמן-מה בצ'כיה, ואז הבנתי שאני לא באמת שייך לשם. בעצם, המפגש הזה עם צ'כיה עזר לי להבין ולהגדיר ולחזק את שייכותי לנוף הישראלי שבו גדלתי, לטבע היס-תיכוני, למדבר, לצבעים שהזכרתי קודם.

מאז אמצע שנות ה-90, אמי, בן-זוגה ואחותי מתגוררים ליד פראג בחודשי הקיץ, ולכן יוצא לי לבקר בצ'כיה לפחות פעם בשנה – ובכל זאת אינני מרגיש עוד קשר הדוק של שייכות למקום או למנטליות הצ'כית, אלא רק משהו רחוק, אולי מודחק, של הזדהות חצויה. לא היה לי קל לחיות בצ'כיה: החורף, השפה, הבידוד. קפקא אמר שלפראג יש טפרים, וזה בדיוק העניין: מקום יפה כמו באגדות, אחת הערים היפות בעולם, ומצד שני יש בה מלנכוליה, קור שחודר עמוק לתוך העצמות, משהו שיוצר בי "ורטיגו" זהותי.

מ.י.ח. המחלקה לצורפות בבצלאל.

ע.ח. בצלאל, מבחינתי, הוא מקום שהכרתי עוד מהבית. כמעט הייתי "מיועד" להגיע לשם (רוב בני משפחתי הקרובה למדו שם, כולל אבי ואמי, ואבי החורג לימד במחלקה לאמנות רוב חייו). כשלבסוף החלטתי ללמוד שם, נותר לי רק להחליט באיזו מחלקה. לפני בצלאל בעיקר ציירתי, ובכל זאת החלטתי לא לנסות ללמוד במחלקה לאמנות כי

מאירה יגיד-חיימוביץ': הייתי רוצה לפתוח במשחק אסוציאציות, לשמוע את התגובות המיידיות שלך לכמה צירופי מלים ושמות שאני רואה בהם צירים או נקודות מפתח בחיך המקצועיים: מוצא | צ'כיה | מינכן | המחלקה לצורפות בבצלאל | זיגוראט | האקרמיה לאמנויות יפות במינכן | אוטו קונצלי | יער | מעגלי צמיחה וכליה | עבודה עם נייר | תהליך עבודה. נתחיל, כמובן, במוצא-עלית.

עתי חן: נולדתי בירושלים בעין-כרם, וגדלתי ברחביה. למוצא-עלית הגעתי כשהייתי בן שמונה, לאחר שאמי נישאה שוב. מוצא היתה התחלה חדשה, והמעבר לא היה קל. עם הזמן מוצא הפכה אמנם לבית בשבילי, אך תמיד הייתי זקוק לקשר עם העיר, לרעש, לקצב – לוויטליות העירונית בסביבה של אבי: הייתי בין בני הנוער הבודדים שיצאו לירושלים באופן קבוע. לא יכולתי לגדול רק בטבע, ובכל זאת, מוצא הוא המקום שאליו אני מרגיש הכי קשור ואליו אני הכי מתגעגע. מוצא והרי ירושלים הם קודם כל, בשבילי, טבע, מרחבים, האדמה שממנה צמחתי.

היום – כשאני חי בגרמניה ומסביבי יש סוג אחר של טבע, שבו הצבעים הרבה יותר רוויים – הירוק של הרי ירושלים נראה לי הרבה פחות ירוק; זה ירוק אחר, שממלא אותי בחוויה מסוג אחר. הנופים וסקאלת הצבעים היבשים האלה נראים

כבידה, צעצוע, 2012

כסף ועץ, 105×70×45 מ"מ

Gravity, contraption toy, 2012

Silver and wood, 105×70×45 mm



תודות חמות לצ'ארלס ברונפמן, שנדיבותו איפשרה את מימוש התערוכה ואת הוצאת הקטלוג. תודה לאוטו קונצלי, לסוזן קוהן, לרודיגר יופיאן ולאמיר אור על מאמריהם המחכימים, ולחבר השופטים של פרס אנדי לשנת 2014: נירית נלסון, עידו ברונר, רבקה סקר ומאירה יגיד־חיימוביץ'. תודה מיוחדת לקרן קרב, לג'נט אביעד ולסוזי כהן. לבסוף תודה חמה למאירה יגיד־חיימוביץ', אוצרת התערוכה; למאיה ויניצקי, אוצרת המשנה; לשרון גיל, עוזרת לאוצרת; לבניהו הינדמן על עיצוב התערוכה; לרונן כנעני על צילום העבודות לקטלוג; למיכל סהר על עיצוב הקטלוג; לדפנה רו על עריכת הטקסט ולטליה הלכין על התרגום לאנגלית.

סוזן לנדאו, מנכ"לית ואוצרת ראשית

פרס אנדי לאומנויות עכשוויות לצורך עתי הן

פרס אנדי נוסד על־ידי הנדבן צ'ארלס ברונפמן ביוני 2005, לציון אהבתה של אשתו לאומנויות והתמיכה בהן וכדי לסייע בחשיפה ובהצגה של אומנות ישראלית עכשווית. ברונפמן השיק את הפרס כשנה לפני מותה בטרם עת של אנדי, והוא מהווה המשך של תמיכה באמנים ישראלים, כדרכם של בני הזוג ברונפמן מאז ומעולם – שלוחה אחת מני רבות של פעילות נדבנית רחבת היקף.

הזוכה בפרס מקבל מענק כספי, עבודותיו או עבודותיה מוצגות במוזיאון תל־אביב לאמנות, קטלוג עבודות רואה אור לרגל התערוכה, ושתי עבודות נרכשות לאוספי מוזיאון תל־אביב לאמנות ומוזיאון ישראל, ירושלים. לדברי צ'ארלס ברונפמן, "פרס אנדי נועד לקדם מצוינות. דרך הכרה זו במצוינות, לא רק האומנים הישראלים ייווכחו שיצירותיהם אינן נופלות בערך מן הטובות בעולם; גם קהילת האומנות הבינלאומית תכיר בכך".

אנו גאים להעניק את פרס אנדי לאומנויות עכשוויות לשנת 2014. פרס זה, המאפשר לנו להעמיד תשתית לחקר התרבות החומרית המתהווה, מוענק השנה – בפעם השישית במוזיאון תל־אביב לאמנות – לצורך עתי הן.



מראה נוף, סיכה, 2009

כסף, אמאיל, עץ ופלדה אלחוד, 87×71×57 מ"מ

View, brooch, 2009

Silver, enamel, wood, and stainless steel, 87×71×57 mm

בין לבין:

שיחה עם עתי הן

בין המינים: ייצוגי ממשות

היברידיים במיתוס ובדת

בקצה

"אני הי בין שני עולמות":

מהשבות על העבודה של אמן הצורפות

עתי הן

הציפור שרצתה להיות ענן



מוזיאון תל-אביב לאמנות
פרס אנדי לאומנויות עכשוויות

עתי הן: בין לבין צורף, זוכה פרס אנדי 2014

אגף אניאס ובני שטינמץ לאדריכלות ועיצוב, גלריות 1, 2
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר
22 במאי – 25 באוקטובר 2014

שופטים: נירית נלסון, עידו ברונו, רבקה סקר, מאירה יגיד-חיימוביץ'
ועדת היגוי פרס אנדי: ג'נט אביעד, רבקה סקר

תערוכה

אוצרת: מאירה יגיד-חיימוביץ'
אוצרת משנה: מאיה ויניצקי
עוזרת לאוצרת: שרון גיל
עיצוב והפקה: בניהו הינדמן
עיצוב גרפי: מיכל סהר

קטלוג

עורכת: מאירה יגיד-חיימוביץ'
ניהול אמנותי, עיצוב והפקה: מיכל סהר
עריכת טקסט ותרגום מאנגלית לעברית: דפנה רז
תרגום ועריכת אנגלית: טליה הלקין
תרגום מגרמנית לעברית (קונצלי): גבי ולנשטיין
תרגום מגרמנית לאנגלית: אורסולה ווקואק
צילום: רוני כנעני; תצלומים נוספים: עתי חן (עמ' 21, 40, 92, 101, 105);
צילום הדיוקן: קארינה צ'יטסז-שושטארי
דוגמנים: מתן גלזובסקי, קטיה טולקובסקי
לוחות, הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

© 2014, מוזיאון תל-אביב לאמנות, קט. 9/2014
מסח"ב 2-090-539-965-978





עתי חן: בין לבין