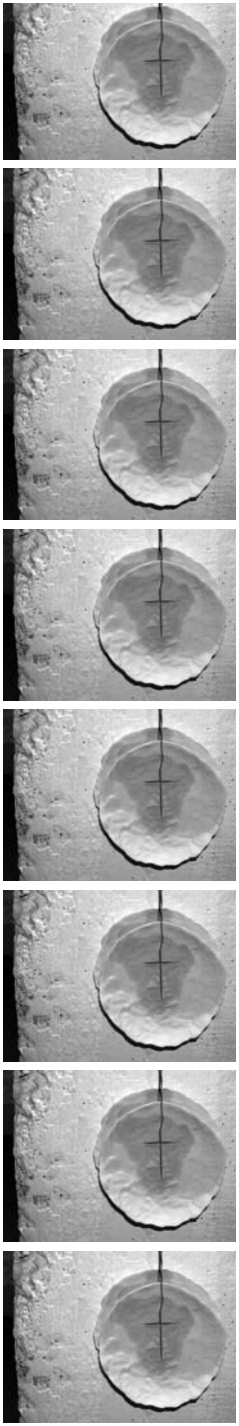
נאום החפץ

טליה טוקטלי. עשור



תוכן העניינים

פתח דבר 3

נאום החפץ 6

רֵאיון עם האמנית 55

טליה טוקטלי: קורות חיים 59

תקציר באנגלית

אוצרת: מתי מאיר

צילומים: טליה טוקטלי, אבי חי

עיצוב וגרפיקה: נירה ארבל

עריכת לשון בעברית ובאנגלית: רוני אמיר

התקנה לדפוס: שרונה יוהן

סדר מחשב: דלית סולומון

פתח דבר

ידה של טליה טוקטלי המופיעה בתצלום היא אותה היד ששרטה את פני נייר הצילום במהלך אלים, ופרעה את הקומפוזיציה הסדורה באמצעות משיחות צבע לבן; בכך היה הצילום לציור מופשט. עבודה קטנת ממדים זו מתמצתת בדיוק רב את שפתה הצורנית של האמנית ואת מחוזות יצירתה. היד המצולמת–מצלמת–שורטת–צובעת היא דיוקן אמנותי המתקשר לייצוגים דומים בתולדות האמנות, לדוגמה, לפוטומונטאז׳ של ידו ופניו של האמן הרוסי אל ליסיצקי (El Lissitzky), או לידו הרושמת בעיפרון של האמן ההולנדי אשר (M.C. Escher). צילום היד אף ממקם את יצירתה של טוקטלי לא רק בהֶקשר אישי אלא במרחב האמנותי הבינלאומי.

טוקטלי, מאמניות החומר הבולטות בארץ שעבודותיה הוצגו בתערוכות רבות, יוצרת בתחומים מגוונים: פיסול, ציור, מיצב, והיא אף מרצה בכירה באקדמיה לאמנות ולעיצוב "בצלאל" בירושלים. תערוכה זו מציגה את אמנותה המגוונת במהלך יותר מעשור של יצירה. כפי שהאמנית מעידה, פרק זמן זה היה פורה במיוחד בעבורה.

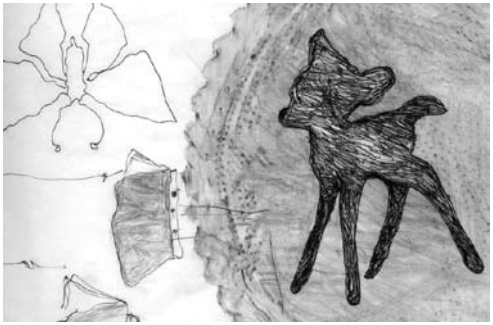
כותרת התערוכה "נאום החפץ" מכוונת לאסתטיקה המונחת בבסיס יצירתה של טוקטלי: נרטיב העבודות וחומריותן. ניכר בעבודות אלה כי האמנית פורצת אל מעבר למחוות ולחומרים המסורתיים המאפיינים את התחום הקרמי, ה־Alma matter שלה; היא מציירת בחומר, מפסלת בו ואף תופרת בו. גישה אמנותית זו מזכירה מגמות דומות בעולם, במיוחד בעבודתו של האמן האמריקני ג׳ף קונס (Jeff Koons). אך טוקטלי מפליאה לעשות גם בסוגי מדיה אחרים: מצלמת, רושמת, מציירת ומצרפת לכדי יצירה בתלת־מימד חפצים מזדמנים שמקורם בתעשייה או בטבע (objet trouvé). התוצאה היא דימויים שאין בהם תכלית שימושית אלא אמנות צרופה.

עבודתה של טוקטלי מתאפיינת בתעוזה צורנית שהיא ללא ספק ביטוי ל"אני מאמין" האמנותי שלה ולתפישתה את סוגי המדיה השונים, לרבות מדיום החומר. החומרים המשמשים אותה הם מגוונים: פורצלן, האציל בין החומרים הקרמיים והעמיד שבהם, בצד חומרים החולקים את יסוד ההתכלות – כותנה, נייר, סיכות, מַסְקִינְג טֵיפ, חוטי רקמה ונעצים. טכניקת העבודה של טוקטלי כוללת לפעמים יציקה מחדש של פסלונים או חפצים מקוריים ושכפולם, אם לעבודה בודדת אם לסדרות. באמצעות שינוי זהותם המקורית של האובייקטים, מינם וצורתם, ובמידה רבה גם פגימתם תוך כדי תהליך היציקה, הם הופכים ליצירה חדשה וייחודית. על אף ה"פגמים"

המתווספים לזהותו הסופית והמורכבת של החפץ, התוצאה המוקפדת מעידה על משמעת מקצועית בלתי מתפשרת ומסגירה את מחויבותה המוחלטת של האמנית לתהליך העבודה. לעתים, יוצרת טוקטלי אובייקטים שמשך קיומם הוא כמשך התצוגה: חוטים הנרקמים על קירות, יצירות שאופן הצגתן, החיבורים ביניהן, או תלייתן מיועד לתערוכה בלבד. אין הצגה שנייה!

חלק ניכר מן האובייקטים של טוקטלי מבוססים על חפצים שהיו בבית ילדותה – רהיטים, פסלוני פורצלן עדינים, ציורים, וכן מפות, רקמות ושטיחים, מעשה ידיה של א"צ סבתה של האמנית, שמעולם לא הכירה. באמצעותם מנסה טוקטלי לחשוף את אבני הבניין המעצבות את זהותה הכפולה: אישה ואמנית. בתוך כך מדברים אובייקטים אלה על **זיכרון בדוי** ועל אופני הַבְנָיָתוֹ, על אינטימיות וריחוק, על הנחות מגדר מקובלות ודחייתן, על תפישת תפקידי האישה המסורתיים ועל הרצון להיבדל מהם.

החפצים ה"נואמים" – ילד/ילדה, רקדנית, איילות, פרפרים, ארנקים ועוד – בוראים בתוך המציאות הישראלית מחוזות אסקפיסטיים המוּנָעים בצורות יפהפיות, אלגנטיות, זעירות ושברירות, ובצבעוניות פסטלית רכה, אשר בניגוד לאור הארץ ישראלי המסנוור, אינה פוצעת את העין. אך שמות היצירות, כגון **טייסת פרפרי דם**, **העפלה אל האוורסט**, **הזונה שלי**, **איילה ו"ננס"**, סודקים את רושם המתקתקות והרומנטיקה הנוצר במבט ראשון, וטוענים את האובייקטים בהקשרים של מציאות שלתוכה מחלחלות נימים של אלימות, קושי וייסורים. פועל יוצא מכך הוא נאומו המיוסר של החפץ ה"פגום". המציאות המכאיבה מוצאת לה ביטוי גם בנרטיב העבודה: החלל הנפער בבגדים בהעדרו של הגוף, או הרימונים שקמלו, הנושאים על פניהם המצומקים־מצולקים את משא החידלון.



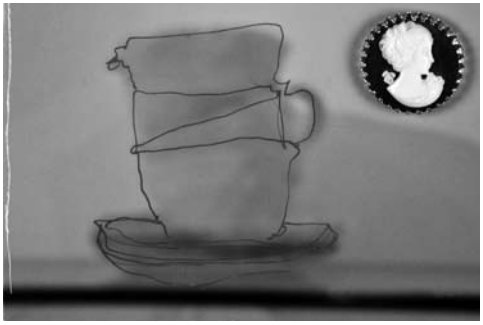
זאת ועוד, התבוננות בוחנת ביצירות מסגירה את תהליך עבודתה של טוקטלי ואת לבטיה: החוטים הפרומים לא אחת, הכלים נטולי הגימור התעשייתי, הפגמים המכוונים בחפצים הקרמיים.

המציאות השברירית והחמקמקה שהאמנית בוראת מתקיימת בעיקר בתוך הקשרים אסוציאטיביים. ביד רגישה ובעין בוחנת אורגת טוקטלי לתוך עבודותיה חוטי קסם של אידיוסינקרטיות המושכים את הצופה פנימה, מזמינים אותו לפענח את סודן. עם זאת, אין עשייתה מתנהלת רק במרחב האישי; היא מְדַבֶּרֶת גם עם האמנות הפוסט־מודרנית הבינלאומית, ועם זרמים ומגמות שונים בה.

האמנות של טוקטלי חדשנית ועדכנית במידה רבה. היא משלבת בין אמנות "גבוהה" של ציור, פיסול, תחומי מדיה מעורבים לרבות מיצב, לבין אמנות "נמוכה" של פסלוני פורצלן וחפצים יומיומיים אחרים, בין המחווה האקספרסיוניסטית ה"גברית" של הציור המופשט, לבין תבונת הכפיים ה"נשית" – התפירה. באמצעות מארג וירטואוזי של הנשי באנושי, הפרטי בכללי, העבר בהווה, בוראת טוקטלי שיח טעון בין החומר לנרטיב, בין האמנותי לטכני, בין המקור לשעתוק, בין הנסתר לגלוי.

ברצוני להודות לאוניברסיטה הפתוחה על תמיכתה הנדיבה בתערוכה זו; תודה מיוחדת שלוחה לכל אנשי האוניברסיטה שעשו במלאכת ארגון התערוכה והקמתה.

מתי מאיר



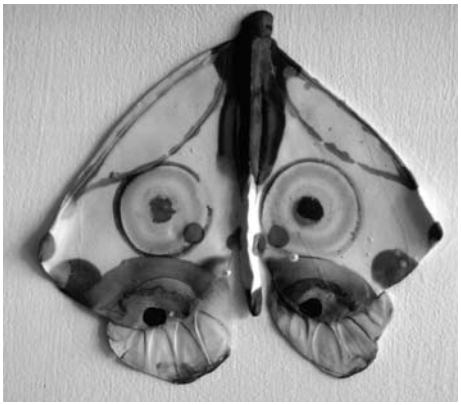
נאום החפץ

איילה ו"ננס"

האובייקט הוא דמוי תליון המורכב מראש איילה עשוי פורצלן המציץ מתוך צמר ניקוי "ננס" וממוסגר בקערת נוי שנקנתה בשוק. ראש החיה, הכלוא ללא יכולת להיחלץ מסבך צמר הפלדה הדוקרני, יוצר רושם מעורר חמלה ומעניק לעבודה אופי מכמיר במיוחד.

אגביות התלייה של היצירה באמצעות נעץ שראשו עשוי פלסטיק הולמת את אופיו התעשייתי של צמר הניקוי "ננס" ואת הקערה כחפץ מצוי. צירוף האובייקטים השונים מתכתב עם השימוש שעשו אמני הדאדא דוגמת ז'אן ארפ (Jean Arp) וקורט שוויטרס (Kurt Schwitters) בראשית המאה העשרים בחפצים – *objet trouvé* – שמקורם בתעשייה או בטבע ואשר צורפו יחדיו (assemblage) לכדי יצירת אמנות בתלת־ממד.

טייסת פרפרי דם

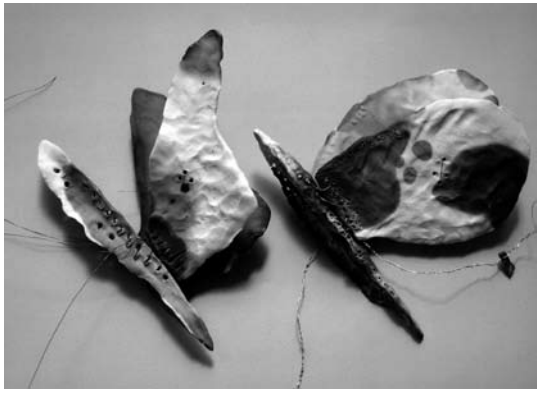


הפרפרים עשויים משני חלקים: כנפיים וגוף זחל המחובר אליהן באמצעות חוטי מתכת או חוטי רקמה. הם מופיעים בשני מצבי יסוד: אם במעוף כאשר כנפיהם פרושות לצדדים, ואם במנוחה כאשר כנפיהם מקופלות על גבם.

החיבור בין זחל, שהוא השלב הראשון בהתפתחות הפרפר, לבין כנפי הפרפר הבוגר מרמז לא רק על לידתו ועל חייו הקצרים יחסית של החרק – בין שבוע לחודש בדרך כלל – אלא גם על הֶקשרים תרבותיים. בתרבות המינואית

בכרתים (4000 לפסה"נ), למשל, תוארה אלת המוות והתחייה עולה מתוך ראשו של השור על כנפי פרפר. על כן התקשרו בו אסוציאציות של פוריות, התחדשות, תקווה ואף חידלון.[1]

צירוף המילים "פרפרי דם" – שהגתה האמנית – נושא בחובו מתח כמעט בלתי נסבל. המילה "פרפר" מעלה על הדעת עדינות ושבריריות, בעוד ב"דם" טמון בין השאר יסוד של איום חסר פשר. תחושת חוסר הנוחות העולה מן ההנגדה המילולית, מוצאת ביטוי גם בתצורת החומר. באמצעות החורים שדרכם מושחלים חוטי הברזל המחברים בין חלקי גופו, האמנית פוגעת "פגיעה" פיזית בגוף הפרפר, מהלך המעלה על הדעת את פגיעת המחט הזעירה, המכונה "פרפרית" והמשמשת לנטילת דם ורידי מפגים.



1 Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess* (London, 1989), 273.

רימונים

בעולם הדימויים של טוקטלי נמצא גם הרימון. הפרי, המתקשר בדרך כלל לפוריות ולשגשוג, עובר תחת ידיה של האמנית סדרה של "טיפולים". הוא נאסף לאחר שנשר מהעץ. בעודו טרי ולח, האמנית תופרת את הסדקים שנפערו בפרי בחוט המשמש מנתחים. לעתים טוקטלי חובשת את הרימון, נותנת בו סימנים ואף מטפלת בפגמים באופנים ובחומרים שונים: סיכות, שעווה, נייר. בתום "הטיפול" הרימונים מונחים על מצע, ומרגע זה מתחיל תהליך התייבשות והתכווצות. ההתערבות של האמנית ברימון, הנידון למעשה לכליה לאחר הנשירה, מפיחה בו חיים חדשים; היא יוצקת משמעות חדשה לרעיון הנדוש של הפוריות והשגשוג שהתרבות קושרת בפרי זה.

העפלה אל האוורסט

רָאִיתִי כֶּלֶב גָּדוֹל רוֹבֵץ עַל הַתִּקְרָה

הכלבים, בדומה לאובייקטים רבים אחרים (בלרינות, רועים), נוצקו מחדש על פי תבנית אם של כלבה, שנמצאה בין החפצים שהיו במטען שנארז בווינה ב־1939 בדרכו לאירלנד שם חי בן משפחה, ושהגיע לארץ ב־1951 ונשמר בבית ילדותה של טוקטלי. המקור נוצק בחומר, שוכפל ועבר מוטציה חזותית. בתהליך היצירה הייתה הכלבה לכלב בעל איבר מין מזהה, שסימני הגיל ניכרים על לסתותיו השמוטות; למקצתם יש זממים. הפסלים נושאים את חותם תהליך העבודה; האמנית מותחת את החומר עד קצה גבול יכולתו, עד שנהרסים פניו האחידים, מה שמותיר באובייקטים חורים וצלקות.

מקובצים כלהקה ואחוזים אלה באלה באמצעות חוטי רקמה המתפקדים גם כרתמות, עכוזם מוצמד לקיר, נדמים הכלבים כמנסים לטפס למעלה. החוטים עצמם יוצרים על הקיר הלבן תמונה מופשטת שבה שולטים קווים אלכסוניים.

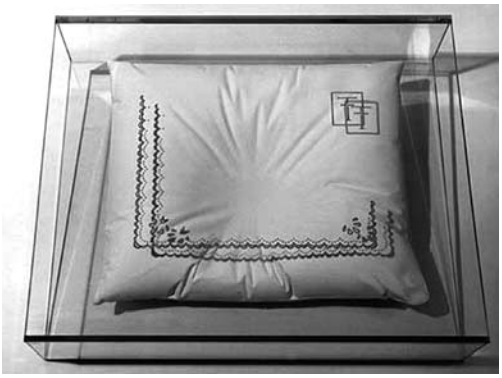
הקומפוזיציה החוטית מביעה דינמיות והיא נוגדת את תנועת הכלבים החסומה כלפי מעלה. ניסיונם להגיע לפסגה מופרע לא רק על ידי החוטים אלא בעיקר בשל כוח הכבידה. עם זאת, אפשר לראות את המאמצים חסרי התוחלת של בעלי החיים להגיע אל יעדם בהקשר דומה לזה של ה**שייטת** בהמשך, דמות יחידה בתוך סירה, המספרת את סיפורו של תהליך העשייה האמנותית. כאן ושם, המסע הסיזיפי הוא ביטוי למהות הקיומית של טוקטלי שמוכנה כדבריה, "למות בעבורה אלף מיתות".

מעגל כלבים

העיסוק בלבטי היצירה המלווים תדיר את האמנית ניכר היטב גם במתח הנרטיבי הגלום בדימוי זה ומעידים על רגישותה הרבה. הסידור של להקת הכלבות הרובצות, חסרות עיניים ועם זאת ערניות עד מאוד, בקומפוזיציה מעגלית, מגולל את ניסיונה של טוקטלי למשמֵע את בליל הרעיונות היצירתיים־יצריים המתחוללים בנפשה, ולתת להם משמעות חזותית סדורה.

בשתי סדרות הכלבים הללו יוצרת טוקטלי עבודות בעלות זהות מובחנת ומגובשת, בדומה לגישה שנקטה כלפי פסלונים אחרים שהגיעו מווינה והיו לגיבורי ילדותה. זו וזו מאששות מחדש את טענתו של ולטר בנימין (Walter Benjamin) כי השעתוק הטכני של יצירת האמנות אינו רק שכפול אלא הוא בבחינת עבודה העומדת בזכות עצמה.[2]

כריות



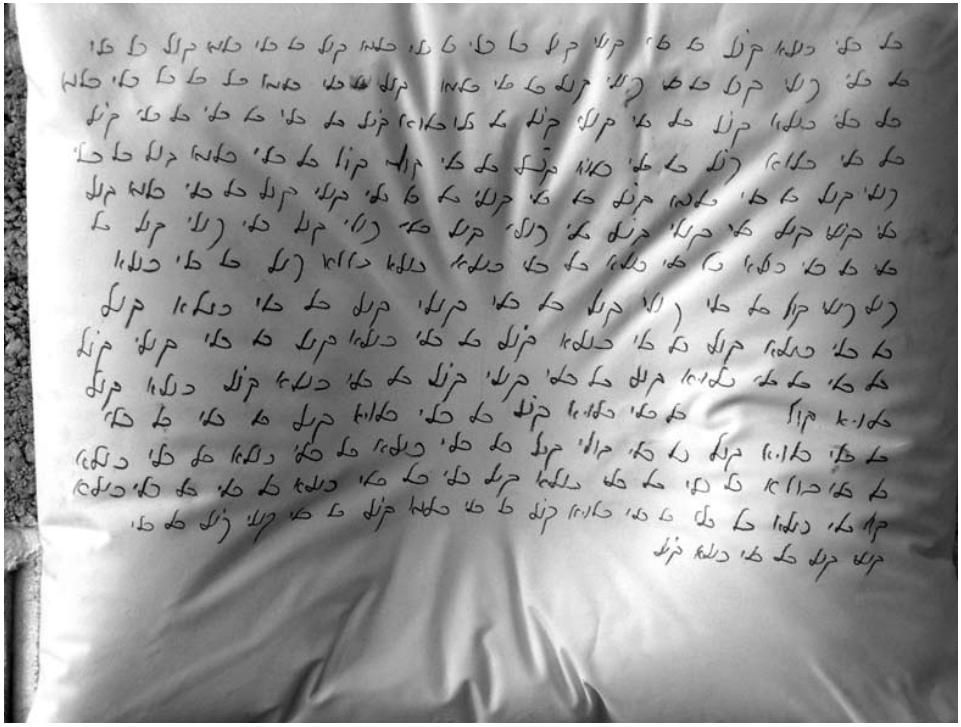
ברבות מעבודותיה משתמשת טוקטלי בתך הכלבה. אלמנט ההכלבה/רקמה היה לאבן יסוד בשיח ובאמנות הפמיניסטיים בשלושים השנים האחרונות וסימן לזהות הנשית. הכריות של טוקטלי, שאחת מהן מוצגת בתערוכה, מתכתבות עם אלה של האמנית המצרית גאדה עאמר (Ghada Amer), שרקמה על כריות אמיתיות והציגה אותן ב־1995 בתוך ויטרינות תצוגה. לעומתה, יוצרת טוקטלי את הכריות שלה בחומר, מנתקת את הרקמה מן הכרית ומַגְלָה אותה אל קופסת התצוגה ובכך משנה את משמעות היצירה. בהקשר זה ראוי להביא כלשונם את דבריה של האוצרת נירית נלסון, שהציגה יצירה זו בתערוכה **Femina sapiens** ב־1996 בבית האמנים בירושלים:

> הכרית עשויה מיציקת חומר שמטרתה לתעתע במתבונן. לכאורה יש לה חזות של כרית אמיתית מכותנה מעומלנת, אך למעשה היא עשויה מחומר קשה ויקר הנראה כפורצלן, והמקושר בתודעה לאספנות של חפצי־נוי קטנים, שנחשבה בעבר תחביבן של נשים. דוגמת הרקמה שמעל הכרית נעשתה בחריטה על משטח זכוכית המחובר לכרית אך אינו צמוד אליה. הדוגמה מוקרנת על גבי הכרית בעזרת מקור אור, וכל קיומה תלוי במקור אור זה. בהעדרו, תימחק הרקמה ותיעלם.
>
> בכרית שקע המתעד את מגע הראש שהונח עליה. הראש מסמל את האינטלקט, ואילו הכרית מסמלת תחום התעסקות שכיח של האישה מן העבר, עבודת הרקמה. טוקטלי בחרה להפריד את הרקמה מהכרית ולשעתק את המונוגרמה מהבד, כדי לנתק את העבודה המתקשרת לתחום הרגש מהעבודה הקשורה לאינטלקט ולשלב ביניהן בעת

2 ולטר בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, תרגם: שמעון ברמן, תל־אביב, 1983.

ובעונה אחת. מלבד זה, היצירה דנה ברמה נוספת של השיח האמנותי שבין הדו־ממד לבין התלת־ממד, בין השטח לנפח, בין מסה לחלל. כמו כן, קיים בה אזכור לדיון שעורר מאלביץ' בנושא ה"לבן על לבן".

התפישה הדה־קונסטרוקטיביסטית מתארת את השימוש בשלם, פירוקו והקניית עצמאות לכל אחד ממרכיביו. השילוב והחיבור מחדש ביצירה זו מעבירים מסר שונה: עמלה של האישה הרוקמת מופרד מהאובייקט, מהכרית, וכך מופרדת האישה מהעיסוק שנכפה עליה ושהגדיר את אישיותה. האמנית משתמשת ברקמה כנקודת מוצא, אך מורדת בה ומציעה גישה אחרת כלפיה, גישה של עשייה אמנותית, יצירתית, שכלית ואישית.[3]

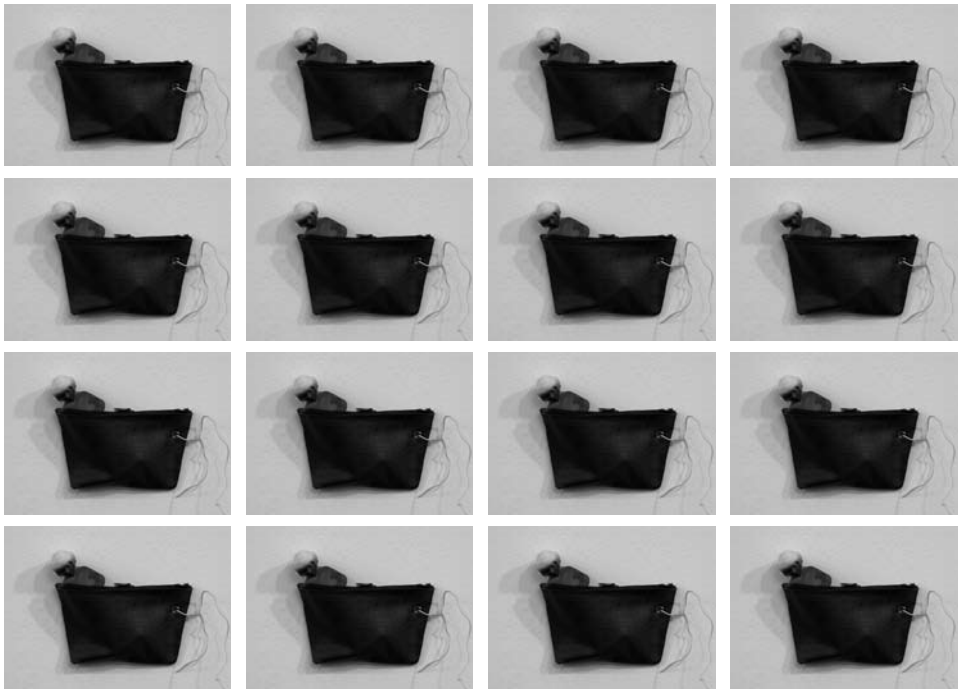


3 מתוך קטלוג התערוכה **Femina Sapiens**, בית האמנים, ירושלים, 1996, אוצרת: נירית נלסון; http://www.taliatokatly.net/FeminaSapiens.htm

שַׁיֶּטֶת

כחמישים יחידות, שצורתן טרפז מהופך, תלויות על קיר הבטון ובכל אחת דמות יחידה עשויה פורצלן. יחידה זו היא שעתוק של צורת ארנק כסף שקיבלה האמנית כילדה, ואילו דמות השייטת חולקת עם זו של ילד/ילדה את אב הטיפוס מתוך אוסף הפסלונים שהגיע מווינה. הסירות מקובעות לקיר, הדמויות כלואות בתוכן.

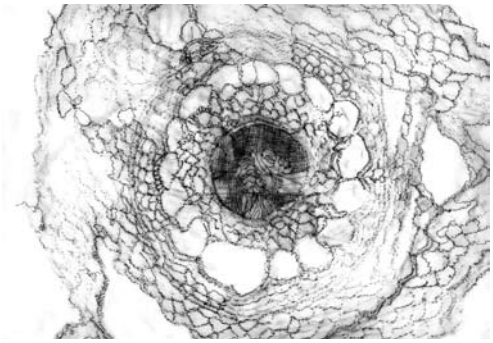
צי הסירות הנדמה כארמדה שועטת אלי קרב, הוא למעשה גוף סטטי מונהג בידי דמויות, ללא יעד וכיוון, שיכולת הניווט שלהן נשללה מהן. דימוי הסירה ובה שייט בודד, משמעותו בראשית הנצרות מסע הנשמה אל חוף מבטחים וישועה. אף מקבץ הסירות של טוקטלי עשוי להתפרש באופן דומה. ההפלגה היא מטפורה למסעה כאמנית, ולחיבוטי נפשה במהלך היצירה, תוך בטחון כי בכוחה להגיע בסופו של דבר ליעד כלשהו. בדומה לדמות הבודדה המנווטת את הסירה בכוחות עצמה, כך גם האמנית חשה כי תהליך עבודתה, הכרוך בלקיחת אחריות אישית ובאוטונומיה, מתנהל בבדידות רבה.



רישומים

טוקטלי מתווה ביד רגישה קו מתפתל, אפשר לומר כמעט רוקמת, צורות של בעלי חיים ודגמים עיטוריים על גבי נייר שעווה חצי שקוף המשמש בדרך כלל להעתקה. נייר השעווה, המתפקד למעשה כאמצעי מעבר בין מדיום למדיום ומטשטש את זהות המצע, מעניק חזות של מציאות דו־משמעית לשלל הדימויים המצוירים עליו. כך, בעיצובה של טוקטלי, משתנה משמעותה המקורית של דמותו הידועה של וולט דיסני – במבי שלֵב בוגר וילד נמס למראהו, ההולך מלוחלח עיניים אחר אימו; האמנית צובעת אותו בצבע אפור, והוא חסר תווי פנים; על כן נבצר ממנו להפעיל על הצופה את מנגנוני הרגשנות הצפויים.

המוטיבים העיטוריים מתכתבים גם עם המפות הרקומות מעשי ידי סבתה. שני דורות מאוחר יותר אמירתם שונה. האמנית מנתקת את המוטיבים המיופייפים מהקשרם הבורגני על מנת לשתול אותם באובייקטים נעדרי פונקציונליות בעליל. בתוך כך היא חותרת תחת ההגדרות המקובלות של האישה הצייתנית הממלאה אחר ציפיות החברה, או בונה אסתטיקה חלופית של בית, תוך הגדרת זהותה כאמנית. בדומה לאמנים כמו יוזף בויס (Joseph Beuys) ואנסלם קיפר (Anselm Kieffer), שלקחו על עצמם את תפקיד הכהן/השׂאמן המעלה באוב את זיכרונות העבר המיוסר של גרמניה מתוך ניסיון להציע צֶרי לאומה הפגועה, כך מנסה גם טוקטלי להנכיח זיכרון חומרי ורוחני השואב השראה מן הילדות.



הזונה שלי

הבלרינה, גם היא מגיבורות הילדות של האמנית, עוברת אף היא יציקה בחומר ומצטרפת למאגר הדימויים העכשווי של טוקטלי. במקור זוהי דמות אישה יושבת, עגולת פנים, תסרוקתה אופנתית, לבושה שמלת צ'רלסטון שקיפולי הבד שלה נפרשים לצדדים כדי לחשוף את רגליה הנתונות בנעלי ריקוד; ידיה שלובות בתנוחה מתיילדת־מתחנחנת. קיפולי הבד של השמלה יוצרים צורת V שקודקודו העליון מסתיים בדיוק באזור איבר המין הנשי. קווים אלכסוניים אלה מארגנים את הקומפוזיציה של הדמות ומצביעים על מקור המשיכה שלה – מיניותה. עיצוב ארוטי זה מתכתב עם ייצוגים דומים בתולדות האמנות, דוגמת ציורו הנודע של הצייר הגרמני בן המאה השש עשרה הנס בלדונג גרין (Hans Baldung-Grien) **העלמה והמוות**.

בתהליך היציקה מחדש של היצירה, ושכפולה, טוקטלי משנה את משמעותה המקורית. תחת ידיה המיומנות היה פסלון הבלרינה לדמות עשויה בחומר המזכיר לרובנו פסלים יווניים. מחווה זו מעלה את הפסל מן התרבות העממית, הקיטשית, אל מרחבי האמנות הנעלה, הקלאסית. התמימות המתקתקה הנסוכה על פני פסלון הפורצלן המקורי מתחלפת כאן במבע פנים

מהורהר שאינו מסגיר כל רגש, בדומה לפסלים הקלאסיים. זאת ועוד, האמנית פורעת חור גדול בתוך קפלי הבגד הנדמים לכנפי פרפר; החלל מאזכר לא רק כתמי צבע על כנפי פרפרים אלא גם מטיל בפסל מום. בעותקים נוספים האמנית קוטמת את רגלי הרקדנית, ובכך שוללת ממנה את תפקידה המרכזי – יכולתה לחולל.

דרך פסל החומר שהיא מכנה "הזונה שלי" טוקטלי מתכתבת גם עם העבר הווינאי, הדקדנטי משהו, של משפחתה. דמות האישה ה"סוטה" שבתה את דמיונם של סופרים, מבקרים חברתיים וקובעי טון בחברה, ובמיוחד את זה של האמנים שפעלו במחצית השנייה של המאה התשע עשרה. הסטייה התייחסה כמובן לפעילות המינית של האישה מחוץ למסגרת הנישואין. הריאליזם הבוטה של הדמויות הללו – שהועלה על הכתב ביצירותיהם של מופסאן (Maupassan), זולה (Zola), פלובר (Flaubert) ואחרים, מצא את ביטויו ביצירות בנות הזמן במיוחד אצל דגה (Degas) וטולוז־לוטרק (Toulouse-Lautrec).

כך, ובניגוד למה שנטען בעבר על עבודתה של טוקטלי, אין בייצוג זה לא מן הנוסטלגיה ולא מן הסנטימנטליות המאפיינות את פסלוני הפורצלן המקוריים – אלה נדחות בידה הבטוחה של האמנית, כדי שלא יסיחו את הדעת מן המסר החד והברור העולה מהם ולא יטשטשו אותו. לדברי האמנית, מהלך זה נבע גם מן הרצון להדגיש את המשא הכבד שהזונה באשר היא נושאת על כתפיה – עול חוליי החברה. טוקטלי מזדהה הזדהות עמוקה עם היבט זה; היא אף חשה שהוטל עליה – אם בשל קשר דם ואם מרצון – לתת ביטוי למטען הזיכרון של משפחתה באמצעות אמנותה.

שני המהלכים כאחד מִדַּבְּרִים עם התיאוריה הפמיניסטית בדבר "המבט הגברי". לשיטתה של תפישה זו מבטו של הגבר מַחְפִּיץ את הגוף הנשי וגם שולט בו.[4] מכאן, כי ייצוג העירום הנשי נטען משמעות ארוטית, לעתים סמויה ולעתים גלויה לחלוטין, ונועד בראש ובראשונה לענג את עין המתבונן, בדרך כלל גבר. אך בניגוד לפמיניסטיות, שהסתפקו בביקורת כלפי הצופה־הגבר, טוקטלי מציעה גישה השמה ללעג את התפישה הביקורתית הפמיניסטית ומרוקנת את האובייקט המוּחְפּץ מכל תוכן ארוטי.

4 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16/3 (1975): 6-18 (repr. in *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley, [New York, 1988], 57-68).

ילד/ילדה. איילה אשלח

שני הדימויים כאחד נבחרו אף הם מתוך מצאי החפצים הווינאי של סבתה של טוקטלי. האמנית יוצקת פסלונים אלה בחומר, אך אין היא משעתקת אותם בצורתם המקורית: הילד/ה עומד/ת ורגליו/ה נטועות בשני חרוטי פורצלן נטולי תחתית. גם האיילה המביטה לאחור כלואה בחרוטים אלה. התבוננות בחרוטים מגלה כי הם למעשה צירוף של קונוסים ותחתונים היוצרים צורה של משקפות, כך שרגלי הדמויות נתונות ובה בעת מוגבהות בתחתונים ורדרדים או כחלחלים.

התוצאה היא תחושה משונה וטורדת של עולם מוכר ומאיים גם יחד, והיא פועלת על הצופה המבקש לסגת מן הדימוי המטריד ולהתרחק ממנו. מקורותיה האידיאולוגיים של טכניקת הרחקה זו שלפיה יש לשבור את יסוד האשליה של האמנות המעודד את הצופה להישאר פסיבי, נטועים בתפישה הברכטיאנית.[5] אך בה בעת פועלת האסתטיקה המוקפדת של טוקטלי גם כפַטיש, שהצופה אינו מסוגל להתיק ממנו את מבטו. מנקודת המבט הפטישיסטית, המתבונן הוא בה בעת מנותק ממה שהוא רואה ומרותק בחבלי קסם לעולם הדמיוני שבו הידע המאיים מרוכך באמצעות דימויים יפהפיים.[6]

אכן, הפסלים הללו מזמינים את הצופה למסע כפול: התפעלות אסתטית מהצורות העדינות, הנראות שבירות עד כאב, וממרקמי הצבעוניות הפסטלית, בצד מהלך אינטלקטואלי המנסה לפענח את המשמעות החידתית החבויה בצירוף הדמויות לחרוטים–תחתונים–משקפות. נראה

5 Griselda Pollock, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York, 1988), 163-64.

6 Stephen Heath, "Lessons from Brecht," *Screen* 15/2 (1974): 107-8.

כי קבוצת הפסלים עוסקת בעיקר בזהות המגדרית. השיח המגדרי המתנהל בתרבות המערבית הוא שיח של גבריות ונשיות על החלוקה הברורה בין השניים. עם עלייתה של התנועה הפמיניסטית בארצות הברית על השפעותיה השונות, החלו גבולות המגדר בחברה להיפרץ. העיסוק בשאלות של זהות מגדרית וטשטוש הגבולות העסיק גם אמניות, דוגמת קתרין אופי (Catherine Opie) אשר הדביקה על פניה שפם וזקנקן. אך בעוד אופי יוצרת קירבה פיזית ואינטימית עם סממני הגבריות,[7] טוקטלי מרחיקה את עדותה של הגבריות ממנה והלאה ובוחנת אותה במבט אינטלקטואלי. כך למשל, תנוחתה של הילדה הדוחקת את עכוזה לפנים נדמית כמשתינה בקשת, ובמחווה גברית זו מערערת על זהותה המגדרית. הכמיהה הסמויה לפרוץ את גבולות מינה מועצמת באמצעות מגדל השמירה שממנו יוצאת מעין ידית מוארכת המזדקרת כלפי מעלה, ושעליה ניצב הפסל. צירוף שני האובייקטים ממקם את הדימוי בהקשר של התפישה הפרוידיאנית בדבר "קנאת הפין" של הילדה.[8] האמנית, המשתמשת כאן בדימוי שמקורו בילדות, יוצקת לתוכו זהות חדשה שהיא מעין "אלטר אגו" הכוללת בה בעת את האלמנטים הנשיים והגבריים באישיותה.

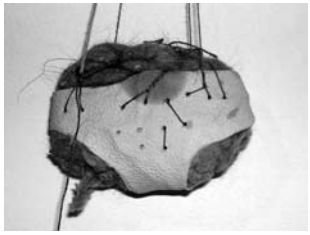
ביגוד

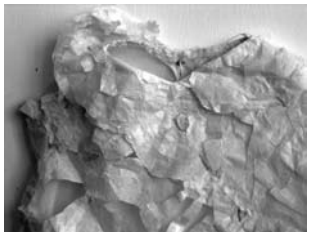
במהלך השנים האחרונות יצרה טוקטלי פריטי לבוש נשיים שונים המגלמים את הדואליות המאפיינת את עבודתה – עיצוב אסתטי שמתוכו עולה המסר המיוסר של האובייקטים.

בין עבודות אלה נמצא שמלות וחולצות עשויות נייר דק צבוע בחומרים מסיסים במים (צבע, יוד, דיו ועוד). מאחר שפריטי הלבוש חסרים את הגוף הנשי, גוף זה הוא בבחינת נוכח־נעדר, נושא מרכזי בשיח האמנותי הפוסט־מודרני. באמצעות חפצים אלה היא מתווה את קווי המתאר הדמיוניים של הגוף הנשי, ובה בעת שוללת אותו. יש כאן תנועה בינארית: ניסיון להתכנס אל תוך הגוף, תוך התבוננות בו מבחוץ. הקשר של עבודותיה של טוקטלי לאמנות הבינלאומית, לאו דווקא בתחום החומר, ניכר היטב בקבוצת עבודות זו. היא מתכתבת עם עבודות דומות של האמנית הפמיניסטית האמריקנית

7 Catherine Opie, "Chicken (from Being and Having)", 1991; *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt (London and New York, 2001), 169.

8 מיטשל, ס"א ובלאק, מ"ג, **פרויד ומעבר לו: תולדות החשיבה הפסיכואנליטית המודרנית** (תל־אביב, 2006).





קיקי סמית (Kiki Smith), שהציגה אף היא שמלות נעדרות גוף. טוקטלי מעידה כי היא רואה בפריטי לבוש אלה מעין "עור" עצמי נוסף. תפישה זו מעלה על הדעת גישה דומה אצל אנט מסז'ה (Annette Messager) אשר חתרה להציג בשמלות הריקות שלה את ה"עור" האחר של האישה, המגלם את הסודות ואת התקוות של חיי היומיום.[9] מהלך ריקון הבגד מן הגוף הנשי מעמיד שוב בפני הצופה מראה חידתי ומחייב אותו לתרגיל אינטלקטואלי: אילו ציפיות ותקוות עשוי הבגד המרוּקן להכיל?

בצד אלה יוצרת טוקטלי גם תחתונים מחוררים עשויים חומר. פריטי הלבוש, בלתי ארוטיים בעליל, עוטפים ובה בעת חושפים מה שנדמה כאגן עשוי גושי מוך שאספה האמנית ממכונת הייבוש שלה, תוצר לוואי של הניקיון. בחפץ, הנתלה על הקיר באמצעות חוט צמר כחול, ניכר המתח הנרטיבי שהיה לתו היכר בעבודתה של טוקטלי. המתח מיוצג כאן בין קשיחות החומר־התחתונים – המתכתבים עם חגורת הצניעות של ימי הביניים שנועדה למנוע קיום יחסי מין, ומרמזים בכך על שאלות של מוסר וצניעות – לבין רכות המוך־הגוף הנשי.

ושוב, האובייקט מדבר גם על פגימוּת הגוף. זו באה לביטוי לא רק בהעדרו מתוך פריט הלבוש, אלא גם באסימטרייה של התחתונים ובעקמומיות של זווית תלייתם. היא מעלה על הדעת יצירות של אמני פופ דוגמת טום ווסלמן (Tom Wesselmann) שהִרבה לתאר את מערומי האישה בפלג גופה האמצעי, פעמים רבות ללא תווי פנים. מהלך אמנותי זה של החפצת גוף האישה העלה סוגיות כגון מציצנות גברית, אהבה, תשוקה וארוטיקה. טוקטלי נוקטת צעד הפוך. בניגוד לאמני הפופ שחשפו את העירום הנשי לעיני כל, היא מעלימה אותו. בכך היא שוללת כל הֶקשר ארוטי־מציצני ומעלה לדיון דווקא את פגיעותו של הגוף הנשי.

9 Annette Messager, "Histoire des robes (Story of Dresses)", 1990; *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt (London and New York, 2001), 144.

לשלל פריטי הלבוש אפשר להוסיף גם את הצמות הקלועות ברישול, העשויות שאריות של שקיות פלסטיק שחורות. השימוש בחומר התעשייתי מרוקן את החפץ מן הקונוטציות הארוטיות והחושניות המתקשרות בדרך כלל לשיער הנשי. ייצוג זה, בדומה לפריטי הלבוש האחרים, עניינו מגדר, ובדומה להם מטרתו לערער תפישות מקובלות של אסתטיקה, של אידיאל היופי הנשי, של שלמות הגוף. בעבודה זו יש יותר מרמז לפגיעות, להרס עצמי, ואף לחידלון.

גדודים של רקפות

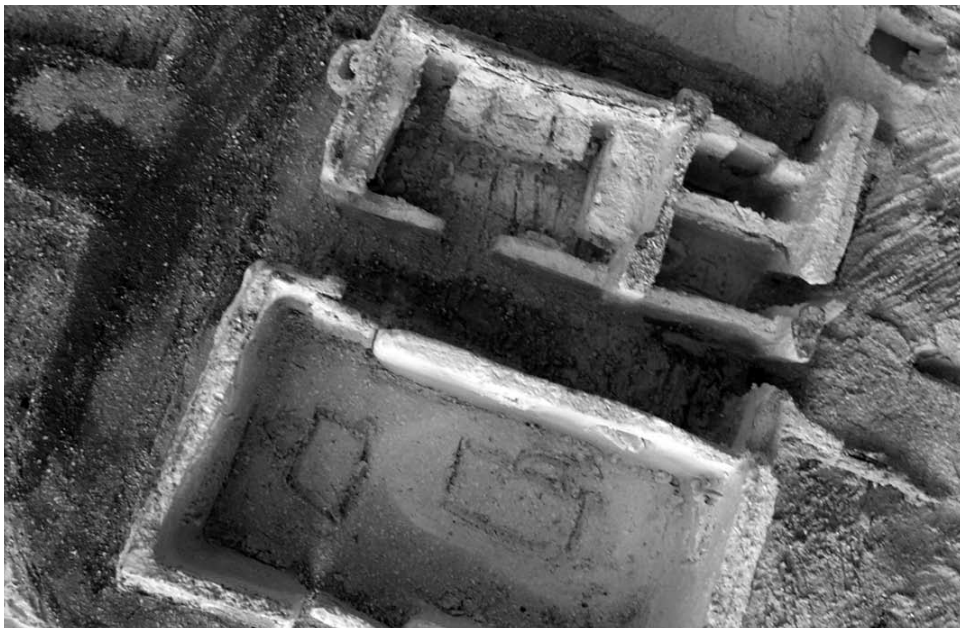
לרגל סימפוזיון בינלאומי בנושא קרמיקה התארחה טוקטלי באום אל־פחם. רשמי ביקורה היוו נקודת מוצא ליצירת העבודה **גדודים של רקפות**: מנהג הגשת קפה בספלים המונחים בצפיפות על מגש, כיסאות פלסטיק הנערמים זה על גבי זה, ופריחת הרקפות בטבעת המיוערת המקיפה את העיר.

את הספלים והתחתיות המשולבים זה בזה מסדרת האמנית בכל פעם מחדש באיזון זהיר, היוצר כעין מקבץ פרחים שאפשר לראותם בצירופים רבים, כשיעור הצירופים האפשריים בין הצבעים. שפתם הצורנית של הכלים, העובדה כי הם ננעלים אלה באלה ומסכנים את השותה מהם בפציעה בשל דקיקות שפת הספל וחדותה, מפקיעה אותם מתחום כלי הבית והאומנות לטובת תחום היצירה האמנותית. לרושם זה תורמת גם צבעוניותם הפסטלית (ירוק, ורוד, תכלת, לבן), היוצרת אשליה מושכת לב של זרי פרחים.

אף הכותרת של העבודה מפקיעה את האובייקטים, הנדמים במבט ראשון כערימת כלים זרוקים בכיור המטבח הממתינים לשטיפה, מהקשרם היומיומי. המילה "גדודים" מעלה על הדעת הֶקשר צבאי – סדר ומשמעת. אך אסוציאציה זו מתרסקת אל מול דקיקות החומר והרושם הפיוטי של הכלים המרמזים על מציאות שברירית, חמקמקה, מתעתעת, מציאות שקשה לאחוז בה והיא מתקיימת בעיקר מתוך הקשרים אסוציאטיביים ואמירה חזותית, ולא מתוקף חיי היומיום.

תיירות פנים

שרידי מבנים עשויים פורצלן, חומר ובטון שתולים בתוך קרטון כוורת ומחוברים באמצעות חוטי רקמה, משרטטים את קווי המתאר של יישוב עלום. הם מעלים על הדעת שרידים ארכיאולוגיים של יחידות מגורים ביישובים עתיקים: חצר פנימית מוקפת חדרים ואף מבנים בעלי קומה אחת. עם זאת, צבעוניותם האפרפרה מרמזת על יישובים ערביים שננטשו, ששרידיהם פזורים עדיין פה ושם בארץ. ייתכן גם כי מקצת המבנים הצבועים לבן מכוון למציאות קרובה בזמן – יישובים ביהודה ובשומרון – כפי שאפשר לראות למשל בתצלומיה של אפרת שווילי. המבנים של טוקטלי, הנושאים את עקבות הזמן העתיק והזמן החדש, את ההרס והכיליון ואת הבנייה מחדש, נדמים כמספרים את סיפור הזהות של שתי התרבויות המתקיימות בחבל עולם זה, ואת הקשר הבל יינתק בין מה שבפי היהודים מכונה ארץ ישראל ובפי תושביה הערבים, פלסטין.



מדו־ממד לתלת־ממד

בין האובייקטים המוצגים בתערוכה גם דפי פורצלן מרובעים ודקים בגדלים שונים. במבט ראשון נדמה כי הם סרח עודף של עבודה גדולה, חשובה יותר. אך לא כך הוא. דקות הפרגמנטים שוללת לכאורה את מדיום החומר היוצר בדרך כלל אובייקטים מסיביים יותר. משיחות המכחול השתולות בתוך החומר, יוצרות דגמים מופשטים המעלים אסוציאציות של רקמה, והן מתכתבות עם המופשט הפיוטי של אמנים כמו ג'קסון פולוק (Jackson Pollock) ואף עם עבודות הרקמה של גאדה עאמר. האריחים "נחבאים אל הכלים", משחקים עם הצופה מעין משחק מחבואים, נדמים כנוגעים־לא־נוגעים במציאות בת קיימא. הם יוצרים אסתטיקה חזותית מהפנטת ביופייה, המושכת את הצופה לנסות ולפענח מה טמון בהם. פרגמנטים אלה, שהם ללא ספק הביטוי המזוקק ביותר למדיום הקרמי, כור מחצבתה של טוקטלי, לא רק חושפים את תהליך העבודה בחומר, אלא מעידים על יכולתה לפרוץ את גבולותיו לעבר מחוזות הציור והפיסול.

רֵאיון עם האמנית

מדוע את מרבה לעבוד דווקא בפורצלן?

אני משתמשת בחומרים קרמיים שונים. מבחינתי קיים קשר בין ההיגד הטמון בעבודה לבין החומרים שבהם אני משתמשת, ובין החומרים הקרמיים לחומרים אחרים שמופיעים ביצירה. אדגים שימוש רב בפורצלן בשני מיצבים שונים.

האחד נקרא **תיירות פנים** (2003) ומתואר בו מחנה פליטים. המבנים עשויים מפורצלן חשוף וחמור מפורצלן מתרוצץ בשטח. לא ברור למי החמור שייך. אך בעצם הבחירה לפסל את החמור בחומר אציל שצבעו לבן יש אמירה ציונית: זה יכול להיות חמורו של המשיח, או שאולי החמור קפץ מהוויטרינה.

במקרה אחר בחרתי מספר דימויים עשויים מחומרים שונים (ברונזה, זכוכית, פלסטיק) לתפקיד של "שחקנים" במיצב **ארס קרמיקה** (2006). לאחר הבחירה יצרתי מחדש את כל הדמויות במכנה חומרי משותף: הפורצלן. מכאן מתפתח תהליך עבודה ממושך ודיאלוג צורני מורכב עם הדמות המקורית. תהליך מורכב זה עשוי לכלול בין השאר שיבוש, שימור, פירוק, הרכבה, התערבות בצורה, בצבעוניות ובהעמדה, וכן דיאלוג עם חומרים נוספים. אף שהפורצלן הוא האציל שבחומרים הקרמיים, במהותו הוא עדיין חומר שביר ונושא (כחטוטרת) היסטוריה של נשבר/נשמר.

מהעבודה שלך עולה כי את חשה בנוח באזור הדמדומים שבין "אמנות גבוהה" ל"אמנות נמוכה", ובין "אמנות" ל"אומנות". האם היה זה תמיד המצב? אם לא, מה השפיע על שינוי הכיוון?

קו התפר הוא המרתק אותי. הוא נושק לתרבות, הוא מאפשר בדיקה מדוקדקת של כל אחד מתחומי העשייה האמנותית ואף מחייב בדיקה כזו, תחומים שמבחינתי אין ביניהם תחרות. זה הוא קו התפר בין האמנות לחיים.

מהו תהליך היצירה שלך – האם את יוצאת מהֶבזק מחשבה, ממראה, מרעיון שקראת בעיתון או אולי משיר בספר?

רעיון שמתחבר למבט שמרגיש. או להפך.

מתי התחלת לעסוק בהבניה של זיכרונות ילדות? מה הביא אותך לכך? האם היה זה תהליך מודע או שמא הבחנת בכך רק בדיעבד?

בתערוכה **Femina Sapiens** שאצרה נירית נלסון (1996) הצגתי שלוש עבודות. אחת מהן הייתה ציפית לכרית עשויה כותנה לבנה שעליה רקמתי את הטקסט בחוטי תפירה שונים בצבע לבן ובתפירה עילגת: "כל כלי כולא קול כל כלי קולי קול כל כלי כולא כל כלי כולא קול כל כלי קולי

קול כל כלי כולא קול כל כלי כולא כל כלי כל כלי קולי קול כל כלי קולי קול קול קול כלי כולא כל כל כלי קולי קול כל כלי כולא קול...". בדיעבד, עבודה זו מצביעה על עניין ברור בכלי כחפץ אוגר זיכרון, שומר קולות וכומס אותם. עבודה זו השמיטה בוודאי כל היבט פונקציונלי. ההמשך היה חיפוש אחר הדימויים המדויקים לדיבור האמנותי. אך טבעי שבתהליך מעין זה בחרתי בסביבה המיידית כנקודת מוצא לחיפושים שלי. הנושאים שאני עוסקת בהם ניזונים מחיי הבוגרים והתכנים שלהם משמשים אותי בדיאלוג הפנים־שפתי, הפנים־מקצועי, כמו למשל במיצב **ארס קרמיקה** (2006).

התבוננות מקרוב במכלול העבודות שלך מעלה דואליות ומתח בין אסתטיקה מוקפדת, לעתים מִיפְיֶפת ביודעין, לבין הקישורים שאת עושה לחוסר תנועה, לפגיעות, לחידלון. האם תוכלי להרחיב על כך?

כנקודת מוצא לעבודה האסתטיקה נוחה; בו בזמן היא משמשת אותי גם בהחלטות של סיום עבודה. יש מעגל אסתטי שבתוכו אני יוצרת.

אני נהנית למתוח את גבולות המושג "אסתטיקה", ולבחון אותו מנקודות מבט שונות ומשתנות: האם יש אסתטיקה ילדית ומה טבעה? האם יש אסתטיקה שונה לאמנות או למה שאת, מָתִי, מכנה אומנות?

מה מקומה של המילה הכתובה בעבודות שלך?

מילים הן רובד נוסף של היצירה החזותית! את הפער בין המילה הכתובה לבין המילה הנאמרת בקול הדגשתי בעבודה "רביעיות" שהצגתי ב־2002 בתערוכה **אוטוביוגרפיה מטופלת** (אוצרת: רויטל בן אשר פרץ). רביעייה הייתה עשויה לכלול למשל מיטת קרטון/שמיכת אבק/שטיח פורצלן/כרית פוך ורימון. במשחק הרביעיות שיבשתי את חוקי המשחק הרגילים באופן שהוא יכול היה להתקיים רק באמצעות הקראת המילים בקול רם. הצופים־השחקנים "סוחרים" במצאי הפרטי שלי בקול רם, ולא בדממה כמקובל.

אני מעדיפה את המילה הכתובה, הנקראת־נוכחת בשקט.

המשפטים הרקומים על ציפית הבד מופיעים על כרית חומר חשוף פעם בכתב יד בעיפרון ורוד כמו נרקמים על הכרית. על כרית נוספת כתבתי בשחור על גבי לבן. כך למשל המונוגרמה המשלבת את האות T על גבי האות T, מופיעה כצל על כרית עשויה חומר.

משפטים משמעותיים מאוד, כמעט הצהרתיים, מופיעים בעבודות שלי. הם כתובים על גבי לוחות חומר בטכניקות שונות – חריטה, כתיבה במכחול, בעיפרון:

אני רוקמת משמע אני קיימת אמרה היפהפייה הנרדמת.
אין לי ידי זהב וגם אין לי טעם טוב.
טוב כלב תכלת מחתול שחור.

בעבודות מסוימות דוגמת "ילד/ילדה" **יש התייחסות ברורה לתיאוריות פרוידיאניות. האם תוכלי לומר אם יש טקסטים ספרותיים, תיאוריות אלה ואחרות המשפיעים על יצירתך וכיצד הם באים לידי ביטוי?**

בדומה להתבוננות ולהקשבה, גם הקריאה היא חלק מתהליך היצירה. הקריאה היא השיוט האמיתי שלי במרחבי הנפש. קריאת שירה הוא מקום שיש בו נחמה. אך לא רק. בשנה האחרונה נברתי שוב ושוב באיגרות של מניה שוחט. צילום דיוקנה כדמות אנונימית מלווה במשפט "ראשית צעדיה בארץ" הופיע במיצב **ילד** | **ילדה** | **חי** | **צומח** | **דומם** שהצגתי בגלריה עמי שטייניץ בתל אביב בשנת 2000. הצילום, שהודפס ושוכפל על לוחיות פורצלן, היה בעבור הצופה נקודת המוצא לאופן הצפייה בעבודות שבתערוכה.

נקודות ההשקה או ההתרחשויות המקבילות בין החיים ליצירה מעניינות אותי.

מרינה צווטאייבה מתארת את מורכבות ילדותה ברגישות שאני יכולה לחזור ולקרוא בה שוב ושוב, לשמוע בעיני רוחי את הפסנתר המדבר בלילות .... בנוסף, קריאה באסופת ההתכתבויות שניהלה בבגרותה עם ידידיה פסטרנק ורילקה, שמהותה שיח מעמיק בין יוצרים, היא משמעותית בעבורי. גם השירים והמכתבים של אמילי דיקינסון מסקרנים אותי.

ההתייחסות לטקסט ספרותי מופיעה לאחר מעשה היצירה; לעולם לא לפני. כך למשל, חרטתי על גבי כד פגום ולח מייד לאחר שעלי הקדר, יצר אותו, חלק משירה של אווה ליפסקה "ילדה קטנה מציצה לעם". ביצירה, הנקראת **כאן ושם**, מתחדדות שאלותי בעניין זהות ומקום: "ילדה קטנה / בוגרת טרם זמנה / מציצה לעם מחלונות חממה / אווה ליפסקה. מקום לצעקה."[10]

דוגמה אחרת. לקראת סיום התערוכה במוזיאון ישראל ב־2005 (אוצר: אמיתי מנדלסון) בה הצגתי את העבודה **משפט אור/Light Sentence**, החלטתי לחשוב עליה מחדש. הבית הראשון מתוך הקוורטט השני של ת"ס אליוט **East Coker**, ובמיוחד השורה הפותחת "בראשיתי אחריתי", הייתה לי משקפת שדרכה התבוננתי בעבודה וכתבתי עליה טקסט חדש.

אני מזדהה עם תחושותיה של המשוררת סירקה טורקה. אני יכולה לקרוא משפט מתוך שיר שלה ולהיות איתו. למשל: "בחצר מצאתי רגל של ארנבת, / לבנה ושקטה כמו פרח על קבר."[11]

אני חוזרת וקוראת וחוזרת וקוראת בספריו של יואל הופמן שמכילים יתדות של מציאות מושכלת ורגישה ומשם ממריאים... כל אלה מחזקים את האמון באמנות.

---

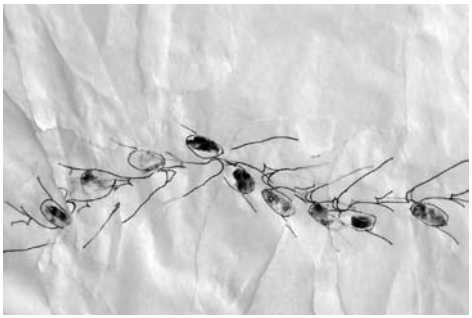
10 אווה ליפסקה, **מלתחה של עלטה**, תרגם מפולנית: רפי וייכרט, תל־אביב, 2001, עמ' 14.

11 סירקה טורקה, **עמוק בלב היער, שירים**, תרגום ומבוא: רמי סערי, ירושלים, 2006, עמ' 262.

שירו של אמיר גלבע **איילה אשלח אותך**, שאין בסיומו נקודה. בשבילי הוא השיר. הוא מכיל שאלות ותשובות שאינן מצטלבות. ממלא ומרעיב.

אם היית יכולה לְצוּר עתה בעיני רוחך את היצירה האולטימטיבית, כיצד הייתה נראית?

הייתי רוצה להתנהל כמו כלבה או נמרה שעושה ניסיונות ביות ובו בזמן נצפית ומתועדת על ידי חוקרי טבע, תרבות ואמנות. בהיבט אחר, הייתי רוצה לעבוד במשך תקופה ארוכה בחלל במוזיאון, המאפשר מגורים ומכאן תתאפשר יצירה טוטלית במקום. המקום יהיה סטודיו/בית. בשלב מסוים אסיים את השהות, אגדיר את הסביבה ואז המקום ייהפך לתערוכה.



טליה טוקטלי: קורות חיים

ילידת ישראל, 1949.
מרצה בכירה במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית, "בצלאל", אקדמיה לאמנות ולעיצוב, ירושלים.
עורכת **1280°C**, כתב עת לאמנות חומרית.

פרסים

1996 פרס עידוד היצירה, המדור לאמנויות פלסטיות, משרד החינוך והתרבות.
1987 ציון לשבח: World Triennial Exhibition of Small Ceramics, זאגרב, קרואטיה.

חילופי אמנים

1999–1998 ישראל־טנסי, ארה"ב.

תערוכות יחיד

2009 **נאום החפץ: טליה טוקטלי. עשור**, הגלריה הפתוחה, קמפוס האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
2006 **Arts Ceramica**, גלריה פריסקופ, תל־אביב.
2000 **סוויטה לבית בהשאלה**, פיסול בשיתוף כוריאוגרפיה אצל דפנה נאור, ירושלים.
ילד | ילדה | חי | צומח | דומם, גלריה לאמנות עכשווית עמי שטייניץ, תל אביב.
1993 גלריה שרה קונפורטי, יפו.
1989 "בצלאל", אקדמיה לאמנות ולעיצוב, ירושלים.
1987 מוזיאון הרצליה לאמנות.

מבחר תערוכות קבוצתיות בארץ

2009 **מוזיאון הטבע**, מוזיאון פתח תקוה לאמנות.
2009–2008 **זה לא בא לי בירושה**, הגלריה לאמנות, קיבוץ כברי.
הביאנלה החמישית לקרמיקה, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.
2008 **עבודת האבל**, חנינא החלל לאמנות עכשווית, יפו.
מרחב מוגן, גלריה נחשון, קיבוץ נחשון.

2007 **תחתיות Be-Low**, פרויקט במסגרת ירושלים תחתית, מתחם "המעבדה", ירושלים.

עשרים השנים הראשונות, גלריה לאמנות, קרית טבעון.

2006 **ירושלים תחתית**, "הצוללת הצהובה" וגלריה ברבור, ירושלים.

הביאנלה הרביעית לקרמיקה, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.

2006–2005 **הפרחים של אנה**, בית טיכו, מוזיאון ישראל, ירושלים.

2005 **אוֹרים**, מוזיאון ישראל, ירושלים.

2004 **הביאנלה השלישית לקרמיקה**, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.

2003 **אל־פאח'ורה (כד חרס)**, הגלריה לאמנות, אום־אל־פחם.

2002 **הביאנלה השנייה לקרמיקה**, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.

אוטוביוגרפיה מטופלת, הסדנה החדשה לאמנות, רמת אליהו, ראשון לציון.

מונח ברקמות העור: ביטויי אלם והעדר ביצירת בני הדור השני, הגלריה לאמנות, קרית טבעון.

1999 **אסיף רימונים**, מוזיאון אשדוד לאמנות.

1998 **חומר אחר. קרמיקה עכשווית בישראל**, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.

דרך בחומר, 5 עשורים לקרמיקה בישראל, בית אהרון כהנא, רמת גן.

סימני דרך. פיסול ישראלי 1948–1998, המוזיאון הפתוח, גן התעשייה תפן.

על דעת המקום: אמנות ומציאות בירושלים, בית האמנים, ירושלים.

1997 **מאוזן**, מוזיאון ערד.

ברוח החומר. פיסול קרמי ישראלי, בית נשיא המדינה, ירושלים.

1996 **Femina Sapiens**, בית האמנים ירושלים.

1995–1994 **איזהו גיבור?**, מוזיאון ישראל, ירושלים.

1994 **ארטפוקוס**, המוזיאון הפתוח, גן התעשייה תפן.

1988 בית האמנים, ירושלים.

1982 בית האמנים, ירושלים.

תערוכות קבוצתיות בחו"ל

1994	**The National Museum of Modern Art: Israeli Contemporary Crafts**, Tokyo and Kyoto.
1992	**Israeli Ceramics in Germany**, in collaboration with the Herzliya Museum of Art.
1990-1991	**Artisans d'Israël**, Alice de Rothschild Fund, Paris, Marseille, Lisbon, Brazil.
1990	**Israel – State of the Art**, Barbican Center, London.
	World Triennial Exhibition of Small Ceramics, Zagreb.
1998	**Forty from Israel. Contemporary Sculpture and Drawing**, The Brooklyn Museum, New-York.
1997	**World Triennial Exhibition of Small Ceramics**, Zagreb.
1989	**Keramik aus Israel**, Kassel.
1986	**Consorso internazionalle della ceramica d'arte**, Faenza.
1984	**World Triennial Exhibition of Small Ceramics**, Zagreb.

אוספים

המוזיאון הפתוח, גן התעשייה, תפן.

מוזיאון הרצליה לאמנות.

אוספים פרטיים.

אוצרות

2002	**ידיים**, מוזיאון ישראל, אגף הנוער.
2001	**הצלחות**, הגלריה לעיצוב, חולון.
1998	**פרויקט נדבך**, בית האמנים, ירושלים.

The Object's Discourse

Talia Tokatly. A Decade

Preface

Talia Tokatly's hand seen in the photo is the very hand that has scratched the photo's surface in a violent move, plundered its composition with a few white paint brush strokes, thus transforming it into an abstract painting. This small size work crystallizes the formal language of the artist as well as the extent of her artistic creativity. The photographed-photographing-scratching-painting hand, is an artistic portrait reminiscent of similar representations in art history, such as the hand and face photomontage of the Russian artist El Lissitzky, or the hand/s of the Dutch artist M.C. Escher drawing with a pencil. This photo therefore propels the artist beyond her personal perspective into the larger context of the international art scene.

Tokatly, who has also been teaching at Bezalel art and design academy, is an outstanding and versatile ceramic artist, whose work was shown in numerous exhibitions. Her art combines sculpture, painting, and installation. The current exhibition focuses on the work of the last decade and beyond, a period which the artist deemed particularly fertile.

The exhibition's title, **The Object's Discourse,** draws on the aesthetics of Tokatly's art: the narrative of the works and their materiality. From the very first glance at these works, it is evident that the artist breaks asunder traditional materials and gestures of the ceramic medium, her *Alma matter*. She paints, sculpts, and even sews in clay, all the while altering its material characteristics, in a continuous process that recalls similar artistic approaches, particularly that of the American artist Jeff Koons. Moreover, Tokatly is very much at ease in other media as well: she photographs, draws, paints, and assembles *objets trouvés*. The outcome strips all objects of their functional elements, rendering them sheer works of art.

Tokatly's work is daring in form, in the vein of her artistic credo and her perception of all art media, ceramics included. She uses a wide range of materials: porcelain – the most

"aristocratic" and enduring ceramic – along perishable materials such as cotton, paper, pins, masking tape, embroidery threads, and thumbtacks. Every so often, the artist uses recasts of original objects with a view to reproducing them as single exemplars, or as a series of replicas. By altering the identity, gender, and shape of the original objects, and above all by "disfiguring" them in the casting process, they become new and unique works of art. Despite the "defects" inflicted on the final complex identity of the object, the punctilious outcome reflects an unwavering professional discipline and reveals Tokatly's total commitment to the creative process. In other instances, the artist creates works whose time span lasts only as long as their exhibition – threads embroidered on the exhibition's walls or objects glued onto them – and are bound to crack and break when dismounted.

Some of the works are cast from objects originating in Tokatly's childhood home: delicate porcelain figurines, paintings, napkins and embroideries made by the artist's grandmother whom the artist had never known. Through these artifacts Tokatly attempts to reveal the foundations of her twofold identity – woman and artist. All the while, the works speak about imaginary memory and its configuration, about intimacy and remoteness, about commonly accepted gender perceptions and their rejection, about women's traditional roles and the wish to disengage from them.

The "speaking" objects – statuettes of a child, a dancer, a doe, butterflies, purses, and many more – shaped into beautiful, elegant, tiny and fragile forms, in soft pastel coloring – create an escape venue within Israeli reality, which contrary to the harsh Israeli light, does not dazzle the eye. However, the titles of the works – **Doe and "Dwarf"**, **Blood-Butterflies Squadron, Climbing the Everest, My Whore** – belies the sweet and romantic illusion yielded by a fleeting glance. Thus, the work of art expresses a different reality streaked by violent, harsh and anguished undertones. The outcome is the distressed discourse of the "afflicted" object. This reality is further augmented by the narrative of the work: the absence of the body which no longer fills out the clothes, the shriveled pomegranates, with their withered and wrinkled skin manifesting the burden of their slow decay.

But there is more. A close look at the works also unravels Tokatly's creative process and her artistic deliberations. More than once the untied threads stick out; the objects lack the flawless, industrial finish, displaying distinctive blemishes that are by products of the casting process.

The flimsy, elusive reality that the artist constructs subsists essentially in an associative context. With a delicate hand and an observant eye, Tokatly intertwines into her work idiosyncratic, magical yarns that invite the beholder to submerge in them and decipher their enigmatic nature. However, the artist's work also discourses with international, post-modern art, and its various movements and trends.

The art of Tokatly is widely innovative and contemporary. It combines the "high" art of painting, sculpture, mixed media, or installations, with the "low" art of porcelain statuettes, the expressionistic "male" oriented abstract painting and the female skills of sewing. Her work – which is engaged in tense discourse between matter and narrative, the artistic and the technical, the original and its reproduction, the occult and the visible – interweaves in virtuosic manner the female with the human, the private with the general, the past with the present.

I would like to thank the Open University for its generous support in mounting this exhibition; Special thanks are due to everyone who helped see this exhibition through.

Mati Meyer