

תוכן העניינים

4	אורלי נזר — גישות ניסיוניות ורפלקסיביות בסוף שנות השישים של המאה ה־20 המרוץ לקאנון: סדרת מאמרים על שדה הקרמיקה הישראלית (מאמר 6)	52	שיחה בין תמר אטון וגלי גרינשפן — שָׂדָה, איפה משיגים לימונים חינם? ריאיון עם אמנית
12	עינת כהן — על גינת הגג של מוזיאון המטרופוליטן בניו־יורק ביקורי תערוכות	61	ניר הרמט מבקר בסטודיו של ברכה ביינ' ונידה גיא ביקור סטודיו
16	אנה כרמי — ירמיהו 54, סיפור בלשי - פרק ראשון	64	ענת נגב — מוחמד אבו רקייה ריאיון עם אמן
24	אמנון עמוס — קבוצת ח'נום בצעדת מחאה	69	יבגניה קירשטיין מאמאקרימיקה
35	צוללת	70	הלוך ושוב שוב והלוך — דימויים בקבוצה
42	עדי שבתאי פפו — אלף ספל ועוד ספל ריאיון עם אמנית	86	יאיר טלמור — מושגים ומימושם: על ההדפס של מנשה קדישמן
50	מחוזה למגדלנה	90	דורית בן טוב — שיקום שוניית אלמוגים טכנולוגיה

עורכת טליה טוקטלי
עיצוב גרפי והפקה Studio Roniverony
עריכת טקסט קרן גליקליך

דפוס וכריכה ע.ר. הדפסות בע"מ
מו"ל עמותת אמנים יוצרים בישראל, אגודת אמני הקרמיקה בישראל
הערות והארות בנוגע לכתב העת אפשר לשלוח אל: caai@bezeqint.net
נא לציין בנושא: תגובות 1280

תיקון טעות: בגיליון 40 בעמודים 4-5 מופיעה עבודה של גדולה עוגן
הנמצאת במוזיאון ארץ־ישראל בביתן הקרמיקה, ולא כפי שצויין.
תיקון נוסף: בגיליון 40 בעמוד 60 התמונה המופיעה מעלה הינה של
תאיר חיטרון ולא כפי שצויין.



יער כביסה, 1982–1983
הדפס רשת, 76×55.2
הודפס בהראל מדפיסים

מושגים ומימושם¹

על ההדפס של מנשה קדישמן²
יאיר טלמור

אחד המקורות העיקריים להדפס האמנותי היה הצורך לשעתק יצירות אמנות למדיה אחרת, בעיקר כאיור לספרים ולדברי דפוס. את אלה עשה בדרך כלל דפס־אמן על פי עבודתו של צייר. בכך הפך ההדפס לסימן של סימן, שלעיתים נתפס כשעתוק נחות, אבל בה בעת גם להד קולה של יצירת האמנות.

בספרו על הגרמטולוגיה בחן הפילוסוף הצרפתי ז'אק דרידה את מעמדו של הסימן כמערכת יחסים בין הסימן למסמן:

ההדפס: הואיל והאמנות נולדת מן החיקוי, רק מה שניתן לשימור בהדפס, בהטבעה המשעתקת של קווים, שייך ליצירה פשוטה כמשמעה. אם היפה אינו מאבד דבר בשעתוקו, אם הוא ניכר בסימן שלו, באותו הסימן של סימן שהוא ההעתק, הרי זה משום שכבר עם הפקתו "בפעם הראשונה" כבר היה בעל מהות משעתקת. ההדפס, המעתיק את דגמיה של האמנות, הוא בכל זאת בה במידה הדגם של האמנות. אם מקורה של האמנות נעוץ באפשרות ההדפס, הרי מותה של האמנות והאמנות כמוות מוכתבים מראש משעת לידתה של היצירה.³

יצירתו של האמן הישראלי מנשה קדישמן (1932–2015) מאפשרת בחינה של אותה מהות. לשם בחינה זו נשעה את העיסוק הסוציולוגי בשכפול של קדישמן, ונתעלם מעדרי הכבשים המצוירות ומאינסוף שרבוטי העט על מפיות וגורי נייר שחולקו בנדיבות לכל עובר אורח. נעשה את כל זאת כדי לבחון את מנגנוני 'הכתיבה' (גרמטולוגיה) של יצירתו ואת הפרשנות (הרמנויטיקה) של יצירתו.

סקירה של יצירתו של קדישמן, שעסק בהדפס רוב שנות יצירתו האמנותית, מגלה כי למרות השפע העצום של יצירות האמנות שיצר, בכל הנוגע למוטיבים ולנושאים המתוארים בחר האמן להצטמצם. מראשית שנות השבעים של המאה ה־20 ועד סופה של אותה מאה שבים וחוזרים אותם נושאים של אדמה בקועה, עצים, כבשים (עם או בלי רועה). כל אלו, כמו שנראה, מחדדים את העיסוק של קדישמן במה שאדם ברוך כינה 'חומר-נושא'.⁴

בפישוט של תהליך החשיבה המודרניסטי אפשר לומר שהדימוי החזותי ('הסימן' במושגים לשוניים-פילוסופיים) הוא ביטוי של העולם הממשי ('המסומן'). בהדפסיו המוקדמים, לדוגמה, שעתק קדישמן את

יצירתו הפיסולית לכדי הדפס דרמטי. תיאור כזה של המהלך הוא דוגמה למחשבה על המקור הראשוני של הסימן, המלווה את הפילוסופיה המערבית מראשיתה: המציאות ובבואתה – המתגלמת ביצירת האמנות – הן דרך לבחינת טיבו של האל וייצוגה של אלוהות זו. ה'מקור' זוהה עם האל ('ה'לוגוס'), שנתפס כישות קוהרנטית, בלתי משתנה.

אבל הפסל של קדישמן איננו זהה כמובן להדפסו, בין היתר משום שקדישמן מעצב מחדש את הרקע של התצלום. במקום ערכים של משקל, של חומר ושל יחס תלת־ממדי בין הצופה ליצירה; במקום קוביות שמונחות זו על גבי זו ויוצרות דימוי ובו חללים נגטיביים, ההדפס מציג חידוד של הצורה הגרפית, ה'תרבותית', ועימות שלה עם ייצוג של 'הטבע'.⁵ קדישמן שואף לנטוע את הצורה מחדש בסביבה ממשית שמקיפה את הסימן, והוא עושה זאת בעזרת אמצעים אמנותיים כגון קיטוע, הדגשת שולי הדימוי באמצעות משטחי צבע בוהק או שילוב 'קולאז'י של נוף מצולם. אלה יוצרים סביב האובייקט חללים ופערים.

בסוף שנות השישים החל קדישמן לעסוק בזכוכית כחומר פיסולי. במישור אחד שימשה הזכוכית כאמצעי לשחרור של החומר מהמסה, כדרך ליצור את ה'קסם' של חומר משוחרר מכוח הכבידה. במישור עמוק יותר שימשה הזכוכית כדרך להכניס את הסביבה אל תוך האובייקט האמנותי. את שאריות הזכוכית מהעבודות שיצר קבר בחצר ביתו 'כדי שיצמחו עצי זכוכית';⁶ אבל קדישמן לא היה שמאן ולא ציפה שעץ זה יצמח. במקום זאת הפכו שברי הזכוכית לגוף פיסולי עצמאי, ערמות של שברי זכוכית מרובי קווי שבירה שחסמו דלתות (1972) או נערמו לערמה בתוך גלריות (1975–1976).⁷

בראשית שנות השבעים של המאה ה־20 הפך קדישמן את הזכוכית לעבודות רצפה שכללו תצלומים של אדמה בקועה באגם החולה, שצילם פטר מרום, ועליהם זכוכית. דרך הזכוכית התגנבה המציאות הארץ־ישראלית לראשונה אל עבודותיו הבוגרות של האמן.⁸ רגבי האדמה המתבקעים הדהדו את שבירותה של הזכוכית, ואילו הזכוכית יצרה שכבת מציאות נוספת על משטח האדמה הפצועה.⁹

כבר בשנים 1972–1973 החל קדישמן לשכפל את דימוי האדמה הבקועה לכדי סדרות הדפסים.

בעבודות המוקדמות שיצר בסדנת הראל ביפו שחזר את המציאות באמצעות הדבקת חול על גיליון הנייר, שנעשתה בעזרת הדפס רשת של דבק פלסטי. בהדפסים המאוחרים יותר כבר השתמש קדישמן בתהליכי עבודה של הדפס, שתרגמו את הנושא ממדיום הפיסול למדיום ההדפס על ידי הדגשת שוליהם של רגבי האדמה.

בסדרת התחריטים שהדפיס בשנת 1983 בסדנת ההדפס ירושלים, נהפכו הסדקים לחומר פיזי על ידי שימוש בטכניקה של תצריב צילומי. זה היה תהליך צילומי שבו הודפס הדימוי כנגטיב על לוח המתכת, כדי להקל על תהליך ההדפסה. התוצאה שהתקבלה לאחר צריבת הלוח הפכה את שוליהם של רגבי האדמה לקווי מתאר בולטים, מעין הדפס בלט, שהודפסו בצבע אדום, שחור או כסף על גבי נייר לבן גדול ממדים. בהדפסי הרשת מסטודיו קלפרה (Kelpra) בלונדון (1980–1983) הדגיש האמן את הסדקים על ידי שינוי צבע ושרטוט קווי מתאר חופשיים.

עוד סדרת הדפסים שניתן בה דגש לסדקים היא 'הכותל' (1978–1979), שאף היא הודפסה בסדנת ההדפס ירושלים. הסדרה מבוססת על גלויה מסחרית של הכותל המערבי שנהפכה בסיס למשחקי צורה וצבע, סימון של מחווה צבעונית שמעלה על הדעת גם את פרויקט הכבשים מהביאנלה בוונציה. אם נתאר זאת בצורה מודרניסטית, המהלך של קדישמן מערער את היחס שבין דימוי לרקע, הן מבחינה חומרית והן מבחינה אידאית. כמו האדמה, גם הכותל הוא משטח מונוכרומטי שבתוכו משובצים רווחים וחללים ריקים. 'בכותל כל כתם של צבע זה בקשה', הסביר קדישמן את כתמי הצבע על התצלום המשוועתק. 'אנחנו לא מתפללים לאבנים – כי לא מבקשים שום דבר מאבן. אנחנו שמים בקשות בין האבנים, וזה "הכותל האחר".'¹⁰

בהדפס הפכו אותם שוליים להתרחשויות של חומר-לא חומר, שמתגלמות על ידי גרעיניות התצלום ונקבי רשת-ההדפסה. רוחות רפאים של דימוי ומקום.

את אותה 'אחרות' שברווחים נוכל למצוא גם בהדפסים אחרים של האמן. "כך בהדפסים של דפי ספרי הטלפונים האנונימיים (1979–1983), שנהפכו למערך של קווים, מחיקות וגושי צבע; בסדרת הניירות השחורים (1975) שקדישמן פצע על ידי קריעת חורים (בעזרת שואב אבק); בעשבים הפורצים את מרווחי המרצפות הניוירוקיות (1982–1983); ובתיאורים של מגדל שלום (1972), שנהפך לדימוי נטול חומר של קווים או נקודות.

נדמה שדווקא בשני הדפסים יחידאיים שהודפסו ב'הראל' בשנים 1982–1983 מופיעים השוליים כחומר בצורה הממשית ביותר. אלו הם הדפסי רשת המבוססים על תצלומים מתוך המיצב 'יער הכביסה' שהציג קדישמן במוזיאון ישראל בשנת 1975. העצים במיצב, שנגזרו מתוך יריעות הבדים המתנפפים, ניתקו מן הדימוי של העץ, והפכו, כמו שתיאר יגאל צלמונה, ל'צל, התרחשות פנימית, תנועה, רוח שורקת, אפשרות למשחקי שקיפות'.¹²

בהדפס הפכו אותם שוליים להתרחשויות של חומר-לא חומר, שמתגלמות על ידי גרעיניות התצלום ונקבי רשת ההדפסה. רוחות רפאים של דימוי ומקום. ה'חומר-נושא' של קדישמן הוליד מרחב ושוליים שמשתרעים בין נוכחות להיעדר. מרחב לימינלי זה נוצר על ידי מנגנון השכפול, שעליו הצביע דרידה, היוצר מערכת שבה פערים בתפיסת האובייקט ('דיפרנס') הם חלק אינהרנטי מן הדימוי. בהדפסים פערים אלה הם שמאפשרים את התגלמותן בחומר של 'רוחות הרפאים', החללים שדרכם מתגלה כי השוליים ביצירותיו של קדישמן הופכים – במושגיו של המשורר רילקה – ל'קצה-גבול' של הווה ונהיה.¹³ מה שמנסה להתגבש בין הסדקים היא ההבנה של מה היא האמנות ומה ניתן לבטא בעזרתה.



אדמה בקועה, 1983, תצריב צילומי 78.9×54.6, הודפס בסדנת ההדפס, ירושלים

- 1 'מושגים ומימושם' (Concepts and their Realization) היה שם תערוכתו של מנשה קדישמן במוזיאון קרפלד (Museum Haus Lange, Krefeld) בגרמניה בשנת 1972.
- 2 המאמר מבוסס על הרצאה שהתקיימה במרץ 2019 ב'מועדון חובבי ההדפס' של מוזיאון ישראל, ירושלים.
- 3 ז'אק דרידה **על הגרמטולוגיה**, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 315.
- 4 אדם ברוך, 'לא פרא ולא יער', **ידיעות אחרונות**, 7 באוגוסט 1981.
- 5 השימוש של קדישמן בצבעי היסוד, בייחוד בצהוב, מעניק לאובייקט המפוסל 'אחרות' מובחנת מן הסביבה הטבעית. כך נעשה בפסלים מופשטים מוקדמים בשנות השישים וכן ב'יער' (1972) בקרפלד בגרמניה או ב'ריבוע הצהוב' (1972) ששורטט על האדמה בקרבת מוזיאון ישראל.
- 6 מנשה קדישמן, 'מהחומר אל הצורה-צבע', קו 7 (ינואר 1967), עמ' 20–21.
- 7 בביקורת על תערוכתו בגלריה ג'ולי מ. כתבה שרה ברייטברג-סמל כי נוצר מצב מוזר שבו המציאות (יריעות הזכוכית הסדוקה) מתרגמת את עצמה מיד לשפה מסורתית של אמנות הציור ומנתקת את עצמה מהקשרים מציאותיים ויומיומיים. ראו: שרה ברייטברג, 'תערוכה שבירה', **ידיעות אחרונות**, 14 במאי 1975.
- 8 'תצלום של האדמה הבקועה ועליה זכוכית שבורה ביטא געגועים לארץ, כי באותה תקופה חייתי בחו"ל', אמר קדישמן. מצוטט אצל מרדכי עומר, 'בבשים חיות בביינאלה בוונציה', 1978, **תיקון**, תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, 1998, עמ' 206.
- 9 ראו מרדכי עומר, **מנשה קדישמן: הדפסים**, תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, עמ' 54.
- 10 מנשה קדישמן בשיחה עם מרדכי עומר, 5 בנובמבר 1988, מצוטט אצל עומר, שם, **קדישמן: הדפסים**, עמ' 110.
- 11 ב-1975 יצר קדישמן את **הדפס המוזיאון**. הדפסי ניסיון מתהליך ההדפסה נשלחו אל אמנים שונים ש'מילאו' בהם את החללים. העבודות המשותפות הוצגו בתערוכה 'מתקשרים עם קדישמן' (מוזיאון ישראל, 1979).
- 12 יגאל צלמונה, 'יער כביסה', **מעריב**, 29 באוגוסט 1975, עמ' 40.
- 13 ריינר מריה רילקה, 'קערת הורדים' (1907), **נטוש על הרי הלבב: שירים נבחרים**, תרגום: עדה ברודסקי, כרמל, 1999.