

Textile-Art-Textile: Perspectives on Then and Now

December 14, 2024–May 1, 2025

Chief Curator: Dr. Aya Lurie

Assistant to Chief Curator: Noga Litman

טקסטיל-אמנות-טקסטיל: מבטים על אז ועכשיו

14 בדצמבר 2024 – 1 במאי 2025

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא

עוזרת לאוצרת ראשית: נגה ליטמן

Table of Contents

תוכן העניינים

70	Acknowledgments
67	Textile-Art-Textile: Perspectives on Then and Now Aya Lurie
63	Structures: Weaving in Israel, from Functionalism to Fiber Art Curator: Noga Bernstein Participants: Ziva Amir, Rachela Angel Hadar, Varda Ben Tal, Mirjam Bruck-Cohen, Gali Cnaani, Nora Frenkel, Yeshaayahu Ish Gabbai, Yael Gelles, Haim Hakimyan, Kathie Halfin, Ruth Kaiser, Yehudit Katz, Julia Keiner, Sima Konson, Tomer Laham, Shula Litan, Rina Milon, Tal Narkis, Shir Ochayon, Aleksandra (Sasha) Stoyanov, Neora Warshavsky, Roni Yeheskel
55	Siona Shimshi: Textile Patterns in Her Own Hand Curator: Yuval Etzioni
49	Fatima Abu Roomi: Close to Herself Curator: Yael Guilat
45	Eternal Spring: Mambush Tapestry Workshop, Ein Hod, 1966-1985 Curator: Zeela Kotler Hadari Participants: Ovadia Alkara, Mordecai Ardon, Jean (Hans) Arp, Yosl Bergner, Naftali Bezem, Marcel Janco, Dani Karavan, Aviva Margalit, Abraham Rattner, Anna Ticho, Shraga Weil
37	Gur Inbar: Yarn of Clay Curator: Galit Gaon

3	תודות
5	טקסטיל-אמנות-טקסטיל: מבטים על אז ועכשיו איה לוריא
9	סטרוקטורה: אריגה בישראל, מפונקציונליזם לאמנות סיבים אוצרת: נגה ברנשטיין בהשתתפות: שיר אוחיון, רחלה אנג'ל הדר, ורדה בן טל, מרים ברוק-כהן, ישעיהו איש גבאי, יעל גלס, נאורה ורשבסקי, חיים חכמיאן, קתי חלפיון, רוני יחזקאל, גלי כנעני, יהודית כץ, תומר לחם, שולה ליטן, רינה מילון, טל נרקיס, אלכסנדרה (סאשה) סטויאנוב, זיוה עמיר, נורה פרנקל, סימה קונסון, רות קייזר, יוליה קיינר
16	ציונה שמשי: דפוסי בדים בכתב ידה אוצרת: יובל עציוני
20	פאטמה אבו רומי: קרובה אצל עצמה אוצרת: יעל גילעת
23	قريبة من نفسها: فاطمة أبو رومي القِيَمَة: ياعيل چلعات
26	אביב נצחי: סדנת ממבוש לאריגת שטיחים, עין הוד, 1966-1985 אוצרת: צאלה קוטלר הדרי בהשתתפות: עובדיה אלקרא, מרדכי ארדון, ז'אן (הנס) ארפ, נפתלי בזם, יוסל ברגנר, שרגא ווייל, אנה טיכו, מרסל ינקו, אביבה מרגלית, דני קרוון, אברהם רטנר
32	גור ענבר: חוט מחומר אוצרת: גלית גאון

מבטים על אז ועכשיו
נظرات إلى الماضي والحاضر

טקסטיל
אמנות ניסג'ג
טקסטיל פ'נסג'ג
Art
Textile
Textile

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
متحف هرتسليا للفنون المعاصرة

מ

צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
 מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
 מנהלת מוז"ה – אגף החינוך: הילה פלד
 עוזרת לאוצרת ראשית: נגה ליטמן
 מנהלת אירועים והפצת תוכן: יסמין ריטר
 מפיקה מוזיאלית: מיכל א' פרנבך
 רשמת: תמר פרידמן
 מנהלת מועדון הידידים: חגית אוזן בכר
 מתאמת מועדון הידידים: גליה הנדלמן
 מנהלת תכניות חינוך: שרון מלמד אורון
 מתנדבים: משה וולנסקי, מירי מעוז, ענת שניידר שרון
 אחראי לוגיסטי: אבי פרץ
 עוזר לאחראי לוגיסטי: ניר תפילין
 יחסי ציבור: הדס שפירא
 רשתות והפצה: דקלה בן עטיה
 קבלת קהל: נילי גולדשטיין, רז קלינה

תערוכות וקטלוג

עורכת: ד"ר איה לוריא
 עוזרת לעורכת: נגה ליטמן
 עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
 עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי – מעשה מילים
 תרגום לערבית: גלוקל תרגום ופותרונות שפה
 הגהה ערבית: סלמא סמארה
 רסטורציה, ליווי וייעוץ: מעיינה פליס
 תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: ProAV בע"מ
 שילוט וכיתובים: קצת אחרת
 סריקות תלת־ממד: עודד פרי / TIKS360
 תצלומי הצבה: דניאל חנוך
 הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group,
 יעל גרוסמן ארזואן
 שינוע והובלות: ראובן עמלי, אילן רביבו
 מסגרות: המסגרות של הרצל, רמת השרון
 תלייה: דורון שולמן
 חשמל ותאורה: עוזי קפצון
 בינוי וצביעה: גבע פרויקטים
 דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל־אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק * רוחב * גובה
 העבודות מאוספי האמנים, אלא אם צוין אחרת

על העטיפה העברית: פאטמה אבו רומי (צילום: יגאל פרדו);
 נפתלי בזם, אביבה מרגלית, אברהם רטנר (צילום: אבי אמסלם);
 נאורה ורשבסקי (צילום: רן ארדה); יהודית כץ; גור ענבר
 (צילום: דודי סת); ציונה שמשי (צילום: אחיקם בן יוסף)
 על העטיפה האנגלית: פאטמה אבו רומי (צילום: דניאל סגל);
 מרים ברוק־כהן; יעל גלס; גלי כנעני; יהודית כץ; מרדכי ארדון,
 נפתלי בזם, מרסל ינקו, אביבה מרגלית, אברהם רטנר (צילום:
 אבי אמסלם); יוליה קיינר-פורכהיימר (צילום: © מוזיאון ישראל,
 ירושלים ע"י אילי פוזנר)

© 2024, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
 קט' 2024/2

סטרוקטורה: אריגה בישראל, מפונקציונליזם לאמנות סיבים

בהשתתפות: שיר אוחיון, ישעיהו איש גבאי, רחלה אנג'ל הדר,
 ורדה בן טל, מרים ברוק־כהן, ישעיהו איש גבאי, יעל גלס, נאורה
 ורשבסקי, חיים חכמיאן, קתי חלפין, רוני יחזקאל, גלי כנעני, יהודית
 כץ, תומר לחם, שולה ליטן, רינה מילון, טל נרקיס, אלכסנדרה
 (סאשה) סטויאנוב, זיוה עמיר, נורה פרנקל, סימה קונסון, רות
 קייזר, יוליה קיינר
 אוצרת: ד"ר נגה ברנשטיין
 עוזרת לאוצרת: איה ערמוני, מתמחה מטעם תכנית האוצרות
 של "בית לאמנות ישראלית"
 מעצב תערוכה: דוד חקי
 הפקת אמצעי תצוגה ותלייה: שרון שכטר
 יום אחד – מחשבות על אריגה בשחור ולבן, 2023, וידאו, סאונד,
 9 דקות
 בימוי וצילום: גלי כנעני, רוני יחזקאל
 עריכה: ליטל מונדרר דלמדיגו
 המחקר לתערוכה נערך בתמיכת תוכנית המחקר והחדשנות
 אופק 2020 של הנציבות האירופית, במסגרת מענק מארי
 סקולודובסקה־קירי.

אביב נצחי: סדנת ממושב לאריגת שטיחים, עין הוד, 1966–1985

בהשתתפות: עובדיה אלקרא, מרדכי ארדון, ז'אן (הנס) ארפ, נפתלי
 בזם, יוסל ברגנר, שרגא ווייל, אנה טיכו, מרסל ינקו, אביבה מרגלית,
 דני קרוון, אברהם רטנר
 אוצרת: צאלה קוטלר הדרי
 עוזר לאוצרת: יובל קשת, מתמחה מטעם חברת "עמדה",
 בנדיבות נורית ברמן ואיקה אברנל
 מעצב תערוכה: אריאל ערמוני
 הפקת אמצעי תצוגה: שרון שכטר
 סדנת האריגה של ממושב: בעל המלאכה והאמן,
 13 דקות, 1970
 צילום והפקה: ג'רי א' קולנר
 כתוביות: טרנס טייטלס
 באדיבות משפחת ג'רי א' קולנר
 מרכז לאמנות ומלאכת מחשבת נפתח בעין הוד, 1968,
 יומני כרמל וגבע מס' 527, 1:22 דקות
 ארכיון אולפני הרצליה

ציונה שמשי: דפוסי בדים בכתב ידה

אוצרת: יובל עציוני
 מעצב תערוכה: נועם בר
 התערוכה בתמיכתה הנדיבה של
 מכללת שנקר – הנדסה. עיצוב. אמנות.

פאטמה אבו רומי: קרובה אצל עצמה

אוצרת: יעל גילעת
 בתמיכת המענק לאמנות עכשווית על שם לורן ומיטשל פרסר
 תך תך, 2024, וידאו, 7 דקות
 עריכה ובימוי: שאדי ג'מיל חביב אללה
 צילום וידאו: הדיל נאסר ח'רמה
 משתתפות: פאטמה אבו רומי, איראם אגבאריה, סנאא ג'בארי,
 כיתי דיב, איאת זועבי, סנאא זועבי, שמש הוארי זועבי, ופאא ח'טיב,
 מאריא ח'טיב, אשואק מרעי

גור ענבר: חוט מחומר

אוצרת: גלית גאון
 עוזרת לאוצרת: צפי סיון ספיבק
 גור ענבר: חוט מחומר, 2024, וידאו, 1:49 דקות
 צילום וידאו: דן פרץ
 אסיסטנטית: נטלי יששכרי

ברצוני להודות, בראש ובראשונה, ליוצרות

וליוצרים המציגים במערך התערוכות
 "טקסטיל־אמנות־טקסטיל: מבטים על אז
 ועכשיו": פאטמה אבו רומי, שיר אוחיון,
 עובדיה אלקרא, ורדה בן טל, מרים ברוק־כהן,
 ישעיהו איש גבאי, נאורה ורשבסקי, חיים
 חכמיאן, קתי חלפין, רוני יחזקאל, גלי כנעני,
 יהודית כץ, תומר לחם, טל נרקיס, אלכסנדרה
 (סאשה) סטויאנוב, גור ענבר וסימה קונסון.
 אנו מוקירים את יצירתם וזכרם של האמנים
 והאמניות רחלה אנג'ל הדר, מרדכי ארדון,
 ז'אן (הנס) ארפ, נפתלי בזם, יוסל ברגנר, יעל
 גלס, שרגא ווייל, אנה טיכו, מרסל ינקו, שולה
 ליטן, רינה מילון, אביבה מרגלית, זיוה עמיר,
 נורה פרנקל, רות קייזר, יוליה קיינר, דני קרוון,
 אברהם רטנר וציונה שמשי. על עבודת אוצרות
 מעמיקה, מקצועית ומסורה, תודתנו והערכתנו
 לד"ר נגה ברנשטיין, לגלית גאון, לפרופ'
 יעל גילעת, ליובל עציוני ולצאלה קוטלר הדרי.
 תודה מקרב לב לעומדים בראשות עיריית
 הרצליה – לראש העיר הרצליה, מר יריב פישר;
 למר יהודה בן עזרא, יו"ר ההנהלה הציבורית של
 המוזיאון; ולעדי חדד, מנכ"לית החברה העירונית של
 לאמנות ולתרבות. תודה על האמון במוזיאון
 ועל התמיכה בכל מישרי העשייה שלו, הסוללת
 נתיבים חדשים לפעילותו ולקידומו.

תודתנו שלוחה לתורמים יצירות לאוסף
 המוזיאון: המעצבת והיוצרת נאורה ורשבסקי,
 שתרמה עבודה פרי יצירתה; עדינה ודן עמיר,
 הרצליה, בני משפחתה של זיוה עמיר ז"ל, על
 תרומת עבודותיה; ושלומית בן־נון, מנכ"לית
 דיור מוגן "מגדל נופים", ירושלים, על תרומת
 עבודות של רות קייזר ז"ל.

רבים וטובים תמכו וסייעו במימוש מערך
 התערוכות הנוכחי במוזיאון ולכולם שלוחה
 תודתנו העמוקה.

בתערוכה הקבוצתית "סטרוקטורה:

אריגה בישראל, מפונקציונליזם לאמנות סיבים",
 באוצרותה של ד"ר נגה ברנשטיין: תודה לאיה
 ערמוני, עוזרת לאוצרת מטעם מסלול האוצרות
 של "בית לאמנות ישראלית" במכללה האקדמית
 תל־אביב-יפו. תודות לעדידת עמיחי, ראש "בית
 לאמנות ישראלית" ומנהלת מסלול האוצרות בו,
 וד"ר אסנת צוקרמן רכטר, מנהלת שותפה של
 מסלול האוצרות. תודתנו והערכתנו לדוד חקי על
 עבודתו המקצועית והמוקפדת כמעצב וכמפיק
 התערוכה ולצוות ההקמה המקצועי.

תודות לאנשים ולמוסדות שניאותו
 בנדיבותם להשאיל לתערוכה עבודות מתוך
 אוספיהם: משפחת גלס; משפחת הדר; משפחת
 ליטן; משפחת מילון; משפחת עמיר; משפחת
 קייזר; יוסי שניצר; מוזיאון ישראל, ירושלים – ובו
 רמי טריף, האוצר לעיצוב ואדריכלות, שרון תג'ר,
 משמרת ראשית, יונה דרזנר, מנהלת מחלקת
 שימור טקסטיל, וטל אליספור, אחראית שיגור;
 ארכיון האופנה והטקסטיל ע"ש בנט ופאולין רוז
 בשנקר, ובו תודה מיוחדת לטל אמית, מנהלת
 הארכיון ולכל צוות הארכיון; אוסף הצלם ורנר
 בראון; וארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי,
 יד יצחק בן־צבי, ירושלים.

תודה מיוחדת לנאורה ורשבסקי ולמרים
 ברוק־כהן, שנוסף לעבודותיהן, חלקו מהידע
 הבלתי נדלה שלהן על ההיסטוריה של האריגה
 והטקסטיל בישראל. תודה לפרופ' תמר
 אלאור על הליווי והתמיכה במחקר שהוביל
 לתערוכה, ולמחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה
 באוניברסיטה העברית בירושלים שסיפקה את
 התשתית למחקר זה. המחקר לתערוכה נערך
 בתמיכת תוכנית המחקר והחדשנות אופק 2020
 של הנציבות האירופית, במסגרת מענק מארי
 סקולודובסקה־קירי.

בתערוכה הקבוצתית "אביב נצחי: סדנת ממשל לאריגת שטיחים, עין הוד, 1966–1985", באוצרותה של צאלה קוטלר הדרי: תודה לעוזר לאוצרת, יובל קשת; לאריאל ערמוני, מעצב התערוכה המעולה; ולמפיק שרון שכטר. תודות לנורית ברמן ולאיקה אברנבאל על נדיבותם הרבה בהעמדתה של מלגת התמחות לעוזר/ת לאוצר/ת מטעם חברת "עמדה".

תודה למשאילים על מעורבותם הטובה: עיזבון איצ'ה ממשל ואביבה מרגלית, ובמיוחד עו"ד זיו לוטן, מנהל העיזבון; משפחת האמנית אביבה מרגלית ז"ל, ד"ר שושנה פאגלין וד"ר ארנה פאגלין; משפחת האמן שרגא ווייל ז"ל; משפחת האמן דני קרוון ז"ל; אורלי רוטר; אוסף בית הנשיא, ירושלים ומנהלת תחום האמנות במשכן, נטע כהן חיים; מיכל שרייבר מארכיון יד יערי; אלון שטיגליץ, תירוש – בית מכירות פומביות; דוד וייל, מנהל אולפני הרצליה; משפחת גרי א' קולנר ז"ל; ומשאילים בעילום שם. תודה לנחמה לבנדל על הסיוע.

תודה למשפחת אלקרא, לעמליה שריג ולקטי ראף על הסיוע בתהליך המחקר. תודה מיוחדת לפרידה חסיסי, דליית אל-כרמל, אורגת מומחית בסדנת ממשל, על השאלת כלי אריגה לתערוכה ועל שחלקה איתנו את ידיעותיה וזיכרונותיה.

בתערוכת היחיד "ציונה שמשי: דפוסים בדים בכתב ידה", באוצרותה של יובל עצינוני: תודה לנועם בר, מעצב התערוכה, האמון גם על הפקתה המקצועית המצוינת. תודה לד"ר דפנה הירש, בתם של ציונה שמשי ויכין הירש ז"ל, על השאלת עבודות לתערוכה ועל הסיוע הלבבי. תודה למכללת שנקר, הנדסה, עיצוב ואמנות, רמת גן על תמיכתם הנדיבה בתערוכה. תודה מיוחדת לארכיון לאופנה וטקסטיל ע"ש בנט ופאולין רוז, שנקר, למנהלת הארכיון טל אמית ולכל הצוות; לארכיון לתיעוד ולחקר האמנות בישראל ע"ש משה ציפר, אוניברסיטת תל אביב, ולמנהלת הארכיון הילה קופר. תודה לאדריכלית דפנה אלכסנדרוני ולמעצבת מלי נווה על הליווי המקצועי והנדיב. תודה מיוחדת לנטעלי טאוב, רשמת אשכול העיצוב, פרויקט הארכיון הדיגיטלי, הספרייה הלאומית, ירושלים.

תערוכת היחיד "פאטמה אבו רומי: קרובה אצל עצמה", באוצרותה של פרופ' יעל גילעת, זכתה במענק לאמנות עכשווית על שם לורן

ומיטשל פרסר. נדיבותם של לורן ומיטשל פרסר בתמיכתם במוזיאון היא משענת רבת ערך לעבודתנו. תודה לכל מי שניאותו להשאיל בנדיבות עבודות מתוך אוספיהם: רינה ברנע; יורם וקשלק; מאיר משה; רותי (שמחה) פורמן; מתן קנטי; עופר וחגיית שפירא; מיכל רפאלי כדורי ודב כדורי; ומשאילים בעילום שם. תודה לאמון יריב וגלריה גורדון – ולהדר מוצפי עובדת הגלריה על הסיוע. תודתנו למיכל נר דוד, שליוותה את העבודה על התערוכה. תודה לשאדי ג'מיל חביב אללה על העריכה והבימוי של הסרט תך-תך ולהדיל נאסר ח'רמה על צילום הווידאו. תודה לאמא בלקיס ולכל המשתתפות שלקחו חלק בפרויקט זה, ולכל אישה שתרמה ולו קווצת שיער אחת.

בתערוכת היחיד "גור ענבר: חוט מחומר", באוצרותה של גלית גאון: תודה לעוזרת לאוצרת, צפי סיון ספיבק. תודה מעומק הלב לרן פרץ על צילום הסרט ולדרורן שולמן על הייעוץ בתליית העבודות.

תודתנו העמוקה נתונה לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, התומכים בפעילותנו, בחום ומתוך מחויבות עמוקה, לאורך כל השנה. תודה לשושנה (שושי) אלמגור, יו"ר העמותה למען מוזיאון הרצליה; לכל חברי הנהלת העמותה; לחגית אזון בכר, מנהלת מועדון הידידים; ולגליה הנדלמן, מתאמת המועדון.

תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; רובא סמעאן, המתרגמת את הטקסטים לערבית, וסלמא סמארה, המגיהה אותם; קובי פרנקו, שעל העיצוב המדויק; הדס שפירא, המנצחת על יחסי הציבור; יניב לוי ויוסי כהן, המופקדים על המדיה בתערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות, משה וולנסקי, מירי מעוז וענת שניידר שרן. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות הנהדרים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, נגה ליטמן, יסמין ריטר, מיכל א' פרנבך, תמר פרידמן, אבי פרץ, הילה פלד, שרון מלמד אורון וכל צוות מוז"ה. תבוא על כולכם הברכה.

ד"ר איה לוריא
מנהלת ואוצרת ראשית

4

טקסטיל-אמנות-טקסטיל: מבטים על אז ועכשיו

איה לוריא

מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית כולל חמש תערוכות המספקות מבטים היסטוריים ועכשוויים על היצירה בתחום הטקסטיל והאריגה בארץ, משנות הארבעים של המאה העשרים ועד היום. התערוכות מתפרשות על פני המוזיאון כולו, עם עבודותיהם של 36 יוצרות ויוצרים, ותיקים וצעירים, ומשקפות פרספקטיבות שונות על המדיום. שתיים מהתערוכות קבוצתיות ונרחבות: התערוכה "סטרקטורה: אריגה בישראל, מפונקצינליזם לאמנות סיבים" שאצרה ד"ר נגה ברנשטיין, המוקדשת לאריגה בישראל, עומדת על המעברים מפונקצינליזם לאמנות סיבים. התערוכה "אביב נצחי", שאצרה צאלה קוטלר הדרי, מוקדשת לשטיחי הטפטיין שנארגו בסדנה של איצ'ה ממשל בעין הוד, בין 1966 ל-1985, על בסיס ציורים של מיטב אמניות ואמני התקופה. שלוש התערוכות האחרות הן תערוכות יחיד: תערוכה באוצרותה של יובל עצינוני, המוקדשת לחתימת ידה הייחודית של ציונה שמשי בדפוסים הבדים שיצרה בין שנות השישים לשנות השמונים. תערוכה שאצרה פרופ' יעל גילעת, של ציורי פאטמה אבו רומי, המתמקדת זה שנים בתיאור דקדקני ומוקפד של טקסטילים, שטיחים ורקמות מסורתיות המשולבים בדיוקנה העצמי. ציוריה יוצגו לצד שטיח אורנמנטלי העשוי משיער נשים, שיצרה בשיתוף עם קבוצת נשים מנצרת. ותערוכה באוצרות גלית גאון מציגה שטיחים שיצר גור ענבר, שכורך ביצירתו עבודה בקרמיקה ובטקסטיל ומשלב בין אסתטיקה עכשווית להיסטורית.

זה למעלה מעשור אנו עדים לפריחה מחודשת ותצוגה אינטנסיבית של תערוכות העוסקות בהיסטוריה של אריגה, יצירת טקסטיל ואמנות סיבים במוזיאונים לאמנות ובביאנלות לאמנות עכשווית. ב-2018 הוקדשה לראשונה תערוכה רטרוספקטיבית לעבודתה של אני אלברס (1899, גרמניה – 1994, ארצות-הברית), במוזיאון טייט בלונדון. אלברס, יוצרת רבת-תחומית בתחום הטקסטיל, לא זכתה להכרה בקרב הקהל הרחב, כמו רבות מחברותיה שלימדו בבית הספר לעיצוב ואדריכלות באוהאוס בגרמניה. השנה הוצגו בארצות-הברית כמה תערוכות בנושא, בהן "אורגות מופשט באמנות עתיקה ומודרנית", שהוצגה במטרופוליטן בניו-יורק ו"היסטוריות ארוגות: טקסטיל ומודרניזם מופשט", בגלריה הלאומית לאמנות, בוושिंगטון די-סי. התערוכות הנוכחיות במוזיאון הרצליה מזמנות התוודעות מחודשת ליצירות בתחום הטקסטיל, הסיבים והאריגה בארץ, והיכרות עם היוצרים הפועלים בו כיום.

אמנים, ובעיקר אמניות, שיצרו טקסטיל זכו אומנם להכרה כבר בשנות

5

השישים והשבעים, אך עבודותיהן הוצגו בעיקר מתוך זיקה לאומנות (craft) ולעיצוב. עם אמניות אלה נמנו יוצרות מיומנות מאוד במלאכת יד וגם בקיאות ברזי החומר ובהיסטוריה של התחום, כמו קלייר זייסלר (1903–1991, ארצות-הברית) מגדלנה אבקנוביץ' (1930–2017, פולין), ולעיתים קרובות אף מודעות לשיח המגדרי-חברתי, כמו שילה היקס (נ' 1934, ארצות-הברית). ההכרה שזכו בה הייתה מוגבלת, ואף אחת מהן לא נכנסה לקאנון של האמנות העכשווית עד לשנים האחרונות, כשעבודותיהן הוצגו במוזיאונים המובילים לאמנות בעולם לאור העניין המחודש באמנות סיבים. אמניות אלה, ורבות נוספות, סללו את הדרך להכרה עבור דורות של יוצרות ויוצרים בתחומן ובתחומי יצירה מקבילים.¹ אולם נראה שעד היום נדרש מבט החורג מההבחנות המוכרות הרווחות בעולם האמנות – בין אומנות (craft), עיצוב (design) ואמנות (fine art); בין יוצרי טקסטיל ליוצרי עבודות שהטקסטיל משמש בהן כמדיום מרכזי; בין יוצרים שהוכשרו מקצועית או אקדמית ליוצרים אוטודידקטים; בין דמויות דומיננטיות שפעלו במרכז השדה ובתעשייה לדמויות שנשתכחו מלב. בעשור האחרון, תוכנית התערוכות במוזיאון הרצליה חותרת שוב ושוב לעיין במרחבים אלה, לנסות ולפתוח הגדרות, לערב בין דיסציפלינות, לעיין מחדש ובאופנים שונים ביצירות מוכרות ונשכחות מאוסף המוזיאון (כגון עבודתה של סימה קונסון בתערוכה "סטרקטורה") וליצור חיבורים בין-דוריים המזמנים מפגש מקרוב עם מגוון של יוצרות ויוצרים, חדשים, מוכרים ונשכחים, מהארץ ומחוצה לה, מתוך פרספקטיבות פרשניות עכשוויות.²

במאמרה על דמותה של פנלופה האורגת, עומדת החוקרת איימי א' קאס (1940–2015) על חשיבותה של מלאכת הטקסטיל והאריגה באיליאדה של הומרוס. לפי פרשנותה, מלאכות אלו משמשות ביצירה כמטפורה מרכזית לתיאור חיי אנוש ויצירה.³ הומרוס, טוענת קאס, קישר בין מלאכת הטוויה לאלות הגורל, המזיקאי, הטוות את חוט חייו של אדם מלידתו, ומשרטטות כך את גבולותיו ומגבולותיו האנושיים. היא מדגימה כיצד רותם האדם ביצירתו של הומרוס את הטבע לטובת מעשה היצירה, ומשקף מבעד לה את תרבותו: הוא מפיק את הצמר מהצאן; את הצבעים מצמחים ומינרלים; שוזר פתילי חוטים ואורג אותם (בשתי וערב) לכדי בד סדור, מכלול מתבוננת. האריגה אף מציינת לדידה את חלוף הזמן ומשווה לו משמעות וצורה: מלאכת יומן האיטית של האורגות מלווה את זרימת הזמן וקוצבת אותו ליחידות מופשטות, חוזרות. את עונות השנה מסמנת מלאכת הנול, שכן בגדים שונים נארגים בו לחורף ולקיץ, לחג ולמועד. הטקסטיל מלווה ומשרטט את מסלולי החיים: בדי נדוניה לנישואין ותכריכים למיתה. "כך מציינים המלבושים הארוגים וממחישים את תבניות המשמעות האנושיות המיוחסות למעגל השנה, תבניות הגוברות על אחידותם העירומה של ימי חיינו ועל התחלפותם האינסופית והשותקת. ואשר לאורגת עצמה, אריגיה מספרים לא פעם את סיפור חייה".⁴ המילה היוונית ההומרית לסיפור, אוימה, מסכמת קאס, היא במקור דימוי לאריגה. מכך נגזר כי המשוררים והיוצרים הם כעין אורגים-על: מקבצים פתילי סיפורים ושוזרים מהם עלילות המשקפות את מהלך חיינו ומהותם. האריגה והבד הארוג אצל הומרוס הם אפוא תמצית המפגש בין תרבות וטבע, בין האנושיות לבין הסדר הקוסמי. ואף יותר מכך, אריגה היא מקרה מובהק של מסירת הטבע לשימושם האמנותי של התבונה והסדר הרציונלי.

1 Elissa Auther, "Classification and Its Consequences: The Case of 'Fiber Art,'" *American Art*, vol. 16, no. 3 (Autumn, 2002), pp. 2–9.

2 עם התערוכות הללו נימנו, בין השאר, "מרים חלפ" (אוצרת: גליה בר אור, ינואר 2017); "חנה לוי" (אוצרת: רותי חנסקי אמיתי, ספטמבר 2019); "בניין יד: פיסול קרמי רב-דורי" (אוצרת: טלי קיים, דצמבר 2021); "אילנה אפרתי: בעקבות גן העדן של הציפורים" (אוצרת: איה לוריא ונטלי טיזונקו, דצמבר 2021); שהגיב לשיח של דיאנה שור מאוסף המוזיאון; "רות דורית יעקבי" (אוצרת הדס קידר, דצמבר 2021); "בתיה אפולו" (אוצרת: איה לוריא ואורי דרומר, יולי 2022); "אבן בד ומספרים: בעקבות שמואל כץ, רות צרפתי ואראלה" (במערך התערוכות "ספרו לי עוד", אוצרים: יובל סער ושוע בן ארי, יולי 2023); ו"אחיאש הופשטר" (אוצר: יאיר גרבוז, אפריל 2024).

3 איימי א' קאס, "שיבתה של פנלופה: על הרעות באודיסאה להומרוס", תרגום: צור ארליך. עורך: ד"ר עידו חברוני, בתוך: אתר מכון שלם, ירושלים (2016), <https://shalem.ac.il/content-channel/the-homecoming-of-penelope/> (אוחזר 1 באוקטובר 2024).

4 שם, פרק ב'.

התערוכות הנוכחיות מבקשות להציג תהליכי חקירה אינטנסיביים, יצירתיים ואוצרותיים, של הטקסטיל כמדיום. הן מדגימות את המהלכים המורכבים הפועלים בו, בדיפוזיה בין העיצובי לאמנותי; במעברים בין מלאכת היד לעבודת המכונה; בהשקה בין אמנות לאמנות שימושית; בחיבורים בין תקופות ובין חומרים; במעברים בין פיגורטיבי למופשט; בכינון מסורות ובפרימתן; בבחינת סוגיות פנים-מדיומליות לצד עיסוק בשאלות של זהות, פמיניזם, מגדר, שורשיות וזרות; ובשיקוף של תפיסות אידיאולוגיות, ולעיתים אוטופיות, ביחס למקום ולזמן. נושאים אלו נבחנים בכל אחת ואחת מהתערוכות כמו גם בקשרים הנרקמים ועולים ביניהן.

אביבה מרגלית, אביב מס' 2, שנות ה-70 של המאה ה-20, שטיח קיר טפטין, אריגה ידנית, 117x180 ס"מ, ביצוע: סדנת ממבוש, עין הוד, עיזבון איצ'ה ממבוש ואביבה מרגלית (צילום: אבי אמסלם)
Aviva Margalit, Spring No. 2, 1970s, tapestry, handwoven 117x180 cm, handwoven by Mambush Tapestries, Ein Hod, estate of Itche Mambush and Aviva Margalit (photo: Avi Amsalem)



סטרוקטורה: אריגה בישראל, מפונקציונליזם לאמנות סיבים

אוצרת: נגה ברנשטיין

בהשתתפות: שיר אוחיון, רחלה אנג'ל הדר, ורדה בן טל, מרים ברוק־כהן, ישעיהו איש גבאי, יעל גלס, נאורה ורשבסקי, חיים חכמיאן, קתי חלפין, רוני יחזקאל, גלי כנעני, יהודית כץ, תומר לחם, שולה ליטן, רינה מילון, טל נרקיס, אלכסנדרה (סאשה) סטויאנוב, זיוה עמיר, נורה פרנקל, סימה קונסון, רות קייזר, יוליה קיינר

"שתי קבוצות של חוטים המצטלבים בזווית ישרה"¹, כך, בפשטות, הגדירה את מלאכת האריגה יוליה קיינר, מחלוצות האריגה המודרניסטית בישראל. על פי קיינר (לימים קיינר-פורכהיימר), מהות ההבעה האסתטית של הטקסטיל הארוג מושתתת על חיבור בין חוט שתי וחוט ערב באמצעות הנול. "סטרוקטורה: אריגה ישראלית, מפונקציונליזם לאמנות סיבים" היא התערוכה המקיפה הראשונה על תחום האריגה בארץ. היא משתרעת על פני כמה חללים במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית ומציגה עבודות של 23 יוצרות ויוצרים. החלוקה לחללים מצליבה בין ההיסטורי לעכשווי ומשרטטת מהלכים בין פונקציונליות לביטוי אמנותי אוטונומי. התערוכה בוחנת יחסים וזיקות בין-דוריות בין מורות לבין תלמידות ותלמידים; בין מגמות טרנס-לאומיות לנסיבות מקומיות; בין עיצוב לאמנות; ובין התעמקות מופשטת פנים-מדיומלית לעיסוק בתמות ביוגרפיות ופוליטיות. התערוכה היא תולדה של מחקר ארוך שנים שבמסגרתו התוודעתי להיסטוריה של קהילת יוצרות בתחום האריגה ולבני משפחותיהן המשמרים את מורשת יצירתן, נוסף לאורגות ואורגים הפועלים כיום וממשיכים מורשת זו. מגמת האריגה שהתפתחה בארץ מתוך המודרניזם הגרמני של תחילת המאה העשרים פועלת בו בזמן מתוך השפה המסורתית של המדיום ומתוך שחרור ופריצה של גבולות הפונקציונליות, ולעיתים אף של מסגרת הנול. לאורך ההיסטוריה שימשה האריגה הן לצרכים מעשיים – מחסה, מעטפת לגוף, בידוד – הן כמדיום אסתטי ואמנותי. בתרבויות טקסטיל מסוימות, כמו בפרו העתיקה, לא הייתה הפרדה בין אריגה שימושית ואמנותית, ואריגי לבוש שימשו גם כמצע להעברת מסרים דרך דימויים ומבני אריגה מורכבים. באירופה התפתחו שתי מסורות אריגה: מסורת של אריגים שימושיים לבית ולבוש, בעלי דוגמאות מופשטות הנמשכות מצד אחד של האריג לציוד השני, ומסורת של אריגת טפטיין (tapestry) המשמשת ליצירת "תמונות" גדולות ממדים, שתכנון אמנים ונארגו בבתי אריגה מסורתיים.

במאה העשרים התפתחה במערב תפיסת אריגה חדשה, ששאפה לערער על ההפרדה בין שימושיות ואסתטיקה, ובין האמן ובעל המלאכה. תפיסה זו צמחה בשנות העשרים והשלשים באקדמיות לעיצוב בגרמניה

1 איזיקה גאון, "מורשת השלמות", בתוך: יוליה קיינר-פורכהיימר: אריגים וקולאז'ים (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1993), ללא מס' עמ'.



במחלקת האריגה של בצלאל החדש לאמנות ואומנות, ירושלים, 1950 (צילום: ורנר בראון), אוסף הצלם ורנר בראון, ארכיון התמונות יד יצחק בן-צבי
At the Weaving Department of the New Bezalel School of Arts and Crafts, Jerusalem, 1950 (photo: Werner Braun), Werner Braun Collection, Yad Izhak Ben-Zvi Photo Archive



ובארצות סקנדינביה; המפורסמת שבהן היא סדנת האריגה שהובילה האורגת גונטה שטלצל (Stölzl) בבית הספר באוהאוס בגרמניה. האריגה החדשה התבססה על עקרון הפונקציונליזם או האובייקטיביזם (Sachlichkeit), שמשמעו לא רק עיצוב בשירות פונקציה שימושית, אלא עיצוב הנובע באופן אובייקטיבי מהחומר ומתהליך הייצור, בין שמדובר ביד שימושי ובין שבעבודת קיר. האריגה הפונקציונליסטית דוחה את ה"תמונתיות" של הטפטין ומשתמשת בחיבורי אריגה בעלי מבנים שונים כאמצעי הבעה מרכזי, ולכן נקראת גם אריגה מבנית או סטרוקטורלית. האריגה המודרניסטית התפתחה לתופעה טרנס־לאומית כתוצאה מהגירתן של אורגות בולטות מאירופה לארצות־הברית עקב עליית הפשיזם בשנות השלושים של המאה העשרים. הן היו למרצות באקדמיות מרכזיות לעיצוב ולאמנות, והעבירו את התפיסה הסטרוקטורלית לאורגות צעירות, שחיברו אותה עם הרוח האקספירימנטלית של שנות השישים והשבעים. במסגרת תנועת אמנות הסיבים שצמחה בעשורים אלו, נמתחו עוד יותר גבולות המדיום ופוטנציאל ההבעה של אריגה בדו־ממד ובתלת־ממד, ואריגה הפכה למדיום פיסולי, שלעיתים לא נעשה כלל בנול אלה בחיבור חופשי של סיבים.²

גם האריגה בישראל הייתה חלק ממגמה טרנס־לאומית זו. כמו תחומים אחרים ש"היגרו" לכאן עם מעצבים ואמנים שעזבו את גרמניה בשנות השלושים, הביאו עימן יוליה קיינר ורות קיינר את בשורת המודרניזם הגרמני באריגה. קיינר למדה בבית הספר לאמנות ועיצוב בפרנקפורט ולאחר עלייתה ארצה ב־1936 היא פתחה אטליה בירושלים ובו עיצבה וייצרה אריגים לבית (וילונות, מפות, אריגי ריפוד ושטיחים קשורים).³ עבודותיה התבססו על מיני הצלבות שתי וערב והדגשת ה"סטרוקטורה" (המבניות) של האריגה והתכונות הטבעיות של הסיב.^{עמ' 13} נוסף לאריגים מונוכרומטיים בצבעים טבעיים, חקרה קיינר גם שילובי צבעים בעצמים מן הטבע והפיקה אריגים המציגים מעברי צבע עדינים והרמוניים. ב־1941 הקימה את מחלקת האריגה של בית הספר בצלאל החדש לאומנות ולאמנות בירושלים.⁴ יצירותיה הוצגו בתערוכות רבות בארץ, וב־1953 היא נבחרה לעצב אריג לוויילונות עבור בניין מטה האו"ם בניו־יורק. משנות החמישים ואילך עיצבה אריגים עבור חברות הטקסטיל האמריקאיות המובילות איזבל סקוט ו־Knoll Textiles.

התפיסה הפדגוגית במחלקת האריגה בצלאל, שאותה ניהלה קיינר עד 1963, התבססה על מיומנות טכנית מעמיקה והשקפה עיצובית פונקציונליסטית. השאלה האם סגנון המחלקה מגלם גם את הפשטות המזוהה עם הסגנון הישראלי נותרת פתוחה, מאחר שקיינר עצמה מעולם לא דיברה על סגנון מקומי והקפידה להדגיש את האוניברסליות של תפיסותיה העיצוביות והפדגוגיות. בשנים 1963–1969 ניהלה את המחלקה רות קיינר, בוגרת בית הספר באוהאוס, שהמשיכה את הקו של הכשרה פונקציונליסטית אך ביתר דגש על הכשרה אמנותית. קיינר עיצבה אריגים שימושיים לבתי מלאכה ולחברות טקסטיל בארץ ובארצות־הברית, ומשנות השישים ואילך התמקדה במתלי קיר (wall hangings) גדולי ממדים, שרובם תיארו את נופי ירושלים באמצעים פיגורטיביים, אך גם דרך טקסטורות מבניות מורכבות ושילובי סיבים.

אף שהתקשו למצוא שוק לעבודותיהן, הצליחו כמה מתלמידותיהן

2 על מקורותיה של תנועת אמנות הסיבים ר' Elissa Auther, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2009).

3 טכניקה מורכבת של אריגת שטיחים בנול, הכוללת קשירת חוטים על גבי השתי.

4 להרחבה על ההיסטוריה של המחלקה, ר' Noga Bernstein, "Julia Keiner's Universalism and the Question of Israeli Style," *Journal of Design History*, vol. 37, no. 1 (March 2024), pp. 37-53, available at <https://doi.org/10.1093/jdh/epad058> (accessed Aug. 13, 2024).

של קיינר וקיינר – בהן נאורה ורשטבקי,^{עמ' 13, 59} זיוה עמיר, חנה רוזן, רחלה אנג'ל הדר, רינה מילון ויהודית כץ^{עמ' 14, 56, 58} – להמשיך ולפתח את האריגה הסטרוקטורלית בארץ. חלקן עבדו בנול ביתי או בסטודיו עצמאי, חלקן השתלבו בארגונים כמו משכית ובית האריגה של העמותה למען העיוור וחלקן התברגו בחברות טקסטיל. נוסף ליצירת אריגים שימושיים, התנסו בוגרות המחלקה בסגנונות חדשים של אריגה אמנותית ששילבו חיבורי אריגה מורכבים ושימוש משוחרר בחוטים כאמצעי הבעה מופשטים. בשנות השבעים הן חברו לאמניות טקסטיל נוספות בהנחת אבני היסוד להתפתחותה של אמנות סיבים ישראלית, בדיאלוג עם הנעשה בזירה הבין־לאומית. האובייקטים המוקדמים של רוזן, ורשטבקי וכץ נעשו באריגה פתוחה, שבה החוט מקבל איכות רישומית, בדומה לעבודתה של האורגת האמריקאית לנור טוני (Tawney). אמנית הטקסטיל שילה היקס (Hicks) השפיעה אף היא על הזירה המקומית עוד לפני תערוכת היחיד שלה במוזיאון ישראל ב־1980, שבה שילבה גם טקסטיל ממפעלים וסדנאות מקומיים. העבודה *הומאז' לשילה* (1974) של הציירת והאורגת נורה פרנקל היא מחווה ישירה לסגנון האריגה והליפוף של היקס.

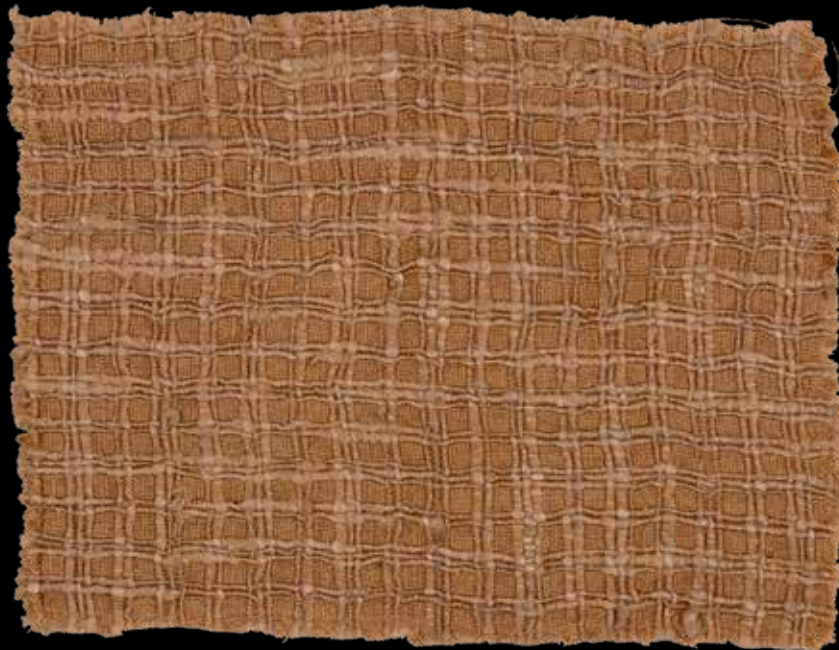
אחד המאפיינים של האריגה החדשה שצמחה בארץ בשנות השבעים הוא תשומת לב ליחסי הגומלין בין האובייקט הארוג ובין החלל, דרך תלייה המביאה בחשבון את כל צדדי האובייקט, ושימוש באור וצל להעצמת האפקט המבני – כפי שאפשר לראות בעבודות שיצרה חנה רוזן עם בן זוגה שלמה, והוצגו בגלריה דבל ב־1976.^{עמ' 59} ב־1975 אצר איזיקה גאון (שאצר גם את תערוכתה של היקס) במוזיאון ישראל את התערוכה "עבודות בחוט: יצירות של אמנים ישראליים ומוצרים תעשייתיים", שהייתה תצוגת תכלית של הנעשה בעיצוב ואמנות הטקסטיל בישראל בשנים אלו. בתערוכה נכללו גם עבודות אריגה רבות, בהן מתלי קיר, עבודות בתלת־ממד ואריגים לבית ולאופנה, והיא ערערה על ההפרדה המקובלת בין הסוגים, תוך חריגה מהקו

המוביל בתערוכות טקסטיל באירופה ובארצות־הברית באותה עת.⁵ ב־1964 נוסדה "עמותת אמנים יוצרים" (כחלק מ"מועצת הקראפט העולמית"), שחיברה את קהילת הטקסטיל בארץ לנעשה בעולם והולידה שיתופי פעולה בין־לאומיים, כנסים ותערוכות. את העמותה הובילה שנים רבות נאורה ורשטבקי, שלצד תפקידה כאורגת הראשית של משכית עסקה בקידום אמנות הטקסטיל הישראלית. הקריירה רבת השנים של ורשטבקי מגלמת את הצדדים השונים של האריגה ואת יחסי הגומלין בין אריגה שימושית ואמנותית. אריגי האופנה שעיצבה למשכית מבוססים במובהק על התפיסה הסטרוקטורלית של קיינר מורתה, המתבטאת בדוגמאות מבניות תלת־ממדיות, ועם זאת הם ניחנים בשילובי צבעים עזים החורגים מהמונוכרומטיות הבצלאלית. לצד זאת יצרה ורשטבקי כמה עבודות קיר המציגות שילובים עדינים של סיבי פשתן, נייר וכותנה צבועים ביד. אלה מביאים לידי ביטוי את הפיוטיות החושנית הטמונה במלאכת המחשבת הדקדקנית של האריגה.

בשנות השמונים והתשעים המשיכה אמנות הסיבים בארץ לצמוח. מרבית האמניות שעסקו בטקסטיל פעלו מחוץ לעולם האמנות הרשמי והממוסד. אורגות ואורגים כמו ורדה בן טל, שולה ליטן, ישעיהו איש גבאי, יעל גלס,^{עמ' 57} סימה קונסון ומרים ברוק־כהן,^{עמ' 12} חלקן בעלות הכשרה מאקדמיות לאמנות וחלקן אוטו־דידקטיות, עסקו הן בחקר המבניות

5 על התערוכה "עבודות בחוט" וצמיחתה של אמנות סיבים בישראל, ר' Noga Bernstein, "Works in Thread and the Emergence of Israeli Fiber Art," *The Journal of Modern Craft*, vol. 16, nos. 2-3 (2023), pp. 115-134, available at <https://doi.org/10.1080/17496772.2023.2264633> (accessed Aug. 13, 2024).

בתערוכה, מציעות מגוון פרשנויות למושג אריגה עכשווית. אם כך, באמצעות העברה בין־דורית של תפיסות ופרקטיקות עיצוביות ואמנותיות נשתמרה בארץ פדגוגיה של אריגה המבוססת על הכשרה טכנית קפדנית, ולצידה חקירה של אמצעי הבעה במפגש השתי והערב – בבחינת "שתי קבוצות של חוטים המצטלבים בזווית ישרה" – המנותבת כיום גם לעיסוק בתמות עכשוויות כהגירה, סביבה וזהות מגדרית.



יוליה קיינר־פורכהיימר, דוגמת אריג, שנות ה־50-80 של המאה ה־20, פשתן, כותנה ממורצרת, משי, כותנה, חוט בגוון מתכתי, משי גולמי, צמר; אריגת יד, 18×24.5 ס"מ, עיזבון ג'וליה פורכהיימר, סקארסדייל, במוזיאון ישראל, ירושלים, B13.1075(06) (צילום: © מוזיאון ישראל, ירושלים ע"י אלי פוזנר) Julia Keiner Forchheimer, *Textile sample*, 1950s-80s, linen, mercerized cotton, silk, cotton, metallic thread, raw silk, wool; handweaving, 18×24.5 cm, bequest of Julia Forchheimer, Scarsdale at The Israel Museum, Jerusalem, B13.1075(06) (photo: © The Israel Museum, Jerusalem, by Ellie Posner)



נאורה ורשבסקי, ברט מתווך ללא כותרת, 1992-3, פשתן, כותנה, נייר אורז; צביעה, אריגת יד, 30×30 ס"מ (צילום: רן ארדה) Neora Warshavsky, detail from *Untitled*, 1992-3, linen, cotton, rice paper; handweaving, dyeing, 30×30 cm (photo: Ran Erde)

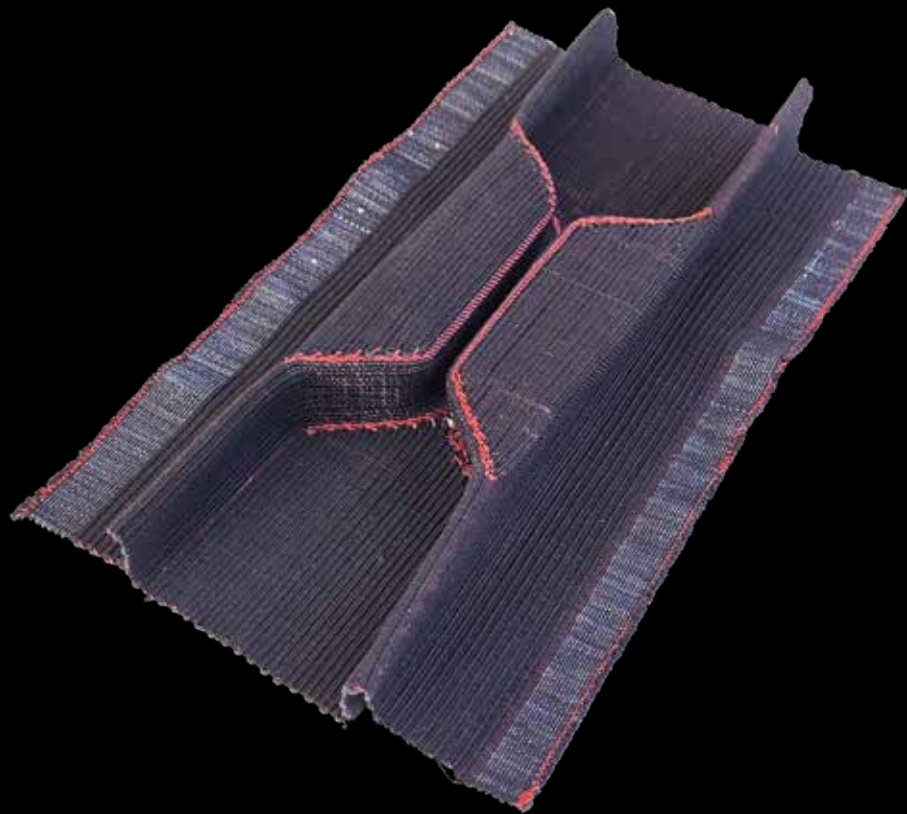
של האריגה כאמצעי הבעה מופשט, הן באפשרויות הפיקטוראליות של המדיום כדרך לעיסוק בנושאים ביוגרפיים ופוליטיים. בולטת בייחודיותה אלכסנדרה סטויאנוב, שעלתה מאוקראינה ב־1990. סטויאנוב יוצרת בטכניקות טאפטין מסורתיות עבודות פיגורטיביות עצומות ובהן דמויות ספק־אנושיות ספק־פנטסטיות, כמו גם דמויות אדם המבטאות כמיהה קיומית לקשר אנושי.

ב־1969 נסגרה מחלקת האריגה בבצלאל ונפתחה מחלקת הטקסטיל בשנקר, שהמשיכה את פעילות בית הספר המקצועי למקצועות הטקסטיל אורט. ורשבסקי לימדה אריגה במחלקה משנותיה הראשונות ולצידה לימדה גם יהודית כץ, שהייתה תלמידתה של קייזר בבצלאל. החל משנות השמונים, במקביל לעבודתה בתחום העיצוב לתעשיית הטקסטיל, כץ חוקרת את הפוטנציאל של אריגה תלת־ממדית באמצעות טכניקה רב־שכבתית, המייצרת תענועי ראייה ודינמיות נפחית. יחסי הגומלין בין האריגה השימושית והאמנותית באים לידי ביטוי גם בעבודתה של גלי כנעני, תלמידתה של ורשבסקי וכיום מרצה בכירה לאריגה בשנקר. פרויקטים אדריכליים שעיצבה כנעני כמו חיפוי קיר ארוג בבניין החדש של הספרייה הלאומית של ישראל (2023), או "אריחים" מודולריים הארוגים בנוול ג'קארד דיגיטלי (דו/תלת, 2024),¹⁵ מציעים פרשנות עדכנית לפונקציונליזם המודרניסטי. לעומת זאת הסדרה שלה *ספריות* (2012-24) מציגה מבני אריגה כפוטנציאל אסתטי טהור ומעקרת את חומר הגלם הממשי, ספרים, מכלל שימושיות. גם עבודותיהם של רוני יחזקאל, קתי חלבין, חיים חכמיאן, טל נרקיס,¹⁴ תומר לחם ושיר אחיון, המוצגות

מרים ברוק־כהן, אלימות מילולית, 1995, חבל פשתן, צמר, חבל פלסטיק, חרוזי פלסטיק; אריגה רב שכבתית בנוול רצפה, 118×172 ס"מ Mirjam Bruck-Cohen, *Verbal Abuse*, 1995, linen rope, wool, plastic rope, plastic beads; multilayered weaving on a floor loom, 118×172 cm



גלי כנעני, דו/תלת, 2024,
 כותנה, פוליאסטר; אריגה
 בגול ז'קארד דיגיטלי
 (TC2) באמצעות מסרק
 אריגה תלת־ממדי שפותח
 במיוחד, הניתן לשינוי תוך
 כדי אריגה, 32×32 ס"מ
 במצב דו־ממד (שטוח)
 Gali Cnaani, *Bi/Tri*,
 2024, cotton, polyester;
 weaving on a digital
 jacquard loom (TC2)
 with an especially
 designed adjustable,
 three-dimensional loom
 comb, 32×32 cm
 when flat



יהודית כץ, מתוך הסדרה
 מיניאטורות, 2004 עד
 היום, פשתן מדונג, חוט
 מתכת, משי; אריגה רב
 שכבתית בגול רצפה,
 מידות משתנות
 Yehudit Katz, from
 the series *Miniatures*,
 2004 to present, waxed
 linen, metal wire, silk;
 multilayered weaving on
 a floor loom, dimensions
 variable



טל נרקיס, כלים, 2022-3,
 פשתן, נייר, אדמה;
 צביעה טבעית, אריגה
 רב שכבתית בגול חצי
 אלקטרוני, מידות משתנות
 (צילום: לי חן)
 Tal Narkis, *Kelim*,
 2022-3, linen, paper,
 soil; natural dyeing,
 multilayered weaving on
 a semi-electronic loom,
 dimensions variable
 (photo: Liegh Chen)



ציונה שמשי: דפוסי בדים בכתב ידה

אוצרת: יובל עיוני

לב התערוכה הוא הבדים המודפסים שעיצבה ציונה שמשי (1939–2018, ישראל), אמנית רבת-חומית שעיקר פרסומה בא לה מעבודתה כפסלת קרמיקה, כמעצבת, כאוצרת וככותבת. לצד הבדים שעיצבה בשנים 1963–1984 מוצגים בתערוכה חומרי ארכיון כגון תצלומים וסקיצות, וכן פריטי קרמיקה, המספקים הצצה ויזואלית לשפה האמנותית הייחודית שפיתחה שמשי. המפגש הראשוני עם הבדים המודפסים של שמשי הוא חוויה חזותית חושנית. זוהי הפעם הראשונה שבה הם מוצגים באופן אוטונומי, המאפשר לצופה להתוודע לייחודם. השוואה איקונוגרפית בין הבדים לחומרי הארכיון והפיסול מגלה מערכת הוליסטית ורב-תחומית של מוטיבים ודגמים חוזרים, בצבע רווי או במרקם מחוספס. קו המתאר הדומיננטי המאפיין את יצירתה והשימוש הנועז שלה בצבע מחברים בין תפיסת מסורת ומוטיבים קדומים לבין סגנון ברוח תקופתה, כמו גם בין מקומיות לפרספקטיבה אוניברסלית רחבה. בכלל יצירתה, וגם בעבודות הטקסטיל שלה, שמשי מציעה דימויים ארכיטיפיים סוערים המונחים על מצע תרבותי עשיר ומרתק.

שמשי נולדה בתל-אביב וחיה בה מרבית חייה. עיסוקיה המגוונים כללו עיצוב טקסטיל, ציור, פיסול בחומר, עיצוב תכשיטים, עבודות מחשב, הוראה, אוצרות, כתיבה ועוד. בשנים 1956–1959 למדה אמנות במכון אבני וב-1959 נסעה לניו-יורק, שם השתלמה בלימודי קרמיקה ועסקה בעיצוב טקסטיל, בין היתר של פרוכות לבתי כנסת. לאחר שובה לארץ ב-1963 עבדה במשכית כמעצבת ומתאמת הפקה של הבדים המודפסים. שמשי עיצבה אריגים גם עבור חברות טקסטיל נוספות, כגון מפעל האריגה אטון וחברת רקמה של המעצבת רוז' בן יוסף. עבודות רבות שלה – בהן שטיחים וקירות דקורטיביים – הוצגו במרחב הציבורי. בשנים 1979–1988 עמדה בראש המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל. משנות השמונים עסקה רבות גם במחקר, כתבה על אמנות ותרבות בעיתונים ובכתבי עת והייתה פעילה בשדה האמנות בארץ. לאורך השנים אצרה שמשי עשרות תערוכות, זכתה בפרסים ובהוקרה והציגה באין-ספור תערוכות. זו תערוכת היחיד הראשונה שלה מאז הלכה לעולמה ב-2018, בגיל 79.

מראשית שנות השישים יצרה שמשי בדים מצוירים בטכניקת הבאטיק, שלמדה בעת שהותה והתמחותה בארצות-הברית. הדימויים מודפסים או מצוירים על הבד. משיחות המכחול, כתמי הבאטיק והדפסים בטקסטורה מחוספסת מדגישים את מרקם החומר הגולמי שעליו הם מוחתמים. בעבודות מוקדמות אלה כבר מופיע רפרטואר הדימויים הנוכח

16

ביצירתה עד שלהי שנות השמונים: דמויות אנוש, חיות, כלים עמוסי פרי, פרחים, מבנים ונופים סימבוליים. בבדים הללו ניכרת דחיסות דימויים, שאפיינה את עבודתה גם בעתיד, אך הם צפים ומרחפים, ללא חזרתיות וללא היררכיה, בין אדמה לשמיים. יש בבדיה השפעות של קדרות הלניסטית, וכן הדים לתרבות ילדי הפרחים, שאליה התוודעה בארצות-הברית: משנות השבעים ואילך מופיעים על הבדים, שוב ושוב, דגמים פרחוניים, אורנמנטליים וגיאוטרפיים המושפעים מאמנות הפופ ומהסגנון הפסיכדלי. בנוסף, יש בהם מגוון מוטיבים, כולל דגמים של חיתוכי עץ אפריקאיים, דמויות נשים שופעות ומלאכים מכונפים – שניכרת בהם השראה ממקורות קדומים, כגון ציורי מערות, פסיפסים וארכיטיפים מיתולוגיים.

עם חזרתה לארץ ב-1963, הצטרפה שמשי למשכית כמעצבת מובילה של הבדים המודפסים. משכית הייתה חברה ממשלתית שפעילותה כללה ייצור ומכירה של חפצי אומנות. היא הוקמה ב-1954, בייסודה ובהנהגתה של רות דיין, במטרה לספק פרנסה לעולים חדשים. רבים מהמוצרים התבססו על ידע ומסורת שהביאו עולים מארצות צפון אפריקה, והם עוצבו בסגנון מודרני בידי מעצבים בעלי הכשרה אמנותית מערבית – שילוב שביקש ליצור תרבות חומרית מקומית חדשה ואוטנטית. בראשית שנות השישים נוספו לבדים הארוגים או הרקומים בעבודת יד שעוצבו במשכית גם בדים מודפסים, שעלותם נמוכה יותר. את הבדים עיצבו ילידי הארץ ועולים חדשים שהוכשרו במסדות מערביים. הם הודפסו במהדורות מוגבלות (כאלף מטרים לכל דגם) בבתי מלאכה ובמפעלים, שהוקמו בתמיכה ממשלתית, בעיירות פיתוח או באיזורי פריפריה.¹ שמשי הייתה בקיאה בטכניקות ובטכנולוגיות ייצור, וכמעצבת הבדים המודפסים היה לה תפקיד מרכזי בהגדרת השפה העיצובית של משכית. בעיצוב המוקדם שלה למשכית ניכרת השפעה של דימויים ארכאיים מתרבויות קדומות כמו מצרים ותרבות ים תיכונית. לארכיטיפים האוניברסליים הוסיפה שמשי דימויים הקשורים לארכיאולוגיה מקומית ומוטיבים מקראיים ויהודיים כמו "כפתור ופרח" (שמות כ"ה, ל"א–ל"ג), דימוי קבלי של "עץ החיים", פירות שבעת המינים ואף שופר (או אולי קרן שפע מיתולוגית), המעוצבים בסגנונה הייחודי.

בבדים שעיצבה למשכית פיתחה שמשי פרישה חזרתית של דימויים המאורגנים כאריחים, בממדים קטנים יחסית. פרקטיקה זו אפשרה לקונים לרכוש יריעות שלמות או פיסות בודדות, על פי צורכיהם ויכולותיהם הכלכליות. ההדפסה המהירה והווייתור על ייצור ידני אפשרו מחיר גמיש, והפריטים של משכית נעשו נפוצים והיו לשם דבר. המערך העשיר של הדימויים בפריטי טקסטיל היה לחלק מהמיתוס המקומי המשולש שאפיין את משכית: נוכחות עברית קדומה, מסורת יהודית ואוניברסליות מודרניסטית.

משלהי שנות השישים עיצבה שמשי בדים ושטיחים למלונות, בשיתוף פעולה עם אדריכלים ואדריכליות, בהם דורה גד, ארתור גולדרייך, אבא אלחנני ואחרים. בשנות השבעים מחזורי ההדפס גדלו, ולעיתים הותאמו למידות ספציפיות של תמונה או שולחן. עיצובי הטקסטיל של שמשי בבתי מלון התאפיינו בכתב ידה הדומיננטי, וניכר בהם שינוי בשפתה העיצובית: הדימויים עוצבו בסדר גודל ענק, נעשו מסוגננים יותר ורוויים בצבע. תמונות מודפסות על בד היו חלופה זולה יותר לשטיח קיר או להזמנה של יצירת

1 להרחבה על משכית, ר' בתיה דונר, *משכית: מארג מקומי* (תל-אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2003); יעל גילעד, "רוקמות האומה: ארגוני נשים כפרון האומנות העממית הרשמית", בתוך רות מרקוס (עורכת), *נשים יוצרות בישראל 1920–1970* (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ואוניברסיטת תל-אביב, 2008), עמ' 225–281.

17



From top left, clockwise:
Siona Shimshi wearing
a batik cape of her
design, 1963, courtesy
the Ziffer House
Archive; Documentation
and Research Center
of Israeli Visual Arts,
Faculty of the Arts,
Tel Aviv University
(photo: Yachin Hirsch);
Siona Shimshi, *Untitled*,
1963-5, screen print
on cotton, 82x122 cm,
courtesy the Rose
Textile and Fashion
Archive, Shenkar
(photo: Achikam Ben
Yosef); Siona Shimshi,
Tablecloth, 1977,
hand screen print on
cotton, for Plaza Hotel,
Jerusalem, 151x142 cm,
courtesy the Rose
Textile and Fashion
Archive, Shenkar (photo:
Achikam Ben Yosef)

משמאל למעלה, בכיוון
השעון: ציונה שמשי
לובשת גלימת באטיק
בעיצובה, 1963, באדיבות
הארכיון לתיעוד ולחקר
האמנות בישראל ע"ש
משה ציפר, הפקולטה
לאמנויות, אוניברסיטת
תל-אביב (צילום: יכין
הירש); ציונה שמשי,
ללא כותרת, 1963-5,
הדפס רשת על כותנה,
82x122 ס"מ, באדיבות
ארכיון האופנה והטקסטיל
ע"ש רוז, שנקר (צילום:
אחיקם בן יוסף); ציונה
שמשי, *מפת שולחן*, 1977,
הדפס רשת ידני על כותנה,
עבור מלון פלזה, ירושלים,
151x142 ס"מ, באדיבות
ארכיון האופנה והטקסטיל
ע"ש רוז, שנקר (צילום:
אחיקם בן יוסף)

אמן, ולכן הייתה להן נוכחות בולטת במרחב הציבורי באותה תקופה. אולם טקסטיל הוא גם המדיום הראשון הנתון לבליה, שינוי והחלפה, כפי שהודתה שמשי עצמה במבט לאחור.² לבדים המודפסים של שמשי, לקירות האריחים ולאובייקטים הפיסוליים שיצרה בחימר משותפים הגריד הגיאומטרי ורפרטואר הדימויים, ובראשם פרחים. עיצוב קירות דקורטיביים מאריחים היה מקובל בארץ באדריכלות מבני ציבור בין שנות השישים לשנות השמונים. שמשי עיצבה, בין היתר, קירות בכלבו שלום (1965), במסוף אל-על בניו-יורק (1970) ובמלון השרון בהרצליה (1972).

במקביל לעיצובי הטקסטיל יצרה שמשי כל השנים בפיסול קרמי. גוף היצירה המרתק שהעמידה בתחום זה היה בעל קול מובהק ומובחן. ביצירתה נעשה החומר לתוכן חושני וסימבולי, מתריס ומפוכח. המכלים שיצרה בחימר מזכירים צלמיות קדומות וקשר ראשוני לאדמה. יש בהם ויתור על הפונקציה ועל הגימור המושלם, והם מעלים מתח בין הכלה, שימור וצמיחה לנבילה, ריקבון וקבורה.

טקסטיל וקרמיקה נמצאים שניהם בין דיסציפלינות וקטגוריות תרבותיות, בין ארכאיות לעכשוויות. כך גם עבודתה של שמשי נעה בין תחומים והגדרות, וניכרת בה הימנעות משלמות, שאינה מאפשרת לסמנה כאומנות או כמלאכת יד. שמשי לא הבדילה בין השימושי לאמנות, ונעה בין הבד לחומר. לדבריה, הרעיונות שלה נודדים בין דיסציפלינות.³ ואכן, מוטיבים כמו ניצנים, פריחה ופריון נוכחים גם בעבודות החימר וגם בעיצובי הבד שלה, ושמש רכת קרניים מופיעה בעבודות הבאטיק ובאריחי הקרמיקה שלה. מקורותיה של שמשי נעוצים הן במקומי הן באוניברסלי, ונעים – בכל תחומי יצירתה – בין עבר עברי ויהודי קדום למגוון השפעות כגון חברות שבטיות, מלאכת יד עממית, תרבות ילדי הפרחים, אמנות הפוח והסגנון הפסיכדלי. עבודתה מעירה את הצורך במיתי, בדמיוני ובחושניות הסוערת של הצבע, הצורה והחומר, ובה בעת משקפת פיקחון פרגמטי – וכל זאת ביצירתיות אין קץ.

2 ציונה שמשי, "כוח הרכות", בתוך: רן שחורי (עורך), *דורה*: גד: הנוכחות הישראלית באדריכלות הפנים (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1994), עמ' 218–230.

3 הדה בושק, "הסיפורים הקטנים של ציונה שמשי", כנראה הארץ, 1965, גזיר עיתון בארכיון ציונה שמשי ויכין הירש, מרכז אמנויות ישראל, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל-אביב.



פאטמה אבו רומי: קרובה אצל עצמה

אוצרת: יעל גילעת

20

“אין האדם פונה עורך לעולם אלא נאחז ונדבק במושאי העולם ואושרו בא לו מיחסו הריגושי אליהם. לא מסתפק במניעת צער אלא עובר על פני המטרה הזאת ונאחז בשאיפה המקורית.”

— זיגמונד פרויד¹

בסדרת ציורים מהשנים האחרונות תיארה פאטמה אבו רומי את דמותה כשהיא אוחזת שטיחים ואריגים, נושאת אותם או ניצבת מולם, חלקם פרושים לכל אורכו של בד הציור ואחרים מגולגלים כעמודי מקדש או כמטען כבד מנשוא על גבה (ללא כותרת, 2024). מבטה מכונס ומרוכז, לא מסתפק במניעת צער, כדברי פרויד המצוטטים במוטו, אלא נאחז במושאי העולם בשאיפה לאושר. המבט נסוג לתוך הציור ונרתם לעשייה ציורית שבה מיטשטשת ההבחנה החותכת בין הדימוי והרקע – מוטיב שכיח בציוריה המוקדמים של אבו רומי (כגון *דיוקן עצמי* או *כחול-לבן*, שניהם 2010). יתר על כן, לעיתים השטיח או האריג משמשים תחליף לדמותה, כמעין דיוקן עצמי הנושא את עקבותיה של ביוגרפיה פרטית וקולקטיבית כאחת. דיוקן עצמי כאספקלריה של התנאים והחומרים שמהם נרקמים החיים במישור הפרטי והפומבי, במרחב הביתי-משפחתי והחברתי (*ונוס פלסטין*, 2017).⁴⁶ התערוכה “קרובה אצל עצמה” מציגה את עיסוקה העקבי של אבו רומי בדיוקן עצמי לאורך שני עשורים כתמה מתפתחת, שבה יש תפקיד מרכזי לבדים ולאריגים העוטפים ומכסים את הדמות הראשית או המוטלים לצידה. הצבתן המשותפת של עבודות שנעשו במהלך השנים מזמינה להתבונן, לחוות ולחשוב על המהלכים האמנותיים, הן הסגנוניים הן התוכניים, שיצרו יחד את דמותה של אבו רומי כאמנית פורצת דרך. היופי המרהיב של עבודותיה הוא חלק מהייצוג של מורכבות חייה כאישה פלסטינית בישראל, ובה בעת הוא מגלה את כוחה של התנגדות הנושאת את חותם האהבה.

כותרת התערוכה מאזכרת את הניב התלמודי “אדם קרוב אצל עצמו” (תלמוד בבלי, מסכת סנהדרין, דף ט', עמוד ב'). לפי הפרשנות המקובלת, פסלו חז”ל עדות של האדם על עצמו בשל היותו משול לקרוב שלו, ובכך פטרו אותו מהעונש הצפוי על עדות מפלילה. אפשר להבין את המשפט בהקשר המשפטי הצר, כפסילת עדות, ואפשר גם לראות בכך הכרה והודאה של חז”ל במרחב הפעולה של ה“עצמי” כשחקן מעורב ובעל עמדה, שעשוי לצאת מגבולותיו, לחרוג, לדמיין, לאתגר מסגרות כדי לדבוק ולאחוז ב“אמת” שלו, חרף המחיר הפוטנציאלי. על כן, עדותו אינה

1 זיגמונד פרויד, “תרבות בלא נחת”. כתבי זיגמונד פרויד, כרך ה', תרגום: א' בר (תל אביב: דביר, 1988), עמ' 131.

2 לורה מאלווי המשיגה את תפקידו של המבט הגברי, ר' Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen*, vol. 16, no. 3 (October 1975), pp. 6–18. בעקבותיה דנו במושג הוגות נוספות, שערערו על תוקפו של המבט הגברי כמבט יחיד - ביניהן גריסלדה פולוק, שדנה במבט הנשי; בל הוקס, שהתייחסה למבט מתוך עמדה רב־זהותית; וברכה אטינגר, שתיארה את המבט המטריקסיאלי.

3 פאטמה אבו רומי, “קצוות וצמות”, פאטמה אבו רומי, קטלוג תערוכה (אום אל־פחם: הגלריה לאמנות אום אל־פחם, 2017), עמ' 63–70.

4 מנאר זועבי, “כובד המשקל: על העבודות של פאטמה אבו רומי”, דף נלווה לתערוכה “כובד משקלו”, גלריה בלקיס, נצרת, 2023.

21

נתפסת במושגים דיכוטומיים של אמת ושקר אלא כ“לא קבילה בדיון”, לא “שייכת” למרחב המשפטי. זו הודאה בערך הסובייקטיביות, בערך של מיצוב (positioning) העצמי ביחס לעצמו ולאחר בשיח הציבורי ובשיח האמנותי. זו אותה מודעות למיצוב עצמי המשחקת תפקיד מרכזי בהגות ובפרקטיקה של הפמיניזם, המרחיבה את שאלת המבט ומה שהוא מכונן.² בהשאלה, שם התערוכה מתחקה אחר המהלך הדיאלקטי שבו אבו רומי מעידה ביצירותיה על מציאות חייה, בגוף ראשון. בהיותה “קרובה אצל עצמה”, היא בוחרת לביים את עדותה על מנת לייצג את המציאות החברתית-פוליטית-מגדרית השוכנת מתחת למעטה המציאות הנתפסת כעובדה.

בסדרה *דיוקן עצמי עם מטפחת* (2010), המטפחת משנה מקום ותפקיד בכל אחד מהדיוקנאות העצמיים, שבהם דמותה של אבו רומי מביטה וניבטת. דיוקנאות עצמיים מאוחרים יותר מציגים עמדה המעידה על פעולה אקטיבית של היוצרת, שהיא מינורית אך רבת משמעות: בסדרה *פאטמה* (2020)²⁵ היא מתבוננת בשמלתה, הרקומה לפי התווים המזוהים עם עיר או אזור פלסטיני מסוים. זוהי עמדה שאינה תלויה במבט של הצופה ואף מבטלת את השיפוטיות שלו או את יכולתו לפסול עדותה. בעבודות אלה, דיוקנה העצמי משמש כאוצר בלום של זהות ושל פעילות נשית הנפרשת בין הפרטי לפומבי. לאותו מהלך שייכים רישומיה העדינים המציגים תפיסה מחזורית של זיכרון ומחיקה. בסדרה *ונוס פלסטין* העמידה אבו רומי מול השטיחים והאריגים הכבדים את דיוקן פניה ואף את גופה – שלעיתים נוכח במלוא קומתו ולעיתים בהיעדרו או בחלקיותו. גם בדים שקופים נוכחים בציוריה, הן כהתייחסות לסוגיית החיג'אב (*דיוקן עצמי*, 2011) הן בערוצים נוספים – כמו ביצירות המתמקדות בשיער,³ שהעלו שאלות מגדריות, בפרט על ההגבלות החלות על נשים נשואות, וסימנו מעבר מעיסוק בדמות האב להתמקדות בדמות האם. שיער האם, שאותו גזרה בנוכחות האמנית, שימש כחומר בעבודותיה הראשונות שעסקו בנושא זה. שיער מופיע ביצירתה של אבו רומי הן כדימוי מצויר הן כחומר – בקווצות, בצמות או כחוט שיערה, רקמה ותפירה. היצירה *שטיח (תך-תך)* (2024), העשויה שיער נשי, נוצרה בשיתוף נשים שהאמנית הזמינה לשזור עימה בצוותא. בדומה לציורים בתערוכה, העבודה מציעה ביטוי נשי עז המנכס מחדש את שנגזר, הוסתר וכוסה.

בתערוכות “משקל” (2022) ו“כובד משקלו” (2023) החל המרחב הביתי, על שטיחיו וחפציו האורנמנטליים, לשמש את אבו רומי כדיוקן עצמי אלטרנטיבי. בציורים שיצרה לקראת התערוכה הנוכחית נראית דמותה כשהיא שוכבת מתחת לשטיח או מגולגלת בתוכו. הגוף נוכח במלוא קומתו אך במצב אופקי ומאוד אינטימי, והשטיח משמש לו כבית, כמחסה, כ“עור שני”. “שטיחים נושאים משמעויות רבות בקפליהם ובאריג שלהם, העשוי מאלפי תפרים וקשרים”, כותבת מנאר זועבי. “הם מקשטים את הבתים ושוכנים בליבם של הדיירים, מעצבים את תודעתם, טעמם וזיכרונם. השטיחים נושאים את נטל החיים עם האבק ודיירי הבית ואורחיהם. בין הסיבים והחוטים המרכיבים אותם נטמעים אירועים ולחישות, צעקות וצחקוקים של בילויים בלילות החורף הגשומים.”⁴ מילותיה של זועבי מתייחסות לא רק למה שנראה בציוריה המדוקדקים של אבו רומי, הנוצרים בעבודת מכחול דקיק וביד חופשית מתוך משמעת עבודה חמורה וסיזיפית, אלא גם למה שמעבר: מה שמבצבץ בתודעה של

قريبة من نفسها: فاطمة أبو رومي

القيّمة: ياعيل چلعات

«إنّ الإنسان لا يدير ظهره للعالم، بل يتمسك ويتشبّث بالأغراض الماديّة، وسعادته تنبع من ارتباطه العاطفيّ بها. وهو لا يكتفي بتجنّب الأسي، بل يتجاوز هذا الهدف، ويتشبّث بتموحيه الأصليّ».

- سيغموند فرويد¹

في سلسلة لوحات من السنوات الماضية، تستعرض أبو رومي شخصيتها ممسكة بسجّاد ومنسوجات، تحملها أو تقف أمامها، البعض منها ممدود على طول لوح الرسم القماشّي والبعض الآخر ملفوف كأعمدة معبد أو كحمولة ثقيلة (بدون عنوان، 2024). نظرتها مركّزة ومنطوية، لا تكتفي بتجنّب الأسي، ككلمات فرويد المُقتبسة أعلاه. تتراجع النظرة إلى داخل اللوحة وتتجدّد لعملية الرسم التي تتلاشى فيها الحدود بين الصورة والخلفيّة- وهو موتيف شائع في لوحات أبو رومي السابقة (بورتريه ذاتي، أزرق-أبيض، 2010). في بعض الأحيان، تستخدم السجادة أو قطعة النسيج كبديل لشخصيتها، وكأثّر بورتريه ذاتي يحمل أعقاب سيرة ذاتيّة وجماعيّة في آن واحد. بورتريه ذاتي يشكّل مرآة للظروف والمواد التي تُنسج بواسطتها الحياة على المستويين الخاص والعام، في الحيّز البيتيّ- الأسريّ والاجتماعيّ (قينوس فلسطين، 2017).

يقدم لنا معرض «قريبة من نفسها» انشغال فاطمة أبو رومي بالبورتريه الذاتي طيلة عقدين من الزمن، باعتباره موضوعاً دائماً التطوّر، تؤدّي فيه الأقمشة والمنسوجات التي تغطّي الشخصية أو الموضوعية بجوارها، دوراً رئيسياً. العرض المشترك لأعمال أنتجت على مدار السنوات الماضية يدعونا للتأمّل ومعايشة السيرورات الفنيّة، الأسلوبية والمضمونية على حد سواء، والتي بفضلها اعتبرت فاطمة أبو رومي فنانة رائدة. جمال أعمالها هو جزء من الطبيعة المركّبة لحياتها كمرآة فلسطينيّة في إسرائيل، وفي الوقت ذاته يكشف عن قوة المعارضة التي تحمل بصمة الحبّ.

عنوان المعرض يذكّرنا بالعبارة التلموديّة «الإنسان قريب من نفسه» (التلمود البابليّ، خطاب السنهدرين، ص. 9، العمود ب). وفقاً للتأويل المُعتمد، ألغى حكماء اليهوديّة شهادة الإنسان بحق ذاته لكونه قريباً من نفسه، وبالتالي، فقد أصفوه من الشهادة المُدنية. يمكننا أن نفهم الجملة في سياقها القانونيّ الضيق، كالغاء للشهادة، وبالإمكان أيضاً اعتبارها اعترافاً وإقراراً لحكماء حزال بحيّز العمل الذي تنشط فيه «الأنا» باعتبارها لاعباً متداخلاً وله موقف واضح، وهو قادر على الخروج عن حدوده، التخيّل، تحدّي الأطر بغية التمسك والتشبّث بـ «حقيقته»، على الرغم من الثمن الباهظ المترتب على ذلك. وعليه، فإنّ شهادته لا تُدرج ضمن المفاهيم المزوجة للحقيقة والكذب، إنّما كشهادة «غير مُعتمدة قانونياً»، «وغير تابعة» للحيّز القانونيّ. إنّ اعتراف بقيمة «الذاتيّة»، بقيمة الموضوعة الذاتيّة (positioning) بالنسبة للذات والآخر في الخطاب العام وفي الخطاب الفنيّ. إنّ نفس الوعي لأهمية الموضوعة الذاتيّة التي تؤدّي دوراً رئيسياً

اليוצרת ובתודעתם של המתבוננים והמתבוננות، הכרוך בזיכרון התרבותי שלהם ובמיצובם על ציר ההיסטוריה המסוכסכת של המקום הזה. פאטמה أبو رومي، ה"קרובה אצל עצמה"، פותחת צוהר דיאלוגי לכל מי שמוכן ומוכנה לגלות את החוטים הקושרים בין עיסוקה בדיוקן עצמי ובייצוגים של טקסטיל לבין זהות וזיכרון.

פאטמה أبو رومي، שני חמויים, 2022, שחן על בד, 130x100 ס"מ, אוסף עופר וחגית שפירא (צילום: דניאל סגל)
פאטמה أبو رومي, حماران, 2022, ألوان زيتية على قماش, 130x100 سم, مجموعة عوفر وحاجيت شاپيرا (تصوير: دانييل سيفل)
Fatima Abu Roomi, Two Donkeys, 2022, oil on canvas, 130x100 cm, collection of Ofer and Hagit Shapira (photo: Daniel Segal)

1 - ترجمة بتصرّف عن العبريّة: سيغموند فرويد، «قلق في الحضارة». مؤلّفات سيغموند فرويد، العدد 5، ترجمة: أ. بار (تل أبيب: دقير، 1988)، ص. 131.



Fatima Abu Roomi,
Fatima, 2019, oil on
canvas, 100x70 cm,
courtesy of Gordon
Gallery (photo:
Daniel Segal)

فاطمة أبو رومي، فاطمة،
2019، ألوان زيتية على قماش،
100x70 سم، بلطف من
جاليري جوردون
(تصوير: دانييل سيفل)

פאטמה אבו רומי، פאטמה،
2019, שמן על בד,
100x70 ס"מ, באדיבות
גלריה גורדון
(צילום: דניאל סגל)



في الفكر والممارسة النسوية، التي توسّع من نطاق مسألة «النظرة» وكلّ ما يترتب عليها.² عنوان المعرض، وهو مستعار، يتبّع السيرورة الجدلية التي تشهد فيها أبو رومي في أعمالها على واقع حياتها، بضمير المتكلم. كونها «قريبة من نفسها»، تختار مسرحها شهادتها بغية تمثيل الواقع الاجتماعي-السياسي-الجنديّ المختبئ تحت الواقع الذي يعتبر حقيقة قائمة.

في سلسلة «بورتريه ذاتي مع منديل» (2010)، يغيّر المنديل مكانه ودوره في كلّ من البورتريهات الذاتية، حيث تكون شخصية أبو رومي المشاهدة والمشاهدة. في بورتريهات ذاتية لاحقة، تستعرض موقفاً يدلّ على عمليّة نشطة تقودها الفنانة، عمليّة تبدو بسيطة ولكنها تحمل معاني كثيرة لكونها مستقلة عن منظور المشاهد: تتأمل رداءها، المطرّز وفقاً للمعالم المقترنة بمدينة أو منطقة فلسطينية معينة. إنّ موقف مستقل عن منظور المشاهد، بل ويلغي تقييمه أو قدرته على إلغاء أيّ شهادة. في هذه الأعمال، يُعتبر البورتريه الذاتي كترّاً قيماً لهوية نسائية ونشاط نسائي يتأرجح بين الخاص والعام. تشمل السيرورة نفسها رسوماتها الرقيقة التي تستعرض تصوّرها لدوريّة الذاكرة والمحو. في سلسلة فينوس فلسطين، وضعت أبو رومي أمام السجّاد والمنسوجات بوتريه لوجهها ولجسدها أيضاً- والذي يكون أحياناً حاضراً بالكامل، وفي أحيان أخرى غائباً أو جزئياً. الأقمشة الشفافة حاضرة أيضاً في لوحاتها، سواء كتمثيل لقضية الحجاب (بورتريه ذاتي، 2011)، أو في وسائط فنيّة أخرى- مثل لوحاتها التي تُعنى بثيمة الشعر³ التي تناولت قضايا جنديّة، خاصة القيود التي تسري على النساء المتزوّجات، وحيث تحوّل اهتمامها عن شخصيّة الأب إلى شخصيّة الأم (شعر الأم، الذي قصّته بحضور الفنانة، استخدم كمادة في أعمالها الأولى التي تناولت هذا الموضوع). في المعرضان «وَزَن» (2022) و «ثقل وزنه» (2023) بدأ الحيز البيتيّ، بسجاجيده وزينته، يؤدّي دور بورتريه ذاتي بديل. في اللوحات التي أنتجتها خصيصاً للمعرض الحاليّ، تظهر شخصيّتها مستلقية تحت سجّادة أو ملتحفة بها. الجسد حاضر بالكامل ولكن في وضعية أفقيّة وحميميّة للغاية، وتشكّل السجّادة مأوى له، وكأنها «جلد ثان».

«يحمل السجّاد معاني كثيرة في طبيّته، وفي قماشه المصنوع من آلاف العُزّز والأربطة»، تكتب منار زعبي. «إنّه يزيّن البيوت ويقطن في قلوب السكان، يلور وعيهم وذوقهم وذاكرتهم. يحمل السجّاد أعباء الحياة مع الغبار، وكذلك سگان البيت وضيوّفهم. بين أليافه وخيوطه، تكمن أحداثٌ وهمسات، صرخات وضحكات ليالي السمر في الشتات الماطرة.»⁴ كلمات زعبي لا تتطرق فقط إلى ما يظهر في رسومات أبو رومي الدقيقة، المرسومة بفرشاة رفيعة وبيد حرّة، من منطلق الانضباط والعمل الشاق، بل إلى ما يتعدّى ذلك: وهو كلّ ما يبرز في وعي الفنانة وكلّ من يتأمل/تأمل أعمالها، والمقترن بذاكراتها الثقافية وبموضعها على محور التاريخ النزاعيّ لهذا المكان. تفتح فاطمة أبو رومي، «القريبة من نفسها»، نافذة للحوار مع كلّ من يرغب/ترغب في استكشاف الخيوط التي تربط بين انشغالها بالبورتريه الذاتي وتمثيلات النسيج، وبين الهوية والذاكرة.

2 طرحت لورا مالفي صياغة مفاهيمية لدور النظرة الذكورية، راجعوا Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Screen, vol. 16, no. 3 (October 1975), pp. 6-18. في أعقابها، تمّت مناقشة هذا المصطلح من قبل مفكرات أخريات، اعترضن على شرعية النظرة الذكورية كنظرة فريدة- من بينها جريسيلدا بولوك، التي تناولت النظرة النسائية؛ بل هوكس، التي تناولت موضوع النظرة من منظور متعدّد الهويات؛ وبراخا إينتنغر، التي تطلّقت إلى النظرة المصفويّة.

3 فاطمة أبو رومي، «خصل وفضائل»، فاطمة أبو رومي، كتالوج معرض (أم الفحم: صالة العرض للفنون أم الفحم، 2017)، ص. 63-70.

4 منار زعبي، «ثقل وزنه: عن أعمال فاطمة أبو رومي»، التّص المرافق للمعرض «ثقل وزنه»، صالة العرض بلقيس، الناصرة 2023.

אביב נצחי: סדנת ממבוש לאריגת שטיחים, עין הוד, 1966–1985

אוצרת: צאלה קוטלר הדרי

בהשתתפות: עובדיה אלקרא, מרדכי ארדון,
ז'אן (הנס) ארפ, נפתלי בזם, יוסל ברגנר, שרגא ווייל,
אנה טיכו, מרסל ינקו, אביבה מרגלית, דני קרוון,
אברהם רטנר

שטיחי קיר אמנותיים זכו לעדנה מחודשת בשנות השישים של המאה
העשרים, בישראל ובעולם. "האופנה האחרונה" לא פסחה על חושי
המחודדים של האמן יצחק (איצ'ה) ממבוש,¹ שהיה עסוק באותן שנים, יחד
עם זוגתו אביבה מרגלית־ממבוש והאמן מרסל ינקו, בהקמה, פיתוח וביסוס
של כפר האמנים והאמניות עין הוד (שהוקם ב־1953).

על פי חזונו של ינקו ובביצועו של ממבוש, העשורים הראשונים בעין
הוד התאפיינו ביצירת מרחב של "אמן־אומן" – או כפי שהם כינו זאת,
"אמן־ארטיזן"² – המשלב בין אמנות גבוהה למלאכת יד. שאיפתם הייתה
לייסד בסיס ושורשים לאומיים לאמנות הישראלית הצעירה, בדומה לחזון
של בוריס שץ, שייסד את המחלקה לאריגת שטיחים בבית הספר לאמנות
ואומנות בצלאל, גולת הכותרת של ראשית המהלך האמנותי־ציוני בארץ
ישראל בראשית המאה העשרים.³ ינקו וממבוש חתרו להטמעת האמנות
בחיי היום־יום ולביסוס מקור לפרנסת אמנים – הפקת תוצרים אמנותיים
למכירה והקמת מוקד למבקרים, שיתרמו לפיתוח הכפר.

בני הזוג ממבוש ייסדו בעין הוד סדנה לאריגת שטיחים המבוססים
על יצירותיהם של מיטב אמני ישראל – פרויקט שהיה למפעל חיים. רבים
מצוירי השטיחים הציגו תמות, מוטיבים וסימבולים יהודיים־תנ"כיים, כמו
המנורה, לוחות הברית, תיבת נוח או הר סיני. חלק מהשטיחים התאפיינו
בסגנון מופשט תקופתי או הציגו את נופי הארץ. בטכניקה ובשפה
האיקונוגרפית נכרכו המקומי והאוניברסלי זה בזה. השטיחים היו רוויי צבע
וחיוניות, ושיקפו תעוזה צבעונית מרשימה, שהשתמרה גם אחרי שישים
שנה. בכמה מהם מתבלטת טכניקה ייחודית של משטחים המערבים כמה
גוונים ויוצרים טקסטורות מורכבות. שטיחים ספורים אופיינו במבט רישומי
מונוכרומטי ומינורי, בגוני שחור ולבן.

השטיחים שנארגו בסדנת ממבוש בעין הוד העשירו את גופי העבודות
של האמנים והוצגו בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות שהוקדשו
לשטיחי קיר בישראל, בין השאר בבית האמנים בירושלים (1968)⁴ ובהיכל
התרבות בתל־אביב (1980).⁵ ב־1976 הוצגה תערוכה של שטיחי ינקו⁶ עמ' 31
שנארגו בסדנת ממבוש במוזיאון וילפריד ישראל (באוצרות גבריאל מענית)
וב־2022 הוצגה תערוכה מקיפה של שטיחי ינקו במוזיאון ינקו־דאדא
(באוצרות שולמית וינשטיין ישראל).⁶ העיתונות סיקרה את מפעל היצירה

1 שמעון רכפורט, "בעין הוד אורגים גובלנים ומקווים למכרם גם בחוץ לארץ", מעריב, 13.2.1967.

2 רעיה זומר־טל, לטפס על הר גבוה ותלול, קטלוג תערוכה (עין הוד: מוזיאון ינקו־דאדא, 2008), עמ' 8–9.

3 ד"ר גדעון עפרת, "השטיחים הכבושים", 2014, בלוג המחסן של גדעון עפרת, gideonofrat.wordpress.com

4 מרים טל, "ציירים ישראלים באמנות הגובלן", היום (תל־אביב), 15.11.1968.

5 רחל אנגל, "ציורי קיר ניידיים", מעריב, 22.8.1980.

6 שולמית וינשטיין ישראל, טווי החלומות: שטיחי הקיר של מרסל ינקו מסדנת ממבוש, קטלוג תערוכה (עין הוד: מוזיאון ינקו־דאדא, 2022).

הייחודי, שאמנים ואמניות מקומיים רבים השתתפו בו, בהם מרדכי ארדון,³⁹ עמ' 39 שרגא ווייל,³⁹ עמ' 39 אנה טיכו ונפתלי בזם.³⁸ עמ' 38 בנוסף, ממבוש וינקו הזמינו לעין הוד אמנים מרחבי העולם, בהם האמן הדאדאיסט ז'אן ארפ, שיצר סדרת שטיחים בשם אישה (שנות השישים של המאה העשרים); הצייר האמריקאי אברהם רטנר,^{40,30} עמ' 40, ששטיח שלו שנארג בסדנה בשנות השבעים צורף לאוסף האמנות של מוזיאון המטרופוליטן בניו־יורק; והאמן האמריקאי ריצ'רד קולנר, ששרט קצר המתאר את חוויותיו מהסדנה ב־1970 מוצג בתערוכה הנוכחית במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.

ייחודה של התערוכה בראשוניותה. אוסף שטיחי ממבוש מוצג לציבור אחרי שנים רבות שלא נחשף לקהל, לצד פריטים היסטוריים מסדנת האריגה. החשיפה המחודשת של המפעל המיוחד, במסגרת מוזיאלית, מבקשת למקד את המבט בפרק שכמעט לא זכה ליחס אוטונומי והיה עד כה כעין הערת שוליים ליצירתם של האמנים. התערוכה שואפת לבחון מחדש פרק היסטורי, קצר אך חשוב, באמנות ובתרבות הישראלית, שבו נקשרו יחדיו – באופן מרתק וכעמדה אמנותית – מלאכת יד, עיצוב טקסטיל ואמנות, מתוך תחושת שליחות ציונית ובשיתוף פעולה עם מיטב אמני ישראל ועם אמנים מרחבי העולם. שם התערוכה לקוח מדבריו של ממבוש בראיון שנגזר ופורסם רק לאחר מותו, שבו הוא מתאר את אהבתו לישראל: "לחיות בישראל זו זכות גדולה. באודסה קפוא בחורף לגמרי, ואצלנו החורף הוא אביב נצחי. האם יש עוד מקום יפה כזה, עם נוף כזה, כמו כאן אצלנו בעין הוד?"⁷

7 נחמיה שטרסלר, "פרידה מאיצ'ה ממבוש, הבוהמין האחרון", הארץ, 15.7.2015.

איצ'ה ממבוש (1920–2015) היה דמות מכוננת בהתפתחות של כפר האמנים עין הוד, וכונה "המוכתר" של הכפר. הוא היה כריזמטי, בעל חוש הומור ייחודי, חוש עסקי מחודד וקשרים עם הבוהמה האמנותית ועם האליטה בישראל. את דרכו החל כצייר ואף השתלם בפריז בתחילת שנות החמישים, אלא שעם הצטרפותו לגרעין האמנים המייסד של עין הוד זנח את המכחול והתרכז במגוון מלאכות ובפיתוח הכפר. אביבה מרגלית־ממבוש (1919–2004) הייתה אמנית מרתקת שנעה בין סוגי מדיה. סגנונה המופשט תואר כ"קווים מתפתלים, מתרחקים ונפגשים, במעין תנופה ריקודית".⁸ עמ' 30

8 ורדה להב, "אביבה מרגלית", על המשמר, 3.10.1973.

בני הזוג ממבוש היו מהמתיישבים הראשונים בעין הוד, ומהראשונים לטעת בו מגורי קבע. כשגרעין האמנים המייסד הגיע למקום ב־1953 בהנהגתו של ינקו, היה הכפר נטוש וריק מתושביו הערבים שברחו/גורשו ממנו במלחמת העצמאות. כמה שנים קודם לכן, כשגילה את המקום, עצר ינקו (שהיה אדריכל במקצועו) את צה"ל מלהרוס את מבני האבן הערביים של בני המקום. הכפר היה נטול תשתיות כמו מים, כבישים או חשמל, אך תחושת השליחות שליוותה את השאיפה להתיישבות ולבניית המדינה הצעירה טשטשה את קשיי ההתאקלמות, כמו גם את ההיסטוריה הכואבת והמורכבת של המקום.⁹ המתיישבים ביקשו להקים במרחב הכפרי מרכז לאמנות ואומנות ישראלית מקורית, שיניח יסודות לאמנות ישראלית מקומית ושורשית צעירה הפועלת מתוך זיקה לתרבות האוניברסלית בת הזמן. איצ'ה ואביבה ממבוש הכירו בקפה כסית בתל־אביב ונישאו בטקס סגוני בלילה חורפי באולם הגלריה המרכזית של הכפר. בסוף שנות

9 כציוני בכל רמ"ח אבריו, ממבוש נהג לומר, "אשרי אדם שהולך לישון וארץ ישראל למראשותיו". מצוטט בתוך שטרסלר.

החמישים פתחו בני הזוג מרכז לאמנות ומלאכת מחשבת בעין הוד, שנקרא תחילה "מרגלית עין הוד".¹⁰ ראשיתו הייתה בחדר קטן, שהלך והתרחב – ושיאו בשנות השבעים, עם סדנה לקרמיקה שבה הופקו, בין היתר, קירות קרמיקה למרחבים ציבוריים ומוסדיים; סדנה להדפס; וגולת הכותרת, סדנת אריגה שנפתחה ב־1966. מתחם הסדנאות שהקימו בני הזוג צבר תאוצה והצליח. מ־1975 ניהל את המתחם חמוד אלקרא, יד ימינו של ממבוש ולימים ממשיך דרכו.¹¹

סדנת האריגה בעין הוד התמחתה בשטיחי קיר אמנותיים בטכניקה של אריגת טַפְטִין (tapestry). טַפְטִין היא מלאכת אריגה ידנית על נול המאפשרת יצירת דוגמאות מורכבות. בטכניקה זו חוטי הערב נקשרים על פני חוטי השתי, שנותרים סמויים מן העין בסוף התהליך. שורשי המלאכה במאה החמש־עשרה בצרפת, אז פתחה משפחת צובעי חוטים מפעל לאריגת שטיחי קיר מצויירים. מלאכתם זכתה לביקוש ולפרסום כה רבים עד ששמם, גובלן (Gobelin), הפך לשם נרדף לשטיחים הנארגים בטכניקת הטפטיין.

בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים לימד האמן ז'אן לוֹרְקָא (1892–1966) את אמנות הטפטיין בבית הספר למלאכה בכפר אובוסון בצרפת. לוֹרְקָא נחשב למחיה המלאכה הוותיקה,¹² וב־1962 אף יזם את הביאנלה הבינ־לאומית לאריגי טפטיין בלוצאן, שוויץ, שהתקיימה עד 1995.¹³ הבשורה הגיעה גם לישראל. ב־1963 אצר מנהל מוזיאון תל אביב, ד"ר חיים גמזו, בבית דיזינגוף שתי תערוכות שביססו את מעמדו של המדיום בזירה המקומית: תערוכת שטיחי קיר מן המאה הארבע־עשרה ועד זמנו¹⁴ ותערוכה של שטיחים בעיצוב לוֹרְקָא עצמו. ב־1966 נערכה במוזיאון ישראל תערוכת שטיחי קיר מצויירים שכללה, לצד שטיחי לוֹרְקָא, גם שטיחים של אמנים ישראלים.¹⁵ התערוכות הותירו רושם רב על יזמים כמו התעשיין אפרים אילין, שהזמין את לוֹרְקָא, יחד עם האמן ג'ורג' גולדשטיין (1932–2019) ללמד את טכניקת הטפטיין בבתי המלאכה "שזירי נצרת".

אחרי מלחמת ששת הימים עבר גולדשטיין לירושלים וניהל סדנה לאריגת טפטיין ב"חוצות היוצר".¹⁶

ממבוש שהה באובוסון כשנה עם מרגלית, התאהב בשטיחי הקיר של לוֹרְקָא,¹⁷ וחשב שאת מה שאפשר לעשות באובוסון, אפשר לעשות לא פחות טוב בעין הוד.¹⁸ בעזרת תרומה שגייס מבני הזוג אנדרי ונוסיה אייזנשטט ממונטריאול, הוגשם חזונו של ממבוש ונפתחה הסדנה לאריגת שטיחי קיר אמנותיים בעין הוד, אף כי ממבוש הודה שבתחילה לא ידע "עד כמה העסק הזה מסובך".¹⁹ ראשית היה עליו למצוא אוטוריטה שתוכל ללמד את רזי הטכניקה. לשם כך הזמין את נינט שופאד,²⁰ ילידת קונגו שהוכשרה באובוסון. בסדנה בעין הוד הכשירה שופאד דור של אורגות מקומיות בטכניקה הצרפתית המסורתית, וכן יצרה ופעלה בעצמה, עד 1978. תחילה הגיעו לסדנה אורגות מיישובי חוף הכרמל, ומ־1968 החלו לעבוד בה בעיקר נשים ונערות מדליית אל־כרמל. הראשונה היתה עמליה שריג (אז טלבי), שהתחילה לעבוד בסדנה כשהייתה נערה, ב־1966, והייתה ליד ימינם של איצ'ה ואביבה ממבוש עד 1974.²¹ הבולטת בהן הייתה פרידה חסיסי, שהגיעה לסדנה כנערה ב־1972, התמקצעה במלאכת האריגה והכשירה את האורגות שהגיעו אחריה. בשיאה של הסדנה פעלו בה מדי יום כעשרים אורגות על כתריסר נולים.²²

11 בשלהי שנות השמונים פתח אלקרא, בברכתו של ממבוש, סדנה לאריגת שטיחים בדליית אל־כרמל, שפעלה במשך חמש שנים, ובה נעזר בנולים המקוריים מהסדנה בעין הוד. ר' אירית רותם־צפרוני, "הופך את שאגאל לשטיח", מעריב, 11.9.1991.

12 ר' textilesocietyofamerica.org

13 "The International Lausanne Tapestry Biennials (1962–1995)," Fondation Toms Pauli website, available at <http://www.toms-pauli.ch/en/documentation/history/> (accessed Aug. 25, 2024).

14 "תערוכת שטיחי קיר במוזיאון תל אביב", יומן כרמל הרצליה, מס' 381, 1963.

15 "תערוכת שטיחי קיר מצויירים למוזיאון ישראל", יומן כרמל הרצליה, מס' 457, 1966.

16 "ג'ורג' גולדשטיין", מרכז המידע לאמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים.

17 כך מתארות זאת אחייניותיה של אביבה מרגלית, ארנה ושושנה פאגליון, בכתב יד שלא פורסם, *זיכרונות מהזוג ממבוש*, 2024.

18 להב.

19 רפפורט.

20 משה בן שאול, "האמנות של נישא", מעריב, 31.12.1978.

21 עמליה שריג בראיון עם המחברת, 2024.

22 פרידה חסיסי בראיון עם המחברת, 2024 (וכך גם המידע הנוסף המיוחס לה).

29 באריגה מתקיימת זיקה ייחודית בין עיצוב, מלאכת יד ואמנות. מרבית השטיחים שנארגו בסדנה התבססו על יצירות חדשות שאמנים ייעדו לאריגה כשטיחים, אך חלק מהשטיחים התבססו על ציורים קיימים. בתהליך היצירה נדרש מעבר ממדיום הציור למדיום האריגה, המצריך שליטה גם באיכויות כמו־פיסוליות. הזוג ממבוש קיים ישיבות ממושכות (ולעיתים סוערות) עם הציירים בניסיון לפענח, למשל, את דקויות הגוונים במעבר מצבעי שמן לחוטי צמר.²³ במעבר אמנותי מורכב זה סייעו גם האורגות בסדנה. הן המליצו על גוונים ופתרו בעיות שעלו תוך כדי התהליך, וכך סייעו לאמנים להגשים את היצירה. הדימוי המקורי הוגדל לכדי מתווה מדוקדק המחולק לתאי צבע מוגדרים, שאותם בחרו האמנים ועל פיהם עבדו האורגות. הצבעוניות הותאמה למדיום, שכן חוטי האריגה נצבעו בכ־100 גוונים בלבד.²⁴ כל שטיח יוצר במהדורה מוגבלת וממוספרת שמנתה בין ארבעה לשמונה עותקים, ובגבם תווית מקורית של סדנת ממבוש, שהפכה לסימן היכר.

23 פאגליון.

24 להב.

25 חסיסי.

26 להב.

27 חסיסי.

28 רפפורט.

29 *Mambush Tapestry Maker: The Craftsman and the Artist*, filmed and produced by Jerry A. Callner, 1970.

30 רפפורט.

31 נכון לאוגוסט 2024, על פי מחשבון הצמדה למדדים של הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה.

32 טל.

33 Abraham Kampf, in *Tapestries Mambush*, exhibition cat. (New York: The Jewish Museum, 1975), p. 2.

34 איצ'ה ממבוש בראיון עם רבקה מיכאלי, בתוכנית "סיבה למסיבה", רשות השידור, כנראה מרץ 1988; אירית רותם־צפרוני.

הייתה זו עבודה פיזית מורכבת. האורגות הגיעו בשבע בבוקר ועבדו עד שלוש בצוהריים. הן ישבו או עמדו מול הנול, רגליהן על הדוושות. מתחת לחוטי האריגה הונח מתווה הציור, המשורטט ומחולק לשטחים כמו מפה, כשבכל שטח ממוספר צבע וגוון החוט הנדרש.²⁵ האורגות עבדו על צידו האחורי של השטיח, ונעזרו במראָה כדי לעקוב אחר התקדמות העבודה. כפי שהסבירה מרגלית־ממבוש בריאיון, "באריגה אין מקום לטעויות ולחרטה".²⁶ משהושלמה האריגה, הפכו האורגות את השטיח ברוב טקס, יחד עם בני הזוג ממבוש והאמן, כדי לגלות את מראהו, ואז התפנו לשלב הגימור.²⁷ המסע ליצירת השטיח האמנותי היה ארוך: אריגה של שטיח אחד ארכה כתשעה חודשים. עובדת מיומנת יכלה לארוג כחצי מטר רבוע בלבד בחודש.²⁸

האישור ליצירת שטיח היה שמור לממבוש.²⁹ לא את כל ההצעות שהגישו האמנים הוא אישר, אם מטעמים של מגבלות הטכניקה וההוצאה לפועל ואם מטעמים של פוטנציאל המכירה של השטיח. השטיחים אמנם זכו להכרה בארץ, אבל בשל מחירים הגבוה נמכרו בעיקר לאספנים בחו"ל, ובישראל הם נעשו לסמל סטטוס דקורטיבי. "כאן כל מילימטר נארג ביד. זה עולה הון", הסביר ממבוש.³⁰ בשלהי שנות השישים עמד מחיר שטיח על יותר מאלף לירות למטר רבוע – מחיר שווה ערך לכ־9,000 ש"ח למטר רבוע כיום.³¹

בתחילת דרכה של הסדנה פעלו בני הזוג בשיתוף פעולה עם גלריה "יונת יפו" ביפו בניהול ז'אן תירוש.³² אך פניו של ממבוש היו לארצות־הברית ולאירופה. גם חזון זה צלח: ב־1975, בשיא פעילותה של הסדנה, התקיימה תערוכה מקיפה לשטיחי סדנת ממבוש במוזיאון היהודי בניו־יורק. בתערוכה הוצגו 33 שטיחים של האמנים מרסל ינקו, מרדכי ארדון, ז'אן ארפ, יוסל ברגנר, נפתלי בזם, סמי בריס, ריצ'רד קולנר, רוברט הלמן, עובדיה (עבדאללה) אלקרא, אביבה מרגלית, אברהם רטנר, בצלאל שץ ושולם מצפת. בטקסט הפותח את קטלוג התערוכה סיכם פרופ' אברהם קאמפף כי יוזמת הסדנה של ממבוש היא "מיזם ומאמץ חלוצי".³³ ב־1985 פרש ממבוש מניהול הסדנאות לטובת "חיים פרטיים וגידול ירקות"³⁴ בגינת ביתו בעין הוד. מאז נותר מבנה הסדנה לאריגת שטיחים בעין הוד קפוא בזמן וטרם אוכלס בפעילות אחרת.

From top left, clockwise:
Marcel Janco, *Oasis*,
1970s, tapestry,
117×150 cm, handwoven
by Mambush Tapestries,
Ein Hod, estate of Itche
Mambush and Aviva
Margalit (photo:

Avi Amsalem); Aviva
Margalit, *Spring*,
1970s, tapestry,
132×192 cm, handwoven
by Mambush Tapestries,
Ein Hod, estate of Itche
Mambush and Aviva
Margalit (photo: Avi

Amsalem); Abraham
Rattner, *Mount Sinai*,
1970s, tapestry,
140×180 cm, handwoven
by Mambush Tapestries,
Ein Hod, estate of Itche
Mambush and Aviva
Margalit (photo:

Avi Amsalem); *Weaving
at Mambush Tapestries*,
Ein Hod, 1970s,
collection of the Shraga
Weil family (photo:
Shraga Weil)



ה-70 של המאה ה-20,
שטיח קיר טפטין, אריגה
ידינית, 150×117 ס"מ,
ביצוע: סדנת ממבוש, עין
הוד, עיזבון איצ'ה ממבוש
ואביבה מרגלית (צילום:
אבי אמסלם)

ואביבה מרגלית (צילום:
אבי אמסלם); אריגה
בסדנת ממבוש לאריגת
שטיחים, שנות ה-70
של המאה ה-20, אוסף
משפחת שרגא ווייל
(צילום: שרגא ווייל); מרסל
יקו, *נווה מדבר*, שנות

ואביבה מרגלית (צילום:
אבי אמסלם); אברהם
רטנר, *הר סיני*, שנות ה-70
של המאה ה-20, שטיח
קיר טפטין, אריגה ידינית,
180×140 ס"מ, ביצוע:
סדנת ממבוש, עין הוד,
עיזבון איצ'ה ממבוש

מימין למעלה, בכיוון
השעון: אביבה מרגלית,
אביב, שנות ה-70 של
המאה ה-20, שטיח קיר
טפטין, אריגה ידינית,
192×132 ס"מ, ביצוע:
סדנת ממבוש, עין הוד,
עיזבון איצ'ה ממבוש



גור ענבר: חוט מחומר

אוצרת: גלית גאון

32

בגיל שש־עשרה נשלחתי לארבעה חודשי התמחות בסטודיו הפריזאי של שילה היקס, אמנית הטקסטיל החשובה של דורנו. לצד עבודה יום־יומית בנול טאפטינג ידני, שלחה אותי היקס בסופי שבוע להביט מקרוב בשטיחים: שטיחים דקורטיביים, שטיחי גן וכמובן, ששת השטיחים העצומים בסדרה *La Dame à la licorne* (הגבירה והחד־קרן) במוזיאון קלוני, שנארגו בבליה במאה ה־16. חמישה מהשטיחים מתארים את חמשת החושים, השישי נקרא *A mon seul désir* (לתשוקתי היחידה). בכולם מופיעים גבירה וחד־קרן ולצידם קופים, אריות, שועלים, כלבים, ארנבים, עיזים וציפורים. נשימתי נעתקה מולם ובבת אחת התבהרה לי החשיבות העצומה של העבודה הקשה שלנו בסטודיו – אותה נשמה יתרה במפגש עם יצירות טקסטיל, שאינה דומה לשום אמנות אחרת. מעבר לעומק ולעושר הצבעים, למורכבות הנרטיבית או לגודל השטיח, לא יכולתי שלא לדמיין את האורגות מרכיבות דימויים, שורה אחרי שורה, בלי שום דרך לתקן, לשנות או להתחרט – שנים על גבי שנים, עד השלמתו של שטיח אחד.

התערוכה של גור ענבר, "חוט מחומר", משקפת – כדגימת די־אן־איי – את התנועה העכשווית המתרחשת ברחבי העולם מחומר לטקסטיל; חומרים ישנים, מחשבות חדשות. היוצר מתאר את העבודה בסטודיו כאינטואיטיבית, חומרית ומשוחררת. על גבי מצע קרמי או טקסטילי הוא מצייר, ביד חופשית, עיטורים צבעונים סוערים, עזים ומופשטים המבטאים שחרור מהגדרות, מתפקיד או מתבניות היסטוריות.

לפי הגדרת האקדמיה ללשון עברית, אומן (בתנועת u) הוא "בעל מלאכה", מומחה במלאכתו, craftsman. אמן (בתנועת o) הוא artist – יוצר, כגון צייר, פסל, מוזיקאי, שחקן או סופר. יסוד שתי המילים במילה האכדית umânnu, שפירושה בעל מלאכה מנוסה וגם אדם העוסק במלאכת מחשבת. מלאכת יד (קראפט) משמעה ייצור חפצי יום־יום או חפצים לא שימושיים. בעברית המונחים "אמנות שימושית" ו"חפצים דקורטיביים" קיבעו לאורך שנים את יחסה המצמצם של האליטה האמנותית בארץ כלפי יצירות ויוצרים בשדות אלה. תחייתן של מלאכות היד (דרך המחלקות לעיצוב תעשייתי באקדמיות לעיצוב) הניעה תערוכות, מחקרים וקהילה הולכת וגדלה של יוצרות ויוצרים צעירים המקדישים זמן רב למחקר של טכניקות יצירה מסורתיות ולהתאמתן למאה ה־21.

"איך אנחנו בוחרות את החומר הספציפי שלנו, את אמצעי התקשורת שלנו?" שאלה מעצבת הטקסטיל אני אלברס. "בטעות. משהו מדבר אלינו, צליל, מגע, קשיות או רכות. הוא תופס אותנו ומבקש מאיתנו לקבל

Anni Albers, "Material as Metaphor," statement on panel "The Art/Craft Connection: Grass Roots or Glass Houses" at the College Art Association's 1982 annual meeting, New York, February 25, 1982, available at the Josef & Anni Albers Foundation website (accessed Aug. 25, 2024).

2 שילה היקס מצוטטת בתוך: Jessica Hemmings, "Sheila Hicks: Travelling Threads," Cover, July 19, 2023, available at <https://www.cover-magazine.com/2023/07/19/sheila-hicks-travelling-threads/> (accessed Aug. 25, 2024).

33

צורה. אנו מוצאות את השפה שלנו, וככל שאנו מתקדמות אנו לומדות לציית לכללים ולגבולות של החומר".¹ השאלה אם היוצר בוחר את חומרי הגלם שלו או שהם בוחרים אותו מלווה כמעט כל מפגש שלי עם ענבר. אנחנו נפגשים בסטודיו שלו, ליד האובניים ונול השטיחים. מאז סיום לימודיו במחלקה לקרמיקה וזכוכית בבצלאל, ב־2015, הוא פועל בנחישות ובעקביות למתיחה של גבולות עשייתו דרך גמישות חומרית ושפה צבעונית. "התהליך הקרמי לעולם יהיה מסתורי עבורי", הוא אומר במפגש עמי. "לא פעם התוצאה הסופית רחוקה מתחילתה, לכן קשה לי להגיד מה מושך אותי יותר בעשייה – אם תוצאה סופית שאליה אני מכוון (ולעולם לא קולע) או התמסרות לתכונות של חומר שאני כל כך אוהב: סמיכות, גירעון, שקיפות או אטימות, נזילות".

בשנה האחרונה, מצא עצמו ענבר בתהליך למידה חדש, מרתק וסוער. ידיו, שהיו בעבר מכוסות תדיר בחומר קרמי רטוב, מובילות עכשיו חוטים וקושרות סיבי צמר לשטיח תלוי. הוא משתמש בקנבס הקרמי, כמו בזה הטקסטילי, לפיתוח שפה צבעונית ועשירה. תשוקתו לצבע, למשטחים ולטקסטורות מחד גיסא והחופש או השחרור שלו מהדימוי הנרטיבי מאידך גיסא הובילו את ענבר לפיתוח "כתב יד" – שפה ייחודית ומובחנת. יצירה קרמית על אובניים בסדרות קטנות נסמכת תמיד על ניסיונו המצטבר של היוצר, על תנועת ידו הבטוחה, על רגישות אצבעותיו לעובי הדופן, על גמישות החומר ועל הזהירות המובנית ב"מתיחת" הכלי על האובניים טרום שריפה; כולם נרכשים לאורך זמן ובעבודה חזרתית. המעבר מחומר לחומר לרוב אינו אופייני ליוצרות ויוצרים ותיקים, אלא לדור הצעיר, של יוצרים הנעים בגמישות ובקלות ממדיום למדיום, משוחררים מהצורך להיות בעלי מלאכה מצוינים ומאמצים את מעמדם כאמנים יוצרים.

גם עבודה בחוט, כמו עבודה בחומר, היא איטית ומצריכה שילוב של סבלנות וסיבולת גופנית. יצירה טקסטילית מתרחשת בתנועות גדולות, חזרתיות. שפתו החזותית של היוצר נכתבת כטקסט, שורה אחרי שורה, מצד לצד. שטיחים היו פורמט רחב יריעה ובלתי מוגבל ששימש לתיאור חזותי של עולמות שלמים – מפות, מסעות, מלחמות, גנים, חתונות וגם ברכות ותפילות. אוספי שטיחים עצומים במוזיאונים לאמנות שימושית ברחבי העולם מספרים את ההיסטוריה של השטיחים, ואת הבחירה לתעד דרכם תרבותיות וסיפורים.

באופן מאוד לא אופייני, את השטיח הראשון התחיל ענבר ליצור לאחר שרכש שישים קילו צמר טבעי לאריגה, בלי תוכנית או תרשים. "הבאתי אותו הביתה", הוא מספר, "ושמתי אותו בחדר העבודה שלי – שהפך לחדר השטיחים – ומאז, במשך חודשיים הייתי נכנס אליו בכל סוף ותחילת יום פשוט כדי להסתכל על הצמר ולהתמוגג. אני זוכר את עצמי כילד, מהופנט מהאופן שבו השטיח בסלון ההורים שלי נראה שונה לחלוטין כשאני שוכב עליו ומסתכל ממש ממש מקרוב, מפריד בעדינות בין הסיבים כדי לראות את המקום שבו הם מתחברים כמו קסם. גם היום אני עושה את זה", הוא אומר ומחייך. חומר חדש, שפה ישנה.

"תחילה עובדים עם חומרים שלא מכירים היטב ומנסים בכל הכוח לגרום להם לעשות כרצוננו. במשך הזמן, מבינים איך לאפשר להם לעשות מה שהם רוצים, אבל בדרכנו",² אמרה היקס. ענבר מצליח לרתום את החומרים הקרמיים ואת חומרי הטקסטיל לעשות כרצונם, בדרכו.

החומרים הקרמיים ואת חומרי הטקסטיל לעשות כרצונם, בדרכו.

Working with thread, much like clay, is slow and requires a combination of patience and physical endurance. Textile creativity is channeled through large, repetitive movements. The creator's visual language is written like a text, line by line, from side to side. Tapestries were a vast and limitless format that served to visually depict entire worlds—maps, journeys, wars, gardens, weddings, as well as blessings and prayers. Vast collections of tapestries in museums of applied art around the world tell the history of their usage as means of documenting cultures and stories.

Very uncharacteristically, Inbar began creating his first tapestry after purchasing sixty kilograms of natural wool for weaving, with nary a plan or diagram. "I brought it home," he says, "and put it in my study (which became the tapestry room), and for two months after that I would just go in at the start and end of each day, gaze at the yarn and savor it. I remember myself as a child, mesmerized by how the rug in my parents' living room looked completely different when I lay on it and looked at it from really, really close-up, gently teasing apart the fibers to see where they fused together, like magic. I still do that today," he says, smiling. New material, old language.

"At the beginning you try to make materials do what you want them to do. As time goes on you understand how to let them do what they want to do, but your way,"² Hicks once said. Inbar manages to harness the ceramic and textile materials to do what they want, in his own way.

² Sheila Hicks quoted in Jessica Hemmings, "Sheila Hicks: Travelling Threads," *Cover*, July 19, 2023, available at <https://www.cover-magazine.com/2023/07/19/sheila-hicks-travelling-threads/> (accessed Aug. 25, 2024).

גור ענבר, חוט מחומר,
2024, חוט צמר כבשים;
אריגות טאפטינג ידנית,
140×165 ס"מ
(צילום: דויד סת)
Gur Inbar, *Yarn of Clay*,
2024, sheep wool
yarn; freehand tufting,
140×165 cm (photo:
David Seth)

סטילס חתוך גור ענבר:
חוט מחומר, 2024, וידאו,
1:49 דקות (צילום: דן פרץ)
Images from *Gur Inbar:*
Yarn of Clay, 2024,
video, 1 min 49 sec
(photo: Dan Perez)



Gur Inbar: Yarn of Clay

Curator: Galit Gaon

At the age of sixteen, I was sent on a four-month internship at the Paris studio of Sheila Hicks, the leading textile artist of our generation. Apart from working daily on a hand-operated tapestry loom, Hicks sent me on weekends to look closely at rugs: decorative rugs, garden mats, and, of course, the six enormous *La Dame à la licorne* (The Lady and the Unicorn) tapestries at the Cluny Museum, woven in Belgium in the sixteenth century. Five of the tapestries depict the five senses; the sixth is titled *À mon seul désir* (To my only desire). They all feature a lady and unicorn, next to monkeys, lions, foxes, dogs, rabbits, goats, and birds. They were breathtakingly beautiful, and all at once the enormous importance of our hard work at the studio became clear to me, since the exhilaration one feels when encountering textile works is unlike that of any other art. Beyond the depth and richness of the colors, the narrative complexity or the size of the tapestries, I couldn't help but imagine the weavers putting the images together, line by line, with no means of amending, altering, or changing one's mind—over a period of years, until a single tapestry is complete.

Gur Inbar's exhibition, *Yarn of Clay*, attests, like a DNA sample, to the current movement around the world from clay to textiles; old materials, new thoughts. He describes his work in the studio as intuitive, focused on the material, and unfettered. On textile and ceramic surfaces alike, he paints, freehand, vibrant and colorful abstract decorations that express freedom from definitions, roles, or historical conventions.

According to the definition of the Academy of the Hebrew Language, the Hebrew word *uman* (אָמאָן) is a craftsperson, an expert in his craft, whereas an *ôman* (אָמאָן) is an artist—a creator, such as a painter, sculptor, musician, actor, or writer. Both words are drawn from the Akkadian word *umânnu*, meaning an experienced craftsman or a person engaged in craftsmanship. Craft means the production of either everyday or non-utilitarian objects. In Hebrew, the terms applied art and decorative objects have, over the years, expressed the deprecating attitude of the artistic elite in Israel

toward the practitioners of these fields. The revival of handicrafts (through the departments of industrial design at Israeli design academies) has given rise to exhibitions, research, and a growing community of young artists who devote considerable time to researching traditional creative techniques and adapting them to the twenty-first century.

“How do we choose our specific material, our means of communication?” asked textile designer Anni Albers. “Accidentally. Something speaks to us, a sound, a touch, hardness or softness, it catches us and asks us to be formed. We are finding our language, and as we go along we learn to obey their rules and their limits.

We have to obey, and adjust to those demands.”¹ The question of whether a creator chooses his raw materials or they choose him accompanies almost every encounter I have with Inbar. We meet at his studio, next to the potter's wheel and loom. Since graduating in 2015 from the Department of Ceramics and Glass at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, he has worked doggedly and consistently to push the boundaries of his work through material flexibility and a colorful vocabulary. “The ceramic process will forever be a mystery to me,” he says in a meeting with me. “Often the end result is far from its beginning, so it's hard for me to say what attracts me more in my work—whether it's the end result that I'm aiming for (and never achieve) or the dedication to the properties of a material I love so much: its viscosity, grain, transparency or opacity, fluidity.”

In the past year, Inbar has found himself engaged in a new, fascinating and tumultuous learning curve. His hands, which in the past would be frequently covered in wet clay, are now manipulating threads and tying wool fibers to a hanging tapestry. He uses the ceramic canvas, like the textile one, to develop a colorful and rich language. His passion for color, surfaces, and textures on the one hand, and his freedom or liberation from a narrative image on the other, have led him to develop his own “handwriting”—a unique and distinct language.

A series of ceramic works on a potter's wheel is always dependent on the creator's accumulated experience, on the assured movement of their hands, the sensitivity of their fingers to the thickness of the wall, the elasticity of the material, and the inherent care in “stretching” the object on the potter's wheel before firing—all of which is acquired over time and repetitive practice. The transition from one material to another is usually not characteristic of veteran artists, but rather of the younger generation, creators who move nimbly and easily from one medium to the next, free of the compulsion to be the pinnacle of perfection in a single craft, and able and willing to claim their status as creative artists.

¹ Anni Albers, “Material as Metaphor,” statement on panel “The Art/Craft Connection: Grass Roots or Glass Houses” at the College Art Association's 1982 annual meeting, New York, February 25, 1982, available at the Josef & Anni Albers Foundation website (accessed Aug. 25, 2024).

From top left, clockwise:
Shraga Weil, *Ram*,
1970s, tapestry,
180×120 cm, handwoven
by Mambush Tapestries,
Ein Hod, collection of
the Shraga Weil family
(photo: Avi Amsalem);
Naftali Bezem,
Avshalom Feinberg,
1970s, tapestry,
155×165 cm, handwoven
by Mambush Tapestries,
Ein Hod, estate of
Itche Mambush
and Aviva Margalit
(photo: Avi Amsalem);
Mordecai Ardon,
Yellow Landscape,
1970s, tapestry,
154×165 cm, handwoven
by Mambush Tapestries,
Ein Hod, estate of Itche
Mambush and Aviva
Margalit (photo:
Avi Amsalem)



מימין, בכיוון השעון:
נפתלי בזם, *אבשלום*
פיינברג, שנות ה-70 של
המאה ה-20, שטיח קיר
טפטין, אריגה ידנית,
155×165 ס"מ, ביצוע:
סדנת ממבוש, עין הוד,
עיזבון איצ'ה ממבוש
ואביבה מרגלית (צילום:
אבי אמסלם); מרדכי
ארדון, *נוף צהוב*, שנות
ה-70 של המאה ה-20,
שטיח קיר טפטין, אריגה
ידנית, 154×165 ס"מ,
ביצוע: סדנת ממבוש, עין
הוד, עיזבון איצ'ה ממבוש
ואביבה מרגלית (צילום:
אבי אמסלם); שרגא
ווייל, *איל*, שנות ה-70
של המאה ה-20, שטיח
קיר טפטין, אריגה ידנית,
180×120 ס"מ, ביצוע:
סדנת ממבוש, עין הוד,
אוסף משפחת שרגא ווייל
(צילום: אבי אמסלם)



23 Paglin.

of quasi-sculptural qualities. The Mambushes held long (at times heated) meetings with the painters as they strove to understand the exact hues required to make the transition from oil paint to wool thread.²³ In this complex artistic transition, the weavers at the workshop also helped out. They recommended the appropriate hues and solved problems that arose during the process, thus helping artists realize their pieces. The original image was enlarged into a meticulous outline divided into clearly-defined color areas, chosen by the artists and faithfully followed by the weavers. The palette of the design was also adapted to the medium, since the weaving threads only featured approximately one hundred hues.²⁴ Each tapestry was produced in a limited edition of between four and eight copies, with an original Mambush Workshop label on the back, which had become a trademark.

24 Lahav.

It was complex physical labor. The weavers arrived at seven in the morning and worked until three in the afternoon. They sat or stood in front of the loom, their feet on the pedals. The outline of the painting was placed beneath the weaving threads, drawn and divided into areas like a map, with each section numbered with the required color and hue of thread.²⁵ The weavers worked on the back of the tapestry, using a mirror to track their progress. As Margalit-Mambush explained in an interview, “There is no room for mistakes or regret in weaving.”²⁶ When the weaving was complete, the weavers, with the Mambushes and the artist, ceremoniously turned the tapestry upside down to reveal its front, then embarked on the finishing stage.²⁷ The journey to creating an artistic tapestry was long: each tapestry took about nine months to complete. A skilled worker could weave only half a square meter a month.²⁸

25 Hassissy.

26 Lahav.

27 Hassissy.

28 Rappaport.

29 *Mambush Tapestry Maker: The Craftsman and the Artist*, filmed and produced by Jerry A. Callner, 1970.

30 Rappaport.

31 As of August 2024, per the indexation calculator of Israel's Central Bureau of Statistics.

32 Tal.

All tapestries required Mambush's prior authorization to produce.²⁹ He did not approve all the proposals submitted by the artists, either due to limitations of technique and execution, or because of the tapestry's sale potential. Although the tapestries gained a reputation in Israel, given their high price they were sold mainly to collectors overseas and in Israel they became a decorative status symbol. “Every millimeter here is woven by hand. It costs a fortune,” Mambush explained.³⁰ In the late 1960s, the price of a tapestry was more than 1,000 liras (approx. \$400) per square meter—the equivalent of about NIS 9,000 (approx. \$2,400) today.³¹

Initially, the Mambushes' workshop collaborated with the Yonat Jaffa Gallery in Jaffa, run by Jean Tiroche.³² But Mambush's sights were set on the United States and Europe, and he succeeded: In 1975, at the height of the workshop's activity, a comprehensive exhibition of Mambush tapestries was held at the Jewish Museum in New York. The exhibition featured 33 tapestries by artists Marcel Janco, Mordecai Ardon, Jean Arp, Yosl Bergner, Naftali Bezem,

33 Abraham Kampf, in *Tapestries Mambush*, exhibition catalogue (New York: The Jewish Museum, 1975), p. 2.

34 Itche Mambush in an interview with Rivka Michaeli, on the program *Sibah Limesibah*, Israel Broadcasting Authority, probably March 1988; Irit Rotem-Tzifroni.

Sam Briss, Richard Callner, Robert Hellman, Ovadia (Abdallah) Alkara, Aviva Margalit, Abraham Rattner, Bezalel Schatz, and Shalom of Safed. In the introduction to the exhibition catalogue, Prof. Abraham Kampf concluded that Mambush's workshop initiative is “a pioneering venture for Israel.”³³

In 1985, Mambush retired from running the workshops in favor of a “private life and vegetable-growing”³⁴ in the garden of his home in Ein Hod. Since then, the tapestry-weaving workshop building in Ein Hod has remained frozen in time, and has not yet been taken over by any other activity.

Abraham Rattner,
The Burning Bush,
1970s, tapestry,
165×131 cm, handwoven
by Mambush Tapestries,
Ein Hod, estate of Itche
Mambush and Aviva
Margalit (photo:
Avi Amsalem)
אברהם רטנר, הסנה הבושר,
שנות ה-70 של המאה
ה-20, שטיח קיר טכסטיל,
אריגה ידנית, 165×131 ס"מ,
ביצוע: סדנת ממוש, עין
הוד, עיזבון איצ'ה ממוש
ואניבה מרגלית
(צילום: אבי אמסלם)



Itche Mambush (1920–2015) was a key figure in the development of the Ein Hod artists' village, and was nicknamed its “mukhtar” (in Arabic, “village chief”). He was charismatic, with a unique sense of humor, a keen business sense, and connections with artistic bohemia and the Israeli elite. He began his career as a painter and even studied in Paris in the early 1950s, but when he joined the core group of Ein Hod's founding artists, he abandoned the paintbrush in favor of a variety of crafts and the development of the village. Aviva Margalit-Mambush (1919–2004) was a fascinating artist who moved freely between media. Her abstract style has been described as “writhing lines, alternately distancing and converging, in a kind of dance momentum.”⁸

8 Varda Lahav, “Aviva Margalit,” *Al HaMishmar*, October 3, 1973 (in Hebrew).

The Mambushes were among the first settlers in Ein Hod, and among of the first to put down permanent roots there. When the founding members arrived in 1953, led by Janco, the village houses stood empty since its original Arab residents had fled during the 1948 War. A few years previously, when he came across the place, Janco (an architect by profession) prevented the IDF from demolishing the stone buildings of the village. The village lacked infrastructure such as water, roads, and electricity, but the Zionist spirit of the Jewish settlers eclipsed the difficulties, while also obscuring the site's painful history.⁹ The motivation of the founders of the artist's village was to establish a rural center of original Israeli arts and crafts, which would lay the foundations for young local art linked to the contemporary universal modernist culture.

9 As an ardent Zionist, Mambush used to say, “Blessed is a man who goes to sleep lying on the Land of Israel.” Quoted in Shtrasler.

Itche and Aviva Mambush had first met at Café Kassit in Tel Aviv, and married in a colorful ceremony on a winter night in the hall of the village's main gallery. In the late 1950s, the couple opened an arts & crafts center in Ein Hod, initially dubbed Margalit Ein Hod.¹⁰ It began in a small room, which gradually expanded, culminating in the 1970s with a ceramics workshop that, among other things, produced ceramic murals for public and institutional spaces; a printmaking workshop; and the *pièce de résistance*, a tapestry-weaving workshop that opened in 1966. The artisanal complex established by the couple gained momentum and thrived. From 1975 onward it was managed by Hamoud Alkara, Mambush's right-hand man and ultimately his successor.¹¹

10 Weinstein Israel, *Dreamweavers*, p. 5.

11 In the late 1980s, with Mambush's blessing, Alkara opened a tapestry-weaving workshop in Daliyat al-Karmel, which ran for five years, using the original looms from the workshop in Ein Hod. See Irit Rotem-Tzifroni, “Turning Chagall into a Tapestry,” *Maariv*, September 11, 1991 (in Hebrew).

The weaving workshop at Ein Hod specialized in artistic tapestries, a form of hand weaving on a loom that allows the creation of complex patterns. In this technique, the weft threads are tied on the surface of the warp threads, which remain hidden from view at the end of the process. The craft has its roots in fifteenth-century France, when a family of yarn dyers opened a workshop for weaving tapestries. Their work became so much in demand and found such acclaim that their name, Gobelin, has become

synonymous with tapestries woven using this technique.

In the 1950s and 1960s, the artist Jean Lurçat (1892–1966) taught tapestry making at the craft school in the village of Aubusson, France. Lurçat is considered the reviver of the old craft,¹² and in 1962 founded the International Lausanne Tapestry Biennial in Switzerland, which was held until 1995.¹³ The craft reached Israel as well. In 1963, the director of the Tel Aviv Museum, Dr. Haim Gamzu, curated two exhibitions at Dizengoff House that established the medium's status in Israel: an exhibition of tapestries from the fourteenth century to the modern era,¹⁴ and one of tapestries designed by Lurçat himself. In 1966, the Israel Museum, Jerusalem held an exhibition of tapestries that featured, alongside those by Lurçat, pieces by Israeli artists.¹⁵ These exhibitions made a great impression on entrepreneurs such as industrialist Ephraim Ilin, who invited Lurçat and the artist George Goldstein (1932–2019), to teach tapestry making in the Shezirei Nazareth workshops. After the 1967 War, Goldstein moved to Jerusalem and ran a tapestry-weaving workshop at Hutzot Hayotzer.¹⁶

Mambush lived in Aubusson for a year with Margalit, and fell in love with Lurçat's tapestries.¹⁷ He thought that what could be done in Aubusson could be done just as well in Ein Hod.¹⁸ With the help of a donation from the Montreal couple Eisenstadt, Mambush's vision was realized and a workshop for weaving artistic tapestries was opened in Ein Hod—although Mambush later admitted that at first he did not know “how complicated this business is.”¹⁹ First he had to find someone knowledgeable who could teach the technique. To that end, he invited Ninette Chupad,²⁰ a Congo-born weaver trained in Aubusson. At the workshop in Ein Hod, Chupad trained a generation of local weavers in the traditional French technique, and also produced works of her own, until 1978. At first, weavers from the rural communities of the Carmel coastal region attended the workshop, but from 1968 most of the workers were women and girls from the Arab town of Daliyat al-Karmel. The first was Amalia Sarig (then Talbi), who began working in the workshop as a teenager in 1966 and, becoming Itche and Aviva Mambush's right-hand woman, remained with them until 1974.²¹ The most prominent was Farida Hassissy, who first arrived at the workshop as a teenager in 1972, mastered the craft and trained the weavers who came after her. At the height of the workshop's activity, some twenty weavers worked there every day on about a dozen looms.²²

Weaving offers a unique amalgamation of design, crafts, and art. Most of the tapestries woven at the workshop were based on specially designated designs by artists, but some were based on existing paintings. The creative process requires a transition from the medium of painting to that of weaving, which requires mastery

12 See textilesocietyofamerica.org.

13 “The International Lausanne Tapestry Biennials (1962–1995),” Fondation Toms Pauli website, available at <http://www.toms-pauli.ch/en/documentation/history/> (accessed Aug. 25, 2024).

14 “Tapestry Exhibition at the Tel Aviv Museum,” *Carmel Herzliya News*, no. 381, 1963 (in Hebrew).

15 “Exhibition of Painted Tapestries for the Israel Museum,” *Carmel Herzliya News*, no. 457, 1966 (in Hebrew).

16 “George Goldstein,” Information Center for Israeli Art, the Israel Museum, Jerusalem (in Hebrew).

17 This is how Aviva Margalit's nieces, Orna and Shoshana Paglin, describe it in an unpublished manuscript, *Memories of the Mambushes*, 2024.

18 Lahav.

19 Rappaport.

20 Moshe Ben Shaul, “Nisha's Art,” *Maariv*, December 31, 1978 (in Hebrew).

21 Amalia Sarig in an interview with the author, 2024.

22 Farida Hassissy in an interview with the author, 2024 (as well as the additional information attributed to her).

Eternal Spring: Mambush Tapestry Workshop, Ein Hod, 1966–1985

Curator: Zeela Kotler Hadari

Participants: Ovadia Alkara, Mordecai Ardon, Jean (Hans) Arp, Yosl Bergner, Naftali Bezem, Marcel Janco, Dani Karavan, Aviva Margalit, Abraham Rattner, Anna Ticho, Shraga Weil

Artistic tapestries came back into vogue in the 1960s, in Israel and around the world. “The latest fashion” did not elude the acute senses of the artist Yitzhak (Itche) Mambush,¹ who during those years—along with his wife Aviva Margalit-Mambush and the artist Marcel Janco— was busy settling and developing the Ein Hod artists’ village (established in 1953).

In accordance with Janco’s vision, carried out by Mambush, the first decades in Ein Hod were characterized by the creation of a place fit for the flourishing of the “artist-artisan,” as they called it,² combining fine art and crafts. Their aspiration was to establish a national foundation and roots for the young Israeli art world, similar to the vision of Boris Schatz, who had founded the Department of Carpet Weaving at the Bezalel School of Arts and Crafts—the crowning glory of the fledgling Zionist artistic enterprise in Palestine at the start of the twentieth century.³ Janco and Mambush strove to assimilate art into daily life and put artists’ livelihood on a firmer footing by producing artistic products for sale and establishing a center for visitors who would contribute to the development of the village.

Accordingly, the Mambushes founded a tapestry-weaving workshop in Ein Hod based on the works of Israel’s leading artists, a project that was to become their lifework. Many of the tapestries depicted Jewish biblical themes, motifs, and symbols, such as the Menorah, Moses’ Tablets, Noah’s Ark, or Mount Sinai. Some of the tapestries were in an abstract style of the period, others depicted the country’s landscapes. In their technique and iconography, the local (Israeli) and the universal were intertwined. The tapestries were suffused with color and vitality, reflecting an impressive colorful audacity, which remains intact even sixty years later. Some feature a unique technique of blocks combining several hues of color,

1 Shimon Rappaport, “In Ein Hod They Weave Gobelins and Hope to Sell Them Abroad, Too,” *Maariv*, February 13, 1967 (in Hebrew).

2 Raya Zommer-Tal, *Climbing a High and Steep Mountain* (Ein Hod: Janco-Dada Museum, 2008), exhibition catalogue, pp. 8–9 (in Hebrew).

3 Dr. Gideon Ofrat, “The Occupied Tapestries,” 2014, *Gideon Ofrat’s Warehouse* blog, gideonofrat.wordpress.com (in Hebrew).

resulting in complex textures. A handful offered monochromatic and minor-key drawings, in shades of black and white.

The tapestries woven at the Mambush Tapestry Workshop in Ein Hod enriched the artists’ bodies of work and were displayed in solo and group exhibitions dedicated to tapestries in Israel, including at the Artists’ House in Jerusalem (1968)⁴ and Heichal HaTarbut in Tel Aviv (1980).⁵ In 1976, an exhibition of Janco tapestries woven at the Mambush workshop was presented at the Wilfrid Israel Museum (curated by Gabriel Maanit), and in 2022 a comprehensive exhibition of Janco tapestries was held at the Janco-Dada Museum (curated by Shulamit Weinstein Israel).⁶ The press covered the unique creative project, in which many local artists participated, including Mordecai Ardon,^{p. 39} Shraga Weil,^{p. 39} Anna Ticho, and Naftali Bezem.^{p. 38} In addition, Mambush and Janco invited artists from around the world, including the Dada artist Jean Arp, who created a series of tapestries called *Woman* (1960s); the American painter Abraham Rattner, whose tapestry woven in the workshop in the 1970s is included in the collection of the Metropolitan Museum in New York; and the American artist Richard Callner, whose experiences from the workshop in 1970 are documented in a short film on view in the current exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art.

The uniqueness of the exhibition lies in its primacy. The Mambush tapestry collection is on display after many years of being hidden from view, alongside historical items from the weaving workshop. The renewed exposure of the special enterprise, in a museum setting, seeks to focus on a chapter that has received little attention in its own right until now, and has been regarded hitherto only a kind of footnote to the artists’ work. The exhibition reexamines a brief but important historical chapter in Israeli art and culture, in which crafts, textile design, and art were inextricably bound together—in a fascinating manner and as an artistic outlook—out of a sense of Zionist mission and in collaboration with the finest artists in Israel and others from around the world.

The title of the exhibition is taken from Mambush’s words in an interview that was shelved and published only after his death, in which he describes his love for Israel: “Living in Israel is a great privilege. In Odessa it is completely frozen in winter, and here winter is eternal spring. Is there another place as beautiful, with such a view, as our Ein Hod?”⁷

4 Miriam Tal, “Israeli Painters in Gobelin Art,” *Hayom (Tel Aviv)*, November 15, 1968 (in Hebrew).

5 Rachel Engel, “Mobile Murals,” *Maariv*, August 22, 1980 (in Hebrew).

6 Shulamit Weinstein Israel, *Weavers of Dreams: The Wall Tapestries of Marcel Janco from Mambush Workshop*, Ein Hod, exhibition catalogue (Ein Hod: Janco-Dada Museum, 2022).

7 Nehemia Shtrasler, “Farewell to Itche Mambush, the Last Bohemian,” *Haaretz*, July 15, 2015 (in Hebrew).

gender questions (particularly about the restrictions imposed on married women) and mark a transition from grappling with the father figure to focusing on the mother figure. The mother's hair, which she cut in the artist's presence, was used as material in her first works on this topic. Hair appears in Abu Roomi's work both as painted image and as material—in strands or in braids, as embroidered or sewn thread. The work *Carpet (Stitch by Stitch)* (2024), which is made of female hair, was created in collaboration with women whom the artist invited to weave with her. Like the paintings in the exhibition, this work is informed by powerful feminine expression that reappropriates that which was taken away, hidden, and covered.

In the exhibitions *Weight* (2022) and *The Heft of Its Weight* (2023), the domestic space with its rugs and ornamental objects began to serve Abu Roomi as an alternative form of self-portraiture. The paintings she created for the current exhibition depict her lying under a rug or rolled up in it. Thus, the body is present to its full extent but in a horizontal and very intimate position, with the rug serving as a home, shelter, or "second skin." "Carpets, with their many folds and weaves of thousands of seams and knots, bear many meanings," explains Manar Zuabi. "They adorn the houses and dwell in the hearts of the inhabitants, shaping their consciousness, taste, and memory. The carpets bear the burden of life, with all the dust and the inhabitants of the house and their guests. Embedded in their fibers and threads are events and whispers, yells and giggles of time spent together on rainy winter nights."⁴ Zuabi's words relate not only to what is seen in Abu Roomi's meticulous paintings—which are produced freehand, with thin brushwork and a severe and Sisyphean work discipline—but also to what lies beyond: what is glimpsed in the consciousness of the artist and of the viewers, tapping into their cultural memory and their own positioning on the timeline of the conflicted history of this country. Abu Roomi, who is "close to herself," has opened a dialogue portal for anyone willing to discover the threads that bind together her preoccupation with self-portraiture and textile imagery, inviting a contemplation of identity and memory.

4 Manar Zuabi, "The Weight: On the Works of Fatima Abu Roomi," accompanying text to the exhibition *The Heft of Its Weight*, Balqees Gallery, Nazareth, 2023.

פאטמה אבו רומי, למעלה:
נוס פלסטין 8, 2017, שמן
על נייר, 17.5x13 ס"מ, אוסף
רינה ברנע; למטה:
נוס פלסטין 15, 2017, שמן על
נייר, 17.5x13 ס"מ, אוסף
פרטי (צילום: יגאל פרדו)
فاطمة أبو رومي، للأعلى:
فلسطين 8، 2017،
ألوان زيتية على ورق،
مجموعة رينا
برنياع؛ للأسفل: فتيوس
فلسطين 15، 2017،
ألوان زيتية على ورق،
مجموعة
17.5x13 سم، مجموعة
خاصة (تصوير: يغال باردو)
Fatima Abu Roomi,
Top: *Venus Palestine
VIII*, 2017, oil on
canvas, 17.5x13 cm,
collection of Rina
Barnea; Bottom: *Venus
Palestine XV*, 2017, oil
on canvas, 17.5x13 cm,
private collection
(photos: Yigal Pardo)



Fatima Abu Roomi: Close to Herself

Curator: Yael Guilat

“[T]his technique in the art of living ... does not turn away from the external world; on the contrary, it clings to the objects belonging to that world and obtains happiness from an emotional relationship to them. Nor is it content to aim at an avoidance of unpleasure—a goal, as we might call it, of weary resignation; it passes this by without heed and holds fast to the original passionate striving for a positive fulfilment of happiness.”

— Sigmund Freud¹

1 Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927–1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, trans. James Strachey (New York: W. W. Norton & Company, 2010), p. 82.

In a series of paintings from recent years, Fatima Abu Roomi has depicted herself carrying rugs and fabrics or standing in front of them, some extending across the canvas, others rolled up like the columns of a temple or as unbearable baggage on her back (*Untitled*, 2024). Her gaze is withdrawn and focused; rather than avoidance of displeasure, as Freud puts it in the motto to this text, it holds fast to a striving for a positive fulfilment of happiness. Receding into the painting, the artist's gaze is enlisted to conduct a painterly practice that blurs the clear-cut distinction between image and background, a common motif in Abu Roomi's early paintings (such as *Self-Portrait* and *Blue and White*, both 2010). Moreover, at times the carpet or fabric serves as a substitute for her own image, as a kind of self-portrait harboring the traces of a private and a collective biography—a self-portrait that reflects the conditions and materials from which life is woven, in private and in public, in the domestic and social spheres (*Venus Palestine*, 2017).^{p. 46}

The exhibition *Close to Herself* presents Abu Roomi's recurring preoccupation with self-portraiture over two decades as an evolving theme, in which the fabrics and textiles that envelop and cover the protagonist, or are placed next to her, play a key role. The juxtaposition of these works, produced over the years, invites us to observe, experience, and think about the artistic moves—in terms of both style and content—that collectively have contributed

to Abu Roomi's image as a groundbreaking artist. The spectacular beauty of her works is part of the representation of the complexity of her life as a Palestinian woman in Israel, while at the same time revealing the power of resistance that bears the stamp of love.

The title of the exhibition is a reference to the Talmudic maxim, “A person is close to themselves” (Babylonian Talmud, Tractate Sanhedrin, 9b). According to the accepted interpretation, a person's testimony about themselves should be disregarded, because they are akin to being their own close relative, and therefore should not be convicted for self-incriminating testimony. The adage may be understood either in the narrow legal sense of discounting self-incriminating testimony, or as the Sages' recognition of the sphere of action of the “self” which, as an involved actor with a given position, may exceed its limits, transcend, imagine, and challenge existing constructs in a bid to cling to and hold on to their own “truth,” despite the potential cost. Therefore, their testimony is not perceived in dichotomous terms of being true or false, but rather as “inadmissible in law,” or not belonging to the legal sphere. It is a recognition of the value of subjectivity, the value of positioning the self in relation to oneself and to others, in public or in artistic discourse. Similar awareness of self-positioning plays a central role in feminist thought and practice, which expands the notion of the gaze and what it establishes.² Figuratively, the title of the exhibition retraces the dialectical process by which Abu Roomi's works attest to her life, in the first person. Being “close to herself,” she chooses to stage her testimony to represent the socio-political-gender reality lying behind the veil of reality that is perceived as fact.

In the series *Self-Portrait with a Handkerchief* (2010), the handkerchief changes place and role in each of the self-portraits, in which the image of Abu Roomi is both gazing and gazed at. Later self-portraits suggest active action on the part of the artist, which is minor but meaningful: In the series *Fatima* (2020),^{p. 25} she gazes at her dress, embroidered in the pattern associated with a given Palestinian city or region. This is a position that is independent of the viewer's gaze, and even invalidates their judgment or ability to reject her testimony. In these works, her self-portrait serves as a treasure trove of identity and feminine activity that spans between the private and the public. Her delicate drawings that present a cyclical perception of memory and erasure are part of the same notion. In the series *Venus Palestine*, Abu Roomi places the portrait of her face or her body—in full, partially, or indirectly—in front of the rugs and heavy fabrics. Transparent fabrics are also present in her paintings, either in reference to the issue of the *hijab* (*Self-Portrait*, 2011) or in other ways, such as works focusing on hair,³ which raise

2 The notion of the male gaze was conceptualized by Laura Mulvey in “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen*, vol. 16, no. 3 (October 1975), pp. 6–18. Subsequently, it was taken up by other thinkers, who challenged the notion of the male gaze as the only valid gaze—such as Griselda Pollock, who discusses the female gaze; Bell Hooks, who tackled the notion from a multi-identity position; and Bracha Ettinger, who described the matrixial gaze.

3 Fatima Abu Roomi, “Locks and Braids,” *Fatima Abu Roomi*, exhibition cat. (Umm el-Fahem: Umm el-Fahem Art Gallery, 2017), pp. 63–70.

Siona Shimshi,
Untitled, 1963-72,
screen print on
cotton, for Maskit,
248x187 cm, courtesy
the Rose Textile and
Fashion Archive,
Shenkar (photo:
Achikam Ben Yosef)
ציונה שמשי, ללא כותרת,
1963-72, הדפס רשת על
כותנה, עבור משכית,
248x187 ס"מ, באדיבות
ארכיון האופנה והטקסטיל
ע"ש רוז, שנקר (צילום:
אחיקם בן יוסף)

Siona Shimshi,
Untitled, 1963-72,
screen print on
cotton, for Maskit,
154x105 cm, courtesy
the Rose Textile and
Fashion Archive,
Shenkar (photo:
Achikam Ben Yosef)
ציונה שמשי, ללא כותרת,
1963-72, הדפס רשת על
כותנה, עבור משכית,
154x105 ס"מ, באדיבות
ארכיון האופנה והטקסטיל
ע"ש רוז, שנקר (צילום:
אחיקם בן יוסף)



Siona Shimshi, detail
from *City of Peace*,
1984, hand screen
print on cotton &
linen, for Hilton
Hotel, Jerusalem,
308x158 cm,
courtesy the Rose
Textile and Fashion
Archive, Shenkar
(photo: Achikam
Ben Yosef)

ציונה שמשי, פרט מתוך
עיר שלום, 1984, הדפס
רשת ידני על כותנה
ופשתן, עבור מלון הילטון,
תל-אביב, 308x158 ס"מ,
באדיבות ארכיון האופנה
והטקסטיל ע"ש רוז, שנקר
(צילום: אחיקם בן יוסף)



the “button and flower” image (Names 25: 31-33), a Kabbalistic image of the “Tree of Life,” fruits of the Seven Species, and a *shofar* (or perhaps a mythological cornucopia), all designed in her inimitable style.

In the fabrics she designed for Maskit, Shimshi developed a tile-like composition of relatively small images as a way of producing a repetitive pattern. This allowed buyers to purchase entire sheets or individual sections, to suit their needs and budget. Thanks to their rapid printing and versatile pricing model, Maskit fabrics became widely adopted and the firm itself became a household name. The rich array of images in these textiles helped position Maskit at the heart of Israeli culture with the tripartite myth of ancient Hebrew presence, Jewish tradition, and modernist universalism.

From the mid-1960s onward, Shimshi designed fabrics and tapestries for hotels, in collaboration with various architects, including Dora Gad, Arthur Goldreich, Abba Elhanani, and others. The printed patterns grew in size, often to suit the specific dimensions of a given picture-frame or table. Shimshi’s textile design for these hotels bore her trademark style, in monumental dimensions and saturated colors. These designs—like her work with Rozi Ben Yosef for Rikma or for Mekori companies—revealed a notable change in her design language, in that the images became more stylized. Printed images on canvas were a cheaper alternative to tapestries or commissioning an artist’s work, and so became prevalent in Israel’s public sphere at the time. However, textiles are also the medium most likely to wear out, be changed or replaced, as Shimshi herself later admitted, in hindsight.²

Shimshi’s printed fabrics, the decorative murals she produced with painted ceramic tiles, and her ceramic sculptures share a geometric grid and a similar repertoire of images, headed by flowers. Tile murals abounded in the design of Israeli public buildings from the 1960s to the 1980s. Shimshi’s included murals at the Shalom department store in Tel Aviv (1965), the El Al terminal in New York (1970), and the Sharon Hotel in Herzliya (1972).

In parallel with her textile designs, Shimshi also created ceramic sculptures. The fascinating body of work she produced in this field is highly distinctive. In it, clay turned sensual and symbolic, provocative yet soberminded. The ceramic vessels she created recall ancient figurines and a primal connection to the earth. They eschew function and perfect finish, in favor of a tension between containment, preservation, and growth on the one hand, and withering, decay, and interment on the other.

Textiles and ceramics both fall between disciplines and cultural categories, and between the archaic and the

2 Siona Shimshi, “The Power of Softness,” in: Ran Shechori (ed.), *Dora Gad: The Israeli Presence in Interior Design* (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1994), pp. 218-230 (in Hebrew).

3 Hedda Boshes, “The Little Stories of Siona Shimshi,” probably *Haaretz*, 1965, newspaper clipping in the Siona Shimshi and Jachin Hirsch Archive at the Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Art, Faculty of the Arts, Tel Aviv University.

contemporary. Similarly, Shimshi’s work flits between fields, and her studious avoidance of perfection precludes her designation as a craftsperson. Shimshi did not differentiate between applied art and fine art, and shifted freely between fabric and clay. As she herself attested, her ideas roam between disciplines.³ Indeed, motifs such as blossoms and fertility are equally present in her clay pieces and fabric designs. A soft-rayed sun features in her batik works and ceramic tiles. Shimshi’s sources lie both in the local and in the universal, and range—in whatever she produced—from the ancient Hebrew and Jewish past to diverse influences such as tribal societies, folk crafts, Flower Children culture, Pop Art, and the psychedelic style. Her work spurs the need for mythical, imaginative, and turbulent sensuality of color, form, and material, while at the same time reflecting a pragmatic astuteness—all with unbounded creativity.

Siona Shimshi, *Tablecloth, 1970-2*, hand screen print on cotton, for Maskit, 151×142 cm, courtesy the Rose Textile and Fashion Archive, Shenkar (photo: Achikam Ben Yosef), *ציונה שמשי, מפת שולחן, הדפס רשת ידני על כותנה, עבור משכית, 1970-2, באדיבות ארכיון האופנה והטקסטיל ע"ש רוז, שנקר (צילום: אחיקם בן יוסף)*



Siona Shimshi: Textile Patterns in Her Own Hand

Curator: Yuval Etzioni

This exhibition is centered on printed fabrics designed by Siona Shimshi (1939–2018, Israel), a multidisciplinary artist known primarily for her work as a ceramic sculptor, designer, curator, and writer. Besides the fabrics that she designed between 1963 and 1984, the exhibition also presents archival materials such as sketches, drawings, and ceramic pieces that provide a visual glimpse into Shimshi's unique artistic language.

The initial encounter with Shimshi's printed fabrics is a sensual visual experience. This is the first time that they are being presented in their own right, allowing the viewer to become acquainted with their unique nature. An iconographic comparison between the fabrics and archival materials of Shimshi's work and her sculptures reveals a holistic, multidisciplinary output full of recurring themes and patterns. Her characteristic bold contour line and vibrant use of color and texture link together tradition with innovation, ancient motifs with the Zeitgeist of her time, locality with a broad universal perspective. In all her output, including her textile works, Shimshi offers vibrant archetypal images anchored in a rich and fascinating cultural repository.

Shimshi was born in Tel Aviv, and lived there most of her life. She engaged in textile design, painting, ceramic sculpture, jewelry-making, digital work, teaching, curation, writing, and much more. From 1956 to 1959 she studied art at the Avni Institute in Tel Aviv, and in 1959 moved to New York, where she studied ceramics and worked in textile design, including ceremonial ark-curtains for synagogues. After returning to Israel in 1963, she worked at Maskit as a printed-fabric designer and production coordinator. She also designed textiles for other textile companies, such as the weaving factory Etun and the designer Roji Ben Yosef's Rikma. Many of her works, such as tapestries and murals, were on display in public spaces. From 1979 to 1988, she headed the Department of Ceramic Design at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem. From the 1980s onward, she was also engaged in research and writing about art and culture in newspapers and periodicals, and

was generally active in the Israeli art scene. Over the years, Shimshi curated dozens of exhibitions, won awards and accolades, and took part in countless exhibitions. This is her first solo exhibition since she passed away in 2018, at the age of 79.

After the early 1960s, Shimshi created painted fabrics in the batik technique, which she mastered during her studies in the United States, whereby images are printed or painted on canvas. The brushstrokes, batik stains and imprinted rough-textured images highlight the texture of the raw fabric they are imprinted on. These early works already feature the repertoire of images typical of her work until the late 1980s: human figures, animals, fruit-laden vessels, blossoms, structures, and symbolic landscapes. These canvases also demonstrate the density of images that characterized her subsequent work—yet here they still float and hover, without repetition or hierarchy, between heaven and earth. Her fabrics bear influences both from Hellenistic pottery and from the Flower Children's culture she had been introduced to in the US. From the 1970s onward these include, repeatedly, floral, ornamental, and geometric patterns redolent of the Pop Art and psychedelic styles. They also bear various other themes—such as stamping of African woodprints, and figures of voluptuous women and winged angels—that are clearly inspired by ancient sources, such as cave paintings, mosaics, and mythological archetypes.

Upon her return to Israel in 1963, Shamshi joined Maskit as the leading designer of its printed fabrics. Maskit was a government company that produced and sold craft objects. It was established in 1954, founded and led by Ruth Dayan, with the aim of providing a livelihood for new immigrants. Many of the products were based on the knowledge and tradition these immigrants brought from North African countries, and they were designed in a modern style by designers trained in Western institutions—a combination that sought to create a new and authentic local material culture. In the early 1960s, printed fabrics, which cost less to produce than Maskit's hand-woven or -embroidered ones, were added to its products. The fabrics were designed by Israeli natives and new immigrants trained in Western institutions. They were printed in limited editions (about a thousand meters per pattern) in workshops and factories established with government support in developing towns or in peripheral areas.¹ Shimshi was proficient in manufacturing techniques and technologies, and as lead designer of the fabrics played a key role in defining the brand's design language. Her early designs for Maskit show the influence of archaic images from ancient cultures such as Egypt and the Mediterranean. To these universal archetypes, she added images drawn from local archaeology and Jewish motifs, such as

1 For more on Maskit, see: Batia Donner, *Maskit: A Local Fabric* (Tel Aviv: Eretz Israel Museum, 2003); Yael Guilat, "Weaving a Nation," in Ruth Markus (ed.), *Women Artists in Israel 1920–1970* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad and Tel Aviv University, 2008), pp. 181–225 (In Hebrew).

57

Yael Gelles, *Untitled*,
1990s, handweaving,
120×80 cm
יעל גלס, ללא כותרת,
שנות ה-90 של המאה
ה-20, אריגות יד,
120×80 ס"מ

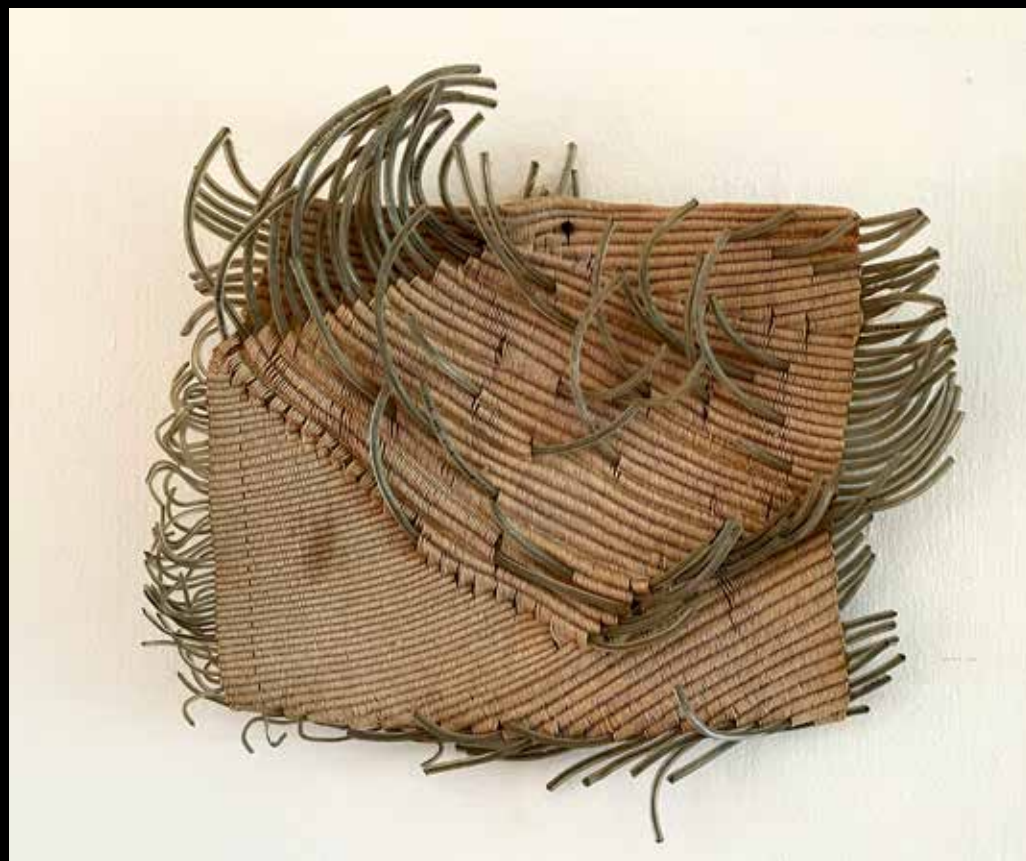


56

Yehudit Katz, from
the series *Miniatures*,
2004 to present, metal
wire, silk; multilayered
weaving on a floor loom,
20×10×10 cm
יהודית כץ, מתוך הסדרה
מיניאטורות, 2004 עד
היום, חוט מתכת, משי;
אריגה רב שכבתית בנוול
רצפה, 10×10×20 ס"מ



Varda Ben Tal, *Untitled*,
1987, linen (warp),
electric wire (weft);
weft-faced weaving,
20×25 cm
ורדה בן טל, ללא כותרת,
1987, כשתן (שתי), חוטי
חשמל (ערב); אריגות
פני-שתי, 20×25 ס"מ



her mastery of the traditional tapestry technique, which she uses to create large-scale figurative works, featuring fantastical quasi-human figures as well as figures expressing an existential yearning for human connection.

In 1969, Bezalel's Weaving Department shut down, and a Textile Department opened at the Shenkar College of Engineering, Design and Art in Ramat Gan. Warshavsky taught weaving at the department from its inception, alongside Yehudit Katz, who had studied under Kaiser at Bezalel. Alongside her work as a designer for industrial textile companies, since the 1980s Katz has explored the potential of three-dimensional weaving through a multi-layered weaving technique that produces visual illusions and volumetric

Neora Warshavsky,
Upholstery fabric sample for Maskit,
1965–70, wool and
leather ribbons;
handweaving, 20×24 cm
(photo: Ran Erde)
נאורה ורשבסקי,
דוגמית בד ריפוד עבוי
משכית, 1965–70, צמר
וסרטי עור; אריגות יד,
20×24 ס"מ (צילום:
רן ארדה)



Installation view at
the exhibition *Hanna
and Shlomo Rosen:
Weavers*, Debel Gallery,
Jerusalem, 1976
(photo: Reuven Milon)
מראה הצבה בתערוכה
"חנה ושלמה רזון: אורגים",
גלריה דבל, ירושלים, 1976
(צילום: ראוּבֵן מילון)



dynamism. The interrelations between applied and artistic weaving is also reflected in the work of Gali Cnaani—a former student of Warshavsky's and currently a senior lecturer in weaving at Shenkar. Architectural projects designed by Cnaani—such as woven wall cladding at the new building of the National Library of Israel (2023), or modular "tiles" woven on a digital jacquard loom (*Bi/Tri*, 2024)¹⁵—offer a contemporary interpretation of modernist functionalism. Conversely, her *Libraries* series (2012–24) presents weaving structures as pure aesthetic potential, stripping the actual raw material—books—of any functionality. Additional works featured in the exhibition, by Roni Yeheskel, Kathie Halfin, Haim Hakimyan, Tal Narkis, Tomer Laham, and Shir Ochayon, provide a range of interpretations to the notion of contemporary weaving. Through this intergenerational influence, the pedagogical tradition of weaving based on rigorous technical training has been preserved. At the same time, the expressive potential of the intersection of warp and weft—"two groups of threads intersecting at a right angle"—continues to be channeled by contemporary weavers to explore themes such as immigration, gender, and the environment.

Yehudit Katz,
Möbius 3, 1998, wool,
cotton; multilayered
weaving on a floor
loom, 15×30×20 cm
(photo: Avi Shtrauch)
יהודית כץ, מוביוס 3,
1985, צמר, כותנה; אריגה
רב שכבתית בנוול רצפה,
15×30×20 ס"מ
(צילום: אבי שטראוך)



4 For more on the history of the department, see Noga Bernstein, "Julia Keiner's Universalism and the Question of Israeli Style," *Journal of Design History*, vol. 37, no. 1 (March 2024), pp. 37–53, available at <https://doi.org/10.1093/jdh/epad058> (accessed Aug. 13, 2024).

in natural hues, Keiner also explored color combinations found in nature, resulting in fabrics with delicate and harmonious color gradations. In 1941, she established the Weaving Department at the New Bezalel School of Arts and Crafts in Jerusalem.⁴ Her works were featured in many exhibitions in Israel, and in 1953 she was selected to design a curtain fabric for the United Nations headquarters building in New York. From the 1950s onwards, she contributed designs for leading American textile companies Isabel Scott and Knoll Textiles.

The pedagogical outlook that prevailed at the at Bezalel's Weaving Department, which Keiner headed until 1963, was based on thorough technical training and a functionalist design agenda. The question of whether or not the department's style also exemplified the simplicity associated with an Israeli style remains an open one, since Keiner herself never spoke about creating a local style and emphasized the Universalist aspect of her design and pedagogical approach. From 1963 to 1969, the department was led by Ruth Kaiser, a graduate of the Bauhaus Weaving Workshop, who maintained the functionalist line but with a greater emphasis on artistic training. Kaiser designed functional textiles for workshops and textile companies in Israel and the United States. From the 1960s onwards she produced mainly large wall hangings, most of which were figurative depictions of the landscapes of Jerusalem but also featured complex structural textures and fiber combinations.

Although Keiner and Kaiser's students did not easily find a market for their work, some of them—including Neora Warshavsky,^{pp. 13, 59} Ziva Amir, Hanna Rosen, Rachela Angel Hadar, Rina Milon, and Yehudit Katz^{pp. 14, 56, 58}—continued to develop structural weaving in Israel. Some worked on a home loom or at an independent studio, others joined organizations such as Maskit or the weaving workshop of the Israeli Association for the Blind, and some found positions in textile companies. In addition to designing utilitarian textiles, the Department's graduates experimented with new styles of artistic weaving that combined complex weaving structures and freeform use of fibers as an abstract means of expression. In the 1970s they, together with other textile artists, lay the foundations for the development of Israeli fiber art, in dialogue with new international trends. Early works by Rosen, Warshavsky, and Katz feature open weaving in which the yarn takes on a drawing-like quality, similar to that of the work of the American weaver Lenore Tawney. Textile artist Sheila Hicks also had a major impact on the Israeli scene, even before her solo exhibition at the Israel Museum, Jerusalem in 1980, in which she also incorporated textiles from local factories and workshops. The work *Homage*

to *Sheila* (1974) by the painter and weaver Nora Frenkel is a direct tribute to Hicks's weaving and looping method.

The new style of weaving that emerged in Israel in the 1970s was characterized by a heightened attention to the interrelation between the woven object and its surroundings. Works were installed in a manner that revealed all sides of the object and structural effects were enhanced through lighting, as evident in works created by Hanna Rosen with her partner Shlomo Rosen, exhibited at the Debel Gallery in Jerusalem in 1976.^{p. 59} In 1975, Izika Gaon (who had curated Hicks's exhibition) curated the exhibition *Works in Thread: Works by Israeli Artists and Industrial Objects* at the Israel Museum, showcasing applied and non-functional textiles side by side. The exhibition featured many woven works—including wall hangings, three-dimensional works, and fabrics for home and fashion—and challenged the widespread separation of these fields, in a marked departure from the prevailing approach in textile exhibitions in Europe and the United States at the time.⁵

In 1964, the Israeli Designer Craftsmen Association was founded in affiliation with the World Crafts Council, which connected the textile community in Israel to developments in the international arena and gave rise to international collaborations, conferences, and exhibitions. The Association was headed for many years by Neora Warshavsky, who, alongside her role as chief weaver at Maskit, worked tirelessly to promote Israeli textile art. Warshavsky's longstanding career embodies the various aspects of weaving and the interplay between applied and artistic weaving. The fashion fabrics she designed for Maskit are clearly based on Keiner's structuralist approach, as evident in their three-dimensional structural patterns, yet are endowed with a vivid color palette that is quite different from the monochromatic Bezalel style. In addition, Warshavsky created several wall pieces that feature delicate combinations of hand-painted linen, paper, and cotton fiber, which express the sensual, poetic nature of the weaving process.

In the 1980s and 1990s, the field of fiber art in Israel continued to grow. Most of the artists working in textiles did so outside the official and established art world. Weavers such as Varda Ben Tal, Shula Litan, Yeshaayahu Ish Gabbai, Yael Gelles,^{p. 57} Sima Konson, and Mirjam Bruck-Cohen^{p. 12}—some trained at art academies, others self-taught—engaged both with exploration of the structural qualities of weaving as an abstract means of expression and with the pictorial possibilities of the medium as a way of addressing biographical and political issues. Aleksandra (Sasha) Stoyanov, who immigrated to Israel from Ukraine in 1990, is distinguished by

5 For more on the exhibition *Works in Thread* and the development of fiber art in Israel, see Noga Bernstein, "Works in Thread and the Emergence of Israeli Fiber Art," *The Journal of Modern Craft*, vol. 16, nos. 2–3 (2023), pp. 115–134, available at <https://doi.org/10.1080/17496772.2023.2264633> (accessed Aug. 13, 2024).

Structures: Weaving in Israel, from Functionalism to Fiber Art

Curator: Noga Bernstein

Participants: Ziva Amir, Rachela Angel Hadar, Varda Ben Tal, Mirjam Bruck-Cohen, Gali Cnaani, Nora Frenkel, Yeshaayahu Ish Gabbai, Yael Gelles, Haim Hakimyan, Kathie Halfin, Ruth Kaiser, Yehudit Katz, Julia Keiner, Sima Konson, Tomer Laham, Shula Litan, Rina Milon, Tal Narkis, Shir Ochayon, Aleksandra (Sasha) Stoyanov, Neora Warshavsky, Roni Yeheskel

¹ Izika Gaon, "The Heritage of Perfection," in *Julia Keiner Forchheimer: Weaving and Collages* (Jerusalem: The Israel Museum, 1993), n.p.

"Two groups of threads intersecting at a right angle,"¹ is how Julia Keiner, one of the pioneers of modernist weaving in Israel, defined the craft of weaving. According to Keiner (in later years, Keiner Forchheimer), the essence of woven textiles' aesthetic expression lies in the structure created by warp and weft by means of a loom.

Structures: Weaving in Israel, from Functionalism to Fiber Art is the first comprehensive exhibition surveying the history of weaving art and design in Israel. It spans several galleries at the Herzliya Museum of Contemporary Art, and features works by 23 artists. The division into spaces intersects the historical with the contemporary, and traces the interplay between functionality and artistic expression. The exhibition examines intergenerational relationships and affinities between teachers and students; between transnational trends and local circumstances; between design and art; and between abstract intra-mediumal introspection and an engagement with biographical and political themes. This exhibition is the product of long-term research, during which I came to know the history of a community of weavers and their families, who have preserved their creative heritage, as well as the weaving artists who are active today and sustain that heritage. The weaving style that developed in Israel as an offshoot of early-twentieth century German modernism operates within the traditional language of the medium while pushing the boundaries of functionality and, at times, even of the loom itself.

Throughout history, weaving has been used both for practical purposes—shelter, dress, and insulation—and as an aesthetic and

artistic medium. In some textile cultures, such as in ancient Peru, there was no distinction between practical and artistic weaving, and clothing fabrics were also used as a means of communicating messages through images and complex weaving patterns. In Europe, two weaving traditions developed: utilitarian fabrics for home and dress, featuring abstract patterns that extend from one side of the fabric to the other; and tapestry weaving, used to create large-scale *tableaux* designed by artists and produced in traditional weaving workshops.

New perceptions of modernist weaving that developed in the twentieth century sought to challenge the sharp division between functionality and aesthetics, and between artist and craftsman. This approach emerged in the 1920s and 1930s in design academies in Germany and the Scandinavian countries, most famously in the Bauhaus Weaving Workshop led by weaver Gunta Stözl. This new weaving approach was grounded in the notion of Functionalism or Objectivity (*Sachlichkeit*)—namely, design that not only serves a particular function, but is objectively derived from the material and production process, be it a utilitarian fabric or a non-functional object for aesthetic consumption. Functionalist weaving rejects the pictorial nature of traditional tapestries, using diverse weave structures as key means of expression, and is therefore also called structural weaving.

Modernist weaving became a transnational phenomenon following the migration of prominent weavers from Europe to the United States due to the rise of fascism in the 1930s. They became lecturers at major academies of design and art, and passed on the structuralist approach to young practitioners, who linked it to the experimental spirit of the 1960s and 1970s. As part of the Fiber Art movement that emerged in those decades, the boundaries of the medium and expressive potential of two- and three-dimensional weaving expanded still further, and weaving became a sculptural medium, in some instances produced off-loom through freeform structuring of fibers.²

Weaving in Israel also partook in this transnational trend. Like other styles of art and design that "migrated" with designers and artists who left Germany in the 1930s, Julia Keiner and Ruth Kaiser brought with them the tenets of German modernism in weaving. Keiner had studied at the School of Art and Craft in Frankfurt, and after immigrating to Palestine in 1936 opened a workshop in Jerusalem, where she designed and produced textiles for interiors, such as curtains, tablecloths, upholstery fabrics, and knotted rugs.³ Her works were based on different kinds of warp-and-weft interweaves, with emphasis on weave structures and the natural properties of the fiber.^{p.13} In addition to monochromatic fabrics

² On the origins of the Fiber Art movement, see Elissa Auther, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2009).

³ A complex technique of carpet weaving on a loom, involving the knotting of threads on the warp.

punctuates and flows along with the regular stream of days and parses it into abstract, repetitive units. The seasons of the year are marked by weaving different wear for winter and summer, for festive days and secular ones. Weaving marks out significant times of life: dowry fabrics for marriage and shrouds for death. Thus, weaving indicates and illustrates the patterns of human meaning attributed to the yearly cycle—patterns that override the uniformity of our days and their endless repetitiveness. As for the weaver herself, her fabrics often tell the story of her life. The Homeric Greek word for story, *oime*, Kass points out, originally signified a weave. Thus, poets and other creators are like super-weavers: they pull together threads of stories and weave plots from them that reflect the unfolding of our lives. Therefore, in Homer's epic weaving and woven cloth represent the essence of the encounter between culture and nature, between humanity and the cosmic order. Moreover, weaving is a clear instance of nature submitting to the artistic use of reason and rational order.

The present exhibitions seek to present an intensive artistic and curatorial exploration of textiles as a medium. They demonstrate the complex processes involved, through a diffusion between design and artistic creation; transitions between handicrafts and mechanical production; an overlap between fine art and applied art; links between different historical periods and materials; transitions between figurative and abstract; the establishment and dismantling of traditions; the examination of intermedial issues alongside questions of identity, feminism, gender, rootedness and foreignness; and the reflection of ideological—at times utopian—notions of time and place. These themes are examined in each and every one of the exhibitions, as well as in the connections that arise between them.

*At the Weaving
Department of the New
Bezalel School of Arts
and Crafts, Jerusalem,
1950 (photo: Werner
Braun), Werner Braun
Collection, Yad Izhak
Ben-Zvi Photo Archive*
במחלקת האריגה של
בצלאל החדש לאמנות
ואומנות, ירושלים, 1950
(צילום: ורנר בראון), אוסר
הצלם ורנר בראון, ארכיון
התמונות יד יצחק בן-צבי



Textile–Art–Textile: Perspectives on Then and Now

Aya Lurie

The current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art consists of five shows that provide historical and contemporary perspectives on textile and weaving in Israel from the 1940s to the present. The exhibitions occupy the entire Museum with works by 36 established and upcoming artists, reflecting different angles of the medium. Two of the exhibitions are comprehensive group shows. The exhibition *Structures*, curated by Dr. Noga Bernstein, devoted to weaving in Israel, examines the transitions from functionalism to fiber art. The exhibition *Eternal Spring*, curated by Zeela Kotler Hadari, is devoted to the tapestries produced at Itche Mambush's workshop in Ein Hod from 1966 to 1985 based on paintings by leading artists of the period. The other three are solo exhibitions: Siona Shimshi's distinctive fabric patterns created from the 1960s to the 1980s, in a show curated by Yuval Etzioni; Fatima Abu Roomi paintings, who for years has focused on producing painstaking self-portraits that incorporate textiles, carpets, and traditional embroidery, are presented in a show curated by Prof. Yael Guilat. Her paintings will be displayed alongside an ornamental tapestry made of women's hair, which she created in collaboration with a group of women from Nazareth. Gur Inbar's exhibition, curated by Galit Gaon, comprises works in ceramics and textiles that combine contemporary with historical aesthetics.

For over a decade, we have witnessed a resurgence of exhibitions on the history of weaving, textile-making, and fiber art in art museums and contemporary art biennales. In 2018, for the first time ever, a retrospective exhibition of works by Anni Albers (1899, Germany–1994, USA) was held at the Tate Modern in London. Albers, a multidisciplinary textile artist, was not widely known to the general public, as was the case for many of her female colleagues who taught at the Bauhaus school of design and architecture in Germany. This year, several exhibitions on the subject have been held in the United States, including *Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art* at the Met in New York and

Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction at the National Gallery of Art, Washington, DC. The present series of exhibitions at the Herzliya Museum offers an opportunity to become acquainted with works and practitioners in the field of textiles, fiber art, and weaving in Israel.

While some artists (especially women) who worked in textiles gained recognition already in the 1960s and 1970s, their works were exhibited mainly as craft and design pieces, rather than fine art. These included artists who were highly skilled in crafts and well-versed in the secrets of the material and the history of the field, such as Claire Zeisler (1903–1991, USA), Magdalena Abakanowicz (1930–2017, Poland), and often also eminently conscious of gender and social discourse, such as Sheila Hicks (b. 1934, USA). But their recognition has been limited—and until recent years, when their works were exhibited in the world's leading art museums following renewed interest in fiber art, none of them had entered the canon of contemporary art. These artists, and many more, have paved the way for recognition of generations of artists in their disciplines and similar creative fields.¹ However, it seems that to this day, a new perspective is needed that departs from the familiar prevailing distinctions in the art world—between crafts, design, and fine art; between textile makers and creators of works in which textiles serve as a primary medium; between artists who have been professionally or academically trained and self-taught ones; between leading figures in the field or industry and those who have been forgotten. In the past decade, the exhibition program at the Herzliya Museum has striven to explore these issues, to unravel definitions, to merge disciplines together, to re-examine familiar and forgotten works from the Museum's collection in various ways (such as Sima Konson's work in the current exhibition *Structures*), and to create intergenerational juxtapositions that offer close encounters with diverse artists—new, familiar, and forgotten, from Israel and abroad—from contemporary interpretive perspectives.²

In her essay on Penelope, scholar Amy A. Kass (1940–2015) discusses the importance of textile and weaving in Homer's *Iliad*. As she sees it, these crafts serve in the work as a key metaphor of human life and creativity.³ Homer, she argues, connects the craft of spinning to the Fates (*Moirai*), who spin the threads of human beings, allotting their portions or destinies. She demonstrates how in Homer's work man harnesses nature to engage in creative endeavor, through which he shapes his culture: he produces wool from sheep; dyes from plants and minerals; creates fibers which he weaves (between warp and weft) into a structured fabric, a patterned whole. In her view, weaving also marks human life, giving time meaning and form: the daily, regular work of weaving

1 Elissa Auther, "Classification and Its Consequences: The Case of 'Fiber Art,'" *American Art*, vol. 16, no. 3 (Autumn, 2002), pp. 2–9.

2 These exhibitions included, among others, *Miriam Chalfi* (curated by Galia Bar Or, January 2017); *Hannah Levi* (curated by Ruty Chinsky-Amitay, September 2019); *Hand Built: Multi-Generation Ceramic Sculpture in Israel* (curated by Tali Kayam, December 2021); *Ilana Efrati: After the Birds' Paradise*, created in response to Diana Schor's tapestry from the Museum's collection (curated by Aya Lurie and Natalie Tiznenko, December 2021); *Ruth Dorrit Yacoby* (curated by Hadas Kedar, December 2021); *Batia Apollo* (curated by Aya Lurie and Ori Drumer, July 2022); *Rock, Textile, Scissors: Erel, Shemuel Katz, Ruth Zarfati* (in the exhibition series *Tell Me More*, curated by Yuval Saar and Shua Ben Ari, July 2023); and *Osias Hofstätter* (curated by Yair Garbuz, April 2024).

3 Amy A. Kass, "The Homecoming of Penelope," in *Apples of Gold in Pictures of Silver*, ed. Yuval Levin et al. (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2010), pp. 1–20.

69 Warshavsky and Mirjam Bruck-Cohen who, in addition to their works, have shared their endless knowledge regarding the history of weaving and textiles in Israel. Thanks to Prof. Tamar El-Or for accompanying the research that led to the exhibition, and to the Department of Sociology and Anthropology at the Hebrew University of Jerusalem, which provided the groundwork for this research. Research for the exhibition has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 895568.

For the group exhibition *Eternal Spring: Mambush Tapestry Workshop, Ein Hod, 1966–1985*, curated by Zeela Kotler Hadari: Thanks to assistant curator Yuval Keshet; Ariel Armoni, exhibition designer *extraordinaire*; and producer Sharon Schechter. Special thanks to Emda Group and its chairs, Nurit Berman and Ika Abarbanel, for providing a curatorial internship scholarship at the Museum.

Thanks to the lenders for their welcome involvement: the estate of Yitzhak (Itche) Mambush and Aviva Margalit, and particularly Adv. Ziv Lotan, manager of the estate; family of the late artist Aviva Margalit, Shoshana Paglin and Orna Paglin; family of the late artist Shraga Weil; family of the late artist Dani Karavan; Orly Roter; The Institution of the Presidency and head of its art collection, Neta Cohen Haim; Michal Schreiber of the Yad Yaari Research and Documentation Center; Alon Stieglitz, Tiroche Auction House; David Weil, director of the Herzliya Studios; the late Jerry A. Callner's family; and anonymous lenders. Thanks to Nechama Levendel for her assistance. Thanks to the Alkara family, Amalia Sarig, and Cathy Raff for their contributions to our research. Special thanks to Farida Hassissy, expert weaver

at the Mambush Tapestry Workshop, for lending us tools of the trade and sharing her knowledge and memories.

For the solo exhibition *Siona Shimshi: Textile Patterns in Her Own Hand*, curated by Yuval Etzioni: Thanks to Noam Bar, designer of the exhibition, also in charge of its wonderfully professional production. Thanks to Dr. Dafna Hirsch, daughter of the late Siona Shimshi and Yachin Hirsch, for lending works to the exhibition and extending her cordial assistance. Thanks to Shenkar College of Engineering, Design and Art, Ramat Gan, for their generous support of the exhibition. Special thanks to the Rose Textile and Fashion Archive, Shenkar, its director Tal Amit, and the entire staff; the Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Faculty of the Arts, Tel Aviv University, and its director, Hila Cooper. Thanks to architect Dafna Alexandroni and designer Mali Nave for their generous, professional accompaniment. Special thanks to Neta-Ly Taub, registrar of design, Digital Archive Project, National Library of Israel.

The solo exhibition *Fatima Abu Roomi: Close to Herself*, curated by Yael Guilat, is the recipient of the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant. Lauren and Mitchell Presser's generous support of the museum has been most significant. Thanks to all the generous lenders of works to the exhibition: Rina Barnea; Yoram Wakshlak; Meir Moshe; Ruthi Furman; Matan Kanety; Ofer and Hagit Shapira; Michal Rafael Kaduri and Dov Kaduri; Gordon Gallery; and anonymous lenders. Thanks go to Amon Yariv and Gordon Gallery, and to Hadar Mutsafi for her assistance. We are grateful to Michal Ner David, who accompanied the preparation of the exhibition. Thanks to Shadi Jamil Habib Allah for directing and editing the video *Stitch by Stitch* and to

68 Hadeel Nasser Kharma for the videography. Thanks to mother Belkis, to all the project's participants, and to every woman who contributed even a single strand of hair to the creation of this work.

For the solo exhibition *Gur Inbar: Yarn of Clay*, curated by Galit Gaon: Thanks to assistant curator Tzafi Sivan Spivak; to Dan Perez for the videography; and to Doron Shulman for consultancy on the hanging of the works.

Our heartfelt gratitude is extended to all the Friends of the Museum, who support our activities with great warmth and commitment throughout the year. We are thankful to Shoshi Almagor, Chairperson of the Fund for the Herzliya Museum; all the Fund's board members; Hagit Uzan Becher, Friends of the Museum Manager; and Galia Hendelman, the Friends coordinator.

We appreciate the superb professionals who accompany the Museum's activities on a regular basis: Einat Adi for editing the Hebrew texts and translating them into English; Ruba Simaan of Glocal Translations and Content Resolutions for the Arabic translation, and Salma Samara for the Arabic proofreading; Kobi Franco for the graphic design; Hadas Shapira, in charge of PR; and Yaniv Levi and Yossi Cohen, in charge of the media at the exhibitions. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication, Moshe Wolanski, Miri Maoz, and Anat Schneider-Sharan. Finally, deep gratitude goes to the wonderful museum staff: Tammy Zilbert, Noga Litman, Jasmine Ritter, Michal E. Fernbach, Tammar Friedman, Avi Peretz, Hilla Peled, Sharon Melamed Oron, and the entire MUZA staff. Bless you all.

Dr. Aya Lurie
Director and Chief Curator

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie
Administrative Director: Tammy Zilbert
Director of MUZA Education Wing: Hilla Peled
Assistant to Chief Curator: Noga Litman
Event and Distribution Manager: Jasmine Ritter
Musical Producer: Michal E. Fernbach
Registrar: Tammar Friedman
Friends of the Museum Manager: Hagit Uzan Becher
Friends Coordinator: Galia Hendelman
Educational Program Manager: Sharon Melamed Oron
Volunteers: Moshe Wolanski, Miri Maoz, Anat Schneider-Sharan
Logistics: Avi Peretz
Logistics Assistant: Nir Tefilin
Public Relations: Hadas Shapira
Distribution and Online Marketing: Dikla Ben Atia
Admissions: Nili Goldstein, Raz Kalina

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
Editorial Assistant: Noga Litman
Design and Production: Kobi Franco Design
Text Editing and English Translation: Einat Adi—Acts of Writing
Arabic Translation: Ruba Simaan—Glocal Translations and Content Resolutions
Arabic Proofreading: Salma Samara
Restoration and Consultancy: Maayana Fliss
Design and Installation of Multimedia Systems: ProAV Ltd.
Signage and Labels: Kzat Aheret
3-D Scans: Oded Perry / 360TIKS
Installation Photography: Daniel Hanoch
Audio Guide Production: Espro Acoustiguide Group, Yael Grossman Arzuon
Transportation: Reuven Ajami, Ilan Rebibo
Framing: Herzl's Frames, Ramat Hasharon
Hanging: Doron Shulman
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon
Construction and Painting: Geva Projects
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width precedes depth. Works are from the artists' collections, unless otherwise indicated.

On the English cover: Fatima Abu Roomi (photos: Daniel Segal); Mirjam Bruck-Cohen; Gali Cnaani; Yael Gelles; Yehudit Katz; Julia Keiner Forchheimer (photo: © The Israel Museum, Jerusalem, by Ellie Posner)
On the Hebrew cover: Fatima Abu Roomi (photos: Yigal Pardo); Naftali Bezem, Aviva Margalit, Abraham Rattner (photos: Avi Amsalem); Gur Inbar (photo: David Seth); Yehudit Katz; Neora Warshavsky (photos: Ran Erde); Siona Shimshi (photo: Achikam Ben Yosef)

© 2024 Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2024/2

Structures: Weaving in Israel, from Functionalism to Fiber Art

Participants: Ziva Amir, Rachela Angel Hadar, Varda Ben Tal, Mirjam Bruck-Cohen, Gali Cnaani, Nora Frenkel, Yeshaayahu Ish Gabbai, Yael Gelles, Haim Hakimyan, Kathie Halfin, Ruth Kaiser, Yehudit Katz, Julia Keiner, Sima Konson, Tomer Laham, Shula Litan, Rina Milon, Tal Narkis, Shir Ochayon, Aleksandra (Sasha) Stoyanov, Neora Warshavsky, Roni Yehekel
Curator: Noga Bernstein
Assistant Curator: Aya Armoni, intern on behalf of the curatorial program at the Institute for Israeli Art
Exhibition Design: David Chaki
Display Production: Sharon Shechter
The First Day: Contemplations on Weaving in Black and White, 2023, video, sound, 9 min
Directed and videographed by Roni Yehekel and Gali Cnaani
Editing: Lital Mondrer Delmedigo
Research for the exhibition has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 895568.

Eternal Spring: Mambush Tapestry Workshop, Ein Hod, 1966-1985

Participants: Ovadia Alkara, Mordecai Ardon, Jean (Hans) Arp, Yosl Bergner, Naftali Bezem, Marcel Janco, Dani Karavan, Aviva Margalit, Abraham Rattner, Anna Ticho, Shraga Weil
Curator: Zeela Kotler Hadari
Assistant Curator: Yuval Keshet, Emda Group Intern, through the generosity of Nurit Berman and Ika Abarbanel
Exhibition Design: Ariel Armoni
Display Production: Sharon Shechter
Mambush Tapestry Maker: The Craftsman and the Artist, 1970, 13 min
Filmography and Production: Jerry A. Callner
Subtitles: Trans Titles
Courtesy of Jerry A. Callner's family
Arts and Crafts Center Opens in Ein Hod, 1968, Carmel and Geva News, no. 527, 1 min 22 sec
Herzliya Studios Archive

Siona Shimshi: Textile Patterns in Her Own Hand

Curator: Yuval Etzioni
Exhibition Design: Noam Bar
The exhibition is supported by Shenkar—Engineering. Design. Art

Fatima Abu Roomi: Close to Herself

Curator: Yael Guilat
Supported by the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant
Stitch by Stitch, 2024, video, 7 min
Directed and edited by Shadi Jamil Habib Allah
Videography: Hadeel Nasser Kharma
Participants: Fatima Abu Roomi, Eram Agbaria, Kety Deeb, Sanaa Gabarin, Shams Hawari Zuabi, Maria Khatib, Wafaa Khatib, Ashwaq Maree, Ayat Zuabi, Sanaa Zuabi

Gur Inbar: Yarn of Clay

Curator: Galit Gaon
Assistant Curator: Tzafi Sivan Spivak
Gur Inbar: Yarn of Clay, 2024, video, 1 min 49 sec
Videography: Dan Perez
Assistant: Natali Issahary

70 Acknowledgments

I would like to thank, first and foremost, the artists on view in the current group of exhibitions, *Textile—Art—Textile: Perspectives on Then and Now*: Fatima Abu Roomi, Ovadia Alkara, Varda Ben Tal, Mirjam Bruck-Cohen, Gali Cnaani, Yeshaayahu Ish Gabbai, Haim Hakimyan, Kathie Halfin, Gur Inbar, Yehudit Katz, Sima Konson, Tomer Laham, Tal Narkis, Shir Ochayon, Aleksandra (Sasha) Stoyanov, Neora Warshavsky, and Roni Yehekel. We cherish the artistic output of Ziva Amir, Rachela Angel Hadar, Mordecai Ardon, Jean (Hans) Arp, Yosl Bergner, Naftali Bezem, Nora Frenkel, Yael Gelles, Marcel Janco, Ruth Kaiser, Dani Karavan, Julia Keiner, Shula Litan, Aviva Margalit, Rina Milon, Abraham Rattner, Siona Shimshi, Anna Ticho, and Shraga Weil. For in-depth curatorial work, appreciation goes to Dr. Noga Bernstein, Yuval Etzioni, Galit Gaon, Prof. Yael Guilat, and Zeela Kotler Hadari.

Heartfelt gratitude is extended to the people heading the Herzliya municipal government—Mr. Yariv Fisher, Mayor of Herzliya; Mr. Yehuda Ben Ezra, Chair of the Museum's Public Board; and Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation. We appreciate the trust in the museum and the support in all areas of its activity, which paves new paths for its advancement.

We are thankful to all those who have gifted works to the Museum's collection: designer and artist Neora Warshavsky, who donated a piece she made; Adina and Dan Amir, Herzliya, of the late Ziva Amir's family,

who donated works by her; and Shlomit Bin-Nun, director of Migdal Nofim Sheltered Housing, Jerusalem, for donating works by the late Ruth Kaiser.

Many good people have helped in making the current set of exhibitions at the Herzliya Museum a reality, and for this we are deeply grateful.

For the group exhibition *Structures: Weaving in Israel, from Functionalism to Fiber Art*, curated by Noga Bernstein: Thanks to Aya Armoni, assistant curator—an internship on behalf of the curatorial program at the Institute for Israeli Art at the Academic College of Tel Aviv-Yafo. We are grateful to Idit Amihai, head of the Institute and director of the curatorial program, and Dr. Osnat Zukerman Rechter, co-director of the program. Our thanks and appreciation to David Chaki for his professionalism as designer and producer, and to the capable mounting staff.

Thanks to all those who have kindly agreed to lend works from their collections: Gelles family; Hadar family; Litan family; Milon family; Adina and Dan Amir; Kaiser family; Josef Shnitzer; The Israel Museum, Jerusalem, and in particular Rami Tareef, Curator of Design and Architecture, Sharon Tager, Head of Conservation, Yona Dresner, Head of Textile Conservation, and Tal Elispur, PMO, Shipping and Loans; the Rose Textile and Fashion Archive, Shenkar, and in particular Tal Granovsky Amit, Director, and the entire staff; Werner Braun Collection, Yad Izhak Ben-Zvi Photo Archive, Jerusalem. Special thanks to Neora





Herzliya Museum
of Contemporary Art

בַּהֲמַטְיָל
אַמְנוּת
בַּהֲמַטְיָל
Textile
Art
Textile

Perspectives on
Then and Now